

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Bernarda KATUŠIĆ (Institut für Slawistik, Universität Wien)

## FERIĆEVO VIŠESTRUKO BAJKOVNO IZVRTANJE

Primljeno: 6. 2. 2015.

UDK 821.13.42.09Ferić, Z.:82.0-343

U prilogu se analiziraju načini uporabe bajkovnog žanra u zbirkama pripovijedaka *Mišolovka Walta Disneya* (1996) i *Anđeo u ofsajdu* (2000) Zorana Ferića. U prvom dijelu rada ukratko su ocrtane neke od osnovnih značajki autorove poetike: intermedijalnost, intertekstualnost, autoreferencijalnost i žanrovska hibridnost. Polazeći od navedenih poetoloških karakteristika, u drugom se dijelu na primjeru motiva (ne) željena djeteta analiziraju način uporabe bajkovnog u rascjepu tradicije i inovacije bajkovnog žanra.

**Ključne riječi:** Zoran Ferić, intermedijalnost, intertekstualnost, autoreferencijalnost, žanrovska hibridnost, bajka

93

### SASTAVNICE FERIĆEVE POETIKE

Iako se Zoran Ferić s dvjema objavljenim zbirkama pripovijedaka (*Mišolovka Walta Disneya* i *Anđeo u ofsajdu*) i trima romanima (*Smrt djevojčice sa žigicama*, *Djeca Patrasa* i *Kalendar Maja*) svrstava među najvažnije i najprevedenije prozaike novije hrvatske književnosti, ne postoji iscrpna znanstvena prosudba njegova djela. S iznimkom nekoliko kraćih eseja (Dronske 2002, Škvorc 2005, Oraić Tolić 2005), njegovom se prozom uglavnom bavila tek novinska kritika ili kraće recenzije. Ferićevo djelo, unatoč odjeku u medijima, kod kritičara i čitatelja, nije potaknulo veći znanstveni interes.

Ferićev raznolik tekstovni “program” počiva na složenom sustavu različitih diskurzivnih praksi i, sukladno tomu, na primjeni različitih, često oprečnih poetoloških koncepata i načina izražavanja. Intermedijalnost, intertekstualnost, autoreferencijalnost, istodobno posezanje za različitim žanrovskim konceptima mogu se istaknuti kao ključne konstitutivne sastavnice njegove poetike, što je već i uočeno u navedenim čitanjima Ferićeve poetike (Dronske 2002, Škvorc 2005, Oraić Tolić 2005).

1. *Intermedijalnost*. Pri oblikovanju svojih tekstova Ferić istovremeno poseže za stilskim sredstvima mnoštva drugih medija kao što su film, televizija, tiskani mediji, fotografija, performans, *happening*, slikarstvo, glazba, strip, spot, reklama, usmeno pripovijedanje itd. Nerijetko je referentni medij naznačen već naslovom ili podnaslovom, kao primjerice *Mišolovka Walta Disneya*, *Ralje* (2000: 46), *Čaj u Sabari* (1996: 68), *Alexis Zorbas* (*ibid.*: 83), *Corto Maltese* (2000: 7), *Labuđe jezero* (*ibid.*: 71), *Madam Butterfly* (*ibid.*: 102), *Fotografije* (*ibid.*: 172).<sup>1</sup> Na intermedijalne relacije u Ferićevim pripovijestima upućuju i opisi protagonista, prikazani događaji, kao i eksplicitni pripovjedačevi komentari, što među ostalima ilustriraju sljedeći primjeri: “Ivan je trljao ruke jednu o drugu, kao što čini čovjek u filmu *Nebo nad Berlinom*, pokazujući bivšem anđelu ljudske vrijednosti” (2000: 128); “Znala je to iz filmova i knjiga” (1996: 35); “Sjećate li se možda elegantnog visokog gospodina s tankim brkovima ala Clark Gable?” (*ibid.*: 43); “Izgledalo je kao da hapse Al Caponea” (*ibid.*: 46); “Bila je to tipična kuhinja kakve se vidaju u domaćim TV-dramama” (*ibid.*: 73), “Iskustvo govori da fotografija često znači spas” (*ibid.*: 83); “Ta se ljepota krila u neobičnosti, kao da ga je nacrtao Hugo Pratt” (2000: 10) itd. Nadalje, intermedijalni odnosi ne realiziraju se samo na sadržajnom planu, nego vrlo često i na razini strukture radnje i sižea. U tom smislu Ferićevi tekstovi mogu se shvatiti kao svojevrsne “multimedijske predstave” u kojima se istovremeno simuliraju različiti mediji. Među ostalima, navedeni postupak moguće je lako uočiti u pripovijetki *Alexis Zorbas*, koja je u cjelini izvedena kao svojevrsan kolaž književnosti, filma i glazbe, dok u pojedinim pripovjednim segmentima asocira i na medije poput fotografije, televizije, plesa, performansa, *happeninga* i usmene predaje.<sup>2</sup> Pritom Ferić već postojećim intermedijalnim naslagama

<sup>1</sup> Naslovom pripovijetke *Ralje* Ferić aludira na film Stevena Spielberga *Jaws* (1975), ekranizaciju istoimene uspješnice Petera Benchleyja (1974); naslovom *Čaj u sabari* na tekst Paula Bowlesa *The Sheltering Sky* (1949), koji je poslužio Bernardu Bertolucciju kao predložak za istoimeni film iz 1990; naslovom *Alexis Zorbas* na najpoznatiji roman grčkoga književnika Nikosa Kazantzakisa iz 1946. godine, prema kojemu je Michael Cacoyannis snimio film *Zorba the Greek* (1964); podnaslovom *Corto Maltese* na lik iz stripa koji je stvorio Hugo Pratt; podnaslovom *Labuđe jezero* na balet Čajkovskoga, u kojemu se mogu pronaći brojni bajkoviti motivi; podnaslovom *Madam Butterfly* na operu Giacomina Puccinija skladanu prema istoimenoj tragediji Davida Belasca i pripovijesti Johna Luthera Longa, pri čemu navedeni podnaslov istodobno dopušta povezivanje s romanom Pierrea Lotija *Madame Chrysanthème* (1887) i filmskom dramom *M. Butterfly* Davida Cronenberga iz godine 1993.

<sup>2</sup> Sustavna klasifikacija intermedijalnih relacija u Ferićevim tekstovima nadilazila bi okvire ove interpretacije. Među ostalima, intermedijalnu gradnju sižea ilustriraju sljedeće pripovijetke: *Žena u ogledalu* (1996: 16) referira na film, televiziju, video, novine; *Simetrija*

– koje u Kazantzakisovu romanu uključuju simbiozu književnosti i glazbe, a u Cacoyannisovoj se ekranizaciji obogaćuju vizualnim i koreografskim elementima – pridaje, predstavljajući pojedine odsječke protagonistova života posredovanjem asocijacija na postupke različitih medija, i dodatnu dimenziju. U Ferića je lik Alexisa Zorbasa predočen kao čovjek čiji se život počeo raspadati nakon što je u prometnoj nesreći – koju je, osvrnuvši se u pogrešnom trenutku (eto aluzije na mit o Orfeju), sam skrivio – izgubio ženu i kćer. Nakon što je godinama radio kao “otmičar djece”, odnosno tumarao ulicama Atene i starom polaroidnom kamerom fotografirao djecu turista kojima je zatim pokušavao prodati snimljene fotografije, postaje ulični umjetnik, tj. “prodavač tišine” koji svoj kruh zarađuje tako što uz glazbu s kasetofona, “iz kojeg trešti nepodnošljivo glasni sirtaki” (1996: 83), izvodi performans u vlaku između dviju postaja podzemne željeznice. Vrhunac radnje nastupa u trenutku kad se za jednog njegova nastupa vlak ne zaustavi na predviđenoj postaji, nego istom brzinom produži dalje. U vagonu se tada, u okolnostima u kojima je Zorbas prinuđen svoj performans improvizirati znatno dulje nego obično, odvija pravi mali multimedijски spektakl, kojim bi njegova sudbina mogla doživjeti obrat. Naime, nakon što je nepredviđenu situaciju majstorski svladao transformirajući uvježbani performans u *happening* u koji se aktivno uključila većina putnika, pojavljuje se reporterka s televizijskom ekipom popularne emisije “Turistički magazin”, koja priopćuje Zorbi da je junak emisije i poziva ga da dođe pred mikrofon kako bi ga intervjuirala.

Čovjek koji je držao svjetlo neprestano je mijenjao položaj. Nasuprot njemu nalazio se čovjek koji je držao televizijsku kameru. Odjednom se tu stvorila i mlada žena s mikrofonom u ruci. Ispitivala je ljude. – Kako se zabavljate? – govorila je, ili – ovo je zbilja nešto, zar ne? – Imala je šarma. Došavši do Zorbe, zaustavila se i pokazala snimatelju da ih uhvati u kadar. – Vi ste glavni junak ove emisije – rekla je – budite ljubazni i recite koliko dugo prodajete tišinu? Ne znam – rekao je Zorba. Bio je zbunjen. Sada se obratila kameri. – Poštovani gledatelji Turističkog magazina, javljamo se s jednog neobičnog mjesta, iz vagona podzemne željeznice. (1996: 86–87)

---

čuda (2000: 106) na slikarstvo, *happening*, performans i modernu arhitekturu; *Tužna bajka o Clari Schumann i braći Grimm* (*ibid.*: 96) na glazbu, časopis, reklame, televiziju; *Povijest gospode za prije* (1996: 89) na fotografiju i reklamu; *Andeo u ofsajdu* (2000: 156) na glazbu i fotografiju; *Forma amorfa* (2000: 5) na crtani film.

2. *Intertekstualnost*. Ferićevi tekstovi često prizivaju intertekstualne poveznice s djelima autora različitih stilskih epoha, kao što su Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Miguel de Cervantes, braća Grimm, Carlo Collodi, Thomas Mann, Mark Twain, Novalis, Agatha Christie, Ernest Hemingway, Milorad Pavić, Aleksa Šantić i drugi, te referiraju na mjesta iz Kurana ili Biblije. Ne slijedeći određeni uzorak, intertekstualni se odnosi očituju u različitim oblicima citatnosti: riječ je, s jedne strane, o konkretnoj evokaciji prateksta ili skupina pratekstova, semantičkih kodova ili sustava, dok se, s druge strane, radi o negaciji prateksta, bilo da se on negira izokretanjem ili izmjenom uvriježenih pripovjednih struktura, bilo da se, posredovanjem parodijskih i satiričkih elemenata, dekonstruiraju poznati mitovi i ideologije. To, među mnogima, ilustriraju i sljedeći primjeri: a) prvotni tekst prenosi se doslovno, s podacima o izvoru: “Fra Marijan mi je pružio monografiju o venecijanskim žigovima. *Pečati puti*, Zora, Zagreb, 1932. Tu sam na stranici 154. prvi put vidio senzacionalni ‘la nuvola rossa’, amorfni oblik” (2000: 6); b) pratekst se preuzima doslovno, bez podataka o izvoru: “Jer čovjek voli i poštuje čovjeka dok god ga ne može procijeniti, a žudnja i nastaje iz nedostatnog poznavanja. T. Mann” (2000: 5); c) pratekst se preuzima doslovno, bez ikakvih podataka o izvoru: “AKO BUDEŠ TRAZIO, NACI ĆEŠ!” (1996: 54 i 55); d) na pratekst podsjeća tek daleki semantički kontekst: “Tko zna zašto, Ivan je pomislio na Huckleberryja Finna i njegove pustolovine pored Mississippija. Ovaj vedar ljetni dan izgledao je kao da ga je izmislio Mark Twain. To je, možda, bilo i zato što su se obojica osjećali kao dječaci” (2000: 111); e) pratekst se indicira negacijom: “Nekoliko puta prešao je maramicom preko njenog lica da pokupi znoj što se ondje sakupio. Porožan papir upio je sa znojem i boje njene šminke, koje su sada na njemu tvorile nepravilne šarene mrlje. Malo po malo, Ivan je postajao svjestan da se na maramici formira jedna apstraktna slika koja, tko zna zašto, savršeno prikazuje ženino lice. Kada je konačno svršio, postalo mu je jasno da se čudo pojavljuje tamo gdje ga najmanje očekujemo. O tome je trebalo svjedočiti” (2000: 110).

S obzirom na tehniku uspostavljanja intertekstualnih odnosa uočava se još jedna značajka Ferićeva načina pisanja: naime, istim poetičkim sredstvima i postupcima kojima se evociraju pisani tekstovi imitiraju se i različiti mediji i u tekst uvlače artefakti popularne kulture, kao i “stvarni” predmeti. Tako njegove pripovijetke, prizivajući pisane izvore, upućuju i na intertekstualno-intermedijalni dijalog sa stvaralaštvom Petera Paula Rubensa, Maxa Jacoba, Henryja Moorea, Jacquesa Brela, Olivera Dragojevića ili Christiana Bernadaca – da spomenemo samo neke. Također, u njima se tematiziraju

životi mafijaških šefova poput Franka Costella, Vita Genovesea, Luckyja Luciana i Alberta Anastasije, ubojstva žena Jacka Trbosjeka, kao i povijesni pothvati Jana Palacha i Jana Husa. One aludiraju i na ikone potrošačkog društva kao što su društvena igra *monopoly*, luksuzna kozmetika marke *Revlon* ili *Biagiotti*, ručni satovi *Rolux*, modeli namještaja za spavaće sobe *Gaby*, *Imelda*, *Ozana* ili *Ulrika* i dr.

3. *Autoreferencijalnost*. Vlastito pisanje u Ferića se tematizira i promišlja na različitim metarazinama, što se uočava u eksplicitnim ili implicitnim komentarima vlastitih tekstova i literarnih postupaka, ali i onih drugih autora. Tako primjerice u pripovijetki *Žena kojoj su konstatali rak maternice* na jednome mjestu stoji: "Kao što uvidate, pištolj spomenut na početku mora na kraju i opaliti, inače tragedija nije uvjerljiva. To je rekao Čehov, a znao još Aristotel" (1996: 67). Nadalje, vlastito se pisanje nerijetko "pred čitateljevim očima" podvrgava razobličenju i deziluzioniranju. Tako je primjerice novela *Dodir anđela* (2000: 135) podijeljena u sedam pripovjednih segmenata, među kojima su i oni naslovljeni "Likovi", "Problem" i "Kraj", kojima se nagovješćuje, ali i metatekstualno komentira radnja. Također, Ferić naglašava metatekstualnu komponentu svoga djela i time što ključne teme svoga opusa, kao što su smrt, bolest, strah, paranoja, fekalne i seksualne opsesije i drugi oblici devijantnoga ponašanja, često varira, osvjetljujući ih svaki put iz druge perspektive. Naime, pojedini tekstovi u načelu se usredotočuju na jedan motiv, koji se više ili manje eksplicitno varira i u većini drugih tekstova. Uporabom dvaju navedenih pripovjednih postupaka, odnosno intertekstualnim prizivanjem tuđih i vlastitih tekstova te uvijek novom kombinacijom već rabljenih motivskih kompleksa Ferićeve se pripovijetke međusobno isprepleću u pogledu sadržaja, ali i u pogledu forme, čineći jedinstvenu poetsku cjelinu.

4. *Žanrovska hibridnost*. Navedene odlike Ferićeve poetike sugeriraju nemogućnost jednoznačnog žanrovskog određenja njegovih tekstova. Žanrovskoj disperzivnosti pridonosi i to što se Ferić u svojim tekstovima služi elementima različitih žanrova, poput krimića, kratke priče, autobiografije, bajke, legende, vica itd. Pritom posezanje za konvencijama određenih žanrova ima u Ferića nerijetko dvostruku funkciju uspostavljanja i istodobnog destruiranja danoga žanra, u čemu se razabire još jedno obilježje njegove dinamične pripovjedne estetike. Tako se primjerice u noveli *Legenda* (1996: 58) naslovom i ostalim pripovjednim postupcima uspostavlja žanr legende, koji se u isti mah – kombiniran s modelom kratke priče – potkopava. U pripovijetki *Tužna bajka o Klari Schumann i braći Grimm* bajkovni se elementi

destruiraju pornografskim epizodama, a u noveli *Forma amorfa* autor se, s istim učinkom, simultano poigrava stilskim sredstvima kriminalističkog romana i autobiografije.

5. *Značenjska polifoničnost*. U Ferićevim se tekstovima ne isprepleću samo različiti žanrovski i stilski kompleksi, nego i mnogostruki semantički slojevi. Sukladno tomu, u njegovoj se prozi okrutna realistična, mikroskopska optika koja počiva na estetski ružnog suprotstavlja konstruktivnom imaginarnoga, što se očituje u učestalosti i često neočekivanoj smjeni stvarnoga i fantastičnoga – poetski i čudesni elementi prožimaju se s banalnim i svakodnevnim te bizarnim i odvratnim, čineći nerazmrsivu cjelinu. Sukob realnoga i imaginarnog u tekstu se nerijetko i eksplicitno ističe: "Sad više ne znaš da li se sve ovo stvarno dogodilo ili si ti samo panično želio da se tako nešto dogodi" (1996: 63); "Inače, što se tiče mitova, Zorba je smatrao da je najpotresniji onaj o Orfeju, sviraču i kraljevskom sinu koji je nesmotrenošću dva puta izgubio ženu. Jednom u zbilji, a drugi put u snu. Jer, što je Had drugo nego san, kao što je i ovo što mu se upravo događa vjerojatno san" (*ibid.*: 85); "Kao da je ušla u neku začaranu zemlju gdje su uobičajeni odnosi poremećeni, a normalne stvari izokrenute" (*ibid.*: 34); "Kao što vidiš, dijete, govorila je, obično se ne zna gdje završava bajka, a gdje počinje povijest" (2000: 22).

Uzajamno djelovanje navedenih fenomena pridonosi dekonstrukcijskoj dinamici tekstova, koju detaljno razlaže Dronske (usp. Dronske 2002: 74). Naime, njihovim se prožimanjem potkopava sama perspektiva pripovijedanja i iskrivljuje slika u koju bi se zapravo ti fenomeni trebali uklopiti. Budući da se pripovjedna perspektiva otkriva u isti mah i krajnje realističnom i čisto projektivnom, gubi se koherentni izričaj i nastupa puka neodlučnost.

U skladu s navedenim Ferićev poetski svijet može se čitati kao heterogeni postmoderni panoptikum različitih kulturnih i književnih aluzija, u kojemu se na uvijek nove i neočekivane načine simuliraju, a time i resemantiziraju estetski modeli, načini pisanja i konvencije različitih tradicija. Takvi poetski manevri rezultiraju književnim tekstom u kojem je granice između dobra i zla, sarkazma i humora, tuge i radosti teško razabrati.

Uzajamnu igru navedenih polivalentnih načina pripovjednog izražavanja u Ferićevim zbirkama *Mišolovka Walta Disneya* i *Anđeo u ofsajdu* nastojat ćemo u nastavku osvijetliti iz perspektive bajke, odnosno uzoraka i predodžaba koje taj žanr asociira u svijesti suvremenog čitatelja.

## INOVACIJA BAJKOVNE TRADICIJE

Način na koji se Ferić estetski koristi navedenim poetološkim konceptima posebice dolazi do izražaja pri oblikovanju bajkovnog u njegovim tekstovima. Već je na prvi pogled očito da autor pri oblikovanju svog poetskog kozmosa ne aludira samo na jedan određeni tip bajke. Naprotiv, Ferićev bajkovni koncept u izravnim je najrazličitijim intermedijalnim, intertekstualnim, autoreferencijalnim i međužanrovskim odnosima, aludirajući na poveznice i s europskom i hrvatskom, odnosno južnoslavenskom narodnom bajkom i s tradicijom umjetničke bajke u cjelini – od *Tisuću i jedne noći* preko bajki braće Grimm (1812–15) i H. Ch. Andersena (1835), Collodijeva *Pinocchioja* (1883) i Kafkinih bajkovitih pripovijetki do *Priča iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić (1916). Tako primjerice u pripovijesti *Blues za gospođu s crvenim mrljama* čekaonica ambulante za AIDS Infektivne klinike dr. Fran Mihaljević na Mirogojskoj cesti funkcionira, nalik na narativni okvir *Tisuću i jedne noći*, kao prostor i vrijeme u kojima se pripovijedanjem odgađa smrt, naslov pripovijesti *Tužna bajka o Clari Schumann i braći Grimm*, kao i naslov romana *Djevojčica sa žigicama* upućuju na eksplicitne poveznice s klasičnim bajkama braće Grimm i H. Ch. Andersena, dok dijete-lutak u pripovijesti *Forma amorfa* eksplicitno aludira na Collodijeva *Pinocchioja*, što će dalje u tekstu biti podrobnije razloženo. U tom smislu on bajkovni žanr ne obogaćuje kakvim posve novim aspektom, kao što su to učinila braća Grimm, koja usmene bajke posreduju novim, pismenim medijem, Goethe, koji narodnoj bajci pridaje simboličko-alegorijsku komponentu, Hoffmann, koji poznatu bajkovnu građu povezuje s iskustvom svakodnevice, Brlić-Mažuranić, koja umjetničku bajku uvodi u hrvatsku književnost, ili Matoš, koji stvara vlastitu modernističku inačicu bajke (usp. Katušić 2014). Ferićev bajkovni koncept temelji se na mehanizmu transparentnog evociranja, ali i istodobnog potkopavanja konvencionalnog bajkovnog modela. To se očituje na različitim razinama teksta, a ostvaruje se višestrukim pripovjednim strategijama, pri čemu se u vezu dovodi dotad nespojivo te se uvriježeni bajkovni elementi, prepoznatljivi suvremenom čitatelju, kombiniraju na nov i nepoznat način. Stoga je u njegovim tekstovima, promatraju li se iz vizure razvoja žanra, manje riječ o inovativnosti u pogledu bajkovnih elemenata, a više o oblikovanju svojevrsnog totalnog bajkovnog diskursa.

## BAJKOVNO KAO PROGRAM

Da Ferić pri oblikovanju svog poetskog svijeta poseže za žanrom bajke, vidljivo je nerijetko već iz naslova njegovih tekstova ili iz eksplicitnog metatekstualnog komentara. To se, među ostalima, može ilustrirati naslovom njegova prvog romana *Djevojčica sa žigicama* ili pripovijetke u zbirci *Andeo u ofsajdu*, koji glasi *Tužna bajka o Clari Schumann i braći Grimm*. U noveli pak *Blues za gospođu s crvenim mrljama* u istoj zbirci jedan od protagonista pripovijeda "ukrajinsku bajku" (Ferić 2000: 75), dok radnja u pripovijetki *Žena u ogledalu* izravno aludira na poznatu priču *Šuma Striborova* Ivane Brlić-Mažuranić, što se signalizira ulomkom naslovljenim *Začarana zemlja* (1996: 33). Nadalje, na klasični se bajkovni model katkad izravno referira opisom lika ili atmosfere. Tako se primjerice u pripovijetki *Mišolovka Walta Disneya* stanje junaka koji se nalazi u umjetno indiciranom snu predočava ovako: "Zamrznut čovjek je kao u stogodišnjem snu" (1996: 40). U pripovijetki pak *Blues za gospođu s crvenim mrljama* protagonist je "kao i Alisa, i dalje u potrazi za zrcalom" (*ibid.*: 62), dok u noveli *Legenda* protagonistica evocira vlastito djetinjstvo ovim riječima: "Kao mala, imala sam čarobni štapić sa zvijezdom na vrhu u koju je bila ugrađena žaruljica. Donio mi ga je ujak iz Austrije. Igrala sam se tako što sam doticala ljude i govorila čarobne riječi. Mislila sam da im činim dobre stvari" (*ibid.*: 62).

100

1. *Cikličko-instrumentalno pripovijedanje*. Promatra li se u cjelini, Ferićeva proza pokazuje izravnu sklonost epskoj naraciji, što je najuočljivije u oslanjanju na usmenu predaju i u anegdotalnom poentiranju događaja. Sukladno tomu, većinu njegovih narativnih postupaka moguće je dovesti u izravnu vezu s cikličko-instrumentalnim načinom pripovijedanja koji, kako navodi Klotz, karakterizira tradiciju bajke općenito.<sup>3</sup> Kao u bajkovnoj tradiciji i u Ferića se ponavljaju pojedine priče, često s jednakim motivacijskim materijalom i

---

<sup>3</sup> U knjizi *Umjetnička bajka* Klotz ističe cikličko-instrumentalno pripovijedanje kao bitnu žanrovsku značajku i narodne i umjetničke bajke, definirajući ga ovako: "Cikličko pripovijedanje sugerira više od jednoga zatvorenog kruga pripovijetki. Ono također podrazumijeva, iako fiktivno, i zatvoren krug osoba koje jedne drugima pričaju priče. [...] A instrumentalno pripovijedanje, nadalje, podrazumijeva da se pripovjedni krug ni slučajno ne sastaje iz nekog hira, nego se nalazi u nekoj izvanrednoj, teškoj prilici koju valja razriješiti pripovijedanjem. Pojedine ubačene priče ne pripovijedaju se stoga nasumce, nego kako bi riješile neku određenu, jasno postavljenu povijesnu zadaću. Tako Šeherezada svake noći sultanu priča po jednu priču sprečavajući ga time da je pogubi kao sve svoje prijašnje žene. Svaka pojedina bajka koju ona donosi služi kratkoročnoj pripovjednoj svrsi, preživljavanju iz noći u noć" (Klotz 2002: 26).



istom narativnom strukturom, pri čemu se u različitim kombinacijama i varijacijama obogaćuju novim elementima. Stalnim variranjem istih pripovjednih uzoraka te uporabom tipičnih bajkovnih tehnika – kao što su primjerice prekidanje pripovjednog toka na neočekivanu mjestu i nastavljanje započetog u nekoj drugoj narativnoj sekvenci ili gomilanje pripovjednih epizoda kako bi se odgodio kraj – sugerira se radnja koja znatno širi granice naznačenih pripovjednih okvira (usp. Klotz 2002: 24–27). Slično kao u usmenoj bajci, u kojoj se osim uvriježenih uzoraka i ograničenog repertoara motiva nerijetko javljaju i epizode koje nisu izravno povezane s glavnom linijom radnje, i Ferić u pripovjedne cjeline svojih tekstova, šireći temeljni pripovjedni okvir, uklapa razmjerno samostalne pojedinačne pripovijesti. Time ujedno obrise zadobiva i širi bajkovni nadtekst, koji ne obuhvaća samo priče iz promatranih zbirki *Mišolovka Walta Disneya* i *Andeo u ofsajdu*, nego i Ferićev opus u cjelini, kao i cjelokupnu bajkovnu tradiciju koju evocira čitatelj. Nadalje, ugođaj povezan sa situacijom izvedbe usmenog pripovijedanja, odnosno dojam živog posredovanja ispričanog pobuđuje se time što se, slično kao i u tradiciji bajke, sugerira, iako u Ferića samo fiktivno, zatvoreni pripovjedni krug određenog broja osoba koje jedne drugima pričaju priče. Takva fiktivna situacija neposrednog pripovijedanja, karakteristična za Ferićev narativni habitus, u pojedinim je tekstovima i eksplicitno naznačena. Primjerice, u pripovijetki *Simetrija čuda* udovica okupljenima pripovijeda svoju priču o tome kako je njezin muž poginuo u automobilskoj nesreći pri brzini "pet do tristo", koju pripovjedač, odnosno ujedno jedan od slušatelja koji i sam pripovijeda svoju priču komentira ovim riječima: "Tako je govorila udovica čovjeka koji je poginuo na pet do tristo, a ljudi su slušali. Bilo je to kao u staro doba, prije televizije, kada su se zajednički slušale priče" (2000: 132).

2. *Jednolinijska radnja*. Iako Ferić u svojim pripovijetkama, kao što je spomenuto, kombinira razne žanrove i pripovjedne koncepte, većina njegovih tekstova, promatraju li se iz perspektive narativne strukture, slijedi obrasce radnje koji su uobičajeni u bajci. U njegovu poetskom svijetu, kao i u Grimmovim bajkama, glavni lik žudi određenom cilju, a da bi ga ostvario, mora prevaliti određen put i savladati niz teškoća i prepreka. Nakon uspješna savladavanja svih postavljenih zadataka prima nagradu koja ga onda zauvijek čini sretnim (usp. Klotz 2002: 11). I tu je radnja jednolinijska, sastavljena od više pojedinačnih pripovjednih epizoda koje su joj sve podređene. Ukratko, sve te izolirane i u sebi zatvorene epizode, slično kao i u narodnoj bajci, nadilaze svoju pojedinačnost projekcijom na glavnu narativnu liniju (usp. Lüthi 1997: 34). Takav sižejni model stoga je uglavnom reducirana

sadržajni minimum, opisani su događaji usmjereni na djelovanje, a u središtu su stalne, često neočekivane i nagle pustolovne promjene koje vode poetiranom zaključku.

3. *Nadnaravno*. Navedena linija radnje koja je svojstvena bajci implicira i čudesne događaje i pojave: u zatvorenom kozmosu, u kojem su prirodni i društveni zakoni narušeni, aktivna su nadnaravna bića, kao i čarobni, konkretni i apstraktni, predmeti. Na bajkovnu poetiku čudasnoga u Ferića se često upućuje već naslovom ili podnaslovom, kao što su primjerice *Simetrija čuda*, *Začarana zemlja*, *Legenda*, *Andeo u ofsajdu*, *Dodir andela* itd. Na izravnu vezu s tipičnim bajkovnim uzorcima ukazuje i način postupanja s čudесnim, u skladu s čime su dvije razine stvarnosti – ovostrana i onostrana – posve izjednačene, tvoreći tako bajkovni "jednodimenzionalni svijet" (usp. Lüthi 1997: 8–13).

4. *Jednodimenzionalnost i šabloniziranost*. Slično kao i u narodnoj bajci u Ferića su *dramatis personae* ocrtane "jednodimenzionalno". Jednom pridane značajke reduciraju se na jednu, često prenaplašenu osobinu i do kraja se priče ne mijenjaju. Na takvu "plošnu" konstelaciju prikazivanja likova u mnogim je svojim intervjuima upozorio i sam autor, kao i dosadašnji kritički osvrti (usp. Bačić 1996: 31, Dronske 2002: 74, Oraić Tolić 2005: 226–227). Tako je protagonistica u pripovijetki *Žena kojoj su konstatirali rak maternice* opisana samo sa stajališta svoje bolesti, glavni lik u *Aleksisu Zorbi* reprezentiran je ponajprije svojom glazbenom i izvođačkom djelatnošću, a akteri priče *Otok na Kupu* predstavljeni su isključivo iz vizure ratnika usredotočenog na preživljavanje u ratnome metežu. U skladu s tim, junaci, poput onih u Grimmovim bajkama, češće nose opisna nego osobna imena, što, među ostalima, ilustriraju sljedeći primjeri: "žena kojoj su konstatirali rak maternice", "žena u ogledalu", "ružna žena", "lijepa žena", "gospođa za prije", "gospođa za poslije", "prijatelj Mladena Sturlića", "Nikina udovica", "prošlo ljeto", "Bosanac", "balerina" itd. I zadaće i kušnje koje likovi moraju svladati nerijetko slične onima koji stoje pred junacima bajki. Naime, Ferićevi su akteri uglavnom izloženi čudесnim zbivanjima ili samoinicijativno traga-ju za neobičnim pustolovinama. Također, na njihovo ponašanje i njihovu sudbinu utječu magični predmeti, poput čarobnog štapića, prstena, zrcala i sličnih, koji nemaju funkciju u stvarnom životu.

## INVERZIJA BAJKOVNOGA

Posežući za bajkom, Ferić u svojim tekstovima kontinuirano krši pravila toga žanra, što se ujedno nadaje jednom od glavnih odlika njegove poetike. Pritom rabi elemente oprečne bajci, te se njegovi tekstovi mogu usporediti s Kafkinim “pervertiranim bajkama” (Klotz 2002: 339). Naime, u tekstovima obojice autora jasno se uočava inverzija bajke na više razina: šablonizirana radnja, jednodimenzionalni likovi i naivni društveni poredak počivaju na nepomirljivim pretekama, čudesni događaji razobličuju se kao banalni i trivijalni, a umjesto očekivanoga sretnog završetka slijedi opako buđenje. No dok su Kafkine bajkovne aluzije implicitne, Ferić eksplicitno, gotovo nametljivo poseže za prepoznatljivim tradicijskim obrascem. Nadalje, za razliku od Kafke koji je u svojim bajkovnim pripovijestima vjeran književnom mediju, problematizirajući tek sporedno odnos između usmenosti i pismenosti, Ferić rabi žanr i medij bajke kombinirajući ga s drugim književnim vrstama, drugim medijima i diskurzivnim praksama. Povrh toga, jednom provedena translacija od stvarnoga prema bajkovito-fantastičnome u Kafke je ujedno i konačna, dok se kod Ferića bajkovni odnosi podvrgavaju stalnoj mijeni i prevrednovanju. Tako je čudesno jednom predstavljeno kao nešto samorazumljivo, a drugi put pak kao nešto posebno, ono se jednom zbiva onkraj stvarnosti, u “začaranoj zemlji” (1996: 33 i 84), u “šumi Striborovoj” (*ibid.*: 20) ili “iza sedam gora” (2000: 75), a drugi put pak usred grada (2000: 59), na sprovodu (*ibid.*: 156), na zahodu (*ibid.*: 135), za noćnog kupanja (*ibid.*: 46) itd. Mijenjanje i prevrednovanje uobičajenih bajkovnih odnosa vidljivo je i u karakterizaciji likova. Naime, u Ferićevih su junaka, s jedne strane, uočljive bajkovne crte, no usprkos njihovu jednodimenzionalnom prikazu oni se, s druge strane, ponašaju kao netrpeljivi i egoistični tipovi, tromi i nepovjerljivi prema sebi i svijetu. Zbog višestrukog izvrtanja njihovih prenaplašenih, često oprečnih karakternih osobina ti likovi u nekim situacijama djeluju kao bajkovita, doslovce bestjelesna bića, kadra svladati sve prepreke što im stoje na putu, a u drugima pak kao apatične spodobе koje slijede samo svoje nagone. Uvriježeni bajkovni model ne narušava se samo svodenjem protagonistâ na njihove nagone, nego još izrazitije time što se njihovo ponašanje u jednom trenutku doživljava kao junačko, a u drugome u najmanju ruku kao dvojbeno. To višestruko izvrtanje karakternih osobina protagonista uočava se i u tomu što se jedan te isti lik pojavljuje pod različitim imenima: tako se protagonistkinja pripovijetke *Forma amorfa* predstavlja kao Marina, ali i kao Henriette, ženski lik iz pripovijetke *Blues za gospođu s crvenim mrljama* nosi u različitim situacijama imena Laure i Alesje itd. S

tim u vezi zanimljivo je što u mnogim Ferićevim novelama pripovjedač u prvom licu referira na samog autora, i to također posredovanjem različitih imena – bilo autorovim imenom Zoran (1996: 38), nadimkom Bradica (2000: 60) ili skraćenim oblikom imena Fero (2000: 5–37, 135–136). Tako je primjerice junakova zadaća umjesto kraljevine spasiti prostitutku, a paleta čarobnih predmeta koji protagonistu pomažu pri svladavanju zapreka i teškoća ne obuhvaća samo bezazlena magarca, bundevu, čarobni štapić, zrcalo ili prsten, nego i “čudotvornu” novčanicu od stotinu maraka (1997: 66), zahrđalu britvu (*ibid.*: 57), dječji ručni sat s motivom Mickeyja Mousa koji služi da bi se namamila i silovala djevojčica (*ibid.*: 48), napravu za kopanje nosa Cyrana de Bergeraca koja je kao stvorena za zadovoljavanje ekshibicionističkih potreba (*ibid.*: 31) ili pak specijalnu napravu koja služi srpskim vojnicima u ratu za učinkovito iskapanje očiju.

– Ovo je alat za vađenje očiju – rekao je. – To sam već vidio dolje u Dalmaciji kod njihovih mrtvih specijalaca. Ovim šiljkom ubodu u zjenicu, a žličicom poduhvate očnu jabučicu pa izvuku čitavo oko kao kuhanu školjku. Izvježban čovjek može ovim alatom izvaditi više od sto pari očiju na sat. (2000: 45)

104

## MOTIV (NE)ŽELJENA DJETETA

Vješto potenciranje mnogoznačne igre s elementima bajke u Ferića se uočava i u posezanju za motivom (ne)željena djeteta, čestim u bajkovnoj tradiciji, koji se može izdvojiti i kao jedan od provodnih motiva zbirke *Andeo u ofsajdu*. Taj je motiv posebno istaknut u trima narativnim cjelinama koje ćemo ovdje, za potrebe analize, nasloviti “Priča o djetetu od snijega”, “Priča o Marini” i “Priča o dječjim truplima”. Svaka od njih dio je šire pripovjedne cjeline: “Priča o djetetu od snijega” dio je pripovijesti *Blues za gospođu s crvenim mrljama*, “Priča o Marini” uvrštena je u pripovijest *Forma amorfa*, a “Priča o malom lešu” u različitim se varijacijama javlja u gotovo svim tekstovima zbirke. “Priča o djetetu od snijega” govori o čovjeku i ženi koji su se dugo nadali da će im Bog podariti dijete.

Prolazile su godine, ali dijete nije dolazilo. Jedne zime, međutim, osjetili su se osamljeniji nego ikada. Zapao je dubok snijeg, a oni, sad već starac i starica, izlazili su iz kuće samo da obave nužne poslove. Tako je došlo i badnje večer. [...] Te noći popili su više no inače. Cijelu bocu. Krv im se zagrijala. I tada starac reče: Majko, hajdemo van da napravimo sebi dijete

od snijega! [...] Sutradan, na Božić, kad je starac izašao da nahrani blago, na pragu kućice našao je djevojčicu od nekih pet godina. [...] Zavoljeli su je kao da im je vlastita kći. (2000: 75–76)

U proljeće, s prvim toplim danima, snježni je pokrivač kopnio, sunce je sve jače grijalo, te se otopio i snjegović. Istodobno se djevojčica razboljela i s pojavom prvih zelenih listova – umrla.

“Priču o djetetu od snijega” pripovijeda, u maniri narodne bajke, svojim sugovornicima jedan od protagonista pripovijesti *Blues za gospođu s crvenim mrljama*. Poprište je radnje čekaonica u liječničkoj ordinaciji u kojoj pacijenti čekaju rezultate testiranja na sidu. U prijateljskoj atmosferi protagonist, neki od njih poznanici ili prijatelji otprije, a neki zbliženi zajedničkom neizvjesnošću, prepričavaju doživljene priče – romantične pustolovine i, dijelom izopačena, seksualna iskustva. “Priča o djetetu od snijega”, koju i pripovjedač označuje kao “ukrajinsku bajku” (2000: 75), nosi prepoznatljive odlike bajkovne strukture, koja se istodobno – pripovjednim kontekstom – uočljivo relativizira i potkopava. Usprkos očitoj bajkovnoj strukturi i sadržaju zanimljivo je da “Priča o djetetu od snijega” – u skladu s istraživanjem provedenim u okviru ovoga rada – ne počiva na kakvoj autentičnoj narodnoj bajci, nego je prije riječ o simulaciji bajkovnoga, na što upućuje i sam tekst. Naime, iako prije samog pripovijedanja pripovjedač krugu fiktivnih slušatelja (i čitatelju) nagovješćuje “ukrajinsku bajku”, kako eksplicitno stoji u tekstu, nekoliko redaka dalje i sam dvoji spominjući “ukrajinsku ili rusku bajku” (*ibid.*: 75). Višestruke inverzije bajkovnog i stvarnosnog u tekstu se i eksplicitno tematiziraju:

Kao da žive u nekoj obrnutoj bajci u kojoj se labudovi pretvaraju u ružne patke. (74) [...] Možda su slike dokaz da su čudesa moguća, a bajke istinite? Jer, iz iskustva znam da ima ljudi kojima određena situacija omogućuje da prihvate bajke. (75)

“Pričom o Marini” motiv (ne)željena djeteta podvrgava se daljnjoj modifikaciji. I Marina je dugo željeno dijete. Njezin otac pripovijeda kako je djevojčica stigla svojim roditeljima:

Žena i ja smo dugo pokušavali dobiti dijete. Imamo ovdje prodavaonicu suvenira, dobro nam ide, kako se to kaže. Za potpunu sreću falilo nam je još samo dijete, a moja žena nije mogla zatrudnjeti. Za pedeseti rodendan poklonila mi je čudnu stvar – drvenu kutiju s dijelovima lutka od bukovine koje je trebalo sastaviti. Ali, dok me je gledala kako sastavljam figuru Pino-cchia, odjednom se rasplakala. Kad sam pitao zašto plače, rekla je: Zato što lutak neće oživjeti. Tada smo odlučili posvojiti djevojčicu. (2000: 19–20)

Živjeli su sretno sve dok Marina nije ušla u pubertet. Počela je lagati te ustrajno pokušavala pobjeći od kuće. Otac nastavlja: “Kad je počela bježati od kuće, bilo je to prije dvije godine, žena se slomila. Popustili živci” (*ibid.*: 20). Tijekom radnje motiv (ne)željena djeteta doživljava obrat od bajkovnoga prema stvarnosnome. Priča o Marini je, naime, kako je spomenuto, dio pripovijetke *Forma amorfa*, koju pripovijeda pripovjedač u prvome licu, istodobno protagonist, koji svojim imenom, Fero, zacijelo referira i na samog autora. Fero je novinar koji službeno boravi u Veneciji, gdje na jednoj izložbi slučajno upoznaje Marinu, u koju se zaljubljuje na prvi pogled. Ubrzo saznaje da je prostitutka umiješana u jedan kriminalni slučaj i da je zbog velikog novčanog iznosa progone “čudni” tipovi. Fero joj pomaže skrivajući je u svojoj hotelskoj sobi. Uskoro se u njegovoj hotelskoj sobi, zajedno s policijom, pojavljuje Marinin otac i priča mu navedenu priču o njezinu posvojenju, odnosno “bajku”, kako se izrazio Fero prepričavajući taj susret Marini, za koju ona ustvrđuje da je besramna laž:

106

– Onaj stariji. Tko je to? – rekao sam. – Moj svodnik, Mario. – Kaže da ti je otac. – Oš kurac! Da ne bi? – Veli da su te posvojili kao djevojčicu, a da sada stalno lažeš i bježiš od kuće. Pogledala me je iznad okvira sunčanih naočala, kao da optužuje. – I? – rekla je – je li bio uvjerljiv? – Ispričao mi je bajku o lutku u drvenoj kutiji koju je njegova žena zakopala u zemlju. – To su mafijaši – rekla je – oni nikada ne prijete otvoreno. Prijetnja je krivično djelo. Osim toga boje se prislušivanja. A ti pogodi kakav je to lutak i kakva kutija! (*ibid.*: 29)

Čineći sve kako bi pomogao Marini, Fero svojim ponašanjem aludira na junaka bajke koji ne preza ni od čega da bi pomogao princezi u nevolji. Time se realizira daljnji obrat, točnije povratno okretanje prema bajkovnome:

Međutim svidjela mi se ideja da otkupim njene dugove. U tome je bilo nešto romantično, sablažnjivo i okrutno. Odgovaralo je valjda stanovitoj ideji o idealnom susretu muškarca i žene. Takve stvari gledao sam u filmovima. (*ibid.*: 31)

Motiv (ne)željena djeteta u “Priči o malom lešu” obrađen je s posve drugačijeg stajališta, ukazujući na nove semantičke varijacije. “Mali leš” je ponajprije, kako se doznaje iz pripovijesti *Ralje*, neobična vrsta kolača:

Taj kolač moja je majka često pekla uoči važnih datuma. Uz njega se vezala jedna poučna priča što su je majke, obično prije puberteta, pričale ženskoj djeci. Govorila je o siromašnoj kćeri starog ribara, spretnoj, štedljivoj i lijepoj djevojci. Djevojka je zavoljela zgodnog mladića u kojeg su bile zaljubljene

mnoge otočke žene. Pružila se, međutim, prilika i spavala je s njim. U svojoj djevojačkoj naivnosti mislila je da se radi o ljubavi. Kada je zatrudnila i to rekla mladiću, počeo ju je izbjegavati. (2000: 53)

Jednog poslijepodneva potražila ga je da porazgovara s njim. Pokušao ju je nagovoriti da pobaci, ali ona je ustrajala da dijete zadrži. Na to je on ovako uzvratilo:

U jednom trenutku, iznerviran njenom upornošću, izvadio je onu stvar i počeo mokriti u pepeo. – Evo ti tvog kopileta! – rekao je. I otišao. Ona je, očajna, kleknula iznad onog pepela i počela plakati. Pomiješala je svoje suze s njegovom mokraćom i stala mijesiti mokar pepeo koji se pod njenim rukama pretvorio u gustu masu, nalik na tijesto. Od tog tijesta napravila je figuricu malog dječaka. U kontejneru za smeće pokraj plaže pronašla je kutiju od cipela, stavila dječaka unutra i ponijela kući. Tamo je, luda od boli, našla male lješnjake, rogače, šećer, brašno, cimetni oraščić i još neke začine. Od toga je načinila tijesto, oblikovala ga u duguljaste kekse, nalik na piškote i stavila u pećnicu. [...] Od tog vremena ljudi kolač nazivaju mali leš. (*ibid.*: 54–55)

Za razliku od “Priče o djetetu od snijega” i “Priče o Marini”, u kojima se elementi bajke modificiraju u širem pripovjednom kontekstu uzajamnim osvjetljavanjem i dopunjavanjem drugim narativnim segmentima, tu se oprečna poimanja motiva ostvaruju u jednom tekstu: djevojčina želja za djetetom suprotstavljena je izričitom muškarčevu odbijanju. Priča se može čitati istodobno kao tužna i odbojna, apsurdna i poučna bajka. Motiv “malog leša” varira se, promatramo li zbirku kao cjelinu, i time što u različitim pripovjednim kontekstima nosi različite konotacije. Osim što ukazuje u spomenutoj pripovijesti na mrtvo tijelo nerođena djeteta (2000: 53–55), taj motiv referira na keks koji se gricka za vrijeme kinopredstave ili se poslužuje na proslavi rođendana, ali i na “mali leš” odrasla čovjeka, odnosno samoga pripovjedača:

Mali leš nije ni truplo djeteta, ni tijelo patuljka, nego ime kolača. Slastice koju smo često jeli onog davnog ljeta kad smo završili prvi razred gimnazije i kad je u otočkom kinu premijerno prikazan Spielbergov horor o bijelom morskom psu. A taj leš, taj kolač, ustvari je bio keks čiji je oblik, uz malo mašte, nalikovao na dijete bez ruku i nogu. Unutra su bili prženi mali lješnjaci. (*ibid.*: 46)

Majka mi je za rođendan spremala kolač koji smo zvali “mali leš”. Neku vrstu hruskavog keksa od lješnjaka. Ponekad bi složila te male leševe u modul za torte i premazala ih kremom od naranče. To su mi najljepše uspomene iz djetinjstva. I što je na torti bilo više svijeća, mislio sam, to mi više života

preostaje. A to što svijće nisu gorjele do kraja, još kao dijete smatrao sam dobrim znakom. (*ibid.*: 67)

A oni koji me budu prali kao mrtvaca možda će osjetiti sažaljenje kad ugledaju na mome velikom lešu ovaj mali leš. I možda ti neki, ti daleki, neće znati da je taj mali leš ušao u mnoge nepoznate prostore hrabro kao Napoleon i da je živio dostojno, životom velikana. (*ibid.*: 71)

## ZAKLJUČAK

108

Na samom kraju nameće se pitanje kakav učinak Ferićeva poetika višestrukih modifikacija i obrata ima na čitatelja. Već je na prvi pogled vidljivo da je riječ o osebujnoj igri čija se pravila neprestano mijenjaju, te se čitatelj osjeća zbunjeno: tek što prepozna uspostavljeni bajkovni obrazac, uviđa da je prevaren. Dok mu se u jednom trenutku čini da slijedi uvriježenu bajkovnu liniju, već u sljedećem neočekivano, suočen s "lažnim" signalom, mijenja smjer. U trenutku kada prozre navedenu igru "opiranja pravilima", čitatelj je spreman na sve: poznato postaje stranim, neobično banalnim i svakodnevnim, smiješno ciničnim, tužno sretnim i obrnuto. Sukladno tomu, stječe dojam da je sve bajkovno, ali u isti mah i suprotno bajci – i to ne samo radnja i cijeli konstrukt koji priziva različite umjetničke forme, autorove i tuđe tekstove, razne žanrove i diskurzivne prakse nego i stvarnost sama. Prožimanjem sadašnjeg i prošlog, istog i različitog u Ferića do izražaja dolaze odlike mnogih žanrova i stilova te različiti koncepti umjetnosti i stvarnosti. Slijedom takva postupka nastaje igra u kojoj sve može biti znak i u kojoj se, obrnuto, sve može transformirati u znak. U tom smislu Ferićevo se ambivalentno pisanje može označiti kao fikcija drugoga stupnja, igra fikcije s fikcijama, kao neumorno gibanje njihala između fikcije i života.

Suočen s kontinuiranim, posve neočekivanim mijenama i obratima, istodobnim uspostavljanjem i narušavanjem različitih konvencija te s poistovjećivanjem fikcije i stvarnosti, čitatelj je doveden u ambivalentan položaj. Budući da je riječ o višestruko kodiranim tekstovima koji se mogu istodobno doživjeti i tumačiti na različite načine, on je, s jedne strane, pozvan na dovitljivu performativnu igru njihova dekodiranja i razotkrivanja. No, s druge strane, tu nije samo riječ, kako se nastojalo pokazati analizom motiva (ne)željena djeteta, o pukoj reprodukciji bajkovnih toposa jer se u Ferićevoj prozi kao provodne teme javljaju smrt, bolest, strahovi, paranoja,



opsjednutost seksom i dr. Sukladno tomu, njegovi se tekstovi ne mogu svesti tek na manirističku igru, odnosno svečanost praznih oblika, nego ih treba istodobno razumjeti i kao labirintsku potragu za smislom. Stoga Ferićevo djelo ne teži uspostavi vlastitog, subjektivnog koncepta svijeta, nego, nudeći najrazličitije modele svijeta, prije sugerira pokušaj hvatanja ukoštac s nemogućnošću odlučivanja o tome što je “istinито” i ispravno. Spajanjem “nespojivih” tematskih kompleksâ, kao i stalnim, često neočekivanim izmjenama registra kritička se instanca refleksije više ne nalazi u tekstu, kao što je to bilo u tradicionalnoj književnosti, nego se ta uloga prenosi na čitatelja. No i sam je čitatelj, suočavajući se s fikcijom koja počiva na neprevladivim oprekama i paradoksalnim obratima, izložen dezorijentaciji i vrijednosnom vakuumu te, uvučen u ironičnu, domišljatu i subverzivnu igru, osjeća nemir i gubi uporište.

Iako Ferićev koncept bajke, za razliku od romantičarskog, ne ukazuje primarno na promišljanje povratka izgubljenom raju, nego svojim protuslovljima aludira na današnju, izobličenu sliku raja, bajkovito u njegovim tekstovima nije tek medij kojim se posreduje cinizam, sarkazam, paradoks ili samo nestvarno, kao što je to slučaj, primjerice, s Kafkinim tekstovima. Naime, navedenim mehanizmom modifikacije i inverzije bajkovnoga, karakterističnim za Ferićevu prozu, ne upućuje se tek na problematizaciju normi i konvencija te moći konstitutivnih čimbenika bajke ili na razobličavanje društvenih mitova, nego se njime implicira i duboka čežnja za “boljim” svijetom, odnosno upravo romantičarska potraga za izgubljenim rajem, tipična za bajku.

## LITERATURA

- Bagić, Krešimir. 1996. “Poštari lakog sna”. U: *Quorum, časopis za književnost* XII, 2/3.
- Dronski, Ulrich. 2002. “Hypochondrisches Schreiben. Zum Erzählkonzept von Zoran Ferić”. U: *Kultur und Wissenschaft als Brücken in Europa*. Dokumentation zu den Europatagen 8. bis 10. Mai 2002. in Lovran: 73–85.
- Ferić, Zoran. 1996. *Mišolovka Walta Disneya*. Zagreb: Naklada MD.
- Ferić, Zoran. 2000. *Andeo u ofsajdu*. Zagreb: Naklada MD.
- Katušić, Bernarda. 2014. “Matoševa modernistička inačica bajke”. U: *Anafora, časopis za znanost o književnosti* I/2: 225–250.
- Klotz, Volker. 2002. *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. München: Wilhelm Fink. 3. izd. [1985].
- Lüthi, Max. 1997. *Das europäische Volksmärchen*. Tübingen: Francke. 10. izd. [1947].

- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna, Rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Biblioteka Razotkrivanja.
- Škvorc, Boris. 2005. *Gorak okus prešućenog: ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze*. Zagreb: Alfa.

## Abstract

### FERIĆ'S HETEROGENEOUS SUBVERSION OF FAIRY TALE

The paper analyses the collections *Mišolovka Walta Disneya (Walt Disney's Mousetrap)* (1996) i *Anđeo u ofsajdu (An Angel in Offside)* (2000) by Zoran Ferić through the lens of fairy tale based on the presumptions and expectations the contemporary reader has in relation to this genre. Contrary to the theories of the fixity of this genre which was in the form of a folk tale earlier transmitted from one generation to another (Propp 1928; Jolles 1930; Lüthi 1947), the paper appropriates a poststructuralist standpoint (Bogatyrev/Jakobson 1972; Ranke 1978; Brackert 1994; Klotz 2002; Bausinger 2004) and discusses fairy tale as a dynamic literary form that reflects important historical and cultural changes as well as different expectations of the recipients, which is why it can be adapted to different media.

110

**Keywords:** Zoran Ferić, intermediality, intertextuality, self-referentiality, genre hybridity, fairy tale