# OTROK IN KNJIGA

54

**AVTORJI SIMPOZIJSKIH PRISPEVKOV:**

**dr. Milena Blažić** – predavateljica didaktike književnosti in ustvarjalnega pisanja na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, publicistka

**dr. Silvija Borovnik** – predavateljica sodobne slovenske književnosti na Pedagoški fakulteti v Mariboru, pisateljica, kritičarka, publicistka

**mag. Lilijana Burcar** – asistentka s področja angleškega jezika na Filozofski fakulteti v Ljubljani, publicistka

**Alenka Glazer** – upokojena predavateljica mladinske književnosti na Pedagoški akademiji v Mariboru, pesnica, publicistka

**dr. Meta Grosman** – predavateljica angleške in ameriške književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani, publicistka

**dr. Dragica Haramija** – predavateljica mladinske književnosti na Pedagoški fakulteti v Mariboru, publicistka

**Ranka Javor** – sekretarka hrvaške sekcije IBBY

**Jakob Jaša Kenda** – prevajalec, lit. kritik, publicist

**dr. Marjana Kobe** – upokojena predavateljica mladinske književnosti na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, publicistka

**Marko Kravos** – pesnik, pisatelj, urednik, publicist

**Andrej Lutman** – pesnik, pisatelj, podobar, publicist

**Ivanka Mestnik** – pisateljica, knjižničarka

ISSN 0351–5141

# OTROK IN KNJIGA

REVIJA ZA VPRAŠANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI,
KNJIŽEVNE VZGOJE IN S KNJIGO POVEZANIH MEDIJEV

*The Journal of Issues Relating to Children's Literature,*
*Literary Education and the Media Connected with Books*

54

2002
MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOŠKA FAKULTETA MARIBOR

OTROK IN KNJIGA izhaja od leta 1972. Prvotni zbornik (številke 1, 2, 3 in 4) se je leta 1977 preoblikoval v revijo z dvema številkama na leto.
*The Journal is Published Biannually in 700 Issues*

Uredniški odbor/*Editorial Board*: Maruša Avguštin, Alenka Glazer, Meta Grosman, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Tanja Pogačar, Igor Saksida in Darka Tancer Kajnih;
iz tujine: Meena G. Khorana (Baltimor), Lilia Ratcheva - Stratieva (Dunaj) in Dubravka Zima (Zagreb)

Glavna in odgovorna urednica/*Editor-in-Chief and Associate Editor*: Darka Tancer-Kajnih

Sekretarka uredništva/*Secretary*: Maja Logar

Časopisni svet/*Advisory Board*: Vera Bevc, Andrej Brvar, Tilka Jamnik, Metka Kordigel, Darja Kramberger, Tone Obadič, Tanja Pogačar, Dragica Haramija, Slavica Rampih Vajzovič (predsednica/*President*) in Darka Tancer Kajnih

Redakcija te številke je bila končana septembra 2002

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Izdajajo/Published by: Mariborska knjižnica/*Maribor Public Library*, Pedagoška fakulteta Maribor/*Faculty of Education Maribor*, Pionirska knjižnica Ljubljana, enota Knjižnice Otona Župančiča/*Children's Library Ljubljana – Oton Župančič Library*

**Naslov uredništva/*Address*: Otrok in knjiga**, Rotovški trg 6, 2000 Maribor, tel. (02) 23-52-107 in 23-52-106, telefax: (02) 23-52-127, elektronska pošta: darka@mb.sik.si

**Uradne ure:** v četrtek in petek dopoldne

**Revijo lahko naročite v Mariborski knjižnici**, Rotovški trg 2, 2000 Maribor. Nakazila sprejemamo na račun: 51800-603-31086 za revijo Otrok in knjiga.

## *Spoštovani bralci!*

*Po treh letih Vam spet ponujamo v branje tematsko številko revije Otrok in knjiga. V njej so objavljeni referati z mednarodnega simpozija* ***ISKANJE MITSKEGA V SODOBNI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI****, ki je bil 23. in 24. maja 2002 v Mariboru.*

*Simpozij, na katerem se je zbralo več kot osemdeset udeležencev različnih poklicev (literarnih teoretikov in kritikov, pisateljev, prevajalcev, urednikov, učiteljev in knjižničarjev), je prvi dan potekal v Miklošičevi dvorani Univerze v Mariboru, drugi dan pa v Glazerjevi dvorani Univerzitetne knjižnice. Moderator je bil izredni profesor dr. Igor Saksida.*

*Tokratni simpozij (priprava simpozijev in okroglih miz sodi že vrsto let med redne dejavnosti revije)) smo pripravili v* ***počastitev 30-letnice izhajanja in delovanja publikacije Otrok in knjiga****. V uredništvu smo ga skrbno načrtovali dobro leto dni. Izhodišča za simpozijska razmišljanja, ki smo jih junija 2001 razposlali na več kot sto naslovov, sta zasnovala dr. Igor Saksida in pisatelj Vlado Žabot:*

- *Kaj je v književnosti »mitsko«, »pravljično«, »izročilno«, »magično«, »čarobno« in kako se to odraža v besedilih in avtopoetikah?*
- *Ali je otrokovo primarno mišljenje in čustvovanje mitsko in kako se to izraža?*
- *Kako se otroško doživljanje mitskega zoperstavlja ali podreja sodobnemu potrošniškemu načinu življenja oz. klišejem materialističnega sveta?*
- *Ali obstajajo univerzalne ter značilno mitske podobe in zgodbe?*
- *Kako se mitskost prilagaja sodobni književnosti ter njeni raznolikosti? Kaj je mitsko v sodobni pravljici?*
- *Kako se mitsko izraža v likovni govorici?*
- *Ali vizualno podprte pripovedi (televizija, filmi, internet) »uničujejo« mitskost?*
- *Ali je možno mitsko doživljanje sveta postaviti v šolski prostor?*
- *Kako »obravnavati« zmuzljive pojme, kot so: »duša naroda«, »pravljične realnosti«, »izročilnost« ipd.?*

*Simpozij sta finančno omogočila Ministrstvo za kulturo R Slovenije in Mestna občina Maribor.*

*Organizacijsko in finančno je svoj delež prispevala tudi Slovenska sekcija IBBY (Mednarodne zveze za mladinsko književnost), ki je poskrbela za obisk dveh uglednih gostij iz tujine. Na povabilo predsednice Tanje Pogačar sta se simpozija udeležili gospa Ranka Javor, generalna sekretarka hrvaške sekcije IBBY, in Lilia Ratcheva-*

*Stratieva, ena od štirih urednic mednarodne revije Bookbird. S tem prispevkom je slovenska sekcija IBBY obeležila tudi 10 let svojega delovanja.*

*Čarobno doživetje mitskega je udeležencem simpozija podarila Mariborska knjižnica, ki je v Kulturnem centru Sinagoga 23. maja ob 21. uri pripravila Pravljični večer. Na njem so prisluhnili pripovedovanju Ljobe Jenče, Anje Štefan, Liljane Klemenčič, Lilijane Praprotnik-Zupančič, Madyja Condeja, Vesne Racman Radovanovič, Toneta Obadiča in Zdenke Gajser.*

*Zaradi jubileja smo se odločili objaviti vse pisno oddane referate, in sicer v zaporedju, kot smo ga glede na predvidene tematske sklope določili za potek simpozija. Zbrano gradivo krepko presega obseg običajne številke. Prepričani smo, da prinaša veliko zanimivih in poglobljenih razmišljanj, ki bodo raziskovalcem tovrstne problematike v pomoč in spodbudo.*

*Glavna in odgovorna urednica:*
***Darka Tancer-Kajnih***

Lillia Ratcheva - Stratieva
Revija *Bookbird*, Dunaj

# MEDNARODNO RAZUMEVANJE S POMOČJO MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI: UTOPIJA ALI RESNIČNOST?

## Dvojni jubilej: 50 let IBBY-ja in 40 let revije Bookbird

V svojem prispevku se bom osredotočila na zgodovino IBBY-ja (The International Board on Books for Young People oz. Mednarodne zveze za mladinsko književnost), ne le zaradi zgoraj omenjenega dvojnega jubileja, temveč tudi zato, ker je ta zgodovina polna primerov dobrega mednarodnega sodelovanja in prizadevanj za mednarodno razumevanje.

Pa poglejmo v preteklost:

Vse se je začelo pred več kot 50. leti z Jello Lepman, liberalno novinarko, rojeno v Nemčiji in poročeno z Američanom nemškega rodu. Pred drugo svetovno vojno je bila v izgnanstvu v Veliki Britaniji, v svoje opustošeno mesto se je po vojni vrnila z ameriško vojsko. V času, ko je druge skrbelo, kako premagati hudo lakoto in revščino, je ona začela razmišljati o človeškem intelektu. Ko so se drugi osredotočili na pomoč lačnim v Nemčiji, je Jella Lepman v opustošeni Nemčiji začela zbirati mladinske knjige. Dobila jih je z najrazličnejših koncev sveta. Z zbranimi knjigami je najprej pripravila razstavo, leta 1948 pa je s tem fondom ustanovila Mednarodno mladinsko knjižnico v Münchnu. Naslednji korak je bil povezati ljudi, ki se zanimajo za mladinsko književnost. Novembra 1951 jih je povabila na kongres v München. Jella Lepman ni upoštevala le uglednih oseb in uveljavljenih organizacij, ampak je povabila tudi manj znane posameznike, ki so se zanimali za vsebino kongresa, za »mednarodno razumevanje s pomočjo mladinske književnosti« – in tiste, ki so bili pripravljeni za ta cilj kaj narediti. Rezultat je presegel vsa pričakovanja: pričakovali so 60 ljudi, prišlo jih je 250 iz 26 držav, in sicer z vseh področij mladinske književnosti: avtorji, ilustratorji, založniki, knjižničarji, kritiki, pedagogi in predstavniki otroških organizacij.

K promociji mladinske literature niso pripomogli le razgovori in razstave, pač pa tudi osebnosti, ki so se poistovetile s tem področjem, ki so javno in glasno podprle mladinsko književnost. Jelli Lepman je uspelo pridobiti tudi Jose Ortega y Gasseta. V svojem predavanju »Pedagoški paradoks in zamisel o mitološko oblikovani izobrazbi« je slednji pripisal nalogo »oblikovati otrokov notranji svet«, saj kot »osnovna življenjska iskra animira vse – čustva, pogum in radovednost, ljubezen in sovraštvo, upanje, zadovoljstvo s samim seboj in s svetom, spomin, sposobnost biti radoveden in oboževati. Mladinski književnosti je naložil skrb za sposobnost

vživljanja v mitologijo, ki lahko ohrani otroško bit v odrasli osebi. S svojimi razmišljanji je izzval živahno razpravo o vlogi mladinske književnosti. Oblikovala sta se dva tabora: eden se je osredotočil na večnost otroških knjig, medtem ko si je drugi prizadeval za izločitev zastarelih literarnih del, posebej pravljic.

Na tem prvem srečanju leta 1951 so sprejeli predlog za ustanovitev mednarodne zveze za mladinsko knjigo. Majhna skupina je izjavila, da je pripravljena pripraviti statut ter načrt dela, tako da bi ustanovitev lahko bila sprejeta že na srečanju 3. in 4. oktobra 1952. Člani prvega komiteja so bili ob Jelli Lepman še: založnika Sauerländer in Raben, pisatelj Erich Kästner in dunajski kritik mladinske literature Richard Bamberger. Za kraj uradnega sedeža komiteja je bil izbran Zürich.

Osnovne naloge IBBY-ja so že na začetku bile naslednje:

- mednarodna podpora vseh, ki se zanimajo za mladinske knjige;
- pomoč pri izdajanju in posredovanju vrhunskih mladinskih knjig;
- ustanovitev raziskovalnih centrov za mladinsko književnost;
- vplivanje na vsa področja kulture, ki lahko podpirajo ali tudi zavirajo mladinsko literaturo: revije, radio, filmi in televizija;
- tesno sodelovanje z obstoječimi mednarodnimi mladinskimi knjižnicami in ustanavljanje novih.

Nekaj najpomembnejših aktivnosti IBBY-ja:

- **mednarodna Andersenova nagrada**. Novembra 1955 so po določilih dunajskega kongresa bili prvič izbrani kandidati za dodelitev medalje Hansa Christiana Andersena. Od leta 1956 do 1965 so jo podeljevali samo pisateljem, in sicer za celoten opus in trajen prispevek na področju mladinske književnosti. Prva Andersenova nagrada za ilustracijo je bila podeljena leta 1966 na IBBY-jevem kongresu v Ljubljani, prvi Andersenov nagrajenec za ilustracijo pa je bil Alois Carigiet iz Švice. Takratni predsednik Andersenove žirije Jose Miguel de Azaola je dejal: »Kongres v Ljubljani se mi je vtisnil v spomin kot vrhunec mojega predsedstva Andersenove žirije, imel sem čast, da sem to funkcijo izvrševal 10 let.«
- **mednarodni dan mladinske knjige**. Odločitev o praznovanju mednarodnega dneva mladinske knjige je bila sprejeta leta 1966. Izbran je bil 2. april, rojstni dan Hansa Christiana Andersena, tako so povezali mednarodno nagrado in mednarodni dan. Praznujejo ga vse članice IBBY, vsako leto pa ga pripravi (poslanico in plakat) druga sekcija.
- **revija Bookbird**. To ime je izbrala Jella Lepman za majhno informacijsko knjižico, ki bi naj izhajala občasno in bi naj vsebovala predvsem podatke o Mednarodni mladinski knjižnici v Münchnu. Vendar je po prvi izdaji knjižice *Bookbird* vse potihnilo. Oživili so jo šele leta 1962 na kongresu v mestu Hamburg, kjer so njeno vsebino razširili na delovno področje IBBY-ja, saj je izmenjava informacij postajala vedno bolj pomembna. Novi koncept naj bi realiziral Avstrijec dr. Richard Bamberger, vendar je zavrnitev finančne podpore s strani avstrijske vlade njegovo delo močno ovirala. Nova knjižica, ki je imela 8 strani, je ohranila ime *Bookbird* v čast uspehov Jelle Lepman. V naslednjih letih se je obseg knjižice povečeval, *Bookbird* je postal edina mednarodna teoretična revija o mladinski književnosti, v kateri so najboljši strokovnjaki z vsega sveta izmenjevali svoje izkušnje in mnenja. Do leta 1995 so *Bookbird* izdajali v Avstriji. Po letu 1995 pa so revijo preselili v ZDA. Sedaj *Bookbird* izdaja skupina založnikov (en evropski in trije ameriški z univerze Ohio State), revijo tiskajo v Kanadi. Kolegij

združenih založnikov pa skrbi za mednarodno vsebino knjižice. Zaradi vsega tega je *Bookbird* resnično mednarodna publikacija.

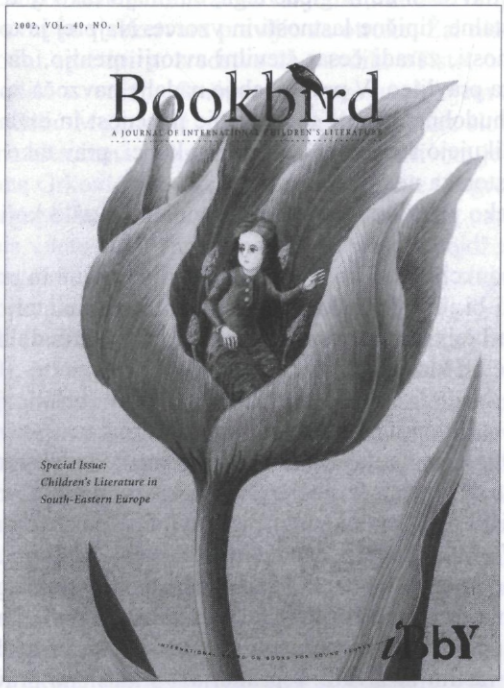
Sodelovanje pri IBBY-ju se odvija na različnih nivojih, začenja se na nacionalnem, nadaljuje pa na regionalnem in mednarodnem nivoju. Danes IBBY povezuje 60 nacionalnih sekcij.

Vseh navedenih in še drugih dejstev se bomo spomnili letos septembra, in sicer na jubilejnem kongresu v švicarskem Baslu. Najbolj pomembna bo razprava, od katere bo odvisna nadaljnja prihodnost IBBY-ja in mladinske književnosti.

Zgodovina IBBY-a je torej zgodovina trdega dela, vloženega tudi v prepričevanje in navduševanje ljudi za skupno delo, za posvečanje časa in truda področju, ki ni bilo nikoli preveč v modi ali prestižno, je zgodovina napredovanja po korakih in uresničevanje nečesa, kar je nekoč veljalo za utopijo. Ta zgodovina pa nedvomno dokazuje, da le ljudje, ki si upajo sanjati, lahko dosežejo rezultate.

Začela sem s citatom Ortega y Gasseta, glavnim govornikom na prvem mednarodnem kongresu s področja mladinske književnosti. Želim zaključiti s citatom pisatelja Ericha Kästnerja, enega izmed prvih članov izvršnega komiteja IBBY in enega prvih Andersenovih nagrajencev: »Večina ljudi odloži svoje otroštvo na stran kot star klobuk. Pozabijo nanj kot na telefonsko številko, ki ni več veljavna. Najprej so bili otroci, potem so postali odrasli, kaj pa so sedaj? Le oseba, ki je med odraščanjem ostala otrok, je Človek.«

*Prevod* ***Sandra Travnikar***




*Na naslovnici letošnje prve številke mednarodne revije Bookbird je bila ilustracija Marije Lucija Stupica*

Ranka Javor
Hrvaška sekcija IBBY in Hrvaški center za mladinsko knjigo, Zagreb

# SODOBNA HRVAŠKA PRAVLJICA

Pravljica je ena izmed najstarejših slovstvenih zvrsti v nevezani besedi. Nastala je kot tvorba ustnega slovstva, s kasnejšim zapisom se je ohranila do danes. Po zgledu ljudskih pravljic nastajajo umetne ali literarne pravljice. Pravljica je sedaj, tako kakor nekoč, prvo knjižno berilo najmlajših. Številni teoretiki so že razpravljali o pomenu pravljice pri vzgoji, zorenju in oblikovanju literarnega okusa pri otrocih. Kljub temu da pravljice večidel berejo otrokom od tretjega do sedmega leta, so mikavne do odraslih let. To potrjuje tudi dejstvo, da je pravljica kot zvrst ostala živa do danes.

Kakšna je poetika sodobne hrvaške pravljice glede na tradicionalno ljudsko in umetno pravljico?

Literarni teoretiki so si edini glede tega, da imajo tako ljudske kakor klasične umetne pravljice stalne, tipične lastnosti in vzorce. Najprej je to značilnost čudežnosti ali fantastičnosti, zaradi česar številni avtorji menijo, da gre za fantastične pripovedke in ne za pravljico. V pravljicah je nadalje navzoča značilna polarizacija likov na dobre in hudobne, na kar se navezuje poučnost in etičnost pravljice. Klasične pravljice odlikujejo stereotipni začetki in konci, prav tako pa tudi vsečasnost ali časovna in prostorska nedoločnost.

Oglejmo si, kako pravljica sedaj živi v sodobni hrvaški književnosti za otroke in mladino.

V sodobni produkciji pravljic srečujemo številne znane in priznane avtorje starejše generacije, ki bi jih v hrvaški otroški literaturi lahko šteli za klasike. Takšna je pisateljica Nada Iveljić, avtorica, ki se v svojih številnih delih opira na izročilo in se ravna po zgledih klasične pravljice.

Prve pravljice Nade Iveljić so priobčene v zbirki *Vodenica sokolica* (Zagreb, samozaložba, 1981). Pravljično strukturo ima tudi roman *Čuvarice novih krovova* (Zagreb, Divič, 1995) s tematiko Domovinske vojne. V tem romanu je Nada Iveljić ustvarila nove like vil, in sicer podstrešne vile – varuhinje novih streh. Najpomembnejši umetniški dosežek v sodobnem pravljičnem ustvarjanju Nade Iveljić je roman *Zemljina dječica* (Zagreb, Varaždin, Katarina Zrinski, 2000), ki je bil nagrajen z najuglednejšo hrvaško nagrado za mladinsko knjigo, nagrado Grigor Vitez. Prizorišče dogajanja je podzemni svet, glavna junaka pa sta Grumen in Grudica, dve kepi prsti, ki živita med koreninami stoletnega hrasta. Ljubezen iščeta v počlovečenem svetu rastlin in živali. V primerjavi s klasično pravljico Nada Iveljić ustvarja mnogo bolj zapletene zgodbe in bolj zanimive like z bolj individualnimi lastnostmi, pravljica pa se konča srečno in vsebuje močne etične in moralne nauke.

Nada Iveljić dokazuje, da je tudi v sodobnem času možno pisati zanimivo kakor v klasičnih pravljicah.

Pri pisanju ljudskih in umetnih pravljic se opira na izročilo tudi Ante Gardaš v svojih zbirkah pravljic *Damjanovo jezero* (Zagreb, Znanje, 1996) in *Podmorski kralj* (Zagreb, Mozaik knjiga, 2002). Kakor drugi sodobni avtorji pravljic tudi Ante Gardaš poimenuje in individualizira svoje junake, čeprav se pri vsem drugem zadržuje v tipičnih okvirih klasične pravljice. V nasprotju s klasično pravljico se Gardaševe pravljice pogosto končujejo netipično, s pomirjevalnimi opisi narave. Pri Anteju Gardašu je močno poudarjena etična dimenzija, ki izhaja iz krščanskega svetovnega nazora. Svoje junake, ki so večinoma otroci, pripelje pred veliko, nepremagljivo zlo, oni pa zaradi svoje močne krščanske morale uberejo pravo pot. Glede tega je podoben največji hrvaški pisateljici klasičnih pravljic Ivani Brlić-Mažuranić.

Ivano Brlić-Mažuranić so zaradi jezikovne ubranosti in lepote njenih pravljic imenovali hrvaški Andersen, vendar žal ni občutno vplivala na poznejše ustvarjalce pravljic. Od prve izdaje njenih *Priča iz davnine*, leta 1916, je minilo mnogo let, toda šele leta 1997 je izšla knjiga, ki jo preveva pravljična in mitološka zakladnica njenih pravljic. To je pravljični roman *Striborovim stazama* (Split, Laus, 1997) Snježane Grković-Janović. V spremni besedi pod naslovom *U počast Ivani i Snježani* pravi znana pesnica Vesna Krmpotić: »Vedno se mi je zdelo čudno, kako je mogoče, da je tako nadarjena pisateljica zapustila tako malo sledov v naslednji generaciji književnikov – da je tako neznatno vplivala na tokove senzibilnosti pri poznejših generacijah. Vedno bomo prej kaj slišali o Malem princu kot o Jaglencu. Liki Stribora, Bjesomara, Potjeha, Kosjenke, Regoča, Palunka in Nove Nevičice niso prodrli v zavest kot mantre za razumevanje lastnih doživetij in notranjih delitev – ostali so na ravni in v rezervatu pravljic za otroke. Žal niso postali tisto, kar so v resnici – narodni arhetipi in sredstvo za navdih. »Tisto, o čemer piše Vesna Krmpotić, se je zgodilo v romanu *Striborovim stazama*. V njem spet zaživijo novo življenje liki Ivane Brlić-Mažuranić, prežeti s prvinami stare slovanske mitologije, in njena etika, polna altruizma in ljubezni. Pod istim vplivom je nastal tudi najnovejši roman Snježane Grković-Janović *Ukradeno proljeće* (Zagreb, Školska knjiga, 2002, nagrajen z drugo nagrado Ivane Brlić-Mažuranić na natečaju za najboljši neobjavljeni rokopis v letu 2001 (prvo nagrado je prejel tinejdžerski roman Silvije Šesto *Debela*). *Ukradeno proljeće* je literarno zelo močan tekst, prava pravljica, napisana po vseh pravilih zvrsti.

V duhu izročila klasične pravljice je napisana tudi zbirka pravljic *Čampro* (Zagreb, Znanje, 2000), prvenec mlade pisateljice Vjekoslave Huljić.

V delih omenjenih avtorjev je opazna krepka navzočnost pravljične zvrsti v sodobni hrvaški književnosti za otroke in mladino. O tem, da avtorji uspešno nadaljujejo izročilo pravljice in zajemajo iz nje nove literarne dosežke, pričata nagradi Grigor Vitez in Ivana Brlić-Mažuranić, ki sta ju leta 2000 in 2001 prejeli Nada Iveljić in Snježana Grković-Janović prav za svoja pravljična romana.

Pravljica kot zvrst je v sodobni hrvaški književnosti za otroke in mladino navzoča tudi drugače. Precej sodobnih avtorjev sicer uporablja prvine pravljic, vendar se z njimi poigravajo ali pa se jim postavljajo po robu.

Ena od najpomembnejših sodobnih avtoric pravljičnih besedil je pisateljica Sunčana Škrinjarić. Skoraj vse njene pravljice se dogajajo v naravi, glavni junaki pa so počlovečene rastline in živali. Najbolj znano takšno njeno delo je knjiga pravljic *Kaktus bajke* (Zagreb, Mladost, 1970). Zanjo je prejela nagrado Grigor

Vitez, knjiga je že mnogo let na seznamu obveznega šolskega čtiva, ponatisi pa se kar vrstijo. Po pravljičnem romanu *Slikar u šumi* (Sarajevo, Veselin Masleša, 1985) so posneli prvi hrvaški risani film *Čudesna šuma*. Čeprav Sunčana Škrinjarić prevzema fantastične prvine iz klasičnih pravljic, se vendarle poigrava z našo predstavo o klasični pravljici. V knjigi *Kaktus bajke* problemov ne rešujejo čarovnije, ampak prijateljstvo, hudobneži pa niso kaznovani, temveč jim je pogosto odpuščeno. Sunčana Škrinjarić se pogosto obrača naravnost na male bralce in jih primerja s svojimi junaki ter jih tako spodbuja k recepciji besedila. V svoje pravljice pogosto vnaša prvine naše sodobne resničnosti, z njimi ironizira pravljico in ustvarja parodijo. Tako denimo v pravljici *O mišu, vještici i pajacima (Kuća od slova*, Zagreb, Mladost, 1986) čarovnica pravi: »Za kaj gre? Nič ne vem o zakopanem zakladu, o čarovnih palicah, o sedemmiljnih škornjih, o ljubezenskih napitkih, o zastrupljenih jabolkih... V čarovniški šoli sem bila slaba učenka, kakor hitro mi je prišla v roke metla, sem na njej odletela v svet. Imam samo vozniško dovoljenje.« Svojevrsten humor tega besedila izvira iz poigravanja s prvinami klasične pravljice. Pravljice Sunčane Škrinjarić se večidel dogajajo v sodobnosti in v prostoru, ki sta znana sodobnim mladim bralcem. Tako so prvine ljudskih pravljic postavljene v nov kontekst sodobnosti. To poudarjajo tudi pisateljičini pogosto neposredni komentarji. Vendar je tisto, kar jih uvršča med pravljice, predvsem fantastičnost, čudežnost.

Podobno ironične pravljice piše tudi Luko Paljetak v zbirki *Priče iz male sobe* (Zagreb, Naša djeca, 1989), kjer v *Bajki o dobroj vili* nastopa vila, ki se je postarala in se spremenila v čarovnico. Kot pesnik Paljetak vnaša v svoje pravljice prvine poezije in se poigrava z obrazci in snovmi klasične pravljice. Kljub ironičnemu odmiku od resničnosti so te pravljice polne metaforičnosti in simbolike. Kakor številni drugi sodobni avtorji tudi Paljetak v pravljicah obravnava probleme človeškega življenja v pravljičnem odevalu. Izrazit zgled takega tipa modernih pravljic je zbirka pravljic Zorana Kataća *Bajke jednog filozofa* (Šibenik, samozaložba, 1998), na kar namiguje tudi naslov.

Podobno se loteva pravljice tudi Ljudevit Bauer v delih *Ronilac bisera* (Sisak, Aura, 2000) in *Istina o gusarskom kapetanu Karvasu* (Sisak, Aura 2001). Moderne pripovedke, ki izhajajo iz pravljic, piše tudi Jadranka Klepac v zbirki *Patuljci žive u kuglama* (Zagreb, Naklada Ljevak, 2000). Pravljični motivi se prepletajo s poetičnim pripovedovanjem v zbirki pravljic Anice Gjerek in Maje Gjerek-Lovreković *Ljubičasta kruna* (Zagreb, Znanje, 2001).

Najplodovitejši sodobni pisec pravljic mlajše generacije je Želimir Hercigonja, ki je v zadnjih nekaj letih izdal tri knjige pravljic: *Bajkovica* (Zagreb, Mozaik knjiga, 1997), *Srebrnasta nit svnova* (Zagreb, Mozaik knjiga, 1999) in *Vladar ledene osame* (Zagreb, Naklada Ljevak, 2000). Hercigonja se zelo zgleduje po izročilu ljudske in klasične umetne pravljice. Piše zelo estetizirane in jezikovno izbrušene pravljice andersenovskega tipa, v katerih prevladujejo starinska romantična razpoloženja. Njegove pravljice odlikujejo tipični začetki, včasih pa se začenjajo tudi z opisom lika ali pokrajine. Avtor uporablja širok razpon tipičnih pravljičnih likov, kakršni so palčki, varuhi narave in domačega ognjišča, vile in čarovniki, kraljične in kraljeviči... V skladu s klasično pravljico je tudi povezanost dobrote in zla z zunanjostjo lika. Hercigonjeve pravljice posnemajo ustaljene sheme pravljičnega dogajanja prav do konca pravljice, ko pride do preobrata. Včasih so to nepričakovani tragični konci ali izražen dvom in negotovost ter nepričakovano vstavljanje drobcev resničnosti, ki razbijajo pravljično strukturo. Pogosten je tudi poduk ob

koncu pravljice. To so tipični postmodernistični literarni postopki mešanja zvrsti in različnih tipov izpovedi. Tako Želimir Hercigonja kakor tudi drugi sodobni pisatelji pravljic s svojim izvirnim pravljičnim načinom izražanja izpovedujejo močna čustvena in etična sporočila.

V čem so si potemtakem sodobne hrvaške pravljice podobne ali v čem se razlikujejo od ljudskih in klasičnih umetnih pravljic? Najpomembnejša značilnost, ki enako močno še sedaj privlači pisatelje k pravljicam, je fantastičnost oz. čudežnost. Navzoča so tudi ista osnovna etična in moralna sporočila: tudi sodobne pravljice otrokom sporočajo, da se dobrota nagrajuje, hudobija pa kaznuje. Tiso, kar je novo, pa je večja svoboda pri oblikovanju. Ni več tipiziranih začetkov in koncev, pa tudi konec ni zmeraj srečen. Liki niso več tipi, temveč imajo osebna imena in individualno opisane značilnosti. Glavni literarni lik je pogosto otrok, predmet ali žival. Časovni in prostorski okviri dogajanja se spreminjajo in posodabljajo. V modernih pravljicah se junaki vozijo z avtomobili, potujejo z letali, uporabljajo telefone in računalnike.

Iz tega kratkega pregleda ustvarjanja sodobne hrvaške pravljice je razvidno, da je pravljica zelo popularna in priljubljena zvrst tudi pri sodobnih avtorjih. Med dvajsetimi omenjenimi knjigami je večina izšla v zadnjih petih letih; vse so bodisi uspešno posnemale tipične zglede pravljičnega izražanja ali pa se jim postavljale po robu. Zato lahko sklepamo, da v sodobni hrvaški književnosti vzporedno obstajajo klasično in moderno pravljično izražanje ter številne variante njihovega prepletanja. V pravljični zvrsti tudi dandanes nastajajo literarno pomembna književna dela.

*Prevod F. Vogelnik*

## Literatura


Bajke: *antologija*. (Priredila i odabrala Dubravka Težak.) Divić, Zagreb, 1998.

Bettelheim, Bruno: *Smisao i značenje bajki*. Poduzetništvo Jakić, Cres, 2000.

Crnković, Milan: *Dječja književnost*. Školska knjiga, Zagreb, 1990.

*Hrvatske bajke i basne*. (Priredio Ivica Matičević.) Alfa, Zagreb, 1997.

Pintarić, Ana: *Bajke: pregled i interpretacije*. Matica hrvatska, Osijek, 1999.

*Primjeri iz dječje književnosti*. (Priredili Zvonimir Diklić, Dubravka Težak, Ivo Zalar.) Divič, Zagreb, 1996.

Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*. Školska knjiga, Zagreb, 1996.

Dubravka Težak in Stjepko Težak: *Interpretacija bajke*. Divič, Zagreb, 1997.

*Zlatni danci 3: bajke od davnina pa do naših dana*. (Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa.) Sveučilište J. J. Strossmayera, Matica hrvatska, Osijek, 2001.

Igor Saksida
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

# MITSKO IN SLOVENSKA MLADINSKA POEZIJA – POTUJITVENI *NEKAJ* V PESNIŠKI GOVORICI

**0 Naslov** ***Iskanje mitskega v sodobni mladinski književnosti*** (in ne morda *Mitsko v sodobni mladinski književnosti)* je »mitski« že sam po sebi, saj predpostavlja, da je mitsko nekaj, česar v sodobni mladinski književnosti bodisi (še) ni bodisi je bilo zgubljeno. Iskanje mitskega je torej za udeležence simpozija svojevrstna pot – zavezanost poti pa je ena od vsebinskih stalnic oz. določilnic t. i. mitotvorne zavesti, ki jo A. Goljevšek (1991) opredeljuje kot *selstvo*. Da bi torej lahko vsaj zaslutili, če že ne očrtali pot do mitskega v sodobni mladinski književnosti – v tem prispevku predvsem pot do mitskega v poeziji – je treba v uvodnih razmišljanjih odgovoriti na naslednja vprašanja:

- kaj zajema pojem mitskega,
- v katerih (mladinskih) literarnih vrstah je mitsko najbolj očitno in
- kako se mitsko odraža v mladinski poeziji.

Omenjena tri vprašanja zagotovo ne morejo v celoti zarisati zemljevida poti do mitskega, še manj pa lahko odgôvori nanje – kot opisni jezik književne vede – ponudijo naslovniku (mladinske) književnosti recept za »uživanje mitskega«. Literarnovedna sistematika lahko pojasnjuje predvsem mehanizme prenosa mitskega v sodobno književnost ter vzroke zanje; pot do mitskega kot posebnega doživetja sveta pa je – brez tega se čar mitskega pravzaprav izgubi – prepuščena posameznemu bralcu ter njegovi izročenosti (mitu).

## 1 *Kaj zajema pojem mitskega?*

V slovarskih, priročniških in tehtnejših literarnoteoretičnih opredelitvah se odražajo predvsem naslednje določilnice mita oz. mitskega:

- mit je **vsebinska** oznaka za snovne prvine književnosti; je *izročilo* (SSJLK, 1994: 558), povezano predvsem z nerealnimi dogodki, z zgodbami »o bogovih, duhovih, polbožanskih herojih in nadnaravnih silah prvotnih religij« (Kos, 1996: 162);
- mit je v svoji nerealnosti vendarle tesno **povezan s stvarnostjo**, saj »vpliva prek kulta na sedanje življenje« (*Literatura*, 1984: 147) oz. »si v tem svetu prizadeva najti učinkovite, resnične ali izmišljene simbole pravičnosti in smiselnosti« (Kmecl, 1996: 182).

O mitu kot »vsebini« ter »vzorcu vedenja« piše tudi teorija mladinske književnosti; tako P. Nodelman (1996) izhaja iz vere sprejemnika v resničnost mita ter v njegovo zunajliterarno funkcijo – »miti nam narekujejo, kako živeti: v kaj verjeti in kako se obnašati (str. 264). Literarni teoretik se v nadaljevanju svojega razmišljanja o vlogi mitov kot mladinskega beriva opredeli do njega predvsem kot do **zgodbe**; pojmuje ga torej predvsem kot specifično vsebino, preko katere se prenašajo arhetipi, kulturni vzorci ter izkušnje tujih, nenavadnih svetov in civilizacij. Pojmovanje mita predvsem kot specifične zgodbe, ki je neresnična, »starodavna«, zato tudi zanimiva in presenetljiva, a hkrati »uporabna« – npr. za razvijanje bralnih strategij, inkulturacijo in medkulturnost, vzgojo za tolerantnost ipd. – spreminja mit »zgolj« v eno od različic fikcije in ga v temelju oddalji od pojmovanja mita kot »stanja zavesti«. Tako postane mitsko le še notranjeformalna oznaka za poseben, nerealističen tip literature; postane npr. razločujoča žanrska lastnost *bajke*, tj. »tradicionalne zgodbe iz mitološkega območja« (Kos, 1996: 162). Zgolj vsebinska opredelitev mitskega je seveda možna; mitsko je v tem primeru pojmovano predvsem kot del zunajliterarne snovi, iz katere jemlje ustvarjalec in ki se v ustvarjalnem dejanju preoblikuje v sestavino besedilne stvarnosti.

Da pa je mitsko mogoče razumeti tudi drugače, tj. v zvezi s posebno človeško naravnanostjo do sveta, je v sklepu svoje knjige nakazal že P. Hazard. V sklepnem razdelku svojega danes že kar klasičnega dela *Knjige, otroci in odrasli ljudje* (1973), v poglavju s pomenljivim naslovom *Človečanski čut* je, tako kot dvajset let po njem P. Nodelman, pisal o čutu za lastni narod ter za človeštvo nasploh, tj. o človeškem odprtem, zvedavem sprejemanju nenavadnih, tujih svetov. Ob tem pa ni spregledal mitološke zavesti, ki jo s sabo nosijo pravljice: vzneseno je opozarjal na oživljanje »nekdanje začudenosti primitivnega človeka pred neskončno velikimi in neskončno majhnimi silami stvarstva« (prav tam: 11), zaznal je »odmev neskončno daljnih obredov« (prav tam), ter »vso poetično mitologijo, odseve prve zore človeške fantazije« (prav tam). Obnavljanje starožitne, izročilne zavesti pa za avtorja ni bilo dovolj: branje pravljic mu je pomenilo predvsem možnost vzpostavljanja te svojevrstne občutljivosti v sodobnem bralcu: »Ko poslušamo te zgodbe, katerih vsaka skriva zmes in znes ponekod kar nerazvozljivih, v tisočletja segajočih tém, se vračamo v čase, ko so govorile živali in rastline, ko se je ponoči duša ločila od telesa in tekala naokoli zaradi neštetih avantur; ko se je mogla skriti v kak cvet, v kako drevo, v gozdno ali poljsko žival; ko je bila dim in senca in ko je mogla biti zrcalo.« (prav tam) Vračanje v čas, »ko se je duša, takrat še negotova, šele prebujala in ni bila zmožna razločevati jaza od ne-jaza« (prav tam: 112), za avtorja torej ni le posebno literarnoestetsko doživljanje, pač pa sprememba pogleda na stvarnost. Povedano drugače: (mitsko) književno besedilo ni »zgolj« posebna, od drugih žanrov ločena vsebinsko-formalna vrsta, pač pa način sprejemanja oz. interpretiranja realnosti. P. Hazard v zvezi z mitskim torej vzpostavlja **držo**, ne pa besedilo kot njeno posledico; v tem smislu je zanj mitsko način obnašanja (v stvarnosti), ne pa le repertoar snovi. Brez dvoma bi tako pojmovanje mitskega lahko povezovali s premikom od besedila k človeškemu razmerju do sveta, ki ga je v svojih razmišljanjih o poeziji zapisal D. Pirjevec (1978: 85): »Poezija je potemtakem najprej in predvsem prav (...) »razmerje« in je kot taka nekaj drugega od poezije, ki je določeno besedilo. Zato se da reči, da se vračanje poezije k sami sebi ne dogaja samo kot nov način pisanja pesniških tekstov, marveč tudi kot vračanje poezije iz pesniških tekstov k človeku.«

## 2 *V katerih (mladinskih) literarnih vrstah je mitsko najbolj očitno?*

Mitsko kot (1.) notranjeformalna kategorija in (2.) kot posebno razmerje do vsega, kar je, se najbolj jasno kaže predvsem v *ljudskih pravljicah*. Teorija tega pravljičnega žanra je mitsko opazovala na obeh ravneh, tj. tako na ravni strukture pravljičnega besedila kot na ravni posebne zavesti, ki tako strukturo pravzaprav omogoča. Mitsko se kot snov in forma pravljic v teoretičnih opredelitvah ljudske pravljice odraža npr. v enoplastnosti besedilne stvarnosti, v kateri sta »resničnost in čudežnost neločljivo sprepleteni kategorij; (...) literarni liki se zato prav nič ne čudijo nadnaravnim pojavom in čudežem ter nastopom bajnih bitij« (Kobe, 1987: 117). Na mitske izvore se navezuje tudi snov pravljic: »Marsikaj, kar se zdi neverjetno, pravljično, je spomin na opuščene razmere in navade: matriarhat, ljudožerstvo itd.« (Stanonik, 1999: 215). Snovno-formalna analiza ljudskih pravljic, predvsem čudežnih, opozarja na nekatere stalnice, npr. na nedoločenost kraja in časa dogajanja, tipskost oseb, ponavljanje kot opazno zgradbeno zakonitost, čarobne pripomočke oz. sredstva, povezanost človeškega in živalskega sveta oz. narave, tipični zaključki ipd. V temeljiti analizi pravljic in njihovih povezav z mitom in ritualom, ki jo je izvedla A. Goljevšček (1991), se tovrstne formalne stalnice pravljic povezujejo z **mitom in ritualom**. Pravljica »jemlje« iz mita in rituala; tako naj bi bili npr. značilni zaključki pravljice okamnina mitske zavesti o ponovni vzpostavitvi izgubljenega raja, trojnost kot pogosta strukturna poteza pa odraz trofaznosti rituala: izstop iz skupnosti, vmesni čas, vstop v novo skupnost (prav tam: 108). Zdi pa se, da je osrednja in za vprašanje mitskega v sodobni književnosti bistvena avtoričina razlaga »fenomenologije« pravljice: njeno bistvo namreč vidi v projekciji »življenjskega sloga mitotvornih družb« (prav tam: 171) v vrednostne stalnice pravljic, te pa se odražajo v »načinu, kako pravljice razumejo človeka in svet« (prav tam: 60). Mit in ritual, s prevzemanjem oz. prilagajanjem njunih prepoznavnih potez pa tudi pravljica, razkrivajo naslednje stalnice (prav tam: 60–83):

- **izročenost**: pravljični junak ni niti individuum niti subjekt, ki bi se boril proti svetu, ne zaznamuje ga volja, ampak ga izberejo višje sile (usoda); junak se jim »izroča«; to mu omogoči, da je »razpršen« v svet in naravo ter neodgovoren;
- **selstvo**: junak je na poti, je v prostoru, ki je tuj in skrivnosten,
- **zajedalstvo**: pravljične osebe se ne »preživljajo« z delom, zato je delo kot pridobitniška dejavnost negativno, saj je svet stabilen, tj. se ne plodi, ne raste in se ne akumulira;
- **milenarizem**: vera v vrnitev izgubljenega raja, kar izhaja iz razumevanja časa; čas namreč ni kontinuum, pač pa se minulo lahko kadar koli ponovno pojavi (mitično razumevanje časa).

Čeprav pravljica *ni* mit (tj. sveti govor vzpostavljanja in ohranjanja kozmičnega reda), saj se npr. v njej milenarizem odraža predvsem kot kolektivna želja, je dejstvo, da oboje povezuje mitotvorna zavest. V tej zavesti – mitsko je torej glede na omenjene značilnosti predvsem dojemanje sveta – se za analizo tako pravljice kot predvsem drugih literarnih žanrov kot najpomembnejše kažejo naslednje predpostavke (prav tam: 97–98):

- svet ni objekt človekovega delovanja, je možica enkratnih, nepredvidljivih in skrivnostnih podob, s katerimi se človek srečuje kot sogovornik,
- svet, razumljen kot sogovornik, pošilja človeku »namige«, dobra in zla znamenja,

– človek ni subjekt, pač pa je izročen drugim: izročen je prednikom, naravi, pojavom,
– prostor in čas sta razlomljena.

Po pregledu temeljnih vsebinskih stalnic pravljice, ki jih ta žanr črpa iz mita, se ni mogoče znebiti vtisa, da se bistvo mitotvorne zavesti odraža pravzaprav v **zanikanju volje do moči**: v pravljicah človek ni gospodar sveta, ni novoveški subjekt, ampak je izročen delovanju mogočnih sil in je hkrati tudi večni popotnik in brezdomec, darovalec in obdarovanec, ki verjame, da se bo zaradi večnega vračanja enakega uresničila želja po vrnitvi v izgubljeni raj. Tako se na ozadju razločevanja novoveškega subjekta in pravljične oz. mitske osebe v analizi A. Goljevšček izrisuje znova oživljeni premislek razcepa med kulturo in naturo, naravo in civilizacijo (prav tam: 9), človekom iz krvi in mesa ter ideologijo (prim. Rožanc, 1981) oz. moderno in postmoderno (prim. Debeljak 1989); hkrati pa tovrstno razumevanje mitskosti razpre vprašanje upovedovalčeve drže do sveta, tj. načina njegovega prikazovanja razmerja med svetom in človekom, ki se – kot mitsko – ne pojavlja le v pravljicah, ampak tudi v drugih književnih vrstah.

### 3 *Kako se mitsko odraža v mladinski poeziji?*

Mitsko je torej kategorija, ki ne pripada le mitu, ampak tudi književnosti: razloček in zvezo med pravljico in mitom je najti že v opredelitvah A. Goljevšek, ki mit označuje kot »sveti govor« (Goljevšček, 1991: 92), v katerega resničnost ni mogoče dvomiti, medtem ko »so pravljice izraz umetniške ustvarjalnosti in predstavljajo izmišljijo, laž, fikcijo« (prav tam: 90). Če je torej očitno, da je posamezne prvine mitskega mogoče najti v pravljični književnosti, se zastavlja vprašanje, ali jih je mogoče najti tudi v drugih zvrsteh, npr. v poeziji. Brez dvoma so posamezne prvine rituala in mitov zaznavne v ljudski poeziji, npr. v bajčnih pesmih (prim. Stanonik, 1999: 104); v njih je mogoče videti sledove mrliškega in iniciacijskega rituala, povezanega z izkušnjo smrti (npr. *Mrtvec pride po ljubico*), oz. izrazite mitske medbesedilne zveze (Orfejev mit, mrliški ritual z značilnimi simboličnimi motivi: *Godec pred peklom*).

#### 3.1 *Mitsko kot pesniška snov*

Prvine mitskega, v besedilo prenešene kot **snov**, ne pa tudi kot način doživljanja sveta, so opazne tudi v umetni poeziji. Pravljični lik tako nastopa že v Levstikovih pesmih *Pedenj-človek in laket brada, kako sta se metala* (*Vrtec*, 1880), vendar pa pesnik Valjavčev izvorni motiv jemlje kot predlogo za (paradoksalno) igro. Na to je v svoji izvrstni interpretaciji opozoril že N. Grafenauer (1980: 12): »Pesem torej, kot že rečeno, korenini v ljudskem pravljičnem motivu, vendar pa je ta tematsko docela preoblikovan, saj se je v Levstikovi pesniški domišljiji osamosvojil in individualiziral do te mere, ko lahko govorimo o povsem izvirni vsebinski zasnovi pesmi.« Povezave mitskih prvin in tem, ki pripadajo »zgolj človeškemu« oz. otroškemu, predvsem jezikovni in domišljijski igri, se odražajo tudi v delih nekaterih drugih avtorjev. Tovrstna besedila »odpivnajo« mitotvorno zavest ter vsebinsko »izpraznjeni« pravljični motiv napolnijo z izrazito nemitskimi temami. Tako kot Levstik ravnajo s pravljičnimi motivi še O. Župančič (npr. *Zlata ptička*), R. Rehar (*Juri in kača Belouška*) ter nekateri sodobni pesniki, npr. M. Košuta, B. Štampe

Žmavc in J. Snoj. Konkretizacija mitskega kot pesniške snovi ter njen prenos v model tradicionalne vzgojno-poučne poezije sta značilni tudi za *Pesmi iz pipe* (1996) *B. Marije Pertot*. Avtorica mitsko pojmuje kot krščansko izročilo ter kot podlago za srečanje med otrokom in krščansko legendo; tako pesmi izražajo zahvalo Bogu (*Konec suše*), otroško spoved (*Spoved*), predajanje Jezusu (*Prvo obhajilo*), molitev (*Večerna molitev*), ipd. Še drugače preoblikuje mitsko snov J. Snoj v pesmih *Skozi vrt in čez plan, skozi leto in dan* (1997). V tej zbirki se mitski drobci ne pojavljajo kot ponazoritev otroške vernosti in ubogljivosti, ampak kot simboli otroške igrivosti. Cvetni palček, ena od osrednjih pesemskih oseb, je otrokov prijatelj, skupaj se predajata norčavi igri ter barvam, vonjem in oblikam sveta. Palček je torej znan, otroški, »udomačen«:

*Cvetni palček, Cvetni Tonček,*
*to sta dva prijatelja«.* (str. 8)

Ne glede na to, da se mitski motivi v tovrstni poeziji opazno oddaljujejo od mitotvorne zavesti, je v njihovi rabi mogoče videti vsaj korak k preseganju zgolj nonsensne oz. resničnostne perspektive. Zvezo med otroškim doživljanjem mitskosti in mladinsko književnostjo je poudaril B. A. Novak: »Tako izštevanke dokazujejo, da obstaja prvinska, odraslim očem prikrita, skrivnostna vez med otroškim načinom doživljanja sveta in pradavno mitološko zavestjo, za katero je značilna vera v organsko povezanost vsega z vsem ter v duhove, ki živijo v naravi ter oživljajo vse stvari, ki se današnjim odraslim zdijo mrtve«. (*Oblike sveta*, str. 50) Kljub privlačni trditvi je mogoče ugotoviti, da sodobne izštevanke vendarle vztrajajo v humornem, igrivem preoblikovanju oz. »izmišljanju« jezika; zato so daleč od »zaumnega« zarotitvenega obrazca oz. folklornega »zagovora« (prim. Stanonik, 1999: 83). Tako bi med igriva, humorna, nemitska igriva besedila, poleg Novakove izštevanke *Bumf!* lahko uvrstili še npr. pesem *Kako se naredijo čarovnice* B. Štampe Žmavc.

### 3.2 *Mitsko kot občutljivost*

Posebno mesto v slovenski mladinski poeziji pa gre skupini besedil, v katerih mitsko ni »le« snovna kategorija, ampak najprej in predvsem **način doživljanja sveta**; tega je – predvsem na podlagi njegovih bistvenih obeležij, in ne morda razvojno – možno povezovati z vrednostnimi stalnicami mitotvorne zavesti. Oporo za tako (zgolj tipološko) primerjavo je najti že v Kermaunerjevih (1977) zapisih o mladinski poeziji. Esejist se v svojem kritičnem spisu *Polžek orje*, ki je nastal na podlagi antologije *Sončnica na rami*, dotakne zanj bistvenih razsežnosti otroštva (ob sozvočju s svetom tudi temni toni), hkrati pa otroško doživljanje sveta primerja z moderno civilizacijo, ki »vzgaja ljudi za pridobitnike, proizvajalce, državljane, akumulatorje, vloge, funkcije« (prav tam: 16). – Primerjava ni daleč od razločka med naturo in kulturo, ki ga je v svoji analizi pravljic uvodoma nakazala, kasneje pa podrobneje razložila A. Goljevšček. T. Kermauner gre v svojem razločevanju občutljivosti še naprej: medtem ko naj bi sodobna družba človeka modelirala, ponuja (mladinska) poezija priložnost za odkritje, kot temu z metaforo pravi avtor, pot v paleolitik. »V čas, ko še nismo imeli enega, posebnega doma, ampak je bil moj dom – naš dom – vsa zemlja; ko smo bili lovci, ne pa posestniki; ko smo potovali, ne pa zbirali, pridelovali, vzgajali, kopičili, prodajali. Ko smo bili, in grški mit nas seznanja s tem, otroci sonca, lune, zmajev, najad, driad, vodnih bogov, bratje živali

in rastlin. Ko še nismo bili okovani v integralne jaze, ampak smo viseli vsepovsod iz sebe, bili zdaj roka breze, zdaj curek studenca, zdaj slast vlažne kože, materine kože, kože prijateljice, kože lubja, kože zemlje.« (prav tam: 17). »Vračanje v paleolitik« (v otroštvo) je nedvomno povezano z vzpostavljanjem drugačnega, z institucionalizirano moderno družbo nepovezanega dojemanja sveta: nekatere njegove razsežnosti, npr. brezdomstvo ali povezanost z naravo, se neposredno navezujejo na selstvo oz. totemizem kot stalnici mitotvorne zavesti. Na tej osnovi Kermauner zavrne nekatere sodobne pesnike, češ da spreminjajo naravo v objekt, ki ga človek obvladuje, ali le v prijazno sliko; »neolitski« logiki naj bi pesniki prilagajali celo bajčna bitja, npr. škrate, ki se spreminjajo v otroške paznike. Svoje besedilo zaključi z napovedjo prihodnje poezije, ki bo presegla razumsko metodologijo: »Pred nami je svet fantastike. Ne imaginarnosti, ne alibijskega dopolnila vladajoči realiteti. Samolastna simbolika: vrnitev mitskosti.« (prav tam: 23)

Kermaunerjev esej razpira vrsto vprašanj; povezana so predvsem z razmejevanjem mitskosti od drugih vrst (pesniškega) doživljanja sveta, ki presegajo zgolj racionalno (ali celo poučno) oz. igrivo upesnjevanje sveta. Brez dvoma zgolj *fantastika* še ne more biti zadosten pogoj za vzpostavitev mitskosti: tako v poeziji kot v prozi je namreč fantastika pogosto parabolična oz. je posledica otroške domišljijske igre. Taka fantastika izvira iz subjekta in njegove »samovolje«, otrokovih želja, domišljijske dejavnosti; v tem smislu je torej vendarle urejena, predvidljiva in – nemitska. Razmejiti pa je nujno tudi mitsko in čudenje. Otroško »odprto oko«, v katerem se najbolj neposredno kaže odprtost za vse, kar je, je namreč značilnost lirike; *lirskost* pa nikakor ne more biti sinonim za mitskost. Čudenje čudežu življenja, uzrtje »svetosti« živih bitij (prim. Hribar 1990) in pisanje poezije, ki »vzklika« lepoto sveta – vse to je zaznavno tudi v Kermaunerjevih pojmovanjih otroštva, vendar zgolj v tem obsegu ne more biti odraz mitotvorne zavesti. In čeprav je mitsko v tej zavesti pogosto povezano s svetim (prim. Goljevšček, 1991: 99), med mitskim in svetim ni mogoče postaviti enačaja. Sveto, v poeziji najbolj izrazito upovedeno v perspektivi čudenja, zajema predvsem odnos med opazovalcem in svetom. Opazovalčevo »odprto oko« vpija svet v njegovi raznobarvnosti, pesem postaja izraz subjektovega razpoloženja oz. njegovega predajanja barvam, zvokom, vonjem, okusom, oblikam sveta. Med oko in podobo, ki se vanj »pretaka«, se ne »vmeša« nič: ne racionalna razlaga in subjektivistično posedovanje in tudi ne nerazložljiva, človeku nadrejena resničnost mitskih sil; čudenje in uzrtje svetega izhajata iz opustitve volje do moči in sta dimenzija človekove odprtosti do sveta, konkretizacija »svetega« pa pomeni prehod v teizem (prim. Hribar, 1991).

Mitsko pa se v poeziji vzpostavi šele takrat, ko se med človeka (tudi če je kot lirski subjekt omejen le na opazovanje, beleženje »vtisov«) in svet umestiti »nedoločeno tretje«, kar deluje kot znamenje višjih sil. To »tretje« junaka zaznamuje in opredeljuje, iz igrivega ali začudenega subjekta ga spreminja v »izročenca«, podrejenega nečemu, kar ni niti njegova subjektivistična volja niti čisto izročanje podobju sveta. Tako je razpršenost v naravo in družbo (prim. Goljevšček, 1991: 65) le del, ne pa tudi celota zavesti, iz katere se v poeziji rojeva mitskost. Da bi se mitskost lahko vzpostavila, se mora, neposredno ali le posredno, pojaviti *tretje*: nekaj, kar je **ob človeku in svetu v medsebojnem pretakanju**, nekaj, kar že zaradi svoje prisotnosti – na ravni oblikovanja ali zgolj sprejemanja pesniškega besedila – postaja **znamenje**. Znamenje nečesa, kar nikoli ni jasno izrazljivo in še manj racionalno dojemljivo, ampak po svojem bistvu skrivnostno, a hkrati usodno in za

človeka določujoče. Pojmovanje skrivnostne povezanosti sveta in posameznika, ki se intuiciji razkriva v nenadnih znamenjih, je značilno za simbolistično književnost. Prvine simbolizma je v svoji otroški liriki uporabljal S. Kosovel; za njeno razumevanje so tako ključni pojmi prav (otroška) duša, intuicija in simbolične vzporednice med pojavi. Kosovelovo poezijo pa je mogoče opazovati tudi na ozadju izročilne motivike in mitotvorne zavesti. Pesnik v svoja besedila vključuje škrate in *škratjo godbo*, angela in Marijo, vile in svetnike (*Škrat Dobrošin*, *Predno gremo*, *Kadar otrok spava*, *Neki deklici*, *Prošnja*, *Sveti Jožef*, *Sveti Peter*); vendar ta besedila mitsko vključujejo le na ravni snovi, ne pa na ravni občutenja sveta. Bližje mitski zavesti je pesem *Danuška*, ki nikakor ni le otroško občudovanje sonca ali igre živalic, ampak pomensko mnogoplastna, poetična upodobitev prihoda pomladi:

*To je vila Danuška,*
*hodi po poljani,*
*njeno visoko telo*
*pokrivajo sončni pajčolani,*
*zlati hrošči v prosojni plašč*
*so ji kot zvezde vtkani.* (ZD 3/2: 864)

Še drugačna pa je sporočilnost pesmi *Vožnja*: v njej se lirski subjekt predaja opazovanju nočne pokrajine, oblite z mesečino, zadnja kitica pa z zaimkom nakaže prisotnost *tretjega*, skrivnostnega – to pa še globlje utemeljuje simbolično pretakanje med opazovalcem, konjičkoma in temnim gozdom:

*Kakor črna noč temna*
*je njihova griva,*
*temni gozd še skoro spi,*
*ko da koga skriva.* (ZD 3/2: 860)

Simbolična temnost, torej zastrtost in nedojemljivost pokrajine, v sklepnem verzu z nedoločenostjo »skrivajočega se« nakazuje povezave z mitsko izročenostjo subjekta: njegovo zaznavanje, slutenje nečesa, kar ni več niti on sam niti nočna pokrajina, pa tudi ne več nazorna podoba vile ali svetnika.

Kosovelov »model« mitskega se ponavlja tudi v sodobni mladinski poeziji, seveda predvsem v po-modernistični. Ta mitsko izreka tako v jasnih podobah kot v zastrtih, nedoločenih simbolih, oboje pa bolj ali manj neposredno povezuje z otroško »vero« v mitsko. Mitska zavest, v kateri se svet kaže kot množica skrivnostnih motivov oz. namigov in v katerem je človek izročen tretjemu, je zaznavna v pesmi L. Novy *Kačji pastir*, objavljeni v zbirki *Majhni ste na tem velikem svetu* (1973): podoba iz narave prinaša svojevrsten tematski presežek: kačji pastir ni le zanimiv motiv, ampak je znamenje strahu, ki otroka spremlja tudi v sanjah, pesem pa z nizom ponovitev ne ustvarja igrive izštevanke, ampak skorajda strašljiv obrazec svarila:

*Stekla domov sem, prišel je večer,*
*pozen večer,*
*pozen večer.*
*V sen mi je švignil nemirni pastir,*
*švignil mi kačji pastir.* (str. 16)

Podoba večera in prisotnosti (strašljivega) tretjega nedvomno kaže na zveze s starejšo Kosovelovo (oz. simbolistično) poetiko; sledi vsesplošne povezanosti bitij

(rodov) in sveta tako izraža pesem *Vi ste majhni*, pesem *Češnje* pa je prispodoba minevanja in obnavljanja življenja. Ta tematika se razmahne predvsem v opusih dveh pesnikov – to sta T. Pavček in B. Štampe Žmavc; svet se bralcu v nekaterih njunih pesmih razkriva kot skrivnost, kot usodna povezanost rodov, kot zavesten odklon od racionalnosti in zdravorazumskosti. Tako je – presenetljivo, že v Pavčkovi *Velesenzaciji*, ki jo zaznamujeta predvsem neposredna dvogovornost, prikazovanje narave in razigranega otroštva, tudi pesem *Če ste pametni,* ki na »dvajseti vek« polaga izročilne mitske motive:

*Kdo vam je rekel, da ni več žar ptice,*
*ne volkodlaka, nobenega škrata?*
*Kdo vam je tvezil tako neumnost?*
*Prosim lepo vas! Dajte no mir!* (str. 9)

Tudi v drugih pesniških zbirkah se pojavijo posamezni mitski motivi in teme, npr. v *Pravih (in nepravih) pesmih* (1986) v pesmi *Vila* (vila/pesem bralca *odnese čez Hojladri / v svet, ki ga ni,* str. 12) ter v posameznih besedilih o povezanosti rodov in izročanju življenju. Ta zbirka mitsko seveda le nakazuje; temeljne stalnice mitskega pa so očitne v vsebinski zasnovi zbirke *Majhen dober dan* (1992). Pesnik že v predgovoru nakazuje mitske prvine pesmi: zavezanost rodu, zaznavanje skrivnosti in doživljanje strahu. Zbirka od uvodnega opevanja rojstva in življenja preide v srečanje s pošastmi iz Ajdovske jame (*Junak*) in v upodabljanje posebneža, ki sledi nerazložljivemu klicu sanjskega *tretjega* v neznano ter se, razpršen v svet, na koncu pesmi vrne v resničnost (*Sanjač*). Med otroškim junakom in svetom je tudi pri Pavčku razpredena mreža simboličnih povezav, kot so sinjina, klic, pot (*Pot*), sonce (*Jokajoče sonce*) ali svetloba (*Deček*). Tretje, ki je v teh pesmih zgolj nakazano kot življenjska sila, lahko drugje dobi tudi obrise sovražne sile (*Huda ptica*) ali je nazorno upodobljeno v likih svetnikov (*Šentjursko proščenje, Spomladansko igranje*). Posebno skupino pesmi tvorijo besedila, ki mitsko neposredno tematizirajo: v njih se lirski subjekt vrača »*v neizpolnjeno čudo*« (*Potovanje*), beži pred tesnobo in se zateka v deželo spominov, »*v nebesa odprto*« – v njej se preda motivom iz narave, ki presegajo zgolj impresionistične vtise (*Živali v šentjurski hosti*). Osrednji simbol te skupine je brez dvoma Rožamarija:

*Zadihana, lepa od mladega dne,*
*diši po svetem in svežem*
*in jaz stezam in širim roke,*
*da jo kakor srečo prestrežem…* (str. 54)

Rožamarija – tak je tudi naslov sklepnega razdelka zbirke – je v Pavčkovi poeziji najbolj kompleksen simbol *tretjega*: vsega, kar presega subjekt, njegov jezik ter celo naravo oz. pokrajino. Kot tak je povezan s pravljičnimi prvinami (npr. števila v *Davni pravljici*, škrat, vila in čarovnica v *Ljubezni*), simboliko meseca (*O princu in princesi*) ali s pravljičnim motivom (*Volk in Rožamarija*). Jasno je, da simboličnih konotacij Rožamarije ni mogoče v celoti izčrpati; kot taka deluje predvsem kot **potujitev** realne oz. spominske snovi in je v svoji neopredeljivosti zares čisti simbol za mitski »presežek« (*Šentjurje ponoči*). Ta osrednji simbol je primerljiv z nekaterimi drugimi, manj očitnimi: med slednjimi velja opozoriti npr. na podobo Ajdovske jame, v kateri so pošasti in čarobni beli cvet (*Cvet v Ajdovski jami*) in zaradi katere »*vozniki, ki vozijo mimo, v strahu drže krepkeje volan*« (str.

65, *Tolovaj iz Ajdovske jame*). Mitsko je pri Pavčku torej zelo raznoliko: zaznati ga je mogoče v kompleksnih, refleksivnih pesmih o posameznikovi izročenosti rodu ter rodni pokrajini, v srečanju z neznanim ter z izročilnimi pravljičnimi motivi ali v igrivih pesmih o bajčnih bitjih. Tako dojemanje mitskega zaznamuje tudi avtopoetiški zapis B. Štampe Žmavc (1996: 70): »*Kaj morem, če v skritih žepih moje domišljije že zmeraj poganjajo jurčki čudežev in jaz sama na tihem še zmeraj čakam starodavna vilinja ljudstva* (...) *in čudoviti Zlati vek.*« V *Čaroznankah* (1990) se mitsko (čarovnica, vrač, zmaj, pošasti ipd) pojavlja kot snov pesemske igre, povsem drugačna pa je občutljivost, ki jo izražajo *Nebeške kočije* (1994). Naslovna besedna zveza je že v prvi pesmi označena kot »*skrivnostni jambor sveta*«, predan potovanju v času. V drugih pesmih je vzpostavljena predvsem simbolika vesolja kot neskončnosti ter v njem sonca, ki povezuje vse, kar je. Tako se v pesmi *Sonce* v enoviti svet pretapljajo utrinki iz narave, živo in minulo, »*ti in jaz*«. Sonce v tej zbirki se torej kaže kot sodobna, mnogotematska izrazitev simbolistične predstave o duši sveta, ki pa v osrednjem delu zbirke preide v čudenje ter s tem v zastrtje mitskosti. Mitski *nekaj* znova povsem jasno izhaja iz sklepnih besedil zbirke: svet ni več enovit in obvladljiv, ampak je sestavljen mozaično: je svet prostranstva, »*bogov in planetov*«, »*morskih nimf in cvetov*«, »*skrivnosti in sanj*« (*Svetovja*). Tudi pojmovanje časa se v sklepnih pesmih oddaljuje od logike oz. razumskega »načrta«: pesem *Peščeni čarovnik časa* z nizom vprašanj relativizira linearnost časa ter ga označi kot človeku nadrejenega. Zbirka se zaključi z besediloma o vesolju kot realnosti, ki človeka in druga bitja presega (*Vesolje*), ter z razrušenjem racionalistične razlage jezika in sveta (*Odkod*). Zdi se, da so *Nebeške kočije*, kljub opaznim zvezam s čudenjem in svetim, vendarle tudi mitske – v njih se *nekaj* pojavlja kot vprašanje, katerega glavni namen ni iskanje odgovora, ampak zatemnitev razumskega obvladovanja sveta in usmerjanje posameznikove pozornosti na drugo – skrivnostno, neznano, večno.

**4** ***Sklep***

V mladinski poeziji se mitsko pojavlja kot snov, a hkrati tudi kot razmerje do vsega, kar je; kot slednje je mitsko zasidrano predvsem v preseganju subjektivistične drže do sveta in vzpostavljanju občutljivosti, ki jo je mogoče vzporejati z mitotvorno zavestjo. Vse, kar je, se v mitski zavesti (poezije) kaže kot množica skrivnostnih motivov oz. namigov, kot izročenost rodu in prednikom – tako postaja npr. nerazložljivi *nekaj*, izražen s podobo ali le posredno, svojevrstna potujitev, »simbol nerazumljivosti sveta«, iz njega izvirajoča občutljivost pa (zavesten) odmik od resničnostne ter nonsensne »otroške« perspektive.

Kljub zaznavnosti mitskega v mladinski poeziji pa je glede na število zares »mitskih pesmi« očitno, da ta drža do sveta za poezijo ni značilna. Bržkone bi razlog za to lahko našli v bogastvu različic klasične in sodobne pravljice, ki so že po svojem izvoru ter besedilni strukturi veliko »primernejše« za izrekanje mitskega. Zaradi zmuzljivosti žanrskih oznak povzroča mitsko literarni teoriji tudi ob pojasnjevanju pravljic določene težave: zdi se namreč, da mitsko kot občutljivost oz. tema samo po sebi ne more biti temelj za razločevanje klasične in sodobne pravljice, saj se pojavlja v obeh. Poseben problem v zvezi z mitskim je tudi mladinska dramatika, predvsem tiste igre, ki so po strukturi podobne sodobni pravljici.

Vsekakor pa je mogoče reči, da je mitsko v mladinski književnosti predvsem tematska, ne pa formalna ali literarnozgodovinska kategorija. Kot izvorno pravljična vsebina seveda nas zato kot bralce, zaznamovane z moderno realnostjo vizualno podrtih pripovedi, še čaka, da se ji, kot neznanki, izročimo... Pa čeprav ob tem tvegamo očitek, da je tudi mitska senzibilnost dandanes le idilika, privid srečnih otroških let, in »potegavščina našega spomina, te najbolj selektivne naprave za vzdrževanje našega življenjskega optimizma« (Goljevšček 1991: 53).

## Literatura


A. Debeljak 1989: *Postmoderna sfinga*, Wieser, Celovec-Salzburg.

A. Goljevšek, 1991: *Pravljice, kaj ste?*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Kultura).

N. Grafenauer, 1980: *O pedenj-človeku in laket-bradi, Ob stoletnici Levstikovih »Otročjih iger v pesencah«*, Otrok in knjiga, 10.

P. Hazard, 1973: *Knjige, otroci in odrasli ljudje*, prev. B. Borko, Ljubljana, Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).

T. Hribar, 1990: *O svetem na Slovenskem, Uvod v zgodovino svetega*, Maribor. Obzorja, (Znamenja).

T. Kermauner, 1977: *Polžek orje, Ob slovenski poeziji za otroke*, Otrok in knjiga, 6.

M. Kmecl, 1996: *Mala literarna teorija*, Mihelač in Nešovič.

M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*; Ljubljana, Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).

J. Kos, 1996: *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, DZS.

Literatura, 1984, Ljubljana, Cankarjeva založba.

P. Nodelman, 1996: *The Pleasures of Children'as Literature*, New York, Longman.

D. Pirjevec, 1978: *Vprašanje o poeziji, Vprašanje naroda*, Maribor, Obzorja (Znamenja).

M. Rožanc, 1981: *Iz krvi in mesa, Eseji o slovenskih mitih*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

SSJLK, 1994: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana, DZS.

M. Stanonik, 1999: *Slovenska slovstvena folklora*, Ljubljana, DZS (Klasje).

B. Štampe Žmavc, 1996: *Majhni in veliki žepi*, Otrok in knjiga, 41.

Janez Vrečko
Filozofska fakulteta, Ljubljana

# MIT, ANTIKA IN SODOBNOST

## 1

Tradicionalno pojmovanje mitologije je izhajalo s stališča, da je mitologija izraz nezavednega obvladovanja narave, da so stara ljudstva doživljala svojo predzgodovino v imaginaciji, v mitologiji. Ostajati v imaginaciji, in ne seči prek njenih meja, je bilo v skladu s tem razumavanjem tipično mitološko in hkrati predzgodovinsko stanje človeka in človeštva. Mitologija je bila torej nezavedno in imaginarno umetniško dejanje in hkrati neučinkovita človekova oblast nad naravo. Prestop iz predzgodovine v zgodovino je nastopil v trenutku, ko se je vzpostavilo dejansko gospostvo človeka nad naravo, ko je torej človek s svobodno, posvetno fantazijo segel prek mitološke imaginacije. Zdaj so petje in bajanje in muze izginile in kot je ugotovil Marx, je dokončno postanlo jasno, da Ahil s svincem in smodnikom ni več mogoč. Ko je človek dejansko zagospodoval naravi, in to se je do konca uresničilo prav v času znanstveno-tehnološkega načina proizvodnje, je nastopil čas na rob odrinjene poezije, čas, ki je bil izrazito sovražen človekovim duhovnim prizadevanjem. Zdaj se je šele pokazalo, da je bil proces ustvarjalne mitološke imaginacije in s tem tudi imaginativnega obvladovanja narave čas naravne človečnosti in človeške naravnosti, čas prvobitne človekove enosti z naravo, o kateri poročajo vse mitologije sveta.

Samo najbudnejši duhovi so opazili, da se je v epohi moderne kapitalistične proizvodnje s človekom vse bolj obvladana narava začela postopoma obračati proti človeku samemu in ga ekološko opozarjati na njegove napake. Na dan je udarilo nasprotje med prvotno in izvorno krožno naravo procesa med človekom in naravo in njegovo sodobno, enosmerno, linearno nesklenjenostjo. Kriza okolja in kriza preživetja v njem sta pričeli siliti človeka, da bi ponovno sklenil krog. Nobeno naključje ni tedaj, če je Nietzsche v moderni dobi prvi obnovil misel o večnem vračanju istega, misel, ki je bila povezana z imaginarnim obvladovanjem narave, se pravi, s tem da je človek v davnini lahko le odkrival naravne zakone, ni pa si jih mogel izmišljati ali jih kako drugače dopolnjevati.

Kot že rečeno, je bilo prve resne ugovore takšnemu nereflektiranemu, znanstveno-tehnološkemu pojmovanju sveta in človeka srečati v znamenitem Nietzschejevem delu o *Rojstvu tragedije iz duha glasbe*, ki je pomenilo resen udarec ne le tradicionalni klasični filologiji, ampak tudi vsakršnemu scientističnemu pojmovanju mitologije, človeške pradavnine in začetkov literature.

V tej smeri je nadvse uspešno in prodorno nadaljevala angleška antropološka šola, ki je odprla popolnoma nove vidike raziskovanja mitologije in literature. Na

teh dveh temeljih so kasneje zlahka nadaljevali M. Eliade, R. Otto, predvsem pa C. L. Strauss, ki je pri svojem raziskovalnem delu že povsem samozavestno izhajal iz binarne opozicije: natura – kultura, ju pa hkrati med seboj najtesneje povezoval. Po njegovem mnenju človek s svojo simbolno in nezavedno dejavnostjo ustvarja kulturo, ki je nasprotna nekdanji naturi. Forme, ki pri tem nastajajo, pa so, strukturalno gledano, enake za vse človeštvo, kar pomeni, da so v človekova dejanja vgrajena nezavedna formalna pravila, ki segajo nazaj v naturo, človek pa jih s svojo simbolno dejavnostjo prenaša v kulturo. Ta Straussova odkritja pa so bila dovoljšen razlog, da se je odprla povsem nova pot do mita in obreda, s tem pa tudi do literature in njenega nenehnega vračanja k mitu. Tu gre namreč za izvorno povezanost izrazov mythos in epos, od koder izvira današnji pojem leposlovja kot prostora lepe besede, besede, ki je govorila samo resnico in ki je bila šele veliko kasneje, ob vzniku grškega modroslovja, razglašena za laž. Rešitev za to laž je poiskal Aristotel, ki je dobro poezijo opredelil kot dobro laž, ki ji verjamemo, se pravi, da je poezijo umestil v območje, ki govori o verjetnem ali možnem in prav zato v nas ustvarja vtis lepote, ne pa več resnice. Mitos po Aristotelu postane fabula – literatura, poezija, ritual se spremeni v predstavo, v gledališče.

Če sta mit in obred v temelju eno in isto in kot prafenomena segata v začetni čas človeštva, hkrati pa tudi danes vede ali nevede uravnavata naše življenje, si je treba zastaviti vprašanje, na kakšen način elementi mitsko ritualnega delujejo v literaturi in kako se literatura zmeraj znova zateka v njuno okrilje. Zelo nazorno je to mogoče pokazati na dveh znanih literarnih primerih, na primeru Sofoklovega *Kralja Ojdipa* in Josefa K. iz Kafkovega romana *Proces*.

## 2

Najprej nas bo torej zanimalo, kaj je mitsko ritualnega v *Kralju Ojdipu*. V prvem prizoru te tragedije pride do ostrega besednega spopada med slepim prerokom Tejrezijem in tebanskim kraljem Ojdipom, v katerem Ojdip opsuje preroka in izniči njegove preroške sposobnosti. Tejrezij v odgovoru napove Ojdipovo tragično usodo, saj bo kmalu prišel dan, ko se bo pokazalo, da je svojim otrokom obenem brat in oče, materi obenem sin in mož in morilec svojega očeta, s katerim je v »isto brazdo … sejal. (*Kralj Ojdip*, 451). Ob vsem povedanem pa videc razkrije Ojdipu tudi skrivnost njegovega rojstva in smrti: »Ta dan ti rojstvo bo odkril in smrt« (*Kralj Ojdip,* 483), s čimer je, kot ga bo kasneje opozoril korintski pastir, povezano tudi njegovo ime: »Zato imaš takšno ime, kot si« (*Kralj Ojdip*, 1036)!

Z Ojdipovim imenom je torej povezano tako njegovo rojstvo kot njegova smrt, saj je zaznamovalo tistega, ki ima prebodene gležnje in zato otekle noge, nekoga torej, ki bi moral biti takoj po rojstvu kot prvorojenec darovan tako, da bi ga z usnjenimi trakovi za gležnje obesili na drevo. Šlo je za star, povsod razširjen in znan način žrtvovanja prvorojenega sina, ki naj bi kot plod visel na drevesu, »kar naj bi vplivalo na sadno drevje pa tudi na vse drugo rastlinje, da bi v letnem ciklu obrodilo še več in bolje.« (Pavlović 1987: 186)

Kot zvemo iz Sofoklove tragedije, se to darovanje ni posrečilo, bilo je prekinjeno, dar, ki je bil namenjen vegetacijskemu ciklu, je bil snet z drevesa in odnesen v Korint kralju in kraljici, ki sta bila brez otrok. Na slabo opravljen ritual so spominjale le Ojdipove prebodene noge. In Ojdip bo moral ta neuspeh plačevati vse do svoje smrti na gori Kitajron, ko bo ta pred davnimi leti neuspeli ritual ponovil

in se z njim poslovil od tega sveta natančno na tistem mestu, kjer »sta mu starša namenila grob.«

Iz Sofoklove tragedije *Ojdip na Kolonu* zvemo, da je bil Kolon za Ojdipa mitični prostor, kamor se je v spremstvu svojih dveh hčera, slep in betežen, po mnogih letih znova zatekel in v gaju Evmenid, ženskih podzemskih božanstev plodnosti in moči, s katerimi so bile povezane prav njegove prebodene in šepave noge, očistil svoje »umazanije«. Vrnil se je torej na kraj, kjer je nekoč že bil in kjer bi moral že takrat ritualno umreti; ker pa se to ni zgodilo, je postal plen s prerokbo povezane narojene hamartije, ki ga je določila kot krivega brez krivde. V gaju Evmenid je torej Ojdip opravil ritualno očiščenje svojega telesa, daroval je bogovom pitno daritev in se pripravil za odhod s tega sveta. V tem trenutku se je z grmenjem oglasilo podzemlje. Mati Zemlja, ki ji je bil Ojdip kot dar odvzet tri dni po svojem rojstvu, ga je bila pripravljena znova sprejeti vase. V prerokbi je bilo rečeno, da bo spal s svojo materjo. Zdaj se je prerokba, razumljena v svojem prvotnem ritualno-mitološkem govoru, uresničila. Podzemske gospe (gl. *Ojdip na Kolonu*, 1568) so dovolile, da je legel v njihove brazde, ne da bi pri tem prišlo do gnusnega incestnega razmerja. Tudi uboj očeta ni bil več razumljen kot očetomor. Ojdip je bil očiščen. Čeprav brez svojih zemeljskih oči, je Ojdip videl in vedel vse. Glasnik nam pripoveduje, da je nastala silna svetloba, ko se ni dalo videti nič več, in v tej svetlobi se je dogodila Ojdipove epifanija.

## 3

Če nam je zdaj uspelo vsaj približno opisati Ojdipovo mitološko ritualno podobo, nas bo poslej zanimala njegova literarna plat. Ojdip je postal literarni junak z uresničenjem prerokbe, se pravi po tistem, ko je na slovitem križpotju ubil svojega očeta in se po soočenju s Sfingo poročil s svojo materjo ter postal tebanski kralj in oče štirih otrok.

Ko je bilo v Delfih mlademu Ojdipu sporočeno, da bo ubil svojega očeta in se poročil s svojo materjo, se je odločil za beg iz Korinta, stran od svojih adoptivnih staršev. Ob tem pa se nam zastavlja zelo bistveno vprašanje, ali je šlo v tem primeru za Ojdipovo odločitev, ki je bila zunaj prerokbe in potemtakem neodvisna od usode in bogov, če ne celo zoper njih? Ali je šlo torej za »subjektivni moment v sicer objektivno potekajočem dogajanju antične tragedije« (Kralj 1964: 92), za moment, iz katerega bo kasneje logično sledilo tudi njegovo hotenje, da bo raziskal tebansko preteklost in odkril morilca kralja Laja. S svojo izjavo: »Do konca grem« (*Kralj Ojdip*, 145) je Ojdip pri razkrivanju Lajevega morilca nehote razkrival lastno poreklo in s tem božjemu prekletstvu o sebi dodal lastni del, ki je pomenil novo definiranje človeka. Tako nam Sofoklova tragedija o Kralju Ojdipu ne poroča le tega, da je Ojdip ubil svojega očeta in spal s svojo materjo, čeprav se je vse to dogodilo že pred začetkom tragedije, ampak nam skozi tragično analizo pripoveduje predvsem o tem, da je bil Ojdip tudi tisti, ki je vse to spoznal. Docela v duhu omenjenega subjektivnega momenta komentira Ojdipove odločitve na koncu tragedije tudi služabnik, ko pravi, da najhuje boli to, »kar kdo si sam stori po svoji volji« (*Kralj Ojdip*, 1230).

Kakšen je torej ta, novo definirani človek? Ga je mogoče prav tako povezati z lastnim imenom tragičnega junaka, kot smo to lahko storili v primeru mitološko ritualne razlage Ojdipa, ko smo ga opredelili kot oteklonogega? Je tudi v tem pri-

meru njegova eksistencialna določenost vezana na njegove okončine, na njegov spodnji del telesa, na njegove noge torej?

Ojdip je stopal proti Tebam kot domnevno svoboden človek, ki je uspešno odstranil prvo oviro na poti, svojega očeta, na vhodu v mesto pa mu je pot zastavila Sfinga s svojo uganko. Z uganko, ki se je nanašala prav na tri različne načine človekove hoje v treh različnih življenjskih obdobjih: zjutraj po štirih, opoldne po dveh in zvečer po treh. Ojdip je s svojim lastnim imenom Oi-dipous brez težav razrešil uganko, saj se je kot pokončno »dvonožno« bitje lahko soočil z mitološko Sfingo s stališča, ki je bilo zanj popolnoma novo, s stališča človeka, ki se je smel odločati sam in neodvisno od bogov. Ojdip se je namreč z razrešitvijo uganke in z vstopom v mesto, kamor ga je »gonila« prerokba, določil kot tragično bitje, kot bitje, »ki zbuja občutja strahu, tesnobe in sočutja. Grški 'oi' v imenu Oi-dipous pomeni 'joj, jojme': Ojdip je tako ime za uboštvo človekovega bivanja, za 'uboštvo eksistence' (Kalan, 361). Ojdip je bil tako prvi tujec, ki se mu je posrečilo razvozlati Sfingino uganko, s čemer si je odprl vrata v Tebe. In posrečilo se mu je zato, ker je bežal pred prerokbo o sebi, zato je Sfinga morala strmoglaviti in so se vrata morala odpreti.

Toda Tebe so se po padcu zaščitnice mesta spremenile iz varnega v nevarno mesto, Ojdip je znotraj Teb naletel na kugo, gnilobo, na propad vsega živega. In z razrešitvijo uganke je Ojdip sam postal uganka, uganka tragičnega, sočutje zbujajočega človeka. Znašel se je znotraj obzidja in vse dokler ne bo odkrit morilec kralja Laja, ni imel prav nobene možnosti za rešitev. In Ojdip bo spoznal resnico o sebi šele po tem, ko ne bo več rešitve ne zanj ne za njegovo družino. So bila tebanska vrata določena samo zanj in so se zaprla, ko je končno vstopil? Je Sfinga klonila pred Ojdipovim odgovorom zato, ker je bil uglašen z antropocentričnim razumevanjem človeka in je morala potisniti v pozabo svojo, času neprimerno kozmocentrično zasnovano uganko? »Kot (dvonogi) človek, ki se je odločil za zgodovino zoper ritualno-mitološko, je namreč Ojdip na Sfingino vprašanje odgovoril na zgodovinski način. Sfinga je pričakovala ritualno rešitev uganke, ki bi izhajala iz temeljev smrti in življenja kot navideznih prehodov med mladostjo, zrelostjo in starostjo. Namesto tega je dobila banalen odgovor praktičnega zgodovinskega človeka, ki bo sebe zdaj zdaj postavil v središče vesolja. Ojdip ni znal odgovoriti drugače... Kajti tri dobe niso več tri vegetacijske dobe... ampak tri obdobja v človekovem življenju, ki ga zamejuje zgolj smrt (Vrečko 1994: 423). Tako kot je Ojdip upal v napako v prerokbi, tako je napačno razumel tudi Sfingino uganko. In prav o tem poroča Sofoklova tragedija.

Ojdip se nam je torej pokazal v dveh povsem razločno opredeljenih razsežnostih: v mitološko-ritualni, ki je trajala vse od njegovega rojstva pa do njegove odločitve, da bo zapustil Korint in svoje adoptivne starše; in v literarno-tragični, ki se je začela z njegovim begom pred prerokbo in se po dolgi ***poti*** končala na Kolonu z njegovo teofanijo. Ko se bo ta junakov beg spremenil v iskanje, pred nami ne bo več tragedija, ampak le še roman.

## 4

Ker pa je naša osrednja misel, da miti in rituali živijo z nami tudi danes, le da se tega premalo zavedamo, bomo skušali pokazati njihovo navzočnost v današnjem času na primeru Josefa K.-ja, glavnega junaka v Kafkovem romanu *Proces*. Zani-

malo nas bo torej, kako elementi mitsko-ritualnega delujejo v literaturi, kako in na kakšen način se prevesijo v tragično in kako današnji čas namesto grške usodnosti ponuja neke nove, na hilijazmu temelječe rešitve.

Kot se pri Sofoklu tekst začenja s pojavom kuge v Tebah, se Kafkov roman začenja z aretacijo Josefa K. Gre za onečaščenje gostišča, kjer Josef živi, in njegova stanodajalka gospa Grubach bi morala, če bi želela ohraniti gostišče čisto, najprej odpovedati prav Josefu.

Že v prvem stavku romana zvemo, da je moral »nekdo Josefa K. očrniti, zakaj ne da bi storil kaj slabega, so ga nekega jutra prijeli« (*Proces*, 5). Božji »delfski rek« je bil potemtakem zamenjan z izrekom neznanega sodišča in Josef K. se je tako kot Ojdip začel umikati pred njim vse do svojega tragičnega konca. Ker je bil na vsakem koraku kriv za umazanijo, ki se je kopičila okrog njega, in to v službi in doma, si je začel prizadevati za prvotno stanje nedolžnosti, se pravi, skušal je razkriti vzroke za obtožbo, sokratsko spoznati samega sebe.

Očitno je, da je tudi za Josefa tako kot nekdaj za Ojdipa, nesreča prišla od zunaj, kar je Aristotel imenoval hamartija, mi pa jo bomo imenovali ritualna hamartija. Kdor je udarjen z njo, ne more biti kriv. Narojena hamartičnost dela vse ljudi enake med seboj, čeprav se je večina niti ne zaveda.

Tako je bilo tudi z Josefom K. in njegovim imenom, vezanim na njegovo usodo. Duhovnik v stolnici ga je povsem nedvoumno poklical kot Josefa K. in mu sporočil, da je »obtožen«. In ko je Josef pritrdil temu klicu, je duhovnik pristavil, da je potem on tisti, ki ga išče, da ga je dal poklicati na ta kraj. Z duhovnikovim poimenovanjem je bila dokončno potrjena K.-jeva identiteta. Razjasnilo in sklenilo se je nekaj, kar je bilo na začetku romana še skoraj dvoumno, če ne celo nemogoče, namreč, da bi bil prav Josef K. obtožen. Pri prvem zaslišanju na sodišču K.-jeva identiteta namreč še nikakor ni bila jasna, saj mu je preiskovalni sodnik pripisal, da je »sobni slikar« (*Proces*, 31) Šele duhovnik na koncu romana ga je uspel poklicati s pravim imenom in je hkrati tudi vedel, koga je poklical, tistega namreč, na katerega ime je bila kot pri Ojdipu vezana tudi njegova usoda obtoženca. Duhovnik mu je namreč sporočil, da ga je sodišče spoznalo za krivega in je imelo njegovo krivdo za dokazano. Za kakšno krivdo je torej šlo? Natančno branje pokaže, v čem je bila Josefova ritualna hamartičnost. Josef je namreč na duhovnikove obtožbe še naprej zatrjeval, da ni kriv, saj človek ne more biti kriv, ko pa smo tu »vsi ljudje, eden kakor drugi« (*Proces*, 147), in tako tudi vsi enako krivi, torej prepoznanje, da smo se ljudje že rodili s hamartijo. Josefu je torej najprej bilo dano prepoznanje ritualne hamartije, tej pa bo sledilo še razkritje subjektivne hamartije, osebnega prispevka k njegovi tragični usodi, ki je iz njega ustvarila literarnega junaka. Zgodilo se mu je torej kot Ojdipu, ki je najprej spoznal uresničenje prerokbe in s tem svojo brezizhodnost, v katero ga je pahnil orakelj in s tem ritualna hamartija, šele potem pa se je, osvobojen uresničene prerokbe, odločal o tem, kaj bo storil s sabo in s svojo svobodo. Uporabil jo je za samokaznovanje, saj je bila zanj zveza med krivdo in sramom tako tesna, da ga brez samooslepitve sramota nikakor ne bi preživela.

Na tem mestu je treba povezati tudi zgodbo o Sfingi in znamenito priliko o Postavi. Vratar pred Postavo je namreč v funkciji Sfinge, vrata v Postavo so vrata v Tebe in mož, ki želi vstopiti, je izenačen tako z Ojdipom kot z Josefom K. Josef ne more več vstopiti v Postavo, nazadnje celo ne poskuša več, ker ga je izdalo njegovo telo, zato lahko le nemočno ugotovi, da je bil vhod vseskozi rezerviran samo zanj, nikdar pa mu ne bo dano videti, kaj je za vrati. Razen seveda, če si K.

s svojo potjo v kamnolom ni odprl vrat, ki so bila kot poslednja vrata rezervirana samo zanj, da bi stopil skoznja na pot poslednjega spoznanja, ki bo zadevala predvsem njegovo subjektivno hamartičnost, njegov docela neupravičen in neprimeren spopad s svetom.

Preden je odšel iz Teb na Kitajron, je Kreon izrekel Ojdipu znamenite besede, da vse ne more biti njegovo:

»Vse ne more biti tvoje!
Glej, kaj vse si že dosegel –
Toda nič ni šlo s teboj!« (*Kralj Ojdip*, 1525)

Tega se je držal tudi Kafka, ko je svojemu junaku položil v usta samokritične besede, polne kesanja: »Zmeraj sem hotel z dvajsetimi rokami segati v svet in vrh tega še s takim namenom, ki ga ni bilo mogoče odobravati. To ni bilo prav... Hvaležen sem..., da so prepustili meni, da sam sebi rečem, kar je treba« (*Proces*, 157). Kaj si je hotel reči K. v tem trenutku? Čemu je bil namenjen njegov poslednji notranji monolog? Je bilo to dokončno prepoznanje njegove subjektivne hamartije, ki se bo moralo prekriti s smrtjo kot koncem življenja? Njegova smrt se ni ujemala z ničimer zunaj nje same, kar je moralo pomeniti, da se bo njegov človeški konec spremenil v čisti umor, zunaj vsakršnih ritualnih in kozmičnih konceptov, kot je to še lahko veljalo za Ojdipa. Namesto ritualnega umora, samomora in eksekucije sta gospoda v črnih suknjah izvedla brutalen umor. Neustrezno položeno Josefovo glavo na kamen – žrtvenik v kamnolomu in njegovo telo sta pokončala kot steklega psa.

Kafka v primeri s Sofoklovim opisom Ojdipove smrti pušča za svojega junaka nekatere stvari odprte. V poslednjem trenutku Josefovega življenja so se v hiši blizu kamnoloma »razmaknile oknice na nekem oknu, neki človek, šibak in tenak tam v daljavi in višini, se je sunkoma sklonil daleč naprej in še bolj daleč stegnil roke« (*Proces*, 158).

K temu človeku, ki je bil en sam, a je hkrati zastopal vse človeštvo, saj smo »tu vsi ljudje, eden kakor drugi,« k temu sočustvujočemu človeku, ki je stegoval svoje roke daleč naprej in ponujal pomoč, k temu človeku je zdaj tudi Josef K. »vzdignil roke in razprl vse prste« (isto). Tik pred nečloveškim zakolom sta v imenu vsega človeštva na daleč sklenila roke dva človeka, bančni prokurist in neznani človek, in tako združena želela izraziti spoznanje, da je to edino možno človekovo poseganje z rokami v svet, ki je hkrati tudi primerno svetu in človeku. Tik pred zamrtjem svojih oči je bilo Josefu dano prepoznanje o edino primernem načinu življenja. Kafka potemtakem ni končal svojega romana po naključju z oslepitvijo svojega junaka in ni postavljal po naključju prepoznanja pred samo oslepitev. Takšnega zaporedja se je držal že Sofokles v svojem *Kralju Ojdipu*. Josefova narojena in subjektivna hamartija sta bili izničeni. Če je mitsko ritualno v antiki še kazalo na bližino človeka in boga, pa je bilo pri Kafku uporabljeno za prikaz krize med človekom in bogom, le da je antično usodnost zamenjal z milostjo, ki je Sofoklej še ni mogel poznati.

## Literatura

Franz Kafka: 1991: *Proces*. Ljubljana.

Vladimir Kalan: 1998: *Zaklad grškega bajeslovja in uboštvo eksistence*; V: Walter F. Otto: *Grški bogovi*. Ljubljana.

Vldimir Kralj. 1964: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana
Miodrag Pavlović. 1987: *Poetika žrtvenog obreda*. Beograd.
Sofokles. 1987. *Kralj Ojdipus. Ojdipus na Kolonu*. Ljubljana.
Janez Vrečko. 1994. *Ep in tragedija*. Maribor.

Meta Grosman
Filozofska fakulteta, Ljubljana

# RAZBIRANJE IN RAZUMEVANJE MITSKIH SESTAVIN

Razumevanje besede/koncepta 'mit' je na prvi pogled povsem neproblematično. Ko sem v želji, da bi si pomen mita pojasnila z ugotavljanjem, kaj ta beseda pomeni mojim mladim kolegicam in kolegom, povprašala svoje študente, so se enoglasno odločili za zgodbo, s katero so si ljudje v starih časih (še zlasti v stari Grčiji in drugih starih kulturah) razlagali naravne pojave, npr. ustroj in nastanek sveta, vendar brez konkretne oz. realne podlage. Večina med njimi je menila, da v teh zgodbah nastopajo bogovi oz. božanska bitja ali pa so ta kako drugače udeležena v njih. Zato miti 'nihajo' med resnico in fikcijo. Čeprav miti izvirajo iz davnine, so še vedno pomembni in bi bilo zaželeno, da jih vsakdo pozna. Ko pobrskamo po slovarjih in leksikonih, pa se soočimo z več pomeni in različnimi opredelitvami. Zvečine povedo, da je grška beseda mythos pomenila zgodbo (Dodge 1964: 54) ali besedo (Kos 1974: 146), danes bi verjetno rekli pripoved, temu pa sledijo različni opisi.

*Mit – bajka, zgodba ali pripoved o dejanjih bogov, duhov in božanskih herojev, o dejavnosti nadnaravnih sil na nebu, na zemlji, v podzemlju. O vsem tem govorijo miti kot o nečem realnem, kar se je zgodilo zunaj realne časovnosti, a vpliva prek kulta na sedanje življenje.* (Kos 1974: 146–7)

Ali: *Čisto fiktivna pripoved, ki običajno vsebuje nadnaravne osebe, dejanja ali dogodke in uteleša popularne predstave o naravnih in zgodovinskih pojavih.* (Simpson in Weiner 1989: 177)

Čeprav nekateri kritiki, še zlasti zgodnji antropologi, med mite štejejo samo tiste pripovedi, ki so jih razvile zgodnje kulture za razlago naravnih pojavov, spet drugi mednje uvrščajo vse fiktivne pripovedi, ki poskušajo razložiti dane pojave (Lemon 1971: 5). V nekoliko širšem pomenu mitologija tako lahko pomeni celoten sistem vseh mitskih zgodb, ki vsebujejo in razlagajo verska in metafizična verovanja neke kulture ali cele družbe, ali v novejšem pomenu cel obseg sistemov in znakov, ki izražajo kulturo neke družbe. V bolj šibkem pomenu pa lahko pomeni tudi samo neresnično zgodbo ali neresnico (Gray 1992: 187–8), kadar npr. za neki opis pravimo, da je 'samo mit' ali za neko osebo, da je 'čisti mit', se pravi lažna zgodba in zgolj govorica ter zlagana ali neresnična oseba (Simpson in Weiner 1989: 177).

Nekatere opredelitve vsebujejo še druge podatke, npr. o nastanku: »Te zgodbe (miti) so tvorbe družbenega, zlasti verskega nagnjenja k sankcioniranju in odslikavanju kulturnega reda, ki obstaja v času njihovega nastanka… in predstavljajo napor kulture za ohranjanje skupnega znanja s pomočjo spomina.« (Preminger 1993: 806) Ne prinašajo pa takega opisa, ki bi bolj natančno opredelil sestav nujnih in zadost-

nih lastnosti, da bi na njegovi osnovi neko pripoved lahko utemeljeno šteli za mit oziroma ugotovili, da je ne gre smatrati za mit. Ali je prisotnost bogov ali božanskih bitij nujno potrebna, kakšna mera razlagalne moči o predstavljenem pojavu je potrebna za koga in kakšna stopnja nerealnosti/neresničnosti je še sprejemljiva. Zlasti slednje vprašanje postaja danes vse težje, ko otroci televizijo pogosto doživljajo kot bolj realno od dejanskosti. Še bolj se zaplete, če se ustavimo ob nekaterih rabah; »Z mitom o Hamletu, kraljeviču Danske, vstopamo v svet ene največjih tragedij naše civilizacije...« (Pandur 1990: 7). Hamlet in druga Shakespearova besedila so pogosto predmet procesov mitizacije zaradi visokega ugleda pesnikove človeške modrosti, ki sproža predvsem globoko občudovanje. Tudi drugačne oblike občudovanja so izvor raznih mitov o popularnih pevcih in drugih znanih osebnostih. Mitska oznaka pa ima lahko tudi priokus ironije, ko npr. znanost opisujejo kot zadnji človekov mit, največkrat s priokusom nerealnosti! Semantično polje tega izraza je očitno izredno raztegljivo in ga ni tako lahko zakoličiti.

Barthes ponuja razlago za take rabe z mislijo, da mitsko razsežnost pridobijo tiste oblike govora, ki nekemu predmetu pripišejo dodatne plasti pomembnosti (Bartes 1972, 109). Tako pride do še bolj vsevključujočega opisa mitov kot skupnih konotacij, ki v dani družbi začnejo prevladovati in jih sprejemamo kot 'normalne' in 'naravne'. Miti imajo namreč tako moč, da spreminjajo kulturno posebne tvorbe v nesporno sprejete 'splošne resnice'! Delujejo kot konceptualni zemljevidi pomena, ki jih uporabljamo pri osmišljanju sveta, ko začnemo doživljati razne kulturne tvorbe kot 'dane' in 'večne' ali 'univerzalne' resnice (Barthes 1972: 155).

Kljub temu da posamezni avtorji mite opredeljujejo različno, pa se zdijo njihove funkcije razmeroma dobro poznane, vsaj med opisi njihovega delovanja ni tako širokega razhajanja kot v samih opredelitvah in rabah izraza 'mit'. V šestdesetih letih sta Berger in Luckmann v svojem delu *Socialna konstrukcija realnosti* (1988, izvirno besedilo 1967) opisala odločilni pomen starih mitov za konstituiranje družbeno potrebnih in sprejetih predstav o realnosti ter njihovo funkcijo pri ohranjanju teh predstav in njihovem prenašanju na mlajše generacije. Opozorila pa sta tudi na njihov pomen v procesih socializacije in oblikovanja posameznikove identitete. Campbell in Moyers pa ugotavljata, da naši ponotranjeni sistemi prepričanj sestojijo iz drobcev starih mitov, pomen mitov za posameznika in za družbo se jima zato zdi neprecenljiv. V pripovedovanju mitskih zgodb razbirata človekovo prizadevanje, da bi razumel svet in uskladil svoje življenje z realnostjo. V mitih vsebovano vedenje tako služi kot podpora človekovemu življenju in je več tisočleten izvor civilizacij in religij. Kot pomoč pri razumevanju in reševanju problemov, npr. skrivnosti procesa odraščanja in osebnostnih sprememb, miti predstavljajo vodilo za osebno in družbeno življenje (Campbell in Moyers 1988: 2) in prispevajo k posameznikovemu vključevanju v družbo in pri sprejemanju različnih vlog. »Miti so zgodbe o našem dolgotrajnem iskanju resnice, pomena in smisla. Zato moramo vsi pripovedovati svojo zgodbo in jo tudi razumeti.« (prav tam, 4) Miti nam omogočajo tudi razumevanje potovanja od rojstva do smrti, na njihovem temelju smo povezani s soljudmi v svoji kulturi.

Tako pojmovani učinki mita pa odpirajo vprašanje o tem, kakšne in kako posredovane zgodbe opravljajo vse te pomembne funkcije za mlade v času, ko ni več homogenih družb s skupno mitologijo, ko se različni miti iz vseh časov širijo globalno s celine na celino in se mladi srečujejo s sočasno ponudbo mitov in drugih kulturnih tvorb, ki prihajajo iz različnih delov sveta ter izvirajo iz raznih pojmovanj

realnosti in vrednostnih sistemov. Današnji mladi se tako ne srečujejo samo z enim mitom in eno koherentno predstavo o svetu, marveč s številnimi predstavami, ki prihajajo iz bolj ali manj oddaljenih in različnih kultur. Ta vprašanja še posebej zaostruje dejstvo, da se otroci srečujejo s to raznoliko ponudbo pripovedi še preden spoznajo pripovedi in druge posebnosti svoje izvirne kulture, pogosto pa tudi še na zgodnji stopnji kognitivnega razvoja, v kateri jim še ni dosegljivo spoznanje, da drugi ljudje lahko mislijo drugače kot oni sami. Poleg tega so jim sodobni 'miti' največkrat dosegljivi v obliki vizualno podprte pripovedi z visoko prepričljivostjo vidnega in izzivalnostjo tekmovalnih reklamnih tehnik. Kaj in kako mladi izbirajo iz pestre ponudbe v multikulturnih okoliščinah, kakšne predstave in razlage o svetu jim ponujene zgodbe posredujejo, ali je v takih okoliščinah sploh še mogoča koherentna predstava o svetu ali pa je razsrediščenje osebnosti že neizogibno?

Na sodobno razsrediščenje osebnosti kot neizogibno posledico stalne soprisotnosti oz. pluralizma različnih pogledov na svet in mnoštva dosegljivih kulturnih tvorb opozarjata Berger in Luckmann. Odkar zaradi fizičnih in elekronskih komunikacij v (post)moderni industrijski družbi globaliziranega sveta posameznih etničnih, religioznih in drugih skupin ter življenjskih skupnosti z različnimi 'zalogami smisla' ne ločujejo več fizične razdalje, se ni več mogoče izogniti srečevanju pa tudi konfliktom različnih sestavov vrednot in svetovnih nazorov. Današnji otroci tako največkrat odraščajo v svetu, »v katerem ni ne skupnih vrednot, ki bi določale delovanje na različnih življenjskih področjih, in ne ene same resničnosti, ki bi bila za vse istovetna.« (Berger in Luckmann 1999: 29) Pluralistična ponudba različnih sistemov smislov vodi k temu, da velike družbene skupine le s težavo dosežejo in ohranjajo stabilne zaznave smisla, kot jih je nekoč omogočala skupna mitologija zaključene kulturne oz. družbene skupnosti. Da bi neka družba imela stanoviten sistem smisla, ki bi bil sprejemljiv za vse njene pripadnike, mora sama ustvariti tak smisel. Smisel je namreč vedno družbena/kulturna tvorba in nikakor ne naravna danost. Avtorja opozarjata, da vse moderne oblike pluralizma, ki ne spodbujajo ustvarjanje skupnega smisla, pospešujejo širjenje subjektivnih in intersubjektivnih kriz ter povzročajo dezorientacijo posameznika in celih skupin. Pluralna ponudba vrednot, nadzorov in smisla ustvarja pritisk na posameznika, da izbira med različnimi sestavi vrednot ter svetovnimi nazori. Kako bo izbiral otrok, ki naj bi sam vzpostavil odnos do družbenih 'zalog vedenja' in bil zanj odgovoren (Berger in Luckmann 1999: 19), kadar se rodi v družbeni skupnosti, ki ne zmore več ohranjati stabilnega skupnega smisla, medtem ko hkrati ponuja mnoštvo raznolikih 'uvoženih' kulturnih tvorb – od vizualno podprtih pripovedi do najrazličnejših igrač – tako v sredstvih množičnih komunikacij kot tudi na tržišču?

Da bi odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej ozreti na to pluralno ponudbo, ki so ji izpostavljeni naši otroci in mladi. Poleg tradicionalnih pravljic, pogosto nikakor ne v povsem nedolžni ali nesporni Disneyjevi preobleki (prim. Byrne in McQuillan 1999), poleg široko dosegljivega TCM celodnevnega kanala risank *cartoon/tcm* z Močnimi dekleti, Dexterjevim laboratorijem, Kravo in piščancem, Tomom in Jerryjem itd., dnevno gledajo še vrsto tujih risank na domačih kanalih, kot so britanski Telebajski, Svet Petra Zajca ter prijateljev in še bi lahko naštevali. Te risanke ostajajo na naših programih, čeprav je npr. Peter Zajec predmet več ostrih kritik zaradi implicirane imperialistične vsebine (Nyman 1999; prim. tudi Murray in Kirsten 1996), nekatere druge risanke pa zaradi dvomljivih opredelitev spolnih vlog. Nič manj poznani in priljubljeni niso junaki, kot je ameriški *superman* ali

lutka Barbie in igrače, kot so *Tamagotchi* in vrsta junakov iz filmskih uspešnic, vse do predmetov in likov iz filma (in knjig) Harry Potter. Po logiki mednarodnega kapitala, ki je odkril prodajni potencial raznih oblik pripovedi in množice predmetov, ki spremljajo popularne otroške like, se je pripovedni svet skupaj s svojimi mitskimi sestavinami za otroke začel dogajati precej drugače kot nekoč. Današnje otroke obdaja mnoštvo različnih oblik pripovedi oz. besedil, ki si jih pred časom ni bilo mogoče niti predstavljati. Poleg različnih knjižnih priredb bolj in manj znanih besedil imajo na razpolago še vizualno podprto pripoved videokaset in DVD disket ter televizije, audio posnetke pravljic in romanov, interaktivne zgoščenke, video in računalniške igre, ki jih ne zaposlujejo le slušno in vidno, marveč tudi ročno, se pravi haptično, klepetalnice na medmrežju, ki jih povezujejo z vrstniki z vsega sveta (Kienitz in Grabis 2001), skupaj z neomejenimi količinami podatkov o raznih pripovednih junakih. Naši otroci lahko danes zaspijo na vzglavniku s Harryjem Potterejem in se pokrijejo z njegovo podobo, kupijo pa lahko tudi njegove čarovniške pripomočke in druge predmete. Številni potrošniški predmeti, ki spremljajo fiktivni pripovedni svet in na le-tem osnovane filmske uspešnice, predstavljajo junake v obliki lutk in drugih igrač, njihove upodobitve na majicah in perilu, kot spremne podobe pri čokoladah in sladkarijah, na pohištvu in v obliki drugačnih inkarnacij zgodbe, danes po prodaji pogosto presegajo celo dobičke, kot jih prinašata knjižna objava in film (prim. Mackey 2001: 37). Zato lahko zaenkrat samo domnevamo, da imajo tudi temu sorazmeren vpliv na predstavni svet otrok in mladostnikov, ki si te predmete želijo in jih posedujejo, seveda pod vplivom spremljajoče in vedno bolj vsiljive reklame. Vse te številne upodobitve, podobno kot slikanice, spodbujajo otroke, da privzemajo tako strukturo subjektivitete/sebstva, kot jo te podobe implicirajo, se pravi, da sprejemajo tako gledanje na sebe, občutenje sebe in mišljenje o sebi, kot ga spodbuja in predstavlja njihova kultura, se pravi, kultura, iz katere prihajajo (Nodelman 2000: 26). Ko sledimo zapeljanim očem in željam deklic in jim za njihovo Barbie kupujemo vse, od širokega izbora oblačil, kozmetike in drugih osebnih predmetov do stanovanjske opreme, jih hkrati vzgajamo v vestne potrošnice, ki že v najmlajših letih spoznavajo, kaj vse bi morale imeti.

Medtem ko ti junaki in z njimi povezane zgodbe ter druge predstavitve pri mladih gotovo dosegajo razsežnost mitske priljubljenosti, nekateri med njimi pa imajo tudi mitsko obarvane nadnaravne lastnosti, pa se odpira vprašanje, kakšne so njihove druge lastnosti in učinki. Če jih gledamo kot skupne junake v izkušnji otrok in mladih brez kulturnih meja, se zdi zanimivo predvsem vprašanje o njihovi razlagalni moči, se pravi, kakšno sporočilo prinašajo tej kulturno pisani množici otrok. Pri tem se ne zdi pretirana domneva, da podobno kot antični miti tudi te sodobne mitizacije fiktivnih oseb prispevajo k neki obliki združenosti otrok v še ne povsem razumljivo (a gotovo potrošniško usmerjeno) skupno mednarodno kulturo mladih. Prav ta mednarodni združevalni učinek je presenetil številne kritike *Harryja Potterja.* Njegovo popularnost v Angliji si namreč razlagajo s pogosto razpoznavno medbesedilno navezanostjo na posebno angleško mitologijo, ki mladim bralcem drugod po svetu pomeni le neznanko. Bolj vprašljivo pa je, ali ti junaki in njihove zgodbe lahko prispevajo k uspešnemu vključevanju mladih v njihovo posebno družbeno in naravno okolje ter jim pomagajo doseči skladnost med materialnim in duhovnim svetom, se pravi, ali lahko delujejo tako ali vsaj podobno, kot so nekoč tradicionalni miti. Zdi se, da vsaj do neke mere ohranjajo mitsko funkcijo spodbujanja človekove domišljije, ki se še vedno izmika racionalnemu razumevanju

(Meletinsky 1998: 340), odprto pa ostaja vprašanje, ali njihova razlagalna moč mladim pomaga pri razumevanju njihovega lastnega sveta in ustvarjanju razmerij z realnimi soljudmi. V sklopu tega razmišljanja si lahko zastavimo le prva vprašanja o razlagalnem in integracijskem potencialu mitskih junakov današnje množične kulture za mlade potrošnike.

Ali lutka Barbie, ki je osvojila ves svet in temu primerno tudi privzela značilni izgled junakov iz več kultur (v ZDA npr. še indijanske mitske princese Pokahonta in temnopoltih vrstnic), s svojim skritim sporočilom: z dolgimi in suhimi nogami ter konvencionalno lepim obrazom je deklicam zagotovljena pot do uspeha, spodbuja predstavo o realno sprejemljivi dekliški vlogi za uspešno vključevanje in delovanje v sodobnem svetu? Čeprav so v njeni domovini že široko znani njeni negativni učinki: bulimija, anoreksija in tako imenovani BDD sindrom patološkega nezadovoljstva z lastnim izgledom pri deklicah od tretjega leta naprej, je bolj ozaveščenim staršem deklic s takimi zdravstvenimi težavami nikakor ni uspelo pregnati s tržišča. Kot zasebna lastnina je Barbie v Združenih državah bolj zaščitena kot državna zastava; medtem ko zastavo lahko brez skrbi protestno zažgete, vas za vsako namerno izmaličeno Barbie lastnik zaščitne znamke uspešno toži.

Ali fantazije o nadnaravni moči *supermana* in o čarovniških sposobnostih Harryja Potterja ter možnostih tako imenovanih *transformerjev* mlademu gledalcu in bralcu lahko ponudijo še kaj drugega kot prijetno domišljijsko doživetje s pozabo vsakodnevnih neprijetnosti? Čeprav kot vse podobne pripovedi po številnih nepredvidljivih zapletih vendarle predstavljajo zmago neke oblike dobrega nad zlim in tako spodbujajo mero optimizma, ne ponujajo sprejemljivih možnosti za razumevanje realnega sveta. Prav nasprotno, mestoma se zdi najbolj smiseln beg iz njega, ki pušča odprto vprašanja kam ali v kaj. Pri tem velja upoštevati prepričevalno moč vizualno podprte pripovedi, ki gledalcu nikoli ne pušča toliko svobode, kot jo ima bralec (Barker 1999: 108). Medtem ko bralec šele s svojo dejavno udeležbo in domišljijo opomenja besedilo in tako ne sprejema brezpogojno vsega, kar besedilo ponuja, je vizualno podprta televizijska in filmska pripoved s svojimi bogatimi možnostmi multimedijskega manipuliranja veliko bolj prepričljiva in tako zlasti pri otrocih in mladih močneje vpliva na oblikovanje njihovih predstav o tem, kaj je realno, mogoče, verjetno in družbeno sprejemljivo, ter na formiranje njihovih predstav o samih sebi in o lastnih možnostih v danem času in kraju. Čeprav resnični obseg, globina in raznolikost teh vplivov danes še niso znani, ker še ni bilo mogoče izvesti potrebnih longitudinalnih raziskav za njihovo ugotavljanje na odraščajoči generaciji mladih, številni avtorji menijo, da so vedno bolj pogosti in nenavadni vedenjski odkloni mladih, ki smo jim danes priča, posledica predstav, ki so si jih ustvarili prav pod vplivi sodobnih mitov o pomenu moči, denarja in materialnih dobrin, ki jih vsak dan ponujajo številni programi televizije in interaktivne računalniške igrice s spodbujanjem vprašljive tekmovalnosti in želje po zmagi. Pogovor z mladim ameriškim morilcem je pokazal, da je naivno pričakoval, da bo ustreljena oseba prav tako oživela, kot se ponovno dvignejo osebe v risankah, potem ko jih povozi in splošči avtomobil ali tank. Ta spoznanja ne kažejo samo na vprašljivo uporabnost nekaterih novih sodobnih mitov pri razumevanju realnosti, marveč tudi na njihovo škodljivo zavajanje nekritičnih gledalcev množičnih sredstev komunikacije.

Ker spričo sodobnih globalizacijskih tokov ne moremo pričakovati, da se bo vpliv tako ustvarjenih in komercialno uspešnih novih mednarodnih 'mitskih junakov' zmanjšal, se zdi smiselno razmišljati o tem, kako bi mlade zavarovali pred njihovimi

pretiranimi in/ali nezaželenimi učinki. Z drugimi besedami, kako bi demitizirali tiste junake, ki so zaradi tržno spodbujene priljubljenosti pri mladih zanje dobili mitske razsežnosti. Ker teh junakov očitno ne bo mogoče pregnati z mednarodnega tržišča drugače kot s tržno logiko, se pravi s takim ozaveščanjem mladih potrošnikov, ki bo z odklanjanjem proizvodov preprečilo njihovo tržno uspešnost, je edina realna pot taka vzgoja mladih potrošnikov, ki jim bo omogočila kritično razmišljanje o ponujenih predmetih in sposobnost upiranja raznim reklamnim prijemom. Hkrati pa bi jim boljše poznavanje tradicionalnih mitov in njihovih globljih izvorov pomagalo tudi razločevati med funkcionalno smiselnostjo le-teh in njihovimi novodobnimi komercialnimi nadomestki. Ta utopičen načrt je jasen v izhodišču, prizadevanja vse vzgoje in ne samo deklariranih ciljev bi morala biti usmerjena k vzgoji za samostojno in kritično mišljenje, ki bi mladim omogočilo poznavanje samega sebe in predstavo o tem, kako bi lahko bili boljši (so)ljudje, ne pa zgolj zbiralci nefunkcionalnema kopičenja znanj za razne točke. Kritično mišljenje in realne predstave o lastni osebi in iz le-teh izvirajoč občutek varnosti in gotovosti bi jim že v relativno mladih letih omogočilo prva spoznanja o tem, kako proizvajajo nove komercialno uspešne junake in mite in kako ti novi miti niso samo zabavna poraba časa, marveč prav lahko privzgajajo nerealne in neustrezne predstave o tem, kako živijo ljudje in kako se vrti svet. S postopnim spoznavanjem jezika in njegovega delovanja pa bi pridobili nujno znanje o možnostih jezikovne manipulacije z raznimi oblikami pripovedi, pa seveda tudi o pomenu pripovednega obvladovanja lastne izkušnje, ki bi jim omogočal obrambo pred učinki vedno bolj vsiljive in 'prepričljive' reklame. Verjetnost, da bi začeli posnemati nenavadno vedenje junakov iz risank je precej manjša pri tistih mladih, ki so dobro pismeni in se znajo pogovarjati o svojih izkušnjah in pogledih, kot pri tistih, ki brez besed posedajo pred televizorjem ali pri kozarcu pijače.

Šola, ki bi zares vzgajala mlade za samostojno kritično mišljenje, pa seveda predpostavlja vzgojitelje in učitelje, ki niso zgolj strokovnjaki na področju svoje ožje stroke, marveč so dobri poznavalci sodobnih problemov in okoliščin, ki ustvarjajo primanjkljaj skupnega smisla, in sami najprej ljudje, ki so lahko vzor mladim. Na zapletenost sodobnih problemov opozarjata Peter Berger in Thomas Luckmann prav z opisom današnjega odraščanja:

*Posameznik odrašča v svetu, v katerem ni ne skupnih vrednot, ki bi določale delovanje na različnih življenjskih področjih, in ne ene same resničnosti, ki bi bila za vse istovetna. Življenjska skupnost, v kateri posameznih odrašča, ga uvaja v nadrejeni sistem smisla. Vendar ta ni več samoumevno tudi sistem njegovih soljudi. Ti so morda odraščali v življenjskih skupnostih, kjer so jih zaznamovali čisto drugi sistemi smisla.* (1999: 29)

V okoliščinah, ko televizija nenehno in z zanosom predvaja številnost načinov življenja in mišljenja (prav tam, 36) se posameznik sooča z nujo izbire in odločanja, ne samo o tradicionalnih zadevah, marveč lahko izbira tudi med mnoštvom bogov, saj danes lahko zamenja svojo veroizpoved, svoje državljanstvo, svoj življenjski slog, svojo samopodobo in celo svoj spolni status. Samoumevnost se tako skrči na majhno in težko določljivo jedro (prav tam: 43). Komercialno proizvedeni 'mitski' junaki ne prispevajo k tvorjenju smisla, marveč spodbujajo le potrošništvo.

Ko posameznik ne more več računati s tem, da štejejo drugi to, kar ima on za dobro in pravilno, tudi sami za dobro in pravilno, zelo hitro sam ne ve več, kaj je – celo zanj – dobro in pravilno (prav tam, 62). V takih okoliščinah je posameznik

razsrediščen in le težko kos negotovosti smisla in dvomljivosti moralne presoje. Prav zato pa je veliko bolj odprt za (vprašljive) vplive množičnih sredstev, ki v imenu tržnih interesov vedno bolj vsiljivo ponujajo številne različice novih popularnih junakov, ki za mlade z lahkoto pridobijo nezaslužene kotmitske razsežnosti, ne da bi mladim omogočali vpogled v realno sprejemljive družbene vloge in njihov pomen za dano skupnost ter imeli združevalne in druge pozitivne učinke nekdanjih mitov in tudi nekaterih pravljic. Spričo takih novodobnih 'mitov' si moramo prizadevati predvsem za to, da bi mladi čim prej in čim bolj kritično spregledali njihove pomanjkljivosti, in še zlasti, da jim ne bi nasedali kot nekritični potrošniki.

Spričo dejstva, da očitno še nimamo nekega novega mita (in celo znanost vse bolj zahaja v teorijo kaosa in je vse manj mit o današnjem svetu), se pravi mita, ki bi v pripovedi zajel vse dileme človekovega današnjega bivanja in z neko (samo) mitsko rešitvijo bolj pritegnil vse mlade, se odpira zanimivo vprašanje, žal spet precej utopične narave, kakšen mit bi potrebovali, da bi razrešil vse te nove dileme našega časa. Mit, ki bi vsaj spodbujal razumevanje novih človekovih okoliščin globalnega bivanja, sobivanja različnih ljudi in kultur brez vsakodnevnih sporov in sovraštva, ki bi omogočal medkulturno razumevanje in pozitivno sodelovanje, in, če že ne več ljubezni, pa vsaj manj sovraštva in večjo mero strpnosti med ljudmi in narodi. Mit, ki bi vsaj zmanjšal razsrediščenost in odtujenost sodobnega človeka, če bi ju že ne mogel odpraviti, saj si očitno še ne moremo zamisliti take nadnaravne sile, ki bi bila kos vsem nakazanim problemom sodobnega življenja.

## Viri


Barker, Chris. 1999. *Television, Globalization and Cultural Identity.* Buckingham, Philadelphia: Open University Press.

Barthes, Roland. 1972. *Mythologies.* London: Cape.

Berger, Peter, L. in Luckmann, Thomas. 1967. *The Social Construction of Reality.* New York: Doubleday.

Berger, Peter, L. in Luckmann, Thomas. 1988. *Družbena konstrukcija realnosti.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Berger, Peter, L. in Luckmann, Thomas. 1999. *Modernost, pluralizem in kriza smisla.* Ljubljana: Nova revija.

Byrne, Eleanor in McQuillan, Martin, 1999. *Deconstructing Disney.* London, Sterling: Pluto Press.

Campbell, Joseph in Moyers, Bill. 1988. *The Power of Myth.* New York, London, Toronto: Doubleday.

Dodge, V. John, ured. 1964. *Encyclopaedia Britannica. 16.* Chicago, London, Toronto: William Benton.

Gray, Martin. 1992. *A Dictionary of Literary Terms.* Burnt Mill, Harlow: Longman.

Kienitz, Guenter W. in Grabis, Betina. 2001. *Alles ueber Harry Potter. (Internet pocket guide)* Kempen: GmbH.

Kos, Janko, strok. ured. 1974. *Literatura. (Leksikon CZ)* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Lemon, Lee, T. 1971. *A Glossary for the Study of English.* New York, London: Oxford UP.

Mackey, Margaret. 2001. Talking Cats, Interactive Aardvarks, and the Development of Comtemporary Readers. *Crearta* 2/1: 37–48.

Meletinsky, Eleazar, M. 1998. *The Power of Myth.* London, New York: Routledge.

Murray, Knowles in Kirsten, Malmkjaer. 1996. *Language and Control in Children's Literature.* London: Routledge.

Nodelman, Perry. 2000. The Implied Viewer: Some Speculations about What Children's Picture Books Invite Readers to Do and to Be. *Crearta* 1/1: 23–43.

Nyman, Jopi. 1999. Beatrix Potter's English Rabbits. *British Studies Now* 12: 18–19.

Pandur, Livia. 1990. *Hamlet.* Gledališki list. Drama SNG Maribor, str. 7.

Preminger, Alex in Brogan, T. V. F. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton, New Jersey: Princeton UP.

Simpson, John, A. in Weiner, Edmund, S. C. ured. 1989. *The Oxford English Dictionary,* druga izdaja. Oxford: Clarendon Press.

Marjana Kobe
Ljubljana

# MIT / MITSKO IN SODOBNA PRAVLJICA

Sveta, v katerem je mitologija živela, danes v celoti ni več; vendar je ta svet v drobcih še zmeraj prisoten, ohranjajo ga npr. pravljice.

Eden takih mitskih drobcev je **potovanje mitičnega junaka**, kategorija, ki jo je mogoče v različnih preobrazbah razbirati v pravljičnih vzorcih od najstarejših do sodobnih.

**Potovanje mitičnega junaka** je tipično za mit kot pripoved: naj gre za pripovedi o Heraklu, Tezeju, Odiseju, Jazonu, Eneju, Parzivalu ali kakem drugem polbožanskem oz. z nadčloveškimi sposobnostmi obdarjenem mitičnem junaku.

Ta mitska kategorija je kot **potovanje glavnega junaka** značilna tudi za »**oslabljeni mit**«, kot C. Lévi-Strauss razumeva ljudsko pravljico[1]: naj gre za pripoved o kraljeviču, ki odide po svetu iskat nevesto, za pogumno sestro, ki se odpravi reševat zaklete brate, za iznajdljivega tretjega brata, ki mora po svetu težavnim nalogam naproti...

Prek ljudske pravljice kot »oslabljenega mita« – in nemara tudi mimo nje – je **potovanje glavnega junaka** kot odsev mitske kategorije prevzela umetna pravljica. Na to opozarja med starejšimi modeli npr. Andersenov pravljični vzorec, če na tem mestu navedemo samo pravljico *Snežna kraljica* in pomislimo na Gerdino dolgotrajno in nenavadno potovanje do skrajnega Severa sveta, da bi našla svojega otroškega vrstnika in prijatelja Kaya.

Med novejšimi pravljičnimi vzorci pa je **potovanje glavnega junaka** značilno predvsem za fantastično pripoved. Zgledom te različice sodobne iracionalne proze že njihov zunanji obseg – do 100, 200, 300 in več strani – omogoča ustrezno naratološko strategijo ter dogajalno širino in gostoto, da se potovanje glavnega junaka lahko v čim polnejšem razmahu zaplete in razplete: pomislimo samo na 438 strani obsegajoče fantastično potovanje Endejevega glavnega junaka Bastijana po deželi Fantaziji, ki jo ogroža Nič[2], ali na 200 strani obsegajoče potovanje bratcev Rogljička in Jonatana A. Lindgrenove po fantastični deželi Nangijali[3], če na tem mestu opozorimo samo na dve zajetni svetovni uspešnici tega žanra, ki ju premoremo tudi v slovenskem prevodu.

Naša razprava se osredinja na slovensko fantastično pripoved: obravnavala bo nekatere njene najodličnejše zglede, ki vsi po vrsti potrjujejo, da je **potova-**

[1] Lévi-Strauss: 1973, 139–172.

[2] Ende, M.: *Neskončna zgodba*. Prev. Janez Gradišnik. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Mladinska knjiga 1987.

[3] Lindgren, A.: *Brata Levjesrčna*. Prev. Lena Petrič. Ljubljana: Mladinska knjiga 1976.

**nje glavnega junaka** značilna žanrska stalnica tega modela sodobne iracionalne proze.

Tako fantastična pripoved Vitomila Zupana *Potovanje v tisočera mesta* že z naslovom nakazuje fantastično potovanje fantka Teka v neznani svet Zlomka in Usodovca. Podobno fantastična pripoved Jožeta Snoja *Avtomoto mravlje* z naslovom drugega poglavja nedvoumno napove potovanje glavnih junakov bratcev Vida in Jošta po srhljivem kraljestvu mravelj: »Kako je Vid rešil tov. Dobromravova in kako se je začelo nenavadno potovanje v mesto Mravljevo[4]«. Pod naslovom »Na onem drugem svetu« se začne potovanje Snojevega dečka Domna v svet kače Kaje[5]. Potovanje deklice Delfine po nekakšnem svetu onkraj tvori srž dogajanja v fantastični pripovedi Kristine Brenkove *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka*; prav tako se na daljnje fantastično potovanje odpravi na hrbtu srebrne račke fantek Matic v fantastični pripovedi *Srebrna račka – zlata račka* iste pisateljice. Kot fantastično potovanje junakinje Majhnice je na dogajalni ravni zasnovano sodobno pravljično besedilo Nika Grafenauerja *Majhnica*, prav tako njegovo nadaljevanje *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*.

V navedenih in številnih drugih izvirnih slovenskih fantastičnih pripovedih je kategorija **junakovega potovanja** pomenljiva, če ne kar bistvena prvina dogajanja.

Toda kakšne preobrazbe je pri tem doživela prvotna mitska kategorija? Kako je prepoznavna? Kje in kako je mogoče razbirati njene sledi?

Na ta vprašanja skušajmo odgovoriti z osvetlitvijo nekaterih poglavitnih stičnih točk (in razhajanj), ki jih v zvezi s kategorijo **potovanje glavnega junaka** razbiramo v mitu/ mitski pripovedi in v sodobni fantastični pripovedi kot specifični različici sodobne pravljice.

### 1. Junak

V pripovedih o mitičnih junakih se združujejo mitične prvine z zgodovinskimi dogodki, zgodbe o resničnih junakih se prepletajo z zgodbami o bogovih.

Sam mitični junak je bodisi polbog bodisi človek izjemnih sposobnosti; označuje ga svojska značajska struktura; je enkraten, od vsega ostalega različen individuum, skratka neponovljiva osebnost: Herakles je en sam in neponovljiv, prav tako Orfej, Jazon, Enej, Parzival…

»Oslabljeni mit«, kot Claude Lévi-Strauss poimenuje ljudsko pravljico, svojega junaka – v primerjavi z mitičnim – razresniči, deritualizira in desakralizira; kot predstavnika profanega sveta ga naredi anonimnega: junak ljudske pravljice je brez lastnega imena, brez individualnih značajskih lastnosti, brez osebnostnega razvoja; ni induviduum, kaj šele subjekt! Junak ljudske pravljice je po Maxu Lüthiju[6] zgolj površinska, ploskovita, enodimenzionalna figura, ko nastopa kot »kraljevič«, »princesa«, »pastorka«, »pastir«, »tretji brat«, »mačeha«, »dedek«, »babica«…

Iz profanega sveta izhaja tudi človeški junak fantastične pripovedi: profano poreklo ga zbližuje z junakom ljudske pravljice; od njega pa ga odmika dejstvo, da ni anonimna, ploskovita, enodimenzionalna figura, ki je ponovljiva, marveč enkratno, polnokrvno človeško bitje z lastnim imenom, razvitim značajem in razvidnimi osebnostnimi lastnostmi, ki med potovanjem še kako pridejo do izraza.

---

[4] Snoj, J.: *Avtomoto mravlje*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1981, 12.

[5] Snoj, J.: *Domen Brezdomi in deklica Brezimena*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1985, 27.

[6] Lüthi 1981, 1979, 1961.

Pač pa junaka sodobne fantastične pripovedi odmika tako od mitičnega junaka kakor tudi od junaka »oslabljenega mita« / ljudske pravljice dejstvo, da je **otrok: sodoben otrok**, otrok iz sodobnega realnega urbanega sveta. Tak je človeški junak v svetovnih zgledih fantastične pripovedi in tak lik je junak v izvirnih slovenskih besedilih tega žanra.

Sodoben otrok iz urbanega okolja je npr. Zupanov Tek, mestna otroka sta Snojeva Vid in Jošt, in tudi Domen istega pisatelja; mestna otroka sta Delfina in Matic iz fantastičnih pripovedi Kristine Brenkove; tudi Grafenauerjeva Majhnica v prvem tekstu (*Majhnica*) je še izrazit manjši otrok iz mestnega okolja. Dejstvo, da je glavni junak fantastične pripovedi otrok, pa že samo na sebi postavlja kategorijo »junakovo potovanje« v sodobnem pravljičnem vzorcu v prav posebno razmerje do prvotne mitske kategorije.

## 2. Potovanje

Potovanje glavnega junaka je v sodobnem pravljičnem vzorcu, kakršna je fantastična pripoved, oblikovano iz podobnih, da ne rečemo istih prvin, kot potovanje mitičnega junaka: v obeh gre za neobičajne prigode, nenavadna srečanja, nepričakovane zaplete, nepredvidena težave in z vsem tem povezane junakove preizkušnje.

Z vsakršnimi preizkušnjami se v deželi Zlomka sooča Zupanov fantek Tek; prav tako Zupanov deček Mak, ko sedem let služi črnemu knezu (*Trije konji*); če sta potovanji deklice Delfine in fantička Matica v obeh fantastičnih pripovedih Kristine Brenkove polni nenavadnih, toda očarljivih in za otroška lika nestrašljivih prigod, pa postavi Jože Snoj svoja otroška junaka Vida in Jošta v kraljestvu mravelj pred hude bivanjske preizkušnje.

Tako je v shemi in funkciji potovanja mogoče najti stične točke z mitsko kategorijo; na primerljivost s statusom mitičnega junaka pa pomenljivo vpliva dejstvo, da je junak fantastične pripovedi (v nasprotju z mitičnim junakom) **še otrok**: v slovenskih (in tudi tujih) zgledih najpogosteje v predšolski oz. šolarski starosti, torej otrok, ki se še **igrà**. **Igra, kategorija igre** se izkaže kot pomemben dejavnik, ki pogosto celo **motivira** fantastično potovanje otroškega junaka: Grafenauerjeva Majhnica, ki je tako majhna, »da ne seže očku niti do pasu, čeprav se vzpne na prste«[7], se igra tramvaj, in sicer tako, da sedi na stolu in zvoni z nogami: cinguli binguli, cinguli bam! In ta igra popelje otroško junakinjo od dóma na potovanje po nenavadnih deželah in krajih, kjer sreča kopico fantastičnih bitij, kot so Klapouhec in Slušalkar, Ščipalkar, Paralonec, Zrcalčica, Navijalec ur idr.

Snojeva otroška junaka Vida in Jošta (*Avtomoto mravlje*) prvič srečamo pri igri: fantka se razigrano podita pred domačo hišo in razposajeno oddirjata čez prostran travnik v daljavo; in ta njuna igra, ta njun »pomanjševalni tek v daljavo« (gledano s praga domače hiše) je zanju usoden, saj uvede njuno potovanje po srhljivem mravljinčjem svetu.

Za neke vrste igro, vznemirljivo in nevarno igro z ognjem, smemo imeti tudi Majevo rabutanje češenj z drevesa, ki ga straži Tahudmožak: ta nevarna igra v Snojevi fantastični pripovedi *Škorček norček* motivira dečkovo preobrazbo v škorca in sproži njegovo potovanje v fantastično »Deželo za morjem« ...

[7] Grafenauer, N.: *Majhnica*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1987, 5.

### 3. Princip paralelnih svetov

Potovanje otroškega junaka se v sodobnem pravljičnem vzorcu praviloma odvija na irealni/ iracionalni/ fantastični ravni dogajanja. V fantastični pripovedi je dogajanje namreč strukturirano tako, da poteka na dveh ravneh, realni in irealni/ iracionalni/ fantastični: značilna žanrska stalnica je prehod otroškega junaka z realne ravni dogajanja, iz realnega sveta, na irealno raven, v irealni/ fantastični svet, in zatem junakova vrnitev v realnost, v resnični svet. Najpogostejša dogajalna shema je realen zgodbeni okvir in fantastično jedro. Za razliko od enodimenzionalnosti ljudske pravljice (po Maxu Lüthiju) govorimo o dvodimenzionalnosti, dvoplastnosti dogajanja, o dveh paralelnih svetovih, ki obstajata neodvisno drug ob drugem[8].

Princip paralelnih svetov v strukturi sodobnega pravljičnega vzorca omogoča pomisel na bližino s svetom mita, npr. antičnega: v le-tem razbiramo paralelnost realnega sveta ljudi in herojev s svetoma, kot sta npr. gora Olimp, prebivališče bogov, ali podzemni Hades, dežela senc/ mrtvih.

In kot se mitični junak Orfej, ko se spusti v podzemni Hades, zaveda, da ne spada tja, v deželo senc, kamor se je odpravil iskat svojo umrlo ženo Evridiko, tako v irealnem svetu čuti tudi junak fantastične pripovedi: ko ga potovanje preseli iz realnega okolja, iz resničnega vsakdanjika v irealni/ iracionalni svet, se nenehno zaveda, da pripada nekemu drugemu svetu, kot je ta, po katerem potuje; prav zato, ker se svojega realnega sveta nenehno zaveda, pa otroški junak fantastične pripovedi doživlja ob stiku z novim, zanj nenavadnim svetom občutke presenečenja, začudenja, očaranosti, veselja pa tudi tesnobo, strah, grozo: podobno, kot Orfej, ki ga v Hadu strah in ljubezen premagata do te mere, da komaj še obvlada samega sebe. Torej je junak fantastične pripovedi v tem pogledu bližji mitskemu junaku kot pa junaku pravljice: ta čudež in demonsko, s katerima se sooča na potovanju, sprejema kot nekaj samoumevnega, brez začudenja, presenečenja ali strahu.

### 4. Simbol meje/ prehoda

Kot odsev mitske kategorije meje/ prehoda med paralelnimi svetovi, v antičnem mitu npr. meje/ prehoda/ praga med zemeljskim svetom in svetom mrtvih v podzemskem Hadu, je mogoče razbirati kategorijo meje/ prehoda v fantastični pripovedi.

Kot v antičnem mitu, so tudi v fantastični pripovedi simbol meje/ prehoda med dvema paralelnima svetovoma pogosto **vrata**: v tej funkciji jih uporablja Vitomil Zupan v obeh svojih fantastičnih pripovedih; v *Potovanju v tisočera mesta* takole: »In [mama] ni videla, kako so neslišno zazijala **kuhinjska vrata** in kako je tiho vstopil črn berač. Ko je Tek odprl usta, da bi od strahu poklical na pomoč, ga je ohlapna velika roka prijela za obraz, druga pa ga je vzdignila od tal [...] Zlomek ga je vzel«[9]. V *Treh konjih*: »Tedaj je pod Makom čudno zahreščalo, sonce se je razletelo v tisoče isker, žarečih v temnomodrem, **neka vrata so se odprla**, dečka je zajel čvrst, hladen dih, nastala je tema in nobenega glasu ni bilo v njej, nato pa se je prižgala velika svetloba: Mak si je otrl oči in se ogledoval okrog sebe.«[10]

[8] Kobe: 1987, 109–164.

[9] Zupan, V.: *Potovanje v tisočera mesta*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1983, 5–6.

[10] Zupan, V.: *Trije konji*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1970, 8.

Tudi v fantastični pripovedi Kristine Brenkove *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* so ogromna zlata vrata meja, ki loči vzporedna svetova, realni in irealni svet. Skozi vrata, na katerih je narisana Smrt, se Snojevemu dečku Domnu razkrije drugi svet kače Kaje (*Domen Brezdomi in deklica Brezimena*). Skozi vrata, »ki so bila spletena iz samih vrtnic, iz njih pa so bodli trni, kot da bi grozili nepovabljenemu gostu«[11], stopi v Grafenauerjevem pravljičnem besedilu *Mahajana* glavna junakinja Majhnica na pot svojega odraščanja: na tej poti novih življenjskih izkušenj in spoznanj jo nekaj časa spremlja Pan, potovanje pa Majhnico privede tudi v deželo senc/ umrlih! Vrata kot prag med paralelnima svetovoma, božanski Pan kot Majhničin spremljevalec na potovanju, dežela senc/ umrlih – bližina mita/ mitskega je v Grafenauerjevem sodobnem pravljičnem besedilu *Mahajana* nedvoumna.

Bližino mita/ mitskega izpričuje v fantastični pripovedi tudi **voda** (potok, reka, morje) kot simbol meje/ prehoda med vzporednima svetovoma. Med slovenskimi zgledi tega žanra je ilustrativen Lunin potok v Zupanovem *Potovanju v tisočera mesta*: kot mitska črna reka Stiks tudi Lunin potok dokončno razmejuje realni svet, kateremu pripada otroški junak Tek, od nekakšnega sveta onkraj, kateremu vlada Zlomek; tudi je pomenljivo, da vsakdo, ki ga je bil Zlomek ob prehodu čez Lunin potok zaznamoval z vodo iz njega, izgubi spomin na prejšnje življenje: »Zlomek je pomočil prst v potok in konec prsta je zasijal v modri luči – namazal je Zvezdico po temenu, zamolklo je kriknila, potem je namazal še Mihca, ki je izpustil divji krik. Teku so se oči napolnile s solzami, ko je od daleč sledil Zlomku, ki je šel z Zvezdico in Mihcem proti obzidju, **skozi velika zidana vrata**, kjer je bil samo velikanski ščetinast čuvaj s helebardo.«[12]

Simbol meje/ prehoda je lahko tudi **morje**: prek morja prenese delfin, ta simbol prenovitve in preporoda, deklico Delfino do zlatih vrat in ji s tem omogoči, da se skoznje izmôdrena vrne v vzporedni realni svet (*Deklica Delfina in lisica Zvitorepka*). Morje pomeni dokončni prehod med paralelnima svetovoma, realnim in irealnim, tudi v Snojevi fantastični pripovedi *Škorček norček*: glavni junak deček Maj se iz ljubljanskega Trnovega, v katerem je prebival kot človek, spremenjen v škorca odpravi z jato ptičjih vrstnikov na potovanje čez morje v irealno/ iracionalno »Deželo za morjem«, v kateri živijo nerojeni/ abortirani otroci.

### 5. Junakovo potovanje se konča

V nasprotju z mitom, ki je za junaka pogosto pesimističen in tragičen, se potovanje glavnega junaka fantastične pripovedi običajno sklene s srečno vrnitvijo v varno zavetje svojih domačih. Tako se je sklenilo tudi dolgotrajno potovanje mitičnega junaka Odiseja, ki se je po padcu Troje po avanturističnih blodnjah slednjič srečno vrnil na rodno Itako k zvesti ženi Penelopi in ljubečemu sinu Telemahu. Srečno se v realnem domačem okolju sklene potovanje Zupanovega fantka Teka, prav tako potovanje dečka Maka iz pisateljeve fantastične pripovedi *Trije konji*. Srečni konec potovanja in vrnitev v realni svet doživita Snojeva otroška junaka Vid in Jošt, prav tako Delfina in Matic Kristine Brenkove.

Vsi ti otroški junaki si čisto po otroško že med potovalnimi prigodami pogosto želijo domov v realni svet; hrepenijo po vrnitvi v dobro znani in čustveno varni

[11] Grafenauer, N.: *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*. Ljubljana: Domus 1990, 5.
[12] Zupan, V.: *Potovanje v tisočera mesta*. Ljubljana: Mladinska knjiga 1983, 9.

svet domačega družinskega okolja, čeprav se le-tega včasih čisto natanko niti ne zavedajo: deklica Delfina npr. med potovanjem po irealnem/ fantastičnem paralelnem svetu nenehno, vendar zelo nejasno čuti oz. sluti, da se »nečesa ne more spomniti«, kar pa »zelo pogreša« (mamo, očka, bratca).

Redko se zgodi, da otroški junak fantastične pripovedi svoje potovanje sklene na irealni/ iracionalni ravni in ostane v fantastičnem svetu. Kadar se to zgodi, gre za junakovo prostovoljno odločitev in je potemtakem tudi v takem primeru konec potovanja optimističen.

Značilen primer je Snojeva fantastična pripoved *Škorček norček*: v njej se deček Maj prostovoljno odloči, da bo za zmerom ostal v irealni/ iracionalni »Deželi za morjem« in v tem svetu onkraj postal simbolni očka njegovih prebivalcev – abortiranih otrok.

Ta neobičajna različica dogajalne sheme ni Snojev pisateljski izum: poznamo jo že iz nekaterih znamenitih evropskih besedil tega žanra, med prevedenimi naj navedemo vsaj *Čarovnice* angleškega pisatelja Roalda Dahla in *Brata Levjesrčna* švedske pisateljice Astrid Lindgren.

### 6. Iniciacija

Če v mitu zgodbe o avanturah in blodnjah mitičnega junaka in o končni vrnitvi parafrazirajo rodovni obred iniciacije, bi smeli odsev te mitske parafraze razbirati tudi v sodobnem pravljičnem vzorcu z otroškim »popotnikom«. Gre kajpak za bolj ali manj zastrte sledi: te slabijo, čim manjši/ mlajši je otroški potujoči junak; in postajajo očitnejše v fantastičnih pripovedih z odraščajočimi literarnimi liki. Pot pravljičnega junaka je pot njegovega osebnostnega razvoja. V tem pogledu izstopata med sodobnimi slovenskimi fantastičnimi pripovedmi predvsem dve besedili: *Domen Brezdomi in deklica Brezimena* Jožeta Snoja in *Mahajana in druge pravljice o Majhnici* Nika Grafenauerja. V obeh pravljičnih besedilih gre – kot v mitu – za junakovo potovanje skozi eksistencialije.

## Literatura

### Primarna


H. Ch. Andersen: *Pravljice*. Prev. R. Kresal. Ilustr. L. Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga 1975.

K. Brenk: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka*. Ilustr. M. Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga 1991.

K. Brenk: *Srebrna račka – zlata račka*. Ilustr. M. Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga 1975.

M. Ende: *Neskončna zgodba*. Prev. J. Gradišnik. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Mladinska knjiga 1987.

N. Grafenauer: *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*. Ilustr. M. L. Stupica. Ljubljana: Domus 1990.

N. Grafenauer: *Majhnica*. Ilustr. M. L. Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga 1987.

A. Lindgren: *Brata Levjesrčna*. Prev. L. Petrič. Ljubljana: Mladinska knjiga 1976.

G. Schwab: *Najlepše antične pripovedke*. Prev. J. Dolenc. Ljubljana: Mladinska knjiga 1988.

J. Snoj: *Avtomoto mravlje*. Ilustr. M. Vovk. Ljubljana: Mladinska knjiga 1981.

J. Snoj: *Domen Brezdomi in deklica Brezimena*. Likovna podoba po avtorjevih grafičnih zamislih V. Vrhovec. Ljubljana: Partizanska knjiga 1985.

J. Snoj: *Škorček norček*. Ilustr. A. Trobentar. Ljubljana: Mladinska knjiga 1988.

V. Zupan: *Potovanje v tisočera mesta*. Ilustr. M. Sedej. Ljubljana: Mladinska knjiga 1983.

V. Zupan: *Trije konji*. Ilustr. M. Sedej. Ljubljana: Mladinska knjiga 1970.

## Sekundarna

M. Eliade, 1970: *Mit i zbilja*. Zagreb.

A. Goljevšček, 1991: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana, Mladinska knjiga.

J. Kastelic, 1988: *Zlata veja grškega mita na mitološkem drevesu starega sveta*. V: G. Schwab, *Najlepše antične pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

C. Lévi-Strauss, 1958: *Anthropologie structurale*. Paris: Gallimard.

C. Lévi-Strauss, 1973: *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon.

C. Lévi-Strauss, 1982: *Struktura i forma*. V: V. Propp, *Morfologija Bajke*. Beograd: Prosveta, 203–238.

M. Lüthi, 1981: *Das europäische Volksmärchen*. Bern.

M. Lüthi, 1979: *Märchen*. Stuttgart.

M. Lüthi, 1961: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen der erzählenden Dichtung*. Bern u. München.

V. Propp, 1982: *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.

Marija Stanonik
Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

# MITOLOŠKI VIDIK SLOVSTVENE FOLKLORE

Mit nikakor ni enoznačni, ampak polivalentni pojem. Ali, kakor je dejal sveti Avguštin: Vem, zelo dobro, kaj je to, pod pogojem, da se me ne vpraša. Toda če sem vprašan in skušam odgovoriti, sem v zadregi.[1] To je nekaj, kar se ni nikoli resnično pripetilo, je pa vendarle res. Množica razprav o njem priča, da ga ni mogoče dokončno definirati, temveč se mu z definicijami le približevati; če bi ga namreč bilo mogoče ujeti v logične koordinate današnjega sistema mišljenja, bi mit ne bil več mit.

V oporo za iskanje odgovora o mitološki razsežnosti slovstvene folklore skuša članek sestaviti teoretični model, in sicer na podlagi ozaveščenosti razmerij:

1. mit in jezik; 2. mit in literatura; mit in religija; mit in resničnost; mit in zgodovina. Na tej podlagi sestavljena mreža bi bila zaledje za ugotavljanje medsebojnih razmerij posameznih mitoloških razsežnosti slovstvene folklore.

## 1. Mit in jezik

Živali vse poskušajo in se učijo neposredno s svojim telesom. Človek pa najprej preskuša, preverja, raziskuje s simboli, z mislijo, računom, nato šele pride na poskus s stvarjo sámo. Vsaka skušnja je tematizirana z besednim izrazom. Le tako si je mogoče razložiti, zakaj veliko prijateljev narave šele tedaj dobi občutek, da so v ožjem stiku z njo, če poznajo imena rastlin, dreves, živali in drugih pojavov. Kakor da naravo obvladamo šele, ko se ji približamo s prvotno močjo besede. Človek z jezikom ni v pogovoru samo z ljudmi, ampak z vsemi stvarmi. Podeliti čemur koli ime, pomeni ustvariti kaj, ozavestiti si.

Mit je grška beseda in prvotno pomeni: govor, zgodba, bajka, pravljica, skratka nekaj, kar se pripoveduje.[2] To dokazuje, da je mit življenjsko povezan z jezikom. Je pripoved s pomembnim jedrom, ki ga je pa treba šele izluščiti iz ponazarjalnih podob, metafor.

V obdobju mita je obstajala očarljiva enovitost besede in stvari same in še ni bilo razločka med izrečenim in udejanjenim. Govorjena beseda se telesno uresničuje, je magično navzoča, ustvarja resničnost s tem, ko jo imenuje. Taka beseda je samostojno bitje z lastnim življenjem in skrivnostnimi močmi. Ni sredstvo izražanja človeka, prej narobe: ona je, ki govori iz človeka. Kjer koli danes še živi mit, zmeraj

[1] Milan Stante, O mitu romantične ljubezni, v: *Revija 2000*, Ljubljana 1990, št. 50/51, 259.
[2] Janez Janžekovič, *Filozofski leksikon*, Celje 1981, 153.

deluje kot ustno izročilo, z ritmom, melodiko in gibanjem. Zato ne smemo zgubiti izpred oči te nujne povezanosti mita z živim govorom. Kajti mit se ne le posluša. Mit se preživlja, ne neločljiv od obreda, je akcija. Zato ima skrajno intenziven naboj neposrednosti, je soudeležba v sveti zgodbi, ekstatičen izstop iz sebe v resničnost mitičnega dogajanja.

Obred je magičen postopek, ki naj ugodno vpliva na neko področje stvarnosti, mit pa je razlaga tega postopka. Nekdanji človek je bil odličen pripovedovalec, imel je dobro izurjen spomin, več je dal na besedo kot dandanašnji. Naučenemu besedilu je pripisoval magično moč in mu izkazoval sakralno spoštovanje. Zato pripovedovalec mita ni smel spremeniti nobene besede: sproti so ga popravljali in nadzorovali. Tako ravnanje pojasnjuje, zakaj so se stari miti in izročila o stvarjenju sveta ohranjala skozi desettisočletja, preden so bila zapisana.[3]

## 2. Mit in literatura

Pisava, posebno v prozi, pa ni le nov način izražanja, ampak nov način mišljenja in s tem tudi življenja. Zahteva veliko strožji red pojmovnih odnosov, postane orožje logosa. Logos pa je neusmiljen bojevnik. Takoj ko nastane, poniža govorjeno besedo na »zgolj« besedo, sam pa si skozi pisavo pripiše vrednost argumentiranega, razumskega dokazovanja. Namenoma opušča dramatičnost in neposrednost v zameno za trajnost pisanega teksta. Tudi sprejemanje je zdaj bistveno drugačno. Medtem ko govorjena beseda kliče k čustveni zavzetosti, prepričanju, si podjarmi poslušalca, zahteva pisani tekst razumsko, kritično udeležbo bralca, omogoča mu akcijo brez reakcije, tj. sodelovanja. Zaposlen je predvsem razum in ne več celotna pahljača človekovega doživljanja in skušnje. Napisati tekst pomeni omogočiti mu status javnosti. Tekst ni več sveti govor, prednost nekaterih, postane skupno dobro, zmeraj dostopen in razpoložljiv. Tako je pisava mitos spremenila v literaturo in mu odvzela svojskost in resničnost. Tisto, kar je mitos ohranilo, ga je tudi izmaličilo.[4]

Vprašanje razmerja med miton in poezijo – literaturo – je staro toliko kot poezija. Tega razmerja ni bilo treba v novoveški filozofiji nikoli zares reaktualizirati, ker je bilo vedno aktualno. Mitična govorica je predvsem osebnostna, poetična, dramatična in predvsem romantikom je postalo jasno, da obstajajo bivanjske izkušnje, ki se ne dajo izraziti z abstraktnimi in razumarskimi pojmovnimi sredstvi in so potemtakem mitične kategorije pristno in nenadomestljivo izrazno sredstvo, ki ni nič manj utemeljeno, kakor abstraktno ali znanstveno mišljenje.

Mit je zgodba in umetnost, ki je izšla iz mita, ne more biti brez zgodbe. Še posebej dramatika ne. V njej se mora nekaj zgoditi, na zunaj ali navznoter. V tem smislu je mit neizčrpna in od nekdaj izkoriščana zakladnica snovi, motivov in pobud.

Po Hansu Ursu von Balthasarju mit prav s stališča estetike zasluži še prav posebno pozornost. Mitična izrazila niso premišljeni in posplošeni pojmi, temveč konkretne, posamične dogodkovne podobe. Vsesplošno dejstvo in skrivnost bivanja, ki sta nekaj najširšega in ki zajemata vse, tja do meje niča, sta uporabljena oz. skušata biti upodobljena v časovni in prostorski enkratnosti in posamičnosti. Tako tudi mit skuša pojasniti in izraziti transcendentalno lepoto v enkratni podobi. S tem poskusom je rojena umetnost, obenem pa je umetnost vedno tudi bogočastje, ker

[3] Anton Trstenjak, *Skozi prizmo besede*, Ljubljana 1989.

[4] Alenka Goljevšček, *Med bogovi in demoni*, Ljubljana 1988.

je izražanje začudenja nad lepoto bivanja, tistega bivanja, ki usmerja človeka k to bivanje presegajoči skrivnosti. Vir občudovanja in pravega estetskega užitka namreč ni začudenje nad tem, kakšne so stvari, temveč nad tem, da sploh so.[5]

### 3. Mit in religija

Eno temeljnih meril vsake konsistentne estetike je prav razmerje do mita, se pravi do celotnega in danes hudo načetega območja svetega. Doživljanje svetega je le en vidik. Drugi vidik pa so predstave svetega, ki so med seboj tesno povezane v sistem. Ta vidik je še posebno pomemben, ker bi brez njega sveto ne bilo to, kar je, ostalo bi golo nedoumljivo in neizrekljivo doživljanje. Skušnja svetega že predvideva človekov svet, to se pravi kulturo. Predstave in podobe svetega so urejene v pripovedi, mite. Mit pripoveduje in aktualizira sveto, hkrati pa zadovolji trojno potrebo:

a) v podobah ustali / konservira srečanja s svetim.
b) to srečanje prenaša iz roda v rod in z miti je zagotovljeno družbeno občevanje okrog istih verovanj ter obnašanj. Tako določa in oblikuje družbeno življenje.
c) miti se mislijo v ljudeh, ne da bi se ljudje tega zavedali. Z mitom so najtesneje povezani obredi, kajti sveto ni le pripoved, ampak dejavnost. Z obredi stopi človek v skupnost z bogovi ali pa je deležen njihovih moči. Zato se sakralna dejavnost razlikuje od profane. Pri profani se človek ravna po pravilih vzročnosti, sakralno dejavnost pa urejajo pravila igre.

Mircea Eliade pravi: Danes moremo dojeti nekaj, česar 19. stoletje še slutiti ni moglo. Simboli, miti, prilike pripadajo samemu jedru duhovnega življenja. Lahko jih zakrijemo, okrnemo, razvrednotimo, nikoli pa jih ne bomo mogli zatreti. Simboli in miti prihajajo od zelo daleč. So del človekovega bistva in nemogoče je, da ne bi znova naleteli nanje, pa naj bo bivanjski položaj človeka v kozmosu takšen ali drugačen.

Krščanstvo se je srečalo z mitom v 2. stoletju in odtlej se to srečanje vedno znova ponavlja. To srečanje je kot dokončna napoved boja. Mit hoče vzpon človeka, božja beseda sestop Boga, mit hoče oblast, božja beseda hoče priznavanje nemoči. Mit hoče znanje, evangelij hoče vero. Mit je nanaden, plapolajoč blisk med protislovji, evangelij pa je krotka, potrpežljivost v nedojemljivih napetostih bivanja. Mit trga narazen Boga in svet, ko ju skuša spraviti v magično enoto, evangelij pa zedinja Boga in svet s tem, ko za vedno zapečati razdaljo človeka od Boga. Mit se zato naposled razbije v dvojno nesrečo: v hotenje »biti kakor Bog« in v »tragično eksistenco«, božja beseda pa odrešuje od obojega, ker učlovečeni Bog v zemeljskem trpljenju odrešuje človeka od njegove tragike.[6] Evangelij razkrinkuje mit. Mit je obupana ošabnost človeka, ki se noče ukloniti pred Bogom in si zato sam utira pot v nebo. Končni rezultat tega poskusa je prav tako grotesken kakor tragičen. To je le ena interpretacija razmerja med mitom in religijo, krščansko vero. Druga je bolj spravljiva, čeprav še zmeraj diferencirajoča: če je vsem mitičnim in religioznim naukom skupno to, da pripisujejo izvir sveta kakemu absolutnemu ali

[5] Tone Štrukelj, *Potrpežljivost učlovečenega Boga*, III. program radia Ljubljana 1990. Zahvaljujem se mu za poslani tipkopis.

[6] Drago Ocvirk, Od svetega k Bogu. V: *Vrednote*, Ljubljana 1986, 9–10.

celo božanskemu počelu, pa se močno razhajajo, ko gre za podrobnejše opisovanje učinkovanja tega počela. Nasprotno tretje stališče daje mitu visoko ceno, ko ga ima za predujem Razodetja. Miti so nekaka obljuba, ki se izpolnjuje v Kristusu. (Hans Urs von Balthasar).[7]

## 4. Mit in zgodovina

Mit so dolgo razlagali kot primitivno in neznanstveno obliko človeškega mišljenja in pojmovanja njega samega in človekove položajske izkušnje. Po tej razlagi naj bi bil prva in nezrela stopnja človekove prebujene duhovnosti. Raziskovalci so se prehitro ustavili pri naivnem oboževanju naravnih sil in pri antropomorfnih predstavah, ki jih je moč najti v raznih mitologijah. Šele romantika mu je vrnila pravo ceno. Učila je, da mitična misel ni zastarela in odveč, ampak je lastna človeku v vsakem času. Gre le za to, da jo v vsej njeni čistosti znova sprejmemo in zajamemo v stvarnost.

Je pa še drugo vprašanje v zvezi z mitom in zgodovino. Mit pozna ciklično pojmovanje časa. Pradavni človek namreč zgodovinskemu dogodku ni pripisoval nobene vrednosti v njem samem. Vrednost in pomen je tak dogodek dobil le, kolikor je posnemal, postal vzorec dejanja boga ali prednika. Bivanjsko najpomembnejši dogodki ali dejanja so bila vselej zamišljena kot posnemanje nekega pravzora ali pravzorca. Na ta način je zgodovina odpravljena, kajti na svetu se ni nikoli zgodilo nič korenito novega. Tako je mit zamisel o večnem vračanju in ponavljajočem se obnavljanju sveta in kozmogonije, kjer misli o linearnem razvoju, se pravi, o zgodovini še ni. To zanemarjanje /spregledovanje napredka, novosti, kratkomalo zgodovine, ima filozofsko-ontološko ozadje. Čas mitičnemu človeku ne pomeni isto kot nam. Ni abstrakcija, ni homogen in enoličen niz, ampak je vezan na določeno bit ali dogodek. V določenem položaju se zgosti, skrotoviči, razpolaga z magičnimi močmi. Stvarjenje sveta je tak močan čas, prazačetek, nabit z oživljajočimi in očiščujočimi silami. Kozmogonski mit je zato bistvena sestavina vsakega dogajanja. Zmeraj je treba z obredom in magijo priklicati navzočnost pramodela, ki tudi trenutku sedanjosti podeli oživljajočo moč. Tako razumljen čas ni predmet spomina – v našem pomenu besede, namreč kot duhovna podoba nečesa, kar se je zgodilo in se nikoli več ne bo in se lahko vrne le v abstraktnem prostoru predstave. Za mitičnega človeka je spomin živa navzočnost preteklega, obrat nazaj po krožnici časa, brez katerega bi kozmos razpadel in se razblinil. Sveti čas je zmeraj nevaren. Takrat se zrahljajo temelji sveta.[8]

Premo linearno dojemanje bivanja pozna svetopisemska zgodovina in na njeni podlagi judovska kultura in kulture, ki so utemeljene na krščanstvu. Stara zaveza je historična in vsa usmerjena v prihodnost; zavedajoč se pomembnosti in smisla vsakega dogodka znotraj časovnega razpona med začetkom in koncem sveta, nova zaveza pa ostvarja vdor večnosti v čas, celote v del, presežnosti v nedovršenost. Vendar to ne pomeni, da je svetopisemski čas goli linearni čas. Svetopisemska zgodovina ima tudi svojo navpičnico, vendar ne zdrsne na raven mitičnega večnega vračanja.

---

[7] Tone Stres, Mit, filozofija in razodetje, v: *Bogoslovni vestnik* 31, Ljubljana 9171, 217–249.

[8] Alenka Goljevšček, *Mit in slovenska ljudska pesem*, Ljubljana 1982, 52– 60.

## 5. Mit in resničnost

Sveta, v katerem je mitologija živela, danes kot celote ni več in o njem vsaj zavestno malo vemo; vendar je po drobcih še zmeraj navzoč in živ, ohranjajo ga umetnost, religije, slovstvena folklora, pojavlja se kot neizbrisen vzorec v naših sanjah, željah, domišljiji. Človeštvo je z mitologijo živelo na tisoče let in rodovni spomin na to preteklost se ne da zlahka zbrisati. Deluje v slehernem izmed nas, v naši podzavesti. Mitologija je preteklost, ki ni pretekla. Zato nam je obenem tuja in domača, odbija nas in nas privlači.

Za razumevanje vloge mitov v sodobnem svetu je izredno pomembna njih spremenljivost. Na variacije v mitih vplivajo osebnostni faktorji, različne razlage, medsebojni stiki in vplivi med ljudmi pa tudi družbenopolitične razmere (moč, prestiž, status). Variacije v obliki in vsebini mitov nastajajo tudi v različnih časovnih obdobjih. Posamezni elementi mitov se začnejo pojavljati v drugih kontekstih in pride do sekularizacije mitov. Zato ima mit več obrazov, odvisno od tega, ali ga gledamo z očmi vernika ali raziskovalca. Miti aktivno vplivajo na oblikovanje družbeno-kulturnega okolja in so obenem sami produkt tega okolja. To povezanost je razmeroma lahko pokazati ob magijsko-religioznih dejanjih.

Miti vedno izvirajo iz neke socialne situacije in imajo zelo močno občestveno, povezovalno funkcijo. Potreba po skupnosti oz. občestvu je ena temeljnih človekovih potreb. Kolikor bolj je kakšna grupa ogrožena od zunaj (sovražnik) ali od znotraj (ni možnosti za svobodno povezovanje med ljudmi), toliko močnejša bo ta potreba. Vsak tovrstni pritisk briše diferenciacijo, arhaizira družbo in vrača mit. Edini način za kontrolo mita je pluralistična družba. Če mit nastane v taki družbi, nima splošne kohezivne sile, ne more zasesti vsega prostora, ni več edina možnost obstoja, postane stvar svobodne izbire. Zato moderni miti niso več pravi miti, so simulirani, neobvezni (povezujejo le ozke skupine ljudi).[9]

[9] Zmago Šmitek, Mitologija industrijske družbe. V: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 17, Ljubljana 1977, 17–18.

Jelka Kernev Štrajn
Ljubljana

# PRELIMINARIJE K OBRAVNAVI RAZMERJA MED ALEGORIČNIMI STRUKTURAMI IN PRVINAMI IRACIONALNEGA V PRAVLJICI

Predmet pričujočega razmisleka so tri pripovedne oblike: ljudska pravljica, mit in umetna pravljica,[1] motrene z vidika prestopanja meje kot ločnice med svetovi ali, kot bi dejal J. M. Lotman, raznovrstnimi semantičnimi polji, kot so: izkustveni svet in vsa njegova nepreštevna področja, nešteti irealni svetovi, svet znotraj literarne realnosti oziroma kvazirealni svet, svet zunaj literarne realnosti, virtualni svet; svet kot onostranstvo in kot tostranstvo, svet kot zavest in kot podzavest, svet kot spanje in kot sanje. Ko literarni lik prestopi eno takšnih meja, doživi mejno izkušnjo in se hkrati spusti v avanturo, razpoznavno v vseh omenjenih oblikah pripovedi. Moja hipoteza je, da prestopanje meje, ki loči budnost od sanj, v umetni pravljici – zaradi njene zapletene, odprte, razdrobljene, digresivne in slojevite okvirne zgradbe – ni le sižejnotvorno dejanje,[2] ampak tudi prostor, kot bi dejal Wolfgang Iser, »dojemanja nedojemljivega, mišljenja nemisljivega«, torej prostor vdiranja iracionalnih, čudežnih prvin v pripoved in s tem prostor proizvajanja najbolj neulovljivih in najtežje razpoznavnih pomenov, ki jih proizvaja alegorija. Vendar ta tu ni pojmovana kot izključno retorična figura v smislu, znanem že od formulacije pri Ciceru, reči eno, misliti drugo, niti ni mišljena v smislu žanra, pač pa je razumljena kot tekstna strategija, ki jo je mogoče najbolje opredeliti glede na način, kako določena pripoved tematizira koncept interpretacije,[3] oziroma, kako bralcu narekuje svoj lastni komentar. Tako, denimo, usmerja pozornost na razmerje med strukturo podobja v literarnem besedilu in občimi mesti iz kulturne tradicije – značilen primer

[1] Ob tem kaže opozoriti na določeno terminološko zadrego v zvezi z izrazom umetna pravljica. Sprva se je zdelo, da je za zvrst najustreznejši izraz sodobna pravljica, toda težava je v tem, da pripovedne zvrsti, ki jo tu postavljam v razmerje do mita in ljudske pravljice, ne razumem zgolj v strogo sodobnem smislu, ampak širše. V mislih imam tudi avtorske pravljice, nastale v romantičnem in postromantičnem obdobju (Tieck, Jean Paul, Chamisso, Hoffmann, Andersen, Lewis Carol in drugi), ko so začele iracionalne prvine vse pogosteje vdirati v sicer racionalno organizirano tradicionalno pripoved. To pa je načelo temeljno strukturiranost pravljice kot zaprte strukture, s tem da jo je odprlo, fragmentariziralo in pripravilo pot njenim daljnosežnim transformacijam, ki jih lahko opazujemo še danes.

[2] Glej: J. M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, str. 303.

[3] *Interpretacijo pojmujem kot proces razpoznavanja tematskih struktur, ki poenotujejo posamezne tekstne prvine, in kot proces vzpostavljanja korelacij med temi strukturami in zunajtekstnimi referenti.*

je deklica, imenovana Primavera iz prvega poglavja Grafenauerjeve *Mahajane*, kjer gre za aluzijo na slovito Botticellijevo sliko *Pomlad* (italijansko: *Primavera*, 1480) – s čimer se vpisuje v široko polje medbesedilnih postopkov in prek tega kaže tudi na način proizvajanja tekstnih pomenov. Alegorija namreč po eni strani stremi k racionalni razlagi pomenov literarnih pravljičnih podob, posledica česar je etična in didaktična razsežnost besedila, po drugi strani pa prispeva k njihovemu zamegljevanju, posledica česar utegne biti ironični učinek besedila. V tej ambivalenci tiči bistvo alegorije kot tekstne strategije. Slednjo je na podlagi poststrukturalističnih uvidov mogoče razumeti večznačno: kot način zapolnjevanja distance med sedanjostjo in preteklostjo, kot retoriko odpovedi in kot neizpolnljivo željo, kot težnjo k fragmentarizaciji in dezintegraciji ustaljenih pripovednih oblik, kot komentar in interpretacijo.[4] Kot taka je alegorija na delu v sleherni pripovedni obliki, kjer se, kot pravi Joel Fineman,[5] čas vpisuje v strukturo, struktura pa v čas; še toliko bolj pa pride do izraza v arhetipskih pripovednih oblikah, kot so miti, ljudske pravljice, bajke, basni in podobno.

Mit, tu pojmovan kot posebna oblika pripovedi oziroma posebna vrsta zgodbe, je v primeri s pravljico racionalneje strukturiran, če ga, seveda, mislimo v okviru sakralnega dojemanja sveta. Ta racionalnost se manifestira v verjetnem, to je vzročno posledičnem razvoju dogodkov in v njegovi razmeroma enostavni pripovedni strukturi. V ljudski pravljici se ta vzročno posledična struktura pripovedi po eni strani razrahlja, po drugi strani pa zaplete, vendar naracija ljudske pravljice še vedno gradi na arhetipskem modelu pripovedi.[6] Racionalno in logično zasnovo mita zagovarja tudi Meletinski, ki na osnovi spoznanj o folklornem izročilu Aboriginov ugotavlja, da ti sakralnost povezujejo z verjetnostjo, nesakralnost pa z neverjetnostjo, kar je pri njih tudi podlaga za terminološko razlikovanje teh dveh kategorij pripovednega izročila.[7] Desakralizacija je potemtakem najpomembnejša spodbuda za preobrazbo mitov v pravljice, saj se je z razkrajanjem sakralnosti povečevala odprtost za domišljijo in igro. Najprepričljivejši dokaz za to, da oba, tako mit kot ljudska pravljica, gradita na racionalno in logično zasnovanem pripovednem modelu pa je obstoj naratologije kot posebej močne discipline, ki se je razvila iz strukturalne poetike. Naratološki uvidi le-te so v luči poznejših literarnoteoretskih smeri marsikdaj videti vprašljivi in celo preseženi. Toda dejstvo je, da se je prav v času strukturalizma znotraj literarne vede pojavilo obče zanimanje za številne pripovedne oblike, ki so se razvijale od mitoloških začetkov do danes. Strukturalisti-naratologi so bili prepričani, da so se v nepregledni množici pripovednih zvrsti ohranile določene skupne strukturne lastnosti, zato so v mitih in ljudskih pravljicah iskali prototipe vseh poznejših pripovednih struktur. Čeprav strukturalna poetika ni zanikala sprememb in preobrazb v razvoju pripovednih struktur, je stremela predvsem k odkrivanju univerzalnega vzorca pripovedne strukture ali gramatike pripovedi, ki naj bi postala osnovno izhodišče za ugotavljanje vseh možnih pripovednih oblik. Med poplavo naratoloških modelov se zdi za pričujoči premislek najprimernejši Lotmanov model,[8]

[4] V tem smislu razumejo alegorijo teoretiki, kot so: Paul de Man, Joel Fineman, Walter Benjamin, J. Hillis-Miller, Craig Owens in še kdo.

[5] Glej: Joel Fineman: *The structure of allegorical desire*. *October* 1980, št. 12, str. 52.

[6] Tu mislim na Greimasov naratološki model, sestavljen iz šestih aktantov: subjekt in objekt, pošiljatelj in prejemnik, zaveznik in nasprotnik (Greimas 1966: 173).

[7] J. M. Meletinski: *Bogovi, junaki, ljudje*. Ljubljana, 2001, str. 42.

[8] Glej: J. M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd 1976, str. 302 in dalje.

po katerem naj bi bila kategorija prostora oziroma toposa, ki se pojavlja kot sredstvo za izražanje drugih, neprostorskih odnosov v tekstu, najpomembnejša kategorija v strukturi pripovedi. S prostorom je namreč tesno povezan pojem sižeja, katerega osnovna enota je motiv oziroma dogodek. Ta velja za najmanjšo nedeljivo enoto sižejnega sklopa, konkretno pa v pripovedi pomeni premestitev literarnega lika preko meje semantičnega ali referenčnega polja določene družbene, kulturne ali politične realnosti. V skladu z Lotmanovo teorijo, ki tudi kulturo v celoti pojmuje kot tekst, je mogoče reči, da se tisto, kar na ravni neke kulture kot celote predstavlja samo dogodek, na ravni posameznega teksta razvije v siže oziroma v niz sižejev. Ali se neki dogodek lahko razvije v siže ali ne, je odvisno od tipa posamezne kulturne tradicije. Vse to napeljuje na sklep, da je dogodek za pripoved temeljnega pomena in da je, kar je za nas trenutno pomembneje, neločljivo povezan s prestopanjem meje, od tega prestopanja pa je odvisen tudi siže. Ta meja poteka med sopostavljenimi, zoperstavljenimi, vstavljenimi, vzporednimi ali izključujočimi se svetovi, zato so tudi zapreke, ki jih mora junak premagati, ali preizkušnje, ki jih mora prestati, nahajajo na mejnih mestih ali pragovih. Njihova funkcija je, da otežujejo prestop iz enega semantičnega polja v drugega.

V pravljici je ravno ta meja v smislu praga, to je meja kot mesto mejne izkušnje, hkrati tudi mesto najintenzivnejšega vdiranja iracionalnih prvin v racionalno zasnovano strukturo pravljice in mesto, kjer je najbolj čutiti učinek alegorije kot tekstne strategije. Po drugi strani, s teoretskega vidika, pa se zdi, da je to tudi mesto, prek katerega bi se Lotmanova strogo strukturalistična metoda lahko odprla drugim, sodobnejšim pristopom k literaturi, na primer literarni antropologiji.

V ljudski pravljici so vzgibi za prestopanje meja posameznih semantičnih polj zelo različni, a jih je kljub temu mogoče spraviti na nekaj skupnih imenovalcev, ki so posledica alegoričnega učinkovanja na sižejni ravni. Največkrat gre za to, da se nekje poruši neko ravnovesje in nastane določen manko, določena izguba, ki v pripovedi funkcionira kot tema in kot alegorično strukturno načelo v smislu poststrukturalističnega pojmovanja,[9] po katerem alegorija nenehno tematizira »izgubo svojega izvora, s čimer se umešča v časovno praznino med sedanjostjo in preteklostjo«.[10] Posledica tega manka je želja po njegovi zapolnitvi, po odpravi izgube, po vzpostavitvi nekdanjega ravnovesja ali po ohranitvi vezi med za zmeraj izgubljeno preteklostjo (izvorom, mitom) in pravljično sedanjostjo. Pogosti so tudi primeri, ko literarni lik prestopi mejo zato, ker prekrši določeno prepoved, ne spoštuje določenega tabuja. Tematizacije teh kršitev so v neposredni zvezi z moralno in didaktično razsežnostjo pravljice, ki je tudi učinek alegorije.

---

[9] Mogoče je reči, da je šele poststrukturalizem spodnesel vrednostno zaznamovano opredelitev alegorije, ki se je izoblikovala v romantiki in je povezana s slovito Coleridgeovo opredelitvijo, ki pravi, da je alegorija »prevajanje abstraktnih idej v slikoviti jezik«, torej, »abstrakcija čutnih predmetov«. To je bila antitetična opredelitev glede na simbol. Ta predsodek glede alegorije, ki ga je še pred Coleridgeom po svoje izrazil tudi Goethe, se je v tej ali oni obliki obdržal skozi vse devetnajsto in še dolgo v dvajseto stoletje. Odločilno je vplivala tudi na angloameriške nove kritike. Zato se zdi, da naj bi premislek o alegoričnih diskurzivnih strategijah, ki naj bi bile na delu tako v ljudski kot umetni pravljici, potekal na ozadju poststrukturalistične obravnave alegorije. Skupno teoretsko izhodišče le-te je mogoče opaziti predvsem v odvrnitvi od romantičnega in postromantičnega privilegiranja simbola in v reaktualizaciji nekaterih staroveških in srednjeveških pojmovanj alegorije.

[10] Paul de Man: *Slepota in uvid*. Ljubljana 1997, str. 204.

Tako na primer v romunski pravljici *Začarani prašič* tri hčerke ne upoštevajo očetove prepovedi in odklenejo prepovedano sobo, kjer leži knjiga, v kateri je zapisana njihova usoda. V Grimmovi pravljici *Predivarjev ptič* čarovnik poseže v srečno in enolično življenje neke družine in ugrabi najstarejšo od treh sestra. Dekle potem prekrši čarovnikovo prepoved in odpre vrata prepovedane sobe, zato je kaznovana, kar pomeni, da preizkušnje ne prestane, prestane jo namreč šele najmlajša sestra. Vsem znani primer je pravljica *Janko in Metka*, kjer je manko najbolj neposredno tematiziran, in sicer kot pomanjkanje hrane. Nekaj podobnega velja tudi za angleško pravljico *Jakec in fižolovo steblo*, v kateri oče pošlje Jakca na semenj, ker je po njegovi krivdi zabredel v revščino. Obstaja tudi vrsta pravljic, kjer kralj neke dežele zboli, zato pošlje svoje tri sinove po svetu iskat čudežnega zdravila; ali pa se sredi nekega vsakdana pojavi bodisi zmaj bodisi velikan in poruši ravnovesje, ki je do tedaj vladalo v mestu, saj se mora nekdo soočiti z negativno silo. So tudi primeri, ko oče prekine sinovo enolično življenje s tem, da ga pošlje v svet, zato da bi se česa naučil, kot se zgodi v Grimmovi pravljici *Tri peresa*.

Nekaj podobnega se dogaja tudi v umetni pravljici, čeprav na nekoliko zapletenejši način. Na primer v pravljici *Howl's Moving Castle* angleške avtorice Dianne Wynne Jones se na griču nad mestom iznenada pojavi premikajoči se čarovnikov grad. Posledica tega je, da se nekaterim prebivalcem v kraju, še posebej mladenki Sophie, življenje obrne na glavo. Poznamo tudi vrsto primerov, ko se poruši samo notranje ravnovesje neke osebe, kot lahko opazimo v sodobni slovenski pravljici *Ure kralja Mina*, v kateri ta kralj mirno in zadovoljno vlada svojim podanikom, a se naenkrat zave, da se stara in da mu čas teče prehitro. Odloči se, da ga bo upočasnil, s tem pa sproži vrsto zapletov.

Podobno kot ljudska tudi umetna pravljica pozna primere, kjer je kršitev prepovedi posledica močne želje. Tako se v Zupanovi okvirni pravljici *Trije konji* deček Mak odpravi drsat po zaledeneli reki kljub strogi prepovedi. Led se vdre, deček se ponesreči in izgubi zavest. Ko prestopi ločnico med zavestjo in nezavestjo, se znajde sredi neznanega sveta. Sile, ki v tej pravljici varujejo mejo med svetovoma, to je med realnim in sanjskim svetom, tu niso podane prek kakšnih zapletenih prispodob, pač pa jih poosebljajo sodniki, tematizira pa sodni proces, ki v tej pravljici izpolnjuje tudi didaktično funkcijo.

Pravljični lik torej tako ali drugače prestopi neko mejo, ki je, kot smo že omenili, hkrati tudi prag avanture, upodobljen na nešteto načinov: kot gozd, kot voda (reka, morje, vodnjak, jezero), kot meja s sosednjo deželo, kot mestno obzidje ali celo kot hišni prag, kot padanje v globino, kot spust v podzemni svet, kot vzpon v nebo, predvsem pa kot padanje v sen, kot sanje, nočne in dnevne, kot zatopitev v branje ali kot prepustitev igri. Našteti primeri kažejo, da je ta meja kot ločnica med posameznimi svetovi tematizirana na dveh ravneh, od katerih ena aludira na strukturo ljudske pravljice – tu prevladuje meja v smislu konkretnih zaprek – druga na strukturo umetne pravljice – tu prevladuje meja v smislu sanj, vizij, igre, spomina. Prag je najrazločneje tematiziran v ljudski pravljici, kjer ga varujejo različna čudežna bitja, od škratov in čarovnic do govorečih živali in nenavadnih ljudi. Ta bitja so bodisi sovražna bodisi naklonjena.[11]

Literarni lik je s tem postavljen pred prvo preizkušnjo, ki ji potem sledijo še druge, ponavadi vselej umeščene na mejna mesta, prek katerih napreduje na

[11] V Greimasovem naratološkem modelu so to nasprotniki in zavezniki.

svoji poti, če seveda uspešno prestane preizkušnje, tako kot na primer najmlajši sin v pravljici *Tri peresa*. Ko junak prestane najtežjo preizkušnjo, dobi nagrado, ponavadi v obliki poroke, se vrne domov in spet vzpostavi na začetku porušeno ravnovesje. Tako bi celotno dogajanje lahko ponazorili s krožnico, zarisano od odhoda do vrnitve.

Alegorija kot tekstna strategija tu funkcionira tako, da bralcu omogoči zaznati vodilno intenco celotnega dela, s čimer se vzpostavi hierarhija vrednot, ki daje namen in pomen reprezentirani izkušnji. Te vrednote se izražajo v nizu multivalentnih podob, ki se nanašajo na osrednje pomensko jedro teksta in ga razkrivajo. To pomensko jedro je pravzaprav žarišče pomenov, je ideološko središče teksta, ki omogoča poenotenje vseh narativnih prvin. Natanko to velja tudi za alegorijo, ki je na delu v mitski pripovedi, čeprav se ta od pravljice razlikuje med drugim tudi po tem, da prag oziroma meja, o kateri smo pravkar govorili, v mitih še zdaleč ni tako razločno tematizirana kot v ljudski pravljici. V mnogih mitih bi jo sploh zaman iskali, zlasti v tistih, ki govorijo o izvoru in nastanku bodisi sveta bodisi človeka. Kakšno mejo je prestopil na primer judovsko-krščanski Bog, ko se je odločil, da bo ustvaril človeka? Kakšno mejo je prestopil Kronos, ko se je odločil požreti svoje otroke? Bogovom namreč ni treba pridobivati nikakršnih magičnih sredstev, saj imajo, drugače kot pravljični junaki, magično moč že vrojeno. Pravljični junaki se do svoje moči dokopljejo prek iniciacije in drugih preizkušenj, ki so v pravljici hierarhično razporejene. Po prvi preizkušnji dobi pravljični junak od darovalca čarovno sredstvo, s katerim v glavni preizkušnji doseže poglavitni cilj. Iz tega je mogoče sklepati, da ima, kot ugotavlja Meletinski, ljudska pravljica, drugače kot mit, zapleteno stopničasto hierarhično zgradbo in da »se na razvalinah mitološkega kozmosa jasno riše mikrokozmos v podobi pravljične družine, ki je prizorišče družbenih spopadov«.[12]

Zgradba umetne pravljice je v primeri z mitom in ljudsko pravljico zapletenejša, prvotni manko je individualnejši, prav tako tudi iz njega izvirajoča želja in kršitev prepovedi. Slednje namreč v nekaterih pravljicah sploh ni mogoče zaznati. Tudi meje med referenčnimi polji oziroma različnimi svetovi so v umetni pravljici težje zaznavne, saj jih ponavadi prekriva večplastnost prispodob. Zdi se, da je to povezano z vlogo, ki jo v mnogih umetnih pravljicah odigravata sen in sanje. Sanjska vizija v najširšem smislu, to je fikcija v fikciji, ki je lahko tudi variacija potovanja ali iskanja, je primerno sredstvo za razbiranje kompleksne problematike budnega življenja, bodisi fiktivnega bodisi realnega. V okviru slednjega, če je verjeti Freudu, pa prehod iz sanj v budnost vselej spremlja nekakšna interpretativna dejavnost, ki je alegorične narave. Tako alegorija v svoji kompleksnejši obliki, to je kot alegorija alegorije – sanjski spomin namreč doseže zavest samo v metaforično kondenzirani in metonimično premeščeni obliki – omogoča stopnjevano množenje pripovednih okvirov. To pomeni, da literarni liki v sanjah sanjajo sanje ali pa se v igri igrajo igro, znotraj te pa posnemajo življenje, kot na primer v Grafenauerjevi *Mahajani*. Tu se v poglavju *Pozabljeno poletje* pravljične osebe lotijo igre človek ne jezi se. Skupaj z napredovanjem igre se po načelu *mise en abyme*[13] porajajo zmeraj novi fiktivni svetovi, meje med njimi pa so čedalje bolj dvoumne. Posledica tega je, da

[12] Meletinski: *Bogovi, junaki, ljudje*, str. 42

[13] To je, zelo poenostavljeno povedano, postopek kopičenja v smislu vstavljanja enega fiktivnega sveta v drugega in hkrati vzajemno zrcaljenje teh svetov.

iracionalne, čudežne prvine vdirajo v pravljično pripoved od vsepovsod in pri tem proizvajajo množico multivalentnih podob, ki nam govorijo o skrajni poroznosti in negotovosti ločnic med svetovi.

Nekoliko enostavnejši in zato razvidnejši primer manifestacije omenjene alegorične strukture ponuja Zupanova pravljica *Potovanje v tisočera mesta*. Tu deček Tek najprej prestopi prag med zavestjo in nezavestjo (prekrši materino prepoved, pleza po kredenci in pade na glavo), nato v okviru prvostopenjske sanjske vizije, ki jo povzroči nezavestno stanje, drugič prestopi prag v obliki Luninega potoka, prek katerega pride v čudežno deželo. V okviru slednje se giblje med različnimi fiktivnimi svetovi, saj nenehno prestopa iz prvostopenjskih v drugostopenjske sanje (ko ga na primer ptič ponese v tisočera mesta) in spet nazaj. Še razločneje se alegorija kot tekstna strategija manifestira v že omenjeni Zupanovi pravljici *Trije konji*, kjer deček Mak in deklica Anta pod vodstvom starega kneza komentirata vsako vloženo zgodbo. Tako na primer: po sklepu vložene *Pravljice o sovah* Veliki knez vpraša Maka, ali bi pokleknil pred sovjim vojvodo: »Ne vem«, je rekel deček. »Mislim, da ne bi.« »Kaj pa, če bi te bilo preveč strah?« »Potem bi se tudi jaz usedel po turško na tla.« (Zupan 1970: 107)

Ta in tudi druge vložene pravljice v *Treh konjih* so namreč proizvod sanjskih vizij svojih protagonistov. V tem primeru igra stari knez vlogo nekakšnega cenzorja ali alegoričnega stražarja, ki nadzoruje prehod iz budnosti v sanje, natančneje, iz prvostopenjskih v drugostopenjske sanje. Vendar ta cenzor tudi zadremlje, ko človek pade v sen, a dremajoč še vedno varuje sanje.[14] Njegovo dremanje pa po drugi strani zagotavljajo ravno sanje, ki bi se rade odvijale nemoteno. Kajti, »Sanje so čuvaj in ne motilec spanja« (Freud 2000: 240). Tako nekateri[15] vidijo v tem paradoksno situacijo, ko postanejo sanje varuhi varuha, ali, drugače povedano, alegorična konstrukcija odloženega prebujanja, ki se razločno manifestira v Grafenauerjevi *Majhnici*. Opazimo jo v tistem delu poglavja o Zrcalčici, kjer nastopi mesečnik Mižavec v nadvse povednem dialogu z Zrcalčico in Svilenko, ki ga zaradi nazornosti navajam v celoti:

Svilenka je hotela Zrcalčici še razložiti, da takrat ni več na ulicah žive duše, tako zelo omrtvijo, a jo je nenadoma zmotil pritajen glas, ki ga je lahko zaznalo le na gluho tihoto navajeno uho.

*»Psst, psst, pst,« je zašepetal. »Se ne bi pogovarjali malo tiše? Zbudil se bom!«*

*»Glej, to je mesečnik Mižavec. Ga vidiš?« je vprašala Svilenka. Zrcalčica je napenjala oči.*

*»Ne. Kje pa je?«*

*»Po prstih hodita, tiho bodita, iz sna me budita. Psst!« je spet zašepetal nevidni mesečnik.*

*»Mižavec zmerom govori v spanju. In kar naprej se boji, da ga ne bi kdo zbudil.«*

*»Ampak jaz ga ne vidim. Kakšen pa je, tako sem radovedna? Kaj, ko bi ga zbudili?«*

[14] Glej: Sigmund Freud: *Interpretacija sanj*. Ljubljana 2000, str. 447–464.

[15] Prim.: Roger W. Muller Farguell: »Awakening Memory: Freud and Benjamin«. V: *Methods for Study of Literature as Cultural Memory*. 6. zv. Amsterdam – Atlanta 2000, str. 293.

*»Ne, tega pa ne. Pozabila sem, da ga ti ne moreš videti,« je zašušljala Svilenka. »Neviden je, ker je skrit za vekami. Če bi ga zbudili, pa ne bi bil več Mižavec, a ga tudi ne bi videla. Potem bi postal Gledavec in ne bi bil več mesečnik. Razumeš?«*
*Zrcalčica je pokimala, čeprav ni ničesar razumela.*
(Grafenauer 1987: 67).

Še razločneje pa je to strukturo mogoče razbrati iz sklepnega dela poglavja Pozabljeno poletje v že omenjeni *Mahajani*:

*»Naposled ju je kočija pripeljala čisto na rob budnosti, iz katere so v Majhničino spanje vdirali živahni glasovi in smeh. Ni ji bilo do tega, da bi se prebudila, zato si je tiščala ušesa in se nemirno premetavala v polsnu. A glasovi so bili čedalje bolj živi in razločni.*
*'Kje pa sva?' je pomislila, ko sta se z Jurijem Panom prebudila v novo resničnost, ki je trdno potrkala na vrata njune sanjske kočije...«*
(Grafenauer 1990:43)

A tisti, ki smo knjigo prebrali, vemo, da je bila tudi ta nova resničnost sanjska.

**Seznam literature:**


Walter Benjamin, 1968: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt: Suhrkamp.

Ernst Cassirer, 1969: *Phylosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Samuel Taylor Coleridge, 1875: *The Statesman's Manual*. Ur. W. G. T. Shedd. New York: Harper and Brothers. 437–438. Navedeno po: Angus Fletcher: *Allegory*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1964.

Paul De Man, 1997: *Slepota in uvid*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Joel Fineman, 1980: »The Structure of Allegorical Desire«. *October* št. 12, str. 47–66.

Sigmund Freud, 2000: *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Niko Grafenauer, 1990: *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*. Ljubljana: Domus.

Niko Grafenauer, 1987: *Majhnica*. Ljubljana: MK.

Algirdas-Julien Greimas, 1966: *Sémantique structurale*. Pariz: Seuil.

J. M. Lotman, 1976: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.

J. M. Meletinski, 2001: *Bogovi, junaki, ljudje: izbrani članki in razprave*. Ljubljana: *cf.

Roger W. Müller Farguell, 2000: »Awakening memory: Freud and Benjamin«. V: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Ur. R. Vervliet in A. Estor. 6. zv. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.

Bina Štampe Žmavc, 1996: *Ure kralja Mina*. Ljubljana: MK.

Vitomil Zupan, 1983: *Potovanje v tisočera mesta*. Ljubljana: MK.

Vitomil Zupan, 1970: *Trije konji*. Ljubljana: MK.

Diana Wynne Jones, 1986: *Howl's Moving Castle*. Glasgow: Collins.

Silvija Borovnik
Pedagoška fakulteta, Maribor

# MITSKO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI ZLATE VOKAČ

Potem ko je pisateljica Zlata Vokač (1926–1995) objavila dvoje obsežnih romanov *Marpurgi (1985)* in *Knjiga senc (1993),* ki sta umeščena na Štajersko in s posebno pozornostjo tako do zgodovinskih kot tudi do drobnih življenjskih zgodb tematizirata življenje v srednjeveškem Mariboru, je v intervjuju z Vilijem Ravnjakom v *Dialogih* (1994, št. 3–4) napovedala svojo tretjo knjigo, knjigo za otroke, »pravljično knjigo smeha in zabave«. Pripomnila je, da se za pisanje literature za odrasle ne počuti več dovolj močno in zdravo, da pa bi rada naredila še kaj za mlade bralce. Tako so nastale *Vesele zgodbe o vampirjih*, posvečene pisateljičini vnukinji Hani, ki jih je 1994. leta izdala Založba Aristej. Tem je v letu pisateljičine smrti, 1995, sledilo še *Prvo potovanje mačka Čunje.*

Vsi, ki smo se že kdaj nekoliko bolj podrobno ukvarjali z literarnim delom pisateljice Vokačeve, ki je bila pred upokojitvijo profesorica za ruski jezik in književnost na Pedagoški fakulteti v Mariboru in je do tega mesta gojila natančno raziskujoč, obenem pa tudi zelo ljubeč odnos, smo poleg njenega strastnega zanimanja za srednji vek, zgodovino judovstva in ezoteriko, v njenih delih že lahko opazili tudi mnogopomenske elemente mitskega, izvirajočega iz avtohtone pohorske mistike, ki je segala tudi v mestno življenje. »O pohorski poganski tradiciji sem veliko slišala v otroških letih,« je povedala Vokačeva v že omenjenem intervjuju. »Tudi moj oče je nekaj časa zbiral pohorske pravljice in ostanke mitov, kot je temu pravil.« O pohorskem hudiču in čarovnici Savti z njenim strašnim mačkom pa da je pripovedovala njihova služkinja. Govorila je tudi o punktiranju, o napovedovanju usode z zemljo.

Z navzočnostjo skrivnostnih bitij, najrazličnejših »duhovinov«, kakor jih je poimenovala kasneje, se je pisateljica srečala torej že v otroštvu, kot ustvarjalka pa je z njimi tenkočutno obarvala svoj literarni svet. Že njena zgodovinska romana namreč nimata le zgodovinopisne vrednosti, temveč pričata tudi o navzočnosti t. i. paralelnih svetov v človekovem življenju. Po njenem ostajajo zanje vsakdanji, površni in zgolj praktični ljudje sicer povsem slepi, tem bolj pa jih lahko zaznavajo široke, občutljive, umetniške in predvsem tolerantne osebnosti. Zgodovinske prvine v njenih romanih poudarjajo tako izrazito misel o človeški strpnosti in spoštljivem sobivanju različnosti, mitske prvine pa ostajajo po njenem dostopne samo izbrancem, ki cenijo lepoto duše in ki so jo pripravljeni tudi razvijati. Vokačeva je ideje za oblikovanje lastnega paralelnega, mitskega sveta črpala iz pohorskih zgodb in legend, živečih v ustni tradiciji, znanstveno pa se je naslanjala zlasti na

delo znamenitega švicarskega psihologa *Carla Gustava Junga*, čigar delo *Človek in njegovi simboli* (Man and his Symbols, London 1964) je večkrat omenjala. Dopolnilno dimenzijo literarnemu ustvarjanju pa je gotovo pomenilo tudi njeno poklicno, literarno-znanstveno delo, ki je bilo posvečeno tako ruskim kot določenim avtorjem iz nemške književnosti, namreč Paustovskemu, Grinu in Kafki. Ko pa je v *Dialogih* napovedala svoje prihodnje delo za otroke, tudi ni skrivala dejstva, da nastaja leto na prepoznavni avtobiografski podlagi. Za svojo prvo prihodnjo otroško knjigo je namreč jasno povedala:« V njej je v glavnem opisano moje življenje skupaj s tistimi verovanji na Pohorju.«

V veselih zgodbah o vampirjih živi svet mita, ki ni bil le splet harmonije in lepote, svoje kaotično, silno razburkano in razburljivo, zdaj prijazno in spet drugič pošastno, zlo življenje v odmaknjenem, arhaičnem svetu pohorskega zaselka Puščava. To prizorišče je bilo že v srednjeveških časih romarski kraj na Štajerskem in baje je še dandanašnji videti »kot božji dar«. Po pripovedovalkinem (pripovedovalčevem) opisu vodi najlepša pot do Puščave iz Fale, poleg realne geografske opredelitve pa omenja tudi historično ozadje krajev, kjer se bodo »vesele zgodbe« odvijale, namreč v tamkajšnji graščini da je nekoč bival »slovenski pesnik, ki je zapisal brodnikovo zgodbo o kugi v teh krajih« – po čemer sklepamo, da gre za Antona Aškerca. Videti je torej že od vsega začetka, kako je realno in domišljijsko med seboj ustvarjalno premešano, nenazadnje tudi ob dejstvu, da biva v zelenem naročju teh krajev občutljivo, posebno in v lastne svetove zazrto dekletce Pika, v kateri lahko prepoznavamo pisateljičino otroško figuro. Pravljično dogajališče Puščava je označeno s čudežnimi dimenzijami kot npr.: »Puščava je bil čudež, ujet v tesno kotlino.« (7) Nadalje beremo, da na mestu, kjer je potok najgloblji, živi povodni mož Trizob, med opisovanju cerkvic in okoliških križpotij pa, da je tukaj »središče čudežne dežele, v kateri bivajo duhovini«. (8) Tudi vode iz teh krajev da pripovedujejo o drugem svetu, ki živi vzporedno z našim, čeprav le redki lahko stopajo vanj. Ta paralelni svet, ki je očitno odsev pripovedovalkinega notranjega sveta, sveta deklice Pike, pa naseljujejo tudi čisto vsakdanji, realni ljudje: učiteljeva družina, župnik, teta Berta, gostilničar in drugi. Pikina perspektiva jim daje ob siceršnjih običajnih tudi fantastične vloge, ona je tista, ki jih umešča v svoj notranji svet. Kot bralci pa lahko zaslutimo tudi, da njene domišljijske dogodivščine povzroča prav nestrpen, praktično usmerjen svet odraslih, ki želi deklico nenehno vzgajati, s čimer pa jo pravzaprav odrinja v osamo: »Piko so kar naprej karali, češ da je večno umazana, požrešna in da si izmišlja čudne reči, ki jih v resnici sploh ni. Takemu karanju so odrasli rekli vzgoja.« (9) Svet pisateljičinega otroškega lika Pike je tako nekakšen domač, pohorski svet Pike Nogavičke, le s to razliko, da ima Nogavička v znamenitem delu Astrid Lindgren poleg sitnih odraslih na voljo vendar še dvoje otrok (Anico in Tomaža) in prijaznih živali (konja in opico), medtem ko nima pohorska Pika razen psa Mikija nikakršnih otroških prijateljev. Tako ni nikogar, s komer bi lahko delila svoje igre. Odsotnost otroških prijateljev pa si očitno nadomešča drugače: z zbiranjem posebnih kamnov, s samotnimi igrami ob potoku, s prisluškovanjem različnim zgodbam in z ustvarjanjem lastnih, neskončnih in za odrasle šokantnih domišljijskih svetov. Njen svet spominja na dimenzije paralelnih svetov otroškega lika, dečka Lija, iz romana Marjana Tomšiča z naslovom *Kafra*, ki poleg pretresljive zgodovinske scenerije, druge svetovne vojne, na katero je naslonjena njegova družinska zgodba, priča tudi o boleči otroški osamljenosti ter o otroški nemoči spričo sveta, ki ga brezobzirno krmilijo odrasli.

*Vesele zgodbe o vampirjih* pripovedujejo o življenju iz sveta, ki ga pisateljica duhovito poimenuje »svet duhovinov«. Pika namreč nekega dne med igro opazi dvoje možicljev, dvoje škratov, ki prihajata iz kamnoloma. To sta Spanček in Sanjček. Pripovedujeta o čarovnici Savti in o njenem strašnem mačku, pa tudi o bavbavu Mašvelikuču, vampirki Fevroniji in vampirju Valdiju. Čarovnica Savta domuje na križpotju, globoko v gozdu, obiskuje pa jo sam veliki »gospodar teme«. Zdaj se zgodi, da zaživi pripoved o njihovih peripetijah, o njihovih medsebojnih nagajanjih – Savta se namreč nenehno spopada z vampirjema – povsem samostojno, neodvisno od ljudi, se pravi tudi od pripovedovalke, pa tudi od deklice in njene družine. Opisi dogajanja ter posameznih bitij so strašljivi, prav nič otroški, in spominjajo na grozljive zgodbe, pisane tudi za odrasle. Tak je npr. bavbav Mašvelikuč: »Hotel je stopiti na pokopališče, pa je bil tako širok, da se je zagozdil med vrati. Pogled nanj je bil strašen. Sredi glave, kjer bi moral stati nos, je imel eno samo veliko oko. Namesto trepalnic tanke vejice, namesto ust odurno pasjo spako, namesto ušes dve čudni črni skodeli, namesto roka strašne kremplje, namesto las sprepleteno grmovje, namesto nog ogromne korenine.« (21)

Zgodbe, ki so razdeljene v posamezna poglavja s samostojnimi naslovi, pa prinašajo tudi zgodbe v zgodbi, na primer v poglavju Pogovor pri Savti, v katerem prične vampir Valdi prvoosebno pripovedovati o sebi in vampirki Fevroniji. Tudi v tej drobni zgodbi je razvidna pisateljičina ljubezen do zgodovine, kajti njen vampir pripoveduje, da je bil nekoč Evald Wallenstein in da prihaja s Češkega, nato pa nastopi kar kot presojevalec zgodovinskih dogodkov, namreč tridesetletne vojne, in celo kot njihova kritična priča: »Kot veste, je takrat šlo za vojno med katoliki in protestanti. Zanetila se je zavoljo vere, ki je bila, kot sem videl na bojnem polju, malo mar tako katolikom kot protestantom. Kajti če bi zares verovali v Boga, ne bi mogli počenjati vseh tistih grdobij, ki sem se jih nagledal na bojiščih. Zato mislim, da se je v resnici bil boj med kneževinami in plemstvom, kajti velike plemiške družine so se bale, da bi izgubile svoj ugled in moč.«

Vampir Valdi torej zavzema določeno neposredno stališče in poučuje bralca, skozi njegova usta pa govori seveda pisateljica sama, kar spominja na enak pripovedni način nekaterih mest v romanih *Marpurgi* in *Knjiga senc*. Vokačeva namreč tudi tam zaradi svojega bogatega in življenjskega poznavanja zgodovine takih dogodkov »ni znala« povedati zgolj literarno, temveč jih je oblikovala podobno kot v tej vampirski zgodbi nekoliko preveč moralistično in tezno. V vampirjevi pripovedi delujejo odtujevalno, nenavadno. Zanimivo je tudi, ko vampir pove, kako je prišel v ta pohorski svet: živel da je v knjigi, iz knjige je torej prišel v Puščavo. Ta podrobnost pri oblikovanju književnega lika pa ponovno spominja na literarni prijem, kakršnega je Vokačeva uporabila že v *Knjigi senc*. V njej namreč med različnimi literarnimi osebami nastopa tudi Šarikin učitelj, Jakob iz Bohemije – prav tako s Češkega! –, o katerem spletajo meščani različne zgodbe. Med njimi je posebej izrazita tista, ki pripoveduje, da je v Marpurg prišel iz pravljice in da premore čudežno moč. In podobno kot varuje Jakob iz Bohemije v Marpurgih svojo Šariko, varuje vampir Valti v *Veselih zgodbah o vampirjih* gozdarjevo hčer Jelko, da je ne doseže (Fevronijino) zlo. Vampir Valti je predstavnik dobrega, njegova nasprotnica Fevronija pa simbolizira zlo. Njuni prepiri in bojevanja pa spominjajo na literarno zgodbo Marjana Tomšiča iz kratkega romana *Oštrigeca* (1991), v katerem se neusmiljeno dajeta čarovnik in čarovnica, štrigon in štriga, babura Štafura in dobri Boškin. Mitski svet prikazni tako zna poskrbeti za ravnovesje, dobro se izraža ob zlem, zlo pa ostaja največkrat poraženo.

Drugo zgodbo v zgodbi, ki prav tako ne more skriti pisateljičinega znanja, tokrat naklonjenosti ruski književnosti – tudi Fevronija zna govoriti rusko! –, pa vidimo v pripovedi o Petru in Fevroniji, ki izvira iz ruske ljudske tradicije. V njej se kneževič Peter bori z zmajem, ko pa se ranjen zateče k drvarjevi hčeri Fevroniji, ga ta ozdravi, a se hoče z njim tudi poročiti. Ko kneževič ozdravi, na svojo obljubo pozabi, ona pa se mu strašno maščuje. Tudi ona pa da je v Puščavo prišla iz knjige, ki da jo je puščavski učitelj pozabil zapreti. In podobno kot je Jakob iz Bohemije v *Knjigi senc* »kriv« za to, da v romanu poleg zgodovinskih protagonistov zaživijo tudi domišljijski, mitski, povzroči puščavski učitelj to, da se v pohorski svet pričnó naseljevati nenavadna, »ruska« bitja. Dogajanje v *Veselih zgodbah o vampirjih* pa se na prenekaterem mestu stopnjuje v kaos, ki ponazarja navzočnost nedojemljivega, bivanje brez časa in prostora ter življenje, ki uničuje, a hkrati tudi ohranja.

Poleg puščavskega učitelja pa je v *Veselih zgodbah* predvsem oče tisti pripovedovalec, ki vpliva na Pikino domišljijo. Seznanja jo s starejšo, srednjeveško književnostjo, ponudi ji knjigo Književnost srednjega veka (»Književnost srednjih vekav«, ji pravi Pika.). On je tisti, ki ji pripoveduje o krhkih mitskih bitjih, ki da naseljujejo naravo, o bitjih, ki nas kot duhovi domačega ognjišča spremljajo, čeprav jih ne vidimo. To so elfi, silfi, salamandri in gnomi, »drobni duhovini«. Silfi da so meglice, ki lebdijo v zraku in se odpravijo na vzhod. Salamandri so ognjeni močeradi, ki živijo v ognju in odskakljajo na jug. Elfi da so duhovi rek, ki izginjajo na zahod, gnomi ali palčki pa so možički, ki prihajajo s severa. (58–60) Pika verjame v njihovo navzočnost, oče pa ji pripoveduje, da jih je mogoče priklicati le tistemu, ki je dober in ljubezniv. – Dobrota, ljubeznivost in strpnost, to so bili življenjski nazori, ki jih je Vokačeva postavljala kot temelj v vsej svoji literaturi. Zato ni naključje, da je svet enakih duhovinov močno prisoten tudi v romanu *Knjiga senc*. Vsi njeni duhovini služijo ljudem, varujejo jih zla, njeni literarni pisavi pa dajejo mitsko dimenzijo. Pikina zgodba v *Veselih zgodbah o vampirjih* tako samo ponavlja in dopolnjuje Šarikino zgodbo iz *Knjige senc*, ki priča o pisateljičini avtobiografski izkušnji o tem, kako je bila že kot otrok povezana z gibanjem okrog sebe in kako je že kot deklica ustvarjalno gojila posebno občutljivost do bajk in legend, h katerim je dodajala lastno dojemljivost za svetlobo, glasove, števila in barve ter si tako privzgojila in ohranila t. i. »šesti čut«. Zanj pa je kasneje dejala: »Imajo ga vsi dobri in preprosti ljudje, samo prepustiti se mu ne znajo.« (49)

Obenem pa je pojav mitskih bitij v pripovednem delu Zlate Vokač pripisati tudi njenemu upiranju zoper privajeno, predpisano in ustaljeno, tudi njenemu odporu do pretirane učenosti, ki da hoče vse ukalupiti. Povodni mož v *Veselih zgodbah* namreč takole protestira: »Le kaj si domišljajo učeni ljudje, da nas bodo na koncu vse ujeli v knjige?« (50)

Ena od izrazitih idej, ki vejejo iz literarnega dela Zlate Vokač, je torej tudi ta, da si človek ne bo mogel podrediti prav vsega, kar je, in da se mu bodo kljub napredovanju znanosti in tehnike določeni svetovi znova in znova izmikali. Del takega, razumski razlagi izmikajočega se literarnega sveta pa so tudi mesta v *Veselih zgodbah*, ki prinašajo odlomke iz različnih urokov in zaklinjanj, pa tudi pesemska besedila, ki jih bitja bodisi prepevajo ali govore (Fevronija poje o Satanu, Luciferju, Leviathanu, str. 47–48). Posebno mesto neobvladljivega pa predstavlja še govor tete Berte, ki se slovensko ne more popolnoma naučiti in izgovarja sicer nenamerne, a vendar tudi groteskno zveneče stavke (75). Ti so lahko smešni ali pa tudi ne: »To svinjo sem sama rodila« (namesto: redila) in »Zvezdice plavajo v svinjini« (namesto: v sinjini).

Mitske dimenzije prevzamejo vse dogajanje v *Veselih zgodbah o vampirjih*. Navzoče so tudi v prikazovanju kresne noči, v kateri lahko po ljudskem verovanju tisti, ki ima praprotno seme v čevljih, razume govorico živali. 21. junija, na poletni solsticij, so kristjani to noč poimenovali Valpurgina noč; bila je namreč čudodelnica, dobrotnica. Oče, ki Piki pripoveduje o simbolnem vrtenju zemlje (letni časi ponazarjajo rojstvo, rast, zrelost in smrt), imenuje kresno noč tudi »božja noč«. Enako razlaga tudi pomen kresne noči – v njej je svetloba premagala temo, življenje je premagalo smrt. Obenem pa je zanimivo, da v govorico živali ne verjame, ne verjame, »da vedo več od človeka«.

Zadnji poglavji v *Veselih zgodbah o vampirjih* sta oblikovani ponovno tako, da se v njiju stikata realni in domišljijski svet, odlomki iz Pikinega otroštva in čarovniško življenje v Puščavi. V slednjem nastopi še čarovnica Copa, ki jo spremlja maček s človeškimi lastnostmi: »Čunja je bil čuden maček, ki je doma hodil po dveh nogah kot človek, prebiral bukve in se s svojo gospodarico čisto človeško pogovarjal.« (80) Zgodba o mačku Čunji pa postane osrednja v naslednjem delu Zlate Vokač, v samostojni knjigi *Prvo potovanje mačka Čunje*. Tudi v zadnjih poglavjih prvih zgodb je razvidno, da ostaja svet duhovinov dostopen le Piki, medtem ko ga odrasli ne zaznavajo. Preprosti ljudje pa ostajajo z verovanji v skrivnostne sile narave še naprej tesno povezani (gozdar pravi, da je treba kositi travo šele po Valpurgini noči in ne prej).

V poglavju Miki v Pangurbanovem breznu pade dekličin pes Miki v brezno in Čunja ga poišče. Pika mora opolnoči ponj, pri tem pa se ne sme ustrašiti pošasti. Tako nastopi znan pravljični element, v skladu s katerim mora junak(inja) skozi različne preizkušnje, če hoče doseči svoj cilj. Zgodba je ponovno polna mitske in polmitske simbolike (navzočnost žalik žena, določenih števil in štiriperesne deteljice), toda kljub temu, da je bil namen *Veselih zgodb o vampirjih* pripovedovati zgodbo (zgodbe) za otroke, menim, da se je pisateljičin namen izjalovil. V besedilih je namreč kar precej elementov, ki nagovarjajo prej odraslega kot mladega bralca. Zgodbe so oblikovane tudi preveč večplastno in razvejano, tako da terjajo precejšnjo bralno zbranost, obenem pa se na prenekaterem mestu razdrobijo in razsujejo v številne stranske podzgodbe ali obzgodbe. Včasih so v njih tudi nekoliko preveč poudarjene didaktične prvine. Da pa *Vesele zgodbe o vampirjih* niso le morebitno čtivo za mladino, temveč tudi – ali predvsem? – za zrele bralce, priča tudi nostalgičen, spominsko obarvan zaključek:

»Ljudi, ki so živeli takrat, ko je potekala naša zgodba, že zdavnaj ni več v Puščavi. (...) Pika živi danes v mestu in se opira na palico, če se sploh pokaže svetu. Nikogar ni več, ki bi jo klical Pika.« (102)

Pravljica se torej preseli v sivo vsakdanjost – in preneha biti pravljica.

Tako se končajo *Vesele zgodbe o vampirjih*. Z njimi je pisateljica hotela oblikovati svoje prvo čtivo za mladino, a je v njih izpovedala prenekatero simbolno življenjsko zgodbo iz lastnega otroštva.

Z enakim postopkom, z izpovedovanjem lastne zakrite življenjske zgodbe ter literarnih in človeških nazorov, je nadaljevala v samostojni »otroški« knjigi o nenavadnem, na moč pametnem mačku Čunji. Fabula v *Prvem potovanju mačka Čunje (1995)* se odvija delno v istih krajih kot prejšnje Vesele zgodbe o vampirjih, v njej pa nastopajo vsaj na začetku iste mitske figure (palčki, čarovnice, elfi, silfi, salamandri, vešče, žalik žene itd.). Vzor za to literarno delo vidimo v starem nemškem razvojnem romanu (Entwicklungsroman) in celo v *Življenjskih nazorih*

*mačka Murra* E. T. A. Hofmanna. V Prvem potovanju pa je maček Čunja, ki zna slovensko, nemško in latinsko ter hodi tudi po dveh, sin slavnega *Obutega mačka*. Ta se je bil njegadni potepal po štajerskih krajih, zaplodil sina, nato pa njegovo mater, pametno mačko Mino, meni nič tebi nič zapustil. Čunja pa v zgodbi Zlate Vokač zdaj v t. i. božjih dvorih na Fali pripoveduje o tem, kako je sklenil popotovati po svetu, tja daleč na sever v nemške kraje, da bi našel svojega očeta in mu povedal, da je lažnivec in ničvrednež. – Pravljične dimenzije pač, ki zagotovo ne sodijo zgolj v obzorje otroškega dojemanja sveta.

V tej zgodbi o izjemno pametnem mačku, ki da je bil 1650. rojen na falskem gradu in je doraščal pri učenih menihih, pa je pravzaprav zgodba, ki v različnih plasteh razkrinkava ljudi, njihovo poniglavo obnašanje v sodobnosti in zgodovini. Videti je, da jih tako falske prikazni, različni duhovini, kot graščinske mačke daleč presegajo. Vokačeva v pesmi, ki tvori del te zgodbe, kot biser štajerske dežele imenuje mačka Čunjo, ne ljudi; ne na primer učenih menihov, za katere mačka Mina pravi, da »hodijo v tuji koži«. Pri mačkah in duhovinih je namreč stvar jasnejša: hudobneži so hudobneži, potepuške mačke so drugačne od zapečkarskih, zlo je zlo in dobro je dobro. Pri licemernih ljudeh pa se to nikoli ne ve, v njihovem obnašanju nikoli ni jasnih meja. Zato npr. riba faronika obseda falska opata, da živita v večnem strahu pred njo. Riba namreč svetu, ki je poln greha, grozi, da ga bo uničila in opata se je na smrt bojita, ker vesta, da ima faronika prav.

V pripovedi mačka Čunje, ki zna očarati poslušalce, pa ponovno spoznavamo pisateljičine nazore. Maček Čunja namreč pripoveduje kot literarni znanstvenik, navdušen nad zgodbarsko zgodovino krajev, skozi katere potuje. Očarajo ga številni ljudski motivi, ki jih srečuje na poti – o danskem kraljeviču (Hamletu) in Faustu, o Nibelunškem spevu in Tristanu ter Izoldi. Svojo popotno deželo razlaga kot deželo pravljic in mitov, pri čemer poudarja čarovno moč besede in izpoveduje svojo zaljubljenost vanjo: »Beseda je skrivnost. Čarovnija. Magija. Z njo je človek postal gospodar časa in prostora.« (59) Mest, ko učeni maček Čunja zastopa pisateljičine literarne nazore, je v fabuli še veliko. Vidno je njeno prepričanje, da »tisti, ki piše, v svojih delih izraža sebe in svoj svet«. (60) Pisatelj torej po mnenju Zlate Vokač vedno izraža samega sebe in še več, njegova literatura lahko pove tudi tisto, česar on sam noče. To pa potrjuje tudi vse pisateljičino literarno delo. V njem je na prenekaterem mestu izražena misel, ki jo je Vokačeva hotela prenesti na prihodnje rodove s tisto širino in prepričanjem, ki sta prežemala njo samo, namreč da je pripovedovanje zgodb čudež, ki bogati, osvobaja in zdravi človeško dušo.

**Viri in literatura:**


Zlata Vokač: *Marpurgi*, Maribor 1985

– –: *Knjiga senc*, Maribor 1993

– –: *Vesele zgodbe o vampirjih*, Šentilj 1994

– –: *Prvo potovanje mačka Čunje*, Šentilj 1995

Silvija Borovnik: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana 1995

Alenka Goljevšček: *Mit in slovenska ljudska pesem*, Ljubljana 1982

Carl G. Jung: *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb 1973

Vili Ravnjak: *Pogovor z Zlato Vokač*. Dialogi 1994/ 3–4.

Alenka Glazer
Ruše

# MITSKO V MLADINSKEM DELU PAVLETA ZIDARJA

Deset let po smrti Pavleta Zidarja, s pravim imenom Zdravka Slamnika (umrl je 12. avgusta 1992 v Ljubljani) je njegov ogromni literarni opus živ, kakor je bil v času, ko je nastajal, in celo pridobiva na svoji vrednosti. Iz kateregakoli zornega kota pogledamo nanj, vsakokrat se nam odpira v novih razsežnostih. Mladinska dela pri tem niso izjema in danes jih že lahko uvrščamo v slovensko mladinsko klasiko. Čeprav so namenjena mlademu bralcu, govorijo tudi odraslemu o številnih vprašanjih, ki opredeljujejo človekovo življenje. Opazno izstopa motiv smrti, posebno vlogo imata tudi motiv ljubezni in motiv umetniškega ustvarjanja, ki smrt lahko premagujeta vsaj v simbolnem pomenu. Hkrati z ljubeznijo se oblikuje tudi njeno nasprotje, sovraštvo, ter pogosto iz njega izhajajoče nasilje in različne druge oblike negativnih pojavov, ki rastejo iz nasilja. Zlasti motiv smrti in motiv umetniškega ustvarjanja segata lahko čez meje realno dojemljivega in se približujeta nadnaravnemu ter dobivata včasih, v skladu s tematiko, poteze mitskega.

Tokrat se bomo ustavili prav ob takih mladinskih delih Pavleta Zidarja. Med sedemnajstimi njegovimi knjigami, ki prinašajo samostojna besedila ali združujejo po več krajših tekstov, namenjenih mladim bralcem, je za naše premišljanje upoštevanih pet del, ki so nastajala v dveh različnih obdobjih: dve, *Tončkove sanje* in *Baba na Možaklji*, že v petdesetih letih, tri, *Pravljica o smrti*, *Učna leta botre Smrti* in *Dražba sanj*, pa so iz osemdesetih let.

Na področje mitskega je segel Zidar že za svoje prvo literarno delo, »pesniško pripovedko« *Tončkove sanje.* Pisana je v verzih, nastajala je leta 1954[1] in je bila objavljena še z avtorjevim pravim imenom Zdravko Slamnik v Novem mestu 1955 kot 3. zvezek Knjižnice Janeza Trdine.[2] Sanje so v mladinski književnosti večkrat izhodišče za fantastično pripoved, saj omogočajo, da se v njihovem okviru fabula oddalji od realno možnih dogajanj. A tu v sanjah zaživi mitološki svet nadnaravnih bitij, škratov in vil. Hkrati zgodba o rdečem škratu na Gorjancih, kralju, vladarju treh kraljestev, z motivom njegovega trpljenja zaradi neuslišane ljubezni do Maje, ki mu je vile nočejo dati za ženo, približa bajeslovni lik meram človeškega doživljanja.

[1] Podatki o času nastanka posameznih del so vzeti iz bibliografskega pregleda Avgusta Gojkoviča *Knjižna dela Pavleta Zidarja (1955–1990)*, objavljenega v knjigi Pavle Zidar: *Oče naš.* Novo mesto, Dolenjska založba, Koper, Lipa, 1992. Literarna knjižna zbirka Utva, 2. letnik 1. zvezek, str. 301–312.

[2] Zdravko Slamnik: *Tončkove sanje.* Pesniška pripovedka. Notranja oprema akad. slikar Bogdan Borčič. Založil Okrajni odbor ljudske prosvete Novo mesto, Novo mesto 1955.

Tonček, ki nenamerno in nehote postane priča škratovih ljubezenskih muk, izzove njegovo neusmiljeno maščevanje. Čeprav je še otrok, ga rdeči škrat dá vreči v ječo in ga obsodi na smrt z besedami: »Kdor je slišal dušo mojo / v joku in bolesti, / kdor spoznal je hrepenenja / mojega srca, / temu vzel bom tri življenja, / rabelj eno – dve pa jaz!«[3] Toda tik pred rabljevim smrtnim zamahom s sabljo-nožem se Tonček prebudi »iz sna« in uzre nad seboj bedečo mamo. S takim koncem se zgodbeno dogajanje razkrije kot vročične sanje bolnega otroka. Za naše premišljanje pa je pomembna upodobitev bajeslovnega rdečega škrata, ki ni prikazan kot lik z nadnaravno močjo, temveč kot bitje, ki je ranljivo in podvrženo trpljenju kakor človek. In vir tega trpljenja je neizpolnjeno ljubezensko hrepenenje. Tako se je bajeslovna snov, ki jo je zaradi krajevne opredeljenosti dogajanja: Gorjanci, Gadove peči, mogoče šteti med pripovedke (in tudi nosi podnaslov *Pesniška pripovedka*), napolnila z opredelitvami, značilnimi za človeka, s čimer se je zabrisala meja med človeškim, naravnim, in bajeslovnim, nadnaravnim. Zato pa je tembolj izstopila druga ločnica med nastopajočimi v zgodbi, na eni strani nasilni oblastniki (škrat je kralj!), na drugi njihove nemočne žrtve. Dejstvo, da je žrtev otrok, grozljivost maščevalnega nasilja samo še stopnjuje.

Enako krut je čarovniški par, Vajvaj in Krutika, v bajki (oziroma pripovedki, ker je krajevno določena) *Baba na Možaklji,* objavljeni v knjigi »slovenskih pravljic« *Čudežni studenec,* ki združuje besedila štirih avtorjev, Oskarja Hudalesa, Venceslava Winklerja, Pavleta Zidarja in Lojzeta Zupanca. Knjiga je izšla leta 1960.[4]

Zidarjeva ajtiološka pripovedka (avtor jo podnaslavlja: *Fantastična pravljica*), nastala 1956, je pisana v prozi, a ima nekaj vložkov v verzih, ki spominjajo na otroške izštevanke. Upodablja dve bajeslovni bitji, čarovnika Vajvaja in njegovo ženo Krutiko. Čeprav imata čudežno moč, postaneta sleherni kresni večer ranljiva. Krutika, ki je sama neusmiljena s svojimi človeškimi žrtvami, posebej z otroki, vsak kresni večer preživlja v hudi mori zaradi strahu pred smrtjo, ki bi jo na ta dan lahko doletela.

Tako sta obe zgodnji Zidarjevi upodobitvi bajeslovnih bitij, rdečega škrata z Gorjancev, kralja treh kraljestev, ter čarovniškega para, Vajvaja in Krutike z Možaklje, prikazali njihovo izpostavljenost nevarnosti in ranljivost. V prvi bajki je ogrožajoče ljubezensko trpljenje, v drugi strah pred smrtjo, kar vse tri like, ki pripadajo nadnaravnemu svetu, približuje človeškemu doživljanju. Oba čarovnika pa na dan, ko jima preti možna smrt, obhaja tudi kes zaradi storjenih zločinskih mučenj, kar ju vsaj na hipe enači s človeškim občutenjem in vrednotenjem. Motiv kesa vnaša v zgodbo o sprva do kraja razbrzdanem zverinsko sadističnem uživanju ob trpljenju žrtev (Vajvaj si izbira žrtve najraje med mladeniči, Krutika se še posebej izživlja v mučenju žensk, najbolj pa so nevarnosti izpostavljeni otroci) zametke nravnih zakonitosti, kakršne uravnavajo odnose na medčloveški ravni. Tako se nadnaravno, mitsko začenja krhati in se približa podobi človeškega sveta. Izteče se v končno katastrofo, ta pa ne doleti samo človeškega bitja, otroka, ki nasede Krutikini vabi, temveč enako bajeslovno Krutiko, ki okameni v »babo« na Možaklji (medtem ko je Vajvajev konec v fabuli zamolčan).

---

[3] Navedeno delo, str. 21.

[4] *Čudežni studenec. Slovenske pravljice.* Avtorji: Oskar Hudales, Venceslav Winkler, Pavle Zidar, Lojze Zupanc. Ilustriral in opremil akad. slikar Janez Vidic. Maribor, Založba Obzorja, 1960. *Baba na Možaklji. Fantastična pravljica,* na str. 101–106.

Motiv smrti in strah pred njo sta upodobljena tudi v dveh Zidarjevih krajših proznih besedilih, ki uporabljata ljudski motiv botre Smrti s koso na rami, nastali pa sta trideset let pozneje. Fabulativno sta zgodbi sorodni: lena in nemarna najmlajša, sedma hči se noče ničesar izučiti, dokler se ne odloči za obrt smrti. Poosebljeni lik smrti, ki je vsemogočna in hkrati kot božja dekla popolnoma poslušna, kljub izhodiščnim človeškim potezam prehaja v mitološki lik, botro Smrt s koso.

Prva od teh zgodb, *Pravljica o smrti*, je izšla v zbirki »zgodbic za otroke« *Pikapolonica Pika* leta 1986.[5] V naslovu uporabljeno poimenovanje pravljica avtor že v uvodnem stavku, s katerim neposredno nagovori mlade bralce, skuša zagovarjati: »Mogoče boste rekli, da o tako žalostni stvari ni pravljic. Ali da niti pomisliti nočete na kaj takega, dokler na svetu cveti ena sama roža.«[6] Nagovor kaže, da se avtor zaveda nenavadnosti izbrane snovi, čeprav je fabula preprosta, blizu ljudski pripovedi. Revna družina je svoje dni nekje na Tolminskem imela sedem hčera, med katerimi je najmlajša, Mirjana, bila težaven otrok, »jezikava, lena, z eno besedo: nemarna. V šoli se ni hotela učiti, a doma ne poprijeti za nobeno reč.« Od »nekega našega Amerikanca, ki se je vrnil domov umret,« je zvedela za smrt. Dotlej te besede ljudje niso poznali. Mamino roteče svarilo, »da ne bo nič v življenju,« je zavrnila s hipno odločitvijo, da bo smrt. V sanjah je od Boga prejela belo koso, in čeprav prestrašena, začela opravljati poklic smrti. Ko se ji je poklic priljubil, jo je iz sanjskega dogajanja Bog prestavil v budno stanje, v katerem bo svoje delo nadaljevala. V zahvalo ji je »podaril večno življenje«.[7]

Tako se zgodba, ki jo lahko beremo tudi kot legendo, preobrazi v prispodobo o končnosti človeškega življenja in nesmrtnosti, ki bi jo bilo mogoče doseči le po božji volji. Toda konec zgodbe prestavi dogajanje na raven človeških medsebojnih vezi. Mirjana bi naj pokosila svojo obolelo mamo, ki ob srečanju z njo namah ozdravi. »Od tedaj živi, živi in noče umreti. Hči pa vsake toliko pobliska s koso, svetlo ko sneg, a predvsem zato, da ji mama ne bi umrla.« Pripoved se torej spet prevesi v nadnaravno, čudežno dogajanje. Sklepni stavek: »A ni lepo, če ste s tako obrtnico v sorodu!« pa ponovno vzpostavi uvodno dvojico: avtorja-pripovedovalca in mladega bralca ali poslušalca ter osvetli celotno zgodbo s čustvom, ki izhaja iz družinske ali rodovne pripadnosti. Otroku lahko končni prizor prinese čustveno potešitev, odrasel bralec bo bral v njem – pa tudi že v prejšnjih prizorih – humorne podtone.

Druga zgodba o poosebljeni smrti, *Učna leta botre Smrti*, je nastala isto leto, kakor je prejšnja izšla, 1986, a je bila uvrščena v knjižno izdajo skupaj z dvema drugima besediloma šele leta 1990.[8] V tej zgodbi ni enega samega pripovednega toka, čeprav so vsi motivi tesno povezani z osnovnim motivom smrti. V skicoznih zarisih se pred bralcem razkrivajo življenjske usode sedmih hčera ovdovele matere. Z njimi se nakazuje kritičen družbeni prerez in posebej je kritiki izpostavljena šola. Najmlajša, sedma hči Emilija se v šoli ni ničesar naučila in noče postati nič. Ob

[5] Pavle Zidar: *Pikapolonica Pika. Zgodbice za otroke.* Izbral, uredil in spremno besedo napisal Jože Horvat. Ilustriral Zvonko Čoh. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1986. Zbirka Pisanice. *Pravljica o smrti* na str. 130–132. Nastala je leta 1984 ali 1985.

[6] Navedeno delo, str. 130. Z iste strani so tudi naslednji trije navedki.

[7] Navedeno delo, str. 132. Z iste strani sta tudi naslednji dve citirani mesti.

[8] Pavle Zidar: *Učna leta botre Smrti. Petelinček nespečne babice. Taci.* Ilustriral Ivan Marko. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1990. Matjaževa knjižnica. *Učna leta botre Smrti* na str. 5–18.

skupnem posvetu matere in vseh sestra, kaj naj bi z Emilijo ukrenile, se spopadeta učiteljica Ana in Polona, zdaj nuna, sestra Dolores. Ko se Emilija samovoljno odloči za poklic smrti in jo pri učenju pet let usmerja smrt predavateljica, s katero se je najprej srečala v mrtvašnici, se zgodba z vrsto ironično satiričnih poudarkov prevesi v karikirano alegorijo, ki ponazarja proces višjega izobraževanja. Pri tem je strogo ohranjena hierarhija, od Boga, angelov do božjih dekel, smrti, ki bivajo v stekleni palači v podnebesih in čakajo na naročila. S temi motivi zgodba stopa v območje legend.

Učni program, ki ga mora Emilija obvladati, je obsežen, od smrtologije do najvažnejšega – zamaha s koso. Po uspešno opravljenih izpitih mora znanje potrditi še v praksi in za izpit iz smrtologije pokositi kot smrt banana najprej lastno mater in nato sestro Ano, učiteljico. Iz teh sklepnih prizorov zazveni pretresljiv spoj lirično toplih opisov ter čustvene otopelosti in izpraznjenosti. Tako učinkuje v Zidarjevem mladinskem opusu ta zgodba – ne zaradi motiva smrti, ki je pri njem sorazmerno pogost, temveč zaradi perspektive, iz katere je v njej prikazan odnos do najbližnjih –, kot eden njegovih najmračnejših tekstov.

Na dosti bolj pomirljiv način je vpleten v Zidarjevo pripoved mitsko delujoči motiv v njegovi »poletni povesti«, kakor jo sam poimenuje proti koncu zgodbe, v *Dražbi sanj*, ki je izšla leta 1981.[9] Tu kljub naslovu ne gre za fantastično doživljanje v sanjah kakor v Zidarjevem prvencu *Tončkove sanje.* Pripoved je oblikovana realistično in ima v svoji mozaično grajeni fabuli vrsto motivnih vzporednosti z Zidarjevimi realističnimi povestmi iz življenja otrok v urbanem okolju, ki so nastajale pretežno v sedemdesetih letih; to so: *Pišem knjigo,* ki je izšla leta 1970,[10] *Mulci*, izšla leta 1975,[11] *Glavne osebe na potepu*, izšla leta 1975,[12] ter *Moja družina*, iz leta 1981.[13] Sanje iz naslova tega dela so sanje umetnika, slikarja Ivana Kneza, ki kot svobodni umetnik živi v hudem pomanjkanju na vrhu enega izmed novejših blokov. Zgradili so jih na zemljišču, kjer je od prejšnjega drevja ostala samo košata lipa.

In to drevo oziroma njegova usoda postane stičišče vseh fabulativnih tokov in prehaja v glavni lik zgodbe. Ta fantazijsko bogato in razgibano, vendar ne fantastično, opisuje življenje otrok in njihovih družin v blokih. Otroci bežijo v počitniškem času iz utesnjenih stanovanj in se umikajo pred nadzorom staršev v svojo državico otrok, ki so si jo zgradili v košati lipini krošnji. Njihova kraljica je – simbolno, vendar še v okviru realno možnega – najstarejša med njimi, šestnajstletna slepa Marjetka. Njihov zaveznik pa postane, ne da bi to vnaprej načrtoval, slikar Ivan

---

[9] Pavle Zidar: *Dražba sanj.* Spremna beseda Iztok Ilich. Ilustriral in opremil Ivan Marko. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1986. Matjaževa knjižnica. Delo je nastalo leta 1981. – Označitev zgodbe kot »poletna povest« na str. 88.

[10] Pavle Zidar: *Pišem knjigo.* Ilustrator neimenovan. Redna knjiga Prešernove družbe za leto 1970. Ljubljana, Prešernova družba, 1970. Delo je nastalo leta 1969.

[11] Pavle Zidar: *Mulci.* Spremna beseda na zavihku platnic Založba Obzorja Maribor. Opremil Jurij Jančič. Maribor, Založba Obzorja, 1975. Delo je nastalo leta 1970.

[12] Pavle Zidar: *Glavne osebe na potepu.* Spremno besedo napisala Berta Golob. Ilustriral Rudi Skočir. Opremil Dušan Klun. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1975. Knjižnica Sinjega galeba št. 186. Delo je nastalo leta 1974.

[13] Pavle Zidar: *Moja družina.* Spremno besedo napisala Berta Golob. Ilustriral Matjaž Schmidt. Opremila Nadja Furlan. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1981. Knjižnica Sinjega galeba št. 230. Delo je nastalo leta 1976.

Knez, katerega maček Serjoža je ljubljenec otrok. Knez z intuicijo umetnika odkrije skrite namene novoustanovljenega urbanističnega odbora, katerega člani pod pretvezo, da hočejo med bloki urediti otroško igrišče, nameravajo podreti lipo, varno zavetje otrok.

Tako se oblikujeta dva tabora. Kmalu pa se tok dogajanja zaobrne tako, da ne gre več samo za splošna nasprotja, temveč za ostro ločnico med dobrim in zlim. Z likoma buldožerista Štefana, ki bi naj z buldožerjem izril lipine korenine in jo uničil, in slikarja Ivana Kneza, ki išče način, kako bi to podlo nakano preprečil, se začenja jasno zarisovati dualistična podoba sveta, ki napoveduje neizprosen boj med dobrim in zlim. Toda ta boj ne poteka po pravilih realnega dogajanja, temveč prehaja v območje čudežnega. Avtor sam zgodbo nekajkrat označi kot pravljico.

Slikar lipi s svojo silno željo, da bi jo rešil pred sovražnikom, pomaga, da se buldožeristu Štefanu, ko jo ta napada z buldožerjem, spretno izmika. A to izmikanje vidi samo napadalec, medtem ko vsi drugi zaznavajo dogajanje kot buldožeristovo nespretnost in ga obdolžijo, da se je napil. Ivan Knez zasluti buldožeristov maščevalni naklep in obide ga silna žalost. Iz te se rodi njegova misel, da bi se lipa ponoči morala umakniti med drevje v bližnjo hosto, kar se na njegovo presenečenje zares zgodi. In ko pomisli, ali bi se lipa lahko vrnila, se uresniči tudi ta njegova misel. V sebi začuti čudovitost in hkrati grozovitost tega dogajanja. Prejšnjo pomlad je cvetočo lipo upodobil v vsej njeni bujnosti, poslej pa zvesto bedi nad usodo ogroženega drevesa, ki se nevarnosti vsak večer umika in se zjutraj vrača na svoje mesto.

Neko zgodnje jutro spozna to čudežno dogajanje tudi buldožerist Štefan. V zlobni užaljenosti spleza na lipo in jo zažge, a pade z drevesa in se hudo poškoduje, tako da za dolge mesece obleži v bolnici. Požgano drevo je zdaj zapisano dokončnemu uničenju.

Slikar pa želi lipo še drugič rešiti. Zaželi si, da bi si drevesi, požgano pred blokom in bujno na njegovi sliki, zamenjali podobo. Na njegov vroči ukaz se to zgodi, ne da bi se sam tega zavedal. Čudežno obnovo drevesa odkrijejo zjutraj stanovalci bloka, med prvimi prenapeta šolska upraviteljica. V strahu za svojo avtoriteto se nenadoma začuti ogroženo in pravkar odkriti dogodek silovito obsodi kot nekaj protinaravnega. S tem pa nevede potrdi, da se je zares zgodilo nekaj ne protinaravnega, temveč nekaj nadnaravnega. Lipa poslej spet postane zatočišče otrok, odrasli in še posebej invalidni Štefan pa jo še bolj sovražijo.

Umetnik Ivan Knez se razkrije kot orfejevski lik, ki je s svojo stvariteljsko močjo in fantazijo premagal in presegel zakonitosti narave. V tej vlogi zraste pred bralcem v bajeslovni vsemogočnosti. In prav ta orfejevsko stvariteljska vloga daje pripovedi o slikarju Ivanu Knezu in rešeni, čudežno, čarovno, torej nadnaravno oživljeni in ozeleneli lipi značaj mitskega. Hkrati pa slikar Knez s prizorišča zgodbe kot delujoče oseba izgine. Kajti še v isti noči, ko se je zgodila čudežna obnova drevesa, ki je bilo obnovljeno »od čarovnije«[14] umetnika, je umetnik sam pobegnil neznanokam pred izterjevalci njegovih dolgov.

Tako v zgodbi, ki jo Zidar imenuje pravljico pa tudi povest, sledimo osnovi glavne fabule, ki je mitska zaradi vloge umetnika-ustvarjalca v njej. Toda bleščeča podoba čudeža in čarovnije dobi v nadaljevanju pripovedi groteskno beden epilog: ko so stanovalci bloka ugotovili, da je slikar Ivan Knez izginil, torej pobegnil pred upniki, so na licitaciji prodali njegove slike in njegovo siromašno osebno

[14] Navedeno delo, str. 94.

premoženje. To je bila »dražba sanj«, satirično groteskna razprodaja umetnikovih ustvarjalnih navdihov.

V sklepu besedila se zaokrožita še dve življenjski usodi, ki segata deloma v območje mitskega. Osamela in siromašna gospa Kovač, ki se je za življenja odločila, da po smrti pripade njeno telo anatomskemu inštitutu, umre in namesto groba dobi v časopisu droben oglas, zahvalo inštituta za njeno volilo. Hotela je biti koristna še po smrti in tako se je vrnila življenju. Tu je človeška smrtnost dobila tolažilno dopolnilo, hkrati pa s tem motiv gospe Kovačeve, ki mu sledimo skozi vso pripoved, sega čez meje realnega in se približuje mitskemu, herojskemu. Zgodbo končuje usoda osamelega mucka Serjože. Po izginotju svojega gospodarja slikarja Ivana Kneza, ki ga je nekoč še kot mladička rešil pred smrtjo, se je Serjoža zatekel h gospe Kovačevi, a po njeni smrti ga je doletel tragičen konec pod kolesi tovornjaka. Rdeča roža njegovega trupla postane simbol neumrljivosti, saj živi naprej v spominu otrok, ki so ga pokopali ob vznožju lipe.

Tako je Zidar v tem sicer realistično pisanem besedilu v okviru svojih mladinskih tekstov najbolj poudarjeno upodobil svoje pojmovanje umetnosti in umetnika. Umetnost z upodabljanjem sanj in ohranjanjem življenja sega nad območje naravnega, v čudežno, mitsko. Sklepna poudarka o izteku življenja gospe Kovač in mucka Serjože pa govorita o tem, da more kdaj tudi smrt izgubiti svojo dokončno uničevalsko moč in postati novo življenje v spremenjeni obliki.

Premislek o petih mladinskih delih Pavleta Zidarja, v katerih smo lahko odkrivali poteze mitskega, se nam ob koncu strne v spoznanje, ki bolj ali manj velja za celoten Zidarjev opus: v temelj njegovega dela je položeno vprašanje smrti in iskanje možnosti, da človek kakorkoli in s čimerkoli preseže svojo končnost. V obravnavanih zgodbah se tako v različnih oblikah prepletajo mejne situacije med življenjem in smrtjo, na ravni oblikovalskih postopkov pa hkrati pripoved prehaja iz realističnega načina pisanja v oblikovanje takih likov in fabul, ki pripadajo nadnaravnemu, mitskemu. Toda tudi tu se zmeraj znova kot vodilno uveljavi načelo realnosti, stvarnosti, ki je prosojno prepredena s podobami neizčrpne avtorjeve ustvarjalne domišljije.

Diana Zalar
Pedagoška akademija, Zagreb

# MITOLOŠKA BITJA V HRVAŠKI UMETNIŠKI PROZI ZA OTROKE IN MLADINO

Po enem od prvih znanih izvirnih mislecev in slovstvenih kritikov, čislanem Pseudo Longinu[1], je petero izvirov, iz katerih izhaja vzvišenost književnega stila. To so: sposobnost za velike ideje in globoko navdihnjena čustva (kot naravne sposobnosti), nato obdelava oblik – misli in izrazov, žlahtnost izražanja, izbranost besed in preneseni pomeni – in kompozicija (slednje je po njegovem mnenju mogoče pridobiti z učenjem in vajo). Presenetljivo je, kako se ta misel zrcali v »govoru« mitoloških likov v hrvaški mladinski prozi. Ta govor namreč lahko artikuliramo prav s komplementarnimi kategorijami: tematskimi kompleksi, značilnostmi likov kot bolj ali manj individualiziranimi bitji, simbolizacijo, ki se iz likov – aktivnih žarišč proznega diskurza – neprenehoma razrašča z jezikovnim bogastvom, ki ga mitološki liki absorbirajo, in nazadnje s kompozicijo dela, katere vitalni del so. Hrvaška mladinska knjiga dvajsetega stoletja je prava zakladnica mitoloških likov, katerih bivališča v prozi odkrivamo v vseh zvrsteh (od kratke fantastične pravljice do pravljičnega romana).

Značilnosti mitoloških likov v umetniški prozi vplivajo tudi na nastanek podzvrsti fantastičnega. Potem ko je Ivana Brlić-Mažuranić s svojim jezikom in stilom ustvarila zelo visok vzor avtorske pravljice, je med drugim tudi z oblikovanjem svojih mitoloških likov začrtala:

a) **klasično smer umetne pravljičnosti, v kateri mitološki liki s svojih dotlej znanih arhetipskih položajev začenjajo novo življenje v umetni pravljici tako, da obdržijo svoje že znane lastnosti in razvijajo nove.** Ta tok je vitalen do danes, njegovi predstavniki pa so na eni strani Vladimir Nazor, Snježana Grković-Janović, Anica Gjerek, Maja Gjerek-Lovreković ter Želimir Hercigonja kot predstavniki krščanskomistične smeri ter Ivana Brlić-Mažuranić, Zvjezdana Odobašić in Ante Zaninović kot predstavniki mitične smeri fantastične podzvrsti.
b) Do konca dvajsetega stoletja postanejo očitne še nekatere podzvrsti tega žanra, ki so jih spodbudili mitološki liki, tako **fantastika naive (ruralna fantastika),** v kateri so liki **neposredno zajeti iz ljudske pravljice in preneseni v vseskozi avtorsko fikcijo pripovednega besedila z minimalnimi intervencijami.** Njeni tipični predstavniki so Ivan Ićan Ramljak, Dubravko Horvatić in Čedo Prica

[1] Pseudo Longin *O uzvišenom*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1980. (Cassius Longinus je živel v tretjem stoletju.)

(ki za predlogo jemljejo legendo), nekoliko drugačna, vendar pripadajoča temu krogu, pa sta Nada Iveljić in Ljudevit Bauer.

c) Razlikujemo tudi način pojavljanja mitoloških likov, ki bi ga imenovala **»dognana« ljudska pravljica**, zglede zanjo pa bomo našli pri Vladimiru Nazorju, Verki Škurle-Iljić in Luku Paljetku.

d) Posebna je tudi nit pravljičnosti pri Joži Horvatu z mitološkimi bitji in morsko fantastiko eksotičnih krajev, ki spreminja prvotne položaje likov in jih seli iz enega sveta v drugega.

e) **Poetično-refleksivna fantastika** tudi dolguje svoj naziv načinu delovanja in značilnostim mitoloških likov. Njeni predstavniki so Luko Paljetak, Damir Miloš, Sanja Lovrenčić, Truda Stamać. **Arhetipske pozicije mitoloških likov so samo izhodišča za svobodno in fantastično metamorfozo njihove telesnosti in duhovnosti.**

f) Ob koncu pa lahko razlikujemo tudi **urbano fantastiko**, v kateri so mitološki liki **na različne načine prilagojeni novemu okolju**. Njeni ustvarjalci so Sunčana Šrinjarić, Tihomir Horvat, Daniel Načinović, Pero Kvesić ter Josip Sank Rabar.

Omenjenih avtorjev seveda ne moremo omejiti zgolj na eno samo izmed teh kategorij. Sunčana Škrinjarić denimo spada prav tako tudi v poetično-refleksivno fantastiko, mati in hči Gjerek-Lovreković in Sanja Lovrenčić pa tudi v urbano fantastiko. Pomembno je poudariti, da se v videzu mitoloških likov v otroški prozi zrcalijo vse osebe fantastičnega.

Individualni avtorski pristopi k mitološkim bitjem oblikujejo naslednja prozna dela hrvaške mladinske književnosti: *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić, *Striborovim stazama* Snježane Grković, *Waitapu* Joža Horvata, *Burrra* Daniela Načinovića, *Marijana u ruži vjetrova* Sunčane Škrinjarić, *Zemljina dječica* Nade Iveljić, *Priče iz male sobe* Luka Paljetka, *Bijeli dimnjačar* Maje Gjerek in Anice Gjerek-Lovreković, *Kapi* Trude Stamac, *Priča o Zorku Bistrozorkom i o Sreći* Ivane Brlić-Mažuranić, *Suza i radost didova* Ivana Ićana Ramljaka, *Čudesna krljušt* Zvjezdane Odobašić, *Veli Jože* Vladimira Nazorja, *Griški top* Dubravka Horvatića, *Vodenica sokolica* Nade Iveljić, *Trinajstić, Minji, Pedaljmuža Lakatbrade* Vladimira Nazorja, *Zgode maloga patuljka Palčića* Ljuba Brgića, *Da vam pričam* Verke Škurle Iljić, *Vila Velebita* Tihomirja Horvata, Gesak Ante Zaninovića, *Bajkovnica* Želimira Hercigonja, *Šestinski kišobran* in *Vodenica sokolica* Nade Iveljić, *Esperel, grad malih čuda* Sanje Lovrenčić, *Glava u torbi* Ivana Ićana Ramljaka, *Patuljci* Josipa Sanka Rabarja, *Halugica* Vladimira Nazorja, *Srebrnasta nit snova* Želimira Hercigonja, *Čuvarice novih krovova* Nade Iveljić, *Crna krlajica* Čeda prica, *Parnjača Colombina* Ljujdevita Bauerja, *Snježni kralj* in *Bijeli klaun* Damirja Miloša, *Kaktus bajke* Sunčane Škrinjarić, *Nikad ne vjeruj zmaju: kad otvori usta, ili riga vatru, ili laže* Zvjezdane Odobašić, *Sreća tužnog zmaja* Pera Kvesića.

Mitološki liki ponujajo bralcu določeno podobo sveta, izvir za razumevanje njegovih neštetih obrazov. »Otrok je mnogo bolj prvinsko ujet v življenje kot odrasli, ki so imeli dovolj časa, da so vzpostavili določene hierarhije in odnose. Svet najprej dojema s svojimi čuti, ki zaznavajo ritmičnost, od osnovne do ritmičnosti veselja,« pravi Tzvetan Todorov[2]. Prav ritmov narave, cikličnih sprememb pa ne moremo

[2] Tzvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987, str. 113.

spregledati, če se ukvarjamo z vlogo mitoloških bitij v mladinski prozi, ker **bralcu posredujejo bistvene procese v človekovem življenju**. Kako to dosežejo? Medtem ko se v mladinski poeziji ritmi narave in njihova ciklična gibanja uresničujejo bolj z ritmom oblik in motivov, jih v prozi spremljamo v ritmu TEMATSKIH KOMPLEKSOV. Naštejmo najpomembnejše:

I. Odnos mitoloških bitij do narave
II. Kategorija časa
Kategorija spanja
Kategorija smrti
III. Samozavedanje
Samoodločba – socializacija
Odnos med generacijami
IV. Moč in nemoč mitoloških bitij
Način premagovanja Zla
Odnosi med spoloma (moško in žensko načelo)
V. Pomen pravljice v življenju duhovnih bitij
Pomen učenja (potovanja) in dela
Pomen igre
VI. Položaj majhnih/velikih v svetu
Domoljubna čustva
Vera
VII. Osamosvajanje (mladostništvo)
Hrepenenje po materi in lastnem poreklu
Odmevi kulta Meseca
VIII. Strah in njegova demistifikacija
Ljubezen
Sreča in žalost
IX. Detabuizacija »kočljivih« tem

Bogastvo tematskih oseb, ki jih mitološka bitja vnašajo v svet hrvaške otroške knjige, se prepleta z vodilnimi motivi, ki so pogosto apelativno usmerjeni k otroku – bodisi spoznavno (dejanski etični aspekt), bodisi emocionalno – pri čemer pa prvo nikakor ne izključuje drugega. Nekaj takih motivov bom posebej omenila: ekološka zavest (Morski kralj kot ekološki varuh podmorskega sveta v pravljici *Striborovim stazama),* položaj ženske in njena vloga v družini (ženski liki v *Waitapu),* vpliv cikličnih ritmov na vedenje likov (Mokoš in solsticijski ciklus, dedek Neumijka in zimsko-pomladni meseci v zbirki *Priče iz davnine,* zbirki kratkih pravljic *Kapi* in romanu *Striborovim stazama),* pozabljene in redke obrti (lončarstvo, dežnikarstvo likov Nade Iveljić), pomen mavrice (glasnik usodnih dogodkov, »stopnišče« v nebo) itn.

Eden od najpomembnejših tematskih krogov, ki se ponavljajo, je **krog cikličnih naravnih sprememb in ciklični red sveta.** Za majhnega otroka je vesoljno **načelo** menjava noči in dneva, spanja in budnosti. Ker živi v neskončni sedanjosti, najbolj eksplicitno potrjuje misel Mircea Eliada: »Kakor obredi so tudi miti neskončni.« Za otroka so bistveno pomembni vsakdanji družinski obredi. Iz njih najprej rudimentarno, nato pa čedalje bolj zapleteno izhajajo tudi vsi naravni ciklusi: menjava letnih časov, pojavljanja nebesnih teles, rojevanja in umiranja, menjava sreče in žalosti.

Skozi otrokovo mikrofokalizacijo se uresničujejo vsi ritmi človeka in narave. V literarnem delu so to nalogo prevzela mitološka bitja, od recipienta pa sta še kako **odvisna** sistem vrednost in pogled na svet, katerega nosilci so.

V hrvaški fantastični literaturi obstaja nadalje še cela vrsta načinov, kako se postaviti po robu Zlu. Fizičnih spopadov je manj v primerjavi s transpozicijo boja iz planetarnih prostorov v notranje življenje likov, kar navaja k sklepu, da pisatelji ponujajo otrokom perspektivo za mirno reševanje konfliktov in premišljene korake v spopadu s »sovražnimi« silami: zlu se lahko postavimo po robu z zvestobo, vztrajnostjo, športnim tekmovanjem, žrtvijo, dobroto in naivnostjo, domiselnostjo, ukano, treznostjo in razumnostjo, uresničenjem osebne svobode, dobro besedo in dobro mislijo in dobrim dejanjem nasploh, s skrbjo za družino, z vero, čarovno sposobnostjo, odrekanjem in žrtvijo.

Pravljice izvirajo tudi iz našega nezavednega življenja, naših sanj. Mitično rodoslovje pripoveduje, da je Fantas sin boga Hipnosa, vnuk boginje noči Nikte in nečak boga smrti Tanatosa. Dobival je fantastične podobe najrazličnejših bitij in neživih stvari, ljudem pa se je oglašal kot prikazen. Presenetljivo je, kako pogost pojav sta noč in smrt v in kako ju oblikujejo sanje (domišljija, preobražanja, nadnaravno). Sanje imajo včasih nemerljiv vpliv na resničnost (denimo vznemirljive sanje dečka Kjella v *Čudežni luskini* Zvjezdane Odobašić).

Mitološki liki spreminjajo **sanje** v vitalni del človeškega življenja. Nekatere funkcije **spanja** so povezane z različnim obravnavanjem pojava **smrti.** Materializacija čudežnega (nezemeljskega) se pogosto potrjuje v spanju, tako da smrt v podobi spanja postane prehod v drugo fizično stanje in kraj srečanja z dušami umrlih prednikov. Potemtakem je spanje tudi vizionarska možnost, da uzremo drugi svet, ali pa izhodišče in prizorišče nastanka pravljice, brez katerega mitološka bitja izginejo iz človeške zavesti (umro). Gre za sklenjen krog, ker to izginjanje vnovič odkrivajo sanje kot medij prikazovanja in hkratnega pošiljanja sporočil človeškim likom v pravljici. Spanje pa je tudi znanilka smrti, kadar gre za bolezen, in Kosjenka Ivane Brlić-Mažuranić nam je pokazala, da je smrt lahko skorajda prijetna, pravzaprav priprava na »ledeni spanec« brez bolečin. Liki v knjigi potemtakem razmikajo meje, ki jih smrt lahko prestopi, hkrati pa izgubljajo zastrašujošo dimenzijo, pač glede na to, kako svoje življenje sklenejo (npr. Glinenko Nade Iveljić, Ramljakova baba Pužava ali Pozejdon Trude Stamac). Omenila bi še, da so sanje tudi izvir za nastanek pravljic (Snohvatica pri Snježani Grković-Janović in palček Boris pri Želimiru Hercigonji), včasih pa tudi pomagalo za »razkrinkavanje« čudeža.

**Mitološki liki postavljajo pravljico iz realističnega okvira in jo prenašajo v otroško literarno resničnost ter to resničnost spreminjajo na fizični in intelektualni ravni.** Tako tudi smrt postaja metamorfoza, sinonim za pozabo, izginitev toplote iz telesa, prehod v drugo fizično stanje. Zapleten je tudi raznolik vpliv lune, povezan z mitološkimi bitji, saj je Mesec božanstvo in podložnik pa tudi čarovna »roditeljska« naravna moč. Z njim je povezana tudi noč kot najskrivnostnejši del življenja, tesno povezan z mesecem in njegovo nestalnostjo. Vpliv Meseca na človekova čustva je najbolj očiten v ljubezni. Mesec je pobudnik plime in oseke, ki združuje in ločuje dve zvezdi, Wai in Tapu, v pripovedi Jože Horvata, je izvir čudeža, ko se rojevajo iz mesečine mala vila Luka Paljetka, zavelimske vile Ićana Ramljaka (pa tudi Tolkienovi beli zmaji!). Mesečnost je skrivna vez med človekom in nebom v vedenju Nazorjeve Halugice, Mesečeve »starodavne čarovnije« pa so lahko obramba pred hudobnimi duhovi v pripovedi Snježane Grković-Janović in

čarovna moč v kapicah majhnih Domaćih. Tudi tekmovanje velikanov Ivane Brlić-Mažuranić je povezano z Mesecem.

Nekateri tematski kompleksi so bolj značilni za bogove in vile (denimo odnos do narave ali osamosvajanje in hrepenenje po sovjem poreklu) drugi pa, glede na pomen pravljice, dela in igre, pripadajo palčkom. Ob posamezni vrsti mitološkega bitja se neprenehoma odpirajo nove snovi in obnavljajo prejšnje.

V devetdesetih letih dvajsetega stoletja je bila potrjena pomembna konstanta, in sicer postopna detabuizacija »spotakljive« tematike, ki je zaradi pomanjkanja prevodne literature v hrvaški mladinski književnosti potekala mnogo počasneje kot v nekaterih drugih književnostih zahodne Evrope, denimo v francoski, angleški ali nemški. V naši mladinski književnosti so mitološki liki nosilci procesa detabuizacije, in sicer na področju erotike, politike, strahov, omalovaževanja klasičnega pojma dobrote, telesnih hib, domovinske vojne.

Tudi Tzvetan Todorov meni, da »fantastično omogoča prestopanje nekaterih meja, ki so, če ne posežemo po fantastičnem, nedostopne.«[3] Tematiko, ki jo obravnava v omenjenem delu, je najti v literaturi, namenjeni odraslim: incest, homoseksualnost, ljubezen več kot dveh oseb, nekrofilija. Ta tematika je po njegovem mnenju dostopna samo v fantastičnih delih, ker se je lahko samo pod krinko fantastike izognila strogi cenzuri. Todorov zaide v skrajnost, ko trdi, da je v razvoju tematske svobode pomembno vlogo imela psihologija, ker je »nadomestila (in s tem naredila nekoristno) fantastično književnost. Dandanes ne čutimo potrebe, da bi se zatekali k hudiču, niti da bi govorili o pretiranem spolnem poželenju, niti ne potrebujemo vampirjev, da bi lahko govorili o privlačnosti, ki jo zbujajo mrliči: psihoanaliza in tudi književnost, ki v njej posredno ali neposredno odkriva navdih – govorita o tem brez sprenevedanja.«[4] Njegova napaka je v tem, da fantastično književnost reducira na družbeno funkcijo. Če jo primerjamo s tistim, kar se dogaja v mladinski književnosti, je to poenostavljanje še bolj očitno. Ko Jože Horvat v pripovedi *Waitapu* omenja prsi boginje Hine, Zvjezdana Odobašić v *Čudodelni luskini* porod palčice Maeg, Ante Zaninović pa v romanu *Gesak* vilo Zingtrilo, ki nosi v trebuhu tulskega otroka, je to samo sramežljiv uvod v vznemirljiv razvoj mitoloških likov, ki se bo nadaljeval s prebujenjem zmaja v fantastični prozi. Detabuizacija bo vpletena **v proces arhetipskega razvoja in demistifikacijo grozotne figuralnosti ter tako umrežena v različne ravni pripovednega besedila.** Bolj kot na druga mitološka bitja je svetovno družbeno in zgodovinsko dogajanje vplivalo v literaturi na razvoj zmajev. Sedaj obstajajo tako hudobni kakor dobri zmaji, zraven pa še tisti, ki jih ne bi mogli uvrstiti v nobeno izmed teh ostro ločenih skrajnosti (v liku Strašnega zmaja Damira Miloša strašna stran »izgubi dirko« z dobro stranjo). Zmaji so odpravili prepovedana telesna območja, spopadajo se s telesnimi hibami, politično so destruktivni, s pojmovanjem dobrega in zla se poigravajo. V tem smislu so tudi ljudje ambivalentna bitja. Zdi se, da v tem dejstvu tiči vzrok za spremembo zmajev iz pošasti v dobrodušne prijatelje. Čedalje pogosteje zmaji poosebljajo moč zla, ki je del nas samih. Dobro moramo premisliti, kako se bomo z njimi pobotali ali spoprijateljili. Precej paradoksno je, da otroci sedaj v literaturi srečujejo zmaje, ki so fizično tako fantastični, hkrati pa so tudi bolj simbolični in bolj abstraktni kot sploh kdaj.

[3] Tzvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987, str. 67.

[4] Prav tam, str. 164.

**Značilnosti mitoloških bitij**

Vsa mitološka bitja imajo zelo močan odnos do narave. Na drugi strani pa je njihovo vedenje podobno ljudem (skrb za dom, prehrano, ljubezen, delo, vzgojo, umetnost). »Mit zagotavlja človeku, da je tisto, kar namerava storiti, že bilo storjeno, pomaga mu pregnati dvome o njegovem dejanju.«[5] Bogovi in boginje so pobudniki, vzrok in varuhi cikličnih obnavljanj naravnih ritmov, poznavalci neba, voda, rastlin in vsega kopnega. Moč velikanov je zajeta večidel v njihovi zmožnosti, da se postavijo po robu naravnim elementom, včasih pa sta velikost in moč velikanov tudi vzrok nastanka določene konfiguracije tal ali razčlenjenosti obale. Palčki in duhovi so izvrstni poznavalci podzemlja, prav tako kakor zmaji, ki poznajo globoke jame in skrite kotičke sveta. Zato se njihove poti pogosto križajo (to je nerodno, če gre za nagnjenja, kakor je valjanje na diamantih ali varovanje čudodelnih mečev, obloženih z dragimi kamni in zlatom – v mislih imam Zaninovićevega zmaja Haruza in Tolkienovega Smauga oziroma palčka Gesaka in hobita Bilba Bagginsa). Če so palčki podgorci, potem so varuhi rastlin, voda in živali. Last palčkov so tudi rude oziroma podzemeljsko bogastvo. Njihova pritlikavost je bila primerna, da so se v literaturi preselili v naselja in mesta ter so se bolj prilagodili sodobnim življenjskim razmeram kot druga mitološka bitja. Povodni možje so posebno občutljivi za ekološke tegobe in onesnaženost voda, čedalje hujša urbanizacija pa povzroča neizogibno zbližanje z otroki. Rod vilincev je pravzaprav zlit z naravo, vendar so samo včasih v takšnem stanju, da jih ljudje vidijo. Posebej so »interpretirani« kot svojevrsten poduhovljen produkt gozda (zlasti debel). Njihova nenavadna, bolj ali manj eterična fizična stanja in »rastlinska čustvenost« so pravzaprav posledica njihovega rastlinskega porekla in sposobnosti narave, da preobraža v taki obilici, da lahko to poznamo samo površno. Šele pozneje bodo vile postale Evini skriti otroci ali padli angeli, ki niso bili tako hudobni kot tisti, iz katerih so nastali hudiči. Sedaj se pisatelji raje vračajo k prvotni razlagi nastanka vilinskih bitij, ki je bližnja ritmom in oblikam narave (A. Zaninović), imamo pa tudi zastopnika izrazito krščanske smeri (Ž. Horvat). Vile in vilince celo tesno povezuje z »roditeljem« gozdom nekaj posameznih fizičnih in duhovnih značilnosti (molčečnost, poznavanje rastlin). Zmaji pa so združevalci štirih elementov: ognja, vode, zraka in zemlje. Njihova simbolična povezanost z naravnimi viri je vplivala tudi na fizične lastnosti in na njihova bivališča.

**Ta povezanost z ritmi narave je značilnost, ki najbolj očitno določa mitološke like v naši umetni mladinski prozi.** Zraven tega pa segmenti njihovega **imenovanja** in **čudodelnosti** (kjer so najbolj markantne zmožnosti preobrazb in posesti čudodelnih predmetov) dopolnjujejo zunanji videz, ki se giba v razponu od jedrnatih oznak do pravih »znanstvenih« špekulacij.

Ime lahko označuje fizično lastnost, lahko določa delo, lahko opredeljuje kraj, kjer se pojavlja mitološki lik, ali način, kako se pojavlja. Ime je tudi duhovna označba, alegorija, kaže na poreklo, ime je status, plemensko in delovno določilo, lahko pa je tudi asociacijska povezava dveh območij.

Čudodelne zmožnosti imajo trojni značaj: lahko so telesne (preobrazbe, posest čudodelnih telesnih delov in čudežnega dotika – Zora Djevica, Halugičina mati sirena, Velebita), brez povezanosti s telesom (zmajeva oblast nad spanjem, palčkovo prekletstvo, izpolnjevanje želja: Pec Ivo, in oblast nad časom – vilinci in nekateri

[5] Mircea Eliade, prav tam, str. 129.

velikani) in v nekaterih posrednih oblikah telesnosti (ustvarjanje čudežnih predmetov, telepatska energija – čarma).

Na ravni značilnosti (lastnosti) likov lahko prepoznamo tiste značilnosti, ki so bile »spočete« že pred pisnimi pričevanji, vendar so se pogosto razvile v umetni prozi. Oglejmo si na primer komponento telesnosti: preobrazbo.

**Preobrazbe mitoloških likov v hrvaški mladinski književnosti so najbolj zapletena komponenta njihove telesnosti pa tudi duhovnega razvoja.** Kar zadeva telesnost, so najpogostejše preobrazbe v živali: srno, vrano, vidro, orla, ribo, svinjo, volka, lisico, sovo, netopirja, krokarja, želvo ipd.

Preobrazbe so lahko **tipizirane**, kadar so na ravni **čudeža** (Mokoš, Sončeva babica, se spremeni v vidro; vila Wilhelmina v srno), ali pa **niso tipizirane** na ravni, ki bi jo lahko imenovala **plastnat čudež** (Striborov obraz se v vrsti preobrazb v romanu Snježane Grković-Janović *Striborovim stazama* spreminja kakor v kalejdoskopu in kaže deklici Vrijeski obraze vseh dobrih ljudi, ki jih je bila dotlej spoznala). Preobrazbe nekega mitološkega lika se nadalje lahko dogajajo **na sinhroni stopnji** (bog vetrov Eol pri Sunčani Škrinjarić prebiva celo v treh likih njenega romana *Marijana u ruži vjetrova*) ali v različnih časovnih in literarnih obdobjih na **diahroni stopnji** (dedek Neumijka pri Ivani Brlić-Mažuranić, Trudi Stamac, Snježani Grković-Janović). Ta proces se dogaja glede na aktantne navpičnice, pa tudi na arhetipskih vertikalah, zato ga lahko upravičeno imenujemo **dialektično razraščanje (oziroma utrjevanje) arhetipa** skozi literarni prostor pa tudi skozi bolj ali manj konkreten zgodovinski čas. Pri tem bi bil arhetip analogno pojmovniku Northropa Fryeja v *Arhetipski kritiki* lik, ki se v književnosti ponavlja dovolj pogosto, da ga lahko štejemo za prvino totalne književne izkušnje. V omenjeno izkušnjo bi rada vključila tudi multimedije, ker so dandanes prvi »razpršilci« tako produktivne kakor negativne razpoznavnosti mitoških bitij v otroškem svetu.

Razraščanje (utrjevanje) arhetipa je zelo plastovito in lahko poteka **znotraj kompetenčnih meja** mitološkega sveta, tako da srečamo Stribora v romanu *Striborove staze*, ko pošilja vilinca vetra na pomoč človeškim likom kot pravega slovanskega boga vetra, igra preobrazb njegovega obraza pa se izčrpa v njegovi nalogi sodnika, varuha dobrote in gospodarja časa. Sunčana Škrinjarić je v romanu *Marijana u ruži vjetrova* uresničila v tej perspektivi specifično trojico »razraščanja« grškega boga vetrov Eola: božanstvo – bolj sklonjeno polbožanstvo – človek z nekaterimi značilnostmi božanstva. Tako se Eol »razsuje« kot bitje arhetipskega značaja, sinhrono imajo kar trije liki v istem romanu njegove značilnosti, ta navdihnjena igra s čudežnimi svetovi se preobraža od moči absolutnega do razpršujočih sil. Te čudne sile sicer izgube svojo konkretno moč, vendar tem močneje odmevajo v čustvih in razmišljanju (v življenju sploh) vseskozi resničnih likov, ki se z njimi sestajajo. Preobrazba v likih Sunčane Škrinjarić se potemtakem razrašča v stopnjah: duhovna – individualizacija in humanizacija božanstva skozi like, pa tudi fizična – z »odevanjem« božanstva s človeško »kožo«. Slednja je v mladinski književnosti bolj opazna, ker mitološka bitja začno razmišljati kakor ljudje, se vedejo kakor ljudje in celo »bolehajo« za človeškimi slabostmi in hibami.

Razraščanje (utrjevanje) arhetipa je očitno tudi **zunaj začrtanih kompetenčnih meja** posameznega lika. Dober zgled imamo v liku velikana Zorka Bistrozorkega Ivane Brlić-Mažuranić, kjer mitološko bitje žrtvuje tisto, kar je z velikanove perspektive videti najbolj dragoceno, da bi se zbližalo s človekom: telesno velikost in moč, ki sta globoko povezani z Zorkovim dolgim življenjem. Za to se odloči, da bi

vsaj enkrat občutil tisto, kar se zdi z velikanovega stališča nedosegljivo: popolno in neskaljeno srečo. Srečo je sicer dosegel, vendar vrnitve na staro ni več, tako kakor tudi vila Zintrila Anteja Zaninovića s planine Mosor ne more več živeti tako dolgo kot druge vile, potem ko se je odločila, da bo palčku Tulu rodila otroka. Tako v prvem kakor v drugem primeru je otrok sreča, za katero ni težko žrtvovati nesmrtnosti; tega nikakor ne moremo šteti za navadno odločitev mitološkega bitja.

Pri teh likih je zanimivo še nekaj: lastnost, ki jo nekateri imajo na začetku, lahko na koncu izgubijo. Dedek Neumijko se ob koncu pravljice Ivane Brlić-Mažuranić popolnoma spremeni, to je pa v popolnem nasprotju z liki, ki jih je ustvarilo ljudstvo.

Poudariti je potrebno, da preobrazbe niso omejene samo na telesnost (dobra vila v Paljetkovi *Pravljici o dobri vili* se spremeni v hudobno vilo). Nasploh je iz obravnavanih besedil na naslednjih straneh očiten razvojni prehod iz obravnavanja posameznega Zla (slabe lastnosti nekega lika, stiska, ob kateri se stopnjuje napetost, idr.) v oblikovanje zavesti o vesoljnem Zlu, ki ogroža sodobno človeštvo (propadanje naravnih bogastev, dehumanizacija v urbanem okolju).

Dirk Heinrich Strunk vidi največjo vrednoto fantastične pripovedi v tem, da »ima lasten status produktivne inteligentne prakse«. V knjigi, ki ima naslov *Začarani čitatelj hrvatske kratke proze sedamdestih godina*, poudarja, da so hrvaški pisatelji fantastike že v sedemdesetih letih 20. stoletja razvili »strategije v igri z bralci«, na različne načine so jih celo enigmatizirali. »Te strategije spodnašajo bralcu tla pod nogami, kakor hitro tekst `vključi` v znane pomenske sisteme, (...) kar še stopnjuje vtis prepada, občutek bralca, da je pritegnjen v igro, za katere pravila je prikrajšan.«[6] Kako pisatelji to dosežejo? Bodisi tako, pravi, da eden izmed likov postane čedalje bolj nejasen ali pa ponujajo različna gledališča, ki jih takoj relativizirajo, ali pa izgine konsistentnost pravljice in se bralec znajde v »miselnem blodnjaku«. V knjigi, ki je namenjena predvsem otrokom, takšne igre niso priporočljive, ker mora otrok v njej najti močno oporišče, s katerega lahko opazuje dogajanje.

**Vendar obstajajo še drugi načini, kako se lahko mitološki liki obračajo na bralca in se z njim poigravajo.** To so pravzaprav novi tipi junakov, ki niso več v tako tesnem stiku z davnino, temveč se v skladu z novimi snovmi in odnosi v njih zrcalijo sodobne človeške razmere.

Ne smemo pozabiti, da vsebuje knjiga, napisana za otroke, zelo pogosto **zamolčano stališče zaupanja med bralcem in pozitivnim fantastičnim likom** (to izključuje brezčutnost, brezbrižnost in podobne negativne značilnosti, ki jih lahko odkrijemo v knjigah za odrasle). Za mlade recipiente je pojavljanje irealnega bitja prav tako resnično kakor pojavljanje človeka. Celo v prozi, kjer obračanje na bralca (sklicevanje na njegovo vest) ni očitno, je zaznaven nekakšen »pogled« likov na bralca. Ta »pogled izraža zaznavanje otroka brez preteklosti in prihodnosti (liki Sanje Lovrenčić), prepričuje o realističnem položaju irealnega (zemljevidi, poseben jezik, rodovna debla Anteja Zaninovića), razvija vse vrste in odtenke medčloveških odnosov – pogled na otroka (Mokoš in Vrijeska Ivane Brlić-Mažuranić in Snježane Grković-Janović), učenca (Stribor in Vrijeska), prijatelja (Parana Ocean in Iteo Joža Horvata) pa tudi sovražnika (Magloviti div in Ante Banov Ivana Ićana Ramljaka), zavedno ali nezavedno transparentira pisateljevo ideologijo; detabuizira (zmaji nasproti ljudem); »odpira« pravljico kot poziv bralcu, naj se vključi vanjo (Snježni

[6] Predgovor v antologiji *Guja u njedrima*, prav tam, str. LXXI.

kralj Damirja Miloša); zaupa skrivnost dvema realnima likoma (Baba Pužava I. I. Ramljaka povezuje dečka in njegovo teto v pravljici pod naslovom *Tonkina priča*); razkriva človeške slabosti (Mokoševa »slaba vzgoja« lastnega otroka in narcisoidnost, nemoč boga Tikuruja spričo ženine nasilnosti, Neumijkova zaverovanost vase); usmerjen je naravnost v realne želje resničnih likov (besi, baba Pužava); skrivnost svojega prikazovanja zaupa pisatelju, liku in bralcu (Malik Tintilinić).

Poleg telesnosti (paleta telesnosti niha med skromnim namigovanjem in umetniškim vzletom v neki opredmeteni domišljijski svet, kjer mrgoli povsem konkretnih bitij), ki se preobraža, je včasih neranljiva, uporablja čudodelne dotike, »čarme« in različne novotarije pri izumljanju čudodelnih predmetov, čarovne zmožnosti mitoloških bitij, vključuje tudi vpliv na človeške sanje in nebeške kazni (da ne omenim »praznoverja« v obliki urokov in kletev, – in to dandanes!). Zagotovo pa je najbolj vznemirljiva posest **moči nad kategorijo časa**, ki mitološkim bitjem omogoča, da posredujejo med raznimi vrstami »trajanja« (Stribor), da postanejo del nekega družbenozgodovinskega razdobja (Minji – fevdalizem), da vzpostavijo stike med generacijami ljudi (Megleni velikan), da na literarno prizorišče vstopi omejenost človeškega časa (»tri male godinice« so za velikana Valigora in Mokronoga tristo krat tristo človeških let)... Če upoštevamo razmerje med mitološkimi bitji in kategorijo časa, nam bo jasno, kako globoko občutijo ta bitja človeško potrebo po razumevnju sveta in naše čustvenosti. Ne gre samo za to, da imajo mitološki liki v mladinskih knjigah marsikdaj oblast nad fizikalno kategorijo časa, ker ga lahko poljubno »krčijo« in »raztegujejo«, ali pa so njihove dejavnosti pravzaprav vzrok ritmov tega sveta, oni pa so varuhi Nesmrtnosti. Oblast nad časom izvira iz želje po sprejemljivi razlagi trajanja na tem svetu. Zato so pojmi, kakršna sta **spomin in pozaba**, v tem diskurzu izredno pomembni. »Razlikovati moramo med pomnjenjem in spominjanjem. Spominjanje je za tiste, ki so nekoč že pozabili.«[7] Človeško pomnjenje je pravzaprav »odtis« dolgotrajnosti, lahko rečemo tudi nesmrtnosti – kakor opeka »srečnica« na podboju, ki jo duh družinske sreče, stric Opečić Nade Iveljić, skrivaj zaznamuje s svojo dlanjo, ko je bila pravkar žgana, da bi hišni prebivalci živeli v blaginji in sreči. »Tisto, kar vlogo književnosti najbolj približuje vlogi mitologije, je odmikanje od zgodovinskega in osebnega časa med branjem. Želja, da bi se vključili v drug časovni ritem. To je oblika boja s časom, »isto upanje, da se bomo otresli bremena mrtvega časa, časa, ki uničuje in ubija.«[8] Otrok ne pojmuje časa tako kakor odrasli, v duhu postane sodobnik mita, če so v pravljici navzoči mitološki liki, vse to v želji, da bi dojel tisto, kar bi se lahko zgodilo, da bi prišel v stik z drugimi, neznanimi in bil udeležen v njihovi pravljici. Otroški nagon po tem je močnejši kot pri odraslih ljudeh.

Ob koncu pa ena izmed najbolj abstraktnih ravni, na kateri »govorijo« mitološka bitja v hrvaški mladinski književnosti: to je **vpliv mitoloških likov na kompozicijo dela**. Najbolj preprosto ga proučujemo, če začnemo pri **načinu njihovega pojavljanja**. V romanih je kompozicija seveda najbolj zapletena. Vendar tudi v pravljicah in fantastičnih pripovedih (pa tudi v kratkih zgodbah) lahko razločujemo nekaj postopkov, in sicer:

I. **Dinamizacija pravljice**. – 1. Mitološki lik **prekine retardacijo fabule** in spremeni njen potek *(Kako je Potjeh tražio istinu)*. – 2. Mitološki lik daje človeškim

[7] Mircea Eliade, *Mit i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970, str. 108.
[8] Prav tam, str. 171.

likom intelektualno moč, pojasnila, življenjski kažipot – **usmerja človekovo delovanje** *(Waitapu)*. – 3. Mitološki lik v **hitrih spremembah** dogajanja v skladu z burnim notranjim doživljanjem lit. lika in s prizoriščem dogajanja (Kosjenka v pravljici *Regoč)*. – 4. **Dinamizacija pravljice z verzi** o mitološkem junaku, ki povzemajo dogajanje (pesem o Reljevem boju z zmajem Ognjenim v pravljici *Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica)*, slikajo ozračje (lirične pesmi v pravljici *Striborovim Stazama)*, napovedujejo prihodnost *(Minji)*, opisujejo ljubezensko strast *(Halugica)*.

II. **Uvajanje bralca v svet pisateljeve domišljije**. Mitološki liki v tem kontekstu določajo celoto pripovedovanja, ker fabula poteka v njihovem irealnem svetu in se razvija znotraj zakonov tega sveta, ki jih ljudje morajo spoštovati. – 1. **Troje različnih vplivov mitoloških likov na kompozicijo romana-pravljice** *Čudežna luskina*: a) bivališča mitoloških likov kot **čudežna središča** pravljice in stopnje pripovedovanja, ki jih liki morajo premagati, da se želja izpolni; b) dramatizacija dela v postopku povečane previdnosti, odrekanja komunikaciji in zamolčevanja – **posebne skrivnostnosti** med mitološkim in človeškim »svetom« (svet vil in palčkov); c) »šarkljasta« kompozicija glede na glavni, skrivnostni lik, ki je središče vsega, vendar se ne pojavlja (Prazmaj). – 2. Fantastični okvir za realistično pravljico, ki si lasti pravico do resnice in zanika realistično pravljico – **spodbita racionalizacija** ali racionalna razlaga nadnaravnih pojavov kot slepilo za nepoučene ali nevšečne like (*Šuma Striborova*). – 3. **Ključne besede** mitoloških likov, ki združujejo in zbližujejo svetove (talata, snohvatica v pravljici *Striborovim stazama*). – 4. Mitološki lik v **intertekstualiziranem diskurzu** sodobne fantastične pravljice, ki jo od ljudske pravljice ločujejo postopki svobodnega prevzemanja likov, reduciranja pisateljskega postopka, monoloških ločil, vrinjanja zgodovinskih asociacij *(Priče iz male sobe)* in mitološki lik kot **povezovalec v pravljici z odprto strukturo**, ki se obrača na bralca (*Snježni Kralj*). – 5. **Spiralna kompozicija**, ki prepleta tri funkcije mita in jih vnaša v realni svet s preobrazbo mitičnega boga: a) mite o nastanku, b) mite kot intelektualno orodje človeških likov, c) mite kot življenjski »kažipot« v fabulativnem zaporedju (*Waitapu*), – 6. mitološki kot **povezovalec pravljic v psihoterapevtski funkciji** *(Striborovim stazama, Bijeli dimnjačar, Waitapu)*.

III. **Situacija »zgoščevanja« lika iz nekega sveta v drugega.** 1. Mitološki lik znotraj obzorja enega človeškega lika kot **projekcija** njegovih **psihičnih doživetij** in del trojne pripovedne črte: a) vsakdanjega dogajanja, b) terapevtskih pogovorov s prijateljem, c) sanjskega podoživljanja doživetega (*Bijeli klaun*). – 2. **Navzočnost mitoloških likov** je manj zaznavna v njihovem fizičnem pojavljanju kot **v življenju in dejavnosti človeških likov** (maciklić, peteročići, Glinenko, Stric Opečić – *Šestinski kišobran* in *Vodenica sokolica)*.

IV. **Uvajanje bralca v realni svet s posredovanjem mitološkega lika.** 1. Mitološki lik kot **simbol zgodovinskega trenutka** (*Zmaj od Lepanta*). – 2. Mitološki lik kot **oživitev daljne preteklosti** (ljudska lirična pesem *Vozila se po moru galija* in vila pomorščakinja Kora v pravljici *Striborovim stazama*). – 3. **Zunanji videz in lastnosti** mitološkega lika, **stilno vključeni v ambientacijo, fabulo, opise in dialoge** kot del **intertekstualnosti** literarne predloge (*Halugica*). – 4. **Odmik v irealnost pod krinko realistične pravljice,** vendar z realnimi toponimi (baba Pužava v *Tonkini pravljici*).

V. **Druge oblike vplivov mitoloških likov na kompozicijo dela.** – 1. Mitološki lik v epilogu romana kot razplet fabulativne napetosti (*Vila Velebita*). – 2. Mitološki lik kot **osrednji motiv**, okrog katerega se »sučejo« dogodki v času (*Zmaj od stakla*).

Po tej razčlenitvi prihajamo naravnost na najbolj abstraktno področje delovanja mitoloških likov v hrvaški mladinski prozi, in sicer na področje SIMBOLIKE, ki zmerom nanovo razlaga našo izkušnjo književnosti. Začenja se z mitom, zato je težko našteti poti razmejitev, ker se v simbolizaciji stekajo vse ravni pojavljanja likov. Zraven tega pa so možne tudi številne interpretacije sleherne prikazni. Mnogodimenzionalnost likov in prežemanje delov pripovedne strukture (poimenovanja likov, njihovo delovanje, kraji dogajanja), vse je moč razlagati z izbrano simboliko. **Hrvaška mladinska proza s svojimi mitološkimi liki popolnoma ustreza izzivu zapletenega sistema funkcije simbolov, in to je še dodaten vzrok, da jo lahko obravnavamo kot enakopravno književnosti za odrasle v okviru naše literarne resničnosti.** Svarožičev plašč simbolizira sončno toploto pa tudi halucinantna stanja, ki jih povzroča njegova moč, to pa pri Ljutišu, Marunu in Potjehu zbuja posebno jasnovidnost. Uveljavlja se sinonimizacija s simboličnim pomenom babe Pludnice, katere vedenje povzroča posebno jasnovidnost pri dečku Jagorju. Waitapu kot morska ožina je simbol večne ljubezni med dvema mitološkima likoma, pa tudi prehoda v rajske pokrajine, kamor se pride po nevarni plovbi. Striborov gozd je človeška duhovnost in čudežnost tega sveta, Dvorec tišine Vihorja Svježaka pa je kraj, kjer se stekajo vse značilnosti boga vetrov Eola, hkrati pa tudi kraj, kjer je moč najlepše premišljevati, ker se ga vetrovi izogibajo. Pogosto imajo simboli v otroški knjigi vzporedne pomene, včasih celo več kot dvoje. **Mit širi raziskovalne možnosti simbolov fikcije,** kakršni so denimo potovanje, vegetacijske spremembe in podobno. Deli na začetku predlaganih tematskih žarišč se tudi med seboj prežemajo, kar bi Roland Barthes bržkone štel za aktualizacijo mehanizma homogenizacije. Homogenizacija bi bila lahko najbolj transparentna, če mit v umetni prozi razumemo kot globalni simbol, ki omogoča, da se avantura in izziv, ki sta gonilo likov, dogajata na nekaj ravneh pripovedne resničnosti – v zraku, pod zemljo, na morski gladini, na Svarožićevem plašču, v Striborovem gozdu.

V tej luči je moč pojmovati tudi Chevalierove funkcije simbolov v *Slovarju simbolov.* Zanj so simboli in arhitipi prav v žarišču ustvarjalnega življenja, miti pa so njihove »dramaturške transpozicije«. Priznati moramo, da je prestavitev v mitološki svet dramaturška transpozicija najvišje stopnje. Chevalier ne omenja literarnih del, ki vsebujejo kakšno prvino mita, ker to ni predmet njegovega uvoda v *Slovar simbolov*, a čeprav je to zamolčano, iz tega razmišljanja logično sledi, da je individualno uresničenje mita možno ne samo v literarnem delu, ampak tudi v sodobni vsakdanjosti (vendar to v ožjem smislu ni predmet našega razpravljanja). Pomembno je uvideti, da so vse Chevalierove funkcije simbolov uresničene v mladinski književnosti. Najpoprej je to nadomestna funkcija simbolov. Tako Vrijeskino (Snježana Grković-Janović) kakor tudi Iteovo (Joža Horvat) in Gesakovo (Ante Zaninović) potovanje simbolizirajo izpolnitev nekega eksistenčnega hrepenenja – čeprav je v resničnosti nekomu prineslo življenje, drugemu smrt, tretjemu pa iniciacijsko prepustnico v svet odraslih.

»Simbol ima posredniško funkcijo; gradi mostove, nanovo spaja ločene elemente, povezuje nebo in zemljo, snov in duha, naravo in kulturo, resničnost in

sanje, nezavedno in zavest (...) Živa igra simbolov v psihičnem življenju zagotavlja intenzivno in zdravo duševno dejavnost, ki hkrati osvobaja. Simbol je najbolj učinkovita pomoč pri razvoju osebnosti.«[9] Posredniško vlogo simbolov mitološka bitja opravljajo bolj eksplicitno, ker so bolj gibljiva kot ljudje, oborožena s čudežnimi možnostmi in podobnim. Zato je bilo Jožu Horvatu veliko lažje dati boginji Hini zmožnost, da usmerja svoje življenje, ali boginji Akahau, da postane enakopravna soudeležena pri ustvarjanju ravnovesja med spoloma, kot kateremu ženskemu liku v človeškem naselju. Vila Kosjenka se v hrvaški prozi pojavlja na enako visoki stopnji, kadar gre za vlogo med spoloma, kakor Ostržkova vila – zmeraj reši spor, ko je že videti, da je položaj brezizhoden. Brez pomoči mitoloških bitij ne morejo svoje usode spremeniti niti babica v *Striborovem gozdu* (nezavedno izbere usodo, ki porazi vse nadnaravne sile!), niti deklica, ki prodaja trske, niti Neva Nevičica. Dokler katero izmed mitoloških bitij dejavno ne poseže v človekovo usodo, ne vidimo, kako tesno je njihova vloga povezana z ljudmi in njihovim življenjem. Zato tudi otrok ne dojema nadnaravnih bitij kot takšnih, kar se težje dogaja v prozi za odrasle. To je eno izmed najpomembnejših dejstev v umetni mladinski prozi.

Tudi posredniška vloga mitoloških likov je dejavna pri povezovanju neba in zemlje. Bogovi so samo najbolj eksplicitni dejavniki pri povezovanju neba ni zemlje, pa tudi velikani posredujejo otroku svet iz povsem drugačne perspektive. Zmaji funkcionirajo kakor sila, ki povezuje enotnost osnovnih fizikalnih elementov in otrokovega intelektualnega razvoja (zmaji Zvjezdane Odobašić izvlečejo iz nje tudi vertikalo človekovega razvoja). Vile povezujejo naravo s človeško čustvenostjo, palčki pa so zmerom blizu ljudi, da jim delo in vsakdanje skrbi naredijo bolj igrive in jih razveselijo z zadovoljnostjo ustvarjanja.

Mitološki liki povezujejo človeka tudi z njegovim družbenim okoljem (socializirajoča funkcija). V vzhodnih deželah so zmaji del družbene in politične hierarhije, bitja, ki so povezana z vsemi človekovimi življenjskimi obdobji in iniciacijskimi procesi. V Evropi so del kulturne dediščine, ki prehaja iz roda v rod, in so globoko integrirani v izobraževalni sistem, tako kakor vile in palčki. Povezanost z družinskim »ognjiščem« in odnosi do starejših soudeležencev skupnosti so tudi oblike socializirajoče funkcije simbola mitoloških bitij. »Biti enih misli v simbolu je velikanski korak na razvojni poti družbenosti. »Že kozmogonski miti so pravzaprav imeli vlogo iniciacijskega kažipota pri porajanju občutka pripadnosti temu svetu. V umetniški prozi celo tako mogočen velikan, kakor je Zorko Bistrozorki, žrtvuje svoje velikanove »beneficije«, da bi lahko ob toplem ognjišču mirno in zadovoljno posedel z najdeno deklico in bil deležen njene ljubezni. Vili Zintrila in Kosjenka sta podoben zgled najlepše in najpopolnejše izbire človeške usode.

Tudi terapevtska funkcija simbolov je pomembna, zlasti, kadar sta temi sanje in strah. Simbol je živ »organizem«, ki ga čas spreminja in oblikuje. Lahko se pahljačasto širi, odkrivamo pa ga v vseh oblikah pripovednega diskurza: kot motiv in znak (N. Frye je to obliko imenoval njegovo dobesedno in opisno fazo), kot sliko (oblikovna faza) in kot arhetip (mitična faza). Potemtakem od najmanjših drobcev besedila prek motivov do globalne vloge lika. Zmožnost lika, da evocira in ustvarja asociacije, se spreminja vzporedno z močjo njegovega odziva (pri problematiziranju

[9] Chevalier J., Gheerbrant A., *Rječnik simbola: mitovi, sin, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 15.

smrti prihajamo prav do čarovnih šipkovih plodov in pikapolonice, ki v prozi Luka Paljetka in Nade Iveljić izničujejo dokončnost smrti).

Tudi združevalni aspekt simbola je našel svoje mesto v funkcijah mitoloških likov. Tako Ramljakov Megleni velikan združuje povsem konkretne ljudske šege in igre prebivalcev na vaškem podeželju, ki sedaj na območju Imotskega izumirajo. Veli Jože Vladimira Nazorja simbolizira vse istrsko ljudstvo. Zmaj združuje dobro in zlo v zgodovinskem zaporedju, ko prekinja njihov stoletni boj v človekovem okolju in jih pomirja v človeški duši. Združevanja se vrstijo v neskončnih zaporedjih, ki se lahko pričnо takole: vesolje – vera – družba – posamezna duša. Zorko Bistrozorki sam združuje vsa človeška hrepenenja v enem bitju – otroku, in če gremo od lika do lika, predstavljenega na straneh umetne mladinske proze, bomo odkrili situacije, ki to potrjujejo, izvirajo pa iz pomembnosti pravljice v otrokovem življenju. Tako se v kontekstu življenja mitoloških likov potrjujeta transcendentna in transformacijska vloga simbola. Potenciali pravljice pa ostanejo v otroku kot generator duševne moči, kot kažipot, ki usmerja človeka v posameznih življenjskih situacijah.

*Prevod F. Vogelnik*

Dubravka Zima
Filozofska fakulteta, Zagreb

# MIT V PRAVLJICAH IVANE BRLIĆ-MAŽURANIĆ

Hrvaška pisateljica Ivana Brlić-Mažuranić (1874–1938) je nedvomno največja literarna osebnost hrvaške otroške književnosti: njen otroški roman so takoj po izidu razglasili za »klasičnega«, njene *Priče iz davnine* pa štejejo za najboljšo zbirko pravljic v hrvaški književnosti, tako da njeno ime omenjajo vse poznejše zgodovine hrvaške književnosti, čeprav zgodovina slovstva, ki obravnava literaturo za odrasle, ni naklonjena otroški književnosti in se z njo ne ukvarja. Zraven tega pa so to ugledno in uspešno pisateljico za otroke kot prvo žensko kot častno dopisno članico sprejeli v tedanjo JAZU, pozneje pa, potem ko sta bili obe mojstrovini prevedeni v številne svetovne jezike, so jo dvakrat predlagali za Nobelovo nagrado za literaturo.

Po velikanskem, čeprav ne ravno pričakovanem[1] uspehu otroškega romana o vajencu Hlapiću, o katerem je strogi kritik Matoš napisal slavospev, je Ivana Brlić-Mažuranić spet pripravila presenečenje: leta 1916 je matica hrvatska izdala šest njenih pravljic pod naslovom *Priče iz davnine*, o katerih so Antun Branko Šimić in Ulderiko Donadini ter številni literarni kritiki v vseh deželah, kjer so Pravljice kmalu izšle v prevodih[2], napisali navdušene kritike. V tretji izdaji leta 1924 je pisateljica dodala še dve pravljici, Vladimir Kirin pa izvirne in hvaljene ilustracije. Kompletne *Priče iz davnine* vsebujejo potemtakem osem pravljic, v katerih v dejanje posegajo psevdomitološka bitja[3], katerih imena in značilnosti nas nekoliko spominjajo na slovansko mitologijo oziroma njene sporadične in v fragmentih ohranjene sledove, kakršni so Svarožić, bog, ki dviguje sonce, Bjesomarl, vladar gozdnih

[1] Preden so izšle *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, je Ivana Brlić-Mažuranić priobčila samo dve slabi zbirki otroških pesmi in pripovedk, eno izmed njiju v samozaložbi, in drobno zbirko impresionističnih pesmi za odrasle, prav tako v samozaložbi, ki so naletele na neznaten odmev.

[2] Leta 1924 so *Priče iz davnine* izšle v angleškem prevodu in v angleških časnikih se je prvič pojavil vzdevek »hrvaški Andersen«, ki ga od takrat neizogibno uporabljajo pri vseh omembah pisateljice. V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja so njene pravljice iz angleščine ali hrvaščine prevedli v švedščino, danščino, češčino, slovaščino, nemščino, deloma v francoščino, pozneje – v petdesetih in šestdesetih letih – pa še v številne evropske in neevropske jezike.

[3] Bitja imenujem psevdomitološka zato, ker je mitologija, ki jo simulira Ivana Brlić-Mažuranić, v resnici psevdomitologija, skonstruirana mitologija po vzoru slovanske mitologije, ustnega izročila in iz pisateljičinega ustvarjalnega prispevka. Kakor je ugotovila Maja Bošković-Stulli, so liki tesno povezani z mitom in slovansko mitologijo, vendar se to ne nanaša na možnost identifikacije likov Ivane Brlić-Mažuranić z istoimenimi in podobno imenovanimi liki iz slovanske mitologije.

besov, morska deklica Zora, Mokoš, sončev varuh, Domaći, majhni hišni duhovi, ali Bagan, majhen duh, ki varuje živino, torej liki, ki imajo nekaj značilnosti, prevzetih iz »obrobja« skupnega slovanskega mitološkega izročila. *Priče iz davnine*, ki so časovno v irealnem prostoru izmišljene preteklosti, prostorsko stisnjene v neprepoznavno in skrivnostno naravo, obljudene pa z neznanimi bitji in polne nepričakovanih nevarnosti, oblikujejo poseben literarni prostor, katerega pripovedne prvine se ne ravnajo po zakonitostih ljudske pravljice in jih ni mogoče zreducirati v preprosto, ponovljivo, shematično strukturo.

Takoj po izidu, zlasti pa potem ko so izšli prvi prevodi v tuje jezike, ki so se pojavili že pred tretjo izdajo, so se začeli ukvarjati z vprašanjem, ali sta snov in obdelava teh pravljic izvirni, oziroma koliko sta zajeti iz slovanske mitologije, katere odmev je prepoznaven v imenih nekaterih likov, zlasti pa v mitoloških »pojasnilih« nekaterih naravnih pojavov (denimo boga Svarožića, ki dviguje sonce, ali raznih pošasti, ki uprizarjajo viharje na morju). V zasebnem pismu sinu Ivanu Brliću, ki ji je zastavil to vprašanje, je pisateljica pojasnila »nastanek« knjige *Priče iz davnine* in zanikala, da naj bi bila pri pisanju teh pravljic zajemala snov iz dozdevne slovanske mitologije. Pisateljica trdi, da je takrat, ko je raziskovala »ostanke« oziroma okruške pripovedi in mitološke sklope slovanskih (predvsem ruskega, hrvaškega in srbskega) narodov, kot edino stalnico odkrila posamezne like oziroma njihova imena, katerim je sama dodala značilnosti in pomen.

»Te *Priče* so, bodisi da so posrečene ali ne, najsi so pomanjkljive ali dovršene, takšne, kakršne so, v celoti in popolnoma moje izvirno delo,« je Ivana Brlića-Mažuranić zapisala v svojem pismu sinu. »Ivana in like sem vzela iz slovanske mitologije ter jih dopolnila, in to je vsa njihova zunanja povezanost z ljudskim izročilom. Noben prizor, nobena zgodba, noben razvoj, nobena tendenca v teh pravljicah ne obstaja dodelana v naši mitologiji. (Kdor se je količkaj ukvarjal s proučevanjem mitologije, sicer ve, da je žal naša slovanska mitologija v svoji celoti samo sklop skorajda popolnoma nepovezanih ugibanj, kup razvalin, iz katerega kot pokončni stebri štrlijo samo še imena.)«[4]

V tem pismu pisateljica deloma razkriva svoje vire navdiha: kakor sama pravi, je nekega mračnega in samotnega zimskega večera bruhnil iz kamina snop isker in jo je to spomnilo na male slovanske hišne duhove Domaće, ki jih je pozneje vpletla v dogajanje *Šume Striborove*, poznala pa jih je iz spisov ruskega znanstvenika A. Afanasjeva[5]. Seveda ta »praktična geneza«, kakor jo imenuje Ivana Brlić-Mažuranić, ni odločilna za razumevanje in interpretacijo njenih pravljic, vendar njeno priznanje o navdihnjenih mitoloških imenih in o okrnjenem slovanskem mitološkem izročilu usmerja branje teh pravljic v dvoje različnih smeri. Prva je vsekakor ta okrušena mitologija slovanskih narodov, ki jo je Ivana Brlić-Mažuranić poznala in iz katere je, kakor je sama izjavila, prevzela samo imena in nekatere osnovne značilnosti fantastičnih likov, druga pa je povezanost njenih pravljic z idejami o literaturi, ki so nastale ob koncu 19. stoletja v evropskem kulturnem prostoru. Res je sicer, da je Ivana Brlić-Mažuranić svoje pravljice pisala leta 1916, ko umetnostne težnje *fin*

[4] Ivana Brlić-Mažuranić, *Pismo o postanku Priča iz davnine*, v: Ivana Brlić-Mažuranić, *Izabrana djela*, Stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1977, str. 275–276.

[5] A. Afanasjev, *Poetičeskie vozzrenija slavja na prirodu*, Moskva, 1865; svoboden prevod iz Maja Bošković-Stulli: *Poetsko gledanje Slavena na prirodu* (glej: Maja Bošković-Stulli, *»Priče iz davnine« i usmena književnost*, v: Zbornik radova Ivana Brlić-Mažuranić, Zagreb, 1970, str. 163–180).

*de siècla* niso več prevladovale in se je v literaturi že afirmiral nov upor zoper obstoječe literarne in neliterarne modele – avantgarda. Kljub temu so v knjigi *Priče iz davnine* zaznavne tematske, strukturne in pomenske prvine, ki nas usmerjajo k literaturi ob koncu stoletja oziroma k novi romantiki kot enemu izmed poetičnih sklopov, ki so se izoblikovali na prelomu iz 19. v 20. stoletje.

Omenjeno povezanost knjige *Priče iz davnine* s slovanskim ustnim ljudskim slovstvom, folkloro in mitologijo je raziskovala hrvaška znanstvenica Maja Bošković-Stulli, ki je, potem ko je skrbno proučevala sledove, na katere je pisateljica opozorila, ko je omenila folkloriste in raziskovalce ustnega slovstva, katerih dela je brala in poznala (omenjenega ruskega folklorista Afanasjeva, Natka Nodila idr.), prišla do sklepa, da so pobude, ki jih je Ivana Brlić-Mažuranić dobila iz ljudskega izročila in mitološke literature, vendarle nekoliko širše od imen in likov, čeprav v zbirki *Priče iz davnine* ni dodelanih prevzetih prizorov, fabul, razvoja in tendenc. Maja Bošković-Stulli sklepa, da so mitološki liki in njihova imena prišli v *Priče* iz knjige A. Afanasjeva zelo spremenjeni, in v tej zvezi omenja boga Svarožića, Mokoša, Stribora, deklico Zoro, deda Neumijka, kralja Morskega, starko Poludnico, Domaće in Bagana kot obstoječe like (ali motive) v slovanski mitologiji, ki jih omenja A. Afanasjev. Njihova imena in značilnosti je Ivana Brlić-Mažuranić spremenila in preoblikovala, vendar sta izvor in pojav teh likov nedvomno mitološka. Lep zgled za ustvarjalni postopek Ivane Brlić-Mažuranić je lik babice Mokoš, ki nastopa v pravljici *Sunce djever i Neva Nevičica,* v kateri je njen lik bistvena prvina zapleta. V literaturi[6] je ime Mokoš omenjeno v geslih »boginja zemlje« v slovanski mitologiji, simbol plodnosti zemlje, katere praznik so obhajali v jeseni po žetvi in pobiranju plodov in ki so ji med drugim izkazovali spoštovanje tudi tako, da spomladi, ko je bila zemlja Mokoš noseča, niso smeli pljuvati na zemljo ali je udariti. Pri Ivani Brlić-Mažuranić pa je Mokoš hudobna, občutljiva in maščevalna starka, ki ima nalogo varovati Sonce v mračnih zimskih mesecih; potemtakem je Sončeva pestunja. Ta sprememba jasno kaže, kakšen je postopek Ivane Brlić-Mažuranić: imena sicer zajema iz mitoloških virov, vendar spreminja motive ali lastnosti bitja v skladu s pripovednimi potrebami, deloma pa tudi zamolči nekatere lastnosti, ki so bile povezane s tem imenom v mitološkem izročilu, seveda če je te lastnosti moč ugotoviti iz ohranjenih ali dostopnih virov.

Drugi krog imen in motivov izvira iz ustnega slovstva: Lutonjica Toporko je znan v ruski ljudski pravljici, Regoč izvira iz ustnega izročila na otoku Mljetu po posredovanju Ignjata Đurđevića, njegova Marunka, kakor navaja tudi Ivana Brlić-Mažuranić v Razlagi imen[7] v svojih *Pravljicah,* kraljevič Relja izvira iz hrvaške pripovedne ljudske pesmi, prav tako tudi Maik Tintilinić, kateremu je dala ime Ivana Brlić-Mažuranić po ljudskem verovanju[8]. Poleg imen likov je Ivana Brlić-Mažuranić iz ustnega izročila in ljudskega verovanja prevzela nekaj motivov, značilnosti likov in jezikovnih konstrukcij, ponekod pa ritem svoje proze[9]. Hkrati imajo vse

---

[6] Prim.: John McCannon: Mokos, Encyclopedia Mythica, An Encyclopedia on mythology, folklore and legend, Copyright 1995–2002, M. F. Lindemans, http://www.pantheon.org/mythica.html

[7] »Regoč (Regoc). Velik in zelo močan viljenjak, ki ga omenja dubrovniški pisatelj Đorđić v svojem 'Marunku'«, Ivana Brlić-Mažuranić, *Priče iz davnine,* Zagreb, 1975, Razlaga imen, str. 196.

[8] Glej: Maja Bošković-Stulli, op. cit., str. 169.

[9] Ibid., str. 172.

pravljice tudi Razlago imen, kjer pa, kakor poudarja Maja Bošković-Stulli, razlage niso preveč natančne, nekatere pa so celo napačne.

Maja Bošković-Stulli sklepa, da *Priče iz davnine* niso niti zelo niti izrazito povezane z ljudsko pravljico, njihove medsebojne razlike pa so mnogotere: domišljija Ivane Brlić-Mažuranić je bujna in razigrana v primerjavi z disciplinirano domišljijo ljudskega slovstva, njena svobodna kompozicija ni vselej ubrana z vzročno-posledičnim potekom, marveč je ponekod okorna in nelogična v primerjavi s krepko in motivirano pripovedno logiko ljudske pravljice. Njeno preobražanje likov je bolj v skladu z njenim (krščanskim) pripovednim pojmovanjem kot s krepko določenimi in nespremenljivimi odnosi med liki v ljudski pravljici, njeni opisi in množica pesniških podob so v primerjavi s strogostjo oblikovanja ljudske pravljice čudoviti.

Maja Bošković-Stulli končuje svoje raziskovanje z usmerjanjem k literarni romantiki kot enemu izmed virov njene poetike: »Pravljice Ivane Brlić-Mažuranić so čudovite zavoljo fantastičnih motivov in ne zavoljo svoje strukture – po tem se najbolj razlikujejo od ljudske pravljice. Zraven tega pa so stvaritev pisatelja modernejše dobe, individualnega ustvarjalca, na katerega so vplivali različni literarni tokovi in duhovne razmere v družbi modernega časa, kar je pravljici tuje. Kadar npr. beremo, da so junaki v umetnii pravljici *'iskalci, ki jih žene nostalgično hrepenenje, da se iz najrazličnejših zunanjih pobud odpravljajo na svoja potovanja, da bi pravzaprav nezavedno odkrili višjo resnico'*[10] – kako ne bi ob tem pomislili tudi na Potjehovo iskanje pozabljene resnice? *Priče iz davnine* niso romantične pravljice, vendar jih ne bi bilo mogoče napisati brez izkušenj, ki jih je ustvarila romantika.«[11]

Toda Ivana Brlić-Mažuranić je pisala svoje pravljice ob koncu moderne, zato se neizogibno vsiljuje interpretacija tega sklepa Maje Bošković-Stulli o romantičnem izvoru njenih pravljic v kontekstu literarne moderne, oziroma ene izmed njenih poetičnih smeri – nove romantike. Mitologijo je Ivana Brlić-Mažuranić uporabila kot vir motiva, kot svojevrsten navdih in pomagalo pri konstruiranju fantastične »davnine«, vse to pa je v skladu z usmerjenostjo k mitologiji in mitičnemu mišljenju v literarni perspektivi ob koncu stoletja, nekatere vizualne in strukturne prvine v njenih pravljicah pa kažejo, da gre prav za novo romantiko kot primeren naziv za poetiko, iz katere so vzniknile *Priče iz davnine.*

Novo romantiko imenujemo vnovično literarno (in umetnostno) zanimanje za nekatere romantične literarne interese in ustvarjanje, vendar je to samo eden izmed mnogih podobnih interesov, ki so se pojavili v evropskem kulturnem prostoru ob koncu devetnajstega stoletja. Značilnosti nove romantike zato niso povsem trdne: kakor navaja Ljiljana Ina Gjurgjan v svoji obširni študiji *Mit, nacija i književnost »kraja stoljeća«. Vladimir Nazor i W. B. Yeats*[12], gre za subjektivizem, esteticizem, občutek pobitosti in utrujenosti ter beg v vesoljnost narave in nesmrtnost umetnosti. Zraven tega pa je za novo romantiko značilno zanimanje za preteklost in literarno eksotičnost v vseh mogočih oblikah ter pravljičnost oziroma literarno fantastiko, Ljiljana Ina Gjurgjan pa poudarja, da vsebuje tudi poseben občutek za narodno. Zbudi se zanimanje za ustno in ljudsko slovstvo, kar je sicer bila tudi značilnost romantike. V tem kontekstu postaja ljudska pravljica, ki združuje ljudsko slovstvo in

[10] *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft,* 2. Auft., Erster Band, Berlin, 1958, s. v. Kunstmärchen.

[11] Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, str. 179–180.

[12] Zagreb, 1955.

fantastiko, v novi romantiki spet zanimiva, vendar iz povsem drugih vzrokov kot v romantiki. Medtem ko so se romantiki navduševali nad izvirnostjo, svežino in neponarejenostjo mitičnega pogleda na svet v ljudski pravljici, pa je v novoromantičnem naziranju pravljica dragocena zaradi artificialnosti, stiliziranosti in nenavadnosti oblikovanja; pri tem avtonomnost literarnega prostora pravljice pravzaprav idealno ustreza miselnosti ob koncu stoletja, po kateri je umetnost moč umevati kot obliko vzporedne, fantastične resničnosti.

Romantika je zbudila zanimanje tudi za mitologijo, ki je povezana z ustnim slovstvom, to romantično zanimanje pa se ponovno zbudi tudi ob koncu stoletja, vendar s to razliko, da tokrat ni v žarišču zanimanja mitologija kot skupek izvirnih fantastičnih in eksotičnih pripovedk, temveč novo razumevanje mita kot svojevrstne alternativne resničnosti. Mit umevajo kot univerzalno in stilizirano podobo sveta, kot postavljanje sveta v trdne, nespremenljive hierarhične odnose, takšna stilizacija v umetnosti na prelomu stoletja pa je popolnoma razumljiva. Kakor pravi Ina Gjurgjan, je »evociranje mitičnih snovi in mitičnih struktur v moderni umetnosti najprej izraz takšne tendence: hrepenenja po utapljanju v arhetipske prostore človeškega obstajanja, po spoznanju človekove biti v duhovnih sferah onkraj razumskega. Zato bo obdobje umetnosti ob 'koncu stoletja' v svoji zazrtosti v intuitivnost in mističnost seglo po mitu kot referenci, pa tudi kot 'strukturi', in sicer ne samo tisti formalni, strukturi umetniškega dela, ampak tudi po duhovni, po strukturi same zavesti.«[13] In naprej: »Vendar imata mitična zavest in mitična dediščina v tem obdobju daleč pomembnejšo funkcijo – namreč tematsko, pa tudi kot izraz svetovanega nazora, ki teži po vesoljnem in zunajčasovnem, v umetnosti fin de siècla bo mit navzoč kot osnovni intertekst (G. pojasnjuje v opombi pojem interteksta in se sklicuje na Kristevo, op. D. Z.) tega obdobja. Mit se bo pojavljal kot stalna referenca, pa tudi kot način strukturiranja besedila in celo odnos do jezika.«[14]

Vse tisto, o čemer govori Ina Gjurgjan, bi lahko skoraj dobesedno uporabili pri *Pričah iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić – uporablja namreč literarno obliko pravljice, korespondira z motiviko ustnega slovstva; kakor dokazuje Maja Bošković-Stulli, so v njenih pravljicah mit, mitično mišljenje in mitologija podrejeni intertekstu pa tudi motivnemu izvoru, stilizacija pa je osnovno strukturno in stilno sredstvo. Zraven omenjenih pa Ina Gjurgjan odkriva še dve pomembni značilnosti umetnosti ob koncu stoletja: »Dva komplementarna pojava, značilna za to obdobje, sta našla svoje izhodišče v mitu, idejne korenine pa v idejnosti romantike. Na eni strani je to koncept ljudskega duha (tisti herderjevski *Volksgeist*), ki se bo posvetil raziskovanju folklornega in mitičnega izročila, na drugi pa je novoromantični interes za naravo, vendar ne kot *topos*, temveč kot drugo, simbolično plat človeškega bitja. Narava potemtakem ne bo upodabljana, marveč bo njeno upodabljanje posredovala artistična in mitična imaginacija.«[15]

Narava in obujeno zanimanje zanjo na prelomu stoletja vnovič povezujeta romantiko z umetnostjo ob koncu stoletja, vendar so razlike v upodabljanju več kot očitne. Romantika vidi v naravi lepoto, skrivnostnost, eksotičnost, veličastnost, vidi naravo, ki jo samo umetnik lahko doživi, občuti, in jo zato more umetniško upodobiti. Nova romantika pa ne išče zveste podobe narave, ker ne mara kakor

[13] Ljiljana Ina Gjurgjan, op. cit., str. 43.
[14] Ibid., str. 44.
[15] Ibid., str. 32, vsa kurziva Lj. G.

romantika individualnih občutij povezovati z naravo. V novi romantiki je narava, kakor trdi Ina Gjurgjan, simbolična plat človeškega bitja. Novoromantična narava je zato zreducirana na divjino, abstraktno prostranstvo ali prvobitno moč in elementarnost, predstavljena kot izvir vitalnosti in energije, na drugi strani pa je estetizirana, stilizirana, včasih dojeta kot niz metafor ali antropomorfnih pojavov. Vse te prvine so navzoče v pravljicah Ivane Brlić-Mažuranić, zlasti antropomorfni pojavi, ki predstavljajo naravne pojave, kakor bog Svaražić, ki vodi Sonce čez nebesni svod, ded Meumijka, varuh gozdne divjine, ali fantastična bitja v pravljici *Ribar Palunko i njegova žena*, ki delajo valove, veter in grmenje, narava sama pa je v pravljicah Ivane Brlić-Mažuranić skorajda paradigmatično novoromantična (gora Kitež, Regočev grad Legen, skrivnostni in srečni gozd, v katerem vlada ded Neumijka, zlasti pa divje morje, ki mu vladata Morski kralj in deklica Zora – to so sami stilizirani, zaprti prostori brez izhoda, neresnični so, v njih prebivajo skrivnostna bitja, predočeni so kot oder, na katerem poteka pravljično dogajanje). Na drugi strani je narava v knjigi *Priče iz davnine* opisana tudi kot simbol neomejenosti, večnega, božanskega, kar je postavljeno nasproti zlu in mračnim silam. Pri Ivani Brlić-Mažuranić je narava skupek dobrih antropomorfnih idej, ki služijo človeku, ki so na človekovi strani, to je pa idealna združitev novoromantičnega videnja narave, dopolnjenega z iskrenimi in prijateljskimi prikaznimi iz slovanske mitologije. Najlepša zgleda za to sta pravljici *Lutonjica Toporko i devet župančića*, ki temelji na enotnosti človeka in narave v nenavadnem gozdu, in *Jagor*, v kateri se mali Jagor ne more sam ubraniti pred okrutno mačeho in mu zato priskočijo na pomoč Bagan, mali duh, ki varuje živino, zraven pa še domače živali in drugi pojavi, ki si jih je podredil človek. Na drugi strani je povezanost z mitološko interpretacijo sveta tudi tukaj več kot očitna: narava je skupek antropomorfnih pojavov, ki stilizirajo in pojasnjujejo naravne pojave ter so lahko človeku naklonjeni ali pa tudi sovražni. To je natanko takšno razumevanje narave, kakršno sugerira mitično pojmovanje narave, stilizirano iz človekovega dvojnega odnosa do narave: prijateljskega, pa tudi nemočnega spričo silovitosti nekaterih naravnih pojavov. Sonce, ki pomaga Olehu in Nevi Nevičici, bi potemtakem mogli razumeti kot paradigmatičen prikaz dvojnosti narave nasproti človeku: medtem ko je Sonce za Nove in Oleha prijateljsko in jima je pripravljeno pomagati, je za cesarjevo vojsko neusmiljen, uničevalen sovražnik.

Pravljice Ivane Brlić-Mažuranić odlikuje še ena značilnost. Gre za uvedbo likovnega pojma secesije v literarno umetnost v začetku 20. stoletja, o katerem pravi Viktor Žmegač: »Okoli leta 1900 se je novi romantiki naklonjena razpoloženost kazala v vseh evropskih literaturah in likovnih okoljih, ali z drugimi besedami: razpoloženost, ki je bila naklonjena spremenjenemu ponovnemu prihodu posameznih pridobitev romantike iz začetka 19. stoletja. Zavezništvo nove romantike in secesije je zagotavljalo močno protinaturalistično stališče, ki se je tokrat izpovedovalo zlasti v nekaterih motivnih nagnjenjih. Sploh je primarna značilnost pojava, imenovanega nova romantika, skoraj izključno tematsko določena. Združitev s secesijsko umetelnostjo pa se je logično vsiljevala na skupnem izhodišču: zavračanju naturalizma. Novoromantiki vnovič odkrivajo estetsko mikavnost preteklosti, večinoma davne preteklosti, ki se izmika izkustvenemu pa tudi zgodovinskemu preverjanju, in dobiva značilnosti neresničnosti, pravljičnosti. Poglavitna značilnost romantike: fantastičnost, svoboda pri razvrščanju izkustvenih podatkov, ekscentričnost v pomenu hrepenenja po časovnih ali prostorskih daljavah, vse te prvine so navzoče v številnih delih, v katerih se razodeva demonstrativen umetniški odgovor na

– sočasne – naturalistične postopke, odgovor, ki se je v marsičem ujemal z bujno ornamentiko secesije,«[16] in naprej: »Splošna teorija secesijskega stila mora izhajati iz spoznanja, da je v tem stilu na poseben način prišla do izraza povezanost dveh v bistvu protislovnih načel: v njem živi želja, da bi se umetnost, predvsem likovna umetnost, zlila s svetom narave in dobivala bizarne oblike organskih in anorganskih pojavov, hkrati pa je enako močno izraženo hotenje, da bi upodobljene izkustvene motive podredili zelo dosledni stilizaciji, povsem v skladu s poudarjeno umetniško avtonomijo. V secesijo je tako rekoč vgrajena divergentna formula ustvarjanja, ki se končuje v paradoksu, katerega bi lahko imenovali naravna nenaravnost ali nenaravna naravnost.«[17]

Osnovni pojmi, s katerimi si pomagamo pri določanju secesijskega stila, so nenavadne oblike, prevzete iz narave, in dosledna stilizacija v umetniški avtonomiji. Literatura pa ta predvsem vizualni pojav prenaša posredno: poglavitne vizualne značilnosti secesije, kakor linearnost, uporaba značilnih barv (npr. zlate, srebrne ali intenzivno modre) in izrazito stiliziranost transponirajo v literaturi na več načinov: ornamentalnost prostora, v katerem poteka dogajanje, ustreza secesijski ornamentalnosti, stiliziranost prostora in celo (pogojno) prepoznavanje zapletene linearnosti v pripovednih konstrukcijah. Povezanost pravljic Ivane Brlić-Mažuranić s secesijskim stilom je mnogotera. Kot osnovna, prva vidna povezanost se najprej vsiljujejo njeni skonstruirani, zaprti prostori, v katere je umeščeno dogajanje pravljic, nato pa zlata, srebrna in modra barva kot tri osnovne, če ne že kar edine barve v njenih pravljicah, nazadnje pa izrazita stilizacija njenega literarnega sveta.

Vizualna komponenta teh pravljic je zraven tega še ena trdna vez z novo romantiko oziroma tisto sestavino njenega poetičnega interesa, ki zadeva ustno slovstvo. Pri Ivani Brlić-Mažuranić je zraven omenjene sorodnosti z ustnim slovstvom pri imenih in likih, na katero je opozorila Maja Bošković-Stulli, navzoča tudi resnična diskurzivna povezanost z ustnim pripovedovanjem – od zunanjih opisov likov, ki s svojo redkobesednostjo, pomanjkanjem vizualnih konotacij ter metaforično in metonimično jedrnatostjo ustrezajo opisom v ustnem slovstvu (ženska lepota je denimo v pravljicah najpogosteje opisana le z eno samo besedo, s pridevnikom lep ali krasen, druga beseda, ki opisuje žensko lepoto, pa najpogosteje ne sodi na vizualno področje – pri Nevi Nevičici je tale druga beseda »nasmejana«, kraljična pa je v isti pravljici opisana le z enim pridevnikom, ki ne zbuja vizualnih asociacij – ošabna), zatem nemotiviranega vnašanja verzov v pripovedno tkivo, aforističnih konstrukcij, nastalih po vzorcu ljudskih pregovorov, in s svojevrstnimi ponavljanji proznih drobcev, kar spominja na ustno ljudsko prozo, pripovedovanju Ivane Brlić-Mažuranić pa daje izviren ritem in avtentičnost. Na drugi strani Maja Bošković-Stulli vztraja pri zelo pomembni strukturni razliki med ljudsko pravljico in pravljico Ivane Brlić-Mažuranić pri oblikovanju likov in njihovih medsebojnih odnosov: »Od ljudske pravljice se *Priče iz davnine* razlikujejo v tem, da njeni liki in njihovi medsebojni odnosi niso trdno določeni in nespremenljivi, v duhu stilizacije pravljice, brez psiholoških odtenkov in brez sprememb odnosov med razvojem dejanja. V pravljici o Potjehu postanejo hudobni bratje po Potjehovi žrtvi, potem ko jih besi zapustijo, spet plemeniti; babica Mokoš je zdaj dobra, zdaj hudobna; odnos deda Neumijka do otrok je tudi izmenoma dobroten in poguben (čeprav je

[16] Viktor Žmegač, *Duh impresionizma i sicesije*, II. Prošireno izdanje, Zagreb, 1997, str. 103.
[17] Ibid., str. 92–93.

v svojem bistvu zmerom enak); kneza Relja Bog odreši okrutnosti in nasilnosti, da bo lahko postal koristen za svojo kneževino. Takšni preobrati in takšna senčenja, ki jih je spodbudila pisateljičina etična in umetniška zamisel, so popolnoma tuji ljudski pravljici, v kateri so liki enodimenzionalni, odnosi med njimi pa so že od začetka določeni – brez sprememb in preobratov.«[18] Ne glede na to, da se zdi, da pripomba o večdimenzionalnosti likov v delu *Priče iz davnine* ne drži popolnoma, je očitno, da poteka dejanje v teh pravljicah v skladu z osnovno pisateljičino zamislijo, oziroma da spremembe v delovanju likov usmerja »etična in umetniška« vodilna ideja teh pravljic. Ob natančnem branju vseh pravljic spoznamo, da je ta vodilna ideja, ki se izkaže za skupni podtekst, ki povezuje vse pravljice v celoto in ustvarja privid nekakšne »mitologije«, pri kateri so *Priče* nekakšni fragmenti, krščanstvo in krščanska interpretacija sveta oziroma alegorično načelo funkcioniranja nedoločne »davnine« po krščanskih etičnih pravljicah. V tem kontekstu sta najpomembnejši kesanje in odpuščanje, oziroma sprememba odnosov med liki in v vedenju likov, o kateri govori Maja Bošković-Stulli, pa tudi druge pripovedne silnice. Potemtakem bi lahko *Priče iz davnine* prebirali kakor majhno fantastično Biblijo, v kateri je sleherna pravljica nekakšna prispodoba; sleherna spodbuja k potrpežljivemu prenašanju zla, opozarja, da morajo sprejemati dolžnosti, slavi vztrajnost ljubezni, uči, da nedolžnost kljubuje sleherni skušnjavi, opozarja na pogubnost pohlepa, svetuje, naj se zatekamo v brezizhodni zagati k Bogu, ipd.; najlepši zgled za to je pravljica *Šuma Striborova*. V njej je namreč glavna oseba neskončno potrpežljiva mati, ki je pravo nasprotje okrutni in hudobni snahi kači, med njima pa je prismuknjeni sin, za katerega mati žrtvuje svojo srečo ne glede na njegovo hudobnost in neumnost. Ko ji okrutna snaha kača ukaže, naj ji, da se umije, prinese sneg z najvišje strme gore, stara mati ihté odide na pot, vendar se ne zateče z molitvijo k Bogu, ker bi v tem primeru »Bog opazil, da moj sin ni dober.«[19] V tem stavku je pravzaprav strnjeno krščansko pojmovanje morale: molče trpeti brez pritoževanja, prenašati dolžnost, žrtvovati se za bližnjega, ljubiti sovražnika in tistega, ki prizadene zlo. Vendar krščanstvo predpostavlja tudi odnos med človekom in Bogom in zatekanje k Bogu za pomoč v stisti: zato stara mati vendarle nazadnje glasno zaihti svojo molitev Bogu, ko ne more več prenašati svoje stiske, in tedaj ji priskočijo na pomoč liki Domaćih. Pripovedna logika pravljic Ivane Brlić-Mažuranić, najsi so še tako podprte s fantastiko, je reševanje problemov z zaupanjem v Božji red stvari, takšna pripovedna logika pa je povezanost teh pravljic z obema literarnima referencama, o katerih smo govorili: mit – v tem primeru je ta mit krščanstvo – kot način funkcioniranja sistema, kot ustaljena, nespremenljiva podoba sveta s hierarhijo, ki se ji ni mogoče izogniti, na drugi strani pa slovanska mitologija (Domaći) kot vzor pri konstruiranju likov, situacij in razpletov.

Potemtakem je očitno, da lahko poetične značilnosti nove romantike (deloma tudi secesije) uporabimo tudi za pravljično pripovedno tkivo Ivane Brlić-Mažuranić in da večino poetičnih značilnosti literature »ob koncu stoletja« odkrivamo tudi v njenih pravljicah ne glede na časovno neskladnost njihovega nastanka z obdobjem moderne. Dobo na prelomu prejšnjega stoletja umetnost dosledno pojmuje in razlaga kot »dobo re-kreiranja resničnosti, ustvarjanja nove, duhovne resničnosti«[20],

[18] Maja Bošković-Stulli, op. cit., str. 179.

[19] Ivana Brlić-Mažuranić, *Priče iz davnine*, Zagreb, 1975, str. 77.

[20] Ljiljana Ina Gjurgjan, op. cit., str. 23.

kar v interpretaciji Ljiljane Ine Gjurgjan označuje konec umetnosti kot reprezentacije resničnosti. Prav takšno razlago umetnosti pa Ivana Brlić-Mažuranić dosledno uresničuje v svojih pravljicah, ko iz njih ustvarja majhen umetniški koncept. Na prelomu preteklega stoletja se je resničnost zdela grozeča, nejasna in tuja, zato ni prav nič čudna umetnikova tendenca, da bi takšno neprijetno resničnost substituiral v umetnosti. Z neznatnim časovnim zamikom je Ivana Brlić-Mažuranić počela prav to: iz nejasne, zoprne in nepopolne resničnosti je odstrla bleščeč in očarljiv izhod na spokojno jaso starčka Vjesta, v hladen velikanski grad Legen in v skrivnostni Striborov gozd.

*Prevod F. Vogelnik*

Marko Kravos
Trst

# OTROŠTVO KOT PRILOŽNOST ZA MIT

Književnosti, pa naj bo namenjena otrokom ali odraslim, je treba znova in znova utrjevati temelje: napovedi filozofov, da je nastopil čas konca dramatike, poezije in romana odražajo v osnovi nelagodje človeka, ki ga je zapredel svet znanja, ved, dimenzije zavestnega, izmerljivega in predvidljivega. V službi tovrstnega »napredka« so v prejšnjem stoletju vznikale ideologije, ki so načrtovale bodočnost, zadovoljevanje človekovih potreb in marljivo in nesrečno začrtovale razmerje posameznika do družbe. Tudi književnost je podlegala temu razumevanju. Ko je kriza dosegla svoj višek – pomislimo samo na kapilarnost medijske informacije o svetu in dogajanju v njem ter na informatizirano računalniško družbo – se je bilo treba izseliti: kdo od individualcev bi pa pristal na možnost, da pride do ukinitve zasebne predstave o življenju, do zožitve osebnega prostora na obseg izbir v prostem času.

Prevladi logosa in tehnike v sodobnem svetu in v človeku se je bilo treba upreti. Zanikati je bilo treba virtualno realnost, ki omogoča globalno manipulacijo, in preiti na spoznavne pristope iz stare zaveze: na osnovi čutne dojemljivosti in čustvene občutljivosti. Pa še genskega registra izkušenj. Le tako bosta svet in njegova izrazna podoba spet »preprosta in pristna«, kot bi rekel Kosovel.

Tudi pri svojem zdajšnjem razmisleku sem zašel v umovanje in abstrakcijo. Ne samo da presega moj živčni potencial, tudi vas, ki sledite mojim spekulacijam, mineva potrpežljivost. Zato bom zaokrenil svojo barko z visokega morja besedovanja v zaliv svoje osebne izkušnje.

Tako bom oprijemljiv in dopadljiv. In boste lahko vzpostavili do mene čutno-čustveno vez, ki mora družiti posadko, ko se podaja na pot do zlatega runa, do mitološkega... Saj za to gre.

Zapisan sem poeziji, ki se po splošni razmejitvi ukvarja z ribarjenjem v globinah človekove intime. Opisovanje svojih ljubezenskih trenutkov, svojih tesnob, svojih sanj in moralnih mačkov se mi je sčasoma zazdelo preveč ujeto v terminologijo – v formo in slovar, ki sta mi ju izoblikovali izobrazba in literarno okolje. Postajal sem po eni strani obrtno spreten in zato papirnat, po drugi strani pa osebno vse bolj vezan na polifonijo resničnega življenja v sebi in okrog sebe, in zato hermetičen.

Že zgodaj, vse od svoje prve zbirke *Pesem* pred 33 leti, sem tako začel odskakovati na področje pripovednega, epskega pesnjenja. Zgodbe – večinoma gre za nekakšne nize slik ali dejanj, navezujem na to ali ono mitsko izročilo: tako so se mi rojevali azijatsko onirični ciklus o Fu Sanu, okultni svet Afričana Kuwaje, pričevanje o teokratskem sistemu Aztekov, srednjeveški baladni motivi z viteškimi

poraženci in osvajalci, sekvence iz mitičnega potovanja Argonavtov v Jazonovi sledi, dialog z mitom slovenske književnosti, Prešernom o onostranstvu in razgledih, ki se človeku od tod nudijo... Skozi zgodovino in fragmente njenih zgodb sem tako izrisoval človekovo notranjo sestavo: primarna čustva na obzorju sanj in iz podzemlja strasti. Otroštvo sveta, kjer je meja med realnim in domišljenim povsem poljubna.

Ne samo, da pridobi beseda zaradi takega konteksta posebno posvečenost in nadpomensko sugestivnost. Vrne se ji prvobitna zgovornost, zvočnost. Odrešena avtobiografske popkovine, nagovarja bralca ali poslušalca s svojim asociativnim nabojem, s podzavestnimi gnezdi podob in izkušenjskih znamenj. Metonimija, metafora sta nadomeščeni z metamorfozami junaka na svojih popotovanjih skozi svoj čas ali skozi zaznave svojega okolja.

Seveda se nisem epskih besedil loteval, da bi zapolnil vrzel v slovenskem pesništvu po Aškercu. Čutil sem, da lahko le tako ozemljujem svoje literarno početje. Zato sem velik del svojih epskih pesnitev izdal pred nekaj meseci skupaj v zbirki *Potrkaj na žaro*.

In končno, kot po nekakšni dolgi iniciaciji, sem okrog svojega petdesetega leta našel v sebi zrelost in zmožnost, da spregovorim tudi skozi pravljico. Otrokom ali otroku v sebi?

Raziskoval sem gibala in arhetipske podobe, na osnovi katerih sem se v zgodnjem otroštvu oblikoval v osebek. V njih, v teh vtisih, ki zadevajo v prvi fazi ob nas, a ki vrejo tudi iz naših dednih jeder, je veliko učinkovin, ki določajo našo usodo, našo odprtost sreči, življenju, humanemu okolju, redu v naravi in kozmosu.

Tako so nastajali *Kratki časi*, zbita spominska jedra iz otroštva: napol spomin, napol izmislek in sanjarija, napol ljudsko izročilo. In ko sem te štiri polovice tudi jaz preštel, sem dobil dvojno mero realnosti. Nadpomen, ki edini osmišlja slovstveni organizem. A ne gre za opomenjanje sveta in življenja! To ni moj poklic. Ko sem teh 60 slik urejal v nekakšen red, mi je iz tega mozaika zasijalo mitološko sporočilo o obnovljivosti življenja, o redu in ravnotežju, ki vladata v mikrokozmosu človekove eksistence. Spet sem se lahko čudil, se smejal, uganjal norčije na svoj račun in na račun »odraslih«. Ne najmanjši problem je bil prilagoditi jezik, besednjak novi zaznavi in predstavi sveta... Otroška dojemljivost pač ne pozna abstraktnih pojmov, še pridevniškega označevanja ne. Zato je toliko bolj vezana na pojave in osebke, ki se uresničujejo (= se pojavijo v našem zornem kotu) preko gibanja skozi čas: preko dogodkov in zgodb.

Isti čas sem zajadral tudi v pravljico: v fantazijsko pripovedništvo, ki je opazno zasidrano v ljudskem izročilu (a kaj, saj se tudi moje pesmi kdaj nagnejo k temu pojilu).

Očara me, kako osnovnih in usodnih pojmov, kakršni so npr. ljubezen, smrt, bolečina in strah, zdrava pamet, krivica, lepota lahko človek (pisec!) ne opisuje in opredeljuje, ampak jih vstavlja v položaje in dogodke, ki nam zlezejo pod kožo prav zato, ker so neosebni. Seveda postanejo zato univerzalni.

Najtežje pri tem (kot že pri »otroški slikanici« v *Kratkih časih*) mi je bilo, da se držim osnovne govorice in prvinskega načina mišljenja, kakršnega zmore človek spontano le v prvih letih življenja: a to je ključ, ki odklepa vrata v mitske združbe, ki še postopajo v našem nezavednem. S tem sem se seveda odpovedal osebni konotaciji svoje pisave, odpovedal sem se literarnemu jazenju. Ko sem premagal tega zmaja, sem priposestvoval svet, ki rase iz trdnih temeljev mitskega.

Naj to pravljico o sebi nekoliko predstavim? Prav. Ko sem pred šestimi leti izdajal v Mariboru svoj pesniško zbirko *Krompir na srcu*, sem vztrajal, da je ob verznih besedilih v knjigi tudi pravljica *Zlati rog*, ki govori o Zlatorogu prav na ta način: vstavlja ga v kozmološko zgodbo o nastanku sveta, o ženskem in moškem principu, ki sta v stalnem boju med sabo, o silah zemlje in silah morja, o zvestobi, ki je mogoča le zaradi minljivosti in spremenljivosti življenja, o reinkarnacijah v animalična bitja, kar vse zmore vesoljni eros. Vse to pa nas ne navezuje le na davnino, na arhetipske podobe v našem podzavestnem svetu, ampak ima veliko skupnega tudi z današnjimi dognanji o človekovi genski zasnovi, preko katere lahko potujemo v praobdobja življenja, milijone let daleč. V omenjeno pesniško knjigo sem kljub izraženim pomislekom uvrstil Zlatoroga zato, ker mi je v marsičem pomenil višjo stopnjo poetičnega izražanja.

A prav tako pravljica *Začarani grad* (Mb. 2001), v katerem Ivek z igro (kegljanjem), s pripovedovanjem pravljic in z igranjem na piščal premaguje smrt, ko si – ob vsej svoji preproščini – ustvarja svoj življenjski prostor! Obenem pa vzpostavlja odnos s predniki, s prisotnostjo minulega v našem bivanju.

Moja prva objavljena pravljica, *Deček s piščalko* (v knjigi *Tri pravljice*...), se spogleduje z mitom rojstva, pravzaprav z oblikovanjem osebka v temni predrojstni votlini...

Otroški svet sestavlja petero predsokratskih prvin: zemlja (včasih kot pesek), voda (včasih kot led), ogenj (včasih kot sonce, ki podeljuje, včasih kot sila, ki razobličuje življenje), zrak (kot veter ali nebo) in noč (kot klobčič sanj, kot tema, v kateri se odvija nit časa). Otrok iz njih gradi svoj grad, sestavlja svoj mitski sistem, v katerem se počuti skladnega in pomembnega. Dokler ga bo znal samozavestno vzdrževati in prilagajati, bo tudi med »odraslimi«, ki se kot globalizirane prikazni preganjajo in dokazujejo od ene naloge, dolžnosti, skrbi do druge, veljal za svetega, za nedotakljivega.

Pravzaprav je v mojem pisanju za otroke glavni mit prav otrok: kot prvobitni naravni pojav. Kot vse časti in vsega občudovanja vreden osebek, ki zmore od igre do igre, od občutka do občutka, od izkušnje do izkušnje vzpostavljati odnos s svetom in si ga priličiti. Ne z močjo mišic ali znanja, ampak z erosom, z neznansko lakoto po življenju.

Baje se človeku, ko ima že nekaj let za sabo, spet zaobrne na otročje. Da ni to zaradi spoznanja, da je le z otročje zaupljivim in razburljivim razmerjem do sveta mogoče pridobivati kvas, ki prah življenja spreminja v testo in kruh?

Vinko Möderndorfer
Ljubljana

# MOJCA POKRAJ[1]CUL[2]JA ALI DEMITIZIRANI MIT O DELU IN PRIDNOSTI

Dvajseto stoletje je vzpostavilo kar nekaj *mitov*. Brez dvoma je največji in za evropskega človeka najbolj usoden *mit o delu. Mit dela. Mit pridnosti, delovnega človeka, mit o delavski družbi, državi, in končno o svetu, kjer bo (je) delo najvišja vrednota, vrhovni mit.*

V imenu tega mita se je spremenilo stoletje, spremenile so se usode ljudi. V imenu *mita o delu in delavnem človeku*, se je narisala nova politična karta Evrope in sveta. Ustanovile so se države (in ob koncu stoletja tudi propadle), ki so državniško častile mit dela ter ga (vsaj formalno) postavile najvišje v svoji državniški ikonografiji. Mit o delu je botroval umetnosti, literaturi, kiparstvu, načinu mišljenja... Človek je postal *homo faber*, človek, ki dela. Vse ostalo se je umaknilo na rob.

Ja, dvajseto stoletje je polno mitov, vendar je največji, najbolj usoden prav *mit o delu*, ki je nekakšen Zues med miti. Vrhovni mit dvajsetega človeštva.

V tesni zvezi z *delom,* pridnostjo, marljivostjo in vestnostjo, pa obstaja tudi *mit o Slovencih.* Slovenski narod je že pregovorno vezan na *mit o delu.* Biti Slovenec, pomeni *biti marljiv, priden, delaven. Slovenci* so bili, veliko preden se je v Evropi izpostavil *mit dela,* kot vrhovni družbeni in državni mit, že od vsega začetka povezani z njim. Biti *Slovenec* je nekakšen *mit o delavnem (s tem tudi pridnem in ubogljivem*) narodu. Pripovedka o Mojci Pokrajculji pa *razbija*, demitizira mit o delavnosti Slovenskega naroda, hkrati pa seveda ironično, brez dlake na jeziku spregovori o mitu *o delu* tudi na splošno..

Če je mit po definiciji *izročilo, pripoved o nastanku sveta, (nenavadnih) naravnih pojavih, bogovih in drugih bajeslovnih bitjih,* potem je za otroka pravljica, *pripovedka*, sama po sebi prav tako nekakšen mit, saj se čista otrokova duša skozi pravljico prvič srečuje *z nastankom sveta, (nenavadnimi) naravnimi pojavi, bogovi in drugimi bajeslovnimi bitji,* pa tudi seveda z moralnimi in filozofskimi vprašanji o smislu življenja in smrti. Skoz pravljico, pripovedko, se človek prvič sreča z mitom, morda ne s *pravim mitom*, z mitom v pravem pomenu besede, pa vendar

[1] Pokraj tudi pokraj predl. (a; o) star., z rodilnikom ob, zraven: zavozil je v sneg pokraj ceste.

[2] Cula -e ž (u) kos blaga ali ruta z zavozlanimi ogli, ki se rabi za prenašanje: v culi je nosil kos kruha in sir / povezati obleko v culo; popotna cula; cula perila.

se *otrokova čista duša* skoz pravljico seznani z nekakšnim drugačnim načinom mišljenja, kot ga je bila vajena. Skozi pravljico vstopi v zaznavo mladega človeka možnost drugačnega sveta. Stik s pravljičnim svetom je tako prvi stik s poezijo. Pravljica je za mlado dušo, ki je *tabula rasa,* pravzaprav prvi *mit* o svetu, ki pa je, za razliko od prave ontologije, od prave filozofije, pravega življenja, prijeten v svoji pedagogiki, prijeten v resnici, prijeten v socialnih razmerjih (vladar – podložnik, berač – princ) in ne nazadnje, prijeten v svoji grozi in srhu, brez katerih dobre pravljice skoraj ni.

Prepričan sem, da ima vsak človek *svojo pravljico*, tisto, ki jo je slišal prvo ali pa vsaj tisto, katera se mu je intenzivno zapisala v spomin in s tem na *hard disk* naše duše. Veliko je pravljic, ki smo jih slišali v mladosti in kasneje brali sami in še kasneje prebirali svojim otrokom, vendar samo ena pravljica je prva in edina, ki je nikoli ne pozabiš (*prve ne pozabiš nikoli)*, h kateri se vračaš, katera je naš moralni kredo, pa tudi naš *orientir* v svetu. Samo ena pravljica je, ki je naš *mali-veliki* osebni *mit.*

Med sabo se razlikujemo po barvi oči in las, spolu, političnem prepričanju, pa tudi po svojih prvih pravljicah. Vsak nosi s sabo svojo prvo pravljico (prvi *mit* o *resnici* sveta). In tako sem se odločil, da se bom na tem mestu poskusil z analizo pripovedke, ki je bila *moja prva*. Analiza ne bo znanstvena, niti kvazi znanstvena, niti etnološka, niti filološka, še manj filozofska... O pripovedki o *Mojci Pokrajculji* bom razmišljal na pravljičen način, kot pesnik (prepričan sem, da se da o pravljicah dobro razmišljati samo tako). Obstaja pa še nekaj razlogov, zakaj prav *Mojca Pokrajculja* in ne kakšna druga pravljica... Eden izmed razlogov je gotovo ta, da je *Mojca Pokrajculja* Koroška pripovedka in da moj rod izhaja s Koroške. Poleg tega pa je *Mojco Pokrajculjo* zapisal moj ded, ki je bil sicer učitelj in etnolog in je poleg *Mojce Pokrajculje,* po kateri je bojda moja mama dobila ime, zapisal še ostale Koroške ljudske pripovedke, pa tudi ljudske uganke, vraže, ljudske pregovore in monumentalno delo slovenske etnologije: *Ljudska medicina pri Slovencih*. Svoje zapiske si je, tako pravijo, delal med sojetniki celo na Golem otoku. No, to omenjam predvsem zaradi tega, da bi poudaril, kako je pripovedka o *Mojci Pokrajculji* nekakšen moj osebni, družinski mit.

Hkrati pa je ta pripovedka čisto zares nekaj posebnega – tako v svojih značajih kot tudi v svojem sporočilu, ki je drugačno, kot smo ga vajeni v večini drugih pravljic. Na koncu *Mojce Pokrajculje* se namreč zadeve ne *izravnajo*; moralna poanta, poduk je stvaren, življenjski, krut in nikakor ni idealiziran. *Dobro in resnica* v življenju pač ne zmagata vedno in prav to je tisto sporočilo, ki je drugačno od ostalih pravljic. Seveda se prav v tem ljudske pripovedke bistveno razlikujejo od umetnih pravljic. Ljudska pripovedka[3] je mnogo bolj stvarna in realna. Tudi njen jezik je takšen. Nikoli preobložen z metaforami, ne izgublja časa s poetičnimi opisi, z razlagami in stranskimi zgodbami, pač pa pripoved selektivno zgošča k sporočilu, ki je življenjsko. Toda kljub temu ima pripovedka, kakršna je tudi *Mojca Pokrajculja*, v sebi veliko poezije. Samo, da je ta poetičnost drugačna, bolj neposredna in manj

[3] Pripovedka -e ž (e) 1. lit. krajevno, časovno določena, navadno krajša (literarna) pripoved z verjetno, poučno vsebino: to pripovedko mu je pravil ded; ljudske, Trdinove pripovedke; pripovedka o beli kači, o kralju Matjažu; pripovedke in pravljice / razlagalna pripovedka ki razlaga kak pojav, dejstvo; zgodovinska pripovedka z zgodovinsko snovjo; živalska pripovedka v kateri nastopajo poosebljene živali.

umetna. Poetičnost je v preprostosti in nekakšni ljudski samoumevnosti, ki sprejema nenavadne pojave prostodušno.

*Mojca Pokrajculja* spada v zvrst živalskih pripovedk, v katerih nastopajo poosebljene živali. Pravzaprav je prav ta pripovedka idealen model, kako enostavno in prepričljivo ljudski pripovedovalec živali spremeni v ljudi. Spremeni jih na podlagi podobnosti s človeškimi poklici. Volk je mesar, jelen drvar in tako naprej. To seveda ni nič novega, če ne bi bili prav ti poklici poosebljenih živali glavni dramaturški zaplet celotne pripovedi. Gre namreč za pripovedko, ki pred nami razgradi *mit o Delu ali še bolje: mit o Pravici in Resnici*. Kajti, mit o *Resnici in Pravici* nam govori, da se *Resnica* vedno izkaže in da *Pravica* vedno zmaga (če ne zdaj, pa čez petdeset let). Pripovedka o *Mojci Pokrajculji* pa postavi na laž tudi trditev, da *ima laž kratke noge.* Tudi ta trditev je nekakšen pregovorni mit. Skratka, zgodba o Mojci, ki je našla piskrček, nas prepričljivo prepriča, da nekateri pregovorni miti, da nekatere *resnice* ne držijo.

Pred sabo imamo pripovedko, ki demitizira nekatere pregovorne mite in resnice. Predvsem mit o delu, poštenju, laži in resnici.

In če gremo lepo po vrsti, kar od imena in naslova pripovedke. Naslov namreč določa socialni status zgodbe, čeprav se sama zgodba s tem ne ukvarja. Kdo je pravzaprav *Mojca Pokrajculja*, kaj o njej izvemo? Kakšne podatke skoz pripovedko dobimo o njeni osebi? Če prisluhnemo zgolj zvenu besed, nam beseda *Pokrajculja* zveni kot simpatična pomanjševalnica. *Mojca Pokrajculja* je najbrž, kar zvemo kasneje, zelo zelo zelo majhna deklica. Če pa besedo *Pokrajculja* poskušamo etimološko razčleniti, potem je sestavljena iz dveh besed, iz besede *Pokraj* in iz besede culja. *Pokraj* je starinska beseda, ki označuje *ob, ob strani, zraven, poleg... naprimer pokraj ceste...* Beseda *culja, oziroma culj pa*, tako pravi etimološki slovar, najbrž izhaja iz besede *cula...* popotna cula, beračeva cula, zavezati culo, s culo na rami... Tako da lahko, seveda z veliko domišljije, rečemo, da *Pokrajculja* pomeni deklico, ki *s culo na hrbtu hodi pokraj ceste.* Deklico, ki potuje od hiše do hiše in opravlja poklic dekle, služkinje. Pokrajculja je nekakšna desetnica, ki brez staršev, brez sorodnikov, brez prijateljev... s culico na rami potuje v prahu cest in si kot dekla služi vsakdanji kruh. In res, v pripovedki nikjer ne zasledimo nobenega drugega človeka, nikogar. Kot da na svetu razen Mojce Pokrajculje in presonificiranih živali ni nikogar več. Nobenih kraljev, gospodarjev, šefov... Nikogar, ki bi predstavljal *svet* in kakršnekoli socialne odnose. Ta pripovedka pač ne želi govoriti o tem. To je ne zanima. Čeprav se nekakšnega socialnega ozadja, ki ga slutimo že iz Mojčinega drugega imena, nekako ne moremo znebiti.

Mojca *pometa* hišo, med smetmi najde krajcarček, zanj si kupi lonček... ki postane njena hiša, njen dom. Hiša, ki jo pometa Mojca, očitno ni njena hiša. Mojca pometa tujo hišo, gospodarjevo hišo, pri tem najde (ne zasluži) krajcar in si z njim kupi svoj lasten, absurdno majhen dom... S tem je ljudski pripovedovalec zaključil pripoved o Mojčinem socialnem statusu. Mojca je delavka, pridna in poštena delavka, ki pa si s svojim delom ne more zaslužiti za svoj lasten dom; če slučajno med smetmi najde karjcarček, si lahko z njim kupi komaj lonček, ampak lonček je njen... Lonček je lahko celo *samo njen dom.* In na tem mestu se fantastičnost zgodbe šele začne. Na tem mestu lahko govorimo o pravljici. Vse do sedaj je bila samo predstavitev Mojce. Zdaj sledi pravljica. In res: ljudski pripovedovalec nas v nekaj izbranih besedah prenese v svet pravljic, v svet drugačnih dimenzij, drugačnega časa,

v svet govorečih živali, in ne nazadnje v svet, kjer je lahko tudi Mojca Pokrajculja *gospodar svoje lastne hiše*... In kako se ta neverjetni preobrat iz realnega sveta v svet pravljice zgodi? Sila preprosto in vendar fantastično silovito.

*Mojca Pokrajculja je pometala hišo in našla med smetmi krajcar. Zanj si je kupila piskrček. Zvečer je legla vanj. Legla in zaspala.*

To, za kar je pisatelj *Alice v čudežni deželi*[4] potreboval celo poglavje, ljudski pisatelj naredi v treh stavkih: *Zanj si je kupila piskrček. Zvečer je legla vanj. Legla in zaspala.* Pred nami se zgodi sprememba dimenzij, človek se pomanjša ali pa se poveča piskrček[5] (kar je eno in isto)... In že smo v svetu, kjer govorijo živali in kjer je Mojca Pokrajculja lastnica svojega doma in *šefica nad šefi*. Hkrati pa se s to bliskovito spremembo, ki se zgodi, kot da bi skoz luknjo v deblu padli na drugi svet, ne moremo znebiti občutka rahle ironije... Kot bi nam ljudski pripovedovalec s posmehom pripovedoval še: *z delom si ne moreš kupiti lastnega doma, ker za svoje delo nisi dovolj plačan, samo, če slučajno najdeš krajcar, si lahko kupiš piskerček in če uspeš zlesti vanj, je to lahko potem tvoj dom*... Vse to pa se mi zdi važno prav zato, ker se pripovedka tudi v nadaljevanju ukvarja z *delom*, z delavnostjo... Z mitom o delu, ki je v naši zavesti prisoten z mnogimi pregovornimi frazami.

Brez zadržkov lahko rečemo, da je *Mojca Pokrajculja* pripovedka o Delu, Poštenju, Laži in Resnici. To pa so pravzaprav same pozitivne (bi rekel celo *patetične)* kategorije, iz katerih naj bi bil stkan človeški značaj. Človek naj bi bil *delaven* in *pošten*, preziral naj bi *laž* in se boril za *resnico*. Takšen človek pa je pravzaprav nekakšen mit o človeku, zgodba o idealiziranem človeku, zgodba o idealni formuli bitja, ki je ustvarjeno po božji podobi. In pripovedka o Mojci Pokrajculji nam skoz pripoved demontira prav ta mit.

Ko se Mojca spravi spat v svoj piskrček, začno prihajati gostje. Seveda zunaj brije huda burja in vsi prihajajoči bi radi v Mojčinem piskrčku toplo zavetje. Toda Mojca je neizprosna. Od vsakega gosta zahteva, da ji pove, kaj zna, kaj je njegovo delo. Mojca spusti v svoje domovanje samo pridne in delovne živali, ki imajo tudi kakšen poklic. Mojca jih pravzaprav prav prisili, da povejo, kaj znajo, sicer bi jih pustila umreti na mrazu. Seveda so vsi obiskovalci delovni in pošteni, vsak ima svoj poklic. Lisica je odlična šivilja, volk je izučen mesar, medved je spreten čevljar, srnjak profesionalni drvar... Skratka vsi so mojstri svojega poklica, vsi se ponašajo s svojim poklicem, samo zajec na Mojčino vprašanje: *Če kaj znaš, ti odprem, drugače ne!?* Odgovori: *Šivati znam kakor krojač.* Samo zajček se ne pohvali, da je izučen krojač, da ima poklic, ampak se skromno primerja s krojačem: *Šivati znam kakor krojač.* Tako kot je nočna epizoda z burjo, slano, strupenim mrazom in nočnimi obiskovalci opisana, si ne moremo pomagati, da ne bi pomislili, da je zajček pravzaprav edini, ki je povedal *resnico*... Kakorkoliže, edini je, ki se ni pretirano hvalil s svojim delom in s svojim poklicem...

In naslednji dan se pripovedka o *delu* nadaljuje. Mojca je gospodarica v svojem piskrčku in vse živali zjutraj odpošlje na delo. Živali odidejo vsak v svojo *službo*, volk pa zakolje nekaj panjev čebel, jih otrebi, med očisti in spravi v lonec. Prvi delovni dan je za njimi. Mojca je zadovoljna in živali lahko stanujejo pri njej. Živali so delovne in poštene. Zdaj sledi noč in pripovedka bo spregovorila o *laži*

[4] Carroll Lewis.

[5] V izročilu sem zasledil, da se je kajžam, bajtam revežev in barakam beračev, pregovorno reklo tudi: *pisker. Šel je nazaj v svoj pisker. Iz starih lat si je zgradil svoj lastni pisker... itd.*

*in resnici.* Lisica ponoči javka in se Mojci zlaže, da jo boli želodec, v resnici pa v kuhinji poliže ves med. *Laž in prevara sta na delu.* Zjutraj Mojca spet vsem odredi delo, samo Lisici dovoli, da si še malo spočije, saj je bila ponoči bolna. Zdaj imamo opravka *z nedelom in z nezasluženim počitkom.* V kuhinji pa se medtem ostale živali prepirajo, kdo je polizal strd. Mojca kot nekakšen vrhovni sodnik poštenja, raziskuje, kdo je tat in lažnivec. Vsi morajo leči na sonce in zaspati. Tisti, kateremu bo med pritekel iz gobca, je tat. Seveda med priteče iz gobca lisici, ker pa vsi ostali zaspijo, lisica z medom namaže okrog gobčka nič hudega slutečega zajčka. Živali se prebudijo in odkrijejo tatu in lažnivca. Neusmiljeno se poženejo za njim. Kljub temu, da je resnica drugačna, preganjajo nedolžnega zajčka in to tako močno, da si revež polomi sprednje noge, šele potem mu uspe pobegniti.

Pripovedka o *Mojci Pokrajculji* je drugačna pripovedka. Njena moralna poanta ne sporoča idealizirane resnice o svetu. Ne pripoveduje nam, da se delo splača, da je poštenje vrednota, da je laž grda zadeva in da se resnica vedno izkaže. Z vso navlako, ki se nabira okrog moralnih imperativov, ki so sami po sebi nekakšen *mit o Človeku z veliko začetnico*, pripovedka pomete z mize z eno potezo. Pove nam, da pošteno delo ni vrednota, da se laž splača in da resnici *slej ko prej* polomijo noge.

*Mojca Pokrajculja* je pripovedka, ki demitizira največji mit dvajsetega stoletja, *mit o delu, poštenju in resnici,* hkrati pa, kot slovenska pripovedka, ironizira *mit o delavnem narodu na senčni in sončni strani Alp...*

V svoji demitizaciji moralnih imperativov človeštva je neizprosna, kruta in resnična.

Ivanka Mestnik
Novo mesto

# KAKO SEM SE LOTILA MITSKE IN PRAVLJIČNE TEMATIKE IN KAKO TO SPREJEMAJO OTROCI

Mislim, da se pisatelj, ki se odloči pisati za najmlajše bralce, skoraj ne more ogniti pravljičnim prvinam.

V svoji prvi knjigi *Izlet na modri planet* sem si pomagala s pravljico, čeprav je zgodba resnična in celo žalostna, saj pripoveduje o petletni deklici, ki zaradi cerebralne paralize še ne more hoditi, obenem pa se vedno bolj zaveda, da je drugačna in da bo v življenju naletela na veliko ovir. Skrbi jo, kako bo sploh lahko šla v šolo. Z invalidskim vozičkom ne bo šlo zaradi številnih stopnic, nositi pa je tudi ne bodo mogli. Sredi noči pride ponjo Vesoljček Veseljko, ki ne prenese žalostnih otrok, in jo odpelje na svoj Modri planet, kjer deklica lahko uresniči vse tisto, kar si najbolj želi: hodi, se lovi, pleše gumitvist, tekmuje in zmaguje, celo po zraku lahko leti. In ko jo mama zjutraj najde »v letu«, ji Živa prepričljivo razlaga, kako je hodila ... in res napravi prve tri samostojne korake.

Tudi v knjigi *Veseli december* in *Medvedek na obisku* sem vpletla elemente pravljičnosti. Za sabo sem imela že šesto knjigo za otroke, a na mitsko tematiko nisem niti pomislila. Tudi pripomba moje nekdanje učenke in novomeške lutkarice Tatjane Grabrijan: »Zakaj ne napišete še o škratih? Trdina je že skoraj pozabljen,« me ni vzdramila, čeprav mi je z navdušenjem kazala veliko leseno marionetno lutko, Tausa, ki da je poglavar gorjanskih škratov.

Ko sva kmalu za tem z akademskim slikarjem Jožetom Kumrom predstavljala knjigo *Medvedek na obisku*, mi je tudi on svetoval, naj napišem kaj o njegovih domačih krajih. Na vprašanje, kaj posebnega sploh imajo pri njih, je dejal, da je v potoku Sušica (njegov dom stoji prav na njenem bregu v Dolenjskih Toplicah) menda živel brbuč.

Brbuč? Beseda je zvenela lepo, a je še nisem slišala. Brbuč brbota. Najbrž v vodi, sem razmišljala in ga začela iskati v domačem časopisu, knjigah, revijah, a o njem sem našla le en zapis domačega naravoslovca. Potemtakem živi brbuč le v Sušici in ga poznajo le tamkajšnji prebivalci! Izvirna in lepa so se mi zdela tudi imena vdornih jam, ki jim domačini rečejo prepadne, pa frlinke, ki so nekakšna podzemna jezerca, kjer živi celo človeška ribica. Vse me je tako pritegnilo, da sem se odpravila k Sušici in v kraje ob njej.

Kar dvakrat je šel z mano domačin Dominik Kralj, ki je vedel o tej zanimivi ponikalnici skoraj vse, saj je ob njej živel več kot pol stoletja. Vedel je za njena različna stanja: včasih naglo poplavi dolino, včasih voda visoko bruha iz izvirov Zelenca ali pa iz Kotla ali Fajferja, včasih pa se struga čisto posuši in po njej ko-

sijo ... Tudi njega so kot otroka odrasli vedno strašili pred brbučem. Tudi bežal je že pred njim! Tako živo je vpet v njihovo življenje, da se ga celo njegov vnuk še vedno boji, čeprav sta se svet in življenje ob Sušici zelo spremenila in ljudem ni več treba iti k reki prat in napajat živino ali pa celo po vodo.

Gospod Kralj je znal poiskati tudi ljudi, ki so mi vedeli povedati še kaj zanimivega iz minulih dni v tej dolini. Ko sem obiskala osnovno šolo v Dolenjskih Toplicah, pa sem doživela največje presenečenje. Prav takrat so učenci tretjega razreda s svojo učiteljico Heleno Kulovec risali in pisali na temo brbuča in ga ustvarili velikega in žalostnega iz bršljanovih listov. Torej brbuč med ljudmi še živi, sem se razveselila.

Ko so me tiste dni spraševali, kaj sedaj pišem, sem se rada pošalila: »Lovim Brbuča. Za en brk ga že držim, za drugega pa ga ne znam zgrabiti!«

In to je bilo čisto res! Kakor koli sem zgodbo obračala, mi ni in ni stekla. Dokler neko zgodnje jutro nisem spet »zaslišala« Tatjane: »Zakaj pa ne pišete nič o škratih ...?«

Saj res, škrati mi lahko pomagajo! In sem začela proučevati še njih. Prebrala sem vse, kar mi je o njih prišlo pod roke. Čeprav Trdina ni prav veliko pisal o škratih, so hitro postali moji dobri znanci. Tudi s Tatjanino pomočjo sem jim določila vlogo varuhov naših in Trdinovih Gorjancev:

Škrat Smukec skrbi za Miklavževo jaso, Minutnik je zadolžen za nenavaden studenec, ki na vsakih 8–10 minut priteče, pa spet presahne, Gospodična čuva čudežni zdravilni studenec, Azaleja redko in zaščiteno rožo pod Gorjanci, Jamnik raziskuje podzemni svet, Žmiga je nabrit in se rad ponuja ljudem, Modri pa je tako pameten, da ima celo čaronalnik. Vsi skupaj pa so nezadovoljni zaradi obnašanja ljudi, ki ob vikendih množično prihajajo na Gorjance in jih onesnažujejo s smetmi in hrupom. Tausa prepričajo, da potrebujejo prostor, kamor se bodo lahko umaknili, ko bo na Gorjancih prehrupno. Pošlje jih v tiho in mirno dolino, kjer naletijo na Brbuča, ki se jih silno razveseli ...

Kaj mi je v resnici uspelo, sem spoznala šele, ko sem prebrala recenzijo knjige, ki jo je napisal urednik Dolenjske založbe Franci Šali:

»Gre za dvoje kraljestev: prvo, ki pripada škratom, katerih vrhovni poglavar je Taus, in drugo, kjer žive brbuči z velikim Brbučem. Ves ta obojih svet je bil njega dni eno samo veliko kraljestvo, a prilezla je s straškega hriba Srobotnika velikanska kača vse do Sušiške doline in škrati so se umaknili od tam, brbuči pa v podzemlje. To je bilo nekoč in na vse je že legla debela pozaba.« Šali je poudaril: »Gre torej za zgodbo, ki na starih mitoloških ljudskih virih popolnoma sveže in izvirno pripoveduje o bajeslovnih bitjih zdaj. Ta žive z nami tudi zdaj in, kot kaže, jih marsikaj, kar se dogaja, močno skrbi. Pisateljica nam je ustvarila podobo zaskrbljenosti. Pokaže tudi na krivca – človeka.«

Urednik je razmišljal tudi o pomenu in vlogi knjige, ki bi jo lahko odigrala med bralci: »Morda nam bo ob branju te pravljice le nekoliko bližji odgovor na vprašanje, kaj lahko naredimo za lepši, manj oskrunjeni svet narave, kaj za bogatejši, globlji notranji svet, za kulturo našega duha, da bi navkljub sodobnemu racionalnemu umu ne zavrgli njegovega iracionalnega sorodnika. Kajti ta je zavoljo svoje domišljijske narave nepogrešljiv vir človekove osebnostne rasti, od zgodnejšega otroštva dalje.«

Šele takrat sem v resnici začela razmišljati o pomenu mitološkega v mladinski književnosti. Ko je knjiga *Gorjanski škrati v kraljestvu Brbuča* prišla med bralce,

sem lahko videla, kako so otroci in odrasli sprejeli mojo knjigo in lutkovno predstavo (scenarij zanjo sem naredila le po prvem poglavju Zborovanje ob polni luni), ki jo je pripravil novomeški Taus teater. Škrati marionete so otroke popolnoma osvojili.

Vesela sem bila, da bodo tudi moji škrati in brbuč v otrocih budili čar naravnih in skrivnostnih pravljičnih sil. V zadnjem času izhaja vse več knjig o škratih in drugih pravljičnih bitij. Očitno med ljudmi raste spoznanje, da miti niso le otroške bajke in pravljice ali le neresne razlage sveta in življenja, ampak so povsem natančni pogledi v stvarnost.

Z veseljem sem se še bolj poglobila v raziskovanje mitologije na Dolenjskem. V ta namen sem celo prepešačila celoten tok naše Krke, a nisem imela sreče, da bi naletela na kako zanimivo zgodbo. Pri izviru Krke sem »našla« le zgodbo o zmaju in grajski Darinki, pri njenem izlivu pa o zmaju, ki živi na Sv. Vidu in grozi, da bo potopil vso dolino. Blizu izliva Sušice v Krko sem spet naletela na brbuča, ki živi v najglobljem tolmunu, pri Prečni pa na povodnega moža, ki je pregnal od tod divjega moža. Ugotovila sem, da je vse teže srečati ljudi, ki negujejo spomin na stare zgodbe. Dolenjski kmet danes ne verjame več v bajeslovna bitja, ampak tudi on skuša naravne pojave razlagati razumsko, pa čeprav je pisatelj Trdina trdil, da so Dolenjci vsi po vrsti še ob koncu 19. stol. verjeli v škrate.

Najbolje storim, če se zakopljem med Trdinove zapise, sem si rekla. Prebrala sem vse, kar je napisal, in tudi tisto, kar so drugi napisali o tem samotnem popotniku po Gorjancih. Ko se je Trdina po upokojitvi namreč naselil v Novem mestu, si je kmalu zadal pomembno nalogo: »Prišel sem na Dolenjsko z namenom, da študiram v tej glavni in najčvrstejši koreniki Slovenstva našo narodnost in značaj in sploh vsa svojstva našega plemena.« Za prvo nalogo si je zastavil etnografski opis slovenskega ljudstva na Dolenjskem. Ti njegovi zapisi so še danes neizčrpen zaklad za vsakogar, ki hoče spoznati takratno življenje in mišljenje preprostega Dolenjca.

Predmet njegovega proučevanja je bilo zlasti ljudsko izročilo. Tako so leta 1881 nastale njegove *Verske bajke na Dolenjskem*, naslednje leto *Bajke in povesti o Gorjancih*, dve leti za tem pa je v *Zvonu* začel objavljati *Vinske modrosti*.

A že on je tožil nad lepimi časi, ko so »še donele narodu na uho preproste pripovedke, ki jih zdaj otroci več ne morejo poslušati. Ne morejo več v njih videti svoje podobe, svojega življenja, ampak le bedaste sanje in blodnje, ki ga več ne zanimajo, ker mu je otročja doba razvitka že zdavnaj minila. Narodne pripovedke so in bodo ostale lepo, a mrtvo blago, ki bo odslej služilo samo bajeslovcem, jezikoslovcem in drugim učenjakom,« je zapisal. In kaj storiti? je razmišljal. »Namesto njih je treba narodu dati v roke povesti, pisane v njegovem slogu in jeziku, v katerih bo našel reči in vprašanja, ki ga mikajo, navdušujejo in strašijo. Potrebno in naravno se zdi, da zavzame mesto umrle bajke umetna bajka, ki bi jo čitali z enakim veseljem vsi rojaki, prostaki in izobraženci,« je razlagal v *Slovanu*.

Tako je na Gorjancih, »v tej čudoviti gori, ki hrani za domiselne Dolenjce najrazličnejše skrivnosti: cvetnik, skrit v pečevju, velikane, studence z zdravilno in pomlajevalno vodo, rajsko ptico, zakleto kraljično, ki jo lahko reši le nedolžen pastir, ptico Zlatoper, volkodlaka« ... našel snov za svoje Bajke, s katerimi je Trdina izpeljal svoj načrt posodobitve starega slovstva. Z aktualno vsebino naj bi spet oživelo in postalo narodno blago. Zavestno se je trudil, da bi bajke ohranil, toda z mislijo, da jih mora obogatiti z »idejami napredujočega časa«.

A ni pisal le navadnih bajk! Te so se razvile v ostro kritiko resničnih razmer, resničnih dejanj tistega časa. Začel je delovati kot nekakšna racionalna terapija za-

časne odtujenosti mlade in zagnane moderne. Zlasti Cankar je opozoril na njegov osebni in svobodni delež pri oblikovanju že davnih ljudskih pripovednih snovi in tudi njihovega jezika.

»V Bajkah in povestih je Trdina svoboden in ustvarjajoč umetnik!« je zapisal v oceni in še dodal: »Bistri Dolenjec si je usvojil tiste nauke, ki so mu prijali po svoji presoji, ali ki so bili sorodni njegovim ajdovskim spominom, in jih je prikrojil po svoje, tako da se je včasih iz dogme porodila najlepša poezija.«

V *Mojem življenju* je Trdina zapisal, da je »tod (na Gorjancih) obilo prilik za študije, morda več kot na katerikoli drugi slovenski gori.«

In res so mogočni Gorjanci s prostranimi, težko prehodnimi gozdovi in divjimi soteskami vedno burili domišljijo. Pisatelj Mate Dolenc je zapisal, da so »Gorjanci valovite gomile, ki skrivajo in čuvajo preteklost.« Najdbe, ki so jih strokovnjaki sistematično izkopavali že v preteklem stoletju, še posebno pa v zadnjih dveh desetletjih, neizpodbitno pričajo o naseljenosti Gorjancev že od kamene dobe naprej. Bili so kot nekakšen velik hribovit otok med dolinama Krke in Kolpe ter Save, po katerih so od najstarejših časov potekale pomembne prometne poti in povezave med različnimi ljudstvi in kulturami. Privlačni so bili za naselitev, v burnih prevratnih časih pa so nudili tudi varno zavetje. Morda so Gorjanci še najmanj obljudeni in pomembni prav v našem času!

V Trdinovih zapiskih, potem pa še v drugih virih, sem našla več namigov o obstoju Gorjanskega jezera, ki menda napolnjuje Gorjance. Tam je tudi srebrni zaklad, pa ga ne upajo izkopati, ker bi se voda lahko razlila in potopila vso Dolenjsko. Vanj je enkrat padla deklica z volmi. Voda jo je prinesla ven v Ledeči jami v dolini. To jezero je bilo že v Trdinovem času le še luža na košenici pri sv. Miklavžu. Po tisti nesreči so na dno »Izera« položili železno mrežo, da bi preprečili novo nesrečo. Menda je tudi Minutnik povezan s tem jezerom. V njem plava velika riba, ki s svojim gobcem od časa do časa zapre njegov iztok.

Zgodbe o Krvavem kamnu še živijo med ljudmi. Eni trdijo, da so pri določanju meje med Kranjsko in Hrvaško tam zakopali živo dekle in mladeniča ter njun grob označili s krvavim kamnom. Po drugi varianti so dekletu odsekali prste in njena kri je oškropila kamen, da se ne bi pozabilo, kje je meja. Po mnenju mnogih pa je bila ta deklica vila.

Tudi zgodbe o škratih so med nekaterimi še žive. Kadar v Cerovem Logu niso našli kake stvari, so rekli, da se je nanjo usedel škrat. Škrata so že videli na mostu nad Pendirjevko. Bil je majhen in razcapan, poskakoval je, z rdečim dežničkom je mahal navzgor in navzdol ter vzklikal: »Hi, hi!« Enega so videli, kako je izginil v studencu. Zagotovo je eden tudi v jami Poganjščici. Enkrat je neki Podgorec vrgel vanjo kamen in škratovemu otroku zbil žlico iz rok. Oče škrat se je hudo razhudil.

Trdina se je precej ukvarjal tudi s hudobnim škratom, ki so mu Podgorci rekli škratelj ali celo Gorjanski vrag. Prebival naj bi v Hudi peči v Pendirjevki, kjer je ljudem nagajal na najrazličnejše načine.

O Tausu Trdina ni pisal. Po ljudskem izročilu je enkrat velik in kosmat, drugič pa celo vrag, pa rudar... Pogosto so strašili otroke z njim: »Le pojdi proti Izeru, te čaka Taus!« (Kot ob Sušici Brbuč.) Rekli so tudi: »Mu je zagodel Taus.« Otroke so zvečer strašili tudi s škratom Perkmandelcem, ki je imel zelene hlače in rdečo koničasto kapo.

Ignac Kušljan, starinokop, doma iz Šentjerneja, je pustil tudi zapise o mestu Pendir in o mogočnem kralju Pendirju na Zidanem Gabru. To je bila poznoantična

utrdba (refugij) ob laški (hrvaški) poti v pobočjih Gorjancev nad Mihovim, na grebenu med dolinama Pendirjevke in Kobile na nadmorski višini 687 m. Nastala je v 1. pol. 6. stoletja. Še v njegovem času so vedeli ljudje za zgodbo o pogreznjenem mestu Pendir. Eni menijo, da je stalo tam, kjer je med 2. sv. vojno stala partizanska bolnišnica. Odplavili naj bi ga nalivi in ga odnesli v dolino. Drugi mislijo, da se je pogreznilo v dolini Pendirjevke.

Burna in bogata preteklost Gorjancev, od prazgodovine do zgodnjega srednjega veka, je napeta zgodba o naših prednikih. Z Žumberkom so bili v vsej arheološki preteklosti enotno območje z enako kulturo (prebivalci so gojili enak način bivanja in gospodarstva ter skupne predstave o življenju). Različne civilizacije so naseljevale to ogromno področje in puščale svoje sledi v materialu in tudi v ustnem izročilu. Danes je to območje razdeljeno na dve državi in je komunikacijsko in komunalno slabo povezano. Civilizacijski tokovi moderne dobe se Gorjancev skoraj niso dotaknili, tako da je to območje neokrnjene narave danes ekološko zelo dobro ohranjeno.

Na hitro preletimo zgodovino! V zadnjem desetletju 1. stol. pr. n. št. so te kraje zasedli Rimljani in jih priključili v svojo provinco Panonijo. Okoli 3. stol. pr. n. št. je bil tu še vedno čas staroselske halštatske kulture, katere nosilci so bila Ilirom sorodna ljudstva, ki so tu prebivala že vsaj štiri stoletja. Vse gorjanske žarne grobove lahko etnično pripišemo že novoprišlemu keltskemu plemenu Latobikov, ki se je postopno romaniziralo in katerega matično območje je bilo na Dolenjskem, v Posavju in Beli krajini. Prišli so iz Podonavja in prinesli novo, učinkovitejšo oborožitev, kar je pomenilo tudi razmah kovaštva.

Po propadu Zahodnorimskega cesarstva so po Panoniji potovala različna barbarska plemena, med njimi tudi Langobardi. Ob preseljevanju ljudstev v začetku 5. stol. so se romanizirani prebivalci Šentjernejskega polja umaknili na težje dostopna mesta na Gorjancih, s katerih so hitreje opazili sovražnika in se pripravili na obrambo. Na Gorjancih je na nadmorski višini 600–800 m nastalo celo več zavetišč (*refugij*). Najpomembnejše je bilo prav na Zidanem Gabru. Greben v dolžini 200 m in širini 10–50 m je bil na najšibkejši točki dodatno utrjen z zapornim zidom. Po ljudskem izročilu naj bi bila prav to trdnjava kralja Pendirja.

Ivo Pirkovič je zapisal ljudsko izročilo, ki pravi, da je naselje na Zidanem Gabru nekoč napadel sovražnik in vlomil vrata v obrambnem obzidju, tam, kjer se je do danes ohranilo ime Vratolom. Kralj Pendir je z zakladom zbežal v Hudo peč v dolini Pendirjevki. Tam njegov zaklad čuva Taus (Kelti so mu menda rekli dus).

Filolog France Bezlaj je po Pirkovičevih trditvah po večletnem iskanju razložil (ne pa tudi zapisal) ime kralja Pendirja iz oblike »Penn-o-dun-arins«, kar naj bi po njegovem pomenilo prebivalca Pennodunna, to je »trdnjave na vrhu«. Ni naključje, da domačini danes grebenu Zidanega Gabra pravijo »Na vrheh«.

Po Pirkoviču se je skritega zaklada polastila hudoba, ki ga je skrbno čuvala v podzemni votlini. Odslej ni bilo več varno hoditi mimo Hude peči k Miklavžu. Še drugače je nagajala ljudem: hudobo – škrata so ljudje srečevali v gorjanskih gozdovih v podobi 12-letnega dečka, največkrat na drevju. Ko so Podgorci končno našli mladega kaplana, ki je bil škratu kos, je ta spoznal, da mu v Hudi peči ni več obstanka. Nastal je silen vihar, v katerem se je selil z Gorjancev daleč tja na Hrvaško, po drugih virih pa naj bi se naselil v Sotli. Tisti vihar je povzročil veliko škode. Ruval je drevje s koreninami vred. Koder je takrat divjal, se še danes pravi Na polomu.

O Pendirju in škratu sem našla zapis tudi v *Jutru* (14. 5. 1943) z naslovom *Pogled v zgodovino Dolenjcev*, pri Trdini pa te pripovedi ni zaslediti. Pač pa v *Dolenjskem listu* v članku *Dolenjska mitologija* (30. 7. 1992) novinar Slavko Dokl govori o mlinih ob Pendirjevki. Posebej omenja Kriškov mlin. Gorjanski vrag je mlinarja kaznoval, ker si je po svoji volji odmerjal merice, zato je za vedno ustavil mlinska kolesa. Za škrata Tausa pravi, da je živel v rudnikih na Gorjancih, potem se je preselil h Krki, kjer je stražil ladjo s potopljenim zakladom.

Prebrala sem tudi celoten *Dolenjski zbornik* iz l. 1997, posvečen Gorjancem, kjer je velik poudarek na dobro ohranjenem naravnem okolju Gorjancev, ki danes predstavlja veliko bogastvo za prebivalstvo gosto poseljene soseščine in tamkajšnja turistična središča, saj so na srečo ostali oaza miru in nemotenega naravnega dogajanja z mnogimi posebnostmi žive in nežive narave. Zlasti voda je na Gorjancih zelo kvalitetna in ni v neposredni povezavi s hitrimi površinskimi spremembami. Ti vodonosilniki spadajo v kategorijo izredno kakovostnih naravnih vodnih virov, ki jih je treba skrbno varovati.

Tudi v *Dolenjskem zborniku* je podatek o Gorjanskem jezeru pri sv. Miklavžu. Globinska analiza tal res kaže na prisotnost človeka (oreh, leska, kostanj itd.), najdena so semena rži, ajde in drugih žit. Tudi pašniška vegetacija potrjuje, da so bili Gorjanci visoko poseljeni.

V Zborniku sem izvedela za tovorniško povezavo dolnje Krke in Kolpe, ki je tekla prav tu mimo Mihovega na Zidani Gaber in nato preko Ravne gore do Sošic. Zato je ob njej toliko najdišč!

Vse to gradivo se mi je kar samo ponujalo za novo knjigo. Vsebinsko sem jo povezala s prvo (*Gorjanski škrati v kraljestvu Brbuča*). Škratovska odprava se vrne z ogleda Sušice, v Tausu pa med tem dozori sklep: Nič ne bomo bežali pred ljudmi! Povezati se moramo z njimi. Le tako lahko rešimo naravo pred propadom in preteklost pred pozabo! »Otroci nas še vidijo,« razlaga Taus svojim podanikom. »Če bomo pridobili njih, bodo ti, ko bodo zrasli, znali ukrepati.« Svoje škrate pošlje na različne strani. Trije se srečajo z Jankom iz Cerovega Loga, čez pet let v svojo druščino sprejmejo še njegovo sestrico Marjetico ...

Torej imajo moji gorjanski škrati spet pomembno vlogo in nalogo. A če sem v prvi knjigi predstavila dvoje kraljestev, kraljestvo škratov, ki znajo in zmorejo vse, in kraljestvo brbučev, ki žive v tolmunih rek, potokih in podzemnih vodah, sem v drugi knjigi (*Gorjanski škrati med ljudmi*) škratom dodelila vlogo vzgojiteljev otrok. Njihovo »večno« življenje sem soočila z življenjem na prav tako »večni« Zemlji in pokazala na to, da se ljudje ne zavedamo dovolj svoje minljivosti in z onesnaževanjem ne kopljemo groba le človeštvu, ampak Zemlji sami. V knjigi je izraženo prepričanje, da se bo ob navdušenju otrok lahko znova prenesla ljubezen do neokrnjene narave tudi na odrasle.

Ni podobno delal tudi pisatelj Trdina, ko je posodabljal »svoje« bajke?

A zakaj sem izbrala ravno škrate? Predvsem zato, ker so Dolenjcem blizu, otrokom pa še posebno.

Obe knjigi je ilustriral akademski slikar Jože Kumer, ki se je tako kot jaz poglobil v študij mitoloških bitij in jih postavil v naravo, ki jo dobro pozna.

In kako so otroci sprejeli mojo pravljično in prvo mitsko knjigo?

*Izlet na Modri planet* je povsod doživel izredno lep sprejem. Na nekaj šolah so dramatizirali pogovor med mamo in Živo, na eni so uprizorili celotno zgodbo, posneli smo avdiokaseto, ki so jo otroci zelo radi poslušali, letos (ob koncu maja) pa

je knjiga doživela celo krstno predstavo na odru. Otroci so se ob vsakem srečanju z menoj živo zanimali za junakinjo zgodbe, vse so hoteli vedeti o njej, pisali so ji pisma, ji naročali pozdrave. Kjerkoli sem knjigo predstavljala, so poslušalci dojeli, kaj pomeni biti drugačen in kako se moramo obnašati do takih ljudi.

Da bi zvedela kaj več o tem, kako so otroci sprejeli knjigo *Gorjanski škrati v kraljestvu Brbuča*, pa sem na 14 šol, za katere sem vedela, da imajo kar precej teh knjig, poslala vprašalnik. Zanimalo me je, ali so si knjigo otroci samo izposojali, ali so jo imeli na seznamu za domače branje, za bralno značko, ali so jo med poukom tudi drugače uporabljali. Lahko bi jo uporabili npr. za izhodišče pri pouku slovenskega jezika, pri likovnem pouku, pri raziskovanju domačega kraja, pri iskanju domače mitologije ali česa drugega.

Zanimalo me je tudi, ali imajo otroci tovrstno literaturo radi in katere knjige z mitološko vsebino so še brali, bodisi z učitelji ali pa so segli po njih sami.

Na anketo je odgovorilo devet šol. Odgovori na vprašanja pa so bili naslednji:

Tri šole so knjigo uvrstile na program za bralno značko, v eni so jo vključili v projekt branja in spoznavanja Gorjancev, ponekod so jo otroci brali z učitelji ali s knjižničarko, na ostalih šolah pa so si jo učenci le izposojali. Pri pouku (predvsem pri slovenskem jeziku in likovni vzgoji) so jo uporabljali na treh šolah. Na dveh šolah so tudi zelo domiselno in živo dramatizirali prizor srečanja škratov in Brbuča. Le na eni šoli izjavljajo, da otroci nimajo radi take literature. Kot knjige z mitološko vsebino so navajali še: Jože Snoj: *Palčki so*; Janez Trdina: *Bajke in povesti o Gorjancih*; Stržinar: *Povodnjak in makov škrat*, Polonca Kovač: *S pravljicami na izlet*; *Zelišča male čarovnice*; Ivan Sivec: *Dober dan, palčki*; Huygen: *Velika knjiga o škratih*; *Grške bajke*.

Poudarili so, da so ob moji knjigi otroci spoznali besedo brbuč. Primerjali so ga z že znanim povodnim možem, spoznali pa so tudi nekatere nove pojme (frlinka, prepadna...). Bolj podrobno so spoznali nekatere predele Gorjancev. Na eni od šol menijo, da je knjiga za predšolske otroke prezahtevna. Učenci da potrebujejo dodatno razlago vsebine in neznanih besed. Na isti šoli otrok niso pritegnile niti ilustracije.

Mnogi poudarjajo, da imajo otroci to knjigo radi, če jo berejo skupaj z odraslimi in se o njej lahko pogovarjajo. Nekateri otroci so starše celo prosili, da bi šli na Gorjance iskat škrate. Hoteli so se tudi umiti v izviru Gospodične in piti iz Minutnika. Nekateri šolarji so sklenili, da bodo tudi oni napisali zgodbo o škratih. Knjigo zelo radi berejo tudi odrasli. Všeč jim je zlasti opis kraškega sveta in podzemnega toka reke. Poudarjajo pomen knjige za ekološko vzgojo otrok in odraslih in so navdušeni nad ilustracijami.

Prav gotovo nobene vsebinsko bogate knjige ne moremo otroku samo potisniti v roke in pričakovati, da bo sam razvozlal neznane pojme in razumel do tedaj neznani svet. Zlasti tega ne zmorejo predšolski otroci in tisti iz prvih in drugih razredov. Ta knjiga gotovo zahteva razlago in pogovor o mitoloških bitjih, o ekoloških problemih in našem pravilnem odnosu do narave. Z njo sem v otrocih in odraslih želela zbuditi spoštovanje do naše naravne in kulturne dediščine, jih spomniti na to, kako so dobila naša naselja imena in kako se je skozi stoletja vse spreminjalo. Hotela sem povedati, da smo dolžni vedeti vsaj najpomembnejše o tej preteklosti in predvsem čuvati naravo še za kasnejše rodove.

Želim si, da bi bila tudi knjiga *Gorjanski škrati med ljudmi*, ki je nastala kot posledica priprav na tale referat, dobro sprejeta. To bo zelo odvisno od učiteljev

in knjižničarjev, ki bodo posredniki med njo in mladimi bralci. Ni namreč vseeno, ali knjigo le postavimo na knjižno polico ali pa otroke za branje navdušimo s primerno motivacijo in razlago.

»Če bomo pridobili njih, bodo ti, ko bodo zrasli, znali ukrepati,« razlaga modri Taus svojim škratom. »Če jih bomo o vsem poučili, bodo znali kot odrasli ljudje prav gospodariti z naravo. Poskrbeli bodo spet za čiste vode in zrak. Očistili bodo Zemljo nesnage, da bo spet lahko zadihala in rodila zdrave rastline.«

Ali ni to tudi naša, ne le škratovska naloga?

Andrej Lutman
Ljubljana

# PRAVLJICA KOT ZGODOVINA

Ta spis je nasledek, sad in plod, seštevek in odštevek, vsota in razlika ukvarjanja, ki ga je sprožilo pismo, kjer je bila vsebina združena v naslovu. Tako sem se predal ukvarjanju s pomenom besed mit, mitično, mitološko... v zvezi s književnostjo in mladino oziroma otroškim. Del tega je objavljeno v gradivu za srečanje v Mariboru, nekaj sem bil o tem govoril na srečanju. Tedaj sem omenil tudi, da se kaj lahko zgodi, da zapišem nekaj povsem drugega kot govorim, predavam, ter da bo moj končni pisni izdelek zajemal tudi ali celo predvsem iz prispevkov na srečanju, iz pogovorov..., morda pa še kaj drugega, ostalega. In greva, cenjena bralka in bralec...

Najprej opozarjam na besedi, ki ju razlikujem. To sta veda in znanost. Znanost sledi svojim dokazom in dokazovanju ter izpeljavam, sledi razumu. Veda se razuma sicer ne sramuje, a pri svojih razlagah uporablja tudi način, ki ga še najbolje označuje beseda *pripisovanje*. To (mi) pomeni, da nekemu pojmu, ki seveda ima pomen, pripišem še kakšnega. Da rdeči barvi vrtnice pripišem strast, da beli barvi lilije pripišem nedolžnost, da volku pripišem okrutnost, ovčki pokornost... To vsekakor posega v domene prispodob in ostalih besed, ki jih raz-loči tudi znanost, a jih ne obravnava enako. Ti *pripisi* niso stalni, se dopolnjujejo, glede na uporabo se lahko tudi drugače razvrstijo in podobno. Predvsem pa je pomembno, da oblikujejo ustroj, ki se ga da sporočiti, prenašati. To seveda pomeni, da se tako nakopičeno znanje (lahko) ohranja.

Glede na znanost, ki vse meri, veda uporablja razmerja, odnose, ki nimajo zaveze, mere (in s tem zamere). Tu bi omenil, da tovrsten pristop lahko (za primer:) razdeli predstavo o svetu na področja ognja, vode, zraka in zemlje ter vsepreževajočega duha. Pa sva (o bralec in hoj bralka!) pri številu pet, ki je lahko pe(s)t, ki je peterokraka zvezda ali petkotnik. Vedno namreč lahko določeno (nes)končno število delov celote obravnavamo med seboj, razen dela samega, ki je primerljiv le z osebo, ki se s tem ukvarja. In lahko zapišem tudi, da je v tem tudi skrit vzgib števila ena, da postane število dve, da (se) šteje in (se) sešteje. Število dve je število, ki se mu lahko pripiše nasprotje, dopolnjevanje, polovici, smeri, par, premica, spodaj in zgoraj, levo in desno, noč in dan, moško in žensko, koničasto in ovalno, znotraj in zunaj... in je tudi seštevek $1+1=2$. Število tri je trikotnik, ravnina (ki nakazuje število štiri: prostor), Trojica je tudi splet trditve, njenega zanikanje in združbo obeh. Tako je tudi z iz-rekom »Kjer se prepirata dva, tretji dobiček ima«. Pa trije bratje, sestre, tri preizkušnje, trikratne omembe... Trojica je Oče, Sin in Sv. Duh, trojka je osnova družine: mati, oče, otrok. Trije so načini: sol, žveplo in živo srebro. Število

3 je 1+1+1 ali 2+1 ali 1+2. In štiri je število smeri neba (presečišče že namiguje na število pet), je število zmaja, ki hodi po suhem in živi v votlini, lahko plava po vodi in pod njo, leta po zraku in bruha ogenj. Štirje so koti štirikotnika, ki ima (dve) kotnici, ki povezujeta po dva kota in s tem ustvarjata štiri like. Na zemlji in pod njo, pa pod drevesi (ki rastejo v zemlji, segajo v nebo in veter jim mrši veje, les ne potone na vodi in gori) žive palčke in palčice in škratje in škratke in gnomi, v zraku so vetrovi, so vonji, so duhovi in duhke, so silfi, v vodi (po)(d)vodni mož, pa undine, v ognju salamandri, ognjenec, feniks, ki gre v pepel, v zemljo, ki jo razpiha veter, spere dež... Štirje so letni časi, so štiri strani neba, štiri mesčeve mene, $4=2+2=1+2+1=1+1+1+1=3+1=2\times2$... Da ne utrujam dalje, morda le še to, da je število sedem povezano s sedmimi toni, dalje tudi z delom osončjem (ki se ga da razločiti s prostim očesom) in z Zemljo v središču, desetko s številom, ki je seštevek 1+2+3+4, in tudi ponovitev števila 1, saj je začetnica novega štetja, deset(n)ic, in da je dvanajst likov v nebesnem živalskem krogu. S tem v zvezi naj omenim, da temu ustreza tudi dvanajst, ducat Herkulesovih junaštev.

Na primeru števil poskušam nakazati, kako lahko poteka način pripisovanj. Na tem mestu naj omenim še tri načela, ki so tudi načini: veda, vera in veščina. *Dva pojma določata tretjega* je (skrivni) ključ te trojke, (trikotnik z enim ogliščem navzdol je tudi lik, ki daje predstavo ključavnice; število štiri je v tem primeru število vtika, gibanja, glagola nasproti predmetom), ki jo uporabim. Namen takšnih pripisovanj je ugotoviti kar najrazličnejše odnose oziroma razmerja med sestavnimi deli. Toliko glede pristopa.

Kot razumem besedo mit, mitos, jo lahko spravim v odnos z besedo historos. Prva (mi) pomeni nenapisano, nedokazljivo preteklost, temelječo na (samo)pripovedih, druga zgodovino, napisano, dokazljivo preteklost, temelječo na nečem, kar (se) prizna za dokaz. Tako zgolj zapisane pripovedi postanejo dokaz za zgodovinsko (znanstveno!) ukvarjanje s pripovedmi, pripovedkami, pravljicami. (Praviti ali pripovedovati: pravljica, pripovedka, pripoved, poved – vedeti, so tokratni pripisi.) S tem se potisne vstran vse, kar ne ustreza začetnim predpostavkam (kar pri sebi imenujem beda znanosti). Takšen pristop je sam v sebi zaprt in samovšečen, saj ne stremi po primerjavah, ko teži po splošnem in edino veljavnem. Nima napetosti in je samozadosten. Toda Eno je (vedno) nasproti Paru ali Mnoštvu. Ko eno sebe zanika, se dopolni. Tako se vzpostavlja gibanje. Spremene in razpuste se pomeni, da pridejo novi, prenovljeni, ta-isti (številu ena se pripiše tudi krog!). Tu se vriva podoba kače, ki si grize rep. Kar naj bi ločilo pravljično (mitično) od zgodovine (historično) je prav vprašljivost resničnosti proti izmišljenosti, neresničnosti, laži, zavajanju, sprenevedanju, olepševanju, pretiravanju...

Tako z besedo pravljično poimenujemo vse, kar naj ne bi bilo resnično: izmišljeno, iz sanj, po spominu, se zdi, baje... Kaj pa je potemtakem resnično? Tisto, kar je stalno, kar se ne spreminja, kar je zanesljivo, varno. Saj (po)rečemo, da obstaja *drzni* svet domišljije.

V tem spisu ne poskušam kaj posebnega dokazati, pač zgolj nakazati miselne poti in/ali njih sledi. Držim se načela: brez repa in glave. Morda pa le utemeljujem naslov.

In ključno vprašanje: čemu sploh pripovedovati pravljico, čemu sploh izdelovati zgodovino?

Nameni za pravljico so seveda lahko zelo različni. Naj naštejem nekatere: da otrok zaspi, da mu (in pripovedovalcu ali pripovedovalki) hitreje (ali počasneje)

mine čas, da (kar je pa že težje izvedljivo, a ni nemogoče!) ozdravi, lahko pa je tudi ta, da se otrok iz takšne pripovedi kaj nauči. Za prenos znanja torej lahko tudi gre (tokrat to tu izpostavim). Kaj ni zgodovina nekaj podobnega? Na tem mestu se lahko spomnim, kako zanimiva je primerjava z vsaj dvema kanaloma, ki sta bruhala zgodbe in resnice, s katerima sem se srečeval v otroštvu. V obvezni osnovni šoli, ki je bila vzgojna zaveza države do svojih državljančkov in državljančic, so me pitali z zgodbami o Titu in njegovih junakih, pri verouku, ki je bil obvezen v vernih družinah, pa sem bil deležen zgodb o Jezusu in njegovih učencih. Vsaka stran (mi) je vsiljevala svojo resnico o tako rekoč vsem. Primerjava je ne samo komaj vzdržna, ampak nadvse stresna ter vsekakor osnova za najrazličnejše razdvojenosti in odtujenosti. Seveda je možno na tem mestu in s tem v zvezi trditi, da je tak način podajanja nadvse dobrodošel, saj nudi različna pogleda na isto stvar. Že, že, a manjkajo vsaj še (pre)nekateri pogledi, učenja, namigi. No, kakorkoli že, pravkar zapisano je lahko osnova za razmislek o ustroju para *pravljica – zgodovina*. Obstaja določeno in določujoče mnenje, da je pravljica lažna, izmišljena, medtem ko naj bi bila zgodovina resnična. Zanimivo je, da obstajajo poneverbe zgodovine, pa se sprašujem, kakšne so poneverjene pravljice. So to umetne pravljice?

Kdo torej ustvarja pravljice in kdo zgodovine?

Pomembno se (mi) zdi opozoriti na dejstvo, da je veščina pripovedovanja zgodb (ki so lahko pravljične ali zgodovinske) v domeni ljudi, ki so se poleg samega pripovedovanja zgodb ukvarjali še z dejavnostimi, ki jih označim z besedami zdravljenje, čaranje, vedeževanje, prerokovanje, zagovarjanje (bolezni), urekanje, rotenje, zavdajanje, vračenje, zaklinjanje, bajanje, izvajanje obredov, priklicevanje, izganjanje... V tem spisu se ne spustim v podrobnejšo obdelavo teh pojmov, saj sem jih naštel le z namenom, da izpostavim skupen izvor. Ta izvor je težnja po vplivu na človeško zavest. Kakor pravljica lahko zaziblje v določen sen, tako lahko tudi zgodovina zaziblje v določeno budnost. Vsebino sna ali budnosti po določa tisti (tista, tisto), ki pride v stik s posamezno ali skupno zavestjo. Dandanes imamo javna občila (knjige, časopisi, sprejemniki vseh vrst: radio, televizij, splet), ki nam pripovedujejo zgodbe o uspehu, zgodbe o napredku, zgodbe o razvoju. Imamo tako imenovano zabavno glasbo, ki na speven način širi določene (za)misli. Najpomembnejše v zvezi s tem pa se mi zdi dejstvo, da naše zavedanje (in s tem zavedenost) temelji na pripomočkih, ki povzročajo, da je možno eno in isto stvar ničkolikokrat ponoviti. Ni različic. Pravljičar ali pravljičarka, ki pripoveduje, pa se ne ponavlja, saj vedno pove isto zgodbo na malce drugačen način, pa četudi je eno pripovedovanje različno od prejšnjega zgolj za odtenek glasu. Pripoveduje pa zgodbo o svetu, kjer se ljudje pogovarjamo z živalmi, rastlinami, zvezdami..., kjer lahko letimo, kjer smo skratka popolnoma drugačni, čarobni. Kaj drugače nismo? Kaj je čarobnega v štirideset in več letnemu osem in več urnem delavniku? Se človek pravljic naveliča? Ne, le zmanjka mu časa zanje. In tedaj vznikne zavist do otrok, ki ta čas (še?) imajo, ki še lahko dojemajo svet kot nekaj neskončnega, nepredvidljivega, izrednega, edinstvenega, enkratnega. Kam je šel otrok v človeku? Se je toliko postaral, da le ponavlja stare zgodbe, obnavlja in prenavlja stare pravljice, na novo piše enako zgodovino istega?

Obstaja ločitev na ljudske in umetne pravljice. Kaj ju loči? Ljudske pravljice so podedovane, do nas so prišle od nekoč in od nekje, do nas so prišle z izročilom, od ust do ust (izustilo). Zapisane so zgolj iz knjigotržnih namenov. Ha, in da bi se ohranile. Za umetne pa je znano lastništvo. Pa se umetne res razlikujejo od ljudskih?

Tudi ljudske si je nekdo izmislil. Pa kaj niso umetne pravljice zgolj preoblečene ljudske? In tu trčiva, draga bralka in bralec, na nesmisel, ki se prične s: čemu pa sploh pravljica, pripoved, zgodbe, zgodovina? Pravljica (pripovedka) naj bi se zgolj pripovedovala, zgodovina naj bi se res-nično dogodila. Pripoved ima zgodbo, zgodovina prigodo. Širiti zgod(b)o torej. In nesmisel: kaj pa je tako pomembnega, da se pove, zapiše? Vsekakor le tisto, za kar se pravljičarka ali zgodovinar odločita. Določita nam, kaj naj nam bo pomembno.

In glede ohranjanja: »spomin ni zanesljiv« in »papir vse prenese«, sta trditvi, pred katerima pokleknemo.

In kdo sploh še (lahko) pripoveduje otrokom pravljice? Tisti ter tiste, ki imajo otroke ali/in tisti ter tiste, ki imajo še otroka v sebi, da se sploh lahko približajo otroku na njim dojemljiv način. Ostali in ostale gredo v upravljanje države, pa v skupščini pripovedujejo »pravljice« odraslim ter ustvarjajo (slavno ali manj slavno) zgodovino, določajo pomembne dneve za slovesnosti, roke za postoritev določenih dejavnosti, ki naj bi bile življenjskega pomena, določajo, kam in kdaj gremo na počitnice, določajo, v kaj verujemo ali komu naj verjamemo. In ponavljajo svoje resnice, jih prek javnih občil širijo in nas prepričujejo o lastni ali njihovi (ne)pomembnosti.

Kdaj otrok odraste in kdaj se odrasel pootroči? Menim, da prvo v trenutku, ko začne drugim soliti pamet, se pravi, jim praviti pomembne in manj pomembne zgodbe, v katerih ima on sam najpomembnejšo vlogo. Glede drugega: tedaj, ko uvidi, da je izgubil bitko z življenjem in ga hoče na vsak način in za vsako ceno ohraniti. Tedaj se začne dogajati tisto, kar imenujemo vzgoja. To povzroča, da otroke, ki imajo še nedoločen pogled na svet, določi za pogled, ki ga on pozna in prepozna. Ta pogled je končen, enoličen, dolgočasen, enopomenski. Otrok, ki nastopa kot odrasel, je prav tako smešen kot odrasel, ki nastopa kot otrok. Oba sta izrodka. Pa je še kakšna možnost? Da otrok ne odraste in da se odrasel ne pootroči – zgolj ta. Kako pa to doseči? S preseganjem otroškega in odraslega ter z uvidom, da je pravi presežek zavedanje, da smo smrtni. Tako otroci kot odrasli. Da ni časa ne za pravljice in ne za zgodovino. Oboje je skrajno zavajajoče in pristajanje na eno ali drugo skrajno otročje in hkrati skrajno starčevsko. Živeti brez pravljic in brez zgodovine. A ne živeti brez znanja. Brez znanja o življenju in brez znanja o smrti.

Kaj nas torej uči pripovedka o čevljarčku, ki je ukanil smrt? Da je to možno le v pravljici? Pa saj ni neznan podatek o ljudeh, ki so jim pravili večni, neumrljivi. Je to zgolj izmišljotina? Preko pravljic imamo tudi podatke o ljudeh, ki so bili precej večji ali precej manjši od nas. Vsake toliko časa jih poklicni starino(s)lovci (ki so očitno tekmeci grobarjem) izbrskajo iz zemlje, a jih znanost nima kam dati, pa jih prepusti vnovičnemu zakopu.

Nekatere pravljice prenašajo torej določeno znanje. Znanje o tem, da je človek pravzaprav čarobno bitje, ki ima sposobnosti, da leti po zraku (ljuba bralka in bralec, se še spominjaš sanj, v katerih je bilo letenje po zraku nekaj samoumevnega), da razume živali (kdor ima psa ali goji rože, to ve) in druga bitja z zavestjo; človek, ki morda ni namenjen zgolj za delo in razplod, ampak še za (vse) kaj drugega. Če tako razumeva (radovedna bralec in bralka) pravljico, kako potem (in s tem) razumeti zgodovino?

Menim, da je zgodovina pravljica z vsiljenim prepričanjem. Torej pripoved, ki posiljuje z enopomenskim pogledom na karkoli. Tu tiči tudi vzrok, da jo je potrebno nenehno dokazovati, vsakega in vsako o tem prepričevati, predvsem pa ponavljati. To ve skoraj vsaka oseba, ki je zaposlena v državni ali cerkveni

ustanovi. Ponavljanje določenega postopka se imenuje *obred*. Stalno izvrševanje (ponavljanje) obreda vodi v *verovanje*. Verovanje vodi v *zakon*. Zakon vodi v *upravljanje*. Kdo koga upravlja, pa je vprašanje za starce in starke, ki pripovedujejo stare in nove pravljice najmlajšim, da jim postajamo enaki. Kje je potemtakem pravljičnost?

Boris Višnovec
Ljubljana

# IZBIRA OTROŠKIH IGRAČ IN SLOVENSKI MITI

Miti so vtkani v vsako poro našega bivanja. Dotikajo se nas po zavedni in nezavedni poti. Poleg tega pa lahko odločilno vplivajo na naše razumevanje sveta in tudi na naše odločitve. Zabrisano se nam svetlikajo iz časov otroštva. Predstavljajo del zgodovinskega spomina naroda in človeštva. Prisotni so pri preverjanju naše dojemljivosti globljih sporočil in sposobnosti presoje ob nepredvidljivih dogodkih in situacijah. Le zaslutimo lahko njihovo rojevanje in vtkanost v umetniške dosežke. Kot podedovane izkušnje preteklih rodov posegajo v osebno življenje. Delujejo na polju nezavednega. Samo tako si lahko razložimo nekatera naša dejanja, ki bi sicer ostala nerazložljiva. Mnogokrat delujejo kot slutnja, hkrati pa so temelj, ki nam omogoči nadaljevanje bivanja in videnja prihodnosti. Tudi povsem neverjetne, na videz izmišljene zgodbe imajo v sebi zrno realnega, ki je ovito v navidezno drugačnost.

Razmišljanje o mitih se navezuje na pripravo daljšega prispevka o predstavitvi Slovenije. K naši prepoznavnosti navzven lahko doprinesejo tako turistični spominki, ki naj vključujejo slovensko oblikovanje, kot igrače v smislu vzgojnega sredstva. Istočasno pa utrjujejo našo notranjo stabilnost in samozavest. Pri vsebinskem izhodišču oblikovanja bi se lahko prepoznali tudi sami, če bi se dotaknil globjih plasti naše zavesti, oziroma če bi bil pri oblikovanju vključen tudi mitski svet. Tukaj bi se predvsem opredelili do oblikovanja vzgojnih pripomočkov in do povezanosti teh dosežkov z našo nacionalno identiteto po likovni in vsebinski plati. Vprašati se moramo, če je mogoče kljub globalizaciji in nesmotrnemu uvozu ustvariti lastno videnje in čutenje sveta, ki nas od ostalega sveta loči, hkrati pa predstavlja naš doprinos v kulturno zakladnico človeštva.

Osnovno vprašanje, kako so miti vključeni v oblikovanje osebnosti, ostane. Seveda ne smemo podcenjevati vloge knjige, ki nam pomaga prepoznati mitski svet v vseh življenjskih obdobjih. Knjiga predstavlja v času razvoja medijev obvezno dopolnilo učnega programa. Svetovni trg pa v času globalizacije diktira poenotenje ter potrošniški stil življenja. Ta diktat povzroča krize dojemanja objektivnega sveta, ki jih lahko enačimo z derealizacijo oziroma različnimi oblikami odtujenosti. Igrača pa omogoča, da se otrok seznani z miti na neposreden način, z igro, primerno zgodnjemu obdobju odraščanja. Obstajajo merila za oblikovanje vzgojne igrače, ki upoštevajo psihološka izhodišča pri dojemanju sveta in oblikovanju medčloveških odnosov.

Zagotovo se moramo vprašati, kaj pomeni, če se opredelimo kot Slovenci? Kaj nas torej zbližuje in kaj nas loči od drugih evropskih narodov? Neizpodbitno je

dejstvo, da se nahajamo na področju, kjer nas je oblikovala evropska civilizacija, hkrati pa smo bili tudi pod vplivom vedno nemirnega Balkana. Predvsem pa nas oblikujejo dogodki iz lastne zgodovine, ki je določena z dogajanjem na prehodnem ozemlju, kjer so se vedno vršile selitve, hkrati pa je bilo tu stičišče različnih narodov. Dogodki iz zgodovine postanejo mit, spopadi in vojne pa dejstva, ki govorijo, da so bila obdobja miru vedno prekinjena. Prištejemo lahko še migracije in izseljevanja, stresni način življenja in notranji nemir. Odkrivanje predhodnih obdobij vpliva na oblikovanje osebnosti. Določeni dogodki izstopajo, zato jih vedno znova interpretiramo ter jih skušamo poglobljeno razumeti in vključiti v naš mitski svet.

Na poti preizkušenj in odraščanja naroda in posameznika ima pri Slovencih literatura posebno mesto. Za starejšo mladinsko literaturo je pogosto opisovanje otroštva kot svetlega trenutka življenja, kot čas pravljic in otroških iger, radoživosti in spontanosti. Predvsem velja to za književnost, ki je opisovala podeželsko, vaško okolje. Življenje je še sredi devetnajstega stoletja potekalo v velikih družinskih skupnostih, v katerih je drug ob drugem živelo več rodov. Znotraj njih so živele idilične pripovedi dedkov in babic, ki so jih pripovedovali v zimskih večerih za pečjo. Gojili pa so tudi izdelovanje igrač iz dostopnih materialov: mlinčke, vozičke, zabojčke z lesenimi kolesi, lesene ladjice. Priljubljene so bile preproste igre s kamenčki in z odvrženimi predmeti. Tudi nabiranje sadja in gozdnih sadežev je bilo neke vrste igra, pa iskanje ptičjih gnezd, ribolov z roko, izdelovanje lesenih piščali in pip iz storžev. O načinu življenja iz preteklosti nam pripovedujejo tudi radožive podobe na panjskih končnicah. Na njih najdemo šaljive zgodbe iz vsakdanjega vaškega življenja (o medsebojnih odnosih, delu na polju, pri živini in pri čebelah). Čebelnjak z zgodbami je bil na vsaki večji kmetiji. Na panjskih končnicah je bila prikazana tako zgodovina kot mitski svet, od povsem bližnjih, domačih dogodkov, do mitov vseevropskega značaja. (Primer: Hera in Leander v slovenski ljudski pravljici o Cerkniškem jezeru.) Svet igrač pa je predvsem odslikaval odnose v patriarhalni družbi. Po vaseh so tedaj prevladovale doma izdelane lesene igrače. Les predstavlja osnovni material, ki diha toplino in domačnost. Otroke so odrasli pojmovali predvsem kot delovno silo. Pravico do igranja so jim priznali šele v drugi polovici devetnajstega stoletja. Svet igrač je odslikaval razlike med mestom in vasjo, pa tudi razlike med spoloma.

Po drugi svetovni vojni so te razlike izginile. Propadel je tudi dobrepoljski projekt, ki si je po prvi svetovni vojni zastavil ambiciozen načrt izdelave domačih igrač, ki naj bi izpodrinila uvožene, predvsem iz nemškega področja. Izdelovalci so uvedli domačo ornamentiko in bogastvo oblik. Znan pa je poskus Mehanotehnike, kjer so v oblikovalskem oddelku zaposlovali oblikovalce in kiparje, ki so se skušali vživeti







v otroško dušo in otrokovo doživljanje. Uvoz igrač je naraščal, posebno popularne so postale Barbike. Kot vzgojne igrače so se uveljavile lego kocke. Lahko rečemo, da je tudi tisk posvečal precejšnjo pozornost osveščanju potrošnikov.

Z globalizacijskim poenotenjem sveta, ob pojavih velikih prodajnih centrov, imamo možnost pregleda ponudbe. Izginile so meje med državami in tudi celinami. Ob nakopičenih predmetih, namenjenih potrošnji, se le s težavo prebijemo do izdelkov, ki so del naše lastne preteklosti, ki nas opredeljujejo in predstavljajo del naše biti. Na eni strani s poenotenjem sveta mnogo pridobimo, hkrati pa se zaskrbljeni sprašujemo, kako ohraniti svojo slovensko integriteto in identiteto. Mednarodno tržišče se ne ozira na vrednote, ki opredeljujejo nacionalne kulture. Še bolj vprašljivo pa postane to dejstvo v primeru, ko želimo motiviko lastnih mitov vključevati tudi v oblikovanje igrač. V zgodnjih obdobjih odraščanja je namreč otrok najbolj dojemljiv za vtise iz zunanjega sveta, istočasno pa nekritično sprejema vse, kar ga obdaja.

Tudi igrače so odraz sveta, v katerem živimo. Ob pojavu globalizacije predstavljajo prav otroci in mladostniki skupino, ki je najbolj bombandirana z markentiškimi pristopi, ki spodbuja posedovanje čim večjega števila predmetov. Simbolna identifikacija namreč spodbuja željo po nakupovanju. Širše bi to lahko označili kot vez med kapitalistično dinamiko presežne vrednosti in libidonalno dinamiko presežnega užitka. Skratka, posedovanje predmetov v končni fazi »zagotavlja« smisel in cilj življenja in doživetje sreče. Ves sistem potrošniške kulture, od filmov, televizije, do revij in igrač in v zadnjem času tudi knjig, ki so vključene v celostno reklamno akcijo, ponuja posedovanje določenega predmeta kot jamstvo za srečo.

Veselje ob posedovanju predmeta pa je kratkotrajno, saj ne zagotavlja topline in nežnosti, ki jo otrok potrebuje. Z marketinškimi prijemi se tako ustvarja varljivo slepilo, da je srečo mogoče kupiti. Ob problemih v družini, deviacijah v športu in pojavom zvezdništva se oblikuje znevrotizirana generacija globalne vasi. Dejansko pa je le dobra igrača prežeta z domačnostjo in toplino (material, liki, pripoved,

zgodovina). Poleg državnih simbolov lahko dobra igrača vključuje like iz pravljic ter zgodovinske dogodke. Le redko naletimo na oznako »dobra igrača«. V trgovinah smo našli predvsem lutke: Jezerko, cerkniško čarovnico, Kekca, kurente. Občasno naletimo tudi na leseno ribniško igračo.

Zelo intenzivno doživljamo dejstvo, da pred nami nastaja transformacija starih mitov, ki se prenašajo v oddaljena vesoljska prostranstva. Vedno pa bomo ostali povezani z rojstnim krajem in krajem našega otroštva. Zaznamovani bomo z iskanjem svojih korenin, kjerkoli bomo kot Slovenci in državljani sveta pač živeli. Zato se morajo truditi vsi, ki se ukvarjajo z vzgojo mlade generacije, kako in kje naj bi nastajale estetsko oblikovane igrače, ki bi imele trajno vrednost, nas vsebinsko in likovno bogatile ter nas pomagale voditi iz preteklosti v prihodnost. Preseči bi bilo potrebno svet plastične iluzije in načrtovati vsebinsko bogato govorico medijev ter tako najti pot do lastne spontanosti in ustvarjalnosti.

Dragica Haramija
Pedagoška fakulteta Maribor

# ŠKRATJE – MITOLOŠKA IN PRAVLJIČNA BITJA

## 1 Uvod

Članek predstavlja prvotno mitološka bitja (škrate) in pravljična bitja (palčke), razlike med njimi in njihove skupne značilnosti. Čeprav palčkov in škratov zaradi nenehnega mešanja ne moremo povsem ločiti, v glavnini slovenskih književnih del (ljudskih in umetnih) vendarle predstavljajo različne lastnosti in dejavnosti. Palčki praviloma niso glavni literarni liki, imajo torej bolj pasivno vlogo, nastopajo pa predvsem v pravljicah. Škratje so velikokrat tudi glavni književni liki, najdemo pa jih v bajkah, povedkah, pravljicah in fantastičnih pripovedih. Pogosto se zgodi, da je v istem književnem delu literarni lik poimenovan kot škrat in palček.[1]

## 1 Škratje in palčki

Na Slovenskem je pogosta sinonimna raba izrazov škrat in palček, ki ni povsem ustrezna, saj je s tem zamegljena delitev na vilinska in pravljična bitja.[2] Enačenje enih in drugih bitij se kaže tudi v sodobni slovenski mladinski pravljici in fantastični pripovedi.

Predvsem se škratje in palčki ločijo po spolu, velikosti, navadah in njihovi razširjenosti po svetu. Škratje so moškega (obvezno nosijo brade) ali ženskega spola, odrasli so visoki približno petnajst centimetrov, ker jih je veliko vrst, prebivajo v različnih bivališčih. Prvotno naj bi prebivali le v Evropi: »na zahodu je meja irska atlantska obala, vzhodna meja je globoko v Sibiriji, severna meja so Norveška, Finska, Rusija, južna meja njihovega domovanja pa je potekala od juga belgijske obale prek Švice, Balkanskega polotoka, severne obale Črnega morja in Kavkaza do Sibirije. (»To je mogoče pojasniti s krajšimi dnevi in daljšo zimo v deželah severno od te črte, ker škratje ljubijo temo!« Huygen, 1998: 11). Nasprotno pa Ovsec trdi,

[1] Iz tega razloga so v članku upoštevana tudi tista književna dela, v katerih je literarni lik poimenovan palček, a se je izkazalo, da ima škratovske lastnosti, in obratno če je literarni lik poimenovan škrat, v bistvu pa gre za palčka, je bilo književno delo izločeno iz nadaljnje obravnave.

[2] Npr. v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je **škrat** v pravljicah zelo majhnemu moškemu podobno bradato bitje, navadno nagajivo (SSKJ IV, 1985: 1081), **palček** pa je označen identično, le da ni nagajiv (SSKJ III, 1979: 512). Seveda so v obeh geslih omenjeni še drugi (ekspr., zool., evfem, šalj.) pomeni, ki za navedeno problematiko niso pomembni. Tudi *Slovenski pravopis* ne pripomore k razjasnitvi pomenov (SP, 2001: 1530–1531, 1073).

da »škrate poznajo vsa ljudstva in narodi, tako tudi Slovani. Nekateri raziskovalci sicer menijo, da jih vsi evropski narodi ne poznajo, vendar se s tem ni mogoče strinjati.« (Ovsec, 1991: 403) Ovscu velja pritrditi v ugotovitvi, da »je škratov toliko vrst, da je težko ugotoviti, ali gre za bitja, ki jih poznamo kot »klasične škrate«, ki živijo v naravi s svojo, recimo mednarodno opravo, kar pomeni rdeče kape, zelene obleke (in seveda tudi druge barve in oblačilne kombinacije) ali gre za bitja, ki te naravne okvire presegajo bodisi geografsko bodisi po obliki in vsebini.« (Ovsec, 1991: 403) Pogosto so škratje izenačeni z gozdnimi in drugimi demoni (npr. *Slovenski etimološki slovar*, geslo škrat, 1997: 636; Ovsec, 1991: 403), krščanstvo pa je »škrata imenovalo kar hudič« (Ovsec, 1991: 404).

Palčki so »skoraj izumrla bitja moškega spola, brez brade. Veliki so do 1,20 m, pogosto manjši. Najti jih je le še sredi neprehodnih gozdov in v gorah. Kopljejo zlato in srebro v obsežnih rudnikih. Živijo v skupinah in so mojstri kovaške umetnosti. Po naravi so dobrodušni, z izjemo nekaterih samotarjev (morda izgnancev), ki utegnejo biti zelo hudobni. Če palček pade v roke človeku, se odkupi z zlatom.« (Huygen, 1998: brez strani) Pri tej navedbi moti predvsem velikost, saj so po *Slovenskem etimološkem slovarju* »palčki mala, kot palec velika bitja« (1997: 421). Palčki in škrati imajo rdeče kape, vendar so kape palčkov povešene, škratovske pa koničaste. Opis škratovske obleke, kot smo ga zasledili pri Ovscu, je identičen opisu oblačil pri palčkih, Huygen pa trdi (1998: 14), da so škratje oblečeni v modro srajco, rjavkastozelene hlače na naramnice, okrog pasu nosijo usnjen pas, na katerem je torbica z najpotrebnejšim orodjem, obuti pa so v lesene cokle ali v čevlje iz brezovega lubja ali v polstene škornje. Škratinje nosijo zelena oblačila in zelene klobuke. Tudi zaradi tako nasprotujočih virov, najbrž Ovsec navaja: »Škratje in palčki (težko je ločevati, kaj so eni in drugi) so podobno kot vile in druga bitja naravni duhovi.« (Ovsec, 1991: 405)

Škratje se na Slovenskem omenjajo v okviru vilinskih bitij in so nesporno povezani s poganskim verovanjem, od koder prehajajo v bajke in povedke. Palčki pa so, izjema so redke ljudske pravljice, v mladinsko književnost prešli iz germanskih pravljic (brata Grimm). Palčki imajo v Sloveniji samo eno poimenovanje, za škrate, ki se delijo po funkciji, ki jo opravljajo, pa je poimenovanj bistveno več. Ne glede na različne vire, in predvsem različne trditve o enih in drugih bitjih, pa med njimi obstaja predvsem spolna razlika: palčki so enospolna bitja (so samo moškega spola), škratje pa so moškega in ženskega spola (škratinje), poročijo se kmalu po dopolnjenem stotem letu starosti ob nevestinem življenjskem drevesu, dom si zgradijo pod mogočnimi starimi drevesi, otroke imajo samo enkrat v življenju, in sicer dvojajčne dvojčke. Opozoriti velja, da v slovenski folklorni književnosti škratinje niso omenjene.

Že leta 1930 je Jakob Kelemina izdal *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva* z mitološkim uvodom, kjer je dokaj natančno označil škrate, ki jih prišteva med vilinska bitja. Kelemina je izpostavil štiri tipe slovenskih vilinskih bitij: vile, škrate, povodnega moža in hostnika. »Tudi ta bitja imajo svoj izvor v veri v dušo, ki živi svoje življenje po smrti. Toda ljudska fantazija jih je naselila po zraku, po gozdovih in hribih, po poljih in vodah. Dozdevajo se zastopniki v tišini delujočih naravnih moči; njihovi odnosi do človeka pa niso več tako tesni kakor pri duhovih.« (Kelemina 1997: 22) Tudi Kelemina loči več vrst škratov: kapič (imenovan po kapici), malik ali malič (»odmev je škratovo delo in se zove malik«, str. 23), škratje čuvarji zemeljskih zakladov, lesnik (drevesno bitje, ki ga Trdina imenuje gugljaj, ker se

guga na drevesu), škratec (ta posameznemu človeku nosi denar, v zameno »se mu človek s krvjo zapiše, mu zastavi lastno senco in pismo položi na okno«, str. 23). Kelemina ugotavlja, da imata včasih škratec in malik enako funkcijo, človek pa, ki se zapiše enemu od njiju, umre mlad. Enc (živi v človeških bivališčih) sodi v zadnjo skupino škratov, ki jih omenja Kelemina.

V knjigi *Slovenska slovstvena folklora* Marija Stanonik, ki je besedila izbrala in uredila ter napisala spremno besedo, poudarja, da je škrat sinonim za hudiča: »Škrat oziroma hudič v preizkušanju s človekom praviloma potegne kratko; to pomeni, da je človek še bolj premeten. Tovrstne zgodbe o škratih raziskovalka poimenuje »bajčne povedke« (Stanonik, 1999: 261–263), v razdelku o pravljicah pa škratje niso omenjeni.

*V somraku kraljestva palčkov in škratov* (Slovenske pripovedi o palčkih, škratih, skrivnostnih lučkah in drugih prikaznih) je knjiga slovenskega ljudskega izročila, za katero sta naredila izbor in priredbo besedil ter napisala spremno besedo Monika Kropej in Roberto Dapit. V spremni besedi avtorja navajata različne vrste škratov: gozdni škratje (čuvajo gozdove, drevesa, divjad in gozdne zaklade), poljski škratje (pomagajo človeku pri delu, v zameno pa hočejo plačilo, npr. hrano), planinski škratje (povezani so s pastirji), gorski pritlikavci (sem sodijo predvsem rudarski škratje, poimenovani berkmandeljci ali perkmandeljni), hišni škratje (ponekod imenovani tudi šetek), vodni škratje in škratje, ki podpišejo s človekom pogodbo in jim prinašajo denar. »Škratje pa so znani tudi po tem, da človeku nagajajo in ga strašijo, bodisi v gradovih, odmaknjenih gozdovih ali gorskih votlinah. Po drugi strani pa naj bi škratje človeka naučili tudi marsikatere veščine, na primer kovaštva, obdelovanja kovin in drugih kamnov, zdravljenja, peke kruha in še marsičesa drugega.« (Kropej, Dapit, 2002: 6) Kropej in Dapit opozarjata tudi na slovenske ljudske pravljice, v katerih nastopajo palčki, ki so »bližnji sorodniki škrata; od slednjega se ločijo predvsem po prijaznejšem značaju in po tem, da radi pomagajo ljudem pri delu, še posebej pri šivanju oblek, čevljev in pri iskanju in obdelovanju dragih kamnov in kovin.« (Kropej, Dapit, 2002: 6) Na Slovenskem so kot književne osebe najbolj znani palčki iz pravljice *Sneguljčica in sedem palčkov* (pravljica je pri nas znana predvsem iz pravljic bratov Grimm, uvrščena pa je tudi v antologije slovenskega ljudskega slovstva pod naslovom *Marjetica*), poznanih je tudi več variant pravljice *Palček* (npr. v knjigah *V somraku kraljestva palčkov in škratov*, *Brezglavjeki*), vendar je ta književni lik »realna« oseba, zelo majhen deček, zato ta pravljica ne sodi v okvir razprave.

## 2 Škratje v slovenski ljudski književnosti

V slovenskem ljudskem slovstvu ima škrat kot literarni lik dolgo tradicijo. V pravljicah nastopa škrat precej redko (tudi če ima škratovske lastnosti, je ponavadi poimenovan kot palček), v povedkah pa je njegova razširjenost zelo razvejana.

Zelo pogosto nastopa rudarski škrat, katerega glavna lastnost je, da pomaga rudarjem v zameno za plačilo, najpogosteje malico. Če se rudarji zamerijo rudarskemu škratu, jim le-ta škoduje (umrejo, rudnik presahne ipd.). V povedkah je tudi pogosto opozorilo, da se morajo rudarji lepo vesti, saj škratje »ne trpijo kletve, žvižga in razposajenega vedenja« (*Slovenska dežela v pripovedki in podobi*, 1991: 134). Posamezna povedka je umeščena v konkreten rudnik (v isti knjigi npr. Gorski škrat v Rudnem pod Dražgošami, Bergmandeljc v Peci, Berkmandeljc v Idriji), škratje pa

imajo nadnaravno moč, saj lahko v kratkem času obdelajo toliko rude kot človek v nekaj tednih, ali pa znajo čarati, saj. npr. škrat poštenemu rudarju »vso bakreno čudežno spremeni v zlatnino« (prav tam, 132). V knjigi *V somraku kraljestva palčkov in škratov* sta omenjena še idrijski perkomandelj in škuberl (str. 34; motiv pijanega rudarskega škrata se pojavlja zelo pogosto). Tudi skurbl je rudarski škrat, ki rudarju pod Peco pokaže vse rudno bogastvo, ne pokaže pa mu dohodov do rude (npr. Kunaver, 1999: 38).

Zanimive so povedke o škratu lesniku (prav tam, 127–129), ki so znane še iz Valvasorjevih časov. Očitno je bil enako hudoben kot lesnik tudi vodni škrat, ki ima rdečo kapo in čaka v vodi: »Nekar ponoči ven hodit, ker te bo škratljiček potegniu u vodo.« (*Okamneli mož*, 1997: 145), nekoč pa so vodnega škrata celo ujeli v mrežo ribiči v Kolpi (prav tam, 149). Govoril je človeški jezik in ker je bil zelo glasen (najbrž pa so se ga tudi bali), so ga vrgli nazaj v reko.

Da so škratje vseh vrst pogosto počeli škratovščine, pričajo že naslovi nekaterih povedk (prav tam, npr. *Škratel nagajal vozniku, Škratelj nagajal ženskam, Škratel metal kamenje, Škratljiček jima je nagajal, Škratelj nagajal predicam*). Včasih so nagajali ljudem šele po tistem, ko so se jim le-ti zamerili, vendar je v takih primerih navadno zmagal človek nad škratom, ker je bil pametnejši (npr. povedka *Sam* v različnih variantah; zapisana tudi v: Kunaver, 1999: 40).

Pogodba med človekom in škratom je pogosta tema ljudskih povedk. V večini primerov zmaga človek (npr. *Škrat v kozarcu, Vražji graben* in *Škratkovica, Škratovo plačilo*, vse v: *V somraku kraljestva palčkov in škratov*), včasih pa zmaga škrat, kar ima za človeka pogubne (pogosto smrtne) posledice (npr. *Škratov gozd, Škrat čuva denar, Blagonič*, prav tam).

Posebno funkcijo imajo tudi gorski škratje v povedkah o kralju Matjažu, saj živijo z njim v votlini pod Peco in mu razčesavajo brado.

Vsekakor sodijo med škrate tudi ajdovčki, ki jih je pripovedovalka Silva sicer imenovala palčki, saj so »menda bili ti ajdovčki zelo dobri do kmeta. Ko so ti majhni človečki še živeli zgoraj v gozdu, orači na njivah niso potrebovali gonjačev in voznik ne biča. Ajdovčki so zlezli konju ali volu v vpregi za uho in vodili žival tako, kakor je bilo kmetu prav. Morda da so ajdovčki kdaj vaščanom tudi ponagajali, a hudega niso storili. Nikoli pa nisem slišala, kdaj in zakaj so zapustili svoje domovanje in odšli iz naših krajev.« (*Slovenske legende*, 1983: 18–19). Motiv pomoči človeku v njegovem domovanju ali bližnji okolici je povezan s škrati, saj živijo palčki odmaknjeno od ljudi, visoko v gorah, kjer kopljejo rudo.

Ljudske povedke nam prikazujejo življenje škratov, njihove navade, pogosti so tudi opisi njihove zunanjosti, ki se vsaj približno skladajo z opisi palčkov v drugih državah. Skoraj vsem povedkam pa je skupna ugotovitev, da »danes«, to je v času zapisa, škratov človek ne more več videti. V knjigi *Slovenske bajke in pripovedke*[3] omenja Dušica Kunaver pet vrst škratov: »Škrati so bili mali možici s sivo brado. Živeli so v gozdovih, na gorah in v gorah. Ljudem so včasih pomagali, včasih pa so jim bili nevarni. Hišni škrati so bili ljudem v stalno nadlego. Včasih so ponoči razbijali po stenah, ropotali, plašili živino in ljudi. Lesni škrati – lesniki so živeli v drevju. Marsikdaj so nagajali mimoidočim. Škrati – pretepači so izzivali k pretepu,

[3] Dušica Kunaver je zbrala bajke in povedke ter jih izdala pod naslovom *Slovenske bajke in pripovedke*. Knjiga ima devet razdelkov (Velikani, Zmaji, Povodni možje, Kaznovana krutost graščakov, Vile, žalik žene, žalke, žarkžene, Škrati, Turki, Zakladi, Kmetova iznajdljivost), na začetku vsakega razdelka pa so osnovni podatki o naslovnih književnih likih.

predvsem pijance. Škrati bahači so zapeljevali človeka, da bi tekmoval z njimi. Nekemu škratu je nekoč uspelo, da je pripravil čevljarja, da je tekmoval z njim. Kosala sta se, kdo bo prvi naredil čevlje. Gorski škrati so živeli po gorah. Po večerih so se včasih oglašali z žvižgi.« (Kunaver, 1999: 37)

## 3 Škratje v sodobni slovenski mladinski književnosti

V sodobni slovenski mladinski pravljici in fantastični pripovedi lahko zasledimo predvsem odmik od mita, saj »zveza pravljic z mitom še zdaleč ni neposredna: pravljice marsikaj mitičnega ohranjajo, vendar je poleg stičnih točk tudi mnogo razlik. /.../ Pri prehodu mita v pravljico se vsebina desakralizira, vera v resničnost povedanega se izgubi /.../« (Goljevšček, 1991: 103). Zanimiv je **mit**, v katerem se pojavljajo škratje kot glavni književni liki, najdemo pa ga v knjigi Alenke Goljevšček *Med bogovi in demoni* (1988). Naslov mita je *Škrati*, vsebinska podlaga pa je najbrž *Velika knjiga o škratih* Wila Huygena (1998), torej ne gre zgolj za slovenske škrate, temveč so prikazani škratje na splošno.

Sodobne **pravljice**, v katerih so glavni literarni liki škratje, uvršča Marjana Kobe[4] med različice »z glavnim literarnim likom, ki je znan iz ljudskega pravljičnega izročila (čarovnica, vila, škrat, zmaj, idr.)« (Kobe, 2000: 6). V pričujoči razpravi pa nismo iskali vzorca zgolj v pravljičnem izročilu, temveč (predvsem) v mitih in povedkah. Pokazalo se je, da v sodobnih slovenskih pravljicah in fantastičnih pripovedih nastopata dve skupini škratov: takšni, ki so močno povezani z mitološko tradicijo, zasledimo jih v mitih in bajčnih povedkah, ter takšni, ki so ohranili zgolj ime, njihova funkcija v sodobnih književnih delih pa se s tradicijo ne sklada. Nekateri književni liki, ki so sicer poimenovani palčki, pa se vežejo na škratovske mitološke značilnosti, zato smo jih kljub drugačnemu poimenovanju uvrstili med obravnavana književna dela.

Saša Bogataj Ambrožič Je napisala knjigo ***Podposteljni škrat***. K deklici Niki se je pod posteljo preselil Podposteljni škrat. Niki je razložil, kako je takšna vrsta škratov sploh nastala: »Ko sem bil še majhen, čisto majhen škrat in še nisem videl veliko sveta, ne poznal toliko skrivnosti, sem živel v vasici ob gozdu. To pa ni bil navaden gozd, saj je namesto dreves rasla velikanska praprot. Škratiči smo se hodili igrat pod praprotne veje in zobat borovnice. Pošteno smo se zabavali: gugali smo se na vejah, se skrivali pod mahom in igrali vse mogoče igre, a kaj, ko je ta zabava tako hitro minila.« (Bogataj Ambrožič, 1999: str. ni označena) Zvečer in ponoči pa so se vsi škratje bali teme, zato jih je najstarejši škrat v vasi poslal v praprotni gozd k sovi Modrouhi po nasvet. Sova je dala škratom čudežne žlice, ki so vedno polne sladke zmesi poguma in spanca, škratje pa so ji morali obljubiti, da se bodo, ko bodo zrasli, preselili pod postelje otrok, da jim bodo pripovedovali pravljice in jim dajali žlice s spancem in pogumom, otrok tako ne bo več strah zaspati. Podposteljni škrat živi pri vsakem otroku, le da jih nekateri otroci nikoli ne vidijo. Nika je svojega škrata videla in od takrat je mirno spala, saj se prav nič več ni bala teme.

***Gutembergov škrat*** je pravljica Andreja Dvoršaka, v kateri se srečamo s tiskarskim škratom. Tiskarski škrat seveda ni tradicijski (saj že izum tiska ne sega v čas nastanka mitov), ima pa predvsem eno škratovsko lastnost – nagajivost. Škrat

[4] Marjana Kobe je objavila študijo z naslovom *Sodobna pravljica* v reviji *Otrok in knjiga* št. 47, 48, 49, 50.

Tiskarček je nagajal že Gutembergu, pozneje je srečal še škratinjo Napako. Imela sta veliko otrok, ki sta jih poslala v različne knjige, časopise, računalnike. Najbolj nagajiva sta bila Jahbulon in Zmešnjava, ki sta se nastanila v Poročevalcu.

Knjiga ***Težave z orehovo torto*** Gorana Gluvića ob glavni temi, praznovanju Lukovega desetega rojstnega dne, prikazuje dva škrata (avtor ju imenuje palčka), ki imata diametralno nasprotni funkciji. Dobri, Rdečerumenomodric, straži orehe za torto, Črnobelic pa jih skuša ukrasti. Luka in Anja se ob Rdečerumenomodricovi pripovedi seznanita, zakaj je Črnobelic tako zloben: »Pred mnogimi in mnogimi milijoni let smo palčki v vesolju živeli srečno. Zbujali smo se opoldne, odhajali v službo in se vračali, da bi šli spat opolnoči. V službi smo oddajali vse te čudovite barve, ki jih vidiš, ko se ozreš okoli sebe. Oddali pa smo jih toliko, da so obstale še za čas, ko smo spali. Nekega dne pa se eden od nas ni hotel zbuditi in oditi v službo. Spal je ves službeni čas, s tem pa je zgubil barve. Postal je črn in bel in klicali smo ga Črnobelic. Zbujal se je opolnoči in se spuščal v hiše in stanovanja, kjer je kradel torte ali pa orehe – te je imel najrajši –, ki so jih matere pripravile svojim otrokom za rojstni dan. Tega mu nismo smeli dovoliti, zato smo se dogovorili, da bo vsako noč in dopoldne eden od nas pazil nanj in mu preprečeval, da počne grdobije.« (Gluvić, 2000: 14) Luka, Anja in Rdečerumenomodric premagajo Črnobelica in torta je rešena. Barvni palček se ob svojem odhodu spremeni v mavrico.

***Gozdni škrat Jokej*** je glasbena pravljica, objavljena v zbirki Lenčke Kupper in Janeza Bitenca *Skrivnostna bela krpica*. Jokej je tradicijski gozdni škrat, saj je opisan kot mali gospod v zelenih hlačicah, z rdečo kapico na glavi. Dolga siva brada mu sega prav do trebuščka. /.../ Bosonog je stopical po mehkem mahu. Male roke je imel prekrižane na hrbtu.« (Kupper, 1985: 17–18) Tako je Jokej opravljal svoj vsakdanji obhod po gozdu, srečeval je različne živali (ptico sinico, veverico, kresnice, žabico, miško), vsaka od živali pa mu je zapela pesmico.

Svetlana Makarovič je napisala dve knjigi o gozdnem škratu ***Škrat Kuzma dobi nagrado*** in ***Kuzma in mravlje***. »Škrat Kuzma je bil ves rjavkasto zelenkaste barve, tako da se je komajda ločil od gozdnih tal, in to mu je bilo prav, ker je bil samotarske narave in ga je spravilo v slabo voljo, če so ga gozdni znanci kar naprej ogovarjali z »o, Kuzma!« in »kam pa kam, Kuzma!« in »kako je kaj, Kuzma!« – on sam pa na takšne vzklike ni vedel, kaj bi odgovoril.« (Makarovič, 1980: 84) Kuzma živi v gozdu, enkrat mesečno pa ima sestanek z drugimi škrati (tiskarskim, radijskim, kuhinjskim, zidarskim in frizerskim), na katerem določijo zmagovalca, ki je naredil najboljšo škratovščino meseca. Ker so vsi dobri, zmagovalca izžrebajo, da ne bi bil kateri od njih užaljen. Septembra zmaga Kuzma, vendar mu živali ukradejo nagrado, šopek jagod, ki vedno znova zrasejo, saj je sraka raztrobila skrivnost škratovega hvaljenja po vsem gozdu. Makarovičeva omenja, da so imeli škratje zabavo, na kateri so bile »nekatere škratice prav čedne, oblečene v krilca iz travnatih bilk in mišjih kožuščkov, palčice pa so bile oblečene še lepše, v pisane cunjice z belimi predpasnički iz slakovih cvetov.« (Makarovič, 1980: 88) Kuzma je torej tradicijski gozdni škrat, drugi škratje, škratinje in palčice pa ne ustrezajo mitološki tradiciji.

V drugi knjigi, *Kuzma in mravlje*, Kuzma spet nagaja, zato ga mravlje popikajo. Od takrat Kuzma ne hodi več mimo tistega mravljišča, pa tudi vsa druga bitja pusti pri miru.

Morda je tudi pek MIŠMAŠ škrat, saj ga avtorica predstavi takole: »Mišmaš je bil majhen možiček z dolgimi črnimi brki, ki so bili videti kot dva mišja repka, in imel je bleščeče se črne oči, podobne mišjim. Bil je tako majhne postave in tako

navihano je gledal, da so mnogi vaščani trdili o njem, da je škrat – in čisto mogoče je to tudi zares bil.« (Makarovič, 1980: 37) Makarovičeva niti na koncu ne razkrije pekove identitete, omeni pa, da je bila nekoč v pekarni z napisom Pekarna Mišmaš, v kateri je imel pek »dolge črne brke in črne škratovske oči« (Makarovič, 1980: 45). Peka kruha je tipična škratovska lastnost, saj je iz mitoloških povedk razvidno, da so ljudi naučili peči kruh škratje.

***Škrat Spančkolin*** je pravljica Nataše Mrvar, v kateri majhen deček s pesmico prikliče škrata, ki potem vsako noč pride k dečku in skupaj se potopita v sanje. Čez nekaj časa, ko deček že zraste, se Spančkolin poslovi od njega, ker ga čakajo drugi (majhni) otroci. Dečku je zelo hudo, vendar kmalu spozna: »Poslovila sta se kot najboljša prijatelja. Naslednjo noč je deček spoznal, da mu odslej ne bo več težko zaspati. Končno je imel svoje sanje in pravljice in misel na dragega Spančkolina ga je vedno znova zazibala v sen.« (Mrvar, 1995: str. ni označena)

Marko Simčič je napisal pravljico ***Štirje letni škratje***, v kateri nastopajo kot glavni literarni liki Pomladin, Poletin, Jesenček in Zimček. Dedek Časosled skrbi zanje v Kraški jami, kjer spijo tri letne čase, ko niso v službi. Ker so nagajivi, se včasih zbudijo v nepravi letni čas, zato je npr. pozimi toplo ali pa poleti piha severni veter. Škratje komaj čakajo, da lahko drug drugemu nagajajo. Škratje živijo sami, nimajo družin, njihov zunanji opis ne ustreza tradicijskim škratom in tudi njihova dejavnost ni takšna. Edina ohranjena škratovska lastnost je nagajivost.

***Škrat s prevelikimi ušesi*** Bine Štampe Žmavc je slikanica, ki jo je avtorica izdala skupaj z otroki iz Centra za usposabljanje invalidnih otrok »Janka Premrla Vojka« Vipava. Škrat Veleuhec ima poleg velikih ušes tudi težave s hrbtenico, zato se vozi s škratociklom. Zaradi prevelikih ušes lahko sliši več kot drugi škratje in nekoč zasliši jok, ki ga pripelje do velike hiše, v kateri živijo otroci (Linda, Sanja, Ana, Janko, Danijel, Marko in drugi otroci). Škrat Veleuhec jih je začel obiskovati. Otroke je pocrkljal (poškratljal), na dimnik velike hiše je privezal sonce balon, na drevo v parku je naselil ljubko škratjo veverico Škratico, po sobah in po parku so se sprehajali trije beli škratji zajčki in vso veliko hišo je zavil v šal. »Ko je bil šal končan, ga je škrat Veleuhec ovil okrog in še enkrat okrog velike hiše, kjer so med tednom bivali Linda in drugi otroci, da je toplo in mehko ovijal stene vse do vrat in oken in se je velika hiša počutila varno in prijazno kot dom, zato so se v njem tako počutili tudi otroci…« (Štampe Žmavc, 2002: 16)

Vladimir Verdnik je napisal pravljico o škratu Tintinu z naslovom ***Poslednji škrat***. »Tintin je bil poseben škrat, velik kot palec, pogumen, iznajdljiv in bister. (Verdnik, 1997: 3) Vendar mu je bilo dolgčas, ker je živel sam. Ni imel ne očeta, ne mame, ne bratov in sester, ne drugih prijateljev škratov. Nekega dne se je počutil še prav posebej osamljenega, zato se je odpravil k pametnemu pajku Muhelaču, naj mu le-ta razloži, zakaj je tako osamljen. Pajek mu zapoje (pajki ne govorijo, temveč pojejo) pesmico:

*»Poslušaj, Tintin, poslušaj me škrat!*
*Odkar si prišel ves drobcen na svet,*
*preteklo je že natanko sto let!*

*Rodil si se v srcih dobrih ljudi,*
*ki še vedo zgodbe iz prastarih dni.*

*Če zgodbo o škratih kdorkoli otrokom pove,*

*rodi se nov škrat, ki v pravljico gre.*

*Tam sme živeti natanko sto let,*
*v zgodbe in srca prijazna ujet.*

*Zdaj pa že dolgo ni zgodb iz teh dni,*
*zato, škrat Tintin, poslednji si ti.«* (Verdnik, 1997: 21)

Takrat je Tintin razumel svojo osamljenost in sanjal je, da si ljudje pripovedujejo o škratih in ni več sam, temveč živi v prijetni in ljubeči družini.

Omeniti velja še štiri slovenske mladinske **fantastične pripovedi**, v katerih so literarni liki škratje, čeprav imata dve v naslovu omenjene palčke, pa tudi v drugih dveh se bajeslovna bitja imenujejo palčki, vendar ti književni liki ustrezajo škratovski tradiciji.

Delo Polonce Kovač ***Palčki na Smovskem Griču*** govori o Lunini živalci, ki pride z Lune na Zemljo, natančneje na Smovski Grič, in tu zaživi med palči in škrati. Palčki ne ustrezajo tradiciji, saj se poročajo in imajo otroke, po lastnostih spominjajo na škrate. Trije škratje, ki so posebej omenjeni, Repuncelj (posestnik volčje češnje, ki ga požre kanja), Džugašvili (poveljnik miši v mlinu, na koncu se z njim igrajo otroci Volkuljice Marjetke) in Hrulež (ki nahruli palčke, da so premalo pozorni do Lunine živalce) imajo tradicijsko škratovske lastnosti.

Marjana Moškrič je avtorica fantastične pripovedi ***Potovanje v nekoč***. V njej avtorica prepleta realni svet, katerega predstavnik je deček Juš z igračkami (Krtkom, Robotkom in Pujskom) in fantastični svet, v katerem živijo nadnaravna bitja. Enainšestdeset bitij iz fantastičnega sveta je pozitivnih: »15 vilincev, 9 vil, 21 palčkov, 9 velikanov, 3 zmaji, 1 povodni mož, 1 povodna žena, 2 čarovnika« (Moškrič, 2001: 84). Negativna bitja, poveljuje jim hudobna Tarantula Ogabula, živijo v Močvari. Ogabula se želi polastiti vseh treh čudežnih prstanov, ki obstajajo v fantastičnem svetu, vendar ji Juš s svojimi igračkami, le-te v fantastičnem svetu oživijo, to prepreči. Palček Borg, prvi med fantastičnimi bitji, naveže stik z Jušem: »Takle čaj sem pil prvič pred kakšnimi 1110 leti. Prav tu na tem mestu. Takrat so bili še tisti krasni, zlati časi. Zdaj pa ne več. Ostala sta samo še strah in žalost, in če bo šlo tako naprej, bo kmalu vsega konec.« (Moškrič, 2001: 19) Juš in njegovi prijatelji premagajo Ogabulo in ko je vse prav, se zbudi Juš v realnem svetu, v travi pod slivo, ob njem pa ležijo igračke, krtek, robotek in pujsek.

***Palčki so! Za vse tiste, ki še hodijo s plišastimi medvedki spat*** je delo Jožeta Snoja, v katerem se srečamo s tipičnim gozdnim škratom, ki ga avtor poimenuje Palček stanovalček. Oblečen je v zelene hlače, nosi rdečo čepico, kadi pipo in pravi: »Tisoč petsto let sem že star, tristo petnajst jeseni sem že vdovec, vsi otroci so se mi že zdavnaj pomožili in poženili naokrog po dolini, sam in zaraščen sem ostal na tem Stonu kot obešenčev žebelj v deblu, česa podobnega pa še nisem doživel.« (Snoj, 1989: 24) Zaradi hudega mraza se gozdni škrat naseli v Zarikinem vikendu pod Mozirsko planino. Z miško preživita prijetno zimo, na pomlad pa ga spozna tudi Zarikin oče, to je pisatelj, zato trdi: »Palčki so!«

Zlata Vokač je napisala fantastično pripoved ***Vesele zgodbe o vampirjih***, v kateri se prepletata svet ljudi, ki ga predstavlja predvsem deklica Pika, in svet duhovinov, kamor sodijo vampirja, čarovnici, velikan, povodni mož, vile, škratje in druga bajčna bitja. Škrata (palčka) Spanček in Sanjček sta sicer stranska književna lika, vendar

prav onadva seznanita Piko (prepletanje fantastičnega in realnega sveta) o dogodkih iz sveta duhovinov, ki se godijo v Puščavi.

Seveda se škratje pojavljajo tudi v drugih književnih delih, vendar nas je v članku zanimalo predvsem njihovo poimenovanje in njihova funkcija. Pravljice in fantastične pripovedi v sodobno književnost vnašajo sodobne škrate, ki zaradi družbenega napredka opravljajo drugačne funkcije, kot so jim bile dodeljene v mitu in ljudski bajčni povedki. Bolj so zabavni in neobremenjeni z zavestjo obstajanja, kar je tudi glavni razlikovalni element med mitom in sodobno umetno pravljico. Mit je bolj pesimističen od pravljice, v mitih je »konec skoraj vedno tragičen, medtem ko je v pravljicah zmeraj srečen.« (Bettelheim, 1999: 52) Mitični junaki imajo praviloma heroične značilnosti in si zaradi svojega junaštva pridobijo nesmrtnost, pravljični liki pa ne, saj »glavni junak pravljice srečno živi do konca svojih dni med nami, na Zemlji.« (Bettelheim, 1999: 55) Iz navedenih književnih del vidimo, da so škratje (tudi če so poimenovani kot palčki) predvsem pripravljeni pomagati tistim, ki vanje verjamejo, torej otrokom. Iz heroičnih dejanj, ki so jih opravljali v mitu, se »prilagodijo« otroškemu naslovniku in njegovim potrebam: preganjajo nočne strahove, otrokom pripovedujejo pravljice in pazijo na njihove rojstnodnevne torte. V mitih in pravljicah »se pojavljajo iste tipične osebe in situacije ter isti nadnaravni dogodki, vendar so predstavljeni na bistveno različen način. Če povemo preprosto, mit skuša vzbuditi naslednji občutek: ti dogodki so popolnoma brez primere; ne bi se mogli pripetiti niti komu drugemu niti kje drugje; so veličastni, zbujajo grozo in se nikakor ne bi mogli zgoditi navadnim smrtnikom, kakršna sva jaz in ti. Ti občutki ne izvirajo toliko iz dejstva, da so dogodki nadnaravni, ampak bolj iz načina, kako so opisani. V primerjavi s tem so dogodki v pravljicah, čeprav so pogosto nenavadni in povsem neverjetni, vedno prikazani kot običajni, kot nekaj, kar bi se lahko pripetilo tebi ali meni ali najbližjemu sosedu, če ne drugače, pa vsaj na sprehodu v gozdu.« (Bettelheim, 1999: 52) Ravno zato pa so Kuzma, Podposteljni škrat, Jokej, Rdečerumenomodric, Črnobelic, Tiskarček, Spančkolin, Tintin, Veleuhec in drugi škratje predvsem pravljični liki, ki bolj ali manj ustrezajo zgolj tradiciji škratov kot mitoloških bitij. Najbolj tradicijsko ohranjeni sta njihova zunanjost in nagajivost.

**Viri:**


*Babica pripoveduje* (izbrala Kristina Brenk). Ljubljana: MK, 1996 (Zbirka Deteljica).

Bogataj Ambrožič, Saša: *Podposteljni škrat*. Ljubljana: DZS, 1999.

*Brezglavjeki: zgodbe iz Prekmurja* (zapisal Dušan Rešek). Ljubljana: Kmečki glas, 1995 (Zbirka Glasovi; 9).

Gluvić, Goran: *Težave z orehovo torto*. Velenje: Pozoj, 2000.

Dvoršak, Andrej: *Gutembergov škrat*. Radovljica: El Condor, 1999.

Kovač, Polonca: *Palčki na Smovskem Griču*. Ljubljana: Mladika, 1996 (Zbirka Trepetlika).

Kupper, Lenčka: *Gozdni škrat Jokej*. V: *Skrivnostna bela krpica*. Celovec: Mohorjeva založba, 1985.

Makarovič, Svetlana: *Kuzma in mravlje*. V: *Mačja preja*, Ljubljana: Založba mladika, 1992.

Makarovič, Svetlana: *Pekarna Mišmaš*. V: *Pravljice iz mačje preje*. Ljubljana: Borec, 1980.

Makarovič, Svetlana: *Škrat Kuzma dobi nagrado*. V: *Pravljice iz mačje preje*. Ljubljana: Borec, 1980.

Moškrič, Marjana: *Potovanje v nekoč*. Ljubljana: Karantanija, 2001.

Mrvar, Nataša: *Škrat Spančkolin*. Ljubljana: Karantanija, 1995 (Zbirka Škratki).

*Okameneli mož in druge zgodbe iz Zgornje Kolpske doline* (zapisal Jože Primc). Ljubljana: Kmečki glas, 1997 (Zbirka Glasovi).

Simčič, Marko: *Štirje letni škratje*. Šenčur: Atelje T, 2000.

*Slovenska dežela v pripovedki in podobi* (izbrala Dušica Kunaver). Ljubljana: MK, 1991.

*Slovenske legende* (Uredil Rado Radeščak). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.

*Slovenske ljudske pripovedi* (ur. Kristina Brenk, spremna beseda Milko Matičetov). Ljubljana: MK, 1985.

*Slovenske narodne pravljice* (izbral Alojz Bolhar). Ljubljana: MK, 1989 (Zbirka Zlata ptica).

Snoj Jože: *Palčki so! Za vse tiste, ki še hodijo s plišastimi medvedki spat*. Ljubljana: MK, 1989 (Knjižnica Sinjega galeba; 273).

Štampe Žmavc, Bina: *Škrat s prevelikimi ušesi*. Ljubljana: Rokus, 2002.

Verdnik, Vladimir: *Poslednji škrat*. Velenje: Pozoj, 1997 (Zbirka Pravljične pokrajine).

Vokač, Zlata: *Vesele zgodbe o vampirjih*. Maribor: Aristej, 1995.

## Literatura:


Bettelheim, Bruno: *Rabe čudežnega. O pomenu pravljic*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.

Cotterell, Arthur: *Miti in legende*. Ljubljana: MK, 1998.

Goljevšček, Alenka: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.

Huygen, Wil: *Velika knjiga o škratih*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1998.

Kelemina, Jakob: *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva z mitološkim uvodom*. Bilje: Studio Ro, Založništvo Humar, 1997.

*Kleine Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. München: C. H. Beck, 1995.

Kobe, Marjana: *Sodobna pravljica*. V: *Otrok in knjiga* 50. Maribor, 2000: 6–15.

Kropej, Monika: *Pravljica in stvarnost*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1995 (Zbirka ZRC; 5).

Lozica, Ivan: *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing, 2002.

Ovsec, Damjan J.: *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus, 1991 (Zbirka Sopotja).

Ovsec, Damjan J.: *Vraževerje sveta*. Ljubljana: Kmečki glas, 2001.

Milena Blažić
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

# POJMOVANJE MITSKEGA IN LINEARNEGA ČASA V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI PO MARII NIKOLAJEVI IN V SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Maria Nikolajeva je v knjigi *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature* iz leta 2000 analizirala dvestopetdeset književnih besedil s področja mladinske književnosti in govori o dveh različnih pojmovanjih časa v mladinski književnosti.

1. Prvo pojmovanje časa imenuje **nelinearni / mitični čas**, ki je značilen za mladinsko književnost, ki upodablja posameznika v skladu s svetom. Dogajanje v teh besedilih je ponavljajoče – ***kairos***. Značilnost nelinearnega časa je večdimenzionalnost, arhaičnost in mitičnost. Dogodki, ki jih opisuje književno besedilo, so ponavljajoči: vedno, vsako leto, vsak dan, pogosto. Nanašajo se na običaje, obrede in imajo krožni vzorec. Tovrstna književna besedila v bralcih pustijo vtis neskončnega paradiža. Književna oseba, ki je pogosto skupinska ali kolektivna, živi, v skladu s svetom.

- Književni čas je nelinearen, mitičen, krožni, arhaičen. Književne osebe preživijo nepozaben in nemerljiv čas. Čas in prostor sta izolirana.
- Književni prostori naredijo vtis neskončnega paradiža. Najpogostejši so: skrivnostni vrtovi, začarani prostori, čudežni vrelci, podeželje, utopija, arkadija, paradiž. To so dežele, kjer je vsega dovolj, dežela izobilja, predvsem hrane in pijače (gastronomska utopija), socialna utopija.
- Književne osebe so v skladu s svetom, so vsemogočne, hkrati je oseba kolektivna ali skupinska. V tovrstnih besedilih prevladuje mit o srečnem in preprostem otroštvu. To pojmovanje pogosto temelji na nostalgičnih spominih odraslih pisateljev, ni pa povezano s položajem otrok in otroštva v realnem svetu. V teh besedilih prevladuje t. i. samostojna mikro družba. Književne osebe niso pripravljene iti izven družine oz. varnosti, ni razvoja književnih oseb.
- Književno dogajanje je ponavljajoče: vedno, vsako leto, vsak dan, pogosto, včasih...; običaji, obredi... Književno dogajanje opisuje mirno, zadovoljno življenje, povezano z naravo. Zunaj književnega dogajanja je kruti svet.
- Pripovedovalec je vsevedni ali tretjeosebni, t. i. didaktični pripovedovalec. Prevladujejo vrednote, kot so: družina, poštenost, prijateljstvo.

Mladinska književnost, v kateri prevladuje idealizirano pojmovanje otroka in otroštva, je ideološka, ker želi mlade bralce prepričati, da je otroštvo srečno, varno in večno obdobje.

2. Drugo pojmovanje časa imenuje **linearni čas** – ***kronos*** – za katerega je značilna enodimenzionalnost. V tovrstnih književnih besedil je književna oseba posameznik in književno dogajanje je posamezno. Linearni čas je značilen predvsem za sodobno pripovedno prozo.

- Književni čas je enodimenzionalen, linearen, večna poletna idila, sončno vreme; sledi prehod v mitičen čas in vrnitev v linearni čas.
- Književni prostor se začne v vsakdanjosti, nadaljuje v pustolovskem/ domišljijskem svetu in konča v doživljajskem svetu. Prostor: dom – neznan kraj – vrnitev.
- Književne osebe, vsakdanji otroci, se spremenijo v heroje, oboroženi so z mečem, konjem, modrostjo, pogumom in močjo. Vzorec: primarni svet – naloga – primarni svet.
- Književno dogajanje govori o dejanjih posameznika ne pa skupine ali skupnosti. Vzorec: profano – sveto – profano; linearni čas – mitičen čas – linearni čas.
- Pripovedovalec je najpogosteje tretjeosebni ali vsevedni.

Nikolajeva je izdelala tipologijo mladinske književnosti, ki jo je naredila na osnovi analize književnih besedil glede na pojmovanja časa, prostora, književne osebe, dogajanja in pripovedovalca.

**Na osnovi mitskega in linearnega pojmovanja časa je književna besedila razdelila na tri tipe:**

1. **Utopija** – književna besedila, v katerih prevladuje idilično pojmovanje časa, prostora, osebe in dogajanja.
   - Književni čas – mitični čas nesmrtnosti; brezčasnost
   - Književni prostor – čudežni prostori, dežela, kjer se cedita med in mleko; obljubljena dežela; večen paradiž; dom, varnost, dolgčas; polnoči vrt.
   - Književne osebe – čudežni otroci, živali, igrače... samozadostne osebe; večni otrok; kult otroka; puer aeternus
   - Književno dogajanje – odrasli ne zaznajo odsotnosti otroka; pomen hrane, sladkarij...
   - Pripovedovalec je vsevedni ali tretjeosebni – didaktični.

   Primeri iz književnih besedil: *Peter Pan* (odrasti pomeni umreti), *Mali princ, Medved Pu, Pika Nogavička, Leteča učilnica, Knjiga o džungli...*

2. **Karneval** – pojmovanje karneval ali karnevalskost je povzela po M. Bahtinu, ki ga je razložila kot žanrsko oznako za tista besedila, v katerih je prehod od opisa splošnega do posameznega.
   - Književni čas – dvodelni: v realnem svetu (linearni čas), v fantastičnem svetu (mitski čas) in varna vrnitev v realni svet (linearni čas), potovanje skozi čas. Podobna delitev kot v arhaičnem svetu na profani in sveti čas.
   - Književni prostor – obstajata dva kronotropa (čas in prostor – M. Bahtin): primarni in sekundarni v realnem (objektivni čas) in fantastičnem svetu (subjektivni čas). Podobna delitev kot v arhaičnem svetu na profani in sveti prostor.
   - Književne osebe – kolektivni protagonist (skupina otrok, sorojenci, prijatelji; živali): Nemočen otrok je spremenjen v heroja, oborožen z materialnimi

atributi (meč, konj...) in s posebnimi lastnostmi (modrost, pogum, poštenost, moč...). Prevladujejo moške književne osebe. Močna, samostojna ženska ali dekle je lahko takšno le za določen čas – čas karnevala. Motiv preoblečenih ženskih književnih oseb (češ, da zamenjava obleke prinese tudi spremembo mišljenja), ki so v moški preobleki bolj samostojne, kar je prikrit seksizem. Ženske književne osebe ponavadi podedujejo materino usodo.

- Književno dogajanje je dvodimenzionalno; zmaga dobrega nad zlim s pomočjo čudežnih predmetov in po uspešno opravljeni nalogi vrnitev v doživljajski svet. Okvir književnega dogajanje je soroden z bralčevo lastno stvarnostjo in je zato istovetenje močnejše kot v pravljici. Glavno dogajanje je odhod od doma. Koncentrično dogajanje.
- Pripovedovalec – Prehod od vsevednega oz. tretjeosebnega v prvoosebnega.

Pogoj za karnevalskost je ponovna vzpostavitev prvotnega reda in vrnitev v običajno življenje. Karneval je začasen, prehoden pojav, tako kot otroštvo.
Podobnost med karnevalom in otroštvom je, da otrok podobno s pomočjo čarobne sile ali lastne domišljije postane močnejši, lepši, pametnejši, nauči se leteti, premaga odrasle in zmaga nad zlim podobno kot dvorni norček, ki mu je v času karnevala dovoljeno postati kralj in vladati, toda, ko je konec karnevala, je tudi konec vladavine dvornega norčka, šaljivca.
Cilj karnevalskosti v mladinski književnosti ni le zabava, ampak tudi vaja v premagovanju ovir na poti k odraslosti.
Primeri iz književnih besedil: *Snežna kraljica* (ni osebnostne rasti; Kaj in Gerda), *Alica v čudežni deželi* (ni osebnostne rasti), *Neskončna zgodba, Lev, čarovnica in omara.*

3. **Kolaps** – pomeni nepreklicen prehod iz otroštva prek mladostništva v odraslost. Književna besedila na temo kolapsa vsebujejo motivno-tematske prvine spolnosti, rojstva, smrti – problemsko ali tabujsko tematiko.
   - Književni čas – linearen čas, merljiv s koledarjem in urami, profani čas
   - Književni prostor je urbano okolje. Zunanji in notranji prostor.
   - Književna oseba je posameznik. Ni srečnega zaključka, ni nagrade za trpljenje, ni kazni za hudobne književne osebe. Ni kolektivnega protagonista, ampak le individualiziran. Glavna književna oseba je posameznik, ki je sposoben presoditi svoj položaj. Književna oseba se na koncu besedila spremeni oz. njegov zorni kot se spremeni, pride do določenih spoznanj.
   - Književno dogajanje ne pripoveduje več o socialno, moralno ali politično nedotaknjenih otrocih. Književno dogajanje se običajno zaključi tako, da ni srečnega konca, ki je nenaraven, je disharmoničen: književna oseba se osebnostno razvija, prek harmonije gre v disharmonijo in na koncu tudi nekaj izgubi.
   - Pripovedovalec je najpogosteje prvoosebni, pogosto tudi retrospektivni. Čas otroštva je mitičen, čas odraslosti je linearen.

Književne osebe so kot 'posvečeni vitezi', ki so bili na svetem mestu in so pili iz svetega grala, prišli so do določenih spoznanj, se razvili in svoje iskanje lahko nadaljujejo.

Primeri iz književnih besedil: *Ronja, razbojniška hči*, *Brata Levjesrčna*, *Most v Terabito*, *Varuh mlade rži*, *Moj prijatelj Johny*...

Nikolajeva na koncu knjige *Od mitičnega do linearnega časa v mladinski književnosti* poda nekaj ugotovitev, ki so zanimive tudi za slovenski prostor:
- manjšanje razlik med dvema naslovnikoma: med mladim in odraslim bralcem;
- manjšanje razlike, ki deli književnost na realistično in fantastično;
- manjšanje razlik med t. i. visoko in trivialno mladinsko književnostjo.

Zanimivo spoznanje Nikolajeve se nanaša na vzrok, zakaj odrasli bralci segajo po književnih besedilih iz mladinske književnosti:
- Mladinska književnost je v vzponu, je kakovostna in ni več književnost za 'pomanjšane odrasle'.
- Nostalgično branje mladinske književnosti zaradi iskanja 'izgubljenega otroštva ali paradiža'.
- Odrasli bralci v književnosti za odrasle ne najdejo več upanja za prihodnost, ki ga mladinska književnost ima.

Zakaj je otrok pogosto glavna književna oseba tudi v književnosti za odrasle? Nikolajeva meni, da je to povezano z arhaičnim pojmovanjem – otrok je spontan, čist in nepokvarjen, kar pomeni, da ni naredil napačnega koraka, kar odrasli so, in zato za svet ostaja upanje za prihodnost, ki jo je književnost za odrasle izgubila.

**Pojmovanje mitskega in linearnega časa v mladinski književnosti po M. Nikolajevi in v slovenski mladinski književnosti**

1. Kot primer književnega besedila, v katerem je pojmovanje otroka in časa kot **utopija**, bi se osredotočila na *Popravljalnico igrač* Bine Štampe Žmavc. V slovenski mladinski književnosti, bi lahko za to poimenovanje uporabili verze Srečka Kosovela *Otrok s sončnico na rami*.

| | |
|---|---|
| Književni čas | – Sončen dan |
| | – S soncem obsijan park |
| Književni prostor | – Veliko mesto, |
| | – park, paviljon – pravljični paviljon |
| | – Začaran vrt |
| | – Kraljestvo igrač |
| Književne osebe | – Otroci – kolektivni junak |
| | – Odrasli: mame, tete, babice, strice, očetje, dedki...« Ti so pa zagotovo veliko preresni, da bi se sprehajali po začaranih vrtovih.« (Str. 260) |
| | – »Odrasli so že od nekdaj mojstri za ustvarjanje težav.« (Str. 266) |
| Književno dogajanje | – Primarni čas (veliko mesto) |
| | – Sekundarni čas (začaran vrt; pravljični paviljon) |
| Pripovedovalec | – Vsevedni oz. didaktični |
| Poetičen nauk: | – NAUK: Če delaš z ljubeznijo, je zmeraj ob tebi tudi dobra čarovnija«! |

Književna besedila, ki sodijo v kontekst utopije:
- J. Ribičič: *Miškolin*
- S. Kosovel: *Otrok s sončnico*
- N. Grafenauer: *Majhnica in Katrca Škrateljca*
- D. Kette: *Šivilja in škarjice*
- S. Makarovič: *Sapramiška*
- E. Peroci: *Muca copatarica*
- Sl. lj. pripovedka.: *Mojca Pokrajculja*
- K. Kovič: *Maček Muri*
- L. Suhodolčan: *Krojaček hlaček*
- K. Kovič: *Moj prijatelj Piki Jakob*

2. Kot primer književnega besedila, v katerem je pojmovanje otroka in časa **karnevalsko**, bi se osredotočila na B. Novakovo knjigo *Usodni piknik*. V slovenski mladinski književnosti bi za to poimenovanje lahko uporabili naslov iz knjige Slavka Pregla *Geniji v krakih hlačah*.

Književni čas
- Spet sončno
- »Bila je prekrasna sobota zgodnjega poletja.« (Str. 122)

Književni prostor
- Gozd, jasa, travnik; gozdiček
- blažen mir
- hrana: obloženi kruhki, čokolada
- vikend
- bungalov
- avtomobili, kolesa

Književne osebe
- zvesti prijatelji in pes Hani
- individualizirane osebe
- niso idealizirane, niso superjunaki
- književne osebe so verjetne
- vrednota: pripadnost skupini – taborniški odred Rožnik

Književno dogajanje
- Piknik v neznanem
- Ponovna vzpostavitev prvotnega reda
- Niz dogodivščin
- Ponavljanje
- Ni osebne rasti
- Odhod od doma – vikend – sodišče

Pripovedovalec
- Vsevedni oz. didaktični

Nauk, morala ali sporočilo:
- »Res se mi zdi vse skupaj kot krasen špon v filmu,« je rekla Kristina, ki je držala Mojco za roko in zasanjano gledala za očetom in mamo, ki sta se po toliko letih spet peljala skupaj v istem avtu. (Str. 126)

Književna besedila, ki sodijo v kontekst karnevala:
- S. Pregl: *Geniji v kratkih hlačah*
- A. Ingolič: *Tajno društvo PGC*
- E. Peroci: *Moj dežnik je lahko balon*
- F. Milčinski: *Zvezdica zaspanka*

- K. Kovič: *Pajacek in punčka*
- S. Makarovič: *Kam pa kam, kosovirja?* in *Kosovirja na leteči žlici*
- S. Vegri: *Jure Kvak kvak*
- V. Pečjak: *Drejček in trije marsovčki*
- K. Kovič: *Pajacek in punčka*
- T. Seliškar: *Bratovščina Sinjega galeba*

3. Kot primer književnega besedila, v katerem je pojmovanje otroka in časa kot **kolaps**, bi se osredotočila na *Blazno resno zadeti* Dese Muck. V slogu Marie Nikolajeve, ki vsako znanstveno analizo tudi poetično poimenuje, bi lahko tovrstno slovensko mladinsko književnost poimenovali s pomenljivim naslovom Pavleta Zidarja *Kukavičji Mihec.*

| | |
|---|---|
| Književni čas | – 27. avgust; čakalnica za mladostnike (Str. 5)<br>– na koncu: »Sonce je lilo skozi kuhinjsko okno ...« (Str. 160) |
| Književni prostor | – urbano okolje<br>– čakalnica<br>– Rimski zid<br>– prehodni dom<br>– šola<br>– ulica<br>– dom |
| Književne osebe | – pripovedovalec: Desa<br>– glavna književna oseba: Žuža<br>– stranska književna oseba: Lena |
| Književno dogajanje | – Retrospektivna zgodba – okvirna zgodba<br>– Uvod: tretjeosebni pripovedovalec<br>– Jedro: prvoosebni pripovedovalec<br>– Zaključek: tretjeosebni |
| Pripovedovalec | – Desa – 3. osebna pripoved – didaktična<br>– 1. osebna pripoved – Žuža |
| Nauk, morala ali sporočilo: | – »Stanovali bosta v stanovanju skupaj s še tremi takimi dekleti in pod nadzorom posebnega vzgojitelja. Vse to jima je uredila Žužina psihologija.« (Str. 160) |
| Književna besedila, ki sodijo v kontekst kolapsa: | – B. Zupančič: *Deček Jarbol*<br>– D. Zupan: *Trnovska mafija*<br>– F. Bevk: *Pestrna*<br>– F. Milčinski: *Ptički brez gnezda*<br>– I. Zorman: *V sedemnajstem*<br>– J. Vidmar: *Princeska z napako*<br>– P. Voranc: *Solzice*<br>– T. Partljič: *Hotel sem prijeti sonce*<br>– J. Snoj: *Avtomoto mravlje*<br>– K. Brenkova: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* |

## Viri in literatura:

Maria Nikolajeva (2000). *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. The Children's Literature Association and The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md. & London.

Bina Štampe Žmavc (1994). *Popravljalnica igrač*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Marjana Kobe (1996). *Bisernica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Desa Muck (1996). *Blazno resno zadeti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bogdan Novak (1993). *Usodni piknik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lilijana Burcar
Filozofska fakulteta, Ljubljana

# OD ČAROBNE PALICE HARRYA POTTERJA K MITSKIM RAZSEŽNOSTIM IMAGINARIJA OTROŠTVA*

Pojav Harrya Potterja za literarno kritiko še vedno predstavlja odprto rano in celo negovano bolečino, saj ji še vedno ni uspelo povsem zadovoljivo odgovoriti na vprašanje, v čem je dejanska draž *Harrya Potterja* – torej zakaj ti serijski romani kljub svoji klišejski enoplastnosti in tehnični neobrušenosti magnetično priklenjajo pogled tako mlajšega kot starejšega bralstva ter pri tem ustvarjajo presežke pozitivnega zanimanja.

Osrednja nit te predstavitve zadeva vprašanje, kako romani *Harrya Potterja* s svojim načinom polaganja čarobne palice v roke otroka napeljujejo k ponovnemu vzpostavljanju in ohranjanju mitskih razsežnosti imaginarija otroštva. Želimo podati tezo, da je pojav in vzpon *Harrya Potterja* neposredno povezan prav z vprašanjem, **kako misliti** otroka, in sicer v času, ko se razvodnice med tradicionalno razslojenimi vsebinami odraslega in otroškega sveta vedno bolj sesedajo, krčijo in porazgubljajo. Torej v času, ko naraznost sveta odraslih in otrok utrjujejo potrošniški izdelki, stapljajo in brišejo pa mediji, kjer se otrok in odrasel združujeta v vedno bolj podobnega naslovnika. Po našem videnju *Harry Potter* sodeluje pri vnašanju nemira v to staro razvodje med otrokom in odraslim, saj s polaganjem čarobne palice v roke otroka temu podeljuje žezlo moči. To ga izluščuje iz polja nevidnosti in mu omogoča sestopanje iz predpisane priklenjenosti na orbito predružbenega, robnega. S simbolnimi zamahi čarobne palice se tako Harry Potter in njegova druščina spuščajo v bitko za prepoznavanje otroka kot enakovrednega udeleženca pri podvzemanju odločitev, uveljavljanju lastnih razsodb in krojenju podobe njihovega življenja znotraj sveta šolskega internata. In če je tako seveda zadoščeno očem mladega bralstva, je pod prevleko otroku naklonjene čarobne palice poskrbljeno tudi za razburjene oči odraslega, saj mu natanko toliko moči, kot jo palica otroku na prvi pogled podeli, istočasno skrivoma tudi odvzame. V njenem osrčju se namreč pritajeno gnetejo in ponovno gostijo razrahljani vozli tradicionalnega podoumevanja odraslemu še dopustnih robov imaginarija otroštva, njegovih vsebinskih razsežnostih in načinov njegovega občutenja. Temu *Harry Potter* zadosti tako, da v enovito gmoto imaginarija otroštva zareže na način, ki otroštvo preplasti v dvoje vzporedno potekajočih osi. Dekliškemu subjektu, ki ga uteleša Hermiona, ponuja in odvzema pričarano

* Avtorica je napisala bistveno daljši prispevek, ki pa ga je za objavo v simpozijski številki zaradi vnaprejšnje omejitve števila znakov skrajšala.

moč tako, da jo zvaja v kalupe družbeno spolno označenega vedenja – to pa jo kot utelešenje vedočega otroka odriva v robnost, onstranskost. Deško postavljeni subjekt pa speljuje v utore romantične ikone nedolžnega, krhkega in ranljivega otroka, ki tako ponovno kliče po zaščitniški drži vedno bolj pomirjenega odraslega sveta. Da bi lahko razumeli, kako prihaja do teh tihih preobratov, ki vodijo k ponovnemu vozljanju in utrjevanju mitskih razsežnostih imaginarija otroštva, si moramo najprej skicirano ogledati, kaj se dogaja s čarobno palico v rokah Hermione in dekliškega subjekta in se nato obrniti k Harryu in deškemu otroštvu.

## 1.0 Čarobna palica v rokah Hermione in dekliškega otroštva ter v rokah Harrya Potterja in deškega otroštva

Hermiona sprva stopa pred naše oči kot izjemna, samopriučena in samozadostna oseba, za katero je značilno, da ne le iznajdljivo črpa iz ogromne zakladnice entuziastično prisvojenega znanja o urokih, temveč da s svojo čarobno palico tudi vešče upravlja. Zanimivo pa je, da sta njena nadaljnja vidnost in vključitev v obstoječi red paradoksalno odvisni od razveljavitve njenega znanja, pri čemer je osrednja vloga zaupana prav Harryu in Ronu, ki Herminonino posedovanje znanja neusmiljeno prebadata z namerno negativno nastrojenimi opazkami; te pa posledično vse bolj postavljajo pod vprašaj Hermionine sposobnosti hitrega, ostrega presojanja, njeno razvejano znanje pa namerno opremljajo z negativnimi vrednostnimi predznaki pritaknjene nebogljenosti in nerodnosti. Ker to prinaša tudi utišanje in, kot se izkaže kasneje, počasno odstranitev edinega otroka, ki dejansko razpolaga z učinkovitim znanjem in nanj pripenjajočim se širokim razponom moči, Hermiona lahko poslej deluje samo še v nevidnem zakulisju, torej izključno v ozadju osrednjega dogajanja, kjer svoje znanje prerazporeja v podporne stebre napredovanja drugih. V ospredje pa lahko stopa le, ko ji Ron in Harry to izrecno dopustita, kar odseva širši vzorec vzpostavljanja in obravnave Hermione, ne le kot dekliškega subjekta, temveč predvsem kot vedočega otroka, čigar prisotnost in pojavnost podčrtuje nepretrgano odtekanje v skrbno odmerjeno in nadzorovano zakulisnost. V tem je tudi kleč njenega uprizarjanja otroštva, saj se mora kot utelešenje otroka s prefinjeno izpiljenimi sposobnostmi in ogromnim znanjem le-temu neprestano odpovedovati, ga kvečjemu selektivno razkazovati, predvsem pa brzdati in podjarmljati, da bi tako umirila nemir, ki ga prinaša slutnja o širokem razponu iz njenega znanja izvirajoče moči.

Za Hermionino čarobno palico in moč vedočega otroka torej velja, da je zamejena, in sicer tako, da ostaja vprežena v vzorce nepravičnih, umetelnih družbenospolnih shem. Za čarobno palico v rokah deških subjektov in obliko moči, ki si jo prisvaja, pa je značilno, da ji prav ta ideološka akrobatika izrinjanja Hermione omogoča prilaščanje statusa in veljave čarobne palice generičnega/univerzalno postavljenega otroka. Tudi po ovojnici te čarobne palice se pretaka navidezno svobodno razraščujoča moč otroka, ki buri poglede odraslega in premeteno razživlja pričakovanja mladega bralstva. Vendar tudi tej čarobni palici ni prizanešeno, saj je vse bolj nazobčana in prepredena z vrezninami prepovedi odraslega sveta in vžganinami šolskih pravil. Ta izrecno omejujejo, prepovedujejo in dosledno preganjajo njeno uporabo tako zunaj kot znotraj meja čarovniškega sveta z izjemo šolskega razreda. In ker je v tem prostoru čarobni palici otroka dovoljeno izvajati uroke le pod

skrbnim nadzorstvom ali dobrohotnim patronatom odraslega sveta, vsakršno izvitje otroka iz njegovega objema vodi v nalamljanje in simbolično prizemljenje. Tudi v roke deškega subjekta se torej čarobna palica prevaja kot presihajoča, procesom slabljenja in hromenja neizbežno zapisana oblika pokrčene, propadajoče moči.

Ker je pokrčena na raven praktične nefunkcionalnosti, čarobna palica otroku posledično neprestano uhaja, drsi in pada iz rok, polomljeno nemočno binglja ali zasilno zakrpana sproža obratne učinke od pričakovanih. Prelivanje šolskega znanja v ovojnico otrokove čarobne palice tej kvečjemu omogoča, da kot prevodnik poplesuje v dvobojih med odraslimi, medtem ko v mislih in dojemanju otrok ostaja skrčena na 'košček lesa' (HPIV: 289). Odtegovanje in izpijanje otrokove vsakdanje, instrumentalne moči na način prikritega odvzemanja in pokrčevanja čarobne palice, polaga temelje ponovnemu oživljanju, zapredanju in porazgubljanju otroka v starem spletu nadetih pomenov, – ki so izpeljani iz romantične zapuščine idealiziranega nedolžnega otroka, s katerim se obdaja in ščiti svet odraslih. Zato poslej na ramena izbranega otroka seda kakor labod velika škrlatna mitološka ptica feniks z zlato svetlikajočim, kot pav dolgim repom, zlato bleščečimi kremplji in dolgim kljunom zlate barve. Mehko stisnjena ob Harrya ne le greje njegovo lice, marveč se po njem razliva in ga napolnjuje s svojo pesmijo nedolžnosti, pravičnosti, moralne neoporečnosti, krepostnosti in neuničljive lepote.

Prav v svoji trdni zavezanosti tej moralni neoporečnosti je otrok **prestavljen** v simbolni položaj, od koder deluje in služi kot izrisovalec, stabilizator in varovalo dobrega, s tem pa tudi kot zanesljivi branitelj njegovih nikoli povsem utrjenih, krhkih in vprašljivo poroznih meja. Na tem otroku, ki je prežet, okrepljen in imuniziran z zaščitniško ljubeznijo samožrtvovanih staršev, se posledično le še lomijo izprijeni poskusi in zlohotni posegi mračnih sil, ki jih je spočel odrasli svet sam. Otroku je tako kot posebej postavljenemu in edinemu prepoznavnemu varuhu meje dobrega naloženo in zaupano, da zavira napredovanje in razraščanje zla, ga pod zaščitniškim očesom daljnovidnega in modrega ravnatelja Dumbledorja popolnoma onesposoblja ali vsaj zamika njegov prihod, ohranjajoč ga na varni razdalji. Feniksova pesem, ki napolnjuje, vre in se dviga iz otroka, ga tako nenazadnje pretaplja v obrambni zid odraslega sveta, ki v njem išče ščit pred moralno vprašljivostjo, dvojnostjo in razcepljenostjo lastnih dejanj – s tem pa predvsem išče oporišče in zagotovilo varnosti pred spolzkostjo in potencialno izkrivljenostjo lastnega početja. Skozi oči v sebi razklanega odraslega sveta otrok zato pomirjujoče vznika kot čarobno belilno sredstvo, ki prekriva, lajša in občasno celo iluzorično razkraja nepretrgoma porajajoče se strahove in preganjavice nikoli pomirjenega, v navzkrižje s samim seboj ujetega odraslega sveta.

Ta ideološki premik vzpostavljanja otroka kot varuha meje med dobrim in zlim, torej kot kontrolne točke, ki odpravlja razjedenost, naluknjanost, prehodnost in tankost dotične razmejitvene črte, postavlja temelje ponovnemu vkoreninjanju in razraščanju tokrat v čarovniška oblačila preoblečene ikone romantičnega otroka, ki ga je izumilo zadnje desetletje 18. stoletja. To je vedno podoba dotakljivega in gnetljivega, a hkrati nedotaknjenega, od izkušenj umetno izoliranega in zato z njimi nezaznamovanega, načrtno izpraznjenega otroka. Ta vstopa v polje vidnosti le še kot prosojni nosilec simboličnih, nadetih pomenov. Zato v svoji jasni zapriseženosti, moralni nepokvarjenosti in duhovni čistosti ta otrok razmejitveno črto med dobrim in zlim ne le vzpostavlja in odebeljuje, marveč deluje kot zaščitnik, sijoča bakla upanja in varnosti odraslega sveta pred samim seboj. Tako kot nepretrgoma

iz lastnega pepela v ponovno življenje neutrudno vstaja mitološka ptica feniks, kar simbolično podčrtuje obnovljivost razmejitvene črte, ki jo riše skupaj z otrokom, v katerega se preliva, tako tudi pomirjujoče vznika podoba otroka kot trajnega simboličnega varovala in ojačevalca poprej nitkasto tanke in nevarno krušljive razvodnice med poloma dobrega in zlega.

Otrok v svoji dodeljeni, a hkrati že izpraznjeni vlogi utrjevalca in kazatelja jasne razmejitvene črte med dobrim in zlim zato nikoli dejansko ne posega po čarobni palici. Namesto nje v svojih rokah vihti podani mu lesketajoči se viteški meč, čigar ročaj je posut z 'dragocenimi rubini, velikimi kakor jajce' (HP2: 262). Čarobno palico v ključnih trenutkih prikladno pušča ob strani, jo odmetava ali pa mu je ta preprosto zaplenjena, znotraj šolskega očrta pa itak ostaja nazobčana in razjedena, porajajoča občutje nezadostnosti in neuporabnosti. Za čarobno palico tega otroka je torej značilno, da v ključnih trenutkih neopaženo ponika v nevidnost, odstopajoč prednost otrokovi izvorno postavljeni in varovalni nedotakljivosti, da nedosegljiva pozabljeno leži ob strani viteškega meča, ali da se kruši pod težo šolsko vcepljenih pomanjkljivosti in praktične neuporabnosti. In kot taka služi **samo še kot znak** gole zoperstavljenosti otroka utelešenju zla, nikakor pa ne kot izvor njegove prave instrumentalne moči. Ta leži izključno v njegovi na novo pripisani in obujeni pomenski mreži nedolžnosti.

## 2.0 ... k mitskim razsežnostim imaginarija otroštva

Trajna moč otroka torej leži le v njegovem stapljanju z zlatorazžarjenim in mehko plahutajočim feniksom – ikono otrokove neprestano samodejno obnavljajoče se neoporečne čistosti in nedolžnosti, s katero očitno brani in utrjuje več kot samo fantazemsko poglobljeno črto med dobrim in zlim. Kaj dejansko je namreč ta nedolžnost, v katero je zagrnjena podoba otroštva, nedolžnost, ki naj bi celila rane in zdravila strahove odraslega sveta, nedolžnost, ki za otroka ponovno ni toliko oblika moči kot oblika njenega odtekanja in otrokovega ponovnega padanja v razkrojenost in nevidnost? Šele tovrstno preizpraševanje potisne v ospredje glavnino velikanskega plazu mitskih razsežnosti imaginarija otroštva.

Varovalna nedolžnost, s katero je prelepljena kategorična oznaka otroka, je operacijski princip, ki omogoča tiho gnetenje kategorije otroka in njeno prikrojevanje željam, podobam in projekcijam specifične matrice odraslega sveta. Povedano drugače, nedolžnost je **poustvarjena** praznina, v katero pod pokroviteljstvom odraslega sveta pada otrok, in ki vodi v prikladno razlaščanje in odtujevanje otroka od naboja lastne agentalnosti. Z odtekanjem prav te v zevajočo praznino nedolžnosti otrok postaja nosilec lastne brezsnovnosti, a le zato, da bi lahko neovirano/nemoteno sprejemal vsebinskost, ki mu jo pod ogrinjalom nedolžnosti nadeva svet odraslih zahtev in poželenj; v tej nadeti čistosti in nedolžnosti postaja odlagališče, sidrišče in vozlišče vpisov in pričakovanj navidezno odmaknjenega odraslega sveta. Tovrstno prestavljanje otroka v polje izvzetosti od obdajajočega sveta – torej v polje nedolžnosti kot njemu naravne izpraznjenosti – usmerjeno napoteva k razmišljanju o otroku kot nedotakljivem otočku, kjer je otroštvo domnevno ločeno od odraslih skrbi in potreb, nezavezano spolnosti in nezaznamovano z družbenimi prepadi, socialnoekonomskimi delitvami in izven dosega družbenih posegov in zgodovinskih sprememb. Dikcija nedolžnosti, za katero je značilno prav prestavljanje otroka v

polje navidezne znakovne neobljudenosti, zakriva dejanske mehanizme izvabljanja, napolnjevanja in oblikovanja vsebinskosti modernega otroštva.

Zakriva namreč vzporedno potekajočo tipično komodifikacijo, komercializacijo in (hetero)seksualizacijo otroka, kot jih prinašajo denimo novodobna lepotna tekmovanja otrok in oglaševalna industrija nasploh. Te procese in njihove nosilce podčrtujejo in obvladujejo ozkotirne patriarhalne zapovedi o videnju ženskosti in moškosti, ki se tako skrivajoč pod navidezno nevtralnim označevalcem nedolžnosti stekajo v oblikovanje in vzpostavljanje želenih otroških teles in subjektov. To še zlasti poobčuteno velja za dekliško postavljeni subjekt, ki je vedno že ženski subjekt. Zanj vzdrževanje nedolžnosti predstavlja dvojni napor patriarhalnemu očesu dražljivo privlačne hoje po nevarno tanki vrvi, razpeti med izkazovanjem nemočne preddružbenosti na eni strani in spogledljive erotičnosti patriarhalno ukalupljenega ženskega telesa na drugi. O tem najbolj nazorno pričajo prav novodobna lepotna tekmovanja otrok, kjer so udeleženke potisnjene pod soj žarometov kot kokete mačjih oči, razprtih živordeče obravanih ustnic in sugestivno migajočih bokov. Dikcija nedolžnosti torej zakriva, da je pod njeno oznako otrok vedno že patriarhalno poodrasljen, zaradi česar je nedolžnost v svoji zatajeni osnovi vedno že nemogoč projekt.

In mar se te dvojne igre prestavljanja otroka v polje navidezne znakovne neobljudenosti ne poslužuje tudi *Harry Potter*, kjer nedolžnost, ki naj bi celila rane in zdravila strahove odraslega sveta, za otroka ne pomeni toliko oblike moči kot nemoči? Predvsem pa, mar v univerzalnost nedolžnosti, pod katero naj bi grozdil vsak otrok, *Harry Potter* ne vtihotaplja družbenospolno obeležene zareze, ki povsem pritiče politiki patriarhalne matrice? To je matrica, v kateri je dekliški subjekt – Hermiona – vedno že žensko postavljen, torej odrinjen in razveljavljen v svoji bitnosti in za katerega je nedolžnost od vsega začetka zavita v svojevrstno izmikajočnost približka. Čeprav patriarhalna matrica z zatekanjem k nedolžnosti otroka tega navidezno izrisuje in ponuja kot izvendružbenega in aseksualnega, temu ni tako. Kajti že pretres samih osnovnih koordinat nedolžnosti, v katere je vpet otrok *Harrya Potterja*, izkazuje, da je pravi otrok dotičnega besedila in patriarhalne matrice nasploh vedno lahko samo deček; deček, ki je razigran, ustvarjalno podjeten, zapisan sprevračanju in lomljenju pravil, predvsem pa racionalen. Nasprotno to nikoli ne more biti dekliški subjekt, saj je postavljen kot odklon – v tem besedilu je to kot utelešenje vedočega otroka, ki ga je treba zajeziti, zato da bi lahko sledil deški igri, torej igri nedolžnega otroka, ki ga želi gnesti patriarhalna matrica.

*Harry Potter* izkazuje simptomatično težnjo novega vala tradicionalnih otroških besedil po ponovnem vkoreninjanju idealnega, nedolžnega otroka. Tega za svoje potrebe koherentnosti vzpostavlja in podpira na način obujanja politike spolov in utrjevanja družbenospolnih zakoličb. Širše gledano pa odseva dejstvo, da vedoči otrok, ne glede na dejanski spol njegovega nosilca, ni dobrodošel v sistemu prepoznavnega in zaželenega kalupa otroštva. Ker diskurz nedolžnosti deluje kot mašilo in belilo, ki zakriva prikrojevanje, seksualizacijo in komodifikacijo otroških teles in subjektov v skladu z zahtevami patriarhalne matrice, zakulisnost vedočega otroka, ki ga nadzoruje in uravnava nedolžni otrok, za patriarhalno matrico namreč ostaja strukturalna nujnost.

Nedolžnost je depolitizirana oblika govora o otroku, ki zakriva prehajanje, zatrjevanje in skrivanje kulturnih postavk pod oznako izvorne naravnosti otroka. Nedolžnost, pod katero je v našem kulturno-simbolnem sistemu strnjeno dojemanje in

vzpostavljanje otroštva, dejansko deluje kot odvajalno sredstvo. V prvi vrsti namreč krha, redči in izpira moč otroka, ki je tako nevtraliziran, predvsem pa odpravljen kot potencialni družbeni komentator, kajti v nemosti svoje nedolžnosti ne more ničesar zahtevati niti hoteti. Nedolžnost otroka razorožuje, tako da ga prestavlja v polje poustvarjene izpraznjenosti in brezsnovnosti, s čimer je potegnjen na plano kot čakajoče, nemočno odlagališče in torišče vpisov in zahtev, vzdrževalo potreb specifične matrice odraslega sveta po oblikovanju navidezno nekrušljivih bivanjskih podob. Nedolžnost je depolitizirana oblika govora o otroku tudi in predvsem zato, ker narekuje in spodbuja videnje otroka kot od obdajajočega sveta izdvojen, odcepljen in nedotaknjen 'arhipelag', ki živi v sebi lastnem magičnem svetu, izven dosega družbenih procesov, posegov in pretresov. V tem tudi leži mitskost ustoličenega imaginarija otroštva, ki sloni in se izrašča iz nedolžnosti. Mit nedolžnosti otroštva, če sledimo Barthesovi analizi mita (1989: 155–156), zanika in briše obstoječo kompleksnost ideoloških usedlin, ki so ključnega pomena pri oblikovanju in ponotranjanju pojma otroka. Prav tako tudi briše in zanika obstoj same konstrukcije otroštva, tako da njegove sestavine sprevrača v preprostost izvorne naravnosti. Mit vzpostavlja svet, katerega ne podčrtujejo in obremenjujejo protislovja, saj je njegova naloga prav v tem, da jih zakriva in odmika od kritičnega pogleda. Mit torej vzpostavlja svet, ki je povsem oropan kakršnekoli globinskosti. V tem pogledu diskurz nedolžnosti z odvajanjem otroka v predpisano enoznačno prozornost ne le razveljavlja in briše kompleksno razvejanost in razplastenelost morebitnih soobstajajočih drugačnih otroštev. Še več, deluje namreč kot slepilo, ki služi prikrivanju in odvračanju kritične pozornosti od dejstva, da pojem otroštva neposredno temelji na preigravanju s pomenskimi vsadki, ki jih je v tem sistemu porajanja simbolnega otroka kot kulturnega označevalca deležen vsak dejanski otrok. Nedolžnost otroštva je njegov veliki mit, ki omogoča, da se o otroku govori, ne da bi se ga dejansko dotaknili. In v tem smislu je nedolžnost dokončno depolitizirana, mitska oblika govora o otroku, saj se sama poraja kot čista nedolžnost vzpostavljanja otroka, skozi katero tudi ozadenjska govorica komodifikacije, komercializacije in patriarhalne seksualizacije sedaj zadobiva obrise nevprašljive naravnosti, ostajajoč varno zunaj dosega kritičnih presvetlitev.

V času, ko se razvodnice med tradicionalno razslojenimi vsebinami odraslega in otroškega sveta vedno bolj premeščajo, krčijo in porazgubljajo, pojav Harrya Potterja umirja nemir, ki ga prinaša tovrstna 'panika otroštva', kajti s povrnitvijo otroka v objem nedolžnosti, ga ponovno vrača v polje tihe gnetljivosti in prikrojenosti zahtevam in vsadkom specifične matrice odraslega sveta. Zapeljiva svežina otroštva, ki jo v varnem zavetrju čarovniškega šolskega internata ponuja očem bralstva *Harry Potter* z zamahi svoje čarobne palice, torej temelji le na dozdevnem odmikanju od tradicionalnega podoumevanja otroštva kot utelešenja nemoči. Sprva se zdi, da osnovno vodilo uprizarjanja tega novo ponujenega harryevskega otroštva postane bitka za odmerjanje in dodeljevanje moči otroku in s tem za njegovo prepoznanje kot enakovrednega in nikakor ne kot nebogljenega soudeleženca pri odločanju in uravnavanju svojih dejanj. Dejansko pa se vzporedno v otrokovo čarobno palico vse globje vrezujejo prepovedi in kazni, ki njeno delovanje zamejujejo vzdolž poustvarjene družbenospolne delitve. Čarobna palica je torej tista, ki v svojem navideznem snovanju neukalupljenega, močnega otroštva nezadržno priteguje mlado bralstvo, oči odraslih pa nekoliko manj zmuzljiva možnost obvladovanja otroštva. V tem tudi leži draž in uspeh *Harrya Potterja*, saj se prikrito dejansko dobrika samo odraslemu

bralcu, ki tako preko ramen imaginarnega, sebi prikrojenega otroka, naslavlja in se spogleduje predvsem in edino s samim seboj.

## Literatura


**Primarna:**

Rowling, J. K. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury. (HPI, 1997)

Rowling, J. K. 1998. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury. (HPII, 1998)

Rowling, J. K. 1999. *Harry Potter and the Prisoner of Azkabar*. London: Bloomsbury. (HPIII, 1999)

Rowling, J. K. 2000. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury. (HPIV, 2000)

Rowling, J. K. 1999. *Harry Potter. Kamen Modrosti.* Ljubljana: Epta. (HP1, 1999)

Rowling, J. K. 2000. *Harry Potter. Dvorana skrivnosti.* Ljubljana: Epta. (HP2, 2000)

Rowling, J. K. 2001. *Harry Potter. Ognjeni kelih.* Ljubljana: Epta. (HP4, 2001)

**Sekundarna:**

**Navednice:**

Barthes, Roland. 1989 (1973). *Mythologies*. London: Paladin Books.

Jakob J. Kenda
Radovljica

# THE VAMPIRE STRIKES BACK: IN- TER RESUREKCIJA MITSKEGA V ANGLOSAKSONSKI LITERATURI ZA MLADE NA KONCU 20. STOLETJA

Dogajanje v literaturi za mlade ob koncu prejšnjega stoletja kaže na še enega v vrsti prenosov moči, kakršni se odvijajo v zgodovini zahodne literature vsaj od razsvetljenstva dalje. Takrat naj bi po mnenju številnih razpravljavcev, pri nas Mladena Dolarja, prišlo do uničenja prostora svetega, na katerem je slonela družbena distribucija moči, torej predvsem plemstvo. A znanstvena in politična racionalnost svetega nista uničili: iz njega je nastalo tuje. Prej enoten svet se je torej z vznikom racia razdelil na racionalno in tuje po Dolarjevem, na stvarno in nestvarno po večini zahodnih razpravljavcev o tem problemu. Odsev slednjega v literaturi sta seveda dva, prav tako nasprotna si literarna super-žanra: fantastika ter verizem. Ta dva torej že vse od časov iznajdbe racionalizma neprestano merita moči ter se izmenjujeta na mestu vodilne sile, največkrat hkratno s prehodom iz enega v drugo literarno obdobje: fantastika prevladuje v obdobjih, ki se naslanjajo na romantično tradicijo, verizem v tistih, ki koreninijo v razsvetljenski.

A bolj bistvena za temo simpozija je neka druga temeljna lastnost izmenjujočih se super-žanrov: fantastika je izrazit nosilec mitskega, verizem ga odklanja. Seveda ni zgolj fantastika tista, ki bralcem ponuja mitsko. Slednje se ponavlja tudi v verizmu, celo v njegovih najbolj programskih oblikah: eden prvih naturalističnih romanov, *Thérèse Raquin*, ima izjemno močan vampirski podtekst – predvsem osebe so opisane z atributi, ki vzbudijo ali permutirajo stare predstave o krvoželjnem in razpadajočem bivanju, kar gre lepo v korak z Zolajevo predstavo meščanske družbe. Toda ravno pri tem naturalističnem primerku postane še kako očitno, da sta fantastika in z njo mitsko vezana na nasprotno literarno tradicijo: vampirskega podteksta v *Thérèse Raquin* namreč nikakor ne bi bilo, če ta roman – ki je seveda eno prvih Zolajevih literarnih del – ne bi še v mnogočem slonel na romantiki.

A kot rečeno – izmenjava fantastike in verizma se le načeloma odvija skladno z menjavo obdobij: številna pomembna dela teh dveh super-žanrov namreč ne temeljijo na smernicah sočasnih obdobij, temveč so naslonjena na tradicijo starejših. Izhodišča Mary Shelly so vsekakor romantična in v času romantike je tudi nastal njen *Frankenstein*, medtem ko so dela Julesa Verna, ki so izrazito postromantična, izhajala na časovnem robu tega obdobja, Tolkien pa je *Gospodarja prstanov* izdal, ko je simbolizem, iz katerega izhaja, zamenjal že skrajni modernizem. Razlog za takšno neusklajenost z gonilnimi literarnimi silami je seveda jasen: govora je o

žanrski literaturi, ki le redko prida svoj delež razvoju književnosti v celoti in se največkrat razvija ločeno oziroma na podlagi iznajdb vodilnih literarnih tokov.

Nič čudnega torej, da taisto velja tudi za nek drug super-žanr, mladinsko književnost, za katero je vse do konca prejšnjega stoletja veljalo, da le redko pridoda pomemben delež razvoju literature v celoti. Razvoj mladinske literature je bil celo bolj ločen od vodilnih literarnih tokov, to pa tudi pomeni, da je v mladinski književnosti do izmenjav med verističnim in fantastičnim prihajalo še manj usklajeno z izmenjavami tradicij, na kateri sta vezana. To velja tudi za zadnji prehod iz verizma v fantastiko, ki se je odvil ob koncu prejšnjega stoletja, ko v splošnih literarnih tokovih nikakor ni bilo zaznati tolikšnega prevrata kot v mladinski literaturi.

Pri zadnjem prehodu je šlo v prvi vrsti za insurekcijo, za upor, vstajo. Slednje ni povzročila le izrazita prevlada verizma v mladinski literaturi, temveč tudi njena izčrpanost in skrajnosti, po katerih je posegala. Posebej problemski roman je v iskanju vedno novih in še bolj razburljivih tem nazadnje stopil na področja, ki so problematična celo odrasli publiki – v delih za mlade so si roke podajali problemi brezdomcev, težave duševnih bolnikov, verskih sekt, incestna razmerja, itd. Ker avtorji običajno niso poznali rešitev tovrstnim vprašanjem, pa tudi zato, ker si svoje publike niso želeli pretirano obremenjevati, so se zatekali k vse večji permisivnosti. Ravno slednja pa je odvrnila publiko, in novim piscem omogočila, da so se lahko uveljavili prav s postavljanjem jasnejših etičnih meril.

Iz potrebe po postavitvi takšnih meril v literarnih delih pa pot povsem naravno vodi k fantastiki, saj ta z mitskimi elementi omogoča osnovne, nenapisane, a v zavest slehernika vžgane pozicije, izhodišča, arhetipe. Zato resurekcija, vstajenje mitskega in fantastike, ki ni niti nasilno, niti programsko, temveč se odvije zaradi naravne potrebe po drugačnem modusu pisanja.

Toda fantastika kot vehikel mitskega, ki je izvrstno izhodišče za etične pozicije, je tako iz mladinske kot splošne literature že večkrat poniknila zaradi neizdelanosti svoje osnovne strukture. Temelji namreč na nestvarnem, kar pomeni, da s prepletajočimi se nizi snovno-materialnih delcev izdela neverističen literarni svet. To pa še ne pomeni, da je takšen svet nestvaren oziroma tuj v dobesednem pomenu teh izrazov – kreacija povsem nestvarnega oziroma tujega je po definiciji seveda nemogoča, kajti ob njej bi odpovedal sam jezik. Tuje, »das Unheimliche«, kot ta izraz po Freudu opisuje tudi literarna veda, je nestvarno, ki se dejansko izkaže za stvarno. Književnost, ki izhaja iz takšnega izhodišča, pa se seveda neprestano srečuje s sledečim problemom: kako nestvarno prikazati tako, da bo videti stvarno, predvsem na mestih, kjer je to večidel nujno.

Eno izmed takšnih mest so vsekakor karakterji. Fantastika, tudi mladinska, že od nekdaj boleha za liki, skozi katere se neposredno, neprikrito prebija nestvarno in z njim mitsko. Takšen je že doktor Frankenstein, ki si ga z njegovo megalomansko in depresivno kvazi-osebnostjo težko zamišljamo kot stvarno osebo, saj so njegove lastnosti v prvi vrsti lastnosti arhetipskega znanstvenika. Nestvarni liki, predvsem tako ali drugače zasnovan super-junak, so tudi zaščitna znamka znanstvene fantastike od Verna, prek Asimova do Carda, nestvarni liki so temelj starejše fantazijske literature C. S. Lewisa in Le Guinove. Nič čudnega torej, da je marsikateri avtor fantastičnih del, predvsem pisatelji fantazijske književnosti, scela opustil vprašanje verjetnosti in druge poteze, ki iz dejansko nestvarnega lika lahko napravijo stvarnega. Nekaj takšnih poskusov je bilo do določene mere uspešnih, a po drugi plati so vsekakor vodili v razvojno slepo ulico. Kam naprej od nonsensne nestvarnosti

Kästnerjevega *35. maja*, ali Endejevega *Jima Knofa*, ki jima je v izgovor čista domišljija? Kam od *Hobita*, ki je lahko nestvaren zgolj zavoljo veselja bistrih nad napeto izmišljijo? Kam od *Pike Nogavičke*, ki si dovoli ostati nestvarna z izgovorom otroškosti? Ne prav daleč.

Pač pa je moč taisti tip nabrite, samostojne in pogumne glavne junakinje postaviti na drugačne temelje, kot je to napravil na primer Philip Pullman v *Severnem Siju*. Znotraj nestvarnega okolja, v katerem se giblje njegova pikanogavičkasta Lyra, se vendarle ravna po rigoroznih zahtevah vsakdanjega – če se gre mance z dolgo roko oblasti, ne more pričakovati, da bo njen spor po kratkem zapletu končan. Če hoče imeti malico v deblu drevesa, bo takšno drevo pač morala najti in potrebno bo natančno utemeljiti, kako je mogoče, da obstaja. Skratka: nestvaren lik se ravna po splošnih zakonitostih stvarnosti in zato postane še kako življenjski; nestvarno se izkaže za stvarno, lik izpolnjuje temeljno strukturno zahtevo fantastike.

Podobno nasprotje kot med *Piko Nogavičko* in *Severnim Sijem* bi bilo moč zaslediti med Lewisovimi *Zgodbami iz Narnije* in serijo o *Harryju Potterju*: Lewis je v *Narniji* vsekakor vpeljal pomembno literarno-tehnično iznajdbo: trojico glavnih likov. Toda ti nikakor ne delujejo kot živi, resnični otroci, saj se skoznje prebija prevelika mera predvsem na katolištvo vezanega nestvarnega. Trojica glavnih junakov tako šele s *Harryjem Potterjem* dobi osebne lastnosti, ki niso zgolj vehikel mitskega, temveč so v prvi vrsti utemeljene v vsakdanji stvarnosti, celo z miljejem, iz katerega izhajajo, in ta vsakdanja stvarnost ima prek njihove osebnosti bistven vpliv na vse ostale literarne elemente. Na ta način Rowlingova doseže navidez nemogoče – fantastiko, ki je v prvem planu dovolj verjetna, da doseže ideal: nestvarno, ki se izkaže za stvarno. Mladi čarovniki se izkažejo za povsem vsakdanje šolarje, s katerimi se mladi bralci prav zato lahko poistovetijo. Šele pod tem nivojem in skladno z njim, pa se giblje mitsko: klasične pozicije dobrega in zla, arhetipi, kakršna sta mojster in vajenec, mitološka ter legendarna bitja v svoji praobliki; vse to na plano pokuka le v preobleki igre ali postmodernistične prenovitve.

Fantastika je s tem razrešila enega svojih temeljnih problemov prav na področju, kjer se prekriva z mladinsko književnostjo. Rowlingova, Pullman in ostali avtorji prenovljene fantazijske književnosti so s tem ne le povzdignili status fantastike, temveč tudi mladinske književnosti – tudi njihovi dosežki so razlog za izjemno pozornost, ki jo odrasla publika v zadnjem času posveča mladinskim delom in zato po tovrstnih romanih dežujejo nagrade, izmed katerih so bile številne do zdaj zgolj v domeni beletristike za odrasle.

Vampir je torej nedvomno vrnil udarec. A ne katerikoli vampir. Ne vampir grozljivke, ki se naslanja na bolezensko, duhovno plat tega arhetipa, temveč vampir fantazije, ki se zanima za njegovo kruto, telesno stran. Drugače povedano: gre za zmagoslavje zgolj enega izmed žanrov znotraj fantastike; drugi se bodo morali od fantazije še marsikaj naučiti. In še več: gre za zmago vampirja z izrazito anglosaksonsko provenienco. Med avtorji prenovljene fantazije so zaenkrat zgolj angleško govoreči.

**Sekundarna literatura**

Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Nolit 1978.

Bajt, Drago: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja: eseji o znanstveni fantastiki*. Mladinska knjiga 1982.

Bogataj-Gradišnik, Katarina: *Grozljivi roman*. Literarni leksikon 38, DZS 1991.

Botting, Fred: *Gothic*. Routhledge 1996.

Brooke-Rose, Christine: *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure of the Fantastic*. Cambridge University Press 1981.

Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic*: *From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf 1990.

Dolar, Mladen: *Strah hodi po Evropi*. V: *Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 71–116.

Elliot, Robert C.: *The Shape of Utopia*. The University of Chicago Press 1970.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. V: *Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 5–36.

Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen 1984.

Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen 1981.

*Kenda, Jakob Jaša: Analiza in kontaminacija novejših teorij fantastike*, Literatura 1998, št. 83–84, str. 161–189.

Łem, Stanislaw: *Phantastik und Futurologie I, II*. Insel Verlag 1982.

Le Guin K., Ursula: *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Women's Press 1989.

Little, Edmund: *Towards a Definition of Fantasy*. Essays in Poetics, vol. 5, str. 66–83.

Maupassant, Guy: Povzetek *Le Fantastique*. V: Siebers, Tobin: *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press 1984. Str. 46–47.

Manlove, Colin Nicholas: *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge University Press 1975.

Manlove, Colin Nicholas: *The Elusiveness of Fantasy*. V: Saciuk, Olena (ur.): *The Shape of the Fantastic: Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. Greenwood Press 1990, str. 53–67.

Rabkin, Eric: The Fantastic in Literature. Princeton University Press 1976.

1984/85.

Todorov, Tzvetan: *Introduction á la littérature fantastique*. Éditions du Seuil 1970.

Todorov, Tzvetan: *The Origin of Genres*. V: *New Literary History*, Autumn 1976.

Tolkien, J. R. R.: *On Fairy Stories*. V: Tolkien, J. R. R.: *Tree and Leaf*. Allen & Unwin 1964.

Vesna Kondrič Horvat in Saša Jazbec
Pedagoška fakulteta, Maribor

# MIT DOBRE MATERE V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI NEMŠKEGA GOVORNEGA PODROČJA V 80-IH 90-IH LETIH 20. STOLETJA

## Književnost – tudi mladinska – kot diskurzivni dogodek

V svojem osnovnem pomenu je književnost, ne glede na to, kje nastaja in za koga nastaja, oblikovanje jezikovnega materiala.[1] Toda pisatelji in pisateljice ne živijo v vakuumu, ampak na njih vplivajo različni zgodovinski, družbeni, socialni, kulturni in drugi fenomeni, ki gredo posredno v literarna dela. Pisatelji in pisateljice so namreč del diskurzivne družbe oz. socialnega sistema in kot taki opazovalci. Opazovalca pa moramo po teoriji radikalnega konstruktivizma, ki raziskuje odnos med zaznavanjem in dejanskostjo, vedno razumeti kot konkretno sociohistorično instanco, ki operira pod točno določenimi empiričnimi pogoji: »Zgodovina moderne spoznavne teorije je na nek način zgodovina opazovalca. Ta zgodovina govori o posledicah spoznanja, da vse, kar povemo, povemo kot en opazovalec drugemu opazovalcu in vse, kar zaznavamo in spoznavamo, zaznavamo in spoznavamo kot en opazovalec z drugimi opazovalci« (Schmidt 1996, 120). Po radikalnem konstruktivizmu informacija ni vnaprej dana, ampak pomeni komunikacija vzajemno dejavnost udeležencev, pri kateri le-ti informacijo konstruirajo. To velja tudi za književnost. Literatura je po eni strani 'samostojna', je socialni sistem, ki zadovoljuje določene potrebe in ima tudi svoj lasten razvoj, po drugi strani pa besedila nikoli ne moremo razumeti neodvisno od komunikacijske situacije, v katero je umeščeno. Književno delo ni zrcalna podoba sveta, ampak diskurzivni dogodek. Kot diskurzivni dogodek pa tudi ni zgolj popisovalec družbenega procesa, ampak v njem aktivno sodeluje. Književnost namreč v poststrukturalističnem smislu ni struktura, marveč proces, v katerem govorimo o konstrukciji dejanskosti.

Vse navedeno priča o tem, da moramo tudi vlogo matere, kot jo prikazuje književnost, razumeti kot diskurzivni dogodek, kot vlogo, ki jo določajo vladajoči družbeni diskurzi. To pomeni, da ne moremo postaviti normativne definicije o tem, kakšna je vloga matere v mladinskih besedilih, ampak jo moramo vedno gledati v zgodovinsko-socialnih okoliščinah, v kontekstu določenih diskurzov. Diskurze razumemo tu kot socialne jezike in institucionalno urejene sisteme reda. Tudi lite-

[1] Marsikateri pisatelj/pisateljica pravi, da je pisanje za otroke in mladino težje kot za odrasle. Osnovna značilnost književnosti, tako mladinske kot književnosti za odrasle, pa ostaja mnogopomenskost.

rarna besedila so del določenega diskurza oz. več diskurzov, ki obstajajo že pred besedili, in tako o statusu besedil odloča vladajoči diskurz, ki tudi določa kulturni red. Diskurzna analiza zato raziskuje, kako se da diskurzivno ustvariti pomene in dejanskosti. Kakšen pomen imajo ta spoznanja za književnost in tudi za vlogo matere, kot je predstavljena v književnosti, izhaja iz Lacanove ugotovitve, da je pomen sveta zgolj rezultat menjavajočih se diskurzov. Tak pomen sveta pa se odraža tudi v književnosti.

Pri vsem tem ne gre pozabiti, da so tudi prikazovanje vloge matere v književnosti dolgo usmerjali moški, saj je bila ženski še v začetku prejšnjega stoletja kot »drugemu spolu« odrečena pravica do udeležbe pri literarnem ustvarjanju oz. publiciranju in je bila ženska v tem oziru marginalizirana. K razumevanju, ne le vloge matere, ampak tudi vloge ženske v literaturi, je v veliki meri pripomogla feministična literarna teorija, ki izhaja iz dejstva, da je bila ženska v obstoječi kulturi kot udeleženka izločena in zapostavljena. Feministična literarna teorija zato »raziskuje posledice, ki jih ima patriarhalni red za estetsko izražanje 'ženskega' v literaturi moških« (Weigel 1988, 83). Tako sta se že Simone de Beauvoir in Virginia Woolf ukvarjali s podobo ženske, kot so jo v svojih delih prikazovali moški, in ugotavljali, v kakšni meri »podoba ženske, kot jo vzpostavljata moški diskurz in moška poezija, upoštevata družbeno in individualno realnost žensk« (Ibid). Njune nadaljnje raziskave so se lotevale vprašanja, ali pisateljice te podobe reproducirajo ali pa se poskušajo iz njih osvoboditi. Še pomembnejše se zdijo za raziskovanje vloge ženske in matere v književnosti poststrukturalistične feministične literarne teorije, pri čemer imamo v mislih predvsem Julijo Kristevo, Hélèn Cixous, Luce Irigaray in Judith Butler. Poststrukturalistične teorije si namreč več ne prizadevajo za vzpostavitev ženske subjektivitete in identitete, marveč poskušajo pokazati, da sta ženska subjektiviteta in ženska identiteta produkt jezikovnih struktur in kolektivnih diskurzov.

O vlogi matere Julija Kristeva v svojem članku *Stabat mater* ugotovi, da je »materinstvo *fantazma*, ki jo goji odrasli, moški ali ženska, o nekem izgubljenem kontinentu: ne gre toliko za poganjek neke idealizirane arhaične matere kot za idealizacijo *razmerja*, ki nas veže z njo in ki je neumestljivo – za idealizacijo primarnega narcizma. Ko potem feminizem terja neko novo reprezentacijo ženskosti, se zdi, da izenači materinstvo s to idealizirano zmoto, in ker zavrača podobo in njene zlorabe, obide realno izkustvo, ki ga ta fantazma zastira. Rezultat? – Utajitev ali zavračanje materinstva v določenih avantgardnih krogih feminizma. Ali, po drugi strani, sprejemanje – zavestno ali ne – njegovih tradicionalnih reprezentacij, opazno pri 'veliki množici' žensk in moških« (Kristeva 1995, 9).

Ker je torej vloga matere del družbenega diskurza, ki se nenehno spreminja, se nenehno spreminja tudi vloga matere. Zato ni nič nenavadnega, da se spreminja tudi prikaz vloge matere v književnosti. Še posebej opazno je to v delih za mladino in otroke. Tukaj je pogosto zaznati težnjo po reviziji klišejske podobe dobre matere in hkrati po poudarjanju spremenjene vloge matere v družbi. Skozi to se izraža tudi dvom v ustaljene miselne in jezikovne vzorce ter ustaljene vzorce obnašanja.

**Pregled pojmovanja materinstva**

*»Imam pa res srečo s to svojo mamo. Že res, da jo imam rada, ampak ni vedno prav lahko z njo. Običajno so mame drugačne. Običajne pač. Z urejenim stano-*

*vanjem, čistimi oblačili, rednim delom ... Včasih si tudi jaz želim takšno mamo. Ampak samo včasih.«*[2]

Pozornemu in kritičnemu bralcu/bralki se ob branju takega besedila poraja naslednje vprašanje: Kaj se je zgodilo z mitom o dobri, razdajajoči se, potrpežljivi, vzorni ... materi, ki je bil že od prazgodovine razumljen kot nekaj danega in naravnega? V literarnih besedilih nemškega govornega področja iz 80-ih in 90-ih let se je začel rahljati. Pogosti so diametralni zasuki vlog očeta in matere oz. v navedku iz romana

*Vollkornsocken* matere in hčere. Odgovor seveda lahko iščemo v spreminjajočih se družbenih diskurzih, o katerih smo že in bomo še razmišljali.

Pripisovanje vlog v družbi je pogosto odkrito in jasno določeno, oziroma natančneje rečeno, pogosto je govora o njihovi nespremenljivosti in 'naravnosti'. Pojmi ženska, ženski, ženskost se še danes skoraj sinonimno uporabljajo s pojmoma mati in materinstvo. Problem »zvajanja žensk na materinstvo«, kot ta fenomen posrečeno imenuje Eva Bahovec, ima družbene, kulturne in politične razsežnosti. Že v zgodnjem obdobju človeštva je vzniknil mit o 'normalni ženski' in njenem naravnem poslanstvu matere. **Ker lahko mite med drugim razumemo tudi kot »tekst in scenarij za dramatizacijo in insceniranje dogodkov na odru življenja«**, kot je zapisano v mitološkem leksikonu (Bellinger 1989, 7), se izkaže, da gre pri tem mitu za pripenjanje določenih vlog in hkrati vzbujanje občutkov krivde, če jih ženska ne more ali noče uresničiti.

Če zavrtimo kolo časa daleč nazaj, ugotovimo, da je bilo materinstvo sprva zreducirano na nosečnost in rojevanje.[3] Cenjena in čaščena sta bila rodnost in samo življenje in ne mati ter njen odnos do otroka. Šele v mlajši kameni dobi se pojavijo upodobitve mater z dojenčki. Zanimive primere boginj mater lahko najdemo tudi v starejših religijah.[4] Vendar imajo te kaj malo skupnega z današnjo sentimentalno podobo matere, saj so bile hkrati dobre in zlobne, predstavnice tako življenja kot smrti. Prelomnico v pojmovanju materinstva pomeni 18. stoletje.[5] Ni bilo dovolj samo spočeti in rojevati otroke, materinstvo je postalo poklic in v ospredje je začela stopati predvsem njegova psihična stran. Idealizacija materinstva je že v poznem srednjem veku privedla do delitve podobe velike matere v njeni dve nasprotujoči si reprezentaciji. Dobra mati – devica Marija z atributi, kot so: deviškost, nesebičnost, razdajanje, prilagajanje, odpovedovanje, in zlobna mati – čarovnica oz. mačeha[6], ki simbolizira negativne in uničevalne aspekte materinstva.[7]

---

[2] Meißner-Johannknecht, Doris. *Vollkornsocken*. Str. 19. Prevod S. J.

[3] Eden izmed prvih ohranjenih kipcev iz leta 25 000 pr. n. št., ki predstavlja visokonosečo žensko, je willendorfska Venera. http://witcombe.sbc.edu/willendorf/willendorfdiscovery.html, dne 2. 5. 2002.

[4] Npr. Kali – indijska boginja pooseblja mater, v kateri so združene vse mejne lastnosti, saj je hkrati vitalna in plodna, a tudi strašna in uničevalna.

[5] Zgodovinsko gledano to pojmovanje sovpada z nastankom buržoazne družine. Če je oče takrat predstavljal družino navzven, je bila njegova žena, mati njegovih otrok, večinoma osvobojena gospodinjskih del, menedžerka harmoničnega in ljubezni polnega družinskega življenja.

[6] Delitev pojmovanja materinstva se zelo eksplicitno kaže v ljudskih pravljicah. Dobra mati je vedno rodna mati, hudobna pa mačeha. Toda mačeha je zlobna samo do svojih pastork in pastorjev, medtem ko je do svojih lastnih otrok prav tako dobra mati.

[7] V prispevku se ne ukvarjamo natančneje s podobo in vlogo matere v različnih zgodovinskih obdobjih in navsezadanje tudi slojih, ker bi to preseglo obseg pričujočega prispevka (prim. Schenk 1996, 174–197).

Različni kulturni aparati so glorificirali podobo 'dobre matere' in hkrati poudarjali njeno negativno različico, saj so tako še povečali prepad med njima. Povsod pričujoči mit 'dobre matere' je pripomogel k uveljavitvi vsesplošnega mnenja, da biti ženska hkrati pomeni tudi biti mati.[8] 20. stoletje, ki sta ga nedvomno zaznamovali psihologija in psihiatrija, se je še bolj globoko poklonilo materinstvu s prepričanjem, da je za dobrobit otroka pomembna samo in predvsem mati. Ta poklon materi pa je dvorezni meč, saj se za pomembnostjo skriva velika odgovornost in s tem, kot pravi Herrad Schenk, »enormni občutki krivde in grozljiv občutek permanentne nezadostnosti« (1996, 186).

Če vzamemo pod drobnogled materinstvo v naši družbi, ki še nikoli ni bila tako 'osredinjena na otroke', kot je danes, potem se izkaže, da imajo ženske načelno gledano svobodno izbiro pri odločitvi biti ali ne biti mati. Če se hoteno odločijo za življenje brez otrok, zato ne bodo ne linčane ne izločene iz družbe. Če se odločijo za otroke, pa je pritisk družbe, da morajo biti dobre matere, večji, kot je bil kdajkoli. Vse morebitne tožbe so zaman, saj so imele (in imajo še danes) prosto izbiro. Današnje razmeroma zelo odprto pojmovanje materinstva tako še zdaleč ne pomeni konca mita o dobri materi.

Do materinstva se je zelo kritično opredelila tudi Simone de Beauvoir. V svojem znanem delu *Drugi spol* je med drugim razgalila in z mnogimi primeri podkrepila licemerstvo družbe do žensk/mater, saj družba, ki načeloma zagovarja pravice embrija na eni strani, posveča po drugi strani kaj malo pozornosti že rojenim otrokom; nadalje ista družba ne priznava ženski, da lahko sama odloča o zarodku, ki ga nosi, in v isti sapi zatrjuje, da so otroci 'last' staršev (prim. de Beauvoir 1986, 470). Izpostaviti je treba še, po njenem mnenju, predsodek, ki je razglašen kot 'naraven', a ga avtorica z utemeljenimi primeri zavrne: materinstvo naj bi bilo izpolnitev vsebine življenja vsake ženske[9] (Ibid, 504). Simone de Beauvoir je prepričana, da otroci niso ne izpolnitev praznine v življenju odraslih ne nadomestek za ljubezen, temveč »najvišji cvet na drevesu ljubezni«, kar v realnem življenju pomeni predvsem »obvezo vzgojiti srečne ljudi« (Ibid, 506). Ker narava ne predpisuje etičnih norm, obveze nikoli niso 'naravne' in potemtakem tudi o materinstvu ne moremo govoriti v tem smislu.

Da je materinstvo zelo zapleten fenomen, velikokrat napačno razumljen, dokazuje tudi neverjeten, a globoko zasidran paradoks: ženske so izločene iz javnega življenja in določenih (moških) poklicev, na mnogih področjih se proklamira njihova nesposobnost, zaupana pa jim je kočljiva in zelo pomembna naloga v življenju vseh ljudi, tako moških kot žensk – formiranje človeških bitij (prim. Ibid, 506).

---

[8] Mit o dobri materi so načrtno izkoristili tudi nacisti, pri čemer jih je zanimalo zgolj materinstvo z biološkega vidika. Ženske, ki niso mogle imeti otrok, so zapostavljali in zaničevali. Matere z določenim številom otrok, favorizirali so seveda fante, so nagrajevali z državnimi odlikovanji. Višek je dosegla njihova odločitev, da si lahko tiste matere, ki imajo več kot devet otrok (od tega najmanj sedem sinov), izberejo ugledne može za botre (prim. Schenk 1996, 184s).

[9] Zgornje trditve ne moremo posplošeno prenesti na vse ženske. Simone de Beauvoir kot primer navaja Sophie Tolstoj. Kljub temu da je bila mati več kot dvanajstih otrok, kar bi po navedenem 'predsodku' definitivno moralo zadoščati za popolno uresničitev ženske, je bila v življenju nesrečna, počutila se je nekoristno in prazno. Razlog za njeno nesrečo in uživanje mnogih drugih žensk je v njihovem odnosu do otrok, do moža, do sebe, do preteklosti... (prim. de Beauvoir 1986, 504–505). Psihološki, moralni dejavniki in navsezadnje tudi materialni položaj ženske igrajo bolj pomembno vlogo pri vzpostavljanju odnosov med materami in otroki ter okolico kot pa materinski instinkt sam po sebi.

Zgoraj navedeni pregled pojmovanja materinstva lahko strnemo v naslednjih mislih: z biološkega vidika žensk je (za zdaj še) nesporno, njegova sociološka razsežnost pa še zdaleč ni tako samoumevna, kot se zdi na prvi pogled. Lahko se strinjamo z Adrienne Rich (1986), ki pravi, da nad edinstvenim biološko reprodukcijskim potencialom ženske – matere bdi 'institucija', ki s prefinjenimi mehanizmi skrbi, da so ženske zreducirane nanj – poveličane s povzdigom na piedestal na eni strani ter elegantno izločene iz aktivnega družbenega življenja na drugi strani.

**Reprezentativna predstavitev vloge matere v književnih delih**

Odlomek na začetku zgodovinskega pregleda materinstva *Vollkornsocken* avtorice Doris Meißner Johannknecht je paradigmatičen primer besedil, kakršna se v 90-ih letih oz. že prej razmeroma pogosto pojavljajo v mladinski književnosti nemškega govornega področja. Bralec/bralka se ob branju sooči z drugačno obliko družinskega življenja in predvsem *drugačno/neobičajno* vlogo matere. Bekina mama v omenjenem romanu je nepredvidljiva, neuravnovešena, nezanesljiva, včasih zmedena, pa tudi nežna, razumevajoča in pozorna, občasno celo fatalna: skratka, kot jo opiše prvoosebna pripovedovalka: »mati s tisoč obrazi«.

V tem literarnem delu je 'dobro mater' zasenčila njena ambivalentna različica. Čeprav ta ne ustreza nobeni predpisani vlogi, saj ni ne samo dobra ne samo slaba, ne moremo posplošeno reči, da gre za poskus rešitve sociološkega problema materinstva, saj so matere, prikazane v teh novih vlogah kot nebogljena, neuravnovešena bitja, skoraj groteskna slika dobre matere.

V delu *Zoë in Rea* švicarske pisateljice Maje Gerber Hess se pojavlja mati, zdravnica, ki je v glavnem okupirana s svojim poklicem, je stereotipno razumevajoča mati, vendar za svojo odraščajočo hčer v najpomembnejših trenutkih ne najde časa in razumevanja, zato ta zaide na stranpota. Njeno nasprotje je Reina mati, ki ima sicer do svoje hčere zelo ljubeč odnos, a je tako debela, da se le s težavo premika, zato se njuna vloga mati-hči obrne; Rea za svojo mater skrbi kot prava ljubeča mati. Živita od socialne podpore, Rei pa se v trgovini pogosto zgodi, da kakšna stvar »odide z njo« (Gerber-Hess 1998, 19). V delu *Novembrske mačke* (*Novemberkatzen*) znane nemške mladinske pisateljice Mirjam Pressler ne srečamo matere, ki bi se razdajala, ampak mater, ki misli predvsem nase in pri tem ne opazi osamljenosti svoje hčerke, ki jo vsi zasmehujejo in izkoriščajo.[10] V romanu *Ich ganz cool* pisateljice Kirsten Boie srečamo mater, ki ima tri otroke s tremi različnimi očeti in se skozi življenje prebija s socialno podporo, stalno menjuje partnerje in ji kljub dobrohotnosti ne uspe vzpostaviti komunikacije z otroki, ki vsak po svoje lebdijo v življenju in v svojem sanjskem svetu.[11] Reprezentativna za radikalno spremenjeno podobo matere v mladinski književnosti pa sta gotovo romana *Soba s cvetnim prahom* (*Das Blütenstaubzimmer*)[12] in *Babičin klic* (*Der Ruf des Muschelhorns*), mlade švicarske pisateljice Zoë Jenny, rojene leta 1974.

[10] Po tem romanu je bil leta 1986 posnet film.

[11] Kirsten Boie je za svoj roman prejela Nemško mladinsko nagrado, žirija pa je v utemeljitivi zapisala: »Kirsten Boie je uspelo ohraniti originalni ton, v katerem zaznamo hrepenenja in obupano omejene možnosti zanemarjenega mladostnika« (Boie 1992, platnice)

[12] Roman je preveden v več kot 25 jezikov. Kmalu po izidu je v prevodu Slava Šerca izšel tudi v slovenščini.

V obeh romanih mati protagonistko, pripovedovalko, zapusti že v predšolskem obdobju, nadaljevanje romana pa prikazuje posledico tega dejstva. Tudi v teh dveh romanih, ki bi ju lahko uvrstili na mejo med književnostjo za odrasle in mladinsko književnostjo, moramo prikaz matere razumeti kot diskurzivni dogodek. Gre namreč za odziv na 68-eta leta. Toda tokrat o sproščenem in svobodnem odnosu do ljubezni in spolnosti pri takratni mladi generaciji ne govorijo tisti, ki so to neposredno doživeli, ampak 'produkti' te ljubezni, otroci. Romana govorita o generacijskih konfliktih in o poškodbah, ki jih je seksualna revolucija prizadejala svojim otrokom in njihovim potomcem.

Obe deli tematizirata mater kot odsotno figuro in hrepenenje po materi. *Soba s cvetnim prahom* se prične s stavkom petletne pripovedovalke: »Ko se je moja mati preselila v drugo stanovanje nekaj ulic naprej, sem ostala pri očetu« (Jenny 1997, 5). Po nekaj tednih se mati z ljubimcem odseli na jug in prekine stike. Pripovedovalka se po maturi odloči poiskati mater. Ta jo sicer sprejme, a ji da jasno vedeti, da njene pomoči ne potrebuje niti potem, ko umre njen tedanji mož Alois.

Komunikacija je vedno enostranska. Iz pripovedi veje želja mlade pripovedovalke po toplini, po materini bližini, toda vedno znova naleti na zid. Komunikacije z materjo Lucy pripovedovalki Jo ne uspe vzpostaviti, čeprav Jo nenehno čaka – tudi ko se Lucy pozno ponoči vrača – je na preži in upa, da se bo kaj zgodilo, a kmalu ugotovi: »Smešno je čakati nekoga, ki ga ne bo« (Ibid, 36). Lucy tudi sedaj ni odprta za komunikacijo in Jo jasno zavrne: »Prišla si, ker si me hotela videti. Nihče ni mogel slutiti, da bo Alois kmalu za tem imel tisto grozno nesrečo. Bila sem na koncu. Ti to dobro veš, Jo, in poskušala si mi pomagati. Toda jaz ne potrebujem tvoje pomoči, razumeš?« (Ibid, 38) Pripovedovalkin poskus zbližanja z materjo vodi le do dokončnega spoznanja, da ta zanjo sploh ne obstaja.

Tudi drugi roman Zoë Jenny je pripovedovan iz otroške perspektive. In tudi v tem romanu mati v zgodnjem otroštvu preprosto izgine iz dekličinega življenja – roman se prične z materinim odhodom. Deklica v predšolskem obdobju najprej opaža, da je v nekaj tednih v stanovanju čedalje manj stvari in potem se z materjo nekega dne odpeljeta k stari mami, ki jo opiše kot zelo čutno. Matere ne okarakterizira, ampak pove samo, da se z babico ob vsakem obisku spreta, nakar mati spravi Elizo v avto in zdrvita proč. Tokrat je drugače. Mati je na sredo sobe postavila Elizin kovček, se z babico spet pričela prepirati, »potem se je obrnila na petah in odšla« (Jenny 2000, 9). Na strani 9 mati izgine iz dekličinega življenja in bralec o njej ne izve nič več. V celotni pripovedi potem nikoli več ni omenjena. Deklica odrašča pri babici, s katero se zelo dobro razume, in ko se ta kmalu ponesreči, pride v dom, kjer se odloči, da ne bo več govorila. Potem jo posvoji bogat logoped, toda tudi tukaj dekle ni srečno in svojo nesrečo deli s sinom družine, ki je tudi odtujen od staršev, od matere – karieristke, ki je sina zanemarjala in tudi za posvojenko ni našla časa.

Če smo v začetku govorili o problematičnosti mita dobre matere, ki jo v sodobni mladinski književnosti pogosto nadomesti drugačna mati, ki gleda predvsem nase, potem po drugi strani lahko ugotovimo, da podoba matere v sodobnih besedilih spet pridobiva na mitskosti, seveda če mit razumemo kot poskus razlage sveta, kot pripoved o skrivnostnih bitjih. Mati v tej literaturi ni več neko na piedestal postavljeno bitje, ampak človek z vsemi napakami.

## Viri


**Primarna besedila**

Boie, Kirsten (1992). *Ich ganz cool*. Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.

Gerber-Hess Maja (1998). *Zoë und Rea*. Luzern: rex verlag.

Jenny, Zoë (1997). *Das Blütenstaubzimmer*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.

Jenny, Zoë (2000). *Der Ruf des Muschelhorns*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.

Meissner-Johannknecht, Doris (1990). Vollkornsocken. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Pressler, Mirjam (1982). *Novemberkatzen*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

**Sekundarna literatura**

Bahovec, Eva. *Predavanje za uvod: feminizem in materinstvo*. In: *Delta*, letnik 1(95), št.1–2, S. 39–51.

Beauvoir, Simone de (1968). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bellinger, Gerhard (1996). *Lexikon der Mythologie*. Bechtermünz Verlag, Augsburg.

Cixous, Hélène (1980). *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve.

Daubert, Hannelore (1999): *Es verändert sich die Wirklichkeit...* In: Raecke, Renate (Hg.). *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V., S. 89–103.

Hipfl, Brigitte (1994). *Warum es notwendig ist, in der pädagogischen Arbeit mit Medien das Geschlecht nicht auszuklammern*. In: Krucsay, Susanne (Hg.). *Geschlechteridentität in den Medien*. Wien: Bundesministerium für Unterricht und Kunst.

Irigaray, Luce (1979). *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve.

Irigaray, Luce (1980). *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Irigaray, Luce (1989). *Genealogie der Geschlechter*. Freiburg (Breisgau): Kore.

Irigaray, Luce (1994). *Je, tu, nous*. Paris: Édition Bernard Grasset.

Jentgens, Stephanie (1999). *Zwei Schritte vorwärts, ein Schritt zurück*. V: Renate Raecke (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V., S.132–144.

Kristeva, Julia (1979). *Kein weibliches Schreiben?* In: *Freibeuter*, 2. 79–84.

Lindhoff, Lena (1995). *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Möhrmann, Renate (Hg.) (1996): *Verklärt, verkitscht, vergessen*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Rich, Adrienne (1986). *Of Woman Born. Motherhood as experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company.

Schenk, Herrad (1996). *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Köln: Kipenheuer & Witsch.

Schmidt, Siegfried J. (1996). *'System' und 'Beobachter': Zwei wichtige Konzepte in der künftigen literaturwisseschaftlichen Forschung*. In: Föhrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.). *Systemtheorie der Literatur*. München: Fink, str. 106–133, str. 120.

Weigel, Sigrid (1988). *Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen*. In: *Die verborgene Frau: 6 Beitr. zu e. feminist. Literaturwiss.* Hamburg: Das Argument, Argument Sonderband 96. 138–152.

Woolf, Virginia (1978). *Ein Zimmer für sich allein*. Berlin.

## Summary

# SEEKING THE MYTH IN JUVENILE LITERATURE

We honoured the 30th anniversary of publishing ***Otrok in knjiga (Child and Book)***, *the only Slovenian professional journal of issues relating to juvenile literature, literary education and the media connected with books.* The symposium (the journal has organised seven so far) took place in Maribor on the 23rd and 24th May 2002, with financial support from the Ministry of Culture and the Municipality of Maribor.

The **Slovenian section of IBBY,** which this year celebrated the 10th anniversary of its existence (the Journal *Otrok in knjiga* was one of the initiators of its founding and each issue of the journal publishes a column in IBBY News) participated in the organisation of the symposium. The Slovenian IBBY section also arranged for the participation of Ms Lilia Ratcheva of Vienna and Ms Ranka Javor of Zagreb.

More than 80 participants of various professions were present at the symposium (literary theorists and critics, writers, translators, editors, teachers, pedagogues, librarians). The moderator Dr Igor Saksida, visiting professor at the Pedagogical and Philosophical Faculties of Ljubljana arranged 23 papers for the programme:

**Lilia Ratcheva** presented at the 50th anniversary of IBBY and the 40th anniversary of the international journal *Bookbird* her paper entitled "International Understanding through Juvenile s Literature: Utopia or Reality?"

**Ranka Javor,** using examples of contemporary authors of Croatian juvenile literature, sought answers to the question of "What is the poetry in modern fairytales with regard to traditional folk and written tales.

**Igor Saksida** offered to explain what the concept of myth involves, in which (juvenile) literary types the myth is most present and how the myth is reflected in Slovenian juvenile poetry.

**Janez Vrečko** discussed whether the myth can still express its power and what the relationship between the myth and literature is.

**Meta Grosman** based her paper on the understanding that the myth is one of the important means of the child's primary socialisation and integration within the culture of its parents and broader society. Because of this fact she believes that juveniles should be brought up to become more critical of numerous new myths that spread beyond linguistic and cultural borders.

**Marjana Kobe** addressed the issue of categorizing mythical/myth in the modern fairytale and how the elements of the mythical are reshaped and what function they have in modern examples of fairytales in Slovenia.

**Marija Stanonik** pointed out the transformation of mythical beings in Slovenian literary folklore and highlighted their poetical function in various folk genres.

**Jelka Kernev Štrajn** addressed her attention to the relationship between allegorical structures and the elements of the irrational. The topic of the discussion was three types of story: the myth, the folk story and the fictional story.

**Silvija Borovnik** discussed the presence of various mysterious creatures in juvenile work by the Maribor author Zlata Vokač, who found the sources for shaping her parallel mythical world in local tales and legends alive in oral tradition, while scientifically she leaned on the works of C. G. Jung.

**Alenka Glazer** analysed five juvenile literary works of the Slovenian writer Pavle Zidar, whose fables incline closely to the supernatural and acquire mythical elements. The motive of death is present in all his tales.

**Dubravka Zima** studied the tales of the famous Croatian writer Ivana Brlić Mažuranić and their relationship to Slav mythology and the relationship of the tales' structures towards myth.

**Dijana Zalar** presented the presence and function of mythological characters in Croatian juvenile prose, especially on the thematic, motive and compositional levels.

**Marko Kravos** analysed the motive powers and archetype images in his auto-poetry on which basis he grew into an individual in his early youth and how mythical dimensions of reality still live in his writings.

**Vinko Moderndorfer** discussed the mythical and moral elements of the tale Mojca Pokrajculja, on of the favourite Slovenian tales written by his grandfather.

**Ivanka Mestnik** presented the initiatives and sources in the creation of her juvenile books with mythological themes.

**Andrej Lutman** sought the answers to what has the most truth: the fairytale or history, the written or the memory, in a humorous and provocative manner.

**Boris Višnovec** the influence of toys and characters from literature in the shaping of a child's personality, also from the aspect of preserving the Slovenian identity at a time of general globalisation.

**Dragica Haramija** devoted her attention to elves, which are not autochthonous Slovenian mythical beings, but are frequent and interesting literary characters in Slovenian literature.

**Milena Blažič** presented the comprehension of mythical and linear time in juvenile literature as defined by M. Nikolajeva. To these theoretic thoughts she added an analysis of mythical and linear time in Slovenian literature.

**Lilijana Burcar** defended the thesis that the Harry Potter novels are directed at re-establishing and preserving the mythical horizons of the child's imagination.

**Jakob J. Kenda** concludes that the myth in literature, in its division into religious and fantastic, is rooted in the latter; and describes the historic development and individual genres of fantastic literature.

**Vesna Kondrič Horvat and Saša Jazbec** tried to determine what is happening with the phenomenon of the everlasting myth of the unselfish and beneficent mother in modern German juvenile books in which various "alternative" family forms are present.

# VSEBINA

Lillia Ratcheva: *Mednarodno razumevanje s pomočjo mladinske književnosti: utopija ali resničnost?* ..... 7

Ranka Javor: *Sodobna hrvaška pravljica* ..... 10

Igor Saksida: *Mitsko in slovenska mladinska poezija – potujitveni nekaj v pesniški govorici* ..... 14

Janez Vrečko: *Mit, antika in sodobnost* ..... 24

Meta Grosman: *Razbiranje in razumevanje mitskih sestavin* ..... 31

Marjana Kobe: *Mit / mitsko in sodobna pravljica* ..... 39

Marija Stanonik: *Mitološki vidik slovstvene folklore* ..... 46

Jelka Kernev Štrajn: *Preliminarije k obravnavi razmerja med alegoričnimi strukturami in prvinami iracionalnega v pravljici* ..... 51

Silvija Borovnik: *Mitsko v mladinski književnosti Zlate Vokač* ..... 58

Alenka Glazer: *Mitsko v mladinskem delu Pavleta Zidarja* ..... 64

Diana Zalar: *Mitološka bitja v hrvaški umetniški prozi za otroke in mladino* ..... 70

Dubravka Zima: *Mit v pravljicah Ivane Brlić-Mažuranić* ..... 83

Marko Kravos: *Otroštvo kot priložnost za mit* ..... 92

Vinko Möderndorfer: *Mojca pokrajculja ali demitizirani mit o delu in pridnosti* ..... 95

Ivanka Mestnik: *Kako sem se lotila mitske in pravljične tematike in kako to sprejemajo otroci* ..... 100

Andrej Lutman: *Pravljica kot zgodovina* ..... 108

Boris Višnovec: *Izbira otroških igrač in slovenski miti* ..... 113

Dragica Haramija: *Škratje – mitološka in pravljična bitja* ..... 117

Milena Blažić: *Pojmovanje mitskega in linearnega časa v mladinski književnosti po Marii Nikolajevi in v slovenski mladinski književnosti* ..... 127

Lilijana Burcar: *Od čarobne palice Harrya Potterja k mitskim razsežnostim imaginarija otroštva* ..... 134

Jakob J. Kenda: *The Vampire Strikes Back: In- ter resurekcija mitskega v anglosaksonski literaturi za mlade na koncu 20. stoletja* ..... 141

Vesna Kondrič Horvat in Saša Jazbec: *Mit dobre matere v mladinski književnosti nemškega govornega področja v 80-ih 90-ih letih 20. stoletja* ..... 145

Summary ..... 152

OTROK IN KNJIGA
54

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revijo sta ob finančni podpori
Ministrstva za kulturo in Mestne občine Maribor
založili Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta Maribor

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 3000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

Tisk: Dravska tiskarna, Maribor; Računalniška priprava: Grafični Atelje Visočnik

**Vinko Möderndorfer** – pesnik, pisatelj, dramatik, režiser, publicist

**Lilia Ratcheva - Stratieva** – ena od štirih urednic mednarodne revije *Bookbird*

**dr. Igor Saksida** – predavatelj mladinske književnosti na Pedagoški in Filozofski fakulteti v Ljubljani, publicist

**dr. Marija Stanonik** – znanstvena svetnica na ZRC SAZU, predavateljica slovstvene folkloristike na Filozofski fakulteti v Ljubljani, publicistka, urednica zbirke Glasovi

**Jelka Kernev Štrajn** – komparativistka, svobodna ustvarjalka na področju kulture, prevajalka,publicistka

**Boris Višnovec** – pisatelj, scenarist

**dr. Janez Vrečko** – predavatelj komparativistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani, publicist

**dr. Dijana Zalar** – predavateljica na Pedagoški akademiji v Zagrebu, publicistka

**mag. Dubravka Zima** – predavateljica na Filozofski fakulteti v Zagrebu, publicistka

| OTROK IN KNJIGA | MARIBOR 2002 | LETNIK 29 | ŠT. 54 | STR. 1–158 |
| --- | --- | --- | --- | --- |