

# Postmoderno čitanje bajke - fantastika, snovi i fragmenti ličnosti u nonsensnoj igri Carrolova čudesnog podzemlja

---

Butković, Mirna

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:168974>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMET  
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ MEDIJSKE KULTURE

MIRNA BUTKOVIĆ

**POSTMODERNO ČITANJE BAJKE - fantastika,  
snovi i fragmenti ličnosti u *nonsensnoj* igri Carrollova  
čudesnog podzemlja**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić

Osijek, 2020.

## SAŽETAK

Rad se bavi nekim od uvijek prisutnih pitanja o ljudskoj prirodi, jeziku te smislu malih i velikih životnih priča. Pod pretpostavkom postmodernističke vizije, sve velike priče nad malima su izgubile značaj, svako se značenje dekonstruira, izvrće i traga se za nekim suprotnim, a isti je slučaj i s čovjekovom ličnosti koja se fragmentira u nemjerljiv broj komadića. Slično čini Lewis Carroll glasovitom *Alisom u Zemlji čudesna* koja se svijetu predstavila 1865. godine. Iako Carrollovo djelo ne pripada razdoblju postmoderne, ostavlja dojam da je u njenu duhu satkano, stoga ovaj rad L. Carrola – osim ocem fantastike i pretečom nadrealizma – smatra i postmodernistom prije postmodernizma. Kroz dijelove priče vrši se interpretacija likova, stilskih obilježja i jezika, a u fragmentima glavne junakinje pronalaze se fragmenti čovječanstva čija priroda poput Alisine neprestano traga za smislom u beskraj besmisla. Pri tumačenju pretežno se koriste ideje postmodernističke filozofije značajnih autora poput J. F. Lyotarda, F. de Saussurea, F. Nietzschea; dok se u okvirima psihoanalitičke teorije oslanja na njezine glavne predstavnike – S. Freuda i C. G. Junga. Posebno se iščitava narativ sna u kojemu je priča izgrađena te zajednički jezik bajki i snova – riznicama nesvjesnih tvorevina. Jezične igre, obaranje logike, *nonsensna* komika i iluzija stvarnosti elementi su Carrollovog djela, ali i postmoderne realnosti. Čitanjem brojnih teorija i primjenom na konkretne materijale zaključak je da smo svi mi *Alisa u Zemlji čudesna*, a čitanjem ovoga rada moguće je otkriti zašto.

Ključne riječi: fantastika, *nonsens*, postmodernizam, psihoanaliza, jezik.

## ABSTRACT

This thesis addresses some of the ever-present questions about human nature, language, and the meaning of big and small life stories. Assuming a postmodern vision, all great stories over small ones have lost their meaning, every meaning is deconstructed, distorted and some opposite is sought, and the same is the case of the human personality which is fragmented into an immeasurable number of pieces. Lewis Carroll makes pretty much the same with famous story about *Alice in Wonderland*, which introduced to the world in 1865. Although Carroll's work doesn't belong to the postmodern period, it gives the impression that it is woven in postmodern spirit, so this work is considered by Carroll - in addition to being the father of fiction and the forerunner of Surrealism - a postmodernist before postmodernism. Through the parts of the story, the characters, stylistic features and language are interpreted, and in the fragments of the main character, fragments of humanity are found whose nature, like Alice, is constantly searching for meaning in the infinity of nonsense. The ideas of postmodernist philosophy of significant authors such as J. F. Lyotard, F. de Saussure, F. Nietzsche are mostly used in the interpretation; while within the framework of psychoanalytic theory it relies on its main representatives – S. Freud and C. G. Jung. The narrative of the dream in which the story is built is especially read, as well as the common language of fairy tales and dreams - the treasuries of unconscious creations. Language games, breaking logic, nonsense comedy and the illusion of reality are elements of Carroll's work, but also of postmodern reality. By reading numerous theories and applying them to concrete materials, the conclusion is that we are all *Alice in Wonderland*, and by reading this paper it is possible to discover why.

Keywords: fiction, nonsense, postmodernism, psychoanalysis, language.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

### **IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja Mirna Butković potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom Postmoderno čitanje bajke - Fantastika, snovi i fragmenti ličnosti u *nonsensnoj* igri Carrollova čudesnog podzemlja te mentorstvom izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, \_\_\_\_\_

Potpis

\_\_\_\_\_

# SADRŽAJ

SADRŽAJ .....	2
UVOD.....	4
OD BAJKE DO FANTASTIČNE PRIČE.....	6
Osnovna žanrovska obilježja bajke .....	6
Pomak od narodne prema umjetničkoj priči .....	8
Fantastična priča i njezina glavna obilježja .....	11
Važnost i uloga fantastike .....	13
Psihoanalitičko ruho .....	15
POSTMODERNO ČITANJE TEKSTA.....	17
Poetika postmodernizma: odabrani koncepti za interpretaciju .....	17
O interpretacijama .....	20
FANTASTIČNI SVIJET LEWISA CARROLLA .....	23
Charles Lutwidge Dodgson – matematičar, logičar i pisac .....	23
Zašto je Lewisa Carrolla moguće smatrati postmodernistom? .....	25
INTERPRETACIJA DJELA – <i>Alisa u Zemlji čudesa</i> .....	27
Između bajke i fantastične priče .....	28
O <i>nonsensu</i> ili kako je besmisao zamijenio smisao.....	31
Jezičnom igrom u beskraj apsurda.....	33
Obaranjem logike do dekonstrukcije svega .....	36
U vječnoj potrazi za izgubljenim vremenom .....	40
Narativ sna i podzemlje kao podsvijest .....	43
ALISA I PITANJE NJEZINOG IDENTITETA .....	47
Struktura ličnosti – likovi kao fragmenti Alisine ličnosti.....	47

Fragmenti Alisine ličnosti.....	49
Kraljica Srca u vladavini <i>ida</i> .....	50
Uloga <i>super-ega</i> u likovima životinja: Mačka i Gusjenica.....	51
Alisa kao reprezentacija <i>ego-ideala</i> .....	55
Razvoj ličnosti i sazrijevanje .....	57
Alisino putovanje podzemljem kao transformacija i put proširenja svijesti.....	58
Svi smo mi Alisa u zemlji čudesa – fragmentirani identiteti .....	60
ZAKLJUČAK .....	62
LITERATURA.....	64

## UVOD

U čemu leži smisao života i kako ga pronaći – tražiti ga unutar vlastitog podzemlja ili skupljati fragmente svoje ličnosti u masi vanjskih utjecaja? Je li vrijeme iluzija, a jesu li to i stvarnost i čovjekova narav ako je tako promjenjiva i jezik ako je sve uvijek jezična igra i ništa drugo nego performans? Ne zvuči li izazovnom i interesantnom prilika da se, iz uobičajene svakodnevice i usred sparnog dana, uskoči u rupu i pobjegne u daleke prostore čudesnih, fantastičnih svjetova? Nije li neobično tragati za smislom u svijetu obrnute logike i ne događa li se takvo što samo u bajkama, čudesnim pričama i snovima?

Upravo to se događa u Carrolllovoj *Alisi u Zemlji čudesa*, a čini se da se slično nazire i u duhu postmoderne čije je društvo suviše zaokupljeno apstraktnim idejama o transformaciji svijesti, irealnim svjetovima i stanjima, čudesnim pojavama, želji za spoznajom o jeziku, ljudskoj prirodi, vremenu i drugim sličnim fenomenima. Postmodernistička filozofija na poseban način razmatra ta pitanja, negira sve konačne istine, dekonstruira ih i fragmentira, a isto čini i Carroll i čini to na sasvim postmoderan način. Polazeći od hipoteze da se Carrolla može smatrati postmodernistom prije postmodernizma, u ovome radu prikazuje se u kojim je točkama to moguće; kroz njegovo čudesno podzemlje pronalaze se odgovori na gore postavljena pitanja, a kroz glavnu junakinju traže se fragmenti postmodernih identiteta. Rad se u svojoj srži bavi čitanjem *Alise u Zemlji čudesa*, a najvećim se dijelom služi idejama postmodernističke misli te psihoanalitičke teorije i idejama brojnih značajnih autora poput J. F. Lyotarda, F. de Saussurea, F. Nietzschea, S. Freuda, C. G. Junga, B. Bettelheima, i sl., dok se u okvirima književne teorije najčešće oslanja na ideje M. Solara, M. Crnkovića, V. Bitija i K. Visinko. Ističu se i oni autori koji su se konkretno bavili tumačenjem Carrollove *Alise* poput N. Demurove, P. Greenacrea, G. Beera, R. Wilsona i dr.

U radu se razmatraju obilježja i važnost pojedinih književnih žanrova te prijelaz od usmene priče preko zapisivanja i stiliziranja bajki do stvaranja vlastitih književnih svjetova. Posebno čudesan svijet u žanr priče unosi Lewis Carroll svojom fantastičnom *Alisom u Zemlji čudesa*, a rad nastoji prikazati u čemu je Carrollovo umijeće. Stoga se posebno analiziraju elementi fantastične priče, a konkretno Carrollove te njegov *nonsensni* stil, dekonstrukcija jezika koju vrlo spretno i komično u priči provodi, način na koji se igra s glavnim pitanjima o smislu života, vremenu, logici, životu



i smrti, hrani, proporcijama, dimenzijama i unutarnjim ljudskim tvorevinama. Sličnu Carrolllovoj viziji, njeguje i postmodernistička, i iako Carroll pripada viktorijanskom, a ne postmodernom razdoblju – u duhu njegove poetike naziru se fragmenti postmodernističkih ideja o jeziku i strukturi ljudske ličnosti, kojima uspješno barata, i prije Freuda, ali i čitavo stoljeće prije ijednog postmodernista, što je upravo motivacija za pisanje ovoga rada. Alisa u priči utone u san i prateći Bijeloga Zeca upada u rupu i propada do dubina vlastitih podzemlja, gdje susreće čudesne likove i s njima doživljava nelogične razgovore, začuđujuća i napeta iskustva i bizarno komične situacije. S obzirom da se sve odvija u snu, brojne postojeće analize okreću se psihoanalitičkim tumačenjima, a slične ideje zastupa i ovaj rad te razmatra fragmente ličnosti glavne junakinje kroz participaciju drugih stvorenja iz podzemlja. Posebno se pri tome analizira san, kao narativ priče, ali i kao najbolji savjetnik čovjeku koji van posebnog jezika nije u dosezima svojeg nesvjesnog dijela ličnosti, a upravo posredstvom sna postaje. Na tome tragu ovaj rad zastupa ideju da je Alisa na putu transformacije ličnosti, sazrijevanja, što potvrđuju pojedine psihoanalitičke teorije. Ispituje se i zajednički jezik simbola koji dijele bajke, fantastika i snovi. Brojna su čitanja i interpretacije *Alise u Zemlji čudesa*, i nemjerljiv je broj autora koji su se zanimali za Carrollov život i stvaralaštvo, a ovaj rad je još jedan u nizu. Mnogi drže da je *Alisa u Zemlji čudesa* neiscrpan izvor tumačenja iz svih mogućih znanstvenih aspekata, od matematičkih, preko lingvističkih, do psiholoških i dr., a brojni su u Carrolla našli inspiraciju i smjer stvaranja. Tako se u radu pojašnjava višeznačnost te široka lepeza mogućnosti tumačenja, a zatim se nude neka vlastita.

# OD BAJKE DO FANTASTIČNE PRIČE

## Osnovna žanrovska obilježja bajke

Bajkovitim smatramo nešto što nas je svojim neobičnim i nadnaravno fantastičnim te zapanjujućim svojstvom ili osobnošću i pojavom – očaralo – i na taj način na nas ostavilo snažan dojam. Bajkovito je ono nestvarno, a istovremeno divno i obmanjujuće mjesto u kojemu su moguća sva čudesa, neko daleko mjesto iza sedam gora i sedam mora, a istovremeno ono duboko podzemlje što se u svakome od nas krije, a kroz jezik bajke otkriva. Bajka je priča u kojoj između stvarnog i nestvarnog svijeta nastaje zajednička energija, koja neobičnom igrom likova, simbola i događaja gradi priču čiji nas početak, tijek i završetak uče razliku između dobrih i loših životnih osobina; dok nas istovremeno čitavim putem nadahnjuje, inspirira, s nama se poistovjećuje i na taj nas način oblikuje te s nama čarobno komunicira.

Od njihova davna nastanka pa sve do danas – veliki je interes obilježio brojne rasprave i tumačenja raznih teoretičara i analitičara u izazovnom pokušaju definiranja žanra bajke. „U njima je, svatko na svoj način, nalazio nov smisao tumačenja u posve različitim vremenima ili drukčijim okolnostima“ (Mandić-Hekman, 2011: 238). U kompleksnosti žanra bajke i brojnih varijacija koje prolazi kroz svoju povijest, možda je najjednostavnije krenuti od samih korijena.

Dakle, riječ bajka nastala je od glagola „bajati“ (čarati riječima, vraćati), a koji je u zastarjelom obliku označavao pojam „gatati“, stoga se i za bajku nekoć govorilo još i „gatka“ (Solar, 2005b: 213). Vladimir Biti (2000: 29) bajku definira pripovjednom vrstom koja je s jedne strane kolektivna prirodna, a s druge strane individualna umjetnička tvorevina. Kaže da su se u raspravama oko pojma bajke okušavale gotovo sve značajnije opreke književne teorije: bajka je tako bila narodna i umjetnička, usmena i pisana, jednostavna i složena, dovršenog i nedovršenog oblika, *etc.* Nadalje, bajka je posebna književna vrsta koju primarno karakteriziraju čudesnost i nadnaravnost – a gdje se one neprimjetno isprepliću te prikazuju svoju vrstu zbilje u kojoj je sve moguće, i u kojoj stvarni i nestvarni svijet u istoj mjeri postoje kao realnost u kojoj se stapaju prirodne s natprirodnim silama (Solar, 2005b: 213).

Slično navodi i Milan Crnković (1990) koji također naglašava element čudesnosti, no upozorava na činjenicu da među brojnim definicijama „neki i sva umjetnička djela u kojima se element

čudesnog bilo kako javlja zovu bajkama, neki opet ne vole taj izraz kad je riječ o umjetničkim djelima, već se radije odlučuju za izraz priča, a neki samo pojedine umjetničke priče zovu bajkama, a druge pričama ili posebnim, preciznijim imenima“ (Crnković, 1990: 19). Prema Dubravki i Stjepku Težak (1997: 7) svaka priča čiji prikaz svijeta počiva na iracionalnosti te nadnaravnosti u tolikoj mjeri da je u njoj sve moguće, naziva se bajkom, a slaže se s tom tvrdnjom i Ana Pintarić koja u knjizi *Bajke: Pregled i interpretacije* (1999) navodi ovdje spomenute i druge autore te njihove definicije te ih i sama zastupa. Autorica se tako referira na Karla Justusa Obenauera koji u svojim *Das Märchen* (1959) najvažnije karakteristike bajke, osim elementa čudesnosti, pronalazi u strogo određenoj formi te lakoći i jednostavnosti stila koji podsjeća na igru, ispreplitanju stvarnoga i nestvarnoga, sretnom završetku te pradoživljaju romantike koji iz njega nastaje (Obenauer, 1959, navedeno u Pintarić, 1999: 11). U knjizi *Umjetničke bajke* Pintarić (2008) bajku opisuje po elementu pretvaranja, karakterističnim likovima, borbi između dobra i zla, ali i po nagradama, kaznama i kušnjama te magičnim predmetima, a pojam čudesnosti u tome kontekstu opisuje kao onaj element koji bajki daje ljepotu i posebnost te je naziva „kraljicom priče“.

Vladimir Propp u svojoj *Morfologiji bajke* (1982) ističe jasnu strukturu i kompoziciju svake narodne bajke i njezinog posebnog jezika, koji kao takvi daju jedinstven predložak za stvaranje radnje, likova i njihovih ponašanja. U svojoj morfologiji određuje ukupno 31 funkciju od kojih svaku opisno imenuje, a označava unaprijed određenim simbolom, pri čemu je broj tih funkcija ograničen, a oni stalni elementi bajki su zapravo funkcije dodijeljene likovima (Propp u svakoj bajci razlikuje istih 7 lica) te nije važno tko i kako ih izvodi, one uvijek čine sastavni dio bajke (Propp, 1982). Neke od funkcija su npr. zabrana, preobrazba junaka, kažnjavanje protivnika, svadba, krunidba i sl. i sve su one nadređene onima koji ih provode, a kako ih Propp u svojoj strukturi naziva – sedam temeljnih „djelatnika“, a to su kako slijedi: „zlotvor, darivatelj, pomoćnik, osoba koju se traži (i njezin otac), odašiljatelj, junak i lažni junak“ (Propp, 1982: 86). Propp drži da svaki djelatnik ima točno određeno mjesto u bajci i da svaka narodna bajka prati sličan, ili više-manje isti obrazac.

Autorice Hameršak i Zima (2015) Proppovu morfologiju proglašavaju nedovoljno preciznom te previše općenitom i neprimjerenom za praktično prepoznavanje bajke kao žanra. Prema njima, takva bi se šablonska funkcija likova i događaja mogla primijeniti na mnogo više tekstova raznih

vrsta, pa čak i onih koje su vrlo daleko od bajke, „poput reklamnih formata ili ljubavnih romana popularne kulture“ (Hameršak i Zima, 2015: 255).

Osim strukture i morfologije bajke, značajnu ulogu ima i njihovo značenje o kojima temeljito piše psihoanalitičar i dječji psiholog Bruno Bettelheim (1979) koji posebno naglašava važnost značenja bajke za dječju dob. Osim što su umjetnička djela, bajke imaju brojne druge učinke i značenja koje valja pomno istražiti, a uz psihološki učinak koji stvaraju, one su i svojevrsni odraz kulturnog nasljeđa društva, a posebno su značajne, u smislu moralnog usmjeravanja te učenja ponašanja, reakcija, odluka i vrijednosti, za pojedinca, a posebice za dijete (Bettelheim, 1979: 27). Na tome tragu, za Manuelu Zlatar, koja bajke interpretira u okvirima feminističkih teorija te uz oslanjanje na *jungovsku* psihologiju, bajka je „pokretna slika koja se rastače pred recipijentom i pokreće vrtložne struje fantazija“ (Zlatar, 2007: 39) uz što također opisuje element čudesnosti kao nužan, no po uzoru na Carla Gustava Junga koji se također u svome opusu mnogo bavio bajkama, ističe da se one u recepciji odvijaju na svjesnoj i nesvjesnoj razini te da su bogate arhetipovima<sup>1</sup> i simbolima (Zlatar, 2007: 122). U nastavku rada, a posebice u daljnjoj interpretaciji, bajka i svi njezini elementi u većinskome dijelu razmatrat će se kroz prizmu psihologije ličnosti i vječnih dualiteta svjesno-nesvjesno, stvarno-nestvarno, koje upravo bajke u svojim dubinama suprotstavljaju. No, važno je najprije odrediti neke razlike i utvrditi porijeklo same priče<sup>2</sup> te njezine važnosti u životu svakoga čovjeka.

## **Pomak od narodne prema umjetničkoj priči**

U istoj mjeri koliko je potreba za pričanjem priča zastupljena u suvremenom društvu, utoliko je ta potreba postojala od prvih civilizacija te je usko vezana uz jezik. Pričanje priča starije je od milijun godina, a tijekom tog dugog perioda nastale su razni oblici: od mita i epa, preko legendi,

---

<sup>1</sup> Jung pojam „arhetipa“ objašnjava kao prazvor sveukupnog iskustva čovječanstva koji postoji isključivo u nesvjesnom dijelu ljudske psihe te tako ima vrlo moćan utjecaj na svjesni dio psihe. On smatra da je spoznavanjem arhetipskih projekcija, kao i ostalih nesvjesnih pojava i slika, te dozivanja tih sadržaja na svjesnu razinu, moguće riješiti osnovna, ali i kompleksna ljudska ponašanja i percepcije (Jung, 2017).

<sup>2</sup> U ovome radu pretežno se koristi izraz „priča“, koji se kao nadređen svim navedenim konkretnijim žanrovima, odnosi i na bajku i na priču te fantastičnu priču, o čemu će biti riječi u nastavku rada.

sagi, narodnih priča i bajki, anegdota, kronika, satira, romana, *etc.* (Kearney, 2002: 15). Priče su nastajale prvo u obliku usmene predaje, a razvojem tehnologije počele su se zapisivati, stoga se razvijaju i brojni stilovi – od poetskih do proznih te brojni drugi oblici koji su pobliže određivali vrstu svake pojedine priče.

Grčka riječ za priču je *mythos*; mitovima se smatraju one priče koje su još od zapadne civilizacije pričom nastojale objasniti ljudsko podrijetlo i koje su ljudi pripovijedali kako bi smisao postojanja razjasnili sebi i drugima (Kearney, 2002: 13). U nekim okvirima, ne nazire se jasna granica između mita, priče ili bajke te svi zajedno pripadaju književnosti pretpismenih naroda. Svi su ti oblici priče predstavljali utjelovljenje ukupnog iskustva društva u kojemu su nastale jer je poznato da su od početka ljudi nastojali spoznati ranije mudrosti te ih tada u naslijeđe ostaviti budućim generacijama (Bettelheim, 1979: 40). I mitu i bajci, zajedničko je obraćanje jezikom simbola, a oni zastupaju i počivaju u nesvjesnim sadržajima ljudske psihe.

Već u drugoj polovini 19. stoljeća usmene se bajke počinju zapisivati, a o tome svjedoče autori prvih zapisanih bajki – braća Grimm (Hameršak i Zima, 2015: 235). S izumom tiskarskoga stroja te kasnije zahvaljujući masovnim produkcijama ubrzano raste pojava pisane nad usmenom književnosti (Ibid). Narodna priča postoji od davnih vremena; bajke se od svojih početaka nisu pisale isključivo za djecu, ali kasnije su namijenjivane upravo toj dobnoj skupini. Prvi autor koji je objavio narodne priče za djecu u pisanom izdanju bio je Charles Perrault (1628-1703) koji je davne 1697. godine izdao zbirku *Priče moje Majke Guske ili Pripovijesti i priče iz davnih vremena s poukama* (Crnković, 1987: 17). Zbirka se sastojala od osam priča koje su za pisano izdanje uređene tek minimalno, prema ukusu njegove tadašnje publike, a to su bili slušatelji u salonima te su tako priče od svog primarnog usmenog oblika u pisanom dobile neke nove karakteristike (Ibid).

Poznata braća Grimm (Jacob 1785 – 1863, Wilhelm 1786 – 1859) objavila su opsežan broj folklornih priča svih vrsta, s posebnim naglaskom na bajke, a 1812. godine izdaju prvu knjigu *Priče za djecu i dom* (Ibid). Tako u 19. stoljeću dječja priča doživljava procvat, ali i postupni prijelaz od narodne bajke do umjetničke priče. Taj prijelaz označava dotjerivanje narodne bajke, unošenje ili preoblikovanje detalja, jezično stiliziranje te karakterizaciju likova koji sve rjeđe imaju samo jednu dominantnu osobinu. Za razliku od narodne, struktura umjetničke bajke nije točno određena, a ni kraj ne mora nužno biti sretan; umjetnička priča više njeguje važnost i snagu

simbolike, a likovi u njoj su složenije građeni, nisu jednodimenzionalni, niti poopćeni, a ni sasvim van okvira okolnosti društvenog okruženja (Mandić-Hekman, 2011: 259).

Značajan preokret u tom razvoju donosi danski pisac Hans Christian Andersen, kojega Crnković (1987: 17) naziva „kraljem priče“. Svoju prvu knjigu objavio je 1835. godine, a krasilo ju je četiri priče, drukčije od svih do tada. Bile su znatno slobodnije, bez neke veće poveznice s narodnim pričama, ali uz ponešto folklornih motiva. Andersen je kroz svoje umjetničke priče – život udahnuo stvarima, igračkama i predmetima – ljudske osobine dao je raznim biljkama, a pričama su se prožimali i autobiografski elementi (Crnković, 1987:17). „Još Andersenova priča nije ni izdaleka razvila sve mogućnosti, a već je novim velikim korakom od sedam milja zakoračio engleski pisac Lewis Carroll (1832 – 1898) objavivši 1865. glasovitu *Alicu u zemlji čudesa*, *nonsensni* tip fantastične priče“ (Ibid).

Matematičar, logičar i profesor, Charles Lutwidge Dodgson, pod pseudonimom Lewis Carroll, tu je knjigu napisao za jednu od kćeri svojih prijatelja, Alice Liddell, a koja je u priči spuštена u samo središte radnje kroz koju su, u nadrealističkom ruhu i kroz maštovite iracionalne scene, prikazane njezine avanture u čudesnom podzemlju. Cijela priča izgrađena je na motivu sna koji autoru služi kao tajni prijelaz između realnog i nerealnog svijeta, a *nonsensnim* stilom<sup>3</sup> i kroz igru riječi i zagonetnost, Carroll priči daje potpuno novu dimenziju. Kako navodi Crnković (1987) potpuni rascjep narodne od umjetničke priče dogodio se upravo s Carrollom, a istovremeno se priča približila dječjem svijetu, ali je, najvažnije od svega, otvorila potpuno novi prostor – koji ne samo da posjeduje elemente čudesnoga već je na njima u svakoj sceni izgrađen, a fantastični svijet koji je Carroll oživio duguje mu s pravom titulu začetnika fantastike, a kako ga naziva i sam Crnković (1987: 13, 287), „ocem fantastike“.

Od Perraulta do Carrolla, bajka je preletjela veliki put, prelazeći tako u potpuno nove dimenzije (Ibid: 18). „Radovi o bajkama, kao i njima pripadni pristupi, toliko su brojni i raznovrsni da je svaki pokušaj njihova sažeta predstavljanja nužno parcijalan te s obzirom na fokus i pristran“ (Hamersak i Zima, 2015: 233). Moguće je zaključiti da se priča uvijek dalje razvija i nastavlja, pretvara u nove oblike postojanja, nerijetko u skladu s duhom vremena u kojemu nastaje

---

<sup>3</sup> Za razliku od stila koji je prevladavao u dječjoj književnosti viktorijanskog razdoblja, Carroll je osmislio ludičku priču u kojoj prevladavaju logika sna, jezične igre, parodija i apsurd; prikazao je čudesni podzemni svijet u kojemu ne vrijede uvriježena pravila prirodnog ili društvenog poretka, a slično je učinio i s jezikom te logikom koje je obrnuo do čistog *nonsensa*, o čemu će više riječi biti u nastavku rada (Hrvatska enciklopedija, 2020).

(Crnković, 1990: 86). Na tome tragu, Crnković (1987: 9-10) sferu priče dijeli na tri dominantne vrste, a to su narodna te umjetnička bajka i kao poseban te suvremeniji oblik i distinktivan žanr – fantastična priča. Nešto drukčiju podjelu predlaže autorica Karol Visinko (2001) pri čemu širok pojam priče dijeli na bajku, fantastičnu i realističnu priču. Nakon jednostavnosti u svojim začetcima, preko kompleksnosti u daljnjem razvoju, bajka se pretvara u fantastična događanja. „Od Carrolla dalje javlja se poseban tip priče naziv *fantasy* (fantastična priča)“ (Crnković, 1990:20).

## **Fantastična priča i njezina glavna obilježja**

Fantastična priča je ona koja po predlošku realnoga svijeta izgrađuje irealni, u kojemu svi elementi simbolično prikazuju osjetilima neosjetljivu stvarnost, a koja dolazi iz podsvjesnog dijela ljudske psihe te se tako nalazi u aparatu želja, snova, imaginacije i igre (Crnković, 1990: 57). Takve su priče pisali veliki autori i mislioci, obdareni sposobnošću originalne i nadnaravne imaginacije, a koji su te priče satkali izrazito snažnim i simboličnim stilom (Crnković, 1990). Za Renate Lachmann „fantastika je žanr drugosti koji se u konstrukcijama područja protustavnoga odriče konstitutivne dimenzije životne realnosti i faktičnosti“ (Lachmann, 2002: 16).

O razlici između klasične bajke i fantastične priče, pisale su i autorice Hameršak i Zima (2015) koje u tom kontekstu važnu ulogu daju likovima, a u svijetu fantastike često su to djeca. Nadalje spominju da element onostranosti u fantastičnoj priči pobuđuje čuđenje, a katkada i strah i nesigurnost; naglašavaju višedimenzionalnost, dok narodne bajke počivaju na temelju jednodimenzionalnosti. Fantastična priča uvijek je dvodimenzionalna jer uvijek prikazuje dvije razine svijesti, istovremeno na realnoj i na fantastičnoj razini, a pri čemu su obje te dimenzije ravnopravne. Struktura fantastične priče uvijek je svojevrsni prodor nestavnog svijeta u onaj stvarni, a u tom se svijetu pojavljuju kompleksniji likovi te ironija, alegorija, simbolika u izražaju što često podsjeća na suvremenost, a zbog čega se u književnosti za nju predlaže i pojam moderne priče (Hameršak i Zima, 2015: 259).

Kako to razlikuje Pintarić (2008), klasične bajke krase jednostavnost, jasna struktura, jednodimenzionalnost likova koji uvijek prolaze kušnje, nagrade i kazne, dok moderna bajka

uzima stare motive no obrađuje ih na neki drugi, nov način – uključuje suvremene motive, unosi neočekivani obrat umjesto principa istjerivanja pravde, likovi postaju i oživljeni predmeti, biljke, životinje, a stil pisanja je slobodniji, nema unaprijed određenu strukturu, fabula je detaljnija. Fantastična priča u tom poretku donosi najveći pomak, a karakterizira je na prvome mjestu odvajanje stvarnog od nestvarnoga svijeta (što se često događa propadanjem u neki prostor, sanjanjem i sl.), junaci su često djeca pa takve priče nerijetko tematski prikazuju odrastanje; stil takve priče je poseban, slobodan i zaigran – dok su motivi nadrealni i korak dalje od onih suvremenih (Pintarić, 2008).

Prema Crnkoviću (1990) postoje neki od najvažnijih zahtjeva fantastične priče, pri čemu ističe uvjerljivost i originalnost. Bilo da je pisana *nonsensnim* stilom po uzoru na Carrollovu, ili da prezentira duhovne ili filozofske teme, fantastična priča uvijek se obraća iracionalnom duhu i uvijek je u svojoj izgrađenoj stvarnosti univerzalna i posjeduje vlastitu dimenziju. Univerzalna je u smislu onoga o čemu govori, a to su uvijek zajedničke i sjevremenske karakteristike čitavog čovječanstva, stoga možemo reći da fantastična priča na svoj način govori o „krajnjim željama koje nisu ograničene ni rasom, ni pogledom na svijet, ni bojom, bavi se slabošću i veličinom ljudi, njihovim nadama i strahovima i čežnjama, vječnim problemom borbe između dobra i zla“ (Crnković, 1990: 57). Značajnu ulogu u fantastičnoj priči zauzima element uvjerljivosti jer se unutar nestvarnih i nereálnih elemenata mora nastaniti vjerodostojnost, koliko god nestvarni bili. „Stoga, da bi uopće bila prihvatljiva, fantastična priča mora biti plod visokog reda imaginacije, slobodna a ipak pod kontrolom prirode svijeta što ga sama stvara“ (Ibid). Vrijednost takve priče nalazi se u dubokom imaginariju, viziji, kao i povjerenju u tu viziju, u stimulansu neke nove i izmišljene realnosti te inspiraciji koju pruža. Druga važna značajka fantastike prema Crnkoviću (1990: 57) je originalnost, i iako su sve imitacije vrlo očite i zapravo lošije od originala od kojih su protekle, činjenica je kako su autori inspiraciju pronalazili jedni u drugima.

U sve većem broju suvremenih priča nazire se manje ili više svjesno autorsko kretanje Carrollovim stopama, uz vlastite varijante priča. Smatra se tako da je Carroll svojim pričama o Alisi postavio jake temelje kompletnom žanru fantastične priče, a smatra se tako i pretečom nadrealizma (Crnković, 1990: 41). Fantastična priča ne prikazuje dakle čudesnu sliku svijeta kakva je zamišljena u ljudskoj mašti na suvremenoj razini napretka, već prodiranjem u suvremeno stanje, izgrađuje vlastitu čudesnu sliku o svijetu, sliku koja jedino nastaje kada se



odmakne od osjetila i racionalnog uma (Ibid: 57). Prema Crnkoviću (1987: 7) priča je svojevrsni bijeg te prevladavanje stvarnosti kakvu čovjek poznaje; "priča daje krila za svladavanje težine utega svakidašnjice i za uzlete u visine; otvara vrata u nove prostore" (Crnković, 1987: 7), a Carrollova priča povela nas je u dubine čarobnog podzemlja, te tamo ne samo da je prikazala nove i čudesne bezvremenske prostore, već nas uspješno odvojila od težine svakodnevne realnosti.

A priča je tamo odvela i glavnu junakinju Alisu koja je u čudesnu zemlju dospjela pri bijegu od suhoparne realnosti i „sparnoga dana“ (Carroll, 2004: 15).

## **Važnost i uloga fantastike**

Književnost se u širem smislu odnosi na one jezične sustave koji se razlikuju od svakodnevne, obične komunikacije, a njihova je posebnost u moći izražaja i oblikovanja tog jezika u umjetničko djelo iz kojega proizlaze iskustvo i spoznaja, vrijednosti i ideje, pri čemu autor "otkriva nove smislene odnose unutar ljudskog svijeta, stvara čitave nove moguće svjetove i obogaćuje iskustva pojedinaca novim, životno važnim spoznajama" (Solar, 2005b: 11). Brojni su analitičari iz različitih područja „kritizirali ili podržavali teze o književnosti kao ključnom čimbeniku u oblikovanju pojedinca, ali i kolektiva“ (Hameršak, 2011: 37).

Kako to u svojoj interpretaciji opisuju Dubravka i Stjepko Težak (1997), upravo je čovjekova vječna potreba da spozna realnost u kojoj se nalazi, da objasni sve prirodne pojave koje ga okružuju i koje se nalaze u srži njegove prirode – razlog što se pričalo o fantastičnim i nadnaravnim bićima i svjetovima. Racionalnim umom nije se moglo dokučiti sve ono što je čovjek htio spoznati. U istoj je toj mjeri vječna i čovjekova čežnja za besmrtnim postojanjem, slobodom i mladosti, pobjedom dobrog nad zlim, a nije ništa manja ni žudnja za otkrivanjem misterioznog, nepoznatog, neobičnog i potpuno novog – zbog čega se civilizacije i jesu priklanjale izmišljanju priča te stvaralaštvu u širem smislu, njegujući tako i svoj pustolovni duh (Težak i Težak, 1997: 8).

Brojni psiholozi i psihijatri govore o važnosti bajke te potrebi za svladavanjem i upijanjem iste, a posebice u dječjoj dobi koja prethodi razvoju u zrelu, odraslu ličnost. Među takvima ističu se njemački dječji psiholog i psihoanalitičar Bruno Bettelheim, začetnik psihoanalize Sigmund Freud, švicarski psihijatar i psihoanalitičar, začetnik analitičke psihologije, Carl Gustav Jung, ali u tome smislu i mnogi drugi. Koncept fantazije u Freudovom radu ima fundamentalnu ulogu i jedan je od osnovnih koncepata psihoanalize. Freud fantazije opisuje kao proizvode mašte, naziva ih dnevnim snovima ili sanjarenjima, koji se pojavljuju prvi puta još prije puberteta, a traju sve do godina kasne zrelosti i starosti (Freud, 2000: 104). I Jung mašti i bajkama posvećuje veliku pozornost i važnost tvrdeći da „duša u snovima i bajkama priča svoju unutarnju priču“ (Jung, 1988: 11), a u toj igri otkriva se vlastita priroda. Čarobnost bajki i svijeta fantastike krije se upravo u mogućnosti stvaranja imaginarnih svjetova koja nas motiviraju da preispitamo gdje se nalazimo u stvarnim svjetovima. Kada zamišljamo svijet koji je visoko iznad dosega naših ukupnih iskustava, istovremeno prodiremo u beskrajne dubine vlastite psihe (Krauss, 2009: 6).

Bruno Bettelheim u svojoj knjizi *Značenje bajki* (1979) najveću je pozornost posvetio poimanju i recepciji bajke iz dječje perspektive. U svome radu Bettelheim (1979) objašnjava kako je dječja svijest u najranijim danima dominantno obilježena nesvjesnim dijelom psihe, u kojemu se razvijaju brojne poteškoće i konflikti koje dijete u toj fazi još uvijek ne razumije. S obzirom da u ranijoj dobi dijete to ne može postići na racionalnoj razini, „hodanjem“ po mašti uspješno isprepliće, raspoređuje i fantazira o nekoj priči i pronalazi rješenja za nesvjesne utjecaje<sup>4</sup> (Bettelheim, 1979: 45). „Djetetu se nesvjesni procesi mogu razjasniti jedino kroz slike koje se obraćaju neposredno njegovom nesvjesnom. Slike što ih stvaraju bajke, to čine“ (Ibid). Dok sluša ili čita bajku, za dijete je izazovno što se poistovjećuje s događajima i likovima priče te ono tada kao da se i samo bori s čudesnim i natprirodnim pojavama, ali bez mogućnosti da u pravome životu upadne u opasnosti i nevolje ili trpi određene posljedice ili kazne (O’Keefe, 2004: 84 – 86).

---

<sup>4</sup> Vrlo važnu ulogu u priči nosi i glavni junak, s kojim se dijete poistovjećuje, iz čijih postupaka može lakše povući važne pouke koje ne mora tada proživjeti samo, a proživljava ih kroz priču. Sudbina junaka pokazuje djetetu da je moguće osjećati se odbačeno, napušteno, a istovremeno protiv toga se boriti i narasti (Bettelheim, 1979).

## **Psihoanalitičko ruho**

Gotovo sva psihološka usmjerenja i škole čovjekov psihički aparat dijele na svjesni i nesvjesni dio pri čemu je tek onaj maleni dio na razini svjesnosti, dok se u dubinama nesvjesnog kriju svi čovjekovi pokretački nagoni poput strahova, kompleksa, sumnji, želja, nadi i sl., a koje su izvor čovjekove psihičke energije na temelju kojih on zatim reagira, osjeća, misli i doživljava (Jacobi, 1992). Otac i začetnik psihoanalize, austrijski psihijatar Sigmund Freud, slikovito je odnos nesvjesnog i svjesnog prikazao kao veliku santu leda uronjenu u dubinu čiji tek vršak viri na površini vode. Zamišljeno tako, mali djelić koji stoji na površini predstavlja svjesni dio ljudske psihe, a masivni uronjeni dio sante predstavlja podsvijest. Čovjekov um svakodnevno je obasipan brojnim informacijama i sadržajima, ali samo neki od njih dopiru do svijesti, dok svi ostali odlaze u nesvjesno i tamo se useljavaju u raznim oblicima. Svjesni dio uma zapravo je ono čega je pojedinac svjestan u trenutku djelovanja, predsvjesni dio obuhvaća informacije kojih čovjek nije svjestan u trenutku, ali ih uvijek može dozvati iz, primjerice, vlastitoga sjećanja, dok su one sadržine nesvjesnog čovjeku potpuno strane u uobičajenom djelovanju (Freud, 2000: 339).

Manuela Zlatar u knjizi *Novo čitanje bajke: divlje, arhetipsko, žensko* (2007) vrši hermeneutičko čitanje bajki pri čemu se koristi feminističkom i psihoanalitičkom teorijom. Autorica bajku shvaća „identifikacijskim mjestom“ koje obiluje iscjeljujućim učincima, jer u narativu koji se obraća jezikom simbola oslikava modele ljudskog ponašanja i nudi mogućnost eksternalizacije unutrašnjih duševnih napetosti, a kroz radnju i likove čini to na način shvatljiv i blizak čitatelju (Zlatar, 2007: 122). Učenja Carla Gustava Junga nastavljaju u psihoanalitičkome smjeru, no od Freudovih se odvajaju ne pridajući glavnu značajnost seksualnim nagonima koje Freud pronalazi u gotovo svim nesvjesnim tvorevinama.

Prema Jungu, sve ono psihičko – nije ni u kojoj mjeri manje stvarno od fizičkog, i bez obzira što nije opipljivo niti vidljivo, to je svijet sam za sebe koji je potrebno spoznati i promatrati (Jung, 2017: 145). Zajednički jezik dijele bajke, mitovi i snovi s nesvjesnim dijelom psihičkog aparata, a kojemu svi ovi autori pridaju najvažniju ulogu u formiranju zrele i funkcionalne ličnosti. U kontekstu bajke, prema Jungu (1971: 232) važna je i uloga autora, koji na svojevrsan način nesvjesno, a djelomično i svjesno, čini vlastitu introspekciju dok stvara djelo. Posebice je to slučaj kada je u pitanju fantastična priča jer autor kroz nju stvara svojevolan nestvarni svijet

ispunjen vlastitom maštom i vizijom, a koji izranja iz njegovih duševnih podražaja, a katkada svijest o stvarnosti kakva misli da jest, zapisuju u sferu bajke i tamo je izmjenjuje (Jacobi, 1992). Tako zapravo sam autor zastupa određenu razinu spoznaje, koja se u kontekstu stvaralaštva udaljava od njegova znanja, a on o tome izvještava upravo kroz samo djelo (Lachmann, 2002: 15). Čitajući fantastične priče na javi ulazimo u neka druga stanja spoznaje i svijesti, a u tome je velika zajednička komunikacija bajki i snova.

Piše tako Jung u svome djelu *Duh bajke* (1988: 11) da u mitovima, pričama i bajkama, a kao što je slučaj i u snovima, duša pripovijeda vlastitu priču, a nesvjesno se pri tome razotkriva u svome prirodnom okruženju pri čemu prolazi proces oblikovanja i preoblikovanja, stvaranja vječnog uma. I Freud snove smatra „carskim vratima u nesvjesno“ i 1900. godine objavljuje svoj rad *Tumačenje snova* te opisuje da će, ukoliko otkrije svoj san te misli i emocije koje uz njega veže, sanjač biti u stanju otkriti i svoju podsvijest, izvor svog čitavog ponašanja i osobnosti (Freud, 1981).

U knjizi *Govor snova*, Jakelić (1994: 22) naglašava značajnu funkciju snova te ih naziva porukama koje dolaze od onog dijela psihe s kojim svjesno pojedinac nema doticaja te stoga drži da je vrlo važno oslušivati vlastite snove i o njima promišljati jer bi mogli dovesti do uviđanja nekih iracionalnih strahova, misli i želja. „Onaj tko propusti da zapamti većinu svojih snova, sigurno ne zamjećuje ne samo vrlo zanimljiv dio života već u izvjesnom smislu propušta i da se duhovno razvije onako brzo kao što bi to mogao kada bi bio svjestan toga što mu snovi govore“ (Jakelić, 1994: 22).

I Lewis Carroll hrabro kreće od sna: a od njega kreće i Alisa kada opazi užurbanog Bijelog Zeca s prslukom i džepnim satom i odluči za njime potrčati. Carroll tako sjedinjuje stvarni, čudesni i podsvjesni svijet stvarajući sasvim novi oblik priče koja će biti prozvana fantastičnom pričom (engl. *fantasy*, čudesno) (Crnković, 1990: 41). „Tako se u stvarnost i snove počinje uplitati i podsvijest iz čega proizlazi *nonsensna* komika. Sve će se kasnije fantastične priče, posebice suvremene, napajati na vrelu Lewisa Carrolla“ (Pintarić, 1999: 110).

# POSTMODERNO ČITANJE TEKSTA

## Poetika postmodernizma: odabrani koncepti za interpretaciju

U brojnim pokušajima definiranja pojmova koji slijede, vrlo je važno prvo odrediti razliku između postmoderne i postmodernizma, a od kojih polazi većina – ako ne i svi – autora koji se okupljaju oko tih pojmova. Sorić u svojoj knjizi *Koncepti postmodernističke filozofije* (2010) nudi iscrpan pregled pojmova i ideologija za koje drži da pripadaju postmodernom duhu ili su na njegov razvoj utjecali, pri čemu kreće od problema jezika i prirode čovjekove naravi. I Christopher Butler u svome *kratkom uvodu u postmodernizam* (2007) ističe duboki iracionalizam i masovno razočaranje u prosvjetiteljski spoznane funkcije razuma. U knjizi je dao prikaz i kritiku postmodernizma, a naglasio je pri tome one ideje za koje je smatrao da će najduže opstati u budućim generacijama. Dok takozvana tradicionalna filozofija vjeruje u razum, uzdiže vječnost nad prolaznošću, razum od osjećaja, cjelinu od elemenata – naglašava da je svako biće logičko te da ima univerzalnu narav, pri čemu ne postoji prepreka u spoznavanju bilo kojeg dijela te naravi (Butler, 2007: 17). Postmodernistička filozofija smatra da takvo što nije moguće.

Jean-François Lyotard (2005) u knjizi *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju* (1979); opisuje postmodernu kao raskid s logikom napretka, nestanak „velikih priča“, doba fragmentacije svih ideologija, a naglašava važnost „malih priča“, pri čemu naglašava jezične igre te raznolikost značenja. Sorić (2010) postmodernizam naziva postmodernističkom filozofijom, dok pod pojam postmodernu podrazumijeva povijesno-društveno razdoblje, a ključni motiv takve filozofije vidi u prirodi jezika i čovjeka. Prema njemu postmodernizam je još jedan u nizu intelektualnih struja čije su središnje teme čovjek i jezik, dok su za antirealizam i antihumanizam ključne karakteristike postmodernističke filozofije.

Zbog znatnog uspona teorije u krugovima intelektualaca, postmodernističke misli razumljivo otvaraju neke nove poglede filozofskih beskonačnih pitanja pri čemu dolazi do pomicanja granica između razuma i skepse, stvarnosti i predodžbe, subjekta i objekta, pojedinca i grupe, riječi i značenja (Butler, 2007: 128). U povijesno-vremenskom konceptu smatra se da je postmodernizam započeo krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća, a trajanje mu nije ni definirano ni omeđeno ili konkretno određeno sve do danas (Ravlić 2013: 339). Sve su to pratile

duboke promjene u intelektualnom i kulturnom životu, nastale su nove koncepcije morala, čovjeka i društva. Ono što Lyotard (2005) glede postmodernosti posebno naglašava jest njezina pojava nakon „kraha“ svih modernih uvjerenja u političkom i društvenom životu, kao što je dogma emancipacije čovječanstva, „koja jednostavno nije moguća nakon takvih povijesnih lomova humanizma poput Auschwitza“; velike ekonomske krize, raspad teologije duha te krah znanja i identiteta (Lyotard, 2005: 103). Postmodernistička filozofija kritizira razum kao viši ideal i naglašava da različite izvore spoznaje treba kombinirati. „U svakodnevnom se životu čovjek ne može osloniti isključivo na jedan izvor informacija“ (Sorić, 2010: 10).

Terry Eagleton postmodernizam opisuje kao „misaoni pokret koji odbacuje totalitete“, univerzalnosti, velike priče, čvrste temelje ljudskog postojanja i „mogućnost objektivnog znanja“ pri čemu „stvarnost sama po sebi nije nikakva, samo onakva kakvom je mi konstruiramo“ (Eagleton, 2008: 82). Postmodernizam je „skeptičan prema istini, jedinstvu i napretku, sklon je relativizmu i slavi pluralizam, diskontinuitet i heterogenost“. Sorić (2010: 55) smatra da je dekonstrukcija najistaknutiji koncept postmodernističke misli, pri čemu ističe djela Michaela Foucaulta, Derride i Baudrillarda kao najvećih sljedbenike te misli. Dekonstrukcija je način tumačenja, vrsta interpretacije, intelektualna metoda koja razmatra one sublimne elemente povijesti i preispituje ustaljene postavke znanja i spoznaje. Dekonstrukcija negira esenciju, jednu nepromjenjivu bit, cjelinu, njezin je pristup antiesencijalistički i ne vjeruje u vječnu fiksiranost predmeta i bića jer oni zavise o kontekstu u kojemu nastaju (Sorić, 2010: 59). Stoga ni identitet nije moguće konkretno i jednom zauvijek definirati; identitet je fragmentiran, krhak, a krhko je i znanje, i spoznaja i jezik, i sve su dakle prividi i iluzije. Nietzsche kao preteča postmodernističke filozofije to opisuje i ranije: „Stvari ne možemo misliti onakvima kakve one jesu...“ (Sorić, 2010: 21).

Centralna tema gotovo svih ideologija je čovjek, sve nove generacije mislioca istražuju prirodu i narav ljudi koja se ranije smatrala univerzalnom. Kroz nekoliko stoljeća stvorilo se nebrojeno mnogo ideja. Bajke se smatraju skupnim iskustvom čovječanstva te posjeduju bogatstvo i dubine raznih kultura. Odvijaju se i na svjesnoj i nesvjesnoj razini spoznaje, uvijek su višeznačne i pune simbola, a Manuela Zlatar (2007: 103) drži da ni najtemeljitiye analize ne bi mogle do kraja dokučiti kakva su sva blaga u njima skrivena. Pišući o tumačenju snova, a istovremeno i bajki

koje dijele sličan simbolički i arhetipski jezik, Jacobi (1992: 64) zaključuje da „i najbolji pokušaj tumačenja nije ništa drugo doli više ili manje uspjeti prijevod na neki drugi jezik slika“.

Za Lyotarda (2005) u postmodernističkom smislu narativna funkcija gubi svoje funkcije, velikog junaka, velike zaplete i velike ciljeve. Ona se raskida u fragmente jezičnih elemenata, te onih denotativnih značenja. Smatra da svatko od nas živi na raskrižju ovih beskonačnih elemenata zbog čega dolazi do diskontinuiteta, pluraliteta, kontradiktornosti u svim područjima života, što postaje osnovnom karakteristikom stvarnosti i postmodernog stanja (Lyotard, 2005: 63). U tom kontekstu, Ferdinand de Saussurea, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein i Martin Heidegger neki su od utjecajnih osoba postmodernističke misli jer su svojim idejama radikalno obrnuli percepciju o jeziku (Sorić, 2010: 9). Dotadašnje spoznaje zastupale su ideju da jezik može vjerodostojno opisati zbilju, postmodernistička je misao s druge strane tvrdila da to nije moguće jer jezik nikada ne obuhvaća cjelinu već se sastoji od brojnih fragmenata i značenja koja ti fragmenti nose. Napokon se prihvaća činjenica da je čovjek određen promjenjivim kulturno-društvenim relacijama, a ne nekom transcendentnom esencijom koju skriva u srži svog bića (Sorić, 2010: 310). U vezi s time pojavljuju se iskazi koji negiraju čovjeka kao racionalno ili slobodno biće, preispituju čitav sustav jezika, kritiziraju dosadašnje spoznaje i znanje; zbilju proglašavaju iluzijom, a smisao postaje besmisao (Sorić, 2010: 10).

U knjizi *Postmoderna igra svijeta* Žarko Paić (1996: 37) opisuje postmodernu kulturu kao rezultat destandardizacije ponašanja i trendova, stanje raspršenosti i heterogenosti jezika, znanja, identiteta; drži da je postmodernizam razočarano doba fluidnih koncepata, relativizacije svega i vrijeme revolucionarne imaginacije. Tome u prilog ide i Freudova psihoanalitička teorija koja čovjeka opisuje većinskim dijelom kao nesvjesno biće – čime jednom zauvijek briše iluziju o čovjeku kao racionalnom biću. Rađaju se tako i antiracionalizam te antihumanizam, a „kritika univerzalne ljudske naravi i rekonceptualizacija jezika čine dobro početno mjesto za ulazak u postmodernističku filozofiju“ (Sorić, 20120: 9-10). Krajem 19. stoljeća pojavljuje se sve više pretpostavki o ograničenjima ljudskog razuma. Nietzsche je isticao snažne emocije; „volju za moć“, a Freud otkriva neracionalne strasti i instinkte (Robinson, 2002: 14).

Antihumanizam negira pretpostavke prema kojima su čovjekove spoznajne mogućnosti ograničene na jednu zbilju. Jedan dio zbilje je pristupačan i kao takav dostupan spoznaji, ali to nije čitava zbilja. Ograničenja čovjekovih spoznajnih mogućnosti može biti rezultat njegove

biološke određenosti, mehanizmima kulture, jezika ili vlastitog iskustva (Sorić, 2010: 12). Antihumanizam negira i mogućnosti definiranja ljudske prirode te opovrgava svojstva po kojima je čovjek radikalno drukčiji od svih drugih bića (Sorić, 2010: 12). Kritike te posebnosti čovjeka nad svim ostalim bićima prisutne su od najstarijih filozofija, no sada u pitanje drastično dovode sve dotadašnje percepcije o čovjeku, jeziku, slobodi, razumu, odgovornosti, moralu, istini i sličnim apstrakcijama.

## **O interpretacijama**

Književno djelo kao umjetnička stvarnost u čitateljima potiče doživljaje i spoznaje s kojima se susreću, osim dok djelo čitaju, i u životnom iskustvu, a svaki doživljaj je individualan te ovisi o drugim iskustvima – od općenito literarnog do isključivo subjektivnog – stoga se umjetnički svijet ne stvara samo u odnosu autora i djela, već i u relaciji recipijenta i djela, pri čemu se recipijent vlastitim shvaćanjem i tumačenjem tog djela također može smatrati umjetnikom (Sorić, 2010: 39-41). Takvu ideju zastupa i Visinko (2001: 50) i drži da je „recipijent osobito stvaralački nadahnut u činu interpretacije“. „Tekst koji je istinski umjetnički poziva na ponovna čitanja koja pak otvaraju mogućnosti različitih interpretacija“ (Visinko, 2001:50). Svako čitanje i interpretacija nekog djela poticaj je za neka buduća tumačenja, ali i stvaralačka i istraživačka čitanja, a ponekad je samo inspiracija za daljnje promišljanje povijesti, jezika, kulture, umjetnosti, književnosti, psihologije i sociologije pri čemu se otvara čitav niz pitanja koja uvijek kao da se svode na ljudsku djelatnost i prirodu. S time u vezi odzvanja ponovno poznat prizvuk postmodernističke misli.

Tradicionalna filozofija smatrala je kako se čitanjem teksta automatski dopire i do njegove srži. Takvo vjerovanje da svaki tekst ima jednu nepromjenjivu poruku i značenje, jedan identitet i oblik je krajnje esencijalističko, a postmodernistička mu se filozofija radikalno suprotstavlja mišljenjem da je čitanje dijalektička igra u dijalogu između recipijenta (čitateljice/čitatelja) i napisanog teksta (Sorić, 2010: 39). Tako se okviri čitanja i interpretacija kreću prvo od samoga teksta, preko autora, nakon čega čitatelj zadobiva presudnu riječ. Ideju da jedan tekst ima više značenja, kodova, perspektiva, simbola i tematika podržava i ideologija poststrukturalizma koja



naglašava različitost pri interpretacijama istoga teksta (Sorić, 2010: 40). U smislu postmodernističke filozofije, izraz „čitanje“ dolazi kao metafora za spoznaju, razumijevanje i interpretaciju pri čemu ukazuje na brojna i raznolika shvaćanja jednog objekta spoznavanja (Sorić, 2010: 51). Na sličan se način gleda i na čovjeka te stvarnost. Terry Eagleton (2008: 27) ističe da „poststrukturalizam, a zatim i postmodernizam, više niti ne pokušavaju razmišljati o ljudskome životu kao cjelini, jer to smatraju ozloglašeno “humanističkim” pristupom“, a umjesto toga zastupaju različitost, višeznačnost, pluranost te dijele averziju prema svim apsolutnim temeljima. Tako smisao svega u postmodernističkoj misli postaje sumnjiv pojam.

Svaki se tekst, koji u ovome smislu ne znači samo pisanu riječ već bilo koji predmet shvaćanja, u kontekstu vremena i društvenih te kulturnih okolnosti mijenja, a ne mijenja se nikada u sadržaju, no uvijek se iznova mijenja u percepciji i recepciji tog sadržaja (Sorić, 2010:53). To je zbog toga što se osim vremena, mijenja i čitatelj pa tako i samo čitanje, stoga su „značenje i smisao rezultat međusobnog utjecaja teksta i čitatelja“ (Sorić, 2010: 53). Takve mogućnosti brojnih značenja i uvijek novih interpretacija svoje temelje iznalaze u jeziku, njegovim beskrajnim dosezima, a u postmodernističkoj misli jezik zauzima najvažnije pitanje od kojega sve kreće. Prema tome, a kako u svojoj knjizi *Postkultura* naglašava Jelena Đorđević (2009: 206), svi su tekstovi retoričke i jezične igre koje nikada doslovno ne prikazuju stvarnost, čime se negira mogućnost bilo koje vrste objektivnog znanja, stavljajući tako u isto područje filozofiju, povijest, književnost; mišljenje, činjenice i fikciju.

Važno je spomenuti glavne predstavnike i teorije o jeziku poput onih Jacquesa Derride da odnos između jezika i svijeta ne može biti konačno utemeljen i pouzdan (Derrida, 1992, navedeno u Butler, 2007: 17-18) ili Ferdinanda de Saussurea koji otkriva da identitet znaka nije određen realnom prikazu objekta, već relacijom spram svih ostalih znakova unutar jezika – veza između riječi i značenja je proizvoljna (Saussure, 2000). Nietzsche drži da spoznaja kreće od čovjeka (Robinson, 2002) budući da svaki pojedinac gradi spoznaju iz svoje perspektive, na svojstven način, a to kao u začaranom krugu, može biti uvjetovano kulturom, odgojem, jezikom i sl. Jezik nosi značajnu ulogu jer o njemu ovisi na koji način definiramo vlastitu istinu o realnosti.

I antirealizam njeguje ideju da je spoznajna određena subjektom u mnogo većoj mjeri nego objektom promatranja (Sorić, 2010: 21). Antirealistička interpretacija je svojevrsna dekonstrukcijska metoda koja pretpostavlja da neki tekst posjeduje nekoliko istovrijednih

interpretacija i da one sve ovise o izvantekstualnim okolnostima u puno većoj mjeri nego unutar tekstualnih zbivanja (Sorić, 2010: 28). Tome suprotno je realistička ideologija prema kojoj tekst ima jedno značenje te da se jednosmjerno koristi simbolima nekog realnog objekta (Sorić, 2010: 28). Čini se kako ovo potonje, barem konkretno za Carrollovu *Alisu u Zemlji čudesa*, apsolutno nije moguće, a u nastavku rada razmatrat će se upravo višeznačnost tog djela.

Prema Karol Visinko (2001: 50) „višekratno vraćanje fantastičnoj priči *Alica u Zemlji čudesa* u nama otvara nova i nova iskustva, misaona, emocionalna, fantazijska“. Hodajući čudesnim podzemljem čitatelj zajedno s glavnom junakinjom misaono polijeće pri čemu se bude brze asocijacije; dinamika mašte se ubrzava, iskaču neka pitanja o životu, a odgovori dolaze u slikama – te ponekad zbunjuju a zatim nadahnjuju – i odvijaju se poput vlastitog sna koji kao da je dio Alisinog snoviđenja. Struktura sna na kojoj je priča izgrađena, razigrana uporaba simbola i *nonsensna* poetika ono su što potiču brojna, raznolika, pa čak i kontradiktorna čitanja/interpretacije ovog djela. Slične ideje zastupa i Crnković (1990: 45) koji drži da „više nego ikoja druga knjiga za djecu, ove Carrollove priče traže komentar, ili možda ne toliko komentar koliko nekakvu čarobnu formulu“. Fantastična *Alisa u Zemlji čudesa* uvijek će ostati priča otvorena, kako za razna nova čitanja i djece i odraslih, tako i za nova istraživačka čitanja znanstvenika, ali i ona umjetnička čitanja u dubokom izvoru neiscrpne inspiracije podzemlja.

„Uvijek je čovjek maštom nastojao prodrijeti daleko pred sebe u tamu i neizvjesnost budućnosti i ta je želja rodila mnoga poetska dostignuća, pa i divne bajke, ali ništa manja i ništa slabija nije čovjekova težnja da se vrati u mrak prošlosti te da, lutajući i kopajući po daljinama nestalima pod zapusima vremena, traga za korijenima sadašnjice i budućnosti, za izvorištima novih spoznaja, novih doživljaja i novih nadahnuća. Ne čini se da ta želja s napretkom tehnike jenjava; ona je jednako nazočna u našem vijeku atoma i tehničkih čudesa pa će i ubuduće biti predmet zaokupljenosti čovjekova duha i poticaj za pjesničke inspiracije.“

(Težak i Težak, 1997: 111-112).

## FANTASTIČNI SVIJET LEWISA CARROLLA

Pravo ime Lewisa Carrolla bilo je Charles Lutwidge Dodgson, a biografi koji su istraživali njegov život i stvaralaštvo ističu razliku između onoga što je autor stvarao pod pravim imenom i onoga što je kreirao pod glasovitim pseudonimom. Svoj najveći dio života proveo je na Oxfordu, prvo kao student, a zatim profesor matematike (Crnković, 1990: 41). Opisivan je kao svestran, bogatog karaktera kojega su krasili kreativnost i dar za inovativno razmišljanje; zanimao se za logiku, jezik, snove, vrijeme i brojeve, ali ništa nije ostalo u tolikoj mjeri zapamćeno kao njegove dvije najpoznatije priče o djevojčici Alisi u koje je kroz jezičnu igru i poseban stil što ga karakterizira uronio šarenu i raznoliku paletu spoznaja (Wilson, 2008: n.p.). Kako navode brojni autori Carrolla se smatra začetnikom nadrealističke književnosti. O njegovom stvaralaštvu i životu nastala su brojna djela, a neka od najznačajnijih su zbirke njegovih dnevničkih zapisa i brojnih pisama<sup>5</sup> koje okuplja i objavljuje autorica Ann Clark (1979), a brojni su i memoari Carrollovih poznanika, poput *Lewis Carroll as I knew Him /Lewis Carroll kako sam ga ja poznavala* (1899) Ise Bowman (Visinko, 2001: 19). Iscrpana je strana literatura koja se također bavi Carrollovim zanimljivim životom, a u svima je vidljivo da se cijenjeni matematičar, logičar i intelektualac Dodgson pretvorio u glasovitog Carrolla – a Carroll je „posve drukčiji čovjek, čovjek mašte i poleta, pisac koji odlikuje izvrsnim stilom“ (Crnković, 1990: 42).

### **Charles Lutwidge Dodgson – matematičar, logičar i pisac**

Poput njegovih nezamjenjivih priča i posebnog stila koji ih prožima, Lewis Carroll sve do današnjega razdoblja ostaje zapamćen kao značajna i ključna figura u povijesti književnosti. Njegovo pravo ime je Charles Lutwidge Dodgson i rođen je 1832. godine u Daresburyu (Cheshire) kao treće dijete i najstariji sin velike obitelji oca Charlesa (koji je bio anglikanski svećenik) i majke Frances Jane (Visinko, 2001: 14). Prema brojnim izvorima, a kako navodi i

---

<sup>5</sup> Carroll je pisao i dnevnik tijekom skoro čitavog svog života, kao i brojna pisma, od kojih je, kako prenose izvori, u razdoblju od 37 godina nastalo ukupno 98.721 pismo (Visinko, 2001: 23).

Visinko (2001) Charles je bio vrlo blizak sa svojom obitelji, njegov otac je znatno utjecao na njega, a posebno je važnu ulogu zauzimao kao najstariji brat velike obitelji s jedanaestero djece. Poznato je kako je od malena počeo pisati poeme, pjesmice, šale, dosjetke, poeziju, igre i zagonetke, a dugi je niz godina za svoje sestre i braću stvarao časopise koji su izlazili u nastavcima (Greenacre, 1971, navedeno u Bloom, 2006: 105). Obitelj Dodgson bila je iznimno religiozna što je dakako utjecalo na odgoj i životni tijek. „Vjerojatno zbog toga što je mnogo vremena provodio s djecom unutar svoje obitelji, (...), Carroll je u sebi razvio izvanrednu sposobnost ostvarivanja veza s dječjim svijetom, koji traži iskrenost i čistoću misli i srca“ (Visinko, 2001:15). Od najranijeg djetinjstva pokazivao je domišljatost i darovitost, poseban način razmišljanja, zabavljao se igrama riječi i logičkim iskazima, a svoj je život kasnije posvetio matematici koju je dugi niz godina predavao na Oxfordskom sveučilištu *Christchurch College* (Greenacre, 1971, navedeno u Bloom, 2006: 115). Bio je vrsni matematičar i logičar, no zanimao se i za fotografiju, ali ipak je najpoznatiji po svojim pričama o Alisi koje se smatraju začetkom posebnog načina pisanja priče. Crnković (1987: 13, 287) ga naziva „ocem fantastike“, a smatra ga ujedno i nadrealističkim piscem koji je, iako stvarajući u viktorijanskom razdoblju, stvorio djelo daleko ispred svoga vremena. Osim fantastičnih priča, objavio je i brojna djela znanstvene literature iz matematike i logike, među kojima su najpoznatije *Curiosa Mathematica* i *Game of Logic* (1887) (Wilson, 2008: n.p.). Zanimao se uvelike i u snove i njihovu čudesnu prirodu (Day, 2015: 28), a evidentno je da san tematski preuzima i gradi Carrollovu priču *Alisa u Zemlji čudesa* kojom je otvorio nove prostore i vidike svijeta fantastike, čije su značajke stila i kompozicije, te originalnost i nadrealna igra riječima, kao i *nonsensni* zanos, specifični likovi i njihove dimenzije postavili nove kriterije fantastike. „Jesu li oni vesela i bezbrižna igra ili *freudovski* prije Freuda koncipirane studije ličnosti?“ (Crnković, 1987:103).

S obzirom na to da je bio pripadnik intelektualnih krugova viktorijanskog razdoblja, zanimao se i za politiku (Day, 2015: 397) te je i na tome planu bio angažiran; slao je brojna pisma nacionalnim i lokalnim medijima, ministrima i drugim odborima pri čemu je iznosio svoje opaske o sustavu obrazovanja, javnim školama i učilištima, nacionalnoj politici i ekonomiji, dobrotvornim organizacijama te moralnim pitanjima javnosti, a osmislio je i specijalno izdanje matematičkih vjerojatnosti u sustavu glasovanja (Day, 2015: 398). Potaknut tadašnjim događanjima i promjenama, koja su se dakako osjetila i na sveučilištu, Dodgson je u svojim tekstovima skrio parodiju i satiru, a koja se brojnim analizama naknadno mogu iščitati u kontekstu toga vremena

(Beer, 2016: 24). „U Carrolla je živio matematičar, logičar, umjetnik i crkveni čovjek, i to s osobito razvijenom i profinjenom sposobnošću za humoristično i paradoksalno viđenje svijeta i života“ (Visinko, 2001: 13). Pisao je uz to i prozu i poeziju koje je također cijenio od malena, a najpoznatija među takvim zbirkama je *Phantasmagoria and Other Poems* (1869.) i pjesma nonsensnog stila *The Hunting of the Snark / Lov na Snarka* (1876.) te roman *Silvija i Bruno* (1889) koje se također ističu nonsensnim stilom i jezičnim igrama (Visinko, 2001: 22). Smatra se kako je na njegovo stvaralaštvo uvelike utjecao engleski dječji pjesnik Edward Lear koji je kao predstavnik *nonsensne* poetike objavio svoj *Book of nonsense* još 1846. godine (Crnković, 1990).

Tako Charles Lutwidge Dodgson, kao veliki matematičar, logičar i intelektualac, 1856. godine za pisanje neznanstvene literature preuzima pseudonim pod kojim ga poznaje čitav svijet – Lewis Carroll. Prevođenjem svoga imena na latinski te inverzijom latinskog oblika svoga imena *Carolus Ludovicus*, i zatim ponovnim prevođenjem imena na engleski jezik nastaje glasoviti Lewis Carroll i postaje „ocem fantastike“ (Crnković, 1987: 13, 287).

## **Zašto je Lewisa Carrolla moguće smatrati postmodernistom?**

Osim što ga brojne kritike i analize smatraju ocem fantastike i začetnikom novoga stila prema kojemu su građene i brojne suvremene priče; osim što se – zbog začudnosti koju izaziva *nonsens* te mistični i čudesni motivi i simboli u pričama fantastike netipičnima za viktorijansko razdoblje u kojemu su nastali – Carroll smatra i nadrealistom; postoje neki vidljivi elementi postmoderne poetike i duha toga vremena u duhu priča koje Carroll donosi, a zbog kojih bi ga se tako moglo smatrati i postmodernistom iako tome razdoblju ne pripada.

Tematika kojom se bavi Carroll u priči *Alisa u Zemlji čudesa*, prema ovoj – jednoj od mnogobrojnih interpretacija djela – te način na koji to čini, upravo su centralna pitanja postmodernističke misli jer novim poimanjem stvarnosti, realnosti, spoznaje i čovjekove prirode ruši sve dotadašnje spoznaje – u čudesnom podzemlju – i tamo dekonstruira velike priče, otkrivajući tako onaj iracionalni, nesvjesni dio čovjeka i njegove spoznaje. Prema Christopheru Butleru (2007) spoznaje o ljudskoj prirodi i svijetu prema postmodernističkoj misli zapravo nisu ni spoznaje, a kamo li istine – već predodžbe i „nestabilne promjenjive kategorije koje se

transformiraju“ sličnom dinamikom i razmjerima poput Alise koja katkada raste u divovske tjelesne proporcije, a ubrzo zatim postaje manja od makovog zrna, a takvi su i identiteti, koji su u duhu postmodernističke misli ništa drugo nego fragmenti ličnosti. U svojoj fantastičnoj priči o Alisi, Carroll pokazuje i fragmentiranost jezika, njegove beskrajne i dalekosežne mogućnosti i kombinacije; izobličava i iskrivljava logiku u svemu i vodi svaki razgovor do besmisla, igra se fenomenom vremena, ispituje razne oblike i dimenzije u neuobičajenim predodžbama i sve to čini kroz lakoću igre i dinamiku sna – jer jedino je u snu i u igri sve moguće. U ponekim se interpretacijama zastupaju ideje da je Carroll u ovu priču uronio toliko raznih elemenata vlastitih spoznaja i intelektualnih dosega, a upakirao ih na specifično originalan i vrhunski poetičan način koji je ostao nezamjenjiv sve do danas.

Kao i drugi matematičari toga vremena koji su do tada još slijepo vjerovali starim postavkama algebre, geometrije i matematike Euklida, na tragu promjena i u znanstvenim i intelektualnim krugovima kada dolazi do novih spoznaja i otkrića, Dodgson je preispitivao stare postavke te tragao za novima (Beer, 2016: 24 – 25). Kako to objašnjava Jolande Jacobi (1992) prema psihologiji Carla Gustava Junga, stvaralački proces nije moguće svjesno pratiti u svakome trenutku, a sastoji se od riznice vječnih simbola, što individualnih pojedincu, što zajedničkih čitavom narodu, kulturi pa i čovječanstvu – koji prebivaju u nesvjesnom dijelu psihe.

Umjetničko djelo tako je stvaralački proizvod mašte autora, „umjetnikova mašta se načelno ne razlikuje od one običnog čovjeka, no ono što pokraj bogatstva, originalnosti i životnosti proizvoda mašte čini umjetnika prvenstveno je njegova oblikovna sposobnost stvaranja, ona snaga pomoću koje on izmaže oblikovati svoje ideje i povezati ih u jednu organsko-estetsku cjelinu“ (Jacobi, 1992: 38 – 39). Smatralo se riskantnim u umjetnosti se baviti pitanjima nesvjesnoga i podsvijesti, no od otkrića kompleksnosti i fragmentiranosti ljudske prirode i psihe, ta je tema gotovo sveprisutna. Za Carrollovo vrijeme to nije bilo uobičajeno, neki autori smatraju da je *Alisom u zemlji čudesa* Carroll otvorio pitanje podsvijesti prije Freuda. U *Alisi u zemlji čudesa* junakinja upada u zečju rupu i nađe se u čudesnom, irealnom svijetu, u *Alisi s onu stranu ogledala* prođe kroz ogledalo i nađe se opet s one strane stvarnosti. pisci su od tada izmišljali različite kreativne načine na koje njihovi junaci prelaze granicu između stvarnog i nestvarnog svijeta (Težak i Težak, 1997: 71).

## INTERPRETACIJA DJELA – *Alisa u Zemlji čudesa*

Velika važnost Carrollova djela *Alisa u Zemlji čudesa* potvrđuje se brojnim i opsežnim interpretacijama u području psihologije, lingvistike, književnosti, sociologije, medicine i brojnih drugih područja, a na predlošku originala ostvarena su brojna druga umjetnička djela kroz slikarstvo, film, glazbu, kazališnu scenu, a utjecaj teme i motiva osjetljiv je i u brojnim drugim čak i današnjim izričajima (Beer, 2016). Djelo je prevedeno na preko 170 različitih jezika (Beer, 2016: 2), i iako je engleski izvornik nezamjenjiv u prijevodu, kvalitetna su i tumačenja vrijedna sva nastala izdanja. „Zahvaljujući pak predanom i znalačkom radu brojnih prevoditelja, u Carrollovoj *Alici* istinski mogu uživati i pripadnici drugih naroda“ (Visinko, 2001: 89).

U jednoj svojoj zapisanoj misli, Carroll je sam izjavio „da bi sadržaj djela trebao uvijek značiti više od onoga što je autor mislio dok je djelo stvarao“ (Visinko, 2001: 53). Djelo je originalno smišljeno za kćeri Carrollova prijatelja, a posvećeno Alici Liddell, tada desetogodišnjoj djevojčici koja postaje glavnom junakinjom čudesnog podzemlja (Visinko, 2001: 26). Kako se saznaje iz Carrollovog dnevnčkog zapisa – jednoga petka, davne 1862. godine krenuli su „Carroll i njegov prijatelj, mladi sveučilišni nastavnik, inače miljenik djece, Robinson Duckworth, uputili su se s tada desetogodišnjom Alicom Liddell i njezinim sestrama, čamcem uzvodno Thamesom do Godstowa“ (Visinko, 2001: 26). Na tom je izletu Carroll kćerima svog sveučilišnog prijatelja ispričao, kako je sam naziva – bajku – pod nazivom *Alisini doživljaji u podzemlju* (*Alice's Adventures Under Ground*), a koju ga je osobno Alice Liddell zamolila da za nju i napiše. Dvije godine kasnije, u studenom 1864., Carroll je maloj Liddell za Božić poklonio prvi rukopis knjige, koja je skraćena verzije priče kakvu poznajemo danas, ispunjena dosjetkama privatne naravi koja će kasnije zadobiti prošireno i za nakladu sređeno i ilustrirano izdanje *Alisa u zemlji čudesa* (Visinko, 2001: 28). Kako nadalje prenosi Visinko (2001) Alice Liddell prvi je rukopis knjige čuvala do 1928. godine nakon čega se prodao na aukciji za 15.400 engleskih funti. Šest mjeseci kasnije na novoj se aukciji zajedno s primjercima prvog izdanja knjige prodao za dvostruku cijenu, a danas se Carrollov izvorni rukopis i prva verzija ove priče čuvaju u Britanskom muzeju te je njihova vrijednost neprocjenjiva (Visinko, 2001: 28).

*Alisa u Zemlji čudesa* učinila je radikalni zaokret na području dječje, ali i fantastične priče. Na prvi dojam djelo se može činiti kompleksno, zbunjujuće i neobično, bez jasno zacrtane radnje u

kojoj se oko glavne junakinje samo nižu čudesna stvorenja, a još čudesnijim dijalozima i jezičnim igrama pojačan je element začudnosti koji knjiga u recipijenta izaziva. S druge strane, događa se raskid svake veze s narodnom bajkom, a kako ističe Crnković (1990) – osim što se priča prvi puta sasvim i u potpunosti okreće djetetu, događa se i fantastičan prijelaz iz svijeta realnosti u beskrajne prostore nestvarnoga svijeta. Čudesno i irealno u djelu se isprepliću s realnim pri čemu se odvija igra *nonsensnog* stila, isprepletена jezičnim zamkama i dosjetkama, a narativ sna na kojemu je izgrađena priča daje posebnu dimenziju Alisinog iskustva. Tako je Alisin san zapravo igra mašte kojom upravlja njezina vlastita podsvijest, a koja se izvija iz fantastičnog asocijativnog niza (Crnković, 1990: 43). U brojnim interpretacijama, ovo se djelo shvaća kao put odrastanja, razvoja ličnosti, transformacije i sazrijevanja s kojim se susreće svako dijete kada krene u socijalizaciju izvan obiteljskoga doma.

Kako iznosi Pintarić (1999: 24), prema uzoru na Alisu u kasnije nastalim fantastičnim pričama, a posebice u suvremenoj i modernoj bajci, glavni likovi bit će uglavnom djeca koja će poput Alise biti radoznala, plemenita, maštovita, ali istovremeno tvrdoglava i neposlušna te brzopleta – i svi će se ti junaci naći u paralelnom svemiru zbilje i sna, realnosti i imaginacije – u asocijativnoj igri kakvu predstavlja Carroll čime ocrta novu strukturu carstva priče a u kojoj ga slijede i mnogi drugi. Tako Carroll „*Alisom u Zemlji čudesa* odlazi u podsvjesni svijet začevisi istodobno nadrealističku književnost i književnost za djecu koja će dobiti ime fantastična priča (*fantasy*), čime će on, također, utjecati na daljnju poetiku dječje književnosti“ (Ibid).

## **Između bajke i fantastične priče**

Do sada se u ovome radu o Carrolllovoj *Alisi u Zemlji čudesa* govorilo kao o djelu, priči, tekstu, bajci, knjizi, fantastičnoj priči, umjetničkoj priči ... Slično se događa i u ostatku literature gdje se ti pojmovi i osobine još uvijek razmatraju, a isti je to slučaj konkretno i s Carrolllovom *Alisom u Zemlji čudesa*.

Kako prenosi Visinko (2001: 32) iz dnevnčkih zapisa Lewisa Carrolla, i sam autor je zapisao kako je kćerima svoga prijatelja Liddella ispričao bajku (*fairytale*). Neke literature je nazivaju bajkom, čemu u prilog idu neke ranije prikazane teorije poput one da je bajka svaka priča u kojoj



je stvarni svijet prikazan na nestvarnim i natprirodnim elementima. Dubravka i Stjepko Težak u svojim *Interpretacijama bajki* (1997) Carrollovu *Alisu* uvrstavaju među bajke, a isto čini i Ana Pintarić u *Bajke: Pregled i interpretacije* (1999). Za razliku od navedenih autora, Crnković (1987. i 1990.) čini mali raskorak i s Carrollovom *Alisom* spominje i uvodi pojam fantastične priče, a Carrolla proziva „ocem fantastike“ žanra. Piše tako Milan Crnković u svome *Priručniku za studente i nastavnike – Dječja književnost* (1990: 41):

„Čini se, naime, da je Carroll preskočio jednu stepenicu u razvitku priče. Priča je najprije bila mit u koji je pripovjedač vjerovao, zatim je prerasla mit, postala je bajka, ali se razvijala u ambijentu i vremenu kad se još vjerovalo u mitske sile, Andersen i drugi romantičari ne vjeruju u mitsku podlogu, ali se prave kao da vjeruju i unose u svoje bajke sve elemente čudesnog nastojeći da iz njih izvuku što više poezije i slikovitog prikazivanja svijeta u čudesni svijet i grade drukčije priče također na podlozi te hinjene vjere gdje ne vrijede mnogi zemaljski zakoni. Realist koji bi dozvolio da mu okvir djela bude realističan, a cijelo djelo da se odvija u snu i da prikazuje potpuno irealan svijet ne bi nikako pripadao smjeru objektivnog realizma kakav se javio u literaturi oko polovice 19. st. Carroll, ne želeći da piše u stilu romantičara, odlazi u svijet podsvjesnog, i kasniji teoretičari nadrealizma smatraju ga svojim pretečom. On neće realnim slikama prikazivati realni svijet, nego će iz krhotina realnog svijeta sazdati jedan čudan irealan svijet čiji oblici nastaju slobodnim spajanjem u podsvijesti djeteta.“ (Crnković, 1990: 41)

Fantastična priča je ipak zasebna vrsta priče u kojoj je nužan pomak između realnog svijeta, iz zbilje, u irealni svijet, a tako neprimjetno kao što je taj pomak u snu, ili upravo onaj u kojemu Alisa, trčeći za Bijelim zecom, upada u čudesno podzemlje vlastite psihe koja sama niže likove kao dijelove ličnosti, a događaje kao individualno i kolektivno arhetipski usađene konflikte (Demurova, 1982, navedeno u Bloom, 2006: 158). Tako nastaje jedan novi svijet, umjetnički svijet, unutrašnja stvarnost, izokrenuta realnost i logika za koje se ispostavlja, a posebice u razvoju postmodernističke misli, da počivaju duboko unutar svakog pojedinca. „U engleskim izvorima o dječjoj književnosti, uz Carrollovu Alicu i njezine prethodnike susrećemo pojam *fantasy*, što u prijevodu korespondira mašti, ali i sanjariji i prividu“ (Visinko, 2001: 33) Autorica

Nina Demurova u svojoj interpretaciji *Toward a Definition of Alice's Genre: The Folktale and Fairy-Tale Connections* (1982, navedeno u Bloom, 2006) Carrollove priče o Alisi naziva bajkama te analizira u kojoj se mjeri njegove bajke razlikuju ili podudaraju s narodnim bajkama, a posebno onima engleske književnosti. Ističe problem određenja žanra ovih bajki, ali smatra to i općenito problemom s Carrollovom neznanstvenom prozom te uz neke sličnost koje pronalazi s engleskim tradicionalnim prethodnicima, Carrollu ipak priznaje posebnost i veliku distinkciju, a glasovitom *Alisom u Zemlji čudesa* formira potpuno novi oblik bajke. „Ispod Carrollovog pera narodna priča dobiva drugu dimenziju, a struktura joj podliježe radikalnim promjenama“ (Demurova, 1982, navedeno u Bloom, 2006: 157).

U Carrollovoj *Alisi* nema klasičnog uzorka tradicionalne bajke po kojemu iza svakog uzroka dolazi neka posljedica ili kazna. Priča ne završava klasično, ne završava kada junakinja uspješno svlada sve prepreke i poteškoće, niti zato što to čini, već završava onda kada završi i Alisino snoviđenje u priči (Demurova, 1982, navedeno u Bloom, 2006). Piše da je Carroll pisac nekoliko koraka ispred svoga doba. Na sličnim pretpostavkama počiva i ovaj rad kada djelomično Carrola, a djelomično i njegovu junakinju smatra, osim nadrealnima, i vidno postmodernima. Kako i sama Alisa već u prvoj sceni govori: „Kad sam čitala bajke, mislila sam da se to stvarno nikad ne događa, a sad, evo me, usred jedne takve! O meni bi trebalo napisati knjigu, o da, baš bi trebalo“ (Carroll, 2004: 46). I uistinu, nastade tako bajka, fantastična i čarobna knjiga o *Alisi u Zemlji čudesa!*

U svojoj knjizi *Philosophy of Nonsense: The intuitions of Victorian nonsense Literature* J.J. Lecercle (2002: 1) iznosi ideju da je *Alisa u Zemlji čudesa* već zadobila „status mita“ s obzirom na nebrojeno mnogo subverzija i tumačenja djela te s obzirom na veliku popularnost koju ima već od prvog izdanja pa sve do danas, jer gotovo da nema osobe, a ni generacije koja nije čula za Carrollovu *Alisu*. Dakle, Carrollova *Alisa u Zemlji čudesa* u vidu ovoga rada nije klasična bajka, i osim što je autor i junakinja sami prozivaju bajkom, ovaj rad zastupa ideju da se u više točaka ipak dodiruje s karakteristikama fantastične priče kao zasebnog oblika. U tome kontekstu moglo bi se smatrati da *Alisa u Zemlji čudesa* pripada i žanru bajke kako drže neki autori, ali i žanru fantastike, a s obzirom da je priča nadređen pojam svim konkretnijima te da je teško odrediti jedan žanr kojemu pripada, u ovome radu najčešće se koristi upravo taj izraz.

## **O *nonsensu* ili kako je besmisao zamijenio smisao**

U svojoj knjizi *Philosophy of Nonsense: The intuitions of Victorian nonsense Literature*, J.J. Lecercle (2002: 25) piše da je *nonsensna* lirika humoristična i parodijska poetika s izmišljenim, besmislenim izrazima ili naizgled apsurdno povezanim pojmovima čime se postižu efektivni učinci teksta, a „šarmantno svojstvo *nonsensnog* stila je sloboda jezika na koju on upućuje“.

Lecercle (2002) nadalje pojašnjava *nonsensni* stil kao poseban oblik književnog žanra, a pripisuje mu „mitsku moć“ zahvaljujući intelektualnim, intuitivnim, jezičnim, pragmatičkim i filozofskim dosezima koji su potrebni da bi se posredstvom *nonsensa* postigao zapanjujuć rezultat, kakav postiže i Carroll. *Nonsensnom* poetikom otvaraju se novi prostori razmišljanja i imaginacije, a kontradikcijama koje iz njih proizlaze ostvaruje se humor, dinamika, inovativnost i začudnost teksta. Takvi tekstovi prema Lecercleu (2002) su reflektivni, intuitivni i imaju mogućnost parodirati jezikom i gramatikom, a kao takve naziva ih „revolucionarnima“. *Nonsens* počiva na kontradikciji, dijalektičkom suprotstavljanju riječi, pojmova, izraza; često se koriste sinonimi i homonimi; svaki se smisao izokreće i subverzira do apsurdna; restrukturiraju se poznati oblici, nad njima se vrši dekonstrukcija i pridaje im se smisao s druge strane logike (Lecercle, 2002). U susretu s *nonsensnim* stilom, čitatelj je uvijek razdijeljen na dva suprotna pola kontradikcije jezika što za učinak ima imaginiranje nekih novih rješenja. Veličina *nonsensnog* stila, kao književnog oblika, jest u tome što predočava nevolje svakog jezika: „rastrgani smo između dva suprotna pola paradoksa, ali ipak ih nekako moramo držati zajedno“ (2002: 26). Ono što Lecercle (2002) predlaže jest da je *nonsens* sam po sebi, ako je to njegova srž, paradoksalan objekt.

*Nonsensni* jezik oslobođen je, dakle, uobičajenih jezičnih i gramatičkih pravila i sam je po sebi dvoznačan; sam je po sebi paradoks, jer u toj jezičnoj slobodi istovremeno prikazuje jezična pravila od kojih se odstupa, a pokazuje i novi oblik jezika bez pravila. Jezik u tome smislu nije instrument pomoću kojega se olakšava komunikacija već jezik koji govori sam za sebe, i kao takav nije ograničen (Lecercle, 2002: 24). Na svim razinama analize jezika (morfološka, sintaktička, fonološka i semantička) *nonsensni* se stil tim pravilima suprotstavlja, štoviše, s njima se igra, obrće ih kao da je to prirodno i tako dovodi do besmisla (Lecercle, 2002).

*Nonsensnim* stilom ne izmišljaju se nasumično riječi, one nisu puke besmislice, već se iskorištavaju mogućnosti koje nude pravila nekog jezika, tj. pravila koja reguliraju moguće

kombinacije fonema. Smislene kombinacije fonema, morfema, ne iscrpljuju mogućnosti zakonitih kombinacija, ostavljajući tako prostor za besmisleni jezičnu igru (Lecerle, 2002). „Morfološka se pravila pri tome duboko poštuju i, proturječno, podmeću ili iskorištavaju, često podrazumijevajući doslovno razumijevanje, koja se iz lažnih (ali logičnih) razloga proširuju izvan njihovog stvarnog (ali kontingentnog) opsega“ (Lecerle, 2002: 49). To je glavna karakteristika lingvistike *nonsensa*. Dominantni aspekt kontradikcije je poštivanje pravila, pri čemu pravilo prethodi i dominira njegovom privremenom subverzijom. Inače, *nonsens* je operacija koja uzima bilo koju frazu bilo kojeg režima i čini je nesuvislom – „prijevodni stroj koji remeti bilo koju jezičnu organizaciju, a koherentnost pretvara u nekoherentnost“, osjećaj u besmisao (Lecerle, 2002: 222). Nikada ne možemo biti sigurni da „skovana“ riječ koju otkrijemo u tekstu nema postojanje i uobičajeno značenje u većem rječniku ili specijaliziranom žargonu“ (Lecerle, 2002: 29). Tome u prilog idu i postmodernističke ideje koje govore o višeznačnosti jezika i njeguju stavove da je svaka percepcija ujedno i projekcija; da svaka projekcija podrazumijeva interpretaciju te da je središte svake interpretacije subjekt koji ju vrši, a ne objekt nad kojim se tumačenje vrši (Lecerle, 2002: 141).

Istovremeno je *nonsensni* stil i komičan, jer inscenira odsutnost zdravog razuma i pravila te neograničenost jezika; spontano se odnosi prema jeziku, bez hijerarhijskog poretka i u velikoj se mjeri oslanja na paradoks. Kako to objašnjava Catherine Belsey u svojoj knjizi *Poststrukturalizam* (2001: 99 – 100), zadovoljstvo jezične igre u pričanju viceva, prepričavanju, stvaranju slogana, obrtanju izraza i riječi, jedino može biti ometeno konvencionalnim jezikom i pravilima što dovoljno govori o prirodi jezičnih igara te njihovoj potrebi za slobodom. Takvo shvaćanje jezika kao niza igara zastupa i postmodernistička misao; različite vrste iskaza zavise od nekih zajedničkih pravila između sugovornika i kao takvi proizvode određen odnos, a na sličan način igre zahtijevaju određena pravila i tako određuju ponašanje igrača (Belsey, 2001: 100).

U besmislu i ludilu, koje Lecerle (2002: 4) uspoređuje, uvijek se otvaraju drukčije percepcije, imaginativne, subverzivne varijante postojećih postavki, što se odvija na intuitivnijoj razini. Primjer se nazire i u situacijama kada djeca uče govoriti i pisati, tada se s jezikom uvijek igraju, a dojam je da se i Carrollovi likovi iz podzemlja s jezikom igraju. *Nonsensni* stil se uvijek igra s granicama zdravo-razumske logike i uvijek je višeznačan te uvijek ostavlja mogućnost za brojne interpretacije. Lecerle (2002: 52) zastupa ideju da je Carrollovo intuitivno znanje jezika daleko

ispred suvremenog gramatičara, što u prilog ide hipotezi ovoga rada prema kojoj se Carrolla može, iako nije stvarao u vrijeme postmoderne, zbog načina na koji je to činio, smatrati postmodernistom.

## **Jezičnom igrom u beskraj apsurd**

Carrollova Zemlja čuda nije samo zemlja djetinjstva, mašte i snova, već je prije svega – kako u vlastitome prijevodu knjige navodi Predrag Raos (2004: 142-143) – „zemlja čudesnog ljudskog govora“, odraz čovjekova unutarnjeg doživljaja svijeta, a koji dijete jednako radoznalo i naivno otkriva kao i materijalni svijet oko sebe. Jezik u *Alisi u Zemlji čudesa* ima značajnu i središnju ulogu, nije samo posrednik i mediji za izražavanje među likovima, već je jedan od aktera, ako ne i glavni lik koji se izražava kroz likove i stvorenja Zemlje čudesa. U priči ni jedna scena ne prati drugu, nijedna epizoda nije priprema za ono što tek slijedi, ni zaplet ni rasplet ne temelje se na tradicionalnim principima – sve to pridonosi količini začudnosti koju djelo izaziva (Raos, 2004 u Carroll, 2004). Svakako da nije čudo mijenjati ili preoblikovati stare postavke općenito, no Carroll to čini sasvim drukčije i radikalno – arbitrarnost od tradicionalnog tijeka, zapleta i raspleta priče, stroga struktura kao ni princip uzroka i posljedica karakteristični u tradicionalnim bajkama, u Zemlji čudesa ne samo da ne postoje, već Carroll s njima raskida sve veze. U priči prevladava razgovor, često je to monolog ili glasno razmišljanje, a pretežno su to dijalozi koji često djeluju kao *nonsensna* igra (Visinko, 2004: 7 u Carroll, 2004).

Razgovori se odvijaju poput igre; Carroll s jezikom čini brojne peripetije i obrtaljke, koristi tradicionalne dječje pjesmice koje izokreće, smišlja nove riječi i izraze od postojećih i obrće logiku u svemu što se pojavi kao tema razgovora. Neki su dijalozi vrlo neobični zbog naglih obrata u situacijama ili ponašanju likova (Visinko, 2004: 7 u Carroll, 2004). Primjerice, u devetoj sceni u razgovorima između Alise i Vojvotkinje, a zatim Alise, Grifona i Lažne Kornjače u nedogled se odvija besmislena jezična igra; svaki od likova ima vlastitu logiku te u istome jeziku oni ne pronalaze zajednički. Tako Alisa u razmišljanju o Vojvotkinji nakon njihovog ponovnog susreta, razmišlja kako je juha njezine kuharice bila puna papra koji se osjetio i u zraku zadimljene prostorije te kako ona „u svojoj kuhinji papar ne bi niti držala“ (Carroll, 2004: 102).

Zaključak koji joj zatim pada napamet jest da su ljudi od previše papra tako „zapaljive naravi“<sup>6</sup> (Ibid). Nakon razgovora između njih dvije, Vojvotkinja Alisi govori da se pobrine za smisao, jer će se riječi pobrinuti same za sebe (Ibid) Nadalje u sceni Alisa se susreće s Grifonom i Lažnom Kornjačom, a njihov je razgovor čisti *nonsens*. U jednom navratu, Kornjača priča o školi gdje je učitelj bio stara kornjača koju su zvali „Podučitelj“ (Ibid: 107), iako on to nije bio jer je učio njih, a ne pod. Nadalje Kornjača priča o rasporedu sati, kojega Alisa smatra neobičnim, jer je škola prvoga dana trajala deset sati, „sutrada devet, deset ili jedanaest, treći osam, devet, deset, jedanaest ili dvanaest, i tako dalje“ (Ibid: 110). Grifon se nadovezuje na to i govori kako se to zato i zove raspored, „jer se na kraju raspo svaki red“ (Ibid). Zatim Lažljiva Kornjača konstatira da bi „brašno ispralo more“, jastozi postaju „umoreni plesači“ kojima se Alisa nikada nije susrela, ali ih je „često vidjela na tanjuru“, a „salpa je vrhunska riba“, jer razumljivo, dolazi s vrhunca; „zato što je salpa s Alpa, a poznato je da su baš na Alpama najviši vrhunci. Za ribu vrijedi što je gore to je bolje; a ono što je dolje - nije gore“ (Ibid: 111 – 115). Od Grifona nadalje saznajemo kako bi molovi mogli govoriti „da more nisu demolirali“, a učinili su to tako što su „izloveli sve molove, pa je more ostalo demolirano“, a saznajemo i od Kornjače da kad je nešto „zdravo-razumski“, tada se to „pozdravilo s razumom“ (Ibid: 115 – 118). Sve je to „zanimljivo da skoro i ne može biti zanimljivije“, a sva daljnja „objašnjenja su uvijek tako grozno beskonačna“ (Ibid: 116 – 117).

Brojni prevoditelji još uvijek traže rješenja koja bi bila najzahvalnija u odnosu na nezamjenjivi engleski izvornik. Engleski jezik idealan je za igru riječima, što nije slučaj u konkretno hrvatskom prijevodu. Brojne riječi engleskoga vokabulara označavaju istovremeno imenice, pridjeve i glagole, beskrajno je mnogo sinonima i homonima te kratkih riječi čijim se obrtanjem dobiva novi smisao, a kako to nadalje opisuje Raos (2004: 142) u svome prijevodu Carrollove Alise; zbog „gramatičke labavosti“ engleskog jezika moguća su u neiscrpnom broju preslagivanja, obrtanja i uvijek nove kombinacije. U prilog postmodernističkoj misli, zgodno je to objasnio Sorić (2010: 33) – kada bi postojala samo jedna nužna veza između neke riječi i predmeta kojeg ona imenuje, tada bi svaki jezik na svijetu bio isti. Problemi s kojima se susreće prevoditelj nastaju jer se značenja riječi poklapaju samo djelomično, a ponekad se uopće ne poklapaju. Sve to govori nešto o prirodi jezika.

---

<sup>6</sup> Izraz koji koristi u svome prijevodu *Alise u Zemlji čudesna*, Predrag Raos (2004), dok osobno mislim kako bi izraz „paprene naravi“ u istome kontekstu ovdje pristajao skladnije i melodičnije.

Prema tome svaki je prijevod zasebno djelo, podliježe promjenama i prilagodbama, a svaki je prevoditelj „rekreator“ teksta (Raos, 2004, navedeno u Carroll, 2004: 143). U prijevodima je važno očuvati atmosferu i stil priče te duh igre koji je, konkretno u Carrolllovoj priči, toliko originalan da ga je teško i dočarati no unatoč brojnim poteškoćama *Alisa u Zemlji čudesa* još je za autorova života doživjela brojne prijevode. Bilo je, a i dan danas ih ima, prijepora o sadržaju i temi ove priče te nejasnoća oko shvaćanja i tumačenja. „Carroll nas podučava da razne riječi znače više od onoga što, koristeći ih, njima izražavamo; tako bi i sadržaj knjige trebao značiti prilično više od onoga što je autor mislio dok je knjigu pisao“ (Visinko, 2004, navedeno u Carroll, 2004: 9). Dobro je, tome u prilog, podsjetiti se kako je u vidu postmodernističke filozofije priroda jezika simbolička, a njezin je glavni cilj i značaj u prepoznavanju neke kulture posredstvom analize jezika, koja se kao takva može primijeniti na sve druge vrste komunikacije, poput kolektivnog mišljenja ili mentaliteta nekog društva, ali i pojedinca (Solar, 2005a: 91-92). Svaki je tekst podloga za neko novo tumačenje, spoznaju i čitanje, a kako je to već pisano i kako ističe postmodernistička filozofija.

Neki autori u čitanjima Carrollova stila na kojega, osim što ističu utjecaj preteče *nonsensnog* stila Edwarda Leara, smatraju da je vidljivo utjecao i Shakespeare, a poznato je i da ga je Carroll osobno čitao i cijenio (Demurova, 1982, navedeno u Bloom, 2006). Crnković (1990: 94) takvu poeziju naziva vedrom igrom čiji su motivi neuhvatljivi, koja je duhovito satkana prebacivanjem iz realnog u nestvarno, koja se temelji na čarobnom ritmu riječi poslaganih poput kockica u igri.

Prema Gillianu Beeru (2016: 1) Carrollova fantastična priča u svijetu je shvaćena kao najoriginalnije i najčudesnije djelo u literarnom, ali i znanstvenom kontekstu fantastične priče i iz tog razloga je preko više od 150 godina od njezina nastanka i dan danas interpretiraju brojni filozofi, matematičari, logičari, fizičari, psiholozi, političari, književni kritičari ali i mnogi drugi. Možda je upravo iz toga razloga, kako prenosi Nina Demurova (1982, navedeno u Bloom, 2006: 169), Louis Untermeyer u svome djelu *The Golden Treasury of Poetry* (1959) Carrollove priče o Alisi prozvao „najneiscrpnijim pričama na svijetu“<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Untermeyer, L. (1959) *The Golden Treasury of Poetry*. New York: Golden Press.

## Obaranjem logike do dekonstrukcije svega

Dojam je da se Carroll igra s elementima tradicionalnog načina pisanja (ili mišljenja), a možda da tako i preispituje neke druge dotadašnje postavke te upravo zato to sve čini kroz igru i san, u kojima je sve hipotetski moguće i relativno. U zanosu igre on uništava (kao metodom dekonstrukcije) i raskida s tradicionalnim elementima, iako ih ne isključuje do kraja, postavljajući tako nove kriterije razvoja priče. Autor kroz priču situacije i scene dinamično obrće gore – dolje, prema van i unutra, stvarajući tako iluziju; alijenira dijelove tijela glavne junakinje i ostale dimenzije; stvara čudesna bića i pridaje im osobine kakve se ne bi mogle ni u ludilu zamisliti; izobličava fraze i idiome engleskog jezika i udahnuje im ruho metafore i parodije, dovodeći ih zatim sve do apsurdna (Wilson, 2008: n.p.). Brojni analitičari u njegovim djelima fantastike, a posebno u knjigama *Alisa u Zemlji čudesa* i *Alisa iza ogledala*, pronalaze brojne matematičke i logičke strategije, pitanja, rješenja i nove okvire razmišljanja na tome planu. Posebno ga zanimaju gravitacija, fenomen vremena, geometrija i aritmetika, dimenzije i proporcije u prostoru, itd. (Wilson, 2008).

Krenimo, primjerice, ispočetka kako je sugerirao u jednoj sceni Kralj Srca: „Počni od početka. (...) I nastavi sve dok ne stigneš do kraja; tad stani.“ (Carroll, 2004: 134). Carroll se u priči odmah igra s pitanjima prostora, dimenzija i proporcija, kao što se tijekom Alisina pada igra s gravitacijom. Igra se i s fenomenom vremena i načinom na koji se planeti kreću pa Alisa tako čas pomisli da je „već negdje pri središtu Zemlje“, čas da će „propasti ravno kroz nju“, a zatim se ubrzo zapita „je li to Novi Zeland ili možda Australija?“ (Ibid: 17 – 19). Kada napokon sleti Alisa ustrajno pokušava iz velike dvorane dospjeti do vrta kojeg ugleda kroz ključanicu najmanjih vrata na svijetu, „do najljepšeg vrta što ga vidješe njene oči“ (Ibid: 19), no uvijek je u tome nešto sprječava; „ili su brave bile prevelike, ili je ključ, naprotiv, bio premalen“ (Carroll, 2004: 18), ili je ona bila prevelika, zatim premala, zatim velika „ali kroz vrata nije mogla protjerati ni glavu, „no čak i kad bi glava i prošla, (...) koja mi korist od nje bez ramena“ (Ibid: 19 – 20) – pomislila je tada Alisa. Ovakva pomisao veliki je paradoks kojim se Carroll također igra; Alisa to pomišlja baš u trenutku kada pokušava doći do vrta, a ta se logika u istom tom vrtu naglo obrće nekoliko scena kasnije, kada se vrt ironično pokaže mjestom u kojem bi upravo bilo zgodno i spasonosno imati glavu bez ramena jer se tada ta glava ne bi imala s čega odsjeći bez obzira na Kraljičine



učestale naredbe „Dolje s glavama!“ (Carroll, 2004). Umijeće paradoksa Solar (2005a: 7) pripisuje postmoderni, no ide i dalje od toga i cijelom razdoblju moderne kao ključni pojam pripisuje „apsurd“. Posredstvom paradoksa događa se brisanje granica između nestvarnog i zbiljskog pri čemu postmodernistička filozofija zbilju shvaća kao fikciju, a govor (jezik) kao zagonetku u kojoj je sve moguće, ali nije nužno, a možda nije ni dopušteno. Taj efekt začudnosti u priči ima i postiže mogućnost promjene viđenja. „Klizanje po paradoksu“, kako to naziva Solar (2015: 24), može biti učinkovito jedino ako se spretno služi nizovima imena i slika, budući da se isti ti nizovi potvrđuju samo svojim postojanjem; njihovo međusobno kombiniranje i osporavanje, a zatim potvrđivanje više nije poetika i dijalektika, već retorika.

Mašta u velikim razmjerima nadilazi samo iskustvo. Kad autor uspije opisati i izraziti kao predmet ono što se inače ne može ni zamisliti, i kada to čini do beskraja, stvara paradoksalne apstrakcije, u tolikoj mjeri apstraktne i beskonačne da ih je teško zamisliti (Solar, 2015: 24). Tijekom pripovijedanja Carroll se doslovno igra s mogućim i nemogućim dimenzijama, ispituje njihove oblike kroz događaje priče i likove, a posebice to čini s glavnom junakinjom koja stalno iznova mijenja svoj rast. Ili je premala ili prevelika, kada raste rapidnom brzinom od samo nekoliko centimetara do preko divovska tri metra, Alisa proživljava brojne fizičke, ali i drugog oblika nagle promjene:

„Zbogom noge!“ Kad je pogledala noge toliko su se već bile udaljile kao da su se već skoro izgubile iz vida, no „ipak ću prema njima morati biti fina jer inače možda neće htjeti koračati meni po volji“ (Carroll, 2004: 24)

Alisa obično kada jede ili pije, naglo mijenja veličine – koje ju, prije nego što ih nauči sama kontrolirati, uvijek zbune i šokiraju, no u nekim situacijama umjesto straha odabire biti „sretna što još uvijek postoji“ (Carroll, 2004: 29). Carroll ovdje podmeće insinuacije o pitanju postojanja, promjena, razvoja identiteta te situacija van kontrole vlastita oblika i bića. Alisa se stalno iznova pita tko je ona i teško joj je spoznati taj odgovor s obzirom da stalno prolazi neke promjene. „Rado ću vam ispričati svoje zgone i nezgone –počevši od jutros. A vraćati se do jučer ne bi imalo nikakvog smisla, jer sam onda bila sasvim druga djevojčica“ (Ibid: 116) govori Alisa izgubljeno Grifonu i Kornjači. U razgovoru s drugim likovima uvijek nastoji odgonetnuti tko je

ona. Iz perspektive svakog drugog stvorenja podzemlja ona je netko drugi, a ovdje se proteže sveprisutna relativnost svega, ali i pitanja identiteta o čemu će biti riječi kasnije.

Igra se Carroll i s matematikom, ali je dobro i vjerodostojno skriva u ruho fantazije. Neke matematičke strukture kao što su imaginarni brojevi ili dimenzije, prema Solaru (2105) su također svojevrsno oblikovanje nekog paradoksa, poput „istovjetnosti vala i čestice, načela neodređenosti, kvantne fluktuacije, i sl.“ (Solar, 2015: 25), a kako ovaj rad iza sebe nema um matematičara, ukratko navodim neke očite situacije za koje ne treba biti iskusni Pitagora. Osim što se igra s dimenzijama, pa je tako čitava vojska paket karata, koji kao takvi dolaze u dvodimenzionalnom obliku, „dođe deset vojnika s toljagama u rukama. Svi su tijelom bili pravokutni i plosnati, s rukama i nogama na uglovima“ (Carroll, 2004: 90), naspram Alise koja je četverodimenzionalna – ali čas manja od dvadeset centimetara – čas veća od tri metra; Carroll obrće i čitavu teoriju igre i sva pravila strategije pa tako svi igrači igraju odjednom, ne čekaju red, ne igraju pošteno – pravila nema, a ako ih i ima – nitko ih se ne pridržava (Carroll, 2004).

Općenito cijela Zemlja čuda je zemlja bez pravila u kojoj svako pojedino biće ima vlastitu logiku te tako svi skupa čine jedan veliki *nonsens*. U sudnici članovi porote „zapišu sva tri datuma, pa ih zbroje i pretvore u šilinge i penije“ (Ibid: 124), Spiš-Miš Alisi govori kako tamo nema prava rasti; prvo je na redu kazna a tek onda presuda, pravilo broj 42 proglašeno je najstarijim pravilom čitavog pravilnika, iako se ne nalazi na prvome mjestu, a kada Klobučaru kažu da odstupi s mjesta svjedoka on se pita: „Kako da odstupim (...) kad nisam kraj stupa“ (Ibid: 128). U beskrajnu *nonsensa*, u dekonstrukciji svakoga smisla, Alisa ne pronalazi „u svemu tome i atom smisla!“, a Kralj smatra da smisao tada „nema smisla ni tražiti“ (Ibid: 135-136).

Logiku Carroll posebno obrađuje i čitava priča se temelji na intelektualnim dosezima logičke retorike nad kojom vrši dekonstrukciju u stilu pravog postmodernista, i izokreće ju na sve moguće načine. Princip izvođenja logičkih silogizama vidljiv je u sceni kada Alisa toliko izraste te svojim dugačkim vratom probije gnijezdo goluba. Golub je uvjerava kako je ona zmija, poprilično iznerviran što su se zmijske „počele migoljiti i na samom nebu!“ Iznervirana je i Alisa koja bez obzira na svoj tadašnji divovski rast, goluba pokušava uvjeriti da je ona samo „mala curica“ (Ibid: 61). Tada golub zaključuje da je Alisa sigurno zmija jer jede jaja, a sve zmijske jedu jaja. To uvelike podsjeća na premise logičkog kvadrata u kojima se iz više postavljenih premisi izvlače podudarnosti, odstupanja i brojne druge mogućnosti čija je svrha izvući logički zaključak

na temelju svih premisa zajedno. U tom bi se smislu iz ove situacije mogle izvući razne premise: Ako sve zmije jedu jaja, i sve djevojčice jedu jaja, znači li to da su sve zmije - djevojčice? I jesu li onda sve djevojčice – zmije?

Posljednja scena u kojoj se odvija suđenje i u kojoj se na kraju sudi Alisi koja prvo biva svjedokom, podsjeća na *kafkijansku*<sup>8</sup> atmosferu bezizlaznog, besmislenog, zamornog i kao takvog agonijskog pristupa pravdi, istini, grupi i pojedincu, pravilima i smislu. Poput Josefa K. u Kafkinom *Procesu* (Krtalić i Prpić, 1981: 38), Alisin mozak ispiru razne nelogične situacije, pojave, likove i osude. Kraljica naredi da se i Alisi odrubi glava, i tada se glavna junakinja suprotstavlja hrabrim stavom i brani vjerom u vlastite sposobnosti; „tada je već bila izrasla do pola svoje pune visine“ i zaključi kako je sve tijekom suđenja bila „glupost na kvadrat“ i „kako se ne boji običnog špila karata“<sup>9</sup> (Carroll, 2004: 137 – 138). Nakon što snop karata postane roj koji se poput padajućih karata razleti oko Alise, ona se „probudi s glavom u sestrinom krilu“, dok joj je lišće lagano padalo na lice (Ibid: 139).

Carroll se riječima igra do one mjere u kojoj se gubi smisao, a njihovo izobličavanje se odvija kao književna metoda čija je svrha dovesti do apsurdna. Takva jezična igra nije bezazlena, niti slučajna, ona širi neiscrpne mogućnosti za tumačenja iz svih mogućih aspekata (Solar, 2015: 192). U takvome je stilu sadržano iskustvo „jezika koji nastoji govoriti sam o sebi“ (Ibid), a sličan fenomen apsurdna postoji i u pitanju ljudskog postojanja: nerazmjer između onoga što pojedinac zna i želi te svega onoga što bi se moglo postići i spoznati, toliko je velik da je ne samo teško premostiv zadatak, već je krajnje apsurdan. Kako to opisuje Lyotard (2005: 29), postmodernistička filozofija svijet shvaća kao svijet „pluralnosti“, kao nesvodivo mnoštvo jezičnih igara, ali i misaonih i svih drugih životnih aspekata. U kontekstu književnosti slično ističe i Solar (2015: 43) da književne teorije i kritike pri tumačenju književnih djela, nerijetko polaze od onih stavki koje su izvanjske književnosti, a uglavnom se odnose na pretpostavke da je stvaralaštvo pisanja izraz duše autora, njegova spoznaja ili stil života, isповijest unutrašnjosti

---

<sup>8</sup> Atmosfera koja prožima djela glasovitog autora 20. stoljeća Franza Kafke (1925), a posebice *Proces* (1925) koji se također odvija u sudnici. U takvoj atmosferi subjekt, suprotstavljen nametnutim i besmislenim okvirima sustava zapada u očaj i bespomoćnost te se osjeća kao da je dio sna, bezizlazne situacije. Kafkina poetika vodi do krajnjeg apsurdna te je na granici groteske, halucinacije i alegorije, a što podsjeća na Carrolla (Krtalić i Prpić, 1981).

<sup>9</sup> Carroll, L. (2004: 138). Raos to prevodi kao „snop karata“, u osobnoj preferenciji koristim izraz „špil karata“, a u doslovnom prijevodu s originala „You're just a pack of cards!“ bio bi to „paket karata“).

njegove psihe. U takvim se odnosima razmatraju brojna pitanja koje izučavaju filozofija, politika, religija, psihologija, a to su najčešće, uvijek u binarnim opozicijama: pitanje subjekta i objekta, oblika i sadržaja, namjernog i nesvjesnog, informacije i komunikacije i sl. (Solar, 2015: 43).

„Svaka je književna teorija, međutim, uvijek prvenstveno teorija književnog umijeća i teorija tumačenja tog umijeća“ (Ibid). Tome u prilog ponovno ide postmodernistička vizija koja smatra da je svrha koncepata suprotnosti dovođenje do organiziranog svijeta: duša naspram tijela, govor naspram pisma, apstraktno i konkretno, muško i žensko, prirodno naspram kulturalnog i sl. (Sorić, 2010: 60). U svome dubljem značenju ti termini ovise jedan o drugome, pa čak i samo kad je riječ o njihovoj definiciji. Postmodernistička misao, kako ističe Butler (2007: 52) tako prihvaća *frojdosku* viziju prema kojoj sve prividne suprotnosti uvijek podrazumijevaju jedna drugu.

## U vječnoj potrazi za izgubljenim vremenom

Nije li, samo po sebi, od svega najveći *nonsens*, vječni pokušaj da se objasni vrijeme? Samo u trenutku pisanja jedne riječi (a kamo li rečenice, itd.) već je prošao trenutak pisanja te riječi, uslijedio je onaj koji je za njega bio budući, a prethode mu sva navedena jer se istim ritmom bez prestanka odvija taj začarani krug. Jer, kako to objašnjava Simon Garfield (2016: 12), ljudska percipirana distorzija je upravo vrijeme samo, vrijeme zapisano u satu ne nudi mogućnost da samo sebe zaustavi ili produži – to čini ljudski mozak<sup>10</sup>.

Ne tako davno, vrijeme se mjerilo kretanjima sunca (Ibid: 1). U novije doba, vrijeme se nameće automatski i neprestano, i nikada ga nemamo dovoljno, a neprocjenjivo nam uvijek treba još malo više. Kako smo s tako apstraktnim pojmom poput vremena postali opsjednuti i u poimanju

---

<sup>10</sup> Neuroznanstvenici tvrde da svoje podsvjesno stanje svaki pojedinac živi pola sekunde iza stvarnog vremena – odgoda između momenta kada naš mozak prima signale izvana, šalje ih dalje, i zatim stvara značenje o tome (Garfield, 2016: 316). Vrijeme između odluke da zaplešemo i to isto i realiziramo postoji, no nije stvarno i opipljivo jer naš mozak modificira tu odgodu i konstruira fluidnu priču. Mi smo zapravo uvijek u zaostajanju za sadašnjim trenutkom, nikada ga ne sustižemo, a kada ga i sustignemo on već prođe i vrijeme nastavlja svoj tijek dalje neprekidno (Garfield, 2016: 316).

njega zatočeni? Trebamo više sati tijekom dana, no bojimo se da ćemo ih ionako potrošiti ne radeći ništa pametno; radimo prekovremene kako bismo si osigurali koji slobodan sat ili dan; osmislili smo pojam kvalitetnog provođenja vremena kako bi ga točno odvojili od pojma samog protoka vremena; manično gledamo na sat i trčimo u začaranom krugu njegovih kazaljki. Vrijeme dominira našim životima, vjerujemo da nas gazi i odmiče nam (Ibid: 4).

Simon Garfield (2016) u svome radu istražuje na koji se način percipira vrijeme unazad 250 godina; govori o čovjekovoj opsjednutosti vremenom i vječnoj žudnji da ga izmjeri, kontrolira, proda, snimi, zaledi i učini vrijednim i beskonačnim te smislenim (Garfield, 2016: 4). Autor ističe da vrijeme koje je jednom bilo pasivno, sada biva agresivnim. Mnogi autori pokušavaju isto to, a posebice u žanru fikcije u kojemu je vrijeme repositionirano, i što je fikcija ako ne iskrivljena percepcija vremena, i što je povijest ako ne vremenska retrospektiva, dakle reevaluacija događaja koji su prošli (Garfield 2016: 12). Garfield (2016: 12) vrijeme opisuje „trikom memorije koji ispisuje priču o realnosti“ – čini to i Carroll na posebno zanimljiv i istaknut način. Carroll je fasciniran fenomenom vremena te njegovom dinamikom (Beer, 2016: 6-10), a prema njegovim dnevničkim zapisima Gillian Beer (2016: 27) dokazuje kako ga je to pitanje interesiralo od malena, uz što prilaže zapis iz njegova dnevnika i zagonetnu misao koju objavljuje u *The Rectory Umbrella*, lokalnom dječjem časopisu kojega je uređivao:

„Počinje li dan u nekoj točki i u kojoj zatim prestaje i započinje novi? Kada završava utorak, a počinje srijeda? Gdje onda u tome tijeku vremena, dakle u rotaciji Zemlje, u kojem trenutku dan promijeni svoje ime? U kojoj se točki gubi njegov identitet utorka?“

(Beer, 2016: 27)

Osjetljivo je to zanimanje i u njegovome radu, kako znanstvenom tako i u prozi fantastike, a posebice u knjigama o *Alisi* te čudesnom podzemlju gdje vrijeme ne postoji, ili je zauvijek stalo, ali je uvijek pravi trenutak za englesku čajanku (Vembar, 2016: 2), a i glavna junakinja Alisa ima „mutne pojmove o vremenu što je u međuvremenu proteklo“ (Carroll, 2004: 31). Ovakav se slijed ponavlja u gotovo svim dijelovima priče, a posebno je zanimljiva ideologija u poglavlju

*Lude čajanke* kako je prevodi Raos (2004), a koju Šoljan u svome prijevodu naziva *Čaknutom*<sup>11</sup> u kojoj logika ne postoji, ne postoji ni vino - a domaćini ga nude, pije se samo čaj i uvijek je vrijeme za čajanku jer vrijeme je odavno stalo i svi su u njemu zarobljeni, osim u situacijama kada to nisu, kad su svjedoci na suđenju usred čajanke. Alisa se slučajno nađe na *Čaknutoj čajanci* na kojoj susreće Ožujskog Zeca, Klobučara i Puha.

Poznato je tumačenje Paula Hazarda koji smatra da se u besmislu razgovora i logike te čajanke skriva praznina engleske tradicije „obreda ispijanja čaja“ uvijek u isto vrijeme „dva sata na dan“ tijekom „deset, dvadeset, trideset godina života prosječnog Engleza“ (Crnković, 1987: 101). Umjesto da se kreće vrijeme, koje tamo stoji, kreću se tri navedena lika konstantno iznova poput kazaljki u krugu stola, reprezentirajući tako začarani krug u kojemu je iskrivljena sva logika svijeta i sveprisutan je apsurd postojanja jer kad se kazaljke poklope nastavljaju dalje u istome krugu, a tako i njih trojica žive uvijek isti trenutak stalno ispočetka, i nikada mu nema ni kraja ni početka. Kada Alisi ponude da uzme još čaja, ona „uvrijeđeno odgovara da ga još nije uzela ni malo, pa ga onda ne može uzeti još više“, na što joj Klobučar odgovara: „Htjela si valjda reći da ga ne možeš uzeti manje – jer je vrlo lako uzeti više od ništa“ (Carroll, 2004: 84). Cijela scena „nema ni atom smisla“ (Ibid: 135), a preostali sudionici Alisu zadirkuju, nerviraju i pomalo ismijavaju sve, pa tako Alisu traže da odgonetne „kakva je razlika između gavrana i pisaćeg stola“ (Ibid: 78), a sat mažu „najboljim maslacem“ i umaču ga u čaj, što je postupak *nonsensne* komike u kojemu se nešto što se smatra dobrim u jednom pogledu, uzima kao dobro u bilo kojem pogledu (Crnković, 1987: 103). Tako je to „najbolji maslac“ (Carroll, 2004: 80), ali komičan je isječak njime podmazivati sat; keksi umočeni u čaj su ukusni, ali sat ne postaje bolji nakon što ga se uroni u šalicu čaja (Crnković, 1987: 103).

Piše Garfield (2016: 18) da čovjek vrijeme može – „trošiti, stvoriti, gubiti, izgubiti, sačuvati, uštedjeti, protratiti, usporiti ga, ubrzati, pobijediti, prestići ga, ići u korak s njime, nadvladati ga, osloboditi ga, ubiti ga“ ... Carroll se specifično u ovoj sceni igra s vremenom, pa je tako vrijeme za Klobučara živo, i on ga poznaje za razliku od Alise koja ga „nije nikada poznavala, ali ga je zato ubijala kad god joj je bilo dosadno“ (Carroll, 2004: 81). A s vremenom je bolje biti u dobrim

---

<sup>11</sup> Naziv koji koristi Antun Šoljan (1985) u svome prijevodu Carrollove *Alise u Zemlji čudesa*, a koji preferiram ispred Raosovog koji za isto poglavlje koristi izraz *Luda čajanka*. Odabirem Šoljanov jer je melodičniji i otkačeniji, prikladniji sadržaju.

odnosima, „jer ako smo prijatelji s Vremenom, moglo bi ono brže teći kad nam nije ugodno“ (Crnković, 1987: 103).

Kada Alisa na početku priče utone u san prvo susreće Bijelog Zeca, koji ju nimalo ne zbunjuje zbog pretjerano ljudskih osobina i nervoze, ono što – osim što pokreće Alisu da ga slijedi, ali i ono što pokreće radnju čitave priče je upravo sat!

Geolozi, kozmolozi, ekolozi, i mnogi drugi oduvijek su imali drukčiji način percepcije o vremenu. Opsesivna moderna postavka vremena i dalje je aktualna, a zemlja se bez obzira na to, okreće kao i uvijek, istim tempom (Garfield, 2016: 312). Da mogu, oni najraniji, prvi, izrađivači satova rekli bi nam da se kazaljke na satu oduvijek kreću na isti način, no vrijeme se čini maksimalno ubrzano jer smo ga sami takvim učinili (Ibid: 4). Suvremeno je društvo opsjednuto vremenom, a uvelike je njime i opterećeno. Smatramo kako bismo vrijeme trebali što konstruktivnije ili zabavnije provoditi, žalimo za propuštenim prilikama iz prošlosti, s uzbuđenjem iščekujemo one buduće, a vrijeme nam u sadašnjem trenutku curi kroz prste. Zahtijevamo točnost, ali vremenski rokovi nas pritišću. Odbrojavamo sekunde do Nove godine kako bismo izbrisali posljednje sate stare. Prije smo uzimali vrijeme za razmišljanje, a današnja ubrzana komunikacija ne ostavlja ni vrijeme za reagiranje (Ibid: 231-232).

Ne moramo biti Einstein da bismo utvrdili kako je vrijeme relativan pojam, ponekad teče prebrzo, a katkada previše sporo. Život je kratak, a mi većinu vremena provodimo pokušavajući shvatiti kako nadživjeti vrijeme, produžiti ga i učiniti besmrtnim. U tome eto uspijeva Klobučar, koji zauvijek živi u istom vremenu, u kojemu je uvijek vrijeme za čaj, koje ne teče i ne prolazi, već postoji kao akter i kao takvo je, zajedno s ostalim sudionicima, samo u sebi zarobljeno i u potrazi za svojim identitetom.

## **Narativ sna i podzemlje kao podsvijest**

Alisino putovanje čudesnim podzemnim svijetom odvija se kao u nizovima slika, a svaka slika predstavlja određeni Alisin doživljaj (Visinko, 2004, navedeno u Carroll, 2004: 7). Na početku priče sedmogodišnja djevojčica Alisa iz dosade i „od sparnog dana“ (Carroll, 2004: 15)

odjednom prelazi iz svijeta stvarnosti u Zemlju čudesa. Taj prijelaz nastupi toliko neprimjetno, upravo kao prijelaz iz jave u san i toliko spretno da ni čitatelj, a ni glavna junakinja nisu sasvim sigurni jesu li u snu ili na javi (Visinko, 2001: 34). Službena potvrda o tome da je Alisa sve to samo sanjala događa se tek na samom završetku.

Radnja priče dakle, kroz 12 se poglavlja, odvija u Zemlji čudesa koja se pojavljuje u Alisinom snu. Prijelaz iz stvarnog u nestvarni svijet događa se odmah na početku, kao san, kao „nenadan i vrlo uvjerljiv prijelaz s onu stranu stvarnosti. Tijekom pada započinje Aličino suočavanje sa samom sobom“ (Visinko, 2001: 57). To objašnjava Alisino unutarnje razmišljanje naglas jer se u njezinoj svijesti otvaraju i šire kako dimenzije i prostori, tako i perspektive, a otvaraju se pitanja poput onih čiji prizvuk je poznat od davnih početaka ljudskog postojanja, poput: tko sam, kamo idem, odakle dolazim. Odgovori na ta i slična pitanja u priči se nude kao neriješene zagonetke, nelogični nizovi, iskrivljene riječi, jezična igra i *nonsensni* dijalozi, a kao takvi podsjećaju na postmodernističku viziju ljudske prirode i spoznaje koja u pitanje dovodi stabilnost svih dotadašnjih ideja te ih fragmentira u svakome smislu.

Tako se već na samom početku priče postavljaju dva vječna pitanja, ona o jeziku i istini, a to nadahnjuje čitatelja da svjesno ili nesvjesno kroz daljnji tijek priče dok se kreće podzemljem svijesti glavne junakinje, da usput prošeta i vlastitim dubinama duše. Piše tako Karol Visinko u svojoj interpretaciji Carrollove *Alise* (2001: 57) kako je mjesto događanja čudesni izokrenuti svijet u kojemu Alisa radoznalo prihvaća sve neobičnosti *Zemlje čuda*, sudjelujući u njihovom stvaranju i sama. Čudesa u glavnoj junakinji uzrokuju brojne vanjske i unutarnje promjene pa tako osim što se konstantno povećava i smanjuje, tijekom čitavog iskustva prate je nagle promjene raspoloženja i doživljaja (Visinko, 2001: 57-58). Tehnikom sna kao pomaka u irealno služe se i toliki drugi, kao Andersen u *Cvijeću male Ide*, Barrie u *Petru Panu*, Čapek u *Poštarskoj bajci*, Rodari u *Putovanju Plave strijele*, Peroci u *Maci papučarki* i toliki drugi..." (Crnković, 1987: 16)

Nietzsche piše da „u spavanju i u snu doživljavamo cjelokupan penzum nekog ranijeg čovječanstva“ (Nietzsche, 1952, navedeno u Jacobi, 1992: 80), Freud kaže da je „carstvo snova put u nesvjesno“ (Freud, 1981); prema Jungu san je „najdjelotvorniji put za otkrivanje nesvjesnih sadržaja“ (Jung, 2017) u čijoj se građi isprepliću svjesni i nesvjesni, poznati i nepoznati elementi bez nekog logičnog slijeda. Prostor i vrijeme u snu su neznačajne kategorije, a jezik sna je



simboličan i arhaičan te uvijek izražava drugu stranu ličnosti, potpuno suprotnu svjesnom stavu (Jacobi, 1992: 92). Iznosi na tome tragu Crnković (1987: 16) da „sve bogate Carrollove izlomljene irealne slike realnog svijeta omogućuje san. Sve one naviru iz "skladišta" podsvijesti ...“. Slično zastupa i (Visinko 2001: 35) te drži da je Alisin san plod umjetničke imaginacije i da ga nije moguće tumačiti do kraja.

Manuela Zlatar (2007: 122) piše da je bajka prije svega narativ, osmišljena priča čija je namjera doprijeti do čitatelja, a u dubini svoje građe krije nepresušan izvor simbola i motiva. Jung (2017: 303) sličnost u bajkama i snovima nalazi u kompenzacijskoj ulozi koja u tome smislu znači sučeljavanje suprotnih sila i perspektiva pri čemu dolazi do ujednačavanja s ciljem razvoja ličnosti koja teži cjelovitosti, a spada u duševnu aktivnost koja je specifično ljudska. Pri toj duševnoj aktivnosti u stanju svijesti se pojavljuju svi oni potisnuti, nesvjesni elementi na koje se u javi ne obraća pozornost, a koji nedostaju da bi ličnost bila potpuna. Jungovske ideje zastupa i Jacobi (1992: 93) te ističe da „neki snovi čak nadmašuju osobnu problematiku individualnog sanjača i izraz su problema koji se uvijek iznova javljaju u povijesti čovječanstva, a koji se odnosi na čitav ljudski kolektiv“.

Iako je san prirodan fenomen ljudske psihe, njegova je priroda nepoznata svijesti i potpuno autonomna. Ima svoj vlastiti jezični sustav, pravila i zakone kojima se čovjek ne može približiti putem svjesnog stanja – jer čovjek ne sanja, već se sanja – čovjek je objekt u kojemu se san odvija, on ga dakle, doživljava (Ibid: 195).

Ako je čitavo Alisino iskustvo san, tada je čudesna zemlja – Alisino podzemlje – njezina podsvijest, iz koje san proizlazi, a sva tamošnja stvorenja ili su integralni dio strukture njezine ličnosti, ili su reprezentacija neke emocije, straha ili koje druge nesvjesne tvorevine. Spoznavanje nesvjesnog je osobna tajna do koje ne uspijevaju svi probiti. No taj je put ujedno i put iscjeljenja jer dovodi do ujedinjenja svjesnog i nesvjesnog dijela psihe i među njima uspostavlja ravnotežu (Ibid: 92). Freud (2000: 145) smatra da se u snovima razbuktava podsvijest, ali bez cenzure, i manifestira se kao žudnja i želja u snu. Prema Jungu, sadržaj sna je poruka koju nesvjesno želi prenijeti u svijest, s time da ono uvijek poručuje ono što misli (Jung, 2017: 15). Mnogi su analitičari Zemlju čudesa interpretirali upravo kao Alisinu podsvijest. Tumačenje sna razmatra likove i događaje koji se zatim interpretiraju simbolički. Likovi iz sna reprezentacija su psihičkih

tendencija sanjara, a događaji ukazuju na stav prema samome sebi te svojoj psihičkoj realnosti. Kao takav, san zapravo ukazuje na unutrašnje datosti (Jacobi, 1992).

U knjizi *Psihologija Carla Gustava Junga*, autorica Jolande Jacobi (1992: 107) opisuje *jungovsku* strukturu sna koja ima zaokruženu radnju (kao i priča), a prema toj shemi razlikuje četiri faze: (1) na početku sna pojavljuje se neko mjesto, kao u priči koja na početku daje mjesto i vrijeme radnje; (2) zatim se izlaže problem sna, tema koju nesvjesno obrađuje kroz san; (3) događa se zatim svojevrsni zaplet, peripetija u čijoj kulminaciji scena dolazi do vrhunca ili preokreta; (4) i na kraju se dolazi do razrješenja, raspleta i rezultata sna. San nastoji otvoriti puteve koje treba slijediti.

Alisa dakle upravo tim redom slijedi puteve svoga sna: kada usred dosade i sparine dana djevojčica upadne u san, prati put užurbanog Bijelog Zeca, upada u rupu i kroz nju ide ravno do dna gdje se prvo susreće s brojnim poteškoćama u pokušaju da otključa vrata vlastitog podzemlja, a zatim u poplavi besmislenih sadržaja i „vlastitih suza“<sup>12</sup> iz kojih ipak uspješno izvuče samu sebe, svoju čitavu glavu i *bon sens*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Prije ulaska u vrt Alisa se utapa u oceanu vlastitih suza, koje je u dvorani isplakala dok je bila visoka skoro tri metra, a kako se u međuvremenu smanjila na samo nekoliko centimetara, ona se „zapravo našla u lokvi suza što ju je sama bila isplakala“ (Carroll, 2004:30).

<sup>13</sup> *Bon sens(fr.)* – u prijevodu s francuskog jezika znači zdrav razum (Krtalić i Prpić, 1981: 242).

## ALISA I PITANJE NJEZINOG IDENTITETA

Prije točno sto godina, Sigmund Freud formirao je prvu teoriju o strukturi ličnosti (1920) u kojoj je prikazao tripartitnu strukturu psihičkog aparata pri čemu se neki elementi nalaze u svjesnom dijelu, dok su drugi tvorevine isključivo nesvjesnog i podsvjesnog. Nesvjesno se prema Freudu najvećim dijelom sastoji od iskustava, težnji, traumi, reakcija i doživljaja te je svojevrsno skladište svih nagona, želja, emocija i težnji, a koje su uglavnom povezane s konfliktom, boli i tjeskobom (Freud, 2000: 292). Prema tome sudeći – ponašanje svakog pojedinca u najvećoj mjeri je pod utjecajem nesvjesnih motiva, a kako je bilo važno odrediti njihov suodnos, izvor, intenzitet i rasprostranjenost, Freud je osmislio strukturu ličnosti u kojoj razlikuje tri elementa, a naziva ih *id*, *ego-ideal*, i *super-ego* (Freud, 1960).

U kontekstu postmodernističke filozofije, opisani Freudov model značajan je jer pretpostavlja i ukazuje na fragmentiranost čovjekove ličnosti, koja unutar sebe barata sa suprotstavljenim silama ljudske prirode, što dokazuje da pojedinac nije cjelovita, povezana i stabilna supstanca. Važno je i to što Freud u aktivnom ljudskom djelovanju svjesnim smatra tek manji dio, dok većinskim upravlja sve ono čega čovjek nije svjestan u normalnim okolnostima, a slično drži i Nietzsche, kao jedan od preteča postmodernističke filozofije, da je svijest tek površina – što dokazuje Dave Robinson (2002: 21) u svojoj knjizi *Nietzsche i postmodernizam*. Slične ideje ističe i Sorić (2010: 99) te objašnjava da sveukupno čovjekovo ponašanje (u individualnom i kolektivnom kontekstu) nije rezultat racionalnog promišljanja, već neke dublje sile, što u pitanje dovodi metafizičku predodžbu o čovjeku kao slobodnom i odgovornom biću.

### Struktura ličnosti – likovi kao fragmenti Alisine ličnosti

U radu *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture* Edward Erwin (2002: 632) opisuje Freudovu tripartitnu strukturu ličnosti koja se sastoji od *ida*, *ego-ideala* i *super-ega*. *Id* se sastoji od nesvjesnog dijela psihičkog aparata čovjeka, ujedno je s time i najveći dio, a prezentira

sve one primarne, biološke nagone te je intenzivno vođen načelom ugone i zadovoljstva. U najranijim danima života, dok je pojedinac još malo dijete i ne posjeduje nikakvu svijest o objektima i subjektima oko sebe, ali spoznaje sama sebe, no bez neke dublje svijesti, tada njime upravlja *id* i cijeli njegov psihički sustav (ponašanje i reakcije) teže zadovoljavanju tih nagona (Ibid). *Ego* se nadalje postupno i paralelno s mozgom razvija kada i čovjek sazrijeva te stječe iskustva u okolini s drugima, a predstavlja onaj svjesni i prisutan u stvarnosti dio, koji omogućava *idu* da zadovolji svoje potrebe na prihvatljiv i adekvatan način (Ibid: 415). *Ego* je onaj racionalni dio psihe, glas razuma, koji nužno razlikuje stvarno od nestvarnoga, i činjenično od željenoga te kao takav djeluje na svim razinama svjesnosti (Erwin, 2002). *Super-ego* sastoji se od moralnih zakona, kazni i zabrana, a predstavlja element težnje društveno prihvatljivim obrascima koja se razvijaju kroz socijalizaciju, obrazovanje, kulturno naslijeđe i sl. Od najranijih dana, djetetu *super-ego* usađuju roditelji, a kasnije su to učitelji, druga djeca i drugi slični modeli ponašanja (Ibid). Svrha i nužnost psihe svakog zdravog pojedinca i njezin konačni cilj jest uspostava ravnoteže u opisanoj tripartitnoj strukturi ličnosti prema kojoj je zadatak *ega* da ispuni želje *ida*, ali da u partnerstvu sa *super-egom* to učini na funkcionalan i konstruktivan te prihvatljiv i moralno ispravan način (Freud, 1960).

U brojnim interpretacijama knjige *Alisa u Zemlji čudesa*, sugerira se tumačenje *Zemlje čuda* i svih likova unutar nje kao proizvod nesvjesnog i duboke podsvijesti glavne junakinje u pokušaju da riješi osobnu krizu identiteta. Pridajući joj posebnu dimenziju, narativ sna u priči je privukao pozornost brojnih psihoanalitičara<sup>14</sup> a takve ideje zastupa i Harini Vembar (2016) u svome radu *The Tripartite role of the Psyche in Alice in Wonderland*.

U djelu bi se tako mogli potražiti fragmenti Alisine ličnosti, a služeći se Freudovom tripartitnom strukturom, kao što to čini i Vembar (2016), glavna junakinja uz participaciju tek nekih drugih likova čini cjelovitu ličnost. Prema *jungovskim* učenjima, osvještavanjem nesvjesnih sadržaja dolazi do produbljivanja i proširivanja svijesti, što donosi „rasvjetljavanje“ i za pojedinca predstavlja duhovni čin, a kako opisuje Jacobi (1992: 168). Svi simboli u radnji nositelji su

---

<sup>14</sup> Poput Sigmunda Freuda – začetnika psihoanalize te mnogih njegovih sljedbenika poput Paula Schildera, Johna Skinnera, Martina Grotjahna, Phyllis Greenacre, Kennetha Burkea i Williama Empsona, ali i mnogih drugih koji su u djelu vidjeli jaku vezu između psihoanalitičkih čitanja simbola i motiva, s naglaskom na san u kojemu glavna junakinja proživljava sva događanja priče i fragmentiranost njezine ličnosti (Vembar, 2016: 3).

transcendentne funkcije, tj. objedinjavanje raznih parova suprotnosti u jednu sintezu, a to nastupa kada se unutarnje psihičko, tijekom razvoja ličnosti, doživljava jednako tako realno i psihički istinito poput vanjske stvarnosti (Ibid: 170). Alisa u podzemlju nailazi na razna neobična stvorenja, osim onda kad su to karte, a većina likova na glavnu junakinju vrši ogroman utjecaj, dok se s njome ujedno i isprepliću i na taj način participiraju fragmentiranu strukturu ličnosti same junakinje.

## **Fragmenti Alisine ličnosti**

Brojne analize djela posebnu pažnju pridaju reprezentaciji likova, a na tome će počivati i daljnja interpretacija odabranih stvorenja čudesnog podzemlja – Cerigradske Mačke<sup>15</sup> ili Mačke Koja Je Pojela Kanarinca,<sup>16</sup> Gusjenice, Kraljice Srca i glavne junakinje, Alise. Ako svi ti likovi nastaju iz Alisine podsvijesti, znači da su njezin dio. Analizom tih likova te onoga što oni govore ili način na koji se ponašaju i reagiraju dalo bi se naslutiti kako su pojedini likovi reprezentacija *ida*, *ega* i *super-ega*, pri čemu Alisa kao glavna junakinja koja sanja *Zemlju čudesa* i sve druge likove, reprezentira svjesno *ja*, dakle *ego-ideal* (Vembar, 2016).

U takvoj bi raspodjeli, Kraljica Srca – kao superiorna svim bićima *Zemlje čudesa* i njihova vladarica – asocijativno prezentirala *id*. Cerigradska Mačka i Gusjenica tijekom priče Alisu u više navrata podsjećaju na ono što dolazi iznutra, na vlastito jastvo<sup>17</sup> i na taj način joj pomažu spoznati distinkciju između podsvjesnog i prisutnog svjesnog. Objašnjava na tome tragu Jacobi (1992:

---

<sup>15</sup> Izraz koji koristi Antun Šoljan (1985) u svome prijevodu Carrollove *Alise u Zemlji čudesa*, a za koji sam se opredijelila u svome radu iz razloga što je kraći, melodičniji i u prijevodu se čini manje izgubljenim od Raosovog. Naime u originalu je to *Cheshire Cat*; a Cheshire je pokrajina u kojoj je Carroll rođen; Šoljan koristi izraz Cerigradska mačka zbog velikog cere (osmijeha) kojega mačka ima, a Raos se odlučuje za drukčiji izraz kako bi izjednačio vlastitu strukturu poslovičnih imena i uskladio Mačku s Ožujskim zecom i Klobučarom – jer se u engleskom jeziku koriste izrazi poput „lud kao klobučar“, „lud kao ožujski zec“, a „mačka koja je pojela kanarinca“ se stalno cereka i smije.

<sup>16</sup> Izraz koji koristi Predrag Raos (2001) u svome prijevodu Carrollove *Alise u Zemlji čudesa* (2004).

<sup>17</sup> Čovjekovo jastvo predstavlja njegovo istinsko središte te je uvijek raskrižje između dvaju svjetova i njihovih sadržaja koje se u svijesti može samo naslutiti, ali se puno jasnije može osjetiti. Jastvo je čovjeku istovremeno blisko i daleko, ako ne i strano, i svojevrsno je imaginarno središte koje je nepoznato, koje sadrži prapočetke duševnog života (Jacobi, 1992).

165) da se u *jungovskom* kontekstu to smatra neizbježnim paradoksom: kako nije sve u dosegu *ega*, preostala dva fragmenta ličnosti imaju važne funkcije.

Alisa je dakle *ego-ideal* jer, između ostaloga, ona jedina pokušava iznjedriti smisao iz besmislenog i čudesnog svijeta. Freud kaže da je *ego* u „tandemu“ s načelom stvarnosti (Freud, 1960), a opisuje ga kao dio *ida* koji je modificiran i pod direktnim utjecajem izvanjskoga svijeta. Štoviše, *ego* žudi i teži da podnese izvanjske utjecaje i tendencije *ida*, i moglo bi se reći da *ego* reprezentira zdravo-razumsku logiku, a suprotno tome *id* je sadržan od strasti.

S obzirom na to da su kontradiktorni, od esencijalne važnosti za *ego*, a tako i za zdravu ličnost, je uravnotežiti sile *ida* i *super-ega* (Freud, 1960). Zato se u priči čini da je Alisa izgubljena, nesigurna te često u dilemi; u mnogim situacijama je zbunjena, a simbolično gledano uvijek je u konfliktu s ostalim likovima kao što je *ego* u stalnom konfliktu s *idom* i *super-egom*. Alisa upija beskrajno mnogo informacija vlastitog nesvjesnog, a često je i u dilemi sama sa sobom, kao i s drugim stvorenjima, stalno ispituje sebe i druge tko je ona i gotovo nikada ne shvaća logiku drugih bića, ali dosljedno se nastoji držati svojih stavova i čini to poprilično brzopleto, „jer što mislim to i govorim – pa onda i govorim što mislim, to je isto“ (Carroll, 2004: 79). Kako Alisa još nije razvila odraslu ličnost, ona uistinu odmah govori sve što joj padne napamet, a onda zatim o tome i naglas razmišlja te na razna bića ostavlja uvijek drukčiji dojam – kao i oni na nju utjecaj.

## **Kraljica Srca u vladavini *ida***

Prema Freudu (1960) *id* je stanje kaosa i nereda, tamo su nakupine čovjekovih strahova, želja, kompleksa, nada, čežnji, trauma no bez ikakve organizacije ili reda i sve one za cilj imaju trenutno i nagonsko zadovoljavanje potreba bez neke više svrhe. *Id* se tako sastoji od onih najosnovnijih, prirodnih (takoreći životinjskih, bioloških) nagona ljudske psihe, to su primjerice emocije poput ljutnje, agresivnosti, požude ili pohlepe, zadovoljavanju nad užiticima (Freud, 1960). Neki *id* definiraju čistom žudnjom, snagom koja je uvijek potisnuta duboko u nama i koja posljedično tome čini da je jedan dio ljudske ličnosti uvijek potisnut. U tome smislu drži Vembar (2016: 21) da je Kraljičina persona u priči reprezentacija fundamentalne strane Alisine ličnosti.

Kraljica je vladarica Zemlje čudesa i kao takva je reprezentacija *ida*, kao vladar i pokretača *ega*; obuzeta je intenzivnim uzbuđenjima zbog kojih teži ka momentalnom zadovoljenju nagonskih potreba. Portretirajući Kraljicu u obliku čiste groteske i apsurdna, čije su žudnje čvrsto ukorijenjene u sebičnosti i rapidnom zadovoljenju nagona, Carroll je prikazuje kao čistu parodiju. Kraljicu nitko u *Zemlji čuda* ne može ignorirati jer je ona njihova vladarica, a prikladno tome njezina glavna fraza koju stalno ponavlja je „Dolje s glavama!“ (Carroll, 2004). Kada izdaje tu naredbu nju prožima zadovoljstvo, iako nitko na kraju ne ostaje bez glave, a što otkriva Grifon: „Sve je to samo njoj u glavi, čitava ta priča. Oni, znaš, nikad ne pogube nikoga“ (Ibid: 106), čime su njezina intriga i autoritet svedeni na apsurd.

Kada se Alisa napokon suprotstavi Kraljici, pokazuje da više nije bojažljiva djevojčica koja pred njome strepi, već da je izrasla u samopouzdanu mladu žensku osobu koja odbija priznati Kraljičinu hijerarhiju i tiraniju i tada njezin *ego* spoznaje *id*. S obzirom na to da se Alisa (*ego*) suprotstavlja Kraljici (*idu*) u svome snu, možemo reći da ona postaje svjesna tko je. U tome smislu ističe Vembar (2016) da je riješena kriza njezinog identiteta te se čini kao da je glavna svrha lika Kraljice bila suprotstaviti se glavnoj junakinji a zatim je vratiti u svijet stvarnosti. Ovakva čitanja daju naslutiti kako je Carroll imao osnovno shvaćanje ljudske psihe prije službenog otkrića Freudove fragmentacije ljudske ličnosti.

## **Uloga *super-ega* u likovima životinja: Mačka i Gusjenica**

Za razliku od *ida*, koji zahtjeva trenutno zadovoljenje, *super-ego* radi kontradiktorno *idu* i kontrolira moralno i nemoralno u svijesti pojedinca (Freud, 1960). Freud je opisao kako *super-ego* svoje senzibilitete i granice oblikuje u fazi djetinjstva, a na njegovo formiranje najčešće utječu one značajne figure poput roditelja, učitelja i sl. Nazivao je to višom vrijednošću u prirodi ljudske psihe (Freud, 1960). Cerigradska Mačka kroz priču se ukazuje povremeno, u odabranim situacijama, kao viši glas, a osim u tom kontekstu više pozicije ona uistinu jest i fizički iznad razine svih (na vrhu drveta) ostalih stvorenja čudasnog podzemlja. Poput *super-ega*, Mačka nema gospodara iznad sebe i nad sobom i sama određuje i postavlja važeća pravila (Vembar, 2016: 11).

Cerigradska mačka implicira u nekim scenama kako je iznad svih, pa čak i moći Kraljice, jer kada Kraljica traži da se Mački odrubi glava Krvnik to ne želi učiniti jer se „glava ne može odsjeći ako nema tijela od kojeg bi se mogla odsjeći“ (Carroll, 2004: 79), te odbija izvršiti naredbu. Tako gledano, Cerigradska Mačka implicira reprezentaciju *super-ega*, koji je u kontekstu strukture ličnosti i onaj moralizirajući dio psihe koji pojedinca tihim intuitivnim glasom navodi na ono ispravno, i ukazuje ono neispravno. Mačka se tako u priči ukazuje u onim trenucima kada drugi likovi pođu u krivome smjeru, ali istovremeno se ne miješa s drugim likovima i njezina glavna uloga je definirati i usmjeriti Alisinu ličnost kroz san. Kako piše Jakelić (1994: 180) mačka u snu je pretežno ženski simbol, predstavlja spoznaju ženskog dijela psihe, ukazuje na nepodložnost utjecajima; nepredvidljiva je, u jednom trenutku bliska, u drugom nestaje u noći i duboki je izraz nesvjesnog. Poput opisanog simbola, Cerigradska Mačka je utoliko nepredvidljiva koliko je vidljiva onda kada se ukaže bez tijela, kao i onda kada nestaje „sasvim polako, krenuvši od vrška repa, a završivši s cerom koji se još zadržava neko vrijeme i nakon što je sve drugo već bilo otišlo“ (Carroll, 2004: 76).

Kada prvi puta ugleda Mačku, Alisa odmah predosjeti „da se prema njoj mora odnositi s uvažavanjem“ (Ibid: 72), a odmah nakon toga upita je kamo da krene na što joj Mačka odgovara da „to u velikoj mjeri zavisi od toga kamo želi ići“ (Ibid: 73). Poput *super-ega*, Mačka usmjerava Alisin put i pomaže joj već samo svojim prisustvom, a pogotovo kad se pojavljuje u trenucima koji su za junakinju frustrirajući i nelagodni, a dodatno i jer ju podsjeća na njezinu mačku<sup>18</sup> Dinu iz svijeta realnosti, koja ju jedina razumije, što ju ujedno podsjeća na njezin stvarni dom (Vembar, 2016: 12). Na taj način Cerigradska Mačka pomaže da Alisa ne zapne u *Zemlji čuda* i svojevrsna je poveznica s realnošću. Pitajući Mačku za usmjerenje na putu, Alisa joj sama pridaje veličinu *super-ega* i autoriteta, a tako i u teoriji *super-ego* pojedinca vodi kada se on sam izgubi. Važno je ovdje istaknuti kako Alisa ne traži upute za neki precizan i konkretan put prema određenom mjestu, već odluku cilja i smjera u potpunosti s povjerenjem prepušta Mački. Slično poput Mačke i lik Gusjenice bi se mogao promatrati u ulozi *super-ega*, no ona tu ulogu igra nešto

---

<sup>18</sup> Zanimljivo je spomenuti kako je u Carrollovom originalu ime Mačke – Cheshire Cat, a Cheshire je pokrajina u Engleskoj u kojoj je Carroll provodio djetinjstvo i odrastao, pa tako možemo reći da osim što Alisu podsjeća na dom, Cerigradska mačka i autora vraća u dječji pogled svijeta, dom i djetinjstvo – Carroll živi kroz lik Alise i djeluje na recipijenta pomažući mu da odraste, ali istovremeno i pomažući i fragmentima svoje ličnosti.



drukčije. Već sam naziv poglavlja<sup>19</sup> u kojemu se Alisa susreće s Gusjenicom daje naslutiti da je uloga tog lika da bude savjetnik i mudri saveznik junakinje, a kroz njihov dijalog Gusjenica Alisu motivira, pomalo forsirajući, da preispita svoj identitet, podsjećajući je istovremeno tko je.

Poput Mačke, i Gusjenica je fizički pozicionirana iznad Alise kada se njih dvije sretnu: sjedi na vrhu velike gljive te puši lulu, lice joj nije jasno prikazano te više nalikuje silueti. U kontekstu likova Gusjenica je simbol mudrosti, a lulom koju puši prezentira orijentalni motiv, koji daje naslutiti kako taj lik ne pripada stvarnosti i zakonima Zemlje čudesa te posjeduje neku duhovnu nadmoć (Vembar, 2016: ). Predrag Raos (2004: 53) u svome prijevodu knjige bilježi kako je nargila koju Gusjenica puši u prijevodu vodena lula u kojoj se, osim duhana, pušio i opijum. Autor smatra da je Gusjenica vidno i svrhovito prikazana opijeno, napušeno.<sup>20</sup>

Simbolično, oba spomenuta lika glavnu junakinju podsjećaju da ja sama kreator svoga sna, a tako i svoje sudbine (u tome kontekstu i sudbine čitave Zemlje čudesa jer je ona plod Alisine unutarne dubine) te oni tako prikazuju snagu *super-ega* (Vembar, 2016). Umjesto cjelovitog lica, naziru se samo velike crvene oči u gusjenice. Njih dvije razgovaraju zapravo vrlo kratko, a u toj međugri, nalik na igrokaz, Gusjenica Alisu potiče na preispitivanje vlastitog identiteta u nekoliko navrata: „Tko si ti?“ – upitala je Gusjenica, a Alisa je „bojažljivo“ odgovorila kako ni ona sama ne zna, ali da je „znala kad je toga jutra ustala“ (Carroll, 2004:54). Opravdano, Alisa ne može odgovoriti na pitanje tko je jer se njezin fizički oblik do tada već toliko puta izmijenio, a usporedno s dimenzijama tijela, mijenjao se i pogled na svijet te njezina osobnost.

Alisa očekuje da će Gusjenica shvatiti njezine transformacije i krize identiteta koje uz to idu jer je i sama stvorenje preobrazbe. Naizgled se čini kako Gusjenica s razlogom ne želi surađivati, ali s druge strane gledano – odbijajući Alisi pokazati suosjećanje koje ona očajnički traži, konstantno je usmjerava da preispita prirodu svoga sna. Čineći to, Gusjenica za cilj ima pokazati Alisi da ne gubi sebe i svoj identitet u zemlji snova, no zbog toga što je Alisa ne razumije, doživljava savjet

---

<sup>19</sup> Glava V. / *Gusjeničin savjet* / Carroll, L. (2004: 54).

<sup>20</sup> Brojna se čitanja Carrollove *Alise* vežu uz pitanja potencijalnih aluzija na uporabu droga i opijuma, a koje autor navodno nameće kroz likove, scene i pojedine pojave poput naglih transformacija nakon konzumacije npr. magične gljive ili zbog nekih dijaloga kao što je primjerice onaj s Gusjenicom, i sl. Namjera ovoga rada nije istraživanje takvih pitanja jer se, podužim uvidom u dostupnu građu, ipak više čini kako se Carroll igra sa svojim profesionalno usmjerenim intelektualnim razmišljanjima, jezikom, maštom i ostalim supstancama koje kao takve nisu nužno rezultat ni inspiracija neke više supstance.

negativno te stvara odbojnost prema razgovoru koji je kao takav umara. Gusjenica izluđuje Alisu svojim stalozanim stavom, pomalo flegmatičnim, usporenim govorom i odmjerenim pokretima te kratkim odrješitim odgovorima. Gusjenica ostaje mirna i doima se kao da provocira, no s druge strane ne dajući direktna rješenja otvara nove puteve kojima Alisa sama može doći do odgovora, i daje joj neke značajne savjete. U tome razgovoru vidljiva je metafora *super-ega*, a čiju ulogu nosi Gusjenica, jer ona Alisu neumorno potiče da kritički preispita svoje perspektive.

Alisa ne zna odgovor na pitanje ni koje veličine želi biti, ni koja je idealna, a čini se kako joj Gusjenica pokušava reći da nije bitno ono izvana, već unutarnja dimenzija. Kada Alisa kaže da je sedam centimetara „bijedna visina“, a koliko Gusjenica ima, ona joj savjetuje da ne bi trebala ljutiti stvorenja čudesnog podzemlja (Ibid: 58). Time se nazire razdražljiv i nagao, dječji temperament glavne junakinje u situacijama kada joj netko proturječi (Vembar, 2016: 16). Tako joj Gusjenica savjetuje: „Keep your temper!“<sup>21</sup> što je svojevrsno upozorenje Alisi ali i ključni pokazatelj Gusjeničine uloge. Kada gubi temperament Alisa se zapravo odvađa od same sebe i svoga podsvjesnog, a Gusjenica joj pokušava ukazati da to ne čini (s obzirom da je čudesno podzemlje samo po sebi Alisina podsvijest, što znači da kada s tamošnjim stvorenjima ona ulazi u konflikt – direktno ulazi i u konflikt sama sa sobom<sup>22</sup> te kao posljedicu – gubi temperament).

Važno je istaknuti i to da je upravo Gusjenica ta koja Alisi daje moć da sama kontrolira magiju Zemlje čudesa, kao i svoju tjelesnu veličinu, tako što joj otkriva da će ju gljiva na kojoj sjedi kao na tronu, kada je bude jela s jedne strane učiniti većom, dok će je druga polovica smanjiti.

---

<sup>21</sup> Raos (2004: 56) prevodi izraz „Keep ypur temper!“ (kako glasi u engleskom izvorniku Carroll, 1865: 30) u „Čuvaj živce!“ no koristim vlastiti prijevod: „Ovladaj svojim temperamentom!“ što upućuje na to da bi se osoba trebala smiriti, suzdržati, smanjiti dojmove i reakcije

<sup>22</sup> Likovi predstavljaju stav sanjača u odnosu na vanjske podražaje ili osobe s kojima je u vezi te oni nastoje ukazati na ono što dolazi s druge strane i što nije primjetno na prvu. Tako primjerice neki lik može predstavljati suprotni princip ličnosti, a koji svaka ličnost posjeduje. To je svojevrsna projekcija, a ona je neodvojiv dio nesvjesnog dijela psihičkog aparata. Bilo u snu ili na javi, pojedinac (ili skupina) stvaraju projekcije na druge u svakodnevnim situacijama, a da toga nisu svjesni. Pri tome se projekcija zapravo ne stvara, već odvija, a Jung je definira kao prijenos subjektivne pojave (osjećaja, osobine, mane, doživljaja) na druge osobe i objekte (Jacobi, 1992). No treba uvijek na umu imati da je svako tumačenje bilo kojeg sna hipotetsko i može biti višeznačno, a isti je slučaj i s tumačenjem nekog djela (teksta).

## Alisa kao reprezentacija *ego-ideala*

Slikovito rečeno, a kako to opisuje Freud, „ego nije gazda u vlastitoj kući“ (Freud, 1960 u Vembar, 2016: 23). U djelu je vidljivo kako glavna junakinja na putu kroz svoj san konstantno i uporno pokušava zadovoljiti raznolike snage vlastite psihe.

Kraljica kao reprezentacija *ida* najjača je sila njezine psihe, a ideal *ega* uronjen u Alisu muči se uspostaviti jaku ličnost, dok joj drugi likovi na tome putu participiraju *super-ego* usmjeravajući je kada je potrebno (Vembar, 2016).

To se događa zato što postoji borba između *ega* i *super-ega*, što junakinja proživljava kako bi izgradila društveno prihvatljive (u *Zemlji čuda* – čudesne) obrasce ponašanja (Ibid). Dok *id* i *superego* djeluju kontradiktorno, *ego* uspostavlja ravnotežu između tih dvaju jakih sila (Freud, 1960). U tome smislu, Alisa u svome snu pokušava zadovoljiti bića *Zemlje čudesne* a oni su svi jakih potreba i želja. Od samoga početka ona upoznaje stvorenja svoje podsvijesti, a sva ta bića su obilježena krajnostima<sup>23</sup>; često su nepristojni ili kontradiktorni njezinom stavu. Ona je shvaćena kao stranac u svome vlastitome umu.

Sva stvorenja u razgovoru s Alisom od nje traže da objasni svoj identitet. U tim situacijama Alisa je prisiljena usvojiti nametnuta stajališta kako bi služila bićima svog podzemlja. Primjerice, prije nego što zapne u kući Bijeloga Zeca on misli da je to njegova sluškinja Mary Ann i traži od nje da mu pronađe rukavice i lepezu. Ona to čini, iako u sebi negoduje jer ju *Zec* smatra sluškinjom: „kako je to neobično“ – reče Alisa za sebe, „biti potrčko jednome zecu!“ (Carroll, 2004: 44). Slično tome, kada se u trećem poglavlju odvija „trka u izbornom krugu“ (Ibid: 36), prisiljena je biti dio apsurdne trke bez ikakvog reda; igre koja zaobilazi vlastita pravila. Kako bi se uspostavila ravnotežu između jakih dominantnih sila, *ego* katkada blokira i iskrivljava impulse *ida* i *superega*. Freud (2000) to naziva obrambenim mehanizmima koji se bude između *ega* i realnosti kada opasne situacije u kojima se pojedinac nalazi razbuktaju emocije straha i anksioznosti. „Alisi se sve to učinilo sasvim besmislenim, ali svi su se držali tako ozbiljno da se

---

<sup>23</sup> U prilog tome valja primijetiti kako je svaki lik individualiziran jednom naglašenom osobinom (Kraljica ima veliku glavu, Cerigradska Mačka velike zube i usta, Klobučar ne dolazi bez šešira, Gusjenica posjeduje duboku mudrost, Bijeli Zec je uvijek pod pritiskom vremena, Alisa je sve znatiželjnija i sl.).

nije usudila nasmijati...“(Carroll, 2004: 37). Vidljivo je kako Alisa prolazi slične konflikte u naraciji.

Pretežno se konflikt događa jer je jedan dio nje svjestan da to iskustvo može imati ozbiljne posljedice, ali ona svejedno ustrajno pokušava doći do vrta<sup>24</sup>. *Id* i *super-ego* participiraju Alisininu potragu za identitetom i njegov razvoj. Zastrašujući kontrast u njezinoj ličnosti uočljiv je od samih početaka: prvo je njezin lik kompliciran jer je istovremeno i pristojna i nepristojna, nježna i okrutna, promišljena i naivna, ogromna pa sićušna<sup>25</sup>. Njezin vlastiti san mijenja njezine osobnosti i konstantno je transformira. Ponekad je u njemu plašljiva i anksiozna poput Bijeloga Zeca, a katkada drska poput Gusjenice (Vembar, 2016: 28). Slično je, kako to objašnjava Sorić (2010) i s jezikom i ljudskom prirodom u postmodernističkoj misli gdje je svaka binarna opozicija sastavljena od dva elementa, pri čemu jedan ovisi o drugom i obrnuto.<sup>26</sup> Alisin se lik transformira kroz likove koje susreće, a mijenja se i sa svakom idućom situacijom. Tako pristojno vedro dijete, koje veselo zauzima svoje stavove i mišljenja, pronalazi potrebu za potragom smisla i vlastitog identiteta, i u čudesnom se podzemlju transformira<sup>27</sup> u stabilnu ličnost koja destabilizira čitavu zemlju uzdižući se nad svim stvorenjima u njoj i na kraju ih svodi na paket „običnih igračih karata“ (Carroll, 2004: 138). Nadilazeći Zemlju čudesa, Alisa uspijeva skupiti fragmente svoje ličnosti.

---

<sup>24</sup> U svojoj knjizi *Govor snova*, Branka Jakelić (1994) simbol vrta u snu opisuje zatvorenim mjestom do kojega se pokušava doći; mjestom rasta i potrage unutrašnjih pojava ljudske prirode; simbol rajskog i zemaljskog vrta, kozmičkog reda te simboličnim izrazom za razvoj duše i psihe.

<sup>25</sup> U pričama u kojima su do krajnosti suprotstavljene dimenzije i proporcije likova, od divovskih bića do sićušnih stvorenja, propituju se također odnosi moći i odgovornosti koje se inače usvajaju tek prirodnim putem u procesu sazrijevanja (O’Keefe, 2004: 84-86).

<sup>26</sup> Ti su elementi ujedinjeni članovi iste binarne opozicije. Jedan element svoj identitet duguje drugome na kojemu počiva i nije ga moguće misliti samostalno (Sorić, 2010).

<sup>27</sup> Vembar (2016) u svome radu *The Tripartite role of the Psyche in Alice in Wonderland*, taj proces transformacije uspoređuje sa strogo nametnutom pristojnošću Viktorijanskog društva.

## Razvoj ličnosti i sazrijevanje

Na početku svog života, pojedinac se, kako bi razlikovao i pojmiio svoje *ja*, mora udaljiti od faze djetinjstva koja je zarobljena u kolektivnom nesvjesnom izvorištu. Mora se zatim pozicionirati u realnom svijetu i riješiti izazove koje pred njega postavlja život, a dolaze u brojnim aspektima poput seksualnosti, profesionalnog i obiteljskog pitanja, potomstva, veza i svih vrsta odnosa (Jacobi, 1992: 186). Stoga značajnu važnost ima iznalazak metoda za takvu stabilizaciju samoga sebe u okolini i okolnostima s drugima. „Tek kada je ovaj zadatak u potpunosti ispunjen, s time da isti pripada prvoj polovini života, prilagođavanju vanjskom svijetu, valjalo bi pridružiti i iskustvo i prilagođavanje unutarjem svijetu“ (Ibid: 187). Kad se jednom izgradi stabilna ličnost u odnosu s vanjskim svijetom, psihička energija, ali i ona životna, mogu se usmjeriti na dotad neosvijestene unutarnje realnosti i tek tada čovjek može doći do istinskog ispunjenja (Ibid: 186).

Opisuje Zlatar (2007: 24) da je s psihološke strane gledano, u razdoblju djetinjstva karakter još impulzivan i usmjeren na *ego*. Malo dijete stvari oko sebe vidi instinktivno i nagonski te nije još sposobno odvojiti vlastito biće od ostatka svijeta, od drugih i drugoga, a nije još ni u stanju razumjeti i promotriti tuđe stavove, ponašanja i reakcije. Dubinske promjene u psihi djeteta događaju se kada ono zađe u sedmu godinu života (Zlatar, 2000: 24).

Kronološki gledano, tada između ostaloga započinje i razdoblje utjecaja skupine, kada se dijete intenzivno odmiče od vlastite perspektive, približava se tuđoj, a kasnije se sve više počinje identificirati s drugima. Pomak od jednine na množinu, od doživljavanja samo *ja* do spoznavanja *mi*, podrazumijeva radikalno opadanje egocentrizma s kojim se dijete prirodno rađa i kojega razvija formiranjem svijesti (Ibid: 25). U razdoblju od sedam godina (koliko je i Alisi u priči) i u fazama koje slijede, kolektiv ima snažan utjecaj na pojedinca. Ponekad je dojam da svojim ponašanjem u grupi, neki pojedinci drugima nameću svojevrstu dozu autoriteta kada sugeriraju što je dobro ili loše, dosadno ili zabavno i sl. Sve što se nameće kao dobro ili loše uspostavlja određena pravila koja je potrebno slijediti da bi se pojedinu titulu zaslužilo, iz čega se, uz autoritet javlja i doza straha kao posebna vrsta pokretačke psihičke energije (Ibid).

Možda i Alisa osjeti taj konflikt koji prethodi odvajanju od grupe, osvještavanju vlastitoga ja u odnosu na druge, ali se istodobno nalazi u zemlji bez logike i posebnih zakona, lišenih svakoga

smisla i zdravog razuma, u kojima, formirajući stabilnu ličnost mora prevladati tvorevine vlastite dubine psihe. Glavna ideja čitavog Jungova rada je da pojedinac postigne psihičku cjelovitost i sklad tek onoga trenutka kada je dovršen proces individuacije<sup>28</sup> i kada svjesni i nesvjesni dio psihe pojedinca postigne harmoniju i međusobnu nadogradnju (Jung, 2017: 148). Samo stabilna ličnost ima čvrstu snagu formiranja zajednice, tj. sposobnost da bude integrativan dio neke skupine ljudi, a ne tek jedan broj u masi koja se uvijek sastoji od mase pojedinaca (Jung, 2017: 149). Čini se da Alisa to uspijeva.

### **Alisino putovanje podzemljem kao transformacija i put proširenja svijesti**

Prema psihoanalitičarima cjelovitost ličnosti postiže se kada su svi dijelovi psihe (svjesni, nesvjesni, podsvjesni) ujedinjeni, međusobno povezani i jedan s drugim u skladu. Iako se nesvjesno nikada zapravo ne može spoznati u cijelosti, doživotni je zadatak pojedinca rad na razvoju vlastite ličnosti i ujedinjenju njezinih fragmenata (Jacobi, 1992: 134). Jung (2017) razvoj ličnosti opisuje kroz nekoliko faza. Prva faza je odvajanje od kolektivnog što, osim osamljenosti, pretpostavlja i odanost vlastitim zakonima. Samoostvarenje tako se može smatrati moralnom odlukom, a taj proces Jung još naziva i put individuacije (Jung, 2017). Individuacija znači postati pojedinačnim bićem i proces je koji vodi do individualnosti te najintimnijeg jastva, samoga sebe. Proces individuacije je prirodan i spontan, svakom pojedincu dan tok psihe i u potpunosti je autonoman iako ga pojedinac nije ni približno svjestan (Jacobi, 1992: 136). Upravo zato ga Alisa doživljava posredstvom vlastitoga sna.

Kao metoda i način produblјivanja svijesti, a kako to nastavno na Jungova učenja objašnjava Jacobi (1992) – proces individuacije podrazumijeva približavanje svim sadržajima i funkcijama cjelokupne ličnosti kao psihičke cjeline, kao i prihvaćanje utjecaja kojeg oni vrše na *ego*. Na

---

<sup>28</sup> Prema Jungovoj analitičkoj psihologiji, tijekom individuacije događa se u odnosu prema vanjskoj stvarnosti i tada označava formiranje *ega* što za cilj ima prilagodbu i uključenje pojedinca u okolinu; ali i u odnosu na unutarnju stvarnost što se odnosi na prodiranje u dubinu svoga bića i spoznavanje prirode čovjeka prema refleksiji onih karakteristika koje su suprotstavljene između svjesnog i nesvjesnog; njihovo osvještavanje, ujedinjenje i prihvaćanje, a što za rezultat ima ulazak i u vanjsku i unutarnju poziciju čovjeka u odnosu na čitavi kozmički oblik svijeta (Jung, 1971: 189).

tome putu čovjek neupitno priznaje i prihvaća samoga sebe i ljudsku prirodu kakva jest, za razliku od onoga što bi htio da bude. Kad čovjek jednom sagleda i osvijesti sve ono suprotno unutar dubine vlastite psihe, tada čitavog sebe sa svim svojim osjećajima i afektima, drži u rukama. To svakako podrazumijeva čistu nezavisnost, a istodobno i svojevrsnu usamljenost, ali takvu usamljenost kao u čovjeka koji je slobodan, koji je duboko utemeljen u vlastitom biću te otvoren prema svemu izvanjskome budući da više nije ugrožen vlastitom osobnošću i njezinom prirodom (Ibid: 155).

Moglo bi se tako tumačiti da se Alisa nalazi u krizi identiteta jer, dok se približava adolescenciji osjeća potrebu oduprijeti se društveno konstruiranoj realnosti irealne Zemlje čudesa u kojoj se često osjeća strano i usamljeno, ali pri tome ona ničega nije svjesna, a nije svjesna ni same sebe. Taj put kroz podzemlje nije lagan ni za Alisu, a ni za čitatelja; pun je izazova, prepreka i nadrealnih, nasumičnih sila. Osim što se konstantno izmjenjuju dimenzije Alisina tijela, i što se umalo utopila u oceanu vlastitih suza, i bez obzira na sva čudesna stvorenja koja pokušavaju narušiti i njezinu logiku – neovisno o svim događajima koje ranije ne bi ni u snu mogla zamisliti – Alisa uspijeva očuvati vlastiti integritet, sabranost i ostale kvalitete samostalne, odlučne, stabilne osobe<sup>29</sup>, koja je fragmente vlastite ličnosti sakupila iz dubine svoga podzemlja i složila ih tamo gdje im je mjesto te tako hrabro slijedila svoj čudesni san.

„Onaj tko kroči na „put u vlastitu nutrinu“ i, svladavajući njegove opasnosti, hrabro ide do kraja, taj će se moći neustrašivo uputiti i na „put izvan sebe“, u svijet pojavne stvarnosti, a zahtjeve koje mu postavlja život u kolektivu svladavati zapanjujućim obiljem svojih oruđa i instrumenata za ovladavanje prirodom, kao što se neće ni izgubiti u labirintu unutarnjeg puta niti propasti u anonimnoj masi, već će tu i tamo moći spasiti jedinstvenu vrijednost svoje ličnosti.“ (Jacobi, 1992: 9)

---

<sup>29</sup> U prilog feminističkoj misli, prikaz fantastične otvorenosti i snage u liku glavne junakinje kao ženskog subjekta, oslikava razvoj i razotkrivanje te aktualizaciju suverene ženstvenosti (Zlatar, 2007: 131).

## **Svi smo mi Alisa u zemlji čudesa – fragmentirani identiteti**

Do temeljnog smisla Zemlje čudesa, čitatelj dolazi kroz lik glavne junakinje Alise te kroz njezina glasna promišljanja i osjećanja. Dogodovštine iz čudesnog podzemlja u Alisi bude sve vrline i slabosti, a u zapetljanim razgovorima i situacijama s čudesnim bićima, glavna junakinja je u konstantnoj težnji za otkrivanjem istine, pravde i smisla. U svijetu besmislenosti, Alisa održava posljednju nit smisla. Piše tako Karol Visinko (2001: 90) da „lik Alice u sebi nosi složeni svijet vrlina i slabost prirode ljudskoga bića, koje svojim mislima, riječima i postupcima svjedoči beskrajnu težnju za istinom, pravdom, dobrotom i ljubavi. U tome je fantastičnost junakinje Alice“. No često je junakinja zburnjena, nesigurna te u potrazi za vlastitim identitetom i njegovim fragmentima koji izvire iz čudesnog podzemlja.

Ističe Jacobi (1992: 188) da je suvremeni čovjek u zapadnjačkom svijetu, u vrtoglavici prediferencije vlastita intelekta, rapidnog razvoja tehnologije i masi sadržaja kojima je bombardiran sa svih strana – izgubio prirodnu vezu sa svojim nesvjesnim tvorevinama. Postao je iznimno nesiguran, nepotpun i fragmentiran u tolikoj mjeri da ga vlastito zapetljano i silovito nesvjesno baca sad tamo, sad onamo, dok ga „valovi tog nemirnog mora“ istovremeno gutaju (Jacobi, 1992: 188).

Za Nietzschea postmoderni svijet postao je niz duhovno praznih i kulturno površnih socijalnih praksi koje se beskrajno ponavljaju i parodiraju fragmentirani svijet pun otuđenih subjekata (Robinson, 2002: 48). Prema Jungu pojedinac je iracionalna datost, autentičan nositelj stvarnosti, a ne neki zamišljeni ideal ili racionalno biće o kojemu govori tradicionalna misao (Jung, 2008: 17). Takav se pojedinac sve više lišava moralne odgovornosti i shvaćanja o tome kako treba živjeti pa se umjesto toga njime „upravlja, hrani ga se, odijeva i odgaja kao društvenu jedinicu smještenu u odgovarajućoj stambenoj jedinici i zabavlja ga se sukladno standardima koji masama pružaju ugodu i zadovoljstvo“ (Ibid:18).

Prema Paiću (1996: 37) subjekti postmoderne kulture decentrirani su fragmenti mišljenja, osjećanja i djelovanja, što je posljedica raspada svih klasičnih spoznaja o čovjeku i svijetu te pojave kulturnih razlika i pluralizma vrijednosti koje karakteriziraju postmoderno razdoblje. Slične ideje zastupa i Đorđević (2009: 366) te piše da inzistiranje na fragmentiranoj prirodi



identiteta dovodi do krajnosti gdje se identitet shvaća kao vrsta performansa koji obiluje parodijom i teatralnošću. Taj proces gubljenja i neprekidne prirode identiteta koji pliva između stvarnosti i fikcije, ili samo među različitim fikcijama, „ne smatra se problematičnim: moguće je priznati i da je identitet fikcija“ pa tako svatko ima vlastitu (Đorđević, 2009: 366). Sorić (2010: 289) ističe da postmodernizam kao antiesencijalistička paradigma zastupa ideju da se identitet bića nikada ne može odrediti zauvijek, da ne postoji vječna imanentna bit i da nikada ne može biti fiksiran u potpunosti. Prema Jungu (2008: 100) fragmentirana osobitost postmodernog vremena izraz je nesvjesnoga čovjeka.

Ako kolektivno predstavlja gomilu okupljenih individua, tada je individualni problem i kolektivne prirode, ističe Jacobi (1992: 188), i ne bismo li se tada svi trebali poistovjetiti s Alisanim putovanjem kroz čudesno podzemlje?

„Jedan se dio ljudi poistovjećuje s višim čovjekom i ne može se spustiti, a drugi se dio poistovjećuje s onim nižim u čovjeku i želi izbiti na površinu. Takvi se problemi nikada ne rješavaju zakonodavstvom i artificijelnim zahvatima; oni se jedino mogu riješiti općim izmjenama stava. A ta promjena ne započinje propagandom ili masovnim okupljanjima, pa čak niti silom, već promjenom u samom pojedincu, koja će se manifestirati kao transformacija njegovih osobnih sklonosti i odbojnosti, njegova pogleda na život i njegovih vrijednosti, tako da jedino umnažanje takvih individualnih transformacija dovodi do kolektivnog rješenja. Stoga individuacija nije pomodan eksperiment, već najviši zadatak koji si čovjek, kao pojedinac, može postaviti.“ (Jacobi, 1992: 188)

## ZAKLJUČAK

Ovaj je rad kroz interpretaciju Carrollove *Alise u Zemlji čudesna* pokušao prikazati na koji se način autor igra s nekim vječnim pitanja o čudesnoj ljudskoj prirodi, dosezima jezika; posebno jezika snova i fantastike, o fenomenu vremena koje ponekad izmiče pa zatim stoji i o pravilima logike koja metodom dekonstrukcije postaju apsurdom. Interpretacija tako polazi od osnovnog određenja žanra, do precizne analize stila i jezika te likova djela.

Priča je od svojih davnih početaka prešla velik put: od usmene predaje, preko zapisivanja i stiliziranja bajki, do umjetničkih priča, a Carrollovom glasovitom *Alisom u Zemlji čudesna* otvaraju se vrata zasebnom obliku – fantastičnoj priči. Carrollovu *Alisu* mnogi smatraju bajkom, a osim što je tako naziva i sam autor, kao i junakinja u priči, ovaj rad prikazuje da je zbog stila i načina na koji je napisana, *Alisa u Zemlji čudesna* ipak fantastična priča više nego bajka. *Nonsensnim* stilom i jezičnom igrom Carroll obrće logiku do besmisla, a umjesto klasične moralne pouke i didaktične vrijednosti teksta, stvara čudesni podzemni svijet u kojemu je sve moguće; u kojemu izostaju sva pravila i smisao; u kojemu se u rasponu od nekoliko minuta divovski raste, a zatim smanjuje do minijaturnih proporcija; u kojemu žive čudesna stvorenja posebnog jezičnog sustava. Priča nema klasičnu strukturu bajke, a ispreplitanjem realnog i nerealnog svijeta čini pomak u svijetu fantastike. Iako je Carroll postigao visok status još za života, njegov se značaj još više osjeća tijekom 20. stoljeća kada se uviđa da je svojim majstorskim umijećem i nekonvencionalnim stilom značajno anticipirao i utjecao na kasnije nadrealističke, a zatim i postmodernističke književne tehnike, a mnogi u njemu pronalaze inspiraciju za stvaranje vlastitih književnih svjetova. Carroll to čini u duhu kakav prožima razdoblje postmoderne čije je glavno obilježje upravo takva dekonstrukcija i preispitivanje svih stabilnih i velikih apstrakcija – poput jezika, smisla, ličnosti i sl. – a kakvu poduzima i Carroll. S obzirom na to da je stvarao stoljeće prije postmoderne, ovaj rad pokazuje u kojim je segmentima Carroll postmodernist prije postmodernizma, a dokazuje da je postmoderna i njegova junakinja u fragmentima čije se ličnosti naziru komadići čovječanstva.

Carroll dekonstruirao smisao i čini to u magičnim okvirima fantastike, a Alisino iskustvo u čudesnom podzemlju u nekim konturama podsjeća na pokušaj postmodernog čovjeka da u gomili ludila i besmisla iznađe fragmente vlastite ličnosti kao što to hrabro čini junakinja priče.

Carollova Alisa u svome snu upada u podzemlje gdje doživljava brojne avanture i transformacije, a kako je u igri i snu sve moguće, autor se služi upravo tim elementima. Fantastika i snovi dijele simbolički jezik pa su to tako poruke iz podzemlja, tj. ljudske podsvijesti, koje se komunikacijom simbola pokušavaju obratiti svjesnome djelu psihe. Fragmentacija čovjekove ličnosti, jezika i svega ostalog glavna je premisa postmodernističke misli, što u prilog ide postavljenoj hipotezi rada. Alisa u kombinaciji s drugim likovima zapravo reprezentira fragmentiranu ličnost, a s njima dolazi u konflikte jer proživljava razvoj ličnosti i korača putem sazrijevanja. U besmislenom svijetu, junakinja je izgubljena i pokušava pronaći smisao. Čini se kako transformacija kakvu prolazi Alisa u podzemlju podsjeća na postmodernu potragu za fragmentima identiteta. Carroll je kroz *Alisu u Zemlji čudesa* otvorio ogromne prostore mašte zadirući duboko u podsvijest i od tamo se poigrao fragmentima svega: vremena, prostora, svih bića i stvorenja, njihovih ličnosti i raspoloženja. Kroz čudesno podzemlje prepuno još čudesnijih likova i događaja, u kojemu Alisa prolazi transformaciju ličnosti u istim razmjerima i snagama kao što se transformira i njezino tijelo dok se rapidno smanjuje pa raste; njezin je zadatak pronalaženje i integracija fragmenata vlastite ličnosti, odupiranje ludilu i besmislu pravila u okviru kojih se nalazi; prihvaćanje svih suprotnosti i elemenata svoje unutrašnje prirode i u konačnici – iznalaženje sebe. A nije li to ono što svatko od nas danas pokušava? I nije li stoga, svatko od nas, Alisa u postmodernoj zemlji čudesa?

## LITERATURA

1. Beer, G. (2016) *Alice in Space: The Sideways in Victorian World of Lewis Carroll*. Chicago: The University of Chicago Press.
2. Belsey, C. (2001) *Poststrukturalizam*. Sarajevo: Bemust
3. Bettelheim, B. (1979) *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija.
4. Biti, V. (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
5. Bloom, H. (2006) *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Chelsea House Publishers. (vlastiti prijevod)
6. Butler, C. (2007) *Postmodernizam: Kratak uvod*. Sarajevo: TKD Šahinpašić.
7. Carroll, L. (2004) *Alisa u Zemlji čudesa*. Specijalno izdanje za *Večernji list*. Zagreb: Mozaik knjiga. Prijevod: Predrag Raos
8. Carroll, L. (1995) *Alisa u Zemlji čudesa*. Zagreb: Znanje. Prijevod: Antun Šoljan
9. Carroll, L. (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan and Co.
10. Crnković, M. (1990) *Dječja književnost: Priručnik za studente i nastavnike*. X. Izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
11. Crnković, M. (1987) *Sto lica priče: antologija dječje priče s interpretacijama*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Day, D. (2015) *Alice's Adventures in Wonderland Decoded*. Canada: Doubleday Canada.
13. Demurova, N. (1982) *Toward a Definition of Alice's Genre: The Folktale and Fairy-Tale Connections From Lewis Carroll*. A Celebration Edward Guiliano, ed. U Bloom, H. (2006) *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Chelsea House Publishers, str. 155-171 (vlastiti prijevod)
14. Đorđević, J. (2009) *Postkultura: Uvod u kulturalne studije*. Beograd: Clio.
15. Eagleton, T. (2008) *Smisao života*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

16. Erwin, E. (2002) *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture*. New York: Routledge. (vlastiti prijevod)
17. Freud, S. (1960) *The Ego and the Id*. New York: W.W. Norton & Company
18. Freud, S. (2000) *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.
19. Freud, S. (1981) *Tumačenje snova, I*. Knjiga šesta. Novi Sad: Matica srpska.
20. Garfield, S. (2016) *Timekeepers: How the world became obsessed with time?* Edinburgh: Canongate Books Ltd.
21. Greenacre, P. (1971) *The Character of Dodgson as Revealed in the Writings of Carroll*. U Bloom, H. (2006) *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Chelsea House Publishers, str. 105-123 (vlastiti prijevod)
22. Hameršak, M. i Zima, D. (2015) *Uvod u dječju književnost*. Zagreb, Leykam international d.o.o.
23. Hameršak, M. (2011) *Pričalice: O povijesti djetinjstva i bajke*. Zagreb, Algoritam
24. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. (2020) Carroll, Lewis. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10892> [pristup: 14.09.2020]
25. Jacobi, J. (1992) *Psihologija Carla Gustava Junga: Uvod u cjelokupno djelo s uvodnom riječi C. G. Junga*. Čakovec: Zrinski.
26. Jakelić, B. (1994) *Govor snova*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
27. Jung, C. G. et al. (2017) *Čovek i njegovi simboli*. Beograd: Podgorica
28. Jung, C. G. (1988) *Duh bajke*. Beograd: Panpublik.
29. Jung, C. G. (2008) *Neotkriveno jastvo: sadašnjost i budućnost*. Zagreb: Fabula nova.
30. Jung, C. G. (1971) *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
31. Kearney, R. (2009) *O pričama*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

32. Krauss, L. M. (2009) *Hiding in the Mirror: The Mysterious Allure of Extra Dimensions: From Plato to String Theory and Beyond*. Second Edition. New York: Viking. (vlastiti prijevod)
33. Krtalić, I. i Prpić, P. (1981) *Književnici dvadesetoga stoljeća: Izbor književnokritičkih tekstova*. Zagreb: Školska knjiga.
34. Lachmann, R. (2002) *Phantasia/ Memoria/ Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska.
35. Lecercle, J. J. (2002) *Philosophy of Nonsense: The intuitions of Victorian nonsense Literature*. London: Routledge.
36. Lyotard, J. F. (2005) *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika d.o.o.
37. Mandić – Hekman, I. (2011) *Od bajke do avangarde*. Zagreb – Split: ExLibris.
38. Nietzsche, F. (1952) *Nietzsches Werke in zwei Bänden, 2*. Graz – Salzburg: Verlag das Bergland-Buch.
39. Obenauer, K. J. (1959) *Das Märchen: Dichtung und Deutung*. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
40. O'Keefe, D. (2004) *Readers in Wonderland: The Liberating Worlds of Fantasy Fiction, From Dorothy to Harry Potter*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. (vlastiti prijevod)
41. Paić, Ž. (1996) *Postmoderna igra svijeta*. Zagreb: Durieux. (Poglavlje: *Vrijeme postmoderne situacije. Subjekti postmoderne kulture*, str. 37-45)
42. Pintarić, A. (1999) *Bajke: Pregled i interpretacije*. Osijek: Matica hrvatska.
43. Pintarić, A. (2008) *Umjetničke bajke: Teorije, pregled i interpretacije*. Osijek: Filozofski fakultet.
44. Propp, V. (1982) *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
45. Raos, P. (2004) *Prevodiočeva napomena*. U Carroll, L. (2004) *Alisa u Zemlji čudesa*. Specijalno izdanje za *Večernji list*. Zagreb: Mozaik knjiga. Prijevod: Predrag Raos

46. Ravlić, S. (2013) *Svjetozi ideologije: Uvod u političke ideologije*. Podgorica: CID. Zagreb: Politička kultura, Nakladno – istraživački fond.
47. Robinson, D. (2002) *Niče i postmodernizam: Ikone savremene kulture*. Beograd: Esotheria.
48. Saussure, F. de (2000) *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: ArTresor naklada, Zagreb.
49. Solar, M. (2015) *Poetika apsurdna i poetika paradoksa: Eseji o modernoj i postmodernoj književnosti*. Zagreb: Politička kultura nakladno-istraživački fond: UNIVERSITAS.
50. Solar, M. (2005a) *Retorika postmoderne: Ogledi i predavanja*. Zagreb: Matica hrvatska.
51. Solar, M. (2005b) *Teorija književnosti*. XX izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
52. Sorić, M. (2010) *Koncepti postmodernističke filozofije*. Zadar: FG-Grafika d.o.o. Vlastita naklada.
53. Težak, D. i Težak, S. (1997) *Interpretacija bajke*. Zagreb: Naklada DiVič.
54. Untermeyer, L. (1959) *The Golden Treasury of Poetry*. New York: Golden Press.
55. Vembar, H. (2016) *The Tripartite role of the Psyche in Alice in Wonderland*. Dalarna University: School of Humanities and Media Studies. (vlastiti prijevod)
56. Visinko, K. (2001) *Alica u Zemlji čudesa Lewisa Carrolla: interpretacije*. Zagreb: Mozaik knjiga.
57. Visinko, K. (2004) *Predgovor: Slika, razgovor, igra – temeljci Alise u Zemlji čudesa*. U Carroll, L. (2004) *Alisa u Zemlji čudesa*. Specijalno izdanje za *Večernji list*. Zagreb: Mozaik knjiga. Prijevod: Predrag Raos
58. Wilson, R. (2008) *Lewis Carroll in Numberland: His Fantastical Mathematical Logical Life. An Agony in Eight Fits*. First American Edition. New York: W.W. Norton & Company.
59. Zlatar, M. (2007) *Novo čitanje bajke: arhetipsko, divlje, žensko*. Zagreb: Centar za ženske studije.