

Zatorej so otroštvo, pesnik in otroška pesem nekaj, kar se prežema in živi zlito v celoto. Prava in navdihnjena otroška pesem pa ni nič drugega kot zapisan življenjepis slehernega prvega človekovega srečanja s svetom. Jasna je tem bolj in tem bližja bralcu, čim bolj sta jo zapisala roka in duh resničnega stavbenika za prav tako resničnega in neponarejenega bralca.

Prevedel Franc Vogelnik

Niko Grafenauer

Ljubljana

SODOBNA SLOVENSKA POEZIJA ZA OTROKE

Ko se je slovenska poezija za otroke začela zavedati igre "kot simbola sveta", kakor pravi Fink, in je ne več pojmovati zgolj kot "otročjo igrico" v Levstikovem smislu, se je šele odrešila lastnega estetskega "otročenja", ki se je kazalo tako v odnosu do v pesmih upodobljenega sveta kakor v sami poetski pisavi, saj se je preko njiju izražal dovolj očiten napor odraslega človeka, kako se doživljajsko približati otroku. Otroška pesem je zdaj postala dosti bolj samozavestna kot avtonomen estetski fenomen, hkrati pa je seveda upoštevala tudi otroka kot avtonomno bitje, ki mu je igra temeljno doživljajsko in kulturno določila njegovega razmerja do sveta.

Prve tovrstne premike predvsem v smislu večje intimizacije igre kot otrokovega bistvenega eksistencialnega izkustva lahko opazamo že v nekaterih pesmih Toneta Pavka, v zbirkah *Velesenzacija*, 1961 in *Vrtiljak*, 1965 (pesem *Vrtiljak*), še bolj pa v knjigi Kajetana Koviča *Zlata ladja*, 1969 (pesem *Jurij*).

Ta dva pesnika sta tako z novimi temami kakor z vzpostavljanjem igre kot temeljne sestavine družinskega intimizma, ki obkroža otroka in zaznamuje vzdušje pesmi, najpomembnejša predstavnika tistega tipa poezije za otroke, ki povezuje tradicionalizem levstikovskega in župančičevskega pesniškega izročila z estetsko izrazitejšim inovativnim premikom v tovrstni slovenski poeziji, kakršnega opazamo v sedemdesetih in osemdesetih letih.

V zvezi s tem poetskim klinamenom glede na tradicijo, ki je vnesel v našo mladinsko pesništvo zares odločilne estetske novosti, je treba v prvi vrsti izpostaviti predvsem tri imena: Daneta Zajca, Jožeta Snoja in Nika Grafenauerja. Prvega z zbirkama *Abecedarija* (1975) in *Na papirnatih letalih* (1978), drugega z zbirkama *Lajna drajna* (1971) in *Pesmi za punčke* (1976), tretjega pa z zbirkama *Nebotičniki, sedite* (1980) in *Skrivnosti* (1983).

V čem je pravzaprav težišče omenjenega premika? Za tradicionalistično poetiko je značilno, da se tako po tematski plati kakor po načinu pesniškega izražanja želi čimbolj približati neki bolj ali manj splošni predstavi o otroštvu, v katero je seveda vpeta tudi zavest o omejenih razsežnostih otrokovega dožemanja pesniške govorice in vanjo zajete podobe sveta. Iz te predpostavke izvira hotena infantilizacija pesniških besedil; razdodeva se kot bolj ali manj razvidna kretnja odraslega, ki se sklanja k otroku, kakršen živi v njegovi zavesti. Prav gotovo je res, da se tej zavesti in tem izkušnjam ne moremo izogniti, saj

so sestavni del tiste tradicije, v katero hote ali nehotе vpenjamo otroke s tem, ko jih prenašamo nanje.

Po drugi strani pa je tudi res, da mora sleherna inovativna poezija za otroke zajemati iz povsem drugačnih izvirov, če noče zabresti v stereotipnost. Vprašanje je seveda, kje so ti izviri? Odgovoriti je mogoče takole: nikakor ne v otroštvu, h kateremu se ta poezija hote obrača na otroški način, marveč v infantilizmu, ki je prisoten v nas samih. Ali z drugimi besedami povedano: ni bistveno, da je otroštvo tema ali smiselni cilj poezije za otroke, pač pa da je po njem umerjeno stanje duha, iz katerega se ta poraja, kar pomeni, da lahko govori o najbolj "odraslih" rečeh, če je le doživljajsko utemeljena v pesnikovem lastnem infantilizmu. Seveda tega pojma ne gre jemati, kakor smo vajeni, kot oznako za manjvredno, neresno, neogljenno početje ali stanje naših misli in občutij, marveč kot tisto temeljno doživljajsko podstat, ki nam omogoča, da se čudimo vsemu, kar nas obkroža.

Gre torej v prvi vrsti za takšen način doživljanja, v katerem se godijo čudeži, ali še bolje povedano: za tisto posebno naravnost, ki jih še dopušča. Samo iz teh naivnih, infantilnih, spontanih, neskeptičnih usedlin človekove narave se lahko poraja tista poezija za otroke, ki ni opredeljena z vnaprejšnjo vednostjo o tem, kaj je otroštvo, marveč je zaznamovana z njim samim že na svojem izvoru. Drugo pa je seveda, kako to temeljno stanje, ki se izraža v obliki čudenja in začudenja, preleti v pesniško pisavo, ki pa nikakor ne more biti infantilna, ampak teži k smiselni in oblikovni urejenosti in zaključenosti, pri čemer sodeluje cela vrsta pravil in izkušenj, ki temeljijo v tradiciji in iz katerih je sestavljena pesnikova estetska zavest.

Če izhajam iz teh ugotovitev, potemtakem ne gre za zavest o otroštvu, ki naj jo pesnik preliha v pesniške besede, pač pa za estetsko zavest, ki govori z besedami otroštva. Kaj to pomeni? Nič drugega kot to, da se infantilna pesniška naravnost, kakršna se izraža v čudenju in začudenju nad stvarmi in pojavi, na tak ali drugačen način čutno nazorno utelesi v pesniškem besedilu, iz česar sledi, da morajo biti besede in njihovi pomeni povezani v takšne medsebojne odnose, ki s svojimi estetskimi učinki spodbujajo čudenje. Sleherna pesem je torej čudo, če hrani v sebi pravkar opisano naravnost. Od izbire poetskega gradiva oziroma od takšne ali drugačne pesniške tematizacije pa je odvisno, ali sega bolj k odraslemu bralcu ali bolj k otroku. V vsakem primeru gre tu za estetsko odločitev, ki sicer računa tudi na bralca, vendar je ta, pa naj gre za odraslega ali za otroka, ves čas neznan. Znale so le bolj ali manj splošne predstave o njem. Za poezijo, tudi otroško, je zato bistveno, če noče podleči tej predstavi in se tudi sama utopiti v splošnosti, ki pomeni njen konec, da se skuša čimbolj odmakniti prav tej nevarnosti in biti kar se da samosvoja.

V Zajčevem pesništvu za otroke srečujemo celo vrsto motivov, ki so sami na sebi, glede na naše predstave o razsežajih otrokovega dožemanja in vednosti, docela zunaj njegovega pojmovnega in predstavnega dosega (npr. *Erevan*, *Fijakarji*, *Jaki*, *Numizmatiki*, *Smrt*, *Samani* ipd.), a vendar so presvetljeni s tisto otroškostjo, ki jih doživljajsko razpira in tako približa otroku, da mu postanejo povsem domači. Po drugi strani pa tudi takšni motivi, ki so na videz znani, vsakdanji in otroku izkušensko blizu, zaživijo v čisto novih predstavni razsežnostih, saj so – spet zaradi te osnovne pesniške naravnosti k čudenju, ki se navzven izraža v domišljiji, igri, iluziji – premaknjeni iz vezi ustaljenih predstav in pomenov v povsem novo luč, spričo katere presenečeni obstanemo, saj se izkaže, da so še tako vsakdanje stvari, kot so na primer hiša, vrata, pes, papirnata letala, buče, usta, zakaj, vprašaj, ženica, žoga, žlica itd., lahko nadvse skrivnostne in predstavo vznemirljive, brž ko so iztrgane iz svoje običajne samoumevne pomenske določenosti. V Zajčevem pesništvu imamo torej opraviti z nenehnim pretapljanjem otroku znanih in

neznanih stvari v posebno resničnost, ki je temeljna razsežnost slehernega otroštva, se pravi infantilizma kot tiste naravnosti, brez katere ni iluzije in hkrati z njo tudi ne magičnega, do kraja predanega doživlja igre. Iluzija je torej shramba skrivnosti, medtem ko je pesem njena ubesedena podoba.

To iluzijo estetsko nemara najbolje ilustrira Zajčeva pesem *Vrata*, ki je takorekoč v pesmi izpovedana poetika.

Precej drugačna pesniška optika nastopa v poeziji Jožeta Snoja, ki sicer enako kot Pavček in Kovič razvija intimistično iluzijo oziroma igro v njej, vendar jo hkrati v svojih najboljših pesmih estetsko oblikuje v simbolno igro sveta, kar pomeni, da vnaša vanjo razsežnosti, ki presegajo njeno zgolj družinsko zamejenost.

V Snojevih pesmih se tako srečujemo z imeni treh njegovih otrok, z Vidom, Joštom in Veroniko ali Noko; razumljivo je, da v tem otroškem ozvezdju močno sijeta tudi zvezdi očeta in matere; kdaj pa kdaj se utrne v pesem tudi še kdo drug iz sorodniške svite. Vendar pa je več kot prevladujoče razmerje med staršema in otroki; seveda pa tega razmeja – razen načelno – ni mogoče posplošiti, saj je za vsako pesem značilno prav to, da izloča in upesnjuje njegove najrazličnejše, na moč specifične doživljajske odtenke.

Bistvenega pomena pri tem pa je, da so vsi motivi, v katerih odsevajo omenjeni doživljajski vzgibi, postavljeni v otroško optiko, zato je v pesmih vseskozi dovolj prostora za čudenje in za igro, brez katerih bi se sesule v nič nosilne razsežnosti njihove poetske prostomine. Ali še natančneje rečeno: odrasli, ki so za otroke merilo samostojnosti, odgovornosti, vrednosti, torej tista institucionalna avtoriteta, ki jim zagotavlja varnost in se hočejo v želji po lastni odraslosti z njo poistovetiti, so v iluzijskem svetlobnem krogu pesmi, v igri, ki se razpreda v njej, izenačeni z otroki. Hkrati pa vendarle še zmerom ostajajo odrasli, ki so v pesmi pač prestopili prag vsakdanjih obveznosti in skrbi ter zavračali na trato sproščene otroške igre.

Pesem tako ohranja v svojem videnju očeta, mater in vse druge odrasle ljudi, kot jih določa njihova vsakdanja vloga, vendar pa je ta hkrati že tudi odrinjena na rob pesniške zavesti, da bi se tembolj uveljavila iluzijska razsežnost njihove otroškosti. Razmerje, ki je na ta način vzpostavljeno med otroki in odraslimi, je pretkano z nenehnim medsebojnim zapljevanjem: na eni strani so otroci, ki jih privlači in očaruje svet odraslih, katerih najizrazitejša predstavnika sta oče in mati, na drugi strani pa so odrasli, ki jih prevzema in magično zaznamuje otroštvo, brž ko se prepustijo igri, ki je njegovo gibalo. To pa z drugimi besedami povedano pomeni, da se oboji srečujejo med sabo prav v tej izročenosti igri ali iluziji, ki je sestavljena iz opisanih dveh identifikacijskih naravnosti. Pri tem pa je seveda treba vedeti, da ta igra ni nekaj poljubnega in obveznega, saj je utemeljena v erotizmu, ki je ves čas podlaga prikazanemu identifikacijskemu dogajanju v pesmi. Ljubezen med starši in otroki namreč iluzijo, ki jo pesem estetsko uteleša, napolnjuje s tisto doživljajsko verodostojnostjo in prepričljivostjo, zaradi katere lahko govorimo o igri, ki je hkrati tudi resničnost. Iluzija odraslosti na eni in iluzija otroštva na drugi strani potemtakem nista nič drugega kot resnična igra, v kateri se sprošča čarni erotizem Snojevega rodovno predestiniranega pesniškega sveta.

Pesmi, v katerih je takšno iluzijsko istovetenje prisotno ne le v samem izhodišču, marveč nastopa kot njihova tema, srečamo pri Snoju celo vrsto. Takšni sta tudi pesmi z naslovom *Ptičica pa–pa* in *Enkrat, ko bo očka majhen*, ki prav gotovo sodita med najznačilnejše Snojeve pesmi.

Prikazani ontološki naravnosti, kakršna je značilna za Snoja, se je v nekaterih pesmih iz zbirke *Čenčarija* (1975) približal tudi Tone Pavček. Paradokсна estetika njegovih pesmi sicer ni zasnovana v izenačevalni igri, ki v temelju erotično povezuje med sabo otroke in odrasle v Snojevi poeziji, pač pa se optika odraslih in otrok od pesmi do pesmi me-

njavata ali pa se prelivata ena v drugo, kar vnaša v Pavčkovo pesniško igro manj usodne zavezujočnosti kot je je pri Snoju, zato pa je v njej več igrive zabavnosti in lahкотnosti (pesem *Kako delimo tete*).

Naj mi bralci ne vzamejo za zlo, če bom skušal v nekaj črtah označiti tudi svoj konstitutivni pesniški delež v sodobni slovenski poeziji za otroke, saj menim, da bi lažna skromnost prav nič ne prispevala k ustreznosti informacije o njej.

Čeprav je moja prva zbirka pesmi za otroke *Pedenjped* (1966) požela kar precej priznanj v javnosti, je ne morem šteti za inovativno pesniško dejanje, saj je vse preveč vpeta v tradicionalistični poetski habitus. Isto večidel velja tudi za naslednjo zbirko *Kaj je na koncu sveta* (1973), kjer se le v redkih pesmih nakazuje možnost drugačnega profiliranja moje poetike za otroke.

Šele v zadnjih dveh zbirkah *Nebotični, sedite* in *Skrivnosti* se je zgodil tisti premik, ki pomeni estetski novum in s prejšnjim poetsko zares produktiven poseg v slovensko poezijo za otroke in mladino. Za primer bom navedel pesem *Park* iz zbirke *Nebotičniki, sedite*:

P A R K

V parku šumijo listnati vodometi
dreves in grmičev,
v parku so v zraku zapisani vsi poleti
vseh ptičev.

V parku med cestnoprometnimi znaki
parkirajo zelenice,
v parku parkirajo trudni koraki
in misli razpenjajo perutnice.

Park je ključar, ki odpira oči
s cvetovi, ne s ključi.

Park je odprt na vse štiri strani,
da lahko diha s polnimi pljuči.

Park se na prste vzpne s koreninami
in tako rase.

Park na rokah drži
letne čase.

Pesem je semantično in predstavno zgoščena v besedno tvorbo, v kateri je realna podoba parka, pomaknjena v optiko takšnega metaforičnega videnja, ki omogoča cel niz pomenskih asociacij in zamikov, zato se je povečala tudi njena čutno nazorna, estetska plasticiteta. Metaforična tektonika pesmi je zgrajena iz samih vsakdanjih in docela neabstraktnih izkušnjskih sestavin, zajetih v besede, ki so pomensko premaknjene iz svoje običajne semantične lege. Naj za primer navedem samo nekatere: listnati vodometi, parkirajoče zelenice in koraki – parkiranje je v najožji pomenski zvezi s parkom, hkrati pa je z njim v pomenski distanci – dalje razpete perutnice misli in cvetovi, ki so ključni za odpiranje oči, pa parkovno dihanje s polnimi pljuči – v tem je implicirana tudi sprehajalčeva prisotnost – pa njegova živa rast s koreninskim vzpenjanjem na prste in ne nazadnje njegove veje, ki kot roke držijo na dlaneh letne čase.

Opraviti imamo torej s celim nizom dovolj konkretnih, paralelistično razporejenih paradoksnih metafor, ki se zraščajo v zaokroženo pesniško sliko. Ob njej naj bi mladi bralec pod posebnim zornim kotom doživel tako sam park, saj pesem v bralcu evocira vtise in občutja, ki pripadajo njegovemu lastnemu izvornemu izkustvu, kakor tudi estetski specifikum samega besedila. V obojem korenini njegovo doživetje pesmi, v kateri je empirično videnje parka dobilo tisto iluzijsko prostornino, ki vabi v svoje okrilje ne samo s privlačnostno silo želje po oddihu in sprostitvi, kakršna je zajeta že v samem motivu parka, marveč tudi s samo pesniško igro, ki je vtkana v njegovo simbolno, estetsko upodobitev.

Še na višjo komunikacijsko sposobnost je naravnana zbirka *Skrivnosti*. Pesmi v njej govorijo o pojmi, kot so skrivnost, strah, spomin, ljubezen, duša, sreča, misel, poljub, hrepenenje, samota, čas, življenje, smrt, nič in podobni.

Gre torej za pesmi, ki skušajo čutno nazorno upodobiti neotipljive reči in celo nekatere naše večne izkustvene neznanke, kakršna je na primer nič.

V pesmi se od besedne igre, v katero sta zapletena leksema nič in noč — slednja tudi s svojo čutno nazorno vrednostjo, s katero opozarja na zatemnjenost in nerazvidnost nič — pa do človekove strnitve z ničem v smrti in nebitju, razprostira eno samo označevanje te neznanke. To označevanje poteka tako, da pesem, če si jo predstavljamo kot fotografijo, ves čas izklicuje svoj negativ. Z njim se preko čutne nazornosti "pozitiva" vzpostavlja njena tema.

Gre torej za refleksivno pesem, ki je naravnana k izkustvu, v katerega se že vpleta tudi sposobnost abstraktnega mišljenja in dojemanja, kar seveda pomeni, da išče pot k duhovno in kulturno razvitejšim mladim bralcem; postavlja se na tisto mejo, kjer se že nakazuje prostranstvo "na nič odtisnjenega bakroreza soneta", torej tiste pesniške svobode in tistega doživljajsko ambivalentnega branja poezije, v katerem navidez popustijo kavzalno logični šivi v samem besedilu — njegova nedvoumna tematičnost ali celo fabulativnost — zato pa jih v svoji konotaciji vnaša vanj bralec, če seveda prenese tolikšno svobodo, v kakršno ga zvablja pesem, in če je po drugi strani njena estetska, čutno nazorna intenziteta dovoljšnja, da ga potegne za sabo v magično žrelo te svobode, ki se v sleherni resnični, eksistencialno "napeti" poeziji razteza do skrajnih meja eksistence, na rob nič.

V pravkar opisana ključna razmerja, ki določajo današnjo konstelacijo v slovenski poeziji za otroke in mladino, pa se sicer manj izpostavljenim estetskim radiusom, a vendarle dovolj izrazito vključujejo tudi Saša Vegri z zbirkama *Mama pravi, da v očkovi glavi*, 1978 in *To niso pesmi za otroke*, 1983, Miroslav Košuta z zbirkama *Zaseda za medveda* (1979) in *Ptička smejalca* (1984) ter najmlajši Boris A. Novak z zbirkama *Prebesedimo besede* (1981) in *Domišljija je povsod doma* (1984).

Pesmi teh pesnikov po svoje variirajo paradokсно pozituro, ki se vzpostavlja z igro kot temeljnim eksistencialnim razmerjem med odraslimi in otroki. Ta igra je lahko tudi motiv pesmi, predvsem pa je implicirana v samem ustvarjalnem postopku in se izraža na dva načina: na eni strani kot temeljna pesnikova naravnost k otroku, na drugi strani pa kot estetska igra, v kateri se preko pesniške pisave uteleša kot poetsko veljaven akt.