

RAZPRAVE – ČLANKI

red. prof. dr. Maria Nikolajeva
Univerza v Stockholmu, Švedska

ZAKAJ PIKA SPI Z NOGAMI NA BLAZINI ali SUBVERZIJA MOČI V DELIH ASTRID LINDGREN

Prispevek se posveča enemu izmed vidikov mladinske literature, ki sprožajo največ polemik: uporabi mladinske književnosti kot instrumenta moči. Fokus razprave bo pri tem na Astrid Lindgren oziroma njeni subverziji moči odraslih in preverjanju obstoječega reda. Otroci v kulturah Zahoda nimajo glasovalne pravice, lastnih finančnih virov, imajo nižji družbeni status itd. A v delih Astrid Lingren jim je dovoljeno, da postanejo močni, pogumni, bogati in neodvisni – pod določenimi pogoji in za določen čas. S tem otrok kot literarni junak pridobi moč, in čeprav so protagonisti najpogosteje nazadnje privedeni nazaj v varno zavetje doma in pod starševski nadzor, imajo pripovedi subverziven učinek: pokažejo namreč, da so pravila, kakršna odrasli postavljajo otrokom, postavljena samovoljno. Dela Astrid Lingren imajo tako močan potencial, da na njihovi podlagi povdomimo v odrasle kot normativ. A obenem, kot vsi odrasli pisatelji, ki pišejo za otroke, Astrid Lingren ne more scela dvomiti v svoj položaj odraslega, pa tudi ne dovoliti, da bi njeni junaki strmoglavili moč odraslih. Prispevek bo prek vrste konkretnih primerov pokazal, kako dela Astrid Lindgren vzdržujejo ravnotežje med dvema nasprotujočima ciljema, ki jih vsebuje mladinska literatura: dajati otrokom moč in jih vzgajati.

The paper deals with one of the most controversial aspects of children's literature: its use as an instrument of power. The focus will be Astrid Lindgren's subversion of adult power and her interrogation of the existing order. Children in contemporary Western society lack financial resources, voting rights, societal status, and so on. Yet in Astrid Lindgren's works, children are allowed to become strong, brave, rich, powerful, and independent – *on certain conditions and for a limited time*. This empowers the fictional child, and even though the protagonist is most frequently brought back to the security of home and parental supervision, the narratives have a subversive effect, showing that the rules imposed on the child by the adults are in fact arbitrary. Astrid Lindgren's works carry a strong potential to question the adults as a norm. At the same time, as all adult authors who write for children, Astrid Lindgren cannot fully question her own position as an adult, nor allow her characters to overthrow adult power. The paper will show through some concrete examples how a balance is maintained in Astrid Lindgren's works between the two opposite inherent goals of children's literature, to empower and to educate the child.

V delu Astrid Lindgren *Pika Nogavička v deželi Taka-Tuka*, ko se Anica davi s kosmiči, ki jih ne mara, Pika pripomni:

»Jasno je, da moraš pojesti svoje dobre kosmiče. Kajti, če ne poješ svojih dobrih kosmičev, ne boš rasla in ne boš postala močna in velika. In če ne boš postala močna in velika, ne boš mogla svojih otrok, če jih boš imela, prisiliti, da bodo jedli svoje dobre kosmiče.«¹

Pika je tu ironična do načina, kako se reproducira moč: nekdanji otroci zrastejo in sami postanejo opresorji.

Večina razprav o naravi mladinske literature se je vrtela okoli temeljnega nasprotja: naj literaturo, napisano in trženo za mlade, primarno razumemo – in torej preučujemo – kot umetnost ali kot vzgojno sredstvo. Temu v vedi o mladinski literaturi pogosto rečemo 'literarno-didaktični razkol'. Toda med lastnostmi mladinske literature je še en vidik, ki so ga za razliko od literarno-didaktičnega spora raziskovalci zapazili šele nedavno. Prav moč – kar ni ravno nepričakovano – mladinsko literaturo sumljivo približuje tistim literaturam, ki se ukvarjajo z družbenimi skupinami brez moči: feministični literaturi, literaturi avtohtonih ljudstev ali gejevski in lezbični literaturi. Književnim delom vseh teh literatur je skupno, da so v prvi vrsti usmerjena k raziskovanju položajev moči, k potrditvi obstoječega reda moči ali njegovemu postavljanju pod vprašaj. 'Odkritje' (poudarjam narekovaje!) vsake izmed skupin, okoli katerih se sučejo omenjene literature, je vodilo k teoretičnemu razpravljanju o njih: k feministični teoriji, postkolonialni teoriji, queer teoriji. Čeprav imajo te teorije številne posebnosti, pa imajo tudi marsikaj skupnega, saj izprašujejo položaje moči in tisto, kar posebej queer teorija imenuje 'norma' in 'normativnost'. V primeru mladinske literature imamo opraviti z neravnovesjem, neenakostjo, asimetrijo med otroki in odraslimi, s tem, kako je to predstavljeno in ocenjeno v mladinski literaturi, v knjigah, namenjenih mladi publiki. Nikjer drugje niso strukture moči tako jasno vidne kot v mladinski literaturi, v prefinjenem instrumentu, ki se ga je stoletja uporabljalo za izobrazbo, socializacijo in za opresijo določene družbene skupine. V tem smislu je mladinska literatura dejansko unikatna oblika umetnosti in komunikacije, namensko ustvarjena s strani močnih za tiste brez moči.

Astrid Lindgren je v svojem pisanju sprva previdno, kasneje pa odkrito in konsistentno začela subvertirati opresivno funkcijo mladinske literature. Večina njenih del opisuje položaje, v katerih izprašuje ustaljene strukture moči. Če najbolj priljubljeni koncept queer teorije, heteronormativnost, prevedemo v pogoje mladinske literature, lahko govorimo o normativnosti odraslih. Odrasli imajo v naši družbi neomejeno moč, vsaj v primerjavi z otroki, ki nimajo lastnih ekonomskih virov, se ne morejo vključevati v politično in družbeno odločanje ter so podvrženi velikemu številu zakonov in pravil, ki jih morajo s stališča odraslih brezpogojno ubogati. To je zanje norma tako v resničnem življenju kot v literaturi. V knjigah o Piki je kot mehanizem opresije vsekakor predstavljena tudi šola. Toda kaj se zgodi, če odrasli v odnosu odrasli/otroci niso več najbolj bistri, najbogatejši in najmočnejši? Kaj se zgodi, če normativnost odraslih zamenjamo z normativnostjo otrok?

Oglejmo si samo en primer: Pika spi z nogami na blazini. To je kršitev norme le v primeru, če ta predpostavlja, da spimo z glavo na blazini in z nogami pod odejo. Pika spodkopava ustaljeno normo tako s svojim vedenjem kot s trditvijo,

¹ Astrid Lindgren: *Pika Nogavička*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977, str. 235.

da drugje obstajajo drugačne; v Egiptu naj bi na primer vsi ljudje hodili ritensko. Sčasoma se resda lahko izkaže, da je bolj prikladno spati z glavo na blazini ali hoditi naprej, toda bistvo ni v tem. Queer teorija poskuša najprej pokazati, da so norme pogosto merodajne, nato pa, kar je morda še pomembnejše, da celotna razprava o 'normah' in 'deviacijah' daje prvim prioriteto pred slednjimi, s tem pa jim daje tudi več avtoritete in moči. Queer teorija si ne prizadeva ene norme zamenjati z drugo, temveč trdi, da so vsa stanja povsem normalna. Ko Astrid Lindgren v *Piki Nogavički* ironično pripomni, da vsak »otrok mora vendar imeti nekoga, ki ga opominja, in vsi otroci morajo hoditi v šolo ter se učiti poštrevanko«,² uporablja prijeme queer teorije veliko prej, preden je ta sploh obstajala. Pikine norme se izkažejo za prav tako dragocene kot norme odraslih, s čimer je Pika eden najbolj prepričljivih primerov brezpogojne dodelitve moči otroku v mladinski literaturi. Toda Piki ni treba hrepeneti po moči ali se boriti zanjo, saj ima že od samega začetka vse, česar otrok običajno nima: fizično moč, bogastvo, samozavest in samostojnost, z vsem tem pa lahko izzove družbene institucije in posameznike, ki ne morejo sprejeti njenega statusa.

V knjigah o Piki so odrasli predstavljeni kot smešni ali hinavski, kar velja tudi za Tomaževe in Aničine starše in sorodnike, na primer za teto Lavro, pa za gospe, ki pridejo na 'škandalozno' čajanko, učiteljico, policaja, cirkusante in gledališnike, imenitnega gospoda, ki bi rad kupil Pikino hišo, in vsekakor tudi za razvpito gospodično Rožnikovo. Avtorica kritizira brez razločkov; njeni neusmiljeni sodbi zapadejo tako ugledni meščani kot zločinci, tako moški kot ženske. Zdi se, kot bi nam želela sporočiti, da so odrasli manjvredni od otrok tako glede inteligence kot v vseh drugih ozirih in da odraslost ni nekaj, česar bi se otroci lahko veselili. Prav to je tisto, kar žali mnoge kritike Pikinih zgodb, ki niso zmožni sprevrediti zapletenosti problema.

Večkrat je bilo poudarjeno, da se Astrid Lindgren v *Piki Nogavički*, pa tudi v drugih svojih delih, postavi v otrokovo vlogo. Postavitve v otrokovo vlogo, posojanje glasu utišanemu otroku in podobne metafore o moči so se pravzaprav uporabljale za podkrepitev avtoričinega posebnega položaja v pisanju za mlade. Toda odraslemu avtorju se je prav tako nemogoče scela 'postaviti v otrokovo vlogo', kot se je belopoltemu pisatelju v vlogo temnopoltega lika ali moškemu pisatelju v žensko vlogo in tako dalje.

Pika v vsem svojem početju izprašuje moč in normativnost odraslih. Toda njihove moči si nikakor ne prizadeva strmoglaviti, temveč jo zgolj zasmehuje in se ji roga. Nazadnje so ji prebivalci malega mesta pripravljeni dati moč, saj naj ob njej ne bi potrebovali policajev in gasilcev. A Pika se skupaj z drugimi rade volje veseli svojega poguma in bistrumja, kar se tiče prevzema moči pa je večni otrok, ki se, tako kot Peter Pan, raje igra.

Tako kot queer teorija je bila tudi karnevalska teorija pogosto uporabljena, da bi prikazala strukture moči v literaturi, saj karneval osvetljuje začasni obrat moči. V Piki je vrsta površinskih karnevalskih elementov, vključno s cirkusom, gledališčem, oddihom na otoku Taka-Tuka in resnično rabelaisovsko požrešnostjo. Toda Pika kot karnevalski lik se zdi na prvi pogled izjema. Niti ji ni na začetku dodeljena moč niti ji ni na koncu odvzeta. Njeno bogastvo presega domišljijo običajnega otroka. Nima staršev, ki bi jih ubogala, in ne uboga nobenega drugega odraslega, ki si jo

² Prav tam, str. 25.

poskuša podrediti. Ali potemtakem Pika predstavlja venomer trajajoči karneval? Svojskost karnevalske narave knjig o Piki je v tem, da na Piko samo karneval nima vpliva, temveč je prav ona karnevalski dejavnik, ki vpliva na življenje in nazore dveh običajnih otrok, Tomaža in Anice, prek njiju pa na bralce. Tomaž in Anica se – tako kot bralec – zavedata, da je Pika edinstvena in da nikdar ne bosta mogla biti takšna kot ona. Nista najmočnejša na svetu, nista bogata in nimata moči. Začasnost njunega karnevala namiguje, da sta za nekaj let, domnevno najbolj formativnih let svojega življenja, podvržena karnevalskemu faktorju, ki ga predstavlja Pika. Toda po drugi strani – mar ni Pika venomer trajajoči karneval? Glede zaključka tretjega dela o Piki se osebno nagibam k interpretaciji, da gre pri tem za potrditev nujnosti odraščanja in ne nostalgичno oziranje k večnemu otroštvu. Za razliko od Pike bosta Tomaž in Anica morala odrasti. Tako kot generacije bralcev po vsem svetu, ki jih je Pika navdahnila in navdušila, a ne za nespodobno vedenje, kot so se bali številni prosvetniki, temveč za kritično mišljenje, za radovednost in za domišljijo.

Odraščanje je osrednja tema mladinske literature in s tem tudi knjig Astrid Lindgren, ki na različnih nivojih in do različnih stopenj odsevajo travmatični prehod iz otroštva v odraslost. Protagonisti imajo vse pred sabo, niso še zreli, njihove preizkušnje so zaenkrat zgolj igra, so navidezne, preskus poguma, časti in dobrote. Še vedno se razvijajo. Verjetno je v tem skrivnost Astrid Lindgren. Verjetno je v tem čar njenih knjig, ki jih znova beremo kot odrasli, saj v njih najdemo obljubo neuresničenih možnosti, če ne zase, pa vsaj za svoje otroke. Toda celo v idealnem predpubertetniškem svetu *Hrupne vasi* je droben namig bližajoče se grožnje: prihod dojenčice, ki že s svojim obstojem podre prej popolni red in opozori na neizbežnost odraščanja. Hrupna vas je sicer podoba večne in srečne otroške idile, v katero še niso posegle norme odraslih. Vesolje trojice knjig o Hrupni vasi predstavlja popolno ravnovesje: tri hiše dajejo simetrično horizontalno strukturo, tri generacije vertikalno; pred nami so tri deklice in trije dečki, vsi imajo mamo in očeta znotraj tradicionalnih spolnih stereotipov.

Lisa, sedemletna pripovedovalka in protagonistka, je povsem srečen in skladen otrok, ki trdno veruje, da je svet dober, tako kot tudi ljudje na njem. Morda je kateri izmed odraslih hudoben, na primer čevljar, a nikakor ni nevaren, saj je njegova hudobija predvsem v tem, da grdo ravna s svojim psom. Bližina otrok naravi je poudarjena s prisotnostjo živali: konjev, krav, telet, puijsov, ovc in kokoši. Da bi bila podoba pastoralnega popolna, Lisa celo dobi malo jagnje. Otrokom nič ne manjka in pripovedni sedanjik ustvarja iluzijo neskončnega, dejansko mitskega časa, poudarjenega s ponavljajočo se besedo *vedno*: »Dedek je *vedno* sedel na gugalniku«; »Dedek je imel v kredenci *vedno* pehar jabolk.«; »Vsi mi [...] otroci smo se *vedno* imeli tako lepo.«³ To ponavljanje je potrditev stabilnosti sveta. Nič se ne spremeni, nič ne ogroža idile, veliki svet je nekje daleč in tako neresničen kot oddaljena čarobna vesolja.

S stališča otroške psihologije so otroci iz Hrupne vasi mnogo prestari, da bi bili še vedno na takšni razvojni stopnji. Toda Astrid Lindgren ne opisuje 'realističnega' obstoja. Z odrasle perspektive je knjiga nostalgичno oziranje v preteklost, z otroškega horizonta pa močna želja po potrditvi, da nič ne more razburkati konserva-

³ Astrid Lindgren: *Alla vi barn i Bullerbyn (Otroci iz Hrupne vasi)*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1947, str. 51–54.

tivnega, zaščitniškega sveta, v katerem živijo. Tu so odrasli dobrohotni, otroci pa izolirani in interakcije med njimi domala ni.

Drugače je v *Kljukcu s strehe*, ki je skupaj s *Piko* do odraslih morda najbolj zasmehljiv. Na prvi pogled se sicer zdi, da ima Bratec prav tako srečno otroštvo kot otroci iz Hrupne vasi. Lakote ali resnične stiske ne pozna. Starše ima vedno pri roki, pa tudi starejši brat in sestra ga resda včasih dražita, a mu vendar pomagata, kadar je to potrebno. Njegova mama je tako popolna, kot mora biti mama v idiličnem svetu: po pretepu ga potolaži z vročo čokolado in cimetovimi štručkami, v pečici pa ima zmeraj torto. Bratcu se to zdi povsem običajno: mamina naloga je, da otrok nikdar ne pogošča torte ali cimetovih štručk. To bi se nam lahko zdel zastarel spolni stereotip, a gre prej za otroško videnje mamine vloge v njegovem življenju.

Toda v Bratčevem varnem obstoju očitno nekaj manjka. Sanja o psu, kar je ponavljajoči motiv v delu Astrid Lindgren. V kratki zgodbi *Moja najljubša sestra*, na primer, postane pes kompenzacija za pomanjkljivo pozornost odraslih. Čakajoč na psa pa se osamljeni in samoljubni Bratec tolaži z drugačne vrste družbo. Bratec je prijazen, olikan in submisiven otrok, ki nikakor ni poreden fant. Povsem je socializiran, torej prilagojen normam, ki jih odrasli postavljajo otrokom. Te norme med drugim vključujejo hrano in odnos do nje: kaj se sme jesti, kdaj in koliko. Da bi kompenziral potlačene želje, si Bratec izmisli domišljjski lik in prenese svojo nenasitno poželenje po sladkarijah na nekoga, ki se predstavlja kot »ravno prav debel mož v najlepših letih«.⁴ Portret Kljukca natanko ustreza konceptu grotesknega telesa Mihaila Bahtina.

Kljukec tako predstavlja zelo majhnega otroka, ki ne more nadzorovati svojih prehranjevalnih potreb. Čeprav je na zunaj odrasel (nenazadnje je ustvarjen v skladu z otroško predstavo o položaju odraslih, ki temelji na superiorni moči), nima določne starosti in pravzaprav tudi ne spola ali vsaj seksualnosti, povezane z odraslostjo. Namesto tega je njegovo edino zadovoljstvo, kot pri zelo majhnem otroku, oralno. Za Kljukca je hrana pomembna turbina moči. Tako na primer ne prestando goljufa Bratca, da bi prišel do sladkorčkov, štručk in maslenega kruha. Za pravila vedenja za mizo se ne zmeni. Namesto tega druge obtožuje požrešnosti. V osrednji epizodi se pretvarja, da mu je slabo in Bratcu ukaže, naj ga ozdravi s tortami, potico, čokolado in sladkorčki. Bratec izprazni svojega prašička, da bi ustregel prijatelju. Dejstvo, da Bratec prenaša Kljukčevo nepravilnost, podpira interpretacijo tega lika kot projekcije težav, ki jih ima fant sam s pravili odraslih. Bratec razvaja Kljukca natanko tako, kot bi si sam želel, da njega razvaja mama.

Kljukec je z drugimi besedami Bratčev odsev in zrcalo, ki ga Astrid Lindgren drži svojemu liku, je Bahtinovo karnevalsko zrcalo, ki ojača in izkrivlja človeške lastnosti, da bi jih napravilo očitnejše, obenem pa je osvobajajoče, saj se nanj lahko odzovemo s smehom. Tudi Bratec kmalu zmore spregledati Kljukca – projekcijo lastnih pomanjkljivosti – in se smejati njegovim željam, kar pomeni, da je Bratec začel presegati svoje težave in s tem tudi odvisnost od maminih tortic in kolačev. Ko so starši na koncu prvega zvezka prisiljeni priznati, da Kljukec dejansko obstaja, pa Bratec doseže prvo zmago v boju proti hegemoniji odraslih: otroku morajo starši priznati enakovredno pravico do obstoja.

⁴ Astrid Lindgren: *Bratec in Kljukec s strehe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978, str. 11.

Ključec je v nečem očitno in neposredno nasproten Piki: Pika raje daje, Ključec raje jemlje. A v teh knjigah je še ena bistvena razlika v odnosu med otroki in njihovimi nadnaravnimi prijatelji. Pika ni namišljeni prijatelj; niso je ustvarile otrokove kompenzacijske potrebe. Ključec je inferioren otrok, ki se pretvarja, da je odrasel. Pika pa je superioren odrasel, ki se pretvarja, da je otrok. Toda prijateljstvo s Ključcem daje Bratcu občutek varnosti in mu sčasoma pomaga premagati njegovo submisivnost. Ko opazuje, kako Ključec igrivo terorizira gospodično Kozel, Bratec izkusi pohujšljivo zamisel, da bi bil lahko tudi sam tako nespoštljiv do odraslih. Gospodična Kozel je sicer hudobna mačeha pripovedi, mama, ki ne le zanemarljivo otroka, temveč ga tudi trpinči. Namesto da bi Bratcu priskrbel cimetove štručke, jih raje poje kar sama, Bratca pa zaklene v sobo. Odkrito prizna, da otroke sovraži. Toda Ključec se ji ne pusti ustrahovati in njegova zmaga nad jezljivo žensko postane tudi Bratčeva zmaga nad vladavino odraslih.

Izpraševanje moči odraslih v dveh drugih fantazijskih romanih Astrid Lindgren, *Mio, moj Mio* in *Brata Levjesrčna*, je bolj pretanjeno kot v knjigah o Piki in se radikalno razlikuje od paradiža *Hrupne vasi* ter toplega humora *Ključca s strehe*. V *Mio, moj Mio* pripovedovalec ustvari domišljijijski svet po modelu svoje stvarnosti, ki ji doda sijaj pravljice. Bosse je v običajnem svetu dejansko pod hudo opresijo odraslih, ne le v fizičnem smislu, temveč predvsem v čustvenem. Tu Astrid Lindgren domala prvič v svojem pisanju poudari mentalno avtoriteto odraslih, ki jim omogoča otroku dati ali odvzeti ljubezen in toplino, do katerih ima moralno pravico. To je najhujša oblika zlorabe, ki jo lahko odrasli izvaja nad otrokom. Kot je bilo znova in znova pokazano, so trdi piškoti, po katere Bosseja pošlje njegova krušna mati na začetku knjige, simbol trdote v njunem odnosu. Bossejevo življenje pri krušnih starših je dolgočasno in nezanimivo. Pri Bosseju doma se nikdar ne smejejo, nikdar ne pokažejo svojih čustev in se drug drugega ne dotikajo. Bosseju je prepovedano vabiti k sebi prijatelje. Z drugimi besedami: podvržen je taistim pravilom odraslih, ki jih Pika tako uspešno subvertira.

Edino, kar Bosse ve o svojem pravem očetu, je to, kar mu je o njem povedala teta Hulda: da je bil ničvrednejši. Tako mora Bosse svojega izmišljenega očka v Daljni deželi, Mojega očeta kralja, ustvariti po vzoru očka svojega prijatelja Benka. Mojega očeta kralja zato karakterizirata dve podrobnosti: z Miom sestavlja modele letal in na kuhinjskih vratih označuje, koliko je Mio zrasel – to očetje običajno delajo, kot je opazil Bosse v družini svojega prijatelja. Bosse pa nima matere, zato v svojem čarobnem svetu ne ustvari izmišljene mamice. Njeno vlogo prevzame Jum-Jumova mama, toda pravi vzor je gospa Lundin iz prodajalne s sadjem. Nekateri drugi odrasli liki v Daljni deželi so iz pravljic, na primer babica Nonno. V Bossejevem fantazijskem kraljestvu so, vsaj na začetku, vsi odrasli prijazni, sočutni in darežljivi – palačinke, ki jih Bosse dobi pri Jum-Jumu doma, so v močnem kontrastu s trdimi piškoti.

Drugačen avtor bi se morda zadovoljil s tem, da bi svojemu zapostavljenemu junaku priskrbel idilično deželo, polno vrtnic, letočih konj in zelenih gozdov (kot je Lindgrenova dejansko storila v zgodnji skici za roman, v kratki zgodbi z naslovom *V deželi somraka*). Toda Bosse – stvarnik čarobnega sveta, ne pa njegov protagonist – globoko v sebi ve, da svet odraslih ne izgine zgolj zaradi sanjarjenja o tem. Še vedno se mora spoprijemati z njim, in čeprav njegov domišljijijski alter ego, Mio, princ Otoka zelenih poljan, poskuša prezreti ponavljajoče se namige na

neizbežnost svoje naloge, si Bosse mora izmisliti zlega očeta, s katerim se bo boril in od katerega se bo osvobodil. Vitez Kato ni nikoli neposredno povezan z Bossejevim krušnim očetom, a zveza je očitna. Vitez Kato nadalje predstavlja temačne, animalistične poteze samega Bosseja, kakršne so sovraštvo, zamerljivost in sla po maščevanju. Zato se mora Mio soočiti s Katom v odkritem spopadu, namesto da bi se prikradel nadenj v svojem plašču nevidnosti, na način pretkanca. Mio se mora s svojo Senco spoprijeti iz oči v oči. In nenazadnje vitez Kato v zadnjem trenutku prosi za smrt, s čimer bo osvobojen bremena lastnega zla. Ko se v svoji domišljiji znebi zla odraslega, pa postane Bosse zmožen soočiti se z odraslimi v resničnosti.

Podobno je v *Bratih Levjesrčnih* Nangijala produkt Rogljičkove domišljije, navdahnjene z bratovimi zgodbami. V nasprotju z *Miom* v Nangijali ni likov, razen njegovega brata, in ni epizod ali položajev, ki bi jih Rogljiček prenesel iz resničnega sveta. Zanimivo je tudi, da v resničnem svetu ni neposredno opresivnih odraslih, čeprav Rogljička mama zanemarja tako fizično kot čustveno in je oče stalno odsoten. Izpraševanje moči se mora tako v celoti odviti v imaginarnem svetu, čeprav je med vrsticami očitno prisotno. Rogljičkovi starši imajo moč, da ga zapustijo, mu odrečejo skrb in ljubezen in njegov brat jih nadomesti le deloma.

V obeh romanih prehod v drugi svet implicira popolno obnovev Raja, povratak v čas srečnega otroštva, preden se pojavijo pravila odraslih. Začetni položaj je tako za Bosseja kot Rogljička neskončna stiska. Bosse sam na klopi v parku hrepeni po toplini družine, ki je nikdar ni imel. Pripoved se začne jeseni in večer je – oboje je čas razkroja in smrti. V nasprotju s tem je Daljna dežela kot sleherna Arkadija svet večnega poletja in sonca; razsipne podobe so prozorne: Vrt vrtnic, zeleni pašniki, srebrni topoli, pojoči ptički, lepa glasba, pastirji, jagnjedi, taborni ognji. Mio ima svojega ljubljenega očeta, ki ga drži za roko in mu tako omogoča telesni stik, kakršnega je vedno pogrešal, obdajajo pa ga prijatelji.

Rogljičkovo življenje je še bolj žalostno: je na smrt bolan in ve, da bo kmalu umrl. Za sebe pravi, da je »grd in neumen in strahopeten fant s krivimi nogami in tako naprej.«⁵ Ko njegov brat Jonatan v požaru umre, Rogljiček izgubi še zadnjo oporo v življenju. Za razliko od slednjega je Nangijala najprej predstavljena kot najlepša dežela na svetu. Brata živita na svoji kmetiji v Dolini češenj, obdani s prelepimi gorami. Zrak je čist. In Rogljičku se izpolnijo vse sanje: tu lahko teče in plava in jaše, lahko pleza po gorah in lovi ribe v potoku. Zdaj je zdrav in močan in pogumen. Sofija, dobra vila, jima prinaša hrano.

V idilo obeh pripovedi je na pretanjen način vnešeno zlo. Za razliko od junaka ljudske pravljice, ki mu je nemudoma pojasnjeno, kakšno nalogo mora izpolniti in se prav tako nemudoma strinja, da jo bo opravil, se Mio preplašeno obotavlja. In dolgo časa traja, preden se Rogljičku posveti, da je v Nangijali zlo. Zakaj je Astrid Lindgren potrebno, da njeni liki prestanejo še več preizkušenj? Niso dovolj pretrpeli že v svojem tostranskem življenju? Sentimentalna viktorijanska fantazijska zgodba bi se namreč zadovoljila s tem, da bi prikrajšane junake nagradila z veličastnim posmrtnim življenjem. Toda tako Bosse kot Rogljiček sta svoja nova položaja pridobila vnaprej: Bosse, ko je postal princ Mio, Rogljiček, ko je postal Karl Levjesrčni, zdrav in močan. Globoko v sebi pa sta ostala nespremenjena. Nista se še uprla zlobnim odraslim.

⁵ Astrid Lindgren: *Brata Levjesrčna*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, str. 8.

Mio se vrne iz dežele viteza Kata v Vrt vrtnic. Raj je znova pridobljen. Tam, kjer je bil Mrtvi gozd, spet poganjajo zeleni listi. Uročni otroci se prelevijo nazaj v svojo človeško podobo. Mio celo premaga smrt: mala deklica Milimani, ki je v ptičji krinki žrtvovala svoje življenje, da bi pomagala Miu, čudežno vstane od mrtvih. Toda Mio se ne vrne domov, da bi spet postal Bosse; za večno ostane v Daljni deželi. Bosse pa še vedno sedi na klopi v parku, toda zdaj je Bosse, ki je veliko bolje pripravljen na soočenje s krušnimi starši. Pravzaprav jim zdaj ničesar več ne zameri. Zdaj je tako močan, da ga odrasli ne morejo več prizadeti.

Rogljiček se nikdar ne vrne v raj Doline češenj. Odit mora še dlje, v naslednje brezno smrti. Možna interpretacija *Bratov* je, da so dogodivščine v Nangijali rezultat Rogljičkove agonije, ko sam in nesrečen umira na kuhinjski zofi. Če je tako, je svet odraslih nad njim zmagal. Toda Astrid Lindgren otroka ne more pustiti na cedilu, čeprav so jo ravno tega večkrat obtožili prav v zvezi s tem romanom. Najprej znova pokaže dejansko zmago otroka nad zlom, ki ga predstavlja odrasli. Nato pa pusti odprto možnost, da bo Rogljiček vstal od mrtvih v novem in lepem svetu, kjer ni norm odraslih, v še enem paradizu večnih dogodivščin in tabornih ognjev. V obeh romanah da Astrid Lindgren jasno vedeti, da je otrok močan in odporen že zaradi tega, ker je otrok.

V delu *Ronja, razbojniška hči*, zadnjem romanu polnega obsega Astrid Lindgren, se avtorica vrne k podobi močne protagonistke, kakršno je ustvarila mnogo let prej v *Piki*. Toda Ronja za razliko od Pike nima že na začetku ustreznih sredstev, s katerimi bi se uprla avtoriteti odraslih. Namesto tega gre za zgodbo mladega dekleta, ki si svobodo in samostojnost od staršev izbori na boleč način. Kot Mio in Rogljiček mora Ronja zapustiti varno okrilje doma. Da bi pridobila svojo žensko identiteto, pa se mora rešiti tudi opresivnega očeta in ponovno vzpostaviti stike z mamo, če naj kdaj razvije normalen in zdrav odnos z moškim. Ronjin cilj ni postati junak, kar je verjetno glavna hvalevredna poteza te knjige. Za razliko od preštevilnih ženskih likov v fantazijskih romanih, ki jih avtorji silijo v tradicionalne moške vloge lovcev na zmaje ali pilotov vesoljskih ladij – preprosta permutacija spolov, minimalna zadostitev novih zahtev – je Ronjina dilema v uskladitvi svoje samostojnosti z žensko identiteto, ki ji med drugim ne bo dopustila podrediti se patriarhalnemu redu in postati razbojniški poglavar. Ronja se tako z revnejšim izhodiščem kot Pika in z znatno močnejšim psihološkim nabojem nauči upirati očetovim pravilom, mnenjem in sebičnosti. Njeni sovražniki, sence, s katerimi se mora naučiti spoprijeti, so preveč zaščitniški odrasli.

Od Ronjinih staršev je mama tista, ki jasno spozna hčerkino potrebo po osvoboditvi, medtem ko bi oče Mattis Ronjo raje obdržal v večnem stanju nedolžnosti. Razlog za to je v tem, da je Mattis sam odrasel otrok: razvajen, sebičen in poln predsodkov. Njegovo nezrelost še posebej poživi otročje zavračanje smrti: »Vedno je bil tu! In zdaj ga ni več!«⁶ jadikuje, ko umre Skalle-Per. Toda kot je Ronjino rojstvo opozorilo na spremembe v svetu, tako je tudi smrt Skalle-Pera, s katero se zmanjša čarobno število dvanajstih razbojnikov, nujen del življenjskega cikla. Tudi Ronja je soočena s smrtjo, ko vidi, kako medved ubije žrebe. Ronjino odraščanje tako dobi odmev v Mattisovem; v osnovi gre za recipročen proces, v katerem je Mattisovo razumevanje stvari enako pomembno za Ronjino samostojnost. V opi-

⁶ Astrid Lindgren: *Ronja, razbojniška hči*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987, str. 166/167.

sanem procesu odraščanja in osvobajanja sta Ronja in Mattis skoraj zamenljiva. To je jasno pokazano v vsakem položaju, v katerem med njima pride do napetosti, in implicira sledeče: medtem ko se otrok uči norm odraslega sveta, se oče uči spoštovati in sprejemati otrokove odločitve. Zdi se, da sta otrok in odrasli dosegla stanje enakopravnosti in ravnovesja.

Toda medtem ko se je Ronja pomirila z očetom, mati, doslej skrita v senci dramatičnih dogodkov v zvezi s konfliktom med očetom in hčerko, nenadoma stopi na oder in prikrito uveljavi svojo žensko moč, ki ni osnovana na agresivnih besedah in nasilnih dejanjih, temveč na pretkanem in čustvenem apelu. Ko Ronja in Birk v jami skoraj stradata, jima Lovis pošlje kruh. Na površini stvari gre pri tem za osnovno potrebnost. A v resnici gre za opozorilo, da je Ronja še vedno močno odvisna od doma, zato pa jo starša še vedno trdno obvladujeta. Ko se Lovis kasneje pojavi v jami, reče: »Kruh boš dobila, ko prideš domov.«⁷ Kruh, ki ga je poslala Ronji, je bil vaba, s katero naj bi okusila dom. Dom je za otroka zavetje, a za mlado dekle zapor in Ronja žal dovoli, da jo zaprejo in se vrne živeti pod okrilje svojih staršev. Utaji celo porajajočo se spolnost in svojo ljubezen preusmeri z Birka na otročjega očeta. To pa nedvomno grozljivo opresivno dejanje. Vprašanje je le, ali je v romanu to dovolj transparentno. Ko se Ronja vrne domov jest Lovisin kruh, preстане regresijo v svojem razvoju, ki jo še podkrepi ilustracija Ilon Wikland, kjer v fetalnem položaju spi v materinem objemu, v katerem »se je pogreznila v globoki mir otroštva«.⁸ Prehodila je dolgo pot, a še vedno ni povsem svobodna, saj sicer to ne bi bila mladinska knjiga. Subverzija normativnosti odraslih je pretanjena, a nedvomno prisotna.

Ameriška raziskovalka Alison Lurie v svoji knjigi *Ne povejte odraslim*, ki izkazuje veliko mero uvida, trdi, da je vsa mladinska literatura po definiciji subverzivna. Čeprav na takšno generalizacijo ne pristajam, upam, da mi je uspelo argumentirano pokazati, kako subverzivne so knjige Astrid Lingren do normativnosti odraslih in kako so njeni liki odporni proti opresiji odraslih. Astrid Lindgren uporablja različne strategije, s katerimi podeljuje in odvzema moč svojim mladim likom. Moč jim najpogosteje daje pod določenimi pogoji, na primer v idiličnem okolju ali v imaginarnih svetovih. V čem bi bil smisel prikazovanja umišljenega otroka z neomejeno močjo? Ne bi bilo del tega tudi lagati mladim bralcem – lagati na manj nedolžen način, kot je po Pikinih izjavah običajno v Belgijskem Kongu? Tu Astrid Lindgren nemudoma pokaže svojo genialnost. Kot odrasla pisateljica ne more brezpogojno odpraviti normativnosti odraslih, saj bi s tem subvertirala lastno eksistenco. Toda vseeno je zmožna skozi karneval mladinske literature mlade bralce opozoriti na dejstvo, da norme in pravila odraslih niso absolutni. V najboljšem primeru ti bralci vsaj ne bodo silili svojih otrok, če jih bodo imeli, jesti osovraženih kosmičev.

Prevedel Jakob J. Kenda

⁷ Prav tam, str. 138.

⁸ Prav tam, str. 139.