

RAZPRAVE

Igor Saksida
Ljubljana

ZVOČNOST, DOMIŠLJIJA, KOMUNIKATIVNOST Mladinska besedila Jožeta Snoja (2. del)*

2.3 Temu najbolj znanemu in bržkone tudi najboljšemu Snojevemu besedilu (*Avtomoto mravlje*) sledita kratki pravljici, in sicer klasična pravljica *Hišica brez napisa* (1978) ter kratka sodobna pravljica *Sanjska miška* (1983). Zgodbo prve pravljice motivira pojavitev polžje hišice, v kateri se nič ne premakne – hišica se zdi živali prazna. Glista, mravljinec gasilec in kobilica naposled prepričajo polža, da se odpravi s hišico na potovanje. Besedilo na prvi pogled spominja na razlagalno pripovedko, saj ga je mogoče razumeti tudi kot »pojasnilo« nastanka polža, tj. »potujoče hišice«. Vendar Snój pravljice ne spremeni v racionalno razlago naravnega pojava; bolj kot alegoričnost so za pravljico značilni fantazijsko preoblikovanje realnosti (goba je opazovalni stolp, mravljinec je gasilec), velika komunikativnost (pogovor z bralcem), vzpodbujanje zaznave slušnih besedilnih slik (»poslušanje« ilustracije) ter zlasti opazen nenavaden jezik. Za jezik te pravljice so značilne ritmičnost (opis hišice), glasovnost (onomatopoija) in besedotvorna inovativnost (npr. samozapor). Vse to upravičuje sklep, da je *Hišica brez napisa* napoved nove podobe Snojeve mladinske proze, katere tematika ni več razvidna, pač pa jo modernost oblike in načina upovedovanja spreminja v sporočilno zastrto »uganko«, ki je blizu zgradbi Snojeve mladinske poezije ali modernistične proze in poezije avtorjev poznih sedemdesetih in osemdesetih let (G. Strniša, N. Grafenauer idr.). Čeprav nekatere kratke pravljice še prikazujejo tudi realno otrokovo stisko, postane modernistični vzorec jezikovne inovacije in nonsensne predstavnice igre v Snojevi prozi prevladujoč.

2.4 Besedilo *Sanjska miška* (1983) uvršča M. Kobe¹⁷ med kratke sodobne pravljice, označi pa tudi za zgodbo ključni prehod iz resničnega v sanjski svet: otrokove sanje (isto: 293). V sanjskem svetu (Afriki), kamor dečka Jošta povede sanjska miška, se glavni otroški junak sreča s »prekrškom« in »kaznijo«. V Afriki deček doživi »pošasti«, ki pa niso nič drugega kot v *sanjsko podobo spremenjen otrokov prekršek*:

»To je Jošt takoj opazil in naenkrat se je začutil malo krivega. To mora ubogi slon početi za kazen, ker sem zadnjič odtrgal tisto očetovo vrtnico, se je spomnil.«

* Prvi del razprave je bil objavljen v številki 45.

¹⁷ Kobe 1996: 293.

Strašljivost kazni se stopnjuje: slon mora neprestano duhati rdečo vrtnico, ki jo je Jošt odtrgal na vrtu; krokodil je kazen za stresanje sladkorja v limonado, lev je zvrta preproga, po kateri mama ne dovoli skakati. Konec kratke pravljice je otrokovo priznanje avtoritete: Jošt pokliče očeta, ki leva premaga, besedilo pa sklene prizor skrbnega očeta nad dečkovo posteljico. Dvodimenzionalnost dogajanja v kratki sodobni pravljici je torej katarzična: otrok v fantastični stvarnosti doživi spoznanje o prekršku, kazen zanj ter pomiritev. Taka funkcionalnost besedila določa tudi notranjo plastnost nekaterih drugih Snojevih kratkih pravlji.

2.5 Zbirka *Srečni ščurek* (1983) vsebuje več vsebinsko različnih besedil: žanrsko bi jih bilo mogoče opredeliti predvsem kot kratke sodobne pravljice. Dve značilnosti bralec opazi že na prvi pogled: izrazito tematsko nadgraditev pravljičnega dogajanja ter posebej oblikovan jezik, ki na nekaterih mestih spominja celo na pesmi v prozi. Obe značilnosti, ob njih pa tudi razvite besedilne slike ter nevsiljivo etično poantiranje, upravičujejo sodbo, da sodi *Srečni ščurek* med kvalitetnejša slovenska mladinska prozna besedila. Prvi dve besedili sta pravljici o zamorskem kralju Tapu Tapu. Prvo besedilo, *Največji iztepač na svetu*, je že na začetku značilno snojevsko: besedni red v prvi povedi je zaznamovan, večkratna pojavitev medmetov tap tap uvodni del še dodatno ritmizira. To pomeni, da besedila ni mogoče brati le kot zanimivo zgodbo, ampak v prvi vrsti kot estetsko jezikovno tvorbo, ki na bralca deluje z zanimivimi predstavotvornimi besednimi zvezami (trije črni stražarji kralja Tapa Tapa, bela lovca Vid in Jošt ipd.). Posebno sporočilo se skriva tudi v dogajalnem okvirju (prihod Vida in Jošta v kraljestvo Tapa Tapa, njuna neustrašnost in lovske spretnosti, končna »zmaga« nad kraljevim iztepačem): v nizu dogodkov je mogoče razbrati *upodobitev otrokovega strahu* (črni kralj z iztepačem) in *zmage* nad strahom (otrok kot mogočni lovec, ki »ukroti« lastni strah). Nekoliko drugačna je sporočilnost pravljice *Kralja Tapa Tapa križi in težave*: zdaj otroka nista več lovca, ampak neke vrste rešitelja kralja, saj ga naučita pisati. Sporočilno pomembna je predvsem podoba radia, ki ga izdelajo v Afriki in s katerim pokličejo oba dečka iz Ljubljane: radio je v besedilu znamenje otroške igrivosti in ustvarjalnosti, njegov doseg pa upodablja neomejeni polet otroške domišljije, ki je zmožna povezovati najbolj oddaljene svetove:

Ali me slišita, najstrašnejši lovec Vid in najstrašnejši lovec Jošt? Ali me slišita tam v daljni Evropi, v še bolj daljni Sloveniji, v še najbolj veliki Ljubljani? (str. 23)

Rešitev za kraljevo žalost — ne zna se namreč podpisati — pride v iskrivi Vidovi domisllici: podpis so kraljevi odtisi stopal. Za nagrado dobita dečka papigo in opico, nato pa se z ladjo strica Vineta odpravita proti domu — daljna, nenavadna dežela čudes je torej stvarnemu okolju »blizu«. Žanrsko je tak besedilni vzorec blizu nadrealno-komični pripovedi; prekrivanje med besedili s strukturo fantastične pripovedi in nadrealno-komičnimi zgodbami je vidno tudi v drugih slovenskih proznih besedilih¹⁸. Nejasna meja med realnim in irealnim, s tem da je irealno v obravnavanih Snojevih besedilih opredeljeno predvsem kot nonsensno, je značilna

¹⁸ M. Kobe (isto: 147–150) navaja več »mejnih« primerov; najbolj očitno se mejnost kaže v pripovedi M: Šege *Zgode in nezgode kraljevskega dvora*. V okviru nadrealno-komične pripovedi uvršča več vsebinsko raznolikih besedil (glede na opaznost in inovativnost fantastike), npr. besedilo *Moj prijatelj Piki Jakob* K. Koviča in *Kvadrat pa pika* G. Strniše.

tudi za pravljico *Gusar Vid*: vprašanje je, ali ni Vidovo potovanje v Koper, kjer se spremeni v gusarja in strelja s topom potopom, zgolj potovanje v sanjah, zato ker se deček dolgočasi. Isto velja tudi za *Junaka kokodaka*: v realnem okolju otroške sobe se nenadoma pojavi petelin, ki dečku razlaga, da ima težave s kokošmi. Njihov ujetnik je tudi pes, ki ga Jošt pogreša. Potem ko da deček petelinu blazino s perjem, se pes Repek vrne domov in se skupaj z dečkom odpravi na *nek brezmejni travnik, kjer ni nikogar razen otrok in njihovih psičkov* (str. 48); tak besedilni vzorec ustreza kratki sodobni pravljici, čeprav dvoplastnost ni izrazita, tako da je besedilo blizu nadrealno-komični pripovedi. Vprašanje je, kako označiti besedilo *Povodni mož Čof Čof*, ki se v pretežni meri dogaja v neresničnem svetu: vitez Jošt pade v vodnjak in se sooči s povodnim možem Amfibiusom ter njegovim podvodnim kraljestvom. V to izrazito izročilno stvarnost pa je vključena vrsta nonsensnih prvin, ki razbijajo pravljlično tipiko besedila. Izrazita zastranitev je omenjanje F. Prešerna in vključevanje motiva iz njegovega *Povodnega moža*. Urška je ranjka žena Čofa Čofa, ki se ziblje v viseči mreži lokvanjevih korenin. Aktualizacija besedila se kaže tudi v Čofovem tarnanju:

Hm, ja, vidiš, Jošt, malo se ukvarjam s trgovino, odkar ste zgoraj na zemlji razveljavili vse pravljice in sem tako izgubil vsa svoja nekdanja podvodna posestva. (61)

Drug izrazit odklon od vzorca kratke sodobne pravljice je kontrastiranje lirizma ter strašljivih podob smrti. Lirizem je razviden v motivih in v besednem redu: »*Veliki beli cvetovi lokvanjev so zgoraj na gladini jezera plavali in spodaj Urško ujčkali.*« (str. 65), grozljivost smrti pa predvsem v podobah: na Urških očeh sta dva rumenkasta vodna polža (»*Smrt jima je naročila, naj ji zalizeta pogled.*« (isto)); Urško stražijo vrtnice, ki utopljenec izsesajo kri. Posebno sporočilnost dobi pravljica s komentarji o Urškini ljubezni do slovenščine, saj naroča čebelar,

naj, ko pod sinjim nebom letajo, slovenske besede izpisujejo, da bodo zveneale z zrakom in dišale z medom. (str. 67)

Zastranitve in aktualizacije opozarjajo na to, da je iskati osrednji tematski okvir te nenavadne kratke sodobne pravljice predvsem v upovedovanju Joštovega junaštva. Sodobni deček Jošt je prav tak kot vsi pravljlični junaki: na lovu se podi za jelenom s pozlačenimi rogovi, želi si in tudi dobi potapljaško opremo (v pravljlični strukturi je objekt njegove želje mogoče povezovati z izročilnim »čudežnim predmetom«), skupaj z bratom rešita povodnega moža. Tudi zaključek besedila odraža prepoznaven vzorec: v pripoved se neposredno vmeša pripovedovalec in potrdi verodostojnost pravljice: »*Vprašajte njunega očka ali njuno mamico, če ne verjamete.*« (str. 73). V besedilu se torej povezujeta fantastika in realnost: funkcija tovrstnega spoja je zanimiva upodobitev nekaterih »šolskih« tem (Prešeren, Urška, slovenščina) ter odraščanja (želja, junaštvo). Strukturo *klasične umetne pravljice*¹⁹ odražata v Snojevi zbirki dve besedili: *Pipalček* in *Kapljica Kotalkarica*, medtem ko je *Srečni ščurek* sodobna kratka pravljica. *Pipalček*, ki se po pravljličnem začetku dogaja »(v) neki deželi, v neki ulici« (str. 74), je simbolična pravljica o (relativnosti)

¹⁹ Klasična umetna pravljica se navezuje na ljudske in andersenovske vzorce (prim. Kobe 1996: 291). Razločevalna lastnost tega podtipa umetne pravljice je enodimenzionalnost besedilne stvarnosti, odtod prilastek »klasična«. Sodobna pravljica pa enodimenzionalnost upodablja z vnosom dodatne plasti.

majhnosti in o cikličnosti, prenavljanju bivanja. Pipalček, najmanjši med palčki, se sreča s sorodnimi pritlikavci (Pivrabčkom, Piorličem, Pislonom) ter v deželi, kjer so vsi še manjši, postanejo nenadoma največji. V tej relativizaciji majhnosti (nemogućnosti) se odraža otrokova želja po obvladanju sveta. Vendar pa največjim med majhnimi postane v deželi onstran morja, kjer so lahko kralji, nenadoma dolgčas, zato odpotujejo. Potovanje, nenehno ponavljanje istega, pa je druga simbolična dimenzija pravljice: iz dežele onstran morja pridejo malčki v Pusti kraj, kjer ni bitij, od tod odidejo v svojo rojstno deželo, nato pa spet v deželo onstran morja, v Pusti kraj itd. Kroženje, ki je hkrati tudi staranje, se neha šele, ko Piorlič onemogel skupaj s Pipalčkom, Pivrabčkom in Pislonom strmoglavi v morje. Sklepna misel poveže oba ključna pojma za razumevanje cikličnosti popotovanja glavnih junakov – v življenju se povezujeta dolgčas in zvestoba:

Kaj so si še zadnjič povedali, preden jih je morje vzelo vase, ni nikoli zvedel nihče na tej zemlji, kjer sta dolgčas in zvestoba enako okrogla. (str. 85)

Naslovna sodobna pravljica *Srečni ščurek* je besedilo o lepoti in ustvarjanju. Ščurek prebiva pod sliko, se čudi naslikanemu in razmišlja, kako lepa je slika. Od naslikanega kruha in vina tudi živi, dokler slika ni prodana, nadomesti pa jo koledar s sliko delavcev v topilnici. Ščurek se odloči za delo v topilnici, s tem pa pozablja na sliko, dokler mu le-ta povsem ne izgine iz spomina. Z zabrisom spomina na lepoto in z vsakodnevnim trpljenjem v topilnici pa se odpre možnost za ščurkovo preobrazbo v ustvarjalca: postane črček in gode pesmico pod zvezde: »*Dotlej je bil nem ko luknja v steni za sliko, ki jo je v svojih srečnih dneh občudoval brez glasu in besed.*« (str. 92)). Simbolika pravljičnega dogajanja je nedvoumna – ustvarjalnost se ne rodi iz skladnosti z lepoto, ampak iz pomanjkanja lepote in iz trpljenja. Tako razumevanje ustvarjalnosti je za mladinsko književnost nenavadno in je razumljivo predvsem odraslemu bralcu. Bližje otroškemu naslovniku je pravljica *Kapljica Kotalkarica*, lirično besedilce o razposajeni kapljici, »*presojn(i) vodn(i) dekl(i)*« (str. 93), ki se drsa po listu, dokler je v skrbi, da je ne bi pokončali žarki, vase ne sprejme List Ametist. Kapljica v njem dobi svoj lonček in poje pesmico skupaj z drugimi kapljicami. Ritmizacija jezika je značilna tudi za to besedilo (povedek je na koncu stavka, opazna so ponavljanja podobnih delov, na primer »*odprl svojo zeleno režico, napravil šobico in posrkal Kapljico*« (str. 97)). Tri sklepna besedila *Srečnega ščurka* so prave nesmiselnice, tj. nadrealno-komične pripovedi. *Nebesni nogomet*, *nazadnje pa še Tomaž* je podoba jutranjega prebujanja (Sonce in Mesec si podajata Zemljo, taščica se pogovarja z grmom, kos izgovarja ime Kogoj, Tomaž mora pisati spis o pomladi. Vsebina besedila skorajda ni pomembna – na ravni doživljanja je bistvena posebna emocionalna atmosfera, ki jo tvori poigravanje z zvokom besed, členitev besedila s svobodnimi verzi in predvsem svobodna asociativnost. Isto velja tudi za besedilo *Dva griča*, *nazadnje pa še babica in fantič*: tematika povezanosti, sovisnosti narave in človeka je upovedena s podobo gričev, ki se ne moreta razumeti, dokler ne postaneta grič z babico in grič z dečkom. Sklepno besedilo *Plot*, *nazadnje pa še tat* je od treh nesmiselnic še najbližje resničnostni pripovedi. Pes in deček, ki sta tu ločena s plotom, svojo zdolgočasnost rešita tako, da odmakneta desko. Pes svobodno teka po travniku, deček se guga. Sklepni dogodek (pes onesposobi tatu, deček pokliče miličnike) je pustolovščina le navidez: pravo sporočilo besedila se namreč odraža v pozdravu, ki ga ljudem namení pes. Prekrivnost živalskega in človeškega sveta v igri potemtakem določa tudi zadnje

poglavje Snojevega *Srečnega ščurka*; poleg prikazovanja otroškega junaštva (prva tri besedila in *Pipalček*), otrokove vpetosti v tradicijo/izročilnost in ustvarjalnosti je namreč prav zbliževanje med naravo in človekom značilna vsebinska določilnica Snojeve mladinske proze od *Barábakosa in kosov* naprej.

2.6 Presenetljivo besedilno zgradbo pa je zaslediti v pravljичnem ljubezenskem romanu *Domen Brezdomi in deklica Brezimenska* (1985). Že na prvi pogled je opazno, da besedilo kombinira črkovni zapis z likovnimi dopolnitvami, ki niso ilustrativne, pač pa so sestavni del besedila. Druga značilnost romana je kombinacija pripovedovalcev: poleg vsevednega pripovedovalca se v romanu pojavlja tudi prvoosebni pripovedovalec – Neznanec oziroma Domen. S tako kombinacijo se razvoj zgodbe zapleta – toda to ni edina zahtevna zgradbena prvina: posebno perspektivo odpirajo komentarji zgradbe romana (o kazalu ter obeh pripovedih), likovna razporeditev vrstic in besed ali celo črk, bogastvo zvočno učinkovitih kombinacij besed itd. Snojev roman je možnost za usmerjanje bralčeve pozornosti k oblikovanosti in delovanju umetnostnega jezika, kar pomeni, da se v njem tematizirata literarnost in ustvarjalnost. Tretja značilnost Snojevega pravljичnega ljubezenskega romana je žanrski prenos, tj. pojavljanje sporočil, ki presegajo meje mladinskega besedila.

Besedilo je dvodelno: krajši *Pripovedi o Brezimeni* sledi daljša *Zgodba o Domnu Brezdomem*. Prva pripoved se začne s formalnim začetkom pravljice, do katere pa pripovedovalec že po par besedah vzpostavi distanco:

Za tremi gorámi, za tremi vodámi – le za tremi ulicami, pravzaprav, je živela deklica. (str. 9)

Spoj pravljичnega začetka in vsakdanjosti je vsebinsko utemeljen: v vsakdanjosti pravljичnost je, le da jo zastira zdravorazumskost odraslih. Prav zato je deklica, ki živi *za tremi gorami, za tremi vodami* brez imena. Nje same brezimenskost ne moti – želja po opredeljevanju, poimenovanju in s tem klasificiranju je želja drugih, ki tudi mislijo, da je zaradi tega deklica žalostna. Brezimenska (tako ime ji dodeli pripovedovalec) silno rada poje, za njo na svetu ni ogledal – sama sebi je namreč ogledalo, ker je »na stečaj odprta vsemu«. (str. 9), zato lahko skozi njo potuje vse. Tematiko vsepovezanosti, sozvenenja stvarnosti avtor izrazi z nizom verzov, v katerih vzporeja belega kučka in oblak, starko in starinsko palačo, piš goloba in sapico. Stvarnost ob svojem vstopu v Brezimensko, odprto za vse, kar je, iz nje nekaj odnese in v njej tudi nekaj pusti. Prav zato, ker je Brezimenska zaradi pretakanja med njo in vsem, kar jo obdaja, hkrati prazna in polna, začenja izgubljati človeško podobo. Je deklica ali le mavrica? Ob tem vprašanju, na katerega zaradi simbolike, ki jo vzpostavlja lik Brezimenske, pripovedovalec ne odgovori, se v pripoved vmeša Neznanec. Ta pripoveduje o jutru, ko je Brezimensko »prvič ali že spet – kdo ve, kdo bi vedel – zagledal in zaslišal od daleč« (str. 12) Besedna zveza *prvič ali že spet* je ključna za razumevanje celotega romana – njegov vstop v pripoved je namreč mogoče razlagati kot *spomin na obuditev otroštva*, obuditev, ki se dogodi v odraslem Domnu. Tako razumevanje pomeni, da je celotna *Zgodba o Domnu* pravzaprav retrospektiva – s tem se struktura romana še bolj zaplete. Toda kdo je Neznanec in kaj se z njim zgodi ob srečanju z Brezimensko? Neznanec pove, da je Brezimensko zagledal v deževnem jutru – pred njim nastaja besedilna slika čofotanja po vodi, *vodena slika*, ki jo tvorijo onomatopoije (*»ščepec sonca z bakreno zlatimi, ščegetavimi č-ji«* (str. 13)) in izraziti motivi (prelunknani žlebovi, površine asfalta, dalja). Značilno sno-

jevsko zvočna je pesem *Din dan din dan*: nastaja iz nasprotja med a-ji in i-ji, oba samoglasnika pa vzbujata raznoliki podobi (zlata ladja (a): tanka violina (i) – kažejo se vzporednice med to pesmijo in pesmijo *Čarovnije iz besed*). Po tej zlati zvočni podobi je prikazan zdolgočaseni prvoosebni pripovedovalec »za stekleno steno kavarnice« (str. 15), ki pa se mu nenadoma dogodi »rumena eksplozija« (isto). Ta eksplozija je hkrati prebuditel, prebuditel iz vsakdanje otopelosti, ki jo povzroči spomin na Brezimenno. Tu se prvič pokaže priložnost za družbeno kritičnost – le-to Snoj upovedi v sopostavitvi oznak za družbene veljake, kar deluje komično (npr. »nekaj reš sekretarjev, klepetarjev in nakleparjev« (isto)). Iz sivine kavarnice in omejene realnosti se pripovedovalcu razpre pogled na otroštvo – eksplozija je eksplozija v sebi, *otroško enostavn(a)* (str. 16) – je hkrati tudi spomin na Brezimenno. Videti je, da Snoj v zlati eksploziji upoveduje tiste izvire avtentične pesniške govornice, ki jo sodobna esejistika označuje s pojmom oživiljanje infantilizma v odraslem. S to oživitvijo se spremeni tudi stvarnost – pripovedovalec se spremeni v *sinje spominčice*, ki niso nič drugega kot otroški spomini, tudi na besedila (omenjena je, poleg drugih, oseba iz Snojeve prve prozne knjige). Toda vrnitev v otroštvo je le navidezna – *ptiček*, ki poleti med Brezimenno in pripovedovalcem, udari ob stekleno steno, odtod pa »groza: kar je skoraj, skoraj že bilo res, končno enkrat res, se mi začne prelivati v sanje« (str. 17). Razcep med otrokom in pripovedovalcem je dokončen – in prav v trenutku spoznanja pride od nekod »brezupno siva« (str. 18) ženska ter stopi skozi Brezimenno kot »skozi zlato rumeno meglico« (str. 19) – njen prehod avtor tudi likovno ponazori. Sprememba je neizogibna: ženska obstane posuta s sinjimi spominčicami, se pripovedovalcu nasmehe, oba pozabita na Brezimenno, a le za hip – v njegovi zadnji misli, preden se začne zgodba o Domnu, je spet Brezimenno. Kako to, da se je bilo treba spomniti Brezimene? Kdo je Neznanec? Obe vprašanji ostaneta odprti, avtor pa začne zgodbo o Domnu, dečku, ki je imel dom le v imenu in ki je dom iskal – odtod njegov nadimek Brezdomi. Iskanje doma in srečevanje z »napakami«, nepravimi domovi, je vsebina prvega dela Domnove zgodbe. Ta del je tudi najbolj pravljičen, sporočilno odprt in težko prevedljiv v jezik interpretacije. Deček Domen, ki je brezdomec, hrepeni po domu: išče ga med nastajajočimi stolpnici in stolpiči mesta, se uči iz načrtov in črtežev – toda ne, ker ne bi znal sam zgraditi stavbe, pač pa zato, da spoznava, kaj pomeni učiti se – popravljati zmote in delati nove:

Ali ni žalostno, se je žalostil, če je to res in če o resnici ni nobene dokončne resnice.
(st 26)

Trdnost Domen vidi le v postavitvi svojega doma, ki bo brez napake. S to odločitvijo glavne osebe nastane v zgodbi možnost za prvi prikaz iskanja doma. V poglavju *Na ónem svetu* se Domen znajde »sredi pravokotne premražene zelenice« (str. 27), med bloki, v katerih živijo ljudje. Vendar pa Domna ogovarjajo predmeti, ki vase vklepajo ljudi: to so dvigala in zvonci. Ta upodobitev predmetov vzbuja občutek tujosti, *mraza* (ki ga je potrebno razumeti izrazito simbolično) in *teme* (luči so namreč »le prisiljene svetiti, naveličane in muhave, jezne same nase in na svoja vsakomur in vsemu izpostavljena stikala« (isto)). V teh domovih, zgrajenih z *napako*, pa deček vseeno najde malo »zelo napačne toplote« (str. 28); pritiho-tapi se v klet, kjer čaka napaka – centralna kurjava. Privid toplote, napaka, je torej v lažni toploti bloka, v toploti, ki ni toplota ognja in svetlobe, pač pa je skrita in zavita mreža cevi v mračni kleti sodobne stolpnice. Domen se stisne med cevi in zaspi – njegovo

potopitev v sanje, ki je hkrati tudi srečanje s Kajo Zakajasto, avtor upodobi tako, da postopoma razgradi logični jezik (vprašanja so zmeraj krajša, z Domnom se nekdo pogovarja, vse do »presečišča« besed: *mogoče nemogoče ovijajoče oče če je kaj kaj je če ...* (str. 31). Domen, ki »odpr(e) oči in pri priči zač(ne) sanjati« (isto), se sreča s Kajo Zakajasto, likom, ki s svojim valjastim telesom in nešetimi kaji na njem ne more biti nič drugega kot podoba »(u)radnic(e) srednjih let« (str. 32), socialne delavke, utrujene od naporega umskega dela, študijske in nenehno vprašujoče (*»ZAKAJ TO«* (isto)). Kaja ga povabi na potep, Domen pa se spomni, kako se dela srčke iz testa – njegova pričakovanja so torej svetla, ni ga strah, zato – kot pravi otrok – potiska s srčki tudi stene betonskega hodnika. Ta otroška gesta pa Kajo razjezi: prepove mu delati srčke in Domen jo uboga, pot za kačo pa postane pusta. Kača ga pripelje pred vrata, na katerih je narisana smrt, in Domnu se razpre pogled na drugi svet. Kakšen je ta svet? To je Kajin svet, svet rekreacije, praznine; v njegovem presečišču se znajde Domen. Toda deček tudi izlet v sanje doživlja kot avanturo, kot sproščeno igro mnogokratnih prostorov in dimenzij – v štiridimenzionalnem prostoru, v katerem je lahko hkrati povsod, kjer hoče, za hip najde dom. V tem prividu se Domnu »sanja o dečku, ki vse to sanja« (str. 39); zazdi se mu, da zre do večnosti, zasliši pesem bele deklice. Zdaj se tema Snojevega romana prvič približa temi *hrepenenja po drugem*: v Domnu se vzbudi želja po deklici, po njenih besedah, ki so tako žive, »da bi jih bilo mogoče poduhati« (str. 40). Ko pa deček stegne roke proti njej, »da jo stisne k sebi, ujame z ustnicami tisto medeno strupeno čebelo njenih ustnic« (isto), zagleda Kajin porogljivo priprt pogled. Kača, ki ga vodi po neznanih prostorih, ne dovoli srečanja z drugim, pač pa ga prestavi v svoj svet, v katerem ni prostora za svobodo, pač pa le grozo in razklanost. Ptice, ki se pojavijo v ozadju Kajine silhuate, morajo leteti v pisani jati, morajo oblikovati zvonečo mavrično rožo, čeprav so utrujene od neprestanega letenja. Kaja, ki se sedaj nenedoma spremeni v nekakšnega nadzornika, onemogle ptice ubija, tako da je pod drevesom brez števila »otrplih ptičjih trupelc« (str. 41). Kontrastiranje likovno-zvočne podobe mavrične rože ptic in 's smrtnim pepelom' posutega perja je sporočilno učinkovito: Kaja je oblastnik, »socialna delavka«, predstavnik totalitarne oblasti, ki Domna ozmerja z zajedalcem in parazitom. Tokrat avtor v besedilo ponovno vnese družbeno kritiko (Kaja je lovec, ptice so njene trofeje), ki pa jo nato preoblikuje v kritiko šolskega sistema: Kaja postane učiteljica, ptice so njene učenke. Sikajoča Kaja je primer nasmejane učiteljice, ki se obnaša, »kot da jo skozi ključavnico opazuje sam vrhovni šolski nadzornik ali kot da ji je pravkar napovedal sestanek sam slavnih Eros Pedagoški« (str. 43). V čem je globlja sporočilnost lova na ptice in ptičje šole? Podobe ptic bralca spomnijo na ptička, ki poleti med Brezizmeno in pripovedovalcem v prvem delu romana – na simbol bližine, otroške odprtosti in hrepenenja – prav to otroškost davi in ukaluplja Kaja Zakajasta s svojim izpraznjenim frazerskim jezikom in narejeno pedagoško prijaznostjo. Deček Domen lahko iz tega sveta zbeži le kot upornik – zato se pokrajina spremeni v tigrastega mačka, ki diši po hrustljavih piškotih. Domen se torej ponovno spomni na dom, s tem pa tudi na *belo deklico*. Kljub Kajinem presenečenju in nejevolji deklica zapoje, in zato se ne spremeni le Domen, ampak tudi ptičji razred – Kajina pedagogika nad njimi nima več moči. Domen se spremeni v eno samo velikansko srce – v to srce sune Kaja, s tem pa dečka spremeni v pohlevnega šolarčka, ki skupaj z drugimi kolektivno mijavka. V trenutku, ko se zdi, da je Domnovo hrepenenje premagano in da ga je oblastniška Kaja povsem spremenila v *učenca*, Domna zbudi – lastno

ihntenje. Prebujen v stvarnost blokov in centralne kurjave opazi na svojih prsih zlatorumenega tigrastega muca. Deček in maček (ki se predstavi kot *Muc s ck* – avtor uporabi znano komično besedno igro) sta si vseč, med njima steče pogovor o Kaji: maček pravi, da Kaja gospodari na hrbtu Muckovega očeta Velikega Tigra – tudi v tej izjavi se da videti Kajino oblastniško nadvlado, tokrat nad naravo, katere del je Muck. Prav kmalu je označena tudi poglavitna Kajina napaka – ona sama je napaka, ker se postavlja s svojo pametjo:

»Toliko pametna pa ni, da bi skrila svojo nespametno nestrpnost.« (str. 50)

Toda kljub pameti je Kaja dopustila, da je Domen videl belo oblečeno deklico in jo slišal peti. To njegovo doživetje ga je očitno tako zaznamovalo, da nikoli več ne bo mogel postati del Kajinega sveta, ki je (kakor ga označi Muck v plesu *Pokonci rep* – ples je tudi podoba njegovega razposajenega upornišтва) zgolj *mrliški raj*. Bela deklica ni nihče drug kot Brezimensa, in Domen se zave, da je tam, kjer je Brezimensa, njegov pravi dom. Muck Domnu tudi zagotovi, da sta si z Brezimenso podobna – potem pa razkrije, da ima Brezimenso tudi on rad. Zdaj je tudi pojasnjeno, zakaj Muck *diši* – ne diši le po ženskih laseh, ampak tudi po domu, po pečenih piškotih. Brezimensa, ki je Domnu dom, je spremenila tudi mačka – pozlatila ga je. S tem se mačkova zgodba poveže s prvim poglavjem romana, v katerem pripovedovalec doživi zlatorumeno eksplozijo. Domnu pa ostane le še pot k Brezimeni, ki mu jo nakaže zaljubljeni Muck. Ta pot pa za Domna, osamljenca sredi sveta napak, ki ga obvladuje Kaja, nikakor ni enostavna. V podpoglavju *Na paradižnikovem trgu* je prikazan svet odraslih, stvarnost, ki daje vtis groteskne karikature sodobne birokratske razčlovečenosti, ki je tudi eden od najboljših delov romana. Domen na Paradižnikovem trgu vidi poskakujočo množico, ki preskakuje paradižnike, skače »iz kofetarnic v fotokopirnice in iz fotokopirnic v kofetarnice« (str. 60), golta papir in drdra besede ter vzdihuje po svojem vladarju Velikem Kopirniku. Zaradi lakote po papirju je izginil gozd, ptice nimajo kje gnezditi – ekološka poanta je v tem motivu očitna. V prikazu sodobnih meščanov, ki jim pamet in življenje krojita papir in tiskarska barva, je posebej opazen lik »poskakovaln(ega) človek(a)« (str. 63) Jakoba Škrbontarja; ko le-ta pod težo papirjev omahne, Domen opazi, da ima namesto oči papirne krogce. To groteskno podobo sodobnega človeka podkrepi tudi njegova odstranitev z javnega mesta: po Jakoba pride avtomobilska pošast Adakta, ga požre in nato ponovno rodi – kot zvitek papirja, za katerega se stepejo ostali meščani. V papirju so v vodnem tisku vidne »za večno v nič zazrte in zažrte in iz papirja slepo strmeče Škrbontarjeve oči« (str. 67). Prežvekovanje papirja, pitje barve, ki jo izloča pošast, strah pred vžigalicami (en sam plamenček bi vse pokončal – zato morajo meščani poskakovati in s tem razkrivati svojo nedolžnost), Škrbontarjevo rojstvo – vse to so ironične prvine, ki s svojo družbenokritično funkcijo nagovarjajo odraslega bralca. Nasprotje tej groteskni stvarnosti pa je Domnovo hrepenenje po Brezimeni – njena pesem se namreč sliši tudi na Paradižnikov vrt. Ironična je tudi avtorjeva upodobitev vrtičkarjev, ki preudarno štorckljajo in brkljajo po svojih vrtičkih. Pravo nasprotje podobam sodobnega birokrata, vrtičkarja in počasneža pa je pogovor med Domnom in šarplanincem Kočom – v šarplaninčevi govorici se da prepoznati humor, ki je povezan z izrazjem in vojaško »logiko«:

Dosta! Na stražarskom mestu se ne sme razgovarati s tujcima. Nisi še slišal nikol, kaj su pravila službe? In bez nacionalizma, prosim. (str. 70)

Komičnost izvira iz Kočove zavzetosti za svojo stražarsko službo ter iz jezikovnih domislic (npr. kuj psa dokler je vroč). Deček in pes se spoprijateljita, z nekakšno zaroto pa pretentata tudi Kočovega gospodarja. Pes pa ni le smešni lik: tudi on sliši Brezimenino pesem – te pesmi torej ne sliši nihče drug kot le deček in živali. Zadnja Domnova dogodivščina je domišljajska dirka za volanom – po tej se deček zateče v klet bloka, med tople cevi. V podpoglavju *Snežna kukavica in sibirski hrepenelec (ali skrepenelec)* je Domnova želja po Brezimeni postavljena ob podobo snega, beline – oboje povezuje *neizmerljivost*. Domen se spremeni v nenavadnega ptiča, s tem pa pritegne pozornost znanstvenikov, ki najdejo v njem vzrok za prepir. Pojavi se tudi pri Kaji; ta ga hoče strpati v zavod, vendar ga reši ime mačka Mucka. Zadnji konflikt med Domnom in Kajo je konflikt med ptičem in kačo – Domen se spremeni v ptiča in odleti. Boj s Kajo pa še ni končan – z njenim žepnim ogledalcem oziroma sončnimi zajčki Domen na poti k Brezimeni premaguje Kajine umetne kukavice v podpoglavju *Odrešilno ogledalce?*. Ponovno srečanje z Muckom pa je priložnost za razmišljanje o zaljubljenosti: Brezimeni mora Domen poslati sliko, da se v njej prepozna – ta slika je žepno ogledalce, ki ga, maček in deček, ki hodi za njim po kolenih, odneseta Brezimeni. Pot do deklice pa je za dečka »križev pot«, trpljenje – na vročem asfaltu in z ranjenimi koleno. V trpljenju Domen sreča čas ter nanj pozabi – ne sprašuje se več o smislu svojega početja (ki je trpljenje), spozna, da *nič je*. Gre za temo časovnosti, trajanja in nič, ki se, kljub zahtevnosti in abstraktnosti, pojavlja tudi v sodobni mladinski književnosti. Iz spoznanja, da nič je, se v Domnu znova živo prebudi hrepenenje po Brezimeni, nič pa vzpodbudi tudi njuno srečanje s smrtjo na bleščečem sončnem ozadju – ljudje za smrt vedo, mački jo vidijo. Toda soočenje s smrtjo še ni zadnja, Domnu namenjena preizkušnja: ljudje ga bodo imeli za žival. Preizkušnja Domna doleti v vrtcu (otroci se z njim igrajo kot s konjičkom) in na cesti (ljudje ga zasmehujejo). To dogajalno dinamiko kmalu zavre pogovor, ki temelji na besedni igri, a razkrije globlji pomen pomenskega nasprotja med besedama prihajati – odhajati, v katerem pa se razkriva *vse-eno*. Ker ni mogoče nič vedeti, razložiti, se vse povezuje; to simbolizira krog, ki povezuje protipomenke (narazen – vkup, brezup – up ipd. (str. 114)). Osebi odideta v cirkus, ki ga je mogoče znova videti kot kontrast samotnemu dvogovoru mačkafilozofa in dečka. Cirkus/gledališče je zatočišče prevar, slepil in laži, vanj sta vključeni tudi osrednji osebi. Klovn, vodja spektakla, ki se odvija v cirkusu, stresa puhlice, daje nauke in v vsem spominja na drdrajoče meščane s Paradižnikovega trga, v katere se spremenijo tudi gledalci/tekmovalci, ki si na vse načine prizadevajo najti svetlobne zajčke (zdi se, da je avtor tudi v to podobo vnesel kritično poanto). Muck in Domen po vratolomni vožnji z rešilcem, ki ga vozi smrt, prispeta na cilj: zalije ju »navpična« glasba, v katero se sliši vse. Domen se pogleda v ogledalce, Muck odide (po Brezimeni), v sestavljanju besed s končnico *-stvo* pa se dečku razkriva vse: enojstvo, stvar, prekletstvo, dvojstvo. Beseda dvojstvo je prekletstvo: Brezimeni Domna (v ogledalcu) ni prepoznala, ker je slepa. S to vestjo, ki jo Domnu prinese Muck, se pripoved zaključí. Zareza črne strani bralca »prestavi« na začetek pravičnega romana, k Neznanevim besedam o Domnu in zlatorumenem mačku. Neznanec je (bil) Domen, on si izmišlja zgodbo, avtor se zaradi Neznanca, Domna, čigar zgodba se nenehno ponavlja, vrača k hiši, glasbi in Brezimeni.

Ali je zaključek romana *tragičen*? Ali Domen ni našel Brezimene? Če je besedilo razumeti ciklično, tj. kot povezanost konca besedila z njegovim začetkom,

potem zaključek ni tragičen. Neznaneč (Domen) se na začetku romana vendarle spomni Brezimene – doživi rumeno eksplozijo. Zato je pripovedovalčev zdrs v brezčasnost, v stanje brez spomina, v snežno belino (v tej se na sredi romana znajde tudi Domen) in noč (Domnova zgodba se začne na večer, na premraženih zelenici), razumljiv. Zgodba o Domnu in Brezimeni se vekomaj ponavlja, kroži, kot krogla, sestavljena iz samih *STVA* (str. 130). Značilna za ta fantastični roman sta kontrastnost (dogodkovni deli se povezujejo z reflektivnimi, ironija z lirizmom) ter kompleksna tematika – v tem okviru je najti upovedovanje nič (ki je in kot grožnja *blešči*) in smrti, hrepenenja (ta je sploh osrednje tematsko vodilo) ter kritiko sodobnega človeka (oblastnika, birokrata, cirkusanta, nasilneža). Prav omenjeno izrazno in vsebinsko bogastvo pa zastavlja vprašanje, ali je fantastični roman, podnaslovljen kot pravljичni ljubezenski roman *Domen Brezdomi in deklica Brezimeni* še mladinska književnost ali pa je, kljub likovnosti, glavni osebi (otrok) in zgodbi (o dečkovem iskanju Brezimene), že fantastični roman²⁰ za odrasle.

2.7 Kompleksnemu romanu sledi sodobna kratka pravljica *Zarika iz Zarje* (1987). Besedilo v prozi vzpostavlja igro, ki določa logiko pesmi *Enkrat, ko bo očka majhen*: Sestrici Zarika in Zorica skrbita za svoja starša, Sonce (*»očka dojenčkasti«*) in Luno (*»mamica dojenčkasta«*). Kratka pravljica pa je sporočilno razvita še na dveh ravneh: vzpostavljena je »človeškost« planetov in nebesnih pojavov, izjave o prezaposlenosti Sonca in Lune pa besedilo zbližujejo s sodobnim otrokom. Osrednji dogodek pravljice je brez dvoma otroška domisljica Zarike in Zorice, da ne bosta zbudili Sonca in Lune. To je priložnost za direndaj na nebu ter domišljjsko igro, kar na Zemlji povzroči zmešnjavo; dvojnost domišljjskega »neba« in »realnosti« Zemlje upravičuje žanrsko oznako besedila. Odrasli, ki poskušajo starše zbuditi, so pri tem nemočni, saj je razrešitev možna samo po otroški logiki. Punčka s srebrno piščalko v grlu pokliče mamico, otroška želja vrne stvarnost v stanje pred nagajivo domisljico. Tako kot vse osebe v proznem delu J. Snoja je tudi *srebrnogrla deklica* nosilka višje sporočilnosti, tj. *paradoksalnega pojmovanja nebogljenosti/vsemogočnosti otroštva*; tudi to kratko pravljico določata simbolika in komunikativnost.

2.8 Tudi *Pravljica o Vodni kapljici* (1987) je »pravljica« le po naslovu; oživiljena vodna kapljica nima le dobesednega pomena, ni le oseba v predvidljivem zaporedju pravljичnih funkcij, pač pa je v njeni zgodbi vidna simbolika trajne ljubezni in hrepenenja. Gre torej za tematiko, ki v Snojevih mladinskih besedilih nikakor ni nova, pač pa je novost avtorjeva obdelava snovi. Besedilo skuša povezovati tako čisto »literarnost« zgodbe o potovanju vodne kapljice kot neke vrste »informativnost« podatkov o vodi, izhlapevanju, molekulah, atomih in delih atoma. Kljub tem informativnim vstavkom prevladuje literarnost, ki jo posebej krepi tudi uporaba izročilnih prvin. Janini, glavni osebi besedila, mama Ernestina pripoveduje pravljico o sultanu, njeni pripovedi prisluhneta tudi grad in oblak. Sultan si želi objeti in poskusiti vse, kar mu je *»najnajnajbolj neznano«* (str. 18) – želi torej obvladovati vse skrivnostno in neznano. Zato postaja krut do samega sebe in do svojih podanikov, od vdane plesalke želi, da mu zapleše ples negibnosti. Ker ple-

²⁰ Značilni predstavnik tovrstnega naslovniško odprtega žanra je besedilo *Momo* M. Endeja, ki je podnaslovljen kot pravljичni roman.

salka zvesto izpolni sultanovo voljo, se po treh dneh spremeni v marmornati kip. Biser iz diadema, ki ga plesalka nosi na čelu, se stopi in ji kot »velika okrvavljena solza« (str. 22) zdrkne čez lice. Janina si zaželi tak biser, z njeno solzo pa se zlije Vodna kaplica, ki prileti z neba. Janinina solza je solza hrepenenja, Vodno kapljico pa žene »nekemu daljnemu, čudovitemu cilju naproti« (str. 26). Kapljica in solzica skupaj potujeta proti Carigradu – med potjo, ki traja enajst let, Janina odraste. Kot prava najstnica si želi biti lepa, zato potrebuje biser. Davni spomin se zdrami tudi v Vodni kapljici: potem ko jo prestreli sončni žarek in jo hkrati poveže s sultanovim biserom, se v oblaku vrne k Janini in njenem svetlolascu. Kane Janini na čelo, fant pa biser na njenem čelu poljubi. Simboliko kapljicihne vrnitve, kroženja in dogajalnih vzporednic pojasnjuje sklepna poved besedila:

Tako večno krožijo okrog zemlje oblaki, solze in biseri, a v naših minljivih življenjih se ustavijo le za kratke trenutke. (str. 38)

Očitno je, da je Snojeva kratka sodobna pravljica veliko več kot le zgodba o kroženju vode. Kapljica, hlapi in atomi se po pisateljevih besedah »končujejo« v neskončnosti, ki je hkrati *najnajnej* in *nič* in *vse*. Kapljica, del oceana, in človeška solzica se zlijeta in potujeta do Carigrada, da bi na koncu po desetletju združili Janino in njenega fanta v poljubu:

Pravično je, da so vse stvari, od največjih do najmanjših, temu našemu svetu enako potrebne in na njem enako pomembne. (str. 8)

Prav ta vsepovezanost, hkratnost in enakovrednost vseh stvari je tudi nasprotje grobi sultanovski volji po obvladovanju sveta, ki se lahko izteče le v izgubo ljubljene osebe, ki ga je imela od vseh najraje. Biser, ki ne more biti nič drugega kot simbol ljubezni, zato zdrsnje iz mrtve in mrzle marmornate deklice, v katero se je zaradi sultanove brezsrčnosti spremenila plesalka, lahko pa oživi šele v odblesku, ki ga Janini prinese Vodna kapljica.

2.9 Spet drugačna, za nekatere celo neprimerna, je vsebina fantastične pripovedi *Škorček norček* (1988). Zanimivo je, da se zgodbeni zametek za to besedilo pojavlja že v pravljичnem romanu *Domen Brezdomi in deklica Brezimenca*:

Nekoč je na smetišču našel slikanico o fantiču, ki je postal škorec. Zibal se je visoko v vrhu drevesa in zibal najzrelejšje in najbolj debele češnje. Nenadoma je spodaj, izza hišnega vogla, prirohnjel možakar z dvignjeno palico v roki. Fantič je tako trznil od strahu, da se je pri priči spremenil v škorca – in zletel. (str. 69)

Začetek *Škorčka norčka* se od odlomka iz pravljичnega romana bistveno ne razlikuje, oboje pa povezuje tudi struktura besedila, tj. dvodimenzionalnost dogajanja: dogajanje v realnem svetu se preseli v neresničnostno *Deželo za morjem*, kjer se »zgodi« osrednji dogodek pripovedi, tj. srečanje med dečkom-škorčkom in nagci, nerojenimi otroki. Ta dogodek je opredeljen, tudi v spremni besedi, kot *nasilje, uboj* – ni naključje, da se pripoved z ubojem tudi začne. Tahudmožak, »velik in močan«, pijan ustrelji dečka Maja, ki jé češnje skupaj s škorcji. Dečkova smrt je sprememba v škorca, kar pripovedovalec označi kot »čudež pravljični«; zaradi trditve, da je človek, ga ostali škorcji poimenujejo Škorček norček. Prvi vsebinski lok tvori torej zgodba dečka Maja do spremembe v škorca. Glavni deški lik je sodoben mestni otrok (blok, beton, majica z napisom SUPERMAN), od brutalneža Tahudmožaka

pa ga opazno loči navezanost na svet škorcev in ljubezen, ki zaznamuje že njegovo ime: »*Deček Maj je, namreč, dobil svoje ime po mesecu maju, mesec maj pa je mesec ljubezni.*« (str. 5) Deček je že v tem delu podoben škorcem – njegova pesmica med zreliimi češnjami po pogostem pojavljanju glasu spominja na ščebetanje škorcev. Tudi škorci so govorno karakterizirani, in sicer s spremembami glasov s v š, npr.: »*Vše češnjiče pa že ne ššššš ti šito žlato šončeče!*« (str. 9) V podobo razigranega Maja med češnjami in škorci nasilno vdre Tahudmožak. Pisatelj ta lik in njegovo vlogo v dogajanju, ki spominja na dramatičen niz dogodkov, karakterizira tudi z besedotvornim preoblikovanjem osnovnega imena: Tažejenhudmožak, Tapivasthudmožak, Tapenasthudmožak, Tastreznjentahudmožak, Tagrdmožak, Vespivasttahudmožak, Tapijánmožak. S temi nasprotujočimi si imeni po eni strani določa značilnosti odraslega lika (dodatno Tahudmožaka označuje preklinjanje), hkrati pa še dodatno poudarja nasprotje med otroškostjo (veselje ljubezen) ter odraslostjo (nasilje); prav ta opozicija postane povedna tudi v nadaljevanju pripovedi. Ko se Maj spremeni v Škorčka norčka, ko se torej zanj začne škorčje življenje, se z novim svetom sreča preko podobe družine. Škorci, »*črn(i) bratci in sestic(e)*« (str. 14), novega člana jate vprašajo, iz katere valilnice da je, stari škorci in škorčevke pripovedujejo mladim o Deželi za morjem. Ta del besedila, v katerem se deček navadi na novo podobo, pa je le prehod v osrednji motivni sklop, tj. v podobe Dežele onstran morja, v katero se jeseni odpravijo škorci. Deček kljub vsemu še vedno vidi svet po otroško: sanjsko deželo, ki jo predstavlja vrsta (tudi sinestetičnih, npr. »*slišati (...) modrijansko sinjino*«, str. 24) besedilnih slik, primerja s slikami iz televizijskih turističnih oddaj. V sladkosnedni idiliki pravljичno-televizijske dežele živijo nagci, ki se igrajo na mivki in ki počnejo, kar se jim zahoče, a vendarle niso srečni. S to izjavo se pripovedovalec obrne k osrednjemu problemu pripovedi: nagci niso srečni, ker nimajo staršev. Škorci njihovih vprašanj o starših in družini ne razumejo, edino Maju, dečku, se zasmilijo »*starševske ljubezni in besede željni mali nagci in nagice*« (str. 30). Njegova pripoved o domu nage razžalosti, iz tega pa sta izpeljana dva za razumevanje besedila bistvena stavka, ki ju izrečejo otroci: »*Nihče nas noče imeti! (...) Nihče od vas nas ne mara!*« (str. 32 in 33). Ta stavka nedvoumno pojasni Večna punčka: »*Njihovi očki in mamice so se jim odrekli, še preden so privekali na svet. Enostavno niso hoteli, da bi se jim rodili kot zdravi in lepi dojenčki. Mamice so jih (...) šle oddat v bolnišnico (...).*« (str. 38). Tako je splav prikazan v dvojni podobi: kot žalost/stiska nerojenega otroka in kot suha, razumarska razlaga ravnanja odraslih. Opozicija ljubezen: nasilje je ponovno vzpostavljena; zdi se, da je prav učinek take sopostavitve nerojenega otroka in brezbriznega starša narekoval hiter prehod v razrešitev: nage varuje Večna punčka, nekdanja Majeve sošolka Zarika, v katero se deček zaljubi. Razrešitev konflikta med nagci in odraslimi se ponuja v napovedi poroke med deklico in dečkom, ki bosta tako postala nagem mamica in očka. Pripoved se sklene s prikazom priprav na poroko, ki je ubeseden kot ritmični niz verzov, tako da daje vtis obrednosti, a hkrati tudi radoživosti. Škorček norček se spremeni v dečka, podroben opis poroke pa pripoved sklene. Očitna poanta, da lahko dobi vsak otrok očeta in mamo, je dodatno poudarjena tudi z navzočnostjo nagev ob obredu. Zadnji prizori pripovedi *Škorček norček* so »vrnitev« na začetek, v otroško-ptičje rajanje, ki ga obvladuje očka Maj. S tem bi se besedilo lahko končalo, vendar pa se pripoved osredotoči še na en značilen element fantastične zgodbe, in sicer na vrnitev v realnost kot njen sklep. Škorček norček ne ponovi vzorca fantastične pripovedi: Maj ostane v Deželi onstran morja,

realnost pa obvladuje tahudmožakovstvo. Vez med obema plastema tako predstavlja le škorci, ki se vračajo na pomlad.

Tematika oz. vsebinske plasti pa niso edine sestavine besedila, ki utemeljujejo umetniškost, zanimivost in prepričljivost *Škorčka norčka*. Res je, da je na te plasti posebej opozarjala že spremna beseda D. Rupla in jih povezovala z možnostjo moralnega korektiva, ki da se skriva v tovrstni literaturi. Pisec spremne besede vidi osrednjo sporočilnost v pravljичnem prikazu uboja otroka, ki povzroči spraševanje, »če je vse prav na svetu, 'Ki-dejansko-je'«. (str. 72) Vendar pa bi bilo zgolj razmišljanje o tej vsebinski plasti pripovedi ali njeno prepoudarjanje hkrati tudi krčenje kompleksnosti besedila na raven moralističnih vzorcev starejše književnosti. V besedilu je poleg za Snoja značilne vsebinske stalnice, tj. povezanosti med otroštvom in živalskim svetom, ter provokativne tematike²¹ splava oz. nasprotja med nasiljem in ljubeznijo opaziti tudi nekatere izrazite oblikovne in sporočanske razsežnosti. Gre za značilni in umetniški način obdelave snovi, kar je zaenkrat še na obrobju kritik in interpretacij. V ta okvir je mogoče zajeti naslednje tri vidne značilnosti:

- neznačilna inovativna struktura fantastične pripovedi (osrednji liki se ne vrnejo v realnost),
- komunikativnost ter
- preobražanje ustaljenih jezikovnih vzorcev.

Že pojasnjena inovacija strukture je v besedilu znamenje medbesedilnosti, tj. dialoga s predhodnimi besedili (npr. z *Avtomoto mravljami*). Sledove medbesedilnosti je videti tudi v vnašanju pravljичnih sestavin (števila, oznake, zlasti obred poroke). Izrazita je tudi težnja po komunikativnosti, ki se odraža zlasti v ogovarjanju bralca (napovedovanje dogodkov ipd.). Poseben je tudi Snojev jezik, ki opazno odstopa od vzorcev praktično sporazumevalnega jezika. Ti odstopi se kažejo kot nenavadne tvorjenke (npr. *vsevprekovati* 'govoriti vsevprek', *oblakóvje* (skupno ime), *Tahudmožak* z variantami), kot igre s podobnozvočnicami (*zbrozgan in zbrlizgan*, *šušnjali in švigali*), kot ritmizacija večstavčnih povedi – ti ritmični deli so pogosto pisani kot verzi – ter kot izrazita likovnost (poudarjanje črke/glasu O, ki je za Snoja značilen samoglasnik in v *Škorčku norčku* simbolizira čudenje). Ob inovativnosti oblike se v sklepu razmišljanja o enem od najbolj nenavadnih besedil slovenske mladinske književnosti velja znova vrniti k tematiki nasilja ter k z njim povezani povednosti, ki je očitno namenjena odraslemu bralcu in zaradi katere se še dodatno oblikuje naslovniška razprtost in sporočilna večsmernost *Škorčka norčka*:

»Mogoče človek, ko se upre brezobzirnemu in brezčutnemu nasilju, sploh ni samo norec, ki hoče z glavo skozi zid?« (str. 22)

²¹ Mladinska književnost, umetniška in stvarna, je danes tematsko mnogoplastna, zajema tudi presenetljive upodobitve smrti in »tabujev«. Provokativnost izraza ali tematike je lahko vzrok za »cenzuro«, ki je vidna celo ob pesemskih besedilih (npr. Vegri in B. A. Novak). Pojav tovrstnih omejevanj tematske raznolikosti je korak v smer *trivializacije* mladinske književnosti, ki prikazuje otroštvo v idealizacijski perspektivi kot srečno, homogeno, preprosto, razumljivo *utopijo*. Tudi ta perspektiva je, prav tako kot nenavadna tematika provokativnih del, povezana z opazno ideološko reprezentacijo realnosti, tj. nepristne »zaščite« otroškosti. Prim. Nodelman, 1996, poglavje *Otroci v ideologiji* ter *Literatura in ideologija*, M. Švajncer: *Etika in mladinska književnost*, 1991, Otok in knjiga, 32, M. Kordigel: *Ideologija v mladinski književnosti*, 1994, Otok in knjiga, 38.

2.10 »Dvojno branje«, tj. »otroško/mladinsko« in »odraslo« omogoča tudi fantastična pripoved *Palčki so!* (1989). Na možno dvojno recepcijo je v spremni besedi *Pravljica o palčkih* opozoril že J. Horvat, hkrati pa je kot razločevalno lastnost mladinskega besedila opredelil posebno »drž(o) tistega, ki zgodbo pripoveduje« (str. 111). To držo v pripovedi določa predvsem pravljjično-fantastična perspektiva, tj. postopek odkrivanja čudežnih nevidnih svetov (v ob realnosti). Osrednjo sporočilno linijo besedila tvori pravljica o Palčku stanovalčku, ki se naseli v kamniti kmečki počitniški hišici v Mozirski dolini in ki gre nato stanovat v dom deklice Zarike. Palček, katerega gospodar je pes Ston, kot nov družinski član uravnava življenje sodobne družine, Zarikinemu očetu (pripovedovalcu) celo narekuje pripoved, ki se strne s poudarjeno pripovedovalčevo mislijo, da tudi v sodobnem svetu *palčki so*. Ta zgodba pa je le okvir za globljo sporočilnost, ki se razkriva tako mlademu kot starejšemu bralcu in ki je tesno povezana s »filozofsko obarvanost(jo) pisave« (isto) J. Snoja. Palček je v enajstem poglavju opredeljen kot »vsega / ČAROONNEGA OOOZNAČEVALČEK« (str. 82); v realni svet se vrne obudit človekov posluš za skrivnostnost narave. Edini, ki še ohranja posluš za vsepovezanost narave, je družinski pes Ston; zato in zaradi skladnosti njegovega imena z imenom gore postane palčkov gospodar. Pes Ston »govori« veliko jezikov, ki so vsi po vrsti jeziki najglobljega stika z naravo, z živimi bitji in s predmeti: jezik rož (ruščino, rožščino), predmetov (nemščina: pogovor z zgovornimi nemimi kamni, vogali), angelov (angleščina, angelščina). Kot tak je Ston »kralj bivanja« (str. 20) in sam po sebi največja »čarobnost«. Prikaz globlje simbolike živalskega sveta je v Snojevem pripovedništvu stalnica, novost pa je, da je v tej knjigi povezana z izročilno in povedno kompleksno osebo. Palček namreč ni le znamenje skrivnostnosti in lepote narave, pač pa vnaša tudi sporočilnost o pesništvu, vsepovezanosti, lepoti, smrti in resnici. Resnica in spoznanje sta pojma, ki pravzaprav povezujeta tudi vse druge simbolične dimenzije Palčka stanovalčka. Spoznanje, »védenje« palček vidi izključno v otroškem načinu dojemanja sveta, torej v parabolični perspektivi in perspektivi čudenja. Že ob začetnem vstopu v pripoved v osrednjem tretjem poglavju govori palček o resnici/spoznanju, ki pripada otroštvu, ne pa odraslosti:

»Zarika je majhna, zato ve! Ti pa prav zato ne veš, ker si velik in pameten.« (str. 17)

Spoznanje v čudenju, kasneje označeno kot *duša*, je značilnost otrok in pesnikov. V tej pripovedi je pesnik kar palček, ki si želi nagledati sveta, načuditi se, »kako čaroben in čaroven je ta svet« (str. 26–27). Toda tudi to ni edina sporočilna funkcija pravljjične osebe: palček je povezan tudi z izročilnostjo, s poezijo in smrtjo. Izročilnost se vidi v palčkovi pogosti rabi pregovorov in rekov, kar v besedilo vnaša patino »jezikovnega spomina«. Ta slogovna obarvanost je vidna tudi iz pogovorov z Zarikinim očetom (*kamerad, stara sablja*) in iz pogostega navajanja slovenskih ljudskih pesmi. Poezija je druga opazna dimenzija izročilnega lika: skupaj z miško pojeta pesmice, pogosta je medbesedilnost (npr. navajanje Prešerna). Zanimivo je, da palčka kljub očitnim svetlim in veselim razpoloženjem določa tudi prisotnost smrti, saj že na začetku skoraj umre sredi zime. Mnogoplastnost simbolike palčka je vidna tudi iz instrumentov, ki jih vzame s sabo v svoje novo domovanje: otroško prisluskovanje upodablja *srčno slušalce* (z njim posluša srčni utrip cvetic), poezijo in smrt simbolizirata *kladivce in nakovalce* iz ušesa ljudskega pesnika Ploja, *vesoljska vaga*, v kateri palček uravnoteža kamenčke in zvezdne utrinke, pa je znamenje

uravnoteženosti, stabilnosti duše. S tem pa preide besedilo na najzahtevnejšo plast abstraktnih pojmov, ki jih pripovedovalec vključi v zgodbo v samem sklepu knjige. Palčkovo prisotnost utemeljuje v zadnjem poglavju besedila:

»Kajti prav palčki, palčki so tisti, ki vse to vedó in znajo, ki nas naučijo gledati, da vidimo, tako prisluhovati, da slišimo, tako čutiti, da se nazadnje nič več ne sprašujemo, kako in kaj in zakaj, ampak samó še čudimo.« (str. 105)

Palček torej preoblikuje človeka in njegovo dojemanje; v tem smislu je zanimiv del zgodbe, v katerem palček popravi pokvarjeno plastično lutko tako, da ji »vrne« govor. Skrivnost vsega »bivanja« je zaznavna »na krilih domišljije« (str. 109), dojemanje te skrivnosti izvira iz duše in ljubezni. Taka odprtost preoblikuje tudi jezik: slovenščina postane sonščina, vokalščina. Pesem o sonščini v sklepu besedila pa ni edini na jezik usmerjeni poseg. Z razmišljanjem o jeziku se pripoved začene – ime Ston »priklíče« planino, ime je planina. Oblikovalca pa ne zanima le zveza med označevalcem in označenim, pač pa tudi zven ter »(č)arovni (...) skrivnostno odmevni pomeni besed« (str. 10). Zato velik del njegovih besedni zvez temelji na asociativnih in zvočnih bližinah med besedami (npr. *pajáde – pajaca, pipica – svobodica – fantazíjica, poezíjica*) ter povednem povezovanju besed v nize (*bivanjebivanjebivanjebi*). Tudi v tej pripovedi je opazno ogovarjanje naslovnika (poslušalke in poslušalci). Pravljičnost, čudenje, modrost otroka, poezija in smrt, »besedni čudež« in čudež bivanja so torej sestavine, ki besedilo *Palčki so!* uvrščajo med zahtevnejša besedila. Taka besedila zahtevajo od bralca veliko bralnega napora in pristajanje na dolgotrajno razvozlanje in dograjevanje zgodbe z večplastno povednostjo.

2.11 Vdor fantastičnega v realnost, možnost sožitja med urbanim/sedanjim ter pravljичnim/minulim, tvori vsebinsko podlago slikanice *Zakleta hiška* (1990). Kratka sodobna pravljica je še vedno dvoplastna, s tem da je neresničnostna plast veliko manj razvita kot v drugih kratkih pravljicah. Realna problematika v tej zgodbi prevladuje: Tinčkov oče Tine je zadel na loteriji, zato iščejo in nato kupijo hiško, ki pa je zakleta: vsepovsod se pojavljajo žabice. Nenavadni dogodki so razložljivi le s pravljíčno logiko, ki jo že na začetku predstavlja stara inkasantka, čarovnica, nato pa vonj po hudiču in napovedovanje čudežev. To besedilo pa je v primerjavi z drugimi pravljicami veliko bolj razumljivo zaradi *očitne paraboličnosti*: žabe se pojavljajo zato, ker je hiška zgrajena na zasuti mlaki, zadnjem domu barjanskih žabic. Ekološkost sporočila je še poudarjena v sklepnem delu, v katerem žabec pošilja v svet SOS za ves žabji rod in v harmonični podobi sobivanja žabic in sodobne družine, ki deluje kot nasprotje samozadostnosti gospoda Imenitnika.

2.12 Zadnja zbirka osmih kratkih »pravljíc«, kot besedila označuje spremni zapis na platnicah, je knjiga *Jutro sveta* (1991); z njimi se J. Snoj vrača k vzorcem razlagalne pripovedke in bajke, torej k povedkam, ki razlagajo nastanek sveta ali kakega pojava (veter, istrski vol, vrč). Četudi se pripovednik v zbirki loteva nekatereh osrednjih pojmov za mitično razumevanje sveta, je najopaznejša vsebinska konstanta tudi v tej knjigi *otročkost*, prikazana kot *vseobsegajoča dimenzija sveta*. Otroški je bog (*Mali Bogec*), ki se igra s kamenčki in paličicami, in tako ustvarja svet, poln ljubezni (ptic, dreves). Otroška sta tudi svet (nekoč je bilo vse majhno) v pravljici *Lunin ptič* in veter (*Fantič in veter*). Drug prevladujoč sklop podob tvorijo

izročilne osebe in svetopisemske zgodbe: štirje elementi in boginja (*Boginja Zea*), duh (*Dobri duh in Marjetica*), Noe (*Fantič in veter*), Marija (*Kmetič in skala*), palček (*Cvetni palček*). Delo in vztrajnost tematizira pravljica *Kmetič in skala*, ki vključuje tudi razlago nastanka istrskega vola, »dušo, živost in lepoto vsega« pa v podobi samopredstavitve radovednega kamna prikazuje *Govoreči kamen*. Povedno je, da se to besedilo konča s pogovorom med kamni in otroci. Tudi ta zbirka je slogovno zahtevna; to kažejo simbolne besedne zveze, zlasti v povedki *Dobri duh in Marjetica*, npr. *ni razlike v razliki, vse-eno, kača-po-tleh-zvižača*, ter ritimizacija stavka, zlasti v povedkah *Mali bogec in Boginja Zea*. Druga značilnost je tematska zahtevnost besedil. Že v prvi bajki je ustvarjanje sveta prikazano kot otrokova igra (postavljanje in prestavljanje, lulanje), kar otroka kot lik postavlja v posebno vrednostno optiko. Igra besedilo tudi sklene: samota, molk in trpljenje prevladajo ljubezen, vir Bogčeve igre s storži. Simbolika je značilna tudi za *Luninega ptiča*: končna podoba mesečine, s katero se povedka zaključí, je znamenje vsega skrivnostnega in nerazložljivega v svetu, ki je odrasel. Eno od najlepših besedil zbirke, razlagalna povedka *Boginja Zea*, značilno besedilno strukturo (pojasnilo nastanka predmeta) nadgrajuje s tematiziranjem »človeškosti božjega« (*Zea*, oblika vrča (postava boginje), ženski boki), *Dobri duh in Marjetica* pa otroštvo (*Marjetica* – sonce) postavlja nad zdolgočaseno, ubožno »starost« Stvarnika, ki je zato »od vseh pozabljeni starček« (str. 34). Videti je, da je v samem središču Snojeve razlage sveta in pojavov otroštvo tista pozitiviteta, ki določa vse, celo najvišje pojme oz. predstave mitološke stvarnosti. Od take predstave sveta pa je le še korak do nemladinskih *Bajani o bogu* (1993), legend, ki prav tako vzpostavljajo Boga v nasprotujočih podobah človeškosti, kot so otroškost, materinstvo in sočutje.

3 Razmišljanje je mogoče strniti v nekaj ugotovitev.

3.1 Opazna značilnost Snojeve mladinske poezije in proze je komunikativnost; ta se kaže predvsem v ogovarjanju bralca in tematizaciji raznolikih realnosti, ki so blizu otroku (narava, živali, družina, pravljičnost). Ustvarjalec izhaja iz temeljnih poetoloških značilnosti sodobne mladinske književnosti: igra kot prevladujoč način oblikovanja izraza, čudenje kot prevladujoč odnos do sveta ter skrivnostnost in fantastika kot prevladujoči obeležji besedilne stvarnosti. Poezijo in prozo povezuje tudi prepletanje realnosti in domišljije oz. hitri preskoki iz ene plasti v drugo, vzporednice med obema zvrstema pa so vidne tudi na ravni zvočnosti in likovnosti jezika, saj postaja izrazna plast jezika samostojna estetska kategorija besedil.

3.2 Oblikovne in vsebinske značilnosti, ki določajo Snojevo *mladinsko poezijo*, so povezanost zvočnih plasti (o-jevskost) in iluzija, skladenjske (stava povedka na konec verza) in druge slogovne posebnosti (pripovednost in opisnost), otroška zblíževalna optika doživljanja »vsakdana« (in fantastike) sodobnega mesta ter velika tematska pestrost (tudi samotematizacija poezije).

3.3 V *proznih besedilih* je prevladujoč vzorec *kratka sodobna pravljica*, ob njej pa še *fantastična pripoved* kot strukturno sorodna daljša prozna vrsta; oba žanra določa tematsko funkcionalno prehajanje iz domišljijskega sveta v realnost. Funkcija te dvodimenzionalnosti je:

- razrešitev konflikta med otrokom in avtoriteto, ki je posledica otrokovega »prekrška«,
- vzpostavitev otroške subjektivnosti v čudenju oz. njegovega specifičnega pogleda na svet (ta perspektiva v pripovedništvu prevladuje) ter
- družbena kritika.

Za avtorja manj značilni so enodimenzionalni (klasični) žanri; tudi v teh avtor upoveduje modernistični vzorec jezikovne inovacije in nonsensne predstavne igre. Besedilno stvarnost Snojevega pripovedništva tvorijo izrazite besedilne slike, zvočno in likovno zaznamovan jezik in medbesedilnost.

3.4 Inovativne besedilotvorne poteze lahko prerastejo v besedila, ki so na robu mladinske književnosti. Tak primer je zlasti fantastični ljubezenski roman *Domen Brezdomi in deklica Brezimensa*, ki s kombinacijo pripovedovalcev, ironijo in satiro, grotesknimi elementi tematizira abstraktne pojme, kot so vsepovezanost, nasprotje med odraslim svetom »napak« in otroškim avtentičnim bivanjem, časovnost, trajanje in nič. Ob raznolikih vsebinskih stalnicah Snojevega pripovedništva pa so njegova besedila tudi, ali morda celo predvsem, »pripovedi o nastajanju pripovedi«, o igri zvoka in pomena, o slikovitosti jezikovnega materiala samega, o besedilnih vzorcih mladinske književnosti. Zahtevnost Snojevega sloga je preiščljena; bralca želi opozarjati na skrite pomenske možnosti jezika, zato mu ne ponuja nikakršne razvidnosti in »varnosti«. Besedila vzpodbujajo počasno literarno branje, predvsem pa bralčevo vključevanje v fiktivno zgodbeno stvarnost, njegovo asociativno domišljanje shem. Taka struktura »odprtih« besedil je sodobna tudi glede na novejšo teorije recepcije, ki v besedilu vidijo polje bralčevega svobodnega opomenjanja shem.

Avtorjevo delo zato ostaja – uganka, saj zastavlja literarni vedi in vedi o mlademu bralcu sklop vprašanj o razlikovanju žanrov, temah in oblikovanosti zgodbenih/besedilnih svetov ter o recepciji sodobne mladinske literature, katere vnaprejšnja »določenost« zgolj ali celo predvsem mlademu bralcu postaja vprašljiva.

Summary

SONORITY, IMAGINATION, COMMUNICATION

Communication, a noticeable characteristic of Snoj's children's poetry and prose, is shown particularly in addressing a reader and the themes of various realities, close to a child (nature, animals, family, fabulous). The author originates in the basic poetological characteristics of the contemporary children's literature: a play as a prevailing method of creating an expression, surprise as a prevailing relation to the world, and mystery with fantasy as prevailing features of textual reality. Poetry and prose are also connected by interknitting the reality and fantasy or fast skips from one layer into another. Since the expressive layer of the language is becoming an independent aesthetic text category parallels between the two genres are also seen on the sound and artistic level of the language.

Translated by *Bojana Panevski*