

POGLEDI NA MLADINSKO UMETNOST

BORIS OREL

I

Mladinska umetnost, ki naj nam bo skupno ime, en okvir za posebno mladinsko in drugovrstno otroško umetnost, je sestavljena mnogoštevilnih naravnih, kulturnih in umetniških oblik, vzorcev, obsegov, ki se razlikujejo med seboj in glede na postanek ter končno podobo pospešujejo razne mladinsko-umetniške vidike. Teh je danes, v času bogatem pedagoških teženj, toliko, da zahteva ves ta obseg obsegov pod imenom »mladinska umetnost« svoj način vrednotenja, zlasti še, ako hočemo izdelati njeno čim enotnejšo in enobitnejšo podobo, kar hkrati znači, povezati različne vidike v celoto, in ako ne dovolimo, da se nam spričo mnogih izhodišč in preobrazb porazgubi snov po prigodniško-feljtonskih poglavjih, ki so dandanes najobičajnejša oblika pisanja o mladinski umetnosti.

Kakor vemo, vsebina mladinske umetnosti izvečine niso nikaki problemi ali ideje — če jih označimo, so šolsko nazorne, otipljive ali posredno prosejajo skozi mitično in epsko mladinsko literaturo — tudi njena oblika se ne bliža taki umetniški vrednoti ali popolnosti, kakor jo dosegajo tekst ali podoba ali kip v veliki umetnosti. Oblika pretežno izvira od tam, kjer narodna pesem ali ljudska povest, medtem ko je njena vsebina v zadnjem bistvu prav za prav tista večno mikavna igra dejanj in dogodkov, ki zanimajo otroka v pravljicnem, potopisnem ali pustolovskem berilu, odraslega pa v mnogoličnih kriminalnih in zabavnih romanih. Epika pravljicnih in pustolovskih beril pa je za umetnostnega kritika ali literarnega esteta večinoma nespotekljiva aktualnost ter bolj vrednoti njeno obliko, dočim sta za sociologa, pedagoga ali kulturnega psihologa vprav ta epika in njen prostor v razmerju do bravca predmet kritičnega gledanja. Umetnostni kritik ocenjuje mladinsko umetnost predvsem s formalno-estetskimi merili velike umetnosti in gleda vzor mladinsko-umetniškega teksta v izdelkih odličnega poklicnega umetnika. Oblikovna ali vsebinska vrednota kake igre Poccija ali slike W. Buscha ali lutke Käte-Kruse je zanj manj vredna, obrobna, diletantska umetnost, medtem ko umetnostni ali kulturni zgodovinar ter zbiralec vidijo vprav v njenem obrobnem značaju svojevrstno obliko in celo središčno bit mladinske, ljudske umetnosti, skratka skušajo iz odrezkov velikih kultur in visoke umetnosti ustvariti tudi umetnost. Gledanje umetnostnega kritika, ki ne stavlja stvari v tok medsebojne povezanosti kultur, je umetniško-subjektivno, časovno, gledanje kulturnega zgodovinarja pa vsekakor objektivno, nadčasovno. Razlika nastaja s tem, da prvi motri stvari kritično in to s pogledom umetnika in z vidika višje popolnosti, drugi pa s kulturno-zgodovinskega vidika vrednoti. Kritiku je mladinska umetnost problem na robu, zgodovinarju pa že kultura v območju drugih kultur.

In oboje je resnično, namreč: mladinska umetnost postaja umetnost

in je pomenljiv problem našega časa. Ona je svojebitna umetnost in ona je problem. Prva resnica se oblikuje iz oddaljenosti do predmeta, druga iz časovne prisotnosti. Senzacionalna povest Ericha Kästnerja, »Emil in detek-tivi«, je sodobniku bolj ali manj problematično čtivo, ki mu odreka umet-niško ceno. Kako bo sodila bodočnost o tej povesti, ki jo danes s kulturno-psihološkega stališča smatramo zgolj za odraz kulturno-tehničnih prilik današnjega časa? Ob stran tega vprašanja postavimo takoj drugo: kako je sodila o znanem, klasičnem mladinskem berilu »Struwwelpeter« njegova doba? Poglavja o priznanjih in nepriznanjih najdemo v različnih in mnogoštevilnih primerih tudi v območju drugih umetnosti, a nikjer pač v psihološko in socio-loško tako svežih in zanimivih primerih kakor v mladinski, ki je prestopila v samobitnost iz ostaline davnih kultur in po zadnjih odmevih romantike in ki so ji prisodili pomembne vrednote šele umetnost, kulturna zgodovina, šola in mladinoslovje zadnjih desetletij. Ali nepriznanje izdelka mladinske umet-nosti premnogokrat izvira iz nepoznavanja njegovih izhodišč in ozadij. Sodobni kritik mladinske povesti, otroške ilustracije ali lutkovnega gledališča jemlje vse preveč za edino izhodišče veliko umetnost in njena estetsko-formalna merila, a drugih izhodišč, kakor so naravno, mitološko, ljudsko-umetniško, kulturno-zgodovinsko, psihološko, sociološko itd., ki so za objektivno in končno vrednotenje nadvse pomembna in odločilna, ne pozna. Kajti mladinsko-lepo-slovni spis ali lutkovna pozornica sta največkrat izdelek neštetihi činiteljev in kultur in se ponašata s tako strukturo, da jo more pravično in objektivno oceniti le sestavljenka različnih vidikov, ker je sestavljenka različnih oblik, vzorcev in obsegov, kakor smo v uvodu dejali, mladinska umetnost sama. Sestavljenko vidikov pa bomo na kratko imenovali: kulturno-psihološko gle-danje, ki v svojem živcu ne kaže takšne hladne zgodovinske oddaljenosti od predmeta, da bi bilo do njega brez kritičnih odnosov v okviru duhovno-kulturne problematike našega časa.

V luči kulturno-psihološkega gledanja šele najbolj jasno in primerno stopi v ospredje naša druga ugotovitev, namreč, da je mladinska umetnost važen in pomenljiv problem našega časa. Ta se nam prikazuje v vrsti so-dobnih problemov, zlasti: v svitu krize pisane besede, v nenaravno bohotni rasti knjig in v dejstvu, da je družba (država, društvo, šola itd.) vzela umet-nost v zakup s tem, da jo je za svoje namene organizirala, kar je hkrati izpodbilo njene prvotne življenjske osnove. Ljudskega samouka in romantič-nega diletanta je slabo nadomestil diletant-pedagog. Dočim je prvi razpolagal s fantazijo, ki je rasla iz nekih središčnih svetov, razodeva drugi golo dile-tantsko miselno ogrodje, ki je po navadi brez vsakih časovno-kulturnih ozadij. Ali vendar — vsa ta mnogovrstna mladinska šara je v ležajih našega časa. Njegova problematika je natura časa. In prav tu se pojavlja osrednje vprašanje mladinsko-umetniškega problema, namreč na kak način postaja to, kar je bilo nekoč problematično, kultura, ali kako se preobrazuje natura seda-njosti v kulturo bodočnosti.

To pa je bistvo značaja mladinske umetnosti: v početkih je natura, v končnih podobah — kultura. V sedanjosti natura in problem, v bodoč-

nosti kultura in umetnost. Ne da bi se ozirali na dodatna pojasnila in izjemna področja, gledamo mladinsko umetnost v dveh velikih podobah, ki iz njih izhajajo vse ostale: kot naturo in kot kulturo. V prvem primeru spoznavamo naturo časa, naturo človeka in njegovih gonov, ki ustvarjajo igro in osnovne oblike mladinsko-pustolovskih in fantastičnih spisov, naturo mitosa in naturo samo kot simbol, kot temno zakonitost in vsebino. V drugem primeru pa vidimo bodočnost nature in izoblikovano naturo. Mitos ne živi več v svoji prvotni podobi, kultura ga preobrazuje in — pomanjšuje. Ljudski umetnosti se priključi umetnost sama, ki izdelava izrazito mladinsko povest, ki jo zavedno počnejo prepletati etične težnje.

II

Rojstvo in življenje otroka obrazuje višja ideja nego ona, ki se razodeva nad živalskim ali rastlinskim svetom. Človekov lik na zemlji je edinstven. Človek šele oživilja zemeljsko življenje, on mu vzdaje duhovni pomen in sijaj. Zgoraj ima ta človek svoje velike sanje, ki gredo iz stoletja v stoletje, vero v božja kraljestva, veličastne spomenike kultur, a spodaj zemljo, naturo in njene temotne ukaze, ki jim sledi nalik otroku iz sveta njegovih primitivnih iger. In tu se pričinja naturno-mistični del mladinske umetnosti, ki sta o njem razvila nekaj osnovnih misli Willy Haas in Walter Benjamin (*Literarische Welt*, 1928).

Nagonska svetova — človeški in živalski — ne kažeta enakosti, temveč neke podobnosti. »Kakor otrok v odraslem človeku, če se igra, tako tudi otroci ponavljajo kretnje živalskega sveta«, piše W. Haas. »Da se napiše likovni nauk o teh »igralnih kretanjah«, bi takoj našli zoološke osnovne oblike. Najvažnejše so: 1) mačka in miš (vsaka lovilna igra), 2) mati-žival, ki brani svoje gnezdo z mladiči (vratar v nogometni igri), 3) boj dveh živali za plen, kost ali za ljubavni objekt (v nogometu za žogo). Sedaj presadimo to v zabavni ali pustolovski roman ali pa na deske operetnega teatra: nobenega dejanja, samo zobje, šape, obrati, živalske zvijače. Prakretnje živali, otroške igre in kriminalne zgodbe razodevajo edino veliko simbolično enakost izven vsake pesnitve in literature in pri tem ne manjka tudi najlepše stopnice teh stopnic: Boga.« Na podlagi izvajanj W. Haasa gre W. Benjamin dalje in postavi zakon ponavljanja, ki da uravnava pravila in ritem igre. »»Še enkrat«, to je tisti temotni nagon po ponovitvi in vrnitvi. »Vedno zopet storiti«, pretvorba najbolj pretresujoče izkušnje v navado, to je bistvo igranja. Igra je mati gorja vsake navade. In okamenele oblike naše prve sreče, naše prve groze, ki so postale nepoznane, to so končno navade.«

Izvajanja W. Haasa in W. Benjamina vsekakor pravilno gledajo in pre-sojajo epiko mladinskih pravljic in pustolovskih beril, ki je resnično neki podzemeljski svet igre, dejanj in dogodkov, ki je več in ki skriva v svojih osnovnih golih oblikah vso iracionalnost življenja, ne samo otroka, ampak nas vseh. Naj je ta svet ostanek iz človeškega razvoja izločenega živalskega duševnega stanja ali ne, mi hočemo z njim prikazati naturo v mladinski

zabavni umetnosti kot medel odmev tiste davne mladostne dobe človeštva, ko je bil človekov stik z naturo mnogo tesnejši nego danes v kulturni sodobnosti, ki ima o njej le razumsko znanje. Važno in značilno je to, da se davna natura človeka v dobah kultur prenaša v naturo dogodkov in predstav, v naturo zabavne in tudi mladinske umetnosti. Obstoje tega podzemeljskega naravnega sveta pomeni stvaritev *naturalizma* v mladinski umetnosti. Brez njega si skoraj ne moremo misliti mladinskega spisa ali ilustracije, ker on je tako rekoč pragibalo pravljicne in pustolovske epike, ki je prav tako pestra v svojih prikazih kakor enozvočna v svojem ritmu. Ritem mladinske epike pa je ritem *naturalizma*: predstava spočenja predstavo, slika sliko, barvitejšo od prve, prvotni dogodek je liki pristanica, iz katere se razvije in razmnoži nebroj ostalih dogodkov. In zakonitost *naturalizma* je tudi zakonitost fantazije: predstava pretvarja predstavo, ki združi ali razdruži vrsto drugih, različnih. Ali nimajo vsa ta dogajanja za svoje veliko ozadje veličastne prispodobе večnega dela nature, njenih presnov, njenih dvigov in padcev?

In kaj je prav za prav v najtišji resnici mladinska umetnost? Krogotok nature. Pisan cvet na koncu veje drevesa, ki na pozno pomlad odpade, pa ga veter ne odnaša v pogubo. Na zemljo pade, ki iz nje vzklije novo mlado življenje. Mladinska umetnost je slabotno prisluškovanje govorici davne nature, je oblikovana naravna resničnost otroka, ki sredi obkrožujočega pojavnega sveta nature razvije slične izrazne kretnje, misli in čuvstva kakor nekoč davni naravni človek. V senci ljudske umetnosti smo, v toku prvega razumevanja njene geometričnosti, njene mnogoobraznosti in njene kentaverske podobe.

Pričujočnosti mladinskega *naturalizma* pa nikakor ne smemo iskati v spisih, ki slikajo naturo le v njeni veliki statiki. Natura kot vsebina mladinske povesti je živa, dinamična, a največkrat na svoj način nosilka globokih misli, spoznanj in simbolov, že bolj kultura nature nego natura sama. V svoji grozi in ko se bori za odrešitev je resda *naturalistična* slika, ali ta je ujeta v okvir in kot taka že ubranost zamolkle lirične pesmi. Manjša prosevnost *naturalizma* vzdaje vokvirjeni naravni idili (prim. Bonsels, Mukerdži) umetniško vrednost, hkrati s tem pa jo odvaja iz značilnega *naturalističnega* območja mladinske umetnosti, ki bolj privlači malega bravca.

III

Natura (*naturalizem*) mladinske umetnosti pa ne bi rasla v kulturo, če ne bi zavzela v raznih dobah nekih višjih oblik. Zategadelj je prav za prav razmerje med naturo in kulturo slično razmerju med vsebino in obliko, med brezčasnostjo in časovnostjo, ali mladinska umetnost se nam prikazuje kot kultura navadno tedaj, ko je pomaknjena v preteklost in ko dobiva časovno kulturno ozadja in moramo iz teh razložiti njen vsakočasni obraz in za postanek tega obraza značilna usodna življenja bajke (legende) in pravljicarjev, kar ne spada toliko v čista umetniška območja, kot v ljudsko umetnost.

Često je tako zvana *ljudska umetnost* le ostalina in zapuščina kulturnega blaga propadlih dob, ki se sprejme v širšo skupno lastnino in v

njej obnavlja in preobražuje. Slično so pravljice, bajke, basni, otroški verzi, lutke, hišni bogovi iz starodavnih demonskih svetišč ali srednjeveških mističnih svetov prešle v otroško sobo, v mladinsko umetnost, ki jo okvirjamo v ljudsko. Take prehode je že poganski človek poznal, saj kulturna zgodovina navaja vse polno primerov, kako so že tedaj gubili razni idoli in fetiši svoj pomen in se manjšali v puščobno otroško igračo. Ali ne samo zaton davnih kulturnih dob in religij, tudi poznejša baročna in rokokojska kultura ter romantika s svojimi odnosi do otroka in do ljudske umetnosti sta v veliki meri povzročili, da je lutkovno gledališče doživelo svojo renesanso vprav v mladinsko-umetniškem svetu, da so oživile mladinski književni trg čudovite slikanice (prim. Peter Lyser, Runge ali O. Speckter z njegovo otroško basnijo in litografično sliko itd.) in da sta počeli postajati eni izmed glavnih vsebin mladinske knjige pravljica in pripovedka. Nastanek otroške pravljичne literature je zelo tesno spojen z življenjskim tokom meščanske kulture in s pomanjšalno usodo mitosa po propadu poganskih obdobj. Velike dobe kultur in monumentalne umetnosti so minule in na njih razvalinah je razpredel meščan svojo hišno kulturo, ki je po eni strani težila v izfinjeno rokokojsko olepšavo salona, po drugi pa v idilo skromnega kuhinjskega ognjišča. V bistvu je kultura meščana kultura minijature, v kateri je oživitev kramljajoče otroške pravljice, pravljичne risbe kakega L. Richterja ali M. Schwinda njena obrobna nujnost, njena zadnja naravna zakonitost. Ustvaritev Grimmovih pravljic si nikakor ne moremo predstavljati v dobi renesanse in če bi se bile pojavile, bi jih bila doletela usoda samotnega otoka, ki bi se mu renesančni človek v velikem loku izognil. Še več: on bi nedvomno imel do tega pomanjšanega mitosa kritičnejše stališče nego mi danes do pravljичnih operetnih filmov.

Oglejmo si ta popravljeni in pomanjšani mitos, to kulturo nature, ob ljudski umetnosti bratov Grimm in H. Ch. Andersena!

Tajna in nevidna arhitektura Grimmovih pravljic je prav za prav tista njihova večnostna patina pod imenom »Otroške in domače pravljice«. To je njih uradno ime in hkrati ključ v njih pravo resničnost. Tajni prostor in kulisa Grimmovih pravljic so hiša, dom, ognjišče, so davni hišni bogovi, maliki, tudi tam, kjer je dejanje postavljeno na grad ali v prirodo. Pravljичni liki in simboli so, ako jih vzporedimo s starodavnimi, mitičnimi, neskončno obledeli in le še senca mitičnih vzorov. Stil pravljичnih stavkov je domače kramljajoč in nobena črta ilustracij ga ni tako verno ponazorila kakor vprav ona L. Richterja. Ilustracija L. Richterja in tekst Grimmovih pravljic sta svet brez problemov, sta svet dobrih hišnih bogov in babic.

Pomaknjenost v domačo tostranost in v stvarnost očitujejo pripovedke H. Ch. Andersena mnogo bolj nego Grimmove. Andersenova pripovedka je svojevrstna oblika satire, je ljudska umetnost, ker nahajamo mitos v službi satire. (Prim. Poci!) Kot taka dvoživka ne išče resničnosti v onostranosti, ne v hišnih bogovih, temveč v naturi sami, v bistvu in medsebojnih odnosih stvari in predmetov. Andersenovo pravljичenje ne pomenja na koncu koncev nič drugega nego prenašanje usode ljudi v svet meščanske minijature, na mrtve stvari in predmete. V pripovedki ne oživlja samo porcelanastih figur,

lutk, igrač, ki so v svojih mnogoštevilnih likih daljnje prisposode človeka in njegove usode, v njej nasprotno živijo svoja naturna življenja zamaški, vžigalice, kuhinjske posode, tintniki, peresniki, knjige itd. Kakor se Faust iz srednjeveške lutkovne igre ne zadovolji s svojim življenjskim krogom in prestopa svojo od narave zarisano črto, da bi v drugem, čarodejniškem krogu užil sadež z drevesa spoznanja, tako vse figure, lutke in predmeti v Andersenovih pravljicah izražajo upornišstvo: nihče se ne zadovolji s svojim mestom v stvarstvu. Ali ne žari na dnu njegove pravljice poslednja skrivnost vseh stvari na zemlji? Andersenovo pravljичno drevo najglobljih spoznanj rase iz stanja nedolžnosti. Ali da se izrazimo še drugače: Andersen je užil sadež z drevesa spoznanja, da se povrne v stanje nedolžnosti, ki mu postane pragibalo vsega pravljичnega pisanja. (Prim. H. Kleista sestavek o lutkovnem gledališču!) Ta nedolžnost mu narekuje obliko in vsebino in nedolžna preproščina je končno tista limanica, na katero se ujame mladi čitatelj in tista mala, netragična, a odrešujoča usoda Andersena, ki vodi njegove pravljичne tekste v območje mladinske literature, ko so mu vrata v druge umetniške svetove izvečine zaprta. Dejali smo: odrešujoča usoda, to pa docela pravilno, kajti mnogo je bilo duhov, ki so vrtali v poslednje skrivnosti življenja, a so po spoznanjih ali na poti do spoznanj in razodetij padli v temo, odkoder jih je edino smrt povedla v odrešujoča kraljestva miru. Naj imenujemo Kleista, Novalisa, Hölderlina ali D. H. Lawrenca. Filozofska knjiga D. H. Lawrenca, »Igra nezavednega«, izreka v bistvu eno samo veliko prekletstvo nad spoznanjem in razumevanjem, ki da je lastnina zlodeja. »Otrok in ljudstvo morata imeti mitično predstavo o življenju in svetu.«

Nadaljnjo usodo pravljic in bajk v mladinski umetnosti nam osvetljuje sodobnost, ki jo razgiblje otroško-primitivni duh stvariteljev pravljичnih igrač.

Pojav otroško-primitivnega duha kot dekadentni odmev hišne meščanske kulture spada v okvir kulturno-psihološke slike naše dobe. Obdobje karakternih lutk, ko je odrasli človek podajal otroku igrače in ga risal kot pomanjšanega baročnega človeka (prim. risbe O. Speckterja), je minulo in v zvezi s tem se je tudi »odnotraj razbila individualno-psihološka slika o otroku« (W. Benjamin). Človek se je razstal z otrokom, da je na drugi strani popolnoma padel na ravnino njegovega včasih nam tako nerazložljivega in nerazumljivega življenja. V otroški sobi so se zdajci pojavile lutke-dojenčki in raznovrstne oblike fantastičnih igrač. Stilizirana in grobo realistična ilustracija sta krenili v fantazijsko brezličnost in primitivno šolsko nazornost. Pravljica je polagoma zgubila svoja zadnja bleda mitična ozadja, imena pravljичnih junakov in junakinj, ljudskih komičnih tipov, so izenoličila onomatopoetična, ki so se priličila otroški govorici. V Kunčičevem minijaturnem svetu ugledamo na priliko zaokroženo takšno kulturno sliko dela mladinske umetnosti. Poglejmo samo ta njegov minijaturni svet, svet »Kotičkovega strička«, ki je nenehoma v pisemskih odnošajih z otroci in ki se vrti liki čarobno kolo želj in vabil in malih izpovedi in ki nadomešča vso davno pravljичno govorico naših dedov in babic, vso otroško romantiko pesmi ob zibelkah, ali niso s tem svetom že nakazane nove oblike mladinske umetnosti? Pravljica je iz hišne

kulture in iz sveta življenjskih usod pravljicarjev prešla v kulturo časni-karske uredniške sobe, v kulturo filma, tehnike (radio!) in detektivskih pravlj-jičnih spisov. In na tem tragičnem prehodu nas pozdravljata E. Kästnerja mladinska povest »Emil in detektivi« in hkrati njeno veliko nasprotje — legenda.

IV

Iztek starodavnega mitičnega sveta v podobah bajk, pripovedk in v obliki razne religiozne plastike v mladinsko umetnost predstavlja zadnje, majhno dejanje tragedije velikih kultur. Na njihovo mesto je stopilo krščanstvo s svojo nabožno ljudsko umetnostjo in značilnim izdelkom — *l e g e n d o*. Razumsko pozitivistična znanost je legendi in njenemu pomenu marsikaj škodovala, toda romantika (Herder) in umetnost sta jo razložili in pojasnili mnogo pravičnejše kakor marsikateri prosvetitelj starega ali novega časa. Skrivnostno resnico in čudežno lepoto legende občutimo kakor preprostost in pobožnost kmečkega ljudstva ter primitivno iskrenost njegove umetnosti, ki se javlja v podobarstvu, rezbarstvu, pesmih itd.

In ravno legenda je vezišče ljudske in mladinske umetnosti. Ali oblikovanja v otroškost in domačnost Grimmovih pravljic legenda ne vzdrži. S tem bi postala posvetnost in ne več svetost, pobožnost. Pri bajkah in pripovedkah je delo poenostavljenja in popravljivanja naraven zakon kultur in prostorov, ki so razpadli, dočim je krščanstvo — veličastno ozadje legende — še živ duhovni odraz življenja sodobnih ljudstev. Bistvena razlika med bajko in legendo nam k temu daje še končnih pojasnil. Bajka je prostor iskanja več bogov (prim. Chesterton), ki se nikdar ne razodenejo, a legenda je prostor iskanja enega Boga, ki se človeku naposled prikaže v prisposobi čudeža. Bajko je oblikoval človek-iskalec, a legendo človek, ki najde svoje veliko središče, prvič v betlehemiški votlini, ki jo je obsijalo rojstvo Jezusa Kristusa. Zatorej so betlehemiški pastirji, ki so prihiteli k božjim jaslicam, predhodniki srednjeveškega in novoveškega kmetskega človeka, ki so najvernejša podoba njegovega religioznega romarstva ravno legende.

Legenda, predstavljena v mladinsko-leposlovni obliki mora po vsem pri-krojevanju in pomanjševanju ohraniti svoje religiozno gibalno in svoje čudežno najdišče. Tudi stilno mora razodevati nekaj, kar je lastno duhu legende. Zaradi tega legenda ne more biti otroška, pač pa dobra in lepa mladinska knjiga, ob kateri je vsa mladinsko-pustolovska šara le prazna igrača in sanjska brez-cestnost. Njen ustvaritelj ni običajni pocijevski tip mladinskega pisatelja, ampak umetnik sam, ki ima i do legende i do mladine svoje žive, iskrene odnose (Meško, Lovrenčič).

Ako smatramo za srečo, da so Brata Grimm in Andersen našli stare mitične svetove, bomo spregovorili na drugi strani o usodi A. Remizova, da je zablodil v krščanski, legendarni svet. Alekseja Remizova »Na sinjem polju« ni umetnost za otroka, nego pravljичno-realističen spis o otroku, o deklici Olgi, ki podobno kakor Emily v »Viharju na Jamajki« (R. Hughes) doživlja dobo dozorevanj prvih čuvstev in nagonov. Kar je pri Emily romantično-pustolovski svet na

roparski ladji, to je pri Olgi legendarna ruska zemlja, zemlja prividov in sanjskih prikazni. Iskalsko-mitično strukturo remizovljevega življenja v osvitu legende podaja v malem Olga in prav nič izsiljenega ali narejenega ni v tej naši trditvi, namreč, da oblikovanje Olge krije v podtalnosti isto vzročnost kakor ustvaritev Madame Bovary pri Flaubertju. Usedlina vsega tega temotnega elementarnega dogajanja pa je pri Remizovu čisto naravno tisto zanj tako značilno zbirateljsko življenje, ki se preveša zdaj v artizem, v čudovit smisel za jezik in izdelanost stila njegove proze, zdaj v eksotično razvratnost bledega plesa poganskega človeka v krščanski in razumsko-kolektivistični sodobnosti. In če bo Remizov slej ali prej s svojimi spisi prestopil v območje mladinske literature, se nam ta njegov zadnji postopek ne bo zazdel prav nič nenavaden ali nenaraven. Na tak način tudi nastaja resnična mladinska literatura, ki se je drži usodnost življenja takih ljudi.

V

Navzlic avtonomnemu značaju je umetnost sama tudi kultura ali vsaj njen veliki odsek, v primeru naših razmotrivanj o mladinski umetnosti še prav posebno, ker smatramo vsa poseganja velike umetnosti v mladinsko za nekakšne kulturne zadeve ali dogajanja, bodisi da smo do takih spoznavnih zaključkov prišli na podlagi značaja mladinsko-umetniškega izdelka bodisi po odgonetki umetnikovega razmerja do otroka in mladinske literature, skratka, po spoznanju zavednih odnosov velike umetnosti do mladinske.

Toda umetnost ima do mladinske knjige še poprej nezavedne odnose. Ti odnosi nalikujejo razmerju, ki ga ima ljudska umetnost do mladinsko-umetniških izdelkov. Dobra leposlovna knjiga je liki blagodejni duh, ki visi nad stvaritvijo mladinske knjige, kakor nezavedno obrazuje igračo ali primitivno lutko kultura upodabljaajoče umetnosti. A mimo tega hrani tudi umetnost v svojih območjih nekakšne kulturne dobrine, ki so jo končno ubrale v mladinsko literaturo. Resnično: posebni potopisi bi se morali sestaviti, da bi se do potankosti pojasnil postanek znatnega dela mladinske umetnosti.

Izginjanje in umiranje literarnih oblik verno razlaga sociologija literature. Časovnost raznih romanov in pesniških zbirk se v drugih dobah ni obnesla, ker je našla prav malo ali nič odmeva v družbi. Dvoje koncev preži na tak izobčen roman: ali docela utone v pozabi ali pa mu zadnje dobro zavetje nudi — mladinska literatura. Povsem naravno je, da roman ali pesem, ki ju dobe presade v mladinska okrožja, nosita že v svojih osnovah tiste značilne stilske znake ali lastnosti, ki ju usposabljaajo in določajo za to pot v mladinsko slovstvo ali malo usodo, in sicer v glavnem: prosevnost vzgojnih teženj, kulturno-zgodovinska predstavljalnost, preprostost pesniškega verza (prim. iztek umetne lirične pesmi v ljudsko popevko), oblikovna okorelost, ki jo odkrivajo šele poznejše dobe, mladostni značaj romanov-prvencev itd. (Prim. Scott: Ivanhoe, Jurčič: Deseti brat i. dr.) Take posebnosti in značilnosti, zlasti pa dejstvo, da roman izhaja iz starih, običajno romantičnih dob, so v soglasju z zakonom otrokovega duševnega razvoja, ki terja ne samo vrnitve v naturo in k igram,

nego tudi doživetja oblik in vsebin preteklih dob. Ali ta zakon ne ostaja samo otrokov, porazširja se na priliko danes i na nas, ki iz tehnično-razumske sodobnosti občudujemo idile davnih časov in postal je zlasti bogoiskateljski klic v umetniku-romantiku, ki se je na svojih iskanjih in stremljenjih po primitivnosti, ljudskosti, otroškosti in na vračanjih v naturo, v mitos in davne kulture srečal z mladinsko umetnostjo, ki jo je začel ustvarjati v znamenju višje popolnosti, ne iz golega modnega spogledovanja, temveč iz značaja svoje bogoiskateljske poti. In taka mladinska umetnost je neposredno postala umetnost (prim. Bonsels), zlasti umetnost, potem šele kultura, ki nam jo prikazujejo zavedni odnosi umetnika do nature in otroka.

Tej vzorni mladinski umetnosti romantikov se je priključila epska mladinska povest (G. Scott, Trojka, F. Bevk, Lukec in njegov škorec), ki ni toliko umetnost, kakor kultura, kar izpričuje prozornost njenega mladinsko-ljudsko-umetniškega prostora. Mladinska povest ali zgodba je povest o otroku in za otroka, za mladino. Njen prostor je jasen, čist, ker ga čisti Bog ali etika ali otrok sam s svojo preproščino in nedolžnostjo. In zdi se, da v svitu čistine prostora otroka bolj plastično vidimo, da otrokove kretnje prosejajo obrisno in da raz njegov obraz žarita svetlost in trpkost v ganljivi luči. Odraslemu svetu prostor mladinske povesti na svoj način dovoljuje vstop ali pa ga sploh odreka: pomaknjeni v medlo ozadje čakajo odrasli ljudje vstopa v veliko epsko povest. In le otrok in žival hitita v ospredje in h končni odrešitvi, ki je ne morejo ovirati vse osti zlobne okolice. Prostor mladinske povesti ima naposled še svoje resnice, ki skupno z določenostjo in premočrtnostjo dogodkov izdihavajo bajnost, skozi katero gre črta žalostne in ganljive usode samotnega otroškega srca. Nekako drugače se še glasi ta bajna črta: kako teče sreča v nesreči, ali obratno, ali: kako je vse žalostno čudovito lepo in dobro. In če iščemo še nadalje imena za to bajnost, se nam prostor mladinske povesti počne pretvarjati v prostor — staroverske ljudske povesti. S tem smo narahlo osvetlili kulturno strukturo mladinske epike in obstali pred domnevo, da umetnik le iz prostora ljudske povesti gradi dobro epsko mladinsko povest. Kajti bržko vhajajo v mladinsko povest elementi, vzorci in oblike iz velikih družabnih, idealističnih romanov, se ona prevesi v drugo prozornost: v sestavljenost, ki predstavlja edino pravi mladinsko-umetniški diletantizem. Povest ni povest, ampak naprava, ki stoji na mrtvem razmejišču odraslega in otroškega sveta, ker njen sestavljač nima niti do mladinske niti do velike umetnosti izčiščenih odnosov. Sestavni deli te naprave so: negibna okrožja človekovih dejanj, pojavní svet, neznačilno govoreče živali, spomini na mladost, diletantski pesniški sentiment, nerodno podprt z lokalizmi itd. Jasna sestavljenost te pisane naprave se simbolično krije s prozornostjo primitivne zložljivosti igrač in lutkovnih samogibov.

Ali mladinska umetnost se ne preveša samo v diletantizem sestavljalnosti, nasprotno: odlično izbrušena in izfinjena oblika povzroča, da pesem (prim. »Naše luči« iz Cicibana) ni toliko mladinska umetnost, kakor že umetnost sama. Spričo središčne biti male umetnosti, ki jo predstavljajo njena ljudskost in osebnosti kot Andersen, Poci, Grimm, Busch, nam postaja čisto jasno,

da artistični blesk Teschnerjevega lutkovnega gledališča ali subtilni vzorci otroške pesmi O. Župančiča niso nič drugega nego prodorniki v nove stilne možnosti umetnosti in navsezadnje le ideje bodisi o gledališču, bodisi o otroški pesmi. Stvaritelj sam je izvečine umetnik, ki mu je lutkovno gledališče predstavnik svetovnega nazora (Kleist, Jarc), otroška pesem in pravljica pa najvzornejše uresničenje bleščečega pesniškega izraza.

S tem pa smo zgrešili osnovni ton splošno veljavne in ob vsaki priliki napisane literarno-kritične besede, ki povišuje ono za vzor mladinske umetnosti, kar se ji prej odteguje in odmika. Brez dvoma: mladinska umetnost izhaja iz umetnosti. Toda njeni najbolj živi viri se skrivajo v mitosu, v legendi, v davnih kulturah, v prostoru ljudske pesmi in povesti. Naša dolžnost je, da te vire odkrivamo in pojasnujemo, ako hočemo, da se nam bo podoba mladinske umetnosti do konca izjasnila in da ustvarimo objektivno in pravično razmerje do njenega svojkega ustroja. Njena tako razglašena obrobnost razpolaga z zadostnimi iracionalnimi izvirki, lastnostmi in vrednotami, da jo vpeljemo v svojebitno poglavje nature življenja in kulture umetnosti.

NOCTURNO

JOŽE KASTELIC

Nad mestom se pretakajo sijaji neskončno daljnih zvezd,
na oknih mesečina smehlja je tke zlate.
Zelenih dreves šumeča bolest
me spominja nate.

Vsako uro se bom zbudil
in bom gledal okna tiha,
kako mesec sije nanje,
kako v tople, neme sanje
kakor zibka v božjih rokah
jata belih hiš usiha ...