

Literarni pregled

Pravljica v stiski

Naj se nam zdi obraz sodobne pravljice pred svetlim ozadjem starodavnih pravljicnih zgledov še tako zasenčen in izpremenjen, moramo po pregledu današnje ljudske in mladinske umetnosti ugotoviti, da pravljica, ta oslabljeni in podružabljeni odmev mitičnih kultov, vkljub vsemu živi. In sicer razlikujemo v splošnem dva tipa sodobne pravljice. Prvi tip izhaja iz besede in njene velike raztegljivosti; oblikujeta ga umetnik in mladinski pravljicar-pedagog. Pri drugem tipu je stari svet pravljice dekadentno upadel v filmsko podobo; za njo stoji človek iz množice s svojim večnim pravljicnim čuvstvom in današnja pisana civilizacijska kultura s svojim modnim komfortom ter primitivno pojmovano erotiko.

O prvem, slovstvenem tipu pravljice lahko trdimo, da predstavlja na eni strani agonijo stare pravljice, odmiranje starega pravljicnega sveta, na drugi strani pa spričo dotoka sodobne predmetnosti že kaže nove, sveže pravljicne možnosti.

Drugi, filmski tip pravljice glede na vsebino in na nastopajoče osebe vseskozi konservativno drži stik s staro pravljicno tradicijo. Zakaj pod modno pisano zunanostjo nastopajočih oseb v pravljicno operetnem filmu navsezadnje spoznamo davne pravljicne podobe, med njimi posebno večno zaklete kraljične in večno mlade, lepe in zmagovite kraljeviče. Svet sodobnega operetnega filma ni nič drugega kakor svojevrstno, iz npravstvenosti našega stoletja zraslo nadaljevanje sveta stare pravljice.

Oglejmo si prvi tip, to je pisano pravljico.

I.

Trenotno se mi zdi, da so v evropskem slovstvu, kar se tiče oblikovanja sodobne pravljice, najznačilnejša in najtehtnejša tri imena: Erich Kästner, Karl Čapek in Richard Hughes. Nemec Kästner in Čeh Čapek se ponašata z dobrim slovesom v mladinsko pravljicnem slovstvu. Anglež Hughes pa ne piše za mladino; k pravljici se je primaknil šele po svoji knjigi „Vihar na Jamajki“, kjer razkriva otroško psihologijo.

Erich Kästner je znan po svoji mladinski zgodbi „Emil in detektivi“, a njegova pravljica se da dobro razložiti iz knjige: „35. maj ali Konrad jezdi k Južnemu morju“.

Apotekar Ringelhut pelje svojega nečaka Konrada 35. maja k Južnemu morju, in sicer zaradi domače naloge, ki jo mora Konrad o tem morju pisati. Preden prideta tja, potujeta skozi nekakšno Indijo Koromandijo in na tem potu doživita nešteto čudovitih stvari. Veren spremljevalec jima je konj na kolescih, po imenu „Negro Kaballo“.

Izrednost dogodkov in čudežnost sta v svetu te Kästnerjeve pravljice pritirani do skrajnosti, do tja, kjer se že prične svet ironije in pravljicne groteske. Konj „Negro Kaballo“ ima vseskozi človeške navade in pamet. Sedi pri mizi in razpravlja o literaturi, o Goetheju in o Lessingu, gleda skozi okno in telefonira: „Tam potovalna pisarna za cirkuške konje?“

Zdi se, da to niso sanje; groza konjske nenadnosti ne tiči v vseh teh dogodkih: fantastični svet in vse, kar prihaja z njim, je pisatelj posmeh spremenil v preveč naraven, skoraj puščoben element. Čudežna zgodba ne razodeva več pravljicne samoobsebiurnosti iz prvotnega duha stare prav-

ljice, na njeno mesto stopa neka vsakdanja pravljčna ravnina, ki so njene živali, osebe in ostale figure tako obrabljene, da postane iz njih le še suh predmet, lesena, zlozljiva igrača. To pa prihaja predvsem od raztegljivosti besede, ki pisatelj z njo igrivo ironično razpolaga.

V prostoru Kästnerjeve pravljice opazamo neka znamenja iz resničnega življenja, ki onemogočajo onostransko in tostransko pravljčno resničnost. Z njimi se tudi pojavljajo tendenčne pedagoške osti. Stare pravljčne podobe nadomešča primerno okrinkan človek iz resničnega življenja. Na primer: prezident devete dežele je iz življenja znani „debeli Seidelbast“, ki nosi kopalne hlače, drugi kosi obleke so mu pa na kožo naslikani. Deveto-deželski levi niso čista pravljčna resničnost: oni nihajo nekje med to resničnostjo in človekovo mislijo. Zakaj lev, ki si ga Konrad misli, ga utegne požreti.

Lutkovni pravljčar Poci je s takšno ironično zavestnostjo še ustvaril svojevrsten in značilen tip baročne pravljice, ki si jo sodil: da je izmišljena, resnična, bedasta, razumna, lepa, pošastna, in ki v njej plešoč Gašperček hkratu govori, da je lesen in na žico privezan. V tej pravljci so si bile vse sredobežne silnice v sorazmerju in ravnovesju, kar je imelo za posledico, da se je pravljčna oblika ohranila. Kästner pa nasprotno s preveliko in premočno sodobno zavestnostjo in ironijo ter s predmeti iz resničnega življenja, ki se ne podreajo naradni formi pravljčnega sveta, razdira ne samo stari tip pravljice, ampak pravljico samo in vse možnosti njenega resničnega obstoja. Na preostalih razvalinah se znova sestavlja, a ne raste organsko pravljčna kultura, ki pa nam kaže le še svet pravljčnih igrač.

Kdo vse more v Kästnerjevem pravljčnem svetu postati igrača! Po vrsti Karl Veliki, Hanibal, Napoleon in dr. Pisatelj jih prestavlja v pravljčno zgodbo kakor lutke. Konrad in Ringelhut nimata prav nobenega spoštovanja do pravljčnega Napoleona. Apotekar ga celo ošteva, naj si kupi nov klobuk. Ahil in Aleksander pa pravkar dosežata na tekališču nov svetovni rekord v teku na 100 m. Wallenstein in Hanibal se igrata s kositrnimi vojaki. Ena izmed glavnih značilnosti Kästnerjeve konstruirane pravljice je, da se večinoma izživlja v smešni obrnjenosti sveta in v drugih skrajnih preokretih. Na primer: hudobne starše zagledamo v šoli, v vzgojevalnici, poučne lekcije jim dajejo otroci. To so skrajnosti in tiste obrnjenosti, ki jih je pisatelj v „Emilu in detektivih“ nakazal in ki jih primitivno izrablja sodobni ameriški film. (Prim. „Burjo“, revolucijo mladine, režiser Cecil de Mille.) Novih razgledov in svetov pa za temi skrajnostmi danes še ne vidimo.

Če primerjamo Grimmovo ali Andersonovo pravljico s Kästnerjevo, vidimo, da ima pretekla neko središče, tajno ali očitno. In vse se mimo čudežnosti in nenadnosti uravnava po tem središču. Pri Kästnerjevi pravljci pa doživiš njeno kaotičnost, ki je sicer pravljčno urejena, plastična in kakor igrača otipljiva, a nekje v podtalnosti usiha, ker je brez pravih vezi, brez središčnega duha in brez globlje smotrnosti. Vsa Kästnerjeva pravljčna šara se po mili, razposajeni, hudomušni in vzgojni volji pomika v pravljčno dejanje, ki nima ne konca ne kraja, ki teče, kakor misel nanese, in ki se ne piše, ampak iz besede „napravlja“, „sestavlja“ in navsezadnje tudi — razbija: Stric Ringelhut pripoveduje Konradovim staršem, kaj sta vse doživela, na kar pravi Konradova mati: „Ljubi Julij, zakaj si mi do danes zamolčal, da so v vaši družini duševni bolniki?“

Podobno ali mnogo, mnogo manj groba dejstva odkrivajo pravljice Karla Čapka: 1. Pošta, policija, psi in roparji in 2. doktorji, mačke, lastovke in vrabci. Pri tesni primerjavi čutimo, da Čapek mnogo bolj umetniško razpolaga z besedo, da je mnogo bolj domiseln in pesniški kakor Kästner.

Tip njegove pravljice je predvsem okvirna pravljica. Mestni stražniki se pogovarjajo med seboj in pravljичne zgodbe se pleto iz teh pogovorov, odnosno iz pripovedovanih doživetij stražnikov v poslednji noči.

Čapek nas v svoji pravljici prestavi v sodobnost in nam pokaže stražnika, ki opravlja med drugimi rednimi posli tudi službo posrednika med živalmi in ki se naenkrat povzpne do službe takšnega reditelja in pomočnika, da stopi na mesto kraljeviča: on pozve v imenu strogega zakona zmaja, naj preneha z bljuvanjem ognja iz sedmerih žrel in naj dokončno izroči ugrabljeno princeso. Zmaj se ne da pregovoriti. Zdaj pridejo mestni gasilci in pogase ogenj v vseh zmajevih žrelih; slednjič postane stražnik rešitelj princepe, po katero prihitijo kralj v avtomobilu: ker vozi proti predpisom cestnega reda, ga stražnik takoj zapiše. In tako dalje.

Po vsem tem vidimo, da obstoji čar Čapkove pravljice v tem, kako se sodobni človeški liki, navade, lastnosti, predmeti vežejo in stikajo s starimi, tradicijskimi pravljичnimi postavami: s kralji, kraljičnami, roparji, povodnimi možmi in dr. To povzroča smešne situacije, smešnico, smešno pravljico. Resnično: iz Čapkove pravljice se odražajo starodavne pravljичne figure kakor muzejske antikvitete, kakor zadnji spomin na pretekle, dobre čase, ki jih samovoljno razpostavlja pisatelj po sodobnem svetu. Ta svet se predstavlja kot nadmočen, življenjski: kralj ne more več dati svoje hčere rešitelju-stražniku, kralj sploh ne more nič velikega podariti razen tobaka, ki si ga stražnik poželi. Kralj in povodni možje tavajo po pravljici osmešeni, starčevsko nemočni, bolni, da jih zdravniki zdravijo. Duh po trohnobi in mrtvili dolgih stoletij se jih usodno drži. V njihovih postavah in slabotnih zamahljajih njihove davne moči doživljamo poslednje dejanje stare pravljice, ki se že pretvarja v farso.

Svet Čapkove pravljice se dviga iz dna takele podzavestne miselnosti: mi vemo, da povodnih mož ni na svetu in da pravljica ni resničnost, ampak preprosta, igriva izmišljotina. A kljub temu nas prepričujejo besede nad tem miselnim dnem: da vendar povodni možje so, kajti zadnjič je prišel eden k mojemu očetu, da bi mu izdrl zob. Situacija tega povodnega moža in njenega sveta postaja potemtakem še tesnejša in obupnejša, v vsakdanjosti še bolj neverjetna, do skrajnosti neverjetna, kar povzroča dvoobraznost zgoraj razložene miselnosti.

Takšno stanje rešujejo: blesteča pravljичna domislica, plemenita vzgojna blagovest (vsaka ljubezen osvobaja ljudi in živali iz začaranih krogov), povrh vsega pa še pojav čisto druge pravljичne resničnosti, ki ima za izhodišče iracionalno bitnost nove, sodobne predmetnosti. Zadnje dejstvo se predvsem dotika pravljice R. Hughesa.

Pravljico Richarda Hughesa pod imenom „Kitov dom“ (The Spider's Palace) si velja vsekakor dobro zapomniti. Ta knjiga se bo morala nedvomno zmerom navajati, kadar bo govora o pravljici, ki jo oblikuje nova predmetnost.

Podlage Hughesove pravljice so v marsičem stare. Tako je mnogo tradicijskega duha v njej na nov način doživetnega. Razen tega živi v neki meri iz poznavanja Frazerjevih kulturnih slik o starodavnih kultih in ma-

gičnih opravkih. (Prim. magični postopek z riževim zrnem v pravljici „Temni otrok“).

Najznačilnejša Hughesova pravljica je „Vožnja skozi telefon“. Deklica, ki živi pri nepravih in hudobnih starših, potuje po telefonski dovodni žici na obiske k znancem, ki jo ljubijo. Nekega dne se zgodi nesreča: namesto k znancem, pridrži deklica k popolnoma tujim ljudem. Usoda napačne telefonske zveze. Pri tujih ljudeh pa se v tej petletni deklici pošastno vzdramijo nagoni in želje, ki jih je pri nepravih starših skrivala in dušila. Gospodovalno začne govoriti, zahteva celó sobo za igranje in naposled izrazi željo, naj snamejo streho s hiše, ker hoče spuščati rakete v nebo. Skratka: deklica se vzbuja v demonsko življenje otroške podzvesti, Emily iz romana „Vihar na Jamajki“ se je prevesila v pravljico. Pravljica R. Hughesa se torej spočenja na oni točki, na kateri se spušča človek v temačen svet: „vse je dovoljeno“, na kateri prestopa meje vsakršne zakonitosti in prihaja v območje kaotične prostosti. A raketa odnese deklico k nepravim staršem domov in vse je kakor prej: trda resničnost pokorne Pepelke in vezanosti na zemeljske zakonitosti.

Precej podobnosti ima Hughesova pravljica tudi z Andersenovo, ki ne išče resničnosti v pravljični onstranosti, ampak v bistvu in medsebojnih odnosih predmetov. V Hughesovi pravljici pa ne rasto v nezmernosti in skrajnosti samo ljudje, predmeti, dežele, ampak tudi besede in prvotno preprosta dejanja. Na primer: besede „nič“ ali „inhalirati“. Dejanje „inhalirati“ se daljša v groteskno pošastno bitnost: otroci inhalirajo in prično rasti, rasti, da so večji kakor starši. Tu smo zadeli na obrnjenosti iz Kästnerjevega sveta, ali kolikšne so razlike: obrnjenosti in prevratnosti v Hughesovi pravljici res pravljično žive in se res širijo do predmetov, besed in oseb, medtem ko jih Kästnerjeva pravljica preprosto ugotavlja in beleži.

Pri vseh odlikah in prednostih pa tudi Hughes ograža obstoj pravljice. Tri ovce se ne zadovolje z domovanjem na goli skali. Podajo se druga za drugo pot, da bi si poiskale kraj, kjer raste trava. In vsaka mnogo doživi, a ob vrnitvi mora slišati težko ugotovitev: „Brat, ti nisi nikoli zapustil te skale.“ Z drugimi besedami: brodil si, iskal zelenih travnikov, a želja se ti ni izpolnila. Marsikaj si doživel, a na koncu koncev se v bistvu ni nič izpremenilo: zmeraj stojiš na istem mestu, vse je le utvara. V okviru pravljice same je nevarnost, da se bo pravljica razbila. Da, tudi Hughesovo pravljico nosijo poslednje rahle opornice. V tem je podobna „Palači pajka“, ki se nahaja prav na koncu zadnje veje, pod katero sikajo navzgor strupene kače spoznanja in sodobne vsevednosti. Odtod je dokaj kratek in hiter beg v zračno palačo sredi oblakov. Pravljica je na prehodu iz baročne Poccijevske resničnosti v novi svet prispela v fazo rokokojske miniature.

II.

V novembru lanskega leta smo gledali v Ljubljani zanimiv film „Moderni Robinzon“. (Režija: Edvard Southerland, Robinzon: Douglas Fairbanks). Po morju se vozi družba angleških lordov. Eden izmed njih skoči za stavo v morje in priplava do samotnega otoka, na katerem zaživi življenje Robinzona iz angleške mladinske zgodbe.

Ta film je za naš čas, predvsem pa za našo končno sodbo o pisani pravljici Kästnerja, Čapka in Hughesa zelo poučljiv.

S športno prožnostjo skoči podjetni lord iz velikega sveta kulture in znanja o vseh stvareh v divji pragozd na otoku. In kaj ustvari v njem, kaj izstruži iz njegovih dreves? Ne morebiti primitivne in prvobitne kulture človeka iz prehistoričnih časov, ampak nekaj drugega, ob vsem početku dokončnega: izumetničeno rezbarsko kulturo, kultivirano domačijo; namah se spušča v okrasne podrobnosti. Domačijo modernega Robinzona so soustvarjali: knjiga o prvem Robinzonu in razna tehnična izkustva iz velemestnega življenja. Bambusove buče na primer moderni Robinzon ne stre z zobmi kakor pračlovek, ki se je razvojno pomikal skozi temo stvarstva, ampak z zaostreno palico. Vrv je naenkrat izgotovljena, sekira prav tako. In z njo drugi koristni predmeti. Živali moderni Robinzon udomači in dresira: med njimi in Robinzonom je kmalu tako domačnostno razmerje kakor med staro sodobno damo in med njenim psičkom na zofi v meščanskem salonu. Ko Robinzon ujame divjaka, ga premaga z vseznalostjo rokoborske tehnike iz evropske športne arene. In vse gladko in samo ob sebi umevno teče kakor v pravljici. Pravljičnost pa obstoji v tem, kako človek vnaša v prirodo in v prirodne predmete znanje in pamet iz sodobnosti in Robinzonove povesti.

Na tak način je moderni Robinzon v ameriškem filmu po svojem početju zelo podoben pravljicarju našega časa. Kakor moderni Robinzon na eni strani pozna starega Robinzona iz Defoea, na drugi pa predobro in preveliko ve o pretekli in sodobni kulturi, tako oblikuje današnji pravljичni pesnik iz dveh izobraženih in izkustvenih območij: iz sveta poznavanja stare pravljice in iz sodobne predmetnosti. Sestava teh dveh svetov, ki z njo stari pravljичni predmeti privzemajo sodobne navade, izrazne kretnje in govorico našega časa, ustvarja pravljичno rokokojsko kulturo, ki njen jezik že davno ni več naravna forma stare pravljice, ampak v najboljših primerih — jezik dvoobrazne umetnikove kulture.

Stara, naravna forma pravljice, ta je ohranjena v operetnem pravljiskem filmu, v praznomiselnih filmskih podobah, ki osladno govore zmerom samo o enem in istem: kako bi moralo biti na svetu! Preproste naravne pravljичne forme se v nečem nikoli ne izpreminjajo: večne so in svet, ki ga obsegajo v svojih oblikah, se izpreminja po njih. Izpreminjajo se le mladinsko-umetniške oblike pravljice, ki so njena važna in usodna gibalna vzgojne težnje, ironija in čas.

Skupno pa je tem in onim oblikam: ozadje ropota v človeški družbi.

Boris Orel

Iz naših revij

„Porazna“ kritika. — Založba Hram je izdala „Zgodovino Evrope v devetnajstem stoletju“, ki jo je napisal B. Croce. S katoliškega stališča je to delo poskušal oceniti in obsoditi dr. Jos. Turk v 8/9. številki letošnjega „Časa“. Obsoditi ga ni bilo treba, ker dr. Turk takoj uvodoma opozarja slovenske katoličane, ki se nočejo pregrešiti proti svoji vesti, da je delo že rimska kongregacija sv. oficija dne 15. jul. 1932. postavila na indeks prepovedanih knjig. Hkratu s tem opozorilom ošvrkne kritik mimogrede še „Slovenca“, češ, da je „z velikim priznanjem in brez vsakega pridržka“ pohvalil to delo, „pa svoje napake ali zmote ni popravil kljub opominu na pristojnem mestu“. Kritiki se v opombi pod črto tudi ne čudi, „če je delo po svoji dialektični in