

UDK 821.133.1.09-343"16"

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

lilijana.burcar@guest.arnes.si

POZABLJENE LITERARNE PRAVLJICE FRANCOSKIH SALONSKIH PISATELJIC

Prve literarne pravljice so se v prepoznavni žanrski obliki pojavile ob koncu 17. stoletja v okviru francoskega salonskega gibanja, ki so ga vodile elitne aristokratkinje. Namenjene so bile odraslemu poslušalstvu in bralstvu, služile pa so kot oblika političnega manifesta. Z njimi so se salonske pisateljice postavile po robu patriarhalnim omejitvam svojega časa, še zlasti proti prisilnim porokam in zakonskim zvezam, v katerih ženske niso imele pravice do svobodne ljubezni, ekonomske neodvisnosti in lastnega, prepoznavnega literarnega glasu. Vse to so podelile svojim pravljicnim protagonistkam in ustvarile utopični profeministični svet, ki je z dekanizacijo avtoric ostal pozabljen in izbrisan vse do konca 20. stoletja.

Ključne besede: 17. stoletje, salonske pravljicarke, *Diskretna princesa*, *Zvezdna svetloba*, *Čebela in pomarančevcevec*, *Princ Škrat*

The first literary tales emerged out of the 17th-century French salons, run by high-ranking aristocratic women, and served as a political manifesto. The salon women writers used the genre they created to promote a proto-feminist agenda. This included a rebellion against forced marriages and a withdrawal from the institution of marriage that circumscribed their freedom of movement, love, self-sufficiency and the right to their own literary voice. The female salon writers bestowed these rights on their fairy-tale female protagonists, creating a proto-feminist utopian world that sank into oblivion upon the authors' exclusion from the canon.

Keywords: 17th-century French salons, women writers, *The Discreet Princess*, *Starlight*, *The Bee and the Orange Tree*, *Prince Dwarf*

1 Uvod¹

Prvim literarnim pravljicam so temelje postavile salonske pisateljice, ki so bile tudi izumiteljice in osrednje nosilke pravljичnega žanra ob koncu 17. stoletja. Literarne pravljice so vzniknile v okviru francoskega salonskega gibanja kot oblika predelave in hibridne nadgradnje avtorskih pripovedi Straparole in Basileja ter srednjeveških viteških in bukolinih romanov z dodanimi primesmi čudežnega, ki so jih avtorice zajemale tudi iz motivik in pripovednih šablon takrat znanih ljudskih pripovedi (Bottigheimer 2009: 13–24). Marie-Catherine d'Aulnoy (1651–1705) je bila avtorica prve literarne pravljice Otok sreče (*L'Île de la Félicité*), objavljene v sklopu njenega romana *Historie d'Hypolite, comte de Douglas*. Z njo je postavila izhodišče vsem ostalim pravljicam, vključno s Perraultovimi. Ob objavi svoje prve zbirke pravljic v letih 1697 in 1698 pod

¹ Prispevek je nastal v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

naslovom *Les Contes des fées*, tj. pripovedi o vilah, je novemu pravljичnemu žanru dala tudi ime (Duggan 2008: 80). Objavila je 25 literarnih pravljic, ki so bile vse prevedene v angleščino in dobro poznane na Britanskem otočju, še preden je Robert Samber leta 1729 prvikrat prevedel Perraultovo zbirko osmih pravljic (Warner 1995: 165). Že leta 1691 je bil v angleščino preveden in objavljen njen roman *Zgodba o Hipolitu*, z njim pa njena prva okvirjena literarna pravljica. Nato so sledili prevodi vseh zbirk njenih pravljic: prve leta 1699 in preostalih leta 1707, 1716 in 1721 s številnimi ponatisi (Warner 1995: 165; Jones 2008: 240; Bottigheimer 2012: 169).

Avtorice Henriette-Julie de Murat, Marie-Jeanne L'Héritier, Charlotte-Rose de La Force, Catherine Bédacier Durand, Catherine Bernard in Louise d'Auneuil z Marie-Catherine d'Aulnoy na čelu so med letoma 1690 in 1715 napisale in objavile 74 pravljic. To je bilo več kot dobri dve tretjini celotne pravljичne produkcije, ki je v tem časovnem obdobju obsegala okrog 110 pravljic (Seifert 1996: 8). Avtorice niso le postavile temeljev pravljичnemu žanru, ga razvile in poimenovala, marveč so bila njihova dela prevladujoča in enako ali po prevodih sodeč celo odmevnejša od Perraultovih, hkrati pa so imela neposreden in odločujoč vpliv na kasnejša dela drugih avtorjev in avtoric. Kljub temu je bil njihov prispevek izbrisan iz zgodovine literarnega žanra, njihove literarne pravljice pa izključene iz kanona. Posledično za tvorca in edinega predstavnika literarnih pravljic iz tega prvega in ključnega obdobja še danes velja Charles Perrault, čeprav je objavil eno samo zbirko osmih literarnih pravljic in je bil le eden od šestnajstih pisateljev in pisateljic, ki so ob koncu 17. stoletja delovali v francoskem salonskem gibanju (Seifert 1996: 5–6). Razlog za dekanonizacijo avtoric in njihovih pravljic se skriva predvsem v vsebini in različnih ciljih, ki so jih pri pisanju imele avtorice in na drugi strani Charles Perrault. Ključnega pomena je, da se je Perrault v t. i. sporu glede žensk (*quarelle des femmes*) postavil na stran konservativnih sil, ki so si prizadevale za utišanje in umik aristokratinj iz javnega življenja. S tem se je postavil na stran patriarhalne paradigme, tej pa so se v svojih pravljicah zoperstavile aristokratske pisateljice, ki so v ta namen tudi ustanovile in vodile salonsko gibanje.²

² T. i. spor glede žensk, na čelu katerega so stali konservativni moralisti kot npr. nadškof François in opat Pierre de Villiers na eni strani in na drugi pripadniki francoskega dvora ter visokega meščanstva in inteligence kot npr. prav Boileau-Déspreaux in Charles Perrault, je prinesel vrsto moralistično podčrtanih traktatov, tako filozofskih kot leposlovnih moralističnih razprav o vlogi in položaju aristokratskih žensk v takratni družbi. Mesto ženske naj bi bilo ob možu in otrocih, torej v zasebnosti doma, kjer naj bi »izkazovala pokornost Bogu in možu« (Seifert 1996: 179) in se nesebično predajala izključno otrokom in skrbi za vodenje gospodinjstva. Prehod žensk v javni prostor, kjer naj bi vodile svoje salone in se posvečale gojenju in širjenju lastne izobrazbe, razgledanosti in splošne omikanosti, s tem pa tudi elokventnosti ter izgradnji lastnega literarnega jaza, naj bi bil ne le oblika odklona od materinstva in ženskosti, temveč celo grožnja aristokratskemu redu. Izobražena in razgledana, s tem pa radovedna in družabna ženska, kot so izpostavljali moralisti vključno z nadškofom Fénelonom v vplivnem traktatu o izobrazbi žensk *De l'éducation des filles* iz leta 1687, naj bi podlegala iracionalnim hotenjem in težnjam. Zato naj bi tudi že samo branje literarnih del, še toliko bolj pa njihovo ustvarjanje, nevarno prebujalo in razplamtevalo domišljijo žensk. Vodilo naj bi v njihovo razuzdanost in propad aristokratskega reda (Seifert 1996: 209). Izobrazba žensk naj bi zato bila, kot so goreče poudarjali moralisti s Fénelonom na čelu, strogo omejena na polje »gospodinjških znanosti« oziroma tega, »kako vzgajati otroke, nadzorovati služabnike in voditi finančne izdatke za gospodinjstvo« (204). To gledanje so podprli tudi številni književniki s svojimi satiričnimi in drugimi spisi, ne nazadnje s svojimi literarnimi stvaritvami. Med njimi je bil najvidnejši prav Perraultov sodobnik Boileau, ki je leta 1694 objavil satiro z naslovom *Satire X*, bolj poznano pod naslovom *Proti ženskam* (*Contres des femmes*). Kot

Aristokratkinje, ki so bile blizu francoskemu dvoru ali pa njegov del, so v 17. stoletju začele ustanavljati lastne salone in s tem prostore, namenjene druženju in izobraževanju, saj v tem obdobju v nasprotju z moškimi niso bile upravičene do formalne izobrazbe (Seifert 1996: 91). Svojo razgledanost in omikanost so razvijale in krepile tudi v okviru pripovednih tekmovanj, ki so potekala v salonih in so zahtevala splošno razgledanost in poznavanje književnosti (Bottigheimer 2012). Ker so bile pravljice novonastali žanr in domnevno obremenjene s sledmi ljudskih pripovedi, niso veljale za žanr, ki bi bil enakovreden uveljavljenim žanrskim izpeljavam antičnih literarnih predlog, zlasti tragediji in epskemu pesništvu, kar je bilo privilegirano literarno področje moških piscev. To je pomenilo, da so si ženske kot avtorice pravljичni žanr lahko vzele za svojega in znotraj tega nemoteno ustvarjale in širile lastno literarno polje in avtoriteto, ne da bi bile izzij ali grožnja moškim in njihovemu statusu resnih, etabliranih piscev (Brocklebank 2000: 128). V ospredje so postavile svoje družbene zahteve, povezane s položajem in omejitvami, ki so se nanašale na njihovo vlogo in položaj žensk v aristokratski družbi (Seifert 1996: 96). V literarnih pravljicah so namreč preizpraševale družbenospolne omejitve in ostro nastopile proti instituciji dogovorjenih porok in prisilnih zakonov, v katere so bile ujete tudi same. Namesto tega so poudarjale svobodno izbiro partnerja, zvestobo in pravičnost (Zipes 2009: 3). Zahtevale so spremembo zakonskih določil, po katerih naj bi ženske iz aristokratskih krogov imele pravico, da se jim ni treba poročiti, kot tudi, da niso obvezane rojevati otroke proti lastni volji in da lahko samostojno upravljajo svoje premoženje (Thelander 1982: 468). Če pa se že poročijo, so zahtevale, da imajo kot moški pravico do srečne ljubezni, tj. do zunajzakonskih ljubezenskih zvez in partnerstev (Warner 1996: 7). Na to so vezale pravico do samostojnega in neoviranega gibanja v javnem prostoru in tudi pravico do izobrazbe oziroma izobraževanja (Seifert

njeno domnevno protitež je Perrault še istega leta objavil svojo razpravo *V obrambo ženskam (Apologie des femmes)*, v kateri obsodi Boileaujevo mizoginijo, a na način, da podpre temelje patriarhalne demagogije. Gre za dve strani istega kovanca oziroma za frakcije iste konservativne struje, saj se Perrault postavlja na stran žensk, tako da povečuje ideal domesticirane ženske oziroma konservativni ideal femininosti, ki od ženske zahteva pokornost, ubogljivost in privolitev v pogospodinjnost. Te zahteve in domnevne vrline žensk Perrault vpleta tudi v moralistične poduke v zaključku svojih pravljic, večina katerih je osrediščena na ženske in na predpisovanje ter obvladovanje njihovega vedenja. Tako je z moralnimi nauki, s katerimi je opremil svoje pravljice, nastopil proti zagovornikom antičnega pisanja, a tako, da se je po vsebini povedanega hkrati pridružil konservativnim silam drugega, istočasno potekajočega spora, tj. spora o ženskah. Ta vzorec se verzi skozi vse Perraultove pravljice, začenši z njegovo prvo v verzih, *Grizelda*. V predgovoru k četrti izdaji zbirke treh pravljic v verzih (*Grizelda, Oslovska koža in Smešne želje*) iz leta 1695 prototipično zapiše, da mu literarni zagovorniki antike ne morejo ničesar očitati, saj tudi tako preprosti in na novo vznikli žanr, kot so pravljice, prinaša ne le povsem zadostne moralne poduke, marveč celo takšne, s katerimi Perrault v svojih novodobnih pravljicah zlahka presega tiste, ki jih najdemo v najbolj priznanih antičnih pripovedih in basnih. Za primer daje Petronijevo *Efeško vdovo*, ki naj bi v antični predlogi posredovala za ženske nevarni, koruptivni moralni poduk, navajajoč jih k nekrepostnosti, kar naj bi obveljalo za splošno sprejeto in med ženskami dopustno vedenje oziroma za zatečeno stanje. Perrault v predgovoru izpostavlja, s tem pa zagovarja svojo pravljico, da v nasprotju s tovrstnim kvarnim moralnim načelom njegova *Grizelda* prinaša »drugačen« in zato od antičnega dela boljši moralni poduk: »Ženske uči, da potrpežljivo prenašajo svoje može in da je le potrpežljivost in vdanost žene tista, s katero je mogoče premagati še tako brutalno ali čudno realnost [zakonskega stanu]« (v *Framed* 2012: 116). Podobne vsebinske poudarke in moralne zaključke, ki stojijo v ostrem nasprotju s prizadevanjem salonskih pravljicark in njihovimi besedilnimi svetovi, v katerih zagovarjajo svobodo ljubezni in izbiro partnerja kot tudi samostojnost in svobodo gibanja in delovanja za ženske, najdemo v vseh ostalih Perraultovih pravljicah, ki se večinoma osrediščajo na odrasle ženske.

2008: 338). Zato je v njihovih pravljicah (vse so bile, tako kot Perraultove, namenjene odraslemu občinstvu) poudarek na avtonomnih in aktivnih junakinjah in na svobodni izbiri partnerja oziroma v povezavi s tem na drugačnem, neodvisnem življenju junakinje v utopičnem svetu, ki ga ne določajo družbenospolne norme in nuja po poroki. Njihove pravljice so zato delovale kot politični manifest. Z njimi so si avtorice vsaj v besedilnem svetu skušale izklesati drugačne vloge in možnosti tako gibanja kot delovanja; zunaj njega in v okviru salonskega gibanja pa zagotoviti prepoznanje njihovih intelektualnih sposobnosti, splošne razgledanosti in veččin pisanja, kar naj bi jih v javnem prostoru postavilo ob bok moškim kot enakovredne, tj. racionalne ali »kartezijanske« subjekte (Feat 2012: 237).

Protagonistke prvih literarnih pravljic izpod peres salonskih avtoric imajo zato več skupnega z odločnimi in premetenimi junakinjami Straparolovih in ljudskih pripovedi kot pa s Perraultovimi in kasneje Grimmovimi nebogljenimi in samopomanjšanimi protagonistkami, ki jih zaznamujeta pasivnost in popolna odvisnost od princa ali drugega moškega (Rowe 1986: 207). V nasprotju s Perraultovimi in Grimmovimi kanoniziranimi klasičnimi pravljicami v delih salonskih pravljíčark zasledimo nekonvencionalni vzorec samostojnih, pronicljivih, bistrih in premetenih protagonistk in vseskozi aktivnih osrednjih junakinj, ki jih vodijo lasten razum, neomajna volja in zvrhana mera lastne iznajdljivosti ter razsodnosti. Ob pomoči dobrih vil boter se junakinje s svojimi dejanji aktivno postavljajo po robu vsiljivim princem in prisilnim porokam, hkrati pa potek dogajanja obračajo sebi v prid: tj. v prid svobodne izbire partnerja ali pa življenjske poti, ki vključuje srečo v življenju nasploh, ne da bi se zato bile ženske prisiljene poročati oziroma vstopati v kakršnakoli partnerska razmerja, da bi si zagotovile osnovno eksistenco. To nemalokrat vodi tudi do utopičnih skupnosti, postavljenih v bukolične svetove, kjer življenje žensk poteka nemoteno in ločeno od (dominacije) moških, tj. stran od patriarhalne paradigme. V vseh teh pogledih zato prve pravljice izpod peres salonskih pravljíčark veljajo za obliko profeminističnega pisanja.

2 Samostojne, aktivne in bistrourne protagonistke

Osnovni vzorec samostojne in aktivne junakinje, ki stoji v ostrem nasprotju s Perraultovim vzorcem nemočnih, pasivnih in od princev odvisnih junakinj, je prototipično razviden v eni od osrednjih, a danes pozabljenih salonskih pravljic, v *Diskretni princesi* (*L'Adroite Princesse*) avtorice Marie-Jeanne L'Héritier de Vallon. Pravljica v ospredje postavlja junakinjo, ki jo odlikujejo iznajdljivost in drznost, trezna presoja, razum in modrost. Ta vzorec je določil potek in obliko pisanja, ki so ga v kasnejših objavah prevzele preostale salonske avtorice (Zipes 2008: 76), da bi se postavile po robu družbenospolnim omejitvam svojega časa in družbenega razreda. Marie-Jeanne L'Héritier je za literarno predlogo vzela Basilejevo pripoved Sapio Liccardo, v kateri nastopajo tri hčere bogatega trgovca (Bottigheimer 2012: 140). Tako kot v predhodni verziji, ki dogajanje sicer postavlja v meščansko okolje v nasprotju z aristokratskim v *Diskretni princesi*, najmlajšo sestro odlikujeta modrost in premetenost, s katerima ne le prekaša, marveč nadvlada zapeljivega princa. Njegov načrt je zapeljati vse tri sestre in jih onečastiti. Z zvijačo si uspe izposlovati vstop v stolp, kjer starejši sestri

podležeta njegovim praznim, zapeljivim obljubam in zanosita. Pri tretji, bistroumni in nikakor ne naivni ter pomoči potrebni sestri, pa naleti na nepremostljivo oviro. Kajti ni le pametnejša od njega, ampak se je sposobna odločno braniti sama. To pravljica nazorno udejanji že v prvem od treh ključnih ali prelomnih trenutkov v pripovedi:

Ko je ta prevarantski princ zaklenil njeni sestri vsako v svojo sobo, se je odpravil na lov za Finnette. [...] Princ se je skušal princesi prilizniti z enakim leporečenjem in komplimenti, ki jih je uporabil pri njenih sestrah. Vendar pa ta ni bila takšne vrste, da bi jo bilo mogoče kakorkoli preslepiti, zato mu ni odprla vrat[...] Hudobni princ je izgubil potrpljenje. Nekje je staknil velik leseni hlod in se z njim spravlil nad vrata njene sobe ter jih vrgel s tečajev. Na drugi strani je našel Finnette, oboroženo z velikim kladivom in očmi, lesketajočimi se od jeze. 'Princ,' je rekla, 'če se mi samo približaš, ti bom s tem kladivom razčesnila betico.'« (2009: 83–84)

Tako kot v Straparolovi pripovedi tudi na tem ključnem mestu junakinje ne zaznamujejo nemoč, pasivnost in odvisnost od drugega moškega, marveč lasten razum in moč. Junakinja se zna postaviti zase in se rešiti na lastno pest, zanašajoč se na lastno pamet in iznajdljivost. To se v zgodbi ponovi še dvakrat, kar pomeni, da predpisani trije pravljlični vrhunci pripovedi poudarjajo bistroumnost in neodvisnost osrednje junakinje. Te lastnosti so odločilnega pomena, saj ji pomagajo, da sama skuje različne načrte in se lastnoročno otrese vsiljivega in agresivnega ljubimca, ki ni izbravec njenega srca. Dinamika in razvoj pripovedi sta odvisna od metod, ki jih bo uporabila protagonistka, in od njene prebrisanosti in iznajdljivosti, kar je sicer tudi značilnost ljudskih pripovedi, ki v tem pogledu (v nasprotju s kasneje kanoniziranimi literarnimi pravljicami) ne razlikujejo med spoloma (Zipes 1993). Ob naslednji priložnosti princesa vsiljivca ukane. »[V]ihtech svoje kladivo kot pahljačo« princa prepriča, da s poroko, v katero jo sili, ne velja hiteti, kajti »zakonske zveze, ki se sklepajo sredi noči, se vedno izkažejo za nesrečne« (L'Héritier 2009: 84). Princa prepriča, da se odpravi spat v eno od sosednjih sob, ki je v resnici grajska greznica z veliko luknjo na sredini, čez katero je bistrourna Finnette namestila nekaj palic in jo prekrila s pravo žimnico. Ko princ ves obtolčen pristane v podzemeljskem kanalizacijskem jarku, ni le premagan, ampak tudi ponižan. Zato da princeso ugrabiti in pripeljati na svoj grad, kjer jo obsodi na grozljivo smrt. Vendar ko naj bi potisnil sod, okovan z »noži, rezili in ukrivljenimi žebli« (86), po hribu navzdol, ga bistrourna princesa ukani: v sod lastnoročno potisne njega, sod pa brene po hribu navzdol. Zlobni princ v izteku pripovedi podleže ranam, princesa pa se poroči z izbrancem svojega srca.

V predgovoru in vmesnih komentarjih k tej pravljici, ki jo je avtorica posvetila drugi salonski pisateljici Henriette-Julie de Murat, Marie-Jeanne L'Héritier oriše zasnovano pravljico. Izpostavlja, da na koncu pripovedi nikakor ne more triumfirati zlobni princ in slabič ali pa strahopetni in brezbrizni starejši sestri, temveč le »modra in pogumna Finnette« (L'Héritier v Bottigheimer 2012: 144). Pravljica je oblika preizpraševanja ujetosti žensk v prisilne poroke in hkrati upor proti družbenospolnim omejitvam, ki od žensk terjajo podredljivost, s tem pa privzemanje in izkazovanje pasivnosti in nemoči kot osrednjih kreposti. Te zahteve ali konstrukte femininosti pravljica zavrne in postavlja v ospredje inteligentno in iznajdljivo ter neodvisno protagonistko, ki se podaja v boj za lastne pravice. Kot je razvidno iz predgovora, je pripoved posvečena takrat

še mladi Henriette-Julie de Murat, in v tem pogledu nastopa tudi kot vrsta prijateljske podpore in dobronamernege svarila mladi salonski pisateljici. Marie-Jeanne L'Héritier nagovarja Henriette-Julie de Murat, naj se raje posveča pisanju in lastni samoizpolnitvi, kot da bi se zapletala v ljubezenske afere in se predajala plitkim in sprenevedajočim se ljubimcem, ki »vzdihujejo, ne da bi bili zares zaljubljeni«, ki v ušesa šepetajo in natakajo »sladke praznosti« ali pa prisegajo na večno ljubezen že »v prvih trenutkih vzburjenja« (2009: 142–43).

3 Preizpraševanje družbenospolnih vlog

Avtorice salonskega gibanja so v svojih pravljicah, ki so jim služile kot politično angažirana oblika pisanja, v ospredje postavile ne le aktivne in neodvisne junakinje, marveč so to izhodišče uporabile tudi, da bi neposredno prevprašale in denaturalizirale tako konstruite maskulinnosti kot femininnosti. Eden od pogostih narativnih prijemov zato ni le preoblačenje junakinj v oblačila, predpisana za moške, temveč, kot je prototipično razvidno iz pravljice Henriette-Julie de Murat *Zvezdna svetloba (Etoilette)*, tudi in predvsem zasuk družbenospolnih vlog žensk in moških: pri tem moški postanejo nosilci lastnosti, ki so v danem zgodovinskem trenutku povezane s femininnostjo, in ženske tistih družbeno predpisanih lastnosti, povezanih z maskulinnostjo. Ta zasuk vlog ni zgolj oblika ironičnega poigravanja s konstrukti femininnosti in maskulinnosti, temveč služi kot oblika razgaljanja in preizpraševanja njihovih enoznačnosti. Zasuk vlog, ki ga prinaša pravljica *Zvezdna svetloba* izpod peresa Henriette-Julie de Murat, je zato neposreden obračun s socializacijskimi normami, ki izhajajo iz teh binarnih konstruktov in ki so utesnjujoče tako za moške kot za ženske. Pravljica *Zvezdna svetloba* v ospredje postavlja mlad par, ki ju njuni družini želita razdružiti in poročiti s partnerjem/partnerico po izbiri njunih staršev. Zaljubljenca pobegneta z ladjo, ki jo zajame vihar, v katerem ta potone. Princa naplavi na otok, imenovan Tiho življenje. To je otok, na katerem

[n]i bilo mogoče slišati enega samega glasnega zvoka, kajti vsi so govorili šepetaje in hodili po prstih. Ni bilo sporov in komajda kaj vojn. Če je bil spopad neizbežen, so se bojevale samo ženske: od daleč so metale lesnike, divja jabolka. Možje so se pri tem držali postrani: spali so do opoldneva, predli volno na kolovratih, si v lase spletali lepe trakove in pentlje, hodili z otroki na sprehod in si ličili obraze z rdečilom in lepnotnimi pikami. (2009: 173)

V tem ključnem segmentu celotne pripovedi pravljica prinaša zasuk v delitvi vlog med moškimi in ženskami in slika ta svet kot povsem naraven, s čimer preizprašuje družbenospolne norme in njihovo domnevno naravnost v realnem svetu. Razkriva absurdnost femininnosti in maskulinnosti ali binarne in hierarhično zastavljene delitve vlog in s tem delitve dela, saj so tako moški kot ženske sposobni vseh del in opravil. Pravljica zamaje in izpodkoplje prinčevo slepo zaupanje v njegov tradicionalno patriarhalno ospoljeni svet: na vsakem koraku sreča moške, ki se predajajo skrbi in sočustvovanju, medtem ko so ženske zadržane in se raje ukvarjajo z vojaškimi zadevami, ki pa jih vodijo na svojstven način. Ta je antitezen maskulinnemu idealu vojskovanja in herojstva, ki obvladuje srednjeveške viteške romane:

Kraljica, ki je bila na čelu zajetnega kontingenta dam, je hrabro branila most, ki je povezoval bregova rečice in na nasprotni strani katerega se je sovražnik že postavil v bojno formacijo.

Divja jabolka so letela v vse smeri. Tiste/i, ki so utrpele/i že najmanjšo poškodbo, so se takoj umaknile/i iz boja. (2009: 176)

Maskulino herojstvo, ki temelji na neskrupuloznem pobijanju sovražnikov in na količini prelite krvi kot odliki in merilu vojaškega ugleda in dominantnosti, je postavljeno pod vprašaj. To tradicionalno socializiranega princa, ki je zapisan kultu maskulini, ogrozi in spodbode, da skupnosti vsili svoj krvavi način vojskovanja, a ga ta ne sprejme. Namesto tega je princ deležen poduka kar od samega kralja:

Kaj pa vendar počneš? Prenehaj, za božjo voljo. Ne moreš kar tako pobijati ljudi. Samo še tega se nam manjka. S takšnim ravnanjem bi lahko sovražnika za nameček še naučil pobijati in tako bi se lahko vrnili in nam jo zares zagodli. Edino, kar smo v boju hoteli, je, da bi jih prepočili. Poglej, nikjer ni nikogar, razen tistih, ki si jih ti pobil ali ranil. (2009: 177)

Princ se mora pokoriti tej modrosti, s čimer se razblini tudi njegova maskulina identiteta. Princu, ki je zapisan krvavemu načinu vojskovanja, ženske tega kraljestva, tj. amazonske bojevnice, namreč kažejo drugačno plat vojskovanja in s tem obliko njegovega obstoja (Warner 1995: 177; Brocklebank 2000: 134).

4 Prisilne poroke in svobodna ljubezen

Podobno motiviko žensk vojskovodij in bojevnic najdemo v opusih drugih prvih salonskih pravljčark, npr. Marie-Catherine d'Aulnoy. S tovrstnimi liki se njihove angažirane pravljice spopadajo z družbenimi vlogami in omejitvami njihovega časa, a se hkrati postavljajo po robu dogovorjenim, prisilnim porokam, ki ženske reducirajo zgolj na reproduktivni stroj in na pasiven objekt izmenjave med moškimi oziroma patriarhi aristokratskih rodbin (Rubin 1975). Spopad z družbenospolnimi omejitvami, ki ga najbolj nazorno utelešajo prav ženske bojevnice, nastopa kot oblika preizpraševanja in preseganja le-teh, s tem pa tudi institucije prisilnih porok, v katerih so ženske prisiljene izkazovati zvestobo moškemu, ki ga ne ljubijo, kar pa za moške obratno ne velja. Pravljica *Čebela in pomarančevc* (*L'Oranger et l'Abeille*) Marie-Catherine d'Aulnoy postavlja v ospredje oboje, tako preizpraševanje in preseganje družbenospolnih norm na račun uvajanja aktivnih osrednjih junakinj v vlogi bojevnic kot preizpraševanje utesnjujočih določil, ki v patriarhalnem zakonu veljajo za ženske, a s pomenljivim obratom: na preizkušnji je njegova zvestoba in njena zahteva, da se odreče drugim zvezam v znak ljubezni do ženske, s katero naj bi bil v partnerskem odnosu. V tem smislu je pravljica prebojna in angažirana, saj izpostavlja drugo, zamolčano plat pojma zvestobe: tj. zvestobe, ki jo od partnerja lahko zahteva tudi ženska, kar pomeni preizpraševanje družbenospolnih norm poslušnosti in podredljivosti za ženske kot brezpravne člene v patriarhalni partnerski skupnosti takratnega časa. Pravljica pri tem sledi enemu od emancipatornih načel, kot ga je postavila že ena od struj salonskega gibanja, povezanih s preciozami sredi 17. stoletja, ubesedila pa Madeleine de Scudéry v svojem delu *Clélie, historie* (1654): in sicer v kolikor je poroka za žensko neizogibna oziroma družbeno predpisana, naj ima ta vsaj pravico, da odkloni zakonsko zvezo, ki ne temelji na vzajemni ljubezni (Thelander 1982: 480).

Čebela in pomarančevac je prototipična restavracijska aristokratska pripoved o izgubljeni kraljevi dojenčici, ki se znajde na otoku velikanov ljudožercev, kjer naj bi se proti svoji volji in na zahtevo posvojitvene družine poročila z enim od njihovih sinov. Na ta otok čez leta, ko dojenčica zraste v zrelo mladenko, naplavi tudi njenega kraljevega bratranca, v katerega se zaljubi in s katerim se na koncu pravljice, zatem ko je potrjen njen aristokratski status, tudi poroči. Princesa je v skladu z določili, ki so jih postavile pravljicarke avtorice, da bi presegle družbenospolno utesnjenost svojega časa, utelešenje tako miselne kot telesne agilnosti. Vešča lova in z rumeno zlatimi lasmi, ki ji plapolajo v vetru, na svojih pohodih deluje kot »druga Diana« (d'Aulnoy 2009: 420), boginja lova: odeta je v tigrovo kožo, preko ramen vedno nosi tok s puščicami, v roki pa lok. V nasprotju z velikani ljudožerci živi izključno od tega, kar sama ulovi. Pravljica poudarja samostojnost in veščine junakinje, ki ji omogočajo ne le preživetje, marveč ji dajejo tudi moč in omogočajo gibanje, zavoljo česar lahko aktivno nastopa tudi v vlogi rešiteljice. Nemočni princ lahko preživi le na račun njene samostojnosti in borbenosti kot tudi preudarnosti in premetenosti. Življenje mu namreč reši najprej tako, da ga s svojimi lovskimi veščinami ohranja pri življenju, nato ukani svoje posvojitelje, da ti pojedjo lastne otroke namesto princa. Na koncu pa princa in sebe zavaruje pred ljudožercema tako, da sebe začara v čebelo, njega pa v drevo pomarančevac. Kot drevo je princ ukoreninjen na enem mestu in zato odvisen od obrambe in aktivne vloge svoje zaščitnice, čebele. V strahu pred izgubo ljubezni prosi čebelo, naj se ne oddaljuje od drevesa, njegovega novega telesa, saj je to še vedno pristan ljubezni: njegovo cvetje je pokrito z jutranjo roso, ki je slajša od medu. Je hrana ljubezni, ki bo čebelo večno poživiljala in ohranjala pri življenju (2009: 433). Preostali del pripovedi je alegorija, ki vsebuje poduk o nezvestobi moškega, pa čeprav mu njegova partnerka ostaja zvesta. Zato ima ta vso pravico, kot izpostavlja pravljica, da partnerja postavi na svoje mesto.

Pripoved namenja osrednji protagonistki aktivno politično vlogo, podeljuje ji glas, s katerim nastopa proti instituciji zakonske zveze, ki svobodo v ljubezni dovoljuje le moškemu partnerju, ženski pa jo odreka. Čebela priseže zvestobo, tolažec svojega princa pomarančevca: »Ne skrbi, ne bom te zapustila. Niti lilije, niti jasmin, vrtnice ali katerekoli druge rože še tako lepih vrtov me ne bodo nikoli premamile, da bi ti bila nezvesta.« (2009: 434) A seveda ni čebela tista, ki prelomi zaobljubo večne ljubezni, marveč princ, pa čeprav jo ljubi: svoj nektar in s tem napoj ljubezni je pripravljen deliti še z drugimi ljubimkami, ki si želijo utrgati njegov cvet, pa čeprav po naključju, ne vedoč za njegovo zvezo. Čebela ostro nastopi proti ljubimčevi popustljivosti do drugih žensk in zahteva njegovo zvestobo: »Ali nimaš dovolj pameti, da bi razumel, da ne bi smel ponujati svojega nektarja, napoja sladkosti, nobeni drugi razen meni?« (2009: 434) Ker se njegovih cvetov želi naužiti tudi druga princesa, ki živi v veličastni palači ob promenadi, kjer se je znašel princ, začaran v drevo, ji čebela s svojimi piki ne dovoli, da bi si s pomarančevca utrgala njegov opojni cvet. Zato se druga princesa Linda po nasvetu svoje spletične opravi kot amazonka in se poda v bitko za cvet, ki jo imenuje Bitka čebel in amazonk (2009: 435). Da bi se zaščitila pred piki vztrajne čebele, si nadene čelado s perjanico in v polni bojni opremi stopi na promenadno bojišče, kjer z enim samim, večjim zamahom meča odreže vejo pomarančevca in njegov cvet. Gre za spopad med veščima bojevnicama, pri čemer lastnosti ene to heroino že od

otročstva postavljajo ob bok boginji lova, Diani, in drugo v polni bojni opremi ob bok amazonkam. To predstavlja svojevrsten zasuk maskuline viteške in herojske pripovedi, v kateri uspevajo vitezi, ženske pa so le pasivni cvet lepote, ki ga velja utrgati kot nagrado za dosežke na bojišču. Vendar v tem boju v nasprotju z viteškimi romani, ko je čebela odčarana v žensko, prevlada razum. Princesa Linda popusti, saj razume, da mora princa odstopiti tisti princesi, ki ga resnično ljubi in se za svojo ljubezen tudi bori.

Pravljica potrjuje pravilo salonskih pravljicark, da ženske druga drugi niso sovražnice, kot to velja v kanoniziranih patriarhalnih pravljicah, kje se borijo druga proti drugi, da bi si zagotovile moža, ker ta pomeni edino možnost njihovega ekonomskega preživetja. V tej pripovedi, ki ruši družbenospolne norme, ženske niso medsebojno odtujene in atomizirane ter odvisne od moža, marveč tvorijo samostojne skupnosti: druga drugi niso nasprotnice, če pa že, potem zgolj po naključju in zavoljo nesporazuma, ki ga znajo hitro razumno razrešiti. Njihov skupni boj je osrediščen okrog borbe za ljubezen v partnerski skupnosti, v nasprotnem primeru pa si jemljejo pravico, da ne stopajo v zakonski stan, in se raje posvetijo samskemu življenju, kar velja za obliko svobode in samoizpolnitve. Druga druge pri tem ne ovirajo, marveč se med seboj dopolnjujejo in podpirajo. Bistra princesa Linda se namreč »ne želi poročiti, saj se boji, da bi jo čez čas oseba, ki bi jo izbrala za moža, prenehala ljubiti. In ker je bila bogata, si je dala zgraditi veličasten grad, v katerega je pripuščala le dame in stare može (bolj filozofe kot gizdaline), mladim kavalirjem pa ni dovolila, da bi se mu približali« (2009: 434). Marie-Catherine d'Aulnoy v svoji pravljici *Čebela in pomarančevcevec* tako spretno prepleta dvoje med seboj navidezno nasprotnih, dejansko pa dopolnjujočih si (protofeminističnih) filozofskih struj salonskega gibanja: ena je zagovarjala možnost, da ženske privolijo v poroko, vendar pod pogojem, da lahko znotraj sicer restriktivne patriarhalne institucije zakona, ki ženskam odvzema svobodo gibanja, razpolaganja s premoženjem ter intelektualnega udejstvovanja, omogoča, da uveljavljajo svoje svoboščine ali pa imajo pravico, da se zakonskemu stanu v celoti odrečejo. Druga pa je poroko in s tem institucijo zakonske skupnosti v celoti zavračala, saj naj bi si bila ljubezen in patriarhalna zakonska skupnost med seboj izključujoča pojava (Thelander 1982: 480). Še tako iskrena ljubezen znotraj patriarhalne in omejujoče zakonske skupnosti ali institucije zakonske zveze slej ko prej presahne in ne more uspevati, zato so tudi prva srečno in vzajemno sklenjene zakonske zveze obsojene na propad. To v svojih pravljicah potrjujejo tudi druge salonske pravljicarke, npr. Catharine Bernard v pravljici *Princ Rožnati grm* (Bottigheimer 2012: 155). Institucija zakona je omejujoča in zato lahko uniči še tako iskreno in tudi vzajemno ljubezen ali pa se lahko izkaže, da je tudi iskreno mišljena ljubezen minljiva, da ni trajna in večna (Thelander 1982: 481). Prav to v svojem zaključku izpostavlja pravljica *Čebela in pomarančevcevec* in ponuja drugačno vrsto izhoda in s tem osvoboditve tistim ženskam, ki upravičeno zavračajo zakonski stan. Na ta način pravljica spretno preplete dvoje struj v dopolnjujočo se celoto. To je utopičen »femocentričen« svet, v katerem ženske uspevajo neodvisno od moških, kar predstavlja ultimativen izziv patriarhalni paradigmi. Da bi si lahko zagotovile drugačne možnosti bivanja in se odcepile od patriarhalne paradigme, ki obvladuje tako zakonske skupnosti kot širšo družbo, je nujen, tako Marie-Catherine d'Aulnoy, vsaj začasen odmik ali ograjenost žensk od moških oziroma od patriarhalnih pravil moškocentrične

dominacije ter namesto tega vzpostavitev utopične ženskocentrične skupnosti, ki je ne prečijo in posledično ne obvladujejo konstrukti femininosti in maskulinosti. To je svet, v katerem si ženske lahko izgradijo drugačno identiteto, saj si prav v tej podporni samosti izgradijo in pridobijo moč političnega odločanja in kulturnega razcveta, ki jim jo patriarhalna paradigma odreka.

5 Femocentričnost

Takšen izziv in dokončni obračun s konstrukti maskulinosti in femininosti ter patriarhalno paradigmo, ki ga kanonizirane ali klasične pravljice Charlesa Perraulta in kasneje bratov Grimm seveda ne omogočajo, prinaša pravljica *Princ Škrat* (*Le Prince Lutin*) salonske pisateljice Marie-Catherine d'Aulnoy. Utopični femocentrični svet, ki ga vzpostavlja, izhaja iz razočaranja in jeze ene od vil zaradi nezvestobe njenega človeškega izbranca, princa, ki se vile in njene ljubezni »naveliča« (1987: 25). Ker zavrne njene prošnje, da bi ji ostal zvest, se mu odreče, rekoč »srečo imaš, da sem bolj modra, kot si ti neumen« (25). Da bi si zagotovila duševni mir in se ogradila od nezvestobe partnerja in sveta, ki ga obvladuje patriarhalna paradigma, je

prenesla svojo palačo [na otok], iz nje [pa] pregnala stražarje in častnike. Dobila si je [amazonke] in jih poslala okrog otoka, da bi pozorno stražile, tako da bi ne mogel stopiti na otok noben moški. Imenovala je ta kraj otok Mirnega veselja in vedno je govorila, da pravega veselja ni, če so poleg tudi moški. Svojo hčer je vzgojila v tem prepričanju. [...] Ko je ta odrasla, ji je njena mati prepustila otok. Dala ji je dobre nasvete, kako naj srečno živi. Vmila se je v kraljestvo vil, princesa Mirnega veselja pa vodi svojo državo neverjetno dobro.« (1987: 26)

To je utopični, protofeministični svet, v katerem ni sledu o medsebojni odtujenosti in sovražnosti žensk. Zaznamujeta ga podpora in solidarnost, ki vodi v vzpostavitev identitet in družbenih pozicij, nedosegljivim ženskam v realnosti zunaj pravljicične progresivne utopičnosti. Starejše ženske prevzamejo mentorstvo (Feat 2012: 233), mlajše vpeljujejo v svet politike in vladanja. Pravljica poudarja njihovo enost in sovpadnost z javnim družbenim prostorom namesto individualne odrinjenosti v zasebnost njihovih domov, kjer naj bi v senci svojih zakonskih partnerjev ostale reducirane zgolj na reproduktivno vlogo. Le izven patriarhalne paradigme lahko ženske nastopijo kot prepoznavni subjekti, ki lahko zasedejo pozicije družbene moči in jih ohranjajo s pomočjo solidarnosti in razvijajočega se znanja in izkušenj. Kakršenkoli vdor od zunaj ob neizprašanih dihotomijah femininosti in maskulinosti, kot zagovarja pravljica, pomeni kvečjemu ponovno vzpostavitev patriarhalnega simbolnega reda. To je zato tudi ograjen svet ali svojevrsten primer »insula feminarum« (Feat 2012: 237), v katerem lahko končno zacveti in se izrazi kulturna produkcija. S tem pa se izrazijo tudi intelekt, razgledanost in moč žensk kot prepoznavnih ustvarjalnih subjektov, kar jim zunanji svet odreka ali pa ne omogoča, saj jih postavlja primarno v zasebnost njihovih domov kot možu pokornih reproducentk:

Palača je bila iz čistega zlata. Nad njo so se dvigali kipi iz kristala in dragih kamnov [...]; lov Diane z nimfami, veličastna junaštva [amazonk]; zabave podeželskega življenja, črede pastiric in njihovih psov, [...] in med vsemi temi stvarmi ni bilo videti niti moškega, niti dečka,

niti najmanjše ljubezenske zgodbice. Vila je bila preveč jezna na svojega lahkomišelnega soproga, da bi bila milostna do njegovega nezvestega spola. (1987: 28)

Ograjeni svet, ki predstavlja obliko ustvarjalnega otoka, je seveda tudi alegorija na salone in salonsko gibanje, s pomočjo katerega so si prve pravljjičarke vzpostavile javni prostor, hkrati pa tudi identiteto pišočin in ustvarjalnih, razgledanih žensk. To so pripovednice ali kulturne ustvarjalke, ki z novim knjižnim žanrom aktivno posegajo v javni prostor in podeljujejo ženskam drugačne značilnosti in s tem oblike biti od prevladujočega diskurza, ki jim odreka razum, znanje, elokventnost in glas. S pisanjem aktivno ustvarjajo lastno prepoznavno identiteto javnih osebnosti in intelektualk, s tem pa sooblikovalk gledanja na svet, še zlasti kar zadeva pravice žensk. Zato je njihova vloga povsem drugačna od tradicionalne vloge, pri kateri vztrajajo tisti, ki na ta otok in s tem v pravljjični žanr vdirajo od zunaj, da bi ga uzurpirali in preoblikovali v skladu s tradicionalnim gledanjem na ženske kot zgolj brezpravne in brezglasne reproducentke, katerih naloga je ostati čim bližje domačemu ognjišču. To velja za pravljjično zbirko Charlesa Perraulta, naslovljeno *Pripovedke Matere goske*, kar jasno kritizira tudi Henriette Julie de Murat v svojem posvetilu k zbirki *Histoires sublimes et allégoriques* (*Sublimne in alegorične pripovedi*, 1699), naslovljenem *Modernim vilam* [pripovedovalkam]:

Vaše predhodnice, pradavne vile, se ne morejo primerjati z vami. [...] reducirane so bile na vloge, ki so jih morale igrati: vloga služkinje ali pa varuške. [...] Ne preseneča, da so za seboj lahko pustile le pripovedi takšne vrste, kot so *Pripovedi Matere goske*. Ve, dame, pa ste ubrale povsem drugačno pot: ukvarjate se le z resnimi vprašanji, med katera sodijo podeljevanje modrosti nemodrim, lepote grdim, elokventnosti [utišanim], bogastva revnim, in z razkrivanjem najbolj prikritih stvari. (v *Framed* 2012: 203)

Henriette-Julie de Murat v svojem posvetilu postavi nasproti dvoje vlog, in sicer je en pol tisti, ki ga zasedajo tudi pisateljice same. Na eni strani gre za vlogo domesticirane ženske, kot jo propagirajo konservativne sile in ki vse bolj uveljavlja uradni diskurz in nima dovolj časa in prostora, da bi razvila lastno pripovedništvo in identiteto. Na tem tudi vztraja Perrault, ki je svojo zbirko osmih pravljic poimenoval *Pripovedi/pravljice Matere goske* ali *gospodinje* v želji, da bi poudaril domestikacijo žensk kot naravno danost, vztrajajoč pri prepričanju, da ženske ne morejo biti ustvarjalke in avtorice, marveč zgolj podajalke zgodb in s tem reproducentke kulture, ki jo v javnem prostoru, iz katerega ostajajo izključene, ustvarjajo drugi (Feat 2012: 236). Salonske pisateljice na drugi strani ovržejo te družbeno predpisane norme in vloge ter se zoperstavljajo tovrstni utesnjenosti s pomočjo salonov in pravljjičnega žanra, ki so ga vzpostavile, da bi se ne le uveljavile kot intelektualke in opominjevalke sveta, marveč z njim tudi subverzivno začrtale drugačne možnosti obstoja in delovanja za ženske.³ V pripovedih se njihove junakinje, kot tudi same, ne posvečajo gospodinjskim opravilom, marveč branju in pisanju (Cheira 2014: 226) oziroma intelektualnemu razvoju, s tem pa izstopu iz zasebnega v javno domeno. Vzpostavljajo paralelne svetove, ki omogočajo njim samim in bralkam, da aktivno preizprašujejo patriarhalno paradigmo, tako z zahtevami po odpravi prisilnih porok in enakosti v ljubezni kot aktivnimi junakinjami, kar

³ Velja poudariti, da gre za izrazito razredno segregacijo tega protofeminističnega programa, saj so aristokratske ženske zahtevale pravice le zase, odrekale pa so jih vsem ostalim ženskam.

lahko zahteva tudi svoj utopični svet brez patriarhalne dominacije. Takšni zaključki in vsebinska zastavljenost v danes kanoniziranih pravljicah Charlesa Perraulta niso bili dobrodošli. Pomenili so namreč neposredno problematizacijo in napad na patriarhalno paradigmo, ki jo je Perrault v t. i. sporu glede žensk agresivno zagovarjal, s tem pa tudi umik žensk iz javnega prostora.

6 Zaključek

Medtem ko sta bila Perrault in njegova zbirka pravljic deležna akademske in pisateljske slave, k čemur je korenito prispevalo dejstvo, da se je postavil na konservativno stran spora o ženskah, so bile avtorice podvržene sistematičnim napadom in razvrednotenju njihovega pisanja, čeprav so pravljичni žanr vzpostavile in ga vsebinsko tudi zaznamovale. Prav zato, ker je ta predstavljal politični manifest zagovora pravic žensk, so bile izpostavljene sistematični razveljavitvi njihovega opusa. Napad je dosegel enega od vrhuncev v traktatu opata de Villiersa, naslovljenega *Pogovori o pravljicah in nekaterih drugih delih našega časa, ki naj služijo kot protiutež slabemu okusu leta 1699*. V njem navaja, da je literarni doprinos salonskih pravljичark ničen in kvaren, ženske pa naj bi uživale v branju teh del, ker so njihove mentalne sposobnosti prešibke, da bi znale razlikovati med trivialno in resno književnostjo. Delo je imelo odločilen vpliv na literarno kritiško srenjo in s tem na vrednotenje pravljic izpod peres salonskih avtoric najprej vse do 19. stoletja (Bottigheimer 2012: 208) in še globoko v drugo polovico 20. stoletja. Tako v eni od osrednjih anglosaških enciklopedičnih referenc s številnimi ponatisi vse do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja beremo zavajajoči in degradacijski zapis, da so se »ljudske pripovedi ponovno uveljavile med književniki, ko je Charles Perrault objavil *Les Contes de ma Mère l'Oyle* leta 1797. Posnemovalci, večinoma ženske, so sledili njegovemu zgledu, med njimi baronica d'Aulnoy (1698)« (Barbeau n. pg). Ta prototipična definicija doprinos in delo salonskih pravljичark označuje za »derivativen«, torej izhajajoč iz predlog pravljичnega žanra, ki naj bi ga vzpostavil njegov prvi izumitelj, Charles Perrault, čeprav so do tega trenutka, kot nas uči literarna zgodovina, avtorice objavile že več kot 70 lastnih pravljic in so bile nosilke nastanka in razvoja pravljичnega žanra. Po svoji zasnovi so bile prve pravljice, ki so jih ustvarile prav salonske pravljičarke, protofeministične in so obstajale že nekaj stoletij pred pojavom feminističnega literarnega vala 20. stoletja. Njihova zgodnja kanonizacija bi zato imela lahko povsem drugačen vpliv na socializacijo otrok in odraslih, kot jo je v zgodovinskem trenutku velikega pozaprtja žensk prinesla kanonizacija Perraultovih in kasneje Grimmovih pravljic.

VIRI IN LITERATURA

Marie-Catherine D'AULNOY, 2009: The Bee and the Orange Tree. *Beauties, Beasts, and Enchantment: Classic French Fairy Tales*. Ur. Jack Zipes. Maidstone: Crescent Moon, 2009. 417–37.

- Madame D'AULNOY, 1987: *Pavji kralj in druge pravljice*. Prev. Tadeja Krečič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Marius BARBEAU: »French Folklore«. *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Volume 1. Ur. Maria Leach. New York: Funk & Wagnalis. [Na spletu](#).
- Ruth BOTTIGHEIMER, 2012: *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. Albany: SUNY.
- Ruth BOTTIGHEIMER, 2009: *Fairy Tales: A New History*. Albany: SUNY.
- Lisa BROCKLEBANK, 2000: Rebellious Voices: The Unofficial Discourse of Cross-dressing in d'Aulnoy, de Murat, and Perrault. *Children's Literature Association Quarterly* 25/3. 127–36.
- Alexandra CHEIRA, 2014: A Fairy Godmother of her own 17th Century France: Subversive Female Agency in Madame d'Aulnoy's 'The White Cat'. *Anglo Saxonica* 30/8. 219–40.
- Anne E. DUGGAN, 2008: Marie-Catherine d'Aulnoy (1650/51–1705). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Ur. Donald Hasse. Westport in London: Greenwood Press. 79–81.
- Anne-Marie FEAT, 2012: Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century *Conteuses* and the Transformation of Female Identity. *Journal of the Midwest Modern Language Association* 45/2. 217–42.
- Christine A. JONES, 2008: Madame d'Aulnoy Charms the British. *The Romanic Review* 99/3–4. 239–56.
- Marie-Jeanne L'HÉRITIER, 2009: The Discreet Princess, or the Adventures of Finette. *Beauties, Beasts, and Enchantment: Classic French Fairy Tales*. Ur. Jack Zipes. Maidstone: Crescent Moon. 77–94.
- Henriette-Julie DE MURAT, 1996: Starlight. *Wonder Tales*. Ur. Marina Warner. New York: Farrar, Straus, Groux. 149–87.
- Henriette-Julie DE MURAT, 2012: To the Modern Fairies. *Fairy Tales Framed*. Ur. Ruth Bottigheimer. Albany: SUNY Press. 203–04.
- Karen E. ROWE, 1986: Feminism and Fairy Tales. *Don't bet on the prince*. Ur. Jack Zipes. Aldershot: Gower. 209–66.
- Gayle RUBIN, 1975: *Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*. New York: Monthly Review.
- Lewis SEIFERT, 1996: *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Lewis SEIFERT, 2008: Feminist Tales. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Ur. Donald Hasse. Westport in London: Greenwood Press. 338–40.
- Dorothy R. THELANDER, 1982: Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale. *The Journal of Modern History* 54/3. 467–96.
- Marina WARNER: 1996. Introduction. *Wonder Tales*. Ur. Marina Warner. New York: Farrar, Straus, Groux. 1–7.
- Marina WARNER: 1995. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. London: Vintage.
- Jack ZIPES, 2009: The Rise of the French Fairy Tale and the Decline of France. *Beauties, Beasts, and Enchantment*. Ur. Jack Zipes. Maidstone: Crescent Moon. 1–13.

SUMMARY

The first fairy tales emerged out of the 17th-century French salons, and served both as a political manifesto and an open battlefield. Their authors partook in two ongoing quarrels of the time: the so-called quarrel between the ancients and the moderns and the quarrel about women. The latter, spearheaded by the church oligarchy and some of the most prominent intellectuals of the time, led to the exclusion of women from the public sphere. French female fairy-tale authors and their fairy tales were excluded from the canon, which had a profound and long-lasting impact upon the content of fairy tales to come. Unlike Charles Perrault, women writers created fairy tales to promote a proto-feminist agenda. This included a rebellion against forced marriages and a withdrawal from the institution of marriage that circumscribed their freedom of movement, love, self-sufficiency and the right to their own literary voice. They endowed their female protagonists with wit, intellect and self-sufficiency and used the fairy tales to question constructs of masculinity and femininity. For this reason, their fairy tales also carry utopian women-only worlds. The article offers an analytical re-evaluation of some of the most popular and outstanding fairy tales of the time, which to this day remain decanonized.