

Zlata Šundalić

Pedagoška fakulteta v Osijeku

UDK 398.2(=863)

UDK 886.3 Cankar, Iv. 7 Milan in Milena.06

O AKTUALIZACIJAH PRAVLJICE V UMETNI KNJIŽEVNOSTI

O Kako in v kakšnem pomenu uporabljamo termin *bajka/pravljica*, je v domači in tuji strokovni literaturi veliko napisanega in piše se še danes.¹ Tukaj ne bomo navajali številnih terminoloških določil, ki nam jih ta literatura nudi, temveč se bomo omejili samo na tista, ki so v rabi v slovenski in hrvaški literaturi o ustnem slovstvu. Razlog za to je identični termin, ki je doma tako v slovenski kot v hrvaški terminologiji, vendar poimenuje različni vsebini. V hrvaški strokovni terminologiji je namreč " ... kar zadeva ustno slovstvo, poimenovanje *bajka* rabljeno v pomenu čudežne pripovedke",² v slovenski strokovni terminologiji pa ima ta termin drugačno vsebino: v slovenskem jeziku je *bajka* poimenovanje mitičnih in kozmogonskih besedil.³ Tisto, kar v slovenski terminologiji ustreza vsebini hrvaškega termina *bajka*, je termin *pravljica*.⁴

1 V ustnem slovstvu

Zbiranje ljudskih pravljic pri Slovencih nima dolge zgodovine, zaradi česar tudi na slovenskih tleh ni klasične zbirke ljudskih pravljic. Dejstvo, da klasične zbirke slovenskih pravljic ni, še ne pomeni, da tudi ni slovenskih klasičnih posameznih pravljic, kajti pravljlični motivi, liki in sižeji niso povezani z določenim prostorom in določenim narodom: "Jedro pravljic je izrazito človeška in zato mednarodna dobrina. Menda ni motiva, ki ne bi bil razširjen daleč po svetu."⁵ Tako je treba razmišljati o slovenskih pravljicah nasploh, pa tudi o konkretnem besedilu, o katerem bo tekla beseda v tem spisu. Kot primer pravljice iz slovenskega ustnega slovstva smo izbrali besedilo *S kačo se je oženil*.⁶

1.1 Sukcesivnost dogajanja. Sosledje sižejskih enot v besedilu *S kačo se je oženil* (v mislih imam zaporedje vstopov oseb v pripoved in razvoj dogajanja, ki je vpisan in navzoč v besedilu) karakterizira sukcesivnost. Kajti, če je fabula tisto, kar se dogaja na način in v zaporedju, ki ga priznava stvarnost, siže pa tisto, kar se dogaja na način in v zaporedju, ki ga priznava vsako posamezno delo, in prav tako tudi izbrane pravljice, potem je mogoče z določeno omejitvijo reči, da se fabula in siže v mnogih točkah stikata. Zaporedje sižejskih enot namreč ni v nasprotju z možnim nizom podobnih dogodkov v stvarnosti, ni retrospektivnih digresij, ki bi rušile omenjeno časovno zaporednost.

¹ Prim. Maja Bošković-Stulli, *Bajka*, v: *Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta, Biblioteka XX vek, Beograd 1983, str. 115-133

² N. d., str. 116.

³ Prim. Milko Matičetov, *Ljudska proza*, v: *Zgodovina slovenskega slovstva*, I, uredil Lino legiša s sodelovanjem Alfonza Gspana, Slovenska matica, Ljubljana 1956, str. 119-139.

⁴ Prim. Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Založba DDU Univerzum, Ljubljana ³1983, str. 185.

⁵ Iz spremne besede *K deveti izdaji slovenskih pravljic* Milka Matičetova h knjigi *Slovenske narodne pripovedke*, izbral in uredil Alojzij Bolhar, Mladinska knjiga, Ljubljana ¹1981, str. 191.

⁶ Besedilo je objavljeno v delu, navedenem v opombi 5, str. 175-8.

Sukcesivnost sižejskih enot potrjujejo tudi realizirane funkcije⁷ v izbrani pravljici. Zaporedje funkcij je takole:

0. (i) Izhodiščni položaj: naštetih so družinski člani (oče in trije sinovi);
1. (VIII-a) enemu izmed družinskih članov nekaj manjka (vsi trije sinovi bi radi imeli zakonsko družico, zato je v začetku govor o pomanjkanju ali revščini kot izhodišču, ne pa o prinašanju škode, kar je značilno za začetek velikega števila pravljič);
2. (IX) pomanjkanje se razkrije (starejša brata, potem pa še najmlajši, vsi torej razodenejo očetu svojo željo). Pravljica s to funkcijo uvaja v zgodbo junaka, v obravnavanem besedilu pa gre za junaka-iskalca (in ne junaka-žrtev), kajti pripovedovalec spremlja junaka, ki nekaj išče, in ne tistega, kar išče.
3. (XI) Junak zapušča dom (odhod najstarejšega brata ponovi srednji in končno še najmlajši brat — Mižek);
4. (XII) junak se preskuša in pripravlja, da osvoji čarobno sredstvo: s predhodno funkcijo je bila ustvarjena možnost, da se v pravljici pojavi nova oseba — darovalec ali oskrbovalec, ki ga je junak srečal, potem ko je zapustil dom. (Šele s to funkcijo je definiran pravi junak obravnavanega besedila: junak je samo Mižek, ker edino on s svojim ravnanjem osvoji čarobno sredstvo, medtem ko starejša brata ostaneta brez njega. Kača namreč pokaže Mižku ključek/čarobno sredstvo, ki ga bo dobil, samo če pristane, da jo bo vzel za ženo).
5. (XIII) Junak se odzove na ravnanje prihodnjega darovalca pozitivno ali negativno (Mižkova reakcija je pozitivna: sprejme ponujeno);
6. (XIV) junak dobi čarobno sredstvo (kača je dala Mižku ključek neposredno, brez preskušanja);
7. (XXV) junak dobi težko nalogo (Mižek mora pripraviti ženitno slavnje in priti po nevesto-kačo z vozom z lestvami, na katerih naj sedi sedem godcev: šest črnih in en bel);
8. (XXVI) naloga je opravljena (Mižek je storil tako, kot mu je ukazala nevesta-kača);
9. (XXIX) spreminjanje (začarana nevesta-kača se natančno spolnoči spremeni v prelepo deklico);
10. (XXXI) junak se ženi (čeprav se je ženitovanje začelo s parom Mižek-kača, se konča s povsem enakima človeškima partnerjema Mižkom in dekletom).

S to funkcijo se konča obravnavana pravljica. Vse možne funkcije pravljice (V. Propp jih pozna enaintrideset) tukaj niso uresničene (samo deset jih je), to pa ne pomeni, da gre za okrnjeno ali nedokončano obliko: "Kar se tiče grupiranja, je treba že na začetku reči, da vse pravljice nikakor ne uresničujejo vseh funkcij. To pa nikakor ne spreminja zakona zaporednosti. Odsotnost nekaterih funkcij ne spreminja razporejenosti drugih."⁸ Pravljica *S kačo se je oženil* tako zaporedje tudi potrjuje: nekaj funkcij je izpuščenih, to pa ne moti dogajanja in njegovega gibanja proti koncu, ker realizirani funkciji sledi druga realizirana funkcija, samo z višjo zaporedno številko.

Sklep, ki ga na osnovi povedanega lahko izrečemo, se glasi: sukcesivnost je osnovni kompozicijski princip pravljice *S kačo se je oženil*, to pa je tudi ena izmed osnovnih zakonitosti pravljичnega sveta.

1.2 Optimizem. Poleg potrjene prisotnosti veriženja sižejskih enot kot osnovnega in pravljici lastnega kompozicijskega principa so v besedilu *S kačo se je oženil* opazni tudi

⁷ "Pod funkcijo razumemo ravnanje lika, ki je pogojeno z njegovim pomenom za potek dogajanja." (Vladimir Propp, *Morfologija bajke*, Prosveta, Biblioteka XX vek, Beograd 1982, str. 28) Da bi bila sukcesivnost funkcij bolj opazna, navajam v oklepaju tudi oznake, ki jim jih pripisuje Propp v poglavju III *Funkcije likov* na straneh 33-71 navedene izkralne knjige.

⁸ N. d., str. 29.

drugi pravljичni elementi, med katere bi se dal prišteti za pravljice značilen optimizem. Omenjeno določilo konstituirata konec zgodbe, se pravi: ali se zgodba konča srečno ali nesrečno. V tu obravnavani pravljici je konec tudi optimistično obarvan, ampak da bi optimizem/sreča dobil ustrezno digniteto, je potrebno opozoriti, kako je uresničen in kdo je njegov glavni nosilec. V besedilu namreč nastopajo trije sinovi z istim primanjkljajem (neveste), ki je v teku dogajanja postopno odpravljen; z odpravljenim primanjkljajem pa se začne sreča, kar pomeni, da se v obravnavanem besedilu dogaja trikrat: prvič, ko je našel nevesto najstarejši sin, potem srednji in končno najmlajši Mižek. Toda te tri realizirane sreče/ženitve po kvaliteti niso enake: ženitev najstarejših bratov ne izziva tolikšnega začudenja kot samo Mižkova misel na ženitev. Mižek namreč v predstavljenem svetu ni enakopraven član, ker srenja vidi v njem naivnega in malce neumnega človeka, ki je zaradi te lastnosti primeren samo za posmeh, nikakor pa za ženitev. Iz tega izhaja, da bo osnovni princip pri oblikovanju likov razmerje *dobro-zlo*, in sicer njegova blažja varianta, ki bi jo lahko definirali kot: *dobro-naivno-neumno* ↔ *zlo-ironično-hudobno*. V začetku naznačena manihejska bipartitnost⁹ se v nadaljnjem razvoju dogajanja še pogloblja, ker se Mižek s svojim ravnanjem vse bolj oddaljuje od ravni povprečne vsakdanjosti (prvo oddaljevanje mu je dano že z rojstvom: Mižek se je rodil kot malce prismuknjen; drugo oddaljevanje se sproži v paradoksalnih okoliščinah: z ženitvijo bi se Mižek rad približal ravni vsakdanjosti, doseže pa prav nasprotno; do vrhunca oddaljevanja pa pride v trenutku, ko Mižek pripelje nevesto, vendar ne navadno človeško, temveč kačjo). Šele po navedenih oddaljevanjih se dogodi v enem samem trenutku premik iz ironičnega modusa v nizkomimetični modus.¹⁰ Ta trenutek pa ni kateri koli trenutek, temveč pravljичno natančno določeni del dneva. Gre za polnoč, ko v pravljичnem svetu po navadi izginjajo čarovnije: "Ko pa udari polnoči, počí grdi kači-nevsti koža in poleg ženina naenkrat vstane prekrasna deklica, vsa v zlati obleki in z zlato krono na glavi." (str. 178) Opisani trenutek zaznamuje Mižkov vstop v nizkomimetični modus in pridobitev enakopravnosti v razmerju z ljudmi, s katerimi živi. Šele tako uresničena Mižkova enakopravnost implicira pravo pravljичno srečo.

Lahko bi torej sklenili, da v pravljici *S kačo se je oženil* edino Mižkova ženitev potrjuje pravljici lastni optimizem v tistem smislu, da imajo tudi ponižani in razžaljeni pravico imeti srečo, ki jo razumemo kot srečo v dvoje.

Uresničeni optimizem potrjuje v obravnavani pravljici še eno dejstvo: moči dobrote slavijo zmago nad močmi zla, ker v kačo začarano dekle spet zadobi svojo človeško podobo.

V obravnavanem besedilu iz ustnega slovstva se torej optimizem ne more negirati, ker besedilo (...) projicira razbremenitev vseh pritiskov s tem, da ne kaže samo poti k rešitvi problema, temveč tudi obljublja, da bo do 'srečnega' razpleta tudi prišlo."¹¹ Optimizem/srečo potrjuje z ene strani Mižkov premik iz ironičnega modusa v nizkomimetični modus, z druge pa zmagoslavje moči dobrote nad močmi zla, ker sta Mižkova dobrota in naivnost močnejši kot moči, ki so deklico spremenile v kačo.

2 V Cankarjevem besedilu Milan in Milena

Besedilo *Milan in Milena*, ki ga je Cankar v svojih pismih zvrstno definiral kot roman, je bilo objavljeno leta 1913. O njem bomo v tem spisu govorili iz preprostega razloga: v podnaslovu namreč piše — *Ljubezenska pravljica*, avtorica teh vrstic pa raziskuje prav načine, kako eksistira preprosta oblika pravljice (ki primarno pripada ustnemu slovstvu kot prvotnemu kontekstu) v drugotnem kontekstu, tj. v umetni/Cankarjevi književnosti.

2.1 Paralelnost dogajanja. Tisto, kar so prvi kritiki *Milana in Milene* definirali kot kompozicijski princip besedila, postaja tukaj izhodišče za razmišljanje o (ne)pravljичnih

⁹ O manihejski ideologiji kot pomembnem konstitutivnem elementu pravljice prim. Umberto Eco, *James Bond: narativna kombinatorika*, v: *Uvod u naratologiju*, uredio Zlatko Kramarić, IC revija, 1989, str. 241-261.

¹⁰ O modusih pripovedne književnosti prim. Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, str. 403+/IV/.

¹¹ Bruno Bettelheim, *Značenje bajki*, Biblioteka Zenit, Beograd 1979, str. 50.

elementih v njem. Že majske številke časopisov so namreč (besedilo pa je izšlo aprila) prinašale poročila o Cankarjevem besedilu, v katerih so pisci med drugim opozarjali tudi na paralelizem kot zelo opazen kompozicijski princip besedila. Tega, kar je bilo takrat — leta 1913 — ugotovljeno, tudi danes ne moremo ovreči, ker ima besedilo *Milan in Milena* še danes deset poglavij, od katerih globalno gledano, liha govorijo o Milanu, soda pa o Mileni; niti v enem sodem oziroma lihem poglavju ni zavesti o obstajanju drugega, ni zavesti o dogajanju zunaj njegovega dogajanja, kakor tudi zavesti o obstahu zunaj kroga njegovih likov. Sižejska tokova tečeta paralelno, vsak zase pa se, vsak v svojem času in prostoru, približujeta istemu cilju. Čeprav namreč v besedilu ni mogoče najti natančnega časovnega določila dogajanja, je vendarle lahko reči, da se dogajanje začne z Milanovim oziroma Mileninim rojstvom in zgodnjim otroštvom, konča pa se z njuno smrtjo. Začetni in končni točki njunih zgodb sta torej skupni: začetek in konec zemskega življenja. Tisto pa, kar je med začetno in končno točko, je različno po vsebini, podobno pa po načinu prezentiranja, ker se različne vsebine povezujejo ena z drugo v časovni kontinuiteti.

Paralelnost dogajanja v *Milanu in Mileni* uresničujeta torej sižejska tokova z enakim ali podobnim začetkom in koncem, medtem ko je tisto vmes, čeprav različno po vsebini, zgrajeno po istem principu: po časovni kontinuiteti. Opisane položaja prvotna preprosta oblika pravljice ne pozna: "Razvoj dogajanja se vedno giblje v eno smer; lahko se ponavlja, podvaja ali variira dogodke, ne more pa se odvijati v paralelah."¹² To misel potrjuje tudi dejstvo, da pravljica spremlja ali junaka, ki nekaj išče (junaka-iskalca), ali osebo, ki je žrtev, nikoli pa obeh likov paralelno.¹³ Prav tako paralelizem kot osnovni kompozicijski princip *Milana in Milene* ne zrcali prvinske strukture pravljice.

2.2 Pesimističnost. Besedilo *Milan in Milena* prežema vprašanje, izrečeno že na začetnih straneh: "Kaj je ljubezen?" (str. 137¹⁴), hkrati pa tudi poskus odgovora nanj. Vsako poglavje prinaša enega izmed možnih odgovorov, kateri od njih pa je za pripovedovalca najbolj sprejemljiv, razodene šele zaključno poglavje, vendar namiguje nanj že prvo: "Smrt! Smrt! V smrti je izpolnjena ljubezen!" (140). Med izrečenim in uresničenim pa je vendarle opazna razlika, ker prav tisto, kar se je dogajalo med trenutkom, ko je bila izgovorjena misel o ljubezni, ki se uresničuje edino v smrti, in trenutkom, ko se ta misel tudi konkretno realizira, dodaja samemu dogodku ljubezni-v-smrti novo dimenzijo. Postavlja se vprašanje: kaj se je dogajalo med začetnim in končnim poglavjem in zakaj prav to definira smrt kot edino možno zatočišče prave ljubezni? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, je treba ugotoviti, v kakšnem svetu in s kakšnimi ljudmi živita Milan in Milena.

Osnovno čustvo, ki ga že v zgodnjem otroštvu doživljata Milan in Milena, ni ljubezen in pripadnost komu, ni ljubezen drugih, ki bi bila namenjena njima, prav nasprotno: osamljenost, odtujenost in strah pred ljudmi. Zato je tisto, kar usmerja potek zgodbe, vsebovano prav v poudarjeno navzoči revščini in pomanjkanju: tako Milanu kot Mileni manjka ljubezen in normalno človeško komuniciranje z drugim človekom. Vse, kar sledi prvemu oziroma drugemu poglavju, lahko torej razumemo kot poskus eliminacije začetne revščine in pomanjkanja, ker bosta lika, čeprav sta že zelo zgodaj doživela drugega človeka kot hladnega in oddaljenega, vendarle poskušala poiskati pot do njega in njegovih čustev. Kako in kako uspešno gre to Milanu od rok in kako Mileni?

MILAN: Že v otroštvu se Milanu ne posreči najti poti k človeku, ki bi mu moral biti zelo blizu, pa mu ni (oče). Potem se v drugem prostoru (podnajemniška soba) in v drugem času (študentovska leta) Milanova osamljenost nadaljuje, kajti čeprav ga je mesena sla vrgla v gospodinjin objem, vendarle to dejstvo ni razkrojilo njegove samote in ni mu bila podarjena ljubezen. Prav nasprotno: samota je postala še bolj občutna.

¹² Milivoj Solar, *Ideja i priča (Aspekti teorije proze)*, Znanje, Zagreb 1980, str. 221.

¹³ V. Propp je na osnovi gradiva, ki ga je obravnaval, prišel do sklepa: "V našem gradivu ni primera, da bi pravljica spremljala iskalca in žrtev hkrati (prim. *Ruslan in ljudmila*)." (N. d., str. 44).

¹⁴ Zgleda iz *Milana in Milene* navajam po: Ivan Cankar, *Zbrano delo, XX*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1974.

Medtem ko je prva pot k sočloveku vodila preko telesnega, v novem poskusu dominira čisto nasprotje: breztelesno, duhovno. Toda tudi ta poskus se ne konča z manjšim porazom kot prvi, kajti Milanovo dekle ne najde v čisti duhovni ljubezni takega smisla, kot ga vidi v nji Milan. Človeka, ki zastopata vsak svoj princip (Milan: princip duše, dekle: princip telesa), se ne moreta približati drug drugemu, lahko se samo drug od drugega še bolj oddaljujeta.

Tudi po drugem ponesrečenem poskusu približevanja sočloveku se Milan ne odreče svojemu iskanju. Zapusti rodno mesto, se odpravi na Dunaj, pričakuje, da bo našel tam drugačno, svetlejšo življenje, vendar se mu pričakovanje izneveri: "Tudi tukaj je vse kakor tam doli! Tudi tukaj je burka tako neumna in ogabna, da še smeha ni vredna, le malo okusnejša in potratnejše je opremljena. Tam so vlačuge v platnu, tukaj v svili; tam so pokroni, tukaj po tri. Vse je zunanosti!" (190)

Po spoznanju, da je življenje farsa, kjer koli naj že človek bo, tudi ljubezen ni več mogoča v čisti, idealni obliki. Komuniciranje med moškim in žensko je samo še kot naključno, brez globljih notranjih potreb. Naključno začetke vezi se prav tako naključno in nenajavljeno tudi trgajo: prvo tako naključje je bila Milanova vez z Julijo (zares ji je bilo ime Francka), druga z Malči. Medtem ko Milana in Julijo samo za kratek čas zbliža telo, Milana in Malči bolj razdvajata kot povezujeta nasprotna principa: Malči hrepeni po telesnem dotiku, Milan pa je samo še radoveden. Milanovi ljubezenski skušnji je manjkalo samo še nekaj nenavadnega: ljubiti se z grbavim dekletom. Toda skušnje, navadne ali nenavadne, se enako končajo: dva, ki bi morala postati eno, razpadeta v enega plus eno.

Tako se Milanovo zemeljsko iskanje sočloveka, iskanje poti, ki bi ga pripeljala k čisti ljubezni, izkaže kot zgrešeno in nepotrebno: sočlovek (ženska) je še bolj oddaljen, še bolj nedostopen kot ljubezen sama.

Toda pesimističnost in brezizhodnost teh položajev dobiva odtenke upanja v razmišljanju, da je človeku v mislih dovoljena ljubezen s komer koli in v katerem koli trenutku ("Tukaj je tvoje ime in tvoj spomin, o Mesalina, ženska vseh žensk! Kje je prah tvojega lepega telesa? En sam vroč dih, en sam krik je bilo tvoje življenje. In vendarle živiš, tukaj, v tej izbi, pri meni; objamem te, če se mi zahoče, poljubim te, če se mi zahoče, in vsi tvoji rabeljni mi ne ubranijo, da bi ne živel večno, kakor ti živiš... kolika slast. Brez začetka in konca, brez mej!"), vrhunec pa prava ljubezen doživi šele v onstranstvu, v smrti, v večnosti. Milanovo razmišljanje spremlja tudi konkretna realizacija: na dnu Blejskega jezera se je po poti ljubezni zblížal s sočlovekom (Mileno).

Med Milanovim izgovorjenim stavkom: "V smrti je izpolnjena ljubezen!" (140) in njegovo realizacijo je opazna razlika — stavek je izrečen bolj pod vplivom intuicije in slutnje, zaželeno smer pa je kot praktično dejanje posledica pogum zatirajočih zemeljskih skušenj, kajti izhodiščna revščina in pomanjkanje nista mogla biti eliminirana na tem svetu, temveč edino v smrti.

MILENA: Odtujenost človeka od človeka in človeka od samega sebe karakterizira tudi Milenin lik: "Milena je prišla v drugo izbo in je sedla na zofo, ogledalu nasproti. Zdelo se ji je, da sedi tam vse nekdo drugi, ne tisti človek, ki misli in čuti kakor ona sama." (141) Komuniciranje z drugimi ljudmi je obremenjeno in skorajda nemogoče. Ovine so raznovrstne in nepremostljive: nečistovanje (teta Fani v objemu mladega Adolfa), lažna zakonska ljubezen (teta Fani se omoži s plešastim ženinom, pa še zmeraj ljubimka z Adolfom), moško nasilje (Adolf želi imeti tudi Mileno, ne samo tete Fani), družbeno priznana oblika ljubezni (zakon kot dovoljeno in moralno obliko ljubezni je skusila Milena z Egidijem). Vse, kar je Milena videla okoli sebe in kar je doživela sama, ji ni približalo drugih ljudi: telesni dotik ji je zbujal gnus, nagnjenje k bogu in duhu ji je porajalo sum: "Ali res tako ravnam, kakor je potrebno in ukazano? ... Ali ni morda vse to moje nehanje zgrešeno ... in ali ni morda že sam ta strah znamenje, da je zgrešeno?" (202-204)

Ne telo ne duh, pa tudi zakon kot uradno potrjena oblika spojitve dveh ljudi ni v Mileni prebudil občutka pripadanja in potrebe pripadanja drugemu. Zakon za Mileno ni bil

preprosto človeško zlivanje, temveč navadno živalsko parjenje: "No ... torej ... kaj nimate zadosti? Kaj ni bilo tako prav? Pojdimo v stajo ... junica za junico!" (209)

V zemeljskih grdobijah ljubezen ni mogoča: živi samo zunaj njih, v drugem prostoru in času. Take misli spremljajo Mileno v trenutku, ko se moži z Egidijem, v mislih pa vidi samo neskrunjeni Kristusov lik, ki je edini še vreden ljubezni: "In še ob tej prešerni besedi je videla z očmi svoje splašene duše tisti daljni, s trnjem venčani obraz ... utapljal se je v jezero spominov, utopil se ni, bel in svetel je ostal na dnu. —" (208) Tako je tudi za Mileno onstranstvo edino možen prostor, v katerem čista ljubezen ni samo hrepenenje, temveč uresničenje.

Čeprav Milan in Milena torej živita neodvisno drug od drugega, vstopata v podobne položaje, podobno čutita in razmišljata: iz samote, ki ju obdaja, želita pobegniti, pa se jima ne posreči; vsak poskus, da bi se približala sočloveku, se konča v še večjem oddaljevanju in osamljenju. Ko vsako novo iskanje razodene popolnoma enak neuspeh (osamljenost ostaja osamljenost), prihajata do istega sklepa: vse, česar ni tukaj, je nekje drugje, pa če tudi v smrti. Od tod se odpravita na pot zadnjega iskanja in najdeta iskano. Na ta način se pesimističnost zemeljskega iskanja prevesi v optimizem v onstranstvu.

3 S kačo se je oženil — Milan in Milena

Z besediloma, ki sta bili izbrani na osnovi različnih kriterijev, smo želeli pokazati, kako prvinska oblika pravljice funkcionira v ustnem slovtvu in umetni/Cankarjevi književnosti. Prvo besedilo smo izbrali na osnovi potrjenih strukturalnih elementov pravljice, drugo pa, ker smo zaupali podnaslovu Cankarjevega besedila: *Ljubezenska pravljica*. Kaj je v obravnavanih besedilih podobno in kaj različno?

Besedili začena in sklepa tipična pravljici formula:

- začetek "Kmet je imel tri sinove." (*S kačo se je oženil*)
"V samoti, med gorami in gozdovi, je živel otrok, Milan po imenu." (*Milan in Milena*)
- sklep: "Tako je tudi bilo. Zadovoljno in srečno sta živela dolgo let. Morda živita še danes, če ju nista ločila motika in lopata." (*S kačo se je oženil*)
"Sveti se dvoje belih obrazov, od večne luči obzarjenih; jaz sem videl obadva, slišal sem tudi vse sladke, skrivnostne besede in sem jih razumel. —" (*Milan in Milena*)

Cankarjev pripovedovalec, ki se je v vsem besedilu izražal v tretji edninski osebi (izjema so le tisti deli, v katerih se pripovedovalec neopazno tihotapi v perspektivo lika), tu resnično spregovori v prvi osebi in razodene položaj pripovedovalca prav na način prvinske pravljice, s tem da pretrga iluzijo in signalizira izstop iz pravljicičnega časa. Primer enega od možnih načinov "demaskiranja" pripovedovalca, ki jih navaja Lihačov, se glasi: "Jaz sem tam bil, pivo sem pil, po brkih je šlo, ni v grlo prišlo (...)",¹⁵ Cankarjev pripovedovalec pa v malo bolj resnem tonu izreka: "(...) jaz sem videl obadva, slišal sem tudi vse sladke, skrivnostne besede in sem jih razumel. —" (215)

Druga podobnost: obe besedili poznata junaka in iskano osebo (kraljično), kajti Mižek išče nevesto prav tako kakor Milan. Vendar se že tukaj začne nizanje različnosti. Medtem ko je namreč v prvinski pravljici junak lahko samo junak in kraljična samo kraljična, v Cankarjevem besedilu obstaja paralelno tudi inverzija: iskana oseba je istočasno tudi junak, junak pa iskana oseba, kajti tudi Milena, prav tako kot Milan, zasleduje iskano osebo (kraljeviča). Tako uresničeni paralelizem dogajanja v *Milanu in Mileni* ni v duhu pravljice.

¹⁵ Primer je vzet iz D. S. Lihačova, *Zatvoreno vreme skaske*, v: *Narodna bajka u modernoj književnosti*, priredila Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd 1978, str. 60.

Če duhovno obzorje pravljice kot preproste oblike napolnjuje tisto, kar in kakor bi se *moralo* dogajati, tj. naivna čudežnost (A. Jolles), potem potrjuje to zahtevo samo besedilo iz ustnega slovstva (ker propagira: v svetu bi morali imeti pravico za osebno srečo tudi tisti ponižani in tisti razžaljeni), medtem ko bi za Cankarjevo besedilo lahko rekli, da je njegov *spiritus movens* prav nemoralnost sveta.

Revščina ali pomanjkanje karakterizira obe besedili: JAZ išče TI, iskanje pa ne daje istega odrešilnega izida. Mižek bo našel nevesto in živel srečno na tem svetu, Milan in Milena pa isto srečo lahko doživita šele v onstranstvu. Prav možnost uresničevanja sreče na zemlji nudi pravljici iz ustnega slovstva tisti pomirjujoči ton optimizma: "(...) osrednji lik pravljice živi večno in srečno na zemlji, tu, med nami. Nekatere pravljice se končajo s podatkom, da je junak, če morda naključno že ni umrl, še zmeraj živ."¹⁶ Cankarjevo besedilo na tem svetu glasi pesimizem, optimizem pa pripisuje onemu, nadzemskemu svetu.

V besedilu iz ustnega slovstva je optimizem in srečo izrazito potenciralo odčaranje v žival zakletega človeka (metamorfoza kače v prelepo nevesto), v *Milanu in Mileni* pa je metamorfoza človeka v žival povsod pričujoča in nepovračljiva. Potrebno bi bilo torej naglasiti, da tako Milan kot Milena vidita v ljudeh, s katerimi poskušata komunicirati ali se celo ljubiti, zgolj živali in zveri. Dokažimo to trditev z naslednjimi primeri:

— učitelj, pri katerem je Milan stanoval: "Z enim samim pogledom je premeril njega, tolsto žival; (...)" (155)

— gospodinja, s katero Milan ljubimka: "(...) ali vse tam zadaj je skrita žival, (...)" (156)

— ženitovanje tete Fani: "Kako so vsi ostudni, neumni in živalski, prav nič podobni tistemu človeku, ki ga je bil Bog po svoji podobi ustvaril!" (169)

— teta Fani: "Kako živalsko je vzkliknila! Teta Fani je namreč porodila! Če bi krava storila, bi jo poljubila na gobec ... ali to!" (185)

— ljudje v velikem mestu, na Dunaju: "Nič ne pomaga, ne da se prikriti — na vsega dnu je žival! Našemili so bili to žival z vsem, kar je po njih misli lepega, blagodišečega in sladkozvenečega, posebno pa z umetnostjo, (...). Ali kar so hoteli prikriti, so šele do dobrega razgalili." (195-196)

— Malči: "Tudi v tem, od nature, življenja in ljudi zavrnem, čudnem bitju je žival, ker mora biti ... čeprav dlaka ni očem prijetna..." (197)

V takem svetu v živali sprevrženih ljudi (pripovedovalec slikovito pravi, da je metamorfoza zajela dušo in telo, ker človek-žival brani "šminko na svojih dušah" /166/ in "/.../ bi rad zakrinkal in našminkal svoj spačeni obraz, ki se mu reži iz ogledala." /172/) Milan in Milena kot edina še "nenašminkana" človeka ne moreta najti miru, sebe in sreče, ker preobrazbe ne sprejemata, tako kot je njeni sužnji ne zavračajo. Na osnovi povedanega bi lahko sklenili: v besedilu iz ustnega slovstva je metamorfoza pomenila vrnitev v človeškost, v Cankarjevem besedilu pa predvsem oddaljevanje od človeškega.

Iz do zdaj navedenih primerjav bi lahko povedali o *Milanu in Mileni* tole: Karakteristična določila pravljice kot preproste oblike uporablja Cankar na način inverzije (namesto sukcesivnosti — paralelnost dogajanja; namesto optimističnega razbremenjevanja — pesimistično preziranje nesmiselnosti zemeljskega življenja; namesto optimizma na tem svetu — optimizem in sreča šele v onstranstvu; namesto metamorfoze kot vračanja v človeškost — metamorfoza kot zapuščanje človeškega; namesto afirmacije življenja¹⁷ — afirmacija smrti; namesto nedolžnosti — junakova moralna umazanost).

Inverzijo arhetipskih motivov uresničuje v *Milanu in Mileni* na poseben način opazno tudi substitucija na meta-ravni, kajti podnaslov *Ljubezenska pravljica*, ki naj pojasnjuje naslov, usmerja bralčevo pričakovanje v natančno določeno smer. Toda pričakovanje je izneverjeno, in to na specifičen način: pričakovanje je uresničeno v svojem nasprotju, kajti

¹⁶ Bruno Bettelheim, n. d., str. 53.

¹⁷ "Vse uboge deklice dobijo na koncu pravega kraljeviča, vsi prismojeni in revni fantiči pa svoje kraljične, smrt pa se, kar v določenem smislu pomeni vrhunec naivne nečudežnosti, v pravljici samo dodaja: 'če nista umrla, živita še danes.'" (A. Jolles, *Jednostavni oblici*, TEKA, Zagreb 1978, str. 172.)

"(...) pravljlični motivi so v književnosti in gledališču pogosto preoblikovani ali popolnoma spreobrnjeni."¹⁸

V Cankarjevem besedilu je ob realiziranih inverzijah arhetipskih pravljličnih motivov prisotna tudi zavest o pravljlici kot pravljlici. Pripovedovalec pravi: "Kaj je bajka, kaj je pravljica? Vsa resnica je edinole v pravljici in v bajki. Tam govore ljudje, kakor govori samo srce; brez greha, brez zle misli in hinavščine. Tam je junaštvo, ki gleda smrti v obraz in se ji smeje; tam je nedolžnost, ki strmi pohujšanju v lice in ga ne razume." (137). Svet pravljice torej konstituira naivna čudežnost, inverzija njenih motivov pa samo potrjuje nemožnost zemeljskega življenja na način pravljice. Pravljica ali drugo življenje (196) je mogoča samo v onstranstvu, v globinah Blejskega jezera: "Ko sta se srečala na dnu, sta se poljubila ter se nasmehnila drug drugemu tako ljubezni polno, kakor da sta si bila brat in sestra že v samem večnem Bogu." (215)

Lahko bi torej rekli: besedilo iz ustnega slovstva govori, kako bi svet moral biti urejen, Cankarjevo besedilo pa z inverzijo arhetipskih pravljličnih motivov govori, kako svet jè urejen, ker "(...) ti motivi sredinijo pozornost na človeško eksistencialno trpljenje in muke vseh tistih, ki se spopadajo s tem revnim in nesmiselnim svetom."¹⁹

Prevedel Tone Pretnar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDC 398.2 (=863)

Summary

Zlata Šundalić

ABOUT THE ACTUALIZATION OF THE FAIRY-TALE IN ARTIFICIAL LITERATURE

In answering the question of the fairy-tale actualization in artificial literature it was necessary to establish which elements constitute the fairy-tale as the fairy-tale in the oral literature. The researched material was the text from Slovene oral tradition *S kačo se je oženil*. The analysis of this text resulted in the following conclusions: individual sujet units as well as the realized functions confirm the successive nature as a basic compositional principle of the text that is at the same time one of the basic laws of the fairy-tale world; the text is permeated with the fairy-tale optimism in terms of the victory of the good over the evil; the spiritual horizon of the fairy-tale is constituted by a naive miraculousness.

In Ivan Cankar's text *Milan in Milena* the cited elements appear as inversion. This inversion is even more evident because of the substitution on the meta level, for the writer subtitled it as *Ljubezenska pravljica* and thus produced a fairy-tale in which we notice the inversion of its archetypal motives: instead of successiveness — parallelism; instead of optimism — pessimism; instead of metamorphosis as a regression to human characteristics — a metamorphosis as the abandoning of the human; instead of the affirmation of life — the affirmation of death; instead of innocence — the hero's moral dipravity, etc.

The central attention is on the mode of the existence of the simple fairy-tale form in the oral tradition and artificial literature. While the fairy-tale lives in the original context (oral literature) in the way and according to the rules that are characteristic of this simple form, it lives in the non-original context (artificial/Cankar's literature) following the rules characteristic of the so-called fairy-tales of fate.

¹⁸ Horst S. Daemrlich, *Zlokobna bajka: Inverzija arhetipskih motiva u modernoj evropskoj književnosti*, v opombi 15 navedeno delo, str. 96.

¹⁹ Prav tam, str. 108.