

RAZPRAVE

Igor Saksida
Ljubljana

ZVOČNOST, DOMIŠLJIVA, KOMUNIKATIVNOST Mladinska besedila Jožeta Snoja

O Trditev, da je interpretacija slovenske mladinske književnosti v literarni vedi prisotna predvsem kot *izjema, ki potrjuje pravilo*, po katerem se z mladinsko književnostjo zaradi njene (navidezne) pomenske omejenosti¹ skorajda ni mogoče resno ukvarjati², se pokaže kot utemeljena, brž ko postane predmet razlage kak osrednji mladinski avtor, kakršen je npr. Jože Snoj. Ta slovenski pesnik in pisatelj se v svojih razmišljanjih o mladinski literaturi do te literarne zvrsti »vede«³ prav tako kot do nemladinske književnosti; to je še zlasti opazno iz njegovega branja (*Zavestno neobremenjevanje otrok*) Kovičeve zbirke *Križemkraž* (1991), v katerem

¹ Avtor mladinskega besedila je praviloma odrasli, ki svoje delo namenja mlademu bralcu, tj. naslovniku besedila, s tem pa tako leposlovje (po Tenčiku) postane »internacionalni del beriva mladine« (M. Kobe, 1992: *Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja*, doktorska disertacija, Ljubljana, str. 8). Ob starejši literaturi je opredelitev, ki se veže zgolj na naslovnika, seveda povsem upravičena, medtem ko je sodobna mladinska literatura naslovniško »odprta«. Zato ni naključje, da teorija sodobne žanre določa predvsem na podlagi zunanje- in notranje-formalnih določil (obseg, struktura besedilne stvarnosti: razmerje med resničnostjo in fantastiko, glavni lik, teme, prevladujoča emotivnost, prim. M. Kobe: *Sodobne kratke pripovedi za otroke 1945–1995*, V: *Bisernica*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996 (Sončnica)).

² O raziskovanju mladinske književnosti je nekaj slikovitih misli zapisala Zohar Shavit: »Če se visokošolski strokovnjak predstavi kot proučevalec mladinske književnosti, se najverjetneje sooči s skeptičnim odzivom, če pa je strokovnjak ženska, takemu odzivu najverjetneje sledi dodatek: »Kako lepo«. Sodobna literarna interpretacija pa ob mladinski književnosti poudarja komunikacijski vidik, s tem pa njeno zanimivost tako za mladega kot za odraslega bralca.« P. Nodelman, profesor angleščine na vinnipeški univerzi, je na podlagi dve desetletji trajajočega raziskovanja mladinske književnosti v uvodu svoje knjige izpostavil dve spoznanji: »Prvo je to, da sta lahko, in naj bi bila, doživetje mladinske književnosti in odziv nanjo zelo prijetno doživetje tako za otroke kot za odrasle. In drugo je, da večinoma užitek, ki ga mladinska književnost ponuja otrokom in odraslim, izhaja iz dialoga, tj. mišljenja, pogovora, razpravljanja o njej z drugimi.« (P. Nodelman: *The Pleasures of Children's Literature*, New York, Longman, 1996²; Predgovor, xi.)

³ Povezanost obeh polut književnosti ter njuno izenačevanje na podlagi kriterija umetniškosti je v svojih avtopoetikah izrazilo več vidnih slovenskih mladinskih ustvarjalcev: N. Grafenauer (*Igra v pesništvu za otroke, Otrok in knjiga*, 2, 1975), K. Kovič (»Dobra mladinska knjiga je prav tako zanimiva za otroka kot za odraslega.«, *Moj pogled na književnost za otroke, Otrok in knjiga*, 6, 1977), D. Zajc (*Svetloba otroštva, Otrok in knjiga*, 12, 1981), S. Vegri (*Refleksije ob pisanju, Otrok in knjiga*, 27/28, 1989), F. Forstnerič (*Prvo otroško pesem mi je naročila Marija, Otrok in knjiga*, 32, 1991), B. A. Novak (*Igre otrok – igre za otroke, Otrok in knjiga*, 32, 1991).

vzpareja Voduškovo nemladinsko pesem *Ladja sanj* (1947) in Kovičevo *Zlato ladjo*, najde med obema vzporednice v otroškosti, odprtosti za skrivnost življenja, a hkrati tudi bistveno razliko, tj. otrokovo nesimboličnost v Kovičevi mladinski poeziji. Vsebinska primerljivost in enakovrednost (glede na umetniškost) obeh naslovniskih zvrsti književnosti pa nista opazni na ravni obsega interpretacije opusov mladinskih ustvarjalcev – tudi ob delu J. Snoja ne, čeprav so mu interpreti morebiti bolj naklonjeni kot nekaterim drugim avtorjem. Interpretaciji njegove nemladinske književnosti je posvečenih več besedil (npr. prispevki v *Novi reviji*), mladinska dela pa obravnavata le dve Kermaunerjevi razlagi poezije (*Gibanje zvoka*, 1979, *Otrok in knjiga*, 8, *Formalna plat Snojeve poezije za otroke*, 1979, *Otrok in knjiga*, 9), Grafenauerjevo spremno besedo *Ko bo očka majhen* k zbirki *Pesmi za punčke in pobe* (1984) ter nekaj kritičskih ocen. Ob avtorju, ki je slovensko mladinsko poezijo brez dvoma zaznamoval tako izrazno kot tematsko, so tri reprezentativne interpretacije vsekakor upravičene; kljub temu pa ostaja izven literarnovednega vpogleda obsežno Snojevo **mladinsko pripovedništvo**, ki samo po sebi predstavlja še zahtevnejši interpretacijski problem⁴. Vprašanje je tudi, ali je mogoče med Snojevo mladinsko prozo in poezijo najti oblikovne in vsebinske vzporednice, ki bi dokazovale, da celoten avtorjev opus povezujejo skupni poetiški in estetski nazori; tak vpogled v avtorjevo mladinsko pripovedništvo zahteva pregled oblikovnih in vsebinskih značilnosti njegove poezije.

1.0 T. Kermauner v svoji prvi impresionistično naravnani interpretaciji⁵ umešča Snojevo poezijo, zbrano v prvih treh zbirkah, v kontekst naslednjih opredelitev: *pesem – zvok* (pesem je predvsem glasnost in glasovnost), *natura – kultura* (Snojeva poezija izraža razmerje med naturo in kulturo ter razliko med naturo in človekom)⁶ ter *tematika in besedilna stvarnost* (pomembna tematska prvina njegove poezije je družina, v njegovi poeziji sta ločeni stvarnost in sanje/imaginarno, ločnice pa se pesnik zaveda). V interpretaciji *Formalna plat Snojeve poezije za otroke* pa Kermauner poudarja naslednja poetiška izhodišča: avtotematizacija pesnjenja v pesmi *Čarovnije iz besed*, živost besed/zvokov, kar vzbuja podobe (npr. *zdajci – zajci*, beseda *recimo*, ki jo pesnik »vidi« zvočno, tj. kot godalo, *violino*), poseben posluš za »napako« v glasovnih figurah, tj. uporaba nečistih rim in asonanc, kar je v skladu s pesnikovim zavestnim odstopanjem od gladke spevnosti, povezanost urejenosti in zmešnjave ter diaforičnost pesniškega sveta. Osrednja misel Kermaunerjevega

⁴ Interpretacija mladinske književnosti bo ob problematiki poimenovanja mladinske književnosti, njene teoretične opredelitve, sprejemnika, vrst, zvrsti in oblik, žanrskega prenosa, priredb in predelav ter kritike (M. Kobe: *Pogledi na mladinsko književnost*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987 (*Otrok in knjiga*, str. 8–14) morala osvetliti tudi osrednje slovenske mladinske avtorje in njihova dela. Tak metodološki pristop je najti npr. v interpretacijah A. Glazer, ki se posvečajo delom O. Župančiča, P. Zidarja, B. Rudolfa idr.

⁵ Oznaka ni vrednotna; impresionistično naravnano kritiko opredeljuje M. Grosman: »Ti kritiki se praviloma ne trudijo, da bi ustvarili sintetične podobe celotnega doživetja besedne umetnine, njihovi metaforični opisi razkrivajo vedno le delno podobo doživljanja literature. Nekateri avtorji tako poudarjajo posamezne vidike doživljanja literature: vzporednost in kontinuiteto bralčevega doživljanja literature (zlasti proze) z njihovim vsakdanjim doživljanjem. S tako analogijo skušajo pojasniti predvsem proces bralčevega doživanja »realnosti« besedne umetnine.« (*Bralec in književnost*, Ljubljana, DZS, 1989, str. 10)

⁶ Prim. Kermaunerjeve razlage nemladinske poezije, zbrane v knjigi *Natura in intima, Poezija petih pesnikov*, Koper, Lipa, 1969.

branja Snojeve poezije bi torej lahko bila: »Seznani smo se z obema glavnima postopkoma Snojevega pesnjenja: ustvarjanje iz besed-zvokov; ritmično oblikovanje realitete. Realiteto pesnik posnema tako, da se igra z besedami-zvoki, ti pa imagini-
 nirajo, kar sicer sprejemamo le z vsakdanjo vizualnostjo.« (Kermauner 1979: 83) Drugače bere Snojevo poezijo N. Grafenauer (*Ko bo očka majhen*). Poleg uvodoma izraženega sodobnega interpretacijskega izhodišča⁷ interpreta zanimajo predvsem tri temeljne sestavine Snojeve poezije, in sicer rodovna zaveza, erotika (kot predajanje čudežu življenja) ter samota (kot posledica preobilja pre-dajanja). Tudi v tej interpretaciji je poudarjena glasovnost in iluzijska razgibanost Snojeve poezije, kar je še posebej slikovito izraženo v stavku, da pesnik besede »čipka v zvočno izredno prefinjeno ormanentirane pomenske vezenine svojih pesmi« (str. 138). Kot vsaka mladinska poezija je tudi Snojeva utemeljena na tematsko-fabulativnem »trdn(em) identifikacijsk(em) oprijemališč(u)« (isto), vsi motivi pa so postavljeni v otroško optiko, v kateri so odrasli izenačeni z otroki v skupni izročeni igri; v pesemski zasnovi se tako zблиževanje kaže kot paradoks. Iz razlage pesmi *Enkrat, ko bo očka majhen* je videti, da Grafenauerjeva interpretacija upošteva raznolikost branja mladinske poezije: nakazuje tako možnosti razumevanja mladega bralca kot prvine, ki so v mladinski pesmi zanimive za odraslega, s tem ko le-ta uvidi simbolnost ključnih verzov⁸.

Vprašanja, ki se zastavljajo na podlagi branja tako Snojeve poezije kot njenih razlag, so: Katere so osrednje teme Snojeve mladinske poezije? Ali gre v njej res za poudarjeno ločenost človeka in narave ali pa čudenje in predajanje določata tudi pesnikovo upesnjevanje prvin, ki niso zgolj jezikovno-zvočne? V čem se pesniške zbirke med seboj razlikujejo? Ali je mogoče govoriti o deški in dekliški poeziji (kot bi bilo mogoče razumeti naslova dveh Snojevih zbirk in tudi uvod v prvo Kermaunerjevo interpretacijo)?

1.1 Prva Snojeva zbirka LAJNA DRAJNA (1971) odraža že vse osrednje značilnosti njegove poezije:

- zvočnost kot način oblikovanja tako jezika kot pesemske stvarnosti,
- glavne tematske kroge (poezija, otroštvo, družina, narava), – emotivno raznolikost besedil.

Mogoče se je strinjati s Kermaunerjevo mislijo, da bralca v razumevanje Snojeve poezije uvaja »programska« pesem *Kje pesem prebiva*; besedilo kot dom pesniške govornice označuje »široko odprta, doneča / usta«, to označevanje pa ni razvidno le na pomenski ravni, pač pa tudi na ravni zvoka (nizanje o-jev). Vendar pa je mogoče »čisto glasovnost« kot temelj pesmi, s tem pa tudi zbirke, relativizirati z ugotovitvijo, da izraža glas o v tej pesmi tudi *radostno začudenje*, ki je povezano z življenjsko radoživostjo, v katero se vključuje vse: široko odprta usta opazovalca ter izročilne pesmi in čista zvočna izrazitost jezika (ki jo simbolizira besedica *hojladijra*). Ni naključje, da se pesem konča z enobesednim verzom *dom: usta so*

⁷ »(V) svoji interpretaciji se bom vedel do te poezije enako kot do pesmi za odrasle, pri čemer pa bom seveda upošteval tisto njeno specifikko, zaradi katere se nam v prvi vrsti kaže kot poezija za otroke.« (str. 137)

⁸ S tem N. Grafenauer desetletje pred P. Nodelmanom v interpretacijah »dokaže« možnosti raznoliškega branja mladinske književnosti ter njeno naslovniško »odprtost«, ki jo dokazujejo njegova branja Levstikove (*O pedenj-človeku in laket-bradi*, 1980), Zajčeve (*Ta roža je zate*, 1981) in lastne poezije (*Od A do Nič*, 1982).

dom tako za zvok kot tudi za »pomen«, pomen pa je lahko človekov (poslušalčev in opazovalčev) odnos do sveta. Ta odnos pa je občutje sveta kot doma, v katerega je zajeto vse. V pesmi *Kje pesem prebiva?* je prebivalka doma le poezija, vendar pa se v Snojev pesniški *dom* »naselijo« tudi druge podobe. Za razumevanje njegove mladinske poezije je zato prav tako kot prva pomembna zadnja pesem v zbirki *Lajna drajna*, tj. pesem *Ringaraja in kaj še vse bo*. Besedilo je le navidez nekakšna pesniška igra s pomanjševalnicami (ti postopki so v sodobni poeziji znani predvsem iz Novakove zbirke *Prebesedimo besede*): mala breza – brezica, majhna punčka – deklica. Sporočilo pesmi je v resnici globlje: Vid, ki je že velik fant, se gre igrat s punčko in brezico. Breza raste, veliko deklico pa bo vzel Vid, »velik fant, / velik otrok«, za ženo. Dve značilnosti sta posebej opazni: pesem je izrazito ritmična, je kakor izročilni obredni/plesni metrični vzorec (zvezo posebej potrjujejo še naglasni besedni arhaizmi: ženó, prot). Poleg tega pa pesem upoveduje povezanost človeka z naravo ter ohranjanje otroškosti v odraslem, otroškosti, ki je predpogoj za (pesniško) igro. Ključni pojmi za razumevanje te pesmi so torej bržkone zvočnost, otroštvo, človek in skrivnost narave, družina, torej besede, ki so trdno povezane tudi s tematsko razplatenostjo ostale Snojeve poezije.

Prvi tematski krog, v katerega se uvrščajo začetna besedila v *Lajni drajni*, je **samotematizacija poezije**. V pesmi *Lajna med bloki* so upesnjeni ritem, dinamičnost podob ter glasovnost kot značilnosti vsake pesmi. Prav tako je k zvočnosti besede, ki že sama po sebi vzbuja podobe, omenjena pesem *Čarovnije iz besed*: besedi *zdajci* in *recimo* z zvenom vzbudita podobi, ki sta zelo oddaljeni od njunega običajnega pomena⁹. Zvočna oblikovanost besede/verza je ključna tudi za razumevanje nekaterih pesmi na temo otroštva: tako na primer podoba igrive otroške hoje v pesmi *Vse zaman, besede ni na dan* ni izražena le v oznakah *lipeta* in »kakor čreda divjih / konj / po hodniku gor in / dol / štirinožno skačeta«, ampak tudi v ritmični upodobitvi:

Vid in Jošt sta

lipeta

klipe klope klipeta.

Drugi tematski sklop tvorijo **pesmi o otroštvu**, ki se tako kot je to značilno malodane za vso klasično poezijo, povezuje z igro. Pojem igra je razumeti široko, ne le kot sproščujočo dejavnost otrok, pač pa tudi kot otroško oponašanje ravnanja odraslih. Igra razkriva otrokovo nesamostojnost in nespretnost (*Letalska nesreča*), kršenje pravil (*Racajoči obiskovalec*) ali navidezno odraslost (*Drzni šofer*). Med besedili o otroštvu posebej izstopata pesem *Joštov studenček*, ki nesramežljivo razkriva tabu temo (lulanje v hlače), ter *Ženin v pižami*, ki z otroško logiko *če-potem* utemeljuje, zakaj otrok zvečer ne more oditi spat. Najobsežnejša pa je skupina *pesmi o družini*; pesmi so motivno raznovrstne in prikazujejo prepir med bratoma (*Užaljenost pa taka!*), podobo bratrancev v perspektivi deklice Maje (*Križi in težave punčke Maje*) ali povezanost dedka in vnukov (*Če ne verjamete, pridite v Šiško*) oziroma očeta in sinov (*Vidov osební konj*). Pesmi o družini seveda niso v celoti ločene od tematike igre/otročstva – prav igra svet odraslih zbližuje s svetom otrok. Tri besedila so v okviru družinske tematike še posebej zanimiva: *Enkrat, ko bo očka majhen*, *Ptičica pa-pa* in *Vid spreminja svet*. Besedila se od ostalih razlikujejo po

⁹ Časovni prislov *zdajci* zaradi svoje zvočnosti (a-i) vzbuja podobo zajčjega skoka, še bolj nenavadno pa je preoblikovanje besede *recimo*. Ta beseda je v govoru praviloma »mašilo«, tj. beseda brez vsebinske teže, v Snojevi pesmi postane celo osrednja zvočno-pomenska sestavina.

posebni emotivnosti – medtem ko je prva pesem kljub resnobi osrednjih mest (*»enkrat, kar / en dan«* kot oznaka prihodnosti, ki jo otrok doživlja kot negotovo: prinaša namreč izginotje očetove avtoritete, ki jo bo nadomestila sinova skrb) vendarle igriva, vzbuja druga pesem občutja samotnosti in izgubljenosti. Besedilo se gradi na opoziciji med besedama *služba* in *družba*; bratova družba za Jošta nikakor ni nekaj veselega, pač pa je čas brez mame, torej čas samote (zato Jošt spusti ptičico pa-pa, ki mami ne dovoli oditi – ptička je simbolična upodobitev otroške navezanosti na mamo). Resnoba in zahtevnost sporočila sta večji v tretji pesmi, v kateri se oče in sin pogovarjata o Kristusu. Pesem je tudi etično sporočilna: samo otrok si želi spremeniti nepravilnost na svetu, medtem ko oče ve, da to ni mogoče.

Zadnji tematski sklop tvorijo **pesmi o naravi**, ki pa prav tako izhajajo iz pojma otroškost. Povezanost otroka, njegova začudena razprtost v podobe sveta je povsem očitna v pesmi *Vidova rožica* – dečkovo oko je nadomestila rožica:

*Pa imata očka
dva
skupaj: Vid in
rožica.*

Enačenje otroka in narave, ki ima za posledico *otročkost vsega, kar je*, je vidno tudi iz pesmi v sklepnem delu knjige; sonce je smešni bolnik in hodi spat (*Ozarjeni oblački*). Ob razigranih podobah iz narave pa se pojavljajo tudi pesmi, ki razkrivajo žalost/pustost (*Sirota Snežec*) ali skrivnostnost narave (*Ognjemet in mesečina*). Prav v tej pesmi je mogoče podoba mesečine, ki prežene mestno prižiganje lučk in raket, razumeti kot opozicijo človeškega/urbanega in narave. Snojeva poezija je torej že v prvi zbirki tematsko in motivno raznolika; njena formalna in vsebinska določila so sicer zasnovana na (jezikovni) igri, kar pa ne izključuje možnosti za resnobna sporočila in lirična emotivna stanja.

1.2 Zbirka STOP ZA PESMICO (1973) je zgrajena po podobnem vzorcu kot *Lajna drajna*: uvaja jo naslovna pesem, iz katere je mogoče razbrati vsebinske razsežnosti celotne zbirke. Te razsežnosti so tri: ohranja se glasovnost kot princip oblikovanja pesemske stvarnosti (pesem je *»pojoča / skrinja«*), poudarjena je *nagovornost poezije* (lirski subjekt usmerja svoj govor k drugemu, v prvi pesmi k avtomobilom) ter nakazana njena emotivna raznolikost (pesem je iz *»smeha / in joka«*). Opazneje kot v prvi zbirki je v tej navzoče tudi mestno okolje, tj. predstavnost sodobnega sveta – značilno sodobne so v tem smislu zlasti pesmi o avtomobilih – kar je v uvodni pesmi upovedeno v nasprotju med nebogljeno pesmico oziroma tišino kot njenim domom ter hrupom avtomobilov. Med tišino/samoto, v kateri se rojeva poezija, in mestnim hrupom se razvrščajo podobe otrokovega vsakdana. *»Vsakdanost«*, ki jo prikazuje Snojeva poezija, je predstavljena kot subjektivna, a hkrati obča prisotnost dneva, ki je za vse enak, a za vsakega poseben. Če je torej *Stop za pesmico* pesem o jeziku poezije, je *Njihov dan*, druga pesem v zbirki, pesem o *»vsebini«*: *»Vsak fant ima svoj / dan, / za vse fante je dan / en sam«*. Besedo *dan* je torej mogoče povezati z vsakdanom in hkrati s časom: kot tak je dan časovna enota, ki jo vsak napolni s svojim časom (dnevom), dejavnostmi, podobami, če le ima na voljo ves dan (dovolj časa). Razumljivo je, da gre pesniku prav za zagotavljanje svobode za spreminjanje dneva v otrokov dan, zato velelniško nagovori (odraslega) bralca:

Dajte jim dan
ves dan (to se pravi:
dajte jim mir),
pa si bodo
razrezali dan
kot velik okrogel
sir.

Kakšne so v Snojevih pesmih podobe vsakdana, otroško/subjektivno doživetega časa? Zdi se, da sta poleg posebne snovi za to zbirko značilni predvsem *prিপovednost* in *opisnost*; ob teh postopkih se seveda ni mogoče izogniti subjektivnosti, zato je v podobah zaznati tudi prisotnost lirskega subjekta (jaz/mi). Pesnik torej ne privzema vloge zapisovalca, pač pa je s prikazanim nenehno v dvogovoru – med predmetom in prikazovalcem se razkorak ukinja, kakor da bi šlo za otroško igrivo, brezdistančno spojenost s svetom. Vsakdan je najprej sladkosnednost in potepanje treh »paglavcev« (*Strup potep*), je tudi igra, ki povezuje stvari in jih »celi« v podobje dneva. Ta igra je odkrivanje in osvajanje sveta – o tej otroški odprtosti in razposajenosti govori med drugimi pesem *Nič zato!*. Dinamičnost in vitalizem, ki utemeljujeta to pesem, se da opaziti tudi v počlovečeni nevihti (*Bogata nevihta*): vremenski pojav kot predmet pesniške govornice dobiva izrazita določila človeškosti, saj je prikazan kot spopad *kozakov in kavbojev, kana in atamana*. Pesnik v dogodkovni tloris pesmi vnaša prvine zvočnosti (kratki verzi poudarjajo dinamiko, onomatopije, značilna sta ojevška zvočnost in osamosvajanje izraznosti besed) ter lirizma. Pojavitev opaznih oseb (*kan, Mongoli*) se navezuje še na eno novost v drugi Snojevi mladinski zbirki, tj. na prvine *pravljичne izročilnosti*, ki se v njej pojavljajo bistveno pogosteje kot prej. V pesmi *Petni Peter* je pesniška stvarnost v bistvu pravljичna: ko čevljarji zapustijo čevlarski servis, se v »*tem(i) in tihot(i)*« delavnice razpre pravljичna stvarnost. V servisu živijo škrtatje (*Kratek stik, Oljni brat, Petni Peter* in drugi), ki »*prečevljarijo*« vsak čevljar. Snojeva oblikovalska pesniška tehnika tudi v besedilih s pravljичnimi prvini ohranja svojo značilno potezo, tj. osredotočanje na podobo jezika, na njegovo preoblikovanje – izmišljanje novih besed in oblikovanost verza (stava povedka na konec verza), kar že s svojo zvočnostjo deluje estetsko informativno. Taka ritmična dinamika je povezana tudi s pogostnostjo glagolov, ki hitri ritem besedila kot ponazorilo neutrudnega dela čevlarskih škrtatov še poveča. Pravljичnost/izročilnost kot zaznamujoča prvina besedilne stvarnosti je značilna tudi za druga besedila. *Velika jesen* upesnjuje motiv ruvanja orjaškega korena, s tem da je motiv postavljen v predstavnost sodobnega sveta (buldožer, žerjavi, traktor). *Kurji kralj* je blizu živalski basni (poanta besedila bi lahko bila: še tak mogočnež pride enkrat pod nož), pesem *Kaj je karavana in kakšna arabska modrost* pa po logiki pesniške definicije oblikuje fantastično stvarnost Arabcev in kamel v puščavi, v »*čudežn(i) / Fatamorgan(i)*«. V poseben vsebinski sklop sodijo tudi pesniški opisi avtov. Kljub temu da so ti prikazi neke vrste znamenja sodobnega sveta v mladinski poeziji, pa pesnik besedilo zaznamuje z navezovanjem na besedilne vzorce ljudske pesmi. V pesmi *Fičko* tako z vrsto ponovitev posnema ritem in besedje, v *Katrci* posnema ljudsko dialoškost; ritmičnost dialoga je značilna tudi za pesem *Spaček*, v kateri bi bilo mogoče prepoznati perspektivo ljudske posmehljivke.

1.3 Zbirka PESMI ZA PUNČKE (1976) je vsebinsko še vedno čvrsto vpeta v sklop tipičnih pesniških motivov in tem, vendar pa se od prejšnje zbirke razlikuje

njena emotivnost. Če je namreč *Stop za pesmico* v celoti ritmično razgibana zbirka zvokov in podob, kar v bralcu vzbuja asociacijo razposajene igre in dejavnosti, so *Pesmi za punčke* bolj umirjene, pesem pa je bolj kot v predmetni in pravljlični svet, ki obdaja otroka, usmerjena v prikazovanje otroka kot takega, deklice Nóke in njenega očka, njenih fantazijskih sanjarjenj in prevzemanja vlog odraslega. Tudi formalno se zbirka razlikuje od svojih predhodnic. Pesmi so razporejene v pet naslovljenih razdelkov; v prvem je prikazano pričakovanje in rojstvo osrednje osebe (*Rožnate štručke*). Njen prihod je povezan z *literarnostjo*, z *domišljijo*: punčka pride iz slikanice (*Mamina slikanica*), kakor da bi bilo deključino življenje že na samem začetku zaznamovano s sanjami, ki povezujejo literaturo in resničnost: »*Neke noči, / sredi nekega sna, / iz slikanice / je punčka / prišla.*« Drugi razdelek zbirke je najbolj obszežen – punčka, ki iz sna stopi v življenje, se v njem sreča z očkom (otroško ga pesnik poimenuje z Őka) in razkrije svojo otroškost: jok, nepazljivost, igro, čebljanje med jedjo, prvo doživetje samostojnosti, strah – gre torej za znane, klasične motive mladinske poezije, ki pa jih pesnik dooblikuje tako, da v njih ni zaslediti nikakršne vzgojnosti in da je poudarjeno njegovo približevanje otroštvu. Rima Oka, Noka ni le zunanji, estetski »dodatek«, pač pa vsebinska poteza: otroštvo se »rima« z odraslostjo, kar je pesnik označil v spremni besedi s stavkom: »Nekega dne bom spet čisto majhen.« (str. 68). Razumljivo je, da tudi v tej zbirki prevladuje igra, ki se mestoma stopnjuje do zmešnjave. Besedila, ki nastajajo po logiki nonsensne igre vlog in pesniško stvarnost preoblikujejo v *kolobocijo*, so brčkone tudi najbolj reprezentativna za Snojevo mladinsko poezijo. Taka besedila odražajo tudi premišljeno zgradbo, postopno oddaljevanje od pravil izkustvene stvarnosti: *Veronika gre na ples* v tem smislu izhaja iz resničnostne podobe otroka (majhnost, krilce, hlačke), ki pa se postopoma preoblikuje do povsem čiste domišljijske podobe: Noka v maminih čevljih odide, odpotuje od svoje navidezne majhnosti »*skozi vrata / iz hodnika / na stezico / v meglíco / med luči / na plesišče.*« Domišljija je torej *odmik* – v perspektivo subjekta, ki opazuje Nokin polet, so ujete tudi podobe narave, ki obdajajo deklico (meglica, vetrca, rosa), ter izrazita ritem (kratkost verzov) in glasovnost (»*TIKA TŐKA TŐKA TIKA*«) v skladu s sporočilom (deklica na domišljijem »izletu« postane mama, lepotica). Nonsensna igra in prepletenost otroka in narave vsebinsko določata tudi pesem *Izposojene sanje*. Začetno logično stanje (»*V vrtu stoji / rožica (...). Po vrtu teka / deklica*«), ki sicer že samo v sebi nakazuje možnost za enačenje narave in otroka (glagol stati je v tem besedilu možno povezovati s pomenom 'biti na nogah'), se na koncu pesmi preoblikuje v svoje nesmiselno nasprotje (»*Po vrtu teka / rožica, iz zemlje raste / deklica*«). H glasovnosti, zvenu in emotivnosti pesniškega jezika se Snoj vrne v pesmi *Noka ne zna brati*, kjer pesnik črke predstavi kot škrate. V tej predstavitvi pa ne gre toliko za podobo črk, kar bi to Snojevo pesem povezovalo s tradicijo t.i. *abecerim* – taka je na primer »predstavitev« črke A (akrobat) – pač pa predvsem za zvočnost glasov (»*I zveni*«) ter njihovo glasovno simboliko (»*O je črn, / U je zlat*«). Pesem poudarja sinestetičnost (»*zadehti / nam po besedi*«); škrati puhaste in rahle besede »*v šobici (...)* *spečejo*«. Tretji razdelek zbirke doživljajskost od otroka ter njegovega avtonomnega jezikovno-predstavnega sveta premakne k *odnosom med otrokom in drugimi*. Ta odnos, zvezo, po Grafenauerju »rodovno zavezo«, odslikava že naslov razdelka (*Maksiŕoka, Mininŕoka, kmalu njuna bo poroka!*); prva pesem (*Uspavanka odpevanka*) slikovito upoveduje »rast nazaj«: očka je postal dojenček. Snoj se poigrava z zamenjavami klišejskih obeležij odraslosti/očetovstva in otroštva: pipa – dudka, vino – mleko, vendar ne zato, da bi

nastala igriva nesmiselnica, pač pa zaradi učinkovite upesnitve teme *varnosti doma* (očka, ki v Nokinih domislicah postane dojenček, se na koncu spremeni v njenega skrbnika – deklica mu »*kakor bobek v stročju*« zaspi v naročju). Oče se v deključini igri odraslosti v bistvu vseskozi pojavlja v vlogi motiva pravljčnega odrešitelja (princa). V pesmi *Špela najde očka* postane očka celuloidnemu pajacu, v *Noki z otoka* se srečata Noka in očka kot *belo fante*, hčerka dobi ime po skrivnostni cesarični. Zadnja pesem je zanimiva tudi zato, ker je v njej spet v večji meri zaslediti pravljčne vzorce (motivika: cesarična za morjem; jezik: primere, okrasni pridevki). Zdi se, da vse pesmi o očku in Noki nastajajo iz bližine med očetom in hčerko, kar povzroča občutja »deključ(e) tenčin(e)« (Kermauner 1979: 21), ki se razlikuje od bolj »nasiln(ih) fantovsk(ih) viž« (isto) iz prvih dveh zbirk. To velja tudi za besedila četrtega razdelka (*Le Veronika doma sinčka ujčka svojega*), ki upesnjujejo bodisi deključino »potopljenost« v podobo razcvetele narave (*Pomladna razprodaja*) bodisi njeno igro (materinstvo, na primer *Prečudna izba*). Prav materinstvo kot vloga, ki je v igri namenjena Veroniki, kot tema v tem razdelku prevladuje. Sklepni razdelek *Zakaj luna obiskuje deklčice* prinaša tri pesmi, in sicer o skrivnostni luni, deključinem vezenju in o jutru, polnem ptičjega žvrgolenja. Tudi za te pesmi je značilno, da v njih ni toliko aktivnega poseganja v svet, ni osvajanja in popotovanja, pač pa upesnjujejo trpno doživljanje podob iz narave, zvena in drugih čutnih prvin jezika, pričakovanje materinstva – v igri ali v bodočnosti, ki jo napovedujejo dežne kaplje (*Samotne mamice*). *Umirjenost* bi torej lahko bila ključna beseda »razpoloženjskega slovarja« te zbirke, predstavnost pa določa beseda *dom* (hiška). Na oblikovni ravni je v kaki pesmi še zaznati sledi ljudskih pesmi, tako v pesmi *Vsak pozna tega otroka*, v kateri je ritmični učinek dosežen s tem, ko se znotraj večverzne kitice posamezni verzi povezujejo v nesamostojna dvostišja (tako kot v ljudski otroški pesmi). Po prvih treh zbirkah je pesnik objavil še dva izbora: *Pesmi za punčke in pobe* (1984) ter *Enkrat, ko bo očka majhen* (1995), v katerih povzema najbolj značilna besedila prejšnjih zbirk.

1.4 Novost Snojeve poezije je podoba dečka v zadnji pesniški zbirki *SKOZI VRT IN ČEZ PLAN, SKOZI LETO IN DAN* (1997). Videti je, kakor da je pesnik obudil predstavno-jezikovne vzorce starejše idealizacijske poezije, za katero so značilni motivi cvetoče narave ter velika gostota pomanjševalnic (ptički, cvetice ipd.). V primerjavi z ostalimi pesniškimi zbirkami je ta knjiga pesmi predstavno veliko bolj »tradicionalna«: dečka Tončka prikazuje v tipičnih situacijah doživljanja lepote narave, tj. v srečanju med dečkom in Cvetnim palčkom. Upesnjevanje otroškosti narave v Snojevem pesništvu ni nova tema, novost pa je njeno povezovanje s pravljčnim motivom palčka – zveze med otroškostjo in pravljčnostjo je pesnik upodobil zlasti v pripovedi *Palčki so!* ter v pravljici *Cvetni palček (Jutro sveta)*. Zbirka je torej spoj med *vsakdanom* (dečkovo doživljanje raznolikosti mesecev), *pravljčnostjo*, kar je značilno za zbirko *Stop za psmico*, ter *emotivnostjo* nekaterih starejših besedil (*Vidkova rožica*), zlasti deključkih *Pesmi za punčke*. Deček Cvetni Tónček namreč ni *lipe*, razgrajač, pač pa se kot prijatelj Cvetnega palčka udeležuje pomladne igre »*vojnev, barvic in oblik*«. V nekonfliktnih, »pastelnih« razpoloženjih potekajo tudi meseci dečkovega šolskega leta, ki jih določajo ustaljeni označevalci (začetek šole, Miklavž, pust, zvončki, dež, morje). Odrasli se dvogovorno ne vključuje v motiviko deške pomladne razigranosti, pač pa Tončka opazuje z razvidne distance. Tudi nonsensna zamenjava vlog, ki določa starejša Snojeva besedila, v tej

zbirki ni opazna. Temi zbirke sta torej predvsem *otroško doživljanje narave in družina*, medtem ko za starejša besedila značilne samotematizacije pesnjenja ni opaziti. Od besedil po inovativnosti tako odstopa le sklepna pesem *Avgust*, besedilo o dečkovi zaljubljenosti. Zbirka za Snojevo poezijo torej ni prelomna, posamezne inovativne premike je najti le mestoma, npr. v pojavitvi slengovskih besednih zvez in v medbesedilnosti.

2.0 Raznolikost izraznosti, podob in tematike je od vsega začetka značilna tudi za Snojevo **mladinsko prozo**, v kateri se kaže svojevrsten odnos do narave, in sicer predvsem v upovedovanju njene skrivnostnosti ter v brisanju ločnice med človeškim in živalskim svetom. Opazna je tudi izredna raznolikost žanrov. Vsa besedila so neresničnostna, v tej kategoriji pa je zaslediti različne formalne in vsebinske pod-tipe: kratko sodobno in klasično pravljico¹⁰, fantastično pripoved, fantastični roman¹¹, nadrealno-komično pripoved¹² ter sodobno razlagalno (pri)povedko in bajko¹³.

¹⁰ M. Kobe (isto: 292) opredeljuje **sodobno pravljico** kot žanr, za katerega »je značilna dvodimenzionalnost dogajanja, kar pomeni, da dogajanje v zgodbi poteka na dveh med seboj ločenih ravneh, realni in fantastični: ti dve ravni dogajanja obstajata druga ob drugi kot dva vzporedna svetova, ki pa tvorita enovito celoto.« Avtorica opredelitve označi tudi dogajalne značilnosti: »Otroški literarni lik prehaja iz realnosti, iz svojega resničnega vsakdanjika, v fantastični svet in se v sklepu dogajanj vrne v realnost.« (isto) Taka sodobna pravljica je *krajša* kot fantastična pripoved, obe pa povezuje dvoplastnost dogajanja; v tem se žanra tudi ločita od klasične umetne pravljice.

V pripovednem opusu J. Snoja je mogoče zaslediti enodimenzionalne in dvodimenzionalne prozne žanre ter jih žanrsko razvrščati glede na naslednja merila:

Neresničnostna besedilna stvarnost	– enodimenzionalna	– izročilna stvarnost: – razlagalna (pri)povedka (<i>Kmetič in skala</i>), bajka oz. bajična povedka (<i>Mali bogec</i>), klasična pravljica (<i>Cvetni palček</i>)
		– nonsensna stvarnost: – nadrealno-komična (oz. nonsensna) pripoved (<i>Nebesni nogomet, nazadnje še Tomaž</i>)
	– dvodimenzionalna	– kratka sodobna pravljica, fantastična pripoved, fantastični roman (<i>Zakleta hiška, Avtomoto mravlje, Domen Brezdomni in deklita Brezimensa</i>).

Zaradi različnih možnosti branja so kategorije zgolj orientacijske. S pojmom **klasična pravljica** se da povzeti značilnosti ljudske in klasične umetne pravljice. Snojeve klasične pravljice ne odražajo vseh značilnosti žanra (npr. značilnih funkcij, etične polarizacije likov), pač pa le nekatere (npr. tipični izročilni liki oz. tipi (ploski pravljični liki), ni (navidezne) zgodovinske oz. zemljepisne določenosti, pač pa povsem neresničnostni harmonični svet, ponavljajo se podobni motivi, npr. v pravljici *Pipalček*), prim. D. Tancer Kajnih: *Slovenska pravljica po drugi svetovni vojni, Otrok in knjiga*, 36, 1993, 38, 1994, 39–40, 1995).

¹¹ Zgradbo **fantastične pripovedi** v kontekstu domačih in tujih raziskav pojasnjuje M. Kobe (1987: 109–164). Značilni za fantastično pripoved sta dvodimenzionalnost besedilne stvarnosti (realni in fantastični svet) ter dolžina besedila (fantastična pripoved je daljša od kratke sodobne pravljice).

¹² »Za »**nadrealno-komično pripoved**« (...) je značilno, da dogajanje v zgodbi ne poteka po zakonih logike; tipično za ta žanr je prav prevladovanje motiva »narobe-svet«, obvladuje ga skratka kategorija nonsensa«; (...) dogajanje v nadrealno-komični pripovedi (se) ne odvija na

2.1 V prvem Snojevem mladinskem besedilu, BARABÁKOS IN KOSI *ali kako si je Pokovčev Igor po pravici prislužil in pošteno odslužil to ime* (1969), je že jasno vidna ena od osrednjih značilnosti Snojevih mladinskih proznih besedil: pripovedovalec vzpostavlja posebno, od človeške logike in razločljivosti oddaljeno podobo sveta. V fantastični pripovedi je besedilna stvarnost oblikovana po pravilih »kosje države«, ki kakor da se povsem po naključju razprostira čez zasebni vrt tovariša Poljanca. Dvoplastnost, značilna za ta žanr, je opazna že na ravni kronotopa, dve plasti pa tvorita tudi dogajanje. Prva je povezana z 'vojno' med kosi in Barabákosom, Pokovčevim Igorjem, pobalinom z zračno puško, druga pa prikazuje rojstvo in junaštvo mladega Kosobrinčka, kosa edinčka, ki preživi Barabákosov »obisk« (deček pomeče jajčka iz gnezda). Sopostavitev dečkove in kosove »zgodbe« ne more biti naključna: urejeni svet kosje države in brutalnost, ki jo v ptičji red vnaša Barabákos, razkriva tematiko pripovedi: tudi svet ptic je podoben človeškemu svetu, v svoji urejenosti je morda še bolj smiseln kot nasilni svet ljudi, ki med ptice vstopa kot Barabákos. Ta svet ima tudi posebno, sebi lastno mitologijo: kosi se veselijo Velikega črnega spanca ter ga pozdravljajo. Vendar noč ni bila od vedno: mama Kosulja mlademu Kosobrinčku pripoveduje pravljico o času, ko je bil na svetu le Veliki beli dan. Iz žrtve, ki jo je plačala skupnost kosov (bele ptice obračunajo s kosi), iz perja scefranih kosov nastane Veliki črni spanec – svet, stvarnost, pravljíčnost so torej narejeni po vzorcu skupnosti, v tem primeru pač skupnosti kosov: Pomembno mesto v tem delu ima torej mitskost, ki določa predvsem sodobna Snojeva besedila. Prav razlaga nastanka pomladi (iz želje ptic se rodi zemljina prebuditev) ter beline in barve plodov 'češnje prevzetnice' (rdeče češnje so nastale iz krvi oblačka, ki se je želel iztrgati ujetništvu češnje) sodita med najlepše, najbolj sugestivne dele Snojeve pripovedi. Razcep med logiko ptic in racionalnostjo ljudi spremlja tudi te besedilne dele:

»Tako mislijo ljudje, ki ne vedo, kako je prišla na zemljo prva pomlad. Zato se jim seveda ne more niti sanjati, da sedi v vsaki cvetoči češnji bel izgubljen oblaček.« (str. 89)

Te poetične podobe nadgrajujejo tudi povsem stvarni prikazi življenja v skupnosti, ki povednost fantastične pripovedi prepletajo z zunajbesedilno stvarnostjo. To funkcijo je mogoče videti v prikazih značilnih konfliktov ter skupnostne hierarhije, ki je značilna tudi za Kosjo državo. Temo otroškega vstopanja v skupnost dopolnjuje in (do sprejemljive mere) vzgojno poantira tudi zgodba dečka Igorja, ki ga kosi prekrstijo v Barabákosa. Sprememba, ki jo povzroči ganljiva podoba mladega kosa ob obstreljeni kosovki, je logična in vzgojno funkcionalna: Igor uvidi

dveh ravnih, kot v fantastični pripovedi, marveč *na eni sami ravni*: le-ta je največkrat *realni svet*.« (Kobe 1987: 124) Alternativen pojem za ta žanr bi lahko bil **nonsensna pripoved** (izraz je povezan s starejšo Klingbergovo opredelitvijo žanra, isto: 123), ki povzema obe značilnosti starejšega poimenovanja: neresnično kombinacijo motivov realnosti in smešno igrivost. Eno-besedna oznaka tega žanra bi lahko bila tudi **nesmiselnica** (prim. M. Stanovnik: *Carrollov literarni nesmisel na Slovenskem, Otrok in knjiga*, 19, 1984), ki v skladu z večplastnostjo oznake nonsens (prim. M. Crnković: *Nonsensna gramatika in stilistika Z. Baloga, Otrok in knjiga*, 10, 1980) zajema tako *jezikovne igre* (L. Praprotnik Zupančič: *Zgodbe in nezgodbe*) kot konstrukcijo *predstavnega nesmisla* (G. Strniša: *Kvadrat pa pika*).

¹³ M. Stanovnik (*Slovstvena folklorja v domačem okolju*, Ljubljana, ZRSŠŠ, 1990) povezuje razlagalne pripovedke in bajke (bajične povedke) v **povedke** (v tem okviru torej podvrste: bajične povedke ali bajke, krščanske povedke ali legende, zgodovinske povedke, razlagalne (aitiološke) povedke, isto: 88). Zdi se, da je povedkam skupna parabolíčnost besedila, saj sta nekakšna »razlaga (nastanka) realnosti«. Razlagalno in zgodovinsko povedko določa verjetnost ter individualiziranost prostoročaja, bajko in legendo pa navezava na mitologijo.

neprimernost nasilja nad pticami in opusti pobalinsko streljanje ptic. Tako se urejeni, pravljčni svet ptic in skupnost ljudi (Igor, tov. Poljanec) zblížata in povežeta v temi, ki je za mladinsko književnost značilna: gre za posebno vrednost vsega, kar živi, za zblíževanje človeškega in živalskega, ljudi in narave. Vendar pa Snojeva literatura ta tematski vzorec dopolnjuje s prepoznavnimi elementi, ki pisateljevo ustvarjalnost zaznamujejo tudi kasneje. Gre za značilno jezikovno podobo besedila, aktualizacije in posebni notranji slog. Jezikovna inovativnost se odraža npr. v ponavljanju vzorca (zveze glagola imeti ter predlogov in samostalnikov: *imeti v žepu, v šoli, v načrtu* ipd.), jezikovno zanimive so tudi razne aktualizacije besedila (izrazje in besedne zveze, ki vzbujajo asociacije na konkretno družbeno stvarnost: *stanovanjsko vprašanje, sekretarja* Peskos im Mačkos ter vrivanje citatov oziroma preoblikovanje znanih besedil (Avseniki, popevke)), med slogovnimi potezami pa je zaznati lirizacijo besedila z bogastvom podob (tudi v tem je prisoten »ptičji« pogled na svet/jezik): *zvezde kosovki »deht(ijo) kot najbolj zrele in sočne češnje«* (str. 31). Mestoma se v pripoved vključuje tudi pripovedovalec – tako v 43. poglavju komentira prihod pomladi in zapiše tudi pesem Kovačevega Mihca. S tem sta obe besedili nekako izenačeni, to pa pomeni, da Snoj nakaže tematiko, ki se razmahne zlasti v njegovih kasnejših besedilih: to je tematizacija ustvarjalnosti.

2.2 S povsem drugačno tematiko se povezuje drugo Snojevo mladinsko prozno besedilo, fantastična pripoved AVTOMOTO MRAVLJE (1975). Tudi v tem besedilu je prikazana posebna »živalska država«, vendar to ni država radoživih kosov, ki si izmišljajo pravljice in se veselijo Velikega črnega spanca. To je totalitarna država mravelj, v kateri vlada nasilje nad tistimi, ki se nočejo pokoriti disciplini in vnaprej razdeljenim vlogam v državi *Marinke Mravljinke Mravljaške VIII*. V državi se po *pomanjševalnem teku v daljavo*¹⁴ najdeta dečka Vid in Jošt ter se po dogodkih, ki so zanju skorajda usodni, s povečevalnim letom na hrbtih čebel komajda rešita iz države *Marinke Mravljinke Mravljaške IX*. Že ta kratek zgodbeni povzetek nakazuje sporočilnost te groteskne pripovedi: kljub prihodu dveh ljudi, dečkov, kljub njenemu nehotenemu posegu v dogajanje (dečka v pisatelju Dobromravovu vzbudita humanost, tako da se upre kanibalizmu med mravljami), se totalitarna država mravelj ne spremeni. N. Grafenauer, ki v spremni besedi (*Pesnik in pisatelj J. Snoj*, 1981) med drugim poudarja glavne značilnosti Snojeve ustvarjalnosti (estetsko zahtevna govorica, inovativno in zahtevno upodabljanje sveta, ozkost kroga bralcev), ponuja tudi pot v razumevanje parabolčnosti Snojeve fantastične pripovedi. V njej je upodobljen svet, v katerem »posameznik nima pravice do svoje svobodne volje in mišljenja« (isto: 161). »V takšnem svetu vladajo nasilje, strah in trpljenje; najhujše so seveda prizadeti tisti posamezniki ali skupine, ki se nočejo podrediti takšnim družbenim razmeram, za katere se večini zdi, da so edino možne in zato samoumevne, marveč se jim s svojo mislijo in ravnanjem hote ali nehoče upirajo.« (isto). Tovrstno sporočilnost Grafenauer povezuje s fašizmom, nacizmom in stalinizmom, hkrati pa v svoji interpretaciji izpostavlja tudi že nekatere ključne besede, na katerih se gradi svet pomena *Avtomoto mravelj* – ti pojmi so strah, nasilje, trpljenje, avtomatizirani način življenja, igrivost in grozljivost, iluzija in

¹⁴ Prehod med plastema je razločevalna lastnost zgodbene strukture fantastične pripovedi; na to opozarja M. Kobe v teoretičnih opredelitvah fantastične pripovedi, posebej ob Zupanovem *Potovanju v tisočera mesta* in Snojevem besedilu (Kobe 1987, str. 133).

humanost. Že bežen pregled ključnih pojmov pokaže izrazito dvojnost, ambivalentnost besedilne stvarnosti in njenih racionalno-emocionalnih razsežnosti. Hkratnost igrivosti in grozljivosti ter fantastike in realnosti odstira dvoumnost oziroma večsmerno razložljivost Snojeve fantastične pripovedi. Zato jo je mogoče brati hkrati kot pripoved o pustolovščinah pomanjšanih dečkov ter kot ironiziranje konkretne in vsakršne totalitarne družbene stvarnosti, ki se utemeljuje na policijsko-vojaškem redu, estetizaciji ideoloških manifestacij in *pomravljinčevanju* sleherne individualnosti/drugačnosti. Za razumevanje so poleg zgodbenega tlorisa besedila pomembna še nekatera vprašanja. Kakšne so značilnosti mravljinčje države? Kakšno je razmerje med dogajanjem ter opisi in pripovedovalčevimi komentarji? Kako se kažejo možnosti navezave pripovedi na družbeno resničnost? Kakšna sta jezik in slog besedila? Fabula besedila je preprosta: dečka Vid in Jošt se znajdetata v deželi mravelj, kraljici podarita bonbon, srečata »pesnik(a), pisatelj(a), dramatik(a), novinar(ja) in tapetnik(a) tovarišice kraljice predsednice republike *Marinke Mravljinke Mravljajke VIII*« (str. 12) tovariša Dobromravova, ki ju seznanita z navadami mravelj (npr. z jedenjem mrličev), preživita napad slavčka, pokopljeta mrtvega nadzornika Mravljeta ter se s to kršitvijo pravila samoizločita iz družbe mravelj. Potujeta v mesto Mravljevo, kjer ju zaprejo; v zaporu doživita revolucijo in ustoličenje nove kraljice, vzpostavita zvezo s čebelami. Čebeli Maja in Mija ju rešita, potem ko se pred razjarjenimi mravljami zatečeta na lepljiv smolast storž. Rešita tudi Dobromravova ter se po povečevalnem poletu vrneta k mami. Taka dogajalna shema seveda že sama po sebi nakazuje možnost za doživetje trivialne pustolovske zgodbe; vendar pa natančnejše branje besedila pokaže, da se za zanimivim, vznemirljivim skeletom pripovedi odstira sporočilnost, ki je daleč od skladnega, nekonfliktnega, ugodje vzbujajočega sveta mladinske pustolovke. Veliko pomembnejše kot zanimivo dogajanje so namreč značilnosti predstavljene stvarnosti, ki se kažejo iz dogodkov, v katere pisatelj postavlja dečka. V srečanju z mravljami, ki vsaka zase nosijo določeno vlogo v totalitarni državi, se dečkoma razkrijejo naslednje navade mravljinčjega sveta: avtomatiziranost in disciplina, medsebojno nezaupanje, krutost, nepripravljenost na spremembe, nezanimanje za bolj human način življenja. Krutost torej ne izvira iz države, ampak iz državljanov, tj. iz zavesti, ki je totalitarnim konceptom naklonjena. Avtomatiziranost in disciplina, ti bržkone glavni lastnosti mravljinčje družbe, se v pripovedi večkrat jasno pokažeta, izraziteje na primer v prizoru sestavljanja *splavostroja*: to mravljinje *motorno motovilo*, sestavljeno iz samih priključkov, je nekakšna »kompozicija« iz živih bitij, ki deluje na ukaz. Posebej nazorno in učinkovito se predelovanje živih bitij v stroje pokaže v prizoru mučenja Dobromravova; v delavnici, kjer pisatelju mehanik v pajacu nateguje, lepi in drobi noge, se mravlje po načrtih spreminjajo v mravljinja vozila, v »mravljinjega traktorista, buldožerista, tankista-oklopnjaka, tovornjaka, celo (...) motorista« (str. 96). Da gre v prizoru za očitno izenačevanje človeka z vozilom, da je traktorist predvsem vozilo, ne pa le njegov voznik, je videti tudi iz oznake žrtve mučenja:

(N) *a popravljalni ploščadi – malo prej še prazni – je že stalo nekakšno mravljinje vozilo, bolje rečeno, nekakšen samomehaniziran delovni mravljinec (...).* (str. 97)

Ni naključje, da mehanik, mučitelj in predelovalec Dobromravova označuje kot »pokvarjen(ega) mravljin(ca)« (isto), kot člana družbe torej, ki ne »deluje« prav, po načrtu, vzorcu. Pisatelj ta popolni avtomatizem prikaže tudi z izenačevanjem mehanika (mravlje) in kamere, ki mu sledi »kot pes vohljač, vsa tresoča se od zasliševalske strasti« (str. 98). Državljan je stroj, katerega glavna naloga je služiti

kraljici; ta podrejenost pa ne zadeva le državljanove fizične moči, njegovega dela, ampak obvladuje tudi njegova čustva. Da bi lahko bil družbeno koristen član/člen, mora kraljici podrediti tudi svoja čustva, torej ne more ljubiti nikogar drugega kot le njo, medtem ko je sam le vloga, številka, tip stroja – »*mravljinec 0967 K I jo pozdravlja, ljubi jo*« (str. 44). Tej popolni vdanosti (»*Ljubimo jo, tako jo ljubimo, a nismo ljubljeni*« (isto)) pripovedovalec protistavlja človeško ljubezen, družinsko in širšo povezanost (mamica, očka, hiška, otroci, strici in tete, Slovenci), kar pa se zdi mravlji nezaslišana potrata. Vdanost mravljinjemu sistemu je potemtakem očitno globlja, ni odvisna le od konkretne kraljice (Mravljajke VIII); to notranjo samodisciplino, ki si ne more niti misliti, da se imajo ljudje kar *vsevprek* radi, *vsak po svoje*, vzpostavlja prisotnost Vladarja, Usmerjevalca, tistega, ki s svojo odsotnostjo omogoča mitsko ideološko podstat mravljinje države. Medtem ko družbeno koristnost mravelj uravnava popolna pripadnost kraljici in železna disciplina, njihovo notranjo miselno pokornost zagotavlja odsotni Mravljinko Veliki in njegovo »svetišče«, kamor iz hvaležnosti včasih poromajo mravlje. Ta mitski lik J. Snój ironizira s tem, ko opiše njegovo podobo in »svetišče«: Mravljinko Veliki »*prebiva (...) napičen na buciko v prirodoslovni zbirki osnovne šole 'Staneta Mravlježa' onkraj gozda*« (str. 16). Skladnost resničnosti (»*urejena*« kraljičina država) in mita (Mravljinko Veliki) ter »*sončna očala s povečevalnim steklom, ki jih dobi vsak (...) državljan ob polnoletnosti zastoj, da zmore gledati v bleščečo in svetlo prihodnost mravljinjega ljstva*« (str. 15), kažejo na to, da je podrejenost mravelj zares popolna: fizična, čustvena in miselna. Prav to zunanjo in notranjo pokornost izrabita dečka, ko se rešujeta pred napadom mravelj vojakov: zaradi slepe podrejenosti ukazom, Vid mravljam povzroča »*krat(ek) stik v glavah*« (str. 129). Toda disciplina in avtomatizem ravnanja in mišljenja sta le del državljanskega profila v kraljestvu mravelj. Prav tako pomembno je nezaupanje med oblastjo in državljani in celo med državljani samimi. Za red skrbijo mravljajke policajke in mravljunke vohunke ter tajna policija, ki jo predstavlja tajni agent T.I.P 73, nekakšna orwelovska podoba vseprisotnega »očesa«¹⁵; njegovo ime je namreč kratica (Tukaj In Povsod). Z nezaupanjem in policijskim sistemom so tesno povezani tudi rituali, v katerih se v krutosti izraža moč države. Najbolj učinkovit prikaz krutosti je brez dvoma mučenje pisatelja Dobromravova; to ubogo *mravljinje vozilo* doleti simbolična utrditev »*po načinu prvostopenjskega lepljenja sklepov*« (str. 99), kar deček komentira etično prizadeto:

– *Kaj to dela, Vid, kaj to dela?*

– *Mislím, Jošt, da nekaj tako prebrisano hudobnega, da sploh ni za misliti. Nategnjene in spahnjene sklepe tega siromaka tam gori obliva z raztaljenim lepilom. To vidiš sam, ne?! No, in kot veš, lepilo se hitro strdi. Tudi tole se bo in sklepi spodaj pod oblogo bodo ostali nategnjeni in spahnjeni in sploh ne bodo nehali boleti. Sploh nikoli, razumeš?!* (str. 99–100)

Mučenje pisatelja kaže na to, da je država mravelj kljub dovršenemu sistemu razdeljenih družbenih vlog, temeljitosti nadzora (policija je privilegirana: »*mravljake carinjake in mravljake policajke (...) so zmeraj site*« (str. 24)) in »racionalnosti« v bistvu primitivna država, v kateri vladajo najbolj prvinski nagoni: pridobivanje hrane, razmnoževanje (Kraljica »*samo je in je in je in leže jajčka in nima časa za nas*« (str. 44), pobijanje drugačnih. Primitivnost »kulture« mravelj se stopnjuje do

¹⁵ M. Kobe dogajanju na fantastični ravni pripisuje »že prave kafkovske razsežnosti (preobrazba človeških otrok v mravlje« (isto: 137).

jedenja mrtvih, kanibalizma; s tem se dečka srečata takoj po prihodu v državo mravelj, v trenutku, ko ju Dobromravov seznanj z odločitvijo, da bosta morala Repka »po njegovi naravni pasji smrti izročiti našim muzejskim preparatorjem« (str. 26). Ti preparatorji pa niso nikakršen dodaten »poklic«, nobena posebna zadolžitev v državi; preparatorji so vsi državljani, vse »kulturno ljudstvo«, ki vsako »tako lepo in mehko stvarco« (str. 27) najprej ogloda do kosti. »Preparatorstvo« pa ni namenjeno le mrtvim posebnem (kot je v mravljinji deželi pes Repek), ampak tudi njenim državljanom: ranjenega nadzornika Mravljeta bi namreč doletel prav tak posmrtni postopek kot Repka, če ga dečka ne bi pokopala. Ljudožerstvo/mravlježerstvo ni le odraz primitivizma, ampak je tudi obred, ki vzpostavlja skupno zavest državnosti. To se kaže tako v preimenovanju, označevanju nekrofagije z »učenimi« izrazi/zvezami, torej v zavestnem odtujevanju jezika, kot v pripravi na obredno »(j)avno izsesavanje« (str. 148) Dobromravova, kar je sklepna točka masovne praznične manifestacije (izvajanje živih likov), »brezhibno naučene pravkar izvajane množične telovadne vaje« (str. 146) v državi nove vladarke. V obeh primerih je žrtev pravzaprav Dobromravov, *misleči posameznik*; v prvem primeru je smešen kot figura dvornega propagandista, ki s frazami razširja ideologijo medsebojnega žretja (»Najprej (...) torej preparacija, potem prezentacija, povrh pa še degustacija. (...) Naša kultura je za ljudstvo.« (str. 32)), v drugem je sam predmet preparacije. Kljub nenehnemu delu, gradnji, skupnim prazničnim dogodkom ter kolektivizmu je dežela mravelj v bistvu dežela avtomatov, v katerih ni pravega življenja posameznikov, pač pa le delovanje na podlagi ukazov in ritualov. Zato je dežela mravelj dežela smrti, teme, ječ, ki so, kot »vse ječe na svetu s prebrisano hudobijo narejene za to, da bi se v njih ubogi jetniki počutili kar se da slabo in grozno« (str. 77). Ustroj totalitarne države pa ne zaznamuje le posameznikovega delovanja in mišljenja v državnih ustanovah (policija, ječe, nadzor vohunk), pač pa preoblikuje tudi jezik. Najbolj opazna je gotovo *mravljinščina*, tj. pojavljanje novotvorjenk in zaznamovanih skladenjskih enot, s katerimi Snój dodatno označuje komično-grozljivo, torej groteskno stvarnost dežele mravelj. Na besedotvorni ravni mravljinčji svet med drugimi označujejo naslednje besede: *tipalke vohalke, mravljokrat, mravljak carinjak, mravljakje policajke, mravlježerstvo, splavostroj, mravljinar-vilicar, mravljinar-dvigalar*. Besede zaradi očitne podobnosti s tvorbenimi vzorci človeškega jezika delujejo komično, kar se povezuje z drugimi prvinami besedne komike, na primer s kopičenjem poklicev/zadolžitev v zvezi z Dobromravovom ter s politično spakedranščino, ki se pojavlja v nagovorih in je komična že zaradi pretiranega ponavljanja istega vzorca. S takim jezikom se srečata dečka neposredno po vstopu v mravljinji svet; nadzornik Mravlje ju pouči, da se »(v)rši (...) praznično delovna parada vsega delovnega ljudstva mesta Mravljevo, največje in najboljše mravljinje republike Na poseki« (str. 8), posebej pa emotivnost političnega nagovora pride do izraza ob revolucionarnem nagovoru napovedovalca. Iznakaženost jezika kot posledica državljanske pokornosti je včasih tolikšna, da se govor spremeni v zgolj ponavljanje nesmiselnih zlogov brez logičnega pomena – tako govori napovedovalka, zagovornica padle kraljice, na koncu le še o »v enem samem nepretrganem žužljanju: vmrgutkihmigetanjih migetalčekmrgetine...« (str. 109). Vprašanje, ki se bralcu zastavlja ob prikazu tako totalnega nadzora nad posameznikom, je, ali se temu sploh kdo upre. Čeprav besedilo pripoveduje tudi o revoluciji, je revolucija le navidezni upor zoper sistem. Ne sproži je nehumanost in krivičnost mravljinjega družbenega reda, ampak pogoltnost: vzrok za revolucijo je dar dečkov, bojni klic pa *Hočemo bonbon!*. Tudi po

revoluciji ostane vse isto, novi mravljokrati ohranijo celo isto žrtev. Ali to pomeni, da se totalitarnosti sploh nihče ne upre? Ne – pravi upor se zgodi najprej izven mravljinjega sveta, nato pa še v njem. Dečka pokopljeta Mravljeta, s tem humanizirata svet brez vrednot; zato ne prideta le v zgodovino, pač pa spreobrneta Dobromravova. To pa lahko naredita le tako, da humanost posredujeta z lepoto, z umetnostjo – ko se razgledujeta po okolici, prepevata »lepo, čisto na novo izmišljeno pogrebno pesmico« (str. 34). Prav to pa povzroči, da se Dobromravov iz uslužnega kraljičinega pesnika in tapetnika spremeni v glasnika humanosti, da postane posameznik, individuum, ki ljubi in želi biti ljubljen, na tej novi vrednostni podlagi pa želi spremeniti red v državi. Ker pa je humanost sistemu tuja, njegovi ideološki podlagi pa celo nevarna, ga obe vladarici in njuna aparata obsodita, izločita: doleti ga mučenje in sesanje. Mravljinji nasilni državni aparat se dvakrat loti tudi pomravljinčevanja dečkov: prvič nenadoma začitita, da se spreminja tako njuna zunanost (oči) kot notranost (izgubljata svojo individualnost, izgubljata misli in voljo, loteva se ju »otrpl(a) mravljinj(a) žalost« (str. 60), drugič ju želijo fizično preoblikovati v mravlji. Obakrat ju pred preoblikovanjem reši pes Repek, kajti »(n)ad tem, da imaš koga nesebično rad, je bila vsa mravljinja tehnika s svojimi skrivnimi nakanami vred očitno brez moči« (str. 75). Opozicijo mravljam torej tvori humani svet obeh dečkov (prikazan kot topel dom tudi v opisu konkretne zemljepisne stvarnosti, tj. Ljubljane z okolico), ki se prvemu zoperstavlja tudi z lepoto: kot nasprotje mravljinjih strojev že na začetku pripovedi iz tranzistorja zadiši po smrečju, oglasi se pesem *Le sekaj, sekaj smrečico*. Alternativno mestu mravelj predstavlja svet čebel, vendar ne kot nežen ali celo sladkoben svet delovnih čebelic (tako kot v nekaterih klasičnih otroških pesmih). Čebeli Maja in Mija, rešiteljici, sta reaktivca, helikopterja, znamenji žive delavnosti in iznajdljivosti (taka sta tudi dečka) nasproti mrtvim, sestavljenim, avtomatiziranim mravljam. V svetu čebel je seveda drugačen tudi jezik – čebeli govorita v rimah – ob čebelah pa se podob žive narave veselita tudi dečka, ko izzivata drevesa z igro *Ti loviš*. Iz otroške odprtosti za podobe narave, tako značilne za Snojevo poezijo in prozo, iz igrivega dotikanja vsega, kar obdaja otroka, nastajata potopljenost v naravo, in s tem poseben jezik:

Vse – bela sončasta rožica, v njej čebelčica in na čebelici on sam, je rahlo nihalo, kot bi na pol zbujeno dihalo, in besede so se mu kar trkljale od ustnic in nazaj. (str. 143)

Snojevo fantastično pripoved poleg zgodbe z etičnimi poudarki zaznamuje tudi poseben slog. Očitno je, da prikazovanje dogajanja ne prevladuje, predvsem pa ni bistveno za sporočilo. Izrazito dogodkovnost je zaznati le v prikazih boja proti mravljam (osvajanje storža), sicer pa je slog besedila blizu refleksivnosti. Odmik od prikazovanja napetih pustolovščin je tudi pripovedovalčev neposredni vstop v besedilo. Na vrhuncu dogajanja, ko mravlje že skorajda zlomijo odpor dečkov, je v besedilo vstavljeno razmišljanje o koncu, oblikovano kot nagovor naslovnika: »Pa vi, dragi bralci, poslušalci in prelistovalci (...)« (str. 135). Ta del, ki v pripovedi predstavlja očitno zaviranje, je tematsko pomemben. Smrti in koncu v svetu mravelj nasprotuje življenje, vitalizem, zaradi katerega si konca ni mogoče niti predstavljati, kakor tudi ne začetka vsega. Kar ostane, je trajanje, življenje: »Zato je zame poglavitno, da sem, da vsi skupaj smo, da smo brez začetka in konca.« (str. 136). Toda možnost za avtentično bivanje posameznika je le ena od tematskih razežnosti *Avtomoto mravelj*; v pripovedi se namreč bolj ali manj očitno kažejo možnosti navezave pripovedi na družbeno resničnost. Svet ljudi in svet mravelj sta sicer ločena: sporazumevata se lahko le preko radijskih valov, ki so tudi vez z resni-

nostno stvarnostjo doma obeh dečkov. Sporočilnost fantastične pripovedi pa izhaja prav iz možnosti prenosa simbolike vstavljene domišljajske zgodbe v realni dogajalni okvir; s tem se vzpostavlja nemladinska povednost, povezana s konkretno družbeno stvarnostjo, v kateri je pripoved nastajala, z rituali te stvarnosti, njenim jezikom, preimenovanjem in preoblikovanjem posameznika, menjavami oblasti in stalnostjo sistema. Utemeljivte tovrstnega branja je najti tako v ponavljanju besedice *pardon* na mestih, kjer je z jezikom ljudi označena lastnost mravljinjega sveta (na primer »za mravljinca vrednejše, bolj človeško, pardon, mravljinje življenje« (str. 150–151) – prenos je seveda možen/pričakovan tudi v obratno smer) kot v samem naslovu pripovedi, ki ne more biti brez zveze s konkretnim »društvom«. Aktualizacija sporočila se kaže tudi v komičnem prikazovanju vladarja ter komentiranju pisateljev v totalitarnem svetu: pisateljska smešnost se »nenadoma komu zazdi še kako zaresna in nevarna, pa vas privije, da potem tenko piskate, če sploh, še kdaj pisnete« (str. 100).

Zanimiva slogovna prvina je tudi fokalizacija, s katere se vzpostavlja pogled na besedilno stvarnost. Nebo, cvet in vlak v pogledu pomanjšanih dečkov oziroma mravelj niso takšni, kot ju vidijo veliki ljudje, tudi slavček se spremeni v pošast, ki med mravljami uprizori »strašno mesarjenje« (str. 19). V tej perspektivi je slavček zveden le na nekaj izrazitih podob: široko razkoračeni koščeni ptičji nogi, kremplji, kljun. Posebnost je tudi čebelino vrednotenje ljudi: ljudje so kot ose, so nedelavni kradljivci. Oba opazna pogleda – grozljiva upodobitev slavčka in komični pogled na ljudi pa zastavita še zadnje vprašanje v zvezi z besedilom: Ali je ob takem združevanju pogledov mogoče govoriti o prvinah groteske? Če so prvine groteske povezovanje raznorodnih elementov (komično, tragično, grozljivo, fantastično, nesmiselno), pretirana deformacija in vzbujanje emotivnosti na meji med trpko resnim in smešnim, potem je brez dvoma groteskne prvine najti že na ravni jezika, na primer v razkoraku med označevanjem (preparacija) in med tem, kar označeno dejansko je (kanibalizem), v povezovanju besede, ki vzbuja asociacijo groze (ljudožerstvo) in njenega komičnega preoblikovanja (mravlježerstvo) ter v nizu podob (pohabljen mravlje po napadu slavčka, Dobromravov z nategnjenimi nogami ipd.). Sporočilna in emotivna večplastnost *Avtomoto mravelj* je bržkone tudi vzrok popularnosti besedila, ki je bilo tudi uprizorjeno kot mladinska gledališka igra; s hkratnostjo napete zgodbe in družbene kritičnosti, izhajajoče iz spoznanja, da avtomatizem izvira iz prilagodljive zavesti, je besedilo tematsko univerzalno.

(Nadaljevanje v prihodnji številki)

Summary

SONORITY, IMAGINATION, COMMUNICATION

Communication, a noticeable characteristic of Snój'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