

FANTASTIČNI PTICI S PANJSKIH KONČNIC

Emilijan Cevc

1. Ptica »Primi vsak sebe za nos«

Dve panjski končnici v zbirki ljubljanskega Etnografskega muzeja, ki sta poživljeni s podobo čudne ptičje spake s človeškim obrazom na trebuhu, sta gotovo že marsikomu sprožili vprašanje: »Kaj le ta ptičja pošast pomeni in odkod se je vzela?« Na prvi pogled se nam ptici zdita plod neugnane ljudske oblikovne domišljije, ki se je poigravala s fantastično kombinacijo človeške in živalske figure bolj za zabavo kot pa zaradi kakšne globlje vsebine. In res motivu ne manjka hudomušnosti in navidezne originalnosti. Verjetno je, da slikar ali naročnik-čebelar mnogokrat res nista več vedela za globljo usedlino tega motiva, o katerem sem prepričan, da je krasil prenekatero panjsko končnico, čeprav sta se nam ohranili samo dve.

Prva, ki je datirana z letnico 1875, ni samo starejša, ampak je tudi vsebinsko zrelejša.¹ Zelenkastorumeno ozadje se v spodnjem delu preliva v rjavkast ton, ki naj markira tla. Dve tretjini ploskve zavzema na desno pomaknjena podoba ptiča s pahljačastim repom, ki se zobčasto končuje, nad prsmi pa se ji sloči vrat, podoben štokljinemu; glava s črno »rožo« je zasukana in z močnim črnim kljunom dreza v krompirjasti nos obraza, ki kakor maska bolj lepi kot pa resnično rase iz prsi. Glava je ovalne oblike in zajeta v strogem profilu; čelo in teme ji pokrivajo črnikasti lasje, črno oko obdaja okrogel kolobar, ki nakazuje obrvi in podočesni rob in pod debelim, štrlečim nosom so usta zarisana samo z debelejšo črto. Na licu je močno poudarjena velika okrogla rdeča lisa. Vse telo je ujeto v črno konturo, le čelo in nos omejuje rjav obris. Telo je izpolnjeno z rjavordečo barvo (žgana siena), karnat obraza pa je umazano bel. — Ob zgornjem zavoju ptičjega vratu sta naslikani črki M M, na levi strani končnice pa je velika letnica 1875. Kakor pove zapis s svinčnikom na hrbtni strani je bila končnica najdena v Voklem pri Kranju.

Po stilnem izrazu gre za značilno ljudsko primitivno delo, ki mu po dekorativni strani ne moremo odrekati neke kvalitete (poglejmo le ele-

¹ Inventarna številka na hrbtni strani: EM 3084 (ostale številke: 7460; 225 EM). Mere: višina 12,5 cm; dolžina 28,7 cm; debelina 1,8 cm. — Zapis s svinčnikom na hrbtni strani: Voklo (pod tem zelo nerazločno Velj[?]e, datum 7/VI. 1911?

gantno krivuljo vratu!) in to tem bolj, ker tudi v likovnih sredstvih ostaja zvesto primarnim elementom obrisne risbe in polnilne barve ploskev. Kakor otroška slikarija nam približuje le najnujnejše vsebinske sestavine in heterogeno družijo človeški obraz in ptičje telo — pa prav s tem dosega prepričljivost tako v stilizaciji kot v vsebinski formuli, ki ne potrebuje niti plastičnosti niti prostorne iluzije. S popolnoma ploskovitimi sredstvi je dosegel ljudski umetnik dekorativno zrel učinek.

Druga končnica² ni datirana, po zapisu na hrbtu pa izvira prav tako iz Voklega. Vsebinsko je sorodnica zgornje, toda tehnično in stilno ubira drugo pot. Na rahlo vzpetem travnatem tlu, na katerem je rastlinje celo slikovito nakazano s temnejšo zeleno in rumeno barvo, korači med dvema drevesoma ptica z dolgim, vranjim repom. Čopasta glava na podaljšanem in naprej zavitim vratom se sklanja pred obraz na trebuhu, ki je postal že organski sestavni del telesa: podolgovat je, bradat, z izrisanimi ustnicami in debelim nosom in niti brki ne manjkajo. Ena ptičjih nog izhaja kar iz brade, kakor bi bila ta bedro, druga pa iz pravega bedra. In da je fantastiki še bolj zadoščeno, visita med nogama še dva velika seska, v ustih obraza pa tiči čedra. Ozadje je sivkasto, krošnji dreves na rjavih deblih sta temnozeleni in poživljeni z rumenimi lisami. Ptičje telo je črno, toda perje na glavi in vratu je markirano z belimi črtami, barva obraza pa je enaka kot pri ozadju. Kontura obraza in vimena je rdeč-kastorjava.

Slikar je imel sicer bolj izurjeno roko kot avtor prejšnje končnice, toda pod vplivom stilne umetnosti je hotel doseči že nekaj več: krošnji dreves in kosme trave je obravnaval čisto slikarsko z barvnimi lisami, variiral je tone zelenine, poživljal ploskev ptičje figure z belo risbo, pri pipi in vimenu nakazoval celo plastičnost — dosegel pa je samo, da učinkuje podoba stilno neenotno; tako slikajo navadno vaški soboslikarji. Časovno je ta končnica gotovo mlajša od zgornje; morda je že iz konca 19. stoletja. Značilno je, da tukaj ptica ne grabi več s kljunom za nos.

Toda prav v kljunu, ki drži za nos, tiči glavni vsebinski poudarek motiva! In druga končnica, kjer se ptičja glava samo sklanja proti pipi v ustih obraza, je s tem izgubila poanto, katere slikar ni več razumel. Motiv ga je mikal le formalno kot nekaj fantastičnega in komičnega. Isto se je zgodilo tudi umetniku našega časa, slikarju Riku Debenjaku, ki je prenesel spako s te končnice v risbo s tušem; pri tem je ohranil stilizacijo ljudskega slikarja, toda ptico je zrcalno zasukal in izpustil pipo v ustih, kompozicijo pa je uravnotežil še s cvetlico v ozadju.³

Staro pravilo, da so se slikarji panjskih končnic mnogokrat naslanjali na starejše predloge ali na grafične vzore, nas tudi pri raziskavi

² Inventarna številka na hrbtni strani: EM 5067 (ostale številke: 225 EM, 7424; z belo barvo je izpisana številka 12, ki pa najbrž ni muzejskega izvora). Mere: višina 14, cm; dolžina 26 cm; debelina 1,4 cm. S svinčnikom: Voklo 7/VI.

³ Reprodukcijsko glej v mapi: Riko Debenjak, Grafika, Ljubljana 1955, str. 7.

našega motiva ne pusti na cedilu. Tudi ta čudni ptič se ni porodil v domišljiji ljudskih slikarjev in čebelarjev, ampak ima po starosti kaj častitljive predhodnike in tudi posebne, moralizujoče korenine. Stanko Vurnik, ki je obe končnici omenjal v razpravi »Slovenske panjske končnice«⁴ motiva sicer še ni znal ikonografsko razložiti, opomnil pa je že na delo, ki je za našo raziskavo temeljnega pomena, le da je bilo tedaj v Ljubljani nedostopno. To je razprava W. Fraengerja »Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts«,⁵ ki objavlja tudi bakrorez iz delavnice augsburškega založnika Josepha Friedricha Leopolda (1668—1726), na katerem vidimo v pokrajini, zaprti s hribom na levi in s hišami na desni, neko pol štorclji — pol noju podobno ptico, ki ima na prsih mladosten človeški obraz, ta pa v ustih kadečo se pipo; v lepem loku krivi ptica glavo na dolgem vratu navzdol in prijemlje z dolgim kljunom za nos na obrazu. Na desni vidimo za ptičem svinjskega pastirja s smetjo v desnem očesu, na levi pa oslovskega gonjača, ki očita pasterju iver, pa sam pri sebi ne vidi debelega bruna, ki mu štrli iz očesa. Pred hišami sta dve ženski; prva, z metlo v roki, se razburja nad sosedo zaradi razbitega lonca na tleh, pri tem pa se sama ne spomni, da bi pometla črepinje pred lastnimi nogami. Skupina pastirja in oslovskega gonjača ilustrira torej evangelijski tekst o iveri v bratovem očesu in prezrtem brunu v lastnem, ki je prešel v ljudski rek, ob ženskah pa se spomnimo nasveta »Pometaj pred lastnim pragom!« Ti spremni sceni torej lepo dopolnjujeta glavni motiv s ptičem, ki ga razlaga reklo na napisnem traku nad njim: »Zupf dich selbst bey deiner Nasen«, medtem ko verzi pod sliko situacijo še nadrobneje in bolj moralizujoče poudarjajo: »Wer selber weder Storch noch Strauß / Vil nährischer sieht als andre auß, / Doch jederman weiß außzulachen / Die kleine Fehler groß zu machen / Der jedem kann die mängel sagen / Und allen Leuthen Blech anschlagen, / Der mag nur seine Federn rupfen / Und selbst sich bey der Nasen zupfen.«

Tako smo torej srečali našega nenavadnega ptičjega znanca že za več kot stopetdeset let starejšega — ker je ta grafični list nastal že ob koncu 17. stoletja⁶ — in z nemškim pismom pospremljenega. Seveda pa prav nič ne verjamem, da bi naš ljudski slikar, ki je leta 1875 okrasil starejšo končnico, poznal Leopoldov bakrorez, saj sta si oba v rodu le po vsebini, nikakor pa ne po obliki in spremnih rekvizitih. Na grafiki zre ptič na desno, pri nas pa v obeh primerkih na levo; v Nemcih je dobil dolg štorcljin kljun, pri nas ima nekakšno kurjo glavo čeprav na dolgem vratu; pipa na prvi končnici manjka, na drugi pa tiči maski res v ustih; spremna prizora sta pri nas prav tako odpadla — ne morda zato, ker bi ju preprosti slikar ne znal posneti, ampak ker ju najbrž niti

⁴ Etnolog III., Ljubljana 1929, str. 176 sq., tab. III.

⁵ Jahrbuch für historische Volkskunde II., Vom Wesen der Volkskunst, Berlin 1926, str. 127, sl. 7.

⁶ Grafični list je ohranjen v nürnberškem Germanskem muzeju, njegova zrcalna kopija v Grafičnem kabinetu v Dresdenu.

poznal ni. Res je našel nemški bakrorez odmev tudi v ljudskih lesorezih, toda ne v slovenskih, pač pa v ruskih, kot je pokazal Fraenger na primerku iz 18. stoletja, in tudi v tej ruski kopiji so izpadli stranski prizori, medtem ko se je arhitekturno ozadje fantastično spremenilo v prid naivni dekorativnosti,⁷ toda povezava z nemško predlogo je vendarle na dlani. Toda tudi ta ruska predelava nima z našima končnicama nobene zveze.

Nemška slika na steklu iz leta 1726 v stuttgartski *Altertümersammlung*⁸ kaže ptiča, ki je podoben tistemu na bakrorezu, manjka pa mu ozadje in pipa v ustih. V napisu nastopa poleg latinskega reka »Nosce te ipsum«⁹ tudi nemški »Erkenne dich selbst oder ziehe dich selbst bey der Nasen«. Razen te podobe navaja Fraenger še stensko slikarstvo na neki meščanski hiši v Regenu in rezbarijo v biblioteki v Waldsassenu pri Tierschenreuthu.

Seznam tovrstnih upodobitev je dopolnil Leopold Schmidt.⁹ Ne bom se spuščal v opisovanje njegovih primerkov, le na kratko naj jih navedem. Med najlepšimi je gotovo glava s sani v Museum für Volkskunde na Dunaju,¹⁰ ki izvira iz Innsbrucka in ji mlajšo sorodnico hrani tudi innsbruški Volkskunstmuseum; prva datira iz zgodnjega 18. stoletja, druga pa že iz 19. stoletja. Najstarejši primerek, ki ga Schmidt pozna, je štukatura v »Belem angelu«¹¹ — »im Weißen Engel«¹¹ — v Quedlinburgu iz leta 1677, ki jo je napravil amsterdamski mojster Jan Hansche. Gre za ptiča z dolgim vratom, ki drži v dolgem kljunu nos obraza na psilih; nad njim je napis: »NOSCE TE IPSUM«. Vsebinsko enaka štukatura — toda že iz začetka 18. stoletja — je v okenski niši prestolne dvorane v gradu v Quedlinburgu. Na kornih klopeh v cerkvi v Ittingenu (Švica) srečamo motiv v zgodnjem 18. stoletju kar dvakrat upodobljen. V Zwieselu (Bayrischer Wald) krasi ptič steno neke hiše. Tirolski Volkskunstmuseum v Innsbrucku hrani leseno tablo iz Brunecka; slika na steklu iz leta 1726, ki jo je objavil že Fraenger, naj bi po L. Schmidtu izvirala iz Schwäbisch-Gmünda. Celo na pripravo za spuščanje krvi iz l. 1793 (menda iz Gorenje Avstrije) je naš ptič zašel¹¹ in vprašanje je, če se tu izrek »Nosce te ipsum«¹¹ ni spremenil v nič manj znanega »Medice cura te ipsum«.

L. Schmidt je zaključil, da naš motiv nastopa v drugi polovici 17. stoletja in v 18. stoletju; gre torej za časovni okvir poldruga stoletja in poznega baroka. Iz 19. stoletja ne pozna Schmidt nobenega datiranega primerka, le glavo s sani v innsbruškem muzeju je pomaknil še na njegov začetek. To pa pomeni, da naši panjski končnici potiskata zgornjo mejo porabe tega motiva še vsaj za osemdeset let naprej, čeprav je seveda

⁷ Fraenger, o. c. sl. 8.

⁸ Ibid. str. 151 in op. 11., sl. tab. 9.

⁹ Der Vogel Selbsterkenntnis, Zwischen Volkskunst und Redensart, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Wien 1952 (Kongressheft), str. 134 sq.

¹⁰ Ibid. sl. 1. Za primerke, ki jih je Schmidt izbral iz literature, naj opominim na njegove citate.

¹¹ Ibid. sl. 3.

vprašanje, če je bila našim čebelarjem vsebinska morala upodobitve še sploh znana. Končnica iz leta 1875 bi dopuščala pritrdilen, njena mlajša posestrina pa že nikalen odgovor.

Končno je dopolnil vrsto upodobitev še L. Kretzenbacher¹² s koloriranim grafičnim listom, ki ga hrani štajerski Volkskundemuseum v Gradcu; grafika je nastala verjetno sredi 18. stoletja in temelji spet na augsburškem bakrorezu, saj pozna tudi spremna prizora z oslovskim gonjačem in ženama, dodana pa sta še dva pava ko aluzija na lepo perje pa grde noge. K razrešitvi datacije tudi štajerski eksemplar, ki je najbrž nastal v Augsburgu, ne prispeva nič novega, potrjuje pa dolgoživost in razširjenost motiva.



Spake na antičnih gryllih (a, b) in v srednjeveških upodobitvah (c — iz nekega cambraiskega rokopisa, 14. stoletje; d — iz knjige, tiskane v Rouenu, 15. stoletje; e — z romanske arhivolte v Aulnay). — Vse po Baltrušaitisu. Primerek b je identičen z gryllom, ki ga objavlja Fraenger, le da je risba poenostavljena in so opuščene spremne živalske figurice.

Bolj zapleteno je vprašanje: kje tiče ikonografske korenine naše upodobitve in v katerem geografskem prostoru bi jih smeli iskati.

Spet je Fraenger tudi v tej smeri nakazal duhovit odgovor: v antiki.

Pokazal je namreč, da je analogne spake že antika uporabljala na raznih apotropičnih gemah. Gre za tako imenovane »grylle«, amorfne predstave nenavadnih kombinacij človeških in živalskih teles in udov, med kakršne spadajo tudi himere. Na neki gemi vidimo n. pr. korakajočega petelina s Silenovo masko na prsih in z ovno glavo ob repu; ostali prostor izpolnjujejo rog sreče, delfin, zajec in palmov list. Drug primerek kaže petelina s konjsko glavo in s Silenovo masko na prsih.¹³ Ta seznam bi lahko še dopolnili z gemami, ki jih je objavil J. Baltrušaitis¹⁴ in med katerimi je zelo zgovorna figura dolgovratega ptiča z obrazom na prsih, ki se nam zdi skoraj kot dobesedna predloga za Leopoldovo grafiko. Fraenger meni, da so te predstave sicer čisti fantazijski

¹² Ein steirischer Beleg zum »Vogel Selbsterkenntnis«, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Wien 1953, str. 51 sq.

¹³ Fraenger, o. c. str. 127 sq.

¹⁴ Le Moyen Age fantastique, Paris 1955, str. 18, sl. 8.

stvari, da pa so zakoreninjene v religiozni kolektivni zavesti antike kot čarovne, apotropične in srečonosne svetinje. Augsburški bakrorezec bi se torej prav lahko inspiriral ob takih antičnih gemah, posebno, ker jih je lahko spoznal v ilustracijah raznih publikacij 17. in 18. stoletja,¹⁶ katerih najstarejša pa sega šele v leto 1657. Tudi Baltrušaitis razlaga antične grylle kot fetiške bogastva in plodnosti.¹⁶

Toda zdajle se ne nameravam spuščati v problematiko geneze antičnih spak, ki jim segajo korenine do Orienta. Pač pa naj takoj pribijem, da nobena podobnih antičnih pošasti ne kljuje v nos na svojih prsih in torej nima z moralizujočo tendenco naših upodobitev nobene zveze. To je poudaril tudi že L. Schmidt¹⁷ in že pred njim O. A. Erich.¹⁸ Vendar pa vsaj po oblikovni plati Fraengerjeve teze o antičnih gryllih Schmidt ni popolnoma odklonil, pač pa je podčrtal, da moramo pri motivnem rojstvu našega ptiča računati tudi z zakladnico nemških pregovorov. Kakor pred 17. stoletjem (to je pred letom 1677 — Quedlinburg!) nikjer ne srečamo tega likovnega motiva, tako tudi niti srednji vek niti renesansa ne poznata reka o spoznavanju samega sebe. Med njegovimi prvimi znanimi zapisi navaja Schmidt šele pridige Abrahama a Sancta Clara (1644—1709): »Nimm dich selbst bey der Nasen«. In končno sklepa Schmidt, da gre za meščansko svarilo med sosedi, za sentenco z zelo nazorno predstavo, kakršna se je porodila zlasti med protestanti, ki so jim bili pregovori in reki posebno pri srcu že v 16. in 17. stoletju in ki so se močno naslanjali na biblijo. To ozadje slutimo tudi ob »Ptiču spoznaj sam sebec«. Latinski izrek »Nosce te ipsum« se je v humanistični šali kaj lahko sprevergel iz »nosce« v »nos«, kar pomeni tudi v nemščini vulgarno obliko za »Nase«.

Tej Schmidtovi razlagi ne manjka duhovitosti. Toda ali bi ne bilo preprosteje, če bi reklo ilustrirali z razumljivejšo podobo človeka, ki se drži lepo za nos, in pri tem ne bi bilo treba segati po mnogo teže razumljivi simboliki ptiča z obrazom na trebuhu. Stvari si končno res ne moremo razlagati drugače kot z antičnim pobudnikom in to tem bolj, ker med antičnimi »grylli« in upodobitvami poznega 17. stoletja ni popolne praznine, ampak pozna dolgo vrsto podobnih spak tudi srednji vek, kar sta pa prezrla tako Fraenger kot Schmidt. Gre za figure, sestavljene iz človeških in živalskih delov, med katerimi so tudi take s ptičjimi glavami in z obrazi na trebuih ali prsih. Baltrušaitis nam je tudi teh nanizal lepo vrsto od 13. do 16. stoletja.¹⁹ Gotika je verjetno poznala in posnemala antične grylle in zraven ustvarjala še nove kombinacije: na obrobni vinjetah rokopisov, na freskah, na oltarnih tablah, v skulpturi.

¹⁶ Fraenger (o. c. op. 6 na str. 129), citira vrsto takih publikacij.

¹⁷ O. c. str. 19.

¹⁸ O. c. str. 138.

¹⁹ Die Tierallegorie, Volkswerk, Jahrbuch des Städtlichen Museums für Deutsche Volkskunde, Bd. III., 1943, str. 85. Ker mi delo ni bilo dostopno, ga navajam po Schmidtu.

¹⁹ O. c. str. 24—42.

Vsepovsod mrgoli pošasti, ki imajo bodisi moralizujuče pomene kot otroci pekla, bodisi da so le okrasno duhovitega značaja. Romanski relief na loku v Aulnayu (Clarente-Maritime) se s svojo gosjo figuro z obrazom na prsih že zelo bliža podobi naše ptice. Toda tudi v tej živahni srednjeveški menezariji ne najdemo živali, ki bi se držala s kljunom za nos! Torej je ptič »Spoznaj sam sebe« vendarle šele otrok poznega baroka in nemških dežela?

To misel izpodbija neki spomenik s slovenskih tal: slika na lesenem stropu v ladji podružne cerkve sv. Vida v Martinjaku pri Cerknici, ki je datiran z letom 1621!

Ladjo te podružnice z miljejsko učinkovito notranjščino in opremo prekriva namreč v ostrešje dvignjen lesen strop, ki je v ravnem srednjem delu razdeljen v kvadratne kasete z ozkimi pravokotniki ob strani, poševni pristrešeni del pa v dve vrsti šestih podolgovatih kaset. Polja kaset so okrašena z rozetami, s tulipani in z rastlinskimi viticami, z mrežastim vzorcem, podobnim gotskemu rebrovju, s sadjem, s soncem, z monogramoma Jezusa in Marije, v tretjem osrednjem polju (šteto od vzhoda) pa je slika sv. Vida v kotlu; zraven je letnica 1621 in napis »Sanctus Vitus«. V tretjem polju na desni (epistolska stran) je v pristrešenem delu zgoraj podoba sv. Jerneja z nožem in s knjigo, spodaj pa ptič, ki ga bom malo kasneje opisal. Na nasprotni (severni, evangelijski) strani vidimo na istem mestu sv. Heleno s križem in pod njo pelikana, ki hrani mladiče v gnezdu s svojo krvjo.²⁰ Vlaga je strop precej poškodovala; zlasti njegov pristrešeni del je na mnogih mestih zelo počrnel, tako da so barve ponekod skoraj do nespoznavnosti izbrisane. Tudi slika je komaj še meglena senca, tako da jo normalna fotografska plošča težko ujame. To podobo obdaja okoli 45 cm visok in okoli 60 cm dolg (ter 5 cm širok) rdeč okvir; praznina med njim in robom kasete je izpolnjena z vitičastim poznorenesančnim ornamentom. Pred (danes?) sivkastim ozadjem stoji gosi ali labodu podobna siva ptica s plavalno mreno med prsti. Prsi so ji izpremenjene v velik, debelušen, žensko mladostni obraz svetlega karnata, nad njim pa se sloči v vitkem loku dolg vrat, končujoč se z gosjo glavo z rumenim kljunom, ki je zagrabil za nos na obrazu. Na žalost je prav partija vratu, glave in kljuna skoraj do nespoznavnosti uničena,



Skica ptice na stropu v Martinjaku. Pike pomenijo slabo ohranjena mesta.

²⁰ F. Kos, Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, ZUZ XVII, Ljubljana 1941, str. 92.

tako da jo tudi na originalu komaj še lahko rekonstruiramo. Po zgornjem delu okvira in tik nad njim beremo v dveh vrstah napis v latinski majuskuli:

ANNA TIZA ALLE GOS PRIMI
VSAK SEBE |S|A NOS

To pa pomeni:

Pred nami je najstarejša doslej znana upodobitev ptiča »Spoznaj sam sebe«; nastala je 56 let pred najstarejšo znano nemško v Quedlinburgu (1677), ob njej pa prvokrat beremo tudi moralizujoči napis »Primi vsak sebe za nos« — in sicer v slovenščini! Zaradi rime se je ptič spremenil v »gose«, medtem ko v nemških tekstih nastopa kot nekaj, kar je napol štorcklja napol noj.

S tem pa so nemški primerki izgubili ne samo časovno, ampak tudi kulturnogeografsko prvenstvo, s čimer je krepko omajana tudi Schmidtova »baročna« in protestantska hipoteza. Kajti celotni dekorativni karakter našega stropa je, kot je pravilno ugotovil F. Kos,²¹ še renesančno občuten. To dokazuje že organizacija stropne ploskve, v kateri so vsa polja enakovredna in obdana še s samostojnimi notranjimi okviri. Ta način stropne dekoracije ni doma na severu, ampak na jugu! Tudi posamezni ornamentalni motivi so renesančni: venci sadja, pilastra ob sliki sv. Vida, rozete iz več venčnih krogov itd.²² Tako po motiviki kot po latinskem napisu ob sv. Vidu smemo sklepati, da je strop poslikal mojster, ki je bil pod italijanskim vplivom,²³ obenem pa moremo njegov dekorativno zelo efektni čopič približati prej »visoki«, stilni umetnosti kot pa ljudsko podobarski. Sicer pa je že sam arhitekturni moment v ostrejše dvignjenega stropa značilen za prehodni pas med Mediteranom in srednjeevropskim kulturnim pasom.²⁴

Seveda bi bilo več kot pretirano trditi, da se je motiv ptiča »Spoznaj sam sebe« izoblikoval s svojim poučnim reklam vred na slovenskih tleh. Pač pa martinjaška upodobitev kaže odločno v mediteransko-italsko smer in ne proti severu. Kaj verjetno se mi zdi, da moramo ob njej računati s kakšnimi italijanskimi motivnimi predlogami (morda celo grafične vrste). Iz tega bi sledilo, da se je ptič izvalil v gnezdu italijanskega kulturnega kroga, kjer bi bila formalna pobuda antičnih gryllov še laže razumljiva. Upajmo, da nam bo tudi italijansko gradivo razkrilo še kakšen spomenik te vrste.

Prav tako si ne moremo razložiti duhovnega in stilnega ozračja, iz katerega se je porodila naša ptica, kar na kratko z renesanso in protestantizmom, kot je menil L. Schmidt. Kajti mnogo več kot renesančnega je v tej fantastiki manierističnega duha poznega 16. in 17. stoletja. Rene-

²¹ Ibid. str. 33.

²² Ibid. str. 57 sq.

²³ Ibid. str. 70.

²⁴ F. Stelè, Epigrafične drobtine, ZUZ VI., 1926, str. 155.

sansa je v antično inspiriranih groteskah res ustvarila nekaj analognih formalnih in motivnih rešitev, ki pa so bile predvsem dekorativno pogojene in so same sebi zadoščale brez globlje vsebinske usedline. Literatura manierističnega časa pa je s svojimi spekulacijami vdihnila starim predstavam novo vsebino in ustvarjala tudi nove, ki so seveda zelo odmevale tudi v svetu likovne umetnosti. Spomnimo se n. pr. le na tekste kakega G. B. della Porta (*Humana physiognomia* — 1586; *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium* — 1558) in podobnih, ki so spočeli vrsto fantastičnih kombinacij, med katerimi bi najbrž lahko našli tudi kaj našemu ptiču sorodnega. *Imitazione fantastica* je postala s svojimi monstroznimi figurami kar eno spoznavnih znamenj manierističnega razpoloženja, ki je znalo združevati tudi na videz najbolj heterogene elemente.²⁵ Če je nasvet *Nosce te ipsum* še humanistično ubran in torej odsev res še renesančnega individualizma, pa je v bolj moralizujoči, sociološko formulirani obliki rekla *Primi vsak sebe za nos* prikrojen ljudskemu okusu in meščansko praktičnemu življenju, v katerem se je pač ohranilo še nekaj krepkega srednjeveškega realizma, ki je rad življenjsko modrost malce robato zavil. In tako je končno manieristični formalni absurd postal kot svareča metafora krepost. Če je bila njena preobleka ljudstvu nekoliko težko razumljiva, jo je pač pospremil napis, s katerim je nosati ptič poromal po srednjeevropskih deželah in tako že zgodaj zašel tudi na Slovensko, kjer je vztrajal do bližnje preteklosti, čeprav se je moral h koncu preseliti v galerijo končnic na čebelnjakih.

Mimogrede dodajmo še, da pomeni figura pelikana v severnem pristrešenem delu martinjaškega stropa protipol ptiču *Spoznaj sam sebe*. V obeh primerih se ptica ujeda s kljunom — enkrat svareče v nos na prsih, drugič samosežrtvujoče, da bi z lastno krvjo napojila mladiče. To polarnost je zaslutil že L. Schmidt,²⁶ čeprav je tudi ta motiv razložil z renesančno posvetno miselnostjo: pelikan — Kristus naj bi se pod vplivom gryllov spremenil v nekoliko komičnega ptiča nosana. V našem primeru nastopata obe ptici obenem in druga proti drugi kot negativni in pozitivni princip, kot svarilo slabosti in zgled kreposti. V obeh pa se zrcali tudi družbeno kritična miselnost, ki jo je poznal že srednji vek in jo je manierizem le formalno poživil.

Ponuja pa se nam še mikaven ikonološki aspekt, ki bi utegnil dokazovati ne samo poglobljen motivni izvir ptice *Primi vsak sebe za nos*, ampak tudi njegovo tesnejšo povezavo s ptico pelikanom. Ikonografski principi, pogojeni v srednjeveški simboliki samega cerkvenega prostora, pač niso čez noč odmrli; mnogo tega se je rešilo še v čas 17. stoletja in se v baroku oplodilo s še zgovornejšo simboliko in alegoriko. Mislim, da je bila že sama lega obeh ptičjih podob na stropu

²⁵ Prim. G. René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957, str. 72 sq.

²⁶ O. c. str. 142 sq.

globlje utemeljena: ptica pelikan je — kot kristološki simbol! — našla mesto na evangeljski strani cerkvene ladje, njena moralizujoča sodruga pa na listni, tako da se ob njej že nehote spomnimo tudi na Pavlovo naročilo »naj torej vsak sam sebe presodi« (I. Kor. 11, 29). Nadalje je pelikanova podoba na ženski strani; žene naj se torej kakor pelikan materinsko žrtvujejo, medtem ko možem, gospodarjem, še prav posebej velja opomin, naj najprej sebe presodijo in nato šele sočloveka, kajti na takem medsebojnem razumevanju bo temeljil v vasi mir med sosedi. Dokaz, da je slikar — pač po naročnikovi želji — na stropu res računal z moško in žensko stranjo, sta tudi obe svetniški podobi nad pticama: na ženski strani vidimo sv. Heleno, na moški sv. Jerneja.

Na ta način pa naši upodobitvi obeh ptic zadobita globljo resonanco tako v ambientu, ki ga vsebinsko dopolnjujeta, kot v ljudskem doživljanju; nista samo slikarski okras, ampak tudi moralni nauk. Obe ptici nastopata vzporedno, enakovredno, tako da izpodbijata Schmidtovo misel, da bi se utegnila poroditi ptica »Spoznaj sam sebe« kot analogija pelikanu ali celo kot nekaka parodija nanj, saj je prej njegova moralna antiteza in poučno dopolnilo.

Če se spet povrnemo k našemu izhodišču, k obema panjskima končnicama, se nam seveda vsiljuje vprašanje, če smemo v njih domnevati nepretrgano vsebinsko in oblikovno kontinuiteto od martinjaškega stropa dalje. Podoba na stropu je v svojem času pri nas osamljena in gotovo ni mogla pobuditi slik na končnicah. Te so se najbrž res naslonile na severnjaške grafične vzore, pa čeprav so njihovo vsebinsko zgovornost zreducirale na temeljno formulo. Posebno ob mlajši končnici se zaradi pipe v ustih ponuja misel na vsaj posreden odmev augsburškega grafičnega lista, čeprav je bila njegova vsebina slikarju končnice že tuja. Da sta bili pridobljeni obe končnici v Voklem, še ne priča za njuno ožje sorodstvo, saj so razločki med njima precejšnji.

2. Mrtvaška ptica s Turškega

Še drugo nenavadno ptičjo upodobitev nam posreduje neka panjska končnica, ki je — kot edini primerek tega motiva — shranjena v zbirki Etnografskega muzeja v Ljubljani.²⁷ Slikana je z oljnimi barvami in zelo dobro ohranjena, le ozadje je delno izmito.

²⁷ Končnica je last Čebelarkega društva in ima njegove inventarne številke: CZ 52, 138 CZ, z belo barvo 28. Les je menda češnjev. Mere: višina 15,3 cm, dolžina 26 cm, debelina 1,8 cm. Proveniencija ni znana.

Legenda k T. IV. Zgoraj: *Končnica s ptico »Primi vsak sebe za nos« iz leta 1875 v Etnografskem muzeju v Ljubljani.* — V sredi: *Mlajša končnica z istim motivom v Etnografskem muzeju.* — Zdolaj: *Ptica na lesenem stropu podružne cerkve sv. Vida v Martinjaku pri Cerknici (iz leta 1621)*



1. Relief iz leta 1677 v Quedlinburgu (po L. Schmidtu). — 2. Slika na steklu iz leta 1726 iz Schwäbisch-Gmündu; zdaj: Stuttgart, Altertümersammlung. — 3. Augsburski lesorez iz delavnice J. F. Leopolda (obe po Fraengerju)



4. Glava sani s Tirolskega; Dunaj, Museum für Volkskunde (po L. Schmidtu).
5. Končnica z »mrtvaško ptico«, Etnografski muzej v Ljubljani

Na zelenem tlu pred belim ozadjem stoji velika ptica s štirimi nogami; čez bedra se menda prevešata dve manjši krili, dve večji peruti pa sta razpeti ob strani. Rep je dolg, košat in v loku zasukan navzgor. Z »orlovske« glavo, ki jo krasí rogljata krona, se ptica ozira na svojo levo. Temeljna barva trupa, peruti in repa je zelena, prsni del je rjav,



Bakrorez »mrtvaške ptice« iz Gabrove zbirke.

na sredi prsi pa rase iznad mrtvaške lobanje velik rjav križ, iz katerega izhajajo beli žarki. Repna peresa se končujejo v osem mrtvaških glav. Perje je delno izrisano, poživiljeno oziroma senčeno z rjavo barvo, osvetljeni deli pa so »višani« z belo. Ob strani flankira kompozicijo kulisni motiv deformiranega baročnega balustra (v vinsko rdeči barvi). Levo zgoraj je letnica 1868, na desni pa napis: »Mrtvaška Tica ki se je na turškem perkazala«.

Po tehnični obdelavi in stilni interpretaciji je slikarija taka, da razodeva podobarsko šolanega slikarja, saj pozna celo plastično modelacijo in senčenje, svetlobne probleme in slikovit barvni nanos ter si le redko pomaga z izrisano konturo. Tudi lepa oblika črk priča o šolanem mojstru podobarskega kova. Ikonografsko pa imamo opraviti spet s fantastično

kombinacijo. Ptičji trup nas spominja na heraldičnega orla z razprostrtimi krili in s krono na glavi. Glava je zasukana v profil, rep pa je prevzet od pava, le da so očesa na peresih zamenjale lobanje. Upodobitev nima globljih korenin v ljudski predstavi, ki si mrtvaško ptico navadno predstavlja kot sovo ali čuka, ki naznanja smrt, ali kot vrana. J. Pajek²⁸ poroča, da pride »smrtna ptica«, ki je žolto-črna, ponoči prepevat na bližnje drevo ob hiši ali na okno in oznanjuje smrt, toda v tem primeru gre pač spet za sovo. Tudi Movje — otroci, ki so umrli brez krsta — leta ponoči okrog kot črn ptič in napada popotne ter pastirje.²⁹ Tako se torej naša ptica v domači mitološki okvir nič kaj dobro ne poda, čeprav so bile nenavadne prikazni na nebu ali spački pri ljudeh in živalih po ljudski veri navadno res znanivci nesreč. Stanko Vurnik³⁰ je menil, da je ta »turška ptica« reminiscenca na grozote iz časov turških bojev in vpadov. Avg. Bukovec³¹ pa je krstil ptico kar za feniksa, o katerem da pripoveduje legenda, kako se je včasih prikazal na okopih in zidovih ter naznanjal velike nesreče: vojsko, lakoto, kugo.

Motiv naše ptice je skoraj do pike posnet po bakrorezu,³² čigar spremni tekst po svojih dialektoloških posebnostih (zlasti po akanju) govori za ljubljansko (gorenjsko) provenienco in je verjetno nastal vsaj v prvi polovici 18. stoletja,³³ če ne že celo okoli 1800; za to bi pričala tako poraba bohoričice kot sam stilni izraz upodobljene figure, v kateri žive še baročne reminiscence skupaj s klasicistično jasno risbo. Razločki med bakrorezom in sliko na končnici so tako malenkostni, da jih je komaj vredno omeniti: v repu je na grafiki devet, na končnici pa samo 8 lobanj (tista sredi repa manjka); krona ima na listu 5, na končnici 4 roglje; vrhu križa je na bakrorezu nekak knežji kroni podoben motiv, ki na končnici manjka in orlovska glava se je kopistu spremenila v bolj golobu podobno. Seveda pa je kopist zelo skrčil napisni tekst in pri tem bohoričico spremenil v gajico.

Še bolj zgovorno pa je besedilo, ki je natisnjeno — in sicer s stavljenimi, tiskarniškiimi črkami — na hrbtni strani grafike in ga tu reproduciram kar v faksimilu:

²⁸ Črtice iz duševnega žitka štajerskih Slovencev, Ljubljana 1884, str. 217.

²⁹ Ibid. str. 106 sq.

³⁰ O. c. str. 175.

³¹ Naše panjske končnice, Slovenski čebelar XLVI, Ljubljana 1943, str. 4.

³² Mere: 177 × 224 mm. — Primerek, ki mi je bil na razpolago, je iz grafične zbirke Anteja Gabra in ga danes hrani Grafična zbirka ljubljanske semeniške biblioteke. Po izjavi prof. A. Gspana hrani en izvod tudi Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

³³ Za jezikovne in ortografske pripombe se toplo zahvaljujem profesorju A. Gspanu, po čigar mnenju prihajata za tisk v poštev ljubljanska ali kvečjemu še kranjska tiskarna.

Popisvanje ene nesnane mertvaške Tize.

Leta Tiza je v' refuizi ena nesnana podoba.

Na glavi ima susebna lepota, shtir repetnize, ino glih telko nog.

Na sebi ima en velik zhestni krifh, pod krifham je ena mertvashka glava.

Zeli shvot je is narlebfhim Farbam oziran, na ka- tirim zhudne mertvashke podobe sloja.

Susebno je leta nesnana Tiza tako ozirana de se en zhlovek v' natur nizh zhudneishiga miltt ne samore.

Po temo je en Turshki vuzhenik, leta perkasen lete velike ino zhudne Tize tako rasloshil:

Leta mertvashka Tiza pomeni pokonah in je Turshke vere.

Kopist se torej tega barvnega opisa ni natančno držal, tako da je namesto črnega naslikal rjav križ, »narlebshe Farbe« pa je pač nadomestil z zelenimi toni, ki delno spominjajo na pava. Tako nam torej ta grafični list spet osvetljuje enega izmed motivnih virov, ki so jih porabljali slikarji končnic. Ker provenienca naše končnice ni znana, bi nas lahko napis celo zapeljal na misel, da je koroškega izvora, kajti koroški slikarji so slikam radi dodajali spremni tekst. Ker pa se tudi naš tekst opira na grafično pobudo, bi bil nastanek končnice prav tako mogoč nekje na Gorenjskem.

Pri tem grafičnem listu gre torej za tako imenovani »Flugblatt« — nekaj novičarski letak, kakršne so prodajali po sejnih ali so jih razpečavali potujoči krošnjarji in glumači kot nekakšne novice s prizori nenavadnih dogodkov, prikazni, hudodelstev (moritati) in podobno. Podjeten založnik je posnel tudi nenavadno ptico, pa naj je v njeno prikazen že verjel ali ne — ljudje so ji pač verjeli in burila jim je domišljijo. Kajti ta »mertvashka tiza« se ni izlegla v domačem gnezdu, ampak je tujega rodu. Ljubljanski bakrorez se namreč opira na starejše nemške bakroreže, ki jim je našel sled rajnki Ante Gaber; sam teh izsledkov ni objavil; ostali so s svinčnikom zapisani v njegovi grafični zbirki ob listu »mrtvaške ptice«.

Po nemškem katalogu³⁴ je namreč ugotovil, da pozna našo nenavadno ptico že bakrorez, ki je izšel leta 1776 v Freistadtu pri Christianu Lebrechtu kot »Flugblatt« s kolorirano upodobitvijo in popisom ptice, ki se je 6. aprila 1776 ob 4 uri zvečer pokazala (v Parizu) nekemu pobožnemu možu in je bila velika kakor fazan, imela glavo kakor miš, štiri peruti, na hrbtu lepo monštranco in v njej dve mrtvaški kosti in lobanjo itd. Posebna razlaga je pojasnjevala ptico kot opomin tistemu, ki se pripravlja nevreden prejeti obhajilo. Mesto prikazni sicer ni omenjeno, toda iz druge grafike, ki jo katalog navaja, je razvidno, da gre za Pariz. Ta drugi letak, ki porablja isti bakrorez kakor prejšnji, le da ni koloriran, poroča o istem datumu in dodaja, da naj bi popis ptice prinesel francoski časniki. Razlaga pa naj bi bila dvojna: ali da naj bi ptica prišla iz Turčije ter govorila italijansko in francosko, pomenila pa naj bi vojsko — ali pa, da je svarilo za nevredno prejeto obhajilo. Ta tekst je vrezan naknadno v grafično ploščo.

Žal mi katalog, ki ga je imel v rokah A. Gaber ali je iz njega dobil vsaj prepis ustreznih podatkov, v Ljubljani ni prišel v roke, zato o teh letakih in upodobitvah na njih ne morem reči kaj več, kot pove tekst sam. Vsekakor bi bilo ob kakšni priložnosti mikavno naš letak primerjati s starejšimi nemškimi vrstniki, saj je naš bakrorezec delno spremenil tako ptičjo figuro kot njeno pisano razlago. Vsebinsko je zajemljivo, da slovenska varianta ne ve ničesar o Parizu, pač pa postavlja prikazen na turška tla, za kar je našla nekaj opore tudi v nemškem tekstu; nič manj ni zgovorna pripomba, da po besedah nekega turškega učenika »leta mertvashka Tiza pomeni pokonzhanije Turshke verec. V tem smislu je imel torej tudi St. Vurnik prav, ko je zapisal, da gre pri tej podobi za reminiscence na turške napade, pred katerimi je ostal ljudem še dolgo strah v kosteh.

V vseh teh upodobitvah imamo lep primer motivne migracije, ki je obšla pol Evrope in končno pristala tudi nad šumečim žrelcem kranjskega panja.

Zusammenfassung

ZWEI PHANTASTISCHE VÖGEL AUF SLOWENISCHEN BIENENSTOCK-BRETTCHEN

1. Der Vogel Selbsterkenntnis

Das Motiv vom Vogel Selbsterkenntnis (Nosce te ipsum) wurde in der deutschen volkskundlichen Literatur schon öfters angeschnitten; zu den grundlegenden Arbeiten darüber sind bestimmt Fraengers⁵ und L. Schmidts⁶ Ausführungen zu rechnen, die für die Steiermark durch L. Kretzenbacher¹² einige Ergänzungen erfahren haben. Aus der Literatur geht hervor, dass die bisher

³⁴ Citirano po Gabru: Zeitungen und Relationen des 15.—18. Jahrhunderts, Katalog 89. Jacques Rosenthal, München. Mit einer Einleitung von Dr. Karl d'Ester. Str. 121, števil. 822 in 823.

älteste Abbildung des Vogels, welcher sich mit dem Schnabel nach der Nase im Gesichte mitten in der Brust greift, in Quedlinburg (>im Weissen Engel<) aus dem Jahre 1677 bekannt ist und zwar in Stucktechnik. Besonders wurde das Motiv durch die Augsburger Graphik aus der Werkstatt Joseph Friedrich Leopold's (1668—1726) verbreitet, wo nebst dem Vogelmotiv noch begleitende moralisierende Szenen und längere Texte auftreten. Tirol kennt das Motiv als Schlittenschmuck. Man trifft es auch auf Hinterglasbildern an, usw. In Slowenien griff es auch auf die bemalten Bienenstockbrettchen über; zwei solcher Beispiele befinden sich im Ethnographischen Museum in Ljubljana. Diese beiden Abbildungen, deren erste mit dem Jahre 1875 datiert ist, wogegen die zweite dem Ende des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben wäre, sind die jüngsten Vertreterinnen unseres Motives überhaupt, obwohl die zweite schon offenbart, dass der Maler den Motivinhalt nicht mehr verstanden habe, weil sich der Vogel nicht mehr an die Nase greift.

Dennoch ist auch die älteste bisher bekannte Abbildung des Motives gerade in Slowenien erhalten, und zwar in Martinjak bei Cerknica, auf der hölzernen Decke der St. Veits-Kirche aus der Spätrenaissance. Die Decke ist mit der Jahreszahl 1621 datiert und gehört, sowohl der dekorativen Bemalung als der Architektur nach, zum mediterranen Typus, weil sie teilweise in den Dachstuhl reicht. Auf der Evangelienseite bemerken wir in einer ihrer Kassetten einen Pelikan, welcher mit seinem Blut seine Jungen stillt, auf der entgegengesetzten (Epistel-) Seite aber einen Vogel, welcher sich mit seinem Schnabel an die Nase mitten in der Brust greift, daneben die slowenische Inschrift >ANNA TIZA ALLE GOS PRIMI VSAK SEBE SA NOS< (Ein Vogel oder eine Gans, jedermann nehme sich selbst bei der Nase). Wenn man bedenkt, dass diese Redensart als erstmalig bei Abraham a Sancta Clara angeführt gegolten hat (L. Schmidt), so ist auch die slowenische Inschrift dem Alter nach allen anderen voran.

Fraenger war der Meinung, das Motiv habe seinen Ausgangspunkt in den antiken Gemmen-Gryllen, wo heterogene Fratzen, aus Teilen verschiedener Tiere und aus Menschenteilen zusammengesetzt, unter anderen auch solche mit einem menschlichen Gesicht auf der Brust oder auf dem Bauch, auftreten. L. Schmidt nimmt diesen Gedanken mit Vorbehalt an und meint, das Motiv sei deutschen Ursprunges und als moralisierende Sentenz in sehr anschaulicher Gestalt, wie sie besonders aus der protestantischen Mentalität hervorgebracht werden konnte, aufzufassen. Baltrušaitis¹⁴ publiziert noch einige andere antike Gryllen, jedoch auch mehrere verwandte mittelalterliche Fratzen, die von Fraenger und L. Schmidt übersehen wurden. Der Typus des Vogels mit dem Gesichte auf dem Bauche hat sich demnach aus der Antike durch das Mittelalter bis zur Renaissance und noch weiter erhalten. Der Verfasser meint, der Vogel Selbsterkenntnis sei durch die Spätrenaissance bzw. durch den Manierismus, der solche Kombinationen sehr liebte, endgültig ausgebildet worden. Kulturgeographisch dürfte dieser Entstehung am besten der mediterrane Raum entsprechen, wovon auch die älteste slowenische Abbildung zeugen mag. Es könnte sein, dass derselben irgendwelche graphische Vorlagen gedient haben. Jedenfalls können wir uns graphische Bogen auch in den Händen der Maler vorstellen, welche das Motiv im 19. Jahrhundert auch auf die Bienenstockbrettchen übertragen haben, obwohl das ältere Stück vollkommen volkstümlich stilisiert ist, wogegen das jüngere schon einen im Bildgewerbe bewanderten Maler verrät. Beide Brettchen wurden in Voklo bei Kranj aufgefunden.

2. Der Todesvogel aus der Türkei

Ein Brettchen aus dem Jahre 1868 im Ljubljanaer Ethnographischen Museum zeigt das Bild eines phantastischen Vogels mit einer Krone auf dem Kopfe, mit vier Flügeln und vier Beinen, mit einem langen Schwanze, dessen Federn

in Mensenschädeln endigen; uch auf der Brust erhebt sich ein Kreuz aus einem Totenschädel. Die Inschrift deutet den Sinn: Der Todesvogel, der in der Türkei erschienen ist. — Auch hier lehnte sich der Maler an eine graphische Vorlage an, an einen Kupferstich, der wahrscheinlich um 1800 oder anfangs des 19. Jahrhunderts in Ljubljana gedruckt worden ist. Die Vogelfigur entspricht ihm vollkommen, nur die Beschriftung ist etwas gekürzt. Auf der Rückseite dieses Flugblattes befinden sich noch ausführliche Angaben über das Auftreten des Vogels. Der Ursprung des slowenischen Flugblattes kann weiter verfolgt werden, so z. B. bis zum Flugblatte,³⁴ welches 1776 (in mehreren Varianten) bei Christian Leberecht herausgekommen ist. Der Text darauf erzählt, ein solcher Vogel (in der Grösse eines Fasans, mit einem Mauskopf und vier Flügeln, mit einer Monstranz auf dem Rücken, darin ein Totenschädel und vier Totenbeine) sei am 6. April 1776 in Paris erschienen und sei ein Mahnruf gegen den unwürdigen Empfang der Kommunion gewesen. Die slowenischen Varianten erwähnen nicht Paris, wohl aber die Türkei. Einer der deutschen Texte berichtet dergleichen, das Tier sei aus der Türkei nach Paris gekommen. Auch der symbolischen Seite wurde in Slowenien eine andere Sinndeutung beigelegt — der Vogel sollte nämlich »die Vernichtung des türkischen Glaubens« angekündigt haben.