

as. dr. Vanesa Matajc  
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,  
Filozofska fakulteta Ljubljana

## **ANDERSENOV POSTROMANTIČNI PREMİK V ZVRSTI UMETNE PRAVLJICE IN TEMELJI ZA NJENO TRIVIALIZACIJO**

Na romantičnih idejnih izhodiščih, ki jih utemeljuje estetski doživljaj v vlogi spoznavno-etičnega sredstva, je nastala zvrst umetne pravljice. Visokoromantični pravljicar E. T. A. Hoffmann je z estetsko hermetičnim oblikovanjem-predstavljanjem kompleksne človeške duševnosti (ustvarjalnega čustva in domišljije) poudaril spoznavno negotovost, ki navdaja modernega človeka, postromantični pravljicar Andersen pa je reduciriral predstavno (spoznavno) moč človekove estetske domišljije s krščansko etiko sočutne ljubezni. S poudarjanjem tega čustvenega bistva človeka je Andersen nehote ustvaril podlago za trivializacijo svojih pravljic v sodobnih filmskih in slikaniških priredbah.

### **I. Romantična idejna izhodišča za razmah umetne pravljice**

Romantično umetniško ustvarjalnost vodijo po mnenju R. Welleka (1963) predvsem trije, za to obdobje značilni idejni nazori. Prvi je prepričanje v ustvarjalno moč domišljije, ki za pojavi objektivne stvarnosti vizionarsko odkriva lepoto. To vizionarsko odkrivanje lepote ne vodi preprosto v estetski užitek, marveč odpira nova spoznanja: romantična ustvarjalna domišljija ima »preroško« sposobnost, da za pojavi zunanje resničnosti odkriva globljo, absolutno resnico sveta. Romantika si, kot bomo videli, za eno najustreznejših izraznih struktur izbere zvrst pravljice. To pomeni, da ima kljub svoji domišljijski vsebini oziroma prav zaradi nje pravljичno besedilo tudi izjemno spoznavno moč: »Prava pravljica mora biti hkrati tudi profetska upodobitev – idealna upodobitev – absolutno nujna upodobitev,« meni romantični pesnik in esejist Novalis (navedeno po: Uerlings 2000: 177).

Drugi, po Welleku značilni nazor, ki vodi romantično umetniško ustvarjalnost, je prepričanje, da se lahko svobodna domišljija, čustvo, lepota ali višja resnica ustrezno izražajo le s predracionalnimi vsebinskimi strukturami, kakršni sta simbol in mit. Z vidika literarne teorije sta mit in pravljica sicer dve različni epski zvrsti: mit pripoveduje o pračasu, ko človek še ni bil razcepljen med naturo in kulturo. Ta enoviti svet imanence v mitski pripovedi utelešajo bogovi, demoni in junaki, naloga njihovih lastnosti in medsebojnih razmerij pa je iracionalno pojasniti ozi-

roma simbolično predstaviti mitski človeški skupnosti nastanek sveta ter njegovo delovanje, ki ga človek izkuša skozi naravne pojave (prim. Wilpert 1969: 505). Mit ima torej pretežno spoznavno pripovedno funkcijo, za razliko od – izvorno ljudske – zvrsti pravljice, za katero se zdi, da s svojo konvencijo srečnega konca ali zmage dobrega uresničuje predvsem etično pripovedno funkcijo. A če upoštevamo Novalisovo razumevanje pravljice kot profetske umetniške upodobitve sveta, vidimo, da zgodnjeromantični pesnik spoznavno funkcijo pripiše pravljici in jo na ta način povezuje z mitom. Zgodnja in visoka romantika dejansko povezujeta spoznavno in etično izkušnjo sveta, obe izkušnji pa podredita estetskemu doživljaju.

Estetski doživljaj je utemeljil Immanuel Kant in z njim odprl bistvo romantičnega razumevanja človeka: »Vsaka sodba, ki mora dokazati subjektov okus, terja, da sodi subjekt sam od sebe« (Kant 1999: 122, 125). Takšna, estetska sodba prihaja torej izključno iz subjekta in je ni mogoče preverjati z objektivnimi, za vse ljudi veljavnimi, razumsko razločljivimi kriteriji, kar pomeni, da je takšna estetska sodba ali estetski doživljaj zunaj razumskih razlag, hkrati pa ga ni mogoče z ničimer zanikati in razvrednotiti. Kljub temu da je subjektiven, zgolj čutno-čustven, torej ni zmoten ali lažen. Torej izraža (subjektivno) resnico, ki zaradi svoje čustvene narave ni ločljiva od (subjektivnega) etosa – oboje, resnica in etos, pa sta utemeljena v estetskem.

To romantično razumevanje estetskega, ki utemeljuje spoznavno-etično razsežnost človekovega doživljanja, je neločljivo povezano s tretjim nazorom, ki ga Wellek prepoznava v romantičnem ustvarjanju. To je prepričanje o organskem ustroju narave, ki s svojimi dinamičnimi konkretnimi stvaritvami, enako kot človekova subjektivnost, izraža organsko totaliteto sveta, to je prežetost duha in čutne stvarnosti, skrivno istovetnost vseh posameznih pojavov. S tem je narava, enako kot človekova subjektivnost, estetska. Ideal organske totalitete in žive naravnosti pa je povezan s simboličnim izražanjem, ki ga Wellek, kot rečeno, pripiše romantični umetniški ustvarjalnosti. Kako romantični misleci povežejo ideal narave in ideal simbolične izrazne strukture, ki jo udejanja tudi romantična umetna pravljica (das Kunstmärchen)?

Predromantične in romantične teorije znaka (povezave forme in vsebine) začenjajo ločevati arbitrarni in naravni znak (prim. Sørensen 1972. Prvo takšno razlikovanje zapiše filozof M. Mendelssohn leta 1757). V arbitrarnem znaku se neka vsebina izraža v povsem poljubni formi. Takšna je struktura alegorije, ki neko abstraktno vsebino razumsko razloži s poljubno konkretno podobo ali formo. Doživljaj takšne umetniške upodobitve ali znaka je torej predvsem čutno-racionalen, razumsko spoznaven. V naravnem znaku pa se neka vsebina lahko izraža izključno in samo skozi sebi lastno, enkratno in individualno formo, drugače te vsebine sploh ni mogoče izraziti. Takšen ideal postavlja romantični umetnosti Friedrich Schlegel (1999: 61): »Umetnost lahko sledi le naravi.« Takšna, naravna ali romantično idealna je struktura simbolične umetniške upodobitve, tudi struktura umetne pravljice, v kateri individualna forma ali podoba izžareva notranjega duha – »dušo« – na neponovljiv način, tako da forma in vsebina, kot poudarjajo romantični filozofi in teoretiki (na primer F. Schlegel, Schelling ali Goethe) sploh nista več (racionalno-spoznavno) ločljivi. Doživljaj takšne, simbolične umetniške upodobitve je torej predvsem čutno-čustveno estetski. Na umetno pravljico se navezuje predvsem z vidika domišljije in svobodne igre, kar ga povezuje tudi s sodobno mladinsko književnostjo nasploh, posebej pa s t. i. fantastično pripovedjo, ki s prepletanjem

dveh pripovednih svetov, fantastičnega in realnega, izrazito osvobajata bralčevo svobodno domišljijo in predstavno igrivost.<sup>1</sup>

Z mladinsko književnostjo oziroma z recipientom otrokom, ki mu mišljenja še ne vklepa sistem spoznavno-etičnih »dogovorov« njegove družbene skupnosti, in je torej spontanejša, bolj »avtentična«, svobodno od sveta odraslih, pa romantično simbolično umetniško izražanje povezuje še posebna kvaliteta estetskega doživljanja. Estetski oziroma iracionalni (čutno-čustveni) doživljanj, ki ga izražajo romantične simbolične umetniške strukture (na primer pravljica), je po mnenju romantičnih mislecev najbolj človeško avtentičen (doumeva globljo resnico sveta) zato, ker je najbolj naraven: tudi naravni pojavi, kot »živa« in »naravna« forma pravljice, na opisan simbolični način izražajo duha celote ali organske totalitete sveta: »pri vsakem živem organizmu skozi njegovo zunanost preseva njegova notranost, duša stvari,« meni polihistor J. G. Herder (navedeno po: Sørensen 1972: 83). Herder je zaradi takšnega razumevanja narave in simboličnih znakov zaslužen tudi za vrednostno rehabilitacijo spontanega (naravni ustvarjalnosti bližnjega) ljudskega slovstva in znotraj njega pravljичne zvrsti, na kar se oprejo nemški romantični zbiralci ljudskih in ustvarjalci umetnih pravljic: J. in W. Grimm, L. Tieck, A. von Arnim (prim. Uerlings 2000: 140–187); Novalis, A. von Chamisso ali E. T. A. Hoffmann.

Novalis, ki v pravljici vidi najidealnejši pesniški izraz organske totalitete sveta (»vse poetično mora biti pravljično«), povzame vse te razloge za visoko estetsko in spoznavno-etično vrednost pravljice takole: v pravljici »mora biti celotna narava spremešana s celotnim duhovnim svetom na čudežen način. Čas vsesplošne anarhije – izgube zakonov – svobode – naravno stanje narave« (v: Uerlings 2000: 177).

Ljudsko slovstvo s svojimi arhetipskimi strukturami simbolov in z njihovo iracionalno sugestivnostjo torej izraža dvom o obstoju objektivno veljavnega in racionalno spoznavnega metafizičnega sistema sveta, čemur v svojem stremljenju po »naravnosti«, svobodi in spontanosti sledijo tudi romantični ustvarjalci. Romantični človek ne more več arhaično samoumevno sprejemati »višjih sil« (nedoumljive, vendar samoumevne imanence človeško-božanskega sveta), ravno tako pa si tudi metafizične transcendence, na primer krščanskega Boga ali razsvetljenko-racionalistično razumljene Narave ne more več racionalno razložiti z objektivnim metafizičnim sistemom. Še vedno pa seveda občuti možnost delovanja višjih sil v nenavadnih dogodkih in čutno-čustvenih doživljanjih svojega življenja. Tako se romantičnemu človeku ta možnost transcendence pojavlja skozi čutno-čustveni doživljanj kot nekaj, kar je človekovemu spominu sicer še domače, vendar zaradi svoje popolne nedoumljivosti hkrati tudi že tuje, skrivnostno, izjemno in nena-

---

<sup>1</sup> Göte Klingberg l. 1967 najde izhodišče za moderno zvrst fantastične pripovedi v visokoromantični umetni pravljici E. T. A. Hoffmanna, na primer v *Drobilcu orehov*, najbrž prav zaradi naštetih idejnih izhodišč za uveljavitev umetne pravljice, ki v romantični poetiki pomeni izjemno sredstvo estetskega spoznavanja. »Junaki fantastične pripovedi po specifični logiki notranje strukture besedila prehajajo z realne ravnini dogajanja na irealno in spet nazaj. Ta 'pravila igre' pa razpirajo brezbrežen 'igralni prostor' za vse vrste *komičnega*, *satiričnega* in *ironičnega*, za vsakršna razigrana pretiravanja« (Kobe 1987: 118, 120). Ironija ima v romantičnem besedišču še poseben pomen, ne pomeni samo šaljive, igrive distance do predstavljene realnosti, ampak pomeni tudi najvažnejše sredstvo človekove avtorefleksije: v svoji svobodni domišljijki igrivosti ima torej izrazito spoznavno-etično funkcijo.

vadno. Za nastanek tega »grozljivega« občutka ali »das Unheimliche« je »potrebna negotovost sodbe, ali je [...] neverjetnost [na primer nenavadno uresničenje želje, občutek zle sile, prividno vračanje mrtvih] nemara vendarle realno možna« (Freud 1994: 34). Ta »grozljivost« se seveda izmika racionalizaciji. In tako je doživljanje sil, ki se zdijo transcendentne, božje ali satanske, v romantiki izrazljivo le na način čutno-čustveno doživljajske, estetske kognitivnosti – tudi v strukturi pravljice.

Spoznavno in etično razsežnost človekove psihe torej v romantiki utemeljuje estetski, čutno-čustveni, iracionalni doživljaj, tega pa, ustrezno človekovi avtentični naravi, mimo sociokulturnih konvencij izraža »naravna«, simbolična, iracionalna in zgolj sugestivna izrazna forma. Zgolj sugestivna izrazna struktura je tudi zvrst pravljice, ki skozi svoje čudežne, domišljijske podobe simbolično konkretno predstavlja značilne situacije človeškega življenja.<sup>2</sup> Stalne strukture pravljice, ki jih odkriva Vladimir Propp (1984: 401–403), so med drugim naslednje: v pravljici se »spreminjajo imena nastopajočih oseb, stalna pa so njihova dejanja ali funkcije [...]. Število funkcij, ki jih poznamo v čarobni pravljici, je omejeno [...]. Zaporedje funkcij [tj. povezovalna logika dejanj] je vedno enako« (umetne pravljice se lahko izmaknejo tej, tretji zakonitosti, dodaja Propp, a to je vendarle redek pojav). To so stalnice pravljice tudi potem, ko se v romantiki iz opisanih razlogov oblikuje v zvrst umetne, avtorske pravljice. Skozi domišljijsko ustvarjene simbolične situacije estetsko, sugestivno oziroma »naravno« posreduje avtorsko subjektivno izkušnjo resnice o svetu in ljudeh.

Opisani estetski doživljaj pa tudi (romantični) pravljici močno oklesti razumsko, didaktično in zabavno razsežnost, kakršno je tej literarni zvrsti pripisala rokokoska (Wilpert 1969: 464) in nato še bolj razsvetljenska kultura. Ta preobrazba pravljичne zvrsti v povečan delež estetske sugestije se zgodi zato, ker torej tudi pravljичno zvrst utemeljuje romantični subjektivizem. Kakšno je romantično razumevanje človeka, da ga, kot rečeno, zbližuje s sodobnim otroškim recipientom književnosti?<sup>3</sup>

Na začetku novoveškega pogleda na svet, v Descartesovi metafiziki, človek kot subjekt ni avtonomno bitje, marveč svoje racionalno-senzualno bistvo prejema od metafizične transcendence, od Boga, ki ga je mogoče racionalno spoznavati. Romantični filozofi pa na podlagi Kantovega razumevanja estetskega doživljaja, nasprotno, razumejo človeka kot svobodni subjekt, ki »iz sebe kreira svet« – ga na način čustveno-domišljijskega doživljaja torej dojema na svoj neponovljivi, individualni način in ga s tem tudi »na novo« ustvarja: iz svojega estetskega, subjektivnega samodoživljaja je romantični človek na neki način »stvarnik« sebe in sveta: je »avtonomni in absolutni subjekt«. To pomeni, da se vsakršen ideal nahaja v njem samem in ne nad njim (tako, da bi bil veljaven za vse ljudi in urejal sisteme njihovih razmerij): »romantični človek nosi transcendenco v samem sebi, ker mu je imanentna v lastnih čustvih, domišljiji in razpoloženjih« (J. Kos 1980: 43). Romantični ideal je torej človekovo samodoživetje – estetsko doživetje – svo-

---

<sup>2</sup> Če je za ljudsko pravljico značilen 'moralni nauk', je tudi za vse tri tipe (po Helmutu Müllerju, 1979) moderne fantastične pripovedi in za njeno izhodišče, umetno pravljico, značilno zrcalno odslíkavanje realnih medčloveških razmerij: »sporočilo fantastične pripovedi [...] izreka življenjske modrosti in spoznanja, načjenja tako rekoč temeljno človeško eksistencialno problematiko« (Kobe 1987: 121).

<sup>3</sup> »Otroku vživljanje v resničnost irealnosti pomeni nekaj povsem samoumevnega, medtem ko svetu odraslih ta sposobnost ni več tako samoumevno dostopna« (Kobe 1987: 116).

je lastne notranje lepote (čustva in domišljije) in svojih neskončnih ustvarjalnih možnosti, kar si potrjuje z estetsko kreacijo. Ustvarjalčev duh »vsebuje v sebi obenem množstvo duhov«, v njegovi notranjosti je »univerzum« (F. Schlegel, 29) ali »premišljeni kaos« (Novalis; v: Uerlings 2000: 177).

Ustvarjanje iz subjektivnega, estetskega doživljanja ali »romantično pesništvo« je torej popolnoma svobodno (s svojo svobodno domišljijsko igro se torej bliža tudi obsežnemu delu moderne otroške/mladinske književnosti): po mnenju F. Schlegla »kot svoj prvi zakon priznava to, da pesnikova samovolja nad seboj ne trpi nobene zakona« (F. Schlegel, 29).

Nekateri romantiki so odkrito izražali svojo opustitev krščanskega priznavanja Boga-stvarnika, recimo filozof J. G. Fichte ali (do svojega zrelega življenjskega obdobja) mislec in pisatelj F. Schlegel. Pri drugih je ta »metafizična svoboda« razvidna iz njihovega pisateljskega opusa, kjer se krščansko besedišče pojavlja le v vlogi konvencionalne metaforike ali v tistem času splošnega kulturnega koda, na primer pri E. T. A. Hoffmannu. Poseben primer so tretji, na primer Novalis ali na poseben, izrazit način tudi H. C. Andersen, ki v svojih pisateljskih opusih izražajo vero v Boga, vendar pa njihov krščanski Bog ni več utemeljiv z dvomom in razumom, kot ga je utemeljevala novoveška metafizika pred romantičnim preobratom, marveč Boga doživljajo le še iz svojega čustva in domišljije, iz svojega subjektivnega doživljanja, tako da so na nek način sami »stvarniki« krščanskega stvarnika (prim. Kos 1982: 44; ali F. Schlegel, 46: »Če je vsak neskončni individuum Bog, tedaj je Bogov toliko kot idealov«). Ta svoj čustveni religiozni doživljaj romantiki projicirajo tudi v svoje literarne like. Tako doživlja in izraža krščanskega Boga tudi Andersen; v njegovem opusu je to še posebej razvidno zaradi njegove postromantične<sup>4</sup> zamejitve absolutnosti in avtonomnosti posameznega človeškega psihičnega sveta. (Zato tudi ni naključje, da je začetnik eksistencialistične filozofije, S. Kierkegaard, svojo vero v *racionalno nespoznavnega* Boga domislil tudi s pomočjo – Andersenovih pravljic.)

## II. Romantični konflikt in preseganje konflikta z estetskim sredstvom pravljice

Po mnenju romantičnih mislecev torej predstavlja idealno realnost človekova notranjost: čustvo in domišljija, ki sta bistvo romantične subjektivnosti. To pa pomeni, da je nasprotje tej psihični realnosti, t. i. zunanja, objektivna stvarnost neidealna in z romantičnim subjektom stopa v stalen konflikt. Kako romantični človek presega ta konflikt (metafizičnega dualizma)? Estetsko: elementi iz neidealnega sveta objektivne stvarnosti (na primer smrt), ki skozi zaznavo vstopijo v človekovo psihično realnost, se skozi človekov čustveno-domišljijski doživljaj preobrazijo: človekova ustvarjalna subjektivnost jih po svojih vrojenih estetskih zakonih preoblikuje v elemente subjektivne, čustveno-domišljijske, estetske in zato

---

<sup>4</sup> Postromantičnost Andersenovega pravljичnega opusa utemeljuje Janko Kos (ob interpretacijah, ki sta jih opravila Paul V. Rubow in Erling Nielsen): Andersen je ustvaril »nov tip pravljичne pripovedi«, razpete med »razpadajočo romantiko in nastajajoči realizem«. »Izšel je sicer iz romantičnih pravljичnih zgledov, vendar je opustil zapleteno filozofsko-poetično zmes, kakršna je bila značilna za Novalisove, Tieckove ali Chamissove pravljice, ali pa demonično grotesknost, ki jo je oblikoval Hoffmann v svojih napol pravljичnih pripovedih« (Kos 1982: 255).

idealne strukture – umetniške strukture. S to subjektivacijo – oziroma idealizacijo – neidealne objektivne stvarnosti romantični umetnik presega svoj konflikt z neidealnim zunanjim svetom (smrt se preobrazi v temo lepe pravljice ali pesmi).

Neidealni zunanji svet se v romantični literaturi pojavlja predvsem kot svet družbe z njenimi moralnimi in spoznavnimi konvencijami: z nenaravnim, nesvobodnim, omejenim določilom, kako naj človek živi v svetu in z drugimi ljudmi. Moralne in spoznavne (»kulturne«) konvencije v primerjavi z »naravno« psiho romantičnega človeka delujejo kot racionalni, brezdušni mehanizem oziroma kot lažni red sveta. Družba torej poskuša omejevati avtonomnost, absolutnost in idealnost romantičnega subjekta: ustvarja romantični konflikt med stvarnostjo in med idealom življenja iz svobodnega čustva in domišljije. Ta konflikt lahko presega le opisana subjektivacija objektivne stvarnosti, idealizacija ali estetski eskapizem. Poleg romana je ena njegovih najustreznejših izraznih zvrsti prav pravljica, saj se v njej »lahko neomejeno uveljavlja estetska domišljija« (J. Kos 1982: 49).

Že kot zvrst ljudskega slovstva je pravljica prozna pripoved, ki oblikuje »fantastično-čudežne okoliščine in položaje [...] brez določitve prostora in časa: v vsakdanje življenje vpelje nadnaravne sile, živali, ki govorijo in privzemajo človeške lastnosti, začarane ljudi, ki privzemajo rastlinsko ali živalsko podobo [...], čaravnice, čarovnike [...] in neverjetne dogodke, ki v duhu pravljice postanejo verjetni, tako da so zaradi neverjetnosti, ki jih spremlja, drugi dogodki videti resnični.« Takšno nenavadno, negotovo dogajanje pravljичnega teksta le-tega oblikuje v (spoznavno-)etični sklep, ki ga sugerira razplet pripovednega dogajanja: »etični temelj je preprosto razumljeni red sveta: plačilo dobremu, kaznovanje zla« (Wilpert 1969: 463).

Ta definicija pravljice velja tudi za umetno pravljico obeh najznamenitejših romantičnih pravljicarjev E. T. A. Hoffmanna in H. C. Andersena, vendar s pristavkom: dobro in zlo v obdobju romantike ostajata sicer stalni etični strukturni določili pravljice, vsebina ali konkretno razumevanje dobrega in zla pa se spreminja: glede na, prvič, splošno romantično razumevanje človeka in sveta; in, drugič, glede na individualno avtorjevo razumevanje človeka. Konflikt v romantični pravljici torej ob konstantnih pravljичnih »funkcijah« (Propp) in strukturi dogajalnega napredovanja proti spoznavno-etičnim vsebinskim ciljem ustvarja tudi individualna »načrtna simbolika in subjektivna problematika ustvarjalca« (Wilpert 1969: 464)

Visokoromantični pravljicar Hoffmann in (pretežno že) postromantični pravljicar Andersen torej vsak na svoj individualni način presegata konflikt z družbo/naravo tako, da estetsko, s pomočjo čustva in domišljije, idealizirata človeka in svet: romantično izražata »sentimentalno [subjektivno] snov v fantastični formi« (F. Schlegel; citirano po: Hudgins 1975: 26). Ta forma je v njihovih primerih (tudi) zvrst pravljice.

O tem, na kakšen način pa oba pravljicarja razrešita romantični konflikt, odloča moč, ki jo en in drugi avtor pripisujeta človeku v konfliktu z objektivno stvarnostjo.

Hoffmannove pravljice v zbirkah *Fantazijske slike v Callotovi maniri* (1813–15), *Nokturni* (1816–17) in *Serapionova bratovščina* (1819–21) so nastajale približno četrto stoletja pred Andersenovimi pravljичnimi zbirkami *Pravljice (Otrokom pripovedovane pravljice; 1835)*, *Zgodbe* (1852) in *Nove pravljice in zgodbe* (1858). Primerjalna analiza Hoffmannove in Andersenove pravljice bo pokazala, da visokoromantični pravljicar Hoffmann pripisuje človeku večjo moč (absolutnost



in avtonomnost subjekta) od postromantičnega pravljicarja Andersena, ki človeka bolj podredi objektivni stvarnosti smrti in krščanskega odrešenja (s čimer reducira romantično absolutnost subjekta).<sup>5</sup>

Objektivna stvarnost lahko tudi pozitivno omejuje človekovo svobodno moč, ker to višjo silo človek enači s svojim čustvenim bistvom: pri Andersenu je takšna pozitivna objektivna stvarnost krščanska transcendenca (Bog) in iz nje izhajajoča etika sočutenja oziroma ljubezni. V Hoffmannovih pravljicah takšne pozitivne objektivne stvarnosti ne najdemo.

Negativna objektivna stvarnost pa je tako pri Andersenu kot pri Hoffmannu družba s svojimi razumskimi, nenaravnimi konvencijami, predsodki in krutostjo – in včasih celo narava sama. Kljub temu da je narava v svoji živi dinamiki istovetna z romantičnim človekom, se pojavlja tudi v svojih negativnih vidikih: to so telesnost, nagonskost, blaznost in smrt, ki jih romantični človek sicer estetizira s svojo idealno subjektivnostjo, vendar so pobudniki konflikta, človekove negotovosti in omejevalci njegove moči v zunanjih okoliščinah njegovega življenja. V postromantični literaturi, v kateri človek v sebi nič več ne prepozna absolutne (estetske, ustvarjalne) moči nad objektivno stvarnostjo, pa človek tega konflikta ne more več absolutno premagati s svojo čustveno-domišljjsko svobodo.

Ta razlika med visokoromantičnim in postromantičnim razumevanjem človeka postane razvidna, če primerjamo Hoffmannovo pravljico *Drobilec orehov in mišji kralj* ter Andersenovo pravljico *Mala morska deklica*. V (tej) Hoffmannovi pravljici je pobudnik konflikta predvsem objektivna stvarnost družbe z lažno vrednoto razuma, v (tej) Andersenovi pravljici pa je ob družbenih konvencijah in danostih pobudnik konflikta tudi narava s prvina telesnosti in smrti.

### III.1. *Spoznavno-etični konflikt v Hoffmannovem Drobilcu orehov (1819–21)*

V Hoffmannovi pravljici *Drobilec orehov* so eksplicirane vrednote »lepot, duh, čustvo, razum« (slednji v smislu resničnega, spontanega in ne konvencionalnega razumevanja) oziroma »lepot, dobrot, krepost«. Konflikt nastaja med objektivno družbeno stvarnostjo in posameznikovo čustveno-domišljjsko stvarnostjo. Resničnost čustveno-domišljjskega doživljanja uteleša nosilec romantičnih vrednot, spontani in senzibilni otrok, deklica Marija, ki z nesebično in požrtvovalno ljubeznijo do Drobilca odkriva globljo, skrito resničnost življenja (v svetu igrač in živali, ki se prepleta s človeškim svetom). Status resničnosti daje njenemu doživljaju »fantastičnega« sveta miši in igrač tudi stvarni referenčni okvir božičnega večera, ki z radostnim pričakovanjem, temačnostjo in skrivnostnimi zvoki odpira ta skriti, a resnični svet. Konvencije družbene mentalitete utelešajo starši, zdravstveni svetnik, starejša sestra in – občasno – sodni svetnik Drosselmeier. Vsi naštetih z razumskimi razlagami zanikajo resničnost otrokovega psihičnega doživljanja: razlagajo ga kot »nore reči« ali, kot pravi mati o Mariji: »saj ima živahno domišljijo – pravzaprav so to samo sanje, ki jih je povzročila huda vročica od rane« (227). Celotna sama

<sup>5</sup> Za Andersenove pravljice je povečini značilen »junak, ki s svojo subjektivnostjo sicer pre-sega stvarnost, [...], vendar pa kot subjekt ni več nadmočen v smislu absolutne romantične subjektivitete, ampak je, nasprotno, umaknjen vase, zadržan in v socialno-moralnem pogledu bolj pasiven kot zares aktiven, s tem pa že tudi problematičen, saj ne zmore obvladati stvarnosti po svoji podobi, ampak ji lahko zgolj kaže svoj boljši, v nasprotju z njeno degradirano podobo skoraj idealni 'jaz'« (Kos 2001: 134).

Marija pod vplivom družbene konvencije razuma, ki omejuje globlje spoznanje resničnosti, včasih razlaga svoje doživljanje strogo razumsko, po konvencijah: »zdaj je tudi vedela, da se je Drobilčev obraz tako popačil od žarka sobne svetilke, ki jo je zajel prepah, da je naglo vzplamenela. 'Kakšna nespametnica sem, da se tako hitro ustrašim, tako da celo mislim, da bi se mi lesena lutkica lahko pačila!'« (201). Vendar Marijo večinoma vodi »profetska«, vizionarska romantična modrost pri razlagi svojih zaznav: verjame, »da morajo Drobilec in njegovi vazali v trenutku, ko jim ona pripisuje življenje in gibanje, tudi resnično živeti in se gibati« (226). Marijino čustveno-domišljijsko subjektiviranje igrač navidezno neživim stvarjem podeljuje neponovljivo individualnost in s tem naravno živost, s svojim čustvom (ljubeznijo) in svobodno senzibilnostjo (domišljijo) jih spreminja v živa bitja in ta njihova živost ima (zanjo) status resničnosti: to je njena resničnost.

Nasprotje temu resničnemu oživljanju stvari s svobodnim čustvom in domišljijo oblikuje Drosselmeierjevo navidezno oživljanje ur in lutk z mehanično, priučeno, konvencionalno večino. Drosselmeierjeve mehanične igrače ponavljajo vedno iste, umetne gibe, s čimer ne izražajo svoje žive individualnosti ali svobodne duše, marveč je njihovo gibanje lažno: mehanične lutke ne morejo biti živi posamezniki, saj jih ne oživlja čustvo in domišljija, marveč hladni izumiteljev razum. S tem so Drosselmeierjeve lutke za Marijo in njenega brata brez vrednosti, ne moreta se igrati z njimi, ker jih ne moreta sprejeti v svojo živo domišljijo, ta spoznavni konflikt pa užaljeni Drosselmeier komentira z izjavo, da »taka umetelna naprava ni za nerazumne otroke« (196). S to izjavo Drosselmeier *per negationem* potrdi romantično vrednoto čustva in domišljije, ki v nasprotju z odraslim razumom oživljata – ustvarjata – svet in subjektu, ki izvaja takšno estetsko ustvarjanje, podeljujeta absolutno moč nad svetom navidezne, racionalno delujoče »odraslek« stvarnosti. Domišljija, ki skozi objektivno stvarnost odpre globljo, resničnejšo in manj doumljivo razsežnost sveta, razreši in preseže spoznavni del Marijinega romantičnega konflikta z objektivno stvarnostjo.

Vendar je ta spoznavna razsežnost, kot že rečeno, neločljiva od etične razsežnosti konflikta, to je od pristnega čustva ljubezni, ki ga Marija namenja leseni igrači ter jo s tem oživi v ljubljene in ljubečega fanta (v njem vidi dušo in mu s tem dejansko ustvari dušo). Tudi ta ljubezen namreč nastaja iz iracionalnega doumevanja globlje resnice stvari: Drobilec na začetku pravljice nima lepega obraza, vendar Marija v njem prepozna skrito resnico, da je leseni fantiček prijazen, dobrodušen, živo čustvujoč; da je izobražen, viteški in ima dober okus. Ljubezen torej v Mariji sproži lepa duša, ki jo iracionalno ugleda v Drobilcu; ko z ljubeznijo zlomi urok, se njegova notranja lepota razkrije tudi navzven, čutno-estetsko.

Ob tem pa Marijina ljubezen ni le naključna otroška naklonjenost, marveč Hoffmann previdno sugerira, da gre za usodno in zrelo ljubezensko čustvo, ki poleg sočutja in brezkompromisne požrtvovalnosti obsega tudi erotiko – ko Marija izve, da je Drobilec pravzaprav Drosselmeierjev nečak, »ga ni več nosila v naročju in ga ni poljubljala, da, iz neke plahosti se ga niti ni več dosti dotikala« (231), ob Drobilčevi izpovedi ljubezni pa »jo spreletava« »ledeno mrzla grozica« in hkrati »čuti« »nenavadno ugodje« (227): izrazi, ki opisujejo ta doživljanje, so izrazi telesnih občutkov. Takšna kompleksna ljubezen, ki previdno implicira tudi telesnost, razkriva v liku Marije tudi paradoks romantičnega subjekta, ki je razpet v svoj duhovno-telesni dualizem in ga telesni element, nevarna narava, na način Freudovega »das Unheimliche« tudi skrivnostno ogroža: višja sila naravne



telesnosti ostaja nedoumljiva, strah zbujačoča. Romantični subjekt to svojo spoznavno negotovost lahko preseže le s tem, da estetsko predstavi človeško psiho v njeni alogični, nerazložljivi, paradoksalni, »čudežni« kompleksnosti. Zato tudi čustvo, ljubezen (z implikacijo naravne erotike), v Hoffmannovih pravljicah izraža pravzaprav od sebe širšo, *spoznavno* problematiko človekove izkušnje (Freud jo natančno analizira na primeru Hoffmannove pravljice *Peščeni mož* v svoji razpravi »*Das Unheimliche*«).

Takšne kompleksne in tudi neobvladljive, skrivnostno »grozljive« ljubezni v Andersenovi popolni, krščanski spiritualizaciji ljubezenskega čustva ne bomo našli, saj je njena spoznavna razsežnost, prav nasprotno kot pri Hoffmannu, podrejena etični problematiki človekove izkušnje, spoznavne nedoumljivosti, ki jih odpira domišljija, pa pušča ob strani, tako da v senci krščanske etike postanejo nevažne. In tako je tudi opisana različnost Hoffmannovega kompleksnega (paradoksalnega, telesno-čustvenega) in Andersenovega nadčutnega, zgolj čustvenega dožemanja ljubezni še en vzrok, da imajo Andersenove pravljice bistveno višjo otroško recepcijo od Hoffmannovih pravljic: fantastična dogajalna raven je v precejšnjem številu Andersenovih pravljic samoumevna in spoznavno neproblematična, ker njena osrednja funkcija ni odpirati nove domišljijske svetove, marveč predvsem predstavljati realna medčloveška, etična razmerja v kakršnem koli, realnem ali fantastičnem svetu, saj svet, kateri koli že, v vsakem primeru osmišlja krščansko razumljena transcendenca.

### III.2. Etično-spoznavni konflikt v Andersenovi *Mali morski deklici* (1837)

Andersenova *Mala morska deklica* v zasnovi in nato v zapletu eksplicitno sopostavlja dve vrednoti, ki zadevata vprašanje človeške duše in smrtnosti. Prvo vrednoto izgovarja babica, ki predstavlja družbeno skupnost »morjanov«; ta vrednota je razumska in se v razsnovi izkaže za lažno vrednoto: »'Mi lahko ućakamo tristo let, ko pa nam preneha biti srce, se spremenimo v morsko peno [...]. Nimamo nesmrtnih duš ne drugega življenja, smo kot zeleno loćje – ko ga enkrat odrežejo, ne more več ozeleneti' [...]. 'Zakaj nam ni bila dana nesmrtna duša?' je žalostno vprašala mala morska deklica [...] 'Pusti take misli!' je rekla babica. 'Dosti srećnejši smo in dosti bolje nam je kakor ljudem tam zgoraj'« (44). Ta, racionalna, lažna vrednota minljive sreće, ki jo goji družba morjanov, je torej nihilistićna in odvzema smisel njihovi eksistenci.

Drugo vrednoto, ki jo za resnićno potrdi razsnova pripovedi, s svojim hrepenjenjem in požrtvovalnostjo izraća mala morska deklica, ki je v svetu morjanov izjemen, nekonvencionalen, romantićni individuum: uteleša vrednoto nesmrtnih duš, to je preseganje konfliktne objektivne stvarnosti smrti (narave) in razumskih konvencij svoje družbe z vstopom v presežno, neminljivo metafizićno stvarnost. Bistvo te transcendentne metafizićne stvarnosti je brezkompromisna poduhovljena ljubezen, ki pa je tudi bistvo Andersenovega postromantićnega subjekta: ni dvoma, da njegovo absolutnost presegata in s tem reducirata smrt in krščanska transcendenca Boga, vendar nadćasna krščanska transcendenca zmaga nad svojo opozicijo, smrtjo oziroma minljivostjo ćloveka/morjana.

Sprva je ta vrednota, etos krščanske ljubezni do bližnjega, sicer razložena s principom – naćeloma – erotićne ljubezni med moškim in žensko (H. Mayer trdi, da

Andersen s tem razmerjem estetsko potlačuje homoseksualno, gejevsko ljubezen; prim. Mayer 1999: 66), vendar Andersenovo besedišče ne sugerira njenih erotičnih, tj. telesno-spolnih razsežnosti, marveč ostaja v njenih poduhovljenih mejah: »‘Le če bi te kak človek tako zelo vzljubil, da bi mu pomenila več kot oče in mati, če bi bil z mislimi in ljubeznijo vedno le pri tebi in bi duhovnik položil njegovo desno roko v tvojo in bi si obljubila zvestobo zdaj in za vekomaj, potem bi njegova duša splavala tudi v tvoje telo ...’« (44).

Prava Andersenova vrednota je torej spiritualna ljubezen ali so-čutje. Odsotnost take ljubezni, ki tu velja za bistvo človeške duše, pomeni totalno uničenje subjekta: »večno noč brez misli in sanj.« Če pa takšna ljubezen v človeku zaživi, jo pravljичno dogajanje poveže z neminljivostjo in smislom duše: »Ko si tristo let z vsemi močmi prizadevamo delati dobro,« pravijo nadzemelske zračne hčere, »dobimo nesmrtno dušo«. Pridobivanje tega bistva ljubezni pa se dopolnjuje tudi z dobroto drugih ljudi, »dobrih otrok«: tedaj »Bog skrajša preizkusno dobo,« da lahko zračne hčere poletijo »v božje kraljestvo« (55).

Ta razlaga, ki jo poda razsnova pravljice, potrjuje, da je bistvo Andersenovega postromantičnega razumevanja človeka nova, reducirana različica romantičnega subjekta: njegovo čustveno bistvo, moč iz njega samega, reducira občeveljavni krščanski etos ljubezni kot zživljanja v drugega: ljubezni kot so-čutja. Mala morska deklica ga potrjuje in individualno uresniči s tem, ko kljub grožnji, da bo njena eksistenca totalno uničena, iz sočutne ljubezni do princa odvrže morilski nož.

Šele takšna ljubezen, ki jo utemeljuje absolutno žrtvovanje in nenehno trpljenje (solze zračnih hčera ob nedobrih otrocih ali dekličino trpljenje, ko prevzame človeško telo), deklici skozi čustveno, poduhovljeno izkušnjo odkrije višjo resnico sveta in nesmrtno duše, to je, v tem primeru torej drugotno, spoznavno razsežnost etičnega konflikta z objektivno morsko-človeško stvarnostjo. To spoznanje ni dosegljivo razumskemu svetu morjanov in ljudi, ker je torej zgolj čustveno. Njegovo iracionalnost simbolizira tudi gesta, s katero čarovnica morski deklici odvzame logos, govorico, in s tem možnost, da bi princu *razložila* resnico njegove ljubezni do njegove domnevne rešiteljice: če princ ne more *začutiti* dekličine ljubezenske žrtve (lepote njene duše), njene ljubezni ali višje resnice tudi ne more *spoznati*.

#### IV. Kaj pa estetsko?

Preseganje etično-spoznavnega konflikta v Andersenovi pravljici je estetsko v tem smislu, da ga – skladno s Kantovo definicijo estetskega – ni mogoče racionalno utemeljiti, ker je čustveno: je idealno lepo čustvo. Če pa bi hoteli pojem estetskega okrnjeno enačiti z lepoto, moramo ugotoviti, da Andersenova pravljica zaradi poudarjanja čustva in v njem utemeljenega krščanskega etosa pravzaprav zanika romantično vrednoto (vselej tudi) čutne lepote. V *Mali morski deklici* je sicer precej prizorov, ki jih zaradi njihovega fantastičnega referenčnega okvira vodi slikovita estetska domišljija: vsaka od dekličinih sester z morske gladine prinese na morsko dno drugačno, subjektivno sporočilo o »novih lepotah« zemeljskega sveta, ki jih je vsaka zase subjektivno uzrla. Tudi opis čarovničinega kraja združuje domišljij-sko slikovitost in dekličino grozo. Pripoved do vrhunske preizkušnje z nožem celo vseskozi tematizira pojem lepote: deklica si ustvarja lep morski vrt okrog kipa lepega dečka, v lepoti noči ugleda princa in se vanj zaljubi zaradi njegove

(kipu, neživi umetnini podobne) lepote, deklico odlikuje lep glas in lepa postava, nenazadnje pa morsko konvencijo lepote zavestno zamenja s človeško konvencijo lepote: »‘Tvoj ribji rep, ki je tako čudovit v morju, se jim na zemlji zdi odvraten,’« pravi babica. »‘Če hočeš biti tam lepa, moraš imeti dve nerodni opornici, ki jim pravijo noge!’« (44).

A vsa ta lepota je čutna, telesna lepota, zato jo Andersenov metafizični dualizem tudi nenehno povezuje s smrtjo: dekličin morski vrt je teman, krasi ga (neživi) kip, ki je padel v morje ob brodolomu, senči ga vrba žalujka. Prinčevo lepoto deklica ugleda v noči. Njegova lepota ji vzbuja trpljenje, njeno lepoto spremlja bolečina. Čutna lepota torej v *Mali morskimi deklicami* izraža uničujočo plat objektivne stvarnosti narave in premaga jo lahko šele psihična, čustvena lepota ali ljubezen kot so-čutje duš. To čustveno lepoto duše simbolizira glasba zračnih hčera, ki pa ni čutno zaznavna: je »glasba, ampak tako nadzemeljska, da je človeško uho ni moglo slišati« (54); sliši jo lahko le osvobodjena lepa duša. To Andersenovo opuščanje romantične vrednote čutno lepega opazimo tudi v narativni strukturi njegove pravljice, če jo primerjamo s strukturo Hoffmannovega *Drobilca orehov*.

Hoffmann postavi začetek zgodbe v natančno določen čas, božični večer, dogajanje pa odpre subjektivistično, »in medias res«, in to skozi čustveno perspektivo otrok, ki spontano doživljata skrivnost večera (»Fric in Marija sta čepela v kotu zadnje sobice [...] in obhajala ju je prava groza« (191). V nadaljevanju pripovedovalec sicer ves čas ostaja avktorialen, poroča o čustvenih zaznavah likov, predstavlja njihove slikovite domišljjske (?) prizore, navaja njihove dialoge in navaja vložno *Pravljico o trdem orehu*, ki jo pripoveduje pripovedna oseba Drosselmeier.

Vendar najboljše del avktorialne pripovedi poroča o Marijini, subjektivni perspektivi dogajanja, za katero niti v samem izteku pravljice ne izvemo, ali je kljub čudežnosti objektivno resnično (kar omogoča pravljичni kod) ali pa je zgolj kreacija Marijinega čustveno-domišljjskega doživljanja (kar bi ustrezalo romantični predstavi o ustvarjalni moči človekove psihe). Čustveno »razlago« pripovedovanega dogajanja ponujajo nenehne oznake čustvenih odzivov posameznih oseb: predvsem seveda Marije, a tudi Drobilca in drugih lutk in živali. Za čustveno interpretacijo dogajanja prav nič ne zaostaja Hoffmannova domišljjska slikovitost: izražajo jo obsežni estetski opisi, od božične mize preko bitke lutk do čudežne sladkorne dežele in Konfektne dvora – v njih pa se množično pojavlja stilem »lepo«. Še več, pripovedovalec se tudi neposredno obrne na bralca, prvič in drugič s pozivom bralčevi domišljiji (»te prosim, da bi si prav živo postavil pred oči« (193, 200). Tretji nagovor pa je poziv bralčevemu čustvenemu vživetju v dogajanje (»vem, da imaš prav tako [...] srce na pravem mestu, ampak ko bi videl to, kar je prišlo zdaj pred oči Mariji, resnično, stekel bi proč« (203)). Hoffmannove pripovedne strategije se torej podrejajo spoznavni vrednosti estetske, čustvene in domišljjske, izrazito subjektivne vizije dogajanja.

Spoznavno vrednost subjektivne estetske predstave izraža tudi celota pripovedne strukture: pripovedovalec se nenehno vprašuje o statusu pripovedne realnosti – je resnična ali izmišljiva? – s tem da vseskozi sopostavlja subjektivne komentarje pripovednih likov, ki Marijino spoznavanje čudežnega sveta razlagajo bodisi racionalno, kot domišljjske *privide*, bodisi iracionalno, to je kot subjektivno, vendar nesporno, globljo *resničnost* sveta. Povezovalce čudežnega in vsakdanjega sveta, fantastične in stvarne dogajalne ravni, je Drobilec, ki nastopa obenem kot

lesena lutka in kot Drosselmeierjev nečak in s to dvojnostjo Mariji odpre skrite svetove: njena ljubezen velja človeškemu fantu in leseni lutki obenem. Te spoznavne odprtosti dogajanja pa pripovedovalec ne komentira niti ob izteku pripovedi, zato je avktorialen: na videz obvladuje dogajanje (oblikuje snov) – ni pa več vseveden. Sopostavljanje obeh možnih resnic o dogajanju torej v Hoffmannovi pravljici ves čas ostaja spoznavno odprto (strašljivo in pomirljivo hkrati) in to je tudi njeno sporočilo.

Edino sredstvo, s katerim pripovedovalec kot romantični vizionar in stvaritelj »preseže« to spoznavno odprtost, je estetsko sredstvo: zgodba o Hrestaču sicer ima prepoznaven (čustveni) začetek, sredino in (domišljijsko slikovit) konec, tako da je pripovedno dogajanje linearno in sukcesivno. Vendar je vsebina tega dogajanja čustveno-domišljajska, zgodba pa se v spoznavnem smislu odprto izteče in ne konča, ampak se v svoji nejasnosti lahko dogaja naprej. Tako odprta zgodba »odslikava« strukturo romantične subjektivitete, ki s svojimi neskončnimi ustvarjalnimi možnostmi predstavlja vase zaprto in zaokroženo totaliteto: njene mnogotere vsebine so *različni* pojavi *iste* ustvarjalne psihe in jo simbolizirajo v vsaki svoji novi različnosti. Kljub navidezno linearni dogajalni strukturi je torej Hoffmannovo estetsko preseganje nasprotij v tem, da jih zavestno umetniško oblikuje v simbolično strukturo *arabeske*, zanjo pa je značilno, da so njeni posamezni ornamenti zaprti v estetski in spoznavno-etični krog brez konca, v odprt paradoks. Arabeska v romantičnih razlagah (Goethe, F. Schlegel) pomeni tisto vsebinsko strukturo, ki »s svojevolumin in naključnim, torej svobodnim predstavnim aktom, kakor tudi z domišljajskim navdihom združene vsebine in forme, dosega estetski učinek« (Hudgins 1975: 36).

Hoffmann je z vsebinsko strukturo arabeske oblikoval žanr romantične umetne pravljice, tako da je skoznjo sugestivno izpovedal izkušnjo visokoromantičnega človeka. S to svojo estetsko gesto, z oblikovanjem paradoksalne snovi (človeške duše) v njej edino ustrezno, odprto izrazno strukturo, je visokoromantični Hoffmann absolutni obvladovalec pripovedovane resničnosti: posreduje jo čustveno-domišljajsko, nakazujoče dvoumno, brez razumskih razlag, ki jih ta resničnost pač ne omogoča. To svojo estetsko absolutnost pripovedovalec projicira tudi v lik Marije: Marija skozi svojo čustveno in domišljajsko moč postane Drosselmeierjeva nevesta in kraljica tiste čudovite dežele, ki jo je mogoče videti – »če ima človek oči za to« (247). Brez te sposobnosti pa ne! Srečen iztek pravljice in »obvladanje« človekovega konflikta s stvarnostjo torej omogoča le posameznikova estetska ustvarjalnost, ki je tudi spoznavno sredstvo pri doumevanju (fantastično-vsakdanje, kompleksne) resničnosti.

Ali estetska ustvarjalnost omogoči tudi srečen konec Andersenove *Male morske deklince*?

Kot rečeno, Andersen sledi romantičnemu idealu slikovite estetske domišljije zlasti v zasnovi in zapletu pravljice, vendar vsa ta lepota skozi pravljичno dogajanje izgublja svojo vrednost, ker je čutno zaznavna, zunanja oziroma telesna lepota, ta pa je izročena smrti in propadu. Andersen se sicer ne odreče popolnoma vrednosti lepega in komentira estetsko slikovite prizore (na primer svet morjanov ali zemski svet zračnih hčera) z atributom »lepo«; vendar se slog pravljice pomenljivo odreče atributu lepega v trenutku, ko dekllica prestopa v zračni (nadzemski) svet in pridobiva možnost nesmrtnosti duše: glasba in zračna bitja so čutom že nezaznavna in torej že zunaj čutne razsežnosti estetskega, opis zračnih hčera pa besedico »lepo«

dosledno zamenjuje z besedo »ljubezen«. V sklepu Andersenove pravljice torej čustvo, so-čutje, zmaga nad čutno lepoto in nad slikovito domišljijo in za vrednoto postavi etično razsežnost človeka.

Sledovi te menjave vrednote so opazni celo v Andersenovi narativni strukturi, ki nikakor ni podobna hermetični Hoffmannovi arabeski: ne začenja se neposredno »in medias res«, marveč pripovedovalec uvede epsko realnost z *občo* razlago (»Daleč na odprtem morju ...« (32)), sklene pa jo s *kolektivnim* govorom zračnih bitij. Tudi s tem kolektivnim, razlagalnim govorom sugerira občo in ne le subjektivno veljavnost krščanskega etosa. Temu kolektivnemu govoru ne sledi noben protikomentar, kar pomeni, da je vrednota krščanskega etosa tudi pripovedovalčeva vrednota, s čimer se sam vključuje v krščanski etos. Z njim presega romantični konflikt, ki ga sproža objektivna stvarnost smrti, vendar se zato pripovedovalec in njegovi liki hkrati podredijo drugi transcendentni sili, to je Bogu. Andersenova pripoved tako nima nenadnega začetka in odprtega konca, pač pa sukcesivno napreduje v etično-spoznavno *nedvoumen* sklep. Kljub temu, da pripoveduje domišljijско snov pravljice, pripovedovalec torej nastopa kot *vsevedni* pripovedovalec, ki preko svoje domišljijske pripovedi čustveno-vizionarsko odkriva globljo etično resnico sveta, ta pa ni zgolj subjektivna, temveč obča krščanska resnica.

S tem Andersen reducira pripovedovalčevo, ustvarjalčevo absolutno romantično subjektivnost, enako kot je reduciral absolutno moč svojega lika morske deklince. Ta redukcija je posledica njegovega premika romantičnih vrednot: v čustveno-domišljijsem, estetskem doživljaju, ki velja za bistvo romantičnega človeka, postromantični danski pravljicar na bistveno mesto postavi čustvo, čustveno moč subjekta pa še dodatno omeji, s tem ko ga istoveti z občim čustvom sočutne ljubezni ali krščanske etike. Kompleksnost človekove subjektivne resničnosti je s tem močno reducirana, izpeljana v eno enostavno resnico, kar izraža tudi nehermetična, dokaj enostavna kompozicija pripovedi.

Z opisanimi pripovednimi strategijami Andersenova pravljica spominja na enostavno kompozicijo in etično preprostost ljudske pravljice, zaradi česar se recepcija njegovih pravljic zlahka prenaša tudi na polje popularne oziroma celo trivialne literature. Drugi vzrok tega prenosa je njegovo poudarjanje čustva oziroma etične razsežnosti človeka v stvarnem in/ali fantastičnem svetu.

Wilpert (1969: 464) razlaga Andersenov pravljični opus tako, kot da gre za vdor realizma v pravljično literaturo. V Andersenovih pravljicah so psihološke reakcije oseb sicer kavzalno razložljive in tudi estetsko-domišljijски odlomki niso tako drzni kot v Hoffmannovem pravljичnem opusu. Vendar še vedno ohranjajo čudežne dogodke in bitja, fantastično raven pripovedi, česar realistična poetika seveda ne dopušča. Tisto bistveno, s čimer Andersenova pravljica ostaja v območju romantične dediščine, je čustvena moč psihične realnosti, s katero subjekt premaguje konflikt z objektivno stvarnostjo, tudi če mora umreti. Ta ohranjena čustvena moč celo v primeru, ko je pravljični razplet navzven tragičen, pomeni moralno zmago subjekta, zmagoslavje dobrega ali relativno srečen konec. Če je Hoffmannova stalna tema prikazovanje in preseganje »diskrepance med domišljijo in [objektivno] stvarnostjo« (Hayes 1972: 171), je Andersenova tema preseganje diskrepance med čustvom/etosom in objektivno stvarnostjo. Prav ta tema pa Andersenove pravljice žal izroča tudi trivialnim, zbanaliziranim medijskim obdelavam, ki reducirajo njihovo (že tako oslajljeno) estetsko razsežnost v prid (že tako protežirani) čustveni, etični razsežnosti.

## V. Romantična pravljica in kič

Pravljični kod čudežnega, ki je v ljudski pravljici hkrati tudi samoumevno verjetno, se v romantični umetni pravljici spremeni v spoznavno negotovi soobstoj čudežnega in verjetnega. V obdobju romantike razcep med verjetnim in čudežnim seveda že obstaja. Romantična pravljica, ki izraža neskončne spoznavne potencialnosti romantične subjektivitete, razcep zaceli z višjo resnico nedoumljive totalitete. Vendar »s kršenjem zakonov resničnosti, izkustva in kavzalitete« že izvaja »zavestno poetizacijo sveta« (Wilpert 1969: 464): romantična pravljica pomeni avtorsko subjektivno in s tem izvorno ustvarjalno dejanje. Romantična pravljica torej ustvarja novo (subjektivno, višjo) resničnost. Ker pa jo ustvarja z načrtno iracionalizacijo, s čustvom in domišljijo, paradoksalno pripravi teren, na katerem se njena estetska in spoznavno-etična izvornost tudi razvrednoti: v 19. stoletju se začenja pohod trivialne literature.

Mnogi romantiki so, kot ugotavlja M. Calinescu (1987: 237), »promovirali čustveno usmerjeno razumevanje umetnosti, ki je sčasoma odprlo pot različnim vrstam estetskega eskapizma.« Želja pobegniti »je morda osrednji vzrok za razmah kiča [...]. Kič nadomešča zgodovinsko ali sodobno stvarnost s klišeji in s tem razločno razkriva določene čustvene potrebe, ki jih na splošno povezujemo z romantičnim pogledom na svet« (Calinescu 1987: 239–240). Na povezavo romantične čustveno-domišljajske subjektivnosti s proizvodnjo kiča posredno opozarja M. Hladnik, ko povzema Adornov sistem manipulacijskih strategij trivialne literature: trivialna literatura »apelira na čustva in se sklicuje na iracionalno, tj. opozarja na transcendentne sile, ki naj bi bile vzrok družbenim nerazumljivostim; po eni strani vodi v beg pred svetom, po drugi pa zbuja strah, ki sproži obrambno držo« (Hladnik 1983: 23). Rezultat romantičnega preseganja konflikta med objektivno stvarnostjo in izjemno, ustvarjalno, lepo dušo je naposled množični, »ceneno imitirani«, klišeizirani eskapizem ali »obljuba lahkotne 'katarze'«: »Umetnost kot poustvaritev in zabava, lahka dosegljivost, takojšnji in predvidljivi učinki, [...] psihološka potreba bralnega občinstva, da pobegne iz medlosti vsakdanjega življenja – so prvine, ki jih obravnava večina sociološko usmerjenih definicij kiča« (Calinescu 1987: 226, 228, 239).

Domišljajska slikovitost in subjektivno čustvo se v območju umetnostnega kiča torej spremenijo v klišeje ali ponavljajoče se obrazce istega. »V trivialni literaturi ne gre za spoznavanje (novega), ampak za užitek ob prepoznavanju že znanega in pričakovanega« (Hladnik 1983: 23). Pravljica ima s svojimi stalnimi »funkcijami« že sama na sebi močne zvrstne predispozicije za to, da se njene »večne« etično-spoznavne situacije polnijo s klišeizirano, konvencionalizirano vsebino. Predispozicija za trivializacijo je tudi slikovitost njene čudežne realnosti in iracionalizem. A če se je Hoffmannov pravljični estetski hermetizem z odprto spoznavno razsežnostjo v veliki meri uspel izogniti trivializaciji (ta je doletela predvsem njegovo pravljico *Drobilec orehov*), je Andersenova, estetsko dokaj preprosta kompozicija<sup>6</sup> in redukcija subjektivitete z uvedbo *kolektivnega* etosa krščanske ljubezni široko odprta

<sup>6</sup> Andersen se je, drugače od visokoromantičnih ustvarjalcev, »vrnil k preprostosti in naivnosti ljudske pravljice, pripovedke in komično-šaljive zgodbe«. Opustil je »vse preveč mistično-alegorične in filozofsko-simbolične podmene, namesto tega pa poudarjal izrazito [...] verištne sestavine pravljičnega sveta in ga prestavljal v nazornost, konkretnost, živost vsakomur dostopnega vsakdanjega življenja ...« (Kos 1982: 255).



klišeizaciji, kar dokazujejo zlasti animirani filmi in slikanice iz medijskega giganta Walta Disneya, a tudi mnoge druge komercialne priredbe.

V analizi, ki jo opravi Marjana Kobe ob primerjanju izvirkov in priredb klasične literature, se pokaže, da se tudi Andersenove pravljice (v tem primeru *Pastirica in dimnikar* ter *Sirena*) skozi priredbe v zvrsti slikanice skrčijo na »gole akcijske skelete tekstov«, ki »ne ohranjajo literarno estetske specifikke izvirkov in s tem tiste razsežnosti originalov, ki vzbudi v bralcu največjo doživljajsko odmevnost.« Prirejevalec je »skušal bodisi poenostaviti izvorno besedilo bodisi vnesti v priredbo vedrejšo razpoloženje, kot je v izvorniku, če že ne srečen, pa vsaj omiljen konec« (Kobe 1987: 98–99, 88). Besedilo je s tem izgubilo svojo estetsko in spoznavno razsežnost, zaprlo prostor za svobodno domišljijško ustvarjalnost izvirnega avtorja in bralca ter reduciralo etično razsežnost na najelementarnejša, črno-belo predstavljana čustva. To pomeni, da je prirejeno besedilo funkcije in sposobnosti umetniške literature nadomestilo s funkcijami trivialne literature.

Še bolj drastično trivializacijo razkrivajo Disneyeve priredbe Andersenovih pravljič v zvrst animiranega filma in po njem oblikovanih slikanic, pri čemer postane izvorno Andersenovo besedilo tako rekoč neprepoznavno (Sistematični opis disneyevskih prirejevalskih strategij navaja Marjana Kobe (1987: 92)). Nuša Kompare (2005: 14) v primerjalni analizi Andersenove *Male morske dekllice* in Disneyeve *Ariele, male morske dekllice* tako ugotovi, da se »estetska razvrednotenost kaže v banalnosti, površnosti in primitivnosti zgodbe, ki je [...] shematična (črno-bela karakterizacija, srečen konec), povečana je tudi uporaba superlativov, polnih pridevnikov, besedni repertoar je zožen. Funkcionalno vrednost zgodba izgubi, ker je regulativna, nima namena ničesar spremeniti in jo zato uvrščamo v potrjevalno literaturo.«

Disneyevska trivializacija Andersenovih pravljič se ne zadovolji le s tem, da bi oklestila njihovo domišljijško slikovitost in čustveno moč zgolj na zgodbo, marveč pravljicam prevzame le posamezne, slikovitejše elemente in jih vključi v povsem novo zgodbo z novimi liki, njihova psihična in moralna razmerja tipizira skladno z zahtevami vladajoče družbene ideologije in njej v korist ohrani spoznavno/etično povsem pričakovan (klišejski) srečen konec. Z vsem tem ponavlja vsebine, ki jih je bralec/gledalec že osvojil oziroma so mu jih privzgojile konvencije njegove zgodovinske družbe, ta pa tudi s takšnim, spoznavno-etično neproblematičnim zapolnjevanjem sprejemnikovega horizonta pričakovanja ohranja svoj sistemski red in s tem samo sebe (svobodna domišljija, ki jo sproža estetska igra, je temu redu namreč nevarna, ker odpira nova spoznavno-etična obzorja in kritičen odnos do obstoječih socialnih konvencij).

V aktualni družbi omogoči izsiljeni srečen konec pravljice delovanje neke »transcendentne« sile. Na ta način je sicer tudi Andersen v svojem postromantičnem razumevanju človeka reduciral čustveno-domišljijško moč zapletene človeške duševnosti, vendar ta transcendentna redukcija v Disneyevi »različici« Andersenovih pravljič izgubi Andersenovo (krščansko) metafizično vsebino in – tudi še pri Andersenu – večplastnost človeškega čustva. V sodobni stvarnosti prevzame vlogo »transcendentne sile« aktualna morala potrošniške družbe, ki etiko predstavlja popreproščeno in shematično, spoznavno razsežnost nadomesti z neproblematično slikovitim svetom, ki sprejemniku dopušča le pobeg v varno ugodje že znanih predstavnih prostorov, pravljica, ki spominja na Andersenovo le še po imenu in nekaj motivih, pa postane ena od njenih manipulacijskih strategij.

## Viri in literatura

Hans Christian Andersen, 1998: *Pravljice*. Prevedla Silvana Orel Kos. spremno besedo napisala Polonca Kovač. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1996: *Pripovedke*. Prevedla Katarina Bogataj Gradišnik in Janez Gradišnik, spremno besedo napisala Katarina Bogataj Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga.

— — —

Matei Calinescu, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham.

Sigmund Freud, 1994: *Das Unheimliche*. Ljubljana: Analecta.

Charles N. Hayes, 1972: Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns. V: K. Peter, D. Grathoff, C. N. Hayes, G. Loose: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*. Frankfurt/Main, str. 169–214.

Miran Hladnik, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon; 21).

Esther Hudgins, 1975: *Nicht-epische Struktur des romantischen Romans*. Hague, Paris.

Immanuel Kant, 1999: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: ZRC SAZU.

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

Nuša Kompare, 2005: *H. C. Andersen: Pravljice*. Seminarska naloga na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete Ljubljana. (Mentor: Vanesa Matajč). Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Janko Kos, 1982: Levstik in Andersen. V: *Slavistična revija*, 30, št. 3, str. 241–266.

Janko Kos, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Janko Kos, 1980: *Romantika*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon; 6).

Hans Mayer, 1999: Uistosmerjanje: Hans Christian Andersen. V: *Zbirka Dvatisoč*, št. 115, 116.

Novalis: Kanon der Poesie«. V: Herbert Uerlings (Hg.), 2000: *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam. Str. 177–178.

Vladimir Propp, 1984: Morfologija pravljice. V: *Ruski formalisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Friedrich Schlegel, 1998: *Spisi o literaturi*. Ljubljana: LUD Literatura.

Bengt Algot Sørensen, 1972: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt/ Main: Athenäum.

René Wellek, 1963: *Concepts of Criticism*. London.

Gero von Wilpert, 1969: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.