

Poigravanje s kanonom v *Ensel und Krete* Walterja Moersa

Ajda Gabrič

Kamnjarjeva ulica 5, 1291 Škofljica, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-5562-879X>
ajda.gabric@gmail.com

Nemški pisatelj Walter Moers se v delu Ensel und Krete (Ensel in Krete) z literarnim kanonom poigrava na dva glavna načina: po eni strani z medbesedilnim navezovanjem na starejša besedila, po drugi pa z ironičnim parodiranjem podobe kanoniziranega pesnika kot osebnosti. Članek se pri obravnavi medbesedilnih navezav, ki so značilne za roman, sklicuje na Genettovo teorijo intertekstualnosti in identificira glavna dela, na katera se besedilo navezuje. Predloga, na kateri temelji Ensel und Krete, je Grimmova pravljica Janko in Metka, ki pa služi le kot podlaga za glavno dogajanje. To je predrugачeno tako, da se samonanašalno poigrava z literarnimi konvencijami ter citira in aludira na druga dela nemške in svetovne književnosti. Drugi glavni element poigravanja z literarnim kanonom je poigravanje s podobo umetnika. Pri analizi le-te se prispevek opira na Dovičev model kanonizacije in oriše reprezentacijo fiktivnega avtorja romana, ki predstavlja ironičen odsev klasičnega pesnika. Ta naj bi svojemu bralstvu skozi dela posredoval estetske vrednote ter predstavljal temelj za kult, ki naj bi združeval skupnost. Pri Moersu je fiktivni avtor predstavljen kot arogantna, samovšečna oseba, njegovo kulturno delovanje pa kot banalno. Tako medbesedilno sklicevanje kot poigravanje s podobo pisatelja sta podlaga za ironični humor, ki prežema besedilo.

Ključne besede: nemška književnost / pravljica / Moers, Walter: *Ensel in Krete* / literarni kanon / medbesedilnost / aluzija / parodija

Nemški pisatelj Walter Moers v svojih delih pogosto posega po medbesedilnih postopkih in tako stopa v dialog z različnimi literarnimi tradicijami, predvsem s kanoniziranimi literarnimi deli nemške in svetovne književnosti. V pričujočem članku bo s tega vidika analiziran roman oziroma pravljica *Ensel und Krete* (Ensel in Krete), za katerega je po eni strani značilno medbesedilno navezovanje z aluzijami na dela starejših avtorjev, po drugi strani pa se na satiričen način poigrava tudi s podobo kanoniziranega avtorja.

Ensel und Krete (2000) je po *13 ½ življenjih kapitana Sinjedlakca* (1999)¹ drugo Moersovo besedilo, katerega dogajanje je postavljeno v čudežno deželo Zamonijo. Njegov zaplet je podoben tistemu v znani pravljici *Janko in Metka* bratov Grimm, katere predelava je: bratec in sestra, pri Moersu poimenovana Ensel in Krete, zaideta v gozdu in naletita na hišo nevarne čarovnice. Z literarnoteoretičnega vidika so posebej zanimivi metafikcijski odlomki, ki naj bi jih spisal fiktivni avtor priredbe pravljice in v katerih se razkrivajo njegovi pogledi na lastno ustvarjalnost in druge teme, ter dodana »polovična biografija« fiktivnega avtorja, iz katere bralci izvedo še več o njegovem življenju. Pomembno vlogo v besedilu ima tudi njegova vizualna podoba, saj je avtor besedila hkrati tudi ilustrator. Walter Moers, ki se je, preden je začel pisati romane, uveljavil kot stripar, je knjigo opremil z ilustracijami, ki prikazujejo dogajanje v osrednji pripovedi, dvema portretoma fiktivnega avtorja ter z zemljevidi izmišljene dežele, v katero je pripoved postavljena.² Posebnost grafične podobe besedila je tudi kombinacija različnih tipov in velikosti pisave, tako da so metafikcijski odlomki tudi vizualno ločeni od osrednje pripovedi.

Delo je predelava starejše literarne predloge, s čimer izrecno poudarja vpisovanje v literarno tradicijo. Pričujoči članek bo opisal, na kakšne načine se besedilo sklicuje nanjo in kakšno funkcijo ima to sklicevanje. Posebno vlogo ima fiktivni avtor knjige, ki se predstavlja kot klasični, kanonizirani pesnik, a hkrati to podobo tudi razdira. Pri analizi tega elementa besedila sta ključni vprašanji, katere aspekte podobe kanoniziranega pesnika fiktivni avtor aktualizira in kako jih ironično spreobrača.

Intertekstualnost

Izbrano besedilo je predelava starejšega literarnega dela – pravljice iz zbirke Jacoba in Wilhelma Grimma. Besedilo se poudarjeno navezuje na dela svetovnega in nemškega kanona v oblikah aluzij – rečemo lahko, da je delo izrazito intertekstualno.

¹ Naslove Moersovih romanov, ki so bili prevedeni v slovenščino, navajam v slovenščini – *13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* je v prevodu Darka Dolinarja postal *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca*. Roman *Ensel und Krete* prevoda v slovenščino (še) ni doživel, zato ta naslov in vsa imena, ki se pojavljajo v njem, navajam v originalu, razen zemljepisnega imena Zamonija (nem. *Zamonien*) zaradi lažje tvorbe pridevnika zamojniški. Vsi prevodi iz nemških virov so moji.

² Z zemljevidi kot posebnim elementom dela se je podrobno ukvarjal Gerrit Lembke (Lembke, »Der Große« 98–103).

Termin intertekstualnost oziroma medbesedilnost se je uveljavil kot del strukturalističnih teorij, in sicer ga je vpeljala francoska teoretičarka Julia Kristeva v navezavi na Bahtinovo idejo dialogizma (Berndt in Tonger-Erk 34). Oblikoval se je »v meddisciplinarni interakciji literarne vede, semiotike, lingvistike, psihoanalize, matematike, logike in filozofije« (Juvan, *Intertekstualnost* 5). V poenostavljeni obliki je izvirno pomenil »'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugem'« (11). Besedila namreč ne nastajajo in niso brana v vakuumu, temveč se na neki način vedno navezujejo na prejšnja ali sočasna besedila, bodisi s tem, da se neposredno zgledujejo po njih, bodisi s tem, da jim oporekajo. Teorije medbesedilnosti so se kasneje razvijale v dve smeri: teorije obče intertekstualnosti so se spoprijemale z občimi vprašanji o tem, kaj je tekst in kako se gradi njegov pomen (117), po drugi strani pa so se številni teoretiki posvetili konkretniji vlogi citatnosti kot medbesedilne tehnike, s pomočjo katere »poznejše besedne umetnine priklicujejo, preoblikujejo ali prefunkcionalizirajo predhodne književne oblike, zvrstne in stilne vzorce, zgodbe, motive in teme« (164). Za analizo pravljice *Ensel und Krete* so primernejše druge, saj se to besedilo eksplicitno navezuje na starejša literarna dela, jih citira in nanje aludira.

Ker je besedilo v celoti predelava pravljичne predloge, je najprimernejša teorija naratologa Gérarda Genetta, ki se je osredotočil na »drugostopenjska« literarna dela, torej po njegovi definiciji tista, »katerih struktura, besedilni svet in/ali jezikovni izraz so predelani iz predlog« (Juvan, *Intertekstualnost* 172). Genette je intertekstualnost opisal kot eno izmed oblik nadrejenega pojava transtekstualnosti, ki je definirana kot vse, kar eno besedilo očitno ali na skrivaj poveže z drugimi (Genette 9). Intertekstualnost se po njegovem kaže v medbesedilnih postopkih citiranja, plagiiranja in aluzije – novejšo literarno besedilo se skozi odlomke, ki jih mora bralec znati povezati z vnaprej znanim starejšim literarnim besedilom, povezuje s starejšimi (10). Druge oblike transtekstualnih povezav so še paratekstualnost (vez med besedilom in drugimi z njim povezanimi literarnimi ali neliterarnimi besedili, kot so naslov, predgovor, opombe, besedilo na ovitku ipd.), metatekstualnost (povezava med literarnim besedilom in kritičnim neliterarnim besedilom, ki se ukvarja z njim), hipertekstualnost (odnos med dvema literarnima besediloma, od katerih je eno predelava drugega) in najabstraktnejša arhitekstualnost (pripadnost različnih besedil isti literarni vrsti oziroma literaturi na splošno) (9–15).

Za odgovor na vprašanje, kako se določeno besedilo z izrazito poudarjenimi medbesedilnimi značilnostmi vpisuje v kontekst drugih del,

so pomembne vse od teh oblik. Predvsem inter- in hipertekstualnost se nanašata na vezi med določenim literarnim besedilom in drugimi literarnimi besedili, ki jih prvo citira, se nanje nanaša, jih parodira. To kaže na pretok literarnih konvencij in vplive literarnih tekstov na druge tekste znotraj iste kulture ali med različnimi kulturami. Intertekstualne navezave v novejših besedilih lahko starejša dela prevzamejo resno, jih s tem počastijo in jim dodelijo prostor in prenovitev v mlajših literarnih delih, lahko pa z njimi tudi polemizirajo ali jih prevzamejo parodično v obliki šale. Za analizo dela *Ensel und Krete* je pomembna predvsem intertekstualnost kot mreža citatov in aluzij, s katerimi besedilo stopa v dialog z drugimi literarnimi besedili. Pomen imata še hipertekstualnost, saj je besedilo predelava starejšega dela, in arhitekstualnost, saj podnaslov »pravljica« delo zvrstno določi in s tem na strani bralca vzbudi pričakovanja glede vsebine in oblike besedila, s katerimi se nato poigrava in jih sprevača. Pri obravnavi arhitekstualnosti je pomembno predvsem, da že oznaka literarne vrste pod naslovom besedila vpliva na recepcijo in bralska pričakovanja.

Parodija

V tesni zvezi s pojmom intertekstualnosti je pojem parodije, ki označuje posebno obliko medbesedilnega navezovanja na starejša literarna dela, literarne ali kulturne vzorce ter tradicije. V ožjem pomenu je parodija po definiciji Marka Juvana

besedilo, ki z ironičnim, satiričnim ali zabavnim namenom karikira oz. ob vrednostno znižani tematiki ali stilu uporablja znano (literarno) besedilo – cenjeno, klasično oz. modno, aktualno –, pa tudi vrste, smeri, avtorske idr. stile. (Juvan, »Interesi« 81)

Juvan v splošnem razlikuje dva tipa parodij, in sicer tiste, ki ironično in satirično tematizirajo literaturi lasten diskurz, ter tiste, ki ta diskurz zgolj uporabljajo in ga prenašajo na področja družbenega življenja zunaj literature (83). Za obravnavo Moersove pravljice, ki se izrazito usmerja v tematiziranje literature, njene fiktivnosti ter odnosa med avtorjem in njegovim lastnim delom, je relevanten prvi tip, torej tisti, pri katerem se »interes parodista usmeri [...] v literarno življenje (literarna satira)« (87). Njen namen je, da skuša vplivati na razmerja med udeleženci v literarnem komuniciranju, kar ji uspeva s posnemanjem, pačenjem ali spreminjanjem znanih besedilnih vzorcev (87–88).

Juvan v nadaljevanju loči dve obliki parodije glede na odnos, ki ga vzpostavljata z literarno tradicijo: prve, ohranjevalne ali konservativne, so tiste parodije, »v katerih je mogoče razbrati ubesediljen interes za procese vzpostavljanja, spreminjanja, ohranjanja in/ali problematiziranja nacionalnega literarnega kanona« (Juvan, »Interesi« 90). Za ta tip je značilno, da večinoma parodira sodobna dela, ki se še niso uveljavila v nacionalnem kanonu, saj gre za boj za prevlado in uveljavitev enega od konkurenčnih si vzorcev na literarnem področju ali za vzdrževanje obstoječega stanja, tako da parodist skuša s smešnejem diskreditirati vsakršne odklone od uveljavljene tradicije ali od prevladujočega literarnega vzorca nekega obdobja (91–92). Drugi tip parodij pa Juvan označi za naprednjaškega ali progresivnega; ta je bil po njegovih ugotovitvah v literarni vedi tradicionalno bolj raziskan, predvsem pri ruskih formalistih:

[T]u parodija nastopa kot predhodnica, formalno-raziskovalna avantgarda, ki počisti s kanoniziranimi normami, tradicionalne postopke pa uporabi kor gradivo za odpiranje in podpiranje novih literarnorazvojnih teženj. [...] novatorji prepletajo parodijo z direktno literarno satiro, kadar pa že pretežno parodirajo, to počnejo manj vezano na vzorce predlog, bolj sproščeno in igrivo oz. vrednostno ambivalentno, tako da parodije včasih niti ne opazimo takoj. Tudi s tem neupoštevanjem strogih žanrskih in stilnih razmejitev ter z ignoriranjem načela imitacije (četudi ironične) razkrajajo naprednjaki ustaljeno strukturo kanona nacionalne literature. (99–100)

Ensel und Krete, ki je v prvi vrsti imitacija pravljice bratov Grimm, aludira pa še na več starejših in že kanoniziranih literarnih del, sodi v slednjo, progresivno skupino parodičnih besedil. Pri tem besedilu ne gre za enoznačno smešenje konkurentov v boju za prevlado na literarnem polju, temveč za igrivo komunikacijo z literarno tradicijo, ki le-te ne želi kritizirati ali diskreditirati, temveč jo na sproščen in humoren način obuditi. V tem smislu za Moersovo pravljico velja podobno, kot je Juvan ugotovil za nekatera sodobna slovenska besedila: gre za »politematska parodična besedila, ki mdr. tematizirajo literarni kanon sam, aludirajo na znamenita imena, šolsko klišeizirane interpretacije, preigravajo njegove motivne topose, oblikovne klišeje, ideologeme meščanskih ter realsocialističnih 'velikih pripovedi' itn.« (105). V nadaljevanju članka bom predstavila načine, na katere pravljica *Ensel und Krete* komunicira z literarno tradicijo in s tem vzpostavlja humor, ki prežema vse besedilo, še prej pa je treba nekaj besed nameniti definiciji pojma kanon.

Kanon in kanonizirani avtor

Ensel und Krete citira številna nemška in druga besedila iz nabora del, za katera parodija predvideva, da jih bralec pozna iz izobraževanja v šolskem sistemu – tako imenovana kanonizirana besedila. Kanon je »v prvi vrsti korpus besedil, ki so se s pomočjo različnih selekcijskih procesov obdržala kot vzorna in avtoritativna znotraj neke skupnosti« (Dovič, »Sodobni pogledi« 25). Gre torej za besedila, ki so načeloma znana večini bralcev znotraj nekega kulturnega kroga in ki veljajo za paradigmatična, vzorna, kot ideali neke literarne vrste, sloga ali literarnozgodovinskega obdobja. Marko Juvan opredeli vloge kanona na ravni recepcije, produkcije, vrednotenja ter klasificiranja literarnih besedil:

Kanonska dela funkcionirajo kot prototipi, (a) po katerih sprejemamo, razumemo, doživljamo, osmišljamo pomen in formo literarnih tekstov (torej kot okviri), (b) po katerih proizvajamo nove izjave (pravila in konvencije [...]), (c) po katerih novote vrednotimo, umeščamo v vrednostne kontekste (kot norma), in (č) po katerih besedila klasificiramo v žanrske, tematske in poetološke sisteme. (Juvan, »Literarni« 119)

Hkrati pa pojem kanona ne zajema zgolj književnih besedil, temveč tudi okoliščine, ki so vplivale na kanonizacijo določenega dela: govorimo o »razlogih in mehanizmih, ki so privedli do tega, da je določenemu bralnemu občinstvu prezenten določen izbor besedil, avtorjev, z njimi povezanih komentarjev, razlag, vrednot in sistematizacij, medtem ko ostala slovstvena proizvodnja ostaja v mrtvem kotu njegovega kulturnega pogleda« (118). Isto misel povzema tudi Dovič, ki meni, da je »neizogibno, da kot del literarnega kanona poleg besedil upoštevamo tudi kanonične avtorje, ki so pogosto le pomensko izpraznjeni označevalci čiste avtoritete, ter nize tipičnih kritiških in interpretacijskih zapisov ter sistematiziranih vrednotenj kanoniziranih besedil« (Dovič, »Sodobni pogledi« 25).

V tem smislu ukvarjanje s kanonom pomeni tudi ukvarjanje s kanonizacijskimi procesi, ki manj zadevajo prvine samega literarnega besedila kot njihovega avtorja. Marijan Dovič v članku »Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov« oriše model kanonizacije, ki se nanaša na »raznolik[e] vidik[e] 'posmrtnih življenj' posameznih umetnikov« (71) od predispozicij oziroma potencialov v delih in življenju umetnika do procesov v literarnem sistemu, za katere so odgovorni drugi akterji in ki vodijo do kanonizacije v kolektivnem spominu skupnosti (72). Za analizo podobe fiktivnega avtorja v delu *Ensel und Krete* so, kot bomo videli kasneje, relevantni predvsem prvi, torej dejavniki,

ki se nanašajo na življenje in dela umetnika samega – Dović to skupino dejavnikov imenuje *vitae* po vzoru religioznih besedil in jo deli na štiri podskupine (74). *Opera* se nanaša na vsebine umetniških del, ki morajo biti prepoznana »kot nekaj prelomnega, utemeljitvenega, konstitutivnega« (74).

V literaturi se na primer ekstenzivno, celo obsesivno samoreferenčno ukvarjanje s toposi umetnika, njegovega posebnega poslanstva, mejnega položaja vidca-preroka in podobno kaže kot vidna poteza številnih kanoniziranih opusov. Kot da bi bili ustrezni motivi za kanonizacijo nekako anticipirani v umetniških delih – s poudarjanjem lastne umetniške pozicije, slavljenjem velikih umetniških predhodnikov, obujanjem ali izumljanjem zgodovinske tradicije, pisanjem (manjkajočih) nacionalnih epopej, in končno, z izrekanjem »pre-rokb« in vizij za prihodnost. (74–75)

Drugo podskupino dejavnikov Dović definira kot tisto, ki zadeva umetnikovo osebnost in (javno) podobo – *persona*. To vključuje vedenje, življenjske stile, fizično pojavo ipd. – posebnosti le-teh so znotraj kanonizacijskih procesov interpretirane »v smislu koncepta *genialnosti*, ki je [umetnikove] kognitivno-kreativne zmožnosti potiskal v bližino iracionalnega, običajnim smrtnikom odmaknjene in nedosegljivega« (75). Tretja podskupina dejavnikov so *aenigma* – ti predstavljajo »transgresije in odklone, vpredene v posameznikov biografski dosje« (75). Četrto pa predstavljajo dejanja (*acta*) in se nanašajo na dejavnosti umetnika na kulturnem področju, npr. ustanavljanje kulturnih ustanov (75).

Razen dejavnikov, ki izhajajo neposredno iz avtorjevega življenja in del, Dović definira še procese, ki (načeloma po umetnikovi smrti) privedejo do dokončne kanonizacije v kulturnem spominu skupnosti. Mednje prišteva *inventio*, ki zadeva ukvarjanje s posmrtnimi ostanki, materialno zapuščino, rokopisi in novimi izdajami del, spomenike v obliki nagrobnikov, spominskih plošč ipd. ter poimenovanja lokacij ali ustanov po umetniku, pa tudi simbolično spominjanje v obliki podob na denarju in v obliki državnih praznikov (76–77). Tretja večja skupina dejavnikov, ki kot *inventio* načeloma nastopi po umetnikovi smrti, se imenuje *cultus* in služi kontinuiranemu ohranjanju spomina na kanoniziranega umetnika: obsega tvorbo sekundarnih besedil, ki se nanašajo na dela umetnika (umetniške predelave in kritični, akademski ipd. komentarji); rituale spominjanja v obliki praznovanj, odkritij spomenikov, podelitev nagrad ali obletnic; ter delo izobraževalnega sistema, ki s kanoniziranim umetnikom seznanja mlajše generacije (77–79). Zadnja skupina dejavnikov, ki jo omenjam le zaradi dopolnitve modela, čeprav za analizo izbranega literarnega besedila ni bistvena, so *virtutes*, ki se

nanašajo na oblikovanje skupnosti preko skupnega čaščenja umetnika in zgodovinskega spomina (79–80).

Aluzije na starejša literarna dela

Že naslov *Ensel und Krete* za bralce, ki so seznanjeni z literarno tradicijo v nemškem jeziku, zveni znano – zvočna podoba naslova močno spominja na pravljico *Hänsel und Gretel*, ki jo slovenski bralci poznajo pod naslovom *Janko in Metka*. Da bi bila medbesedilna navezava še jasnejša, je tekst podnaslovljen kot pravljica in celo v samem besedilu pripovedovalec bralce opomni, da so zgodbo ali pa z njo povezano otroško pesmico nekje zagotovo že slišali:

No, do te točke se vam je tale zamonjska pravljica zagotovo zdela znana, kajne? Ali pa vsaj otroška pesmica z enakim naslovom: *Ensel in Krete sta odšla v gozd ...* Le rahlo posodobljena različica, tole z zvezi z gozdom pisanih medvedov, vas je prepričala, da še niste nehali brati, držži!³ (Moers, *Ensel* 40)

Besedilo samo se na tem in še na več drugih mestih (200, 203, 225) definira kot neposredna predelava predloge, za katero predvideva, da jo bralci poznajo. Osrednje dogajanje sledi pravljčni osnovi: bratec in sestra se izgubita v velikem, nevarnem temnem gozdu, le da pri Moersu ne zaradi pomanjkanja, temveč iz dolgočasje in želje po dogodivščinah – s tem, da izgubljenost v gozdu ni posledica ekonomske stiske, temveč rezultat turistično-luksuzne potrebe po raziskovanju, je izhodiščni položaj pravljice postavljen na glavo (Bauer 406). Po več dneh tavanja in nekaj srečanjih z bolj ali manj nevarnimi čudnimi bitji, živalmi in pojavi se otroka najdeta na jasi, na kateri stoji na videz prijetna hiška. Otroka vstopita, čeprav se bojita, da je hiška morda čarovničina. Pri Moersu se hiša sama izkaže za neke vrste čarovnico, ki ju namerava požreti, iz nje pa ju reši medved Boris Boris. Pravljica se zaključi s humorno spremenjeno zaključno frazo iz pravljice bratov Grimm: »Končana je pravljica, mimo teče miškica, in kdor jo ujame, si iz nje na noben način ne sme sešiti krznene kape ali skuhati juhe, kajti šivanje krznenih kap in kuhanje juh iz gozdnih živalic je od danes naprej za vekomaj prepovedano«⁴

³ »Nun, bis zu dieser Stelle wird Ihnen dieses tamonische Märchen bekannt vorgekommen sein, nicht wahr? Oder zumindest das gleichnamige Kinderlied: *Ensel und Krete, die gingen in den Wald ...* Nur die leicht modernisierte Fassung, die Sache mit dem Buntbärwald, hat Sie bei der Stange gehalten, stimmt's?«

⁴ »Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, und wer sie fängt, darf sich auf keinen Fall eine Pelzkappe daraus machen oder Suppe daraus kochen, denn das Pelz-

(Moers, *Ensel* 225). Ravno vnaprejšnje poznavanje snovi in pričakovanih motivov omogoči, da se besedilo zasuka drugače od pričakovanega in da pripovedovalec lahko samovoljno vdira v tok pripovedi ter se norčuje iz svojih bralcev in lastnega besedila.

Čeprav se besedilo samo označi kot pravljica, se v strokovni literaturi zanj pojavlja tudi izraz roman: v uvodu v zbornik o Moersovih besedilih Gerrit Lembke o njem govori kot o romanu (Lembke 28–29); Hans-Edwin Friedrich pa zanj uporabi izraza roman in parodija pravljice (Friedrich 193) in se v nadaljevanju posveča vprašanju, kako se besedilo uprizarja v primerjavi s tradicionalnimi pravljicami. V drugem članku v istem zborniku je besedilo označeno tako kot roman kot tudi kot pravljica (Thiem 217, 231). Bauer v uvodu v svoj članek večkrat uporabi izraz romani za vsa zamonijska besedila, nato pa *Ensel und Krete* v isti povedi označi tako za »zamonijski roman« kot za »zamonijsko pravljico«, v nadaljevanju pa svojo oznako precizira, in sicer gre pri besedilu za umetno pravljico, ki potencirano razgalja dejstvo, da je umetna (Bauer 404). Že neenotnost vrstne oznake namiguje na dejstvo, da gre za literarnovrstno netipično besedilo.

Janko Kos je pravljico opredelil kot kratko prozno ali verzno zgodbo:

Njena posebnost v primerjavi s pripovedko je neverjetnost, čudežnost, nestvarnost likov in dogodkov, vendar pomešanih s stvarnostjo, ki je verjetna, to pa tako, da oboje ni lokalizirano v konkreten zgodovinski čas in prostor. To dvoje je v pravljici splošno in abstraktno kot poseben svet poleg zgodovinsko stvarnega. Tudi junaki pravljic so splošni, ne pa individualno določeni kot v pripovedkah pa tudi bajkah. (Kos 168)

Alenka Goljevšček v svojem opisu pravljice poudarja njeno svobodnost, saj naj bi bila neodvisna od predlog in si bila sposobna izposojati od povsod (Goljevšček 43). Z literarnega vidika je zanjo značilno, da »suvereno ignorira individualnost (njeni junaki ponavadi nimajo niti lastnih imen), prostor (zanjo je pomemben le shematični prostor akcije, konkretni prostor je zanemarljiv), čas (tristo let mine kot en dan), njegovo minevanje (Trnuljčica se zbudi iz stoletnega spanja prav tako sveža in mlada, kot je bila)« (43). Pravljica prav tako samoumevno vzporeja ravni tostranskega in onstranskega.

Za pravljlične like je po Maxu Lüthiju značilno, da v središču dogajanja stoji junak ali junakinja, vsi ostali pa so definirani glede na svoj

kappenmachen und Suppekochen aus kleinen Waldtieren ist von heute an verboten auf immerdar.« (Moers, *Ensel* 225) Prim. pri bratih Grimm: »Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große Pelzkappe daraus machen.« (Grimm 104)

odnos do njega ali nje: so njegovi ali njeni partnerji, sovražniki, pomočniki ali kontrastne figure (Lüthi, *Märchen* 27; Lüthi, *Evropska* 74), njihov »smisel obstoja izvira iz njihovega odnosa do junaka« (Lüthi, *Evropska* 105). Avtor opozarja tudi na značilnosti pravljичnega fabuliranja: dogajanje naj bi temeljilo na preprosti dihotomiji problem – rešitev (Lüthi, *Märchen* 25). Dogodki so nanizani epizodično; vsaka epizoda je »v sebi zaključena« (Lüthi, *Evropska* 44). Za analizo izbranega besedila je zelo pomembno tudi, da je slog pripovedovanja skop, omejuje se na dogodke brez slikovitih opisov dogajalnega prostora (Lüthi, *Evropska* 44). Podobno preprostost poudarja tudi Alenka Goljevšček, ki pravljичne like opiše kot površinske in enodimenzionalne, izolirane od vsega, kar ni v neposredni zvezi z osrednjo zgodbo pravljice (Goljevšček 45).

Že ta preprosti opis pravljice zadostuje za ugotovitev, da se *Ensel und Krete* sicer ravna po nekaterih določilih pravljice, vendar jih preoblikuje po svoje in se z njimi poigrava, druge pa prezre in uvede posebnosti, ki delo ločijo od tradicionalnih pravljic. Hans-Edwin Friedrich navaja nekaj značilnosti, ki Moersovo pravljico ločijo od literarne predloge: čaravnica tu ni enoznačna konkretna figura, pomočniki niso moralno neoporečne figure, temveč vsaka na svoj način problematična; porušena je za pravljice značilna dihotomija med dobrim in zlim, pravljica pa je manj shematična, saj so figure natančneje psihološko izrisane, njihova dejanja imajo jasno motivacijo, zaporedje dogodkov je verjetno. Literarna vrsta tematizira samo sebe (Friedrich 197). Druge posebnosti, ki *Ensel und Krete* ločijo od tradicionalnih pravljic, so še: menjavanje pripovedovalčeve drže (osrednja pripoved poteka večinoma s stališča Ensla in deloma Krete, eden od prizorov je pripovedovan iz perspektive volka, Mythenmetzove digresije naj bi prvoosebno pripovedoval sam fiktivni avtor, polovična biografija na koncu knjige pa se predstavlja kot objektivno znanstveno besedilo z opombami fiktivnega prevajalca); jezikovni stil, ki je inovatorski, poln humornih neologizmov in s tem drugačen od načeloma preprostega, parataktičnega sloga pravljic; zasidranost v sicer fiktiven, a geografsko zamejen in natančno opisan svet Zamonije; ter odprti konec, saj Mythenmetz ponudi dva različna konca, enega negativnega in enega pozitivnega (otroka požre čaravnica ali pa ju pred njo reši medved Boris Boris) – vendar pa bralec na koncu zaradi digresij in poigravanja z literarnimi konvencijami pripovedovalcu pravzaprav ne zaupa več, zato se njegova pozornost popolnoma usmeri k samorefleksivnosti literarnega besedila in dejstvu, da se besedilo samo predstavlja kot konstrukt, ki je zaradi avtorjevih komentarjev ves čas v nevarnosti, da se bo le na videz trdno zgrajena fabula vsak trenutek razkrojila.

Pravljice načeloma niso vključene v kanone svetovne književnosti in se ne znajdejo v šolskih berilih, razen v tistih za učence najnižjih razredov. Večinoma so omejene na otroško recepcijo. Ravno dejstvo, da je za to besedilo izbrana oznaka pravljica, katere zakonitosti pa delo v več pogledih krši, nakazuje na dialog z literarnimi konvencijami in bralskimi pričakovanji, ki jih je oblikovala socializacija v šolskem sistemu.

Besedilo se ne sklicuje le na pravljico bratov Grimm, temveč tudi na nekatera druga dela predvsem iz nemške književnosti, pa tudi literature drugih narodov; te aluzije so bolj ali manj opazne. Prvo, zelo očitno, najdemo že na začetku pravljice. Osrednje besedilo se začne šele po več straneh ilustracij, in sicer s fiktivnim citatom istega izmišljenega avtorja, ki naj bi napisal oziroma priredil celo pravljico. Verzi naj bi izvirali iz prvega speva dela »Der Große Wald« (Veliki gozd) in predstavijo situacijo, v katero naj bi zašel prvoosebni pripovedovalec na začetku svojega življenja – znašel se je v temačnem gozdu, v katerem je skrenil s prave poti. V visokem, divjem, zlem gozdu je naletel na tako strašne nevarnosti, da ga ob misli nanje še danes grabi groza, saj je bil tako blizu smrti. Ker pa je imela izkušnja tudi pozitivne posledice, jo bo opisal – s tem je podana napoved prihodnje zgodbe.⁵ Jambski verzi so urejeni v trivrstične kitice s shemo rim aba bcb cdc. Metrična in kitična shema, omemba prvega speva in nakazana situacija so jasen znak, da gre v verzih za aluzijo na začetek prvega speva Dantejeve *Božanske komedije*, ki prav tako naslika podobo pripovedovalca, izgubljenega v temnem gozdu, obdanega z nevarnostmi, ki napove, da bo retrospektivno popisal svojo izkušnjo v sledečem besedilu (prim. Alighieri 7).

Prvi dve deli, s katerima Moersovo besedilo stopa v dialog, sta torej znana pravljica bratov Grimm in *Božanska komedija*. Ti besedili sta zelo različni – kratka pravljica in dolgi ep, prozno in verzno besedilo, preprosto besedilo, zanimivo načeloma za najmlajše bralce in poslušalce, in »vzvišeno«, »odraslo« delo z vrha mednarodnega literarnega

⁵ »Kaum hatt' mein Leben ich begonnen, / Befand ich mich in einem finstren Wald, / Da ich vom rechten Wege abgekommen. // Wie quälend, zu beschreiben die Gestalt / Der hohen, wilden, bösen Waldeshallen, / Die, denk ich dran, erneu'n der Furcht Gewalt. // Zu nah war'n mir des Todes Krallen. / Der Guten wegen, das er mir erwies, / Bericht ich, was im Walde vorgefallen.« (Moers, *Ensel* 11) V mojem prevodu: »Izgubil sem sred temne se goščave, / ko komaj se pričelo je življenje, / saj skrenil sem od steze prave. // Popisati strahove bo trpljenje, / ki mi jih divja hosta je zadala / in še zadaja misel na zelenje. // Že kremplje smrt je k meni stegovala. / Dogodke v gozdu tukaj opisujem, / saj skušnja mi je tudi dobro dala.«

kanona. Bralec, ki se je namenil prebrati fantazijsko pravljico s čudežnega kontinenta, je na njenem začetku soočen z aluzijo na delo, ki je pravo nasprotje tega. Sopostavljanje dveh tako različnih besedil oziroma navezovanje na *Božansko komedijo* v besedilu, ki se predstavlja kot nekaj preprostega, načeloma linearnega in neproblematičnega, je podlaga humorju, ki bralca nato spremlja skozi vse besedilo.

Drugo jasno aluzijo na znano literarno delo najdemo v eni od digresij v trenutku, ko junaka Ensel in Krete bežita pred nenavadno gozdno pošastjo, listnatim volkom. Fiktivni avtor Mythenmetz se spomni, da je tako zver nekoč videl v ujetništvu v zoološkem inštitutu za nevarna bitja v Atlantisu, in navede pesem, ki naj bi jo napisal ob tisti priložnosti: »An einen alternden Laubwolf« (Starajočemu se listnatemu volku). V pesmi predstavi podobo stare zveri, katere listi so uveli,⁶ katere pogled je utrujen, ki je debela okoli pasu. Volkovi zobje so otopeli, njegove noge se tresejo, njegov gobec je primeren le še za zehanje – kljub temu pa se lirski subjekt umakne, ko ga zagleda za rešetkami, saj v volku sluti moč gozda in v njegovih očeh vidi lakomnost.⁷ Pesem o volku, sestavljena iz treh štirivrstičnic, se medbesedilno navezuje na pesem *Panter* nemškega pesnika Rainerja Marie Rilkeja (prim. Rilke 39). Obe pesmi predstavita pogled na zver, ki je ostarela v ujetništvu in od katere je ostala le še senca nekdanje neukročnosti, divjosti in nevarnosti. Rilkejev panter se le še občasno spomni svoje narave in ta iskrica spomina vedno hitro ugasne; Moersovega/Mythenmetzovega volka pa se lirski subjekt sicer še vedno boji kot divje zveri, a opis živali tega strahu ne utemeljuje, saj je volkov opis bolj komičen kot spoštovanje vzbujajoč. Tako iz veličastne pošasti, ki v glavni pripovedi preganja otroka, postane usmiljenja in posmeha vredna pojava starosti. Bralec, ki opazi vzporednice med Rilkejevim besedilom in verzi v pravljici, prepozna aluzijo in ugotovi, da se v domnevno pomembnem, klasičnem literarnem besedilu nenadoma znajde absurdna fantazijska žival – listnati

⁶ Glede na opis in ilustracije gre za volku podobno, pokonci stoječo zver, pokrito z listjem.

⁷ »Nur noch welk sind deine Blätter / Nur noch müde schweift dein Blick / Auch die Hüften sind jetzt fetter / Dennoch weiche ich zurück // Nunmehr stumpf sind deine Zähne / Deine Läufe seh' ich zittern / Und dein Maul dient nur zum Gähnen / Dennoch bist du hinter Gittern // Denn man ahnt die Kraft des Waldes / Und man sieht die Gier im Blick / Die noch immer in dir waltet / Also weiche ich zurück.« (Moers, *Ensel* 74–75) V mojem prevodu: »Tvoji listi so uveli, / truden tvoj pogled je zdaj, / tvoji boki so debeli, / a jaz se umaknem vkraj. // Topi so zobje, ko zehaš, / tvoje šape trepetajo, / z gobcem svojim le še krehaš, / a zaprt si za ograjo. // Slutim namreč moč divjine / in pohlep, ki kdaj pa kdaj / lačno ti pogled prešine, / raje se umaknem vkraj.«

volk.⁸ Razlika med kontekstoma podobno kot pri aluziji na *Božansko komedijo* podpira humor v pripovedi in na tem mestu sprosti napetost osrednjega dogajanja.

Poseben humor aluzijama doda še dejstvo, da se kot avtor obeh fiktivnih citatov predstavlja sam Hildegunst von Mythenmetz, torej domnevni avtor pravljice *Ensel und Krete*. Bralec, ki obe pesmi prepozna kot medbesedilni navezavi, se tudi zaveda, da avtor dejanskih literarnih del, na kateri se pravljica sklicuje, seveda ni Mythenmetz, saj je le-ta fiktivna figura, ki si jo je izmislil resnični nemški pisatelj Walter Moers, temveč sta njuna avtorja Dante in Rilke. Mythenmetz s tem, da v svojo pravljico vpisuje domnevno lastne citate, izda svoje karakteristične lastnosti, ki so značilne za vse digresije – svojo prevzetnost in samozadovoljnost ter ponos na lastno delo, ki ga promovira.

Kot je opisano zgoraj, je Genette kot oblike intertekstualnih navezav opredelil citate, plagiate in aluzije. Pri obeh predstavljenih odlomkih gre za parodični aluziji na dobro znani deli evropske literature; zlasti verzi, ki se navezujejo na *Božansko komedijo*, pa se zaradi zvestega sledenja slogu in vsebini izvirnika približujejo parafraziranemu citatu. Lahko ju pojmujejo kot fiktivna citata na nivoju zamonijske literature, saj Mythenmetz po lastnih besedah citira samega sebe. Čeprav se fiktivni pesnik pretvarja, da je avtor besedil, ki očitno nista njegovi, pojem plagiata za odlomka ni primeren. Če bi ju imeli za plagiata, bi namreč pomešali nivoja zamonijske in evropske literature.

Aluziji na *Božansko komedijo* in *Panterja* sta najočitnejši, v besedilu pa najdemo še nekaj manj opaznih in manj izpostavljenih sklicev na druga literarna dela, ki imajo prav tako vlogo navezovanja na literarne tradicije in vzpostavljanja humorja. Poleg navezav na konkretna besedila (naslov izmišljenega dela o Hildegunstu von Mythenmetzu »Poezija in umešano jajce« je aluzija na avtobiografijo Johanna Wolfganga von Goetheja *Poezija in resnično*; glej Moers, *Ensel* 247) se nekatere aluzije nanašajo tudi na zgodovinske literarne sloge (»zamonijska ekspresionistika« se sklicuje na ekspresionizem; glej Moers, *Ensel* 236).

⁸ Podoben postopek najdemo tudi v četrtem Moersovem zamonijskem romanu *Mesto sanjajočih knjig*, kjer so v citirano Goethejevo *Popotnikovo nočno pesem* vpisane podobno nenavadne fantazijske živali »nurne« (prim. Moers, *Mesto* 240).

Hildegunst von Mythenmetz kot parodija kanoniziranega literata

Posebnost pravljice so vanjo vstavljeni metafizijski odlomki, ki se oddaljujejo od glavne zgodbe in v katerih do besede pride fiktivni avtor Hildegunst von Mythenmetz, pisatelj juči dinozaver. Že njegovo ime namiguje na njegovo tesno povezavo z literaturo, z zgodbami, saj »Mythenmetz« pomeni toliko kot »klesar mitov«.⁹ Izmišljeni pisatelj se na način, ki ga Bauer povezuje z odmevi zgodnjemantične schleglovske poetike (Bauer 408), odloči komentirati lastno zgodbo, predvidene bralske reakcije, področje literarne kritike in druge teme, s tem pa zaustavlja tok pripovedi in ga včasih pretrga prav na najbolj nape-
 tih mestih – v odlomku, ko glavna junaka lovi požrešni volk, večkrat prekine pripoved z dolgimi izvajanji o matematiki, zamonijem šolskem sistemu in svojem sovraštvu do literarne kritike (Moers, *Ensel* 84–92). Z odmiki od linearne toka pripovedi, v katerega se vrivajo daljši odlomki o najrazličnejših temah, se pravljica spremeni v moderni roman, izrazito zaznamovan z esejskimi – postopki, značilnim za sodobno pripovedništvo, ki rahlja tok pripovedi in usmerja bralsko pozornost proti načinu upovedovanja. Alojzija Zupan Sosič ugotavlja: »V esejskih digresijah v romanu – digresije pa so osnovna oblika organizacije esejskega v pripovedi – se običajno v prvi povedi naznači tema, problem, ki ga bomo raziskovali, potem pa se okrog te problemske osi v obliki koncentričnih krogov nizajo asociacije, variacije, primeri in argumenti, s katerimi se ta razvija in bogati« (Zupan Sosič 62). Pripovedovalec Mythenmetz programatično vpelje novo literarno formo, ki jo po sebi poimenuje »mythenmetzovska zastranitev« (Mythenmetzsche Abschweifung) (Moers, *Ensel* 40). Ta naj bi avtorju dovoljevala, da »po svoji volji komentira, podučuje, se pritožuje, na kratko: zastranjuje« (40). Fiktivni avtor v odlomkih, ki so tudi grafično ločeni od besedila osnovne pripovedi, s humorjem razbija napestost, prekinja pripovedni tok, opozarja na podrobnosti, ki jim bralec sicer morda ne bi posvetil toliko pozornosti, predvsem pa pove veliko o samem sebi – o fiktivnem avtorju in njegovi psihologiji izvemo celo več kot o naslovnih junakih Enslu in Krete.

Mythenmetza lahko beremo kot satirično izkrivljeno podobo ideje klasičnega, kanoniziranega pesnika. Lintvern, ki je v knjigi označen kot najbolj znan in najbolj bran zamonijemski avtor (Moers, *Ensel* 231),

⁹ V slovenskih prevodih zamonijemskih romanov se je zanj uveljavilo ime Blagorad Basnodolski, ki ga je prvi uporabil Darko Dolinar v prevodu *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca* (Moers, *13 ½ življenj* 190).

humorno prekrši oziroma sprevrže več določil, ki jih Dović opredeljuje kot bistvene za kanoniziranega umetnika. Fiktivni avtor, ki se ves čas poudarja kot absolutna avtoriteta nad svojimi liki, dogajanjem v zgodbi in nad bralci, se napihnjeno povečuje in povzdiguje svojo veliko pomembnost za zamonijsko literaturo. Ko prvič pride do besede – ko se prvič oddalji od pripovedi o Enslu in Krete – in se predstavi bralcem kot avtor, izjavi:

Jaz sem Hildegunst von Mythenmetz, in to ime bi vam moralo biti dovolj znano. Verjetno ste morali v zamonijski osnovni šoli na pamet recitirati mojo *Mračnogorsko žerko*, dokler vas niso pekli mandlji. To je pač negativna posledica tega, da kot pisatelj pripadaš življenjski obliki, ki z nekaj sreče lahko doživi tisoč let: sam moraš doživljati, kako postajaš klasik. Predstavljam si, da je približno tako biti pri živem telesu požrt od črvov. A tu ne gre za občutek uspešnega pisatelja.

Za kaj torej gre? Gre za nekaj velikega, seveda: vi, bralec, ste lahko priča izjemnemu trenutku zamonijske literature. Verjetno še niste opazili, a že ste sredi od mene samega izumljene in popolnoma nove pisateljske tehnike, ki jo bom poimenoval *mythenmetzovska zastranitev*.¹⁰ (40)

Mythenmetz se torej predstavi bralcem, iztrganim iz do tedaj varnega linearnega poteka znane pravljice, kot živi klasik, katerega dela morajo poznati že učenci v osnovnih šolah. Svojo situacijo sicer predstavi kot neprijetno, vendar je tarnanje o tegobah uspešnega pisatelja le krinka za samohvalo, s katero poudarja svojo pomembnost na literarnem področju. Pripiše si celo pravico do literarnovednega tolmačenja lastnih del, s tem da tehniko pisanja, ki se jo je odločil vpeljati, poimenuje po sebi. Ne želi si biti všečen bralcem, temveč le sebi. Ta prva zastranitev je dolga 13 strani, nato pa so podobni odlomki razpršeni tudi v nadaljevanju besedila. V veliki meri se, kakor je po Doviću tipično za dela potencialno kanoniziranih umetnikov, samonanašalno ukvarjajo

¹⁰ »Mein Name ist Hildegunst von Mythenmetz, und er dürfte Ihnen wohl zur Genüge bekannt sein. Wahrscheinlich haben Sie in der Zamonischen Elementarschule meine Finsterbergmade auswendig aufsagen müssen, bis Ihnen die Mandeln gebrannt haben. Das ist ein Nachteil davon, wenn man als Schriftsteller einer Daseinsform angehört, die mit etwas Glück tausend Jahre alt werden kann: Man muß selber miterleben, wie man zum Klassiker wird. So ähnlich stelle ich es mir vor, bei lebendigem Leib von Würmern aufgefressen zu werden. Aber es geht hier nicht um die Befindlichkeiten eines Erfolgsschriftstellers. Worum geht es denn? Es geht um Großes, natürlich: Sie, der Leser, dürfen Augenzeuge einer Sternstunde der zamonischen Literatur sein. Sie haben es vielleicht noch nicht bemerkt, aber Sie sind schon mittendrin in einer von mir entwickelten und vollkommen neuartigen schriftstellerischen Technik, die ich die *Mythenmetzsche Abschweifung* nennen möchte.«

z Mythenmetzovim položajem kot literatom, vendar tako, da njegove podobe ne povzdigujejo, temveč ga prikažejo v slabi luči, saj se avtor na primer posveti detajlnemu opisu svoje delovne sobe (41–51) in oglašuje lastna dela (122), popolnoma pa ignorira, kaj bi si o njegovem delu lahko mislili agenti kanonizacije, in sicer literarni kritiki (41). Samovšečnost, s katero se predstavlja Mythenmetz, lahko beremo kot satirično zavrnitev ideje kanoniziranega pesnika, ki vodi razvoj estetskega čuta svojih bralcev – ker ga bralec spozna kot nadležnega starca, naveličanega svojih uspehov in nevljudnega do svojih bralcev, se spoštovanje do njega kot vzvišene osebnosti izgubi.

Fiktivni avtor tudi ne loči med avtorstvom in instanco literarne kritike, saj meni, da ima sam izključno pravico do presojanja lastnih del. Ena izmed zastranitev je v celoti posvečena njegovemu sovraštvu do literarne kritike, za katero je prepričan, da je nepotrebna in nalašč blati njegove knjige, kritiki pa so po njegovem neuspešni avtorji, ki se želijo maščevati nad uspešnejšimi kolegi:

Kakšne kvalifikacije pa moraš imeti za to, da lahko kritiziraš moje delo? Prebrati moraš eno mojih knjig, to je vse – in večina jih niti tega ni prav naredila. Predstavljajte si razmerje med delom literata in literarnega kritika: knjigo ustvarjam leto, dve, kritik jo v eni, dveh urah takole počez prebere, pri čemer preskoči najboljša mesta, da bi si lahko slabša bolje zapomnil. In misli, da je s tem pridobil pravico, da mojo knjigo izpostavi javni kritiki v *Gralundschem kulturem vestniku*, jo raztrga, ljudem odsvetuje njen nakup in uniči dve leti mojega življenja.¹¹ (89)

Mythenmetz nato osebno obračunava z osovraženim literarnim kritikom Latudo, pri čemer se ne ustavi niti pred ostrimi napadi na kritika in njegovo družino (90–91). S tem dokaže, da sam ne zna sprejemati kritike in da je prepričan, da so njegova dela tako dobra, da jih kritizirajo le zavistneži. Svoja dela hvali kot visoko literaturo in zaničuje besedila drugih avtorjev, ki jih ima za manjvredna; eksplicitno se naveže tudi na razlikovanje med po njegovem mnenju malovredno množično

¹¹ »Welche Qualifikationen muß man schon mitbringen, um meine Arbeit kritisieren zu dürfen? Man muß ein Buch von mir gelesen haben, das ist alles – und die meisten von ihnen haben nicht mal das ordentlich getan. Man stelle sich einmal das Leistungsverhältnis von Literat und Literaturkritiker vor: Ich arbeite an einem Buch ein, zwei Jahre, ein Kritiker liest es in ein, zwei Stunden quer, wobei er die besten Stellen überspringt, um sich die schlechteren besser merken zu können. Damit glaubt er berechtigt zu sein, mein Buch einer öffentlichen Kritik im *Gralsonder Kulturkurier* auszusetzen, es niederzumachen, den Leuten vom Kauf abzuraten und zwei Jahre meines Lebens zu zerstören.«

in visoko elitno književnostjo, saj pri njegovih delih »ne gre za komercialno uprizoritev za bežno zadovoljevanje nizkih množičnih nagonov, tu gre za visoko književnost z večno vrednostjo«, ki naj bi posredovala neomajne vrednote in se kosala z najbolj globokoumnimi miselnimi procesi (54). Na drugih mestih kritizira zamonijski šolski sistem (87–88) in politični sistem v naselju Bauming, kjer se zgodba začne (52, 97), ali pa na več straneh ponavlja le isto nesmiselno besedo »brummli«, da bi tako demonstriral svojo oblast nad bralci in nad zgodbo (59–62). Namesto da bi torej kot pravi klasični avtor v svojih izjavah posredoval etične ali drugačne vrednote ter v svojem pisanju stremel po estetski dovršenosti ter s tem povzdigoval širšo kulturno skupnost, svoje izjavljanje v javnem prostoru izkoristi za samopromocijo, osebno obračunavanje s sovražniki, dokazovanje lastne premoči nad bralci in opisovanje nepomembnosti, ki nimajo veliko zveze z zgodbo. Javna podoba avtorja torej postane izrazito negativna.

O Mythenmetzovem življenju več izvemo iz zadnjega dela knjige, t. i. polovične biografije Hildegunsta von Mythenmetza, ki naj bi jo sestavil fiktivni prevajalec Walter Moers. Ta del romana je zamaskiran kot biografska predstavitev pomembnega tujega avtorja, ki ga knjiga želi predstaviti bralcem prevoda (Friedrich 194), in popisuje Mythenmetzovo mladost, njegove literarne vzpone in padce, njegova prijateljstva ter seveda navaja naslove njegovih izmišljenih literarnih del. Ker se ta del knjige predstavlja kot znanstveno delo, je opremljen z opombami, ki se sklicujejo na domnevne vire in literaturo o pesnikovem življenju in delu. Hkrati pa fiktivni avtor že v uvodu naznani, da je objektivni opis Mythenmetzovega življenja nemogoča naloga in da besedilo lahko ponudi le približek ali fragment (Moers, *Ensel* 231). Mythenmetz naj bi bil namreč – skladno z Dovičevim konceptom *aenigma* – mojster v prikrievanju svojih življenjskih okoliščin pred javnostjo, o njem pa naj bi krožilo veliko legend in ponarejenih listin, dnevnikov, špekulacij ipd. (231, 239, 252, 254).

Posamezne epizode iz Mythenmetzovega življenja lahko beremo kot parodije posameznih aspektov *vitae* klasičnega kanoniziranega pesnika. Tako naj bi mladi pisatelj in njegov prijatelj sestavila politični program, ki sta ga pribila na vrata univerzitetne knjižnice, ki pa je označen kot »zmeden konglomerat nezrelih političnih idej in prenapihnenih izjav« (Moers, *Ensel* 235–236). Nasprotno kot pri klasičnih pesnikih, katerih potencial za kanonizacijo načeloma vključuje tudi kulturno ali politično udejstvovanje (Dovič, »Model« 75), tukaj fiktivni biograf že s formulacijo izrazi nezrelost pesnikovih političnih idej in svoje nestrinjanje z njimi. Parodičnost se še stopnjuje z informacijo, da program sicer ni

imel nobenih političnih posledic, a da je pribijanje manifestov na vrata univerze postalo priljubljena navada študentov (Moers, *Ensel* 236). Od ideje, da naj bi pesnik skupaj z estetskimi širil tudi politične ideje, ostane banalna študentska zabava brez kakršnekoli veljave. Pomembnih posledic ni imelo niti Mythenmetzovo kulturnoorganizacijsko udejstvo vanje – okoli sebe naj bi v mladih letih zbral skupino drugih mladih literatov, vendar biografija ne omeni njihovih pisateljskih ali pesniških dosežkov, temveč le to, da so ostali člani krožka posnemali njegov slog oblačenja, način govora in držo pri hoji do te mere, da je moralo delovati že groteskno (235). Vsekakor je bila pesnikova pojava »zanimiv[a] figur[a] z vidika vedenja, življenjskih stilov, pa tudi same fizične pojavnosti« (Dovič, »Model« 75) – pri slednjem ne smemo pozabiti na dejstvo, da je Mythenmetz predstavljen kot lintvern oziroma zmaj, s čimer nas seznanja že ena prvih ilustracij v knjigi (Moers, *Ensel* 5). Mythenmetzovo ljubezensko pesništvo dobi videz preprodajanja drog, s katerimi je zasvojil bogate dame, ki so postale odvisne od njegovih pisem in zanje plačevale velike vsote (237–238). Pisal je romane, v katerih je oglaševal izdelke tovarne svojega mecena in se s tem prodal zakonitostim kapitalizma (240). Njegov pesniški navdih, ki naj bi mu bil dan od nadnaravnih moči, se je izkazal za posledico tega, da je skozi zračnik svoje delovne sobe poslušal banalne pogovore iz sosednje stavbe (242), kar predstavlja ironični odsev ideje pesniške genialnosti. Zaradi lastnih uspehov je postal izredno aroganten in nespoštljiv do vse svoje okolice (241). Hkrati pa je bil večino časa, tudi v obdobjih svojih najbolj čudnih idej, prepričan, da so vsa njegova dela izvrstna in da tvorijo moralno podlago za vso zamonijsko družbo (250). Vsi ti dogodki iz njegovega življenja potrjujejo, da gre pri njegovi podobi za obrnjeno, parodično podobo klasičnega kanoniziranega pesnika, ki namesto da bi svojemu bralstvu posredoval spoznavne, etične in estetske vrednote, služi le samemu sebi in na prvo mesto vedno postavlja lastno pomembnost.

V manjši meri polovična biografija parodira tudi aspekta *inventio* in *cultus* kanonizacije pesnika. Pri prvem gre za omembe iskanja in skrbi za izvirnike Mythenmetzovih besedil, ki naj bi bila izdana v obliki faksimilov in jih fiktivni biograf navaja v opombah:

*S petnajstimi tedni zamude – seznam knjig, ki si jih je Hildegund von Mythenmetz dokazano izposodil od Univerze v Gralsundu, z vsakokratnimi zamudninami in prilogo s faksimili pesnikovih opomb na robu in mastnih madežev, študentska študijska skupina, Univerzitetna založba Gralsund.*¹² (Moers, *Ensel* 234)

¹² *Fünfzehn Wochen überzogen – Die Liste der von Hildegund von Mythenmetz nachweislich ausgeliehenen Bücher aus der Universität von Gralsund, mit den jeweiligen Über-*

Sama polovična biografija ter večina izmišljenih literarnokritičnih in literarnozgodovinskih del, na katera se biograf sklicuje, sta primera sekundarnega korpusa besedil, ki naj bi nastal v teku kanonizacijskih procesov. Podobno kot zgornji primer s faksimiliranimi dokazi o zamudninah in mastnih madežih se njihovi naslovi nagibajo k banalnosti (»*lirični kuharski recepti*«, 231; »*Poezija in umešano jajce*«, 247) ali pa poudarjajo Mythenmetzovo samovšečnost in samopomembnost (»*Aroganca kot stilno sredstvo v življenju in delu Hildegunsta von Mythenmetza*«, 241). Prav tako naj bi avtorjevo ustvarjanje spodbudilo tudi druge pesnike in pisatelje, ki naj bi prevzeli njegove slogovne postopke in tematike, ki jih je obravnaval (235, 245). Omenjen je tudi dejavnik indoktrinacije skozi šolski sistem (235).

Glede na Dovičev model kanonizacije pri Mythenmetzovi podobi v veliki meri prevladujejo dejavniki, povezani z avtorjevo osebnostjo in delom, elementov oblikovanja narodne skupnosti pa ne najdemo. To lahko razložimo z odsotnostjo zgodovinskega konteksta, saj je besedilo postavljeno v fiktivni čas v fiktivni deželi in obravnava fiktivnega avtorja. V ospredju je parodija osebnostnih lastnosti umetnika in v manjši meri kanonizacijskih procesov, nacionalna vloga pa v primerjavi z resničnimi evropskimi klasiki, na katere se nanaša model, za pravljico ni bistvena.

Sklep

V aluzijah na starejša literarna dela v pravljici *Ensel und Krete* se mešata visoko in nizko, kanonizirana in nekanonizirana literatura. Aluzije na kanonizirana literarna besedila so umeščene v nov pravljичni kontekst, zato se zdi, da so ta izgubila svoj posvečeni položaj v nepreštevni množici drugih besedil in so le še posamezni zidaki v mozaiku literature na splošno, ki jih je mogoče in dovoljeno poljubno povezovati z drugimi ter se jim na ljubeč način posmehovati. S tem poigravanjem pa stara dela dobijo tudi novo življenje in aktualnost, čeprav z ironično distanco. Podobno se dogaja z osebnostjo klasičnega literata, katerega pesmi se šolarji učijo na pamet in ki navdihuje dela literarnih zgodovinarjev ter njihovih študentov. Ker je fiktivni avtor Hildegunst von Mythenmetz predstavljen kot izrazito negativen lik, se izgubi njegova vloga podajalca estetskih in moralnih resnic,

ziehungsgebühren und einem Anhang mit faksimilierten Randbemerkungen und Fettflecken des Dichters, Studentenarbeitsgruppe, Universitätsverlag Galsund.

ki naj bi jih bilo najti v njegovih delih, saj ga bralci na noben način ne morejo spoštovati kot osebnosti. Njegove neprijetne karakterne lastnosti – vzvišenost, samovoljnost, samopoveličevanje – ter dejstvo, da je opisan kot lintvern, lahko vodijo le k bralskemu posmehu. Vzpostavljanje ironičnega humora in distance je tako glavna funkcija poigravanja z medbesedilnimi navezavami in banalno odslikavo podobe velikega pesnika in pisatelja. Kot piše Lembke (Lembke, »Hier fängt« 18), lahko mešanje določil elitne in množične literature pri Moersu dojemamo kot odmev Fiedlerjeve postmoderne zahteve po premostitvi prepada med njima. Hkrati pa humor ter aktualizacija klasičnih del v kombinaciji s pravljničnimi elementi omogočata tudi tako imenovani »crossover« – aktualnost besedila tako za odraslo kot za mladinsko publiko (20).

LITERATURA

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.
- Bauer, Manuel. »Wie wird aus einem Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* ein Kunstmärchen aus Zamonien? Walter Moers' *Ensel und Krete* und die Transformation eines romantischen Märchenmodells«. *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Teil 1*. Ur. Claudia Brinker-von der Heyde et al. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. 403–412.
- Berndt, Frauke, in Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Dović, Marijan. »Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov«. *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 71–85.
- Dović, Marijan. »Sodobni pogledi na literarni kanon in njegovo družbeno vlogo«. *Dialogi* 39.1–2 (2003): 18–44.
- Friedrich, Hans-Edwin. »Was ist ein Märchen aus Zamonien? Zu *Ensel und Krete* von Walter Moers«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 193–213.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Prevedla Wolfram Bayer in Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Goljevšček, Alenka. *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Grimm, Brüder (Jacob und Wilhelm). *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand*. Ur. Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, 2009.
- Juvan, Marko. »Interesi parodij, literarni kanon in razvoj«. *Slavistična revija* 42.1 (1994): 81–109.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Juvan, Marko. »Literarni kanon«. *Literatura* 3.3–4 (1991): 116–135.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Lembke, Gerrit. »'Der Große Ompel'. Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 87–119.

- Lembke, Gerrit. »Hier fängt die Geschichte an.' Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 15–41.
- Lüthi, Max. *Evropska pravljica. Forma in narava*. Prevedla Alenka Veber. Ljubljana: Sophia, 2011.
- Lüthi, Max. *Märchen. 10., bearbeitete Auflage*. Ur. Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- Moers, Walter. *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca*. Prevedel Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Moers, Walter. *Ensel und Krete*. Frankfurt: Goldmann, 2002.
- Moers, Walter. *Mesto sanjajočih knjig*. Prevedla Stana Anželj. Ljubljana: Sanje, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Rainer Maria Rilke*. Izbral in prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Thiem, Ninon Franziska. »Auf Abwegen. Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers' *Ensel und Krete*«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 215–232.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Playing with Canon in Walter Moers's *Ensel und Krete*

Keywords: German literature / fairy tale / Moers, Walter: *Ensel und Krete* / literary canon / intertextuality / allusion / parody

The German writer Walter Moers uses two main ways to play with literary canon in his work *Ensel und Krete*: on the one hand, by intertextually referring to older texts, and on the other, by ironically parodying the image of the canonised poet as an important person. The paper uses Genette's theory of intertextuality to analyse the intertextual relationships that define the novel, identifying the main works that the text refers to. The source for *Ensel und Krete* is the fairy tale *Hänsel und Gretel* by Grimm brothers. However, it serves only as the source for the main plot, which is then transformed in order to self-referentially play with literary conventions as well as to quote and allude to other works of German and world literature. The other main element of playing with the literary canon is playing with the image of the artist. To analyse the latter, the paper uses the model of canonisation advocated by Dovič in order to outline the representation of the fictional author of the novel, who presents an ironic reflection of the classical poet. The classical poet is

supposed to convey aesthetic values to his readers through his text and represent the basis for a cult which brings together a community. In Moers's text, however, the fictional author is presented as an arrogant, conceited person, and his cultural activity is represented as banal. The intertextual references as well as the play with the writer's image are the basis for the ironic humour that permeates the text.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2.09Moers W.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.10>