

OPREDELITVE IN PREDSTAVITVE OTROŠTVA V SODOBNI SLOVENSKI MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Tipološki oris

1.0 V Sloveniji je v dvajsetem stoletju, predvsem po drugi svetovni vojni, opaziti povečano zanimanje za kritično vrednotenje, opredeljevanje in klasifikacijo mladinske književnosti.

1.1 Prva tehtna kritiška razmišljanja se pojavljajo v prvih desetletjih izpod peresa Josipa Brinarja, ki je pod vplivom F. Herbarta in H. Wolgasta izdelal kritiško podlago za zavrnitev tendenciozne mladinske književnosti: od te literarne vrste je pričakoval »usposabljanje za umetniško uživanje«. Kritika mladinske književnosti je od Brinarja do današnjih dni zelo napredovala, tako da je mogoče danes brati tudi tehtne eseje o mladinski književnosti. Le-te pišejo tako strokovnjaki za literarno interpretacijo kot avtorji sami; med slednjimi so na prvem mestu spisi pesnika Nika Grafenauerja. Interpretativni pristopi se ukvarjajo z določitvami »meje« med mladinsko in nemladinsko književnostjo, pojasnjujejo njeno umetniškost in strukturno povezanost s celotnim avtorjevim opusom, vse bolj opazne pa so tudi celovite analize ustvarjalnosti osrednjih slovenskih mladinskih pesnikov in pisateljev.

1.2 Skladno z razvojem v drugih deželah se po drugi svetovni vojni pojavljajo tudi pregledne literarne zgodovine mladinske književnosti. Taka je knjiga *Pregled mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov* (1980), disertacija Zlate Pirnat Cognard na pariški Sorboni. Med temeljnimi samostojnimi publikacijami novejšega datuma velja opozoriti na disertacijo Marjane Kobe (*Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja*, 1992). Njena komparativna raziskava dokazuje, da so začetki umetnega mladinskega slovstva na Slovenskem povezani z recepcijo reprezentativnih različic nemškega razsvetljskega pesemskega in proznega vzorca za mladino iz 18. stoletja.¹ Razvoj in vsebinske značilnosti slovenske mladinske gledališke igre od začetkov (1872) do sodobnosti pojasnjuje disertacija I. Saksida *Umeščenost mladinske dramatike v slovensko književnost* (1995).

1.3 V tretji sklop raziskav mladinske književnosti bi sodila besedila o povezanosti žanra z raznolikimi dejavniki, ki presegajo zgolj besedilne okvire leposlovja za mladino. V tem okviru se pojavljajo razmišljanja o vlogi branja/tiska v razvoju otroka, razmejevanje leposlovja od trivialnih in drugih žanrov. Tem vprašanjem se pridružujejo razmišljanja o pouku književnosti v luči sodobnih evropskih teorij branja in njegovega sistematičnega razvijanja, in sicer zlasti v člankih Metke Kor-

¹ Gre za Overbeckova, Weißejeva, Rochovova in Campejeva pesemska in prozna besedila oz. filantropistično duhovnozgodovinsko tradicijo.

digel.² Ti trije aspekti le v glavnih črtah predstavljajo obseg in mnogovrstnost pristopov, ki pa jih je tudi na podlagi tujih³ metodoloških pojmovanj ter metodološkega pluralizma kot glavnega načela mogoče strniti v tri glavne kategorije: mladinska književnost kot literatura, mladinska književnost kot predmet edukacijskih ved, mladinska književnost kot eden od »mehanizmov kulture«.

2.0 Kako torej, ob zavesti obsežnosti področja raziskovanja, podati »kratek pregled produkcije za mladino« v naši deželi?

2.1 Nič novega ni ocena, da smo danes priča svojevrstni »večbesedilnosti«, tj. hkratnemu izhajanju literarnih, polliterarnih, »magičnih« in »realnih«, medijskih, trivialnih, računalniških in drugih zapisov. Dela so v današnjem svetu že ob svojem nastanku obsojena na citatnost in medbesedilnost! Pregled bi torej lahko povezovali s katerim koli od treh členov verige tvorjenja in sprejemanja umetnostnega besedila (avtor – besedilo – bralec)⁴. Ob analize vsebinskih in strukturnih značilnosti ter ob raziskave bralca se zdi danes smiselno postaviti obujeno **zanikanje za avtorja**, tj. za odraslega, ki piše mladinsko književnost. P. Nodelman v svoji zanimivi knjigi *The Pleasures of Children's Literature* (1996, 2. izd.) piše o zanimivosti mladinske književnosti za odrasle in otroke, o različnosti interpretativnih strategij, zlasti pa o komunikaciji – užitek je predvsem »užitek pogovora, tj. dialoga med bralci in besedili ter med bralci samimi o besedilih«. Ta dialog pa vključuje tudi **podobo otroka v literaturi** (Nodelman piše o ideoloških predpostavkah v zvezi z otroštvom). Iz česa izvirajo ter podobe, ki so seveda (ideološke) predpostavke, izhajajoče iz perspektive oz. interesov odraslih? Po eni strani iz funkcije mladinske književnosti, po drugi strani pa iz **avtorjevega samorazumevanja**. Delo je komunikacija med odraslim in (tudi) otrokom – toda »iz česa« piše odrasli mladinsko književnost? V

² Zdi se, da gredo nekateri problemi preko meja slovenske vede o mladem bralcu. Tako je o zlorabi književnosti v okvirih integriranega kurikula, ki leposlovje podreja tematskim sklopom naravoslovnih predmetov, pisal E. Seibert v okviru mariborskega simpozija o mladinski književnosti (1994). Poleg ponovnega raziskovanja bralca je prav vprašanje vloge specifične besedilne stvarnosti umetnostnega besedila – v sodobnem svetu vizualno podprtih pripovedi, ki jih ponujajo mediji (ne da bi kdor koli želel »tekmovati« z njimi) – ena glavnih tem v sodobni slovenski vedi o mladinski književnosti.

³ Prim. zavzemanje Z. Shavit za semiotiko mladinske literature v članku o novih perspektivah raziskovanja žanra.

⁴ Na ravni **besedila** bi lahko razmejevali stvarno in umetniško, trivialno in estetsko polnovredno, »realistično« in »domišljjsko« mladinsko književnost, na ravni **bralca** bi lahko govorili o treh skupinah knjig, ki jih v slovenskih knjižnicah označujejo s simboli **C** (do 9. leta), **P** (do 12. leta), **M** (od dvanajstega leta dalje). Meje so seveda zgolj orientacijske; vsi se zavedamo opozorila, ki ga je v svoji »poetiki kreativnosti« *The Way to Write for Children* (1982) zapisala J. Alkien: trdno razporejanje knjig na starostne skupine je – nonsens. Morebiti ima avtorica prav: obstajajo pravljice, ki jih je mogoče brati kot pravljice ali kot dokument avtorjevega nezavednega (e. g. analiza *Malega princa* v knjigi *Puer aeternus* M. L. von Franz): v časih normativne ideološke poetike se pojavijo »mladinska« dela, ki upovedujejo povsem nemladinske teme (tj. žanrska »mimikrija«, vidna npr. v umiku v pravljčnost v času totalitarnih ideologij). Poleg tega velja, da mladinsko delo s svojo specifično poetiko **ogovarja tudi odraslega bralca** – če se nekatere »odrasle« knjige (Dodererjev primer je med drugim *Don Kihot*) »postarajo do mladosti«, kot je zapisal Aleksander Zorn, pa nekatere mladinske knjige »odrasejo« (ne glede na bračvo starost je ena od najbolj branih sodobnih slovenskih pravljčark Svetlana Makarovič). Zgolj bralec torej ni več zanesljivo izhodišče za žanrsko opredelitev mladinske knjige.

avtopoetikah je zaslediti oznako, da piše avtor »iz otroštva v sebi«, iz »infantilizma«; da mladinsko književnost »narekuje otrok, ki se čudi vsemu, kar je« ipd. Oživiljanje otroštva dopolnjuje tudi avtorjeva »identifikacija« z implicitnim bralcem mladinske literature: mladinsko besedilo v temi in strukturi predpostavlja specifičnega bralca. Implicitni bralec se lahko odraža bodisi kot poseben jezik (»občutljivost«) bodisi kot omejitve, izvor tabujev (seks, invalidnost, smrt), celo kot cenzura. Ali torej obstaja eno in enotno »oživiljanje otroštva«? Samo en »otroški pogled na svet«? Samo en »otrok v literaturi«? Primerjava znanih mladinskih knjig tako uniformnost v celoti spodbije: otrok v *Piki Nogavički* je povsem drugačen kot v *Malem princu*, otrokovo doživljanje totalitarne oblasti v fantastični pripovedi *Brata Levjesrčna* nima nič skupnega s simboliko otroštva v Endejevem romanu *Momo*, resentment v Andersenovih pravljicah pa kaj malo zveze s perspektivo, iz katere je napisan roman C. Voigt *Nož v škornju*.

2.2.0 Mladinska književnost je torej raznolika predvsem glede na perspektivo, iz katere ustvarjalec prikazuje besedilno stvarnost. Pri tem ne gre zgolj za »pripovedovanje zgodbe« in še manj za »videnje dogodka« (tj. za fokalizacijo), pač pa za pripovedovalčevo stališče, »držo« do upovedene literarne stvarnosti. Za mladinsko književnost je v tem smislu torej ključno vprašanje, **kakšen je otrokov pogled na besedilno oziroma zunajliterarno stvarnost, ki ga, če sploh ga, prevzema odrasli.** Struktura mladinskega besedila je posledica empatije, tj. vživljanja v otroka, posnemanja otroškega doživljanja stvarnosti: Kako posamezni ustvarjalec v svoji prepoznavni pisavi doživlja in izraža otroštvo? Kot vračanje v idiličen svet? Kot čas pravljič? Kot »prekletost otroštvo«? Vse to in še več! Perspektiva ni ena sama, perspektiv in s tem podob otroštva je več; razlikovati se da dva glavna tipa perspektiv, ki vključujeta še več podtipov.

2.2.1 Prva in najstarejša je perspektiva razcepa, ki zajema dva podtipa: **avtoritativno perspektivo** ter **evazorično perspektivo**. **Avtoritativna perspektiva**, značilna za razsvetljensko poučnost ter za ideološko literaturo neposredno po vojni, izhaja iz avtorjeve predpostavke, da je potrebno mladega bralca »vzgojiti«, preobraziti v zglednega meščana, pripadnika delavskega razreda ipd.⁵ Ta literatura zato v literarni formi predpisuje katalog kreposti (Tugendkatalog) in pred naslovnika postavlja zgledne like: otroka, ki ima rad Stvarnika, starše in naravo, pionirja, ki se zaveda svojih razredno-nacionalnih dolžnosti ipd. Nekateri motivi tovrstne literature so nadvse »trdoživi« – tako je npr. negativni lik otroka, ki preganja živali, mogoče zaslediti še v sodobni mladinski literaturi. **Evazorična perspektiva** izhaja iz avtorjeve idealizacije otroštva, iz občudovanja sladkobne idile otroškega brezskrbnega časa; tipični motiv tovrstne literature je otrok v cvetoči naravi⁶. Za perspektivo razcepa je značilen razkorak med odraslim in otrokom: pri avtoritativni perspektivi gre za izrazito težnjo po vplivanju na naslovnika, pri evazorični za

⁵ Prim., besedila V. Staniča z začetka 18. stoletja (*Pesme za kmete ino mlade ljudi*, 1922), slovstveno ustvarjalnost A. M. Slomška in povojno »zgodno« književnost, npr. »pionirske« pesmi V. Albreht *Mi gradimo* (1950).

⁶ V ta okvir sodijo že nekatera besedila z začetka 19. stoletja, danes pa jih je mogoče prepoznati v besedilih o srčkanih živalcah, nasmejanem otroku, nekakšni univerzalni »ljubkosti« vsega, kar vidimo.

vzorke trivialne literature in kičarska stanja (L. Giesz), zlasti za umik v idiliko otroštva.

2.2.2 Drugo veliko skupino mladinskih pesmi, proznih del in iger zajema *perspektiva z bliževanja*. Glavna značilnost te perspektive je ukinjanie razkoraka med odraslim in otrokom: odrasli se vživlja v otroško doživljanje, in sicer bodisi na podlagi podoživljanja in oblikovanja jezikovno-predstavne igre, otroških oseb in dejanj, nasprotovanja svetu odraslih, čudenja in prisluškovanja, mitičnega upovedovanja in spominjanja.

2.2.2.1 Nonsensna perspektiva oziroma perspektiva jezikovno-predstavne igre zblíževanje dosega bodisi z igrivim preoblikovanjem jezika v čiste zvočne nize bodisi s svobodno, »nesmiselno« kombinacijo sicer razumljivih besed in predstav. Otrok je torej v tem smislu v avtorjevi zavesti »bitje igre«, avtorjevo umetniško dejanje pa je predvsem približevanje otroški neomejeni domišljiji, »posluhu za zven, vonj besed«, kot bi rekel pesnik Boris A. Novak. Perspektiva jezikovno-predstavne igre je značilna že za (slovensko) ljudsko pesem (verzi kot *ekate pekate cukate me*), opazna je tudi v delu klasika, pesnika in pisatelja Frana Levstika (1831–1887), ki v svojih mladinskih pesmih⁷ igrivo preoblikuje jezik ter prikazuje sproščeni svet otrokove igre. Prelom s povojno »graditeljsko« mladinsko poezijo pomenijo nonsensne prvine v zbirkah, ki se pojavljajo po letu 1950⁸, igrivo preoblikovanje in povezovanje jezikovnega gradiva pa zaznamuje tudi sodobno mladinsko poezijo⁹. Skupna poteza teh treh zbirk, ki so značilne predstavnice sicer obsežnejše množice besedil, je tematizacija jezikovne igre. Nonsensna perspektiva pa nastaja tudi s svobodno kombinacijo realnih podob: v tem smislu je značilna zbirka *Nebotičniki, sedite* (1980) N. Grafenauerja, utemeljena na rodarijevskem vzorcu 'kaj bi se zgodilo, če'. *Predstavni nesmisel* je opazen predvsem v mladinski poeziji osemdesetih let. Iste vzorce zasledimo tudi v nekoliko starejšem mladinskem pripovedništvu¹⁰. Te nesmiselne pripovedi po humorju in sproščeni domišljiji spominjajo na realno otroško igro (s predmeti, igrači), ki je ne nadgrajuje nikakršna višja sporočilnost ali simbolika. Nonsensno prepletanje realnih elementov lahko preraste v čudno, nenavadno, celo nerazložljivo besedilnost¹¹. V sodobni mladinski prozi najdemo tudi primere čistega jezikovnega nonsensa, in sicer v prepletu nedokončanih pravljicnih zasnutkov, aliteracijskih pripovedi in iger z zlogi¹², vzorci nonsensa pa se pojavljajo tudi v dramatikih¹³.

⁷ Napisal je *Otročje igre v pesencah* (1880). Tradicija ljudskega pesemskega vzorca se ohranja tudi v poeziji Franceta Bevka *Pastirčki pri plesu in kresu* (1920), sicer »klasika« slovenskih pastirskih pripovedi.

⁸ Tone Pavček: *Maček na dopustu* (1953), Kajetan Kovič: *Franca izpod klanca* (1963).

⁹ Dane Zajc: *Abecedarija* (1975), Milan Dekleva: *Pesmi za lačne sanjajce* (1981), Boris A. Novak: *Prebesedimo besede* (1981).

¹⁰ Milan Šega: *Zgode in nezgode kraljevskega dvora* (1957), Leopold Suhodolčan: *Veliki in mali kapitan* (1968), K. Kovič: *Moj prijatelj Piki Jakob* (1972, nezahtevno nonsensno besedilo o živih igračah v realnosti), Polonca Kovač: *Jakec in stric hladilnik* (1976: dečka čuva oživljeni hladilnik Bosch).

¹¹ Značilen primer tovrstnega poigravanja z realnostmi je recepcijsko zahtevno besedilo *Kvadrat pa pika* (1977) Gregorja Strniše.

¹² Prim. Lilijana Praprotnik Zupančič: *Zgodbe in nezgodbe* (1993).

¹³ Radijska igra A. Goljevšček *Gornastenisedimuha* (1989) je zgodba o preoblikovanju nalslovnega stavka po načinu govora posameznih oseb, »avtoritet« delegata, doktorja in dokto-

2.2.2.2 S starostjo naslovnika je določena **resničnostna** perspektiva, ki odraža avtorjevo uživanje v otrokovo ali mladostnikovo vsakdanjost. Gre torej za upovedovanje stvarnosti, ki ni »narobe svet«, pač pa bolj ali manj veren posnetek zunaj-literarne stvarnosti. To perspektivo odraža danes že klasična zbirka *Pedenipied* N. Grafenauerja (1966), ki prikazuje otroka v družinskem krogu, predvsem v razmerju do očka/«avtoritete» ter značilnih vlog, ki jih otrok prevzema (slikar, vrtnar, glasbenik)¹⁴. V tradiciji slovenske realistične mladinske pripovedi je M. Kobe¹⁵ razložila več tipoloških značilnosti tovrstnih zgodb. Osrednji lik po letu 1970 je sodoben mestni otrok – v starejši literaturi prevladuje podeželsko podoben (= »imagery«)¹⁶. Resničnostna perspektiva upoveduje značilne dogodke otrokovega vsakdana in življenja v družini in v šoli¹⁷. Ustvarjalni prijem, ki v besedilu ob realni otroški podobi vzpostavlja tudi pogled odraslega, omogoča komične učinke, pogosta v tem sklopu besedil pa je prvoosebna pripoved. Resničnostna perspektiva poleg humorja zajema tudi resnejše plati otrokovega in najstnikovega življenja, na primer ločitev staršev, razočaranje v ljubezni, beg od doma. Vse to je lahko prikazano s stališča osrednje literarne osebe, tj. mladostnika/otroka¹⁸. Posebna podtipa resničnostnih zgodb sta skupini, v katerih nastopa kolektivni junak¹⁹ ter skupina pripovedi o prijateljstvu med otroki in živalmi²⁰. Kolektivni junak, tj. pripovedi o »družini«, je značilen tudi za posebno podskupino besedil z resničnostno perspektivo, tj. za trivialna mladinska besedila. Nadgraditev in dopolnitev vzorca E. Blyton pomeni v slovenski književnosti cikel *Zvesti prijatelji* Bogdana

rice, policaja – gre za besedilo, ki z nonsensno igro prikazuje nesporazum in nedialoškost sodobnega sveta. V Zajčevi lutkovni igri *Zakaj in vprašaj* (1991) se osebi v nerazumljivem, iracionalnem jeziku poigravata z imeni in nekaterimi abstraktnimi pojmi, tako da pred naslovnikom nastajajo nekakšne »pasti iz besed«. Posamezne nonsensne prvine je najti tudi v igrarh Leopolda Suhodolčana (*Norčije v gledališču*, 1979), v Deklevovi igri *Sanje o govoreči češnji* (1985) ter Novakovi lutkovni igri *Prizori iz življenja stvari* (1991).

¹⁴ Resničnostna je tudi poezija Ferija Lainščka *Cicibanija* (1987) s podobami otroškega vsakdana.

¹⁵ *Pogledi na mladinsko književnost* (1987).

¹⁶ Prim. like pastirjev pri F. Bevku (*Pastirci*, 1935).

¹⁷ Ivo Zorman: *Rosni zaliv* (1975), Branka Jurca: *Špelin dnevnik, Ko zorijo jagode*, oboje 1976, Slavko Pregl: *Geniji v kratkih hlačah* (1978), *Juha cviluha* (1981).

¹⁸ Tako perspektivo med sodobnimi deli odražajo *Ajša Najša* (1989) F. Lainščka ter zgodbe Dese Muck, na primer »pustolovski« roman *Pod milim nebom* (1993), »napisala Vlasta Korošec, 6. c razred«, in tretjeosebna pripoved *Lažniva Suzi* (1997).

¹⁹ Med besedila s kolektivnim junakom, tj. otroško ali mladostniško družino, se uvršča več znanih besedil. Najbolj znana je *Bratovščina Sinjega galeba* (1936) Toneta Seliškarja, povest o prihodnjih časih enakosti, zmage dela in solidarnosti. Temu delu se tipološko pridružujejo Preglova besedila (*Oprava zelenega zrnja*, 1976) ter besedilo *Andrejev ni nikoli preveč* (1977) in *Urške so brez napake* (1980) P. Kovač. Med sodobnimi avtorji zavezanost posameznika kolektivu prikazuje zlasti Dim Zupan v ciklu pripovedi o Drekcju Pekcu in Pukcu Smukcu ter njunih prijateljih in nasprotnikih. Prav Zupan s svojim najnovejšim romanom *Leteči mački* (1996), ki ga je mogoče povezati tudi s tradicijo Bildungsromana, zastavlja literarni vedi zanimiva vprašanja »meje mladinske književnosti«: roman se namreč dogaja med študentsko populacijo, četudi upodablja za to skupino besedil tipično temo dozorevanja.

²⁰ Med zgodbami o otroku in živali je bržkone najbolj znano slovensko delo *Teci, teci, kuža moj* (1975) Vitana Mala, po katerem je bil posnet film *Sreča na vrhici*. V resničnostno perspektivo se uvrščajo tudi živalske zgodbe – tako P. Kovač v knjigi *Pet kužkov išče pravega* (1985) v resničnostni perspektivi živali prikazuje otroško odraščanje in družinsko življenje; v tem se bistveno razlikuje od živalskih pravljic, ki literarnim osebam pripisujejo nenavadne lastnosti, čarobno moč in simbolične pomene (zlata ptica, kačje kraljestvo, pomoč človeku).

Novaka z značilnimi določilnicami trivialne pripovedi: klišejskost dogajanja, oseb, dogajalnega prostora in časa, eksotičnost, s tem da Novak vse to dopolnjuje z inovativnim jezikom (mladostniški sleng), z aktualizacijo izročila in ironijo. V mladinski dramatiki je resničnostna perspektiva vidna predvsem v realnih prizorih iz otroškega vsakdana²¹ ter v nekaterih obsežnejših igrah o družini in skupnosti²².

2.2.2.3 Z upodobitvijo realne otroške/mladostniške literarne osebe se lahko povezuje tudi **perspektiva oporekanja**, tj. privzemanje otroške/najstniške uporniške drže do sveta²³. Uporniška drža do sveta se izraža že v rabi posebnega jezika, nosilec teh zgodb pa je nesocializirani posameznik, izobčenec. Uporniška perspektiva je značilna tudi za poezijo²⁴, kadar le-ta tematizira nasilje, samoto in nekatere druge »tabu teme«. Perspektive oporekanja ne gre povezovati le z realističnimi pripovedmi; za oporečniško »držo ogledala« je primerna fantastična pripoved, in to zaradi svoje specifične strukture: »druga realnost« je upodobitev sveta, ki je sovražen realnosti otrok²⁵. Perspektiva oporekanja je vidna tudi v mladinski dramatiki, na primer v igrah o otroški zmagi nad etično spornim svetom odraslih²⁶.

2.2.2.4 Na posebnem doživljanju otroštva temelji **perspektiva čudenja**, otroškega »prisluškovanja« poetizirani stvarnosti, predvsem naravi. V poeziji je ta perspektiva vidna v opusih avtorjev, ki so se navezovali na simbolistično pesniško tradicijo. Podobe iz narave pomenijo tem avtorjem možnost zaznavanja »duše« narave in živih bitij; ta perspektiva najbolj izrazito odraža otroški »posluh za čudeže v realnosti okrog nas«, zato v tem okviru niso redke refleksivne pesmi in celo haikuji²⁷. Za perspektivo čudenja v mladinski prozi je značilna razpoloženjska, impresionistična črtica²⁸. Bistveno za to perspektivo torej ni ubesediljenje podobe

²¹ M. Dekleva: *Lenča Flenča* (1991).

²² Juro Kislinger: *Izlet*, 1960.

²³ Ta perspektiva je opazna v resničnostih pripovedih Pavleta Zidarja *Pišem knjigo* in *Kukavičji Mihec* (oboje 1970), *Glavne osebe na potepu*, 1975, *Moja družina*, 1981.

²⁴ V ta okvir pa je mogoče uvrščati pesemske »male proteste« Saše Vegri v zbirki *To niso pesmi za otroke ali Kako se dela otroke* (1983), med najnovejšimi zbirkami pa *Nebomske pesmi* (1994) Barbare Gregorič.

²⁵ Najbolj reprezentativna knjiga za tovrstna besedila je fantastična pripoved Jožeta Snoja *Avtomoto mravelje* (1975): dečka se preselita v totalitarno kraljestvo mravelj, kjer vidita mučenje mravelj, vladavino kraljice s policijskim aparatom ter sama skoraj doživita »pomravljinčenje«. Avtor je upovedil za mladinsko literaturo nenavadno »tabu« temo, in sicer splav – v fantastični pripovedi *Škorček norček* (1988).

²⁶ Miloš Mikeln: *Atomske bombe ni več* (1960), igra o spopadu velesil; igre L. Suhodolčana o absurdni oblasti, na primer *Narobe stvari v mestu Petpedi* (1972); Žarko Petan: *Metka in Janko* (1983), igra o delikvenci in alkoholizmu.

²⁷ V poeziji se v dvajsetih letih v teh poetičnih okvirih giblje Srečko Kosovel, kasneje pesnica Lili Novy, v sodobni poeziji z igrivimi poudarki B. A. Novak z načelom »vsak pesnik je velik otrok, vsak otrok mali pesnik« (*Domišljija je povsod doma*, 1984, *Periskop*, 1989). Med najnovejšimi pesniškimi zbirkami velja omeniti knjigi Bine Štampe Žmavc: refleksivno zbirko *Nebeške kočije* in zbirko haikujev *Zrnca sonca* (oboje 1994).

²⁸ Prim. *Istrski večer* Josipa Ribičiča. Isto perspektivo imajo nekatera besedila Zlate Pirnat Cognard (*Čriček – »govorjenje gozda«* ipd., iz: *Vrtoglavi škrjanček*, 1982) ter Franja Frančiča (*Letni časi, Krogotok življenja*, iz: *Zvezde obal* 1990). Nenavadna povezanost človeka in narave je prikazana v poetičnih *Zgodbicah o kačah* (1996) istrskega pisatelja Marjana Tomšiča; v nekaterih besedilih zaradi posebne simbolizacije lika (duh rajnega, moč ustvarjalnosti) že prehaja v območje parabolične, po Seibertu mitične mladinske literature.

živali oziroma motiva iz narave, pač pa prikaz *otroškega doživljanja* »skrivnostnosti« poetizirane narave. V mladinski dramatiki je otroško »odprtost« tematiziral B. A. Novak v igri o zvedavem oblaku *Nebesno gledališče* (1984), občutljivost za »drugo«, za specifičen jezik vsega, kar je, določa tudi radijsko ustvarjalnost *Franeta Puntarja*²⁹.

2.2.2.5 Kadar želi avtor v domišljijemskem svetu »razložiti« realnost, se torej življati v »otroško pojasnjevanje« sveta, nastane **parabolična** fantastična in pravljicična perspektiva. To je »r a z l a g a l n a«³⁰ perspektiva, ki v »neverjetnih svetovih« praviloma vzpostavlja simboliko spopada dobrega/majhnega/šibkega z zlom/velikim/mogočnim. Vzorec »kakor-da-bi« bralca usmerja h globji povednosti besedila: dogajanje simbolizira pravljicični vzorec iniciacije ali spopada z nasprotnikom, vzorec fantastične pripovedi simbolizira sanjski prehod v drugo stvarnost ali pa omogoča »razlaganje« resničnostne plasti besedila. Mladinska poezija te vzorce vključuje v pesmi s fantastičnimi liki³¹, sicer pa je ta perspektiva značilna zlasti za prozo: zajema basni³², vsa mitološka besedila, tj. pripovedke, nastale na podlagi ljudskega slovstva, oziroma za njihove sodobne inačice³³ ter vzorce »klasične« umetne pravljice³⁴. Prav *Ure kralja Mina* B. Štampe Žmavc so lep primer za tematsko parabolično pripovedi o kralju, ki je želel ustaviti čas: njegova zgodba je »ilustracija« sodobnega sveta, ki ga obvladuje bogastvo in nenehna tekma s časom. Posredna parabolična je značilna tudi za fantastične pripovedi, tj. dvoravninska besedila, kjer druga ob drugi obstajata resničnostna in fantastična plast besedilne stvarnosti. Po ugotovitvah M. Kobe (1987) je za slovensko pripovedništvo značilna krajša verzija fantastične pripovedi; avtorica jo imenuje sodobna kratka pravljica – ta je od leta 1945 do 1995 v okviru fantastične proze najmočnejši žanr³⁵. Za mladinsko dramatiko je pravljicična perspektiva značilna v žanru t. i. pravljicične komedije, katere klasik je dramatik Pavel Golia (igre je objavljajl v tridesetih letih tega stoletja). V pravljicični predstavnosti igre tematizirajo gorje, ki ga povzroča brezsrčno povzpetništvo, kot pozitivni protipol pa vzpostavljajo »dobro srce« siromaka in vladarja³⁶.

²⁹ Prim. *Medved z vrtnico* (1988) in *Hojladrija* (1993); Puntarjeve igre sicer nastajajo tudi iz nonsensne (*Lov na rep*) in parabolične perspektive (4).

³⁰ Besedilna stvarnost teh besedil ima poudarjeno »kakor-da-bi« komponento (literarna teorija se ob tem vprašanju naslanja na koncept »Als-Ob Welt« filozofa H. Vaihingera); to pomeni, da je v besedilni svet kljub svoji avtonomnosti vključena specifična »razlaga« realnosti v polju nemogočnega, ne pa na primer neposredni prikaz realnosti ali čista jezikovno-predstavna igra.

³¹ Čarovniki, vrači v zbirki *Čaroznanke* (1990) B. Štampe Žmavc.

³² Prim. sodobne, sporočilno večplastne basni S. Pregla.

³³ Lojze Zupanc: *Deklica in kač* (1959), J. Snoj: *Jutro sveta* (1991).

³⁴ Mirko Kunčič: *Triglavske pravljice* (1940–44), D. Zajc: *Mlada Breda* (1978), Miha Mate: *Škrlatna vrtnica* (1990), B. Štampe Žmavc: *Ure kralja Mina*, (1996).

³⁵ Med tovrstnimi »klasičnimi« zgledi velja omeniti knjigo *Moj dežnik je lahko balon* (1955) Ele Peroci, kratke sodobne živalske pravljice S. Makarovič (o nenavadnih živalih: *Kosovirja na leteči žlici* (1974), *Kam pa kam, kosovirja* (1975), sodobne »mestne« kratke pravljice Lojzeta Kovačiča *Zgodbe iz mesta Rič Rač* (1962), protivojno pripoved *Drečček in trije Marsovečki* (1961) Vida Pečjaka, ki na ravni fantastike slika idealni svet (Mars) brez vojn. Med fantastičnimi pripovedmi z značilnim obsegom najnovejšega datuma velja omeniti *Velecirkus Argo* (1996) F. Lainščka, pripoved o domišljijah svetovih živali ter parabolično upodobitev zmage lepote nad močjo.

³⁶ Pravljicično komedijo so pisali še F. Bevk (*Bedak Pavlek*, 1963), Kristina Brenkova (*Modra vrtnica za princesko*, 1963), njeno sodobno inačico pa predstavlja simbolična igra o čudežnem kamnu, »moči, skriti v nedjih sveta«, kar tematizira *Čudežni kamen* (1983) A. Goljevšček.

Prav vračanje k nonsensni in pravljичni perspektivi pomeni tako v pesništvu (T. Pavček, K. Kovič) kot v pripovedništvu (E. Peroci, L. Kovačič) in dramatiki (K. Brenk) prelom z ideološkostjo vzgojne mladinske literature, ki je neposredno po letu 1945 v perspektivi razcepa upodabljala zgledega pionirja, zavedajočega se razredne in nacionalne pripadnosti.

2.2.2.6 Avtor mladinskega besedila lahko piše tudi iz **perspektive spominjanja** na otroštvo. Vrača se med podobe lastnega otroštva, v svet, ki ga ni več; ta perspektiva je skoraj v celoti perspektiva mladinske proze³⁷, v pesništvu jo je zaslediti izjemoma³⁸. Med najnovejšimi knjigami sta zanimivi dve knjigi. Tradicijo predvojnje pastirske zgodbe nadaljuje slikanica *Nori bik* (1998) Ivana Bizjaka, ki jo je avtor izdal v slovenščini in šestih tujih jezikih. Posebnost je, glede na doživljanje otroštva, tudi knjiga *Otroštvo* (1996) F. Frančiča: to je knjiga o sovraštvu, grozi, materinem umiranju – o »prekletem otroštvu«.

3 V teh glavnih črtah se torej kaže doživljanje otroštva v mladinski literaturi, ki je izhodišče perspektive. »Odgovoriti na vprašanje, kaj je otroška književnost, je tako rekoč isto, kot odgovoriti na vprašanje, kaj je otrok«, je leta 1979 zapisal Dalibor Cvitanič. In kakor ni mogoče podati enostavnega odgovora na to, kaj je otrok, saj ima ta človeški individuum več ravni doživljanja (svet kot igra, realnost, magičnost, mozaik spominov), tako tudi ni mogoče enoznačno opredeliti »otroka v avtorju mladinske književnosti«.

V odraslem živi otrok kot igrivo in uporniško bitje, v vsakdanjosti in v fantaziji, kot čudež in prekletstvo.

Povzetek

Mladinsko književnost je mogoče opredeliti s treh zornih kotov, in sicer kot:

- sklop besedil, ki jih berejo predvsem mlajši bralci,
- kot predmet literarne vede,
- kot predmet šolskega branja.

Za vse tri opredelitve veljajo iste sporočanje okolščine: **Odrasli ustvarjalec napiše delo, ki ga določata posebna vsebina in oblika, to delo pa bere praviloma nedorasli bralec.** Tako se kažejo trije členi, bistveni za razumevanje mladinske književnosti – ti členi tvorijo tudi okvir metodologije literarne vede: **avtor – besedilo – naslovnik.**

Zdi se, da sta besedilo in naslovnik kot člena v slovenski literarni vedi in vedi o mladem bralcu vedi že doživela precej pozornosti; sem sodijo npr. interpretacije celovitih opusov in raziskave bralca in bralnega razvoja. V novejšem času pa se literarni vedi znova zastavlja problem avtorja: Kdo je odrasli, ki piše mladinsko književnost, ali se pisanje za otroke razlikuje od pisanja za odrasle, zakaj se odloča za pisanje tega žanra... V tem smislu je

³⁷ Med slovenskimi klasiki je knjiga tega tipa zbirka Bevkovih spominskih črtic *Zlata voda in druge zgodbe* (1969), knjiga Toneta Partljiča *Hotel sem prijeti sonce* (1981) ter Berte Golob *Skrinja iz babičine bale* (1983).

³⁸ Gre za pesmi mladostnega resentimenta: (Alojz Gradnik: *Narobe svet in druge pesmi za mladino* (1953), L. Novy: *Sadje* (1953), France Forstnerič: *Bela murva* (1976).

bistveni pojem avtorjevo samorazumevanje ter njegova identifikacija z implicitnim bralcem mladinske literature. Avtorjevo samorazumevanje je prepoznavno iz avtopoetik ter iz leposlovnih del.

V najbolj značilnih in pomembnih slovenskih **avtopoetikah** se kažejo predvsem naslednje predpostavke v zvezi z otroštvom in mladinsko književnostjo:

- pisati mladinsko književnost pomeni pisati književnost nasploh,
- pisati mladinsko književnost pomeni življati / vračati se v otroštvo (»spominjanje na otroštvo«),
- mladinska književnost je dialog z otroštvom – pisanje nastaja iz potrebe po komunikaciji z otroštvom,
- mladinska književnost se povezuje s književnostjo za odrasle,
- značilnost mladinskih del je humor, zvočnost, igrivost in (otroška) izkušnja – čudenje, hkrati pa je v okvirih mladinske književnosti zaznati tudi temnejše tone, tabu teme, »male proteste« »resne« pesmi,
- mladinska književnost je zanimiva za otroka in odraslega.

V literarnih delih se avtorjeva **identifikacija z implicitnim bralcem**, ki je največkrat, ne pa zgolj otrok, kaže v **perspektivi**; s tem pojmom označujemo pripovedovalčevo stališče, »držo« do upovedene literarne stvarnosti. Literarna teorija tako v tem okviru piše tudi o tragični, komični in celo o groteskni perspektivi. Za mladinsko književnost je v tem smislu torej ključno vprašanje, kakšen je otrokov pogled na besedilno oziroma zunajliterarno stvarnost, ki ga, če sploh ga, prevzema odrasli. Perspektiva in struktura mladinskega besedila sta posledica empatije, tj. **življenja** v otroka, posnemanja otroškega doživljanja stvarnosti. V tem smislu ločujemo več perspektiv:

perspektiva razcepa	avtoritativna perspektiva, značilna za vzgojno-poučna besedila
	evazorična perspektiva, značilna za idealizacijska besedila
perspektiva zbliževanja	nonsensna perspektiva oziroma perspektiva jezikovno-predstavne igre
	starostno določena resničnostna perspektiva, upovedovanje realnega sveta po logiki otroka oz. mladostnika
	perspektiva oporekanja , privzemanja otroške/najstniške uporniške drže do sveta
	perspektiva čudenja , otroškega »prisluškovanja« poetizirani stvarnosti – ta perspektiva se najbolj izrazito kaže v besedilih o otroku in naravi/živalih
	parabolična fantastična in pravljicična perspektiva: perspektiva »čudežnih nevidnih svetov«, praviloma s simboliko spopada dobrega/majhnega/šibkega z zlom/velikim/mogočnim, izvirno povezana z ritualom
	perspektiva spominjanja na otroštvo: avtorjevo opazno vračanje v podobe lastnega otroštva

»Odgovoriti na vprašanje, kaj je otroška književnost, je tako rekoč isto, kot odgovoriti na vprašanje, kaj je otrok«, je leta 1979 zapisal Dalibor Cvitanič. In kakor ni mogoče podati enostavnega odgovora na to, kaj je otrok, saj ima ta človeški individuum več ravni doživljanja (svet kot igra, realnost, magičnost, mozaik spominov), tako tudi ni mogoče enoznačno opredeliti »otroka v avtorju mladinske književnosti«.

V odraslem živi otrok kot igrivo in uporniško bitje, v vsakdanjosti in v fantaziji, kot čudež in prekletstvo.

Summary

Definitions and presentations of childhood (a typological outline)

Children's literature can be defined from three points of view:

- the texts read mainly by young readers,
- as a subject of literature studies,
- as school reading.

All three definitions share the same circumstances of communication: **An adult author writes a book defined by a particular content and form, which is then read by a child.** In this way we identify three linking elements essential for comprehension of children's literature; they create the methodological frame of literature sciences: **an author – a text – an addressee.**

It seems that a text and an addressee, as the links in the Slovene literary sciences and the science about a young reader, have already experienced a great deal of attention, what have been for example proved by the interpretations of complete opuses and the researches of a reader and reading development. But lately literary sciences already question the author: Who is the adult who writes children's literature, does his writing for children differ from writing for adults, what makes him write in this genre ... In this sense the essential concept is the author's self-comprehension and his identification with an implicit young reader of children's literature. The author's comprehension is recognised from his autopoetics and literary works.

The most typical and important Slovene **autopoetics** above all show the following presumptions:

- writing children's literature means writing literature in general,
- writing children's literature means empathy/returning to childhood (»reminiscence of childhood«),
- children's literature is a dialogue with childhood – the writing grows from the need to communicate with childhood,
- children's literature is connected with the literature for adults,
- humour, sonority, playfulness and a child's experience – wonder are the characteristics of children's literature; within its frames we may find even darker shades, taboos, »small protests«, »serious« poems,
- children's literature is interesting to a child and an adult.

An author's identification with an implicit reader (most of the time, but not always a child) is shown in his **perspective** – the term defining a narrator's point of view, »attitude« towards narrated literary reality. The literary theory thus also writes about tragic, comic, and even grotesque perspective. A crucial question of children's literature in this sense is a child's view on a textual or external literary reality, which is adopted (if adopted at all) by an adult. The perspective and the structure of a text for children are the result of **empathy** in a child, imitating a child's experience of reality.

We therefore distinguish several perspectives:

a) **split perspective**

- avtoritative perspective, typical for educational texts,
- evazorice perspective, typical for idealising texts;

b) **closing up perspective**

- **nonsensical** perspective or the perspective of language play,
- **realistic** perspective defined by age, presenting the real world according to a child's or teenager's logic,
- perspective of **contradiction** with its child's/teenager's opposing stand towards the world,

- perspective of **wonder**, of a child's »overhearing« poetic reality – an expressive perspective in the texts about a child and nature/animals,
- **parabolic** fantastic and fabulous perspective: the perspective of »miraculous invisible worlds«, as a rule with a symbolised fight between good/small/weak and evil/big/powerful, originally connected with a ritual,
- perspective of **remembrance** of childhood with an author's noticeable return into his own childhood.

»To answer the question what children's literature is, is actually the same as to answer the question what a child is«, was written by a Croatian theorist *Dalibor Cvitan* in 1979. And as we cannot simply answer it (this human individual has more levels of experiencing, such as the world of play, reality, magic, mosaic of memories), we also cannot define »a child in the author of children's literature« with only one characteristic.

A child lives in an adult as a playful and opposing being, in reality and fantasy, as wonder and curse.

Translated by *Bojana Panevski*