



POLONA TRATNIK

V DEŽELI PRAVLJIC

K DRUŽBENIM FUNKCIJAM PRAVLJIČNIH NARATIVOV

POLONA TRATNIK
V DEŽELI PRAVLJIC

Mami in očetu.

POLONA TRATNIK

V DEŽELI PRAVLJIC

K DRUŽBENIM FUNKCIJAM
PRAVLJIČNIH NARATIVOV



KOPER 2024

POLONA TRATNIK: V DEŽELI PRAVLJIC. K družbenim funkcijam pravljичnih narativov

Zbirka: Knjižnica Annales Majora

Odgovorni urednik zbirke: Darko Darovec

Urednici: Urška Lampe, Jasmina Rejec

Recenzenta: doc. dr. Saša Babič, prof. dr. Gorazd Bajc

Oblikovanje: Manca Švara, Zavod Epiona

Slika na naslovnici: Ilustracija Janko in Metka, Roža Piščanec (Bevk, 1975, 12–13).

Založnika: Založba Annales, Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Koper[©] (www.zdjp.si), Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja[©], Čentur (www.iris.eu)

Finančna podpora: Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije

Publikacija je prosto dostopna na:

<https://zdjp.si/ptratnik-v-dezeli-pravljic/>

Elektronska izdaja

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 202271747

ISBN 978-961-6732-67-3 (Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, PDF)

KAZALO

SEZNAM ILUSTRACIJ	6
UVOD	15
DRUŽBA PRIPOVEDUJE PRAVLJICE O PRIHODNOSTI	19
PRAVLJICA, DRUŽBENA RESNIČNOST IN MIRABILIS	41
BIOPOLITIČNI PRISPEVEK PRAVLJIC K OBLIKOVANJU DISCIPLINARNE DRUŽBE	63
MITSKI, RELIGIJSKI, FOLKLORNI IN PRAVLJIČNI UBIJALCI ZMAJEV	85
ŽIVALI, POŠASTI IN OKOLJA: ČAROBNOST ZEMELJSKE STVARNOSTI	109
OBLIKOVANJE SKUPNOSTI IZ ANTIČNE MITOLOGIJE	139
UPORABA NARODNIH JUNAKOV ZA RAZLIČNE DRUŽBENOPOLITIČNE POTREBE	149
GRAJENJE NACIJ S PRAVLJICAMI: PRIMER PRAVLJICE O JANKU IN METKI	173
ZAPUŠČENI OTROCI, KI POSTANEJO SUVERENI DRUŽBENI SUBJEKTI	189
VIRI IN LITERATURA	209

SEZNAM ILUSTRACIJ

- Slika 1.1: Gustav Doré (1832–1883), ilustracija k pravljici »Palček« Charlesa Perraulta, sedma od enajstih gravur, ki se pojavijo v izdaji iz leta 1867 z naslovom Les Contes de Perrault (Wikimedia Commons).*
- Slika 1.2: Alexander Zick (1845–1907), Hänsel in Gretel, okoli leta 1900 (Pinterest).*
- Slika 1.3: Arthur Rackham (1867–1939), Hansel in Gretel, 1909. Ilustracija, ki se je pojavila v Grimm, Jacob in Wilhelm (1909): The Fairy Tales of the Brothers Grimm. Prevod Edgar Lucas. London, Constable & Company Ltd. (Wikimedia Commons).*
- Slika 1.4: Otto Kubel (1868–1951), Hänsel in Gretel pred hišo čarovnice, 1930 (Wikimedia Commons).*
- Slika 1.5: Ilustracija Janka in Metke pri hiši čarovnice, avtorja Milka Bambiča (1905–1991), objavljena v prevodu izbranih pravljic iz Kinder- und Hausmärchen Alojzija Bolharja (Grimm & Grimm, 1932, 8–9).*
- Slika 1.6: Ilustracija Janka in Metke, ki jesta hišo babice in dedka, avtorice Rože Piščanec (1923–2006), prvič objavljena v izdaji Janko in Metka Franceta Bevka leta 1963 (Bevk, 1975, 5).*
- Slika 1.7: Ilustracija Janka in Metke, ki srečata čarovnico pred njeno hišo, avtorice Jelke Godec Schmidt, iz Zlate Grimmove pravljice, prevoda velike izdaje Kinder- und Hausmärchen Polonce Kovač v slovenščino (Grimm & Grimm, 2012, 52).*
- Slika 2.1: Bartolomeo Veneto, idealiziran portret kurtizane Flore, cca. 1520. Dama bi morda lahko bila Lukrecija Borgia (Wikimedia Commons).*
- Slika 2.2: »Museum Wormiani Historia« z naslovnice dela Museum Wormianum, 1655 (Wikimedia Commons). Risba prikazuje kabinet čudesa danskega zdravnika, naravoslovca in antikvarja Olaus Wormiusa (Oleja Worma, 1588–1654). Kabinet čudes so bile enciklopedične zbirke predmetov, predhodnice muzejev, ki so se pričele pojavljati v šestnajstem stoletju. Z današnjega vidika bi predmete kategorizirali v naravoslovne, geološke, arheološke zbirke, med njimi pa so bile tudi relikvije, umetnine in starine.*
- Sliki 2.3 in 2.4: Leonardo da Vinci, študije fetusa v maternici. Približno 1511 (Wikimedia Commons).*
- Slika 2.5: Lakomni sokol v iluminiranem srednjeveškem rokopisu. Jacob van Maerlant, Flandrija cca. 1350, Folio 93v (Koninklijke Bibliotheek, Haag, Nizozemska). Sokol je izredno požrešna žival, ki lovi le manjše, mlade ptice. Sokol je prisposoba tistih, ki uživajo v mesu. Poduk: ker ne more loviti divjih ptic, temveč zgolj šibke domače ptice, je prisposoba hudiča, ki zgolj moli k šibkim v duhu. Lakomni sokol je prisposoba za Tebalda, ki ubije svoja vnuka v Straparolovi pravljici o Doralice.*
- Slike 2.6, 2.7 in 2.8: Človeška fizionomija po razlagi Giambattista della Porta, ki se kaže prek značajskih in vidnih podobnosti z živalmi (della Porta, 1586, 73, 74, 59).*
- Slike 2.9, 2.10, 2.11, 2.12 in 2.13: Ulisse Aldrovandi (1522–1605), naslovnica enciklopedije Monstrorum Historia in ilustracije primerkov »različnih naravnih stvari« ali čudes (Aldrovani, 1642).*

- Slika 3.1: Gustave Doré, ilustracija Pepelke na plesu k pravljici »Pepelka ali stekleni čevljiček« Charlesa Perraulta, Les Contes de Perrault, Pariz, J. Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).*
- Sliki 3.2 in 3.3: Edmund Dulac (1882–1953), Pepelka Charlesa Perraulta v izdaji za francoski rdeči križ iz leta 1910. Levo: vila iz buče čara kočijo (Wikimedia Commons). Desno: sprejem na dvoru (Pinterest).*
- Sliki 3.4 in 3.5: Pepelka Charlesa Perraulta v priredbi Charlesa Seddon Evansa (1883–1944) z ilustracijami Arthurja Rackhama iz izdaje leta 1919, London, William Heinemann (Pinterest).*
- Slika 3.6: Harry Clarke (1889–1931), ilustracija pravljice »Pepelka ali stekleni čevljiček« iz The Fairy Tales of Charles Perrault. London, George G. Harrap, 1922 (Wikimedia Commons).*
- Slika 3.7: Rie Cramer, razglednica z motivom Pepelke iz leta 1930 (Pinterest).*
- Slika 3.8: Plakat za film Pepelka v produkciji Walta Disneya iz leta 1950 (Wikimedia Commons).*
- Slike 3.9, 3.10 in 3.11: Albín Brunovský, ilustracije k pravljici »Igračka« Marie-Catherine d'Aulnoy, ki pokažejo transformacijo princeske iz opice v damo (d'Aulnoy, 1987, 161, 167, 173).*
- Slika 3.12: Albín Brunovský, ilustracija k pravljici »Drobtinica Pepelka« Marie-Catherine d'Aulnoy (d'Aulnoy, 1987, 133).*
- Slika 4.1: Panjska končnica z motivom junaka, ki premaga zmaja, les, inv. št. EM2355E, Slovenski etnografski muzej (Foto: Blaž Verbič, © Slovenski etnografski muzej).*
- Slika 4.2: Zvonko Čoh, ilustracija boja junaka z zmajem, ki spremlja pravljico »Ad Lintverna« (Tratar, 2007).*
- Slika 4.3: Anonimen (goriška delavnica), Sveti Jurij ubija zmaja, okoli leta 1410–1420, Breg pri Predddvoru, podružnična cerkev svetega Lenarta. Tempera, platno, 175 x 174 cm (NG S 1497, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).*
- Slika 4.4: Izvirnik: Fridrik Beljaški, delavnica, Sveti Jurij, okoli leta 1430, freska, cerkev sv. Kancijana, Selo pri Žirovnici. Kopija freske, 1957 (Vladimir Makuc), tempera, platno, 197 x 121 cm (NG S 1456, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).*
- Slika 4.5: Sveti Jurij ubija zmaja, začetek petnajstega stoletja, freska v cerkvi svetega Štefana v Zanigradu (Wikimedia Commons).*
- Slika 4.6: Hans Georg Geiger von Geigerfeld, Sveti Jurij ubija zmaja, okoli leta 1641, olje, platno, 265 x 151,5 cm (NG S 1946, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).*
- Slika 4.7: Anonimen, Sveti Jurij proti zmaju, 1923. Poslikana panjska končnica, les, inv. št. EM7220 (Foto: Marko Habič. © Slovenski etnografski muzej).*
- Slika 4.8: Maksim Gaspari, Sveti Jurij, razglednica, Družba svetega Cirila in Metod, 1912. Prikazan je običaj jurjevega konjenišтва iz Adlešičev v Beli krajini z Zelenim Jurijem in značilno brezo v ozadju (Gaspari, 2000, 137).*
- Slika 4.9: Maksim Gaspari, Jurjevo, akvarel, gvaš, 1924 (zbirka Slovenskega etnografskega muzeja).*
- Slika 4.10: Maksim Gaspari, razglednica z motivom Zelenega Jurija (zbirka Maksima Gasparija, Slovenski etnografski muzej).*

- Slika 4.11: Maksim Gaspari, ilustracija k pravljici »O junaškem kovaču« (V – iški, 1997, 153).
- Slika 4.12: Gvido Birolla, ilustracija za pravljico »Liam Donn« (Širok, 1961, 31).
- Slika 4.13: Zdenka Borčič, ilustracija k pravljici »Mladi Marko reši lepo devojko« (Adamič, 1959, 91).
- Slika 4.14: Gvido Birolla, ilustracija za pravljico »Zgodba o velikanih« (Širok, 1961, 7).
- Slika 4.15: Ilustracija Zvonka Čoha, ki prikazuje boj med junakom in zmajem, ki spremlja pravljico »O mladeniču, ki je premagal zmaja« (Štefan, 2019, 186–187).
- Slika 4.16: Jana Dolenc, ilustracija k pravljici »Zmaj s sedmerimi glavami« (Drekonja, 1989b, 31).
- Slika 5.1: Janez Vajkard Valvasor, Hidravlični model presihajočega jezera Cerknica v Sloveniji, bakrorezna ilustracija iz četrte knjige Slave vojvodine Kranjske, 1689. Z raziskovanjem hidravličnega (nadzemnega in podzemnega) sistema Krasa je Valvasor dosegel mednarodno prepoznavnost (Wikimedia Commons).
- Slika 5.2: Janez Vidic, zmaj, ki se je zvalil iz Menine planine v dolino in se potopil v Dreto, ilustracija k ljudski pravljici, ki jo je zapisal Lojze Zupanc (Zupanc, 1960, 8).
- Slika 5.3: Diego Rivera, podoba predkolumbijskega azteškega mesta Tenochtitlán, stenska poslikava v Narodni palači v Ciudad de México, 1945 (Wikimedia Commons).
- Slika 5.4: Azteška upodobitev boga Xolotla (Wikimedia Commons).
- Slika 5.5: Glava azteškega boga Xolotla. Zbirka Narodnega antropološkega muzeja, Ciudad de México (Wikimedia Commons).
- Slika 5.6: Salamander, nepoškodovan v ognju, upodobitev iz leta 1350, Koninklijke Bibliotheek, KB, KA 16, Folio 126r (Wikimedia Commons). V srednjem veku so bile upodobitve salamandra v ognju v evropskem prostoru številne in nasploh je bila imaginacija, povezana s salamandrom, bogata (glej: <https://www.bestiary.ca/beasts/beastgallery276.htm>).
- Slika 5.7: »Salamander živi v ognju in ogenj ga je spremenil v najboljšo barvo«, Lambsprinckova knjiga, deseta slika (Wikimedia Commons). Lambsprinck (ali Lambspring) je bil filozof, ki je deloval v severni Nemčiji okoli leta 1500. Lambsprinckovo knjigo (1556) sestavlja serija petnajstih verzov, ki opisujejo alkimistične procese, in petnajst ilustracij. Ilustracija prikazuje salamandra, ki se sveti v ognju, kajti simbolizira povečanje ali »množenje kamna«. V besedilu je kri salamandra opredeljena kot najbolj dragoceno zdravilo na zemlji. Salamander je v alkimiji »simbol ognjenega moškega semena kovin, žvepla, suhega aktivnega moškega principa opusa [krožne transformacije ali pretvorbe elementov], rdečega kamna ali eliksirja, [je] magični filozofski kamen, ki ima moč pretvoriti navadno kovino v zlato in ozdraviti vse bolezni in nepopolnosti« (Abraham, 1998, 176).
- Sliki 5.8 in 5.9: Emblema s salamandrom kralja Franca I. Francoskega z gradu Azay-le-Rideau (zgrajenem med leti 1518 in 1527) v dolini Loire v Franciji, izklesana iz kamna. Grb (levo) in emblema s kraljevim motom »Negujem in gasim« (desno) (Wikimedia Commons).
- Slika 5.10: Ilustracija aksolotla iz Florentinskega kodeksa, šestnajsto stoletje (Sahagún, 1963, 228).

- Slika 5.11: Skica človeške ribice v Specimen Medicum, Exhibens Synopsin Reptilium Emendatam cum Experimentis circa Venena et antidota reptilium Austriacorum iz leta 1768, avtorja Josephusa Nicolasa Laurentija (Wikimedia Commons).
- Slika 5.12: Zemljevid doline Mehike na predvečer španskega osvajanja Mehike. Prikaže glavna mesta znotraj doline, posebej otoško prestolnico Aztekov, Tenochtitlán, in pet jezer, ki so nekoč obstajala v dolini, z označbami, ki prikazujejo razlike med sladkimi in slankastimi vodami (Wikimedia Commons).
- Slika 5.13: Tenochtitlán, pogled proti vzhodu. Stenska poslikava v Narodnem muzeju antropologije v Ciudad de México, 1930 (Wikimedia Commons). V letih 2023–2024 je številne rekonstrukcije mehiške doline pred španskim osvajanjem ustvaril Thomas Kole (glej: <https://tenochtitlan.thomaskole.nl/>).
- Slika 5.14: Pogled na mehiško dolino z gorovja Santa Isabel, upodobitev slikarja Joséja María Velasca, 1875 (Wikimedia Commons).
- Slika 5.15: Laurillard in Bouquet, »Proteus, seu Larva Salamandrae, Mexicanis Axolotl«, v: Alexander von Humboldt in Aimé Bonpland (1811): Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée, 1. del, Paris, F. Schoell et G. Dufour. Plošča XII (Wikimedia Commons).
- Slika 5.16: Alfredo Dugès, ilustracije z naslovom »Una nueva especie de ajolote de Patzcuaro« (nova vrsta aksolotla iz Parzuara) (Dugès, 1870, 241–244, pl. 5). Ilustracije prikazujejo anatomijo vrste, med drugim škržne loke (12.) in zunanji izgled samice (13.). Dugès je vrsto posvetil Augustu Dumérilu (Biodiversity Heritage Library).
- Slika 5.17: José María Velasco, prva plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género Siredón« (Velasco, 1879): 1. samica tipa *S. tigrina* v odrasli dobi; 2. samica v procesu preobrazbe; škrge so se zmanjšale in plavalne membrane ne obstajajo več; 3. predstavitev preparata primerka v popolni transformaciji, dva meseca po izstopu iz vode: na tej sliki je razvidno, da so škržni loki izginili, tako da je ostal le majhen del hrustančnih kosti, ki se povezujejo z rogovi podjeznika, katerega ostanki bodo morda kasneje popolnoma izginili (opis slik povzet po Velascu). Plošča VII (Biodiversity Heritage Library).
- Slika 5.18: José María Velasco, druga plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género Siredón« (Velasco, 1879): 1. samica: vrsta na novo transformiranih osebkov; v njih ni listov škrge, več kot nekaj ostankov: škržna membrana je bila spojena, kot je navedeno pri razlagi prejšnje plošče. V tem stanju živijo dolgo izven vode. 2. Predstavlja samca v popolni preobrazbi, katerega tip je enak tistim, ki že tri mesece živijo brez vode. Njegova dolžina je 0,16 m, a se velikost zelo razlikuje glede na spol in starost, pri kateri so bili preoblikovani, saj imam primerke, ki merijo od 07,12 m do 0,21 m v dolžino, pri čemer so samci vedno manjši in tanjši od samic (razlaga je povzeta po Velascu). Plošča VIII (Biodiversity Heritage Library).
- Slika 5.19: José María Velasco, tretja plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género Siredón« (Velasco, 1879): razporeditev arterij in ven pri posameznikih, ki diha skozi škrge (po Velascu). Plošča IX (Biodiversity Heritage Library).
- Slika 5.20: Aksolotl (Wikimedia Commons).
- Slika 5.21 in 5.22: Človeška ribica (Wikimedia Commons).

- Slika 5.23: Znamka s človeško ribico (© Postojnska jama d. d.).
- Slika 5.24: Kovanec za 10 centov, na katerem je upodobljena človeška ribica.
- Slika 5.25: Primož Pislak in Dragan Živadinov, našitek za Slovensko vesoljsko agencijo s podobo človeške ribice, 2000 (Foto arhiv: Inštitut DELAK).
- Slika 5.26: Bankovec za 50 pesosov s podobo aksolotla, izdan oktobra 2021 (Pinterest).
- Slika 5.27: Plišasta igrača aksolotl (Pinterest).
- Slika 5.28: Obesek za ključ s podobo človeške ribice (© Postojnska jama d. d.).
- Slika 5.29: Alphonse-Marie-Adolphe de Neuville in Édouard Riou, Ligenj, ki drži mornarja. Ilustracija je bila prvotno objavljena v izdaji Hetzel Julesa Verna 20000 Lieues Sous les Mer (Wikimedia Commons).
- Slika 5.30: Orjaški lignenj iz Logy Baya, Newfoundland, obešen na stojalo, november/december 1873 (Wikimedia Commons).
- Slika 6.1: Janez Ludvik Schönleben, Carniolia antiqua et nova (1681), prvo zgodovinsko delo o stari zgodovini Kranjske (Wikimedia Commons).
- Slika 6.2: Charles de La Fosse, Jazon in Argonavti prihajajo v Kolhido, okoli leta 1672. Slika prikazuje prizor iz epske pesnitve Argonavtika Apolonija Rodosa, ki je bila napisana posebej za ptolemejsko Aleksandrijo, vendar je dolgo časa služila kot vir za druge dinastije, ki so želele prikazati svojo moč in ambicije, prav tako pa je bila vir za stare in baročne zgodovinarje pri pisanju o ustanovitvi Emone. Slika se nahaja v Château de Versailles (Wikimedia Commons).
- Slika 6.3: Janez Vajkard Valvasor, Argonavti gradijo Emono, 1689 (Valvasor, 2009–2013, 4, 9) (Wikimedia Commons).
- Slike 6.4a, 6.4b, 6.4c: Zgoraj: Heraldično znamenje Ljubljane v Valvasorjevi veduti mesta iz leta 1689 (Otošec & Jurečič, 1995, 51; Wikimedia Commons). Levo: Janez Vajkard Valvasor, grb mesta Ljubljane, 1689 (Valvasor, 2009–2013, 3, 121; Wikimedia Commons). Desno: Današnji grb mesta Ljubljane (Wikimedia Commons).
- Slika 7.1: Hinko Smrekar, reprezentacija sovražnika Brdavska iz povesti Frana Levstika o Martinu Krpanu, ki na dunajskem dvoru premaga vsakogar, ki se z njim spopade, 1917 (Wikimedia Commons).
- Slika 7.2: Hinko Smrekar, Martin Krpan premaga Brdavska, ki mu z mesarico odseka glavo, 1917 (Wikimedia Commons).
- Slika 7.3: Marjan Manček, Peter Klepec, ki pomete z vrstniki (Bevk, 1978, 20–21).
- Sliki 7.4 in 7.5: Na Martina Krpana se spravi petnajst mejačev, on pa prime prvega in druge z njim omlati, da so vsi podplate pokazali. Levo ilustracija Hinka Smrekarja iz leta 1917 (Wikimedia Commons), desno Toneta Kralja iz leta 1954 (Levstik, 2022, 13).
- Slika 7.6: Okrašena panjska končnica iz leta 1884 z motivom dvoboja med Pegomom in Lambergarjem, olje na lesu, dim. 25 x 13,5 cm (inv. št. ČM 1173). Radovljiški občinski muzeji, Čebelarški muzej, Slovenija (Foto: Miran Kambič. © Čebelarški muzej).
- Sliki 7.7 in 7.8: Tone Kralj, Krpan poseka lipo na cesarjevem vrtu (levo) (Levstik, 2022, 27) in iz nje naredi kij. To cesarico razjezi (desno) (Levstik, 2022, 29).
- Slika 7.9: Tone Kralj, ilustracija boja med Martinom Krpanom in Brdavsom. Krpan za napad uporablja mesarico, ki jo je skoval sam, za obrambo pa kij, narejen iz lipe, ki simbolizira slovenski narod (Levstik, 2022, 37).

- Slika 7.10: Tone Kralj, Krpan je premagal Brdavsca (Levstik, 2022, 39).*
- Slika 7.11: Maksim Gaspari, ilustracija Petra Klepca v spopadu z nasprotnikom, velikanskim Tatarom (Bevk, 1963b, 285). Sovražnik je po videzu podoben Brdavsca, kot ga je upodobil Tone Kralj (glej sliko 7.10).*
- Slika 8.1: Naslovnica knjige Franceta Bevka Janko in Metka, ki je izšla leta 1963 pri Mladinski knjigi, z ilustracijami Rože Piščanec.*
- Slika 8.2: Roža Piščanec, Janko in Metka najdeta pot domov s pomočjo prodnikov (Bevk, 1975, 6).*
- Slika 8.3: Roža Piščanec v ilustraciji k priredbi pravljice o Janku in Metki Franceta Bevka predstavlja labirintno zgradbo prostora, ki prikazuje v gozdu izgubljena otroka, pa tudi odgovorne živalske starše, ki skrbijo za svoje mladiče, s čimer gradi model ljubeče družine in skrbnih staršev (Bevk, 1975, 12–13).*
- Slika 8.4: Roža Piščanec, oče samohranilec se odpravi prodat drva, medtem ko otroka, Janko in Metka, ostaneta sama doma (Bevk, 1975, 4).*
- Sliki 8.5 in 8.6: Roža Piščanec, Janko in Metka, ki sta jedla hišico iz sladkarij, se prestrašita in zbežita, ko iz nje stopita dedek in babica (levo) (Bevk, 1975, 10). Oče je bil prodal drva in se že vrnil domov, medtem ko sta mu otroka izginila. Ves nor od veselja jima je stekel naproti, ko ju je zaslišal (desno) (Bevk, 1975, 14–15).*
- Slika 8.7: V svojem inovativnem besedno-vizualnem pristopu Lila Prap aludira na več pravljic, tudi na pravljico o Janku in Metki. Ilustracija (Prap, 2005, notranja stran platnice) prikazuje gozd z domovi pravljličnih junakov, ki so povezani s potmi. Na ta način predstavlja logiko povezovanja pravljličnih memov, ki jih uporablja v svojem knjižnem delu z naslovom 1001 pravljica. Poleg tega ta ilustracija spominja na ilustracijo Rože Piščanec, ki prikazuje gozd, v katerem se izgubita Janko in Metka (glej sliko 8.3).*
- Slika 9.1: Alexander Zick, Hänsel in Gretel v gozdu, ilustracija iz osemdesetih let devetnajstega stoletja (Pinterest).*
- Slika 9.2: Rimski kamniti relief volkulje z dvojčkoma Romulom in Remom na desni notranji strani verande južnega portala romarske cerkve Marijinega vnebovzetja, Maria Saal, okraj Celovec, Koroška, Avstrija (Wikimedia Commons).*
- Slika 9.3: Marie Wunsch (1862–1898), Hänsel in Gretel, zapuščena v gozdu. Verlag Hermann A. Wiechmann München (Pinterest).*
- Slika 9.4: Paul Hermann Wagner (1852–1937), zapuščena otroka Hänsel in Gretel v gozdu. Oljna slika, velikost pribl. 60 x 44 centimetrov (Pinterest).*
- Slika 9.5: Ilustracija k pravljici "Nennillo in Nennella", peti dan, osma zgodba iz zbirke pravljic Lo cunto de li cunti Giambattista Basileja (Basile, 1754, 248).*
- Slika 9.6: Gustave Doré, ilustracija k pravljici Charlesa Perraulta, ki prikazuje Palčka, kako meče kamenčke, da bo našel pot nazaj, ko starša otroke vodita v gozd. Lesorez, Paris, Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).*
- Slika 9.7: Gustave Doré, ilustracija k pravljici Charlesa Perraulta. Palček spleza na vrh drevesa, da se razgleda naokoli in preveri, ali lahko kaj odkrije. Lesorez, Paris, Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).*
- Slika 9.8: Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann (1807–1875), ilustracija, ki prikazuje Gretel, kako porine čarovnico v ogenj. Litografija (Wikimedia Commons).*

UVOD

V preteklosti sem se raziskovalno večinoma ukvarjala z umetnostjo. In sicer me je pri tem zanimalo predvsem, kakšno vlogo ima umetnost v družbi, v čem je njeno poslanstvo in smisel. Raziskovalno zanimanje za pravljice je prišlo v nekem trenutku. V roke mi je prišla izdaja pravljice o Janku in Metki majhnega formata, tako imenovana kartonka, v kateri je bila pravljica podana v vsega skupaj dvanajstih stavkih na desetih straneh. Prvi dve strani vsebujeta naslednja stavka: »Oče Janka in Metke je bil tako reven, da ju ni več mogel prehraniti. Nekega dne mu ni preostalo drugega in je pustil otroka v gozdu.« Otroka iščeta pot domov – motiv s prodniki manjka – pri tem pa naletita na hišico iz bonbonov in čokolade, v kateri živi čarovnica, ki ju prisili vstopiti v hišo. Janka zapre v kletko, Metka pa mora pomesti hišo. Metka porine čarovnico v lonec, v katerem ju hoče čarovnica skuhati, otroka pa najdeta skrinjico, polno denarja, s katero se vrneta domov. »Zdaj ne bosta več lačna,« se glasi zadnji stavek. Ilustracije, ki spremljajo zgodbo, so splošne, računalniško generirane, kičaste, brez likovnega presežka. Pravljica je prevedena iz španščine, kjer nosi naslov »Hišica iz čokolade«. Podatka o ilustratorju ni. Po tem srečanju sem se napotila v supermarket, kjer sem našla še več podobnih izdaj te in drugih »klasičnih« pravljic, ki so bile cenovno zelo ugodne, vsem pa je bilo skupno to, da so bile literarno in likovno uboge. Prebrskala sem domačo knjižnico in našla izdaje različnih »klasičnih« in »ljudskih« pravljic, večinoma v izdaji Mladinske knjige, ki so mi ostale v spominu. Nekatere ilustracije so me kot otroka naravnost očarale. Še zdaj se spomnim, kako so vplivale na moj pogled na svet, kot tudi na same pravljice. Če izpostavim le ilustracije Rože Piščanec k pravljici »Janko in Metka«, ki jo je napisal France Bevk, ki je bila zagotovo moja najljubša pravljica in na splošno najljubša knjižica. Primerjala sem različice pravljic o Janku in Metki in drugih. Razlike so bile velike. Zavedela sem se, da so prav pravljice, še zlasti »klasične« in »ljudske«, tiste, pri katerih se najbolj izrazito pokažejo razlike v pogojih produkcije in recepcije, ker jih družbe vedno znova obujajo in jih tako vsakič prilagodijo svojim potrebam.

Danes zbirko pravljic bratov Grimm cenimo kot kulturno dediščino. Unesco jo je uvrstil v svoj register Spomin sveta. V okoliščinah tržnega kapitalizma so pravljice postale tržno blago. Ne gre si zatiskati oči, da sta bila tudi brata Grimm delno tržno motivirana za izdajanje pravljic, kar je bil tudi delni razlog, da sta pravljice popravljala. Toda danes so možnosti tiskanja literature veliko večje in tržni interesi toliko bolj brutalno določajo pogoje čim cenejše produkcije v čim večjih nakladah, kot so jih še pred dvema stoletjema, kar povzroči množično izdajanje edicij slabe estetske kakovosti. Obenem so kvalitetni ilustratorji in pisci pravljic s tem postavljeni v nezavidljiv položaj, ko se le stežka preživljajo v teh poklicih. Učinke te situacije čutimo vsi, kajti pravljice so tiste, ki spregovorijo z otroki, jim predstavljajo zakonitosti sveta in predlagajo ravnanje v različnih situacijah. Zato zares ni vseeno, kakšne pravljice in kakšne ilustracije družba posreduje svojim otrokom. S to knjigo želim prispevati glas za kvalitetne pravljice in odlične ilustracije. To gre razbrati tako iz moje metode, s katero obravnavam pravljice, kot tudi iz bogate slikovne opremljenosti knjige. Moj namen je obravnavati pravljice večplastno, upoštevajoč tako literarno kot likovno retoriko ter sporočilnost, s tem pa tudi pokazati na kvalitete pravljic in ilustracij.

Dosedanje raziskave pravljic so vse prepogosto spregledovale dejstvo, da pravljica vselej nastane v določenem času in prostoru, da izhaja iz družbe in je namenjena družbi. V knjigi zagovarjam tezo, da so pravljice izvajale specifične družbene in politične funkcije, kot na primer, da so prispevale h grajenju nacije ali k politični krepitvi naroda, bile so sredstvo discipliniranja in izobraževalno orodje. Pravljice izhajajo iz družbenih potreb in pripovedujejo o zamišljenih družbah. V prvem poglavju na kratko predstavljam pristope in dosežke disciplin, ki se ukvarjajo s proučevanjem pravljic, pri čemer ocenim tako njihove doprinose kot pomanjkljivosti. Čeprav se folkloristika ukvarja z evidentiranjem različic istega tipa pravljice, nastalih v različnih družbenih okoliščinah, pa se ne posveča družbenim potrebam po določenih sporočilih, ki jih prinaša posamična inačica. Evolucijska teorija sicer razlaga, da se skozi čas in v različnih okoljih ohranjajo le določeni memi, toda ne pojasni, zakaj družbe uporabijo določene meme. Literarna zgodovina umesti začetek literarne pravljice v novi vek, ko se ta žanr kanonizira. Toda literarne pravljice se bogato navezujejo na ljudske pripovedi, antične mite in legende ter srednjeveške romance. Formalistična in strukturalistična teorija sta iskali spodaj ležečo strukturo, ki opredeljuje vse pravljicične inačice. Pri tem pa sta zanemarili diskurzivno analizo variant, ki bi pokazala posebnosti inačic. Te so tiste, ki govorijo o vsebinah in problematikah, ki zanimajo določeno družbo, v kateri so nastale in ki so jo nagovorile. Zagovarjam tezo, da lahko družbene in politične funkcije pravljic razumemo na podlagi primerjave različic, ki pokaže strukturne podobnosti, pa tudi vsebinske posebnosti posamičnih inačic. Prek opredelitve strukture s temeljnimi notranjimi funkcijami, ki se razbere na osnovi primerjave različic, obravnave posebnosti inačice z metodo diskurzivne analize ter analize konativne funkcije te inačice v kombinaciji z analizo družbenih potreb je moč podati razlago družbene funkcije, ki jo je imela določena inačica pravljice v družbi, ki ji je bila podana.

V knjigi se posvečam tako literarnim kot ljudskim pravljicam. Včasih so prehajanja iz ene v drugo sfero težko opredeljiva, vsekakor pa je do njih prihajalo, zato omejevanje na zgolj umetne ali zgolj ljudske pravljice pri takšnem pristopu, kot je moj, ni smotno. Pač pa sem se v svojih analizah pogosto navezala tudi na druge vrste narativov, kot na primer na bajke oziroma mite ter povesti oziroma legende. V posamičnih poglavjih se osredotočam na določeno problematiko, glede na katero potem izbiram primere, ki jih obravnavam. V grobem so poglavja organizirana v tri tematske sklope. Prvi, ki obsega drugo in tretje poglavje, je posvečen pravljici o Pepelki in podobnim zgodbam. Drugi je posvečen ubijalcem zmaja in obsega poglavja od četrtega do vključno sedmega. V tretjem delu, ki zajema zadnji dve poglavji, tematiziram pravljico o Janku in Metki, a iz različnih problemskih perspektiv.

Drugo poglavje je osredotočeno na obdobje tako imenovanega rojstva literarne pravljice, ki ga lahko umestimo v čas šestnajstega stoletja, obdobja renesanse in prostor severne Italije, posebej Benetk. Najbolj znan in ploden pripovedovalec in zapisovalec tega časa je bil Gian Francesco Straparola, ki je deloval v Benetkah in je v letih 1551 in 1553 objavil zbirko pravljic *Prijetne noči* (*Piacevoli Notti*), ki velja za prvo zbirko pravljic v Evropi. V tej zbirki je objavljena tudi različica pravljice o Pepelki, ki se ji v poglavju posebej posvetim. Raziskovalci si niso enotni glede tega, ali je Straparola svojo snov za pravljice jemal iz ustnega izročila od kmečkega prebivalstva – tako na primer trdi Jack Zipes –, ali pa si je pravljice izmislil na novo, kot je prepričana Ruth Bottigheimer. V svoji analizi ugotavljam, da je Straparola preoblikoval nekatere prejšnje različice podobnih literarnih zgodb. Razgledam se tudi po slovenski ljudski kulturi, kjer najdem podobne zgodbe. Straparola

je svoje zgodbe in še zlasti zgodbo, ki uokvirja vse zgodbe, obogatil z opisi renesančne kulture in vključil tudi resnične zgodovinske osebnosti ter približke dogodkov, kot bi se lahko zgodili. V svoji študiji dokazujem, da je ravno s to in drugimi tehnikami Straparola uveljavljal principe posnemanja, kot so jih uporabljali renesančni ustvarjalci. Analiziram, kakšne tehnike posnemanja družbene resničnosti je uporabil Straparola in kako se pri njem odraža renesančni epistem, osnovan na principih podobnosti. Odslikavanje narave, ki ga najbolje ponazori metafora zrcala, poudarja pomen vidnega in je vključevalo tudi mirabilis, ki ima etimološki izvor v zrcaljenju. Raziščem, kakšna je bila družbena funkcija pravljic v renesančnih Benetkah in kako je bilo za ta namen uporabljeno čuderno.

V tretjem poglavju se prav tako osredotočam na literarne pravljice. Obravnavam oblikovanje disciplinarne družbe, kot se kaže v aristokratski kulturi francoskih pravljicarjev in pravljničark konec sedemnajstega stoletja. Pravljice tedaj igrajo pomembno vlogo v procesu, ki ga je Norbert Elias imenoval proces civiliziranja. V primeru pravljic je to pomenilo oblikovanje vljudne dvorske družbe in v veliki meri discipliniranje žensk. Raziščem biopolitične vidike pravljic v tistih okoliščinah, saj se ravno tedaj skozi pravljice kažejo družbeni premiki in konsolidacija določenih konceptov; zlasti se vzpostavljata določen koncept feminilnosti in družbena vloga ženske, ki ostajata v veliki meri nespremenjena tudi kasneje. Proučujem pravljico o Pepelki, kot sta jo zapisala Charles Perrault in Marie-Catherine d'Aulnoy. Na primerih obravnavam reprezentacijo spola, spolnih vlog in odnosov, kot tudi sporočilnost in moralni poduk. Sredi dvajsetega stoletja je Walt Disney priredil Perraultovo Pepelko, s čimer je ta inačica postala svetovno najbolj znana pravljica o Pepelki. Biopolitični pomen Perraultove Pepelke oziroma Disneyjeve priredbe Pepelke kot verjetno najbolj globalizirane zgodbe na splošno je bil in je še vedno izjemen.

Poglavja od četrtega do sedmega na različne načine obravnavajo mite, to je v navezavi na mitsko zavest, mitologije na presečišču zgodovinopisja/mitologije in njihovo politično uporabo ter narodne mite in politične mitologije. V četrtem poglavju sledim motivu ubijalca zmaja do starodavnih indoevropskih mitologij. Preiskujem zgodnje predstave o zmaju in junaku, ki ga premaga, ter oba lika obravnavam ontološko. Če je bilo mitsko predstavljanje zapleteno, pa sta se zmaj in junak, ki ga premaga, zlasti s krščanskim kodom, v visokem srednjem veku z legendo o svetem Juriju, postavila kot absolutno nasprotujoči si sili dobrega in zla, pri čemer je naloga ubijalca zmaja ta, da za vedno odpravi zmaja. Posebno pozornost posvečam primerom iz mitopoetskega izročila iz slovenskega prostora, kjer se lik sv. Jurija prepleta z Zelenim Jurijem, Kresnikom in slovanskim bogom Perunom. V pravljicah se matrika pojavi v najbolj abstraktni obliki. Razpravljam o variacijah, ki se pojavljajo pri različnih uporabah matrike, v različnih epistemih, in o njihovih družbenih funkcijah.

Peto poglavje obravnava družbene percepcije živali, ki živijo v okoljih, ki so bistveno drugačna od okolja, v katerem živi človek, kot so voda, morske globine in podzemne jame, zaradi česar se ljudje z njimi ne moremo srečati v istem življenjskem okolju. Prav zato pa so pri ljudeh zbujala nelagodje, strah in spoštovanje. V človeških predstavah so bile pošasti, nad katerimi je človek pridobil nadzor v pravljicnih pripovedih. Človeško ribico, globokomorskega lignja in aksolotla proučujem z vidika človekovega odnosa do sveta, ki se kaže skozi pojmovanje teh živali. Pokažem na nekatere epistemske premike od mitske zavesti v naturalizem. Obravnavam pa tudi sodobne poskuse preseganja antropocentričnih perspektiv.

V šestem poglavju pokažem, kako je uporaba antične mitologije odigrala politično vlogo v predrazsvetljenem času. Vzpostavljajoče se racionalno mišljenje je stremelo k zgodovinopisnemu raziskovanju, obenem pa se je pri tem naslanjalo na mitologijo. Na primeru mesta Ljubljane raziščem konstitutivno vlogo antičnega mita o Argonavtih.

Sedmo poglavje je posvečeno slovenskim narodnim junakom, to so Martin Krpan, Peter Klepec in Gašper Lambergar, ki so imeli pomembne politične vloge v različnih zgodovinskih trenutkih, ki so jih zaznamovale specifične družbenopolitične okoliščine. Motiv navadnega človeka, ki se sooči z močnim antagonistom, ki ogroža skupnost, je zelo priljubljen v folklori. V devetnajstem stoletju so ga uporabljali za krepitev narodne zavesti. Leta 1858 je slovenski pisatelj Fran Levstik napisal povest o Martinu Krpanu, mogočnem junaku, ki reši cesarstvo. Lik je navdihnil pravljичni junak Peter Klepec, pa tudi srednjeveški vitez Gašper Lambergar, ki je rešil cesarja Svetega rimskega cesarstva. V dvajsetem stoletju so pisatelji pripoved o Petru Klepcu obnovili ob pomembnih zgodovinskih trenutkih – Ivan Cankar na predvečer razpada habsburškega cesarstva ter France Bevk pred drugo svetovno vojno in po njej.

Produkcija pravljič je povezana s političnimi interesi. Režimi produkcije in pričakovane recepcije pravljič narekujejo ideološka nagnjenja, pa tudi izbrise. V sedmem poglavju proučujem, kako so zbrane pravljičice bratov Grimm prispevale k izgradnji nemške nacije in kako so spreminjajoči se režimi produkcije zahtevali izpuste v prevodih pravljič bratov Grimm v slovenščino. Priredba pravljičice o Janku in Metki izpod peresa Franceta Bevka je kot sui generis različica te pravljičice pomagala graditi socialistično nacijo. Naposled obravnavam še nekatere vidike, povezane s kapitalističnim režimom produkcije pravljič.

Pravljica »Janko in Metka«, ki sta jo napisala Jacob in Wilhelm Grimm, se začne s presunljivo odločitvijo staršev, da zapustita svoja otroka. Izvire motiva so doslej že proučevali glede na družbenozgodovinske okoliščine, vendar je motiv zapuščenih otrok v evropski mitologiji in pravljичnem izročilu pravzaprav zelo pogost in sega v antiko. ATU ljudska pravljica tipa 327A se ne pojavi šele v devetnajstem stoletju pri bratih Grimm, ampak že prej, v sedemnajstem in celo v šestnajstem stoletju. V zadnjem poglavju prek razlik v tem, kako otroka oziroma otroci preživijo svoje izgnanstvo, analiziram, kako je sodobna družba pojmovala svojo organizacijo. Zgodnja baročna pravljica, ki jo je napisal Giambattista Basile, govori o civilni družbi z zgodnjo moderno družbeno pogodbo in legitimira suvereno oblast, medtem ko poznejši različici, ki so ju napisali Charles Perrault in brata Grimm, prikazujejo razsvetljene družbene subjekte, ki so sposobni iziti iz svoje nedoletnosti. Pomembna razsežnost legende o Romulu in Remu iz rimske antike, ki vključuje tudi motiv zapuščenih otrok, predstavlja mimetično rivalstvo. Mimetično rivalstvo obravnavam tudi v novoveških pravljичnih pripovedih, ne le baročnih, ampak že v zgodbi iz šestnajstega stoletja, ki jo je zapisal Martin Montanus.

Študije, ki so objavljene v tej monografiji, so nastajale od leta 2016 do danes. Prvotne različice poglavij so bile objavljene na različnih mestih. Prvi osnutek študije o politični vlogi pravljič pri grajenju nacij sem predstavila na simpoziju REPETITION/S: Performance and Philosophy 22. septembra 2016. O poudarku na političnem kontekstu, ki pogojuje produkcijo, sem govorila na mednarodni konferenci Kultura spominjanja gradnikov naroda in države: Slovenija in Evropa 22. junija 2021. Članek sem končala lansko leto in je bil sprejet v objavo pri reviji

Marvels & Tales. Izhaja letos v pomladni številki, letnik 38, številka 1, pod naslovom *Fairy Tales in Service of Political Projects: "Hansel and Gretel" in Changing Political Regimes*. Zadnje poglavje te knjige sem prav tako posvetila pravljici o Janku in Metki. Prvič je izšlo lani v reviji *Acta Histriae*, letnik 31, številka 2 pod naslovom "Hansel and Gretel": *The Abandoned Children Become Enlightened Social Subjects*. Poglavje o slovenskih narodnih junakih je bilo lansko leto sprejeto v objavo pri reviji *Narrative Culture* in bo izšlo letos v jesenski številki, letnik 11, številka 2, pod naslovom *Political Functions of Slovene National Mythological Heroes with Regard to the Changing Socio-Political Circumstances and Needs*. Tukajšnja različica je glede na članek precej bolj obsežna. Teze, ki jih podrobneje zagovarjam v tej monografiji, sem zagovarjala na več simpozijih. Na simpoziju *Zavedanje dediščine v Dutovljah*, na Bunčetovi domačiji 19. novembra 2019 sem predstavila, kako se kulturne značilnosti okolja, v katerem je pravljica objavljena, zrcalijo v priredbah in prevodih »klasičnih« pravljic. Osredotočila sem se na pravljico o Pepelki bratov Grimm, prevode in priredbe te pravljice v slovenskem prostoru, a naposled študije tega primera nisem vključila v to monografijo. Osnove prvega poglavja sem predstavljala na mednarodni konferenci *Politične funkcije pravljic v Dutovljah* na Bunčetovi domačiji v organizaciji Inštituta IRRIS lansko leto, 15. junija 2023; izšlo je kot članek z naslovom *Worlds that Make Stories and Stories that Make Worlds: Imagined Societies of Fairy Tales and Folktales* v reviji *Annales*, letnik 33 (2023), številka 4. Drugo poglavje je izšlo v reviji *Studia Historica Slovenica*, letnik 20 (2020), številka 3, pod naslovom *Pravljica: družbena resničnost in mirabilis* – s posebnim ozirom na renesančne različice pravljice o Pepelki. Tretje poglavje je izšlo v reviji *Primerjalna književnost*, letnik 45 (2022), številka 1, pod naslovom *Biopolitični prispevek francoskih pravljic poznega 17. stoletja k oblikovanju disciplinarne družbe*. Četrto poglavje, katerega osnutek je bil najprej predstavljen na mednarodni konferenci Inštituta IRRIS *Družbene funkcije pravljic* 16. junija 2022, je izšlo kot članek z naslovom *Formation of the Fairy Tale Matrix of a Dragon Slayer* v reviji *Acta Histriae*, letnik 30 (2022), številka 3, a je tukaj razširjeno. Šesto poglavje je nastalo iz članka z naslovom *The Pre-Enlightenment Formation of the Emerging Modern Scientific Episteme and Building Community from Mythical Discourse*, ki je izšel v reviji *Acta Histriae*, letnik 30 (2022), številka 4; prav tako je iz tega vira nastal del petega poglavja, ki pa je bilo deloma objavljeno že prej pod naslovom *Anthropocentric and Non-Anthropocentric Perspectives of Proteus Anguinus, Axolotl, Vampyroteuthis Infernalis, and their Environmental Systems* v reviji *Phainomena*, letnik 29 (2020), številka 112–113, še prej pa je prvotna različica nastala leta 2019 na povabilo Robertine Šebjanič k njenemu projektu *Lygophilia* (kustosinja in urednica publikacije *Annick Bureau*). Vendar je tukajšnje peto poglavje bistveno preoblikovano in razširjeno, saj sem glavnino dopisala za to monografijo. Vse prej objavljene spise sem redigirala, večino, razen dveh, sem slovenila in pri tem vključila navedbe iz slovenskih virov, v kolikor obstajajo. Posebno veliko pozornosti pri tej monografiji sem namenila slikovnemu gradivu, ki spremlja moje pisanje na poseben način, in sicer ponazarja poante, ki jih zagovarjam.

Za sodelovanje pri tem knjižnem projektu sem hvaležna številnim ljudem in institucijam. Moje raziskovanje je potekalo v okviru projekta, ki sem ga vodila, *Družbene funkcije pravljic (J6-1807)* in v okviru projekta *Politične funkcije ljudskih pravljic*

(N6-0268), ki ga vodim, v okviru raziskovalnega programa Prakse reševanja sporov med običajnim in postavljenim pravom na območju današnje Slovenije in sosednjih dežel (P6-0435), ki ga vodi dr. Darko Darovec, delno pa tudi v okviru projekta Slovenska intelektualna zgodovina v luči sodobnih teorij religije: od ločitve duhov in kulturnega boja do komunistične revolucije (J6-3140), ki ga vodi dr. Bojan Žalec. Financer vseh navedenih projektov je Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije, ki se ji ob tej priložnosti zahvaljujem. Zahvaljujem se tudi Inštitutu IRRIS, dr. Darku Darovcu za dolgoletno znanstvenoraziskovalno sodelovanje in njegove poglobljene odzive na moje delo ter razprave o temah te knjige, Univerzi v Ljubljani, dr. Bojanu Žalcu, ter Novi univerzi in Alma Mater Europaea za znanstvenoraziskovalno sodelovanje. Za predragocene znanstvene odzive na moje raziskovanje se zahvaljujem tudi dr. Cristini Bacchilega, dr. Anne Duggan, dr. Elo-Hanni Seljamaa, dr. Sheili Bock, dr. Claudii Schwabe, dr. Christy Williams, dr. Žigi Omanu, dr. Saši Babič, dr. Gorazdu Bajcu, dr. Urški Lampe in vsem anonimnim recenzentom v postopkih pred objavami člankov. Zahvaljujem se tudi vsem zgoraj navedenim revijam in njihovim urednikom, ki dovoljujejo ponovno objavo besedil, ki so v prvotnih verzijah izšla kot članki. Za strokovno pomoč se zahvaljujem Jasmini Rejec, Lari Petri Skela, Veroniki Kos in Marii Antonii González Valerio. Za jezikovni pregled se zahvaljujem Gregi Rihtarju. Za dovoljenje za objavljanje reprodukcij se zahvaljujem založbi Mladinska knjiga, še posebej Ireni Matko Lukan, Lili Prap, Zvonku Čohu, Jelki Godec Schmidt, Etnografskemu muzeju, dr. Bojani Rogelj Škafar in Blažu Verbiču, Čebelarskemu muzeju Muzejev radovljiške občine, posebej dr. Petri Bole in Kristini Seljak, Narodni galeriji Slovenije, zlasti Jassmini Marijan, Jani Dolenc, Marjanu Mančku, dedičema Maksima Gasparija, dr. Andreju Gaspariju in mag. Katarini Hočevnar, dedinji Rože Piščanec, Nevenki Richter Peče, Založbi Obzorja d. d., Kaji Batagelj, Postojnska jama, d. d., Draganu Živadinovu, Inštitutu Delak. Hvaležna sem številnim pravljicarjem in ilustratorjem za kvalitetno delo, ki so vsekakor spodbudili moje raziskovanje, tako hvala Anji Štefan za čudovite izvirne pravljice in priredbe, izvirno oživljanje ljudske kulturne dediščine, Mladinski knjigi, ki še vedno skrbi za kvalitetne izdaje pravljič in ilustracij, hvaležna sem tudi žal že pokojnim ustvarjalcem, ki so pomembno prispevali k bogastvu kulturne dediščine, ki nas še vedno navdihuje, kot so Roža Piščanec, Maksim Gaspari, Tone Kralj, Hinko Smrekar, Gvido Birolla, Janez Vidic, Zdenka Borčič, France Bevk, Fran Levstik in Ivan Cankar, če se omejim le na slovenske avtorje, pa še bi lahko naštevala. Za vsesplošno pomoč in podporo se zahvaljujem svoji družini. Posebna zahvala pa gre moji srednješolski učiteljici Nadi Barbarič, ki je verjela vame in me spodbudila k humanističnemu raziskovanju.

I.

DRUŽBA PRIPOVEDUJE PRAVLJICE O PRIHODNOSTI

Velike družbene spremembe, ki so se zgodile v Evropi na prehodu iz srednjega veka v novi vek, so se odrazile v uveljavitvi pravljice kot žanra. Pravljice so imele pomembno vlogo pri oblikovanju sodobne družbe. Kot literarna zvrst se je pravljica oblikovala v poznem sedemnajstem stoletju v Franciji. »Contes de fee« so nastale iz kulture pripovedovanja zgodb v salonih. Do pojava literarne pravljice kot krajše zgodbe je prišlo v Firencah v štirinajstem stoletju, kar je vodilo do različnih zbirk zgodb, imenovanih novele v italijanščini in latinščini, na katere je vplival Boccacciev *Dekameron*. Na novele so vplivale pravljice iz usnega izročila, ljudske pravljice, fabliaux, viteške romance, epska poezija in basni (Zipes, 2012a, 12). Jack Zipes povezuje utrditev literarne pravljice kot žanra s širjenjem »civilizacijskega procesa« (pojem Norberta Eliasa) v Evropi (Zipes, 2012a, 33). Za razumevanje pomena tega pojma je pomemben izvor besede *civilité*, saj se je utrdila med razpadom viteške družbe in je v šestnajstem stoletju dobila poseben značaj uglajenosti in izobraževalno funkcijo (leta 1530 je Erazem Rotterdamski objavil razpravo o vzgoji dečkov *De civilitate morum puerilium*) (Elias, 2000, 47). Norbert Elias je s »civilizacijskim procesom« meril predvsem na 1.) sistematično vedenjsko izobraževanje in izpopolnjevanje (višji družbeni razredi v Franciji sedemnajstega stoletja). Z njim se je nanašal tudi 2.) na proces grajenja države (primer Nemčije in uvedba koncepta kulture v devetnajstem stoletju). Pri utrditvi literarne pravljice kot žanra je bil pomemben dejavnik razvoj tiska, ki je olajšal njen obstoj, razvoj, razširjenost in popularnost – s tem pa tudi funkcijo »civiliziranja« družbe.

Literarne teoretike zanimajo literarne pravljice, ki v moderni dobi veljajo za kanonizirane (prim. Wanning Harries, 2001). Folkloristi »razlikujejo med čudežnimi ljudskimi pravljicami, ki so nastale v ustnih izročilih po vsem svetu in še vedno obstajajo, ter literarnimi pravljicami, ki so izhajale iz ustnih izročil s posredovanjem rokopisov in tiska ter še danes nastajajo v različno posredovanih oblikah po vsem svetu« (Zipes, 2012b, 2–3). Vendar so zgodovinski odnosi med ustnim izročilom pripovedovanja in literarnim izročilom pravljic zapleteni in med njima obstajajo povezave. Zgodbe so geografsko prehajale skozi različne kulture, od literarne zvrsti do folklora in obratno, pa tudi od različnih vrst starodavnih pripovedi do literarnih zvrsti in ljudskih pravljic. V skladu s tem so si literarne pravljice in ljudske pravljice pogosto med seboj podobne, kot najdemo podobnosti tudi z drugimi vrstami zgodb, kot so miti in legende, ter drugimi literarnimi zvrstmi, kot so novele in kratke zgodbe. Včasih je celo težko razlikovati med različnimi zvrstmi, čeprav prihaja vedno znova do teh poskusov. Poleg tega se nekatere pravljice ali deli pravljic in podobne pripovedi pojavljajo v različnih kulturnih okoliščinah v različnih časih. To dejstvo je prepoznala evolucijska teorija. Zipes je na področje proučevanja pravljic uvedel teorijo memetike in kulturne evolucije. Pri tem je izhajal iz genetsko usmerjene evolucijske teorije. Po njegovem mnenju so samo nekateri pravljčni memi opredeljeni kot enota kulturnega prenosa, ki je lahko motiv ali zaplet, preprosta ideja, zgodba, stavek ali ključna informacija, sposobni



Slika 1.1: Gustav Doré (1832–1883), ilustracija k pravljici »Palček« Charlesa Perraulta, sedma od enajstih gravur, ki se pojavijo v izdaji iz leta 1867 z naslovom Les Contes de Perrault (Wikimedia Commons).



Slika 1.2: Alexander Zick (1845–1907), Hänsel in Gretel, okoli leta 1900 (Pinterest).



Slika 1.3: Arthur Rackham (1867–1939), *Hansel in Gretel*, 1909. Ilustracija, ki se je pojavila v Grimm, Jacob in Wilhelm (1909): *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Prevod Edgar Lucas. London, Constable & Company Ltd. (Wikimedia Commons).



Slika 1.4: Otto Kubel (1868–1951), Hänsel in Gretel pred hišo čarovnice, 1930 (Wikimedia Commons).

preživeti kulturno evolucijo – to so memi, ki so ponavljajo in ki si jih zapomnimo (Zipes, 2012b, 17–19). Ti memi so univerzalni, saj jih ljudje v različnih kulturnih okoljih takoj razumejo. V tem je razlog, da se obdržijo in jih najdemo vedno znova (Zipes, 2006, 5).

Teorija memetike govori o takšnih elementih, ki se lahko ohranijo skozi stoletja in v različnih kulturnih okoljih. Ob tem evolucijska teorija govori tudi o tem, da se nekateri elementi spreminjajo v različnih družbenih okoliščinah, toda pri tem ne pojasni, kako in zakaj se to zgodi. Ne omogoča torej poglobljene analize pravljič v zapletenih družbenih pogojih nastanka in recepcije. Hkrati pa je koncept mema preširok, saj se lahko nanaša na motiv (denimo izgubljeni čevlji v *Pepelki*) ali na strukturo pravljič (denimo o ubijalcu zmaja). V skladu s tem evolucijska teorija ne pove veliko o tem, zakaj so bile določene pravljič zanimive v določenih družbenih okoliščinah in kakšno vlogo so imele v nagovarjanju določene družbe, ki jih je oblikovala. Prav ta vidik, ki je povezan z dejstvom, da so bile določene pravljič v določenem času zanimive in da so bile na določen način prirejene, priča o tem, da so pravljič očitno v svojem bistvu fleksibilna snov, ki lahko z določenimi prilagoditvami služijo različnim potrebam v različnih družbenih okoliščinah. Nekatere šole mišljenja so prepoznale to značilnost pravljič, vendar se niso ukvarjale s tem, da spremembe v načinih pripovedi niso poljubne, temveč so pomenljive. Namen te monografije je povezati umetne in ljudske pravljič s kulturno in politično resničnostjo, da se pokaže, kako je prav ta fleksibilnost umetnih in ljudskih pravljič tisto, zaradi česar različne družbe prilagajajo pravljične tipe tako, da skozi diskurz izvajajo določene funkcije, ki so vse povezane z gradnjo zamišljenih družb, kot so discipliniranje, izgradnja države in izobraževanje.

Kritična opomba k psihoanalitičnim študijam pravljič

Psihoanalitična metoda proučevanja pravljič, ki jo je uvedel Bruno Bettelheim leta 1976 (Bettelheim, 1999), ki poudarja pomen pravljič pri otrokovi vzgoji, je dosegla veliko popularnost, a je bila deležna tudi ostre kritike (Zipes, 2002, 179–205). Pravljič kot modele za krmarjenje po realnosti, ki otrokom pomagajo razviti bistrost in pogum, ki ju potrebujejo v svetu, kjer vladajo odrasli, je prav tako proučevala Maria Tatar (Tatar, 1992), ki je psihoanalitično proučevala tudi temnejše razsežnosti pravljič, ki sta jih napisala brata Grimm (Tatar, 2003). Glavna pomanjkljivost psihoanalitičnega pristopa, ki ga je uvedel Bettelheim, je v tem, da ne upošteva pogojev produkcije in recepcije. Namesto tega uporablja univerzalistično perspektivo, kot da pravljič ne bi imele zgodovine; Bettelheim pravljič bere »v brezčasni sodobnosti« (Darnton, 2005, 20). Ta princip razberemo na primer v izjavi drugega psihoanalitičnega raziskovalca pravljič, Carla-Heinza Malleta: »*Ljudje per se* so osrednja točka pravljič in ljudje so si precej podobni, in sicer ne glede na to, kdaj in kje so živeli« (Mallet, 1984, 38). Podoben problem univerzalizacije se pojavi pri teoriji arhetipov. Jungovski psihoanalitiki navadno zanemarjajo dejstvo, da imajo lahko »arhetipi« v različnih kulturah različne pomeni, saj se pomeni simbolov razlikujejo v različnih kulturah in se lahko spreminjajo s kulturnimi spremembami in napredkom v znanosti. Pogled na ljudi in njihov svetovni nazor, ki so ga uvedli psihoanalitični, arhetipski in antropozofsko-spiritualistični (waldorfska šola) bralci pravljič, je bil torej oblikovan z univerzalizirajočo težnjo, ki popolnoma zanemara družbene, zgodovinske in kulturne dejavnike. To izrecno izraža razmislek Carla-Heinza Malleta: »Pravljič so se razvile zunaj velikega sveta, onkraj središč politične in kulturne moči. S

teh območij niso absorbirale ničesar, niti zgodovinskih dogodkov, političnih dejstev, niti kulturnih teženj. Ostale so osvobodjene moralnih nazorov, vedenjskih standardov in manir različnih epoh» (Mallet, 1984, 38). V skladu s to perspektivo se psihoanaliza nagiba k obravnavi pravljic ne glede na družbene okoliščine njihovega izvora in ne glede na to, koga nagovarjajo. Bruno Bettelheim je povsem zanemaril dejstvo, da literarne pravljice pred dvajsetim stoletjem večinoma niso bile namenjene otrokom. Brata Grimm sta med letoma 1812 in 1857 izdala sedem izdaj pravljic, ki sta jih cenzurirala, revidirala in predelovala, da bi ustrezale »pozitivnim« kulturnim vrednotam in jih prirejale na takšen način, da bi z njimi dosegla priljubljenost pri javnosti (Tatar, 1997, 10), vendar ne kot otroško literaturo, kot jih je razlagal Bettelheim. Kot branje za odrasle so njune pravljice delovale kot številne zvrsti, ki jih je kasneje v procesu industrializacije prevzela kulturna industrija. Bettelheim obravnava pravljice, kot so tiste bratov Grimm, kot univerzalne dejavnike pri odrasčanju otrok, pri tem pa ne upošteva primarnih funkcij, ki so jih lahko imele v okoliščinah svojega nastanka, za odrasle, kot je bilo discipliniranje žensk, utrjevanje nacionalnih identitet itd. Bettelheimovo »gledišče je problematično, ker se tiste, za kar verjame, da so univerzalne resnice, na koncu izkažejo kot vrednote Evrope devetnajstega stoletja« (Haase, 1993, 391).

*Številne, zlasti zgodnje študije pravljic zanemarijajo dejstvo, da se umetne pravljice in/ali ljudske pravljice pojavljajo v različnih kulturnih kontekstih v različnih različicah, in se osredotočajo na določene različice pravljic, ki jih razglašajo za klasične – običajno tiste iz sedme izdaje *Kinder- und Hausmärchen* bratov Grimm, pri čemer zanemarijajo dejstvo, da sta brata Grimm spreminjala podrobnosti in urejala vsako, predvsem pa peto izdajo iz leta 1843, ki sta jo tudi pokristjanila, in zbirko pravljic iz *Histoires ou contes du temps passé* Charlesa Perraulta (prim. Opie & Opie, 1974; Tatar, 2002). Tovrstne študije reproducirajo kulturno hegemonijo, saj dajejo prednost primerom iz zahodne Evrope. V zadnjem času pa so raziskovalci pravljic začeli namenjati več pozornosti nezahodnjaškim različicam tako imenovanih klasičnih pravljic (prim. Teverson, 2019b; Joosen & Lathey, 2014a; Hennard Dutheil de la Rochère et al., 2016).*

Problemi in perspektive tradicionalnih in računalniških študij ljudskih pravljic

Ker se »iste« ljudske pravljice pojavljajo v različnih variantah, so folkloristi ljudske pravljice uredili v tipe. Tipni indeks ljudskih pravljic ali splošno znan kot ATU indeks¹ je postal mednarodno uveljavljen klasifikacijski sistem pripovednega izročila. Tipni indeks je načelno odprt za dodajanje novih različic registriranih pravljicnih tipov, vendar je izhodiščna zasnova tipnega indeksa v bistvu povezana s kulturno hegemonijo. Čeprav je bila zadnja različica tipnega indeksa, ki ga je nadgradil Uther, bistveno obogatena, ljudske pravljice še vedno razvršča na podlagi domnevno »represntativnih« različic ljudskih pravljic, ki praviloma izvirajo iz zahodne Evrope. Na ta način utrjuje določene različice kot prevladujoče, številne druge pa spregleda. Tipi so zasnovani na osnovi prepoznavne določenih ključnih značilnosti, kot je očaranost. Vendar ni nujno, da

¹ Finca Kaarl Krohn in Julius Krohn sta spodbujala primerjalno metodo, učenec te šole Antti Aarne je leta 1910 sestavil tipski indeks (Aarne, 1910), ki ga je leta 1928 (Aarne & Thompson, 1928) in nato še leta 1961 izpopolnil Američan Stith Thompson (Thompson, 1961), nato pa leta 2004 še Nemec Hans-Jörg Uther (Uther, 2004). Pri zadnji izdaji je sodelovala tudi Monika Kroepej Telban, ki je prispevala evidenco tipičnih slovenskih ljudskih pravljic.

je prav ta ključna značilnost, po kateri je pravljica razvrščena v skupino tipov, prisotna v vseh različicah pravljice istega tipa. Številne različice so spregledane. Obenem pa so različice predstavljene kot variacije vzorca, ki je oblikovan kot tip na osnovi neke določene inačice, ki je torej dominantna.

Najzgodnejše študije ljudskih pravljič so se pojavile v devetnajstem stoletju s tako imenovano »mitološko teorijo«² ljudskih pravljič, ki je proučevala mitološki pomen ljudskih pravljič.² Konec devetnajstega stoletja pa so se mlajši folkloristi odvrnili od te teorije in uvedli bolj realistične pristope. Začeli so zbirati različice ljudskih pravljič. Marina Roalfe Cox je leta 1893 objavila zgodovinsko-geografsko študijo o 345 različicah Pepelke (Roalfe Cox, 1893), v kateri je navedla številne različice, večinoma iz zahodnoevropskih držav. Kmalu potem ko je Aarne sestavil prvi tipni indeks, sta Johannes Bolte in Jiři Polivka izvedla obsežno primerjalno študijo Grimmovih pravljič (Bolte & Polivka, 1912–1932). Različice Pepelke je nadalje proučila Anna Birgitta Rooth (Rooth, 1951). Njena organizacija tipov Pepelke je bila nedavno uporabljena pri filomemetični študiji primera, ki je bila iz računalniške biologije prenesena na proučevanje ustnih tradicij z namenom, da bi izsledili mutacijo in diverzifikacijo ljudskih pripovedi (Sakamoto Martini et al., 2023). Gerhard Lauer, urednik tematske številke revije *Fabula*, ki je izšla poleti 2023 in je bila posvečena računalniškim študijam ljudskih pravljič, je članke razvrstil v tri sklope, ki prav tako označujejo tri faze računalniških raziskav ljudskih pravljič: 1. zbiranje, kar pomeni gradnjo zanesljivih baz podatkov, 2. anotiranje (komentiranje oz. tolmačenje) zbranih podatkov in metapodatkov ter 3. analiziranje podatkov z analitičnimi metodami in vizualizacijami podatkov (Lauer, 2023, 3). Ambiciozen skupni program Transatlantic Digging into Data, ki sta ga financirala National Endowment for the Humanities (ZDA) in Evropska unija, je trem partnerskim institucijam (Meertens Institute iz Amsterdama, UCLA in Univerza v Rostoku/Wossidlo Research Center) omogočil izvedbo projekta ISEBEL: inteligentni iskalnik za legende (Intelligent Search Engine for Belief Legends, 2017–2020), v okviru katerega je raziskovalna skupina zajela tri baze ljudskih pravljič: nizozemsko bazo ljudskih pravljič (Meertens Institute), dansko bazo ljudskih pravljič (UC Berkeley) in digitalni arhiv Wossidlo (Rostock). Cilj projekta je bil ustvariti evropsko bazo podatkov s funkcijo inteligentnega iskanja in z geografskimi vizualizacijami. Za ponazoritev zmožnosti ISEBEL kot raziskovalnega orodja ali »platforme za podporo raziskavam«³ je raziskovalna skupina predstavila razpršenost morskih deklic in volkodlakov v regiji Danske in severovzhodne Nemčije (Meder et al., 2023). Obstajajo še druge možnosti za vizualno predstavitev različnih vidikov legend o volkodlakih, kot je narativni repertoar po motivu, spolu, kraju itd.

Marina Warner, Jan M. Ziolkowski in Graham Anderson so izbranim pravljičnim motivom sledili v davno preteklost. Warner je iskala povezave z legendami in miti, pa tudi z upodobitvami v vizualnih umetnostih (Warner, 1994), Ziolkowski pa je iskal korenine sodobnih pravljič v srednjeveški preteklosti (Ziolkowski, 2007). Anderson je našel različice »klasičnih«⁴ sodobnih pravljič v starodavnih zgodbah, ki niso bile namenjene

² Predvsem Jacob Grimm in Max Müller, medtem ko sta Theodor Benfey in E. B. Tylor, sprva tudi Andrew Lang, zastopala antropološko šolo; Andrew Lang je nato opozoril na podobnost ljudskih pravljič z grškimi miti in miti, šegami in navadami domorodnih ljudstev, podobno kot Hermann Oldenberg in J. G. Frazer, ki sta se prav tako osredotočala na starodavne običaje in primitivne religije.

otrokom (Anderson, 2000). V primerjavi z računalniškimi študijami ljudskih pravljič ponujajo Warner, Ziolkowski in Anderson humanistične interpretacije, ki izhajajo iz diahronega proučevanja motivov. Pristop iskalnika ISEBEL je sinhroničen in ne zagotavlja kvalitativne interpretacije. Zato pa rezultati, ki jih da ISEBEL, »lahko zagotovijo alternativno izhodišče za raziskovalca«, tako da »dopolnjujejo tradicionalno analizo s tehnikami grafičnih analiz in algoritmi, ki združujejo v gruče«, zlasti v primerih večjih korpusov, sestavljenih iz tisočih zgodb, ko ročna analiza postane izziv (Meder et al., 2023, 122). Ker računalniške študije ne zagotavljajo končnih interpretacij, kombinacija tradicionalnih interpretativnih metod s sodobnimi računalniškimi študijami ljudskih pravljič in umetnih pravljič, ki v bistvu zagotavljajo kvantitativne rezultate, obljublja, da bo odprla vrata tako inovativnim humanističnim interpretacijam, kot prej niso bile mogoče, zlasti zaradi obsega, ki je lahko veliko večji pri uporabi digitalnih orodij. Računalniška analiza bi lahko pomagala preseči težave s kulturno hegemonijo, vsaj če je mogoče digitalno zgraditi zanesljive in enako kakovostne zbirke podatkov za različne regije. Naloga kvalitativnega raziskovanja ostaja za raziskovalce humanistike. Še več, izkaže se, da je z računalniškim proučevanjem ljudskih pravljič postalo bolj jasno, katere naloge lahko računalnik opravi bolje kot človek in kakšni so resnični raziskovalni cilji humanistike.

Pomanjkljivost formalističnega in strukturalističnega pristopa

Ko je Vladimir Propp proučeval čudežne pravljič, je ugotovil, da imajo številne legende, nekatere živalske pravljič in novele enako zgradbo. Če bi jih opredelili z zgodovinskega vidika, bi jih morali imenovati »mitične pravljič« (Propp, 2005, 117). Številni starodavni miti imajo isto zgradbo kot čudežne pravljič, »in sicer najdemo pri nekaterih mitih to strukturo v presenetljivo čisti obliki. Očitno je to področje, iz katerega pravljič izvira. Po drugi strani pa imajo denimo takšno strukturo nekateri viteški romani. Verjetno je to področje, ki sámo izvira iz pravljič. Takšna primerjalna študija je naloga za prihodnost« (Propp, 2005, 118), je pisal Propp. Temu lahko dodamo, da so pozneje takšne študije, ki jih je predvidel Propp, opravili Warner, Ziolkowski in Anderson, kot pišem zgoraj. Propp je razlikoval med zgradbo pravljič, temo (rus. *sjužét*), kompozicijo in variantami. Vsebinsko je moč povzeti v nekaj stavkih. Pravljič je sestavljena iz konstant in spremenljivk. Imena in atributi likov oz. *dramatis personae* se spreminjajo, medtem ko njihova dejanja in funkcije ne. »Pod funkcijo razumemo dejanje lika, ki je pogojeno z njegovim pomenom za razvoj dogajanja« (Propp, 2005, 35). Funkcije likov so torej stalnice in jih je treba šteti za osnovne sestavine pravljič. Pogosto se zgodi, da se enaka dejanja pripisujejo različnim osebam. »To nam omogoča, da pravljič proučujemo *glede na funkcije likov*« (Propp, 2005, 34). Sestavo pravljič določajo povedki. S kompozicijskega vidika je nepomembno, ali zmaj ugrabi princeso ali hudič kmečko hčer. »Vsi *povedki* tvorijo kompozicijo pravljič, vsi *osebki*, *predmeti* in drugi deli povedi pa določajo siže. Drugače povedano: ista kompozicija je lahko podlaga različnih sižejev« (Propp, 2005, 133). Različica se razlikuje od teme. Druga različica se pojavi, ko se sekvenca ali nekatere sekvence spremenijo, medtem ko se drugi elementi ohranijo. Vprašanje količine se spremeni v vprašanje kakovosti. Nemogoče je potegniti strogo ločnico med temo in varianto. S svojo formalistično metodo je Propp proučeval obliko čudežnih pravljič, za katere je ugotovil, da jih je mogoče povezati z nekaterimi starodavnimi oblikami, saj so čudežne pravljič odsev

mitov in legend. Proučil je notranjo strukturo in elemente čudežne pravlјice, vendar ni nadaljeval s proučevanjem pomena, ki so ga imele pravlјice za družbe, ki so jih ustvarile: »Proučevanju posameznih prvin mora slediti genetsko preučevanje osi, okrog katere se oblikujejo vse čudežne pravlјice. Nato je treba nujno preučiti norme in oblike metamorfoz. Šele potem se lahko dotaknemo vprašanja, kako so nastali posamezni sižeji in kaj pomenijo« (Propp, 2005, 135).

Claude Lévi-Strauss je mit proučeval strukturno. Ugotovil je, da:

[n]e glede na to, ali je mit poustvaril posameznik ali je izposojen iz tradicije, izhaja iz svojih virov – individualnih ali kolektivnih (med katerimi nenehno prihaja do medsebojnih prepletov in izmenjav) – zgolj zalog reprezentacij, s katerimi operira. Toda struktura ostaja enaka in skozi to je izpolnjena simbolna funkcija. Če dodamo, da te strukture niso le enake za vse in za vsa področja, na katera se nanaša funkcija, temveč da jih je malo, bomo razumeli, zakaj je svet simbolizma vsebinsko neskončno raznolik, vendar vselej omejen v svoji zakoni. Obstaja veliko jezikov, a zelo malo strukturnih zakonov, ki veljajo za vse jezike. (Lévi-Strauss, 1963, 203)

Mit je po Lévi-Straussu razlagi del jezika in je tako kot drugi deli jezika sestavljen iz konstitutivnih enot. Ker pa mit deluje na posebej visoki ravni, tako da se praktično odtegne od lingvističnih tal, konstitutivne enote pri mitu predpostavljajo konstitutivne enote, ki so prisotne v jeziku, kadar ga obravnavamo na drugih ravneh, namreč foneme, morfeme in sememe, in se od njih razlikujejo, kajti pripadajo višjemu in kompleksnejšemu redu. Zato Lévi-Strauss konstitutivne enote mita imenuje celovite konstitutivne enote. Vsaka celovita konstitutivna enota sestoji iz relacije. Strukturnim jezikoslovcem je dobro znano, da so vse konstitutivne enote sestavljene iz relacij, toda nepojasnjena ostajajo razmerja med celovitimi konstitutivnimi enotami in drugimi konstitutivnimi enotami. Lévi-Strauss sklene: »Prave konstitutivne enote mita niso izolirane relacije, temveč *snopi takšnih relacij*, in samo kot snope je moč uporabiti te relacije in jih povezati tako, da tvorijo pomen« (Lévi-Strauss, 1963, 211).

Claude Lévi-Strauss je strukturo pravlјice povezal s strukturo mita. Ameriški cikel pravlјic o Pepelku je primerjal z indoevropsko Pepelko in ugotovil, da prevarant igra vlogo posrednika na podoben način, kot nam pojav mita »priskrbi niz posredniških priprav, izmed katerih vsaka generira naslednjo s postopkom nasprotovanja in korelacije« (Lévi-Strauss, 1963, 226).

Formalistična in strukturalistična teorija sta upoštevali koncept notranje oziroma spodaj ležeče strukture, ki jo določajo notranji odnosi in funkcionalnosti elementov. Pojem takšne strukture lahko pojasni dejstvo, da imajo različne pravlјice enotno splošno strukturo, kompozicijo, strukturirano z dejanji junaka, povedki, čeprav so lahko nekatera zaporedja spremenjena ali pa se spremenijo subjekti. Formalizem in strukturalizem odpirata področje pravlјic tako, da ga povezujeta z drugimi vrstami pripovedi, kot so miti in legende. Obe šoli menita, da je struktura univerzalna, tj., da vedno ostaja enaka, spremeni se le vsebina (Lévi-Strauss) oziroma tema (Propp). Čeprav se je Claude Lévi-Strauss temu vprašanju do neke mere izogibal, saj je proučeval predvsem mit, obe šoli ne upoštevata dejstva, da se potrebe po pripovedih, kot so ljudske pravlјice, razlikujejo glede na družbo. Obe šoli sta priznali, da se pripovedi, kot so ljudske pripovedke in čudežne pravlјice, spreminjajo glede vsebine

oziroma teme, vendar se nista spraševali, zakaj do tega pride, niti nista proučevali, kakšne različne funkcije imajo te pripovedi v različnih družbenih kontekstih. To razmerje med spodaj ležečo ali temeljno strukturo in temo na eni strani ter funkcijo, ki jo ima določena različica ali skupina različic določenega tipa pripovedi v določeni družbi, na drugi strani, so formalistični in strukturalistični učenjaki zanemarili. Preprosto niso bili pozorni na družbene okoliščine, ki so ključne za razumevanje, zakaj se je določena pripoved pojavila v določenem času. Niso proučevali potrebe po teh pripovedih v družbah niti njihove družbene funkcije.

Družbeni red in utopizem kot družbena kritik

Strokovnjaki različnih strok so analizirali, kako umetne in ljudske pravljice odražajo način življenja, družbeni red in družbene vloge ter družbene spremembe. Lewis Seifert je analiziral reprezentacije spolnosti, moškosti in ženskosti v francoskih pravljičah poznega sedemnajstega stoletja. Spoznal je, da je vzpon literarnih pravljič in zanimanje za čudovito povezavo z uveljavitvijo zavesti o pomenu materinstva kot znaka globljih družbenih sprememb ob zatonu vladavine Ludvika XIV. (Seifert, 1996). Ruth Bottigheimer je izvor sodobne pravljice junakinje povezala z vse manjšim nadzorom žensk nad lastno plodnostjo, ki se pojavi sočasno z vzponom kapitalizma. Okrog leta 1700 so se oblikovali sodobni atributi ženskosti, ki so bili do nedavnega razumljeni kot normalni (Bottigheimer, 2000, 64). Holly Tucker je povezala znanstvene raziskave in pravljico literaturo zgodnje moderne Francije, da je tako osvetlila politiko spolov, na kateri temeljijo dramatične spremembe v reprodukcijski teoriji in praksi (Tucker, 2010). Monika Kropelj Telban je analizirala folkloro in kulturo kot način bivanja, kot ju predstavljajo ljudske pravljice iz zapuščine zbiratelja Karla Štreklja (1859–1912) (Kropelj, 1995). Ljudske pravljice so lahko dragocen vir informacij o boleznih in epidemijah v času pomanjkljivega zdravstva.³ Jack Zipes je osvetlil medkulturne povezave »klasičnih« pravljič (Zipes, 2001a).

Anja Mlakar je analizirala religioznost in nacionalizem, kot se odražata v slovenski knjižni folklori devetnajstega stoletja (Mlakar, 2022), vlogo religije v legendah o turških napadih (Mlakar, 2021) ter reprezentacijo Drugega kot skrivnostnega tujca in demonskega sovražnika v slovenski slovstveni folklori (Mlakar, 2019). Maria Nikolajeva je pokazala, kako so ruske pravljice promovirale komunistične ideje (Nikolajeva, 2002).

Pravljice in ljudske pravljice pogosto izražajo utopične težnje. Po mnenju Ernsta Blocha so zaradi čarobnega izpolnjevanja želja in utopičnih fantazij ljudske pravljice kot žanr po svojem bistvu utopične: »prihodnost, o kateri pripoveduje folklor, je tako kot v prerokbi popolnoma lažna« (Bloch, 1988, 104). Utopično hrepenenje

³ Mojca Ramšak je proučevala, kako pohorske ljudske pravljice devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja tematizirajo »človeško umrljivost v vsem njenem telesnem in duševnem propadanju, s staranjem in umiranjem, onemoglimi, poškodovanimi in okvarjenimi telesi, družbeno stigmatizacijo invalidov, čase brez invalidnosti, pokojnino ali starostno zavarovanje, odvisnost od naklonjenosti sorodnikov ali skupnosti, trdo delo do konca, medsebojno pomoč, družbene izobčence zaradi telesne ali duševne prizadetosti in krščanske vrednote skupaj s patriarhalnimi predstavami o vlogah spolov. Stigma, ki je bila v preteklosti vezana na onespособljene in oslabele, je niša v procesu pripisovanja ali zanikanja družbenih vrednot in upravljanja identitete« (Ramšak, 2022, 675).

pa je relevantno za sedanji čas: »možnost kot filozofsko kategorijo je treba jemati resno, in tako Bloch kot Adorno sta se strinjala, da utopična želja-podoba, čeprav lažna, izraža kritiko sedanjosti in hkrati kaže na to, kar bi lahko in moralo biti« (Zipes, 2015, 189). Pravlјice Giovana Francesca Straparole tipa od cunj do bogastva niso več govorile o ponovni vzpostavitvi kraljevega družbenega statusa kot številne starodavne in srednjeveške zgodbe, ampak so bile »njegove na novo izumljene zgodbe prve, ki so obravnavale težnje mestnega rokodelskega bralstva« (Bottigheimer, 2002, 2), saj so prikazovale poroke med ljudmi iz nižjih in visokih družbenih slojev, ki v kontekstu Beneške republike šestnajstega stoletja niso bile dovoljene. Utopični element je ostal aktualen v kulturni industriji, ki je prevzela moto, da vsakomur lahko uspe družbeni vzpon, in je postala sestavni del mita o ameriških sanjah. Ena od pomembnih vlog, ki jo imajo pravljice v družbi, je, da posredujejo subverzivno kritiko. Pisatelji iz Weimarske republike so na primer obnovili utopičnega duha pravljic in basni za sedanjost (Zipes, 1997b, 3). Poleg tega so dve tretjini pravljic, objavljenih v poznem sedemnajstem stoletju napisale ženske. Ker so pisatelje bolj zanimala druge, »višje« literarne forme, so si to zvrst prisvojile pisateljice in jo uporabile za družbeno kritiko, za preizpraševanje reprezentacije spolnih vlog v kontekstu kraljevega absolutizma in materializma (Hannon, 1998). Pisateljice so spolne vloge pogosto reprezentirale precej drugače od prevladujočega kulturnega in političnega okolja spolnih vlog v dvorni družbi, saj so bile ženske pogosto navdušene nad tem, da so junakinjam pripisovale avtonomijo v dejanjih. *Contes de fées* so izražale nostalgijo, ki je služila tudi »subverzivnim utopičnim hrepenenjem, izraženim skozi čudovito« (Seifert, 1996, 222).

Vloga pripovedovanja zgodb pri družbeni koheziji

Ljudske in umetne pravljice oblikujejo identitete in gradijo skupnosti. Imajo ključno vlogo pri socializaciji posameznikov, saj gradijo vrednote kot temelje kulture in s tem družbe, s čimer so izrazito družbeno kohezivne.

Od samega začetka, pred tisočletji, ko so pripovedovali vse vrste pravljic, da bi ustvarile skupne vezi pred nerazločljivimi silami narave, do danes, ko so pravljice napisane in pripovedovane, da bi dale upanje v svet, ki se zdi uničen, na robu katastrofe, so zreli moške in žene ustvarjali in gojili pravljico izročilo. (Zipes, 2007, 1)

Pred industrializacijo in prevlado množičnih medijev je bila praksa ustne distribucije in sprejemanja ljudskih pravljic prevladujoče sredstvo za posredovanje idej, ki govorijo o pravem družbenem redu. Na podeželju Slovenije in sosednjih držav se je ustno pripovedovanje ohranilo do nedavnega. Priznani zbiratelj ljudskih pravljic Milko Matičetov je, ko je leta 1940 en mesec živel v Teru (Beneška Slovenija), opazil, da v tem času ni videl človeka s knjigo v roki in da ljudje ne berejo časopisov. Edina knjiga, ki jo je videl v Teru, je bil *Deseti brat*, prvi slovenski roman, ki ga je napisal Josip Jurčič, ki pa ga ni nihče v Teru prebral (Matičetov, 1948, 3). Zapis Milka Matičetovega pove, da vsaj do štiridesetih let dvajsetega stoletja branje v težko dostopnih, od večjih urbanih središč odmaknjenih ruralnih predelih Evrope do nedavnega ni bilo razširjeno, medtem ko je bilo pripovedovanje zgodb zelo priljubljeno in je imelo pomembno vlogo pri izgradnji skupnosti. Znana

rezijanska pripovedovalka Valentina Pielich Negro (rojena leta 1900), znana tudi kot Tina Wajtawa iz Solbice v Reziji, je umrla leta 1984.

Če ljudske in umetne pravljice obravnavamo kot komunikacijsko sredstvo, njihova primarna komunikacijska funkcija, v skladu z opredelitvijo komunikacijskih funkcij jezika, ki jo je opravil Roman Jakobson (Jakobson, 1996), ni referencialna funkcija, katere bistvo je, da pripoveduje oziroma poroča o dogodkih. A ne zaradi fikcijskih razsežnosti, ker torej pravljice ne pripovedujejo o zgodovinskih dogodkih na verodostojen način,⁴ kajti referencialna funkcija deluje tudi v primeru fikcijskega diskurza. Še več, ljudske in umetne pravljice prek vsebin vendar povedo nekaj o družbah, o katerih pripovedujejo, kot nekaj povedo tudi o samih pripovedovalcih in družbi, ki jih je podala. Zgodovinar Robert Darnton je celo trdil, da so »ljudske pravljice zgodovinski dokumenti« (Darnton, 2005, 20). Umetne in ljudske pravljice je treba obravnavati kot diskurz, znotraj katerega se posredujejo relevantna sporočila enega družbenega subjekta drugemu tako, da nagovarjajo naslovnike in jih s tem tudi usmerjajo k določenemu vedenju. Zato je konativna funkcija zelo pomembna lastnost umetnih in ljudskih pravljič, ki še posebej pride do izraza pri pripovedovanju. Trenutek uprizarjanja izhaja iz potrebe po nasvetih in lekcijah prejšnjih generacij na eni strani ter nuje po posredovanju teh nasvetov in lekcij, zgoščenih v izročilu skupnosti, na drugi strani, pod posebnimi družbenimi, tehničnimi in drugimi pogoji, ki omogočajo ustno distribucijo zgodbe. Pripovedovalec ni končni vir, izvor pripovedovanja. Kljub temu pa t. i. »ljudskega« pravljičarja ne smemo imeti za nezavednega posrednika med resnico in skupnostjo. V folklori so dejavniki pripovedovanja osebnost, sposobnost pripovedovanja in uprizarjanja, estetske lastnosti, celotna integriteta pripovedovalca, pa tudi posebnosti jezika, kulture, posredovanega sporočila, nasveta, individualne in kolektivne modrosti. Vse to izžareva iz pravljice odličnega »ljudskega« pripovedovalca in soustvarja izid. Priznani zbiralec ljudskih pravljič Milko Matičetov je menil, da ima pristen »ljudski« pravljičar več estetskega čuta in pristnosti kot izobražen pisec. Kot primer je obravnaval pravljičarko Regino Karmaro in njene vrline pripovedovanja primerjal s strokovnostjo izobraženega avtorja Josipa Jurčiča. »Nosilci folklorne,« je zapisal Matičetov, »starodavna izročila deloma sprejemajo, deloma zavračajo, jih zdaj hranijo kolikor moči nespremenjena zdaj pa ustvarjalno preoblikujejo, jim prilivajo iz svojih in iz svojega časa izkušenj in doživetij, ali celo ustvarjajo popolnoma znova, v vsakem primeru pa svoje notranje bogastvo posredujejo okolici in s tem mladim rodovom« (Matičetov, 1948, 10–11). Walter Benjamin je zapisal, da pripovedovalec svojim občinstvom posreduje »nasvet«, pri čemer je pripovedovalec tisti, ki mora prvi povedati zgodbo. »Nasvet, vtkan v tkanino resničnega življenja, je modrost. Umetnost pripovedovanja se bliža koncu, ker izumira epska plat resnice, modrosti« (Benjamin, 2007, 86–87). Pripovedovalci zgodb so bili pomembni pri prenosu znanja in izkušenj iz preteklosti na prihodnje generacije aktivnih družbenih subjektov. Ljudske pravljice torej priklicajo »spodaj ležeče kognitivne matrice, skozi katere se tradicionalno misli politična skupnost« (Horvat, 2022a, 620).

⁴ Umetne pravljice razumemo kot izmišljeno leposlovje (prim. Nikolajeva, 2000), pri čudežnih (ljudskih) pravljičah (po Proppu) pa pričakujemo čudeže. Toda po teoriji Romana Jakobsona ni razlike med izmišljenim in verodostojnim poročanjem pri opredelitvi referencialne funkcije. Še več, najpogostejša primarna komunikacijska funkcija leposlovne literature je referencialna.

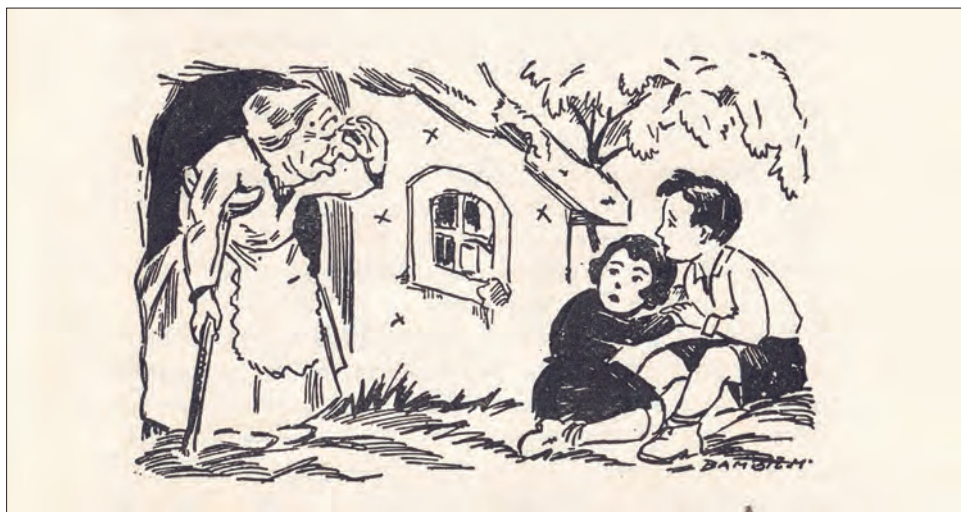
Vpeljevanje politične ideologije skozi pravljice

Pravljice so lahko relevantno politično sredstvo. Zelo posplošen teoretični pogled bi lahko razlikoval med prakso po principu od spodaj navzgor, kot v primeru folklornega pripovedovanja, ki predstavlja neposredno komunikacijo članov skupnosti z drugimi člani skupnosti na eni strani, in distribucijo pravljic od zgoraj navzdol, kar pomeni produkcijo (pisanje in objavlanje) pravljic, ki jih nadzirajo ali usmerjajo dominantne sile moči na drugi strani. Očiten primer slednjega je kulturna industrija, še posebej očiten pa je primer produkcije pravljic v totalitarnih političnih režimih, ko vlada usmerja kulturno produkcijo prek mehanizmov nadzora, čeprav ne smemo zanemariti različnih vrst prisvajanja in ideološkega prilagajanja, ki so na delu tudi v demokratičnih režimih. V praksi je težko potegniti mejo med prvim in drugim, saj se kritični glasovi lahko pojavijo tudi v dominantni produkciji, kot na primer v primeru »feminističnih« glasov francoske salonske pravljичne kulture, lahko pa so tudi pravljice, napisane s težnjo po izgradnji družbe, kot si jo predstavlja vladajoča elita, napisane z resničnimi nameni, da bi prispevale k izgradnji boljše družbe in pozneje uporabljene kot sredstvo za spodbujanje določenih političnih ideologij (kot v primeru bratov Grimm; prim. Bottigheimer, 2009, 40). Glede na pomen, ki so ga imele pravljice v nemškem socializacijskem procesu, zlasti pravljice bratov Grimm, ni bilo naključje, da so okupacijske sile pod vodstvom Britancev leta 1945 prepovedale objavo njunih pravljic (Bastian, 1981).

Družbenopolitične razmere pogojujejo nastanek pravljic. Ljudske pripovedke in umetne pravljice so kulturni proizvodi, ki se distribuirajo v skladu s politiko estetike, ki sestoji iz apriornih zakonov, ki pogojujejo, kaj je mogoče proizvesti. Distribucija čutnega zamejuje oblike vključevanja in izključevanja v skupnosti, politika estetike pa opredeljuje ideološke nagibe in izbrise.⁵ Pri prevodu v druge jezike in kulture je zgodba prilagojena specifičnemu kulturnemu kontekstu, v katerem se pojavi, da bi odigrala vlogo pri izgradnji družbe, kot si jo predstavljajo člani skupnosti oziroma voditelji. Totalitarni režimi so bili eksplicitni, a ne izključni pri prilagajanju »klasičnih« pravljic svojim potrebam v smislu cenzuriranja in brisanja elementov, za katere so menili, da niso primerni za zamišljene skupnosti. Nike Kocijančič Pokorn je pozornost namenila temu, kako je bila v okviru Socialistične federativne republike Jugoslavije produkcija otroške književnosti usmerjena in kako so bili prevodi pravljic bratov Grimm očiščeni dodatkov, ki so bili ocenjeni kot nezdravi (Kocijančič Pokorn, 2012). Marijana Hameršak je politiko zgodnjih prevodov pravljic bratov Grimm v hrvaščino, v kateri je na primer prihajalo do izpuščanja avtorjev, povezala z ambicijami zgraditi lastno družbo (Hameršak, 2014).

Kratek pregled prevodov in priredb pravljice o Janku in Metki v slovenščino pokaže, kako je bila pravljica prilagojena potrebam spreminjajočih se političnih režimov. Pravljica »Hänsel und Gretel« bratov Grimm je bila v slovenščino prvič prevedena kot pravljica z naslovom »Janezek in Jerica« leta 1887 (prev. J. Markič), leta 1932 (prev. A. Bolhar) pa sta bili imeni spremenjeni v Janko in Metka, ki sta ostali do

⁵ Po Jacquesu Rancièru je »distribucija čutnega« »sistem samoumevnih dejstev čutnega zaznavanja, ki hkrati razkriva obstoj nečesa skupnega in razmejitve, ki opredeljujejo posamezne dele in položaje znotraj tega« (Rancièr, 2004, 12).



Slika 1.5: Ilustracija Janka in Metke pri hiši čarovnice, avtorja Milka Bambiča (1905–1991), objavljena v prevodu izbranih pravljic iz Kinder- und Hausmärchen Alojzija Bolharja (Grimm & Grimm, 1932, 8–9).

današnjih dni. Prvi prevodi pravljic bratov Grimm so bili precej dobesedni, v socialistični republiki Sloveniji pa so bili v prevodih Frana Albrehta in Jožeta Zupančiča odstranjeni religiozni elementi. Ti so se vrnila leta 1993 z dobesednim prevodom Polonce Kovač. Prevajalci so v dobi socializma cenzurirali vsebine, ki niso bile primerne za socialistično družbo. Od leta 1954 je Socialistična zveza delovnega ljudstva Slovenije (SZDL) ustanovila različne komisije, ki so spremljale založniško dejavnost. Vsaka založba v Sloveniji je morala imeti založniški svet, katerega člane je izbirala komisija za tisk SZDL, odločanje v teh svetih pa so dobili zaupanja vredni partijski člani. Glavna naloga založniških svetov je bila potrditev letnega založniškega programa (Gabrič, 1995, 73). Poleg tega je priredbo pravljice o Janku in Metki, primerno socialistični dobi, napisal priznani pisatelj France Bevk, ki je izšla kot slikanica, opremljeno z ilustracijami Rože Piščanec, leta 1963 pri Mladinski knjigi, ki je bila socialistična založba, odgovorna za izdajanje otroške književnosti. V pravljici Franceta Bevka *Janko in Metka* ni ne matere ne mačehe, ampak le oče, ki skrbi za otroke in jih ne zapusti, medtem ko je ta motiv v pravljici bratov Grimm osrednji. V Bevkovi inačici tudi ni čarovnice, ki bi hotela požreti otroka in ki bi jo otroka ubila in oropala kot pri Grimmih. Analiza te pravljice, ki jo je opravil Bruno Bettelheim, ne velja za različico Franceta Bevka, kot prav tako Bevkove pravljice ne moremo uvrstiti med čudežne pravljice pod tip ATU 327A, ki se sicer nanaša na pravljico o Janku in Metki.

Prevajanje je proces podomačenja, prisvajanja tujega jezika (Zipes, 1997a, 198). Zipes prevajanje obravnava v zelo širokem smislu in s tem podpre razpravo o tem, kako nekateri memi preživijo v različnih kulturnih kontekstih. Prevod bi še vedno lahko obravnavali kot prenos besedil, ki so nastala v enem kulturnem kontekstu, v besedila, ki se pojavljajo v drugem kulturnem kontekstu. Z drugimi besedami, določeno različico pravljice prenesemo v drug kulturni kontekst, kjer jo naredimo razumljivo



Slika 1.6: Ilustracija Janka in Metke, ki jesta hišo babice in dedka, avtorice Rože Piščanec (1923–2006), prvič objavljena v izdaji Janko in Metka Franceta Bevka leta 1963 (Bevk, 1975, 5).

drugi družbeni skupini. Prevod naj bi v tem primeru ohranil sporočilo pravljice, ki se prevaja. Vendar, kot kaže primer prevodov pravljic bratov Grimm v druge jezike, zlasti v kontekstu socializma, je prevod več kot to, da določeno zgodbo, vzeto iz enega kulturnega konteksta, naredi razumljivo drugi družbeni skupini. Odločitev za prevod pripovedi in način njenega prevajanja sta opredeljena s politiko estetike, ki vlada v kontekstu njene produkcije. Prevod je tako povezan z družbeno funkcijo izdelka, ki se distribuira določeni populaciji. Kulturni kontekst, v katerega je pravljica prevedena, se lahko do te mere razlikuje od tistega, v katerem je nastala pravljica, ki se prevaja, da obe pravljici ne moreta več imeti enake družbene vloge. Brata Grimm sta na primer z objavo svojih pravljic izpolnjevala različne funkcije. Njune pravljice niso bile (zgolj) poučne za otroke, ampak so bile zaradi zabavnega načina zapisa, ki ga je kasneje prevzela kulturna industrija, zanimive tudi za odrasle. Danes so pravljice, kot sta jih objavila brata Grimm, v veliki meri izgubile funkcijo razvedrila, zmanjšala se je njihova pedagoška vloga, medtem ko se je povečala njihova zgodovinska in celo arheološka vrednost. Vendar pa njune zgodbe vedno znova reciklira kulturna industrija, da z njimi izpolnjuje različne zabavne funkcije, kot jih izpolnjujejo žanri grozljivke, romance in pustolovščine. Poleg prevajanja so pri ustvarjanju pravljic na delu tudi druge vrste kulturnega prisvajanja. Cilj pogosto ni prenos določene različice pravljice na drugo občinstvo, seznanjanje z njo, temveč lahko prilagoditve pravljic segajo od subverzivnosti do kompleksnih političnih prisvajanj, kjer se lahko sporočila, ki jih prenašajo pravljice, korenito spremenijo. Zipes je pokazal, kako daleč so segle revizije pravljic bratov Grimm v Zvezni republiki Nemčiji in Nemški demokratični po letu 1966, zlasti po radikalnem prelomu v recepciji njunih pravljic v sedemdesetih letih, ki je bil v Zahodni Nemčiji povezan s študentskim gibanjem, ponovnim odkritjem radikalnih levičarskih pisateljev weimarskega obdobja, zanimanjem založb za progresivno otroško literaturo in pojavom nove generacije mladih učiteljev ter želje po ustvarjanju novih radikalnih pravljic,⁶ in koliko so bile te odvisne od političnih okoliščin (Zipes, 1993a). Takšno »recikliranje« ne pomeni le »prevajanja« določenih pravljic iz enega



Slika 1.7: Ilustracija Janka in Metke, ki srečata čarovnico pred njeno hišo, avtorice Jelke Godec Schmidt, iz Zlate Grimmove pravljice, prevoda velike izdaje Kinder- und Hausmärchen Polonce Kovač v slovenščino (Grimm & Grimm, 2012, 52).

⁶ Zipes razvršča osnovne vrste teh pravljic: 1. družbena satira, 2. utopični tip, 3. pedagoški tip, 4. feministični tip, 5. komična parodija in 6. duhovni tip pravljice.

jezika v drugega. Primera Zvezne republike Nemčije in Nemške demokratične republike govorita o težavah, ki so jih imeli Nemci z zapuščino pravljic bratov Grimm, ki so jih povezovali z grajenjem nemške nacije devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja, pa tudi s težnjami nacij po drugi svetovni vojni, ki so hotele s pravljicami zgraditi drugačno družbo.

Pravljice, ki se »primejo«, če si sposodimo Zipesov izraz iz njegove teorije kulturne evolucije, so pogosto precej na novo zasnovane glede na predvidevanje naslovnikov in namen, ki sta oba povezana s produkcijo inačice. Pri nastanku pravljíčne inačice so relevantni motivi in nameni pisca, pa tudi založnika ter drugih zainteresiranih posameznikov in skupin, ki sodelujejo pri produkciji, kot so politične, gospodarske ali druge organizacije, vključno z državo in njenimi predstavniki. Sporočila in družbene funkcije se lahko spreminjajo v distribuciji čutnega, tudi v primerih prevodov in priredb. Če se politika izdajanja spremeni, izdaja sledi novim ciljem ter se spremeni predvidena recepcija, nova izdaja opravi drugačno družbeno funkcijo kot prejšnje različice, ki, čeprav služijo kot referenca novim inačicam, ne morejo veljati za »izvirne« različice, saj je vsaka izdaja unikatna. Raziskovalci so poudarili pomen pravljíc pri grajenju nacije ali politični krepitvi naroda (Snyder, 1951; Crowther, 2022; Norberg, 2022; Zima, 2022).⁷ Jack Zipes je analiziral vidike socializacije in politizacije skozi pravljice, predvsem v povezavi z bratoma Grimm, pri čemer je upošteval družbeno vzdušje, ki je pogojevalo nastanek njunih pravljíc (Zipes, 2012a). Različni režimi so si prizadevali spodbuditi specifične poglede na družbo (prim. primer Sovjetske zveze v Balina et al., 2005) in so uporabljali ljudske pravljice za legitimiranje družbenopolitične transformacije (za jugoslovanski samoupravni socializem prim. Horvat, 2022b).

Pravljíčne pripovedi ustvarjajo junake za politične potrebe. Fran Levstik je z Martinom Krpanom (1858) namenoma ustvaril »narodni literarni lik, ki bi pomenil temelj tako nadaljnjemu literarnemu ustvarjanju kot narodnopolitičnemu boju« (Darovec, 2021, 457). Martin Krpan je ustrezal Levstikovi politični agendi, da se za potrebe slovenskega državotvornega procesa uveljavi izobčeni junak Martin Krpan. Leta 1954 je Walt Disney ustvaril vseameriškega junaka Davyja Crocketta, mejnega borca, ki je postal simbol pop kulture v kontekstu hladne vojne. Poleg tega si kulturna industrija prisvaja »klasične« pravljice, kot je produkcija Walt Disney Pepelko in Sneguljčico vzela iz zapuščine Charlesa Perraulta in ju na novo ustvarila glede na družbenopolitične potrebe. Walt Disney je napovedal, da nameravajo marca 2024 izdati remake animiranega filma Sneguljčica iz leta 1937, tokrat v filmu z resničnimi igralci, rasno raznolikim naborom igralcev, ki bodo igrali skrate, z enim pritlikavim igralcem in južnoameriško igralko Rachel Zegler, ki upodablja naslovno princeso. Ustvarjalci filma trdijo, da bo izdelek posodobljen, da princese ne bo rešil princ in da ne bo sanjala o pravi ljubezni, temveč sanja o tem, da bi postala voditeljica. Kritiki trdijo, da so producenti like rasno izbrali tako, da bi odkljukali vse možnosti. Predelave znanih pravljíc postajajo vse bolj »prebujene«, da bi zajeli različne feministične

⁷ Medtem ko po drugi strani primer, ki ga je proučevala Cristina Fossaluzza, kaže, da se odločitev za uporabo oblike pravljice za »mitologijo družbenega« v času zgodovinske potrebe po kulturni produkciji, ki služi političnim potrebam, kot je na primer v vojni, zdi »zavesten nastop proti kulturi in družbi tistega časa« (Fossaluzza, 2022, 730).

in druge aktualne teme, s čimer odbijajo številne oboževalce. Po mnenju kritikov s tem tudi dodatno ločujejo ljudi (Murray, 2023). Vendar pa se produkcija posodobljenih predelav klasičnih pravljic očitno kaže kot donosen posel (Reid, 2023).

Zaključek: prisvajanje pravljčnih struktur glede na potrebe skupnosti

Če bi pravljice obravnavali le kot otroško literaturo, katere vloga je uvesti mladoletnika v svet odraslih, kakršno je sedanje, razširjeno razumevanje te zvrsti, bi s tem zanemarili raznovrstne vloge, ki so jih imele umetne in ljudske pravljice v družbi. Umetne in ljudske pravljice lahko opravljajo pomembne politične funkcije. So pomembni dejavniki pri gradnji zamišljenih skupnosti – ne le narodov, kot jih analizira Benedict Anderson (Anderson, 2006), temveč tudi drugih vrst skupnosti, ki se razumejo kot skupnosti. Z analizo pravljic lahko razberemo, kako se je posamezna družba razumela, katera vprašanja so ljudi skrbela in kakšna sporočila so želeli posredovati članom svoje skupnosti in svojim potomcem. Ljudske in umetne pravljice imajo dvojno družbeno funkcionalnost: 1. Odsevajo družbo oziroma jih lahko razumemo kot besedila, ki prikazujejo, kako družba razume samo sebe. 2. Nagovarjajo družbene subjekte in jih tako usmerjajo k določenemu vedenju, so didaktično orodje, ne samo za otroke, ampak tudi za odrasle (prim. Toplak, 2022).

Dosedanje študije so umetne in ljudske pravljice osvetlile kot neverjetno bogato področje, vredno študija, v nasprotju z zastarelim predsodkom, da so znanstveno manj zanimive od estetsko »superiornih« oblik literature, ki jih pišejo cenjeni avtorji. Pravljica je vpeta v družbo, je prepletena z diahronimi in sinhronimi navezavami na sorodne pravljice, hkrati pa izžareva duha svoje dobe in družbenega konteksta, ki je tisti, ki vzpostavlja realno potrebo po njej. Kar je Roland Barthes zapisal o tem, kaj je tekst, velja za strukturno logiko pravljic:

[...] tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teološki pomen (ki bi bil ‚sporočilo‘ Avtorja-Boga), ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja. Toda nobeno od njih ni izvirno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture. (Barthes, 1995, 22)

Nesmiselno je iskati izvor pravljic, njihov začetek, prvo, izvirno inačico, saj je vsaka različica izvirna po svoji vpetosti in funkciji, ki jo ima v družbi. Pravljice ne vodijo do ene same, temveč do številnih referenc. To je ravno nasprotno od metod, ki iščejo končno referenco, kot Fredric Jameson kritično bere vztrajanje Clauda Lévi-Straussa pri spodaj ležeči globinski pripovedni strukturi in globoki strukturi pravljice po Vladimirju Proppu, ki se pridružujeta perspektivi Northropa Fryeja (Jameson, 2002, 108). V skladu z Jamesonovim branjem so po Fryeju »ustne zgodbe plemenske družbe, pravljice, ki so neustavljiv glas in izraz podrazredov velikih sistemov dominacije, pustolovske zgodbe in melodrame ter popularna ali množična kultura našega časa vsi izvlečki in zlomljeni fragmenti neke posamične neizmerne zgodbe« (Jameson, 2002, 91). Te metode se nagibajo k temu, da vse pravljice ali podobne pripovedi podredijo eni sami veliki spodaj ležeči naraciji, namesto da bi jih obravnavale kot sinhroni sistem (Jameson, 2002, 108).

Ljudske pravljice imajo zgodovinske razsežnosti. Njihove psihološke razsežnosti ne gre zanikati, a odsevajo tudi družbene mentalitete in kažejo, kako so se te spremenjale, prav zaradi značilnosti ljudskih pravljic, da se v različnih variantah pojavljajo v različnih kulturnih kontekstih: »Skozi stoletja so se razvijale in se v različnih kulturnih tradicijah obračale v razne smeri. Daleč od tega, da bi izražale nespremenljiva delovanja notranjega bivanja človeštva, dajejo slutiti, da so se spremenile same mentalitete« (Darnton, 2005, 20). Če jih diahrono povežemo s prejšnjimi različicami istega tipa ali podobnih pripovedi iz preteklosti, nekatere pravljice morda ne spremenijo svoje notranje strukture, spremenijo pa tematiko in subjekte. Med podobnimi pravljicami, ki se pojavljajo v različnih kulturnih kontekstih, v različnih geografskih regijah, so lahko vzpostavljene sinhronne povezave. Tako diahrona kot sinhrona perspektiva omogočata primerjave, odkrivanje podobnosti in razlik, elementov, ki vztrajajo, in tistih, ki so specifični. Pripoved o ubijalcu zmaja lahko zasledimo tako v starodavni mitološki preteklosti kot v sodobnih popularnih filmih. Te povezave morda niso pomembne za razumevanje pomena, ki ga je imela določena različica za tiste, ki so jo ustvarili, in tiste, ki jih je naslovila. Raznolike, sicer podobne pravljice, so imele zelo različne družbene funkcije. Mezopotamski mit o ubijalcu zmaja je pojasnil nastanek sveta. V krščanskih legendah o svetem Juriju ali svetem Mihaelu je ubijalec zmaja služil promociji krščanstva, medtem ko je na Kranjskem v predrazsvetljenem obdobju služil potrebam gradnje spomina in identitete lokalne skupnosti. V kontekstu narodnega preporoda je bila struktura zgodbe o ubijalcu zmaja uporabljena za krepitev političnega pomena naroda. Zgodbe o ubijalcu zmaja so si lahko medsebojno podobne oziroma se neka inačica nanaša na prejšnjo različico in ta na prejšnjo, vendar ne ponavljajo enega in istega sporočila. Vsaka posamezna zgodba prinaša svoje reference in misli. Vsaka posamična različica je pomembna, kajti

[p]omembno je, s katerimi zadevami razmišljamo o drugih zadevah; pomembno je, kakšne zgodbe pripovedujemo, da z njimi pripovedujemo druge zgodbe; pomembno je, kateri vozli vozljajo vozle, kakšne misli mislijo misli, kateri opisi opisujejo opise, kakšne vezi vežejo vezi. Pomembno je, katere zgodbe ustvarjajo svetove, kateri svetovi ustvarjajo zgodbe. (Haraway, 2016, 12)

II.

PRAVLJICA, DRUŽBENA RESNIČNOST IN MIRABILIS

Pravljice so danes eno od najmočnejših vzgojno-izobraževalnih orodij za otroke z vpeljavo vprašanj takšne vrste, kot se jih bo človek z njimi srečal v odrasli dobi, in z rešitvami, ki so plastično predstavljene s primeri, ki jih otrok razume in z identifikacijskimi točkami za otroka. V tem smislu pravljice odločilno gradijo etično zavest in predstave o tem, kaj je prav in kaj je narobe. Psihološko pomembnost pravljič za izobraževanje otrok, podporo in osvoboditev čustev je proučil psiholog Bruno Bettelheim (Bettelheim, 1999). Bettelheim, ki se je osredotočil na rabe čudežnega v smislu psiholoških vplivov, je tako leta 1976 prispeval eno prvih raziskav o funkcijah, ki jih imajo pravljice za njihove sprejemnike. Toda Bettelheim se je osredotočil na pravljice kot otroško literaturo, pri tem pa zanemaril dejstvo, da pravljice niso bile od nekdaj mišljene za otroke ali pa zgolj za otroke. To ne nazadnje priča že sam naslov zbirke pravljič bratov Grimm (1812–1857), na katere se je Bettelheim v veliki meri osredotočil: *Kinder- und Hausmärchen* – Otroške in hišne pravljice. Tudi v primeru analize pravljice o Pepelki se je Bettelheim osredotočil na inačico bratov Grimm. Izpostavil je vidik »življenja v pepelu« kot »simbol ponižanja nasproti bratom in sestram« (Bettelheim, 1999, 328) oz. motiv tekmovalnosti med sorojenci, s čimer se lahko otroci identificirajo. Čeprav se starejšim morda zdi prikaz, kot je v pravljici, pretiran, je za otroke po njegovi razlagi vendar zato lažje doumljiv. Toda sestri sta tisti, ki povzročata Pepelkin slab položaj v različici pri d'Aulnoy, ki jo obravnavam v naslednjem poglavju, medtem ko to ne drži za Grimmovo in Perraultovo različico, v kateri sestri sicer izkoriščata Pepelkin položaj, toda nosilka oblasti v hiši, ki dekletu odredi slabši položaj, je Pepelkina mačeha. Pepelka bratov Grimm ni smela leči v posteljo, temveč je morala zraven ognjišča leči v pepel. Tudi že Pepelka Charlesa Perraulta se je, ko je opravila svoja gospodinjska dela, zatekla v kot ob dimnik in se usedla ob pepel. Brata Grimm sta jo imenovala z nemškim izrazom *Aschenputtel*, ki je izvorno označeval nižjo gospodinjsko pomočnico, služkinjo, ki je morala skrbeti za pepel pri ognjišču. Predpona pepel (*Aschen*) se je uporabljala tudi v povezavi z bratom ali sestro, ki je degradiral oziroma je bil prisiljen v podrejeno vlogo (Tatar, 2012, 119). Pepel ima simbolno vrednost tistega, kar ostane – po gorenju, ko ogenj ugasne. Eshatološko zato pepel simbolizira ničevost (Chevalier & Gheerbrant, 2006, 442). Vendar pa motiva s pepelom, ki je sicer značilen za pravljico o Pepelki in ga v omembi najdemo tudi v inačici Mačka Pepelka Giambattiste Basila,⁸ ni v različicah pred barokom, kot tudi rivalstva med sestrami ni v obdobju renesanse in v srednjem veku, kjer pa je prisotno očetovo incestuozno nagnjenje in mačehino oziroma taščino zlonamerno posredovanje.

⁸ »Čez noč je bila Zezolla pahnjena iz kraljeve sobane v kuhinjo in iz postelje z baldahinom na ognjišče, iz razkošne svile in zlata v cape, od žezla na nabodalo. A ni se spremenil samo njen položaj, ampak tudi njeno ime, saj je niso več klicali Zezolla temveč Mačka Pepelka« (Basile, 2022, 93).

Relevantne raziskave so bile izvedene glede strukture pravljic, ki povezujejo sorodne pravljice, pa tudi druge vrste zgod. Ruski formalist Vladimir Propp je bil pionir s svojo formalno analizo »čudežnih pravljic« (1928), pri katerih se je osredotočil na funkcije likov, okoli katerih je zgrajena zgodba. Spoznal je, da so po shemi, ki jo je prepoznal, lahko zgrajene tudi druge pravljice, ki pa niso čudežne, zato je predlagal, da bi se termin »čudežna« zamenjal z drugim. Če bi kategorijo pravljic, ki jim sicer ustreza izraz »čudežna« (in se podrejajo shemi s sedmimi osebami), opredelili z zgodovinskega stališča, bi si zaslužila starodaven izraz »mitična pravljica«. Propp je namreč skozi raziskavo potrdil, da ima vrsta starodavnih mitov enako strukturo kot pravljice, zato je sklenil: »Očitno je to področje, iz katerega pravljica izvira« (Propp, 2005, 118). Pri obravnavah pravljic si bom za izvajanje diahronih primerjav dovolila seči po predhodnih različicah sorodnih zgodb, ki niso bile nujno razumljene kot pravljice. Pri tem me bodo posebej zanimale specifične, ki so bile pomenljive v družbeno-kulturnem kontekstu nastanka, in spremembe, do katerih je prišlo pri novih inačicah zgodbe. V tem poglavju raziščem, kakšna je bila družbena funkcija pravljic v renesančnih Benetkah in kako je bilo za ta namen uporabljeno čudesno. Vzpostavljam povezave s slovenskimi ljudskimi pravljicami, pa tudi s starejšimi, sorodnimi različicami zgodbe o Pepelki.

V obdobju italijanske renesanse so se pravljice razširjale tako ustno, kot so se tudi že objavljale. A kot literarni žanr se pravljica šele vzpostavlja. *Najbolj znan in ploden pripovedovalec in zapisovalec tega časa je bil Gian Francesco Straparola, ki je deloval v Benetkah. Na primeru njegove pravljice o Doralice ugotavljam, da je Straparola preoblikoval nekatere prejšnje različice podobnih zgodb. Straparola je svoje zgodbe in še zlasti zgodbo, ki okvirja vse zgodbe v njegovi zbirki pravljic, obogatil z opisi renesančne kulture in vključil tudi resnične zgodovinske osebnosti ter približke dogodkov, kot bi se lahko zgodili. Ravno s to in drugimi tehnikami je Straparola uveljavljal principe posnemanja, kot so jih uporabljali renesančni ustvarjalci. Prek analize renesančnih tehnik posnemanja družbene resničnosti analiziram epistem tega časa, ki je pomemben za razumevanje zgodnje pojavnosti pravljničnega žanra.*

Oblikovanje pravljničnega žanra

Izraz pravljica ima v različnih jezikih različne izvore. Angleški izraz *fairy tales* se nanaša na zgodbe o vilah in tako poudarja prisotnost vil, preprosto zato, ker so bile te v devetnajstem stoletju v Angliji zelo popularne (Bottigheimer, 2002, 7). Današnji pomen nemškega izraza *Märchen* je vezan na rabo pri bratih Grimm in ne govori o vilah, temveč etimološko izhaja iz izraza *Märlein*, ki se je v petnajstem stoletju nanašal na kratko pripoved, največkrat v verzih, terminološko pa izhaja iz izrazov *mære*, *mær* (zgodnje novejša in srednja visoka nemščina) oz. *māri*, *māre* (stara visoka nemščina), ki pomeni poročilo, vest (Kluge, 2012). Literarna veda razlikuje med ustno in umetno pravljico, Jack Zipes pa utemeljuje razliko med »ljudsko čudežno pravljico« (angl. *wonder folk tale*) in »literarno pravljico« (angl. *literary fairy tale*) (Zipes, 2012b, 2). Kot navaja Zipes, renesančni pisatelji in pripovedovalci pričnejo vzpostavljati določen tip pripovedovanja, ki se razlikuje od pripovedovanja nasploh in ga stroka imenuje ustna čudežna pravljica, medtem ko ločena vrsta postane literarni žanr v poznem sedemnajstem stoletju v Franciji (Zipes, 2001b, XII).

A bistveno sta prispevala k temu žanru Giovan Francesco Straparola, ki je v letih 1551 in 1553 objavil zbirko pravljic pod naslovom *Prijetne noči* (*Piacevoli Notti*), ki velja za prvo zbirko pravljic v Evropi, in Giambattista Basile. Med letoma 1634 in 1636 je bila posthumno objavljena Basilova zbirka pravljic *Lo cunto de li cunti* (*Zgodba o zgodbah*). Francoske literarne pravljice, ki jim je pisateljica pravljic Mme Marie-Catherine d'Aulnoy nadela izraz *contes de fée*, so se konvencionalizirale in institucionalizirale zlasti v salonih sedemnajstega stoletja. Nastale so iz literarnih zabav in salonskih iger (Zipes, 2001a, 859).

Številne pravljice so se pojavljale v različnih kulturnih okoliščinah že pred konvencionalizacijo žanra. Jack Zipes povezuje utrditev literarnih pravljic kot žanra z razširjanjem civilizacijskega procesa v Evropi. Pojav literarne pravljice kot krajše zgodbe umesti Zipes v Firence štirinajstega stoletja, kar je vodilo v različne zbirke zgodb, ki so jih imenovali *novelle* v italijanščini in latinščini, pod vplivom Boccaccieevega *Dekameron*. *Novella*, lahko imenovana tudi *conto*, je bila kratka zgodba, ki je bila zavezana principu enotnosti časa in dogajanja ter jasni narativni zasnovi. Osredotočene so bile na presenetljive dogodke vsakdanjega življenja, navaja Zipes, in so bile namenjene zabavi ter poučevanju svojih bralcev. Nanje so vplivale ustne čudežne pravljice, pravljice, *fabliaux*, viteške romance, epska poezija in bajke oz. basni (Zipes, 2012a, 12). Mnoge znane pravljice imajo sorodnosti z antičnimi zgodbami. Tudi zgodba o Pepelki ima svojo različico v egipčansko-grški antični kulturi. Raziskovalci niso enotni glede tega, ali so pravljice primarno izhajale iz ustnega izročila, kar je povezano tudi z vprašanjem, kateri družbeni sloj jih je primarno proizvajal. Zipes razlaga, da so s tem, ko je bilo vse več čudežnih pravljic zapisanih v petnajstem, šestnajstem in sedemnajstem stoletju, pričele vzpostavljati lastne konvencije, motive, topoi, značaje in zaplete, ki so v veliki meri temeljili na tistih iz ustne tradicije, vendar so bili spremenjeni tako, da so naslavljali bralno občinstvo, ki je izhajalo iz aristokracije in srednjega razreda. Čeprav so bili kmetje izključeni iz formacije te literarne tradicije, so bili v tem času njihova snov, ton, stil in verovanja vključeni v novi žanr – tako trdi Zipes (Zipes, 2007, 3). Po navedbah Jacka Zipesa je bil Straparola prvi evropski pisatelj, ki je priredil številne zgodbe iz ustne tradicije in je ustvaril približno štirinajst literarnih pravljic v svoji zbirki štiriinšestdesetih *novellae* (*Prijetne noči*) (Zipes, 2012a, 13).⁹

Angleščina pozna razlikovanje med ljudskimi pravljicami (angl. *folk tales*) in pravljicami (angl. *fairy tales*). Zipes ugotavlja, da sta odnos in evolucija ljudske pravljice, ki pravzaprav pomeni ustno pravljico, in pravljico, ki je literarna, zapletena. Ljudske čudežne pravljice izhajajo iz ustnih tradicij, literarne pravljice pa iz ustnih tradicij, posredovanih prek rokopisov in tiskanih medijev, navaja Zipes, ki nadalje ugovarja tistim, ki poudarjajo dihotomijo med tiskanim in ustnim, najprej Ruth Bottigheimer (Bottigheimer, 2009). Po njegovem mnenju ustne in literarne pravljice skupaj tvorijo velik in kompleksen žanr, saj so zapleteno odvisne druga od druge (Zipes, 2012b, 2, 3).

Pri nanašanju na renesančne pravljice je problematičen angleški izraz *fairy tales*, saj se vile v njih redko pojavljajo; kakor tudi ni primeren za katere kasnejše pravljice, zato Ruth Bottigheimer raje govori kar o zgodbah (angl. *stories, tales, plots*) (Bottigheimer, 2002, 7). Slovenski izraz pravljica s tega vidika ni tako problematičen, vendar očitno poudarja moment pripovedovanja kot ključen. Angleški izraz *story* (zgodba) pravljico poveže s

⁹ Ruth Bottigheimer jih našteje trinajst (Bottigheimer, 2002, 1).

starim francoskim izrazom *estoire*, *estorie*, ki je v dvanajstem stoletju pomenil zgodbo ali kroniko, zgodovino, ki pa je izšel iz latinskega izraza *historia*, ki je pomenil naracijo o preteklih dogodkih oz. zgodbo. Pravljljice so torej onstran okvira literarnega žanra povezane z zgodovino že po samem etimološkem izvoru besede, ki jo označuje.

Zgodovinarja Roberta Darntona so pravljice zanimale kot zgodovinski dokumenti (Darnton, 2005, 20). Vendar Darnton piše o t. i. ljudskih pravljljicah iz osemnajstega stoletja, kar je sicer onstran časovnega okvira, ki ga proučujem v tem članku, a je njegovo razmišljanje o tem, kako pravljice odsevajo družbo in zgodovino, na tem mestu lahko zanimivo. In sicer Darntona zanima zgodovina navadnega človeka. Pri tem zgodovinar, ugotavlja Darnton, trči na veliko težavo, saj se zdi, da je miselni svet nerazsvetljenih v razsvetljenstvu za vselej izgubljen (Darnton, 2005, 15), kajti dokumente, ki jih proučujejo zgodovinarji, so napisali tisti, ki so bili pisмени in to niso bili predstavniki »navadnega« prebivalstva. Ravno zato Darntona zanimajo ljudske pravljice, specifično pozornost nameni tistim, ki so jih v Franciji zbrali folkloristi iz ustnih virov. Folkloristi primerjajo pravljice glede na standardizirano shemo tipov pravljljic, ki sta jo razvila Antti Aarne in Stith Thompson, pri tem pa proučujejo priložnost pripovedovanja, ozadje pripovedovalca in stopnjo kontaminacije s pisnimi viri. Darntona zanimajo pravljice iz ustne tradicije, ki se niso dosti navzele kulture tiska in se tudi razlikujejo od pisnih virov (Darnton, 2005, 15). Kot zgodovinarju mu je pri proučevanju zgodovine mentalitet ali kulturne zgodovine, konkretno načinov mišljenja v Franciji osemnajstega stoletja, poleg folkloristike služila tudi antropologija, ki poskuša odkriti »način, kako pripovedovalec preoblikuje prevzeto temo glede na svoje občinstvo, pri čemer se skozi univerzalnost toposa prikaže specifika časa in kraja« (Darnton, 2005, 22).

Glede vprašanja, kako je tisti, ki jih je podajal, pravljice prilagajal občinstvu, je odgovor pri Straparoli zanimiv. Vemo, da je bil Straparola sam tudi pripovedovalec – to ne nazadnje priča že njegov priimek, skovanka, ki pomeni nekoga, ki veliko govori. Njegov čas je bil že čas tiska. V Benetkah je bilo več tiskarjev in trgovcev s knjigami. Zato se je načrtovana objava, kot je bila Straparolova, lahko obetala kot dober posel. Bottigheimer verjame, da je bil Straparola motiviran vsaj z dveh vidikov – obetal si je zaslužek, zlasti po tem, ko je umrl njegov patron in je izgubil zaposlitev (Bottigheimer, 2002, 77), in slavo oz. ugled (Bottigheimer, 2002, 87).¹⁰ Zato je zgodbe prilagajal predvidenemu občinstvu. Svojim bralcem je ponujal fantazijo o družbeni mobilnosti navzgor prek medrazredne poroke, ki pa je bila v rigidnem kastnem sistemu Beneške republike dejansko nezamisljiva, saj je bilo medstanovsko poročanje celo prepovedano (Magnanini, 2008, 27, 93–116). Straparola je tako s svojimi *Prijetnimi nočmi* posredoval optimizem in spodbujal sanje o boljši družbeni resničnosti.

Straparola, družbeno-zgodovinski kontekst in funkcija zgodb o stanovskem vzponu

Pravljljice o Pepelki pri Straparoli ne najdemo v takšni različici, ki bi jo kot Pepelko danes prepoznalo bralstvo, kar je zlasti po zapostavljanju mačehe in izgubljenem čevlju. Toda angleška folkloristka Marian Roalfe Cox, ki je leta 1893 tristo petinštirideset

¹⁰ Bottigheimer predvideva, kako je Straparola načrtoval objavo (Bottigheimer, 2002, 88–90).

evidentiranih različic te pravljice razporedila v tri oz. pet tipov,¹¹ je pravljico Doralice, ki jo je zapisal Straparola, umestila med tip B pravljice o Pepelki, ki predstavlja nena-ravnega očeta in beg junakinje. Roalfe Cox pregleda skupne dogodke oz. situacije pri vseh petih tipih in tudi pravljica o Tebaldu si deli več teh; na primer napačna nevesta, prepoznavni znak, beg junakinje in srečna poroka. Kot najstarejšo različico pravljice o Pepelki (tipa D) Rolfe Cox evidentira zgodbo francoskega renesančnega satirika Bonaventure des Périersa z naslovom *O mladi deklici z vzdevkom Oslovska koža in kako se je poročila s pomočjo malih mravljic* iz leta 1544.¹² V času raziskovanja Roalfe Cox zahodna folkloristična stroka še ni poznala kitajske različice, zapisane v devetem stoletju, ki je bila v zadnjih desetletjih deležna precejšnje raziskovalne pozornosti, pa tudi ni povezala sodobnejših različic o Pepelki z antičnimi zgodbami, ki vsebujejo številne elemente pravljice o Pepelki. Slovenska ljudska pravljica z naslovom Zvezda na čelu je podobna pravljici Doralice, vendar je Straparolova različica okrutnejša. Prepoznavni znak v slovenski ljudski pravljici ni prstan, temveč zvezda na čelu. Zvezda na čelu vsebuje še več drugih motivov, ki jo bolj kot Doralice približajo pravljici o Pepelki, kot so to tri posebne obleke in pomoč živali.¹³

Italijanska mesta se v petnajstem in šestnajstem stoletju razvijajo kot močni trg-ovski centri, s tem pa se tudi pismenost poveča. V sto letih se z izumom tiska tiskane publikacije zelo razširijo. Benetke predstavljajo enega pomembnih centrov tiskane kulture. Giovan Francesco Straparola se leta 1508 iz mesta Caravaggio (kjer je bil rojen leta 1480) preseli v Benetke (tam umre leta 1557). Zgodbe, ki jih je objavil pod naslovom *Prijetne noči*, so v italijanskih mestih postale poznane po pripovedovanju potujočega pripovedovalca. Delo ima postavljen narativni okvir, ki se najprej nanaša na Milano, glavno mesto Lombardije, kjer bi moral Ottaviano Maria Sforza postati suveren države, vendar pobegne z dragulji, denarjem in svojo ovdovelo hčerjo Lukrecijo v Benetke, kjer se vselita v čudovito palačo na otoku Murano. Kot je bila navajena biti obdana z damami na dvoru, je princesa Lukrecija tu v službo sprejela deset dam, v družbo katerih so prišli številni ugledni možje. Postalo je običajno, da se je imenitna družba zbirala v palači in je princeso zabavala s plesi, zabavnim razgovorom, glasbo ter pesmimi. Dame so dobile nalogo pripovedovanja zgodb, po kateri so družbi zasta-vile uganko (Straparola, 1901, 1–4).

¹¹ Marian Roalfe Cox po posvetu s svetom folklornega društva razdeli pravljice o Pepelki na tri osnovne tipe (A–C), pri čemer tipa B in C kažeta razlikovanje v svojevrstnih dogodkih, ostalo je enako tipu A: A) Pepelka – trpinčena junakinja, prepoznanje prek sredstva čevlja; B) Mačja koža – nena-ravni oče, beg junakinje; C) Cap o' Rushes – sodba kralja Leara, izgnana junakinja. Pod tip D) kot nedoločljivo je opredelila tiste inačice, pri katerih ne gre za dogodke, ki bi sodili v tipe A–C. Pod tip E) je Roalfe Cox uvrstila junaške pravljice, ki so jim skupni dogodki iz inačic Pepelk (Roalfe Cox, 1893, XXVII). Zbrane različice izhajajo iz Evrope, Azije, Afrike in Amerike (Brazilije, Čila in otočja Zahodne Indije). Zabeleženih različic pravljice o Pepelki, ki so bile evidentirane že samo do konca devetnajstega stoletja, je dejansko še bistveno več. Na primer samo v slovenskem prostoru, ki ga Roalfe Cox sploh ne evidentira (evidentira različice Matije Valjavca, a Valjavec je zbral zlasti varaždinske pravljice), je zgolj v Štrekljevi zapuščini zbranih pet različic iz druge polovice devetnajstega stoletja – Štrekljeva zapuščina je objavljena v Krolej (1995, 171–277).

¹² To letnico navaja Roalfe Cox, 1893, XXXIII. To je obenem verjetna letnica njegove smrti (ali 1543). Če letnica drži, potem ta različica predstavlja najstarejšo zabeleženo evropsko različico (če ne upoštevamo grškega zapisa egiptovske pravljice). Sicer je pravljica dostopna kot zgodba pod številko 129 v posthumni objavi iz leta 1558 (des Périers), ki je kasnejša kot Straparolova objava (1551, 1553).

¹³ Zgodbo je povedal Tone Boh iz Podgorice pri Grosupljem leta 1949, zapisal jo je Milko Matičetov (Štefan, 2019, 150–156).

Pri tem narativnem okviru je zanimivo, kako Straparola upravlja med dejansko družbeno resničnostjo, ki jo izpričuje in kot jo poznamo, ter izmišljenim. Ottaviano Maria Sforza (1477–1541?) je bil resnična osebnost iz družine Sforza, ki je vladala Milanu. Bil je zadnji, nezakonski sin vojvode Galeazza Sforze (1449–1476), ki se je rodil po očetovi smrti in ni imel zakonite pravice biti dedič vojvodstva Milana, a Straparola ga opisuje kot vojvodo. Po očetovi smrti je vojvodstvo prevzel njegov prvi zakonski otrok, Gian Galeazzo (1469–1494), ki pa je bil tedaj še otrok, zato je vladavino v njegovem imenu skušala voditi Galeazzova vdova, vendar je oblast kmalu uzurpiral Galeazzov brat, Ludovico il Moro (1451–1508), ki je, kot zanimivost, zaposlil Leonarda da Vinci. Ko je Ludovico umrl, je bil zakoniti naslednik po Galeazzu, Gian Galeazzo, že dolgo pokojen, zato so vojvodino obvladale tuje sile, najprej francoske, potem habsburške. Tako drži, kar navaja Straparola, da so bili, ko se je Ottaviano Maria Sforza zatekel v Benetke, v Milanu težki in nestabilni časi, polni razprtij, a dejansko, česar Straparola ne napiše, je prišlo do sporov za prevzem vladavine, zato pa ni verjetno, da Ottaviano Maria Sforza ni želel prevzeti legitimne oblasti. Ottaviano Maria je postal škof v mestu Lodi leta 1497, 30 km jugovzhodno od Milana in 25 km od Caravaggia. Nato pa se po nezadovoljstvu ljudstva z njegovo službo vrne v civilno življenje leta 1533 ter leta 1535 na hitro zapusti Lodi, ko je škofija vrnjena Svetemu rimskemu cesarstvu. Straparola omenja, da je Ottaviano Maria prišel iz Lodija, toda po njegovih navedbah zato, ker so ga sorodniki, ki so ga iskali, tam odkrili. Z vidika povezanosti z zgodovinsko resničnostjo je zanimiv tudi lik Lukrecije. Zgodovinska oseba Lukrecija ni bila zakonska hči Ottaviania Marie. Obstajala pa je Lukrecija (Lucrezia) Gonzaga, ki jo je učil italijanski pripovedovalec Matteo Bandello in ki je vodila skladanje in recitiranje zgodb v Mantovi. V času, ko je Straparola pisal *Prijetne noči*, je bila Lukrecija Gonzaga vdova. S tem, ko je vključil Lukrecijo Gonzago, ki je vodila pripovedovanje zgodb v njegovem narativnem okviru, je priklical briljantni dvor Mantove, ki bi ga kot takšnega visoko situirani bralci Straparole tudi prepoznali (Bottigheimer, 2002, 93).

Z izborom otoka Murano, kjer so bile v letu 1549 številne palače, kjer so se lahko zbirali pripovedovalci zgodb, je Straparola ponovil izbiro Giovannija Sercambija, ki je sem prav tako postavil pripovedovalce v svojih *Novellae* (Bottigheimer, 2002, 92). Straparola podaja občutje beneške renesanse; opisuje veličastne hodnike, sijajne lože, marmornato stopnišče, balkon nad morjem z izjemnim razgledom, palača ima prijetne vrtove s smejočimi se rožami in bogatim sadjem ter cvetoče dišave (Straparola, 1901, 1–4). Način, kako opisuje zbiranja, zveni kot nostalgичno spominjanje in hrepenenje, ocenjuje Bottigheimer (Bottigheimer, 2002, 95). Straparola v zgodbo vključuje severnoitalijanske vladajoče družine, konkretne zgodovinske osebnosti, medtem ko nekatere izpušča (npr. Ludovica il Mora). Toda, ali se je takšno druženje, kot je opisano, zares zgodilo? Bottigheimer po datumih natančno preveri, kdaj je bila katera od omenjenih zgodovinskih oseb prisotna v Benetkah in te podatke primerja z možnim časom dogajanja, ki naj bi bilo v letu 1536, ko je bil Ottaviano Maria Sforza v Benetkah, vendar takšen zbor zgodovinsko ni možen, saj nekaterih v prvem delu tega leta ni bilo v Benetkah (Bembo, Casale), medtem ko je Casale v drugi polovici tega leta umrl. S tega vidika srečanje tudi ni bilo možno kasneje, leta 1537 ali 1538, ko je bil Ottaviano spet na Muranu, saj je bil tedaj Cesale že davno pokojen (Bottigheimer, 2002, 96). Nadaljnje vprašanje je, kakšne vrste družbena zbiranja so bila ta, ki jih opisuje Straparola. V tistem času sta se organizirali dve vrsti takšnih srečevanj. Ena vrsta so bila dvorna srečevanja, ki so se jih udeleževali moški in ženske iz visoke družbe



Slika 2.1: Bartolomeo Veneto, idealiziran portret kurtizane Flore, cca. 1520. Dama bi morda lahko bila Lukrecija Borgia (Wikimedia Commons).

na večerih glasbe, plesa, pripovedovanja zgodb, pogovorov in prigrizkov. V tem primeru je bilo natančno poznano družinsko poreklo od rojstva in prek poroke za vsakega prisotnega udeleženca. V primeru Straparole nastopa nekaj takšnih mož in gospa, ki so tudi imeli prepoznavne znake svojega razreda. Druga vrsta družbenih srečevanj tistega časa pa so lahko vključevala iste može, vendar drugačne ženske: privlačna dekleta, mlade ženske, hčere obrtnikov, trgovcev oz. nekdanj spoštovanih, zdaj pa ubožnih meščanov. Te ženske iskrivih

oči, obilnega oprsja, svetlolase ali rdečelase, ki so z videzom tekmovali na trgu beneških kurtizan, so privlačile pomembne moške in beneške slikarje (Bottigheimer, 2002, 98–99). Namreč deklet, katerih starši so ekonomsko obubožali, ti niso mogli poročiti z moškim njenega stanu, ker niso bili dovolj bogati,¹⁴ z moškimi nižjega stanu pa jih niso hoteli zaradi prestiža družin. Zato so takšne plemenite ženske imele moške visokega razreda za ljubimce.¹⁵

Straparola je v družbo, ki jo opisuje, vključil obe vrsti žensk, kakršne so se udeleževale navedenih družabnih srečanj; poleg Lukrecije še dve aristokratinji, matroni, za svetovalki, ter deset »očarljivih damic«. Med slednjimi je bila najlepša in najbolj mila šesta, Eritrea, ki je povedala četrto pripoved o deklici Doralice ali o princu Tebaldu. Kot uvodoma pove, zgodba govori o moči ljubezni. Tebaldo je bil princ Salerna, ki mu umre spodobna in razumna žena »dobrega porekla« (Straparola, 1901, 35), ki ji mora Tebaldo pred smrtjo obljubiti, da se ne bo nikoli poročil z žensko, ki ji ne bi bil ravno prav prstan, ki ga je nosila sama. Tu poroko določa Tebaldova žena, kar odseva tedanjo družbeno prakso, ko je bilo dogovarjanje porok celo osnovna skrb družin in v kateri so imele matere pomembno vlogo pri določanju plemiškega statusa in so materialno ter moralno pomembno sodelovale v porokah svojih hčera (Chojnacki, 2000, 10, 19). Tebaldo kmalu spozna, da je prstan prav le njuni hčeri, Doralice, zato se želi z njo poročiti. Dekle zbeži in po slučaju po trgovinski poti, skrita v prodani omani, pristane na angleškem dvoru, kjer se poroči z angleškim kraljem, s katerim ima dva otroka. Tebaldo jo tam najde in umori svoja vnuka, umor pa naprti svoji hčeri. Ta zgodba nima magičnih elementov; omenjen je le čudodelen napoj za dolgo zdravo življenje (Straparola, 1901, 37). Toda zgodbo klasificirajo kot pravljico (Bottigheimer, 2002, 1). Bottigheimer v njej prepozna zgodbo romana *Dolopathos* iz dvanajstega stoletja, ki govori o mladeniču, ki ga njegova mačeha napeljuje v skušnjava (Bottigheimer, 2014, 170). A dejansko je motiv zapeljevanja čednega mladeniča s strani starejše ženske starejši. V Svetem pismu se pojavi v zgodbi Jožef iz Egipta, kasneje v posvetopisemskih različicah. Irena Avsenik Nabergoj zasleduje motiv zapeljivke v Svetem pismu, v staroegiptovski Pripovedki o dveh bratih, v Homerjevi *Iliadi*, v judovskem psevdoepigrafu Oporoka dvanajstih očakov, ki je zaznamoval antično krščansko miselnost, v spisih Filona Aleksandrijskega; ter v Koranu, ki v dvanajstem stoletju povzema celotno svetopisemsko zgodbo o Jožefu v obliki alegorije (Avsenik Nabergoj, 2009, 259–275). Sicer ima Straparolova zgodba Doralice številne podobnosti z zgodbo Dionizija in angleški kralj, ki jih je v zbirki kratkih zgodb z naslovom *Il Pecorne* leta 1378 zapisal italijanski pisatelj Giovanni Fiorentino. Petdeset zgodb je v *Il Pecorne* urejenih v podobnem narativnem okviru, v katerem so zgodbe podane prek zgodbe o pripovedovanju, kot so *Prijetne noči*, po vzoru *Dekameron*a (Fiorentino, 1897). Dionizija (deseti dan, prva novela) je hči francoskega kralja, ki jo želi oče bogato poročiti s starcem, čemur se hči upre in zbeži. Poroči se z angleškim kraljem, ki mu rodi dva sinova, a ko kralj odpotuje na osvajalsko pot, njegova mati posreduje pri dopisovanju med zakoncema in odredi snaho in vnuka

¹⁴ Pomemben instrument dogovorjenih porok je bila namreč dota, ki je bila pokazatelj družinskega položaja v političnem in družbenem okolju (Chojnacki, 2000, 10).

¹⁵ Za preostale sinove plemičev, trgovcev in mornarjev je bilo v Benetkah veliko prostitutk. Nekateri moški, zlasti iz višjih stanov, pa so imeli raje moške partnerje, zato so se nekateri mladi Benečani napravljal v ženske z bogatimi ornamenti in globokimi dekolteji, se močno odišavljali, in celo nekatere prostitutke so se napravljal v moške, da bi jih zadovoljile (Bottigheimer, 2002, 64–65).

ubiti. Kraljevi uslužbenec se jih usmili in jih spusti, Dionizija pa se zateče z otrokoma v Rim. Po več letih Papež v Rimu skliče voditelje krščanskih dežel, med njimi francoskega in angleškega kralja. Ob tej priložnosti se razkrije resnica in Dionizija s sinovoma odpotuje z angleškim kraljem. Pri Straparoli nevesta prav tako zbeži pred neželeno poroko, rešitelj je tudi tukaj angleški kralj, eden izmed starih staršev v obeh primerih želi smrt svojih potomcev. Obe zgodbi naj bi govorili o silni ljubezni, pri čemer so koncepti ljubezni sorodni in je strastna ljubezen prikazana bolj kot ljubezen do ljubezni ali raje do strasti; kot pa ljubezen moškega do ženske.¹⁶ V predgovoru v *Il Pecorne* avtor, ki se v zvezi z ljubeznijo sklicuje tudi na Dantejev *Pekel*, piše, da se je mladenič Aurette očaral nad Saturnino prek slave o njeni lepoti, ne da bi jo sploh kdaj uzrl v obraz. V sami zgodbi o Dioniziji pa se angleški kralj vanjo zaljubi tako, da jo slučajno enkrat opazi, nakar ga njena *podoba* tako prevzame, da postane z njo obseden. Ta zapis priča tako o konceptu ljubezni, ki ni na osebnostih in dejanskih odnosih utemeljeno čustvo, kot tudi o dominantnosti vidnega v tedanji kulturi, kar obravnavam v nadaljevanju.

Pripoved o Dioniziji je z vidika zgodovinske pričevalnosti zanimiva posebej zato, ker prikazuje politično organizacijo Zahodnega sveta tega časa: za ozadje zgodbe je postavljen Zahod (Evropa) kot krščanski svet, v katerem je glavna Cerkev, v njenem svojstvu najprej Papež, podrejena ji je operativna oblast, v tem svojstvu najprej kralji, najnižji je tretji stan. Charles Loyseau (Pariz, 1610) je opisal tri stanove v Franciji takole: eni se posebej posvečajo službi božji, drugi z orožjem branijo državo, tretji jo oskrbujejo in vzdržujejo v miru. To so: duhovništvo, plemstvo in tretji stan.¹⁷

Skelet Fiorentinine in Straparolove zgodbe je pravzaprav skladen: v obeh primerih zgodba govori o mladenki, ki ubeži pred zvezo ali spolnim stikom s starejšim moškim, napovedanim po volji očeta, ki si ga sama ne želi in se temu upre. V tem smislu lahko zgodbo beremo kot najavo liberalizacije poročne izbire. Pri Straparoli je specifično okrepljen incestuozni moment. V obeh primerih mladenka po naključju pride v stik z angleškim kraljem, s katerim se poroči in ima z njim dva otroka. V obeh primerih eden staršev glavnih junakov želi smrt tema otrokoma, le da je to v Fiorentinovi zgodbi zavistna tašča, v Straparolovi pa je vražje obseden oče. V obeh primerih starša glavnih junakov uredita prevaro, po kateri je krivda začasno pripisana glavni junakinji. V Fiorentinovi zgodbi je mladenka tudi sama ogrožena in tej grožnji ubeži, medtem ko pri Straparoli dekle grožnje ne opazi in zapade v kazen, ki jo pokorno prenese. Kot junakinja je Fiorentinovo dekle bolj angažirano in dejavno. V obeh primerih se izkaže dejanska krivda in junakinja zaživi srečno z angleškim kraljem. Fiorentino je pisal na severu Italije, v Firencah, ki so tedaj postale napredno trgovsko, umetnostno in intelektualno središče, zato je moč tudi lik njegove samoiniciativne glavne junakinje brati

¹⁶ Pripoved pove Saturnina ljubimcu, napove pa jo z besedami: »Povedala ti bom zgodbo, ki mislim, da ti bo všeč, ker se zdi, da je o temi, v kateri zelo uživaš« (Fiorentino, 1897). Eritrea prične napoved zgodbe o Doralice z besedami: »Mislim, da ni nikogar med nami, ki ne bi iz svoje izkušnje vedel, kako silovita je moč ljubezni«. (Straparola, 1901, 35). Denis de Rougemont je proučeval, kako je bila ljubezen pojmovana na Zahodu; posebej se je osredotočil na razkol med zakonsko zvezo in strastnim razmerjem, ki sta v praksi v neprestani napetosti. A glede slednjega, ki naj bi izpričeval ljubezen, de Rougemont dokazuje, da med Tristanom in Izoldo, kot tudi v kasnejših mitologiziranih ljubezenskih razmerjih, ne gre toliko za ljubezen do drugega, kot za ljubezen do ljubezni. Dante, piše de Rougemont, je vedel, »da je dama zgolj simbolna. Paradokсна skrivnost dvorske ljubezni je bila namreč tale: bila je izumetničena in hladna, kadar je slavila žensko, a vsa goreča od iskrenosti, kadar je slavila modrost ljubezni: zanjo je bilo njeno srce« (de Rougemont, 1999, 180).

¹⁷ Tri stanove fevdalizma je sistematično obravnaval George Duby (Duby, 1985).

kot izraz globljih družbenih premikov. Različico Fiorentinove zgodbe kot pravljico, ki jo kot ljudsko beleži italijanska folkloristika dvajsetega stoletja z naslovom Zeleni ptič, je zabeležil Italo Calvino v Firencah (Calvino, 1997, 213–204). V tej pravljici žena rodi tri otroke z zlatimi lasmi, a namesto tašče v odsotnosti kralja hudobno posreduje ljubosumni starejši sestri, ki odredita otroke utopiti in kraljico zazidati do vratu, da so jo lahko tako še hranili in napajali. Ta motiv spominja na Straparolov motiv kazni angleškega kralja v Doralice, ki je dal ženo zakopati v zemljo do brade ter hraniti, da bi dlje trpela. Otroci preživijo, ker jih reši čolnar. Resnico razkrije zeleni ptič. Ptič razkrije resnico tudi kasneje pri Pepelki bratov Grimm. V Sloveniji poznamo različico ljudske pravljice Zlatolasi trojčki, ki jo je zabeležil Andrej Gabršček (Dolenc, 1989, 75–82), v kateri ima junakinja prav tako dve sestri, a hudobno posreduje pri sporazumevanju tašča, ki odredi utopiti trojčke in živo zazidati mater otrok pod lijak. Resnico tudi tu razkrije ptič, ki »sam govori«. Zanimiv je motiv, ki spominja na Sofoklejevega Ojdipa z nakazanim nezavednim incestom, namreč pri tej pravljici stari grof, ki nevede, da gre za njegovo vnukinjo, vsako jutro opazuje, kako si ta razčesava zlate kodre.

Fiorentinove zgodbe so kvalitetno sestavljene, manj pa so zanimive s stališča opisov prizorišč in sočasne kulture. Straparola, nasprotno, močno prispeva k občutju tedanje visoke kulture, opisuje rezljane omare, lepe obrtne izdelke notranje opreme, prijetno modnost kraljeve spalnice na angleškem dvoru in »parfume z Vzhoda«, ki jih je prinesla Doralice, sladko dišeče rože, pomešane s ciprskimi dišavami, ki so človeka usnavale (Straparaola, 1901, 39). Ti elementi tudi v tej zgodbi kažejo na blago, ki je pripotovalo po tedanjih trgovskih poteh, pri čemer so bile Benetke pomembno pristanišče. Verjetno je, da se je s trgovino prenašala tudi nesnovna kulturna dediščina, tudi pripovedi. Pri Straparoli je v narativnem okviru prisoten poseben moment, in sicer Straparola poišče primer takšnega čudnega ravnanja, kot se v zgodbi kaže pri Doralicinem očetu, v naravi. Ta moment bom v nadaljevanju obravnavala kot renesančno tehniko posnemanja in značilno prisotnost znanstvenega.

Ruth Bottigheimer je prepoznala dva tipa zgodb, ki se pojavljata pri Straparoli, in sicer »obnovitvene« zgodb (angl. *restoration tales*), ki govorijo o junakih in junakinjah, ki po nesreči izgubijo višji družbeni položaj, potem pa ga prek razpleta spet pridobijo. Ta tip zgodbe je bil prisoten že v srednjem veku. Drugi tip zgodbe, ki posebno zanima Bottigheimer, pa je zgodba o vzponu (angl. *rise tale*), v kateri junaki in junakinje sprva živijo v veliki revščini, potem pa dosežejo visok družbeni status, krono, in sicer prek poroke in s posredovanjem čudežnega. Pri Straparoli Bottigheimer najde naslednje tipe zgodb: takšne, ki niso čudežne, »obnovitvene« pripovedi, ki vsebujejo magične elemente, ter zgodbe o vzponu, v katerih je čudežno neločljivo povezano z narativno razrešitvijo. Straparolov model pravljice o družbenem vzponu sledi vzorcu: krpe – čudež – poroka – bogastvo. Ruth Bottigheimer trdi, da je zaplet z vzponom po tem vzorcu, kjer gre specifično za magično posredovano poroko, Straparolova inovacija in ga ne moremo najti nikjer v Evropi pred njegovim izumom. S to trditvijo je povezana tudi njena teza, da Straparolove pripovedi niso ljudske po svoji naravi, s čimer ugovarja Jacku Zipesu, ki meni, da si je Straparola prisvojil popularno vednost (Bottigheimer, 2002, 17, 6). Ugovarjamo lahko, da strukturo zgodbe o vzponu, kjer je čudežno neločljivo povezano z narativno razrešitvijo, sicer srečamo že prej – na primer v egipčansko-grški različici zgodbe o Pepelki, deklici Rodophis, ki ji orel ukrade čevlje in ga odnese faraonu, s katerim se naposled poroči. Čudežno je tudi v tem primeru bistveno za razrešitev zgodbe, a orel predstavlja utelešenje faraona, ki predstavlja boga. Čudežno zato v tej zgodbi pomeni božje posredovanje.

Straparolova zgodba o Doralice strukturno v veliki meri sledi Fiorentinovi. Tako vsaj za ta primer zgodbe težko vztrajamo pri ugotovitvi, da je Straparola svoje zgodbe zapisal povsem na novo, da ne obstajajo starejše različice, kot trdi Bottigheimer, kot tudi iz tega ne izhaja, da si jih je prisvajal iz ljudske, kmečke vednosti, kot trdi Zipes. Tu proučevani primeri pokažejo, da je proces kroženja pravljic v razmerjih med literaturo in ljudsko kulturo bolj zapleten, kot trdita Bottigheimer in Zipes. Vidimo, da so se pravljice, ki so bile zapisane v literaturi, prisvajale in prilagajale v ljudski kulturi. Pogosto pa je bila in je še ta ljudska kultura osnova za nastanek avtorsko prirejenih pravljic, ki se objavljajo v kontekstu literarnega žanra pravljice. Tu obravnavani primeri še kažejo, da so mnoge renesančne literarne pravljice prevzele skelete oziroma motive predhodnih literarnih zgodb, ki lahko segajo v antiko.

Bottigheimer dokazuje, da je Straparola tako specifično prilagodil pripovedi svojim »beneškim bralcem v kontekstu na splošno opotekajoče se in občasno obnavljajoče se ekonomije s sredine šestnajstega stoletja«, da so bile te na novo izumljene zgodbe »prve, ki so naslavljale stremljenja urbanega obrtniškega bralstva«, da je nova zgodba o vzponu anticipirala in se nenadno razširila v nadaljnjih zbirkah (Bottigheimer, 2002, 2). Pri tem je pomenljivo še to, da je za bralce s sredine šestnajstega stoletja visoka literatura pomenila Boccaccia, Petrarco in Danteja, zato se za nanašanje na Straparolove zgodbe ni uporabljal izraz *novellae*, temveč *favole*, ki je predstavljal manj spoštovani žanr (Bottigheimer, 2002, 85).

Tip zgodbe o vzponu, v kateri reven protagonist prek poroke postane plemič in pridobi bogastvo, Bottigheimer deli na dva podtipa: od krp do bogastva (angl. *rags-to-riches*) in zgodbo o vzponu (angl. *rise tale*). V obeh primerih junaki in junakinje pričnejo narativno pot v nižjem družbenem razredu, potem pa preidejo v plemenski stan in obogatijo. Razlika med obema podtipoma je v tem, da je mobilnost navzgor pri od krp do bogastva, ki je starejši podtip, naslonjena na prebrisanost ali srečo, medtem ko je pri podtipu pripoved o vzponu, ki ga pripisuje Straparoli kot njegovo inovacijo, pred poroko prisotno čudežno (Bottigheimer, 2002, 13–14). Kot primer Bottigheimer navaja pravljico Costantino Fortunato (enajsta noč, prva zgodba), ki je zgodba o Obutem mačku. Pri tem je pomenljivo, da češko prizorišče služi kot eksotična lokacija za italijanske bralce, s čimer je magično oddaljen fenomen, ne nekaj, kar bi lahko bralci pričakovali, da se zgodi v njihovem vsakdanjem življenju v Benetkah. V Benetkah je bila takšna poroka, ki je pomenila preskok družbenega razreda, zelo neverjetna, saj je bila poroka med plemiči in navadnimi ljudmi leta 1526 z zakonom prepovedana, zato je bila tudi zakonsko nemogoča. Poleg tega poroke v šestnajstem stoletju brez odobritve staršev niso bile veljavne in zato niso mogle biti sredstvo, prek katerega bi se zakonski partner obogatil. Vendar pa, ugotavlja Bottigheimer, je takšna poroka odlično ustrezala navzgor stremočim upanjem Straparolovega pasivnega in nemočnega bralstva šestnajstega stoletja, ki so ga predstavljali vajenci in obrtniki. Za njih je Straparola izumil s čudežnim posredovano poroko kot imaginativni pobeg iz vse preveč realne revščine. Bottigheimer tako tudi zavrača nekatere druge teorije (npr. Mazzacurati in Zipesa) o tem, da so bili Straparolovi bralci gornji razred in da jih je bilo po številu malo ter so bili omejeni na elito. Nasprotno, po njenem mnenju so bili njegovi bralci pismeni »podsvet«, pri čemer ni nujno, da so bili ti revni in so živeli v pomanjkanju. Da so bili tudi nižji razredi pismeni ne nazadnje po njenem prepričanju dokazuje Straparolova zgodba (trinajsta noč, sedma zgodba) o tem, da je služabnik lahko natančno prebral pogodbo o delu, ki mu je bila ponujena (Bottigheimer, 2002, 17).

Tudi Jack Zipes podobno piše o funkciji čudežnega oz. čudežnih pravljic – da te služijo emancipatornim namenom. Zlomiti urok je enako osvoboditvi (Zipes, 2007, 6).

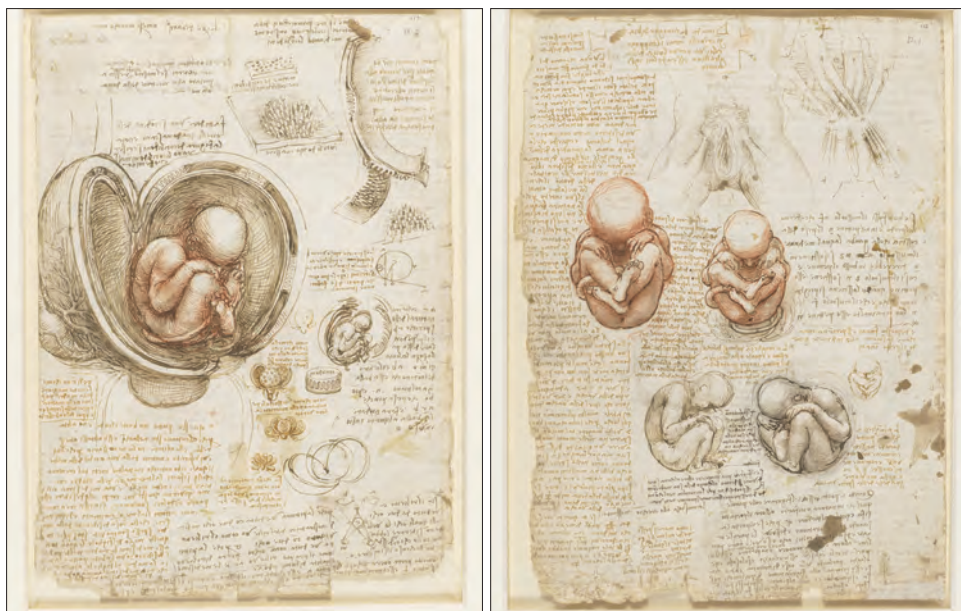
Mirabilis v zahodni kulturi in renesančni principi podobnosti

Suzanne Magnanini, ki se ukvarja z monsturoznim pri Straparoli in Basilu, ugotavlja, da Straparolove zgodbe o vzponu in obnovitvene zgodbe vsebujejo vse nadnaravne čudeže, ki se jih danes povezuje s pravljicami: vile, začarane živali, magični objekti, ki dovoljujejo protagonistom, da premagujejo ovire civilnih in naravnih zakonov, premagujejo sovražnike in prek izvršitev fizičnih, družbenih in ekonomskih metamorfoz zaživijo kot ekonomsko stabilni, poročeni odrasli. V zgodbi Costantino Fortunato maček povsem pozdravi mozoljastega reveža Costantina z grobo kožo, tako da ga nekaj dni liže od nog do pete, s čimer ga preobrazi v čednega mladeniča. Nato organizira vrsto spretnih srečanj s kraljem in uredi, da se Costantino poroči s princeso. Mladoporočencema zagotovi razkošen grad. V zgodbi Adamantina in punčka (peta noč, druga zgodba), začarana punčka (igrača), ki jo je kupila mlajša od osirotelih sester, Adamantina, izloči goro denarja in doseže, da se kralj poroči z dekletom. Tako maček kot punčka igračka na koncu izgineta, kar kaže, da sta zgolj katalizatorja za protagonistov vzpon, piše Magnanini. Po njeni razlagi so v tem literarnem kabinetu čudes (*Wunderkabinett*) prikazane čudesne pošasti vseh vrst, ki služijo kot izzivi junakom



Slika 2.2: »Museum Wormiani Historia« z naslovnice dela *Museum Wormianum*, 1655 (Wikimedia Commons). Risba prikazuje kabinet čudesa danskega zdravnika, naravoslovca in antikvarja Olausia Wormiusa (Oleja Worma, 1588–1654). Kabinet čudes so bile enciklopedične zbirke predmetov, predhodnice muzejev, ki so se pričele pojavljati v šestnajstem stoletju. Z današnjega vidika bi predmete kategorizirali v naravoslovne, geološke, arheološke zbirke, med njimi pa so bile tudi relikvije, umetnine in starine.

in junakinjam. S tem; ko prelisičijo ali uničijo satire, sirene, zmaje, baziliske, ki ogrožajo njih oziroma druge, si s svojo hrabrostjo prislužijo bogastvo in ugledne poroke (Magnanini, 2008, 27, 28). Magnanini se podrobneje ukvarja z reprezentacijami teh pošasti in načini, kako vključujejo znanstveno tradicijo. Po njenem mnenju bi morali žanr, ki se je rodil s Straparolo in Basilom, imenovati čudežne pravljice (angl. *wonder tales*), pri čemer izpostavlja italijanski izraz *meraviglia*, ki označuje, podobno kot angleški izraz *wonder*, tako čuden oz. čudovit objekt na eni strani kot tudi čustveni odziv, ki ga povzroča, torej čudenje, na drugi strani.¹⁸ Magnanini jezikovno ne razlikuje med čudesi in čudeži (*marvels* in *wonders*), a v svojih raziskavah preiskuje čudсно, ne čudežno. Razlike obravnavam v nadaljevanju.



Sliki 2.3 in 2.4: Leonardo da Vinci, študije fetusa v maternici. Približno 1511 (Wikimedia Commons).

Pomembno je poudariti pomen znanosti v šestnajstem stoletju. Renesansa se je ozirala v naravo in proučevala, kako kaj deluje, kako obstaja. Leonardo da Vinci je na primer sledil načelu: najprej vednost – razumeti, kako deluje, kakšno je – šele potem na podlagi vednosti sledi upodobitev. »Najprej se uči vede in nato nadalj s prakso, ki nastane iz nje« (da Vinci, 2005, 48). Slikar mora, da lahko naslika telo, najprej poznati anatomijo, kompozicijo, dele telesa, iz česa so sestavljeni, značaj snovi in delovanje, šele nato lahko to tudi vizualno upodobi. Renesnančno posnemanje zato ni slepo optično preslikovanje, temveč temelji na razumevanju naravnih pojavov. Cilj renesančnega ustvarjalca je razumeti svet tam zunaj in ga predstaviti v mediju, v katerem ustvarja.

¹⁸ Magnanini po več virih povzema čustveni odziv na »čudež«, kot piše, ki je opisan kot odziv, izvirajoč iz sočasne privlačnosti in odbojnosti za opazovalca (Magnanini, 2008, 19–20). V slovenščino *meraviglia* ali angl. *marvelous* prevajam kot čudсно, saj ta termin vključuje tako dimenzijo čudenja kot pomen čudnega in čudovitega.

Čudesno je bilo prisotno tudi v znanstveni literaturi, na primer ob raziskovanju človeškega telesa, kjer so se srečali tudi s številnimi mutacijami. Renesančni raziskovalci so se posvečali odkrivanju naravnih pojavov, med katerimi so se številnim čudili oz. so si jih težko ali nepopolno razlagali. V šestnajstem stoletju teratologija doživi razcvet. Leta 1548 je cenjeni humanist Benedetto Varchi stopil pred firenško akademijo in predaval o generaciji pošasti – našel jih je povsod, kamor je pogledal: v literaturi, zgodovini, naravi, na mestnem trgu in celo med kolegi. Doba čudesa je tudi doba pošastnega.¹⁹ Sveta, ki so ga umetniki upodabljali, si niso izmišljali povsem na novo, temveč so predstavljali tisto, kar so opazili, vključno s čudesi, ki izzivajo čudenje. Pri Straparoli na primer pravljica o Biancabelli in kači (tretja noč, tretja pripoved) temelji na zelo majhni kači, ki se je rodila skupaj z deklico, Biancabello, in sicer je bila trikrat ovita okoli njenega vratu. Zamisel zanjo je lahko izhajala iz popkovine, ki se otrokom včasih lahko zavije okoli vratu. Kasneje ta kača, ki se predstavlja kot njena sestra, predstavlja deklino rešitev. Predstavitev čudernih pojavov, ki so jih podali raziskovalci narave in naravnih čudes, so vstopile tudi v svet *Prijetnih noči*. Straparola je vključeval opise naravnih pojavov in živali iz *Naravoslovja* Plinija starejšega. V *Prijetnih nočeh* nastopajo te živali in njihove navade, zmožnosti, kot so predstavljene v znanosti oziroma vednosti, in sicer v navezavi na povedane zgodbe. Vzpostavljene so podobnosti med dogodki v zgodbah in specifikami teh živali. V eni izmed ugank na koncu pripovedi (Guerrino in divji mož, peta noč, prva zgodba) se kot rešitev uganke pojavi bazilisk kot neko čudeno bitje (Straparola, 1901, 251). Pri Doralice na koncu sledi uganke o tem, kako lahko starši ubijejo svoje otroke ali vnuke, ali obstaja takšno ravnanje v naravi. Kot odgovor je predstavljen primer lakomnega sokola, ki to vendar stori (Straparola, 1901, 45).²⁰

Nadalje, v čudesno se je verjelo kot v izredne dogodke, ki so se lahko zgodili ob uporabi posebnih snovi s čudodelno močjo. V pravljicah se izraža, kako se je čudesno dogajalo s posredovanjem zdravilnih zelišč in čudernih tekočin s čudodelno močjo. V pravljici o Biancabelli, ki so ji odsekali obe roki, je čudesno, da se roki ponovno zarasteta, omogočeno s posredovanjem zdravilnih zelišč (Straparola, 1901, 144). Adamantina svoji punčki pomaže trebuh in ledja z oljem, ki ga vzame iz svetilke, da igrača potem izloči kovance (Straparola, 1901, 254). Čudesno se tu zgodi prek neke vrste alkimističnim posegom deklice. Maček Costantina Fortunata doseže preobrazbo mladeniča s posredovanjem čudodelnih tekočin, vode in svoje slin, uspeh pa s svojo spretnostjo. Maček sicer ni reprezentiran kot prava žival, temveč je izrecno povedano, da je vila v preobleki (Straparola, 1901, 523), ki izgine, potem ko opravi svojo nalogo. Toda govoreče živali, ki s spretnostjo dosegajo uspehe, so bile razširjene že v antičnih basnih – najpogosteje je najbolj zvita žival lisica.²¹

¹⁹ Piše Magnanini, ki se nadalje sklicuje na Jeffrey Jerome Cohena, ki postavi to tezo, da je doba čudesa tudi doba pošastnega (Magnanini, 2008, 10–11).

²⁰ Plinij starejši opisuje sokola: Sokoli pripadajo istemu rodu kot jastrebi, a ta vrsta je najbolj požrešna od vseh, je vselej lačna in ne krade ostankov na pogrebih, kot tudi ne z oltarja na Olimpu (Pliny, 1967, knjiga X, XII, 311).

²¹ Glej na primer Ezopove basni. Več izdaj.



Slika 2.5: Lakomni sokol v iluminiranem sr ednjeveškem rokopisu. Jacob van Maerlant, Flandrija cca. 1350, Folio 93v (Koninklijke Bibliotheek, Haag, Nizozemska). Sokol je izredno požrešna žival, ki lovi le manjše, mlade ptice. Sokol je prisposoda tistih, ki uživajo v mesu. Poduk: ker ne mor e loviti divjih ptic, temveč zgolj šibke domače ptice, je prisp odoba hudiča, ki zgolj moli k šibkim v duhu. Lakomni sokol je prispod oba za Tebalda, ki ubije svoja vnuka v Straparolovi pravljici o Doralice.

Obenem je pri Straparoli prisoten tudi krščanski kod. Tebalda na primer obsede »vražja skušnjava« in ima »hudičev namen« (Straparola, 1901, 36). Obstaja hudičevo, obstaja pa tudi božja pravičnost. Biancabella, ki kliče svojo sestro na pomoč, je prepričana, da je bila z amputacijo kaznovana, ker ni ubogala sestričnih ukazov, vendar njeno početje, kot pravi, ni izhajalo iz zlobe oziroma brezbožnosti, sicer je »božja pravica« ne bi trpela (Straparola, 1901, 143). Kača v tej pravljici brezmadežno oplodi Biancabellino mater. Hči, ki se rodi, je tako imenitna in lepa, kot da izvira iz božanskega, ne iz človeških zalog (Straparola, 1901, 123). Tako zgodba prikliče krščanski motiv brezmadežnega spočetja; kot tudi motiv brezmadežnega spočetja iz antične mitologije, ko Zevs, kralj bogov, oplodi princeso Danajo prek zlatega dežja, da ta rodi Perzeja, ki je zato polbožansko bitje.

V Sloveniji poznamo ljudsko pravljico Deklica brez rok iz Štrekljeve zapuščine, ki jo je povedal Fr. Rot od Lešnjakov pri Sv. Vidu nad Cerknico (Štefan, 2015, 191–196), ki je pravzaprav različica Fiorentinove zgodbe Dionizija in angleški kralj, kot tudi Straparolove zgodbe Biancabella in kača. Razlika so, da smrt pri Fiorentinu naroči tašča, pri Straparoli in Rotu pa mačeha. Biancabellina mačeha odredi ubiti pastorko služabnikom, v slovenski različici pa mačeha podkupi drvarje. V vseh treh primerih se usmrtiljci deklice usmilijo, pri Straparoli ji odsekajo roke in izruvajo oči, pri Rotu pa ji odsekajo le roke, medtem ko oči izkopljejo psu. V slovenski

pravljski se deklica nato poroči z grofom in mu rodi dva otroka »z zvezdo na čelu«, a tedaj spet posreduje mačeha, ki ponovno odredi ubiti mater in otroka (kot odredi Dionizijina tašča za svojo snaho in vnuka, medtem ko v tem primeru otroka nista njena potomca), a se jih služabnik usmili. Rešilni element v Rotovi pravljski je čudodelna voda, ki povrne deklici roke, psu pa oči.

Kjer mi vidimo literarni konstrukt, so v srednjem veku videli svet objektov, za piše zgodovinar Jacques Le Goff (1992, 27). To še vedno v veliki meri velja tudi za Straparolove pravljske. Le Goff, ki se je specializiral za srednji vek, se je poglobil v semantiko termina *marvel* (čudo), z upoštevanjem besednjaka srednjeveškega zahoda. Beseda *mirabilis* je bila uporabljena skoraj enako, kot je sedaj *marvelous* (fr. *le merveilleux*). Le Goff poudari pomembne implikacije korena *mirabilia*, *mir* (kot *miror*, *mirari*), ki pomeni nekaj vizualnega. Gre za vprašanje gledanja, zrenja z odprtimi očmi, ugotavlja Le Goff. Pierre Mabile pa je v delu *Le Miroir du merveilleux* (ki je bilo prvič objavljeno leta 1940 in je tedaj veljalo za najpomembnejšo in najbolj izvirno knjižno delo nadrealizma) vzpostavil tudi vzporednico med *mirari*, *mirabilia* (čudesna) in *mirror* (lat. *speculum*, a v vulgarnem jeziku je bila jasna afiniteta z *mirabilia*), s tem pa je čudesno povezal s kompleksom podob in ideologij, povezanih z zrcalom, povzema Le Goff (1992, 27–28). V romanskih in anglosaksonskih jezikih obstajajo besede, podobne *marvel*, medtem ko se je v germanskih jezikih uveljavila beseda *Wunder* (čudež), ki prinaša drugačne implikacije. Srednjeveški kristjani so razvili koncept čudesnega, a po mnenju Le Goffa zato, ker je že obstajala vplivna tradicija o čudesnem (angl. *marvelous*). Čeprav sta nadnaravno in čudežno (angl. *miraculous*) središčna koncepta krščanstva, sta po mnenju Le Goffa drugačna od čudesnega, sta pa vplivala na krščansko mišljenje o čudesnem (Le Goff, 1992, 28). V splošnem je bilo čudesno vsaj potlačeno, če že ne zavrženo v srednjem veku. Čudesno je igralo pomembno vlogo v dvorni romanci, kjer je bilo povezano z razrednim interesom za družbeni vzpon, se strinjata Erich Köher in Jacques Le Goff – vitez je bil preverjen z nizom čudesnega, kamor je sodila tudi magična čarovna pomoč pri njegovem osvajanju, medtem ko so morale biti pošasti premagane (Le Goff, 1992, 29).

Le Goff klasificira nadnaravne fenomene dvanajstega in trinajstega stoletja v tri kategorije: *mirabilis*, *magicus* in *miraculosus*. *Mirabilis* ustreza današnjemu pojmu čudesnega (angl. *marvelous*), s specifičnimi krščanskimi koreninami. *Magicus* je bil v teoriji nevtralni izraz, kajti obstajala je tako črna magija, na katero je vplival hudič, kot bela magija, ki se je razumela kot legitimna. Hitro pa je *magicus* postal povezan zgolj z zlom, s Satanom, in se je nanašal na nadnaravne, satanistične sile. Specifično krščansko čudesno pa je bilo *miraculosus*. Le Goff celo meni, da je bilo čudesno način odpora do uradne ideologije krščanstva. Čudesna so predstavljala svet živali, mineralov in rastlin. Šlo je za zavračanje humanizma, ki je bil osrednji pojem v srednjeveškem krščanstvu (Le Goff, 1992, 32). Čeprav je bil čudež (*miraculum*) samo en element *miraculosus*, so čudeži postopoma povsem zasenčili čudesa (*marvels*) (Le Goff, 1992, 30). André Breton je v spremni besedi k *Le Miroir du merveilleux* (leta 1962) zapisal, da se je Pierre Mabile osredotočil na čudesno, ki ga definira v nasprotju s fantastičnim, ki se vse bolj uporablja namesto čudesnega. Fantastično praviloma sodi v red fikcije, ki ni urejena vzročno-posledično, »medtem ko čudesno osvetljuje najoddaljenejške skrajnosti življenjskega gibanja in zaposluje vso čustveno sfero« (Mabile, 1998, XV).

Čudesno je redko obstajalo v čisti obliki in je včasih zraslo v ekstravagantna razmerja. Čudesa so se pogosto pojavljala v rutinskih situacijah, a brez pravih povezav z njimi. Čudesno je bilo nepredvidljivo, vendar ne več nenavadno. Svet je ostal nevznemirjen po vstopu čudeža. Čudesa so se zlahka zlila z vsakdanjim življenjem (Le Goff navaja primer zlobnih bitij *dracs*, ki so se pojavila v dolini reke Rone in so strašila otroke), tako da se ni nihče ukvarjal s tem, da bi njihov obstoj postavljaj pod vprašaj (Le Goff, 1992, 32–33).

Katere so bile funkcije čudsnega? Le Goff navaja, da je bila ena funkcija očitno ta, da služi kot nadomestilo za banalnosti in predvidljivosti vsakdanjega sveta. Čudesa so imela vlogo tudi v političnem življenju. Srednjeveški vladarji so jih uporabljali za politične cilje, in sicer na način, da so kraljeve dinastije skušale zasledovati svoje izvore do mitske preteklosti (takšen je primer Melusine, verjetno oblike boginje plodnosti, za katero so številne ugledne družine trdile, da je njihova prednica ali neke vrste totem). Čudesno se je povrnilo za vsaj tri druge cilje: krščanski, znanstveni in zgodovinski. Določeni kleriki z »znanstvenim duhom«, so preiskali čudesa z znanstvenimi očmi. *Mirabilia* so videli kot skrajne ali izjemne, vendar ne nenaravne pojave, ki so jih razumeli kot resnične, četudi jih Biblija ni sprejela. Le Goff navaja primer Gervase iz Tilburya v *Otia Imperialia*, ki podaja naturalistični, zato je znanstveni pogled na mirabilia: »Čudesa imenujemo tiste fenomene, ki presegajo naše razumevanje, čeprav so naravni«. Čudesa so bila ponovno interpretirana ne le znanstveno, temveč tudi zgodovinsko – povezana so bila z določenimi datumi in dogodki. A ker ni čudesa, če ni začasne suspenzije časa in zgodovine, je stremenje k zgodovinenju delalo nasproti tradiciji čudsnega (Le Goff, 1992, 33–34).

Le Goff periodizira srednjeveške pristope k čudsnemu: 1. zgodnji srednji vek in potlačanje čudsnega, 2. Pojav čudsnega: dvanajsto in trinajsto stoletje in 3. estetizacija čudsnega: štirinajsto in petnajsto stoletje.

Pojem *mirabilia* ima korenine v vidnem, povezuje se z idejo zrcaljenja. Čutilo vida je bilo v renesansi najbolj cenjeno čutilo. Zato lahko da Vinci zapiše: »Vrednejša je tista stvar, ki zadovoljuje boljše čutilo« (Da Vinci, 2005, 27). Slikarstvo, ki zadovoljuje čutilo vida, je najbolj plemenito od vseh dejavnosti: »Slikarstvo je torej treba postaviti na čelo vsem dejavnostim, saj vsebuje vse oblike, ki obstajajo v naravi, kot tudi tiste, ki ne obstajajo« (Da Vinci, 2005, 27). Slikarstvo torej odseva vidni svet, a ga tudi nadgrajuje. Slikarstvo nudi zaljubljenim »kopijo izvira njihove ljubezni; z njim se ohranijo lepote, ki jih čas in narava delata bežne; [...] ohranimo podobe slavnih ljudi« (Da Vinci, 2005, 27–28). Princip je podobnost. Podobnost je osnovna zakonitost za vse rede delovanja in mišljenja. Po načelu podobnosti deluje tudi »pisec znanosti«: »Mar ti, pisec znanosti, ne prepisuješ z roko, kadar popisuješ to, kar se nahaja v umu, kakor počne slikar?« (Da Vinci, 2005, 27). Domena, v kateri se princip podobnosti lahko najboljše udejanja, je vidno. Slikarstvo je zato za da Vincija postavljeno najvišje in je znanstvena teorija, ki operira z besedami, vredna manj. Posnemanje je vizualizirano, tudi kadar gre za zgodbe. Zrcalo se pojavlja kot osnova delovanja: »Slikarjev um naj bo podoben ogledalu, ki se vedno spremeni v barvo tiste stvari, ki jo ima pred seboj, in se napolni s toliko liki, kolikor je stvari, ki se nahajajo pred njim« (Da Vinci, 2005, 48).

Michel Foucault opredeli podobnost kot temeljni epistemološki princip v zahodni kulturi do baroka: »Do konca 16. stoletja je podobnost igrala glavno vlogo v vednosti zahodne kulture« (Foucault, 2010, 35). Več tedaj relevantnih principov podobnosti se je mislilo kot »sintakso umetnosti *mirabilis*-a« (prim.

Gregorius, 1575–1576). Foucault razloži štiri: 1. *convenientia*, ki označuje bolj bližino kot podobnost, 2. *aemulatio*, na osnovi katerega je posnemanje odsev, zrcalo, 3. analogija – ta princip sta poznali že antična in srednjeveška misel, 4. soglasje (v slovenskem prevodu) ali simpatija (Foucault, 2010, 35–45) kot bodo žalne vrtnice zaradi bližine smrti vsakogar že same napravile »žalostnega in umirajočega« (Foucault, 2010, 42).²²

Podobnost je v šestnajstem stoletju princip tudi za določanje fizionomije človeku, saj se njegov značaj odraža v njegovem obrazu, postavi itd. Znaki, ki se kažejo v telesu, kažejo na nesreče, ki jih je oseba doživela. Podobne oznake obstajajo tudi v ribah, zeliščih, rastlinah, iz katerih lahko sklepamo o njihovih zdravih in škodljivih učinkih. Znaki na ljudeh pa razkrivajo tudi podobnosti z živalmi, ki jim kulture pripisujejo določene značilnosti, je verjel Giambattista della Porta (della Porta, 1586).



Slike 2.6, 2.7 in 2.8: Človeška fizionomija po razlagi Giambattista della Porta, ki se kaže prek značajskih in vidnih podobnosti z živalmi (della Porta, 1586, 73, 74, 59).

Bolonjski naravoslovec, ki sta ga Carl Linne in grof de Buffon poimenovala za očeta naravoslovne znanosti, čeprav tedaj znanost še ni vzpostavljena v modernem smislu, Ulisse Aldrovandi (1522–1605), je do leta 1595 zbral in opisal 7.000 vrst »različnih naravnih stvari« ali tako imenovanih čudes sveta, ki jih je vključil v svoje enciklopedije, ki so izšle v delu Monstrorum Historia šele posthumno (1642) in obsega prek devetsto strani (Aldrovandi, 1642).²³ Poleg popisov živali, rastlin in mineralov, tudi eksotičnih, kot je bazilisk, so predstavljena tudi bajeslovna in mitološka bitja, različni hibridi živali, na primer himera, hibridi med človekom

²² Foucault se za primer soglasja ali simpatije sklicuje na Giambattista della Porta (1591, 72).

²³ Z izvodom njegove knjige od leta 2017 razpolaga tudi NUK in je v celoti dostopna na tej povezavi: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-5X8XDATF> (zadnji dostop: 2020-10-30) (prim. Gabrijan, 2017).



Slike 2.9, 2.10, 2.11, 2.12 in 2.13: Ulisse Aldrovandi (1522–1605), naslovnica enciklopedije *Monstrorum Historia* in ilustracije primerkov »različnih naravnih stvari« ali čudes (Aldrovani, 1642).

in živaljo oziroma številne pošasti, pa tudi druga čudesa, kot na primer zraščena dvojčka, po celem telesu z dlakami poraščeni ljudje, izrojena telesa ter človeška anatomija s prikazi fetusov.

Zaključek

Slikarji, ki so v času Straparole delovali v Benetkah – Bellini, Giorgione in Tizian – niso več proučevali antičnih umetnin, temveč so se ozrli v naravo (Vasari, 2006, 331) in opazovali svet okoli sebe. Straparola v *Prijetnih nočeh* ravna podobno. Uporablja številne tehnike posnemanja. Slika okolje, renesančne prostore, hodnike, notranjo opremo, vrtove. Doralicine dišave priključijo njeno »mediteransko« prijetnost. V zgodbe prenaša kulturne kode svojega časa: imenitne obleke in dragulji predstavljajo imenitno poreklo in gracioznost junakinje. Še več, Straparola ne zgolj posnema. Njegove zgodbe so skladne, kot je skladno renesančno slikarstvo. Tako pa tudi zgodovina ni zgolj posneta, temveč je preoblikovana tako, da lahko tvori lepo zgodbo. To je čas ustvarjalnosti, ko umetnik prevzema božje naloge preklicavanja življenja skozi umetniški medij. Slikar mora namreč proizvesti več kot podobnost sveta, kajti tisti, ki doseže večjo podobnost, je »slabši tvorec vsebine od preostalih slikarjev« (Da Vinci, 2005, 49). Slikar ni obrtniški posnemovalec, temveč se renesančni umetnik zaveda, da ustvarja – drugo resničnost, vendar si te ne izmišlja na novo, temveč tvori takšno, ki predstavlja bistvo tiste, ki jo opazuje. Ne nazadnje obstaja tudi več načinov posnemanja, katerih večča raba izraža mojstrstvo ustvarjalca. Poleg tega že sam razpon možnosti znotraj tega epistema govori o tem, da nobeno posnemanje ni golo optično preslikovanje, temveč gre vselej za ustvarjalčeve izbire, razlage, prilagoditve in dodatke. Italijanski renesančni humanist Leon Battista Alberti je v razpravi »O slikarstvu« (1435) predstavil smoter renesančnega principa posnemanja, ki se naslanja na vidno, a ki ne zgolj mehanično preslikava, temveč odseva bistvo resničnosti – tudi tisto, ki je lahko očem nevidno. Zato je bila slika tako uporabna za religiozna občutja. Slika je postavljena kar najvišje v redu predstavljanja resničnosti sveta. Slonovina, dragulji, zlato in vse druge dragocene stvari postanejo v slikarjevih rokah še dragocenejše. Slikar, ki lahko oblikuje živa bitja, je skoraj drugi bog med smrtniki. Slikarstvo je zato najbolj izjemna umetnost (Alberti, 2011, 45). Ali kot Albertija povzame slovenski umetnostni

zgodovinar Tomaž Brejc: slike imajo čudežno moč, ker v njih oživijo mrtve postave in postane odsotno skozi podobe znova prisotno. Slikarstvo vzbudi najbolj prefinjena miselna in čustvena doživetja, z metafizično razsežnostjo podobe pred nami zaživita minulosť in oddaljenost. Ničesar na svetu ni, česar se slikarstvo ne bi moglo dotakniti in v nas vzbuditi sublimnih občutij (Brejc, 1991, 15). Straparolov princip posnemanja ustreza tem načelom. Slika kulturo svojega časa, njegove zgodbe so nadvse vizualizirane skozi naracijo. Sodobnejši hermenevtik Hans Georg Gadamer o posnemanju zapiše, da ni dvoma, »da je bistvo posnemanja prav v tem, da je mogoče v upodabljanem ugledati upodobljeno. Upodobitev hoče biti tako resnična in prepričljiva, da sploh ne pomislimo, da upodobljeno ni „resnično“« (Gadamer, 1981, 55). Upodobitev ima moč, da prikazuje resničnost onstran sebe, celo če ta ne obstaja na način, da bi jo lahko zaznali s svojim neposrednim opazovanjem. Prav zaradi te moči, ki jo renesančni umetniki poznajo in zato tako spretno obvladujejo medije upodabljanja, lahko Straparolove *Prijetne noči*, ki upodablja več resničnih zgodovinskih oseb, prizorišč in kulturne atmosfere, delujejo, kot da je prav tako tisto, kar je v upodobitvi dodano, bilo resnično tudi onstran same literature.

Renesančno pravljico zato lahko razumemo kot neke vrste zgodovinski dokument, toda ne v smislu, kot je ljudsko pravljico razumel Darnton, temveč specifično zaradi renesančnega epistema. Renesančne literarne pravljice so svojevrstna pričevanja o kulturi in družbi tega časa. Dokumentiranje družbe in njene kulture je v tem primeru značilno avtorsko posredovano, pa vendar izrazito prisotno zaradi zavezanosti tehnikam posnemanja. Upošteva verjetno ciljno bralstvo in specifično strukturo Straparolovih pravljič, katerih velik del so pravljice o posameznikovem družbenem vzponu, kakršen v okoliščinah tedanjih beneških zakonov ni bil možen, se kaže, da je Straparola spodbujal sanje o boljši družbeni resničnosti. Temu cilju je pogosto služila tudi raba čudesnega.

III.

BIOPOLITIČNI PRISPEVEK PRAVLJIC K OBLIKOVANJU DISCIPLINARNE DRUŽBE

Pisanje pravljič v kontekstu aristokratske družbe v Franciji konec sedemnajstega stoletja je igralo pomembno vlogo v procesu, ki ga je Norbert Elias imenoval proces civiliziranja. V tem času so se oblikovale literarne pravljice v veliki meri kot zvrst, ki jo poznamo danes, zato Jack Zipes v ta družbenozgodovinski trenutek umešča »rojstvo literarnih pravljič« (Zipes, 2001b, xii). Značilnost tega literarnega žanra je didaktičnost. Prav ta v veliki meri prispeva k temu, da lahko pravljice razumemo kot pomembno sredstvo discipliniranja. V okoliščinah francoske aristokratske kulture konec sedemnajstega stoletja je literarna pravljica odigrala vidno vlogo pri vzpostavitvi disciplinarne družbe, to je družbe na prehodu od starega režima suverene oblasti v moderno disciplinarno družbo. Posvetila se bom tej ključni družbeni funkciji zgodnjih literarnih pravljič. V povezavi s tem bom raziskala reprezentacije spolov ter mehanizme biooblasti kot oblasti nad življenjem, ki so jo te pravljice prikazovale in udeležale. V razpravi me zanimajo biopolitični vidiki pravljič v tedanjih okoliščinah, saj se skozi pravljice lepo kažejo družbeni premiki in konsolidacija določenih konceptov. Zlasti se vzpostavljata določen koncept feminilnosti in družbena vloga ženske, ki ostajata v veliki meri nespremenjena tudi v mnogo kasnejših inačicah. S pojmom biopolitika imam v mislih politike upravljanja s telesi prebivalstva, ki vključujejo politike rodnosti, spolnosti in spolnih vlog, upravljanje teles in druge načine discipliniranja, oblikovanja in vzdrževanja teles, normalizacijske prakse ter podrejanje teles sistemom oblasti.

V družbenem dogajanju konec sedemnajstega stoletja iz obdobja zadnjega dela vladavine Ludvika XIV. sta zgodovinarja Maïté Albistur in Daniel Armogathe prepoznala »veliko zapiranje žensk« (»*grand renfermement*«) za stene njihovih domov, ki je pomenilo krepitev vloge matere in žene, obenem pa odtegotanje žensk od družabnega življenja in izobraževanja,²⁴ ki sta ogrožala koncept primarne vloge ženske, kot se je v tem času konsolidiral (Albistur & Armogathe, 1977, 196–200).

Z vidika »velikega zapiranja žensk« je zanimiv prispevek Charlesa Perraulta, ki je bil v svojem času eden najbolj priznanih pisateljev pravljič, še zlasti pa se je njegov ugled v primerjavi z drugimi pisatelji in pisateljicami pravljič tega časa kasneje, zlasti od devetnajstega stoletja naprej, le še okrepil. Čeprav Perrault javno podaja zagovor žensk, vendar predstavi ideal feminilnosti, ki združuje prirojene lastnosti žensk ter

²⁴ Joan DeJean in Timothy Reiss sta popisala sovražnost do žensk kot dejavnih predstavnic na področju kulture, zlasti literature, v poznem sedemnajstem stoletju (DeJean, 1991, 134–158; Reiss, 1992, 202–215). V nedavnih študijah raziskovalci francoske zgodovine ugovarjajo splošnemu prepričanju, da so bile ženske med petnajstim in devetnajstim stoletjem pregnane v zasebno sfero in da so imele malo vpliva na dobro znani »javni« dvor, ki so mu vladali moški – na dvoru so imele namreč ženske širok spekter pozicij (zum Kolk & Wilson-Chevalier, 2018). Faith E. Beasley ugotavlja, da so bile francoske salonske pisateljice cenjene sogovornice danes bolj znanih pisateljev iz francoske literarne zgodovine (Beasley, 2020; Beasley, 1990).

izoblikovanost v skladu z aristokratskim kodom. Žensko podredi moškemu v številnih pogledih in jo pozove k olikanemu in ponižnemu vedenju. Perraultove pravljice so značilno »očiščene« vsebin, ki jih je visoka družba njegovega časa razumela kot neprimerne za omikano družbo. To velja posebej za tiste pravljice, ki so ostale popularne vse do sodobnosti, kot na primer »Pepelka« in »Trnuljčica«. Disciplinarna funkcija njegovih pravljic zato sega vse do današnjih dni.

Primer, ki se mu posebej posvetim v razpravi, je pravljica o Pepelki. Folkloristi kategorizirajo pravljice o Pepelki po indeksu Aarne-Thompson-Uther (ATU) pod tipom 510A, ki predstavlja preganjano junakinjo.²⁵ Pravljice me zanimajo kot matrike, ki se prilagodijo kulturnim okoliščinam, v katerih se pojavijo. V tem oziru pravljice zrcalijo ideologije, ki so v določenem času in prostoru na delu v neki družbeni skupnosti. V pravljičah se kažejo verovanja, upanja, prepričanja, pa tudi norme in standardi družbenega okolja, v katerem je posamična inačica nastala. Zato me zanimajo pogoji produkcije določene inačice pravljice, ki jo proučujem, in sporočilnost, ki jo je avtor oz. avtorica posredoval/a. Pri tem ni nepomembno, kdo je pravljico podal, kateremu družbenemu razredu je pripadal, kakšna je bila njegova ali njena družbena pozicija, pa tudi, kateremu občinstvu je bila podana pravljica namenjena. Značilnosti posamične inačice se izrazito pokažejo, če spremljamo določeno pravljico, ki se je večkrat pojavljala v različnih okoliščinah. Primer pravljice o Pepelki jemljem zato, ker govori o junakinji in prek tega reprezentira žensko in njeno družbeno vlogo. Ker je ta pravljica izjemno razširjena, se s tem odprejo primerjalne možnosti za analizo, ki me zanima, kajti izrazito se pokažejo razlike v sporočilnosti in družbene ter ideološke posebnosti kulture, ki jo pravljica odraža.

Če povsem strnemo matriko, je Pepelka kot lik junakinja, ki si izbere boljši družbeni in ekonomski položaj, kot ga je imela na začetku, in ki je praviloma predstavljen tudi kot pravičen. Dekle se z dosežkom osvobodi ponižujoče oblasti nad svojim telesom in doseže osvoboditev. Vendar sta njena emancipacija in opolnomočenje ob njenem ultimativnem dosežku v primeru danes najbolj razširjene inačice te pravljice, to je Perraultove Pepelke, zgolj dozdevna. Njena dosežena osvoboditev je namreč omejena in ponovno podrejena biopolitični in ekonomski oblasti drugega. Moški, h kateremu se Perraultova Pepelka postavi, je absolutni vladar, torej biopolitični in ekonomski vladar vseh, najprej pa nje, ki mu je tudi neposredno podrejeno njeno telo, družbeno življenje in spolnost.

Perraultova inačica predstavlja sistem suverene oblasti. Toda ta se istočasno kaže že kot del preteklosti, ki jo pravljica nostalgичno obuja. Bistvena funkcija te pravljice namreč ni v tem, da konsolidira absolutistični red, temveč v njeni funkciji discipliniranja. S tem ta pravljica opravlja značilno funkcijo, ki so jo imele pravljice, ki so jih pisali francoski aristokrati in aristokratinje konec sedemnajstega stoletja,

²⁵ Angleška folkloristka Marian Roalfe Cox je leta 1893 evidentirala tristo petinštirideset različic te pravljice, ki jih je razporedila v tri oz. pet tipov. Med temi trije (A–C) predstavljajo osnovne tipe. Tipa B in C kažeta razlikovanje v svojevrstnih dogodkih, medtem ko sta glede ostalega enaka tipu A. Tip A (Pepelka) predstavlja trpinčeno junakinjo z značilnim prepoznanjem prek sredstva čevlja; tip B (Mačja koža) govori o nenaravnem očetu in begu junakinje; tip C (Cap o' Rushes) predstavlja sodbo kralja Leara in izgnano junakinjo. Pod tip D (nedoločljivo) je uvrstila tiste različice, pri katerih ne gre za dogodke, ki bi sodili v tipe A–C. Pod tip E je Roalfe Cox uvrstila junaške pravljice, ki so jim skupni dogodki iz inačic Pepelke (Roalfe Cox, 1893, xxvii).

kajti literarno pravljico so razumeli kot sredstvo za družbeno-moralno vzgojo. Perraultovo didaktično sporočilo pravljice o Pepelki je, da mora biti ženska prijazna in graciozna. Nekatere različice Pepelke predstavljajo kompleksne in mnogoznačne značaje, ki so tudi etično dvoumni, saj Pepelka včasih za emancipacijo ali zgolj za boljše življenjske pogoje nastopi tudi kot morilka (na primer v inačici salonske pisateljice Marie-Catherine d'Aulnoy, ki jo primerjalno obravnavam), nasprotno pa različica izpod peresa Charlesa Perraulta slika črno-bele značaje in inštruira dekleta v pohlevne in potrpežljive dekletke, ki bodo zgolj kot takšne lahko dosegle svoj cilj, ki je poroka v visok družbeni stan. Pri tem podoba ženske, ki doseže življenjski cilj, pomeni še vedno ponižno in nesvobodno lepoticco, ki visok družbeni status uporablja zlasti za izpopolnjevanje svoje lepote in miline, namenjene moškemu užitku.

Francoska aristokracija s konca sedemnajstega stoletja pa je vendar poleg Perraulta cenila tudi druge pisateljice in pisatelje pravljic, zlasti baronico Marie-Catherine d'Aulnoy. Njene reprezentacije žensk so nekoliko drugačne od Perraultovih. Predvsem ženska v d'Aulnoyinih pravljicah ni docela podrejena moškemu, temveč je bistveno bolj avtonomna in samoiniciativna. Zato so nekateri sodobni razlagalci v tem prepoznali svojevrsten upor žensk proti patriarhalni družbi tistega časa. A tudi d'Aulnoy, tako kot Perrault, uči ženske odpuščanja in lepega urejanja. Aristokratske ženske, ki so jim bile njene pravljice zlasti namenjene, tudi d'Aulnoy usmerja k življenjskemu cilju, ki je poroka v visok družbeni stan. Čeprav njene pravljice še izraziteje kot Perraultove podajajo zagovor dvorske družbe, pa v primerjavi z njegovimi slabše služijo procesu civiliziranja, saj predstavljajo tudi takšne značaje, ki ne ustrezajo civilizirani družbi, kakršno kažejo in sooblikujejo zlasti Perraultove pravljice.

Vloga pravljic v procesu civiliziranja

Do sedemdesetih let sedemnajstega stoletja so pravljice sprejeli kot prikladno obliko zabave v literarnih salonih (Zipes, 2007, 36) in na dvoru, še posebej v teatralni obliki ob svečanostih. Sam kralj Ludvik XIV. je bil očaran nad pravljicami in je pogosto vključeval magične elemente v svoje kraljeve festivale v Versaillesu (Hannon & Duggan, 2008, 379). Pravljice so recitirale in si izmišljevale igre, predvsem ženske. Marie-Catherine d'Aulnoy, Henriette-Julie de Murat in Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon so imele celo lastne salone (Zipes, 2007, 37). Sčasoma je pripovedovanje pravljic postalo oblika lahkotnega razvedrila, kot vrsta deserta po večerji. Toda ta zabavna funkcija je bila dopolnjena še z drugim namenom, namreč tem, da so pravljice služile za samo-portretiranje in reprezentacijo ustreznih aristokratskih navad. Pripovedovanje zgodb je pripovedovalkam omogočalo, da so slikale same sebe, svoje družbene navade in odnose tako, da so predstavljali njihove interese in interese aristokracije (Zipes, 2007, 36). Sčasoma so pravljice tudi objavljali, zlasti v devetdesetih letih sedemnajstega stoletja. Med leti 1690 in 1715 je bilo v Franciji objavljenih prek sto pravljic. Prav s tem razcvetom so francoski aristokratski pisatelji in pisateljice pravljic s konca sedemnajstega stoletja največ prispevali k oblikovanju konvencij in motivov literarne pravljice. Najbolj plodna, cenjena in tipična pisateljica pravljic tistega časa, saj je spodbudila tudi pisanje drugih pisateljic, je bila baronica Marie-Catherine d'Aulnoy, ki je objavila štiri zbirke pravljic med letoma 1696 in 1698 (Zipes, 2007, 12). Uživala je enako slavo kot Charles Perrault, toda slednji, ki je vsega skupaj napisal zgolj osem

pravljič,²⁶ je njeno priljubljenost v devetnajstem stoletju povsem zasenčil (Hannon & Duggan, 2008, 380).

Charles Perrault je bil član Académie Française. Bil je na čelu spora med modernimi in starimi (*Quarelle des Anciens et des Modernes*) na strani modernih. V spor so kot pomembna tema vstopile tudi *contes de fées* (termin, ki označuje literarne pravljice, je vpeljala baronica d'Aulnoy). Spor je potekal prek razprav med šestnajstim in osemnajstim stoletjem, pri čemer so se najznamenitejši spori odvijali prav v drugi polovici sedemnajstega stoletja. V sporu so stari zagovarjali stališče, da se morajo vsa umetniška prizadevanja vrednotiti v razmerju do grške in rimske antike, medtem ko so moderni zagovarjali napredek in možnost, da umetniško ustvarjanje preseže antiko. Antične zgodbe so uživale legitimnost kot izobraževalne institucije in so bile postavljene na privilegirano mesto v hierarhiji literarnih vrednot, medtem ko ljudskih pravljic niso visoko cenili, kajti krožile so zlasti med neizobraženimi in nepismenimi ljudmi. Zato so si moderni prizadevali pokazati, da imajo njihove pravljice prav tako moralno vrednost kot klasične mitološke zgodbe, pa tudi druge antične zgodbe in basni (Seifert, 1996, 63–64). Sam Perrault je celo zanikal moralno sporočilnost antičnih mitov. V uvodu k prvi objavi svojih treh pravljic v verzih iz leta 1695 je zapisal, da je bila večina antičnih mitov izumljenih za zabavo, pri čemer moralna sporočilnost ni bila pomembna. Pravljičice, je zapisal Perrault, ki so jih pravili otrokom, pa prinašajo, nasprotno, moralni poduk. V njih je krepost nagrajena in pregreha kaznovana. Resda te zgodbe niso tako elegantne kot antične, piše Perrault, a vsebujejo poučne moralne lekcije. Učijo, kakšne so prednosti odlik, kot so odkritost, potrpežljivost, marljivost in poslušnost ter kažejo, da v primeru, če jim ne sledimo, sledi kazen (Perrault, 2009b, 5). Perrault se je torej povsem zavedal poučne funkcije pravljic – ne le ustnih pravljic, ki so jih zlasti pripadniki nižjega družbenega sloja pripovedovali otrokom, temveč tudi literarnih pravljic, ki so jih pisali on sam in moderni aristokratski sodobniki ter sodobnice.

Literarne pravljice, ki so jih pisali, so aristokratske pisateljice in pisatelji sedemnajstega stoletja razumeli kot »pravljice modernih«. Do ustnih pravljic, ki so krožile med nižjimi razredi, so bili aristokrati vzvišeni, čeprav so si jih prisvajali in jih prilagajali svojim ciljem (Seifert, 1996, 90–92). V salonih so se pravljíčarke sprva prek igre nanašale na ljudske pravljice in uporabljale določene motive v svojih pogovorih (Zipes, 2007, 36). Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon in Perrault sta navajala neposredne navezave svojih pravljic na folkloristična medbesedila iz pripovedovanja žensk nižjega razreda, kot so dojilje in vzgojiteljice, ki so prirejale zgodbe za otroke. Aristokratski pisatelji in pisateljice, ki so se zagovarjali kot moderni, so izkoristili marginalni status žanra ustne pravljice in ga uporabili v svoj prid. V strukturo literarne pravljice so prenesli figuro pripovedovalke, ki je predstavljala radikalno drugost, in se tako naslonili na figuro »nadomestne matere«, prek katere so potrdili vrednote lastnega razreda. Ker je bila v tej vlogi sokriva, ugotavlja Michele Farrell, ta figura ni ogrozila hegemonškega reda, temveč je simbolno delovala kot simptom asimetrije med razrednimi odnosi aristokracije in preprostih ljudi (Farrell, 1989, 53). V tem se po ugotovitvah Lewisa C. Seiferta kaže »aristokratska romantičnost«, kot jo je opisal Norbert Elias (Elias, 1983, 214–267). Ta pogled predstavlja elitistično, idealistično sliko kmečkega življenja, ki je

²⁶ Dejansko je Perrault teh osem pravljic, med katerimi so slovite »Trnuljčica«, »Rdeča kapica«, »Obuti maček«, »Pepelka« in »Le Petit Poucet« (različica Janka in Metke), izdal v knjigi *Histoires ou contes du temps passé* leta 1697. Leta 1695 pa je izdal še tri pravljice – te je napisal v verzih.

omogočila višjim razredom kapitalizirati prednosti »civilizacijskega procesa« (Seifert, 1996, 74–75). Civilizacijski proces, o katerem je pisal Elias, je med drugim pomenil znižanje stopnje medosebnega nasilja.

V družbenih okoliščinah rojstva literarne pravljice so moški, pa tudi ženske, objavljali različne vrste spisov o pravilni vlogi ženske in o tem, kako nadzirati njihova telesa, vedenja ter celo identitete (Zipes, 2001a, 859; Seifert, 1996, 181). V moralističnih traktatih in razpravah so pisali o poroki, ženskah in družbenosti ter projicirali nov pogled na materinstvo. Leta 1694 je Nicolas Boileau-Despréaux, predstavnik starih, objavil *Satiro X* (sicer pogosto imenovano »Proti ženskam«), v kateri je očrnil ženske, da so te skoraj vedno nekrepostne, moški pa zato nesrečni. Perrault se je odzval z *Apologijo ženskam*, v kateri enači Boileaujeve žalitve z napadom na uglajeno družbo. Perrault je poudaril vljudnost, izbran okus in olikanost te družbe. V vzporejanju starih in modernih je izpostavil »prirojene« ženske odlike, kot so ženski smisel za lepe in izbrane stvari in občutljivost (Seifert, 1996, 92–93). Sicer pa je Perraultova zaščita žensk pomenila tudi zaščito zakonskega stanu. Pravljica »Griselda« govori o izredno potrpežljivi ženi ob krutem možu, ki ji odvzame otroka, pa mu to odpusti. V sedemnajstem stoletju je zakonodaja v Franciji (in drugod) dajala moškim skoraj neomejeno oblast nad njihovimi ženami. Zato so v tistem času praktično vsi razumeli moške kot dominantne in v praksi ženske niso mogle storiti kaj dosti drugega, kot da so se s tem sprijaznile (Betts, 2009a, xvii–xviii).

Perrault naj bi nasprotoval uradni politiki Ludvika XIV., toda v svojih gestah mu je izražal naklonjenost. Bil je vdan civilni služabnik Jeana Baptista Colberta, glavnega nadzornika financ, a je bil po smrti svojega zaščitnika leta 1683 odpuščen iz vladne službe. Upokojil se je in leta 1687 v spor med modernimi in starimi posegel s tem, da je prebral pesem »Le Siècle de Louis le Grand«, v kateri je zagovarjal stališče, da lahko Francija in krščanstvo le napredujeta, če bosta vključila poganska verovanja in folkloro in razvijala kulturo razsvetljenstva. Literarni spor je trajal do leta 1697, ko ga je Ludvik XIV. uradno končal v prid Nicolasu Boileaju in dramatiku Jeanu Racinu, ki sta zagovarjala nasprotno kot Perrault, to je, da mora Francija posnemati velika antična imperija Grčije in Rima ter v umetnosti upoštevati stroga klasična pravila (Zipes, 2007, 38–39, 43). Perrault je zbirko svojih slovityh pravljic v prozi, izdano leta 1697 (*Histoires ou contes du temps passé*), posvetil kraljevi najstarejši hčeri – dovoljenje za to posvetilo kaže, da je bil Perrault naklonjen kralju (Betts, 2009b, 199–200). Sicer v t. i. »temnih časih« vladavine Ludvika XIV. pisateljem ni bila dovoljena neposredna kritika Ludvika XIV., saj jim je grozila cenzura, zato so pravljice razumeli kot sredstvo za odvod kritike in za gojenje projekta upanja v boljši svet, razlaga Zipes, in kot primer navaja prvo d'Aulonyino pravljico »Otok sreče«, kjer je moška želja destruktivna sila in ženska lahko dopolni tisto, kar moškemu manjka v življenju, če se doseže utopija (Zipes, 2007, 42).

Perrault je bil v zahodni civilizaciji deležen več pozornosti kot njegove kolegice in kolegi iz več razlogov, ugotavlja Zipes. Bil je pisatelj moškega spola z uveljavljenim imenom in bil je bolj uglajen kot drugi. Njegove pravljice so imele in še imajo dolgoročni vpliv, saj ga pogosto navajajo kot najbolj zaslužnega za preoblikovanje folklorne v izbrano literarno obliko, ki jo je opremil z resnim moralnim namenom, da vpliva na vedenje odraslih in otrok na okusen način. Čeprav je bil namen, da »civilizirajo« (izraz je tudi Zipes prevzel po Eliasu) svoje bralce, razviden tudi pri drugih, je Perrault iskreno nameraval izboljšati ume in vedenja mladih ljudi, meni Zipes. Francoske pravljice sedemnajstega in osemnajstega stoletja so postale del »splošnega procesa civiliziranja na Zahodu« (Zipes, 2012a, 31–33).

Discipliniranje žensk s pravljico

Perrault je pravljico z naslovom »Pepelka ali stekleni čevljiček« objavil v zbirki pravljic *Histoires ou contes du temps passé* (1697). Nova žena ovdovelega gosпода zapostavlja njegovo hčer, ki mora skrbeti za njeni hčeri. S pomočjo botre se Pepelka dvakrat udeleži kraljevega plesa v čarobni opravi s steklenimi čevlji. Po čevljcu, ki ga drugič izgubi, jo princ najde in se naposled z njo poroči. Pravljica se konča z dvema moralnima podukoma. V prvem piše, da je ženska lepota zaklad, toda Pepelka je razpolagala z darovi, ki so imeli mnogo višjo vrednost in jih je pokazala s tem, ko se je vedla s šarmom in milino. Ti »darovi«, piše, štejejo veliko več kot to, kako ste oblečene; z njimi boste dosegle, k čemur stremite. V drugem moralnem poduku piše, da imaš večjo prednost, če si dobrega porekla in rojen kot pogumen, z občutkom in bister, toda to ni dovolj – potrebuješ botra ali botro, da ti pokaže, kaj moraš narediti, da uspeš (Perrault, 2009a, 139–140). V tem poduku gre razbrati tudi povsem praktični nasvet, ki se nanaša na kulturno prakso tistega časa, ko so bogate in vplivne prijateljke pogosto prosile, da prevzamejo pokroviteljstvo nad otrokom kasneje v njegovem življenju (Betts, 2009b, 203).



Slika 3.1: Gustave Doré, ilustracija Pepelke na plesu k pravljici »Pepelka ali stekleni čevljiček« Charlesa Perraulta, *Les Contes de Perrault*, Pariz, J. Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).

Značilno za Perraultovo Pepelko je, da je izjemno potrpežljiva. Opisana je kot »dobra«, pri čemer dobrotja predstavlja brezpogojno prijaznost, pravzaprav servilnost. Tako »dobrota« je, da lepo ureja sestrji, ki jo zapostavljata. Še zlasti se njena »dobrota« izrazi na koncu, ko se Pepelka ne maščuje, temveč sestrama pomaga do poroke v visoki stan. V svojih nastopih na kraljevem plesu je Pepelka v svoji opravi izjemno lepa in veličastna. Zna tudi elegantno plesati in se graciozno vesti. V pravljici ima odločilno vlogo posredovanje čudežnega, saj se Pepelki med objokovanjem, ko sestrji odhajata na ples brez nje, v pomoč prikaže botra, ki začara iz buče kočijo, iz podgane kočijaža, iz kuščarjev spremljevalce, iz miši pa konje, ki jo peljejo na ples.

Ta Pepelka se torej udeleži plesa ob magični pomoči botre z obljubo, da se vrne do polnoči, ko se čarovnija konča. Zipes ugotavlja, da čudežno deluje ideološko, čeprav gre za neverjetnosti. Celo tako: bolj neverjetne, kot so zgodbe, bolj verjetni in privlačni so njihovi skriti pomeni, ki bralce zadenejo kot resnični (Zipes, 2001a, 860).

Perraultova pravljica pripisuje velik poudarek oblekam in urejanju ženskih teles. Ta moment izpostavijo tudi zahodnoevropske ilustracije, ki so jih prispevali ilustratorji Edmund Dulac, Arthur Rackham, Harry Clarke in Rie Cramer. Čudovite obleke pomagajo ustvarjati aristokratski kod, obenem pa jih lahko razumemo kot sredstva

za preobrazbo »navadnega« telesa kot telesa na sebi v »civilizirano« aristokratsko telo, ki je obenem spolno privlačno za moškega. Bogato okrašeno žensko telo pomeni tako aristokratski stan, hkrati pa tudi normira telesno lepoto kot bistveno za žensko identiteto in življenjski uspeh.

Patricia Hannon je na primeru Perraultove pravljice »Riquet à la houppe« pokazala, da naracija temelji na starem nasprotju, ki moškega povezuje z umom, žensko pa s snovjo ter da je besedilo povsem skladno s patriarhalno ideologijo, ki intelektualno področje pripisuje moškemu, žensko pa omejuje s telesno realnostjo (Hannon, 1992). To velja tudi za Pepelko. Ženska telesnost je postavljena v nasprotje in je podrejena moškemu intelektu. Tako tudi podrejeni položaj žensk v zakonski hierarhiji izhaja iz identifikacije ženske s telesom v nasprotju z umom, ki je od Platona in Aristotela pripisan moškim. Hannon razume tudi didaktične moške razprave o ženski naravi tistega časa v jasni povezavi z oblastjo nad telesom kartezijanskega racionalizma. Telo, podrejeno oblasti drugega, obvladovano telo, je zaprto telo (Hannon, 1998, 29, 27, 42).

Perraultova Pepelka nosi steklene čevlje – tako so se raziskovalci zedinili do danes. Razlagalci namreč glede tega niso bili soglasni zaradi podobnosti med francoskima besedama *verre* (steklo) in *vair* (starinsko za veвериče krzno). Honoré de Balzac je trdil, da je moral biti čevljec krznen. Toda ni dokaza o tem, da bi bil uporabljen izraz *vair*, predvsem pa je naposled obveljalo, da je čevljec steklen, kajti realistična razlaga, da se krznen čevljec lahko nosi, medtem ko se stekleni ne more, pri pravljici, ki je grajena na magičnih elementih, ni toliko bistven, kolikor je bistveno to, da se krzneni čevljec lahko raztegne, medtem ko se stekleni ne more, kar je za zgodbo pomembno, obenem pa steklo poudarja magično naravo pravljice (Betts,



Sliki 3.2 in 3.3: Edmund Dulac (1882–1953), *Pepelka Charlesa Perraulta* v izdaji za francoski rdeči križ iz leta 1910. Levo: vila iz buče čara kočijo (Wikimedia Commons). Desno: sprejem na dvoru (Pinterest).



Sliki 3.4 in 3.5: *Pepelka* Charlesa Perraulta v priredbi Charlesa Seddon Evansa (1883–1944) z ilustracijami Arthurja Rackhama iz izdaje leta 1919, London, William Heinemann (Pinterest).

2009a, 202–203; Tatar, 2002, 28). Pri tem pa zagovorniki krznenega čevlja niso upoštevali konotacije, da stekleni čveljc pomeni tudi odvzem svobode glavni junakinji, kar odseva in pripomore k »zapiranju« žensk konec sedemnajstega stoletja.

Hannon je analizirala Perraultove junakinje, tudi Pepelko, in jih na splošno označila kot zbor mrtvecev. Pepelka s potratno okrašenim telesom implicira postvarelost. Kot dragulj okrašeno žensko telo postane objekt porabe.²⁷ V lekcijah botre, kako spremeniti objekte nižje vrednosti v visoko kulturo (bučo v kočijo, podgano v kočijaža), Hannon razbere, kako Pepelka posvaja novi materializem, ki je prevzel hišo njenega očeta, ki je v zameno za lastno ekonomsko gotovost pripravljen ogroziti dobrobit svoje hčere. Instantno bogastvo, ki se zgodi z botrino čarobno palico, simbolizira novo moč denarja, ki so jo poznali Perraultovi sodobniki – bodisi na dvoru ali v salonu bodisi na ulicah Pariza. Toda ti darovi botre ne vključujejo svobode gibanja in ne pomenijo avtonomije, ki bi jo brezmejno bogastvo lahko impliciralo. Nasprotno, obilno bogastvo ima v tej pravljici drugačen pomen, ki se zgosti v tistem zadnjem elementu, ki krasi njeno telo: steklenih čveljcih, »najlepših na svetu«, ki zagotavljajo imobilizacijo junakinje in katerih funkcija je v tem, da jo zadržijo v okviru omejitev, ki so ji jih predpisali teoretiki, ki so v tem času opredelili naravo ženske. Pogled princa preide od junakinje na čveljc, s katerim je

²⁷ Pri tem se Hannon sklicuje na analizo Andréja du Chasneja, ki je razširil neoplatonistično enačenje lepote z dobroto, in sicer s tem, da je v pojem lepote vključil luksuzno okraševanje. Lüksuz je vzrok, a takšno telo reprezentira ženske kot očitno porabne objekte (Lougee, 1976, 39–40; Hannon, 2001, 950).



Slika 3.6: Harry Clarke (1889–1931), ilustracija pravljice »Pepelka ali stekleni čevljiček« iz The Fairy Tales of Charles Perrault. London, George G. Harrap, 1922 (Wikimedia Commons).



Slika 3.7: Rie Cramer, razglednica z motivom Pepelke iz leta 1930 (Pinterest).

poistovetena prek metonimije (čevelj po Freudovi interpretaciji predstavlja žensko seksualnost), in ponazarja ujeti čevelj kot doseženo lovčovo nagrado. Reprezentacija ženske kot dragocene in občutljive ima po mnenju Hannon svoje korenine v upodobitvah žensk v renesančni medicini, zato čarobni čevljec Pepelko metaforično obda s tem, kar so v sedemnajstem stoletju razumeli kot ženskino najbolj cenjeno in misteriozno funkcijo (Hannon, 2001, 949, 951–952).²⁸

Toda sam motiv čevljeca kot metonimije za lepo mladenko se vendar pojavlja že v predhodnih različicah pravljice o Pepelki. Staroegipčansko-grško zgodbo o Rhodopis lahko štejemo za prvo zabeleženo pravljico o Pepelki, čeprav nekateri tipični motivi te pravljice, kot so obleke in kraljevi ples, v tej različici še niso prisotni. Ta zgodba govori o grškem dekletu, ki ga trgovec Charaxus z otoka Lezbos, brat pesnice Sapfo, v egiptovskem mestu Naucratis v delti reke Nil odkupi iz (spolnega) suženjstva. Dekle je še posebno ponosno

²⁸ Hannon se nasloni na študijo Barriot-Salvadore, *Un Corps, un destin: la femme dans la médecine de la Renaissance*. Sicer pa je več študij razložilo izvajanje obdukcije v smislu heteroseksualnih odnosov – anatomske penetriranje se je razumelo kot aktivno in moško, medtem ko je telo, ki se ga je odpiralo, predstavljalo pasivnost in ženskost (Bottigheimer, 2000, 66).

na svoje rožnato rdeče čevljuje. Nekega dne se z neba spusti orel, ki ji ukrade enega od čevljev in z njim poleti na jug po dolini Nila do Memfisa k faraonu Amasisu iz obdobja XXVI. dinastije starega Egipta med letoma 570 in 526 pred n. št. Faraon izve o lepi Grkinji in bogatem trgovcu, ki izgublja svoje premoženje, ker z njo ravna kot s princeso. Verjame, da je bog Horus poslal orla po čevljec zato, da bi sam poiskal to dekle. Njegovi odposlanci lastnico čevlja najdejo in ji naznanijo, da bo pri dobrem bogu faraonu dobila visoko mesto v kraljevi hiši žensk. Faraon je ne sprejme le v kraljevo hišo žensk, temveč postane tudi kraljica in kraljeva dama Egipta (Lancelyn Green, 1970).

Čevljec odigra ključno vlogo tudi v različici Pepelke iz devetega stoletja, ki jo je za-beležil Tuan Ch'eng Shih in izhaja z juga Kitajske. Ta zgodba govori o dekletu, s katero mačeha grdo ravna in ki se z magično pomočjo udeleži (jamskega) festivala v razkošni obleki in zlatih čevljih. Ko hiti domov, izgubi enega od čevljev, ki ga jamski ljudje nato prodajo v otoško kraljestvo T'o Huan, kjer pride v roke samemu kralju. Ta nato poišče lastnico čevlja. Tudi v tem primeru vladar poišče lastnico čevlja; ta mu pride v roke, preden sploh uspe osebno srečati mladenko.

Motiv s čevljcem, po katerem se princ izredno zanima za mladenko, ki je sploh ne sreča, temveč najde njen čevljec, se istočasno kot v Perraultovi »Pepelki« pojavi v pravljici »Finette Cendron« (v slovenščino prevedena kot »Drobtinica Pepelka«), ki jo je napisala Marie-Catherine d'Aulnoy. Ta pravljica govori o močni ljubezni mladega princa, ki se razvije ob najdenem čevljcu. Tu je metonimija čevlja s spolno privlačnim telesom dekleta očitna. Princ med lovom najde čevljec iz rdečega žameta in izvezen z biseri, ki ga je izgubila Pepelka, ko je hodila domov. Ko princ čevljec pobere, ga najprej občuduje, nato pa obrača, poljublja in ljubkuje. S tistim dnem preneha jesti (d'Aulnoy, 1987, 139).

V svoji analizi Hannon izpostavi še uporabo zrcal. Poveže zrcala, ki odsevajo podobe Pepelkinih nepravih sester, z »zrcalom« dvora, ki je kolektivna točka perspektive, skozi katero junakinja pridobi družbeno priznanje. To jo spreminja v spektakel. Gre za slavljenje lepote, ki ga avtorizira kralj (Hannon, 2001, 950). Ta spektakel lahko nadalje razumemo kot prikladen režimu suverene oblasti. Ko na kraljevem plesu Pepelka s princem vstopi v plesno dvorano, vse obstane ob njeni nezaslišani lepoti: »Nastopila je velika tišina; plesalci so prenehali plesati, glasbeniki so prenehali z glasbo, tako poželjivo so zrli v veliko lepoto neznanega dekleta. [...] Celó kralj, star, kot je bil, je ni mogel prenehati gledati« (Perrault, 2009a, 134). Uporaba zrcal, v katerih sta se sestri lahko videli od glave do stopal, sicer služi označitvi velikega razkošja (Betts, 2009a, 203).

Toda v zrcalnih in dvornem spektaklu, kjer je poudarjeno mnoštvo pogledov, lahko razberemo tudi slavljenje vidnega in poigravanje s perspektivami, iluzijami in resničnostjo, kar je bilo sicer značilno za barok. Obenem pa tako z zrcaljenjem kot s Pepelkino pojavo na dvoru, ki je tako izjemna, pravljica vključuje *mirabilis*, ki je bil pomemben v kulturi Evrope in ki je bil še posebej prikladen za pravljice.²⁹ *Mirabilis* je utemeljen na zrcaljenju in presega navadno, vsakdanje. Obenem je pomembno, da *mirabilis* ne predstavlja čudeža, nadnaravnega, temveč sodi v območje naravnega; predstavlja življenjsko skrajnost. Ker se *mirabilis* tu nanaša na situacijo in zlasti na Pepelko, ki je njeno središče, je Pepelka predstavljena kot skrajno lepa in graciozna, izjemna v svoji imenitnosti, toda še vedno v okviru resničnih pojavnih možnosti, saj s tem sodi v območje resničnega. Pepelka povzroča čudenje in občudovanje in je predstavljena kot

²⁹ O tem več v prejšnjem poglavju.

arhetip, ki naj doživlja kopije. »Vse ženske so proučevale njene lase in njeno obleko, tako da bi lahko naslednji dan same izgledale enako« (Perrault, 2009a, 134). Ta učinek čudenja in občudovanja, ki jo vzpostavlja kot vzor, podčrta didaktično poanto pravljice, ki je v tem, da pravljica ženske instruiira o ženstvenosti in jih usmerja v stremljenje k cilju, da posnemajo Pepelko, kar končno piše tudi v moralnem poduku.

Perraultova različica pravljice o Pepelki povsem zapre potencial življenjske ter reprezentacijske kompleksnosti in oblikuje ideal lepe, imobilizirane, tihe in možu pokorne ženske. S tem se na nek način vrne k reprezentaciji starogrške Rhodopis iz Trakeje, ki je bila hetera, starogrška prostitutka, ki jo omenja Herodotus ob opisu tega poklica, vanjo pa naj bi se zaljubil grški pripovedovalec Aesop. Z vidika oblasti nad telesom je ta zgodba zanimiva, ker je junakinja sužnja in prostitutka, kar skupaj predstavlja najbolj izrazito obliko nemoči nad lastnim telesom in svobodo ter popolno podreitev ženske moškim potrebam in željam.

Ker je prav Perraultova inačica služila Waltu Disneyu kot osnova za njegovo priredbo, ki je v drugi polovici dvajsetega stoletja dosegla nezaslišan globalni razmah in skorajšnji monopol, to kaže, da je prav Perraultova reprezentacija in naturalizacija spolnih identitet, vlog in razmerij ohranila aktualnost v sodobnosti. V kontekstu ameriške kapitalistične družbe je očitno našla svojo prikladnost in se z Disneyem konsolidirala. V Perraultovi Pepelki sta postavljena ideal ženske v podobi Pepelke in ideal moškega v podobi vladarja, gospodarja teles. Kot neprimerna je prikazana Pepelki nasprotna vrsta ženske, to je tista, ki prevzame oblast nad *oikos*, domom, ter upravlja dom in družino (*oikonomia*). Kot neustrezen je prikazan tudi moški, Pepelkin oče, ki se podredi vladavini ženske. Ta dva lika imata funkcijo normaliziranja, saj kažeta neustrezne spolne vloge kot odklon od normalnega, s tem pa obenem sporočata, kaj je ustrezno in normalno. To sporočilo, ki je ključno, je podvojeno in podkrepljeno v patriarhalno urejenem razmerju med Pepelko in kraljem, ki je predstavljeno kot ustrezno.

S svojo izjemno popularnostjo in razširjenostjo ima Perraultova različica pravljice o Pepelki zelo velik pomen za vzpostavljanje sodobne kulture, saj konstruira in normalizira družbene vloge žensk in moških ter postavlja spolne in vedenjske norme, življenjske stile, izgleda in ideale. Omenjena »zaprtost« baročne Pepelke predstavlja skrajnost postavitve vseh navedenih enoznačnih konstrukcij. To sta prevzela popularna kultura risanih filmov dvajsetega stoletja, ko je družbo, v kateri so bile na delu podobne ideologije v zvezi z družbenimi vlogami, pravljica o Pepelki lahko nagovorila z istimi reprezentacijami in ideali kot v sedemnajstem stoletju, v času (francoskega) absolutizma. Podobno ugotavlja tudi Ruth Bottigheimer, da so se namreč prav okoli leta 1700 oblikovali moderni atributi ženskosti, ki se jih je do nedavnega razumelo kot normalne (Bottigheimer, 2000, 67). Bottigheimer povezuje nastanek moderne pravljice junakinje s pojemajočim nadzorom žensk nad njihovo lastno plodnostjo, ki se sočasno pojavi v zgodovini. Ugotavlja, da so se med letoma 1500 in 1700 vloge deklet in žensk v zbirkah zgodb korenito spremenile tako, da so pripravile osnovo za oblikovanje moderne pravljice junakinje. Na začetku tega obdobja so antagonistke novel vzdrževale družbeno in spolno neodvisnost z uporabo materinske bistrosti. Bottigheimer povezuje spremembe, ki jih je zasledila, z nastopom kapitalizma (Bottigheimer, 2000, 64). Seifert vzpon literarnih pravljič, ki sovpadajo z vzpostavljanjem zavesti o pomenu materinstva, razume kot znak globljih družbenih sprememb ob zatonu vladavine Ludvika XIV. Po njegovem prepričanju se to kaže v povečanem zanimanju za čudežno, s čimer se potrjuje literarno zgodovinska teza, da se



Slika 3.8: Plakat za film *Pepelka* v produkciji Walta Disneya iz leta 1950 (Wikimedia Commons).

oblike romantične literature značilno pojavljajo v trenutkih družbenega in kulturnega prehoda (Seifert, 1996, 220, 60). Družbeni prehod, ki ga opažata Bottigheimer in Seifert, pa v širšem smislu pomeni prav prehod od absolutističnega režima suverene oblasti v režim disciplinarne družbe, ki so mu pričele služiti tudi literarne pravljice.

Subverzivnost in konformizem pisateljic pravljič

Dve tretjini vseh pravljič so v času med 1690 in 1715 objavile ženske. Že samo število pravljič (Seifert jih našteje 74), njihova obsežnost in objavljanje zbirk po Seifertovem prepričanju kažejo na to, da je bil ta žanr za ženske posebej pomemben.

Sklepa celo, da so ženske uporabile zvrst pravljic, da bi ustvarile nasprotno ideologijo, s katero so branile svoje zmožnosti in želje, da sodelujejo v kulturni, še zlasti v literarni produkciji (Seifert, 1996, 8–9, 96). Toda do kolikšne mere so se ženske kulturnice zares uprle dominantni ideologiji? Pri odgovoru na to vprašanje ne smemo spregledati družbenih okoliščin, v katerih so delovale. Erica Harth pojasnjuje, kako je delovala samocenzura. Salon in akademija sta zatrjevala, da je njun diskurz svoboden. Ker niso bile predpisane formalne omejitve, je to dopuščalo subverzivnost idej. Za vljudno družbo je svobodni pogovor pomenil vljudni pogovor o navadnih in ljubkih stvareh, ne pa o velikih zadevah. Pogovor, v katerem se je moral govorec izogibati neprimernim vsebinam, se je moral kazati kot svobodno govorjenje brez cenzure. Govor o politiki ni bil primeren za ljudi, ki so se ponašali s kakovostjo, saj je veljalo, da se ti ne pritožujejo nad oblastjo. Dodatno je bila cenzura določena za ženske, ki niso smele biti preveč razmišljujoče. Toda določene teme, kot sta ljubezen in poroka, so uhajale pravilom cenzure. Harth navaja primer pisateljice Madeline de Scudéry, katere ženski liki so bili subverzivni. Poroka je v njenem romanu *Le Grand Cyrus* prikazana kot dolgo suženjstvo, možje pa kot tirani (Harth, 1992, 54–57).

V pravljicah, ki so jih pisale ženske, najdemo bistre in dejavne protagonistke. Lilijana Burcar ugotavlja, da si ženski liki v pravljicah, ki so jih napisale ženske iz salonskega gibanja, sami izbirajo partnerje in življenjske poti, brez prisile v poroko za zagotovitev eksistence. »To nemalokrat vodi tudi do utopičnih skupnosti, postavljenih v bukolične svetove, kjer življenje žensk poteka nemoteno in ločeno od (dominacije) moških, tj. stran od patriarhalne paradigme. V vseh teh pogledih zato prve pravljice izpod peres salonskih pravljčark veljajo za obliko protofeminističnega pisanja« (Burcar, 2020, 200).



Slike 3.9, 3.10 in 3.11: Albin Brunovský, ilustracije k pravljici »Igračka« Marie-Catherine d'Aulnoy, ki pokažejo transformacijo princeske iz opice v damo (d'Aulnoy, 1987, 161, 167, 173).

Toda čeprav so ženski liki v pravljicah Marie-Catherine d'Aulnoy avtonomni v svojem delovanju, pa vendar številni ne kažejo na subverzijo dominantne ideologije aristokratske družbe tistega časa, v skladu s katero ženska stremi k poroki v visok družbeni stan, kjer se postavi ob bok suverenega vladarja, in v skladu s katero bo ta cilj dosegla s svojim aristokratskim izvorom, lepim izgledom in primernim vedenjem. Še več, d'Aulnoy žensko lepoto, kot bomo videli na primeru Pepelke, še bolj izrazito kot Perrault veže na telesnost in lepo ter bogato urejenost. Izrazit primer predstavitve ključa do uspeha ženske je pravljica »Igračka« (d'Aulnoy, 1987, 156–184), v kateri je ženska

po krivici preobrazena v opico. Princa, ki ga ljubi, osvoji šele tedaj, ko se izkaže kot lepa princesa. Vsiljevani poroki se sicer resda upre, toda vsiljuje se ji zanjo kot za princeso neustrezna poroka, to je z opičjim kraljem. V tem smislu pravljica ne predstavlja subverzije, temveč pravi red stvari, ki je takšen, da se mora princesa poročiti s princem.

Kot primer domnevnega pravila »salonskih pravljicark, da ženske druga drugi niso sovražnice, kot to velja v kanoniziranih patriarhalnih pravljicah, kjer se borijo druga proti drugi, da bi si zagotovile moža, ker ta pomeni edino možnost njihovega ekonomskega preživetja,« Burcar navaja d'Aulnoyino pravljico »Čebela in pomarančevce« (Burcar, 2020, 205). Toda tega pravila ne gre razbrati v njeni pravljici o Pepelki, kjer je predstavljeno prav rivalstvo med sestrmi za poroko s princem.

»Drobtinica Pepelka« (1697) je precej obsežna pravljica o najmlajši hčeri kralja in kraljice, ki sta obubožala in sklenila, da se znebata svojih treh hčera, saj so bile razvajene in jima ne moreta več nuditi lepih oblek, ki so si jih želele (d'Aulnoy, 1987, 121–142). Drobtinica je opisana kot »najboljše dekle na svetu« (d'Aulnoy, 1987, 127), kar je utemeljeno s tem, da svojih hudobnih sester, ki jo na različne načine trpinčita, ne pusti umreti, ko ji je dana ta možnost, čeprav svojo odločitev kasneje obžaluje. Sester nikoli ne kaznuje, »kot sta si zaslužili« (d'Aulnoy, 1987, 141–142). Nasprotno, naposled ju objame in zagovarja pri kraljici. Z njeno podporo tudi sestri postaneta kraljici. Zgodbi sledi moralni poduk³⁰ (povzemam): če se želite nehvaležnim maščevati, sledite Drobtinici pametni politiki. Služite tistim, ki si tega ne zaslužijo, vse dokler ne bodo jokali. Drobtinici sestri sta najbolj trpeli takrat, ko ju je premagala s svojo velikodušno dobroto. Vračajte dobro za zlo, kajti to je največje maščevanja (d'Aulnoy, 2001, 467).

Pravljica ne uči opuščanja maščevanja, temveč je to predlagano z nerazumno dobrohotnostjo. V primerjavi s Perraultovo »Pepelko« je ta pravljica bistveno manj didaktično ustrezna za »proces civiliziranja«. Stopnja medosebnega nasilja je tu visoka. Sestri d'Aulnoyino Pepelko praskata do krvi in brutalno pretepata – omenjene so rane, otekline in celo skorajšnja smrt (d'Aulnoy, 1987, 124–125, 136).

D'Aulnoyina Pepelka je kot lik manj enoznačna ali »enodimenzionalna« kot Perraultova. Kljub temu pa psihološko njen značaj ni poglobljeno razvit.³¹ Ni zgolj odpuščajoča in milostna. Je pretkana, pohlepna in oblastizeljna. Nastopi celo kot morilka – oba ljudožerca ubije z zvijačo; ljudožerko medtem ko ji sestri urejata pričesko, od zadaj tako močno useka s sekiro, da ji odleti glava.

Ljubezen, ki naj bi bila v pravljici ključna (kot tudi sicer v pisanju salonskih pisateljic), ni ljubezen do drugega, temveč je prej ljubezen do ljubezni, kot je ljubezen v zgodnjem leposlovju in mitologijah prepoznal Denis de Rougemont (de Rougemont, 1999). Poleg tega pravljica ne govori o obojestranski ljubezni, temveč »zaljubljenost« izraža zgolj kraljevič. Ta temelji zgolj na najdenem čeveljcu, ne pa na srečanju z žensko. Tako silna je, da se pojavi kot bolezen. Zaljubljenost v tem smislu ne predstavlja ljubezni, temveč je znak kraljevičeve šibkosti, ki za Pepelko

³⁰ V slovenskem prevodu poduka ni.

³¹ Hannon z opiranjem na Beasley (Beasley, 1990), ki je proučevala konformistične težnje v ženskem leposlovju in spominih v Franciji sedemnajstega stoletja, izpostavi nastajajoč interes za osebno v pravljicah, ki so izhajale iz salona (Hannon, 1994, 215). Seifert ugovarja, da pravličnim značajem manjka psihološka globina; so, kot se je izrazil Max Lüthi, »enodimenzionalni« (Lüthi, 1984, 4–10). Prej kot osebnosti so arhetipi (Seifert, 2000, 88).



Slika 3.12: Albin Brunovský, ilustracija k pravljici »Drobtinica Pepelka« Marie-Catherine d'Aulnoy (d'Aulnoy, 1987, 133).

ustvari priložnost za doseg cilja, da postane kraljica in suverena oblastnica. S tem je nakazana tudi njena verjetna premoč v bodočem razmerju.

V d'Aulnoyini »Drobtinici Pepelki« so ženske tiste, ki vselej dajejo pobudo in vodijo dogajanje: najprej je tu mati kraljica, ki odloči, da se bosta s kraljem hčera znebila, nato zgodbo vodi Pepelka, botra vila ponuja rešitve in posreduje, enkrat pobudo za reševanje prevzame ena izmed sester (ker ni bistra, ni uspešna), v razmerju med ljudožercema vodi dogajanje ljudožerka in naposled je pomembna še mati kraljeviča, ki prva spozna Pepelko in ki pomaga sinu najti dekle s pomočjo izgubljenega čevljevca.

D'Aulnoyina pravljica prikazuje suvereno oblast, pri tem pa nakazuje, da je Pepelka prava suverena vladarica. Ko je urejena v lepih oblekah in nastopi v vsej svoji lepoti ter večini plesanja ter govorjenja, vsi takoj prepoznajo njeno superiornost in jo sprejemajo kot kraljico. Kraljica pride do nje in se ji globoko prikloni (d'Aulnoy, 1987, 137), priredijo ji sprejem, ona pa se znajde na najbolj vljuden način, da se je zdelo, »kot da je od nekdaj na svetu zato, da zapoveduje« (d'Aulnoy, 1987, 138). Celo ko jo kraljeva družina prosi za roko, ona suvereno odredi zaporedje: ne, najprej vam moram povedati svojo zgodbo. Njena suverenost se v zgodbi pokaže tudi, ko je postavljena pred odločitev »ubiti ali pustiti živeti«. To je esencialna pravica suverene oblasti: »Pravica suverenosti je torej pravica do usmrtnitve ali puščanja življenja« (Foucault, 2015, 258–259).

D'Aulnoy ženske spodbudi k avtonomiji odločanja in ravnanja. Obenem pa tudi »Drobtinica Pepelka« vrši discipliniranje ženskih teles. Telesna lepota je izpostavljena kot esencialna kvaliteta ženske in kot pogoj za doseganje življenjskega cilja. Za razliko od Perraultove pa d'Aulnoyina Pepelka ni zgolj lepa in graciozna, pač pa je predvsem iznajdljiva, bistra in pravzaprav junaška, saj se neprestano dejavno bori za svoj cilj – kratkoročno je ta preživetje, dolgoročno pa je ta prav tako kot pri Perraultu poroka v visok družbeni stan. V d'Aulnoyini pravljici je ljudožerka predstavljena kot napačna vrsta ženske. Je stara in grda, kar je opisano z naslednjimi značilnostmi: ima ploščat nos, temno polt in oko, veliko za pet ali šest navadnih, velika je petnajst, široka pa trideset čevljev (pet in deset metrov). Opis ljudožerke izpostavlja njene telesne značilnosti (to pa ne drži v isti meri tudi za njenega ljudožerskega partnerja), s katerimi ne izpolnjuje nobene norme, ki bi jo naredila za primerno žensko, temveč jo je kot neprimerno žensko potrebno odstraniti. »Drobtinica Pepelka« pokaže, da za žensko biti grda pomeni biti za družbo neustrezna, medtem ko lepi ženski, ki je zmagovita ženska, pripada oblast. Nadalje pravljica še sporoča, da se za zmagovito žensko, ki je aristokratska ženska, ne spodobi, da bi delala, ker delo žensko utruja in sčasoma naredi grdo: v pogovoru z možem velikanka reče, da se mu ne zdi več lepa, odkar se ubija z delom (d'Aulnoy, 1987, 132). Tu je očiten aristokratski kod, ki ustvarja ideal lepe aristokratkinje, ki ji delo ne pritiče. Obenem pa urejenost v veliki meri naredi žensko lepo in s tem sploh za žensko. Pri d'Aulnoy telesna lepota ne odraža notranje lepote ženske, temveč je predstavljena kot tisto, kar se doseže z ustrezno urejenostjo in oblekami: sestro sta, ko se napravita, lepi in tudi zmagoviti, dokler ne pride Pepelka, ki je lepša od njiju. Lepota sester, ki jo dosežeta z obleko, povsem prikrije njuno hudobnost. »Vstali sta, se počesali, nadišavili, si nadeli okraske ter zlate in srebrne obleke vse posute z diamanti. Še nikdar ni bilo videti nič bolj veličastnega« (d'Aulnoy, 1987, 130). Pri Perraultu se, nasprotno, kljub močnemu poudarku na imenitnih oblekah in okrašenem telesu, lepota ne kaže zgolj prek urejene površine, temveč je razumljena kot nekaj notranjega, kar preseva zunanost: »Še v svojih cunjastih oblekah je izgledala stokrat lepša od obeh sester, kljub njunim sijajnim oblekam« (Perrault, 2009a, 130).

D'Aulnoyina pravlјica o Pepelki slika uspešno žensko kot bistro, bojevito in oblastno. Aristokratinje spodbuja k samoiniciativnosti pri doseganju življenjskih ciljev. Uči jih biti lepo urejene predstavnice visoke olikane družbe, ki naj se morebitnim krivicam maščujejo z neizmerno dobrohotnostjo. S takšnimi kvalitetaми bodo lahko dosegle poroko v visok družbeni stan, s tem ohranile aristokratski status in s tega mesta pridobile določeno družbeno moč.

Pravlјice d'Aulnoy so manj moderne od Perraultovih, kajti v veliki meri brez kritične distance predstavljajo stari režim suverene oblasti, četudi vloge suverene vladarice prevzema ženska. Njihova ključna funkcija je v tem, da konsolidirajo normative aristokratske družbe.

Zaključek

V pravlјicah so zlobna telesa kaznovana, dobra pa nagrajena, ugotovi Seifert (Seifert, 1996, 221), kar kaže na biopolitično upravljanje teles prek pravlјic. S svojim ideološkim reguliranjem pravlјice podpirajo proces discipliniranja in izvrševanja oblasti nad telesom, ki ju je Foucault definiral v diskurzih s konca sedemnajstega in iz časa osemnajstega stoletja. Tedaj so se pojavile tehnike oblasti, ki so se osredotočile na telo, na individualno telo. Različni postopki so organizirali razvrščanje, uravnavanje in nadzorovanje posamičnih teles in okrog teh individualiziranih teles organizirali celo polje vidnosti. To obliko oblasti, ki, kot smo videli, se je izvrševala tudi prek zgodnjih pravlјic francoskih aristokratskih modernih, je Foucault imenoval disciplinarna oblast (Foucault, 2015, 260). Družbenozgodovinski okvir, v katerem sta pravlјice pisala Charles Perrault in Marie-Catherine D'Aulnoy, je bil francoski dvor. Toda v njunih pravlјicah, zlasti v pravlјicah Charlesa Perraulta, se kaže prehod od suverene oblasti absolutistične družbene ureditve v moderno disciplinarno družbo, ki sovpada s pojemanjem družbenopolitične moči dvorske družbe in naraščanjem družbenopolitične moči meščanstva.

Visoko meščanstvo in aristokracija sta na prehodu od sedemnajstega v osemnajsto stoletje govorila isti jezik. Brali so iste knjige in se vedli na bolj ali manj enak način. Stilске konvencije, olika, oblikovanje družbenih odnosov in izražanja občutij, spoštovanje vljudnosti, pomembnost lepega izražanja in pogovora, jezikovna artikuliranost itn. – vse to se je najprej oblikovalo v Franciji v okviru dvorske družbe, potem pa se je, ko je zaradi družbenih in ekonomskih neskladnosti razpadla institucionalna struktura *ancien régime*, prilagodilo meščansko-nacionalnim interesom (Elias, 2000, 113). Ta civilizacijski proces sovpada s povečanjem družbenoekonomske moči meščanstva, zlasti v Franciji in Angliji, tako da so preoblikovani družbeni, verski in politični pogledi predstavljali zmes meščansko-aristokratskih interesov (Zipes, 1993b, 29).

Sredi dvajsetega stoletja je Walt Disney priredil Perraultovo Pepelko, s čimer je ta inačica postala svetovno najbolj znana pravlјica o Pepelki. Tako je discipliniranje žensk, ki so ga moralisti uvedli v poznem sedemnajstem stoletju v Franciji, sredi dvajsetega stoletja postalo globalno in splošno uveljavljeno, brez kakršnega koli kritičnega razmerja do identitete in vloge ženske, kot jo je naslikal Charles Perrault. V tem smislu je Disney ponovno pozval družbo, naj ženske zapre med stene svojih domov in jih odreže od družbenih dejavnosti. Ta udarec je bil globalen in je preglasil mnoštvo glasov, ki so jih sicer posredovale različne pravlјice po vsem svetu.

IV.

MITSKI, RELIGIJSKI, FOLKLORNI IN PRAVLJIČNI UBIJALCI ZMAJEV

Genealogija matrike ubijalca zmaja vodi do starodavnih indoevropskih mitologij. Mitska imaginacija je bila zapletena in ubijalca zmaja ter zmaja ni upodabljala na črno-beli način. Postopoma pa se je razvila matrika, v kateri zmaj začne predstavljati človekovo absolutno drugost, pa tudi drugost dobrega ter tako postane tisto, kar je treba odstraniti, da se v družbi vzpostavi pravi red.

Genealogija in ontologija zmaja

Etimološki izvor izraza zmaj in njegove sopomenke v evropski tradiciji kažejo, da je zmaj kot nekakšna pošast obstajal že v zgodnji družbeni domišljiji. Spominja oziroma je soroden kači; lahko je podoben črvu ali žuželki in je včasih sposoben leteti. Zmaj (hebrejsko tannin je kača, morska pošast, krokodil; grško drákon, latinsko draco) v širšem pomenu označuje nadnaravno bitje z elementi kače, kuščarja, krokodila, ptice in včasih leva. V Evropi, jugozahodni in zahodni Aziji zmaj simbolizira zlo in je sovražnik božanstev in ljudi (Bellinger, 1997, 502–503). Latinski izraz draco se je nanašal na rod zmajev. Latinski izraz draconem (imenovalnik draco), ki pomeni ogromno kačo, zmaja, izvira iz grškega izraza drákon (rodilnik drakontos), kar pomeni »kača, velikanska morska riba« (Harper, 2020–2021). Sinonimi za lat. draco v srednji visoki nemščini so trache, tracke in drache, dracke (Lexer, 1961, 229). Izrazi dreki v stari nordijsčini, traccho v stari visoki nemščini in draca iz stare angleščine se pojavljajo od osmega stoletja naprej (Jontes, 2000, 140). Stara visoka nemščina je poznala tudi izraza lint, ki je pomenil kačo (Lexer, 1961, 128), in wurm, ki pomeni črva ali žuželko in kačo (Lexer, 1961, 329). Iz teh dveh besed izvira nemški izraz Lindwurm. Iz njega so nastali podobni izrazi, ki so se uporabljali na Slovenskem.³² V srednjem veku sta lintrache in lintwurm pomenila pravljično žival, ki je bila pol zmaj, pol kača (Lexer, 1961, 128).

Zmajev življenjski prostor je voda ali močvirje. Ta pošast je neke vrste žival, vendar je več kot to in do neke mere spreminja svoje značilnosti. V nekaterih starodavnih mitoloških in poznejših pravljičnih različicah ima lahko več glav. Minimalne kriterije za opredelitev zmaja kot pošasti lahko opredelimo takole: gre za pošast, ki je neke vrste v vodi živeča žival, ki pa ni povsem umeščena v sistemizacijo živalskih vrst, ker ima določene attribute, ki presegajo njeno določilo kot zgolj žival. Ti atributi ciljajo predvsem na kvaliteto te živali, ki je v tem, da je absolutno nevarna človeku in drugim živalim, kar

³² Tako kot »lentuorn (Grafenauer, 1956, 316), lintuorn (Svetokriški, 1691b, 112; Svetokriški, 1707, 91); lintvar (Pajek, 1884, 91); lintver (Pajek, 1884, 90; Pleteršnik, 1894, 519); lintvern (Pleteršnik, 1894, 519; Štrekelj, 1895–1898, 589); lintvert (Pajek, 1884, 89–91); lintvor (Dalmatin, 1584, 5. neoštevilčena stran; Megiser, 1603, 77); lintvoren (Stabej, 1997, 165); lintvorn (Svetokriški, 1691a, 62); lintvrn (Pleteršnik, 1894, 519); lintvrt (Pleteršnik, 1894, 519)« (Makarovič, 2001, 28).

pomeni, da je bolj nevarna kot katerakoli obstoječa žival ali obstoječe živo bitje. Glede na to kvaliteto se njeni atributi v različnih družbenih okoliščinah spreminjajo in pošast bodisi nevarno bruha npr. ogenj, je neverjetno hitra, izjemno močna, velikanska, ima več glav, ki simbolizirajo več življenj in tako dalje.

Nadalje ta pošast živi v okolju, ki človeku kot habitat ni dostopen. Tako 1.) zmaj s svojimi lastnostmi predstavlja ultimativno nevarnost za človeka, ki je človeška skupnost, ki živi na istem območju, ne zmore odstraniti; 2.) življenjski prostor pošasti je človeku nedostopen. To krepi njegovo nevarno moč in spremeni človeško soočenje in prevlado nad njim v nemogočo nalogo. Ima izjemno moč, ki presega človeško, in tisto, zaradi katere človek ni sposoben enakovrednega spopada in nima zmožnosti, da bi jo sčasoma premagal. Ta pošast je popolni človekov nasprotnik. Pripada drugemu svetu kot človek in predstavlja človekovo nasprotje, njegovo absolutno drugost. V predstavah o njeni pojavnosti se to izraža v značilnostih, ki so nasprotne pri ljudeh zaželenih lastnosti, torej ima značilnosti, ki so človeku odvrtni, grde, nagnusne in grozljive. Interesi in ravnanja te pošasti so v nasprotju s hotenji družbe. Še več, njena ravnanja družbo prizadevajo. Je sovražnik družbe. Predstavlja sile, ki eksistencialno ogrožajo družbo. Cilj je premagati te sile in uničiti moč pošasti.



Slika 4.1: Panjska končnica z motivom junaka, ki premaga zmaja, les, inv. št. EM2355E, Slovenski etnografski muzej (Foto: Blaž Verbič, © Slovenski etnografski muzej).

Po ontologiji zmaja mora imeti junak, ki premaga zmaja, dve nujni lastnosti: 1.) imeti mora sposobnosti, ki presegajo sposobnosti običajnega človeka. Za tega junaka je značilno, da presega zmožnosti človeškega delovanja. To ga lahko naredi božanskega ali polboga ali bitje z božanskimi lastnostmi. 2.) Njegovo delovanje v osnovi ni usmerjeno v uresničevanje zasebnih, individualnih in partikularnih ciljev. Ta junak je predstavnik višjih interesov. Ta lastnost se jasno kaže v kontekstu narodnega prepoveda.

Skicirana ontologija zmaja, ki živi v človeku nedostopnem, popolnoma tujem svetu in je človeška drugost, ki ogroža človeštvo in predstavlja ultimativno nevarnost, ki jo je treba odpraviti, vzpostavlja matriko, v kateri junak premaga zmaja. Postopoma se je oblikoval skozi čas, vendar genealogija zmaja vodi do starodavnih mitologij, ki govorijo o številnih zmaju podobnih pošastih. Babilonski mit o nastanku sveta iz približno tretjega tisočletja pred našim štetjem govori o pošasti Tiamat (morje), zmaju kaosa antike, poosebitvi morske vode in prednici veselja in božanstev. Junak Marduk, babilonski bog poljedelstva in pomladnega sonca, pokonča Tiamat in tako postane državni bog Babilonije (Guirand, 1986, 49, 51, 53–54; Bellinger, 1997, 284, 447). V hebrejski pesmi stvarjenja se Tiamat imenuje globina (Bellinger, 1997, 447). Mit o zmagi nad zmajem je imel pomembno vlogo v religijah Hetitov in Kananitov. Hetiti so ob novoletnem prazniku *purulli* obredno recitirali mit o bitki med bogom nevihte in zmajem (*illuyankas* je pomenil zmaja ali kačo). V tem mitu bog nevihte, ki je bil sprva premagan, na koncu ne zmaga zaradi lastnega junaštva, temveč s pomočjo človeka (Eliade, 139–144). V starogrških mitih se pojavljajo različne vrste kačjih zmajev. Piton je zmaj, ki je zasledoval nosečo Letojo, ker je vedel, da ga bo nekoč ubil njen sin. Pitona ubije bog Apolon (Bellinger, 1997, 366).

Tifon (gr. Typhón pomeni kadeči, lat. Typhon, gr. Typhoeús) je 1.) orjaška pošast iz podzemlja Had, ki ima kačaste noge in sto zmajskih glav; je utelesitev uničujočih sil narave, npr. vulkanskih izbruhov; je 2.) grozljiva pošast s kačami namesto nog in s krili, ki so zakrila sonce. Hidra (Hýdra je vodna kača) je v antični Grčiji devet glava morska pošast iz Lerne, ki s strupenim dihom uniči vse. Vsakič, ko ji odsekajo glavo, namesto nje zraste dve novi, dokler ji Heraklej s pomočjo svojega nečaka ne izžge njenih vratnih kraljev. Ladon (gr. Ládon) je 1.) demonski kačji zmaj s stotimi glavami, ki straži drevo z zlatimi jabolki, dokler ga Heraklej ne pokonča. 2.) Je rečni bog v Arkadiji in poosebitev istoimenske reke. Keto (gr. Kéto, Ceto oz. lat. Cētō) je v stari Grčiji morska pošast. Grški junak Perzej je Meduzi odsekal glavo in Andromedo rešil pred pošastjo Keto ter jo vzel za ženo. Kadem (gr. Kádmos, lat. Cadmus) je bil feničanski kralj, ki je v Beociji ubil zmaja in posejal njegove zobe v zemljo, iz katerih so zrastle vojaki, ki mu pomagajo zgraditi mesto Tebe. Kačast zmaj v Kolhidi pod Kavkazom straži zlato runo, ki ga ukrade Jazon, da bi od strica prevzel uzurpiran prestol. Nato ubije zmaja v močvirju, ki je danes mesto Ljubljana. Po tej legendi ima mesto Ljubljana zmaja v heraldičnem grbu. Zmaj je v judovski religiji pošast iz pradavnine ter utelesitev kaotičnih sil in protibožje moči, ki jo je treba uničiti. Včasih je izenačena z orjaško kačo Leviatanom.

V Bibliji Bog kaznuje leviatana: Tisti dan kaznuje Gospod s svojim trdim, velikim in močnim mečem leviatana, hitro bežečo kačo, leviatana, zvito kačo, in ubije zmaja, ki je v morju (Izaija 27:1). Bog s svojo močjo razdelil morje, razbil glave morskim pošastim nad vodami (Psalm 74:13). V krščanski eshatologiji je zmaj pošast, podobna kači, ki nastopi v svetopisemski knjigi Razodetje (zapisal Janez): velik zmaj, rdeč kot ogenj, ki je imel sedem glav in deset rogov, na njegovih glavah pa je bilo sedem diademov (Raz 12:3). Njegov rep je pometel z neba tretjino zvezd in jih vrgel na zemljo (Raz 12:4). Tako kot starogrški Piton zmaj v Svetem pismu zasleduje nosečo žensko in hoče pogoltniti njenega sina, ko se bo rodil, kateremu je bilo namenjeno, da bo pasel vse narode z železno palico (Raz 12:5). Otrok je odnesen k Bogu, ženski pa Bog nudi zavetje v puščavi. Nato se je v nebesih razvnela vojna: Mihael in njegovi angeli so se bojevali proti zmaju (Raz 12:7). Zmaja in njegove angele izženejo iz nebes. Veliki zmaj, stara kača, ki se imenuje Hudič in Satan in ki zapeljuje vesoljni svet, je bil vržen na zemljo, z njim vred pa so bili vrženi tudi

njegovi angeli (Raz 12:9). Kača je bruhnila v žensko vodo, veliko kakor reka, da bi jo ta odnesla, a na pomoč ji je priskočila zemlja. Odprla je svoja usta in popila reko. Zmaj pa se je razjezil nad ženo in se bojeval proti preostalim iz njenega rodu, proti tistim, ki se ravna po Božjih zapovedih in imajo Jezusovo pričevanje (Raz 12:17). In ustavil se je na pesku morske obale (Raz 12:18).



Slika 4.2: Zvonko Čoh, ilustracija boja junaka z zmajem, ki spremlja pravljico »Ad Lintverna« (Tratar, 2007).

Izar Lunaček v zmagah nad pošastmi prepozna motiv »zmage kulturnega heroja nad primordialno pošastjo kaosa«, ki je sicer nosilen za obrede »obnavljanja sveta«, značilne za ciklizem, ki pa ga linearizem uporablja kot »simbol svoje zmage nad ciklizmom«:

Na splošno gre torej za motive zmage reda in razuma nad sicer fizično silnejšim, kaotičnim telesom narave, ki se zlasti pogosto pojavljajo kot miti razvijajočih se družb, izgradnje civilizacij – gre skratka za mite prestopa iz predzgodovinske v razredno družbo [...], za mite prehoda ciklizma v linearizem, pri čemer naj bi 'kaotični, malikovalski ciklizem' padel pod mečem 'k redu orientiranega linearizma'. V tem motivu človek premaguje lastno nizko, malikovalsko, na naravne cikle vezano naturo v imenu prestopa v višjo sfero kulture stalnega napredovanja v znanju, dobroti in blaginji. (Lunaček, 2008, 238–239)

Novi kulturni kozmos bo »utemeljen na nekem relikviarnem ostanku zlate dobe, utelešenem v odsekani glavi premagane pošasti« (Lunaček, 2008, 240). Medtem ko v cikličnem redu tri faze: prevlada pošasti – uboj pošasti – osnovanje novega sveta na njeni glavi niso urejene v linijo postopnega napredka, je z linearistične perspektive »pošast

absolutno zla in enkrat za vselej premagana, uničena brez ostanka in za vedno puščena za sabo« (Lunaček, 2008, 240). Motiv spopada junaka s pošastjo zato predstavlja zmago »kulture nad naturo«, »očeta simbolnega reda nad naravnim, vegetativnim in konzervativnim principom matere«, zaradi česar je bil prehod iz ciklizma v linearizem razumljen kot prehod od materiarhata v patriarhat (Lunaček, 2008, 240).

V Svetem pismu je bil svet na začetku »brezobličien«, nato pa je Bog ločil svetlobo od teme (1 Mz 1:4). Po psihoanalitski razlagi je tudi otrokovo doživljanje pred ojdipskim razvojnim obdobjem in skozi njegov velik del, to je nekje od tretjega do šestega ali sedmega leta starosti, kaotično (z zornega kota odraslega, kajti izraz kaos predpostavlja zavedanje tega stanja), nato pa nastopi faza urejanja kaosa ali uvajanja reda: »Med ojdipskimi boji in zaradi njih dobiva zunanji svet za otroka več pomena in otrok ga pričenja osmišljati. [...] Otrok v svoj pogled na svet vnese neki red, tako da vse razdeli na nasprotja« (Bettelheim, 1999, 105). Po Bettelheimovi razlagi deček skozi ojdipovske boje, o katerih govori pravljica, rešuje svoje notranje konflikte:

Pravljica, na primer, ponuja zgodbo o neopaznem majhnem fantku, ki se poda v svet in v življenju doživi velik uspeh. Podrobnosti se morda razlikujejo, toda osnovna zgodba je vedno enaka: neopazni pravljичni junak se izkazuje, tako da pobija zmaje, rešuje nerešljive uganke in si pomaga s svojo pametjo in dobroto, dokler končno ne osvobodi lepe kraljične, se z njo poroči in srečno živi vse svoje dni. (Bettelheim, 1999, 161)

Bettelheim razloži ubijalca zmaja kot ojdipskega dečka, »ki se čuti ogroženega od očeta zaradi svoje želje, da bi mu ukradel materino pozornost, [zato] le-tega potisne v vlogo grozeče pošasti« (Bettelheim, 1999, 163). Tudi Lunaček ugotovi, da mitografija kaže na drugačno razmerje med junakom in pošastjo, ne na zmago očeta nad materjo, kajti mati (gea, zemlja) je tista, ki otroka, ki bo postal kulturni junak, zaščiti in skrije pred požrešnim, pošastnim, oblasti željnim očetom, ki žre svoje otroke (Kronosa pred Uranom in Zevsa pred Kronosom). Zato pa je potrebno motiv zmage kulturnega junaka nad pošastjo razumeti kot zmago sina nad očetom, saj je junak sin v tem motivu »tudi oče novega sveta kulture, gre za zmago figure 'kulturnega očeta racionalnega simbolnega reda' nad 'obscenim, kaotičnim, ljudožerskim uživajočim očetom'« (Lunaček, 2008, 240–241). Vendar pa se tukaj Lunačkova razlaga linearnega lika ubijalca pošasti in Bettelheimova razlaga pravljичnega junaka, ki ubije zmaja, razideta: medtem ko Bettelheim prepozna v pravljичnem motivu ubijanja zmaja ojdipovskega dečka, ki v svoji fantaziji ubije očeta, Lunaček v tem oziru razlikuje med cikličnim in linearnim redom: »Če je bil v risu ciklizma sinovski upor proti očetu vedno pojmovan pozitivno (kot misija kulturnega heroja, ki svet rešuje pred pošastno degeneracijo), pa je v zoru linearizma sinovski upor proti Dobremu očetu pojmovan kot nezaslišana gesta napuha« (Lunaček, 2008, 243). Zato pa se po Lunačku zmaga upornega sina nad pošastnim očetom iz cikličnega reda v linearnem redu prevesi v zmago dobrega očeta na upornim sinom (Lunaček, 2008, 243). Če sledimo Bettelheimu in Lunačku, to z drugimi besedami pomeni, da je pravljичni ubijalec zmaja esencialno drugačen od krščanskega: medtem ko pravljичni ubijalec zmaja prevzema očetovo mesto, da bi bil sam z materjo, krščanski ubijalec zmaja predstavlja zmago očeta nad sinom, starega reda nad novim, kar pa obenem ni povsem skladno z Lunačkovim osnovno opredelitvijo ubijalca pošasti v linearnem redu, ki absolutno premaga zlo, ki je utelešeno v pošasti. Zmaj v legendi o svetem Juriju obenem predstavlja »krivo« vero, poganstvo, ki ga krščanstvo premaga.

Ubijalec zmaja v krščanskem kodu in mitopoetski dediščini

V legendah srednjega veka je ubijalec zmaja svetnik. Romanika je bila po razlagi slovitega zgodovinarja srednjega veka Jacquesa Le Goffa svet bitke med vrlino in pregreho, med dobrim in zlim, pravičnim in pokvarjenim. V karolinški renesansi (osmo do deveto stoletje) se je vzvišeni bojevnik Sveti Mihael spopadel z zmajem. V novi krščanski mitologiji odrešitve je napadel zverino, nato pa so se vitezi in vojaška aristokracija v družbenem vzponu pridružili duhovščini v boju s pošastjo, pri čemer so posebno mesto zavzemali škofje, s čimer je bila poudarjena njihova simbolna moč (Le Goff, 1980, 175). V krščanskem svetu poznana legenda o svetem Juriju se je pojavila šele v dvanajstem (Nebeški zavetniki, 1996, 238) oz. enajstem stoletjem (Le Goff, 1980, 175). V trinajstem stoletju je Jacobus de Voragine v latinščini izdal znamenito zbirko hagiografij *Legenda aurea*, v katero je bila vključena tudi legenda o sv. Juriju. Ikonična podoba in prizor svetega Jurija na konju kot bojevnika, ki se bori z zmajem, ni bila običajna pred trinajstim stoletjem, čeprav se pojavlja v dvanajstem stoletju v timpanonu katedrale v Ferrari in na kapitelu v Vézelayu (Maddocks, 1989, 29).



Slika 4.3: Anonimen (goriška delavnica), Sveti Jurij ubija zmaja, okoli leta 1410–1420, Breg pri Preddvoru, podružnična cerkev svetega Lenarta. Tempera, platno, 175 x 174 cm (NG S 1497, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).

V slovenskem prostoru so nastale številne upodobitve svetega Jurija, ki premaga zmaja, kar priča že izbor nekaterih reprodukcij k temu poglavju. Jurij naj bi bil krščanski, rimski vitez, ki se je rodil v četrtem stoletju v Kapadokiji. Nekega dne je v močvirju pri mestu Sylene v libijski provinci, porazil zmaja, ki ga niso mogli

premagati tamkajšnji prebivalci, ker je bila njegova sapa tako strupena, da so se razbežali. Ljudje so zmaju darovali ovce, da jim ne bi prišel bližje. Ko jih je zmanjkalo, pa so začeli žrtvovati ljudi. Ko je prišla na vrsto kraljeva hči, jo je Jurij prišel rešit. Zmaja je prebodel in ga z dekletovim pasom prignal v mesto. Prebivalci kraljestva so se morali pokristjaniti v zameno za to, da je Jurij ubil pošast (Nebeški zavetniki, 1996, 238). Jurij je rešil dekle, pa tudi kraljestvo, torej politično tvorbo in sistem. V tej legendi Jurij predstavlja fevdalno družbo, kot si je zamišljala samo sebe, to je v hierarhičnem redu, ki ga je predstavil George Duby, gledano od zgoraj navzdol, in sicer: duhovščina, plemstvo in tretji stan. Kot poudarja Duby, je bil ta fevdalni red obnovljen v dvanajstem stoletju (Duby, 1985). Funkcija legende o svetem Juriju, ki se pojavi ravno v tem času, se dobro ujema s ciljem promocije tega reda in pripisovanja najvišjega statusa krščanski cerkvi, ki je tudi tista, ki legitimira posvetno oblast. Legenda o svetem Juriju je torej služila verski propagandi in utrditvi politične vloge Cerkve kot institucije.

Ontološki status hagiografije kot take je pomemben, saj se nanaša na biografijo domnevno resnične osebe, mučenika ali svetnika, ki služi kot model vernikom. André Jolles je v svoji razlagi »preprostih«, to je neumetnostnih besednih oblik, analiziral tudi formo legende. Jolles se skliče na latinsko besedo *imitation*, ki se je pogosto uporabljala v srednjem veku, da bi označil poseben način, na katerega mora biti *vita* svetnika *imitabile*, posnemljivo. In sicer mora biti svetnikovo življenje, kot ga predstavlja legenda, videti drugače, kot bi bilo videti v »zgodovinskem« življenjepisu. Oblika legende torej *naredi* svetnika (Jolles, 2017, 28–32). Jolles je svetega Jurija izbral kot primer, da bi predstavil, kako svetnik stoji pred nami, posnemanja vreden, neponovljiv – kot lik, ki popolnoma ustreza potrebi po posnemanju. Po Jollesu se je



Slika 4.4: Izvirnik: Fridrik Beljaški, delavnica, Sveti Jurij, okoli leta 1430, freska, cerkev sv. Kancijana, Selo pri Žirovnici. Kopija freske, 1957 (Vladimir Makuc), tempera, platno, 197 x 121 cm (NG S 1456, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).



Slika 4.5: Sveti Jurij ubija zmaja, začetek petnajstega stoletja, freska v cerkvi svetega Štefana v Zanigradu (Wikimedia Commons).



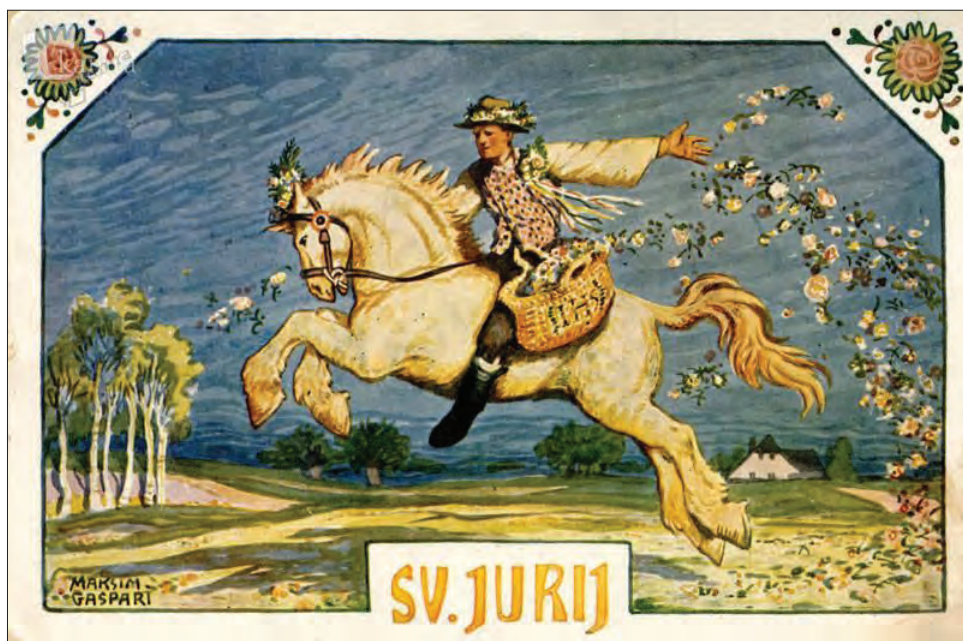
Slika 4.6: Hans Georg Geiger von Geigerfeld, Sveti Jurij ubija zmaja, okoli leta 1641, olje, platno, 265 x 151,5 cm (NG S 1946, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana; Foto: © Narodna galerija Ljubljana).

sveti Jurij, »o čigar zgodovinskem obstoju se nič ne ve«, prebil iz antike na Zahod. Rimski cesar Konstantin Veliki mu je najprej zgradil cerkev, pozneje so njegove relikvije prenesli z Orienta v Pariz, ob koncu tisočletja in na začetku novega pa se njegova podoba spremeni: »Sveti Jurij ni več mučenik; postane ubijalec zmajev in rešitelj device« (Jolles, 2017, 37–38). Če verjamemo moderni hagiografiji oziroma Le Goffu, je med Jurijevo smrtjo in hagiografijo o njem minilo precej časa, vsaj sedem stoletij. Jolles sam je opazil, da mora praviloma preteči kakšnih petdeset let od smrti kandidata za svetnika do začetka postopkov. Proces posvečenja, ki se mu sledi vse od papeževanja Urbana VII., poteka v obliki sodnega procesa (Jolles, 2017, 21). Velik razkorak med časom nastanka hagiografije in življenjem osebe, o kateri je bila napisana, je pomemben, saj dokazi in priče bledijo ali izginjajo s časovno oddaljenostjo. V primeru svetega Jurija to obdobje zajema stoletja. Poleg »klasične« legende o svetem Juriju sodobna hagiografija ugotavlja, da je bil Jurij bolj verjetno mučenik, ki je bil usmrčen v Diospolisu (ali Lyddi) v Palestini pred Konstantinovim časom (Nebeški zavetniki, 1996, 238). Takšna pripomba izpodbija prvo izjavo o Jurijevem življenju, vendar njen osnovni učinek ni v tem, da povzroča dvom o obstoju Jurija kot resnične osebe, ampak nasprotno, krepi trditev, da je bil resnična oseba, le dejstva o njegovem življenju se nekoliko razlikujejo od legende. Vsekakor pa prisotnost zmaja poročilo o resničnem življenju deloma spremeni v fiktivni diskurz ali vsaj premakne biografijo na metaforično raven. V krščanskem kodu čudež v legendi priča o Božji navzočnosti in posredovanju, saj, kot je to definiral Tomaž Akvinski: »Stvari, ki jih naredi Bog, onkraj vzrokov, ki so nam znani, se imenujejo čudeži« (Jolles, 2017, 22). Čudež, povezan s svetnikom v legendi, torej deluje za krepitev pripovedi in ne obratno. V primeru svetega Jurija čudež, ko premaga zmaja, okrepi junaka in njegovo dejanje poveže z božjim posredovanjem.



Slika 4.7: Anonimen, Sveti Jurij proti zmaju, 1923. Poslikana panjska končnica, les, inv. št. EM7220 (Foto: Marko Habič. © Slovenski etnografski muzej).

V zapuščini Karla Štreklja so zavedene štiri pesmi o svetem Juriju, ki ubije zmaja (številke 626., 627., 628. in 629. v: Štrekelj, 1898, 589–592), zapisane v letih 1841,³³ 1845,³⁴ 1838³⁵ in 1887³⁶. V treh inačicah na Kranjskem je prizorišče beli grad nad jezerom, v katerem prebiva zmaj,³⁷ ki zahteva človeške žrtve. Vrsta pride na grajsko družino in mačeha predlaga, da se zmaju daruje Marjetico, ki je v naslovu pesmi iz leta 1841 neznanega zapisovalca imenovana sveta Marjeta (Štrekelj, 1898, 589). V kranjskih pesmih št. 627. in št. 628 mačeha predlaga »žlahtnemu gospodu«, da naj se ne boji, ker ne pojde, on ne pojde, ona (Štrekelj, 1898, 590), temveč lintvernu daruje Marjetico, ker je njiju škoda (Štrekelj, 1898, 591) oz. kot še pravi v pesmi št. 626, ker je škoda tudi njenih otrok, medtem ko »Marjétice nič škoda ni« (Štrekelj, 1898, 589). Ta motiv legendo o svetem Juriju približa motivu, ki se pojavlja v pravljicah o Janku in Metki ter povezanih zgodbah (glej poglavje o zapuščenih otrocih). Kot razlog, zakaj naj darujeta Marjetico, je v pesmi, kjer je v naslovu imenovana sveta Marjeta, imenovana kot božja služabnica (Štrekelj, 1898, 589), kar poudari krščanski kod in napoveduje Marjetino rešitev, medtem ko graščaka eksplicitno predstavlja kot nevernika, za kar bosta, kot se izkaže, kaznovana.



Slika 4.8: Maksim Gaspari, Sveti Jurij, razglednica, Družba svetega Cirila in Metoda, 1912. Prikazan je običaj jurjevega konjenništva iz Adlešičev v Beli krajini z Zelenim Jurijem in značilno brezo v ozadju (Gaspari, 2000, 137).

³³ Neznan zapisovalec, »Sveta Marjeta, sveti Jurij in zmaj«, 1841, Kranjska, št. 626. (Štrekelj, 1898, 589).

³⁴ Zapisal Matevž Ravnikar-Požencan, 1845, Kranjska, št. 627 (Štrekelj, 1898, 589–590).

³⁵ Zapisal Matevž Ravnikar-Požencan, 1838, Kranjska, št. 628 (Štrekelj, 1898, 590–591).

³⁶ Zapisal Ivan Šašel (po nareku Marije Skube iz Adlešičev), 1887, Bela Krajina, št. 629. (Štrekelj, 1898, 591–592).

³⁷ Zmaj je imenovan »čudna zvir«, »hudi zmij« (626.), »neguden červ, lintvern hud« (627.), lintvern (628.), zmaj (629.).

Dekle sreča »pobič mlad« (626.) (Štrekelj, 1898, 589) oz. »Juri orožnik« (627.) (Štrekelj, 1898, 590) oz. »svet Juri sam« (628.) (Štrekelj, 1898, 591), ki ji pomaga. Čez zmaja naredi sveti križ Marjetica (626. in 628.) oz. Jurij (627.), nato pa mu dekle vrže »pasico« za vrat in zmaj se povsem pokori. V dveh inačicah (626. in 627.) se potem grad podre oz. potopi (627.). V dveh kranjskih pesmih (626. in 628.) je Marjeta imenovana velika copernica (Štrekelj, 1898, 589) oz. »copernca«, ki »[n]a ketni pelje lintverna« (Štrekelj, 1898, 591).

V belokranjski različici (št. 629.) kralj nima moškega potomca, temveč le hčer Marjetico, ki jo mora žrtvovati. Jurij Marjetici obljubi rešitev, če sprejme krščansko vero. Kralj Juriju v zahvalo za rešitev hčere ponudi kraljestvo in hčer za ženo. Toda Jurij ponudbo zavrne in zahteva le, da kralj zbere »dosta duhovnikov, da mašuju maše za vse duše« (Štrekelj, 1898, 592). Njegovo poslanstvo je pokristjaniti prebivalstvo.

V tej pesmi je poudarjen začetek pomladi, ki ga prinaša Jurij: »Tihe rose, dubrave zelene; U planinah snegi prekopnijo, I po šipku rožice procviču« (Štrekelj, 1898, 591). Govori o junaku iz slovenskega oziroma slovanskega panteona, Zelenem Juriju. Zeleni Jurij je mitološki lik, jezdec na zelenem ali belem konju, ki naznanja prihod pomladi. Jurjevanje je praznik, ki ga praznujemo na jurjevo, in sicer severno od Drave 23. aprila, južno od Drave pa 24. aprila. Če je na jurjevo sneg že skopnel, Zeleni Jurij pride na zelenem konju, v primeru, da sneg še ostaja, pa jaha na belem konju. V ljudskem obredju Zelenega Jurija pooseblja mladenič, oblečen v zeleno ali ovit v bršljan. Na travniku se udari



Slika 4.9: Maksim Gaspari, *Jurjevo*, akvarel, gvaš, 1924 (zbirka Slovenskega etnografskega muzeja).

z raboljem, v slamo oblečenim mladeničem, ki pooseblja zimo. Zeleni Jurij je zavetnik živine in konj, ki varuje pred kačami, prinaša rodovitnost in premaga sovražnika v dvoboju. Zeleni Jurij predstavlja moč sonca, ki spomladi prebudi zemljo in rastlinje (Kropej, 2007b).

Monika Kropej je ugotovila, da sta tako Zeleni Jurij kot Marjetica označena kot deseta otroka in tak otrok naj bi bil božanstvo, demonsko bitje ali čarovnica/čarovnik. Zeleni Jurij je božanstvo, ki spomladi prinaša prenovo in rodovitnost, medtem ko je njegova sestra Marjetica posvečena ženski inačici tega božanstva (Kropej, 2000, 75). Belokranjska pesem (Štrekelj št. 629) nakazuje, da prihaja Zeleni Jurij, ki oznanja prihod pomladi, na konju od daleč, iz dežele večne pomladi in dežele mrtvih, to je iz Velesove dežele, imenovane Vyrej, čez krvavo morje, skozi goro na ravno polje (Hrženjak, 1999, 99). V pesmi je zmaj imenovan vodni bog, s čimer naj bi bil nakazan praslovanski bog mrtvih Veles, ki prebiva za morjem in je včasih predstavljen kot huda zver oz. »ljut zvijer« (Hrženjak po R. Katičiču, 1999, 100). Poleg tega ima Zeleni Jurij lahko brata ali polbrata, ki mu streže po življenju in ga nazadnje zahrbtno ustrelji. To zlovesče bitje, ki zastopa vroče, nasilno poletno sonce, ki zada konec milejšemu, pomladnemu, se imenuje Jarnik. Ime izvira iz korena »jar«, kar v pridevniku pomeni »ljut«, srdit: »Jara« kača, razjariti (Kelemina, 1930b, 13). Na jurjevo, ko izberejo najlepšega mladeniča, ga okrasijo s cvetjem tako celostno, da mu prekrijejo vso obleko. S tem pooseblja Zelenega Jurija ali Vesnika (iz Vesna, pomlad), ki ga spremlja rabolj, ki je ovit v slamo ali včasih v kožuh. Spopadeta se in vselej zmaga Zeleni Jurij (Kelemina, 1930a, 51).

Zeleni Jurij je povezan tudi z bajeslovnim likom Kresnika, ki je v mitopoetski dediščini močno prisoten. Zmago Šmitek, ki je raziskoval topologijo slovenskega



Slika 4.10: Maksim Gaspari, razglednica z motivom Zelenega Jurija (zbirka Maksima Gasparija, Slovenski etnografski muzej).

izročila o Kresniku (Šmitek, 2009), izpostavi tudi vprašanje Kresnikove povezave s staroslovanskim panteonom, njegovo identifikacijo z bogom gromovnikom, kot domneva N. Mikhailov. Pri tem opozarja na dejstvo, da se v zgodnjih fazah mita o boju s kačjim demonom junak in bog vojne pojavljata kot dve ločeni osebi, v kasnejših stopnjah pa se individualne značilnosti združujejo (Šmitek, 1998, 133). V slovenskih ljudskih pravljičah Kresnik svojo sestro, ki je bila ujeta v jami, reši pred zmajem, ki je Kresnikov nasprotnik. Po rešitvi se Kresnik poroči z lastno sestro (Kropej, 2007a). Šmitek najde razliko med Jurijem in Kresnikom na primer v tem, da je Jurij tesno povezan z vodo (Šmitek po Ivanovu in Toporovu ter Kelemini, 1998, 130–131), medtem ko je Kresnik sončni junak, ki v svojem življenju za človeštvo izvaja niz pomembnih dejanj, med katerimi jih je, tako kot pri Herakleju, ki je tudi sončni junak, posebej pomembnih dvanajst (Kelemina, 1930b, 9). Vendar pa se v Kresnikovem »mitološkem« ciklu prepletajo sestavine osnovnega indoevropskega mita o boju junaka s kačjim demonom in mita o vsakoletnem vračanju in poroki božanstva rastlinstva in plodnosti (Zeleni Jurij). Jurij, čigar ime je etimološko povezano z močvirjem in vodo, se poveže z irej, vyrej, kar je pomenilo raj, ki leži onkraj vode. Kresnik je z Zelenim Jurijem povezan prek omembe »krvavega morja«, Kresnikove incestuozne poroke. Tri pesmi o kranjskem svetem Juriju, ki jih je zabeležil Štrekelj, se dogajajo v belem gradu nad jezerom, kakor tiste, ki se pojavljajo v pripovedovanju o Kresniku na gradu Deva. Deva, slovansko božanstvo, imenovana tudi »devica«, je kraljeva hči, ki jo je ugrabil Trdoglav in jo zaklenil v grad. Princesi je ime Marjetica. Njen brat jo je odločen rešiti in oba se želita poročiti, zato ona skoči skozi grajsko okno. Ta skok se imenuje Devin skok (deviški skok ali nemško Jungfernsprung). Kljub temu se ji Trdoglav noče odreči. Pripoved pravi, da se je hudobec obrnil in z repom porušil polovico gradu (»hudoba se je zasuknila, je z repom pol gradu pobila«) (Kelemina, 1930a, 53), kar nakazuje, da je Trdoglav zmaj. »Devin skok« ima, trdi Šmitek, mitološko semantiko in je povezan s trojstvom božanstev: Perun – Veles – Mokoš (Šmitek, 2002). Takšen beli grad nad jezerom, kot ga slikajo kranjske pesmi o svetem Juriju, lahko prepoznamo v blejskem gradu.

Zmaj v slovanski mitologiji. Dvoboj med Perunom in Velesom

V slovanski mitologiji je imel Perun glavno mesto med bogovi. Bil je tista mitološka oseba, ki je nakazovala smer monoteističnega razvoja verskega sistema, saj so ga jasno dojemali kot glavnega boga, kot privilegirane boga, ki je bil povezan z vsemi družbeno funkcionalnimi plastmi – z magično-pravnimi, vojaškimi in naravno proizvodnimi. V slovanski mitopoetski tradiciji je bil v zapletu glavnega mita le Perun junak-zmagovalec. V času kristjanizacije Rusov je bil idol Peruna izbrisan, saj je predstavljal nevarnost izenačitve s krščanskim bogom, trdi ugledni raziskovalec slovanske mitologije Vladimir N. Toporov (Nikolajevič Toporov, 2002, 29). V arhaični strukturi mitskega epa je Perun gromovnik (ker pooseblja grom – strelo) predstavljen kot tisti, ki nekoga udari – ubije, domnevno svojega nasprotnika. Ta mit prikazuje Peruna kot bojevitega, strašnega in oboroženega. Perunov nasprotnik je predstavnik sil kaosa – hudiča, zlobneža, satana v krščanskem kodu in zmaja v »poganskem« kodu. Perunov nasprotnik v dvoboju je v različnih

indoevropskih mitopoetskih izročilih povezan z zemljo, materjo zemljo, njegovo ime določajo besede, izpeljane iz indoevropskih korenov uel, uol, ual, ki so vsi pomenili spodaj. Perunov nasprotnik je bil Veles/Volos, katerega ime izhaja iz istega korena (Nikolajevič Toporov, 2002, 36–38). Temeljna funkcija Velesa je bila zavetništvo nad živino, pa tudi nad drugimi področji gospodarske in proizvodne dejavnosti, ki predstavlja rodovitnost in bogastvo. Dobrine, kot so polja, kruh in dom, so bile v domeni Velesa/Volosa, zato so ljudje z njim povezovali poseben, notranji občutek: bil je »naš« (Nikolajevič Toporov, 2002, 40). Vel-osebe imajo naravo kače (v razvoju vedskega mitološkega izročila Varuna v podobi svetovnega oceana objema zemljo kot nekakšen zmaj/ kača, Velesove kače imajo podoben pomen), kar Velesa povezuje z morjem (sveti Miklavž kot pokristjanjen naslednik Velesa je zavetnik pomorščakov) (Nikolajevič Toporov, 2002, 43).

Ta mitološki kontekst zgodbo o svetem Juriju približa drugim zgodbam o zmajih v slovenski in slovanski mitologiji ter mezopotamskemu mitu o nastanku sveta, v katerem bog Marduk ubije pošast Tiamat – prvobitno boginjo, ki pooseblja morje. Veles in njegove preobrazbe so povezani z vodo. Značilen motiv zaprtja vode, ki se izraža v vedskem izročilu, Velasovi ali v rekonstrukciji tudi Velesovo obvladovanje vode, ne prinese nič dobrega, saj potencial vode ostaja nerazkrit. Cilj antagonista, ki je v najvišji instanci Perun, je osvoboditev voda in njihova uporaba v korist rastlin, živali in ljudi. Motiv zadrževanja, zapiranja voda, ki je bistvenega pomena za Velesa in druge Vel-osebe, je po analogiji povezan z motivom zadrževanja, zapiranja čred. Po Perunovi zmagi so bile zaplenjene in predane novemu lastniku (Nikolajevič Toporov, 2002, 44).

V pripovedih o zmajih na Slovenskem smrt zmaja, ki živi v jezeru ali v gori ob njem, ki ga mitski ubijalec zmaja pokonča, pogosto povzroči izliv jezera, kar pomeni sprostitev voda. Zmaj, ki živi v jezeru ali gori, je lahko povezan s povzročanjem poplav. Perun se spopade s kačjim bogom, zmajem Velesom, ker je ta prišel iz njegovega sveta, to je dežele mrtvih, ki leži onkraj vode, kamor spremlja tudi duše umrlih, v Perunovo sfero in zapira vode (Hrovatin povzema Ivanovega po Nikolajevič Toporovu, 2007, 110). V različici velikega potopa se zdi, da je voda, ki poplavi prej srečno dolino, Božja kazen za človeško pokvarjenost, tako kot v Svetem pismu (1 Mz 6:13; 6:17). V drugi različici zmaj, ki živi v jezeru, uniči jez; voda odteče, jezero presahne, zmaj umre in omogoči ljudem, da se naselijo. Legenda o jezeru, ki odteče, govori o naselitvi prostora, predstavlja različico kozmične poplave in obnove sveta, v različicah z zmajem pa predstavlja tudi kozmogonični mit o stvarjenju sveta, začetku življenja in naselitvi ljudi (Hrovatin, 2007, 111). Zdi se, da je funkcija vode meja med prostori, kjer človek lahko živi in kjer ne more (Hrovatin, 2007, 109).

V sižiju dvoboja med Perunom in Velesom, kot ga značilno predstavlja beloruska pravljica, Perun zasleduje nasprotnika in mu grozi, da ga bo ubil. Zasledovanje se spremeni v niz dvobojev. Veles se pred njim skriva v vodo, pod koren, pod panj, vendar ga Perun vsakič znova izžene iz njegovega začasnega zatočišča. Hudobec najde zatočišče v svojem pradavnem mestu – htoničnih (podzemnih) vodah. Toporov prepozna, »da se jedro sižijske sheme predstavlja kot dialog dveh protagonistov, katerega tema je izbira med življenjem in smrtjo« (Nikolajevič Toporov, 2002, 35). Perun stoji na strani življenja, Veles pa je utelešenje same smrti in njenega kraljestva, kjer se smrt

spremeni v »novo« življenje, življenjsko moč, plodnost, živino, potomstvo, bogastvo. Plodnost kač in povezava kače z zlatom, denarjem, darovi narave, bogastvom, s samo-preporodom in večnim življenjem nakazujeta, da so bile tudi za Velesa značilne podobne lastnosti. V pojmovanju posmrtnega življenja ima Veles vlogo pastirja na pašniku, kjer se pasejo duše umrlih, podobno kot črede domačih živali, in ima podobno funkcijo kot kača, ki nadzoruje, pase in varuje čredo. Toporov ugotavlja, da v tem mitu čreda (živina) včasih pripada Perunu Gromovniku, včasih pa Velesu, zato se čreda pojavlja kot neke vrste predmet izmenjave. Predmet spora je primanjkljaj, ki ga je treba dopolniti. Dopolnjevanje je idejna podlaga tega mita, jedro, okoli katerega se vse vrti (Nikolajevič Toporov, 2002, 46). Ta opredelitev idejne podlage »glavnega« mita se sklada z opredelitvijo funkcije dramskega sprožilca Vladimirja Proppa, ki je povezana s funkcijami dramskih oseb, in sicer je to pomanjkanje nečesa – ker enemu izmed družinskih članov nekaj manjka, nekaj hoče imeti, si bo to prizadeval pridobiti (Propp, 2005, 48).

Takšno situacijo najdemo tudi v čudežnih pravljicah tipa ATU 301 o treh ukrajenih princeskah, ki jih Toporov prepozna kot transformacije »glavnega« mita, v kateri so ohranjene določene osebe in njihove funkcije: glavni junak pravljice (tretji brat, mlajši brat, Ivan ipd.), njegov antagonist (zmaj/kača, zmaj, pošast ipd.) in ugrabljen, skrita v podzemno carstvo in dobro varovana ter končno po dvoboju rešena carična, ki na koncu postane junakova žena, za doto pa mu prinese tudi cesarstvo. V tem primeru v funkciji črede, izgubljene in po dvoboju pridobljene, nastopa carična (Nikolajevič Toporov, 2002, 46–47). V transformacijah »glavnega« mita se izražajo motivi iz poznoslovanskega izročila, pa tudi zgodnejši. »In končno, skoraj vsi motivi, ki sestavljajo siže ‚glavnega‘ mita, in vsi ‚osebno-funkcionalni‘ tipi so razčlenjeni in vključeni v druge sižeje, katerih lokus je pravljica, bilina, junaška pesem ipd., kjer se osebe pogosto zberejo v triade novega tipa, v katerih vsaka oseba deloma podvaja drugi dve, deloma pa je specializirana različica enotnega tipa« (Nikolajevič Toporov, 2002, 53). Toporov navaja tri primere junakov iz ruskega izročila, ki predstavljajo takšne triadne sheme, od katerih je vsaka rezultat nekakšne »razslojitve« nekoč enotne osebe-funkcije: Ilija Muromec, Dobrynja Nikitič in Aljoša Popovič. Vsi so zmagovalci nad zmajem (Nikolajevič Toporov, 2002, 54).

V slovenskem pravljicnem izročilu se takšne triadne sheme pojavljajo v številnih pravljicah: na primer v pravljici »Medvedov Janez« (Drekonja, 1989a) skupaj z dvema tovarišema, prav tako silakoma, kot je on sam, se Janez spusti v podzemlje, kjer v treh gradovih reši tri prince, ki so jih zaprli trije zli duhovi



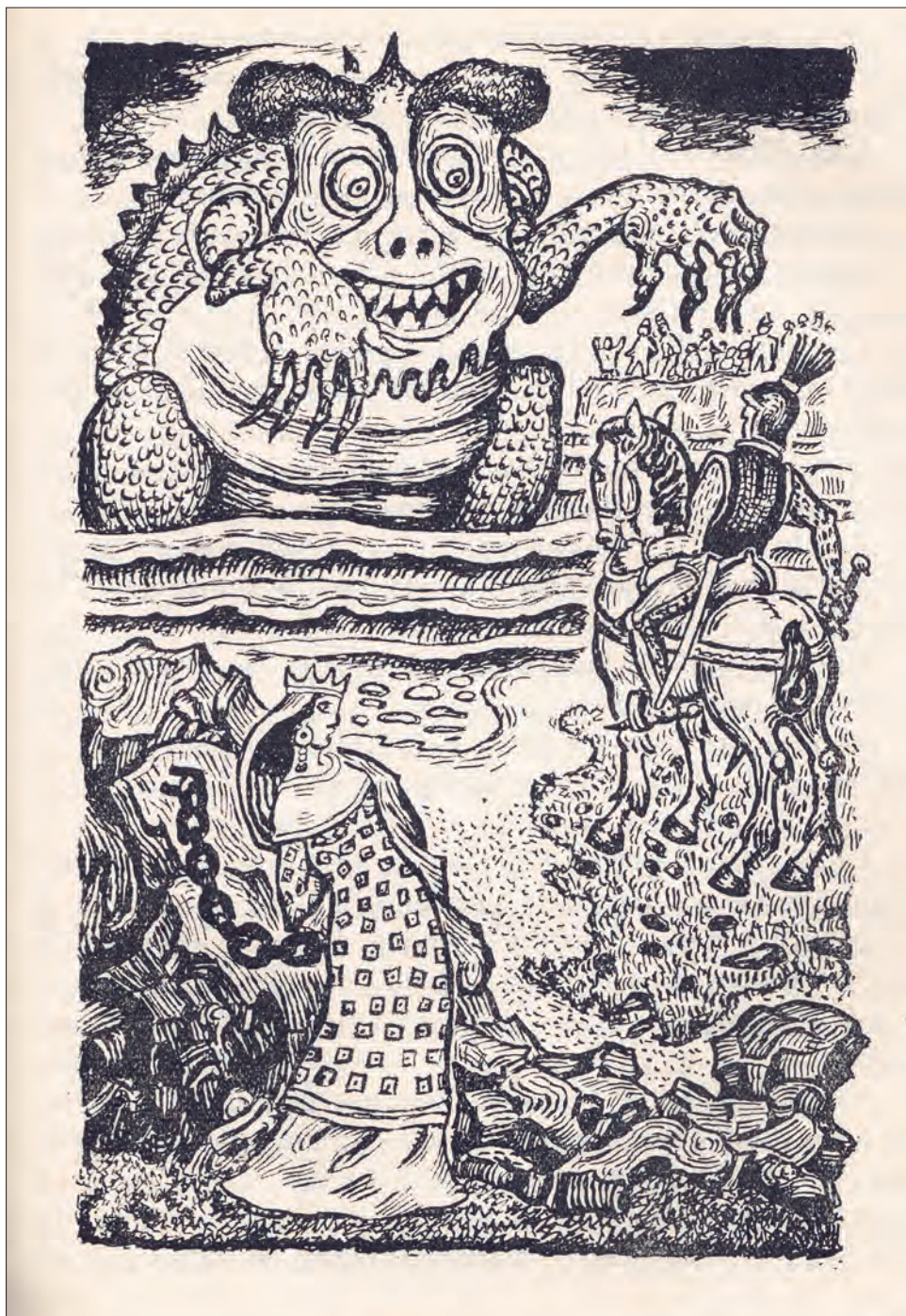
Slika 4.11: Maksim Gaspari, ilustracija k pravljici »O junaškem kovaču« (V – iški, 1997, 153).

s sedmimi, devetimi in dvanajstimi glavami. Junak jih pokonča. Tovariša ga naposled skušata ubiti, ko naj bi ga rešila iz podzemlja, in se razglasita za rešitelja. Naposled Janez dokaže resnico z deli robca, ki so mu jih dajale kraljične. V pravljici »O junaškem kovaču« (V – iški, 1997) kovač s tovarišema, mlinarjem in smrekarjem, odkrije podzemlje, v katerega se spusti. Opazi tri gradove, v katerih so zaklete tri deklice, ki jih varujejo grde pošasti. Kovač jih v krvavem boju pokonča z železnim kolom in mečem. Tovariša ga tudi v tej pravljici nočeta dvigniti iz podzemlja, a vendar mu uspe. Nato pa vidi, da se tovariša pretepata za najlepšo, tretjo deklico. Ko ga opazita, ga prosita odpuščanja. Velikodušno jima odpusti, nato pa se vsi trije poročijo z dekleti in dobijo vsak svoj grad. V podzemlje gre tudi Marcec v pravljici »O bikcu Markcu« (Kühner, 1997), potem ko s sabljo pokonča tri »parkljaste«, ki so imeli po eno, dve in tri glave. Grof oznani, da bodo njegove tri hčere metale jabolka kvišku, in mladenič, ki ujame jabolko, dobi tisto hčer za ženo, katere jabolko je ujel. Marcec je vsakič osedlal konja in osvojil jabolko. Za najstarejšo hčer je vzel konja bakrene barve in si oblekel rdečo obleko, za srednjo hčer je jahal srebrnega konja v srebrni obleki in tretjič je ujel zlato jabolko najmlajše hčerke z zlatim konjem v zlati obleki. Na koncu se poroči z najmlajšim dekletom.

Pravljice: junak, ki reši princeso in postane kralj

V že obravnavani belokranjski pesmi (Štrekelj št. 629) je sveti Jurij povezan z motivom desetine. Kralj mora svojo hčer »dat' zmaju za deseto« (Štrekelj, 1898, 591). V slovenski folklori je motiv desete hčere veliko bolj pogost kot motiv desetega sina. Deseta hči se je na Kranjskem imenovala »desetnica« ali »rojenica«, deseti sin pa »desetnik« ali »rojenik« na Kranjskem in »kresnik« na Primorskem. V slovenskem ljudskem izročilu je ena od glavnih značilnosti rojenic in desetnikov prerokba ali smrtna usoda (Kropej, 2000, 79, 84, 81). Štrekelj je pesmi o desetnici zbral pod številkami 310.–315. (Štrekelj, 1989, 352–360). Monika Kropej je po Josipu Pajku povzela značilnosti, povezane z desetim otrokom v ljudskem izročilu (Pajek, 1884, 17): 1. Deseti otrok predstavlja desetino in mora zapustiti dom; 2. Deseti otrok je povezan s svetim; 3. Deseti otrok je jasnoviden; 4. Deseti otrok je prisiljen bloditi po svetu; 5. Takega človeka je treba toplo sprejeti, sicer je s tem storjen smrtni greh in bo kaznovan z gromom, strelo ali smrtjo (Kropej, 2000, 76). Najprej je na irsko dediščino o desetem otroku opozoril Niko Kuret leta 1956, ko je izšel nemški prevod irskih pravljič, nato pa še Dušan Ludvik leta 1960: ta označuje desetino, ki jo je treba žrtvovati Deahmi. Dušan Ludvik je ugotovil, da je bila prvotno desetina, ki je bila neke vrste žrtvovanje, del verskega obreda. Ludvik je našel grške vire, ki potrjujejo, da so desetino plena ali žetve žrtvovali bogovom, slovenska in irska tradicija, ki poznata človeško desetino, pa imata zgodovinsko podlago (Ludvik, 1960, 84). Etimološki izvor vodi do irskega izraza deachma (desetina), deachmadh, ki je v končnem pomenu desetine pomenil »pohajkovanje po svetu« ali izgnanstvo, saj je deachmadh vrstno število (desetina), izpeljano iz staroirske besede deich. Irski izraz Deachma ima enak pomen kot nemški izraz deheme (Ludvik, 1960, 82–83). Iz pesmi, ki jo je Josip Pajek zapisal o Margetici (Pajek, 1884, 17–18, tudi št. 314 v Štrekelj, 1898, 359), je razvidno, da deseta hči predstavlja smrt.³⁸

³⁸ Glej tudi ugotovitev Milka Matičetovega, da deseta sestra ni običajna žrtev smrti, ampak pomaga »beli gospe« (Kropej, 2000, 80).



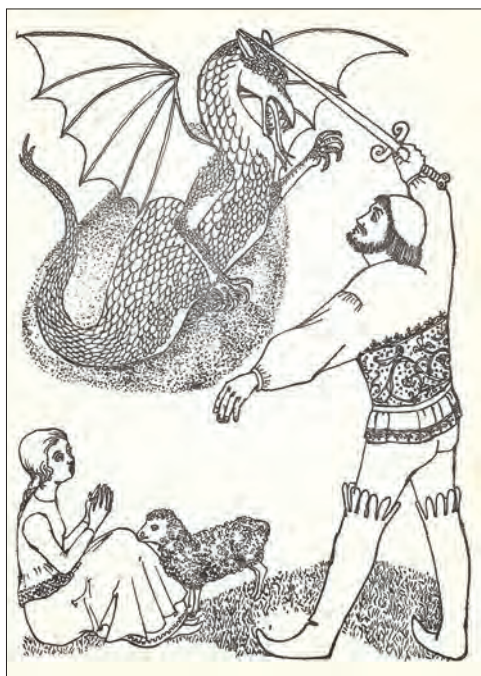
Slika 4.12: Guido Birolla, ilustracija za pravljico »Liam Donn« (Širok, 1961, 31).

Radoslav Katičič in Vitomir Belaj sta ugotovila, da lik desetega brata ni bil uvožen z Irskega. Slovanska izročila, baltske in irske vzporednice ter tudi širše evropsko izročilo pričajo o indoevropskem izvoru. Deseti brat, ki zapusti dom in se potepa po svetu, se vrne na očetov (Perunov) dom in se poroči s svojo sestro. Deseti brat Jurij je torej Perunov sin. Ista zgodba je v ljudskem izročilu le skrajšana in poenostavljena (Kropej, 2000, 84–85). Ker Toporov omenja tudi žrtvovanje bogu Veles-Volos (Nikolajevič Toporov, 2002, 45), obstaja več vidikov, ki vzpostavljajo povezave med različicami matrike o ubijalcu zmaja, ki se pojavljajo v različnih kontekstih.

V irski pravljici Liam Donn je divja rasa izvalila dvanajst mladičev in enega izmed njih pregnala. Tega je stara rasa poklonila Deahmi. Dvanajstega otroka je namreč treba prepustiti usodi, podobno, kot je v slovenskih ljudskih pravljičah desetemu otroku usojeno tavanje po svetu brez miru in oddiha (Širok, 1961, 23). Po analogiji s prizorom z račkami so morali starši Liama Donna, sina irskega kralja, kot enega od dvanajstih sinov žrtvovati Deahmi, kar v kontekstu pravljičice pomeni oditi od doma v svet. Motiv človeške žrtve božanstvu je tukaj eksplicitno predstavljen kot pregnanstvo, eksil. Liam Donn se odpravi rešiti hčer grškega kralja, Deahmino Uno, ki jo je prav tako kot njega njen oče, ki je imel dvanajst hčera, posvetil Deahmi. Mladič po težki poti prispe do mesta, kjer je Deahmina Una prikovana z verigami k skali in čaka, da jo požre pošast iz morja. Liam Donn se s pošastjo trikrat spopade in jo premaga. Naposled, ko junaka najdejo po izgubljenem čevlju (motiv Pepelke),

se kraljična z njim poroči. V primeru te zgodbe sta motiv desetine in junaka, ki premaga pošast, ki prebiva v vodi, in reši kraljevo hčer, ki ji je žrtvovana, povezana, kot tudi v belokranjski pesmi o svetem Juriju. Shema te pravljičice in zgodbe o svetem Juriju je ista. Liam Donn reši grško deželo pred pošastjo, ki je nihče drug ne zmore premagati. Bistvena razlika je v razpletu, ki v tem primeru ne uči kot legenda o svetem Juriju o pokristjanjevanju. Namesto tega vodi do poroke med irskim kraljevičem in grško princeso, ki simbolno zaokroži celoto evropskega krščanskega sveta, saj politično poveže jugovzhod in severozahod Evrope oziroma poveže grško in keltsko mitologijo.

V slovenski folklori pravljičica »Mladi Marko reši lepo devojko« vsebuje motiv desetnice, ki je žrtvovana zmaju. V deželo je prišla pomlad, a na dnu temnotnega jezera spi zmaj, ki grozljivo rjove od lakote. Na vrsti je kmet, ki mora žrtvovati zmaju svojo hčerkico, desetnico. Deklica s seboj vodi mlado jagnje, ki žalostno



Slika 4.13: Zdenka Borčič, ilustracija k pravljičici »Mladi Marko reši lepo devojko« (Adamič, 1959, 91).

beketa, da ga v daljnem črnem gozdu sliši mladi Marko. Spodbode šarca in odjezdi prek ravnega polja do dekleta. Tam pa zmaju z zelenim mečem odrobi glavo od vratu. »Mrtvega privezal konju šarcu za košati rep. V diru zgrabil lepo je devojk, dvignil predse jo na konja in odjahal proti selu širinskemu tam pod hribom ravnim. Mlado jagnje teklo je za njima, teklo je, veselo beketalo« (Adamič, 1959, 92). Kmet ponudi Marku domačijo in hčer za ženo, a Marko se vrne nazaj za gore, od koder je prišel, saj ga doma čaka »sestrica, sestričica Alenčica«. Lik Marka je sicer značilen za srbsko folkloro,³⁹ tu pa je zanimiva povezava s pomladjo in prihodom Marka kot jezdec na konju iz daljne dežele, ki spominja na lik Zelenega Jurija, le da tukaj jezdi konja šarca. Njegova vloga ni promocija krščanstva, temveč zgolj rešitev desetnice. Prav tako je zanimiv incestuozni motiv sestrice, zaradi katere se Marko odreče lepi mladenki, ki ji je ime Alenčica, kot je sicer imenovana znana družica kralja Matjaža. Prav tako je zanimiv motiv mladega jagnjeta, ki je povezan z dekletom, a ki ga ta ne pase, kot sicer pogosto nastopa protagonist v vlogi pastirja, temveč lahko simbolizira živež in potomstvo, pri čemer nastopa v vlogi žrtve, kot morebitni ostanek tradicije žrtvovanja živali bogovom, napoveduje pa tudi nevarnost in oznanja obnovo življenja.

Še ena irska pravljica, »Zgodba o velikanih«, ki je po shemi podobna zgodbi o Liamu Donnu, ne govori o desetini, temveč o revnem dečku, edinem sinu, ki se poda na pot v svet. Pri kmetu se zaposli kot pastir. Deček prekrši prepoved prehoda na zemljo velikanov, ki jih ubije (tako da odseka glavo od trupa, kar je povezano z verovanjem, da se lahko glava ponovno poveže s trupom in oživi) in s tem pridobi magične pripomočke: »ognjeni meč, čarobno palico in iskrega vranca, da z njim dohitiš pomladanski veter« (Širok, 1961, 6), pa tudi njihov grad z velikim bogastvom. Vladimir Propp je pri opredelitvi morfologije pravljice kot tipičen element pravljice opredelil čudežno sredstvo, ki junaku pomaga do zmage (Propp, 2005, 56). V slovenskem prevodu se junak imenuje Janez.



Slika 4.14: Gvido Birolla, ilustracija za pravljico »Zgodba o velikanih« (Širok, 1961, 7).

³⁹ Glej poglavje o političnih funkcijah slovenskih narodnih junakov.

Ker je Janez najpogostejše slovensko ime, ki se včasih uporablja celo kot vzdevek za tipičnega Slovenca, ime Janez očitno nakazuje, da je junak Slovenec. Nato se Janez odpravi v »Vzhodno deželo« rešit kraljevo hčer, ki so jo namenili žrtvovati strašni pošasti, ki živi v morju. Mladič premaga pošast, nato pa zmago požanje nekdo drugo, dokler fanta ne najdejo prek izgubljenega čevlja. Kraljevo ponudbo, ki je bila pol kraljestva in pol premoženja, mladenič zavrne. Njegova želja je le poroka s kraljevo hčerjo. Mladič princeso odpelje v svojo deželo, na Irsko, kjer se mladi par samostojno ustali v gradu velikanov, bogato preskrbljen. Ta pravljica, ki je prav tako inačica matrike o junaku, ki premaga zmaja in reši kraljevo hčer, je za obravnavo slovenskih različic zanimiva zaradi motiva revnega, preprostega fanta, ki zaradi eksistenčne stiske zapusti dom. Fant je »majhen, neznaten« (Širok, 1961, 13). Ta motiv to inačico približa slovenski pravljici o Petru Klepcu, ki je prav tako majhen in sprva šibak deček, a se s pomočjo čudežnih sredstev opolnomoči.



Slika 4.15: Ilustracija Zvonka Čoha, ki prikazuje boj med junakom in zmajem, ki spremlja pravljico »O mladeniču, ki je premagal zmaja« (Štefan, 2019, 186–187).

V slovenski folklori prav tako najdemo pravljico o mladeniču, ki premaga zmaja in reši kraljevo hčer (Dremelj Resnik, 2010a in 2010b), ki je bila nedavno prirejena za otroke (Štefan, 2019, 174–195). V tej pravljici nastopa reven pastir, ki živi z materjo, nato pa se zaradi eksistenčnih težav odpravi od doma. Fantu puščavnik pove o princesi, ki je namenjena lintvernu oziroma zmagu, ki živi v jezeru in ima tolikšno moč, da lahko, če zamahne z repom, zalije celo mesto. Zmaj iz Svetega pisma pometa zvezde, Trdoglav, Marjetin mož, pa s svojim repom uniči grad, medtem ko je zmaj v slovanski mitologiji povezan s poplavami. Puščavnik



Slika 4.16: Jana Dolenc, ilustracija k pravljici »Zmaj s sedmerimi glavami« (Drekonja, 1989b, 31).

mu pove tudi o nagradi, ki je razpisana za rešitelja, to je princesa za ženo in celotno kraljestvo. Puščavnik fanta seznani s čudežnim sredstvom, ki je tokrat sol, ki naj jo junak vrže v zmaja, da mu bo lahko odsekal glavno, srednjo izmed devetih glav, in ga s tem pokončal. Pastir ubije zmaja in spravi polovico vsakega jezika, ki jih naposled uporabi kot dokaz o svojem boju, kajti nepridiprav je glave pokradel, da bi osvojil nagrado. Mladenič in princesa se rada vzameta in prevzameta kraljevi dvor. Očiten motiv, ki ga lahko najdemo tukaj, je revni podeželski fant, ki se iz najnižjega povzpne v najvišji družbenogospodarski razred. Podobna, a krajša je pravljica »Zmaj s sedmerimi glavami« (Drekonja, 1989b), ki povsem ustreza tipu ATU 300 o ubijalcu zmaja. Posredovano sporočilo bi lahko povzeli takole: vsak posameznik (v tem primeru gre za moškega), tudi revni, ki nima nobenih privilegijev ob rojstvu ali v družbenem okolju, iz katerega izhaja, lahko uspe pri vsaki nalogi, če je pameten in previden ter če posluša tiste, ki vedo. Čudežna sredstva so sredstva, ki junaku pomagajo doseči cilj in uspeti. V tem primeru uspeh pomeni, da je položaj na koncu diametralno nasproten položaju, s katerim se lik sooča na začetku zgodbe. Na koncu zgodbe ima protagonist brezskrbno življenje, ki se izraža v velikem bogastvu, soprogi iz najvišjega družbenega sloja, katere naloga je, da posameznika poveže s tem razredom, in končno v pridobitvi politične moči. Za razumevanje sporočila niso potrebne podrobnosti o teh točkah, kot na primer podatek o tem, kdo je bil kralj ali kje točno se je to dogajalo. Zgodba deluje na področju fikcije brez posebnih referenc na resnični svet, vendar deluje tudi na področju vsakdanje resničnosti.

In končno, motiv pastirja se morda zdi kulturno samoumeven v ljudski pravljici iz te regije, saj je bila revščina precejšnja in običajno so imeli ljudje živali, ki so se pasle na pašnikih. Podeželski otroci so pogosto delali kot pastirji. Vendar je dobro opozoriti na dejstvo, da so bili pastirji tudi mitološki liki. Kresnik je bil pastir, Veles je bil pastir in čreda je bila razlog za spopad med Perunom in Velesom, Jezus pa je dobri pastir (Evangelij po Janezu 10:11 in 10:14). Če je pravljíčna matrika o ubijalcu zmaja povezana z mitopoetskimi različicami te matrike, dobi ta motiv globlji pomen. Po krščanskem kodu (»Gospod je moj pastir«; Davidov psalm, Psalm 23:1), je ljudstvo čreda, Bog ali Jezus pa je varuh in vodnik ljudstva. V mitopoetskih različicah matrike o ubijalcu zmaja je princesa postala simbol črede, saj je kraljeva hči, kar pomeni naslednico politične oblasti nad prebivalstvom, tj. »čredo«. Iz te perspektive je pastir, kakršen je sprva naš pravljíčni junak, postavljen kot varuh črede, kar nakazuje, da je protagonist bodoči kralj, tj. politični vladar.

Zaključek: od mitov do pravljič

Jakob Kelemina je ugotovil, da imajo sodobne pravljíce svoj genealoški izvor v mitologijah. Razlikoval je med pravljíicami in bajkami, pri čemer je bajka poslovenjen izraz za mit (mythos). Pripovedovalec sam, ugotavlja Kelemina, pojmuje pravljíce kot »namišljeno istinost« (Kelemina, 1930b, 6), medtem ko so ljudje v bajke (mite) in pripovedke oziroma legende (nem. Sagen) verjeli. »Bajke« so »povesti, ki obravnavajo vsebino poganskih religij. Bajke v strogem smislu besede bi bile le take povesti, kjer so višja bitja, ki v njih nastopajo, tako rekoč sama med seboj« (Kelemina, 1930b, 5). Na Slovenskem poznamo zelo

malo takšnih »čistih« bajk. Pripovedka (legenda) se je razvila iz bajke (mita). Pri tem so dobila višja bitja človeške poteze, hkrati pa je bilo zakrito mitično jedro (Kelemina, 1930b, 5). V pravljicah je mitično jedro še bolj zakrito. Za razpravo o ontološkem statusu pravljic je vredno proučiti Keleminovo opredelitev pravljic. Keleminovo razlikovanje treh vrst pripovedi, to so bajke, pripovedke in pravljice (miti, legende in pravljice), ni osnovano v opredelitvi statusa pripovedi glede na zunaj diskurzivno resničnost. Kajti možno bi se bilo vprašati, ali je pripoved mogoče obravnavati kot »pristno«, torej v smislu skladnosti z zunaj diskurzivno resničnostjo. Pri razmisleku o tem vprašanju ni moč zanemariti dejstva, da je bila kategorija »pristnosti« ali objektivnosti pri poročanju o dogodkih prepričljivo dokazana kot sporna (glej na primer razpravo Johna Fiskeja o »prevari transparentnosti«, ki je sicer naslovljena na drugo vrsto diskurza, a kljub temu uporabna kot kritika referencialne funkcije besedil na splošno; Fiske, 2004). To vprašanje bi lahko preoblikovali takole: ali je glavna funkcija besedila referencialna, kar pomeni, da je njegova naloga ta, da opisuje zunaj diskurzivno dogajanje (uporabljam kategorizacijo jezikovnih funkcij po Romanu Jakobsonu; Jakobson, 1996)? Problematiko lahko hitro rešimo s priznanjem ilokucijske razsežnosti literarnega diskurza, ki sledi ugotovitvi Johna L. Austina, da namreč vsako govorno dejanje nima nujno lokucijske razsežnosti, ima pa ilokucijsko razsežnost (Austin, 1990), in poznejšemu pripoznanju, da je pisanje ali literatura sestavljena tudi iz izvajanja govornih dejanj, ki so dejansko ilokucijska dejanja (Searle, 1995). Ustrezno vprašanje torej ni, ali so pravljice izmišljene ali »istovetne« pripovedi glede na resničnost, ki se nahaja izven besedila, temveč kakšen je učinek pravljic, kaj *delajo* ljudem, kako delujejo v družbi.

Za Kelemino torej vprašanje »prave« oziroma »namišljene pristnosti« pripovedi ni bilo toliko bistveno, kolikor je razlike med obravnavanimi zvrstmi pripovedi našel v povezavi z *verjetjem* vanje. Vprašanje, ali ljudje verjamejo v določeno pripoved, je lahko povezano z vprašanjem pristnosti besedila glede na zunanjo resničnost, ki sem ga obravnavala pred tem. Toda to je vprašanje dvajsetega stoletja; gre za vprašanje ontološkega statusa medijev. Keleminovo vprašanje pa je povezano s semantiko pripovedi v povezavi s svetovnim nazorom ljudi, ki so jih širili. Da bi to vprašanje ustrezno obravnavali, je treba razumeti status mita v kontekstu mitske misli. Za mitsko misel je razlikovanje med subjektivnim in objektivnim znanjem nesmiselno. Prav tako je nesmiselno razlikovanje med resničnostjo in videzom. »Vse, kar lahko vpliva na um, čustva ali voljo, je s tem potrdilo svojo nedvomno resničnost« (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 11). Glede na to, ali so ljudje vanje verjeli, Kelemina razvršča bajke, pripovedke in pravljice hierarhično, pri čemer razume bajke kot tiste, ko so najbolj jedrne, tudi pristne v smislu verjetja vanje, medtem ko so pravljice od bajk najbolj oddaljene in jih ljudje razumejo kot izmišljene. Iz Keleminove perspektive stojijo torej antične bajke najvišje, saj so ljudje verjeli vanje, medtem ko so pravljice njihov blede odsev.

Razumemo lahko, da so bile bajke za mitsko zavest tiste, ki so razlagale svet, njegov nastanek, delovanje višjih sil in zakonitosti, pa tudi umeščenost človeka v svet. Nadalje, pripovedka vsebuje nekatere izmišljene elemente, ki so posredovani na način, da jih tudi razumemo kot take. Vprašanje, ali so ljudje vanje verjeli oziroma ali vanje verjamejo, morda ni pravo vprašanje. Pripovedke razumemo

v simboličnem smislu in nam kot take sporočajo nauke, resnice. Še zlasti je to izrazito pri vernikih, ki jih legende o svetnikih pomembno nagovarjajo. Pravljica praviloma vsebuje čarobne elemente, za katere pa ni mišljeno, da bi vanje *verjeli*. Pravljica je abstrakcija. Abstrahira like, situacije, pomene in pušča prostor, da prejemnik sam zapolni manjkajoče vrzeli. V nasprotju z bajko je pravljica odprta za individualne projekcije. Žanr pravljice, kot ga poznamo danes, je zaradi te lastnosti privlačen zlasti za otroke. Prejemnik lahko te abstrahirane različice matrik, ki so se morda pojavile že v drugih okoliščinah, kot na primer mitskih ali religioznih, kjer so se izkazale za učinkovite pri posredovanju določenih sporočil, vzame in jih uporabi za svoj pogled na svet, da bi ga bolje razumel.

V.

ŽIVALI, POŠASTI IN OKOLJA: ČAROBNOST ZEMELJSKE STVARNOSTI

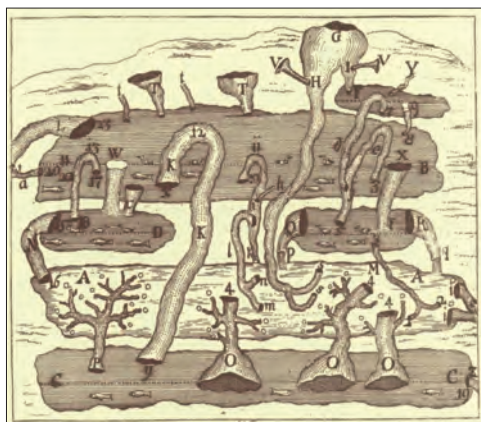
Jamski in podvodni svet, kot tudi sicer svet naravnih pojavov, so pred razvojem naturalističnega epistema razlagali na neznanstven način. Nasprotno pa je Janez Vajkard Valvasor hotel kraške pojave oziroma organiziranost ter delovanje naravnih sistemov, kot so sistemi pretočnih jam, presihajoča jezera in presihajoče tekoče vode, znanstveno proučiti. Podzemni svet in tekoče ter globoke vode človeku niso bile dostopne. Spadale so tako rekoč v drugi svet, to je svet, v katerem človek ni živel, v katerega ni mogel vstopiti ali pa je vstopal le stežka in deloma, kot na primer v kraške jame in pod vodo. Ta svet, ki ni človekov habitat, mu je zato lahko povzročal nelagodje in strah, s čimer so bile povezane tudi različne zgodbe o zmajih, ki so si jih pripovedovali in pred uveljavitvijo naturalističnega epistema tudi verjeli vanje. Valvasorjev pristop pa je bil moderen. S svojim naturalizmom, v skladu s katerim ni pristajal na obstoj nadnaravnih pojavov, je uveljavljal racionalno mišljenje. Prav tako pa v njegovem pristopu lahko razberemo tudi težnjo k izrabi naravnih virov in danosti. Valvasor kraškega sveta ni opazoval le kot »sveta na sebi«, temveč ga je hotel razumeti tudi kot svet, ki je človeku lahko koristen ali ki je človeku na razpolago za uporabo.

V tem poglavju na primeru treh živali, človeške ribice, njenega sorodnika aksolotla in globokomorskega lignja obravnavam videnja in razumevanje teh živali iz različnih človeških perspektiv. Pri tem raziskujem, kako se kažejo različni načini človeškega gledanja na svet in razumevanja sveta ter kako in zakaj prihaja do različnih načinov vedenja. Različni načini razumevanja sveta pokažejo, kako se je družba spreminjala in kako je spreminjala odnos do drugih živih bitij in okolja, pa tudi, kaj pomeni določen nastavek razumevanja sveta, ki se lahko kaže že v izhodiščnih pristopih do omenjenih živalih.

Med mitskim in naturalističnim epistemom obstaja temeljna razlika. Za mitsko zavest gibalo sveta ni človek, temveč višja sila, praviloma bogovi. Za znanstvenoraziskovalno-instrumentalno zavest, ki usmerja že naturalistični epistem, pa je gibalo sveta človek. Pridobivanje vednosti o svetu in stvareh namreč ni pomenilo le raziskovanja sveta, temveč je človeku dalo občutek moči, s katero lahko osvoji svet. Na preostali svet se je ozrl kot njegov gospodar. Florentinski kodeks, ki predstavlja azteško kulturo, verovanje in jezik, je bil ustvarjen s specifičnim imperialno-kolonizacijskim interesom, ki je bil pokristjanjevanje Aztekov in osvojitve ameriškega ozemlja ter njegova podreditev evropskim silam. Ko se je človeštvo nedavno zavedelo lastne ošabnosti, je ponudilo nekaj predlogov neantropocentričnega gledanja na svet. Nekatere izmed teh bom premislila v tej razpravi.

Mit in epistemološki prelom

Razsvetljenska doktrina, ki je zahtevala racionalno razlago, se je v načelu postavila v epistemološko nasprotje mitske misli. Tej doktrini sledi tudi že skupina intelektualcev, ki deluje v Ljubljani v času baroka pred razsvetljenstvom, torej tudi pred ustanovitvijo Academia operosorum Labacensium. Academia operosorum Labacensium (slovensko



Slika 5.1: Janez Vajkard Valvasor, Hidravlični model presihajočega jezera Cerknica v Sloveniji, bakrorezna ilustracija iz četrte knjige *Slave vojvodine Kranjske*, 1689. Z raziskovanjem hidravličnega (nadzemnega in podzemnega) sistema Krasa je Valvasor dosegel mednarodno prepoznavnost (Wikimedia Commons).

Akademija delovnih Ljubljčanov) je bila prva ljubljanska znanstvena akademija, ustanovljena po vzoru italijanskih akademij leta 1693, kar je ravno v letu, ko je umrl Janez Vajkard Valvasor. Valvasor, ki torej še ni mogel pripadati Akademiji, je vendar že želel znanstveno proučiti deželo Kranjsko, njeno zgodovino ter naravne značilnosti, med drugim tudi presihajoče Cerkniško jezero. Na podlagi raziskav, katerih rezultate je objavil v enciklopedičnem delu *Slava vojvodine Kranjske* (prvič objavljen v Nemčiji pod naslovom *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, Nürnberg, 1689), je postal član Kraljeve družbe (angl. *Royal Society*), ki je združevala najboljše svetovne učenjake. Njegova raziskava potoka Bela, ki jo obravnavam kot primer srečanja mitskega in naturalističnega epistema, je bila del teh cenjenih raziskav.

Prelom, ki se je zgodil v epistemološkem polju zahodne kulture proti sredini sedemnajstega stoletja, z začetkom t. i. »klasične dobe«, je Michel Foucault opazoval z vidika oblikovanja taksonomij, razporejanja in imenovanja stvari, kar je imenoval »izkustvo reda« (Foucault, 2010, 12). Foucault je v svoji analizi pokazal, kako v oblikovanju tega epistema umanjka referenca na zunanjo enoto (Foucault, 2010, 77), toda obenem bi to težnjo k vzpostavljanju reda in poimenovanju stvari, ki pravzaprav pomeni tudi oblikovanje pojmov, morali razumeti kot težnjo po obvladovanju sveta. To se kaže tudi v Valvasorjevi misli.

Z znanstvenoraziskovalnim pristopom je hotel človek preseči prepustnost sveta in zavesti, ki obstaja v mitski misli, in videti svet kot neodvisen od višjih sil. Znanost stremi k temu, da iz posameznih pojavov izlušči univerzalne zakone. V znanstvenoraziskovalnem pogledu na svet so reprezentacije oblikovane z dejanji »objektivizacije«, kajti »[o]snovno razlikovanje sodobne misli je razlika med subjektivnim in objektivnim« (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 11). Vzpostavi se nasprotje »podobe« in »objekta«, reprezentacije in realnega. Idealno je ločeno od realnega, svet neposredne realnosti se razlikuje od sveta označevanja. To razlikovanje, tako Ernst Cassirer, je tuje mitski zavesti. Mit »vidi pravo identiteto. ‚Podoba‘ ne predstavlja ‚stvari‘; ona je stvar; ne stoji samo namesto predmeta, ampak ima isto dejanskost, tako da nadomešča neposredno prisotnost stvari« (Cassirer, 1955, 38). Pri mitu »predmet ne obstaja pred sintezno enotnostjo in zunaj nje, temveč je konstituiran le s to sintezno enotnostjo; ni fiksna oblika, ki bi se vtisnila v zavest, ampak je produkt formativne operacije, ki jo izvede osnovni instrument zavesti« (Cassirer, 1955, 29). Ali drugače: simbol se zlije s tem, kar označuje (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 12). »Podobe mita torej nikakor niso alegorije« (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 7). To je krinka za abstraktno misel. »Mit je potemtakem treba jemati resno, saj razkriva po-

membno, čeprav nepreverljivo resnico – lahko bi rekli metafizično resnico» (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 7). Za mitsko zavest svet »ni zgolj kontempliran ali razumljen, ampak je čustveno doživljan v dinamičnem vzajemnem odnosu« (Frankfort, 1946, 5). V skladu s tem mitska zavest ne pozna neživega sveta (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 5). Za mitsko misel je razlikovanje med subjektivnim in objektivnim znanjem nesmiselno. Nesmiselno je tudi razlikovanje med realnostjo in videzom. »Karkoli lahko vpliva na um, občutke ali voljo, je s tem vzpostavilo svojo nedvomno resničnost« (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 11).

Načelo mitske vzročnosti je vzpostavljeno na podlagi prostorske in časovne bližine. Mitska misel ne pozna neosebne, mehanične in po zakonih delujoče vzročnosti. Išče »kdo« in ne »kako«. Mitična misel »išče namerno voljo, ki stori dejanje. [...] Ko reka ne naraste, noče narasti« (Frankfort & Groenewegen-Frankfort, 1946, 15). Reka oziroma bogovi imajo namero ljudem nekaj storiti, zato jih ljudje obdarujejo, da bi jim bile višje sile naklonjene.

Naturalizem žene zmaje iz gora in voda

Številne ljudske pravljice pripovedujejo o strašljivih zmajih, ki živijo v slovenskih gorah. Zmaj iz podzemnih jam Menine planine na Štajerskem naj bi bil vzrok za veliko preglavic ljudem v Bočni, saj reka Dreta poplavi, ko zmaj odpre usta (prim. Zupanc, 1960). Zmaj iz Žirovskega vrha (Žiri na Zgornjem Kranjskem), ki je povzročil hudo poplavljanje reke Sore, naj bi bil zakleti grajski gospod pod urokom, ki še vedno čaka, da ga izpustijo iz jame. Dotlej bo strašil otroke (prim. Občina Žiri, 2022). Še ena zgodba pripoveduje, kako je neki razbojnik za kazen dobil možnost izbire med smrtno kaznijo in odhodom v jamo Huda luknja pri Peci na Koroškem. Odločil se je, da bo šel do dna jame, kjer se je srečal z zmajem. Komaj so ga rešili iz njegovih krempljev (prim. Brenkova 1992, 31–32).

Ko je Janez Vajkard Valvasor (Johann Weichard Valvasor, Freiherr zu Galleneck und Neudorff, Herr zu Wagensperg und Liechtenberg, 1641–1693) raziskoval kraške naravne pojave, je naletel tudi na mitske razlage, ki jih je zasmehoval, hkrati pa jim je posvečal pozornost in jih prevedel v nastajajočo znanstveno racionalno razlago. Valvasorjev primer



Slika 5.2: Janez Vidic, zmaj, ki se je zvalil iz Menine planine v dolino in se potopil v Dreto, ilustracija k ljudski pravljici, ki jo je zapisal Lojze Zupanc (Zupanc, 1960, 8).

raziskovanja potoka Bela pokaže na trk nastajajočega naturalističnega epistema z mitskim, ki ga hoče preseči. Čeprav je bil Valvasorjev glavni interes razumeti stvari in njihove značilnosti, se v njegovem raziskovanju obenem kaže instrumentalno mišljenje, in sicer v težnji k uporabi raziskanih stvari.

Valvasor je opravljal terenske raziskave, ko je izvedel, da se pri Vrhniki nahaja voda, ki ima čuden značaj. »Če se je dotakneš, teče, sicer pa ne« (Valvasor, 1977, 94) oziroma voda »ne teče vedno, temveč le enkrat ponoči, okoli dvanajste, in enkrat podnevi, okoli devete predpoldne« (Valvasor, 1977, 95). Ko je sam prispel do izvira presihajočega potoka Bela, je hotel vodo preizkusiti, toda ni mogel do nje, saj je bila luknja zadelana s kamenjem, ki se je utrgalo, ko so kopali lehnjak. Zemlja je bila ob njegovem prihodu okoli desete ure dopoldne še mokra. Sam je z dolgim drogom poskusil drezati med skale, a voda ni pritekla. Domačini so Valvasorju povedali, da je luknja šele dve leti zamašena, zato ni moč priti do vode, »dotakniti se je in jo pripraviti, da bi tekla. Sami da so, kadar so pasli živino in je sonce poleti močno pripekalo, razburili in razdražili vodo na ta način, da so s palico ali z drogom drezali v luknjo, tulili in vpili; takoj da se je voda prikazala in pritekla, toda čisto bela. Z njo so napajali živino« (Valvasor, 1977, 95). Spoznali so, da je prav zdrava za pitje in da garjava in srbiljiva živina ozdravi, če se v njej opere. Valvasor je domačinom predlagal, da bi luknjo odmašili. Toda odgovorili so mu,

da si nihče ne upa, ker so prepričani, da so v tisti gori zmaji. Prej da niso vedeli, zakaj voda od drezanja priteka, in sicer bela ko milnica. Gotovo je notri zmaj – so rekli preprosti ljudje – ki ni mogel na dan, ker je bila luknja premajhna; če pa so z drogom suvali in bezali, se je zmaj razkačil in bruhal pene. (Valvasor, 1977, 95)

Vprašal jih je, kako vedo, da je v gori zmaj. Neki kmet mu je razložil: »Tam, kjer leži zmaj, je studenec; ko se voda nabere in postane tako velika, da ima zmaj preveč, jo odlije. Tako gre venomer naprej« (Valvasor, 1977, 95). Valvasor je komaj zadržal smeh, v knjigo pa zapisal, da se je vendar moral čuditi, da ima takle robat kmet, ki ne zna ne brati ne pisati, toliko »soli« (tj. pameti), da navede popolnoma napačen in prazen, obenem pa za takega zarobljenca dovolj bister in pameten vzrok. V svojem stremljenju po znanstveno racionalni razlagi naravnega fenomena je Valvasor kot učenjak nekega podeželana zasmehoval. Toda obenem je razumel, da ima tudi njegovo mitsko mišljenje svojo notranjo logiko oblikovanja vednosti in je v svoji racionalizaciji konsistentno. Kmet je razložil: »Zmaj kar naprej živi, dokler ne pogine, pa čeprav bi živel tisoč let. Ko pa pride iz zemlje na zrak, tedaj se za njim vse podre in utrže, dokler ga ne ubije« (Valvasor, 1977, 95). Izpričal je še, da je sam videl že tri zmaje. Pred dvema letoma je iz tiste luknje prišel mlad zmaj, za katerim se je utrgal hrib in je obležal. To pa je videlo šest tisoč ljudi. Valvasorja je napotil na poštarja Hoffmanna, ki je zmajčica mrtvega odnesel domov. Valvasor je zgodbo, ki je ni vzel preveč resno, komentiral: »nobena pravljica ni tako nesramna, da bi bila brez priče« (Valvasor, 1977, 96). Pa vendarle je takoj zatem poslal po poštarja, da bi preveril dokaze. Ta mu je povedal, da je zmaja, ki je bil za ped dolg in podoben kuščarju,

doma obesil. Visel je tri tedne. Zato je Valvasor sklenil: »Skratka, bil je črv in gomazen, kakršnega je ponekod pač več. In iz tega so preprosti ljudje hoteli po sili narediti zmaja« (Valvasor, 1977, 96).

Potem, septembra še istega leta 1684, ko je Valvasor odkril izvir reke Bele, so kmetje po njegovih napotkih odstranili skale in veliko kamenje, da so prišli do približno čevelj velike luknje, ki gre v živo skalo. Z drogom je sam bezal vanjo ter hkrati renčal in vpil, dokler ni voda nenadoma pridrla in prišumela s takšno silovitostjo, da »bi se človek kar zgrozil«. Bila je bela in penasta. Valvasor, ki na posled ni več dvomil o »naravnem čudežu te vode«, je ponudil svojo »znanstveno« razlago pojava:

Luknja ne gre naravnost v skalo ali skalnati hrib, temveč je nekoliko nagnjena, približno 22 stopinj. Precej spočetka sem pazil, ali sem z drogom morda dosegel vodo; zato sem ga brž potegnil ven, pa je bil čisto suh. Ker se voda nikakor ne dá zaslediti, mi je prišlo na misel, da mora biti vzrok razredčenje ali redčenje zraka, ki ga naredi motus ali impetus, namreč suvajoče, močno in silovito gibanje, tako da izmami vodo tudi renčanje in vpitje; voda pa priteče po sifonu ali nategi na isti način, kakor bom niže pri Cerkniškem jezeru podrobneje razložil«. (Valvasor, 1977, 96)

V Valvasorjevem razumevanju pojava sicer umanjka zmaj kot najmanj verjeten element naturalističnega epistema in ga nadomesti razlaga, ki se želi opirati na fizikalne zakone narave. Vendar je manko znanstvene vednosti, ki se šele oblikuje, očiteno, in se danes tudi Valvasorjevo »znanstveno« vedenje mesta ne zdi bistveno drugačno od tistega, ki se mu posmehuje. Takšna je na primer zamisel, ki jo je Valvasor dejansko prevzel od kmeta, a ki nas danes nasmehne, da je namreč vodo mogoče izvleči z renčanjem in vpitjem, kar je izvedel tudi Valvasor sam.

Pošast, ki lahko živi v ognju

Med leti 1519 in 1521 je Hernán Cortés je s svojimi bojovníki zrušil azteški imperij v Mehiki. Frančiškanski duhovnik Fray Bernardino de Sahagún je od leta 1540 izvajal raziskave domorodnih kultur, leta 1558 pa so ga predstojniki prosili, da napiše poročilo o veri in običajih v Novi Španiji, ki bi pomagali misijonarjem pri njihovem delu. De Sahagún je napravil načrt projekta po vzoru srednjeveških enciklopedij in ob pomoči domačinov popisal Nahua kulturo, vero ter njihovo grafično obliko pisave. Enciklopedična zbirka dvanajstih zvezkov je izšla pod naslovom *Splošna zgodovina stvari Nove Španije* (*The Historia general de las cosas de Nueva España*; Sahagún, 1989) in je najverjetneje leta 1588 postala del medicinskih zbirk (izvirni rokopis je del zbirke Biblioteca Medicea Laurenziana v Firencah, Mediceo Palatino 218–20). Dobila je splošen naziv Florentinski kodeks (Magaloni, 2007, 9).

Ime aksolotl izhaja iz jezika nahuatl, ki je bil lingua franca Aztekov, in sicer iz nah. xolotl. V prevodu bi pomenil vodni pes ali vodna pošast (iz atl, voda in xolotl, pes, lahko tudi pošast). V azteški mitologiji je bil Xolotl bog ognja in strele, ki so ga upodabljali kot človeka s pasjo glavo. Bil je vodnik duš umrlih. Bil je tudi zavetnik dvojčkov, iger z žogo, pošasti, nesreče, bolezni in telesnih deformacij.



Slika 5.3: Diego Rivera, podoba predkolumbijskega azteškega mesta Tenochtitlán, stenska poslikava v Narodni palači v Ciudad de México, 1945 (Wikimedia Commons).

Legenda o zajcu v Luni (Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 219, fol. 228v) govori o nastanku dneva. Bogovi so se zbrali na Teotihuacán⁴⁰, da bi ustvarili Sonce, ki bi osvetljevalo svet. Bogova Tecuciztecatl in Nanahuatzin sta se javila za žrtvovanje. Sredi noči so zakurili velik ogenj, a Tecuciztecatl je okleval, medtem ko se je Nanahuatzin junaško vrgel v ogenj ter zažarel, kar je spodbudilo Tecuciztecatla, da je ravnal enako. V skladu s tem vrstnim redom je Sonce obsijalo svet po Vzhodu, nato pa po Luni, kajti Nanahuatzin (ime pomeni »poln ran«), ki je bil najbolj skromen bog, je bil bog Sonca, medtem ko je bil Tecuciztecatl Lunino božanstvo. A bogovi niso hoteli, da bi vse zvezde sijale z enako svetlostjo na nebu, zato je neki bog vrgel v Sonce zajca. Zato lahko še danes vidimo obliko zajca v obrazu polne Lune. Ker pa se Sonce ni premikalo, so se bogovi odločili, da se bodo žrtvovali, da bo lahko Sonce znova vstalo zaradi njihove smrti. Ko so

⁴⁰ Teotihuacán je bila azteška mestna prestolnica. Nahaja se v Mehiški dolini, štirideset kilometrov od današnjega Mexico Cityja. Teotihuacán v jeziku nahuatl pomeni mesto bogov. Mesto je bilo ustanovljeno med leti 600 in 250 pred našim štetjem. Med leti 100 pred našim štetjem in 750 se je Teotihuacán razvil v veliko urbano središče in administrativni center s kulturnim vplivom v celotni Srednji Ameriki. Med leti 1 in 350 našega štetja je Teotihuacán beležil velik porast prebivalstva, kar je zahtevalo reorganizacijo urbanih stavb. V tem času sta nastali tudi najbolj znameniti piramidi, piramidi Sonca in Lune. Med leti 350 in 650, v klasičnem obdobju, je v mestu živelo 125.000 prebivalcev. Bil je eno največjih mest starega sveta.



*Slika 5.4: Azteška upodobitev boga Xolotla
(Wikimedia Commons).*



*Slika 5.5: Glava azteškega boga Xolotla. Zbirka Narodnega
antropološkega muzeja, Ciudad de México (Wikimedia Commons).*

vsi bogovi umrli, le Xolotl se je skušal upirati, se Sonce in Luna še vedno nista hotela premikati, temveč sta se premaknila šele ob prihodu vetra, najprej Sonce in potem Luna. Zato Sonce osvetljuje dan, Luna pa noč (legenda je povzeta iz Florentinskega kodeksa po Fintoni, Paoletti & Vannucchi, 2007, 30). V skladu z legendo se je bog Xolotl zakrinkal v salamandra oziroma aksolotla zato, da bi se izognil žrtvovanju (National Geographic, 2024).



Slika 5.6: Salamander, nepoškodovan v ognju, upodobitev iz leta 1350, Koninklijke Bibliotheek, KB, KA 16, Folio 126r (Wikimedia Commons). V srednjem veku so bile upodobitve salamandra v ognju v evropskem prostoru številne in nasploh je bila imaginacija, povezana s salamandrom, bogata (glej: <https://www.bestiary.ca/beasts/beastgallery276.htm>).

Ime salamander izhaja iz perzijsčine in pomeni »oganj znotraj«. Salamander je bil simbolno v indoevropski zgodovini izenačen z ognjem. Bil naj bi njegova manifestacija, saj so verjeli, da lahko živi v ognju. Obenem so salamandru pripisovali moč, da s svojim hladom pogasi ogenj, zato je bil pri Egipčanih salamander hieroglif za človeka, ki je umrl od mraza (Chevalier & Gheerbrant, 2006, 524). V prvem stoletju našega štetja je rimski naturalist Plinij Starejši (23–79) vrgel salamandra v ogenj, da preveri, ali dejansko lahko ne le preživi plamena, temveč ga tudi pogasi, kot je trdil Aristotel, da imajo živali takšno moč. Močerad, piše Plinij Starejši v 86. poglavju svoje 10. knjige o naravoslovju, posvečene zoologiji ptic in posebnostim iz živalskega sveta, »[j]e tako hladen, da s samim dotikom pogasi ogenj na enak način kot led. S katerimkoli delom človeškega telesa pride v stik njegova strupena pena, ki jo kakor mleček izloča skozi usta, tam odpadejo vse dlake, na mestu, kjer je prišlo do stika, pa povzroči spremembo barve in nastanek bolezenskega izpuščaja« (Plinij Starejši, 2016, 185). Sveti Izidor Seviljski



Slika 5.7: »Salamander živi v ognju in ogenj ga je spremenil v najboljšo barvo«, Lamsprinck-ova knjiga, deseta slika (Wikimedia Commons). Lamsprinck (ali Lamspring) je bil filozof, ki je deloval v severni Nemčiji okoli leta 1500. Lamsprinckovo knjigo (1556) sestavlja serija petnajstih verzov, ki opisujejo alkimistične procese, in petnajst ilustracij. Ilustracija prikazuje salamandra, ki se sveti v ognju, kajti simbolizira povečanje ali »množenje kamna«. V besedilu je kri salamandra opredeljena kot najbolj dragoceno zdravilo na zemlji. Salamander je v alkimiji »simbol ognjenega moškega semena kovin, žvepla, suhega aktivnega moškega principa opusa [krožne transformacije ali pretvorbe elementov], rdečega kamna ali eliksirja, [je] magični filozofski kamen, ki ima moč pretvoriti navadno kovino v zlato in ozdraviti vse bolezni in nepopolnosti« (Abraham, 1998, 176).



Sliki 5.8 in 5.9: Emblema s salamandrom kralja Franca I. Francoskega z gradu Azay-le-Rideau (zgrajenem med leti 1518 in 1527) v dolini Loare v Franciji, izklesana iz kamna. Grb (levo) in emblem s kraljevim motom »Negujem in gasim« (desno) (Wikimedia Commons).

je v sedmem stoletju poudaril njegovo strupeno naravo. Salamander je sodil v srednjeveški bestiarij, zbirko živali, in ohranjal svojo močno simboliko, povezano z ognjem in strupom. Predstavljal je duhovni ostanek zmaja. Leonardo da Vinci (1452–1519) je zapisal, da nima prebavnih organov in se hrani le z ognjem, v katerem živi in nenehno obnavlja svojo luskasto kožo (da Vinci, 1888, 1236.). Francoski kralj Franc I. (1494–1547)⁴¹ je imel v grbu emblem salamandra v ognju, ob njem pa moto: *Nutrisco et extinguo* (negujem in gasim).

V Florentinskem kodeksu se aksolotl pojavi kot sveta hrana poleg dveh drugih živil, koruze in agave. Med letnim festivalom Izcalli, ki je bil posvečen bogu ognja Huehuetotl/Xiuhtecuhli, so jih uživali v polnjenih zavitkih, imenovanih tamale. V azteški mitologiji ima transformacija pomembno vlogo, tako pa tudi v fazah priprave hrane. Prehranske snovi so v nenehnem toku spreminjanja – žito zraste iz semena v zemlji v rastlino, ki se požanje in nato pripravi na različne načine. Tako se živila preobražajo iz enega stanja v drugega (Mursell, 2019). Florentinski kodeks (Knjiga 1, 13. poglavje) govori o tem, da so Azteki med festivalom Izcalli darovali bogu ognja, Huehuetotl/Xiuhtecuhli. Tedaj so otrokom dovolili in jih celo spodbujali, da mečejo aksolotle in druga manjša bitja, ki so jih ujeli, v domače ognjišče, da so se spekli (in nato verjetno pojedli) (Sahagún, 1970, 29–30), kar je moč razlagati kot priznanje aksolotlove preobrazbene moči. Izcalli je bil navsezadnje praznik rasti in ponovnega rojstva (Mursell, 2019).

⁴¹ Franc I. je bil kralj Francije med leti 1515 in 1547. Imenovali so ga tudi viteški kralj. Hotel je postati sveti rimski cesar, vendar mu ni uspelo. Leta 1524 je meščanom Lyona pomagal financirati odpravo Giovannija da Verrazzana v Severno Ameriko. Da Verrazzan je obiskal današnji New York, ki ga je poimenoval Novi Angoulême. Na svoji ekspediciji je tudi Novo Fundlandijo razglasil za podrejeno francoski kroni. V času vladavine Franca I. se je začela francoska trgovina z vzhodno Azijo in Francija je postala prva evropska država, ki je vzpostavila uradne odnose z Osmanskim cesarstvom.



Slika 5.10: Ilustracija aksolotla iz Florentinskega kodeksa, šestnajsto stoletje (Sahagún, 1963, 228).

Pošasti postanejo *proteus anguinus* in *ambystoma mexicanum*

Valvasorjevo pisanje o zmajevem bitju iz gore, ki so ga našli domačini, velja za prvo omembo človeške ribice. Prvi znanstveni opis vrste z imenom *Proteus anguinus* je podal Joseph Nicolai Laurenti leta 1768. Prvo anatomsko preiskavo je kmalu zatem opravil Carl Franz Anton Ritter von Schreibers na Dunaju, ki mu je primerke poslal slovenski razsvetljenec Žiga Zois. Leta 1801 je Schreibers to živalsko vrsto predstavil Kraljevi družbi.

Mehiški biološki sorodnik človeške ribice je aksolotl. Aksolotla včasih pogovorno imenujejo hodeča riba. Toda ni riba. Je bližnji sorodnik tigrastega močerada, le da ima zunanje škрге in repno plavut. Njegovo znanstveno ime je *Ambystoma mexicanum*. Pripada družini Ambystomatidae (red Caudata). Aksolotlov naravni habitat so močvirnata temna sladkovodna jezera Mehške doline, ki pa so danes ogrožena zaradi urbanizacije. Mesto Mexico City je bilo v času Aztekov vodno mesto, hidropolis. Še v dvajsetem stoletju je bilo moč odprte reke in kanale uporabljati za agrikulturo in trgovski prevoz. A izsuševanje se je začelo s prihodom Špancev v Tenochtitlan. Pomenilo je proces modernizacije. Ob tem pa je v času od sedemnajstega do dvajsetega stoletja dvakrat do trikrat na leto prihajalo do destruktivnih poplav. Danes aksolotl še vedno živi v vodah kanalov jezera Xochimilco. V naravi je aksolotl ogrožena vrsta, kot je ogrožen tudi njegov naravni habitat. Žival se prilagaja transformacijam mesta, kajti aksolotl izgublja svoj naravni habitat in se prilagaja življenju v akvarijih po svetu (González Valerio, 2023, 108).



Slika 5.11: Skica človeške ribice v Specimen Medicum, Exhibens Synopsin Reptilium Emendatam cum Experimentis circa Venena et antidota reptilium Austriacorum iz leta 1768, avtorja Josepha Nicolasa Laurentija (Wikimedia Commons).

Aksolotl pripada zgodovini kolonializma in imperializma (González Valerio, 2023, 114). Med francoskim posredovanjem v Mehiki (1862–1867) v času cesarja Maksimilijana Habsburškega (1864–1867) je bila z Napoleonom III. februarja



Slika 5.12: Zemljevid doline Mehike na predvečer španskega osvajanja Mehike. Prikazuje glavna mesta znotraj doline, posebej otoško prestolnico Aztekov, Tenochtitlán, in pet jezer, ki so nekoč obstajala v dolini, z označbami, ki prikazujejo razlike med sladkimi in slankastimi vodami (Wikimedia Commons).



Slika 5.13: Tenochtitlán, pogled proti vzhodu. Stenska poslikava v Narodnem muzeju antropologije v Ciudad de México, 1930 (Wikimedia Commons). V letih 2023–2024 je številne rekonstrukcije mehiške doline pred španskim osvajanjem ustvaril Thomas Kole (glej: <https://tenochtitlan.thomaskole.nl/>).



Slika 5.14: Pogled na mehiško dolino z gorovja Santa Isabel, upodobitev slikarja Joséja María Velasca, 1875 (Wikimedia Commons).

leta 1864 ustanovljena Mehška znanstvena komisija (»Comission Scientifique du Mexique), katere glavni namen je bil narediti natančen zemljevid mehiškega ozemlja in zbiranje arheoloških ter bioloških materialov. Pred tem so francoske ekspedicije v Mehiko, kot je bila ekspedicija Luciena Biarta, zbrane artefakte ponujale muzeju Louvre, biološke vrste pa muzeju naravne zgodovine. Mehška znanstvena komisija je še istega leta, ko je bila ustanovljena (1864), poslala primerke aksolotla v Pariz. Preživel jih je štiriintrideset. Šest izmed teh, pet samcev in eno samico, je Jardin Zoologique d'Acclimatation du bois du Bologne podaril zoologu Augustu Dumérilu za raziskovalne namene. Misleč, da gre za larve, je z njimi opravljal eksperimente, s katerimi je hotel izsiliti preobrazbo v salamandra, vendar do te ni prišlo, temveč je bil priča reprodukciji. Živalim je odrezal škrge, toda zrasle so nove. Postopek je ponavljal in škrge so se vsakič obnovile (Duméril, 1865). Ta poskus je pokazal, da aksolotl izkazuje neotenijo.

Eksperimente z aksolotli je nato nadaljeval nemški neodarvinist August Weismann ob pomoči raziskovalke Marie von Chauvin, ki je bila dobro izurjena za gojenje živali. Weismanna je zanimalo, ali aksolotl spremeni obliko in pod katerimi pogoji. Raziskovalca sta v akvarijih zniževala raven vode in uspela doseči preobrazbo živali (Reiß, 2022). Leta 1879 je mehiški slikar José María Velasco natančno upodobil vrsto. Kmalu potem pa je naletel na Weismannove evolucijske poglede, ki jim je sam oporekal. Estetske lastnosti aksolotla, ki jih je slikovno predstavil Velasco, so bile ključne za razvoj znanstvene razlage razvoja vrste (Olivares Sandoval, 2021).



Slika 5.15: Laurillard in Bouquet, »Proteus, seu Larva Salamandrae, Mexicanis Axolotl«, v: Alexander von Humboldt in Aimé Bonpland (1811): Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée, I. del, Paris, F. Schoell et G. Dufour: Plošča XII (Wikimedia Commons).



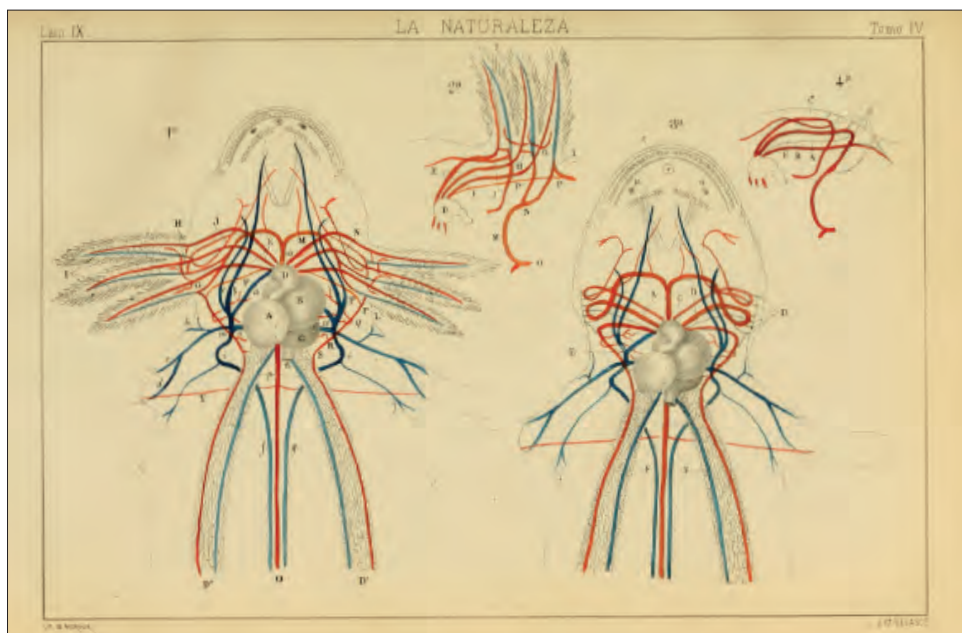
Slika 5.16: Alfredo Dugès, ilustracije z naslovom »Una nueva especie de ajolote de Patzcuaro« (nova vrsta aksolotla iz Parzuara) (Dugès, 1870, 241–244, pl. 5). Ilustracije prikazujejo anatomijo vrste, med drugim škržne loke (12.) in zunanji izgled samice (13.). Dugès je vrsto posvetil Augustu Dumérilu (Biodiversity Heritage Library).



Slika 5.17: José María Velasco, prva plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género *Siredón*« (Velasco, 1879): 1. samica tipa *S. tigrina* v odrasli dobi; 2. samica v procesu preobrazbe; škrge so se zmanjšale in plavalne membrane ne obstajajo več; 3. predstavitev preparata primerka v popolni transformaciji, dva meseca po izstopu iz vode: na tej sliki je razvidno, da so škržni loki izginili, tako da je ostal le majhen del hrustančnih kosti, ki se povezujejo z rogovi podjeznika, katerega ostanki bodo morda kasneje popolnoma izginili (opis slik povzet po Velascu). Plošča VII (Biodiversity Heritage Library).



Slika 5.18: José María Velasco, druga plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género *Siredón*« (Velasco, 1879): 1. samica: vrsta na novo transformiranih osebkov; v njih ni listov škrge, več kot nekaj ostankov: škržna membrana je bila spojena, kot je navedeno pri razlagi prejšnje plošče. V tem stanju živijo dolgo izven vode. 2. Predstavlja samca v popolni preobrazbi, katerega tip je enak tistim, ki že tri mesece živijo brez vode. Njegova dolžina je 0,16 m, a se velikost zelo razlikuje glede na spol in starost, pri kateri so bili preoblikovani, saj imam primerke, ki merijo od 07,12 m do 0,21 m v dolžino, pri čemer so samci vedno manjši in tanjši od samic (razlaga je povzeta po Velascu). Plošča VIII (Biodiversity Heritage Library).



Slika 5.19: José María Velasco, tretja plošča z ilustracijami primerkov k članku »Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género *Siredón*« (Velasco, 1879): razporeditev arterij in ven pri posameznikih, ki dihaajo skozi škrge (po Velascu). Plošča IX (Biodiversity Heritage Library).

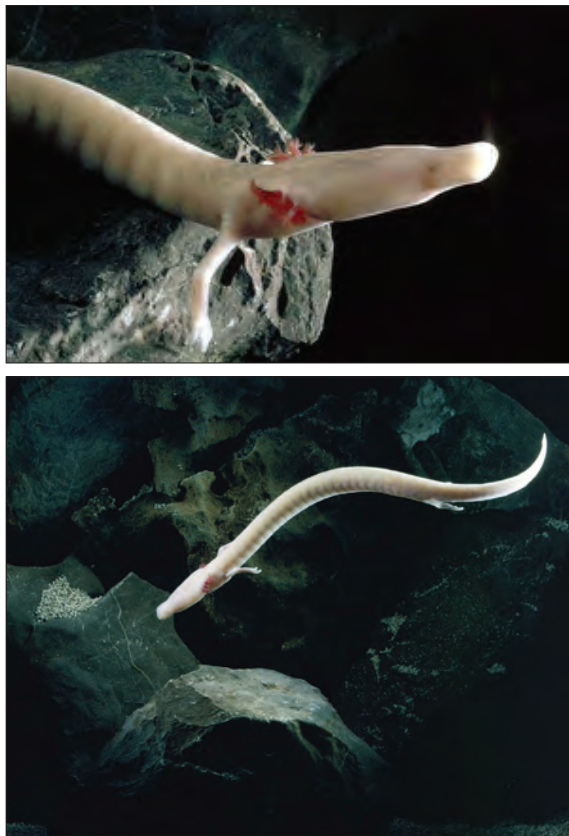
Podobno kot aksolotl ima tudi človeška ribica regenerativne sposobnosti in izkazuje neotenijo. Živi v kraških jamah Slovenije, Hrvaške in Hercegovine ter doseže visoko starost do šestdeset ali celo sedemdeset let. Kot aksolotl tudi človeška ribica

dejansko ni riba. Je vrsta, ki spada v družino Proteidae in v rod *Proteus*. Ker živi v popolni temi, se je prilagodila tem razmeram. Ima zelo občutljive fotoreceptorje, kemoreceptorje, mehanske in elektroreceptorje ter se lahko orientira po zemeljskem magnetnem polju. Ima zakrnele oči. Charles Darwin jo je omenil kot primer redukcije telesnih struktur zaradi neuporabe. V naravnem okolju jo najdemo precej redko. Spolno zrela postane žival šele po štirinajstih letih. V štirih mesecih ličinka postane podobna odrasli živali. Statistično gledano v naravi izmed petsto odloženih jajčec zgolj dva primerka dočakata



Slika 5.20: Aksolotl (Wikimedia Commons).

odraslo dobo. V ujetništvu so se potomci prvič uspešno skotili leta 2016, ko se je v jami izleglo dvaindvajset človeških ribic (Dnevnik, 2019), s čimer so dosegli štiriintridesetodstotno reprodukcijsko uspešnost. V letu je samička v ujetništvu odložila triinštirideset jajčec, iz katerih se je izleglo dvaintrideset mladičkov, kar predstavlja štiriinsedemdesetodstotno reprodukcijsko uspešnost (Dnevnik, 2022).



Sliki 5.21 in 5.22: Človeška ribica (Wikimedia Commons).

Kako nam lahko aksolotl biopolitično koristi

Aksolotl se že 160 let uporablja za znanstvenoraziskovalne namene in je tako vrsta, ki je najdlje preživela v laboratorijskem okolju (Reiß et al., 2015). V sodobnem času je aksolotl zanimiv zaradi svojih regenerativnih sposobnosti, medtem ko regenerativna kakovost človeške ribice ni posebej zanimiva za ljudi, saj žival ne more živeti v ujetništvu in znanstveniki na njej ne morejo izvajati regenerativnih medicinskih raziskav. V tem oziru se razlikuje od svojega sorodnika aksolotla, ki je tudi laboratorijska vrsta, kar človeška ribica vsaj za zdaj ni.

Raziskovanje sposobnosti obnavljanja udov in organov je za regenerativno medicino zanimivo, saj stremi k pridobivanju znanja in tehnik, s katerimi bi lahko dosegli takšno regeneracijo tkiv, organov in udov človeške vrste. Ta cilj regenerativne medicine je usmerjen v koncept regenerativnega telesa, ki ga podpirata nedavni vzpon in obljube biotehnologije. Medicina ima politično moč, ker uravnava življenje na nivoju posameznika, a v seštevku tudi populacije, zato prispeva k biopolitičnim ciljem, usmerjenim v skrb za aktivno prebivalstvo in njegovo zaščito pred stalnimi grožnjami premoči drugih bioloških vrst nad človeškim organizmom. Imunološki diskurz je militariziran, je ugotovila Donna J. Haraway. Imunski sistem se v strokovnih člankih predstavlja kot bojišče. »Ekspanzionistični zahodni medicinski diskurz v kolonialnem kontekstu je obseden s predstavo o okužbi in sovražnem vdoru v zdravo telo kot tudi s terorizmom in uporom odznotraj« (Haraway, 1991, 354).

Bolezen kot stalna grožnja zdravemu človeku v moderni dobi predstavlja to, kar v indoevropskem religioznem in pravljičnem izročilu predstavlja zmaj. Posamezniku preti s smrtjo in eksistenčno ogroža populacijo, obenem pa se endemično zajeda vanjo. V tej konstelaciji igra medicina vlogo ubijalca zmaja, ki je v službi biopolitike. Ta je prevzela mesto, ki ga je prej zasedala višja sila. V srednjeveški legendi namreč Bog pošlje ubijalca zmaja, da odreši deželo in pokristjani prebivalstvo. A Bog pošlje tudi zmaja, da bo prek ubijalca zmaja našel način, kako nad populacijo uveljaviti svojo moč in oblast. Domena biopolitike je upravljanje življenja populacije.

Regenerativna medicina je kot vrsta medicine sredstvo biopolitike. H klasični medicini dodaja to, da skrbi za »zaščito« človeškega organizma tudi pred samim seboj, namreč pred lastno značilnostjo, ki je zmanjševanje sposobnosti obnavljanja, ki je znak staranja. V tem smislu regenerativna medicina ne pomaga le ob poškodbah in obolelosti organizma z regenerativno intervencijo, temveč načrtuje tudi organizem, ki lahko »premaga« samega sebe. Zgodovinsko gledano je regenerativna medicina produkt instrumentalne racionalnosti, katere cilj je podrediti svet človeku glede na njegove potrebe. Regenerativna medicina jemlje iz sveta, preoblikuje ter vrača spremenjeno tkivo nazaj v telo. Tkivno inženirstvo, ki se uporablja v regenerativni medicini, se je razvilo zaradi težav z biološko zavrnitvijo pri presaditvah organov. V regenerativni medicini tkivno inženirstvo dela z lastnimi tkivi človeka, ki je predmet postopka, zato so možnosti zavrnitve načrtovanih in vitro gojenih tkiv majhne. Regenerativna medicina je intervencija v telo z namenom izboljšanja njegove zmožnosti obnavljanja ali pa kar intervencija, ki pomeni pomladitev. Eugene Thacker je bil eden izmed prvih, ki je pokazal na koncept regenerativnega telesa, uvedenega s tkivnim inženirstvom, saj je ta »zmožen ustvariti vizijo regenerativnega telesa, telesa, ki je vedno potencialno v presežku samega sebe« (Thacker, 1999, 183).

Zgodovina pokaže, da so Evropejci uvedli naturalističen pogled na aksolotla, ki je s tem epistemom izgubil mitske dimenzije. Oblikoval pa se je tudi instrumentalni pogled na aksolotla, ki v njem vidi določeno koristnost ali uporabnost za regenerativno medicino. V skladu s heideggerjevsko analizo stvari, s katerimi se srečuje človek, obstajajo bodisi na način »gole navzočnosti« (nem. *Vorhandenheit*) bodisi na način »priročnosti« (nem. *Zuhandenheit*). V prvem primeru ima človek nezainteresiran pogled na stvar, medtem ko je v drugem primeru človekova zainteresiranost odvisna od koristnosti ali uporabnosti, ki jo človek prepozna v stvari.

Martin Heidegger je obravnaval obstoj entitet, s katerimi se srečuje človekova bit, *das Dasein*. Antična ontologija, ki se je razvila iz Platona, je bila pravzaprav dialektika v definiranju strukture človekove biti kot pripadajoče entitetam, ki jih srečujemo, torej kot bistveno določene s potencialnostjo diskurza. Toda Aristotel, tako Heidegger, je postavil ontologijo na radikalnejša tla in jo odpravil. »[P]reprosto dojemanje navzočega v njegovi čisti navzočnosti [von etwas Vorhandenem in seiner puren Vorhandenheit], ki ga je že *Parmenides* vzel za vodilo razlage biti – ima temporalno strukturo čistega ‚pričujočevanja‘ nečesa« (Heidegger, 2005, 49–50). Bivajoče je z ozirom na pričujočnost, ki je vezana na sedanost, zapopadeno kot prisotnost. Heidegger uporablja izraz *Vorhandenheit*, ki bi ga dobesedno prevedli kot »pred-ročnost«, kar izpostavi vidik poseganja roke v svet, ki tukaj umanjka, kar je pomenljivo. V primeru gole navzočnosti je svet torej navzoč in prisoten, je »pred roko« (iz nem. glagola *vorhanden*) in ne »kliče« k *rokovanju* s stvarjo. Če ob tem pomislimo na človeško telo, ki je predmet medicine, se lahko vprašamo, ali je telo sploh kdaj »zgolj navzoče« v takšnem heideggerjanskem smislu. Bistveni del vprašanja je doslej umanjkal, namreč *za koga*. Primer medicine namreč ne priča o obstoju telesa na način gole navzočnosti, temveč takoj pokaže, da je medicinski pogled točno določen, nadalje odvisen od specializacije zdravnika in vrste bolezni, ki jo išče. Medicina ima poslanstvo v poseganju v telo z namenom, da naredi bolje, kot se uredijo stvari same po sebi. Na drugem mestu sem obravnavala to vprašanje, ki sem ga radikalizirala s tezo, da ne predstavlja šele medicinski pogled na človeško telo projekcije vednosti opazovalca na predmet opazovanja in za zdravnika telo polja, na katerem se ima zgoditi intervencija, temveč je že v samem znanstvenoraziskovalnem pristopu, ki pomeni iskanje odgovorov na vprašanja, kaj je, kakšno je in kako deluje, vpisana težnja k interveniranju in spreminjanju sveta (prim. Tratnik, 2017, 1–54). Malce kasneje bomo podreditev znanstvenoraziskovalnega pristopa instrumentalnemu prepoznali v očitnem primeru raziskave, ki je povsem sledila političnemu cilju podreditve azteškega ljudstva – tj. v Florentinskem kodeksu. V tej razpravi pa smo že lahko opazili vdiranje instrumentalnega uma v znanstvenega v primeru Valvasorjevega raziskovanja potoka Bele, ki ni osredotočeno le na vprašanje, kaj je, kakšno je in kako deluje, temveč tudi, kako lahko uporabimo oziroma kako lahko posežemo, da dobimo več, kar z drugimi besedami pomeni, da dosežemo večjo korist za človeka.

Instrumentalno dimenzijo lahko najdemo tudi v Heideggerjevi misli. Po njegovi razlagi stvari v svetu vendar niso »zgolj navzoče«, temveč so tudi »priročne« (iz nem. glagola *zuhanden*). Ta vidik je za to razpravo posebej zanimiv. Stvar, ki je povezana s »priročnostjo«, je priprava. Priprava nikoli ni sama, temveč k njej vselej spada celota priprav.

Priprava je bistveno, 'nekaj, zato da ...', Različni načini tega >zato-da<, kot so: koristnost, donosnost, uporabnost, ročnost, konstituirajo celotnost priprav. V strukturi >zato-da< je napotilo nečesa na nekaj. [...] Priprava ustreza svoji pripravnosti vedno iz pripadnosti drugi pripravi: pripravi za pisanje, peresu, črnilu, papirju, podlagi, mizi, svetilki, pohištvu, oknu, vratom, sobi. Te 'stvari' se nikoli ne kažejo najprej zase, da bi potem kot vsota realnega izpolnjevale sobo. (Heidegger, 2005, 104–105)

Pripravam je prirejeno občevanje z njimi. Rokovanje s kladivom odkriva specifično »ročnost« (nem. *Handlichkeit*) kladiva. Način biti, ki se kaže pri pripravah, je »priročnost« (nem. *Zuhandenheit*). Do stvari, ki so priprave, se postavljamo v aktivna razmerja, ki jih določa njihova »priročnost«. Tolčenje s kladivom je povezano z značajem priprave, občevanje je podrejeno »zato-da«, ki je konstitutivno za vsako pripravo.

Heidegger je nadalje povezal lastnost, ki jo je prepoznal kot »priročnost«, s pojmom dela. Čevljar, ki ga je treba napraviti, je za nošenje, izdelana ura je za odčitavanje časa. Delo, ki ga je treba opraviti, ima tako kot »čemu« kladiva s svoje strani način priprave. Delo ima svojo »priročnost«, »čemu« svoje rabnosti. Delo ima usmerjenost, napoteno je: delo, ki ga je treba opraviti za izdelavo čevlja, je napoteno na usnje, usnje je spet napravljeno iz kože. Delo napotuje na materiale. Kladivo, klešče, klinec sami po sebi napotujejo na jeklo, železo, bron, kamen, les itd., iz česar so sestavljeni. V uporabljeni pripravi je z uporabo odkrita »narava«, kot jo najdemo tudi v naravnih proizvodih:

Narave pa tu ne smemo razumeti kot samo še navzoče – tudi ne kot naravno silo. Gozd je les, gora kamnolom, reka je vodna sila, veter je veter 'v jadrih'. Z odkritim 'okolnim svetom' je srečljiva tudi tako odkrita 'narava'. Njen način biti je v svoji priročnosti lahko zanemarjen, ona sama pa odkrita in določena zgolj v svoji suhi navzočnosti. Temu odkrivanju narave pa ostaja narava tudi skrita kot to, kar 'snuje in kuje', kar nas prevzema, privlači kot pokrajina. (Heidegger, 2005, 107)

Ali so ljudje na aksolotla sploh kdaj uspeli gledati kot na zgolj navzočega, prisotnega? V njem uporabnosti ne vidi le sodobna regenerativna medicina, temveč so že prvotni prebivalci Mehiške doline v aksolotlih videli zdravilno sredstvo. Aksolotl ima za človeka priročnost. Izdelovanje zdravila je napotovalo k aksolotlu, aksolotl tako ni zgolj navzoč, prisoten, temveč je zdravilno sredstvo. To dokazuje naslednji primer. José Antonio de Alzate je leta 1790 podal recept za pripravo sirupa iz aksolotlov, ki ga je njegova babica Lugarda Pérez dobila od Indijancev in naj bi zdravil tuberkulozo. Aksolotle olupimo in njihove kože skuhamo v malo vode. Ko so skoraj kuhani, se kuhanje precedi skozi platno: koža ostane na platnu, voda z lepilom oziroma želatino pa gre skozi. Tekočini primešamo sladkor, da nastane sirup, ki se ponovno skuha. Pripravljen sirup uživamo dvakrat na dan (recept povzet po citatu v: González Valerio, 2023, 112).

Nacionalni interesi

Znanstvenoraziskovalni epistem, ki se vzpostavlja na začetku moderne dobe, vključuje instrumentalni razum, kajti usmerjen ni zgolj v to, da fenomene razume, temveč išče tudi uporabnost tega, kar skuša razumeti. Valvasor ni razmišljal le o tem, zakaj izvir reke Bele presiha in zakaj je voda bela ter penasta, temveč je obenem razmišljal o tem, kako lahko ta naravni vir človeku in njegovi živini koristi, kako lahko človek poseže v naravno stanje in ga spremeni, situacijo obrne v prid ljudi.

Znanstvena razlaga naravnih pojavov je zmaje pregnala iz gora in voda. Vrsta *Proteus anguinus* je bila prvič znanstveno odkrita v Sloveniji, kjer je bila tudi najpogostejše najdena in najbolj raziskana. Nadaljnje znanstvene raziskave so tudi dokazale, da živi le v neonesnaženem kraškem okolju. Glede na ta dejstva je človeška ribica postopoma postala zaščitni znak slovenske naravne dediščine. Ker je žival izredno občutljiva na onesnaženje, predstavlja neokrnjeno slovensko naravo in s tem naravno lepoto države. V sodobnih oblikah instrumentalizma človeška ribica služi predvsem turističnim in političnim ciljem kot zaščitni znak za gorato neonesnaženo državo. V povezavi s tem, kot tudi zaradi svoje redkosti in prvotnosti pojavljanja na slovenskem ozemlju, je tudi nacionalni označevalec.

Človeška ribica je leta 2018 dobila svojo upodobitev na poštni znamki in na slovenskem kovancu za deset centov. Aksolotl je upodobljen na mehiškem bankovcu za petdeset pesov. Poleg različnih turističnih upodobitev je postal tudi mednarodno priljubljena podoba igrač.

Ti primeri uporabnosti niso ravno v skladu s pojmom »priprave« in njene »priročnosti«, kot ju Heidegger veže na fizične oblike dela, izvedenega z uporabo rok, temveč sem pojma uporabnosti in koristnosti vzela nekoliko širše, a še vedno relativno v skladu s Heideggerjevim konceptom »priročnosti«. V vseh primerih se uporabnost ali koristnost nanaša na ustvarjanje koristi za človeško vrsto. Heideggerjevo pojmovanje obstoja entitet je v svojem bistvu vezano na človeško perspektivo. Neodgovorjeno ostaja vprašanje, kako konceptualizirati odnose med entitetami v neantropocentričnih terminih?

Pojem »gole prisotnosti« aksolotla ali človeške ribice nam pri tem ne pomaga dosti, namreč ne le zato, ker se temu pojmu lahko izmuzne zaradi njune t. i. »priročnosti« za človeka. V primeru turistične in politične rabe človeške ribice in aksolotla gre končno prepoznati



Slika 5.23: Znamka s človeško ribico
(© Postojnska jama d. d.).



Slika 5.24: Kovanec za 10 centov, na katerem je upodobljena človeška ribica.



Slika 5.25: Primož Pislak in Dragan Živadinov, našitek za Slovensko vesoljsko agencijo s podobo človeške ribice, 2000 (Foto arhiv: Inštitut DELAK).



Slika 5.26: Bankovec za 50 pesosov s podobo aksolotla, izdan oktobra 2021 (Pinterest).



Slika 5.27: Plišasta igrača aksolotl (Pinterest).



Slika 5.28: Obesek za ključe s podobo človeške ribice (© Postojnska jama d. d.).

interes za zaščito habitatov in lokalnih vrst, za promocijo, da se vrsta in njen naravni habitat ohranja, kar predstavlja določen odmik od osredotočenosti na človeka. »Gola prisotnost« je vprašljiv pojem zaradi nujnega subjektivizma v izkušanju sveta, če sledimo »kopernikanski revoluciji« kritične filozofije Immanuela Kanta, ki je pokazala, da predmeti niso dani človeški zavesti »kot takšni«, temveč se vedno kažejo človeški zavesti. Zato težko mislimo o stvareh, ki obstajajo »same na sebi«. Vendar vselej obstajajo *za nekoga*. V tem oziru vprašanje torej ni, ali obstajata aksolotl in človeška ribica kot zgolj navzoča, prisotna, temveč ali obstajata aksolotl in človeška ribica zgolj navzoča, prisotna *za človeka*, kot ne nazadnje pričata tudi izraza navzočnost ter prisotnost, ki že sama vpeljujeta človeka ob stvar, ki naj bi bila zgolj navzoča ali prisotna. Ta vidik postane prav zares antropocentričen, saj so – za človeka seveda – vse stvari takšne, kot jih vidi sam. Človek pa jih vidi v celosti svojega razumevanja sveta, svojih stremljenj, potreb, želja in strahov, ki jih na svet projicira in v njem išče. Ne nazadnje pa so te projekcije lahko tudi okoljsko ozaveščene.

Vampirotevt: sublimna pošast

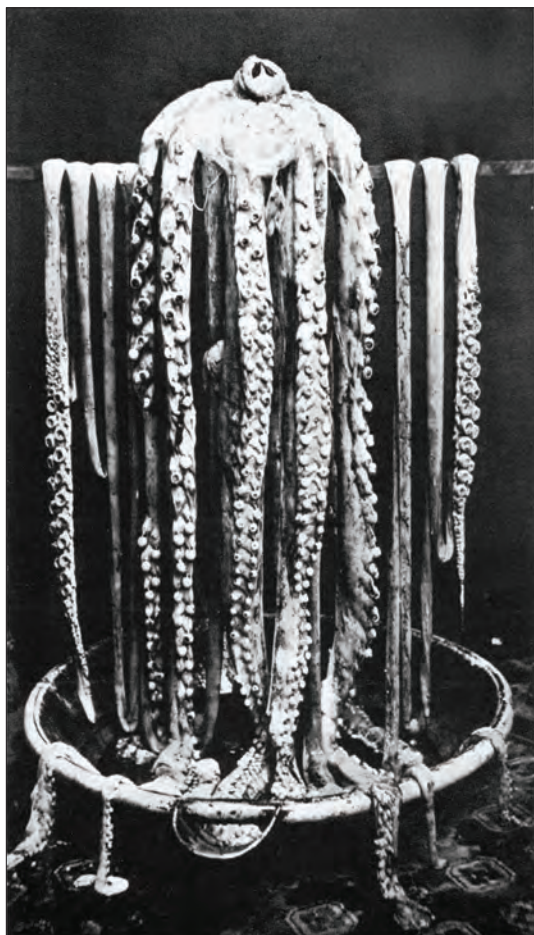
Stoletja so pripovedovali zgodbe in upodabljali podobe velikanskih lignjev, ki napadajo ladje in ljudi. Vprašanje »gole prisotnosti« se sliši prav tako nesmiselno v primeru zmaja kot v primeru strašljivega lignja, ki potopi ladjo.

Prva znana fotografija orjaškega lignja (*Architeuthis*) iz Logy Baya na Novi Fundlandiji leta 1873 prikazuje mrtvega lignja, obešenega na stojalo. To je slika nemočnega trupla in ne mogočne pošasti, kot jo predstavljajo pripovedke. Tudi v tem nemočnem stanju bi žival težko pojmovali v njeni »goli prisotnosti«, saj je vendar esencialno odsotna, ker je kot živo bitje mrtva. Očitno torej moramo določiti še neko obliko obstoja stvari, ki človeka v razmerju do njih postavljajo v posebno izkustveno situacijo.

Ko je Vilém Flusser delal na svoji knjigi *Vampyroteuthis Infernalis*, o vampirskem lignju iz pekla, je v pismu Dori Ferreira da Silva dne 29. januarja 1981 zapisal: »Dovolite, da vam predstavim projekt, ki me v tem trenutku gane. Pred dvajsetimi ali tridesetimi leti



Slika 5.29: Alphonse-Marie-Adolphe de Neuville in Édouard Riou, *Ligenj, ki drži mornarja*. Ilustracija je bila prvotno objavljena v izdaji Hetzel Julesa Verna *20000 Lieues Sous les Mer* (Wikimedia Commons).



Slika 5.30: Orjaški lignenj iz Logy Baya, Newfoundland, obešen na stojalo, november/december 1873 (Wikimedia Commons).

so iz tihomorskih voda ulovili velikanskega glavonožca, ki so ga taksonomsko težko razvrstili (med hobotnice in deseteronožce) in ki je dobil ime *Vampyroteuthis Infernalis*» (Flusser 1987, 136). Flusser je v tem pismu še zapisal, da »zver«, kot jo je poimenoval, naseljuje brezno med 3 in 8000 metri. Prve fotografije osem metrov dolgega odraslega orjaškega lignja v naravi so bile posnete na Japonskem šele v letih 2004 in 2006 na globini 900 metrov. Leta 2006 so v Kaliforniji posneli prvi video-posnetek dvanajst metrov dolge živali v njenem naravnem okolju. Pred tem, leta 2005, je Melbourne Aquarium kupil sedem metrov dolgega lignja, ohranjenega v bloku ledu. Odrasel velikanski lignj meri do trinajst metrov v dolžino, kar je največja dolžina samcev, medtem ko samice dosežejo do deset metrov. Trditve o obstoju dvajset metrov dolgega primerka orjaškega lignja niso dokazane. V primerjavi z orjaškim lignjem je vampirski lignj majhna žival – v dolžino meri približno trideset centimetrov. Ocenjuje se, da je naravni habitat orjaškega lignja v območju od 300 do 1000 metrov pod gladino, vampirski lignji pa živijo na globini od 600 do 900

metrov. Oba lignja preživita globokomorske razmere znotraj območja minimalne vsebnosti kisika. Nekateri orjaški lignji živijo ujeti v akvarijih po vsem svetu, medtem ko vampirski lignji v ujetništvu preživijo le do dva meseca. Vampirski lignji spadajo v razred glavonožcev, vendar niso lignji. Notranja stran krakov in lovke orjaškega lignja so prekrte s priseski, vampirski lignj pa ima priseske le na od trupa oddaljeni polovici krakov. Vampirski lignj je pravzaprav pasivna žival, ki se prehranjuje predvsem z delci organskih odpadkov. Da prihrani energijo, ko je napaden, preusmeri napad stran od svojega telesa s svetlečimi konicami rok daleč nad glavo. Konice okončin, ki jih je pojedel plenilec, se obnovijo.

Vampirski lignj, kot ga je obravnaval Flusser, ne obstaja per se, tj. onstran Flusserjeve kontemplacije. Flusser je vampirskega lignja esencialno obravnaval

v povezavi z njegovim življenjskim okoljem, ki so globine oceana, ocean kot kraj, ki »kipi od življenja«, kjer se nahajajo štiri petine biomase in kjer živijo največji organizmi:

Najspodnejša, bentična raven ekosistemov je cilj vsega življenja na Zemlji. Tja se usmerja vsa energija, ki jo sprošča gibalno življenje, tja se usmerja životvorni dež. Organizmi, ki živijo tam, so najbolj zunanji člen verige živega, ki obsega zemljo. To so plavajoče, hodeče, vkopavajoče se, v morsko dno zasidrane živali znatne velikosti. Tam ni več rastlin, le še rastlinam podobne živali. In tam vlada Vampyroteuthis infernalis giovanni: gospodar življenja na Zemlji. Njegovo okolje je središče vsega živega – velika luknja, ki vse živo sesa vase. (Flusser & Bec, 2022, 23)

Za razumevanje koncepta dinamičnega sublimnega, ki ga izkusi človek ob naravi, je Immanuel Kant naravno v osnovi povezal z močjo. *Moč* (nem. Macht) je definiral kot »zmožnost, ki premaguje velike ovire«. Če »lahko premaga tudi odpor tega, kar samo razpolaga z močjo«, pa se imenuje *sila* (nem. Gewalt). »Narava, obravnavana v estetski sodbi kot moč, ki nad nami ne more uveljavljati svoje sile, je dinamično sublimna« (Kant, 1999, 100). Estetska presoja sublimnega je bistveno povezana z razmerji moči. Ko je Kant našteval primere iz narave, kot so grozeče pečine, grmeči oblaki, vulkani s svojo vseuničujočo silovitostjo, orkani ipd., je sklenil, da »bolj ko je pogled nanje strašen, bolj privlačen postaja, samo da smo pri tem na varnem. Za te predmete radi rečemo, da so sublimni«, kajti »omogočajo, da odkrijemo v nas čisto drugačno zmožnost za upiranje, ki nam daje pogum, da se lahko merimo z navidežno vsemočjo narave« (Kant, 1999, 101). Čeprav se, tako Kant, zdi, da je ta analiza pojma sublimnega, ki sublimno pripisuje moči, v nasprotju z običajno predstavo Boga, ki se prikazuje v jezi v obliki groma, nevihte, potresa itd., se v teh oblikah kaže tudi v svoji sublimnosti. Če bi si takrat v svojih mislih predstavljali kakršno koli premoč nad učinki takšne moči, bi se to zdelo bogoskrunstvo. Pri podrejanju veri se na splošno zdi, da so oboževanje s sklonjeno glavo, skesane in zaskrbljene kretnje ter glas edini primerni kodeksi obnašanja v Božji navzočnosti (Kant, 1999, 103). Zato pa »[s]ublimnost ni [...] vsebovana v nobeni naravni stvari, ampak le v naši čudi, in sicer v meri, v kateri se zavedamo, da smo močnejši od narave v nas in s tem tudi od narave (kolikor vpliva na nas) zunaj nas« (Kant, 1999, 104).

Za ljudi je bilo v preteklih časih zelo pomembno izražanje zmožnosti upora v pravljičah, kjer so se merili z vsemogočnostjo nadnaravnih bitij in situacij. Ljudje se želijo poistovetiti s pogumnim tretjim sinom, ki ima pogum stopiti v drugi, podzemni svet, ko so se pred njim odprla tla in je takrat lahko rešil ujeto princeso in morda tudi starko pod urokom. Pogumni mladenič je premagal zmaja iz jame ali pošast iz jezera, ki je bila na tem, da bo požrla princeso. Produkcija in kroženje teh junaških zgodb sta bila načina soočanja z neznanim in grozljivim temnim svetom, polnim zveri in pošasti, človeški način premagovanja odpora nečesa, kar ima moč, in način vzpostavljanja človekove dominacije nad nečim grozljivim, kar je pomenilo tudi premagovanje človekovih lastnih strahov. Morda zbujajo junaške pravljice v nas nekaj tega sublimnega občutja. Gotovo pa ga občutimo ob grozljivih predstavah o orjaškem lignju, ki potaplja ladjo in jo vleče s seboj v neskončno brezno oceana. Da le sami nismo na tisti ladji.

Flusserjev pogovor z vampirotevtom

Zoolog in eden prvih teoretskih ekologov z začetka dvajsetega stoletja, Jakob von Uexküll, ki je bil pomembna referenca tudi za Heideggerja, je razlikoval med različnimi kategorijami okolij in razmišljal tudi o vlogi subjekta. Razlikoval je med subjektivnim okoljem živali, die Umwelt in bolj konceptom objektivnega okolja, die Umgebung, ki pa ga ni zanimal, saj je poudarjal, da ni objektivnega prostora per se. Namesto tega obstaja le gozd-za-drvnarja, gozd-za-botanika, gozd-za-potepuha itd. Živali pa delujejo znotraj svojih »Umweltov«. Čebela, klop in muha, ki jih opazujemo, se niti ne gibljejo v istem svetu niti si ne delijo istega sveta z nami, ki jih opazujemo. V »Umweltu« sta svet in žival bistveno oziroma eksistencialno povezana. Von Uexküll je obravnaval primer klopa. Temeljne vidike strukture »Umwelta«, okolja, ki velja za vse živali, lahko izpeljemo iz primera klopa. Iz jajčeca pride še ne povsem razvita živalca, ki že v tem stanju v zasedi čaka na živali. Ko se samica pari, slepo in gluho bitje najde pot do toplokrvne živali, iz katere izčrpa toplo kri. Von Uexküll je ugotovil, da klop uporablja voh in nima čuta za okus. Vpije tekočino, pri kateri je pomembno, da je prave temperature. Za klopa je eksistencialno pomembno, da najde obrok: po zaužitju bo klop padel na tla, odložil jajčeca in poginil. Klop vstopi v »funkcionalni cikel kot subjekt in sesalec kot njegov objekt« (Uexküll, 2010, 50).

Natančneje, v »Umweltu« obstajajo nosilci lastnosti oziroma pomena. V jeziku semiologije bi jih imenovali oznake (nem. Merkmalträger), ki so tudi nosilke pomena (nem. Bedeutungsträger). Ti nosilci so vse, kar žival zanima. Žival ima receptorje, tj. sprejemne organe, ki so namenjeni zaznavanju znamenja (nem. Merkorgan) in reagiranju nanj (nem. Wirkorgan). Če bi klopa zamenjali z orjaškim lignjem, bi si zlahka predstavljali, da bi se lignj zanimal za ladjo na enak način, kot se klop zanima za sesalca. Ladjo bi vzel kot predmet v svojem »Umweltu«. Prisesal bi se nanjo s številnimi priseski na lovkah. Končno bi jo odnesel v svoj svet.

A za Flusserja cilj ni reproducirati pravkar skicirane predstave. Pa tudi ni upreti se strašni moči lignja in ga premagati. Prav tako lignj v tem primeru ni zgolj prisoten, kot tudi ne obstaja na način »priročnosti«. Flusser daje poudarek na okoljih, ki so »ravno toliko ogledala organizma, kot je organizem ogledalo okolja« (Flusser, 1987, 70). Ta vidik, s katerega je lignj esencialno prepleten s svojim življenjskim okoljem, ki pa ni okolje opazovalca, naše, človeško okolje, govori o človekovem imaginarnem soočanju s svetom, v katerem sam ne živi in ne more živeti. Priča o preseganju človekovega strahu pred tujim, neznanim, nenaseljivim, kot tudi o preseganju oblastne pozicije in o spoštovanju nenavadnega in mogočnega. Srečanje z vampirotevtom, ki ga opravi Flusser v svoji razpravi, pomeni pripoznanje vzporednega sveta temu, v katerem živi človek, ali bolje, druge plati tega sveta, ki ga poznamo. Za nas je njegovo nasprotje, je nasprotje življenja, je smrt, onstranstvo. A za lignja to seveda ni, saj sicer v njem ne bi mogel živeti. Kot njegov iz naše, je tudi naš svet videti iz lignjeve perspektive kot nasprotje življenja: »nenaseljivo, nenavadno je naše okolje« (Flusser & Bec, 2022, 24).

Soočimo se z nemožnostjo, da bi se ti dve vrsti srečali na kakršen koli drug način kot v razmerju subjekt-objekt, pa najsi bo to iz človeške ali iz živalske perspektive. Živimo dobesedno v različnih svetovih, je sklenil Flusser, kar tudi pojasni, zakaj se je lotil razprave o vampirskem lignju. »Ni ‚splošnega sveta‘ ali ‚objektivnega

vesolja*, ki bi bil skupen obema. Takšen abstraktni svet znanosti ne obstaja. Če najdemo vampirotevta, ga najdemo v našem svetu. Ne najdemo ga kot eksistenco, ampak kot objekt« (Flusser, 1987, 73). O tovrstnem srečanju človeka in lignja zgovorno govori risba orjaškega lignja, najdenega leta 1877 v Novi Fundlandiji. Flusser je pisal celo o eksistencialni razliki, ki je razlika med, heideggerjevsko povedano, obema našima bitima-v-svetu, pri čemer noben medsebojni objem nikoli ne bi mogel spremeniti te razlike. »Vsak poskus preoblikovanja vampirotevta v človekovo dopolnilo je izdaja človeške eksistence, nevarna romantika. Nesmiselno je poskušati zmanjšati to: vampirotevta je naš pekel« (Flusser, 1987, 79).

Ali se torej lahko ti dve vrsti srečata, kljub temu da ne živita v istem svetu?

Taksonomsko se mu ni lahko približati. Pa ne le taksonomsko. Ljudje in vampirotevta živimo ločeni drug od drugega. Nas bi zdrobil pritisk, ki vlada v njegovem breznu, on pa bi se zadušil na zraku, ki ga dihamo mi. Ko njegove sorodnike zapremo v akvarij, da bi jih opazovali in iz njih sklepali o njem, se ubijejo: pogoltnjejo lastne roke. Kako bi se vedli mi, če bi nas on potegnil v svoje globine, kjer le njegovi svetilni organi predirajo večno noč, ostaja odprto. (Flusser & Bec, 2022, 3)

V svoji razpravi Flusser razgrinja tri poglede na vampirotevta. Eden je perspektiva »objektivne« znanosti. Drugi je lignjev pogled. Ta vidi brezno kot raj s sijočimi rdečimi, rumenimi in srebrnimi rakci, vrt, ki šepeta, sije in pleše, užitek vampirotevta, kjer lahko uživa sadove. Tretji je tisti, ki vidi lignjevo okolje kot brezno, pekel: »Mi vidimo mrzlo črno luknjo, polno šklepetanja zob in čeljusti, pod pritiskom, ki vse zdrobi. Tu trčita dva tubitna modela domnevno 'istega' okolja: raj in pekel« (Flusser & Bec, 2022, 23). Ta trk je podlaga za dialog z vampirotevtom. Da bi »odkrili« vampirskega lignja, se moramo najprej navaditi na nenavadnost. Flusserjev poskus pogovora z vampirotevtom kaže na namero preseganja antropocentrične perspektive.

Pogovor z vampirotevtom je potop v neprivajeno. In v neprivajeno se je pač treba potopiti, da bi sploh šele razvideli, kar je navadno. Navada je odeja, ki vse pokrije. Šele z vidika neprivajenega postane privajeno razvidno, s tem pa mogoč poskus, da ga spremenimo. To je motiv za pogovor z vampirotevtom. (Flusser & Bec, 2022, 24)

Okoljski sistemi in planetarni interesi

Von Uexküll je menil, da se je s povezanostjo subjekta z objektom v die Umwelt biologija dokončno povezala s Kantovo filozofijo s poudarjanjem odločilne vloge subjekta, saj brez živega subjekta ne more biti časa in prostora (prim. Uexküll 2010, 52). Kljub temu da je sam verjel v svojo misel kot subjektivistično, je v njej izpostavil pomen okolja oziroma okoljskega sistema, v katerega se žival s svojo subjektivno perspektivo vklaplja. Za žival so bistveni nosilci pomeni, ki jo privlačijo in prek katerih uporabi stvari v svetu, ki jo obdaja. Zanj so stvari prisotne na način, ki ga lahko prepoznamo kot »priročnost« v heideggerjevskih terminih. Von Uexküellovo razmišljanje o povezanosti živali z okoljem je vplivalo na Heideggerjevo misel, Heideggerjeva filozofija pa na sodobnega filozofa Levija R. Bryanta, ki pa verjame, da se je s svojim mehaničnim materializmom odmaknil od subjektivistično naravnane filozofije.

V objekt usmerjena ontologija (angl. *object oriented philosophy* – OOO) je sodobna filozofska šola, katere cilj je odvrniti se od antropocentrizma subjektivno usmerjene ontologije, kot jo je uvedel Kant. Zagovorniki, med katerimi je najbolj viden predstavnik Graham Harman, trdijo, da predmeti obstajajo neodvisno od človeške percepcije. Levi R. Bryant je mlajši predstavnik te šole, ki je v objekt usmerjeno ontologijo nadgradil v »v stoj usmerjeno ontologijo«. Bryant izpostavlja funkcionalnost stvari, kar vodi do povezanih okoljskih sistemov. Sam meni, da njegovo pojmovanje stroja ni tako daleč od Heideggerjevega, ki je trdil, da stroj vedno potrebuje ustvarjalca ali operaterja. Bryant razlaga stvari v podobnem smislu kot Heidegger misli priprave, le da jih Heidegger obravnava značilno antropocentrično, kajti priprave so »priročne« za ljudi. Bryantova konceptualizacija stroja je široka, saj pravi, da »drevo ni nič manj stroj kot letalo« (Bryant, 2014, 16). Stroj je entiteta, ki dinamično deluje na vhodih in proizvaja rezultate. Bryanta kot materialističnega družbenega in političnega filozofa zanima, kako pomembno vlogo igrajo geografske značilnosti materialnega sveta v družbenih odnosih in organizaciji družb. Žive in nežive strukture delujejo kot stroji. Za Bryanta je ključnega pomena, da stroji »formirajo človeško delovanje, družbene odnose in dizajne na različne načine, ki ne izhajajo preprosto iz ljudi samih« (Bryant, 2014, 22). Če drevo pojmuje kot stroj, je naše razumevanje zelo drugačno od tistega, kjer ga imamo za objekt z določenimi lastnostmi: »Namesto bi drevo obravnavali kot strukturo kvalitet, ali lastnosti, ki so lastne subjektu, pristopimo k temu kot k sistemu operacij, ki izvajajo transformacije« (Bryant, 2014, 38). Tako je pravilno vprašanje, ki ga moramo nasloviti v navezavi na vsak stroj: »Kaj počne?« (Bryant, 2014, 39). Drevo ni statičen objekt, temveč procesni stroj, ki sprejema nekaj vnosov in proizvaja izhode: drevo transformira tok vode, hranilnih snovi v tleh, svetlobe in ogljikovega dioksida, ki prehaja skozi drevo.

Kras je najmlajše geografsko območje na Zemlji, zato je tudi *človeška ribica* v jame »prispela« razmeroma nedavno in se iz prebivalca površinskih voda, podobnega črnemu močerad, razvila v današnjo vrsto. To se je najverjetneje zgodilo šele po umiku ledenikov pred manj kot deset tisoč leti. Kraške apnenčaste jame lahko štejemo za dober primer »strojev«, kot jih je razumel Bryant, saj organizirajo življenje v njih, vključno s človeško ribico. Poleg tega so jame povezane z drugimi »stroji« ali mehanizmi, kot so različne vrste vodnih tokov, ki tečejo v zemeljsko skorjo in iz nje ter oblikujejo kraški svet: kanale, jamske dvorane, kapnike itd. Tekoče zemeljske vode so povezane s podzemnim svetom in podzemnimi »stroji«. Podzemne vode zagotavljajo kakovostno vodo, ki jo ljudje uporabljamo za preživetje, gospodinjstvo, gospodarstvo. Stroji na kmetijah, v industriji in v mestih so povezani z zemeljskimi in podzemnimi vodami, največkrat v smislu onesnaževanja. Življenje ljudi je povezano z življenjem *človeške ribice*. Danes, ko se človek zaveda, da je sam le ena izmed življenjskih oblik na planetu, a najbolj invazivna izmed vseh, razpolaga tudi z vednostjo, da je dobro počutje *človeške ribice* v kraških jamah, akosolotla v vodah Xochimilco, lignjev v morjih, človeka na kopnem in njihovo preživetje kot vrst v njihovih izvornih vodnih habitatih odvisno od okoljsko trajnostnega načina življenja ljudi.

VI.

OBLIKOVANJE SKUPNOSTI IZ ANTIČNE MITOLOGIJE

Namen tega poglavja je na študiji primera pokazati, kakšno vlogo so imeli antični miti v predrazsvetljenski dobi pri konsolidaciji identitete in grajenju skupnosti. Zanimanje za grško in rimsko antiko je bilo v sedemnajstem stoletju veliko. Miti so imeli pri tem pomembno politično vlogo. Trije intelektualci tistega časa, ki so imeli tudi politično moč, Janez Vajkard Valvasor, Janez Ludvik Schönleben in Janez Gregor Dolničar, so gradili kolektivni spomin na mitološki argonavtski nastanek Ljubljane, in sicer z namenom čaščenja in slavljenja dežele Kranjske.

Red mitološkega diskurza

Takole piše Janez Vajkard Valvasor o mitoloških virih o nastanku mesta Ljubljana:

Da bi pripovedoval celotni potek odprave Argonavtov, se mi zdi prav tako nepotrebno, kot spravlja v slabo voljo obširno pripovedovanje, pomešano z obilico pravljic. Vendar pa te zgodbe, pomešane z mnogimi izmišljotinami, le ne moremo povsem pustiti ob strani, temveč moramo od nje vsaj nekaj nakazati, ker je to namreč občuten prispevek k virom za začetek gradnje deželnega glavnega mesta Ljubljane, ki se je v starih časih imenovalo Aemon. (Valvasor, 2009–2013, 4. del, 4)

Miti so imeli pomembno politično vlogo. Mitov na splošno nima veliko smisla obravnavati z vidika vprašanja, ali se je tisto, o čemer mit govori, v zgodovini tudi dejansko zgodilo, ali je torej mit resničen glede na resničnost onstran diskurza. Tudi tukajšnji cilj ni določiti ločnice med resničnim in neresničnim v mitološkem diskurzu. Ta ločnica je povezana z verjetjem v resničnost mita, ni pa nujno povezana z verjetjem v mit in z močjo njegovega delovanja. Razmejitev med resničnim in neresničnim ni bistvena niti v navezavi na klasične antične mitološke diskurze. Zato tudi Michel Foucault ni razpravljal o »resničnosti« mitskega diskurza, temveč se je raje vprašal, kaj je ta »volja do resnice«, ki je prestopila toliko stoletij naše zgodovine, in kakšen tip delitve vlada naši »volji do znanja«. Ugotovil je, da se oblikuje »sistem izključevanja, zgodovinski, spremenljiv in institucionalno omejujoč sistem« (Foucault, 1981, 54), diskurz, ki ga ureja niz pravil, sistemov in postopkov. »Red diskurza« ni le tisto, kar je bilo mišljeno ali rečeno samo po sebi, temveč obsega diskurzivna pravila in kategorije, ki so sestavni del diskurza in znanja: »[v] vsaki družbi je produkcija diskurza hkrati nadzorovana, izbrana, organizirana in prerazporejena z določenim številom postopkov, katerih vloga je odvrniti njegove moči in nevarnosti, obvladati njegove naključne dogodke, se izogniti njegovi težki in mogočni materialnosti« (Foucault, 1981, 52). V skladu s tem je bil za grške pesnike iz šestega stoletja pred našim štetjem pravi diskurz tisti, »ki se mu je bilo treba podrediti, ker je vladal, [...] diskurz, ki s prerokovanjem prihodnosti ni le napovedoval, kaj se bo zgodilo, ampak je pomagal, da

se je to zgodilo, s tem da je misli ljudi nosil s seboj in se tako vtikal v tkivo usode» (Foucault, 1981, 54). »Volja do resnice« je sistem izključevanja, ki potrebuje »institucionalno podporo: krepijo in obnavljajo jo celi sloji praks, kot so pedagogika, [...] sistem knjig, založništvo, knjižnice; učene družbe v preteklosti in laboratoriji danes« (Foucault, 1981, 55).

Na sledi Foucaultovih ugotovitev o redu diskurza si je Paul Veyne, tudi ob prijateljskem razpravljanju s Foucaultom, zastavil raziskovalno vprašanje: so Grki verjeli v svoje mite? S svojo raziskavo je pokazal, da verjetje v neko trditev ali »resnico«, ki jo prinaša na primer avtoriteta izročila, v katero pa na osnovi razumske razlage ne moremo verjeti, ni tako enoznačno, kot si morda včasih enostavno predstavljamo. Zato je Veyne sklenil, da bo namesto o »verovanjih« govoril kar o »resnicah«. Same »resničnosti« so »imaginacija«. »Ljudje resnice ne najdejo: delajo jo, tako kot delajo svojo zgodovino« (Veyne, 1998, 9). Grki so vedeli, da pesniki »lažejo«, treba je le, kot je predlagal Plutarh, »Mit očistiti z Razumom« (Veyne, 1998, 11). V mitu se, v skladu s tem prepričanjem, nahaja zgodovinski vir, ki ga je treba razbrati, kajti »mitično izročilo prenaša avtentično jedro, ki se je v stoletjih obdalo z legendami; težave delajo samo legende, ne pa jedro« (Veyne, 1998, 29). »Ko bi le mogli doseči, da bi se to, kar sodi k mitu [*mythôdes*] podredilo razumu [*lógos*], potem ko ga je ta prečistil in si tako nadel videz zgodovine [*historía*]«, razmišlja Plutarh in dodaja: »Kadar pa se bo *mitsko* drzno upiralo verodostojnosti in se ne bo moglo uskladiti z verjetnostjo, bomo prosili poslušalce [*akroatai*], za prizanesljivost in potrpljenje pri poslušanju teh starih zgodb [*archaiología*]« (Detienne, 2008, 117).

Za Grke je ustno izročilo na neki način celo istovetno mitu, kajti »'poznati iz pripovedovanja' pomeni poznati iz mita« (Veyne, 1998, 11). Ustno izročilo namreč vsebuje tako zgodovinske podatke kot dodatke: »Pavzanieva, Aristotelova in celo Herodotova kritičnost je v tem, da v mitu vidijo ustno izročilo, zgodovinski vir, ki ga je treba kritizirati« (Veyne, 1998, 29). Kritika, katere cilj je spoznanje zgodovine, v tem smislu pomeni »očistiti« vir vsega drugega, kar ni zgodovina. Kot je pokazal Tukidid, pa se tudi ontologija spomina zaradi nezanesljivosti spomina ob pomanjkanju pisnih virov ter drugih mehanizmov delovanja približa delovanju mita.

Tukidid je prispeval pomembna opozorila glede ustnega izročila in reda mita, povezana s spominom. Na primeru peloponeške vojne je razmišljal o politiki spomina, ki se kaže ob delovanju na osnovi moči. Ugotovil je, da se presenečeni nasprotnik brez obrambe lahko le vda zakonu zmagovalca, zapre v tišino in ječo za vse večne čase. Sklepal je, da konceptualni aparat spomina, prilagojen sedanjosti brez arhivov, deluje na istem področju kot ustna tradicija. Tukidid, ki je nasprotoval spominski tradiciji, navaja vrsto očitkov. Prvi je, da je spomin zmotljiv. »Uho ni zanesljivo in usta so njegov zaveznik. Spomin je šibek pa tudi varljiv: izbira, interpretira, rekonstruira« (Detienne, 2008, 118). Primer so govori tik pred vojno bodisi med njo – težko si je zapomniti natančno besedilo govorov. Spomin ima pomanjkljivosti, bele lise in tudi poročati ne more natančno. Priče so nezanesljive – v spominu ustvarjajo lastne inačice dogodkov glede na simpatije, ki jih gojijo do udeležencev. »V nesreči pa je spomin še šibkejši« (Detienne, 2008, 120). Dejavniki, kot je lakota, vplivajo na oblikovanje zgodb. Očitek poslušalcem in pripovedovalcem je njihova lahkovernost – ljudje raje zaupajo govoricam in slabim poročilom, kot da bi preverjali dejstva. Potem je na delu tudi čas, skozi katerega apodiktična mnenja, ki so nepreverljiva dejstva, postopoma dokončno postanejo miti. Ko začnejo še pesniki opevati dogodke in jih olepševati, da bi jih povelicali, in kadar logografi nizajo nepreverljiva dejstva, da bi poslušalcu ugajali bolj kakor resnici, postane

tisto, česar ni več moč verjeti, popolnoma neverjetno (Detienne, 2008, 121–123). Ne le neverjetnosti, Marcel Detienne izpostavi še, da miti pogosto vsebujejo umazane, divje, gnusne in odvratne vsebine (Detienne, 2008, 18–19).

Mitski diskurz je konstruiran, in sicer tako, da ustreza potrebam družbe. Resničen je v smislu svoje umeščenosti v družbo in svoje trojne časovne vpetosti: 1. povezave s preteklostjo, izročilom, iz katerega črpa, in vsebin, na katere se navezuje, 2. navezave na sedanost, v kateri konstitutivno deluje, in 3. projekcije v prihodnost, kjer ima dejanske učinke na življenje družbene skupnosti.

Ko so predrazsvetljenski učenjaki iz dežele Kranjske raziskovali regijo, so si prizadevali ustvariti znanje, ki bi temeljilo na racionalnem sklepanju v skladu z nastajajočim modernim znanstvenim epistemom. Njihov cilj je bil predstaviti zgodovino dežele, njene družbene in naravne značilnosti, z namenom, da bi deželo hvalili in okrepili njen politični pomen. Naleteli so na mitološki diskurz, ki so ga želeli preseči. Čeprav so si prizadevali očistiti mit z razumom, so ga vgradili tudi v svojo produkcijo znanja, prav tako pa so tudi dobro politično izkoristili starodavno mitologijo, povezano z regijo.

Mitološka ustanovitev Æmone

Ustanovitev današnjega mesta Ljubljana ima mitološki izvor. Povezana je z antično mitološko zgodbo o Argonavtih. Pri tem sta pomenljiva oba sestavna izraza pojma mitologija: *mythos* in *logos*. Če se prvi nanaša prvotno na ustno izročilo, drugi v prvi vrsti izpričuje racionalno mišljenje. Mitološka ustanovitev mesta raziskovalcem še danes povzroča zadrege glede vprašanja, ali gre za mit ali zgodovino, čeprav je obenem razvidno, da je kot kolektivni spomin sprejeta: »‘Mitski začetki’ – ki si jih je mogoče izmisliti kadar koli in iz katerega koli razloga – so tako rekoč iracionalna stran zgodovine: še niso prava zgodovina. ‘Antična zgodovina’ regije Nauportus-Emona je tesno povezana z zgodbo o povratnem potovanju Argonavtov« (Šašel Kos, 2006, 13).

V letih 1680–1681 je Janez Ludvik Schönleben (1618–1681), prvi kranjski zgodovinar, izdal svoje najboljše in najpomembnejše zgodovinsko delo *Carniola antiqua et nova*,⁴² v katerem je opisal davno preteklost Kranjske. Za glavni cilj svojega zgodovinopisnega raziskovanja si je postavil povečevanje kranjske dežele, habsburške



Slika 6.1: Janez Ludvik Schönleben, *Carniola antiqua et nova* (1681), prvo zgodovinsko delo o stari zgodovini Kranjske (Wikimedia Commons).

⁴² Celoten naslov se glasi: *Carniola antiqua et nova: antiqua Japydica, Hyperborea, Celtica, Pannonica, Norica, Istrica, Carnica, Romana, Vandalica, Gothica, Langobardica, Slavica, Avarica, Francica, nova Germanica, Slavica, Francica, Bavaria, Austriaca: sive inclyti Ducatus Carnioliae annales sacro-prophani. Ab orbe condito ad nostram usque ætatem per annorum seriem Chronographice digesti in duos tomos.*

vladarske hiše, rodnega mesta Ljubljane (z delom *Aemona vindicata*)⁴³ in kranjskih plemiških družin (Deželak Trojar, 2017, 256). Po Schönlebnovih ugotovitvah je bilo mesto Emona, danes Ljubljana, ustanovljeno leta 1222 pr. n. št. (Schönleben, 1681, 45). Pri svojem zgodovinskega raziskovanju antične zgodovine se je Schönleben skliceval na različne antične zgodovino pisce, kot so Plinij, Strabon, Tacit, Ptolomej in drugi (Deželak Trojar, 2017, 260), pri čemer ni imel zadržkov do uporabe grške mitologije – tako je imela osrednjo vlogo pri pisanju o ustanovitvi mesta Emone epska pesnitev Argonavtika Apolonija z Rodosa (Weiss, 2021, 88). Schönleben se neposredno skliče na zgodovinarja Sozomenusa grškega in Zosimusa, ko ustanovitev Æmone poveže s plovbo ladje Argo po Donavi, Savi in Ljubljanici do mesta Nauport, današnje Vrhnike, kjer so Argonavti, bežeči pred Kolhijci z ukradenim zlatim runom in Medejo, prezimili (Schönleben, 1681, 45, 46). Jazon naj bi leta 1223 zbral razpršene prebivalce Japodije in naslednje leto ustanovil mesto Emona.



Slika 6.2: Charles de La Fosse, Jazon in Argonavti prihajajo v Kolhido, okoli leta 1672. Slika prikazuje prizor iz epske pesnitve Argonavtika Apolonija Rodosa, ki je bila napisana posebej za ptolemejsko Aleksandrijo, vendar je dolgo časa služila kot vir za druge dinastije, ki so želele prikazati svojo moč in ambicije, prav tako pa je bila vir za stare in baročne zgodovinarje pri pisanju o ustanovitvi Emone. Slika se nahaja v Château de Versailles (Wikimedia Commons).

Janez Vajkard Valvasor, ki je prinesel znanje o organizaciji vodnih sistemov v Ljubljanski kotlini in na Krasu in katerega cilj je bil – podobno kot Schönlebnov – pohvaliti deželo Kranjsko, je prav tako osvetlil staro zgodovino mesta Ljubljane. V Slavi vojvodine Kranjske (4. del, XIII. knjiga, 1. poglavje) je Valvasor obširno pisal o jadrnanju Argonavtov in o Jazonovi ustanovitvi Emone. Skliceval se je na več antičnih

⁴³ To je ponatisnjeno v drugem delu drugega poglavja prvega zvezka dela *Carniola antiqua et nova*.



Slika 6.3: Janez Vajkard Valvasor, *Argonavti gradijo Emono*, 1689 (Valvasor, 2009–2013, 4, 9) (Wikimedia Commons).

avtoritet, kot so grški geograf in zgodovinar Strabon, rimski učenjak Plinij (Plinius), rimski zgodovinar Justin (Justinus), grški učenjak Evstatij (Eusthathius) iz Soluna, grški zgodovinar Zosim (Zosimus), bizantinski zgodovinar Sozomen (Sozomenus), Isidorus in drugi (Valvasor, 2009–2013, 4. del, 8), pa tudi na epsko pesnitev Apolonija Rodeškega z naslovom *Argonavtika* (Valvasor, 2009–2013, 4. del, 4). Grški Argonavti so na poti domov, ko so bežali z ukradenim zlatim runom, pluli po rekah Donavi (Ister)⁴⁴, Savi in Ljubljanci (Nauportus)⁴⁵ do izvira na Vrhniki, do пристanišča Nauportus,⁴⁶ kjer so prezimili in nato spomladi nadaljevali povratno pot proti Jadranskemu morju. Mesto so imenovali *Æmona*, kar so poznejši prebivalci popačili v Emona. Jazonova rodna dežela, Tesalonija, se je namreč poprej imenovala Aemonija, zato je hotel mesto poimenovati po njej (Valvasor, 2009–2013, 4. del, 8).

⁴⁴ V antiki so Donavo imenovali Ister (Valvasor, 2009–2013, 4. del, 8; Strabo, 1903, 9). Apolonij Rodeški piše, da je dolga reka, po kateri pluje Jazon v notranjost celine, Istros, široka in globoka ter plovna celo za tovarne jadnice (Clemenž, 2008, 92; Green, 1997, 159; Schwab, 1990, 189). Istri so bili po navedbah Strabona (circa 63–24 pr. n. št.) tudi prvo ljudstvo na ilirski obali (Strabo, 1903, 483). Plinij starejši (circa 23–79 n. št.) zapiše, da »mnogi avtorji, vključno z Neposom, ki je živel na bregovih reke Pad, trdijo, da Istra nosi ime po potoku Ister, ki teče iz Donave (ki ima tudi ime Ister) v Jadran« (Pliny, 1942, 95). Darko Darovec ugotavlja, da je poimenovanje Istre povezano z zgodbo o Argonavtih (Darovec, 2009, 27).

⁴⁵ Ime Nauportus ni uporabljeno le za pristanišče, temveč tudi za reko Ljubljaniico, navaja Valvasor (Valvasor, 2009–2013, 4., 8. del).

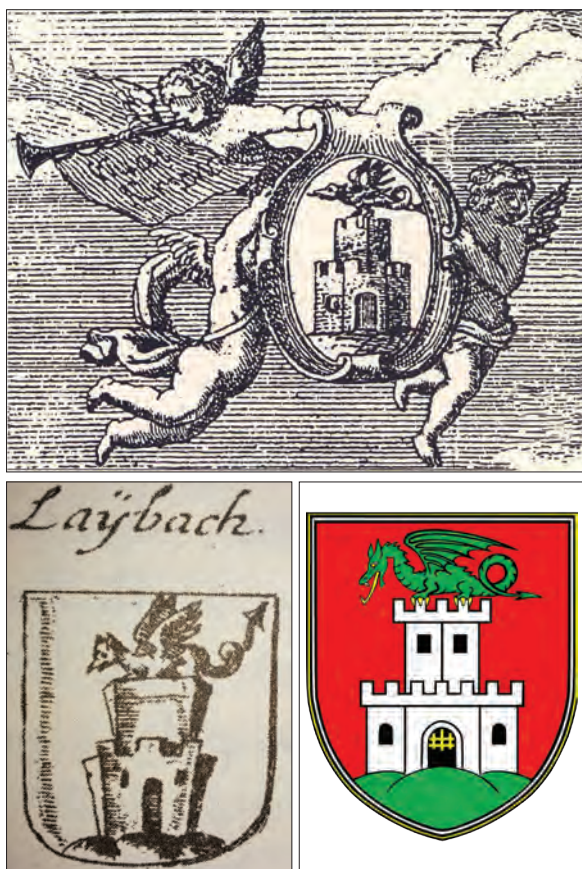
⁴⁶ Nauportus, vendar je tudi ime Pamportus dvakrat omenjeno v Strabonovi geografiji (Strabo, 1903, 309, 482). Območje so po navedbah Strabona naseljevali Japodi (Iapodes), o katerih zapiše: »Bili so bojevito ljudstvo, vendar jih je Avgust popolnoma pokoril [...]. Dežela je revna, prebivalci pa živijo predvsem od pire in prosa. Njihova oborožitev je po keltski modi. Njihova telesa so preluknjana, tako kot telesa drugih ilirskih in tračanskih ljudstev« (Strabo, 1903, 483). Komentator Strabonovega prevoda je navedel, da po Pliniju Starejšem »ime tega kraja izhaja iz pravlјice o ladji Argo, ki so jo pripeljali do Donave in Save, nato pa so jo na ramenih ponesli do Jadrana« (Strabo, 1903, 482).

Grški zgodovinar Zosim je o Argonavtih pisal v letih 498–518 (*Nova zgodovina*, 5. knjiga, 29. poglavje) (Zosimus, 2006, 114). Skliceval se je na Olimpiodora iz Teb, ki je posnemal pesnika Peisandrosa. Sozomen (Salaminius Hermias Sozomenos) je isto zgodovino zapisal v prvi polovici petega stoletja in se pri tem skliceval na isti vir (Olimpiodora). V devetem stoletju je zgodbo po Sozomenu prevzel bizantinski kronist Nikephoros Kallistos (Bratož, 1992, 270), pa tudi Valvasorjev kolega raziskovalec Janez Ludvik Schönleben, ki je prvi podrobno analiziral mit o Argonavtih in iz tega ustvaril pravo mitogenezo antične Emone (po njegovih izračunih je bila ustanovljena leta 1222 pred našim štetjem, torej precej pred Rimom) (Deželak Trojar, 2017; Škamperle, 2019, 58).

Ljubljanski zmaj in njegov ubijalec

Druga različica zgodbe prav tako poroča, da je Jazon pred ustanovitvijo Emone premagal zmaja – močvirsko pošast, ki je strašila tamkajšnje prebivalce. V navezavi na to legendo je zmaj po zaslugi prizadevanj prvih znanstvenih raziskovalcev postal simbol Ljubljane (Županek, 2010, 31). Trije intelektualci, Janez Ludvik Schönleben, Janez Vajkard Valvasor in Janez Gregor Dolničar (1655–1719, Johann Gregor Thalnit-scher von Thalberg), so mit o argonavtski ustanovitvi Ljubljane utrdili kot zgodovinsko dejstvo (Žmuc, 2010, 52). Navedbe, ki jih je uporabil Schönleben, so bile podlaga za prizadevanja številnih intelektualcev tistega obdobja, da bi ustanovitev Ljubljane povezali z zgodbo o Argonavtih (Županek, 2010, 28). Dolničar, ki je bil Schönlebnov nečak in takratni ljubljanski župan, si je genezo mesta prizadeval obeležiti tudi s postavitvijo baročnih javnih spomenikov in s podpiranjem umetniških del, ki so zrcalila to preteklost (Kokole et al., 2006).

Ljubljana je bila prvič omenjena z imenom Laibach leta 1144, z imenom Luwigana pa leta 1146. Status mesta je dobila okoli leta 1220. Najstarejša uporaba mestnega pečata je znana iz leta 1280, ko se kot simbol mesta pojavi podoba ljubljanskega gradu iz obdobja Spanheimov (Španhajm). Na mestnem pečatu v gotskem slogu iz sredine petnajstega stoletja se nad gradom pojavi kači podobna pošast, kot ročaj pečata pa služi upognjeni krilati zmaj. Zmaj ob grbu, torej zunaj njega, se pojavi v šestnajstem stoletju, zadnjič pa leta 1667. Valvasor je zmaja, ki je kopija celovškega, postavil v sam mestni grb, in sicer kot »znamenje budnosti« (Otošič, 2001, 164). Z uporabo zmaja kot heraldičnega znamenja mesta postane zmaj tovrstni simbol, ki gradi identiteto skupnosti, priča o plemenitem izvoru mesta in njegovih prebivalcev ter tako prispeva k prepoznavnosti, ugledu in ustreznemu političnemu statusu mesta, ki ima bogato in pomembno zgodovino. Grb kot simbolna podoba predstavlja pripadnost, dejavnost in idejo; povezan je z oblikovanjem grbov v evropski tradiciji, ki sega v srednji vek, ko so vitezi, katerih ščiti so bili poslikani s simboli, dosegli večjo prepoznavnost. Namen grba je identificirati nosilca in pričati o njegovi pomembnosti (Allcock, 2012; Thiry & Duerloo, 2021). V 9. knjigi, XII. poglavju, je Valvasor predstavil kranjske družine in njihove grbe ter tudi svojo rodbinsko drevo. Starodavni slovenski izraz »rodbina«, ki pomeni družino, je pomemben, ker je etimološko povezan z izrazom »rod«, ki pomeni poreklo. Izraz »narod« ima isti koren. Družinski grb v skladu s tem priča o pomembnosti njenega porekla, podobno funkcijo pa ima tudi mestni grb. Z oblikovanjem zmaja kot emblema, prepoznavnega znaka Ljubljane, ki je vstopil tudi v mestni grb, ima zmaj kot simbol pomembno politično vlogo pri



Slike 6.4a, 6.4b, 6.4c: Zgoraj: Heraldično znamenje Ljubljane v Valvasorjevi veduti mesta iz leta 1689 (Otošič & Jurečič, 1995, 51; Wikimedia Commons). Levo: Janez Vajkard Valvasor, grb mesta Ljubljane, 1689 (Valvasor, 2009–2013, 3, 121; Wikimedia Commons). Desno: Današnji grb mesta Ljubljane (Wikimedia Commons).

uveljavljanju pomena mesta Ljubljane. S tem ima zmaj kot simbol Ljubljane v povezavi z mitom o Jazonu, ki je v zelo daljni preteklosti premagal zmaja in ustanovil to mesto, tudi funkcijo graditve zavesti o pomembnem poreklu Ljubljančanov.

Janez Vajkard Valvasor in Janez Ludvik Schönleben sta v svojih znanstvenoraziskovalnih prizadevanjih stremela k očiščenju mitologije izmišljij, da bi našla resnični potek zgodovine. To izpričuje epistemološki prelom, ki se kaže kot težnja po uveljavitvi zgodovinskega pristopa kot resnega znanstvenoraziskovalnega pristopa, ki bo nadomestil mitološki diskurz. Po drugi strani pa ne gre spregledati dejstva, da so Valvasor, Schönleben in Dolničar mitološke dimenzije tudi s pridom izkoriščali za domoljubne oziroma politične interese, kot so tudi utrdili uporabo zmaja kot heraldično znamenje mesta Ljubljane, s čimer so mit politično instrumentalizirali.

Konstruktivna moč spominjanja

Klasično zgodovinoписje se je želelo znebiti dimenzij spomina, ker se je osredotočilo na t. i. dejanskost, faktičnost preteklosti. Nedavno uveljavljena šola študijev spominjanja (mnemohistoriografije) pa se je, nasprotno, posvetila prav spominu. Mnemohisteriografija je začela pozornost posvečati elementom, ki se nanašajo na preteklost, niso nujno faktični, a so aktualni, ker imajo določeno politično relevantnost za skupnost, ki se jih spominja v sedanjosti. Ta pristop oživlja tudi zanimanje za mitsko, ki kolektivni spomin povezuje s starogrškim razumevanjem mita, saj je ta vezan na ustno izročilo, ki ni usmerjeno v predstavljanje faktičnosti preteklih dogodkov, »resnice« o tem, kaj se je dejansko zgodilo, temveč v posredovanje sporočil, povezanih s preteklostjo, na podlagi določenih interesov v sedanjem času. Če so pionirji kritičnega zgodovinoписja diskreditirali spomin kot tekmeца zgodovine (Assmann, 2008, 60) in če zgodovinski pozitivizem temelji na ločevanju med zgodovinskimi in mitskimi elementi v spominu, cilj mnemohistoriografskih študijev ni ugotavljanje morebitne resnice izročil, temveč je »analiza mitskih elementov v izročilu in odkrivanje njihovih skritih načrtov«. »Resnica« določenega spomina ni toliko v njegovi »faktičnosti« kot v njegovi »aktualnosti« (Assmann, 1997, 9–10). V skladu s tem se »s procesi spomina pogosto, če že ne vedno, manipulira in posega vanje za včasih nujne namene v sedanjosti« (Said, 2000, 179). Pri tem institucije in družbene skupine, kot so narodi, nimajo spomina, »temveč si ga ,ustvarijo‘ s pomočjo spominskih znakov, kot so simboli, besedila, podobe, obredi, ceremonije, kraji in spomeniki. Skupaj s takšnim spominom te skupine in institucije ,konstruirajo‘ identiteto« (Assmann, 2008, 55; Assmann, 2006). Ni nujno, da so ustvarjeni spomini avtentični, a je pomembno, da so *uporabni*. V službi lokalnega patriotizma je mogoče izumiti tradicijo, pri čemer je »izum tradicije metoda za selektivno uporabo kolektivnega spomina z manipuliranjem določenih delov nacionalne preteklosti, zatiranjem drugih in povzdigovanjem tretjih na povsem funkcionalen način« (Said, 2000, 179). Če je v kontekstu zgodovinoписja »mit« tisto, kar je treba razkrinkati, v študijih spominjanja dobi drugačen pomen – lahko se nanaša na pripoved, ki je pridobila simbolno vrednost ter je vtisnjena in posredovana prek spominjanja. »Medtem ko se v diskurzu racionalnega razsvetljenstva mit uporablja za razlikovanje med resnico in lažjo (ali pristnostjo in fikcijo), se v diskurzu raziskav spomina uporablja za razlikovanje med predmetom zgodovinskega vedenja na eni strani in kolektivno zapomnjenimi dogodki na drugi«. Mit lahko v tem smislu opredelimo kot »kolektivno zapomnjeno zgodovino« (Assmann, 2008, 68). Mita ne ustvarjajo le izmišljeni dogodki, temveč tudi zgodovinski dogodki, ki se preoblikujejo v kolektivni spomin.

Zanimanje za grško in rimsko antiko je bilo močno v sedemnajstem in osemnajstem stoletju. Odražalo se je tudi v »širjenju metodičnega arheološkega raziskovanja po Evropi«, pravi arheolog Neil Asher Silberman, pri čemer je »navdušenje za antiko pogosto odražalo in krepilo nastajajoče občutke lokalnega patriotizma« (Silberman, 1996, 254). Po oceni raziskovalca nacionalizma Anthonyja D. Smitha je bila to prva velika doba nacionalizma (Smith, 1986). Čeprav se instrumentalni razum povezuje zlasti s formiranjem industrijske družbe (Schechter, 2010), lahko vendar že ob nastajanju moderne znanstvene vednosti opazimo, da ne gre zgolj za oblikovanje razlag sveta, od naravnih pojavov do preteklosti, temveč je temu stremljenju inherentno tudi instrumentalno umevanje sveta, v skladu s katerim človek išče koristnost raziskanega. Valvasor, Schönleben in Dolničar so brskali po zgodbah o preteklosti dežele Kranjske in jih predstavljali z namenom čaščenja in slavljenja dežele, mesta Ljubljane in njune bogate preteklosti, s čimer so gradili kolektivni spomin politične skupnosti.

VII.

UPORABA NARODNIH JUNAKOV ZA RAZLIČNE DRUŽBENOPOLITIČNE POTREBE

Ko se je literarni zgodovinar in teoretik Jakob Kelemina v predgovoru v *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*, ki jih je sam uredil leta 1930, ukvarjal z značilnostmi bajk (slovensko iz gr. mythos) oz. mitov in pravljič, je ugotovil, da se je pravljica razvila iz mita, vendar je bilo mitsko jedro zastrto: »Mitična bitja v neki dobi prevzamejo človeške poteze in postanejo kot heroji nositelji najstarejših zgodovinskih sporočil kakega naroda« (Kelemina, 1930b, 7). Kelemina je zatrdil, da je imel slovenski ljudski junak Peter Klepec nekoč enako mitično lastnost kot Kresnik (eden izmed najpomembnejših karantansko-kranjskih slovanskih bogov), sčasoma »pa je postal iz njega le še kmečki mladenič, ki se odlikuje v bojih z Mongoli in mu je lastna nenavadna moč ter druge posebnosti« (Kelemina, 1930b, 5). V skladu s tem pogledom je premik lika v druge, nemitološke kontekste nekakšna degradacija z vedno bolj bledim odsevom prejšnjih, višjih družbenih sporočil. V tej razpravi ne nameravam oporekati slednji trditvi, da se določeno zgodovinsko ali pomembno družbeno sporočilo lahko ohrani v sodobnih predelavah starodavnih mitoloških matric, trdim pa, da fiktivnih različic teh predelav, kot so pravljice, ljudske pripovedke in zgodbe, za katere trdim, da odražajo družbene in politične kontekste, v katerih so tako napisane kot sprejete, ne smemo podcenjevati v smislu njihove družbene in politične funkcionalnosti. Nasprotno, praviloma opravljajo vitalne družbene, celo politične funkcije. Zgodba o Petru Klepcu, v devetnajstem stoletju zelo priljubljena ljudska pripovedka, ki jo Kelemina omenja prav kot takšen primer družbene »degradacije« mita, je na Slovenskem dejansko odigrala pomembno politično vlogo.

V poglavju obravnavam zgodbe o slovenskih narodnih junakih, ki so se pojavljale v ljudskem izročilu in literarnih pripovedih. Vse so podobno strukturirane in vključujejo motiv glavnega junaka, ki premaga nevarnega nasprotnika, da bi osvobodil imperij. Imajo osnovno zgradbo junaške zgodbe, kot jo predstavi Joseph Campbell: odhod – iniciacija – vrnitev (Campbell, 2004) oziroma strukturo lahko interpretiramo tudi kot različico ljudske pravljice ATU 300 o ubijalcu zmaja. Tem je skupen zaplet, ki se konča s porazom nadnaravnega antagonista, ki je večinoma zmaj z več glavami. V tej pravljичni strukturi je motivacija za premagovanje zmaja rešitev princeze, ki je žrtvovana zmaju. V junaških zgodbah iz folklornega ali literarnega izročila na Slovenskem je antagonist pogosteje bolj realistično slikan in prevzame podobo zgodovinskega sovražnika naroda. Zgodnja različica se pojavi v navezavi na zgodovinsko osebo, kranjskega viteza Gašperja ali Krištofa Lambergarja iz petnajstega stoletja. V folklori je njegov sovražnik včasih predstavljen kot zmaj. V devetnajstem stoletju se je razmahnilo politično mitologiziranje narodnih junakov. Junaka Peter Klepec in Martin Krpan se ne borita z zmajem. Sovražnik, ki je po svoji strahovitosti podoben zmaju, je opredeljen kot politični sovražnik in je povezan z zgodovinskimi okoliščinami osmanskih vpadov v Evropo. Hkrati pa Peter Klepec in Martin Krpan nista povezana z resničnima zgodovinskima osebama in sta njuna lika predstavljena kot pravljичna

junaka. Kljub temu dosejata zgodbi o teh dveh junakih iz devetnajstega stoletja raven nacionalnih mitov, ki predstavljajo sidro nacionalne identitete. Osrednja teza tega prispevka je, da je glavna naloga zgodb o slovenskih narodnih junakih, kakršne so se pojavljale do konca devetnajstega stoletja, utrjevanje ideje o jedrni evropski politični tvorbi, in sicer na način, da predstavi slovenskega junaka kot predstavnika slovenskega naroda, odločilnega v obrambi srednjeevropskega imperija pred strašno zunanjo politično nevarnostjo. Vsem zgodbam o treh slovenskih junakih je skupno to, da govorijo o obrambi habsburške monarhije, pri čemer element obrambe pooseblja lokalni junak. S tem poudarjajo politični pomen majhnega naroda, kakršen je slovenski, ki se sicer nahaja na obrobju večje politične tvorbe, a jo kljub temu konstituira. V poglavju pa predstavljam tudi, kako so se politične funkcije zgodbe o Petru Klepcu v dvajsetem stoletju spreminjale glede na družbenopolitične potrebe.

Najprej na kratko predstavljam podlago za ustvarjanje političnih mitov o narodnih junakih, in sicer z razlago o miselnosti devetnajstega stoletja, ki je bila usmerjena v zamišljanje narodov in držav. V devetnajstem stoletju so izšle številne izdaje pripovedke o Petru Klepcu, leta 1858 pa je izšla tudi povest o Martinu Krpanu, ki jo je napisal Fran Levstik. Martin Krpan je predstavljal izročilo o slovenskih narodnih junakih, ki so vsi pomagali cesarju braniti habsburško cesarstvo pred grožnjo muslimanske invazije. Levstik se je zgledoval po pravljicih junakih, kot sta Peter Klepec in Gašper Lambergar, vitez iz petnajstega stoletja. Vendar pa je Fran Levstik s tem likom vzpostavil ultimativno *sui generis* različico slovenskega narodnega heroja, s katerim se Slovenci še danes pogosto identificiramo.⁴⁷ V nadaljevanju analiziram povest o Martinu Krpanu glede na zgodovinsko družbenopolitično dogajanje. Martin Krpan postane osrednji slovenski junak, ki predstavlja slovenski narod kot enakovrednega drugim znotraj cesarstva, zlasti avstrijskega. Vendar pa Martin Krpan ni prvi junak, ki priskoči na pomoč cesarju, temveč je bila že naloga Lambergarja priskočiti na pomoč cesarju Svetega rimskega cesarstva. Le da v tem primeru grožnja ni bila zunanja. To pa postane v devetnajstem stoletju, v obdobju razcveta političnih mitov, ko postaneta priljubljena junaka Peter Klepec in Martin Krpan. Nazadnje obravnavam politično retoriko pripovedke o Petru Klepcu v dvajsetem stoletju: kritiko slovenstva, ki jo je pisatelj Ivan Cankar podal med prvo svetovno vojno, pred razpadom habsburške monarhije in ustanovitvijo Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev ter mobilizacijsko funkcijo pripovedke Franceta Bevka pred začetkom druge svetovne vojne. V zadnji različici pripovedke o Petru Klepcu, ki jo je v času socializma napisal France Bevk, izgine motiv obrambe države in zunanje nevarnosti. Zgodba Petra Klepca tako tedaj postane pravljica za otroke, ki socialistične državljane uči o skromnosti in delavnosti, ljubezni do staršev in domovine ter nagovarja k nenasilnemu in netekmovalnemu sobivanju vrstnikov ali morda narodov in etničnih skupin znotraj Socialistične federativne republike Jugoslavija.

Političnim mitom naproti

Mit je bil po mnenju razsvetljencev barbarska zadeva (Cassirer, 1946, 182). Svoj epistem so razsvetljenci zgradili na odmiku od mitske zavesti. Romantika je, nasprotno, dala zagon iskanju tradicij ter nacionalističnih idej in mitov. Po Ernstu Cassirerju so romantiki

⁴⁷ Bojan Baskar piše celo o sodobni *krpanomaniji* v Sloveniji (Baskar, 2008).

z mitom »poetizirali« svet, ne pa ga politizirali.⁴⁸ Friedrich Schlegel je zastavil cilj, da se s poetičnim duhom prepoji vse sfere človekovega življenja, torej vero, zgodovino in celo naravoslovje. Cassirer nasprotuje mnenju, da je romantika ustvarila totalitarno državo in poznejše oblike agresivnega imperializma, saj po njegovem mnenju romantični nacionalizem ni bil imperialistične vrste, temveč je želel ohranjati, ne pa osvajati (Cassirer, 1946, 183–184). Ta trditev je lahko privlačna, saj se načeloma lahko strinjamo, da romantiki v svojih nacionalističnih težnjah niso bili imperialistični v smislu ekspanzionističnih ciljev, kot jih poznamo iz druge svetovne vojne, temveč je bilo iskanje folklornega jedra, narodnega izvora in zanimanje za zgodovino povezano z oblikovanjem narodne zavesti. Šlo je za definiranje drugačnosti in razmejitve od drugih narodov, pa tudi za to, kateri samozavestni in ponosni narodi se lahko počutijo bolj vredne ali celo večvredne od drugih narodov. Ne nazadnje so te težnje, ki jih je treba razumeti kot prispevke k oblikovanju države, narode tudi homogenizirale. Ideja naroda je bila tista, ki je prispevala k povezovanju ljudstev oz. narodov tako, da so si oblikovali lastne države (Schulze, 2003, 100). Po razlagi Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770–1831) je država oblika, ki jo duh prevzame v resničnosti, to je snov, v kateri se realizira končni smoter uma. Narod doseže največ z ustanovitvijo lastne države. Država je materialna realizacija duha, v kateri sta združeni subjektivna in objektivna volja (Hegel, 1999, 88–117). Država združuje posameznike v celoto, ki je nacija, podobno kot so v celoto združeni družinski člani: tako v državi kot v družini »se vsak člen vé kot člen celote; ne dela samoljubno zase, temveč za vso družino« (Hegel, 1999, 96). Švicarski strokovnjak za mednarodno pravo Johan Caspar Bluntschli (1808–1881) je na podlagi Heglovega poudarjanja zgodovinske potrebe, da narod ustanovi državo, ugotovil: »Vsak narod je poklican in ima zato pravico, da si ustanovi državo ... Kakor je človeštvo razdeljeno na množico narodov, tako naj bo svet razkosan na enako število držav. Vsak narod država. Vsaka država narod« (Schulze, 2003, 216).

Vendar pa ideja nacionalne države ali narod-država, ki predstavlja ideal politične tvorbe devetnajstega stoletja, ni bila nikoli uresničena v dosledni obliki, saj so na ozemlju države vedno obstajale tudi druge etnične skupine, ne samo prevladujoči narod. V razmerju do večinskega prebivalstva so se druge etnične skupine vzpostavile kot manjšine. Ker je ideal nacionalne države v svojem najčistejšem pomenu pomenil monokulturno skupnost, ki govori isti jezik, je to pomenilo tudi, da je jezik večinskega prebivalstva postal prevladujoč, večinski narod pa je postal hegemon v taki politični tvorbi. Narodni ponos, razmejitev do drugih narodnosti in težnja po homogenizaciji naroda so nastavki, ki jih proizvaja predvsem romantika, ki služijo kasnejšemu razvoju agresivnejših oblik nacionalizma, kot jih poznamo iz dvajsetega stoletja. Prav ta nacionalizem lahko posledično vodi v izražanje sovraštva do drugih narodnosti in nestrpnosti do nedominantnih etničnih skupin v državi ter druge oblike ideološkega

⁴⁸ V tem oziru Mitja Velikonja napačno interpretira Cassirerja, ko pravi, da je »tradicionalni mit« poetiziral svet, medtem ko ga želi ideološki mit (tj. moderni mit dvajsetega stoletja) politizirati (Velikonja, 1996, 28), kajti ne gre le za »tradicionalni« in moderni, ideološki mit. Romantična ideja »poetizacije sveta«, ki so jo zagovarjali filozofi romantike, zlasti Schlegel in Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, je značilna prav za tisti čas in je povezana s postavijo umetnosti, ki tudi »poetizira svet«, na najvišje mesto v družbi. Tako romantična raba mita ne pomeni »tradicionalnega mita«, ampak obstaja bistvena razlika med romantično in mitsko zavestjo, česar Velikonja ne upošteva. Različne vrste mitologizacij v tej knjigi obravnavam na več mestih – npr. o mitski zavesti pišem v poglavju o različnih vrstah ubijalcev zmaja, pa tudi v poglavju o živalih in pošastih, medtem ko v tem poglavju obravnavam mitologizacijo narodnih herojev, ki se je utrdila v devetnajstem stoletju.

radikalizma v odnosu do drugače mislečih. Hagen Schulze umešča obnovo patriotizma in oblikovanje (francoskega) nacionalizma na konec devetnajstega stoletja, začenši z revolucionarno reorganizacijo evropskih držav leta 1871. Prepričanje desnice, da narod ni ogrožen le od zunaj, ampak tudi od znotraj, se je na prelomu tisočletja povečalo (Schulze, 2003, 235–242).

V opisanih okoliščinah evropskega devetnajstega stoletja so intelektualci iskali izhodišča za utrjevanje narodne identitete in zavesti, pa tudi za razmejevanje lastnih do drugih geostrateških tvorb, ki predstavljajo kulturno in politično drugačnost ter ogrožajo narod in politično oblikovanje. Osrednja naloga proze druge polovice devetnajstega stoletja, ki je črpala iz folklornega gradiva in se naslanjala tudi na zgodovinske reference, je bila služiti procesu oblikovanja slovenske narodne identitete, ki je bila neposredno ali posredno povezana s političnim programom »Zedinjena Slovenija«.⁴⁹ Ena izmed najbolj priljubljenih ljudskih pripovedk iz tistega časa je tista o ubogem in slabotnem pastirju Petru Klepcu z Dolenjskega, iz vasi Osilnica ob reki Kolpi oziroma v nekaterih različicah iz hrvaškega Čabra (Kunaver, 1991) in v tem primeru predstavlja lokalnega čabarskega junaka (Moric & Perinić Lewis, 2019, 120), ki s pomočjo vile pridobi nadnaravno moč in na koncu premaga Turke ter reši monarhijo.



Slika 7.1: Hinko Smrekar, reprezentacija sovražnika Brdavsca iz povesti Frana Levstika o Martinu Krpanu, ki na dunajskem dvoru premaga vsakogar, ki se z njim spopade, 1917 (Wikimedia Commons).



Slika 7.2: Hinko Smrekar, Martin Krpan premaga Brdavsca, ki mu z mesarico odseka glavo, 1917 (Wikimedia Commons).

⁴⁹ Paul Crowther je obravnaval zgodbo o bajeslovni živali Zlatorog, ki jo je zapisal Karel Dežman, kot simbol slovenske kulturne identitete (Crowther, 2022).

Danes v Sloveniji vsi dobro poznamo povest o Martinu Krpanu, ki jo je leta 1858 v slovstvenem časopisu *Slovenski glasnik* prvič objavil pisatelj Fran Levstik (1831–1887). *Martin Krpan z Vrha pri Sveti Trojici* (kratko: *Martin Krpan z Vrha*) je umetna pripovedka, ki naj bi temeljila na notranjskem ustnem izročilu. Martin Krpan je bil tihotapec morske soli z Notranjskega, ki ga cesar z Dunaja pokliče na pomoč, da bi rešil deželo pred velikanim Brdavsom, surovim saracenskim bojevnikom in osvobodil cesarstvo. Martin Krpan je takoj postal veliki slovenski junak.

Narodni junaki, kot sta Peter Klepec in Martin Krpan, so protagonisti, ki premagajo izjemno nevarnega antagonista, vsiljivca, izzivalca. Peter Klepec in Martin Krpan sta predstavnika slovenskega naroda, ki služita višjim političnim ciljem. Njuno poslanstvo je braniti habsburško cesarstvo in krščansko Evropo pred muslimansko grožnjo ali širitvijo osmanskega cesarstva. Diskurz o nevarnosti turške invazije je imel za habsburško cesarstvo konstitutivno vlogo.⁵⁰ Pripovedi o Petru Klepcu in Martinu Krpanu prispevajo k temu diskurzu in govorijo o tem, da je majhen narod, ki je del večje politične tvorbe, eksistencialno pomemben za to tvorbo, saj je ta narod obrambni zid krščanstva – Antemurale Christianitatis.

Martin Krpan, slovenski mitološki junak, ki se je zavzel za enakopravnost narodov

Martin Krpan z Vrha (Levstik, 2022) je bil prva pomembnejša slovenska literarna umetnina v prozi (Paternu, 1965, 13). Povest je vključena v šolski učni načrt kot obvezno čtivo (Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2018, 47). Delo ni nastalo naključno, ampak je bilo pravzaprav del političnega projekta, ki so ga zasnovali mladi pisatelji kmečkega rodu, zlasti Fran Levstik. Levstik je v svojem potopisu *Popotovanje iz Litije do Čateža*, ki je izšel leta 1858, opazoval lokalno prebivalstvo in izrazil svojo politično misel: za uresničevanje narodnih interesov so potrebna literarna dela. Pisatelj mora razumeti, kako ljudje mislijo in govorijo. Pišejo naj v maternem jeziku v maternih mislih, ki temeljijo na domačem življenju, da bi Slovenec videl Slovence v knjigi tako jasno, kakor vidi svoj obraz v ogledalu (Levstik, 1994, 71). Pisatelji naj pišejo v prozi in proza naj izvira iz ljudskega izročila. Pisatelj bi se moral učiti iz izvora jezika, torej iz kmečkih ust. Literarno delo naj posreduje značilno ljudsko doživljanje sveta in mora biti razumljivo navadnemu človeku. Visoka pesniška govorica, ki je bila v prvi polovici devetnajstega stoletja prevladujoča umetniška literarna zvrst, je bila od navadnega ljudstva preveč oddaljena in ga ni mogla ustrezno nagovarjati. Levstik je imel prozo za objektivnejšo zvrst, ki bolj ustreza dobi in lažje prodira v širše plasti naroda kot poezija. V ljudskem izročilu je Levstik iskal potrditev, da slovenski narod živi samobitno, *sui generis*, kar je navdihovalo njegovo delo (Paternu, 1965, 17; Slodnjak, 1931, 24). Zakaj je vprašanje literarne proze v drugi polovici devetnajstega stoletja postalo tako pereč politični problem?

Leta 1848 je revolucija dosegla Slovenijo (prim. Apih, 1888). Odpravila je Metternichov absolutizem⁵¹ in sprožila narodnopolitična prizadevanja mladega

⁵⁰ Anja Moric piše o mitu o osmanskih vpadih kot o nujnem za obstoj habsburškega mita (Moric, 2015, 215).

⁵¹ V času vladavine avstrijskega cesarja Ferdinanda I. (1835–1848) je cesarstvo dejansko vodila državna konferenca s princem Klemensom Wenzlom von Metternichom na čelu. Leta 1821 je postal kancler, Avstriji pa je vladal od leta 1835. Držal se je načel, dogovorjenih na Dunajskem kongresu (1815), in nasprotoval političnim spremembam. Še posebej se je bal narodnih gibanj, zato je uvedel cenzuro, prepoved zborovanja in policijski nadzor. Obdobje med letoma 1815 in 1848 zato imenujemo Metternichov absolutizem. Leta 1848 je izbruhnila marčna revolucija, ki je povzročila »pomlad narodov«.

slovenskega meščanstva. Dva dni po odstopu Metternicha je cesar Ferdinand I. uvedel ustavo, odpravil cenzuro in dovolil oblikovanje narodnih gard. »Pomlad narodov« je v Sloveniji ustvarila željo po prepoznavanju in doseganju narodnih interesov, kot so večja avtonomija, priznanje jezika, ne pa tudi po oblikovanju lastne države. Pred marcem 1848 je bil slovenski narodni program osredotočen na jezikovna vprašanja, z revolucijo pa so prišli pozivi k združitvi slovenskih narodnih dežel. Politični program Zedinjena Slovenija je prvi napovedal Matija Majar, ki je v Novicah 29. marca 1848 zapisal: »Vsaki naj v svoji deželi domá živi, kakor mu je drago in ljubo: Nemec po nemško, Italijan po italijansko, Vogar po vogarsko«, tako pa tudi Slovenec po slovensko (Pančur, 2005a, 24). Program so natančneje oblikovali Slovenci, ki so živeli na Dunaju in v Gradcu. Zbirali so se podpisi pod peticijo za program. Posebno pomembno vlogo je imelo društvo Slovenija. Toda z zmagovitim pohodom protirevolucije, ustanovitvijo nove vlade kneza Schwarzenberga in ustoličenjem cesarja Franca Jožefa pozimi 1848 je bilo načrtom o Zedinjeni Sloveniji usojeno, da propadejo. Sledilo je obdobje neoabsolutizma in vrnitev cenzure. Časopisom je bilo prepovedano obravnavati notranjepolitična vprašanja, prepovedana so bila politična društva. Leta 1851 je Matija Majar tako komentiral, da časi niso naklonjeni političnim pobudam, je pa čas za premišljeno literarno delo. Temu primerno je nastala bogata literatura, predvsem nabožna in strokovna dela (Pančur, 2005b, 26).

Mlada pisateljska generacija se je navdušeno vključila v narodno gibanje in si prizadevala za povečanje slovenske proze (Paternu, 1965, 12). *Martin Krpan z Vrha* je povest z osrednjim motivom boja med preprostim človekom in velikanom, ki se nanaša na svetopisemsko zgodbo o Davidu in Goljatu, priljubljena pa je tudi v slovenskem ljudskem izročilu. Martin Krpan je mogočen junak, ki lahko premaga več sovražnikov hkrati, tudi velikana Brdavsca. Ta romantična hiperbola izvira iz domišljije preprostega ljudstva in je bila zagotovo privlačna za okus bralcev tistega časa. A kot je trdil ugledni literarni teoretik in zgodovinar Boris Paternu, gre umetniško vrednost dela iskati v liku Krpana, ki se lahko enakopravno postavi ob bok cesarju, ki je »notranje docela svoboden človek in ki uveljavlja to svobodo tudi navzven« (Paternu, 1965, 23). Povest o Martinu Krpanu je po svojem bistvu epski izraz velike človekove svobode in človekovega dostojanstva, v kateri sta poudarjeni dve poanti: svoboda in demokracija (Paternu, 1965, 24).

Ker je revolucija leta 1848 prinesla številne politične in kulturne svoboščine, je cesar obljubil enakopravnost vseh avstrijskih narodov, tudi slovanskih. Zato je bilo med slovenskimi politiki in srednješolsko mladino veliko zaupanje v cesarja in državno oblast. Slovanske čete so rešile Dunaj pred nadaljnjimi revolucionarnimi valovi. Toda ponovna vzpostavitev absolutizma in odprava svoboščin in revolucionarnih idej, stroga cenzura in prenehanje izhajanja literarnih in političnih časopisov ter revij, kar je sledilo, so razočarali napredne mislece in porušili zaupanje v avstrijsko vladno in v dunajski dvor. Nekaj te politične resnice je čutiti v povesti o Martinu Krpanu, ki je bil kljub velikemu dosežku, ki je bil nič manj kot rešitev cesarstva, deležen nevhvaležnosti dvora, zlasti s strani cesarice. Zanimivo je, da je Levstik sprva napisal daljšo povest, v kateri je cesar Krpana obsodil na smrt. V drugi del je vnesel nekaj mest, ki jasno govorijo o dejanskih političnih dogodkih tistega časa. Ker pa se je Levstik bal, da bi njegova kritika nevhvaležnega dunajskega dvora imela negativne

posledice med podložnimi Slovenci, je opustil celoten drugi del in popravil prvi del v redakciji za *Slovenski glasnik* (Slodnjak, 1934, 14). Drugega dela, ki je prvič izšel šele leta 1931 (Levstik, 1954, 420–442), Levstik ni nikoli dokončal in je do danes ostal na splošno neznan.

V času, ko je Levstik napisal povest o Martinu Krpanu, so bili v časopisih objavljeni pozivi k zbiranju ljudskega izročila. Nemški romantiki so razumeli vero, običaje in zlasti jezik kot kriterij za narod. Običajne ideje o narodu, ki so izhajale iz ciljev nacionalne identitete, enotnosti in avtonomije, so vključevale »porast mitov in spominov na skupne prednike in zgodovino kulturne enote prebivalstva« ter »oblikovanje skupne javne kulture na temelju avtohtonih virov (jezika, vere itd.)« (Smith, 1999, 104). V devetnajstem stoletju je bilo zbiranje ljudskega izročila politično pomembno, saj je podpiralo oblikovanje nacionalne identitete. Toda za najvišje politične potrebe, kot je prispevanje k oblikovanju nacije, je bila potrebna literatura, ki bi jo lahko šteli za najvišje kulturne dosežke naroda. V skladu s filozofijo nemških romantikov so morali pesniki in pisatelji pisati v lastnem jeziku, pripovedke iz ljudskega izročila pa ne bi mogle predstavljati najvišjih kulturnih dosežkov, saj bi jih razumeli kot gradivo v rudimentarnem stanju, medtem ko je naloga pesnikov in pisateljev ta, da »kultivirajo« subjekt in jezik (Schlegel, 1961, 237–238). Samo kot take so literarne forme lahko vstopile v področje lepega, ki je domena umetnosti. »Umetniško lepo stoji više od narave«, saj je umetniška lepota »rojena in prerajena iz duha, in za toliko više, kot duh ni njegove produkcije stoje nad naravo in njenimi pojavi, za toliko je tudi umetniško lepo više od naravne lepote« (Hegel, 2003, 15).

Martin Krpan z Vrha predstavlja prav takšno »kultivirano« literarno obliko, ki ustreza romantični potrebi po kulturnih dosežkih, ki prispevajo h krepitvi narodne zavesti in naroda kot politične tvorbe, vendar je zgrajena na večkrat objavljeni ljudski pripovedki o še enem slovenskem junaku s super močjo, ki premaga vsakega nasprotnika, ki je bila v devetnajstem stoletju večkrat objavljena, in sicer o Petru Klepcu. Obstaja več precej različnih inačic pripovedke o Petru Klepcu, a vse se začnejo s tem, da je bil šibek deček, ki se mu vrstniki posmehujejo.⁵² Majhen, šibak deček iz revne družine, ki živi v neprivilegiranih razmerah, običajno z mamo, ki jo drugi ljudje zaničujejo in se ji posmehujejo, nato pa z nadnaravno pomočjo postane močan in se zoperstavi nadlegovanju, je pogost motiv v slovenskem ljudskem izročilu. Takšna je na primer ljudska pravljica »O bikcu Markcu«, ki govori o ubogem pastirju, ki se mu vrstniki posmehujejo, in ki od vile pridobi nadnaravno moč. Zgodba se odvija v podzemnem svetu, kjer Markec premaga tri demone v pokristjanjenem zapletu tipa ljudske pravljice o ubijalcu zmajev. Naposled Markec na turnirju osvoji roko princeze (Kühar, 1997). Ekspliciten primer tipa ljudske pravljice ATU 300, ki se prav tako začne z revnim pastirjem, ki na koncu po navodilih puščavnika premaga nevarnega antagonist, je ljudska pravljica, ki govori o mladeniču, ki je premagal zmaja (Dremelj Resnik, 2010a, 2010b). V belokranjski

⁵² Po psihoanalitski razlagi gre za pravljico »predstavitev prvotnega, oslabiljenega stanja jaza, ko pričinja svoj spopad z notranjim svetom nagonov in s težkimi problemi, ki jih ustvarja zunanji svet« (Betelheim, 1999, 107). Bodisi da junak moč nato pridobi prek čudežnega posredovanja, bodisi da moč že ima, junak mora posedovati moč: »Junak brez moči je nezamisljiv, junak brez moči ne obstaja – pa naj bo ta fizična ali psihična. Iz slovstvene folklorne se zdi, da mora moški junak posedovati prav posebno, izjemno moč, da lahko opravi delo« (Babič, 2019, 193).



Slika 7.3: Marjan Manček, Peter Klepec, ki pometa z vrstniki (Bevk, 1978, 20–21).

Ljudski pravljici Žgancarica⁵³ pastir pridobi izjemno moč s tem, ko zaužije tradicionalno slovensko jed, žgance, in nato s to močjo obdeluje zemljo (Zupanc, 1965). Izkazovanje moči z ruvanjem dreves ali razbijanjem sovražnikov se pojavlja tudi v ljudskih pravljičah, kot na primer v »Trije velikani« (Drekonja, 1985). Motiv navadnega človeka, ki se spopade z močnim antagonistom, ki ogroža prebivalstvo, je zelo priljubljen v ljudskem izročilu in se zelo pogosto pojavlja v obliki ubijalca zmajev. Vrhunec teh zgodb je v momentu, v katerem junak izide iz boja kot zmagovalec in reši princeso, se poroči v visok družbeni razred, obenem pa tudi reši skupnost. Najvidnejša predelava tovrstne zgodbe v slovenskem ljudskem izročilu je pripovedka o Petru Klepcu, ki uspešno brani skupnost pred skrajno nevarnostjo, ki pomeni uničenje imperija.

Fran Levstik se je pri oblikovanju lika Martina Krpana zgledoval po pravljličnih junakih, kot so Peter Klepec, Hudi Kljukec, Štempihar in Lambergar, pa tudi po srbskem folklornem junaku Kraljeviču Marku iz epa »Kraljevič Marko in Arapin«, ki naj bi govorila o zgodovinski osebnosti Marku Mrnjavčeviću iz trinajstega stoletja, ki je postal srbski narodni mitološki junak (Slodnjak, 1934, 6–9; Paternu, 1978, 238). Po Paternujevi razlagi gre v Martinu Krpanu razbrati ostanke starodavne vere v nadnaravno moč, ki lahko malega človeka povzdigne v nepremagljivega junaka, oziroma ostanke mitske zavesti, ki ne odseva realnosti, temveč domišljijo ljudi in simboliko razume kot neločljiv del resničnosti (Paternu, 1978, 236–237). Levstika je

⁵³ Žgancarica je izraz, ki označuje žensko, ki kuha tradicionalno slovensko jed – žgance.



Sliki 7.4 in 7.5: Na Martina Krpana se spravi petnajst mejačev, on pa prime prvega in druge z njim omlati, da so vsi podplate pokazali. Levo ilustracija Hinka Smrekarja iz leta 1917 (Wikimedia Commons), desno Toneta Kralja iz leta 1954 (Levstik, 2022, 13).

razjezila objava pesmi »Pegam in Lambergar« v priredbi pesnika Franceta Cegnarja v *Slovenskem glasniku* junija 1858 (Cegnar). Po njegovem mnenju je Cegnar s svojim pretiravanjem, ko je Pegama povezal z zmajem, kačami, krokodilom in s psi ter njegovo grdoto, naslikal kot pošast iz pekla z velikim pretiravanjem izrazil zgolj puhlost. V Cegnarjevi inačici ima namreč Pegam tri glave in je neke vrste zmaj:

*Pol je človek, pol pošast iz pekla,
tri glave na črnih plečih nosi,
šviga mu iz grla živi ogenj,
sikajo iz ust jeziki kačji,
krokodila hrbet se mu prsi,
pasjo dušo ima v pasjem srcu.* (povzeto po Levstik, 1956, 20)

Pegam in psoglavci, ki naj bi predstavljali Hune, so ostanki poganske mitologije, razmišlja Levstik, a še noben zmaj se ni bojeval z mečem. Pegam naj bi na Dunaj prišel od cesarja zahtevati hčer, potem pa se v nadaljevanju ne izkaže kot strašen sovražnik, pred katerim trepeče vse cesarstvo (Levstik, 1956, 22). Kritično je zavrnil kakovost dela in nezmerno retoriko, ki se izraža v votli upodobitvi Pegama kot »psoglavca« s tremi glavami, ki kot zmaj bruhajo ogenj. Cegnar zato po njegovi oceni ni izpolnil pesniškega poslanstva, saj ni dovolj povzdignil folklorne snovi, medtem ko pravi pesniki, kot je bil Goethe, jemljejo iste snovi, a jih preoblikujejo s svojim duhom, kajti sposobni so prevzeti znan motiv in ga izraziti na izviren način (Levstik, 1956, 21). Po Levstikovem mnenju je naloga pesnika ali pisatelja, da *povzdigne* snov – motiv, zaplet, izraze – v višje jezikovne in estetske oblike.

Cegnarjeva pesnitev in njegova neučinkovita literarna »pošast« sta tako Levstika dodatno spodbudili, da je sam napisal povest o Martinu Krpanu na način, ki je ustrezal njegovim kritičnim zamislim, izraženim v *Popotovanju iz Litije do Čateža* (Slodnjak, 1954, 495). Fran Levstik je z likom Martina Krpana ustvaril nacionalni mit »kot argument za zgodovinski izvor oziroma poslanstvo naroda (obramba civilizacije ali zahteva po političnih pravicah), predvsem pa je z njim povzdignil slovenščino kot bistveni značilni in konstitutivni element slovenskega državotvornega procesa« (Darovec, 2021, 459).

Levstik je namerno ustvaril narodnega junaka, ki bo prispeval k prebujanju narodne zavesti. Vendar pa se motiv lokalnega junaka, ki služi cesarju pri obrambi cesarstva, pojavi že prej, tako v pripovedki o Petru Klepcu kot v zgodbi o Gašperju Lambergarju, kranjskem vitezu iz petnajstega stoletja, ki pomaga svetemu rimskemu cesarju braniti imperij pred grožnjo uničujočega izzivalca. Čeprav v tem primeru sovražnik ne prihaja od zunaj, tj. z juga, zgodba promovira podporo lokalnega prebivalstva habsburški vladavini oziroma njihovo sodelovanje pri ohranitvi Svetega rimskega cesarstva.

Srednjeveški kranjski junak, ki reši Sveto rimsko cesarstvo

V pesmi »Pegam in Lambergar«, ki je vključena v šolski učni načrt (Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2018, 47),⁵⁴ cesar pokliče kranjskega viteza Gašperja Lambergarja (ali Lambergerja ali Lamberga), da premaga Pegama, ki pristopi k cesarju kot izzivalec:

*Pegam pravi, govori:
,Kje se men' enak dobi?
Kaj ti pravim, cesarost,
Ti ga nimaš pod sabó,
Da bi skusil se z manó!'* (Detela, 1910, 6)

Ali v drugi različici pesmi:

*Pegam jezdi po Dunaju,
pred cesarskim dvorom obstoji.
Rekel je cesarju svitlemu:
,Ali imaš junaka pod seboj,
da bi se skusil on z menoj?'* (Terseglav, 2005, 26)

Verjetno Pegam predstavlja češkega viteza Jana Vitovca iz husitske vojske (imenovanega po češkem verskem reformatorju Janu Husu, ki je bil leta 1415 sežgan na grmadi), ki je prišel na Kranjsko in napadel cesarja Friderika IV., glavnega dediča poknežene grofije Celjske (Detela, 1910, 5). Gašper ali Krištof Lambergar z gradu Kamen, ki v pesmi ubije Pegama, je bil sin deželnega grofa, znan po svoji hra-

⁵⁴ Tako Pegam in Lambergar kot *Martin Krpan* sta bila del šolskega programa tudi v Socialistični republiki Sloveniji (Lah, 1990).



Slika 7.6: Okrašena panjska končnica iz leta 1884 z motivom dvoboja med Pegamom in Lambergarjem, olje na lesu, dim. 25 x 13,5 cm (inv. št. ČM 1173). Radovljiski občinski muzeji, Čebelarški muzej, Slovenija (Foto: Miran Kambič. © Čebelarški muzej).

brosti in spretnosti na turnirjih, ki se jih je udeležil petinosemdesetkrat in skoraj vedno zmagal (izgubil je le štirikrat; enkrat proti samemu cesarju Maksimilijanu). Jan Vitovec (ali Pegam-Pehajm-Behaimb) je bil vrhovni poveljnik vojske grofice Katarine Celjske (Katarina von Cilli) v času sporov za dediščino deželne grofije Celjske, na Kranjskem pa je bil znan po ropanju in požigu iz 1458 (Gruden, 1912, 370–371). Njegovo ljudsko ime je nastalo iz srednjeveškega Behaim (Böhme, Čeh) (Čremošnik, 1918, 190). Zgodovinsko ne drži, da je bil Jan Vitovec ubit v dvoboju z Lambergarjem, saj je živel še dolgo po bitki (Janša Zorn, 2012, 190). Ko je bil leta 1456 umorjen zadnji Celjski grof Ulrik Celjski (Ulrich von Cilli),⁵⁵ se je štiriindvajset ljudi razglasilo za dediče bogate dediščine Celjskih grofov. Med njimi je bil po dedni pogodbi iz leta 1443 glavni dedič cesar Svetega rimskega cesarstva Friderik III. Tudi Ulrikova vdova, grofica Katarina, je zahtevala dediščino in takrat je bil Vitovec izbran za poveljnika grofije Celjskih (Janša Zorn, 2012, 273). Če jo obravnavamo z ozirom na okoliščine sporov za dediščino celjske knežje grofije, pesnitev promovira vladavino habsburškega cesarstva. Prozaična povest, ki jo je leta 1891 z Matico Slovensko in Matico Hrvatsko napisal Fran Detela na isto temo, obravnava rivalstvo med Celjskimi grofi in Habsburžani. Smrt Ulrika II. Celjskega je prisilila celjsko aristokracijo, da se je postavila na eno izmed strani. Vitovec (Pegam) se postavi na stran celjske grofije, Krištof in njegov oče Žiga (Sigismund) Lambergar pa podpirata habsburškega cesarja.

⁵⁵ Novembra 1456 je bil zadnji celjski knežji grof Ulrik II. (Ulrich von Cilli) poklican v Beograd glede nujne križarske obrambe pred turškim vpadom (Janša Zorn, 2012, 197–198). Po Celjski kroniki naj bi bil opozorjen, da je v trdnjavi, kjer je bil nastanjen, proti njemu organizirana zarota (Mlinar, 2005, 175–177). Po avstrijski kroniki za leti 1453 in 1467 je bil Lamberger tisti, ki je preveril trdnjavo, da bi se vanjo naselil Ulrik, saj mu je grof popolnoma zaupal. Naslednji dan zgodaj zjutraj, 9. novembra 1456, je madžarski zarotniški krog v beograjski trdnjavi ubil Ulrika II. Lamberger naj bi bil pokvarjen in tako odigral vlogo nekakšnega trojanskega konja (Krones, 1871, 55).

V nekaterih folklornih različicah pesmi ima Pegam tri glave in Lambergar odseka srednjo glavo, jo nabode na svoj meč in z njo jezdi po dunajskih ulicah (Detela, 1910, 7). Pesnitev tako Pegama povezuje z zmajem in Lambergarja predstavlja kot ubijalca zmaja oziroma Pegama povezuje z Velesom, bogom podzemnih (htoničnih) voda oziroma onstranstva, ter Lambergarja s Perunom, bogom groma iz slovanske mitologije ali mitopoetskim folklornim božanstvom Kresnikom. Motiv bitke med Pegamom in Lambergarjem je pogosto upodobljen v ljudskem izročilu, predvsem na pisanih poslikavah, ki jih najdemo na panjskih končnicah. Predrazsvetljenski polihistor Johann Weikhard Freiherr von Valvasor (1641–1693) je opisal, da je na sliki v gradu Kamen videl motiv nekega Lamberga z neznanim češkim velikanom (Gruden, 1912, 371).

Zgodovinska oseba, Gašper Lambergar, je bil srednjeveški vitez, ki se je odlikoval z zmagovanjem na turnirjih. Vendar po besedah zgodovinarja Gregorja Čremošnika boj s Pegamom iz pesmi ni turnirski, saj Pegam svoj izziv plača z glavo. Srednjeveški vitezi, željni dvobojev, so potovali po svetu v iskanju dogodivščin (*âventiure*, *Abenteuer*). Iz-zvali so druge viteze na junaške dvoboje. Poraženi vitez je moral izbirati med smrtjo in pokornostjo. Sprva je veljalo za sramotno, če je zmagoviti vitez odvezel konja in orožje poraženemu. Vendar se v trinajstem stoletju te tradicije časti niso več izvajale, temveč so zmagovalci redno plenili imetje poraženca. Tovrstne avanture so se tako spremenile v drugo vrsto prakse – priložnost za obogatitev. »Âventiure« je postala diskreditirana praksa in »aventuristi«, »vitezi potepuhi«, so bili na splošno nepriljubljeni med prebivalstvom. V nemškem prostoru so to prakso »aventuristov« kot dobičkarjev dobro poznali že v dvanajstem stoletju, na Slovenskem pa se je razširila v trinajstem in štirinajstem stoletju. Hartman von Aue opisuje »âventiure« v svojem epu »Iwein«, ki se začne na podoben način kot »Pegam in Lambergar«. V bolgarskem izročilu je bil prav tak »aventurist« kralj Marko. Ko pa so konec srednjega veka Balkan zasedli Osmani, je med osmanskimi in krščanskimi graničarji neprestano prihajalo do spopadov. Tako je jedro ljudske zgodbe ostalo, milieu pa se je prilagodil novim razmeram – namesto o srednjeveških aventiurah so začeli pevci prepevati o graničarskih bojih. »Na mesto vitezov je stopil junak-kristjan in junak-Turek. Duh pa je ostal isti. Prej je hodil vitez po svetu in iskal junakov za dvoboj, sedaj pa čuje krščanski junak o turškem junaku in ga pozove na dvoboj – na junački mejdan – ,da se vidi, ko je junak bolji‘ in istotako Turek kristjana« (Čremošnik, 1918, 193).

Čeprav lik Pegama v pesmi prikazuje takšnega »aventurista«, je bil po zgodovinskih virih Jan Vitovec vpleten v zapuščinske spore v celjski grofiji. Ko je bil dodeljen za poveljnika vojske grofice Katarine Celjske, se je brez vednosti Katarine Celjske pogodil s cesarjem Friderikom III., da bi od njega dobil nekaj denarja. Nato se je pogodil z ogrskim kraljem Ladislavom, da bi dobil nekaj posesti (Gruden, 1912, 273). Ker se je bal, da bi pri ogrskem kralju naposled padel v nemilost, je v Celju s svojo vojsko napadel cesarja Friderika in njegov dvor, da bi ugodil Ladislavu. Vitovec je osem dni oblegal cesarjev grad. Potem ko so domačini obljubili, da bodo cesarju priskočili na pomoč, je požgal mesto in pobegnil z nakradenim bogastvom. Cesar je postavil za poveljnika Gašperja Lamberga, nato pa se je Vitovec vrnil, oropal in požgal Škofjo Loko ter zasedel mesto Kranj. Na koncu je moral oditi na Hrvaško, saj si ni našel kraja, kjer bi se ustalil, kajti vsi so se mu odrekli (Valvasor, 2009–2013, 291–292).

Pesem »Pegam in Lambergar« pripoveduje o srednjeveških dejavnostih vitezov in s tem, ko jih postavlja v službo političnih voditeljev tistega časa, promovira habsburško monarhijo. Pesem, ki je bila ponovno objavljena v različnih inačicah, prikazuje Lambergarja kot lokalnega junaka. V folklori predstavlja subjekt identifikacije za lokalno prebivalstvo ter zgled za posnemanje. Njegov zgled je oblikovan tako, da spodbuja ljudi, da ga posnemajo na podoben način, kot naj bi posnemali, imitirali (iz lat. imitati) življenja svetnikov (Jolles, 2017, 29). Ta tehnika je uporabljena tudi v primeru Martina Krpana in Petra Klepca. Vsi trije so lokalni junaki, s katerimi se ljudje lahko poistovetijo in zgodbe o njih ljudi spodbujajo, da jih posnemajo.

Samopodoba naroda: branik krščanskega imperija

Lika Martina Krpana in Petra Klepca govorita o tem, kako navaden predstavnik slovenskega podeželja brani veliko politično tvorbo, kakršno je bilo cesarstvo, pred osmanskim vdorom in hkrati ščiti krščanstvo. Klepec in Krpan sta junaka, ki predstavljata to politično tvorbo, krščanski imperij, a prihajata z njegovega obrobja, s podeželja, ne iz političnega centra moči. Na ta način nosijo sporočilo o pomenu »majhnega« obrobne naroda za obstoj celotne politične tvorbe. Predstavljajo slovenski narod kot branik krščanstva pred politično nevarnostjo, Antemurale Christianitatis (Darovec, 2021, 460). Slovenci in drugi narodi nekdanje Jugoslavije, Albanci, Madžari in Poljaki verjamejo, da je njihov narod tisti, ki je dobil zgodovinsko poslanstvo, da zaščiti krščanstvo in zahodno civilizacijo pred krvoločnimi sovražniki (Jezernik, 2012, 21). Obe zgodbi o Martinu Krpanu in Petru Klepcu hkrati gradita narodno zavest slovenskega prebivalstva s podeželja, ki živi preprosto podeželsko življenje in se s Krpanom in/ali Klepcem identificira kot z likoma, ki sta dostojanstvena in ponosna predstavnika naroda in ki sta tudi politično relevantni osebnosti, celo nosilca moči za obstoj celotnega imperija. Na koncu povesti o Martinu Krpanu se je dunajska dvorna družba, ki se je pojmovala kot kulturno večja, še naprej norčevala iz Krpana, medtem ko je on ohranil svoje dostojanstvo in ponos ter se odločil vrniti se v svojo ruralno domovino.

Ko imperiju grozijo Osmani, imenovani Turki (Krpanov nasprotnik je Brdavs, ki je nevarni Turek, velikan), cesar na pomoč pokliče Martina Krpana, ki nato Turka ubije in za nagrado mu cesar ponudi hčerino roko. To je struktura ljudske pravljice o ubijalcu zmajev, le da v vlogi zmaja nastopa Turek. Krpan ponudbo zavrne, saj mu je njena visokost kulturno tuja in ima raje preprosto slovensko podeželje, kamor se vrne po bitki z Brdavsom. Istočasno pa cesarica nasprotuje cesarjevi ponudbi, da bi mu dal svojo hčer za ženo. Martin Krpan v bitki z Brdavsom uporablja mesarico za napad in mogočen kij za samoobrambo. Mesarico je Krpan skoval sam, kar ga povezuje z motivom močnega kovača iz slovenskih ljudskih pravljič, ki se je večkrat odpravil ubiti zmaja.⁵⁶ Kij pa je simbolično pomemben, saj ga je Krpan naredil iz lipe, ki jo je posekal na cesarjevem dvorišču, kar je cesarico razjezilo in ga je imela za barbara. Lipa je simbol, ki bi ga večina slovenskega prebivalstva imela za nacionalni simbol.⁵⁷

⁵⁶ Glej poglavje o mitskih, religijskih, folklornih in pravljičnih ubijalcih zmaja.

⁵⁷ Lipov list je bil uporabljen v kampanji »Slovenija, moja dežela« v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je prispevala k procesu osamosvajanja Slovenije, saj je vprašalnik pokazal, da ga je za slovenski simbol izbralo 75 % prebivalcev (Repe, 2011, 227).



Sliki 7.7 in 7.8: Tone Kralj, Krpan poseka lipo na cesarjevem vrtu (levo) (Levstik, 2022, 27) in iz nje naredi kij. To cesarico razjezi (desno) (Levstik, 2022, 29).

Ker države nimajo telesnega spomina, si same ustvarjajo politični spomin s pomočjo simbolov, besedil, podob, ritualov, ceremonij, mest in spomenikov. Politični spomin je posredovan spomin, posredovan preko različnih materialnih medijev, simbolov in praks (Assmann, 2008, 55). Lipa v povesti *Martin Krpan z Vrha* kot simbol prispeva k političnemu spominu, zlasti slovenskega naroda, ki »raste na dvoru«, torej ob srcu cesarstva, in se uporablja, ko je treba, tj. žrtvovana je za višji cilj, to je obrambo cesarstva. Krpanov kij iz lipe nato odigra odločilno vlogo v dvoboju z Brdavsom, saj slednji svoj meč zarine tako globoko vanj, da ga ne more izvleči, zaradi česar izgubi bitko. To je odlično upodobil slikar Tone Kralj v mojstrski ilustraciji boja med Krpanom in Brdavsom.

Slovinci so v devetnajstem stoletju gledali na preteklost z željo po izgradnji slovenske narodne skupnosti kot političnega telesa, zato so se okoli te želje oblikovali miti. Obujal se je kolektivni spomin na »turške« oziroma osmanske vpade, poboje, ugrabitve in preganjanja, kar se je dogajalo med petnajstim in osemnajstim stoletjem, ko so Osmani močno opustošili slovensko prebivalstvo (Simoniti, 2003, 70–75). Politični spomin, ki se je okrepil v Evropi devetnajstega stoletja, je bil zgrajen tudi z uporabo leposlovja. Različice pripovedi o Petru Klepcu iz devetnajstega stoletja kažejo, da je odpor proti »Turkom« postajal vedno bolj aktualen. Najstarejšo znano različico pripovedke je pred letom 1839 napisal Janez Zima (Moric & Perinić Lewis, 2019, 114). Prva pripovedka, objavljena leta 1846 v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, poudarja Klepca kot mogočnega slovenskega junaka. Naslednja različica iz istega leta govori o mongolskih vpadih iz trinajstega stoletja in madžarskem kralju Beli IV. V različici iz leta 1847 Klepec prežene Turke z dežele. Leta 1860 je Turek ošaben in krvoleden. Dvajset let pozneje je hudobni Turek velikan (Moric, 2015, 214–215). Ko je Levstik leta 1858 pisal povest o Martinu Krpanu, je bil v tem kontekstu kot nevaren »Turek« razumljen tudi strašni sovražnik z imenom Brdavs. Tudi na začetku dvajsetega stoletja so Krpanovega antagonista razumeli tako, kot kažejo ilustracije Toneta Kralja. Motiv branika krščanskega cesarstva se pojavi tudi



Slika 7.9: Tone Kralj, ilustracija boja med Martinom Krpanom in Brdavsom. Krpan za napad uporablja mesarico, ki jo je skoval sam, za obrambo pa kij, narejen iz lipe, ki simbolizira slovenski narod (Levstik, 2022, 37).

v sklepnih besedah prozaičnega dela o Pegamu in Lambergarju Frana Detele, ki se ne konča s Pegamovo (Vitovčevo) smrtjo, temveč z njegovo podrejenostjo cesarju; ko se je cesar zapletel v krvave boje z Madžari in Turki, mu je prav Vitovec branil južno mejo (Detela, 1910, 191). Fran Detela je komentiral, da se je Pegamovo bojevanje »zarežalo kmetu tako globoko v spomin [...] kakor vojne s Turki«, ki jih omenja tudi France Prešeren (Detela, 1910, 6).⁵⁸

⁵⁸ France Prešeren (1800–1849) je v tem oziru pomemben, saj velja za največjega slovenskega pesnika, ki je slovenski jezik in poezijo povzdignil na višjo raven. Ima tudi nedvomen politični pomen za slovenski narod, kajti ne nazadnje je njegova pesem »Zdravljica« uporabljena v slovenski himni.



Slika 7.10: Tone Kralj, Krpan je premagal Brdavsca (Levstik, 2022, 39).

Po razlagi zgodovinarja Vaska Simonitija so se Slovenci v devetnajstem stoletju naslanjali na izmišljene osebe, okoli katerih so gradili mite, saj niso imeli velikih vojskovodij ali drugih pomembnih zgodovinskih osebnosti. Mitološki junaki tega časa so bili kralj Matjaž,⁵⁹ Peter Klepec in Martin Krpan. Simoniti trdi, da vsi ti miti govorijo o narodnem neuspehu. Kralj Matjaž je kralj brez kraljestva, nima države, ljudstvo pa je ne more ustvariti, ker nima vodje. Skupaj sta ujeta v začaran

⁵⁹ Ljudske pesmi o kralju Matjažu, liku, ki naj bi se po več razlagah nanašal na madžarskega kralja Matijo Korvina, ki se bojuje s Turki, čeprav je ta navezava precej arbitrarna, saj je lik očitno mitologiziran, pripovedujejo o ugrabitvi njegove žene Alenčice in njegovi rešitvi iz turške ječe. Matjaževa vojska naj bi spala v Peci in čakala na poziv naroda, če bi bilo treba.

krog neaktivnosti, ki kaže na nezmožnost samoorganiziranja in samouresničevanja. Martin Krpan, ključni junak slovenske narodne samozavesti, je lik neambicioznega, krivičnega junaka, ki je pripravljen svojo pasivnost vzdrževati z bojem, a le zato, da bi potonil nazaj v anonimnost in nepretencioznost. Peter Klepec želi pokazati svojo moč predvsem vrstnikom, kar v prenesenem pomenu pomeni, da se narod sam prepričuje o svoji moči, ki jo izkazuje kot zvest podanik (Simoniti, 2003, 76–78). Ali kot interpretira Anja Moric različico Petra Klepca iz dvajsetega stoletja, kot ga je upodobil Ivan Cankar, to je kot prisposodbo slovenskega hlapčevstva, saj je Cankarjev Peter Klepec »slabič, ki po eni strani hrepeni po moči, po drugi strani pa se je boji, zato namesto da bi moč uporabil in se rešil jarma svojih gospodarjev, raje še naprej ostaja hlapec« (Moric, 2015, 216).

Peter Klepec v dvajsetem stoletju: od kritike hlapčevskega naroda do vzornika, ki naj bi mobiliziral prebivalstvo

Leta 1917 je vidni predstavnik slovenske zgodnje moderne Ivan Cankar (1875–1918) napisal pripoved o Petru Klepcu. V tej različici je Peter Klepec bajtarski sin, ki so ga kot otroka starši predali bogatemu posestniku za pastirja. Bil je šibak fant in ker so ljudje to opazili, so se mu vrstniki posmehovali, prav tako pa tudi drugi, ki so ga srečevali. Klepec je prenašal poniževanje, dokler ni nekega dne prosil Boga, naj mu da moči. Dobil je tako moč, da je izruval staro tepko in ko so ga prišli vrstniki pretepat, je enega prijel z levo, drugega z desno roko, oba dvignil od tal in stresel. Pripovedovalec pravi:

*In potem –
Zares – in potem?
Potem pa – nič!*

[...] Vse kaže, da je izruval tisto staro tepko, nato pa živel nadalje miren, tih in vdan, kakor je pač bil vaje; zvesto je ubogal gospodarja, gonil njegovo govedo na pašo, kos kruha v culi, ter služil tovarišem in vsem ljudem s svojo močjo in po njih ukazih. Pa da mu dobrotljivi Bog ni bil poslal le svojega angela iz nebes, temveč dodelil mu kar svojo neskončno oblast, bi Peter Klepec ne vedel, kaj bi z njo počel; še v napoto bi mu morda bila. (Cankar, 1955, 324–325)

Ta tragična upodobitev lika Petra Klepca je blizu Simonitijevi interpretaciji samoreprezentacije slovenskega naroda skozi narodne junake, ki ne težijo k temu, da bi se osamosvojili, temveč ostajajo podrejeni tujemu centru moči. Lik Petra Klepca, kot ga upodablja Cankar, predstavlja pisateljev pogled na politični položaj Slovencev tistega časa. Leta 1918 je habsburško cesarstvo razpadlo in najprej je nastala kratkotrajna država Slovencev, Hrvatov in Srbov, ki so živeli v cesarstvu, nato pa je bila ta entiteta istega leta priključena srbski monarhiji v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. Ivan Cankar se je v predavanju z dne 12. aprila 1913 z naslovom »Slovenci in Jugoslovani« zavzel za združitev vseh južnih Slovanov v skupno državo, vendar je ostro nasprotoval vsakršnemu

kulturnemu in jezikovnemu zlitju: »Po krvi smo si bratje, po jeziku vsaj bratranci — po kulturi, ki je sad večstoletne separatne vzgoje, pa smo si med seboj veliko bolj tuji, nego je tuj naš gorenjski kmet tirolskemu, ali pa goriški viničar furlanskemu« (Cankar, 1913). Ker je v tem predavanju izrekel tudi »Pustimo Avstrijo v njenem lastnem dreku«, je bil zaradi prekrška zoper javni red in mir obsojen na teden dni zapora. To predavanje je predstavljalo kulminacijo vsega, kar je kdo povedal o jugoslovanskem vprašanju in njegovi rešitvi pred začetkom prve svetovne vojne.

Dve ali tri leta pred izbruhom druge svetovne vojne je drugi ugledni slovenski pisatelj France Bevk (1890–1970) napisal pripovedko o Petru Klepcu. V tej zgodbi so Tataři, imenovani Pasjeglavci (slovensko Psoglavci), zavzeli Madžarsko. »Ti so bili majhni, grdi, zelo divji, doma iz azijskih step. Jezde na nizkih konjičih so v gostih trumah vpadali v tuje dežele. Za seboj so puščali le gola pogorišča, kri in solze« (Bevk, 1963b, 296). Ogrski kralj Bela na pomoč pokliče Petra Klepca, saj je izvedel za izjemno telesno moč Petra Klepca. Peter Klepec se spopade z velikanskim Tatarom peš, neoborožen, z golimi rokami, medtem ko velikan jezdi na močnem, iskrivem konju.

Izzivalec je bil strašen: »Bil je velik da le kaj, širok v pleča, ob boku se mu je pozibavala velika, kriva sablja. Strašno grd je bil v obraz, obrit nad želom, na hrbet mu je visela kita. Nosil je velikanske brke, divje so se mu bliskale oči« (Bevk, 1963b, 303–304). Klepec se mu je zoperstavil kot za šalo: vrgel ga je v zrak in se smejal zraven. Končno se ga je usmilit in mu pustil pobegniti. Tatara so ubili njegovi rojaki. Peter Klepec se nato v domači Osilnici poroči s kmečko deklico. Konec zgodbe govori o spopadu med Klepcem in madžarskim centrom moči, kajti Madžari naposled hočejo ubiti Petra Klepca. Slednji napad odbije in svojemu narodu pripori avtonomijo. Zgodba se konča v današnjem času, ko Petra Klepca že zdavnaj ni več, spomin nanj in njegove vnuke pa živi, kajti ti so bili njegovi nasledniki, ki so podedovali njegovo moč. Bevk je k zgodbi pripisal komentar: »Pripovedko sem prikrojil tako, da sem lahko povedal, kar se mi je zdelo važno povedati v času, ko so že prežali na nas mnogi sovražniki in se je marsikoga lotevalo malodušje« (Bevk, 1963a).

Pripovedka, objavljena pred začetkom druge svetovne vojne, je imela dve pomembni politični funkciji: državotvorno in mobilizacijsko. Namreč slovensko prebivalstvo je pripravljala in spodbujala k obrambi pred okupatorjem. Peter Klepec tokrat ni bil več toliko predstavnik Antemurale Christianitatis kot v različicah iz devetnajstega stoletja, temveč je v tem primeru okrepljen pomen obrambe Klepčeve domovine. Osrednja politična oblast, tokrat madžarska (in ne avstrijska), se izkaže za še bolj mačehovsko kot v primeru Martina Krpana in prejšnjih različic pripovedk o Petru Klepcu. Tu so oblastniki neposredno sovražni do naroda, ki igra vlogo branilca pred invazijo sovražnika. Za razliko od prejšnjih različic se ta pripovedka konča bolj ambiciozno v smislu politične avtonomije slovenskega naroda oziroma jugoslovanske nacije, saj sta slovenski in hrvaški prostor predstavljena kot povezana (Hrvaška je predstavljena kot druga dežela, ne tista, od koder prihaja Peter Klepec, medtem ko leži madžarsko ozemlje na drugi strani meje). Vedno znova je poudarjeno sporočilo, da narod ne bo več igral hlapčevske vloge političnemu središču kraljevine. Napoveduje

se lastno politično vladanje naroda, in sicer v sodelovanju z drugimi jugoslovanskimi narodi. Ko hoče beneški trgovec Petra podkupiti z zlatniki, ga ta zavrne: »Nočem biti nikomur več niti za hlapca niti za pastirja« (Bevk, 1963b, 296). Tu se motiv pastirja odmika od pomena, ki ga najdemo v mitopoetski dediščini, kjer so bogovi pastirji ljudstva. Pastir v tem primeru ne predstavlja varuha človeške



Slika 7.11: Maksim Gaspari, ilustracija Petra Klepca v spopadu z nasprotnikom, velikanskim Tatarom (Bevk, 1963b, 285). Sovražnik je po videzu podoben Brdavsu, kot ga je upodobil Tone Kralj (glej sliko 7.10).

»črede« ali oligarhičnega suverena, temveč predstavlja prav obratno, nemočno osebo v službi nekoga z ekonomsko in posledično politično močjo. V prenesenem smislu zato takšen pastir kot prisposodba Slovence postavlja v službo drugih narodov. Zato lahko Klepčevo izjavo izpod peresa Franceta Bevka razumemo kot upor proti hlapčevskemu oziroma pastirskemu položaju. Izjava je tako skladna z znamenitim izrekom iz drame Ivana Cankarja *Hlapci* iz leta 1910: »Narod si bo pisal sodbo sam« (Cankar, 1910, 3). Šele Bevkov Peter Klepec je torej zares opolnomočen. Napoveduje lastno politično vladanje naroda, čeprav v sodelovanju z drugimi jugoslovanskimi narodi. V komentarju, ki je nastal veliko pozneje (leta 1963), Bevk zapiše, da je Klepčevim potomcem v drugi svetovni vojni uspelo odbiti vdor sovražnih sil (Bevk, 1963a). Mit o Petru Klepcu je tako povezan z zgodovinskim kontekstom, saj slovenskemu narodu vliva samozavest in pogum, ki sta pripeljala do resničnih zmag. Lik Petra Klepca je v tem primeru igral vlogo vzornika za posnemanje, in sicer v tem, da naj se narod, ki ga Klepec predstavlja, čuti močnega in se upre okupacijski vojski, medtem ko je lik Ivana Cankarja Petra Klepca prej tragična figura, za katero ni mišljeno, da bi se jo posnemalo, temveč je njena funkcija v tem, da pisatelj skozi literarno umetnino kritizira narodov zgodovinskopolitični položaj. Posredno s tem ta narod tudi nagovarja, ko ga slika v nečastni podobi, naj ne prevzema takšne podrejene vloge.

Po drugi svetovni vojni je bila republika Slovenija del Socialistične federativne republike Jugoslavije. Leta 1954 sta Komunistična partija in Socialistična zveza delovnega ljudstva odločili, da je treba v kulturne ustanove uvesti družbeno upravljanje, zato so bili ustanovljeni upravni odbori. Člani upravnih odborov so bili pomembni partijski kulturni ideologi. Z uveljavitvijo sistema družbenega upravljanja v kulturnih ustanovah, tudi v založbah, so upravni odbori postali cenzorji ideološko najbolj nezaželenih stvaritev, ki niso bile nikoli objavljene, pri čemer je vodilna ideološka sila režima, kar je bila Zveza komunistov, odločala, kaj so bili »širši družbeni interesi« (Gabrič, 1995, 20–23).

Leta 1978 je France Bevk pri Mladinski knjigi, katere poslanstvo kot založbe mladinske organizacije je bilo tiskanje socialističnemu času primerno mladinsko literaturo (Gabrič, 2005, 903), izdal drugo verzijo pripovedke o Petru Klepcu (Bevk, 1978). V tej pravljici, ki je postala tista inačica zgodbe, ki kroži še danes, Peter Klepec ne premaga nobenih političnih vsiljivcev, ampak se le upre svojim vrstnikom, nato pa pusti službo pastirja in se vrne domov k materi obdelovat zemljo. Gre za priredbo pripovedke, ki opogumlja mlade, da se uprejo medvrstniškemu nasilju, in spodbuja neagresivno in morda nerivalsko skupno življenje. Pravljica o Petru Klepcu tokrat ne prinaša političnega sporočila o tujih vsiljivcih in Slovincih kot obrobem narodu, ki rešuje krščanski imperij. Ne mobilizira prebivalstva, ampak oblikuje družbo na način, prilagojen novemu političnemu režimu, kot so si ga predstavljali socialistični politični voditelji in intelektualci. Pri tem je zanimivo, da lik Petra Klepca do konca ostaja infantilni.⁶⁰ Nikoli ne izide iz nedoletnosti. Ne odraste in si ne ustvari lastne družine, ampak je naposled zadovoljen s tem, da živi preprosto podeželsko življenje v gospodinjstvu z mamo, za katero skrbi.

⁶⁰ Ksenija Vidmar Horvat je v tem oziru pri tej inačici zgodbe o Petru Klepcu prepoznala koncept infantilnega državljanstva, ki si ga je sposodila pri Lauren Berlant (Vidmar Horvat, 2023, 650–651).

Zaključek

Vsi trije narodni junaki, Gašper Lambergar, Peter Klepec in Martin Krpan, so se brez ugovora odzvali pozivu cesarja v politično-vojaško službo. Vendar je Krpan kritičen do dunajske dvorne družbe in kulture, pri čemer Levstikova kritika spominja na kritiko plemiške družbe Antona Tomaža Linhartar v gledališki predstavi *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, ki je bila napisana leta 1790, a je bila zaradi močne cenzure prvič na odru uprizorjena šele po marčni revoluciji leta 1848, in sicer v Novem mestu.⁶¹ Levstik je vključil preproste podeželske like, s katerimi se je lahko identificirala večina slovenskega prebivalstva. Toda ljubezen Martina Krpana do domovine in avtohtone slovenske kulture je eksplicitna in je ni mogoče kupiti z denarjem in roko princese. Tudi Gašper Lambergar in Peter Klepec sta tesno povezana z domovino. Poleg tega sta tudi močno navezana na svoji materi, kar krepi razsežnost junakove pripadnosti, njegove povezanosti z lastnimi predniki in domom. V vseh treh pripovedih se junaki, potem ko na Dunaju kot političnem središču imperija opravijo nalogo, vrnejo domov. Kot je René Girard predstavil koncept vzornika, ki je namenjen posnemanju, je želja subjekta tista, ki »tekmeča« opozori na zaželenost objekta (Girard, 2022, 164). Želja Martina Krpana, Gašperja Lambergarja in Petra Klepeca je usmerjena v domovino, kar je eksplicitno izraženo. Če naslovniki teh pripovedi posnemajo željo teh junakov, si želijo živeti v domovini in jo ljubiti kot materino zavetje, svoj dom. Dežela s svojo kulturo je največje eksistencialno bistvo naroda, ki mu subjekti pripadajo kot družina.

Pregled pripovedk o slovenskih narodnih junakih pokaže, kako se je njihova dejanska politična funkcija spreminjala glede na družbenopolitične potrebe časa, v katerem so se pojavili. Pripovedi, ki so nastale kot variacije tipa ljudske pravljice o ubijalcu zmaja, so prispevale k političnemu gibanju »pomladi narodov« v devetnajstem stoletju. Povest o Martinu Krpanu je tako vsebinsko kot z uporabo jezika in estetske oblike služila političnim ciljem, kot jih je izražal pisatelj Fran Levstik in kot so bile izražene tudi v političnem programu Zedinjena Slovenija. Obenem so ljudske pripovedke o Petru Klepcu prispevale k narodnemu samozavedanju, opozarjale na pomen slovenskega naroda in pozivale k njegovi enakopravnosti znotraj habsburške monarhije. V ta namen so obudili zgodovinske okoliščine osmanskih vpadov v Evropo, v katerih je imel slovenski narod pomembno obrambno vlogo. V devetnajstem stoletju je slovensko prebivalstvo nagovorila tudi zgodba o Gašperju Lambergarju, kranjskem vitezu, ki je v petnajstem stoletju pomagal cesarju braniti cesarstvo pred razpadom in s tem potrdil zgodovinski pomen slovenskega naroda za obstoj srednjeevropske politične tvorbe. Zgodbe o vseh treh junakih so ostale aktualne do danes, kar dokazuje njihova vključenost v šolski program. Toda v dvajsetem stoletju priredbe pripovedke o Petru Klepcu pričajo o spreminjajočih se političnih razmerah. Temu primerno so se spremenile tudi njihove politične funkcije. Cankarjeva različica, ki je nastala tik pred razpadom habsburške monarhije, izraža skrb, da bo slovenski narod, čeprav močan in pomemben, v novih političnih konstelacijah spet igral hlapčevsko vlogo drugim narodom in vladam, s čimer je Cankar kritično interpretiral Klepčevo nesposobnost ustrezne uporabe lastne moči.

⁶¹ Ta gledališka predstava je priredba Beaumarchaisove revolucionarne satire *Veseli dan ali Figarova svatba*.

Pred začetkom druge svetovne vojne je France Bevk uporabil Petra Klepca za svoj mobilizacijski poziv s spominsko-zgodovinskim sklicevanjem na moč in sposobnost naroda, da obrani lastno domovino.

Po drugi svetovni vojni je Bevk napisal drugo različico, v kateri je izpustil prav tisti del, ki je predstavljal srž ljudske pripovedke o Petru Klepcu in ki je vse tri zgodbe, tako o Petru Klepcu, Martinu Krpanu kot Gašperju Lambergarju približal strukturi ljudske pravljice o ubijalcu zmajev. Vsi ti junaki so se namreč odzvali pozivu suverena, da obranijo politično tvorbo pred nevarnostjo, ki je ogrožala njegov obstoj. Zadnja Bevkova različica Petra Klepca, ki je pravljica za otroke, pa ne govori več o zaščiti evropskega imperija, temveč le o urejanju medvrstniških odnosov, kar bi v kontekstu Socialistične federativne republike Jugoslavije lahko pomenilo enakopravne odnose med jugoslovanskimi narodi in etničnimi skupinami, pa tudi zadovoljstvo s preprostim delovnim življenjem, ki je vpeto v odgovorne družinske odnose, ne le staršev do otrok, temveč tudi otrok do staršev. Bevkova pravljica se od starejših ljudskih različic razlikuje po tem, da slovenskega naroda ne prikazuje kot branilca evropske civilizacije, temveč narod gradi skozi nagovor otrok, in sicer s pomočjo vrednot. Pri tem sta v središče postavljeni dve ključni jugoslovanski vrednoti, bratstvo in enotnost. Bratstvo in enotnost sta bili tako pomembni politični vrednoti, da sta služili kot slogan jugoslovanskega naroda⁶² in ju lahko prepoznamo kot politični mit. S tem je Bevkova pravljica težišče pripovedi o narodnih junakih odmaknila od krepitve narodne zavesti in poudarjanja zgodovinskega pomena slovenskega naroda za večjo politično tvorbo. Mit o nepremagljivem slovenskem junaku, ki je služil političnim interesom devetnajstega stoletja in tudi prve polovice dvajsetega stoletja, je nadomestil drug mit, ki je pomagal graditi socialističnega državljana in jugoslovansko nacijo, to je bil mit o bratstvu in enotnosti jugoslovanskih narodov in narodnih skupnosti.

⁶² Socialistična federativna republika Jugoslavija je odlikovala z Redom bratstva in enotnosti za izredne zasluge pri širjenju bratstva med narodi in narodnostmi pri ustvarjanju in razvijanju politične in moralne enotnosti (jugoslovanskega) naroda. Zgrajena je bila Cesta bratstva in enotnosti, ki je povezovala več jugoslovanskih republik in je potekala od Jesenic na severu, preko Ljubljane, Zagreba, Beograda do makedonsko-grške meje na jugu.

VIII.

GRAJENJE NACIJ S PRAVLJICAMI: PRIMER PRAVLJICE O JANKU IN METKI

Prevajanje se ne nanaša le na prevajanje besedila iz enega jezika v drugega, ampak tudi na proces »seznanjanja, prisvajanja tujega jezika« (Zipes, 2010, 198). Poleg tega je prevod določena priredba pravljice za predvideno občinstvo. Pri tem so lahko na delu različni mehanizmi brisanja, popravljanja ali druge vrste prilagoditev. Pravljice, ki sta jih zbrala, sta večkrat prevedla že sama brata Grimm. Najprej sta prevedla slišano v rokopis, nato sta ročno zapisane pravljice »prevedla« še sedemkrat ob vsakokratnih izdajah med leti 1812 in 1857. Njunjo pravljico »Hänsel und Gretel« so slovenski bralci prvič brali v slovenščini leta 1887 pod naslovom »Janezek in Jerica«. Naslov »Janko in Metka«, ki se je obdržal do danes, je pravljica dobila leta 1932. V obdobju socializma je prevajalec Fran Albreht precej priredil prevod, da je ustrežal političnim interesom. Nato pa je pravljico leta 1963 priredil pisatelj France Bevk (Bevk, 1975). Njegova inačica je postala bolj popularna kot pravljica bratov Grimm in je bila verjetno najbolj znana pravljica v obdobju med letoma 1963 in 1991 v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, zlasti v republiki Sloveniji. Šele po razpadu Jugoslavije je dotlej najbolj dobesedni prevod inačice bratov Grimm v slovenščino zasenčil Bevkovo inačico. Obenem pa so se z razmahom kapitalizma razširile kratke anonimne priredbe te pravljice, ki so dostopne celo v veleblagovnicah.

V tem poglavju obravnavam prispevek pravljic h grajenju nacij, najprej v kontekstu nacionalističnih gibanj devetnajstega stoletja, nato v kontekstu komunističnega režima. Posebej se posvečam slovenskim prevodom, ki so bili zgodovinsko pomembni za grajenje nacije oziroma za politično krepitev naroda v različnih političnih režimih. Osvetlim zgodovino prevodov in priredb pravljice o Janku in Metki bratov Grimm v slovenščino⁶³ ter poudarim, kako sta družbena funkcija in priljubljenost prevedenega ali prirejenega besedila osnovani na specifikah družbenopolitičnega konteksta cirkulacije, ki vključuje tako prevajalčevo ali pisateljevo ideološko stališče kot tudi založniško politiko, ki so povezani s političnimi cilji.

Grajenje nemške nacije s pravljicami bratov Grimm

Prispevek nemških ljudskih pravljic, ki sta jih zbrala Jacob in Wilhelm Grimm, k izgradnji nemške nacije je dobro dokumentiran, zato bom izpostavila le nekatere od teh ugotovitev, da bi postavila temelje za svojo razpravo o prevodih in priredbah pravljice o Janku in Metki v slovenskem jeziku.

⁶³ Na podlagi bibliografske raziskave Tomaža Beštra o prevodih pravljic bratov Grimm v slovenščino sem doslej naštel osemdeset različic pravljice o Janku in Metki v slovenščini med letoma 1887 in 2013. Vendar to število ni popolno, saj nekatere ponovne izdaje niso bile evidentirane. Poleg tega so nekateri prevodi ponovno izšli v drugih zbirkah ali kot slikanice, nekatere izdaje so bile ob ponovni izdaji obogatene z novimi ilustracijami ali pa so bile izdane pri drugem založniku. Po letu 2013 je izšlo veliko več izdaj; večinoma gre za kratke anonimne slikanice.

Brata Grimm sta bila še dvajsetletna mladeniča, ko sta začela zbirati ljudske pravljice za Clemensa Brentana, ki je pred tem s prijateljem Achimom von Arnimom izdal knjižno izdajo ljudskih pesmi. Brata Grimm sprva nista bila politično motivirana in sta šele takrat, ko sta začela zbirati pravljice in je Brentano izgubil zanimanje za projekt, spoznala »zgodovinsko vrednost pravljič, ki so povedale nekaj o njiju in njuni navezanosti na nemško kulturo« (Zipes, 1997a, 200). Kot ugotavlja Maria Tatar, so njuna dela *Deutsche Sagen*, *Deutsche Mythen*, *Deutsches Wörterbuch*, *Altdeutsche Wälder* in druga »poudarjala, da je bila kultura v vseh pogledih nacionalno zaznamovana in da je bila vezni dejavnik za številne regije, ki so se identificirale kot germanske« in njun načrt, da bi zbrala vse ustne pripovedi iz celotne nemške domovine, je prispeval k izgradnji nemške nacije (Tatar, 2019, 81). Po oceni Jacka Zipesa sta se brata Grimm zavajala s prepričanjem, da je v njunih pravljičah nekaj v bistvu nemškega, kajti ljudstvo »je namišljen korpus tako kot pojem nacije«, toda »bilo je nekaj občudovanja vrednega v njunem prizadevanju, da ustvarita korpus pravljič, prek katerih bi se lahko vsi Nemci, mladi in stari, povezali in razvili občutek skupnosti« (Zipes, 2001a, 867). Njuna zbirka pravljič, ki veljajo za nemško folkloro, je prispevala k predstavljanju nemške nacije v skladu s tem, kot je Benedict Anderson razlagal koncept zamišljenih skupnosti.⁶⁴ Pravljice bratov Grimm so v devetnajstem stoletju gradile identitete in združevale prebivalstvo, zato jih lahko razumemo kot pomemben prispevek k izgradnji nacije v smislu razlage Walkerja Connorja, to je »formacije nacij« (Connor, 1994, 103). Izgradnja nacije se v tem primeru ne nanaša na izgradnjo države, kot se ta izraz danes razume v terminologiji zakonodaje, temveč na »mehkejš« vidike, kot sta »izgradnja skupne identitete in občutek enotnosti med prebivalstvom« (Kolstø, 2014, 3). Prispevek Grimmov lahko razumemo v smislu »mehkejših« razsežnosti grajenja nacije, vendar ne povsem v skladu z razlago Pála Kolstoja, ki vendar »grajenje nacije« razume kot proces, ki ga vodi država, torej »od zgoraj navzdol«. V tem primeru procesa ni vodila država, temveč je šlo za dejavnost, ki je potekala »od spodaj navzgor«, ki so jo sprožili in vodili ljudje, kot sta bila brata Grimm. V tem smislu lahko njuno delo razumemo kot prispevek k narodnemu preporodu, obenem pa je bilo, kot razlaga Zipes, povezano s političnim programom za združitev nemškega naroda kot nacije (Zipes, 2001a, 867). V zvezi s tem obravnavam vprašanje, kako je njuna zbirka pravljič vplivala na nemško javnost v času objave in po njej.

Ob upoštevanju sociogeneze pojmov »civilizacija« in »kultura« je Norbert Elias izpostavil, da se je pojem »kultura« uveljavil kot ustreznejši za nemškega duha kot pojem »civilizacija«: »Beseda, s katero Nemci interpretirajo sami sebe, s katero izražajo ponos na lastne dosežke in lastno bit, je v prvi vrsti *kultura*« (Elias, 2000, 72). Čeprav sta si oba pojma blizu, pojem »civilizacija« označuje rezultat procesa, medtem ko nemški pojem kultura meri na človekove izdelke. Pojem civilizacija potiska v ozadje razlike med ljudstvi, medtem ko pojem kultura »povzdiguje nacionalne razlike in samobitnost skupin« (Elias, 2000, 73–74). V skladu s kantovskim razumevanjem se kultura nanaša na razvoj človekove specifične narave. Kultura ustreza organskemu modelu rastline in ima kolektivni značaj:

⁶⁴ V nasprotju z razlago Ernsta Gellnerja o nacionalizmu kot izumljanju nacij tam, kjer jih ni (Gellner, 1964, 169), je Benedict Anderson poudaril, da so skupnosti zamišljene (Anderson, 2006, 6).

Vsaka kultura ima svoje nove možnosti samoizražanja, ki se pojavljajo, zorijo, propadajo in se nikoli več ne vrnejo. Ni enega kiparstva, enega slikarstva, ene matematike, ene fizike, ampak jih je veliko, vsaka se v svojem najglobljem bistvu razlikuje od drugih, vsaka je omejena po trajanju in samozadostna, tako kot ima vsaka vrsta rastline svoj poseben cvet ali plod, svojo posebno vrsto rasti in zatona. Te kulture, sublimirane življenjske esence, rastejo z enako vrhunsko brezcilnostjo kot cvetovi na polju. [...] Svetovno zgodovino vidim kot sliko neskončnih formacij in transformacij, čudovitega valovanja in usihanja organskih oblik. (Spengler, 1926, 21–22)

Nemški teolog in filozof Johann Gottfried von Herder je v knjigi *Orisi filozofije zgodovine človeka* (objavljeni v štirih delih v letih 1784, 1785, 1787 in 1791) pojmoval kulturo s tremi opredelitvami: z etnično konsolidacijo, homogenizacijo in kulturno razmejitvijo (Welsch, 2001, 61). S Herderjeve perspektive se kot narod šteje skupina ljudi, ki živi na istem območju, si deli isto kulturo in tradicijo ter ima skupen značaj. Herder je pojmoval kulturo kot kulturo naroda, ki obsega običaje in tradicijo naroda ter isti jezik. Kultura združuje ljudi in utrjuje narod. Vsaka kultura kot kultura nekega naroda se razlikuje od kulture drugih narodov. Herderjev model oblikovanja človeštva je do neke mere že evolucijski («Naše človeštvo je le priprava, popek prihodnjega cveta») (Herder, 1803, 218), kar se sklada tudi s Herderjevim zasebnim simpatiziranjem s francosko revolucijo.

V svojih predavanjih o filozofiji zgodovine (objavljenih leta 1837 na podlagi njegovih predavanj na berlinski univerzi v letih 1822, 1828 in 1830) je drugi zagovornik francoske revolucije, romantični filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel, poudaril razvojno razsežnost utrjevanja naroda in dodal končni pomen oblikovanja države »zgodovinsko pomembnih« narodov: ko narodi dosežejo zrelo individualnost in so zgodovinsko pomembni kot narodi, ustanovijo državo kot politično organizirano obliko naroda. Država je material udejanjanja duha v zgodovini, dovršena realnost, v kateri posameznik ima in uživa svojo svobodo: »To bistveno pa, enotnost subjektivne volje in občega, je npravna celota in svoji konkretni podobi *država*« (Hegel, 1999, 93). V duhu Evrope prve polovice devetnajstega stoletja in zlasti Nemčije je bil tako politični cilj, ki se je razumel kot evolucijski, izgradnja nacije oziroma države. Nemška zveza kot konfederacija pretežno nemško govorečih suverenih držav je bila ustanovljena na dunajskem kongresu leta 1815.

Z vzponom nemške buržoazije iz drugorazrednega razreda v nosilca nemške nacionalne zavesti in nazadnje – zelo pozno in pogojno – v vladajoči razred je napredoval nacionalni element: »Poštenost in odkritost sta, denimo, zdaj kot nemški značaj postavljeni nasproti vljudnosti, ki prikriva lastne občutke« (Elias, 2000, 108).

Ugledni poznavalec nemškega nacionalizma, Louis L. Snyder, je zapisal, da je »Grimma pri načrtovanju in zbiranju pravljič zavestno ali nezavedno vodila želja po povečevanju nemške tradicije in spodbujanju nemškega nacionalnega čustva« (Snyder, 1951, 222). Zlasti Jacob Grimm je verjel, da je bilo nemško ljudstvo zaslužno, da se je otreslo rimskega jarma in se z lastno močjo odločilo o zmagi krščanstva »s postavitvijo nezlomljivega zidu proti Slovanom, ki nenehno pritiskajo v središče Evrope« (nav. v Snyder, 1951, 211). »Vsa moja dela,« je zapisal Jacob Grimm, »se nanašajo na domovino, iz katere zemlje črpajo svojo moč« (nav. v Gooch, 1928, 61). Brata Grimm sta po razlagi Snyderja k nemškemu nacionalizmu prispevala toliko kot generali, diplomati in politične osebnosti (Snyder, 1951, 221). Na prelomu dvajsetega stoletja so, je razlagal Karl Franke, »za duha nemških šolarjev pravljič postale tisto, kar je materino mleko za njihova telesa – prva hrana za duha in domišljijo. Kako nemški

so Sneguljčica, Mala vrtnica, Rdeča kapica, sedem palčkov! S tako pristno nemško prehrano morata jezik in duh otroka postopoma postajati vse bolj nemška« (nav. v Snyder, 1951, 221). Njune zgodbe so temeljile na »takšnih družbenih značilnostih, kot so spoštovanje reda, vera v zaželenost poslušnosti, podrejanje avtoriteti, spoštovanje do voditelja in junaka, čaščenje poguma in vojaškega duha, sprejemanje brez protesta proti krutosti, nasilju in grozodejstvu, strah in sovraštvo do tujca ter močan antisemitizem« (Snyder, 1951, 222).

Nedavno je Jakob Norberg proučil prepričanost bratov Grimm o politični pomembnosti lastne zbirke ljudskih pravljic in tako sta si zamislila tudi vlogo literarnih zgodovinarjev in jezikoslovcev pri definiranju nacionalne identitete (Norberg, 2022, 62). Sprva njune pravljice niso bile namenjene otrokom, a v drugi polovici devetnajstega stoletja so v Nemčiji postale del šolskega kurikulumu, in sicer z namenom, da bi prispevale k predstavi o skupni starodavni nacionalni pripadnosti združenih nemško govorečih držav. Vzgojitelji so njune pravljice uporabljali v šolskem sistemu »kot primere germanskega duha, ki ga je opredelil in želel spodbujati Wilhelm« (Bottigheimer, 2009, 40).

Zbiranje ljudskega izročila je v obdobju romantike in v devetnajstem stoletju pomenilo vzpostavljane skupne kulture prebivalcev regije, identifikacija skupne kulture je služila kot vezivo pri oblikovanju nacionalne identitete in nemške nacije. Čeprav imajo pravljice v osnovi mednarodni značaj (Teverson, 2019a, 6), sta brata Grimm zbirala in objavljala pravljice v tem posebnem ideološko-političnem okolju, njuni kulturni izdelki pa so se dobro vklopili v politična gibanja devetnajstega stoletja.

Toda če so bile pravljice bratov Grimm sprejete kot gradniki nemške nacionalne kulture, kakšen je bil učinek njunih pravljic, ko so bile prevedene v druge jezike? Ali so »ponemčevale« druge narode ali pa so bili prevodi prilagojeni tako, da so služili posebnim potrebam naroda, v čigar jezik so bile prevedeni?

»Janko in Metka« v službi političnih ciljev

V prvi izdaji zbirke pravljic sta brata Grimm vztrajala pri zvestobi ustnemu ljudskemu izročilu, vendar sta zaradi ostre kritike v prihodnjih izdajah zapisala, da je knjiga »za starše, ki lahko izbirajo zgodbe za pripovedovanje« (Tatar, 2019, 85). Njuna pravljica o Janku in Metki govori o dveh majhnih otrocih, ki ju starši zapustijo v temnem in strašljivem gozdu. Iščeta pot, da bi se vrnila domov, a namesto tega najdeta hišo iz sladkarij, v kateri živi čarovnica, ki ju hoče pojesti. Otroka ubijeta čarovnico in jo oropata. Nato se vrneta domov z bogastvom. Oče ju sprejme in živijo srečno do konca svojih dni. Psiholog Bruno Bettelheim, ki je zagovarjal terapevtski pomen pravljic za otroke, je razpravljal tudi o tej pravljici bratov Grimm. Po njegovi razlagi ta zgodba govori o majhnih otrocih, ki se počutita ogrožena zaradi popolne zavrnitve in zapuščenosti, ki jo čutita v obliki lakote. Svojo notranjo tesnobo projicirata na tiste, za katere se bojita, da bi ju lahko odrezali tako, da bi ju izstradali do smrti. V skladu z otrokovimi tesnobnimi fantazijami zgodba pripoveduje o starših, ki ne zmorejo nahraniti svojih otrok, a otroka spodbuja k samostojnemu raziskovanju in mu daje samozavest, da lahko obvlada resnične nevarnosti, s katerimi se bo morda srečal v življenju (Bettelheim, 1999, 225–234).

Pravljica bratov Grimm deluje na otroke in odrasle s pedagogiko strahu in spodbuja vrline, kot so pogum, drznost in nasilje, obenem pa materialni kapital postavlja kot tisto materialistično osnovo, ki je pogoj za življenje, ki predstavlja varnost kot prvo vrednoto in za katere pridobitev je moč uporabiti katera koli sredstva.

Prevodi in priredbe Grimmovih pravljic v druge jezike in kulture so »pogosto vključevali zanimive paradokse in preklapljanje misli med tujim in lokalnim, med nacionalnim in mednarodnim, med ustnim in pisnim prenosom ter med visoko in nizko kulturo« (Joosen & Lathey, 2014, 5). Na primeru pravljice o Janku in Metki prek proučitve politik prevajanja in prirejanja v slovenskem jeziku bom v nadaljevanju predstavila, kako se spreminja vloga pravljic v različnih političnih režimih.

Za kontekstualizacijo te razprave pomaga upoštevati, da je bila slovenska kultura zgodovinsko blizu nemški že zaradi politične vključenosti slovenskih pokrajin v habsburško monarhijo.⁶⁵ Slovenski intelektualci devetnajstega stoletja so poznali nemško filozofijo in literaturo in nekateri so imeli tudi stike z nemškimi kolegi. Jezikoslovec Jernej Kopitar (1780–1844) je bil v stiku z Jacobom Grimmom (Bedenk & Blažič, 2018, 154–157). Po razpadu Avstro-Ogrske so se slovenske dežele najprej združile v Državo Slovencev, Hrvatov in Srbov, nato pa istega leta (1918) v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki se je preoblikovala v Kraljevino Jugoslavija leta 1929. Leta 1945 je Jugoslavija postala Demokratična federativna republika Jugoslavija in nato še istega leta Federativna ljudska republika Jugoslavija. Leta 1963 je postala Socialistična federativna republika Jugoslavija. Republika Slovenija je leta 1991 postala samostojna država.

Pri obravnavi pomena folklore za politični cilj krepitve naroda v devetnajstem stoletju je treba opozoriti, da folklorna produkcija, kot so pravljice, sama po sebi ni bila dovolj, da bi veljala kot najvišji kulturni dosežek naroda. Romantiki so zahtevali, da je treba jezik »kultivirati«, da bi služil najvišjim političnim ciljem. Šele visoko »kultiviran«, razvit pesniški jezik in oblika ima pomen za konstituiranje naroda (Paternu, 1989, 63). Vsak narod ima pravico in dolžnost do lastne jezikovne »kultiviranosti«, saj »kultiviranost« v drugem jeziku ohranja v sebi nekaj barbarskega, prav tako kot narod, katerega jezik ostaja v surovi obliki, ostaja barbarski in surov (Schlegel, 1961, 237–238). S tega vidika je razumljivo, zakaj brata Grimm pravljic nista objavila v obliki, v kakršni sta jih sprva zabeležila, temveč sta besedila pred objavo popravila in izpopolnila. Le tako so lahko zares prispevala k dosežkom nemške kulture za nemški narod.

Najstarejši prevod pravljice o Janku in Metki v slovenščino je izšel leta 1887 v izboru dvanajstih pravljic z naslovom *Pripovedke za mladino* v prevodu Janeza Markiča, pri čemer ni podatka, da gre dejansko za pravljice bratov Grimm (Grimm & Grimm, 1887). Ta manjkajoči podatek je pomemben, saj govori o specifični vrsti prisvajanja: brez omembe »tujega izvora« pravljic jih je mogoče dojemati kot kulturno poznane, celo »slovenske«. Marijana Hameršak ugotavlja, da se je podobno dogajalo s prevodi v hrvaščino, saj sta bili imeni bratov Grimm izpuščeni iz prevodov njunih pravljic v hrvaščino v devetnajstem stoletju, s čimer so te objave služile »hrvaški narodni mobilizaciji na (ljudskih) literarnih temeljih« (Hameršak, 2014, 27). Sklicevanje na Grimma ali na nemško folkloro na splošno v tem kontekstu je bilo politično kontraproduktivno za cilj, da bi njune pravljice služile narodnemu prebujanju nenemških narodov.

Prvi slovenski prevod, ki ga je opravil Janez Markič, nosi naslov »Janezek in Jerica«. Germanski imeni otrok sta nadomeščeni s tradicionalnima slovenskima imenoma. Takšno podomačenje – prevajalska strategija, ki jo Laurence Venuti postavlja nasproti

⁶⁵ Večji del slovenske dežele je bil del Avstro-Ogrske (1867–1918), Avstrijskega cesarstva (1804–1867), Habsburške monarhije (1526–1804) oz. Svetega rimskega cesarstva, z izjemno obdobja Ilirskih provinc (1809–1814) v času Napoleonove vladavine.

potujčevanju – tuje popularne literature je bila običajna praksa za akulturacijo, asimilacijo tujih besedil tradiciji ciljne družbe v jugovzhodni Evropi (Roth, 1998, 250). Janezek je pomanjševalnica od Janez, ki je bilo verjetno najbolj znano slovensko ime, ki se je v dvajsetem stoletju v Jugoslaviji uporabljalo celo kot sinonim za Slovenca, Jerica pa pomanjševalnica od Jera (iz nemškega Gera, Gertruda), ki pa je bilo v dvajsetem stoletju vse manj prisotno. Naslednjič je pravljico leta 1932 prevedel Alojzij Bolhar v izboru pravljic bratov Grimm. Predstavljena je bila kot prva pravljica z naslovom »Janko in Metka«. Bolharjev prevod je v veliki meri skladen z zadnjo različico pravljice bratov Grimm iz leta 1857. Tudi Janko in Metka sta tradicionalni slovenski imeni, prvotno pomanjševalnici imen Janez in Marjeta, vendar se obe imeni uporabljata samostojno. Bolharjeva izdaja pravljic bratov Grimm, ki je vključevala tudi pravljico »Janko in Metka«, je ponovno izšla leta 1944. Markičeva in Bolharjeva prevoda sta večinoma skladna z izvirnikom in brez bistvenih izpustov ali dodatkov.

Alojzij Bolhar (1899–1984) je bil po poklicu učitelj, ki so ga nemški okupatorji leta 1941 izgnali v Srbijo in leto kasneje v italijansko koncentracijsko taborišče na otok Rab. Po vojni je delal v Slovanski knjižnici v Ljubljani. Njegovi zadnji prevodi bratov Grimm so izšli leta 1955 in nato posmrtno šele leta 2011. Zdi se, da njegova biografija ne razkriva ničesar, kar bi lahko bilo problematično za povojno socialistično družbo, zato bi lahko sklepali, da je bila »težava izvorna usmerjenost prevoda« (Kocijančič Pokorn, 2012, 53). Leta 1954 je izšel nov prevod pravljice »Janko in Metka« v slovenščino, ki ga je tokrat opravil Fran Albreht (*Žabji kralj in druge pravljice*, Ljubljana: Mladinska knjiga).⁶⁶ Fran Albreht (1889–1963) je bil pomembna osebnost povojne Jugoslavije in po poklicu filozof. Leta 1942 so ga okupatorji zaprli in čez dve leti poslali v Dachau. Po vojni se je vrnil v Ljubljano in postal župan mesta, kar je bil do upokojitve leta 1948. Ustanovil je Društvo književnih prevajalcev Slovenije in postal njegov predsednik ter pozneje tudi predsednik Jugoslovanskega društva (Kocijančič Pokorn, 2012, 53).

Ideološki nadzor v socialistični Jugoslaviji in Sloveniji se je izvajal predvsem prek založb. Socialistična zveza delovnega ljudstva Slovenije je od leta 1954 dalje ustanavljala različne komisije, ki so nadzorovale založniško dejavnost. Kot predstavlja Aleš Gabrič, je bila založniška politika oblikovana na takšen način, da je preprečevala izdajanje neželenih vsebin. Z uveljavitvijo sistema družbenega upravljanja v kulturnih ustanovah, vključno z založbami, tradicionalna vrsta cenzure ni bila več potrebna, saj so upravni odbori zagotavljali nadzor nad ustreznostjo načrtovanih objav in prevodov (Gabrič, 1995, 23). Skupščina Jugoslavije je leta 1955 uvedla nov zakon o založniških podjetjih in založniških zavodih, ker je vlada zaznala porast šunda in publikacij brez literarnih in znanstvenih vrednosti. V skladu z zakonom so lahko založniško podjetje ustanovili državni in družbeni forumi, pa tudi skupina državljanov, republiški svet za prosveto in kulturo pa je imel možnost vnaprejšnje zavrnitve pravice delovanja. V skladu s politiko samoupravljanja je moralo imeti podjetje upravne organe in delavski svet, poleg teh pa tudi založniški svet, ki ga je imenoval ustanovitelj in potrdil republiški svet za prosveto in kulturo, kar je bilo značilno za družbeno upravljanje. Založniški

⁶⁶ Istega leta je na Hrvaškem izšel manj znan prevod Vlade Repeja (*Grimmove pravljice v 3 zvezkih*, Zagreb: Založba Color). Izdaja vsebuje jezikovno napako v naslovu knjig (»Grimmove« bi bil srbski, ne slovenski zapis priimka, ki sledi nemškemu, torej »Grimmove«), v knjigi pa ni podatkov o letnici izida.

svet, ki je potrjeval letni založniški program, je lahko zavrnil predloge delavskega sveta. Člane založniških svetov za večje založbe je izbirala komisija za tisk SZDLS (Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije). Odločilna mesta v teh svetih pa so dobili zaupanja vredni člani partije. Ustanovil pa se je tudi republiški sklad za pospeševanje založništva. Največ sredstev je bilo dodeljenih za ideološko zaželeno literaturo, na primer marksistično v izdaji Cankarjeve založbe (Gabrič, 1995, 72–73).

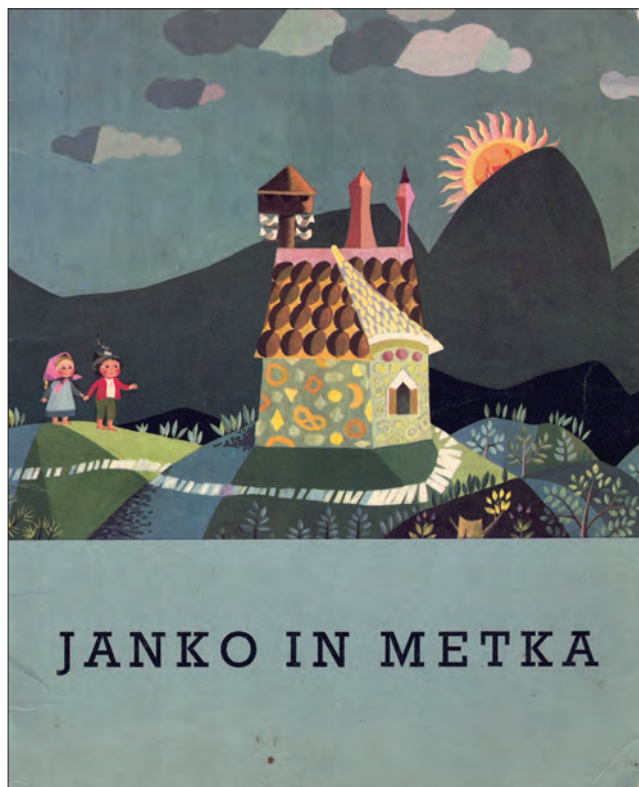
Ko je leta 1954 Fran Albreht prevedel Grimmovo pravljico v slovenščino, so te izšle »brez nezdravih dodatkov« (Kocijančič Pokorn, 2012, 51–67). V najbolj priljubljenih prevodih po drugi svetovni vojni so bili zlasti cenzurirani verski elementi in odpravljene navedbe krutosti (Kocijančič Pokorn, 2012, 61). Kako je bila torej v skladu z novo socialistično politiko prirejena pravljica o Janku in Metki?

Izbor Grimmovih pravljič, ki jih je prevedel Albreht, je izdala Mladinska knjiga, ki je bila založba Mladinske organizacije, katere cilj je bil ustvarjati literaturo za mladino, primerno socialističnemu času (Gabrič, 2005, 903). Knjiga *Grimmove pravljice* kot celota vizualno ni bila pretirano privlačna, saj je vsebovala malo ilustracij. Pravljica »Janko in Metka« ni bila ilustrirana. Izdaja ne vsebuje podatka o tem, katera izdaja bratov Grimm je bila uporabljena za prevod, vendar je verjetno ena od poznejših izdaj, saj je drvarjeva žena mačeha, medtem ko je bila v prvih treh Grimmovih izdajah otrokova mati. Prav tako se oče za prevaro otrok uporabi vejo, ki sta jo Grimma dodala v drugi izdaji leta 1819 (Križman, 2013, 66). Vendar pa so v kasnejših izdajah bratov Grimm prisotni nekateri elementi, ki so bili v Albrehtovem prevodu odstranjeni. Zlasti religiozni elementi so bili prisotni v vseh Grimmovih različicah, vendar so se v peti izdaji (1843) še okrepili. Na primer, v rokopisni inačici iz leta 1810 v pravljici z naslovom »Bratec in sestra« je pogovor med bratcem in sestrico podan le opisno: »Ampak otroka sta slišala vse, kar je mati povedala. Sestra je začela močno jokati, bratec pa ji je rekel, naj bo tiho in jo tolažil« (nav. v Bedenk & Blažič, 2018, 32). V prvi izdaji iz leta 1812 Hänsel tolaži Gretel, potem ko si je napolnil žepe s kamenčki, saj sta slišala pogovor svojih staršev o tem, da bosta naslednjega dne zapustila otroka v gozdu: »Ne skrbi, Gretel. Le mirno spi« (Grimm & Grimm, 2014, 44). V zadnji, sedmi izdaji iz leta 1957 pravi Hänsel Gretel: »Kar potolaži se, sestra, in mirno zaspi, Bog naju ne bo zapustil« (Grimm & Grimm, 2012, 48). Fran Albreht ta del pravljice prevaja po slednji različici, vendar izpusti omembo Boga in namesto tega uporabi nevtralno izjavo: »Nič ne skrbi, draga sestra, kar mirno zaspi, vse bo še dobro« (Grimm & Grimm, 1980, 142).

Leta 1983 je izbor Grimmovih pravljič, vključno s pravljico »Janko in Metka«, v slovenščino prevedel Jože Zupančič, leta 1987 pa je pri isti založbi (Jugoreklam) z njegovim prevodom izšla slikanica *Janko in Metka* z generičnimi ilustracijami anonimnega ilustratorja (Jugoreklam, Beograd) (Grimm & Grimm, 1987; Bešter, 2013). V njegovem prevodu so bili odstranjeni verski elementi, prav tako ne vsebuje veje. V prevodu, ki ga je leta 1887 opravil Markič, so prisotni tako verski elementi kot tudi veja; v Bolharjevem prevodu iz leta 1932 so verski elementi prisotni, veja pa ni omenjena. Komunistično vodstvo Socialistične federativne republike Jugoslavije se je dobro zavedalo vloge pravljič pri vzgoji otrok in pomena otroške književnosti za grajenje nacije. V skladu z antiklerikalizmom kot bistvenim elementom komunistične ideologije verski elementi niso prenašali ustreznih sporočil nastajajoči socialistični naciji; tako je bilo treba Markičeve in Bolharjeve neposredne prevode nadomestiti s tistimi, ki niso posredovali neprimernih idej.

Socialistična »Janko in Metka«

Leta 1963 je pri Mladinski knjigi izšla slikanica *Janko in Metka*. Pravljico je napisal France Bevk, bogate ilustracije pa je prispevala Roža Piščanec (Bevk, 1975). Ta izdaja pravljice je bila zelo priljubljena in je bila v obdobju socializma večkrat ponatisnjena (1966, 1967, 1975, 1979 in 1982). Prevedena je bila tudi v makedonščino (leta 1963 in 1979), srbohrvaščino (leta 1963, 1976, 1977, 1978 in 1979) in francoščino (*La maisonnette en chocolat*, 1971). V makedonščini in srbohrvaščini je pod naslovom »Janko in Metka« prvič izšla leta 1963, v poznejših izdajah pa je bila preimenovana v »Ivica in Marica«, ki sta na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini ter v Srbiji pomanjševalnici priljubljenih imen Ivan in Marija, medtem ko se imeni Janko in Metka, razen v Sloveniji, v drugih republikah Jugoslavije nista uporabljali. »Ivica in Marica« je bil tudi naslov Grimmove pravljice v srbohrvaščini. Izbor imen kaže na prizadevanja, da bi pravljico kulturno prilagodili in jo približali lokalnemu občinstvu. Bevkova različica pravljice je zasenčila prevode Grimmove pravljice v Sloveniji. Knjiga je postala legendarna izdaja, ki je močno vplivala na generacije otrok, odrasčajočih v Sloveniji in drugod po Jugoslaviji med šestdesetimi in devetdesetimi leti dvajsetega stoletja.



Slika 8.1: Naslovnica knjige Franceta Bevka *Janko in Metka*, ki je izšla leta 1963 pri Mladinski knjigi, z ilustracijami Rože Piščanec.



Slika 8.2: Roža Piščanec, Janko in Metka najdeta pot domov s pomočjo prodnikov (Bevk, 1975, 6).



Slika 8.3: Roža Piščanec v ilustraciji k priredbi pravljice o Janku in Metki Franceta Bevka predstavlja labirintno zgradbo prostora, ki prikazuje v gozdu izgubljenega otroka, pa tudi odgovorne živalske starše, ki skrbijo za svoje mladiče, s čimer gradi model ljubeče družine in skrbnih staršev (Bevk, 1975, 12–13).

Ilustracije Rože Piščanec navdušujejo z labirintno zgradbo prostora, ki poudarja otroško potepanje po gozdu in izraža občutek izgubljenosti v skrivnostnem prostoru, polnem vzporednega življenja živali, kar je prisotno tudi v Bevkovem besedilu. Vidimo živalske družine, starše, ki skrbijo za svoje mladiče, kar gradi model ljubeče družine in skrbnih staršev. Bela pot iz prodnikov zažari v sivini gozda pod mesečino in tako ustvarja upanje na odrešitev, ki vodi iz gozda.

France Bevk (1890–1970) je bil slovenski pisatelj iz Zakojce pri Cerknem, ki je preživel prvo in drugo svetovno vojno. Bil je izjemen pisatelj, ki je v številnih delih opisoval težke izkušnje, preizkušnje in krivice, ki so se dogajale revnim otrokom v okoliščinah, ki jih je doživljal osebno. Številne zgodbe, ki jih je napisal, so bile avtobiografske. Na njegovo pisanje sta močno vplivala moderni slovenski pisatelj Ivan Cankar, zlasti njegova kratka proza, in ruski realisti. Kot zavedni Slovenec, ki je živel pod fašistično italijansko okupacijo, je bil motiviran za pisanje, da bi zapolnil praznino domačega leposlovja, ki bi imelo politični pomen. Fašistične oblasti so ga preganjale, da bi mu preprečile pisanje in objavljjanje. Ker pa ni nameraval prekiniti s svojim delovanjem, je svojo bogato literarno produkcijo skrival pod vrsto psevdonimov. France Bevk je pravljico »Janko in Metka« dejansko prvič objavil v slikanici leta 1924 (Gorica: Narodna knjigarna), vendar ta različica ni več dostopna v knjižnicah (Bevk, 1970, 191–192; Bevk, 1933, 64).

Razlike v primerjavi s katero koli različico bratov Grimm so očitne. Prvič, to ni čudežna, temveč precej realistična pravljica. V njej ni matere ali mačehe, ampak oče, ki je drvar, živi sam z otrokoma v gozdu. Je zelo reven, vendar ju ne namerava zapustiti. Odpravi se v mesto prodajat les, da bi preživel družino. Pravljica se začne takole:

V revni koči sredi gozda sta živela deček in deklica, Janko in Metka. Mati jima je umrla, ko sta bila še čisto majhna. Imela sta očeta, ki je bil drvar. Ta je od jutra do večera žagal in cepil drva, da so se lahko preživeli. Janko in Metka sta bila še premajhna, da bi mu pomagala. Da jima je bil krajši čas, sta se igrala. Neko jutro se je oče odpravil v mesto. Naložil je drva na konjiča, da jih odnese na prodaj. Pri odhodu je naročil: 'Pridna bodita! Ne hodila od koč, da se vama kaj ne zgodi! Jutri se vrnem.' (Bevk, 1975, 1)



Slika 8.4: Roža Piščanec, oče samohranilec se odpravi prodati drva, medtem ko otroka, Janko in Metka, ostaneta sama doma (Bevk, 1975, 4).

Naslednjega dne se oče ne vrne, medtem pa otrokoma zmanjka hrane. Odločita se, da se odpravita v gozd in ga poiščeta. Izgubita se in naletita na hišo iz piškotov, v kateri živi starejši par. Dedek in babica poskušata ujeti otroka, vendar pravljica na govori o tem, kaj bi z njima naredila, če bi ju ujela. Otrokoma pomaga lovec, ki starejši par prelisiči. Otroka najdeta pot domov, kjer ju v obupu čaka oče. Otroka domov ne prineseta nobenega bogastva, a očetu je medtem uspelo prodati les in zdaj lahko preživlja svojo družino. Pravljica se konča takole:

Oče se je že vrnil. Sedel je na pragu, tiščal glavo v dlaneh in vzdihoval. Medtem ko je prodajal drva in jih težko prodal, sta mu otroka izginila. Verjel je, da ju nikoli več ne bo videl.

'Očka, očka!' sta zaklicala Janko in Metka.

Drvar je poskočil. Ves nor od veselja jima je stekel naproti. Pristrčno so se objeli. Zopet so bili skupaj. Ker so se imeli radi, so bili srečni in jim je bilo lepo na svetu. (Bevk, 1975, 10)



Sliki 8.5 in 8.6: Roža Piščanec, Janko in Metka, ki sta jedla hišico iz sladkarij, se prestrašita in zbežita, ko iz nje stopita dedek in babica (levo) (Bevk, 1975, 10). Oče je bil prodal drva in se že vrnil domov, medtem ko sta mu otroka izginila. Ves nor od veselja jima je stekel naproti, ko ju je zaslišal (desno) (Bevk, 1975, 14–15).

Pravljica promovira vrednote, kot so ljubezen, družina, skrb za druge in skromnost. V zgodbi ni materialnega bogastva ali rop, nasilja, čarovnic in resnično negativnih likov, kot prav tako ni verskih elementov.

Ne le iz sporočil, temveč tudi iz pisateljeve osebne motivacije in iz založniške politike političnega režima, ki je želel odraščajočemu prebivalstvu ponuditi politično primerno literarno vsebino, je ta različica pravljice o Janku in Metki ustvarila zamišljeno družbo: pravično, skromno, skrbno in delavno. Sporočala je, v skladu z uradno doktrino, da z denarjem ni mogoče kupiti ljubezni ali sprejetosti, temveč je treba vložiti pošteno delo, da bi dosegli harmonično življenje. Maria Nikolajeva je na primeru analize pravljic iz nekdanje Sovjetske zveze pokazala, da so te promovirale podobno ideologijo (Nikolajeva, 2002).

Različica pravljice Franceta Bevka je bila na območju Jugoslavije še posebej pomembna, saj ni šlo za prevod Grimmove pravljice, ampak je predstavljala kulturni izdelek *sui generis*, »našo lastno« pravljico, ki jo je občinstvo doživljalo kot kulturno znano in ne kot vsiljen nemški kulturni izdelek. Prav tako je bila »varna«, saj ni širila tuje buržoazne ali kapitalistične ideologije v deželo, ki si je prizadevala zgraditi nacijo z lastnim značajem. Vsekakor je prispevala k procesu izgradnje nacije v socialistični državi, ki je v tem primeru podpiral državni cilj izgradnje komunistične nacije. Publikacije, kot je bila ta, so prispevale k cilju vodilnih ideologov Centralnega komiteja komunistične partije, da bi ideološko vzgojili prebivalstvo (Gabrič, 1995, 16) in da ne

bi dopustili, da bi »dekadentne« stvaritve, kot so pogosto označevali kulturna dela, ki so prihajala iz zahodnega sveta, zasedle prostor kulturne produkcije in pokvarile narod, kar bi pomenilo tudi ogrožanje političnega režima.

Zaključek

Z razpadom Jugoslavije leta 1991 je Republika Slovenija postala samostojna država, ki se je Evropski uniji pridružila leta 2004. Leta 1994 je izšel prevod Janka Modra »Janko in Metka«, v katerem se verske podrobnosti niso samo znova pojavile, ampak so se celo okrepile (Grimm & Grimm, 1994). Leta 1993 je prvi popolni slovenski prevod celotne izdaje *Kinder- und Haus-Märchen* iz leta 1957 opravila Polonca Kovač. Izdala ga je Mladinska knjiga. Potem so najbolj priljubljeni in najpogostejše ponatisnjeni prevodi pravljic bratov Grimm postali prevodi Polonce Kovač, ki so bili od prve objave večkrat ponatisnjeni (Grimm & Grimm, 2012). V globaliziranem svetu razmere v Sloveniji niso dosti drugačne kot drugod:

Zdaj obstaja spekter preobrazb, od posrednika, katerega namen je ustvariti zvesto vrnitev k izvirniku, ki lahko kljub temu vključuje stopnje podomačitve, cenzure in revizije, do igrivega ali subverzivnega ustvarjalca. Neposreden prevod je postopoma postal področje strokovne izdaje, saj pri zadovoljevanju nezmanjšanega povpraševanja po novih različicah klasičnih pravljic prevladujejo priredbe in predelave. (Joosen & Lathey, 2014b, 9)

Danes je tudi na slovenskem tržišču moč najti številne izdaje pravljice »Janko in Metka«. Politike izdajanja teh publikacij so večinoma odvisne od interesov podjetij, kar običajno pomeni, da so besedila skrajšana, ilustracije pa generične, da bi dosegli nizko ceno izdelka. Takšnim pravljicam in ilustracijam avtorstvo običajno ni pripisano. Motivi ropanja in ubijanja se pojavljajo redno in so predstavljeni kot nujni za zagotavljanje materialnih pogojev, ki so ključni za preživetje in celo za to, da starša sprejmeta svoje otroke.

Kot izjemen k današnjemu poustvarjanju Grimmovih pravljic je treba izpostaviti prispevek Lile Prap (s polnim imenom Lilijana Praprotnik Zupančič). Kot avtorica, ilustratorica in oblikovalka je ustvarila izvirno parodijo na Grimmove pravljice, ki jih je združila z nekaterimi drugimi znanimi pravljicami oziroma motivi v *1001 pravljici* (Prap, 2005). V tej slikanici so Rdeča kapica, Sneguljčica, Janko in Metka ter druge pravljice spremenjene in razčlenjene, ponujene bralcem na igriv način, tako da lahko izberejo, kako se bo pravljica nadaljevala, kar lahko vodi do začetka zapleta iz druge pravljice. Obrati in preklopi so pogosto presenetljivi in šaljivi. Ob branju knjige lahko nastanejo različne pravljice, ki temeljijo na avtoričini platformi fragmentov in bralčevih izbirah.⁶⁷

⁶⁷ Naslednji povzetek je možna različica pravljice o Janku in Metki iz slikanice Lile Prap: Zgodba se lahko začne z deklico z rdečo kapico, ki se odpravi na pot k svoji babici skozi gozd. Če se tako odločimo, se lahko zgodba nadaljuje s fantom, ki so ga starši odgnali loviti ribe k jezeru v gozdu, ker je bil nagajiv. Po izboru bralca sledijo dogodivščine s strašnim duhom iz steklenice, nato pa v naslednjem izbranem fragmentu deček zasliši klice na pomoč iz babičine hiše in deklico ter njeno babico reši iz volčjega trebuha. Zgodba se lahko nadaljuje s fantom, ki reši dekle iz gradu. Fant in deklica tavata po gozdu in naletita na hišico iz sladkarij. Srečata čarovnico, ki živi v hiši. Čarovnica ujame dečka in ga obilno nahrani, da se zredi. Nato dekle potisne čarovnico v ogenj. Če izberemo, da se pravljica konča, potem se zgodba konča s črno luknjo, ki požre vse pravljice, skupaj s čarovnicami, volkovi in pošastmi. Če jih kdo želi ponovno srečati, je povabljen, da odpre knjigo in prilezli bodo iz luknje.



Slika 8.7: V svojem inovativnem besedno-vizualnem pristopu Lila Prap aludira na več pravljic, tudi na pravljico o Janku in Metki. Ilustracija (Prap, 2005, notranja stran platnice) prikazuje gozd z domovi pravljličnih junakov, ki so povezani s potmi. Na ta način predstavlja logiko povezovanja pravljličnih memov, ki jih uporablja v svojem knjižnem delu z naslovom 1001 pravljica. Poleg tega ta ilustracija spominja na ilustracijo Rože Piščanec, ki prikazuje gozd, v katerem se izgubita Janko in Metka (glej sliko 8.3).

Sedanja generacija otrok, razen izjemoma, ne pozna več pravljice *Janko in Metka* Franceta Bevka, ki ne izhaja več, niti ni vključena v šolski program. Nadomestil ga je prevod pravljice »Janko in Metka« bratov Grimm, ki ga je naredila Polonca Kovač. Brata Grimm sta se poleg finančnih koristi zanimala in dejansko prispevala k izgradnji nemške nacije ter morda tudi k vzpostavitvi pedagogike strahu, medtem ko je Bevk na drugi strani prispeval k izgradnji socialistične nacije. Nekateri memi in strukture se ponavljajo, nekatere motive pa bi lahko povezali z davno preteklostjo. Vendar se funkcije, ki jih pravljice opravljajo v družbah, v katere so distribuirane, drastično spreminjajo, ko so distribuirane v različnih družbenopolitičnih režimih produkcije, odvisne pa so tudi od zaznanih družbenih potreb in drugih interesov, vključenih v njihovo produkcijo. Otroci v Sloveniji se danes srečujejo z Grimmovimi pravljicami brez konteksta ali dodatnih podatkov, ki bi te specifične kulturne izdelke umestile v poseben družbenopolitični kontekst iz prve polovice devetnajstega stoletja.

Produkcija in objava pravljic sta odvisni od ideoloških in družbenopolitičnih okoliščin. Režimi produkcije pogojujejo vpisana ideološka nagnjenja in izbrise. Državno orkestrirane politike ali politike od zgoraj navzdol lahko opredelijo primerne in neprimerne vsebine glede na načrtovano izgradnjo nacije. Lahko pa je produkcija tudi bolj spontana individualno sprožena praksa prenosa dragocenih »nasvetov« s starejše generacije na naslednjo (Benjamin, 2007, 86). Čeprav velja za nekakšen nezavedni mehanizem, je to način osebne vpletenosti v politično agendo. Vsaka izdaja prevedene ali privzete pravljice je komunikacijsko sredstvo z dvojno funkcijo refleksije in gradnje, torej refleksije družbenih vprašanj in gradnje zamišljenih skupnosti.

IX.

ZAPUŠČENI OTROCI, KI POSTANEJO SUVERENI DRUŽBENI SUBJEKTI

»Janko in Metka« velja za tako imenovano »klasično« pravljico, ki jo poznajo vsi. Avtorstvo se pripisuje Jacobu in Wilhelmu Grimmu, ki sta pravljico objavila pod naslovom »Hänsel und Gretel«, kar smo v prevodih večinoma slovenili kot »Janko in Metka« (o tem več v prejšnjem poglavju). Hkrati velja za nemško ljudsko pravljico. Ne eno ne drugo ne drži povsem. Zgodba, ki sta jo zapisala brata, ni izvirala iz kmečkega prebivalstva, temveč jo je Wilhelmu Grimmu nekje med letoma 1808 in 1810 povedala njegova bodoča žena Dorthen Wild, ki je bila izobrazena mladenka iz srednjega razreda. Leta 1808 sta Jacob in Wilhelm Grimm obiskala posestvo Haxthausen v Vestfaliji, kjer so se redno zbirale mlade ženske iz družine Wild (Dorthen, Gretchen, Lisette in Marie Elisabeth) in njihova mati Dorothea ter mlade iz družine Hassenpflug ženske (Ludowine, Jeanette in Marie) in pripovedovale pravljice, ki so jih brale ali slišale od svojih varuš, guvernant in služabnic. Številne pravljice sta brata Grimm zbrala tukaj.



Slika 9.1: Alexander Zick, Hänsel in Gretel v gozdu, ilustracija iz osemdesetih let devetnajstega stoletja (Pinterest).

Toda številne pravljice, ki sta jih zbrala, so bile francoskega izvora, saj so bili Hassenpflugovi hugenotskega rodu in so doma govorili francosko. Francozi so v tistem času zasedli tudi Porenje, kar je razlog za močan francoski vpliv v regiji (Zipes, 2001a, 866). Wilhelm je zapisal pravljico o »bratcu in sestrici« (»Das Brüderchen vnd das Schwesterchen«), kot je bila tudi prvotno naslovljena, brata Grimm pa sta jo večkrat uredila in popravila. Njuna zadnja različica iz leta 1857 danes velja za najbolj »izvirno« (Zipes,

2010, 198), kar pomeni, da to ni niti različica, ki je bila povedana, niti ni prva različica, ki sta jo objavila avtorja (Zipes, 1997a, 42). Poleg tega so podobne pravljice pred devetnajstim stoletjem objavili Charles Perrault, Giambattista Basile in Martin Montanus. Perraultove pravljice so bile znane v regiji, kjer sta zbrala pravljice brata Grimm (Böhm-Korff, 1991, 20), Wilhelm pa je prebral tudi Stöberjevo alzaško pravljico »Palačinkasta hišica« (*Elsässisches Volksbüchlein*, 1842), iz katere si je v peti izdaji pravljič leta 1843, ko je prišlo do večine dramatičnih sprememb (Zipes, 1997a, 43–44), prilastil nekatere fraze, pregovore in verze.

Vidiki motiva zapustitve otrok

Dogajanje v zgodbi »Janko in Metka« bratov Grimm se začne z odločitvijo staršev, da zapustita svoja otroka, ker se znajdetta v eksistenčni stiski. Ker majhni otroci v divjini praktično nimajo možnosti za preživetje, se zdi, da je takšna zapustitev enaka umoru. Pravljica je presenetljiva prav zaradi tega motiva, ki zaplete zgodbo.

Motiv zapuščanja otrok je bil v antiki pravzaprav zelo razširjen, vendar je bil organiziran nekoliko drugače in ne z revnimi starši, ki niso bili več sposobni preživljati svojih otrok. Številne mitološke zgodbe pripovedujejo o zapuščenih dojenčkih, pri



Slika 9.2: Rimski kamniti relief volkulje z dvojčkoma Romulom in Remom na desni notranji strani verande južnega portala romarske cerkve Marijinega vnebovzeta, Maria Saal, okraj Celovec, Koroška, Avstrija (Wikimedia Commons).

čemer je zapustitev običajno povezana z bojem za prestol. Legenda o Romulu in Remu govori o dojenčkih dvojčkih, ki ju je njun stari stric, ki si je prisvojil prestol, ukazal vreči v reko Tiberio. Rešila ju je volkulja, ki ju je dojila.

V zvezi s to legendo, ki je povezana s sodobnimi različicami zgodbe o zapuščenih otrocih, lahko navedemo tri poante. Prvič, otrokoma je bila izkazana milost, saj ju niso ubili, temveč so ju prepustili divjini. Ta navidezno majhna razlika med tem, da bi bila ubita, in tem, da sta bila kot majhna otroka prepuščena divjini, kar se zdi enako umoru, je predstavljena kot pomembna razlika med smrtjo in možnostjo za preživetje. Gre pravzaprav za alternativo med smrtjo ali izgonom, ki se večkrat ponovi v Sofoklovem *Kralju Ojdipu*, saj sta obe možnosti tako tesno povezani, da je v prvobitnih skupnostih izgon skoraj vedno pomenil smrt, ne le zaradi napadov divjih živali ali pomanjkanja hrane, temveč zato, ker prvobitni človek zaradi popolne izolacije in osamljenosti ni mogel preživeti izгона iz skupnosti (Hribar, 1998, 5). Zapuščanje otrok je neke vrste izgnanstvo, pri čemer pomislimo, da imajo otroci še manj možnosti za preživetje v izgnanstvu kot odrasli, saj so od slednjih odvisni. Zgodbe o zapuščenih otrocih, med katere sodi tudi pravljica o Janku in Metki, govorijo o tistih minimalnih možnostih, ki jih imajo otroci za preživetje, ki pa jih izkoristijo in preživijo. Tako se zaplet razvija v zvezi z njihovim preživetjem v skrajnih eksistenčnih razmerah, ko sta jim bila odvzeta varnost in skrb. Stoletja pozneje, ko je prizorišče zapuščenih otrok postavljeno v gozd, ta začetni položaj kot splošni okvir ostaja enak.

Drugič, v starodavni legendi o Romulu in Remu se volkulja pojavlja kot nadomestna mati, volkovi pa se pojavljajo tudi v pravljicah o zapuščenih otrocih, ki so jih objavili brata Grimm, Perrault, Basile in Montanus. V teh primerih volkovi ne predstavljajo zatočišča za otroke, temveč ravno nasprotno, predstavljajo eksistenčno grožnjo, ki pa se nikoli zares ne uresniči. To spremembo v reprezentaciji volkov, ki se kaže v primerjavi med staroveškim in novoveškimi narativi, bi lahko razlagali kot prikaz spremembe v konceptualizaciji organizirane družbe, ki družbenim subjektom zagotavlja pogodbeno varnost, v primerjavi z naravnim stanjem, ki je stanje stalne nevarnosti in vojne.

Tretjič, potem ko je volkulja rešila dvojčka, se legenda o Romulu in Remu nadaljuje z rivalstvom med bratoma. Nazadnje je eden od njiju ubit, drugi pa postane politični vladar. René Girard situacijo razlaga kot mimetično rivalstvo, v katerem se rivalstvo vzpostavi iz posnemanja vzornika, vzornik pa postane tekmeč. Rezultat rivalstva je inicialni kolektivni umor, ki deluje kot temelj skupnosti (Girard, 1986, 88–94). Protagonist kot vzornik in njegov tekmeč se dejansko ponovno pojavita v novoveških različicah pravljic o zapuščenih otrocih.

* * *

Različica, ki je zabeležena v rokopisu bratov Grimm iz leta 1810, omenja zelo revnega drvarja, ki je komaj preživel svojo ženo in dva otroke. Žena mu je predlagala, naj otroke odpelje v gozd in jih tam pusti. Dolgo se je upiral temu predlogu, vendar je nazadnje privolil (Bedenk & Blažič, 2018, 29). Zipes trdi, da sta Grimmova zapustitev racionalizirala z olepševanjem besedila, uvajanjem krščanskih motivov, prikazom družbene stvarnosti ter izbrisom matere in upodobitvijo čarovnice. Ta racionalizacija po njegovem mnenju opredeljuje tudi način, kako to pravljico sprejemamo vse do danes (Zipes, 1997a, 39–60). V Nemčiji je »Hänsel und Gretel« ostala najbolj priljubljena izmed vseh Grimmovih pravljic (Böhm-Korff, 1991, 7).

Maria Tatar meni, da motiv zapustitve otrok izvira iz obdobja, ki so ga zaznamovale vojne, kuga in lakota, ter se sklicuje na kulturnozgodovinsko analizo Roberta Darntona (Tatar, 2012, 73). Darnton je obravnaval starejšo francosko pravljičico Charlesa Perraulta »Palček« (»Little Poucet«), napisano sredi devetdesetih let šestnajstega stoletja, na vrhuncu najhujše demografske krize v sedemnajstem stoletju, v obdobju, ki je trajalo štiri stoletja (od prvih pustošenj črne smrti leta 1347 do prvega velikega porasta prebivalstva in produktivnosti v tridesetih letih osemnajstega stoletja), ko so »[v] državi s kronično podhranjenostjo živele velike množice ljudi« (Darnton, 2005, 24). Kmečka družba ni bila srečna in harmonična, temveč polna sovraštva, ljubosumja in konfliktov interesov. »Za večino kmetov je bilo vaško življenje boj za preživetje, preživetje pa je pomenilo ostajanje iznad črte, ki je ločevala revne od obubožanih« (Darnton, 2005, 36). Rojstva niso bila nadzorovana: novoveški moški se ni znal nadzorovati, zato je ženska zanosila, »kakor je hotel Bog« – velikost družine so omejile pozne poroke in kratko obdobje rodnosti ter dolgi razponi dojenja. »[N]ov otrok je pogosto pomenil preskok od revščine k obubožanosti« (Darnton, 2005, 38). Matere so zanemarjale svoje dojenčke, ki jih niso mogle nahraniti, jih »odkrivale«, da so zboleli in umrli. Veliko otrok se je zadušilo v posteljah pri starših. Tako Darnton verjame, da pravljičica »Palček« ponuja bežen vpogled v maltuzijanski svet.⁶⁸

Nekoč sta živela drvar in njegova žena, ki sta imela sedem otrok, samih fantov ... Bila sta zelo revna in njunih sedem otrok jima je bilo v veliko breme, saj ni bil nihče od njih zadosti star, da bi se lahko sam preživljal ... Nastopilo je zelo težko leto, lakota je bila tako huda, da sta se uboga starša odločila, da se bosta znebila svojih otrok. (Darnton, 2005, 40)

Darnton sklepa, da samoumevni ton daje slutiti, kako vsakdanja je postala smrt otrok v novoveški Franciji. Pravljičica zato po njegovem prepričanju priča o družbeni zgodovini: »S tem, ko sta spustila svoje otroke v gozd, sta se Palčkova starša poskušala soočiti s problemom, ki je v 17. in 18. stoletju velikokrat uničil kmečko prebivalstvo – problemom preživetja v času demografskih katastrof« (Darnton, 2005, 40–41).

Zdi se, da je huda gospodarska kriza legitimirala odločitev staršev, da so zapustili svoje otroke, ko so se znašli v položaju brez perspektive, da bi si zagotovili preživetje. Velika revščina kot demografsko vprašanje se je širila skozi stoletja evropske zgodovine in je predstavljala težave tudi v času bratov Grimm. To bi pojasnilo, zakaj je ta motiv ostal aktualen vse do takrat. Vendar pa ostaja odprto vprašanje, zakaj se je ohranil vse do današnjih dni?

Darnton je sam opazil, da se isti motiv pojavlja v kmečkih različicah pravljičice in v drugih pravljičah, skupaj z drugimi oblikami detomora in zlorabe otrok. Vendar pa ni nujno, da je prenos pravljič potekal (le) iz kmečke v aristokratsko kulturo. Tudi literarne pravljičice so bile prevedene v ljudske, ko so iz aristokratskega prešle v kmečko okolje, kot je pokazala Charlotte Trinquet (Trinquet, 2007). Če je bilo tako

⁶⁸ Maltuzijanstvo je teorija, ki jo je zasnoval angleški ekonomist Thomas Robert Malthus (1766–1834), po kateri je rast prebivalstva potencialno eksponentna.

tudi v primeru pravljice »Palček« ali predhodnih inačic, iz katerih je bila razvita, to Darntonovi teoriji o ljudskih pravljicah osemnajstega stoletja kot pričevanjih tedanjega francoskega kmečkega prebivalstva odvzame nekaj prepričljivosti. Poleg tega je pravljico »Palček« zapisal Perrault, ki je bil sam predstavnik visokega družbenega razreda, ki se je rodil v bogati meščanski družbini in se gibal v dvorskih krogih. Sam je bil v družini sedmi otrok.

* * *

Po razlagi Bruna Bettelheima pravljica o Janku in Metki obravnava otrokove tesnobne fantazije o tem, da bo umrl od lakote, pri čemer zapuščanje predstavlja mater, ki »ni več pripravljena izpolnjevati vseh njegovih [otrokovih] oralnih zahtev«, ki naenkrat ni več ljubeča, postane sebična in otroka odklanja (Bettelheim, 1999, 225–226). Pravljica govori o tem, kako otrokova pasivnost in stalna odvisnost od staršev ne more trajati dolgo, temveč mora otrok razviti lastno iniciativo in se prek spoznavanja sveta razviti v samostojno osebo. Zato naj bi imela ta pravljica univerzalen pomen za odrasčajoče otroke. Vendar se ta razlaga opira na poznejšo različico Grimmove pravljice, pri tem pa zanemarja dejstvo, da sta Grima sama med letoma 1812 in 1857 objavila sedem izdaj pravljice, v katerih sta glede na pričakovano recepcijo vnesla pomembne spremembe. Pravo mater sta v mačeho spremenila šele v četrti izdaji iz leta 1840 (Križman, 2013, 66–74).

Poleg tega pa je oče sokriv za zločin, čeprav se njegova krivda zdi manjša v primerjavi s krivdo njegove žene. Zipes ugotavlja, da sta Grima minimalizirala vlogo očeta kot viktimizatorja, hkrati pa sta mačeho prikazala kot usklajeno s čarovnico, ki je hotela požreti otroka (Zipes, 2010, 197). Že v različici iz ölenburškega rokopisa oče privoli v zapustitev, brata Grimm pa potem v različici iz druge velike izdaje iz leta 1819 očetovo krivdo celo povečata, saj sta besedilu dodala motiv, da oče na drevo pritrdi vejo, ki zaradi udarcev, ki jih povzroča, prevara otroka tako, da mislita, da seka drva.



Slika 9.3: Marie Wunsch (1862–1898), *Hänsel in Gretel, zapuščena v gozdu*. Verlag Hermann A. Wiechmann München (Pinterest).



Slika 9.4: Paul Hermann Wagner (1852–1937), zapuščena otroka Hänsel in Gretel v gozdu. Oljna slika, velikost pribl. 60 x 44 centimetrov (Pinterest).

Medtem ko se Bettelheim z razlago lika očeta v tej pravljici ne ukvarja, pa ponuja psihoanalitično razlago razdelitve matere na dve osebnosti: »pravo« mater, ki je vsa dobra in ki »predstavlja otroku vir vse hrane« (Bettelheim, 1999, 225) in »lažno« mater, ki postane njen zlobni ekvivalent, izražen v likih mačeha in čarovnice. Za otroka je

lahko koristna tipična pravljica razcepitev matere na dobro (po navadi mr-tvo) mater in hudobno mačeho. S tem ne le ohrani notranjo zgolj dobro mater, kadar prava mati ni samo dobra, temveč se tudi lahko jezi na slabo ‚mačeho‘, ne da bi tvegala zamero do prave matere, na katero gleda kot na nekoga drugega. [...] Fantazija o hudobni mačehi ne le ohranja nedotaknjeno dobro mater, ampak otroku tudi ne pušča občutka krivde zaradi jeznih misli in želja v zvezi z njo – takšen občutek krivde bi namreč resno oviral dober odnos z materjo. (Bettelheim, 1999, 98)

Hišica iz medenjakov po Bettelheimu predstavlja požrešnost in užitek otroka, ki ji podleže (Bettelheim, 1999, 227), medtem ko Bettelheim razloži dragocenosti, ki jih otroka pokradeta čarovnici, kot dobro mati, ki se skriva v uničevalni materi, »ki daje, saj je mogoče od nje dobiti zaklade: otroka podedujeta čarovničine dragulje, ki zanju postanejo dragoceni po vrnitvi domov, torej takrat, ko spet najdeta dobro mater« (Bettelheim, 1999, 229).

Brat in sestra, za katera poskrbi princ

Zgodnejša pravljica, ki jo je napisal Giambattista Basile (iz zbirke pravljič *Lo cunto de li cunti*, 1634 in 1636, Neapelj), »Nennillo in Nennella« (imeni sta pomanjševalnici za moške in ženske otroke), govori o dečku in deklici, katerih zelo reven oče se znova poroči. Njegova žena vztraja, da se otrok znebi zaradi velike lakote. Očetu je otrok žal, vendar ju odpelje v gozd, kot mu je ukazala žena. Sporočilo zgodbe je, da bo uvedba mačeha družini prinesla več škode kot koristi. Predstavitev njenih slabih dejanj je pomembna točka pravljice, ki je izražena v prvih dveh stavkih: »Nesrečen je oče, ki ima otroke in ki upa, da bo njegova nova žena dobro poskrbela zanje: v hišo pripelje mašino, ki naj jih uniči, saj svet še ni videl mačeha, prijazne do otrok, ki jih je rodila druga ženska« (Basile, 2022, 444). Takole zgodba govori o tem, kako sta starša prišla do odločitve za zapustitev otrok:

Nekoč je živel Iannuccio, oče dveh otrok; bila sta punčici njegovih oči. A ko je smrt z neslišno pilo Časa zlomila rešetke, za katerimi je bila ujeta duša njegove žene, se je poročil z grdo čarovnico, odurno kuzlo, ki se je takoj, ko je prestopila prag močeve hiše, začela vesti kot konj, ki hoče hlev samo zase, govorila je: ‚A misliš, da sem zato prišla sem, da bom tujim otrokom uši z glave pobirala? Samo še tega se mi manjka, da si nakopljem dva pamža smrkava na glavo, pa da nimam minute miru pred njima. O, da bi si zlomila vrat, še preden sem prišla v ta pekel, kjer je hrana slaba, spanec pa še slabši zaradi te zoprne golazni! Kdo bo tako živel? Prišla sem, da bom žena, ne služkinja! Dogovoriti se morava, kako se bova znebila teh škodljivcev, sicer grem! Bolje, da takoj povem, kot da

se kuha! Enkrat za vselej zakoličiva ta zakon, pa da najdem v njem kaj zase, ali pa ga enkrat za vselej razdrem! 'Nesrečni mož, ki se je ravno nekoliko navezal nanjo, je rekel: 'Ne bodi jezna, ljuba moja žena, ti moj zaklad. Da boš srečna, bom odstranil vzrok tvojega trpljenja, še preden se jutri oglasi petelin.' (Basile, 2022, 444–445)



Slika 9.5: Ilustracija k pravljici "Nennillo in Nennella", peti dan, osma zgodba iz zbirke pravljič Lo cunto de li cunti Giambattista Basileja (Basile, 1754, 248).

Oče torej odvede otroka v gozd in ju tam pusti. Verjame, da so njuna otroka pojedli volkovi. A deklico, ki je v strahu, ko sta otroka slišala pasji lajež, zbežala na obalo, je našel gusar. Ker sta z ženo izgubila svojega otroka, sta jo vzela za svojo hčer. Ko je enkrat moral plačati za svoje grehe, kakor tudi njegova žena, tako namiguje pravljica, in sicer so na morju doživeli brodolom, je deklico, ki je bila nedolžna, pogoltnila velika čudežna riba. V njenem trebuhu so ji bile na razpolago odlične stari in je živela kot kraljična. Dečka, ki se je skrtil, pa je našel princ, ki je bil v gozdu na lovu. Vzame ga s seboj v kraljevo palačo in ga nauči številnih veščin, »ki jih mora tak fant znati« (Basile, 2022, 446) in vedenja v imenitni družbi ter mu tako omogoči, da si zagotovi dober družbeni položaj. Neka dne Nennella skozi odprto žrelo ribe uzre brata in ga nagovori. Nennella je stopila iz ribjega gobca »lepa kot nimfa« (Basile, 2022, 447). Nennella se znova združi z bratom, ki jo odvede s seboj na dvor. Kralj izda razglas, naj se oglasi tisti, ki je v gozdu izgubil dva otroka. Oče se skesano javi in princu pojasni, da je otroka odpeljal v gozd pod prisilo, princ pa je začel nanj »rjoveti, da je budalo in nebodigatreba, ker je dovolil tisti ženski, da ga tepta pod sabo, dokler se ji ne uklonil do te mere, da je vrgel iz hiše dva takšna bisera« (Basile, 2022, 448). Oče objema in poljublja svoja otroka, princ pa ga veli obleči kot gospoda. Mačeho zaprejo v sod. Pravljica se konča z odločitvami suverena:

Ukazal je, naj izvršijo kazen, ki si jo je sama naložila, nakar je med svojimi plemiči poiskal takšnega, ki je bil še prav posebej bogat, z njim je poročil Nennello, za Nennilla pa je poiskal hčer drugega plemiča in tako poskrbel, da je bilo zanj in za njunega očeta poskrbljeno in niso bili nikoli več odvisni od nikogar razen samih sebe. (Basile, 2022, 448)

Zgodba ima pomembno funkcijo legitimacije vloge plemstva. Princ posreduje v življenju navadnih ljudi in jim pomaga vzpostaviti ustrezen družbeni red, vendar ne tako, da bi jim podaril bogastvo, temveč tako, da jih nauči veščin, s katerimi si lahko sami uredijo dober družbeni položaj ter zgradijo dobro organizirano in moralno ustrezno skupnost. V času svoje primarne distribucije je pravljica legitimirala suvereno moč plemstva, saj je bil fevdalni družbeni red samosvoj.

Basile je svoje pravljice objavil leta 1634, kar je osem let pred prvim izidom dela *O državljani* (*De Cive*) Thomasa Hobbesa leta 1642. V svoji politični filozofiji je Hobbes civilno vladavino opredelil kot večjo dobrobit za človeško družbo, kot je zakon narave s permanentnim *bellum omnium contra omnes* – vojno vseh proti vsem. Človeške družbe prehajajo od brezpravne narave in gole »medsebojne pomoči« k civilni vladavini pogodbene družbe, v kateri so se ljudje strinjali za skupno dobro in v kateri se zasebni interesi posameznikov morda zdijo v nasprotju s skupnim dobrim, vendar lahko ljudje živijo v miru, brez strahu in pod zaščito vladarja (Hobbes, 1987, 87–88). V tej zgodnji teoriji družbene pogodbe Hobbes zagovarja tezo, da ima suverena oblast nalogo, da poskrbi za družbene subjekte tako, da jim nudi zaščito, subjekt pa se obveže, da bo s svojim življenjem branil skupnost, če bo potrebno oziroma na poziv suverena. »Nennillo in Nennella« odraža idejo o tem, da je plemstvo postalo vladajoči razred, ki se hkrati tudi že upira stari tripartitni ideologiji fevdalne družbe, ki si je samo sebe

zamišljala v hierarhičnem redu z duhovščino na vrhu, plemstvom v sredini in delovnim ljudstvom na dnu družbene organizacije (prim. Dumézil, 1958; Duby, 1985).

Hobbes ni poudarjal le potrebe po suvereni oblasti plemstva, temveč je tudi starše označil za tiste, ki imajo suvereno oblast nad svojimi otroki. Ker pa dominacije oziroma vrhovne oblasti ni moč pripisati dvema osebama hkrati, moškemu in ženski, imajo v razmerju do otrok »ženske glavno avtoriteto« (Hobbes, 1987, 122). Otrok pripada tako materi kot očetu, vendar »prvotna oblast nad otroki pripada Materi« (Hobbes, 1987, 123). Po Michelu Foucaultu je suverenost »usmrtila in pustila živeti« (Foucault, 2015, 265). Če prevzamejo starši vlogo suverenov v razmerju do otrok, bi tako morda sledilo, da imajo starši legitimno pravico, da vzamejo življenje otrokom, ki jim pripadajo, kar pomeni tudi, da jih imajo lahko pravico zapustiti. Hobbes se je osredotočil na pravico staršev nad otroki in ne na pravico otrok pod suvereno oblastjo staršev, vendar ubijanja ali zapuščenja otrok ni izrecno obravnaval kot pravico staršev. Je pa zapisal, da bodo zapuščeni otroci nato pripadli kateremu koli posamezniku, ki jih bo sprejel k sebi: »*Dominacija preide z Matere na druge na različne načine; prvič, če se odpove svoji Pravici z izpostavljanjem otroka*« (Hobbes, 1987, 123).

Pravljica »Nennillo in Nennella« govori o tem, da se je suverena oblast staršev nad otroki umaknila, namesto nje pa se je uveljavila oblast plemiškega razreda, ki je tudi v pogodbeni civilni vladavini postavljena nad suvereno oblast staršev. Otroci kot družbeni subjekti prehajajo od suverene oblasti staršev v organizaciji družine do suverene oblasti princa, ki ima kot najvišji sloj družbe tudi pravico kaznovati starše, ker svojim otrokom, mladoletnikom, ne nudijo varnosti.

Pri Basilu divjina predstavlja izgon protagonistov iz družbe, urejene s pogodbo, v naravno stanje, ki je stanje vojne vseh proti vsem. Otroci se vrnejo v civilizacijo kot mladi odrasli, v organizirano pogodbeno družbo, ki ji vlada suverena oblast. Volk v tem pogledu pripada divjini. Predstavlja naravno stanje in stoji v nasprotju s pogodbeno civilno družbo. V skladu s tem volkulja ne more več prevzeti vloge nadomestne matere, kot je bilo to v antiki, saj je zgodnjemoderna družba verjela, da divje živali ne morejo imeti suverene pravice nad človekom, medtem ko imajo starši in plemstvo oblast nad otroki. Divje živali tudi ne bodo uvedle otrok v civilno družbo, zato potrebujejo vladarja, ki je človek, ki jih varuje in usmerja.

Čeprav med obravnavanimi pravljicami najdemo osnovne podobnosti, saj vse govorijo o zapuščenih otrocih, ki se morajo znajti, da preživijo, pa po ATU razvrstitvi ustrezajo različnim tipom. Pravljica »Janko in Metka« bratov Grimm ne le ustreza tipu ATU 327A, temveč je tip oblikovan po njej, medtem ko Perraultova pravljica »Palček« ustreza tipu 327 B, ki obsega pravljice o bratih in velikanu ljudožercu, obenem pa tudi ATU 700 (skupina magične pravljice, podskupina druge zgodbe o nadnaravnem), ki je posvečena palčkom. Basilovo pravljico »Nennillo in Nennella« pogosto razvrščajo pod tip ATU 450, ki obsega pravljice o bratcu in sestrici, ki imata zlobno mačeho, ki pa vključujejo tudi preobrazbe v živali in poroko princa z junakinjo, kar pa se v tej pravljici ne zgodi. Prav tako Basilova pravljica ne ustreza tipu ATU 327A o Janku in Metki ali tipu ATU 327, kot tudi ne ustreza skupini čarobne pravljice, podskupini nadnaravni nasprotniki,

ki vključuje oba tipa. Kljub temu pa vsebuje motiv staršev, ki zapustita svoja otroka, dečka in deklico, in motiv poti, narejen iz hrane, ki vodi nazaj domov (v tem primeru iz otrobov), ki jo kmalu požre žival, ki je v tem primeru osel. Prvič se otroka vrneto domov po poti iz pepela, ki jo naredi Nennillo. Ta motiv bi lahko povezali s starogrškim motivom Ariadne niti, katerega različica se pojavlja tudi v pravljici »Janka in Metka« (Böhm-Korff, 1991, 10). Ariadna je svojemu ljubimcu Tezeju priskrbelo nit, da je lahko našel pot iz Minotavrovega labirinta.

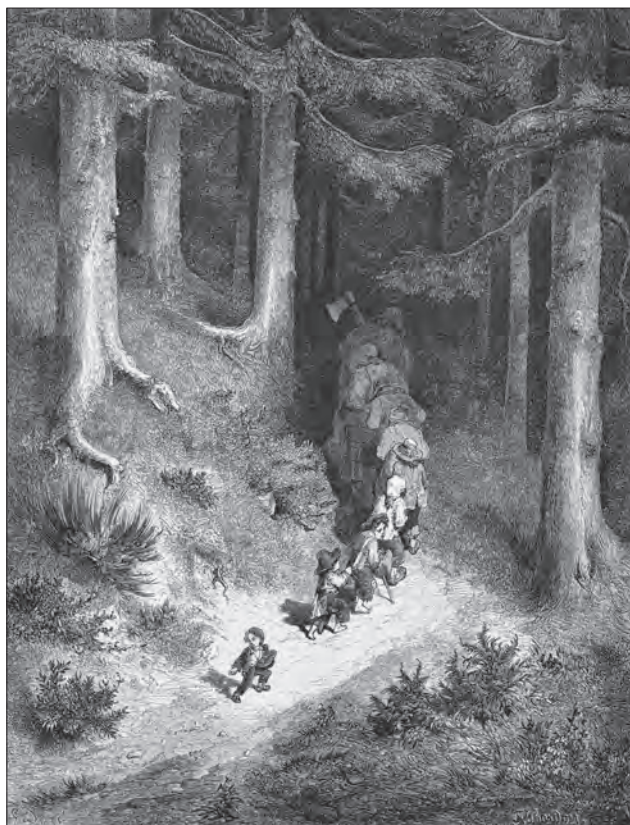
Razsvetljeni otroci

V zgodbi »Janko in Metka« oče na koncu ostane sam s svojima otrokoma in živijo »srečno do konca svojih dni«. Zipes ugotavlja, da ta situacija ni realistična, saj takega varnega doma nikoli ni bilo in ga morda nikoli ne bo, še posebej, če se oče znova poroči (Zipes, 2010, 197). Vendar je razlika med začetno in končno situacijo pravljice »Janko in Metka« precejšnja. Ne le, da mačehe na koncu ni več, ampak otroka zagotovita materialno osnovo, potrebno za življenje. Postaneta skrbnika družine in tako prevzameta vlogo, ki bi jo morali imeti njuni starši. Pridobita »politično suverenost«, saj postaneta družbena subjekta, ki sta sposobna vzdrževati *oikos*, dom. Postanejo nosilci *oekonomije* namesto nesposobnega očeta in nadomestek za mrtvo mater. To je zelo pomembno sporočilo razsvetljenstva, ki ga posreduje »Janko in Metka«. Otroka sta razsvetljena, odgovorna, razumna in skrbna družbena subjekta.

Tako kot sta Grimmova Janko in Metka, je tudi Palček Charlesa Perraulta razsvetljeni otrok, ki je sposoben prevzeti pobudo, sprejemati odgovorne odločitve in iskati rešitve s svojim racionalnim umom, s čimer dokazuje, da je sposoben samostojnega delovanja kot družbeni subjekt v sodobnem svetu. Immanuel Kant, ki je podpiral ideje francoske revolucije, tj. prenos suverenosti na ljudstvo (Maliks, 2022, 8), je objavil znameniti esej »Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenstvo« v Königsbergu (Prusija) v decembrski številki revije *Berlinische Monatsschrift* leta 1784, pet let pred revolucijo. V njem je zapisal:

Razsvetljenstvo je človekov izhod iz nedoletnosti, ki je je kriv sam. Nedoletnost je nezmožnost posluževati se svojega razuma brez vodstva po kom drugem. Krivda za to nedoletnost pa je lastna, če vzrok zanjo ne zadeva pomanjkanja razuma, temveč odločnosti in poguma, da bi se ga človek posluževal brez tujega vodstva. Sapere aude! Bodi pogumen, poslužuj se svojega lastnega razuma, je torej geslo razsvetljenstva. (Kant, 1987, 9)

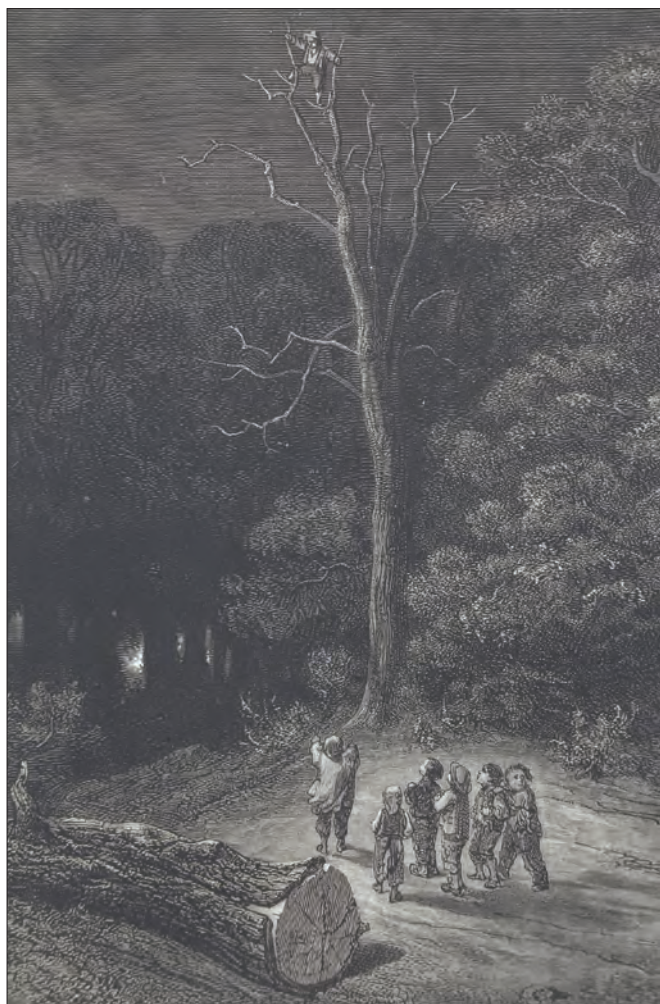
Janko in Metka, pa tudi Palček, skozi razvoj pravljice izstopijo iz nedoletnosti, saj pokažejo svojo sposobnost, da uporabljajo lastno razumevanje brez navodil drugih. Nasprotno pa otroka Nennillo in Nennella ne delujeta kot razsvetljena družbena subjekta, temveč sta odvisna od suverene moči staršev in nato drugih skrbnikov, nazadnje princa. Na koncu tudi Nennillo in Nennella postaneta očetova skrbnika, vendar šele potem, ko odrasteta, se poročita in ustanovita lastni družbeni celici, družino, ter tako postaneta suverena družbena subjekta v družbeni enoti družine.



Slika 9.6: Gustave Doré, ilustracija k pravljici Charlesa Perraulta, ki prikazuje Palčka, kako meče kamenčke, da bo našel pot nazaj, ko starša otroke vodita v gozd. Lesorez, Paris, Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).

Medtem ko pravljica »Nennillo in Nennella« ne vsebuje čarovnice in ljudožerskega velikana (le mačeha je zaničevalno imenovana čarovnica), pa pravljica Charlesa Perraulta »Palček« (objavljena v njegovi knjigi *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*, Pariz, 1697) vključuje ljudožerskega velikana, ki želi pojesti otroke. Zgodba govori o sedmih bratih, od katerih je najmlajši najmanjši in najpametnejši izmed vseh. Zaradi lakote se starša odločita zapustiti otroke. A tokrat odločitev sprejmeta na očetovo vztrajanje, medtem ko se mati sprva temu upira, vendar kmalu popusti. Starša otroke odpeljeta v gozd, a prek motiva Ariadne niti – palček po poti meče kamenčke – otroci najdejo pot nazaj domov. Starša še vedno želita zapustiti otroke, zato jih naslednjič odpeljeta v najgostejši in najbolj temen del gozda. Tokrat Palček uporabi krušne drobtine, ki pa jih ptice kmalu pojedjo. Dečki se izgubijo in pridejo do hiše velikanke in velikana, kjer jih hoče ljudožerski velikan pojesti, a namesto tega pomotoma ubije svojih sedem hčera. Palček nato z zvijačo prelisiči velikanko, da mu da ves

denar, ki ga imata z velikanom prihranjenega. Z njim se vrne domov, kjer ga veseli sprejmejo. Toda ta zgodba ponuja tudi drugačen izid. Pripovedovalec pravi, da nekateri ljudje, ki trdijo, da njihovo vedenje izhaja iz zanesljivih virov, pravijo, da Palček ni oropal velikanke, temveč je ukradel le škornje, s katerimi je ljudožerski velikan prestopal gore in lovil otroke. Z njimi je Palček nato služil kot poštar pri kralju in drugih ljudeh, saj je lahko hitro premagoval velike razdalje. Po tem, ko je že veliko zaslužil, se je vrnil domov, kjer so ga veselo sprejeli. Končni nauk govori o dečku, ki je zelo premeten, a tega na začetku nihče ne prepozna. Družini prinese odrešitev. Vendar pravljica ne nagovarja majhnih otrok, temveč starše, ki morda ne prepoznajo zaklada, ki se skriva v njihovem otroku.



Slika 9.7: Gustave Doré, ilustracija k pravljici Charlesa Perraulta. Palček spleza na vrh drevesa, da se razgleda naokoli in preveri, ali lahko kaj odkrije. Lesorez, Paris, Hetzel, 1867 (Wikimedia Commons).

*Za otroke se ne reče več, da predstavljajo stisko,
če imajo velik šarm, dober videz in duhovitost.
Če je nekdo šibek in ne ve, kaj bi rekel,
ga bodo zasmehovali in preganjali, dokler ne bo pobegnil daleč proč.
Pa vendar je včasih prav ta otrok, od katerega se najmanj pričakuje,
tisti, ki obogati in bo njegova čast oživiljena.* (Perrault, 2001, 711)

Zanimivo je, da nauk staršev ne nagovarja neposredno proti zapuščanju otrok, temveč jih opozarja, naj ne spregledajo potenciala otroka, za katerega se zdi, da je šibak, saj jim bo pobegnil, a morda prav on največ obeta. Izhodiščna situacija predstavlja



Slika 9.8: Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann (1807–1875), ilustracija, ki prikazuje Gretel, kako porine čarovnico v ogenj. Litografija (Wikimedia Commons).

skrajne eksistencialne razmere, v katerih starši ne morejo podpirati svojih otrok in jih tako prisilijo, da najdejo lastno pot, da preživijo. Palčku uspe premagati eksistencialne grožnje. Je ta, ki zna preživeti, ki je najbolj sposoben od vseh, ko pride do spopadanja s težkimi življenjskimi izzivi. Dokaže tudi, da zna poskrbeti za druge. Nasprotno pa Nennillo in Nennella ne preživita sama, temveč se zanašata na suvereno oblast in varnost, ki jo zagotovi princ. Grimmova Janko in Metka ves čas računata na božjo pomoč, ki jo morda res prejmeta, vendar se tudi sama opolnomočita, a ne le z umom in sposobnostjo, temveč tudi z nekaterimi nespodobnimi dejanji,

kot sta ubijanje in ropanje, za katera je težko verjetno, da bi ju otroka storila, ker bi ju tako usmerjal Bog, kajti krščanstvo jim nasprotuje. To kršitev nekaterih božjih zapovedi, ki lahko pomeni tudi, da je otroka Bog prav tako pustil na cedilu, otroka radikalno postavi v situacijo, da se morata znati čisto sama, s tem pa pravljica priča o in nagovarja k vse večji suverenosti ljudi, ki stremijo k temu, da si sami organizirajo svoje življenje, brez kakršne koli nadrejene oblasti.

Pomenljivo je, da otroci v »Palčku« ne ubijejo velikana, pravljica pa zmanjšuje krivdo Palčka za krajo, saj ponuja alternativni konec, v katerem deček ne oropa velikanov, temveč skoraj pošteno, če zanemarimo krajo sredstva za opravljanje službe, prisluži denar. Grimmova pravljica je v tem pogledu izrecna: otroka ubijeta čarovnico, ki ju je ujela, in jo oropata. Njunega očeta osreči njuna vrnitev domov. Medtem mu je bila umrla žena. Z odpravo negativnega elementa so podani pogoji za sprejetje otrok, materialne dobrine, ki jih otroka prineseta, kot so biseri in dragi kamni, pa družini omogočijo srečno življenje do konca življenja. Vrednota je tako v vseh obravnavanih primerih imeti materialno osnovo za preživetje oziroma lahko rečemo, da gre v vseh primerih za izboljšanje materialnega stanja družine ali celo za obogatitev.

Motiv zapuščenih otrok se istočasno s Perraultovim »Palčkom« pojavi tudi v »Drobtinici Pepelki« Marie-Catherine d'Aulnoy (1697), kjer sta starša obubožana kralj in kraljica, ki trem hčeram ne moreta več nuditi razkošja, zato se odločita, da jih bosta zapustila. Pobuda je materina: »Kar pa zadeva najine tri hčere, so navadne lenobe, ki mislijo, da so velike dame, in hočejo biti gospodične. Treba jih je odpeljati daleč, daleč proč, tako daleč, da ne bodo nikdar več prišle nazaj. Kajti nemogoče je, da bi jima mogla dati toliko oblek, kot si jih želijo.« Kralj pristane in izreče sklep: »Kralj je jokaj, ko je videl, da se mora ločiti od otrok. Bil je dober oče, toda kraljica je bila gospodarica. Bil je istega mnenja kot ona v vsem, kar je hotela. 'Jutri zjutraj vstanite zgodaj in vzemite s seboj vse tri hčere ter jih odpeljite tja, kamor mislite, da je najbolje.'« (d'Aulnoy, 1987, 121). Toda pretkana najmlajša hčerka, Drobtinica, to sliši in s pomočjo vile Ščuke reši sebe in sestri z nitjo, ki jo je bila odvijala med grmovjem tisoč milj daleč, kjer jih je mati zapustila, ko so zaspale na travi. Dekleta se vrnejo domov in potem še enkrat s pomočjo pepela, ki ga posipa Drobtinica, medtem ko ji tretjič ne uspe, kajti uporabi grahova zrna, ki jih pozobajo golobi. Zapustitev se v tej pravljici kaže kot obljuba bogate poroke. Mati pred tretjo zapustitvijo pravi hčeram: »Sanjalo se mi je, da so v neki deželi, ki je ne bom imenovala, trije lepi principi, ki vas čakajo, da se bodo poročili z vami. Peljala vas bom tja, da bom videla, če so moje sanje resnične.« (d'Aulnoy, 1987, 127) Pravljičica se konča s poroko Drobtinice z bogatim princem, ki tudi vrne kraljestvo njeni družini. Tako si Drobtinica naposled uredi dober družbeni položaj, poskrbi pa tudi za preživetje in dobro življenje svojih staršev in sester.

Mimetično rivalstvo in mehanizem grešnega kozla

Nemški pisec anekdot in dramatik Martin Montanus je v šestnajstem stoletju v Tübingenu objavil različico zgodbe o Janku in Metki z naslovom »Lepa zgodovina ženske z dvema otrokoma« (Schwankbücher, 1557–1566, *Gartengesellschaft* cap. 5) (Montanus, 1899, 260–267). Zgodba govori o dobrem, a revnem možu z dvema hčerama, ki se znova poroči. Njegova nova žena ne mara deklice Margretlin in hoče, da ta umre. Mačeha skupaj s starejšo deklico skuje zaroto, da bosta malčico odpeljali v gozd in jo tam pustili. Margretlin naročita, naj nabira les – ta motiv se pojavi tudi v pravljici bratov Grimm –, pot domov pa dvakrat najde z motivom niti. Tretjič najde hišico, v katero jo zaklene krava, ki jo hrani, a deklici naroči, da je ne sme izdati, nikomur povedati zanjo, sicer bo po njej. Margretlin nato išče starejša sestra Gretlin, ker jo peče vest. Spleza na drevo, da bi videla, če je kje kakšna hišica, v kateri bi lahko prenočila.⁶⁹ Vidi dim, ki se vije iz hišice, zato se odpravi tja, misleč, da je hiša pastirska. Ko Gretlin trka, se Margretlin sprva upira, nato pa ji kljub prepovedi odpre vrata. Gretlin prosi sestro za odpusčenje, Margretlin pa, da naj je sestra ne izda. Ko se Gretlin potem vrne domov, mačehi vse pove. Ta sklene kravo zaklati. Krava to spozna in da Margretlin navodila, kako naj zakoplje njene ostanke, da bo iz njih zraslo drevo, skozi katerega bo postala velika, močna ženska. Vse se zgodi, kot je napovedala krava in tretjega dne zraste jablana. Nekega dne mimo jezdi plemeniti gospod, ki ima mrzlico

⁶⁹ Ta motiv se pojavi tako v Perraultovem »Palčku« kot v d'Aulnoyini »Drobtinici Pepelki« skoraj sto petdeset let kasneje v precej drugačnih družbenih okoliščinah, to je v kulturi francoske dvorske družbe.

in upa na daritve, ki bi mu pomagale ozdraveti. Mačeha in Gretlin poskušata odtrgati sadež, vendar drevo umakne veje visoko. Margretlin uspe in izroči gospodu sadež, ki ga pozdravi. Prepričan, da gre za sveto ženo, jo vzame s seboj, skupaj s čudežnim drevesom in deklčinim očetom, s tem pa zapustijo starejšo deklico in mačeho.

V tej pravljici je prisoten motiv sestrskega rivalstva, ki ga najdemo tako v legendi o Romulu in Remu, kot tudi v d'Aulnoyini baročni pravljici »Drobtinica«. Ta motiv je prav tako osrednji v renesančni pravljici »Fortunio in sirena« Giovannijsa Francesca Straparole (1551/1553), kjer se prav tako pojavi motiv zapuščanja otrok, vendar v drugačnih okoliščinah. Zakonca si želita imeti otroke, vendar jih ne moreta dobiti, zato sta odločena posvojiti otroka, ki ga bosta vzgajala in z njim ravnala, kot da bi bil njun zakoniti sin. Šla sta »na neko mesto, kjer so pogosto puščali majhne otroke, ki so jih starši zavrgli, in ko sta tam zagledala enega, ki se jima je zdel lepši in privlačnejši od drugih, sta ga vzela s seboj domov ter ga vzgajala z največjo skrbjo in dobrim vodenjem« (Straparola, 1901, 149). Potem se jima je rodil lasten otrok, ki je svojega posvojenega brata označil za bastarda in ničvredne ženske. Iz globine bolečine in psihološke natančnosti, s katero Straparola opisuje Fortunijeve čustva, je Ruth Bottigheimer zaznala noto osebne izkušnje (Bottigheimer, 2002, 53).

Zgodbe Montanusa, Straparole in d'Aulnoy obravnavajo bratsko oziroma sestrsko rivalstvo in predstavljajo mehanizem grešnega kozla, za katerega najdemo posebej nazorne primere v rimski in grški antiki (Palaver, 2013, 159). Mimetično rivalstvo se pojavi tudi v Prvi Mojzesovi knjigi z zgodbo o Kajnu in Abelu. Po mnenju Renéja Girarda je »glavni vir nasilja med ljudmi mimetično rivalstvo, rivalstvo, ki je posledica posnemanja vzornika, ki postane tekmeč, ali tekmeč, ki postane vzornik« (Girard, 2001, 11). Tekmeč si želi isti objekt kot subjekt, pri čemer si »subjekt želi objekt, ker si ga želi tekmeč. S tem, ko si želi objekt, tekmeč opozori subjekt na zaželenost objekta. Tekmeč torej služi kot vzornik za subjekt [...] glede želja.« (Girard, 2022, 164.) Tako pa je tudi naš sosed »vzor za naše želje« (Girard, 2001, 11).

Tit Livij je opisal, kako sta si brata Romul in Rem zamislila, da bi zgradila novo mesto na kraju, kjer sta bila zapuščena in negovana, vendar je bila na delu strast po dedovanju, žeja po vladanju, ki je mirno situacijo spremenila v zločinski spopad. Ker med dvojčkoma ni bilo mogoče izbirati, se je konflikt stopnjeval do kolektivnega umora »grešnega kozla«, ki je bil po Girardu potreben zato, da se je ustanovilo mesto. »Med dvojčkoma je vedno vse enako; do konflikta pride, ker sta prisotna tekmovalnost in rivalstvo. Konflikt ni posledica razlike, temveč njene odsotnosti« (Girard, 1986, 91–92).

To pravilo nasilja med ljudmi približa Girardovo filozofijo konceptu naravnega stanja pri Thomasu Hobbesu, ki je naravno stanje pojmoval kot stanje neprestane vojne vseh proti vsem. Poznavalec Girarda Wolfgang Palaver ugotavlja, da se Girard odmika od Rousseaujeve vere v naravno dobroto ljudi, vendar zavrača »kakršno koli naravno agresivno nagnjenje in trdi, da lahko ljudje premagajo svojo nasilno naravo«. »Jezusove pozive k nenasilju« ima »za verodostojen, objektivni, a zelo zapleten poskus utemeljitve premagovanja nasilja« (Palaver, 2013, 35). V nasprotju s Hobbesovo liberalistično politično filozofijo, ki v svojem bistvu zagovarja individualizem, Girardova mimetična teorija opisuje človeka kot družbeno bitje, odvisno od odnosov z drugimi (Palaver, 2013, 36–37). Kot primer življenja onstran rivalstva, ki izhaja iz mimetične želje, po mnenju Girarda ljubezni staršev do otrok ni mogoče razlagati kot mimetične

(Girard, 1996, 28). Ali je mogoče zgodbe o zapuščenih otrocih zato razlagati kot primere mimetične želje?

V zgodbi, ki jo je napisal Montanus, nastopata sestri, ki ju lahko razumemo kot tekmici, in sicer se potegujeta za ljubezen svojega očeta. Ni sicer izrecno navedeno, zakaj se mačeha namerava znebiti pastorka, zaradi česar to mesto ostaja interpretativno nekoliko odprto oziroma lahko tudi mačeho razumemo kot tekmico za možovo naklonjenost. V tem rivalstvu mačeha združi moči s starejšo hčerko, da bi se znebila najmlajše hčerke, ki postane »grešni kozel«. Vendar do kolektivnega »umora« grešnega kozla ne pride, družina dokončno razpade in vzpostavi se nova družina. Najmlajša hči zapusti prizorišče skupaj z očetom, ki zapusti ženo in starejšo hčerko ter odide živeti s hčerko in mladeničem, morda njenim bodočim možem. Skozi zgodbo se napoveduje dozorevanje deklice v mlado žensko, ki bo kmalu ustvarila lastno družino in prevzela skrb za očeta.

V pravljicah, ki so ju napisali Basile in brata Grimm, med otroki ni rivalstva. Vendar po možni psihoanalitični razlagi lahko razberemo rivalstvo med mačeho in otroki. Podobno kot v Montanusovi pravljici se tudi v tej rivalstvo dogaja med mačeho in otroki za možovo naklonjenost. V pravljicah, ki so jih napisali Basile, brata Grimm in Montanus, je mačeha ljubosumna na otroke, ki jih ima oče rad. Vzpostavi se tekmovanje za možovo naklonjenost, namesto da bi mačeha prevzela starševski odnos do otrok. Mačeha je sprva ljubosumna na mrtvo mater kot vzornico, ki jo je ljubil njen mož in ki je mati njegovih otrok. Mačeha tekmuje z materjo otrok za možovo naklonjenost, čeprav mati ni več živa. Lik mrtve matere kot vzornice, ki si je pridobila ljubezen moškega, se zdaj prenese na otroke kot njene potomce. Na koncu Montanusove zgodbe krava, ki predstavlja zatočišče mrtve matere za deklico, umre, materino varovanje hčerke se umakne, zraste pa novo drevo, ki daje sadove, ki ozdravijo mladeniča, ki odide z deklico, kar nakazuje, da sta zmožna roditi sadove svoje zveze. V skladu s tem deklica prevzame vlogo, ki jo je nekoč imela njena mati, saj bo postala vladarica družine, ki jo je treba šele vzpostaviti.

V Grimmovi pravljici »Hänsel in Gretel« najdemo še en simbolni prenos, to je z očeta na sina. Slednji želi za deklico odigrati podobno vlogo, kot bi jo moral oče, torej da bi zaščitil svoja mladoletna otroke. V tem navidezno patriarhalnem okolju so preklopi, ki govorijo o nasprotnem, in sicer o moški nesposobnosti skrbeti za družino, kar dokazuje materino prevlado v organizaciji družine. Moški pri oblikovanju družine ne predstavlja vladarja. Tu je oče, ki ne poskrbi za svoje otroke in jih ne zaščiti pred eksistenčno nevarnostjo, ki izvira iz mimetičnega rivalstva. Tudi na koncu oče ne postane bolj kompetenten, da bi lahko bil skrbnik družine, temveč je razrešen vloge skrbnika svojih otrok, otroka pa prevzame vlogo skrbnika. Oče tako ne izpolnjuje povsem vloge družinskega zaščitnika in gospodarja. Njegov sin večkrat pomiri svojo sestro rekoč, da bo vse v redu, z božjo pomočjo ali brez nje, odvisno od različice.⁷⁰ Sam tudi išče rešitve z motivom Ariadne niti, vendar se vsakič izkaže, da so neuspešne. Prvič zato, ker otroke odpelje nazaj domov, kjer se ni nič spremenilo in se zapustitev ponovi, in drugič zato, ker mu ne uspe narediti poti, ki je ne bi požrle živali. Čarovnica dečka zapre v kletko in mu onemogoči njegovo poslanstvo, da bi zaščitil sestro. V tej situaciji čarovnica, ki jo

⁷⁰ Peto različico pravljice iz leta 1843 sta brata Grimm ne le bistveno razširila oziroma stilsko »izpilila«, temveč tudi pokristjanila (Križman, 2013, 66–72).

psihoanalitiki razlagajo kot podvojen lik slabe mačeha, dečka podobno onemogoča, kot je mačeha onemogočila njegovemu očetu, da bi skrbel za svoje otroke. Čarovnica naroči sestrici, naj sodeluje pri njenem poskusu umora dečka. Na koncu pride do preobrata, ko sestra reši situacijo tako, da ubije čarovnico. Sestra kot simbolno utelešenje odsotne dobre matere, vladarice družine, odstrani negativni element, čarovnico, in hkrati mačeho, ki je že mrtva, ko se otroka vrne domov. Mimetično rivalstvo je potekalo med figurama mačeha in mrtve matere prek njenih otrok, tako da se je končalo z umorom čarovnice/mačeha namesto otrok. Vse pravljice, ki vsebujejo mimetično rivalstvo, se končajo s koncem rivalstva, po možnosti s smrtjo ali izgonom tekmeča.

Zaključek

Čeprav so brata Grimm, Perrault in Basile ter morda Montanus znani kot avtorji obravnavanih pravljic, pa naj bi te izhajale iz kmečkega prebivalstva. Vsi ti avtorji so bili izobraženi ljudje, ki niso bili pripadniki najnižjih družbenih slojev. Zato bi si lahko pustili prostor za razlago motiva zapuščenih otrok, kot se pojavlja v njihovih pravljicah, kot simbolizirane situacije skrajnih eksistencialnih izzivov, ki mlade silijo, da se znajdejo na poti skozi življenje brez podpore staršev, kot so si to predstavljali izobraženi pisatelji.

Številni ljudje v evropskih državah so se po drugi svetovni vojni še vedno spopadali z veliko revščino, a kljub temu povojna generacija kmetov svojih otrok ni dojemala kot breme, ki bi ga bilo treba zapustiti, temveč ravno nasprotno, otroci so predstavljali socialno varnost za starše in družino kot celoto. Pari so pogosto imeli več otrok, saj je bila stopnja umrljivosti otrok visoka. Otroci niso veljali le za potomce, ki bodo po smrti staršev prevzeli kmetijo, temveč tudi za delavce na posestvu. Poleg tega so otroci predstavljali zagotovilo, da bo nekdo skrbel za starše, ko bodo ti ostareli, zlasti če se niso mogli zanesti na podporo države. Nekateri otroci so še zelo mladi odšli od doma, drugi pa so ostali in prevzeli kmetijo ter tako postopoma razbremenili starejše starše in poskrbeli zanje. Več otrok je torej pomenilo večjo socialno varnost, kar se na prvi pogled zdi ravno nasprotno motivu zapuščanja otrok.

Motiv zapuščenih otrok, kot se pojavlja v obravnavanih pravljicah, kaže, da vsebine pravljic ne moremo brati dobesedno. Motivi, ki so se oblikovali skozi stoletja, so postali močno pomensko nabiti. Hkrati vsaka posamična izdaja pravljice s tem motivom odraža družbo, v kateri je nastala, oziroma njeno mentaliteto. Obravnavani primeri kažejo, da pravljice posredujejo predvidenim naslovnikom zelo različna sporočila, čeprav se zdijo po svoji strukturi precej podobne in imajo skupne motive ter so bile morda celo uvrščene v isti tip pravljic. Basile je nagovarjal predvsem moške, ki naj od svoje nove žene, če se znova poročijo, ne pričakujejo, da bo dobro skrbela za njihove otroke. Hkrati pa se je Basile zavzemal za civilno družbo, urejeno z družbeno pogodbo, kot tudi za suvereno politično oblast plemstva. Perrault je staršem svetoval, naj ne zanemarjajo svojih na videz šibkih in tihih otrok, saj imajo morda potencial, da delujejo kot razsvetljeni družbeni subjekti, ki bodo staršem nekoč nudili socialno varnost. Otroka pri bratih Grimm nista bila le razsvetljena družbena subjekta, temveč tudi kapitalistična posameznika, ki sta zagotavljala materialne pogoje, potrebne za življenje.

VIRI IN LITERATURA

Aarne, Antti & Stith Thompson (1928): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (FFC 74). Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia.

Aarne, Antti (1910): *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki, Folklore Fellows Communications (FFC) 3.

Abraham, Lyndy (1998): *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge, Cambridge University Press.

Adamič, Ernest (1959): Mladi Marko reši djevojko. V: Adamič, Ernest, Maruško, Lojze, Remec, Miha, Robnik, Ema, Rudolf, Branko, Švajncer, Janez & Marija Švanjcer (ur.): *Kamen resnice. Slovenske izvirne pravljice*. Maribor, Založba obzorja Maribor, 90–93.

Alberti, Leon Batista (2011): *On Painting*. Preved Rocco Sinisgalli. New York, Cambridge University Press.

Albistur, Maïté & Daniel Armogathe (1977): *Histoire du féminisme français*. Paris, Des femmes.

Albreht, Fran (1980): *Spremna beseda*. V: Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm: *Grimmove pravljice*. Prevedel Fran Albreht. Ljubljana, Mladinska knjiga, 270–271.

Aldrovandi, Ulisse (1642): *Ulissis Aldrovandi patricii Bononiensis Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*. <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-5X8XDATF> (zadnji dostop: 2020-10-30).

Allcock, Hubert (2012): *Heraldic Design: Its Origins, Ancient Forms, and Modern Usage*. Mineola, Dover Publications.

Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities. Reflections of the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York, Verso.

Anderson, Graham (2000): *Fairytale in the Ancient World*. London – New York, Routledge.

Apih, Josip (1888): *Slovinci in 1848*. Ljubljana, Slovenska matica.

Assmann, Aleida (2006): *Memory, Individual and Collective*. V: Goodin, Robert E. & Charles Tilly (ur.): *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford, Oxford University Press, 210–224.

Assmann, Aleida (2008): *Transformations between History and Memory*. *Social Research*, 75, 1, 49–72.

Assmann, Jan (1997): *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge, Harvard University Press.

Austin, John L. (1990): *Kako napravimo kaj z besedami*. Prevedel Bogan Lešnik. Ljubljana, KUC/Filozofska fakulteta, Studia Humanitatis.

Avsenik Nabergoj, Irena (2009): Tema zapeljevanja v izročilu starega Bližnjega vzhoda. *Bogoslovni vestnik*, 69, 3, 259–275.

Babič, Saša (2019): Manifestacije moči pri slovenskih folklornih junakih. V: Jezernik, Božidar & Ingrid Slavec (ur.): *Močni, modri in dobri. Junaki v slovenski folklori*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 191–203.

Balina, Marina, Goscilo, Helena & Mark Lipovetsky (ur.) (2005): *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*. Evanston, Northwestern University Press.

Barthes, Roland (1995): *Smrt avtorja*. Prevedla Suzana Koncut. V: Pogačnik, Aleš (ur.): *Sodobna literarna teorija: zbornik*. Ljubljana, Krtina, 19–23.

- Basile, Giambattista (1754):** *Pentamerone*. Naples, Editions of Naples.
- Basile, Giambattista (2022):** *Zgodba zgodb*. Prevedli Ana Duša in Irena Duša Draž. Novo mesto, Založba Goga.
- Baskar, Bojan (2008):** Martin Krpan ali habsburški mit kot sodobni slovenski mit. *Etnolog: glasnik Slovenskega etnografskega muzeja*, 18, 1, 2008, 75–93.
- Bastian, Ulrike (1981):** Die »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm in der literaturpädagogischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Haag & Herchen.
- Beasley, Faith Evelyn (1990):** *Revising Memory: Women's Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Beasley, Faith Evelyn (2020):** Changing the Conversation: Re-positioning the French Seventeenth-Century Salon. *L'Esprit Créateur*, 60, 1, 34–46.
- Beasley, Faith Evelyn (ur.) (2011):** *Teaching Seventeenth- and Eighteenth-Century French Women Writers*. New York, MLA.
- Bedenk, Kasilda & Milena Mileva Blažić (2018):** *Pravljice bratov Grimm od prve rokopisne zbirke iz 1810 do recepcije na Slovenskem*. Ljubljana, Pedagoška fakulteta.
- Bellinger, Gerhard J. (1997):** *Leksikon mitologije: 3000 gesel o mitih ljudstev od pradavnine do sedanjosti s 400 ilustracijami*. Prevedla Marija Javornik. Ljubljana, DZS.
- Benjamin, Walter (2007):** *The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov*. V: Benjamin, Walter: *Illuminations: Essays and Reflections*. New York, Schocken Books, 83–109.
- Bešter, Tomaž (2013):** Bibliografija prevodov pravljic bratov Grimm v slovenskem jeziku. *Knjižnica*, 57, 1, 17–85.
- Bettelheim, Bruno (1999):** *Rabe čudežnega. O pomenu pravljic*. Ljubljana, *Studia humanitatis*.
- Betts, Christopher (2009a):** *Explanatory Notes*. V: Charles Perrault. *The Complete Fairy Tales by Charles Perrault*. Oxford, Oxford University Press, 196–204.
- Betts, Christopher (2009b):** *Introduction*. V: Charles Perrault. *The Complete Fairy Tales*. Oxford, Oxford University Press, ix–xxxvii.
- Bevk, France (1933):** Bibliografski pregled za leti 1931 in 1932. *Luč: poljudno-znanstveni zbornik*, 9, 41–65.
- Bevk, France (1963a):** Komentar k Petru Klepecu. V: *Otroci samote*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 318.
- Bevk, France (1963b):** Peter Klepec. V: *Otroci samote*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 281–318.
- Bevk, France (1970):** *Bevkova knjiga*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Bevk, France (1975):** *Janko in Metka*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Bevk, France (1978):** *Peter Klepec*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Bloch, Ernst (1988):** *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Böhm-Korff, Regina (1991):** *Deutung und Bedeutung von »Hänsel und Gretel«: eine Fallstudie*. Bd. 21. *Artes populares*. Frankfurt am Main – Bern [u.a.]: Lang.
- Bolte, Johannes & Jiří Polívka (1912–32):** *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Bottigheimer, Ruth (2000):** *Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine*. *Marvels & Tales*, 14, 1, 64–79.

Bottigheimer, Ruth (2002): *Fairy Godfather. Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Bottigheimer, Ruth (2009): *Fairy Tales: A New History.* Albany, State University of New York.

Bottigheimer, Ruth (2014): *Magic Tales and Fairy Tale Magic. From Ancient Egypt to the Italian Renaissance.* New York, Palgrave Macmillan.

Bratož, Rajko (1992): Zosimus, Neue Geschichte. *Zgodovinski časopis*, 46, 2, 267–270.

Bryant, Levi R. (2014): *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media.* Edinburgh, Edinburgh University Press.

Brejc, Tomaž (1991): Temni modernizem. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Brenkova, Kristina (ur.) (1992): *Zmaj v Peci. V: Babica pripoveduje. Slovenske ljudske pripovedi.* Ljubljana, Mladinska knjiga, 31–32.

Burcar, Lilijana (2020): Pozabljene literarne pravljice francoskih salonskih pisateljic. *Slavistična revija*, 68, 2, 197–210.

Calvino, Italo (ur.) (1997): *Italijanske pravljice.* Ljubljana, Mladinska knjiga.

Campbell, Joseph (2004): *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton, NJ – Oxford, Princeton University Press.

Cankar, Ivan (1910): Hlapci. Ljubljana, L. Schwentner. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-RWJHQZ4/2/index.html (zadnji dostop: 2022-07-14).

Cankar, Ivan (1955): Peter Klepec. V: Merhar, Boris (ur.): *Izbrana dela.* Vol. VII. Ljubljana, Cankarjeva založba, 323–325.

Cankar, Ivan: Slovenci in Jugoslovani. Predavanje z dne 12. 4. 1913. https://sl.wikisource.org/wiki/Predavanja_in_%C4%8Dlanki#Slovenci_in_Jugoslovani (zadnji dostop: 2022-07-14).

Cassirer, Ernst (1946): *The Myth of the State.* New Haven, Yale University Press.

Cassirer, Ernst (1955): *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume Two: Mythical Thought.* New Haven – London, Yale University Press.

Cegnar, France (2023): Pegam in Lambergar. [https://sl.wikisource.org/wiki/Pegam_in_Lambergar_\(France_Cegnar\)](https://sl.wikisource.org/wiki/Pegam_in_Lambergar_(France_Cegnar)) (zadnji dostop: 2024-04-11).

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (2006): *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila.* Ljubljana, Mladinska knjiga.

Chojnacki, Stanley (2000): *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society.* Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press.

Clemenz, Hubert (2008): *Argonavti Apollonija Rodoškega (in 3 volumes).* Volume 1. Vrhnika, Galerija 2.

Connor, Walker (1994): *Ethnonationalism: The Quest for Understanding.* Princeton, Princeton University Press.

Čremošnik, Gregor (1918): Pegam in Lambergar. *Ljubljanski zvon*, 38, 3, 190–194.

Crowther, Paul (2022): *The Zlatorog Tale and Slovenian National Identity.* *Acta Histriae*, 30, 3, 591–602.

da Vinci, Leonardo (1888): *The Notebooks of Leonardo da Vinci. Volume 2. Prevedel Jean Paul Richter.* <https://www.fromoldbooks.org/Richter-NotebooksOfLeonardo/section-20/item-1236.html> (zadnji dostop: 2024-04-15).

da Vinci, Leonardo (2005): Traktat o slikarstvu. Prevedla Tomaž Jurca in Martina Žlender. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Darnton, Robert (2005): Veliki pokol mačk in druge epizode francoske kulturne zgodovine. Ljubljana, Studia humanitatis.

Darovec, Darko (2009): Kratka zgodovina Istre. Koper, Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Založba Annales.

Darovec, Darko (2021): Slovenian Nation-Building Mythmaker: Fran Levstik's Martin Krpan. *Acta Histriae*, 29, 3, 457–496.

d'Aulnoy, Marie-Catherine (1987): Pavji kralj in druge pravljice. Ljubljana, Mladinska knjiga.

d'Aulnoy, Marie-Catherine (2001): *Finette Cendron*. V: Zipes, Jack (ur.): *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to Brothers Grimm*. New York – London, W. W. Norton & Company, 454–467.

de Rougemont, Denis (1999): Ljubezen in zahod. Ljubljana, Založba *cf.

DeJean, Joan (1991): *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*. New York, Columbia University Press.

della Porta, Giambattista (1586): *La physionomie humaine*. Vici Aequensis: apud Iosephum Cacchium.

della Porta, Giambattista (1591): *La magie naturelle qui est le secrets miracles de nature*. Lyon, Benoist Rigard.

Detela, Fran (1910): Pegam in Lambergar. Ljubljana, Matica Slovenska & Matica Hrvatska.

Detienne, Marcel (2008): Iznajdba mitologije. Prevedla Jožica Pirc. Ljubljana, Studia humanitatis.

Deželak Trojar, Monika (2017): Janez Ludvik Schönleben (1618–1681). Oris življenja in dela. Ljubljana, Apes Academicæ, ZRC SAZU.

Dnevnik (2019): Mladiči človeške ribice kmalu na ogled obiskovalcem Postojnske jame. <https://www.dnevnik.si/1042911837> (zadnji dostop: 2019-11-04).

Dnevnik (2022): V Postojnski jami čakajo 32 novih človeških ribic. <https://www.dnevnik.si/1042999037/magazin/aktualno/v-postojnski-jami-cakajo-32-novih-cloveskih-ribic> (zadnji dostop: 2024-03-14).

Dolenc, Janez (ur.) (1989): Tolminske pravljice. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Drekonja, Ciril (1985): Trije velikani. V: Brenkova, Kristina (ur.): *Slovenske ljudske pripovedi*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 26–31.

Drekonja, Ciril (1989a): Medvedov Janez. V: Dolenc, Janez (ur.): *Tolminske pravljice*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 6–11.

Drekonja, Ciril (1989b): Zmaj s sedmerimi glavami. V: Dolenc, Janez (ur.): *Tolminske pravljice*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 29–30.

Dremelj Resnik, Anton (2010a): 10. Ad lintverna. Različica 1, posnetek iz leta 1959. V: Matičetov, Milko & Anja Štefan (ur.): *Anton Dremelj – Resnik*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 149–154.

Dremelj Resnik, Anton (2010b): 11. Ad lintverna. Različica 2, posnetek iz leta 1951. V: Matičetov, Milko & Anja Štefan (ur.): *Anton Dremelj – Resnik*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 154–157.

Duby, Georges (1985): Trije redi ali imaginarij fevdalizma. Prevedel Gregor Moder. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Dugès, Alfredo (1870): Una nueva especie de ajolote de la laguna de Patzcuaro. *Naturaleza*, 1, 241–244, pl. 5.

Duméril, Auguste H. A. (1865): Observations sur la reproduction, dans la ménagerie des reptiles du Muséum d'histoire naturelle, des axolotls, batraciens urodèles à branchies extérieures du Mexique, sur leur développement et sur leurs métamorphoses. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441399g.texteImage> (zadnji dostop: 2024-03-14).

Dumézil, George (1958): *L'Idéologie Tripartite des Indo-Européens*. Brussels, Berchem.

Eliade, Mircea (1978): *A History of Religious Ideas. Volume 1: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. Chicago, The University of Chicago.

Elias, Norbert (1983): *The Court Society*. Oxford, Basil Blackwell.

Elias, Norbert (2000): *O procesu civiliziranja. Prvi zvezek*. Prevedel Edo Fičor. Ljubljana, Založba *cf.

Farrell, Michele (1989): Celebration and Repression of Feminine Desire in Mme d'Aulnoy's Fairy Tale: *La Chatte Blanche*. *L'Esprit createur*, 29, 3, 52–64.

Fintoni, Monica, Paoletti, Andrea & Paola Vannucchi (ur.) (2007): *The World of the Aztecs in the Florentine Codex*. Firenze, Mandragora s.r.l.

Fiorentino, Giovanni (1897): *The Pecorone*. London, Lawrence and Bullen Ltd. https://archive.org/stream/pecoroneofsergio00giovrigh/pecoroneofsergio00giovrigh_djvu.txt (zadnji dostop: 2020-10-31).

Fiske, John (2004): *Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil*. V: Luthar, Breda, Zei, Vida & Hanno Hardt (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ljubljana, Študentska založba, 147–178.

Flusser, Vilém & Louis Bec (2022): *Vampyroteuthis infernalis: razprava s poročilom Znanstvenega inštituta za paranaturalistične raziskave*. Prevedel Miha Marek. Ljubljana, Membrana.

Flusser, Vilém (1987): *Vilém Flusser's Brazilian Vampyroteuthis Infernalis*. Prevedel Rodrigo Maltez Novaes. New York, Dresden, Atropos Press.

Fossaluzza, Cristina (2022): *A Romantic Fairy Tale and Its Social Purpose in Times of War: The Woman Without a Shadow by Hugo von Hofmannsthal*. *Acta Histriae*, 32, 3, 727–740.

Foucault, Michel (1981): *The Order of Discourse*. V: Young, Robert (ur.): *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston, London, Henley, Routledge & KEGAN PAUL, 48–78.

Foucault, Michel (2010): *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Foucault, Michel (2015): *Družbo je treba braniti. Predavanja na Collège de France (1975–1976)*. Prevedla Ana Monika Habjan. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Frankfort, Henri & Henriette Antonia Groenewegen-Frankfort (1946): *Myth and Reality*. V: Frankfort, Henri, Groenewegen-Frankfort, Henriette Antonia, Wilson, A. John & Jacobsen Thorkild: *The Intellectual Adventure of Ancient Man*. Chicago – London, University of Chicago Press, 3–27.

Gabrič, Aleš (1995): *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Gabrič, Aleš (2005): *Kulturnopolitični prelom leta 1945*. V: Borak, Neven, Čepič, Zdenko, Fischer, Jasna (ur.): *Slovenska novejša zgodovina 2. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*. Mladinska knjiga, 900–904.

Gabrijan, Pina (2017): *Monstrorum historia* ali knjižna izdaja kabineta čudes, v kateri niso umanjkali niti Karantanci. Intervju z dr. Sonjo Svoljšak, skrbnico in raziskovalko starih tiskov v Narodni in univerzitetni knjižnici. MMC RTV Slovenija, 29. 12. 2017. <https://www.rtvsl.si/kultura/novice/monstrorum-historia-ali-knjizna-izdaja-kabineta-cudes-v-kateri-niso-umanjkali-niti-karantanci/441588> (zadnji dostop: 2020-10-30).

Gadamer, Hans-Georg (1981): *Umetnost in posnemanje*. V: Vrečko, Janez (ur.): *Misel o moderni umetnosti*. Izbrani eseji in odlomki. Ljubljana, Mladinska knjiga, 50–60.

Gaspari, Maksim (2000): *Bogastvo razglednic*. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga.

Gellner, Ernest (1964): *Thought and Change*. London, Weinfeld and Nicolson.

Girard, René (1986): *The Scapegoat*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Girard, René (1996): *Quand ces choses commenceront: entretiens avec Michel Treguer*. Paris, Arléa.

Girard, René (2001): *I See Satan Falling Like Lightning*. Maryknoll – New York, Orbis Books.

Girard, René (2022): *Violence and the Sacred*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney, Bloomsbury Academic.

González Valerio, María Antonia (2023): *Spaces and Organisms*. V: González, Valerio, Antonia, María & Polona Tratnik: *Through the Scope of Life: Art and (Bio)Technologies Philosophically Revisited*. Cham, Springer Verlag, 105–118.

Gooch, George Peabody (1928): *History and Historians of the Nineteenth Century* (4th ed.). London – New York, Longmans, Green.

Green, Peter (1997): *The Argonautika by Apollonios Rhodios*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press.

Gregorius, Petrus (1575–1576): *Syntaxeon artis mirabilis*. Lyon, Antoine Gryphe.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1825): *Kinder- und Hausmärchen*. Berlin, R. Reimer Verlag.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1887): *Janezek in Jerica*. V: *Pripovedke za mladino*. Prevedel Janez Markič. Ljubljana, Matija Gerber, 61–68.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1932): *Janko in Metka*. V: *Pravljice*. Prevedel Alojzij Bolhar. Ljubljana, Jugoslovanska knjigarna, 5–13.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1980): *Janko in Metka*. V: *Grimmove pravljice*. Prevedel Fran Albrecht. Ljubljana, Mladinska knjiga, 141–149.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1987): *Janko in Metka*. Prevedel Jože Zupančič. Ljubljana, Jugoreklam.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (1994): *Janko in Metka*. Prevedel Janko Moder. Maribor, Založba Obzorja Maribor.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (2012): *Janko in Metka*. V: *Zlate Grimmove pravljice*. Prevedla Polonca Kovač. Ljubljana, Mladinska knjiga, 47–55.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (2014): *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*, translated and edited by Jack Zipes. Princeton, Princeton University Press.

Gruden, Josip (1912): *Zgodovina slovenskega naroda*. Celje, Družba sv. Mohorja.

Guirand, Félix (1986): *New Larousse Encyclopedia of Mythology*. New York, Crescent Books.

Haase, Donald (1993): *Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales*. *Merveilles & Contes*, 7, 2, 383–402.

Hameršak, Marijana (2014): No-Name Tales. Early Croatian Translations of the Grimms' Tales. V: Joosen, Vanessa & Gillian Lathey (ur.): *Grimms' Tales Around the Globe*. Detroit, Wayne State University Press, 19–37.

Hannon, Patricia & Anne E. Duggan (2008): French Tales. V: Hasse, Donald (ur.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport – Connecticut – London, Greenwood Press, 379–388.

Hannon, Patricia (1992): Antithesis and Ideology in Perrault's 'Riquet à la houppe'. *Cahiers du Dix-septième, An Interdisciplinary Journal*, 4, 2, 105–117.

Hannon, Patricia (1998): Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France. Amsterdam – Atlanta, Rodopi.

Hannon, Patricia (2001): Corps cadavres: Heroes and Heroines in the Tales of Perrault. V: Zipes, Jack (ur.): *The Great Fairy Tale Tradition: from Straparola and Basile to Brothers Grimm*. New York – London, W. W. Norton & Company, 933–957.

Haraway, Donna J. (1991): Opice, kiborgi in ženske: reinvincija narave. Ljubljana, Študentska založba.

Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham – London, Duke University Press.

Harper, Douglas R. (2020–2021): Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/search?q=dragon> (zadnji dostop: 2022-07-13).

Harth, Erica (1992): Cartesian Women. Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime. Ithaca – London, Cornell University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1999): *Filozofija svetovne zgodovine: predavanja*. Del 1, Um v zgodovini. Prevedel Božidar Debenjak. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2003): *Predavanja o estetiki: uvod*. Prevedel Robert Vouk. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Heidegger, Martin (2005): *Bit in čas*. Ljubljana, Slovenska matica.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, Lathey, Gillian & Monika Wozniak (2016): *Cinderella Across Cultures: New Directions and Interdisciplinary Perspectives*. Detroit, Wayne State University Press.

Herder, Johann Gottfried (1803): *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. Volume 1. London, Luke Hanford.

Hobbes, Thomas (1987): *De Cive*. New York, Oxford University Press.

Horvat, Marjan (2022a): Cognitive Matrices in Folktales and Contemporary Practices of Deliberation: From the Utilitarian Mindset of Mojca Pokrajculja to the Incomprehensible Laughter of the Bean. *Acta Histriae*, 30 3, 603–626.

Horvat, Marjan (2022b): Uporabe ljudskih pravljič v legitimizaciji političnih ideologij 20. stoletja: nenavadni primer slovenske verzije pravljičice Repa velikanka in jugoslovanski samoupravni socializem. *Acta Histriae*, 30, 4, 1158–1214.

Hribar, Tine (1998): Sveta žrtev: Girard in Freud. *Phainomena*, 7, 25/26, 5–33.

Hrovatin, Ivan M. (2007): Izročilo o jezeru in zmaju kot kozmogonski mit. *Studia Mythologica Slavica*, 10, 105–115.

Hrženjak, Majda (1999): Primer etnološke rekonstrukcije slovanskih mitskih motivov iz folklornega gradiva. *Časopis za kritiko znanosti*, 27, 194, 89–103.

Jakobson, Roman (1996): *Lingvistika in poetika*. V: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana, Inštitut za humanistične študije.

Jameson, Fredric (2002): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London – New York, Routledge Classics.

Janša Zorn, Olga (2012): Beseda zgodovinarke k povesti Frana Detela Pegam in Lambergar. V: Jezernik, Božidar (ur.): *Imaginarni »Turek«*. Ljubljana, Zavod za šolstvo.

Jezernik, Božidar (2012): Uvod. V: *Imaginarni »Turek«*. Prevedla Alenka Bartulović. Ljubljana, Zavod za šolstvo, 7–26.

Jolles, André (2017): *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorable, Fairytale, Joke*. New York, Verso.

Jontes, Günther (2000): Drachenbrut. Vom antiker Fabeltier zum ‚Jurassic Park‘. V: Kaminski, Gerd & Barbara Kreissl (ur.): *Drache. Majestät oder Monster. Mit dem Drachenhoroskop des daoistischen Abtes Lieblich Meer*. Wien, ÖGCF, 135–165.

Joosen, Vanessa & Gillian Lathey (ur.) (2014a): *Grimms' Tales Around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit, Wayne State University Press.

Joosen, Vanessa, & Gillian Lathey (2014b): Introduction. V: *Grimms' Tales Around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit, Wayne State University Press, 1–15.

Kant, Immanuel (1987): Odgovor na vprašanje: kaj je razsvetljenstvo?. *Vestnik Inštituta za marksistične študije*, 8, 1, 9–13.

Kant, Immanuel (1999): *Kritika razsodne moči*. Prevedel Rado Riha. Ljubljana, ZRC SAZU.

Kelemina, Jakob (ur.) (1930a): *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*. Celje, Družba sv. Mohorja.

Kelemina, Jakob (1930b): Predgovor. V: *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*. Celje, Družba sv. Mohorja, 5–32.

Kluge, Friedrich (2012): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, Boston, De Gruyter.

Kocijančič Pokorn, Nike (2012): *Post-Socialist Translation Practices. Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Kokole, Metoda, Murovec, Barbara, Šašel Kos, Marjeta & Michael Talbot (ur.) (2006): *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*. Ljubljana, ZRC SAZU.

Kolstø, Pål (ur.) (2014): *Strategies of Symbolic Nation-Building in South Eastern Europe*. London – New York, Routledge.

Križman, Maja (2013): Primerjalna analiza izbranih Grimmovih pravljic v nemških izdajah in slovenskih prevodih: diplomsko delo. Ljubljana, Pedagoška fakulteta.

Krones, Franz (1871): *Die zeitgenössischen Quellen zur Geschichte der Graphen von Cilli*. Graz, Verlag des Verfassers.

Kroje, Monika (1995): Pravljica in stvarnost. Odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljicah in povedkah ob primerih iz Štekljeve zapuščine. Ljubljana, ZRC SAZU.

Kroje, Monika (2000): *The Tenth Child in Folk Tradition*. Ljubljana, *Studia Mythologica Slavica*, 375–388.

Kroje, Monika (2007a): Kresnik. V: Baš, Angelos (ur.): *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 256.

Kroje, Monika (2007b): Zeleni Jurij. V: Baš, Angelos (ur.): *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 705.

Kühar, Stevan (1997): O bikcu Markcu. V: Bolhar, Alojzij (ur.): Slovenske narodne pravljice. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 38–52.

Kunaver, Dušica (1991): Peter Klepec. Slovenska dežela v pripovedki in podobi. Ljubljana, Mladinska knjiga, 331–334.

Lah, Andrijan (1990): Književnost v osnovnošolskih berilih. Jezik in slovstvo, 35, 6, 144–149.

Lancelyn Green, Roger (1970): The Girl with the Rose-red Slippers. Tales of Ancient Egypt. New York, Puffin Books, 180–184.

Lauer, Gerhard (2023): Computational Folktale Studies. A Very Brief History. Fabula, 64, 1–2, 1–6.

Le Goff, Jacques (1980): Time, Work, and Culture in the Middle Ages. Chicago – London, University of Chicago Press.

Le Goff, Jacques (1992): The Medieval Imagination. Chicago – London, The University of Chicago Press.

Lévi-Strauss, Claude (1963): Cultural Anthropology. New York, Basic Books, Inc.

Levstik, Fran (1954): Kerpan z Verha. V: Levstik, Fran: Zbrano delo. Četrta knjiga. Ljubljana, DZS, 407–442.

Levstik, Fran (1956): Pegam in Lambergar. Zbrano delo. Vol. 6. Ljubljana, DZS, 20–33.

Levstik, Fran (1994): Popotovanje iz Litije do Čateža. Kratka proza slovenskega realizma. Ljubljana, DZS, 5–33.

Levstik, Fran (2022): Martin Krpan. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Lexer, Matthias (1961): Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart, S. Hirzel.

Lougee, Carolyn C. (1976): Le Paradis des femmes: Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth Century France. Princeton, Princeton University Press.

Ludvik, Dušan (1960): Izvor desetništva. Slovenski etnograf, 13, 79–90.

Lunaček, Izar (2008): K filozofiji ciklizma. Phainomena, 17, 64/65, 237–251.

Lüthi, Max (1984): The European Folktale: Form and Nature. Bloomington, Indiana University Press.

Mabille, Pierre (1998): Mirror of the Marvelous: The Classic Surrealist Work on Myth. Vermont, Inner Traditions.

Maddocks, Hilary Elizabeth (1989): Hilary Elizabeth Maddocks, The Illuminated Manuscripts of the Légende Dorée: Jean de Vignay's Translation of Jacobus de Voragine's Legenda Aurea. Doctoral Thesis. Melbourne, The University of Melbourne.

Magaloni, Diana (2007): The Florentine Codex. V: Fintoni, Monica, Paoletti, Andrea & Paola Vannucchi (ur.): The World of the Aztecs in the Florentine Codex. Firenze, Mandragora s.r.l., 8–13.

Magnanini, Suzanne (2008): Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press.

Makarovič, Gorazd (2001): Zmajske predstave in njihovi pomeni na Slovenskem. Traditiones, 30, 2, 27–52.

Maliks, Reidar (2022): Kant and the French Revolution. Cambridge, Cambridge University Press.

Mallet, Carl-Heinz (1984): Fairy Tales and Children: The Psychology of Children Revealed through Four of Grimm's Fairy Tales. New York, Schocken.

Matičeto, Milko (1948): Josip Jurčič, Regina Kramaro in nosilci folklore. Razgledi, 10, 1–11.

Matičeto, Milko (1961): Nekaj besed o Ircih in njih pravljičah. V: Širok, Albert (ur.): Irske pravljičice. Ljubljana, Mladinska knjiga, 129–135.

Meder, Theo, Himstedt-Vaid, Petra & Holger Meyer (2023): The ISEBEL Project. Collecting International Narrative Heritage in a Multilingual. Search Engine. Fabula, 64, 1–2, 107–127.

Ministrstvo za izobraževanje, znanosti in šport (2018): Slovenščina. Učni načrt. <https://www.gov.si/teme/programi-in-ucni-nacrti-v-osnovni-soli/> (zadnji dostop: 2024-04-11).

Mlakar, Anja (2019): Skrivnostni tujec in demonski sovražnik. Drugi in drugost v slovenski slovstveni kultura. Ljubljana, ZRC SAZU.

Mlakar, Anja (2021): The Role of Religion in Legends About Turkish Attacks. Acta Histriae, 29, 2, 273–300.

Mlakar, Anja (2022): Valuable Ancient Remnants and Superstitious Foolishness: Religiosity, Nationalism, and Enchantment in Slovenian Folklore of the 19th Century. Acta Histriae, 30, 3, 681–708.

Mlinar, Janez (2005): Podoba Celjskih grofov v narativnih virih. Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete.

Montanus, Martin (1899): Schwankbücher. Tübingen, Johannes Bolte.

Moric, Anja & Ana Perinić Lewis (2019): Peter Klepec – silni slovensko-hrvaški junak?. V: Jezernik, Božidar & Ingrid Slavec (ur.): Močni, modri in dobri. Junaki v slovenski folklori. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 109–140.

Moric, Anja (2015): Peter Klepec: od (lokalnega) junaka do (nacionalne) prisposobe šibkosti. Ljubljana, Ars&Humanitas, 9, 1, 204–225.

Murray, Conor (2023): Diverse »Snow White« Remake Is Latest Film to Anger Anti- »Woke« Crowd. <https://www.forbes.com/sites/conormurray/2023/07/25/diverse-snow-white-remake-is-latest-film-to-anger-anti-woke-crowd/?sh=626b206e2945> (zadnji dostop: 2023-07-26).

Mursell Ian (2019): Axolotl. <https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/flora-and-fauna/axolotl> (zadnji dostop: 2024-03-15).

National Geographic (2024): Axolotl. <https://www.nationalgeographic.com/animals/amphibians/facts/axolotl> (zadnji dostop: 2024-03-15).

Nebeški zavetniki (1996). Prevedel Uroš Kalčič. Ljubljana, DZS.

Nikolajeva, Maria (2000): Fantasy Literature and Fairy Tales. V: Zipes, Jack (ur.): Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern. Oxford – New York, Oxford University Press, 150–154.

Nikolajeva, Maria (2002): Fairy Tales in Society's Service. Marvels & Tales, 16, 2, 171–187.

Nikolajevič Toporov, Vladimir (2002): Predzgodovina književnosti pri Slovanih. Poskus rekonstrukcije (Uvod v preučevanje zgodovine slovanskih književnosti). Ljubljana, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta.

Norberg, Jakob (2022): The Brothers Grimm and the Making of German Nationalism. Cambridge, Cambridge University Press.

Občina Žiri (2022): Žirovski Lintvern. <https://www.ziri.si/objava/65821> (zadnji dostop: 2022-07-14).

Olivares Sandoval, Omar (2021): *The Scientific Images of the Axolotl* by José María Velasco and Their Role in Nineteenth-Century Evolutionary Thinking. *Nuncius*, 36, 1, 143–166.

Opie, Iona & Peter Opie (1974): *The Classic Fairy Tales*. Oxford, Oxford University Press.

Otorepec, Božo & Franc Valt Jurečič (1995): *Zgodovina grba mesta Ljubljane*. Ljubljana, Heraldica Slovenica.

Otorepec, Božo (2001): *Krajevna heraldika na Slovenskem*. Ljubljana, *Kronika*, 49, 1/2, 157–170.

Pajek, Jožef (1884): *Črtice iz duševnega žitka štajerskih Slovencev*. Ljubljana, Slovenska matica.

Palaver, Wolfgang (2013): *René Girard's Mimetic Theory*. East Lansing, Michigan State University Press.

Pančur, Andrej (2005a): *Leto 1848 in oblikovanje programa Zedinjena Slovenija*. V: Fischer, Jasna (ur.): *Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*. Ljubljana, Mladinska knjiga – Inštitut za novejšo zgodovino, 24–25.

Pančur, Andrej (2005b): *Neoabsolutizem*. V: Fischer, Jasna (ur.): *Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*. Ljubljana, Mladinska knjiga – Inštitut za novejšo zgodovino, 25–26.

Paternu, Boris (1965): *Slovenska proza do moderne: študije*. Koper, Založba Lipa.

Paternu, Boris (1978): *Levstikov Martin Krpan med mitom in resničnostjo*. *Slavistična revija*, 26, 3, 233–251.

Paternu, Boris (1989): *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Perrault, Charles (1862): *Les Contes de Perrault*. Paris, J. Hetzel.

Perrault, Charles (2001): *Little Thumbling*. V: Zipes, Jack (ur.): *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to Brothers Grimm*. New York – London, W. W. Norton & Company, 704–711.

Perrault, Charles (2009a): *Cinderella: Or, The Glass Slipper. The Complete Fairy Tales*. Oxford, Oxford University Press, 130–141.

Perrault, Charles (2009b): *Preface. The Complete Fairy Tales*. Oxford, Oxford University Press, 3–7.

Plinij starejši (2016): *Naravoslovje 3. Zoologija in primerjalna anatomija*. Prevedel Matej Hriberšek. Ljubljana, ZRC SAZU.

Pliny (1942): *Natural History. Volume II (Libri III–VII)*. Prevedel H. Rackham. Cambridge, MA, London, Harvard University Press, William Heinemann Ltd.

Pliny (1967 [1940]): *Natural History, Volumen III: libri VIII–XI*. Cambridge – London, Harvard University Press.

Prap, Lila (2005): *1001 pravljica*. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Propp, Vladimir Jakovlevič (2005): *Morfologija pravljice*. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Propp, Vladimir Jakovlevič (2009): *Morphology of the Folk Tale*. Austin, University of Texas Press.

Ramšak, Mojca (2022): Medicine and Fairy Tales: Pohorje Fairy Tales as a Source About Diseases and Health. *Acta Histriae*, 30, 3, 655–680.

Rancière, Jacques (2004): The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. New York, Continuum.

Reid, Caroline (2023): Disney Sinks \$300 Million Into »Over Budget« »Little Mermaid« Movie. <https://www.forbes.com/sites/carolinereid/2023/10/02/disney-sinks-300-million-into-over-budget-little-mermaid-movie/?sh=1a1c2b984b56> (zadnji dostop: 2023-07-26).

Reiß, Christian (2022): Writing the History of Animals in Latin America. The Mexican Axolotl between Eighteenth Century Natural History to Twenty-First Century Biosciences. V: Barahona, Ana (ur.): Handbook of the Historiography of Latin American Studies on the Life Sciences and Medicine. Cham, Springer, 293–311.

Reiß, Christian, Olsson, Lennart & Uwe Hossfeld (2015): The History of the Oldest Self-sustaining Laboratory Animal: 150 Years of Axolotl Research. *Journal of Experimental Zoology Part B, Molecular and Developmental Evolution*, 324, 5, 393–404.

Reiss, Timothy J. (1992): The Meaning of Literature. Ithaca – New York, Cornell University Press.

Repe, Božo (2011): Vloga akcije »Slovenija, moja dežela« pri nacionalnih homogenizaciji osemdesetih let. V: Babič, Blaž, Ferenc, Mitja & Jurij Hadalin (ur.): Osamosvojitve 1991: država in demokracija na Slovenskem v zgodovinskih razsežnostih. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 225–240.

Roalfe Cox, Marian (1893): Cinderella. Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap o' Rushes. London, The Folk-lore Society.

Rooth, Anna Birgitta (1951): The Cinderella Cycle. Gleerup, Lund.

Roth, Klaus (1998): Crossing Boundaries: The Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives. *Fabula*, 39, 3/4, 243–255.

Sahagún, Bernardino de (1963): Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Knjiga 11: Earthly Things. Santa Fe, University of Utah Press.

Sahagún, Bernardino de (1970): Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Knjiga 1: The Gods. Santa Fe, University of Utah Press.

Sahagún, Bernardino de (1989): Historia general de las cosas de la Nueva España. Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial.

Said, Edward (2000): Invention, Memory, Place. *Critical Inquiry*, 26, 2, 175–192.

Sakamoto Martini, Gessica, Kendal, Jeremy & Jamshid Johari Tehrani (2023): Cinderella's Family Tree. A Phylomemetic Case Study of ATU 510/511. *Fabula*, 64, 1–2, 7–30.

Schecter, Darrow (2010): The Critique of Instrumental Reason from Weber to Habermas. New York – London, The Continuum International Publishing Group Ltd.

Schlegel, Friedrich (1961): Geschichte der alten und neuen Literatur. München – Wien, Verlag Ferdinand Schöningh Paderborn.

Schönleben, Janez Ludvik (1681): Carniolia antiqua et nova. Ljubljana, Sumpt. & Typis Joann. Baptistae Mayr.

Schulze, Hagen (2003): Država in nacija v evropski zgodovini. Prevedla Alenka Mercina. Ljubljana, Založba / *cf.

Schwab, Gustav (1990): Najlepše antične pripovedke. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Searle, John Rogers (1995): Logični status fikcijskega diskurza. Prevedel Marjan Šimenc V: Pogačnik, Aleš (ur.): Sodobna literarna teorija: zbornik. Ljubljana, Krtina, 143–155.

Seifert, Lewis C. (1996): Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias. Cambridge – New York, Cambridge University Press.

Seifert, Lewis C. (2000): On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées. *Marvels & Tales*, 14, 1, 80–98.

Silberman, Neil A. (1996): Promised Lands and Chosen Peoples: The Politics and Poetics of Archaeological Narrative. V: Kohl, Philip L. & Clare Fawcett (ur.): Nationalism, Politics, and the Practice of Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press, 249–262.

Simoniti, Vasko (2003): Fanfare nasilja. Ljubljana, Slovenska matica.

Slodnjak, Anton (1931): Uvod. Levstik, Fran: Frana Levstika zbrano delo. 3. del. Ljubljana, Jugoslovanska knjigarna, 7–35.

Slodnjak, Anton (1934): Fran Levstik – Martin Krpan. Celje, Družba sv. Mohorja.

Slodnjak, Anton (1954): Opombe. V: Fran Levstik. Zbrano delo. Četrta knjiga. Ljubljana, DZS, 479–565.

Smith, Anthony (1999): Myths and Memories of the Nation. Oxford – New York, Oxford University Press.

Smith, Anthony David (1986): The Ethnic Origins of Nations. Malden – Oxford, Blackwell Publishing.

Snyder, Louis Leo (1951): Nationalistic Aspects of the Grimm Brothers' Fairy Tales. *The Journal of Social Psychology*, 33, 2, 209–223.

Spengler, Oswald (1926): The Decline of the West. Form and Actuality. Volume 1. New York, Alfred A. Knopf.

Strabo (1903): The Geography of Strabo (in three volumes). Volumen I. Prevedel H. C. Hamilton. London, George Bell & Sons.

Straparola, Giovanni Francesco (1901): The Facetious Nights of Straparola. Milton Keynes, Lightning Source UK Ltd.

Šašel Kos, Marjeta (2006): A Few Remarks Concerning the Archaiaologia of Nauportus and Emona: The Argonauts. V: Kokole, Metoda, Murovec, Barbara, Šašel Kos, Marjeta & Michael Talbot (ur.): Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century. Ljubljana, ZRC SAZU, 13–20.

Širok, Albert (1961): Irske pravljice. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Škamperle, Igor (2019): Potovanje Argonavtov in njihov prehod iz Podonavja. *Keria*, 21, 2, 51–61.

Šmitek, Zmago (1998): Kristalna gora: mitološko izročilo Slovencev. Ljubljana, Forma 7.

Šmitek, Zmago (2002): O mitološki vsebini toponima »Devin skok«. *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 48, 233–253.

Šmitek, Zmago (2009): Zmajsko seme: topografija slovenskega izročila o Kresniku. Ljubljana, *Studia mythologica Slavica*, 12, 169, 169–185.

Štefan, Anja (2015): Za devetimi gorami: slovenske ljudske pravljice. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Štefan, Anja (2019): Tristo zajcev. Najlepše ljudske pravljice iz zapuščine Milka Matičetovega. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Štrekelj, Karel (1898): Slovenske narodne pesmi 1. Zvezek. Ljubljana, Cankarjeva založba.

Tatar, Maria (1992): Off with their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood. Princeton, Princeton University Press.

Tatar, Maria (1997): Introduction. V: Grimm, Wilhelm & Jacob Grimm: Grimms' Grimmet. San Francisco, Chronicle Books.

Tatar, Maria (2002): The Annotated Classic Fairy Tales. New York – London, W. W. Norton & Company.

Tatar, Maria (2003): Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. Princeton, Princeton University Press.

Tatar, Maria (2012): The Annotated Brothers Grimm. New York – London, W. W. Norton & Company.

Tatar, Maria (2019): National/International/Transnational. The Brothers Grimm and Their Fairy Tales. V: Teverson, Andrew (ur.): The Fairy Tale World. London, Routledge, 80–91.

Terseglav, Marko (ur.) (2005): Pegam in Lambergar. Slovenske ljudske pesmi. Ljubljana, DZS, 26–35.

Teverson, Andrew (2019a): Introduction. V: The Fairy Tale World. London, Routledge, 1–14.

Teverson, Andrew (ur.) (2019b): The Fairy Tale World. London – New York, Routledge.

Thacker, Eugene (1999): The Thickness of Tissue Engineering: Biopolitics, Biotech, and the Regenerative Body. V: Stocker, Gerfried & Christine Schöpf (ur.): Ars Electronica 99: LifeScience. <https://archive.aec.at/media/assets/5e90fa3838d0c0d6b93253cb4dd57562.pdf> (zadnji dostop: 2019-11-05).

Thiry, Steven & Luc Duerloo (ur.) (2021): Heraldic Hierarchies: Identity, Status and State Intervention in Early Modern Heraldry. Leuven, Leuven University Press.

Thompson, Stith (1961): The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography (FF 184). Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

Toplak, Cirila (2022): Tales in Social Practices of Nature Worshippers of Western Slovenia. Acta Histriae, 30, 3, 627–654.

Tratar, Lojze (2007): Tista od lintverna: slovenska ljudska pravljica. Zapisal Matičetov, Milko, priredila Štefan, Anja. Ciciban, 8, 6–7.

Tratnik, Polona (2017): Conquest of Body. Biopower with Biotechnology. Cham, Springer.

Tratnik, Polona (2019): The Beast from the Black Hole. V: Šebjančič, Robertina & Annick Bureaud (ur.): Neotenus Dark Dwellers – Lygophilia. Oakland, CA: Leonardo.

Tratnik, Polona (2020): Anthropocentric and Non-anthropocentric Perspectives of Proteus anguinus, axolotl, Vampyroteuthis infernalis, and their Environmental Systems. Phainomena 29 (112/113), 271–287. DOI: 10.32022/PHI29.2020.112-113.12.

Trinquet, Charlotte (2007): On the Literary Origins of Folkloric Fairy Tales: A Comparison between Madame d'Aulnoy's »Finette Cendron« and Frank Bourisaw's »Belle Finette«. Marvels & Tales, 21, 1, 34–49.

Tucker, Holly (2010): Pregnant Fictions. Childbirth and the Fairy Tale in Early Modern France. Detroit, Wayne University Press.

Uexküll, Jakob von (2010): *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Minneapolis – London, University of Minnesota Press.

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson (FFC 286)*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

V – iški (1997): *O Junaškem kovaču*. V: Bolhar, Alojzij (ur.): *Slovenske narodne pravljice*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 151–156.

Valvasor, Janez Vajkard (1977): *Slava vojvodine Kranjske*. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Valvasor, Janez Vajkard (2009–2013): *Čast in slava vojvodine Kranjske*. Ljubljana, Zavod Dežela Kranjska.

Vasari, Giorgio (2006): *Življenja umetnikov*. Ljubljana, Studia Humanitatis.

Velasco, José María (1879): *Descripción, metamorfosis y costumbres de una especie nueva del género Siredon*. *Naturaleza*, 4, 209–233, pl. 7–9.

Velikonja, Mitja (1996): *Masade duha: Razpotja sodobnih mitologij*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.

Veyne, Paul (1998): *So Grki verjeli v svoje mite?*. Ljubljana, Založba /*cf.

Vidmar Horvat, Ksenija (2023): *Socialist Uses of Enchantment: Fairy Tales, Sexuality, and Slovene National Identity in a Comparative Perspective*. *Annales. Ser. hist. sociol.*, 33, 4, 641–654.

Wanning Harries, Elizabeth (2001): *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*. New Jersey, Princeton University Press.

Warner, Marina (1994): *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. London, Chatto & Windus Limited.

Weiss, Janez (2021): »Jaz grem spredaj. Želim, da mi sledijo drugi ...«: Janez Ludvik Schönleben kot zgodovinar antike dežele Kranjske. V: Deželak Trojar, Monika (ur.): *Janez Ludvik Schönleben v luči novih raziskav*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 83–117.

Welsch, Wolfgang (2001): *Transculturality: The Changing Form of Cultures Today*. *Filozofski vestnik*, 22, 2, 59–86.

Zick, Alexander (1975): *Märchen für Kinder. Mit 50 farbigen Bildern von Alexander Zick*. Wiesbaden, Englischer Verlag.

Zima Dubravka (2022): *Social Functions of the Fairy Tale Collection Croatian Tales of Long Ago* by Ivana Brlić-Mažuranić. *Acta Histriae*, 30, 3, 709–726.

Ziolkowski, Jan M. (2007): *Fairy Tales from Before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Michigan, The University of Michigan Press.

Zipes, Jack (1993a): *The Struggle for the Grimms' Throne. The Legacy for the Grimms' Tales in the FDR and GDR Since 1945*. V: Haase, Donald (ur.): *The Reception of Grimms' Fairy Tales. Responses, Reactions, Revisions*. Detroit, Wayne State University Press, 167–206.

Zipes, Jack (1993b): *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*. New York – Oxon, Routledge.

Zipes, Jack (1997a): *Happily Ever After*. New York, Routledge.

Zipes, Jack (1997b): *Recovering the Utopian Spirit of Fairy Tales and Fables from the Weimar Republic*. V: Zipes, Jack (ur.): *Fairy Tales and Fables from Weimar Days*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 3–26.

Zipes, Jack (2001a): Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tale. V: Zipes, Jack (ur.): *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York, W. W. Norton & Company, 845–869.

Zipes, Jack (2001b): Introduction. V: Zipes, Jack (ur.): *The Great Fairy Tale Tradition*. New York – London, W. W. Norton & Company, xi–xiv.

Zipes, Jack (2002): *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Lexington, University Press of Kentucky.

Zipes, Jack (2006): *Why Fairy Tales Stick*. New York, Routledge.

Zipes, Jack (2007): *When Dreams Come True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York – London, Routledge.

Zipes, Jack (2010): *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York, Routledge.

Zipes, Jack (2012a): *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York – Oxon, Routledge.

Zipes, Jack (2012b): *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton – Oxford, Princeton University Press.

Zipes, Jack (2015): *Grimms Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton – Oxford, Princeton University Press.

Zosimus (2006): *New History. A Translation with Commentary by Ronald T. Ridley*. Canberra, University of Sydney.

zum Kolk, Caroline & Kathleen Wilson-Chevalier (ur.) (2018): *Femmes à la cour de France: Charges et fonctions (XVe–XIXe siècle)*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

Zupanc, Lojze (1960): Zmaj na Menini planini. V: Čudežni studenec. Slovenske pravljice. Maribor, Založba Obzorja, 7–9.

Zupanc, Lojze (1965): Žgančarica. V: Sto belokranjskih. Ljubljana, Mladinska knjiga, 23–26.

Žmuc, Irena (2010): Hail to the Venerable Daughter of Jason! The Argonautica, or the Mythical Founders of Emona / Ljubljana. V: Županek, Bernarda (ur.): *Emona: Myth and Reality*. Ljubljana, Muzej in galerije mesta Ljubljne, Mestni muzej, 40–73.

Županek, Bernarda (2010): Stories of Ljubljana's Beginning: Emona, the Argonauts and the Ljubljana Dragon. V: Županek, Bernarda (ur.): *Emona: Myth and Reality*. Ljubljana, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej, 27–39.





Polona Tratnik, doktorica filozofije, je znanstvena svetnica na Inštitutu IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja in redna profesorica na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Vodi raziskovalni projekt, posvečen političnim funkcijam ljudskih pravljič. Vodila je več raziskovalnih projektov, nacionalnih in mednarodnih, in sicer o družbenih funkcijah pravljič, pomenu kulturne dediščine za trajnostni razvoj, kritičnih in aktivističnih strategijah sodobne umetnosti, umetnosti v dobi poznega kapitalizma in raziskovalni program o raziskavah kulturnih formacij. Bila je Fulbrightova raziskovalka in gostujoča profesorica na University of California Santa Cruz, na Universidad Nacional Autónoma de México, na Capital Normal University v Pekingu, in na University for Art and Design Helsinki Taik (Aalto University). Je predsednica Slovenskega društva za estetiko, pa tudi svetovna pionirka biotehnoške umetnosti, akademska slikarka in magistra kiparstva. Njene nedavne monografske publikacije vključujejo *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later* (ur., Brill, 2024), *Through the Scope of Life. Art and (Bio)Technologies Philosophically Revisited* (soavtorica z Mario Antonio González Valerio, Springer, 2023), *Art as Capital. The Intersection of Science, Technology and the Arts* (Rowman & Littlefield, 2021), *Conquest of Body. Biopower with Biotechnology* (Springer, 2017), *Umetnost kot intervencija* (Sophia, 2016) in *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología* (Herder, 2014).



Polona Tratnik v monografiji raziskuje, kakšno vlogo igrajo pravlјice in drugi podobni narativi, kot so ljudske pripovedi, miti in legende v družbi. Njeno raziskovanje je izvirno, saj se izbranim pravlјicam posveča tematsko, tako da zasleduje pravlјico istega tipa v različnih inačicah, ki so bile pisane v zelo različnih zgodovinskih okoliščinah. Pri tem pa jo zanima, zakaj je bila neka pravlјica v določenih družbenih okoliščinah popularna. V svojem pristopu osvetljuje družbene okoliščine nastanka ter izbrane primere obravnava z vidika sporočilnosti, ali še bolje, z vidika vprašanja, kako nagovarjajo družbo. V tem oziru pokaže, da imajo pravlјični narativi, četudi sorodni, v različnih družbah različne funkcije. Avtorica obravnava tako besedila kot ilustracije ter druga vizualna dela, ki so povezana z izbranimi primeri. Bogata slikovna opremljenost monografije je zato pomenljiva.

Gorazd Bajc

Znanstvena monografija *V deželi pravlјic* je posvečena vlogam, ki jih imajo pravlјice v družbi. Gradi na zavedanju, da so pravlјice eno izmed najmočnejših vzgojno-izobraževalnih sredstev. Avtorico v skladu s tem zanima, kakšne ideje posredujejo pravlјice. Prispevek Polone Tratnik k preučevanju pravlјic je izviren, namreč s svojim raziskovanjem prepričljivo pokaže na povezavo med strukturo pravlјice, s katero so povezani tudi značaji in motivi, ter funkcijo, ki jo ima pravlјica v družbi. Posebno dragoceno je, da avtorica veliko pozornosti posveča slovenskim primerom pravlјic. S tem pomembno prispeva k osvetlitvi slovenske kulturne dediščine. Monografija odpira poglobljene in izvirne poglede na tematiko pravlјic, ki postaja vse bolj aktualna.

Saša Babič