

RAZPRAVE – ČLANKI

Maria Nikolajeva
Stockholm

ODRAŠČANJE* Dilema otroške književnosti

1. Tristopenjski proces odraščanja

Meja med osrednjimi literarnimi tokovi in mladinsko književnostjo se zdi morda jasno začrtana, vendar so jo le redki literarni teoretiki uspeli definirati, čeprav so mnogi – vključno z menoj – poskušali (glej Shavitt, 1986; Hunt, 1991; Nodelman, 1992; Nikolajeva, 1996 & 1998a). Medtem ko E. M. Forster (1995, str. 44) trdi, da mora »pisatelj, ki je tudi sam človek, do svoje tematike čutiti določeno naklonjenost, kar za druge umetnostne zvrsti ni značilno«, v mladinski književnosti take naklonjenosti pravzaprav ni, ker je tu tematika – otroštvo – pisateljevemu izkustvenemu svetu tuja, čeprav so bili seveda tudi pisatelji nekoč otroci. Pojmi kot so otroštvo, odraščanje, rojevanje in umiranje v mladinski književnosti odražajo mnenja odraslih, ki ustrezajo – ali pa tudi ne – dejanskemu položaju in doživljanju resničnih otrok v resnični družbi (Lesnik-Oberstein, 1994). V številnih študijah mladinske književnosti naletimo na mnenje, da je otroštvo nekaj, kar je za odrasle nepovratno izgubljeno, in da jim literarni svet vzbuja varljivo upanje, da je njihovo izgubljeno Arkadijo še vedno moč obuditi. Za nekatere kritike, ki se s to teorijo ne strinjajo, mladinska književnost ni namenjena mladim bralcem, ampak je neke vrste pripovedniška terapija za razočarane odrasle. Ta pogled naprimer zagovarja Jacqueline Rose v svoji znani študiji *Primer Petra Pana ali nemožnost otroške literature* /The case of Peter Pan, or the impossibility of children's literature (1984)/; zdi se ji bolj ali manj samoumevno, da resnična komunikacija med odraslimi pisatelji in otroškimi bralci ni ne potrebna ne možna. To provokativno in sporno teorijo bom podrobneje obdelala v nadaljevanju.

Ustaljeni način predstavljanja mladinske književnosti je delitev na 'žanre' oziroma zvrsti: domišljajske, pustolovske, domačijske, šolske, živalske zgodbe in slikanice. Deloma je to povezano z učitelji in knjižničarji, ki imajo radi jasno določene kategorije in knjige razvrščajo v predale glede na teme, vprašanja in

* Besedilo je iz knjige *Children's Literature as Communication*. Ured. Roger D. Sell, Amsterdam in Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002. O tej odmevni zbirki razprav je poročala Meta Grosman v reviji *Otrok in knjiga*, št. 57 (2003), str. 72–76.

ideje, ki jih obravnavajo. Zanimivo je, da v odrasli literaturi le redko naletimo na tovrstne opredelitve, saj o *Prevzetnosti in pristranosti* (Pride and Prejudice) ponavadi ne govorimo kot o domačijem romanu, o *Zločinu in kazni* ne kot o grozljivki, *Sto let samote* pa tudi ni fantastika. Vse te knjige so pač romani in nič drugega. Literarni učbeniki vsebujejo poglavja o elizabetinski, viktorijanski in postmoderni književnosti, v učbenikih, ki obravnavajo mladinsko književnost, pa je bistveno bolj pogost žanrski oziroma tematski pristop, zelo očitna pa je tudi skrb odraslih za vzgojo mladih bralcev.

Glavna pomanjkljivost takega pristopa je – vsaj po mojem mnenju – da so te razlike večinoma umetne, še posebej razlika med domišljijo in realizmom, ki jo John Stephens (1992, str. 7) pojmuje kot »najpomembnejšo splošno značilnost mladinskega leposlovja«. Zame osebno je otroška književnost predvsem 'mitična' ali vsaj nemimetična. Moja temeljna hipoteza je, da je literatura predvsem simboličen opis procesa dozorevanja (inicijacija, obred prehoda) in kot taka ni strogo mimetični odraz neke konkretne 'resničnosti'. Otrokom in mladini namenjena besedila se navezujejo na neko povsem določeno fazo poti od otroštva do odraslosti, za katero so značilne bodisi nekakšna prvobitna harmonija (Arkadija, Paradiž, Utopija, idila) bodisi različne stopnje odstopanja od te harmonije.

Ideja mladinske književnosti kot upodobitve procesa odraščanja ni izvirna, lahko pa jo uporabljamo za različne namene in obravnavamo za različnih zornih kotov, odvisno od proučevalčeve splošne teoretske naravnosti. Odraščanje je pogost predmet formalističnih in strukturalističnih teorij, kot sta naprimer funkcionalni model Vladimirja Proppa (1968) in Greimasov aktancijski model (1983), katerih osnovna značilnost je nasprotje med pomanjkanjem in odpravo pomanjkanja (Propp) oziroma med 'željo' in 'nujnostjo' (Greimas). Podobna je teorija, ki se naslanja na model jungovske psihoanalize in se tudi ukvarja z evolucijo od prvotne harmonije (situacija pred pomanjkanjem oziroma negativnim dogodkom v strukturalnem modelu) do konflikta in na novo vzpostavljenega ravnotežja. Za jungovskega literarnega kritika so zunanji dogodki v pripovedi le projekcije posameznikovega notranjega sveta. Medtem ko nam strukturalistični model odkriva zgradbo same pripovedi, nam psihološki model pokaže, kaj se skriva za strukturo. Oba modela lahko obravnavata naše predstave o tem, kakšno je ali naj bi bilo človeško odraščanje, čeprav noben od njiju ni pragmatičen v smislu prikazovanja resničnega sveta.

Gledano s te perspektive se zdi smiselno mladinsko književnost proučevati z vidika glavnega junaka in njegovega mesta v procesu odraščanja. Tu nam je lahko v pomoč Northrop Frye s svojim modelom 'razseljenosti' (Frye 1957; cf. Wolf 1985), na osnovi katerega besedilo lahko umestimo v široki spekter, ki sega od čistega mita do popolnega razpada mitskih struktur. V okviru tega koncepta je najpomembnejša transformacija mitskega, nelinearnega časa v linearni čas. Besedila, ki sem jih sama označila za utopična ali pripadajoča predzgodovinskemu času, približno ustrezajo Fryjevi definiciji mitskega tipa, karnevalski teksti so na njegovi lestvici nekje med romantiko in visoko mimetičnostjo, književnost minljivega časa pa bi bila po Fryju ironična oziroma nemimetična. Te kategorije se na nek način ujemajo s tremi vrstami mladinske književnosti, ki jih Peter Hunt (1994, str. 27) označuje z izrazi 'zaprte', 'polzaprte' (zlasti »Bildungsroman«) in 'nedokončane' (z odprtim koncem, ki je bolj pogost v literaturi za odrasle). Ta pristop nas med drugim odvezuje od tradicionalne in po mojem mnenju precej zastarele delitve

otroških oziroma mladinskih knjig na realistične in domišljajske, hkrati pa pojasnjuje nekatere bistvene razlike med mladinsko in odraslo književnostjo in ponuja odgovore na vprašanja, ki so si jih strokovnjaki že dolgo zastavljali. Bralcem, ki jih zanima podrobnejša razlaga tega vprašanja, priporočam svojo knjigo *From mythic to linear: Time in children's literature* (Od mitskega do linearnega: čas v otroški književnosti, 2000).

Splošno znano je, da so otroke pred obdobjem romantike enačili z odraslimi in jih niso imeli v ničemer za boljše od slednjih. Anglosaška literarna kritika rada izpostavlja Blakea in Wordswortha kot vira novega pojmovanja otroštva, čeprav so podobne teorije razvili tudi romantični pisci v drugih delih sveta. Z vidika sedanosti je bistveno, da so romantiki otroštvo enačili z idiliko, odraščanje pa z izgubo raja. Pojem otroka kot nedolžnega bitja se je v otroški književnosti obdržal še dolgo zatem, ko je romanticizem že utonil v pozabo. Za tradicionalno otroško oziroma mladinsko književnost je slikanje idiličnega otroštva pravilo, ki ga upošteva večina klasičnih del, kot so *Heidi*, *Veter v vrbah*, *Skrivnostni vrt*, živalske zgodbe Beatrix Potter, *Lastovke in amazonke* (Swallows and Amazons), Medved Pu in zgodnje zgodbe o Muminih. Zelo pomembna značilnost teh zgodb je ciklično in ponavljajoče se dogajanje, ki krepi iluzijo večnega paradiza: »[...] in v tem čarobnem kraju na vrhu gozda se bosta vedno igrala deček in njegov medved« (Milne 1972, str. 176). Mladinska književnost je tako ohranila mit srečnega in nedolžnega otroštva, ki se napaja s srečnimi spomini pisateljev in njihovimi grenkimi spoznanji o nezmožnosti vrnitve v idiliko otroštva. Pojem brezskrbnega otroštva seveda nima nič opraviti z resničnostjo otroškega vsakdana in se v sodobni otroški oziroma mladinski književnosti sploh več ne pojavlja.

Razlike med književnostjo predminljivega časa, karnevalskega in književnostjo minljivega časa, ki so pravzaprav odraz razlik med mladinsko in odraslo literaturo, lahko razložimo z linearnim oziroma nelinearnim časom. Tu je zelo zanimiv, v Romuniji rojeni filozof in strokovnjak za mitologijo Mircea Eliade (1955, 1963), ki pravi, da miti pripovedujejo o dogodkih iz pradavnine in da so posvetna dejanja pomembna le, v kolikor namerno ponavljajo pradavne in svete obrede. Stari Grki so večni, mitski čas poimenovali *kairos*, da bi ga lažje razlikovali od merljivega, linearnega časa, ki so mu rekli *kronos*. Izraz *kairos* naprimer nastopa v znamenitem poglavju o času v *Ekleziastih* (3: 1–8). *Kairos* je za razliko od *kronosa* reverzibilen, kar pomeni, da ga s pomočjo obredov in praznovanj, ki so le človeške ponovitve prvobitnih dejavnosti, lahko spet povežemo z linearnim časom. V sodobni književnosti se časovni vzorec *kairosa* uporablja celo za parodične in karnevalske namene (Smedman 1988). Sodobna zahodna književnost za otroke je pisana s filozofskega vidika, ki temelji na linearnem času, ta pa ima svoj začetek ter konec in vse zgodovinske dogodke pojmuje kot edinstvene pojave. S tega stališča se nam prehod iz krožne v linearno pripoved v mladinski književnosti kaže v novi luči.

Kadar čas doživljamo kot linearen pojav, se nam odraščanje, staranje in smrt morda zdijo strašljivi. Nasprotno pa je v mitu, kjer je *kairos* reverzibilen, celo smrt minljiva. Mit o bogu, ki se bo vrnil – univerzalni mit vseh kultur – obljublja, da po smrti vselej nastopi vstajenje. Podobno reverzibilna je smrt tudi v mnogih priljubljenih otroških pravljicah. Sneguljčica umre, a ponovno oživi, mrtva mati svojim otrokom priskoči na pomoč v borbi s hudobno mačeho in tako dalje. Po splošno veljavni formuli se v pravljicah linearno dogajanje vedno izteče v večni, mitski čas: »In potem sta na veke vekomaj srečno živela.«

Po Eliadeju je iniciacija v starih časih pomenila, da se je moral človek soočiti s svetim, smrtjo in spolnostjo. Če predpostavljamo, da ciklični čas, ki je tesno povezan z romantičnim pojmovanjem otroštva, junaka vpelje v sveto, sta naslednji stopnji iniciacije verjetno rojstvo in smrt, dva najpomembnejša vidika človeškega obstoja. Brž ko mladinska književnost zapusti območje nedolžne idilike, postane vpeljava teh dveh misterijev neizogibna. Tema nekaterih svetovnih uspešnic mladinske književnosti je prav otrokov nagoni odpor do odraslosti, najdemo pa jo tako v *Petru Panu*, *Malem princu*, *Piki Nogavički*, poznejših zgodbah o Muminih, itd. V teh knjigah so odrasli pisatelji verjetno izživeli svoje boleče spomine na odraščanje, njihovi junaki pa se na ta izziv odzivajo na različne načine. Peter Pan se odseli v kraj, kjer mu ne bo treba nikoli odrasti, Pika Nogavička pa zaužije čarobno tabletko. Muminova otroška odvisnost od mame izgine, ko neskončno dolgo poletje preide v jesen in pride čas za spremembo. Potem ko človeški otrok odkrije, da ni eno s svojo mamo, se mora spoprijeti še z neizogibnostjo odraščanja, kar je najbrž enako stresno. Dejstvo, da sta spreminjanje in odraščanje dandanes osrednji temi mladinske književnosti, pravzaprav ni presentljivo.

2. Predminljivi čas v mladinskem leposlovju

V arkadijski ali utopični mladinski književnosti se mit o otroštvu enači z mitom o zlati dobi. V angleški literarni teoriji se v tej zvezi najpogosteje omenjajo knjige *Veter v vrbah*, *Skrivnostni vrt*, *Male ženske*, zgodbe Beatrix Potter, *Ana z Zelene domačije*, *Lastovke in Amazonke* in *Medved Pu*, v švedski pa naprimer zbirka Astrid Lindgren o Hrupni vasi. Ti primeri jasno kažejo, da se pojem utopije pojavlja v vseh konvencionalnih žanrih. Pravzaprav ločimo tri glavne zvrsti otroške utopije: fantazijsko (*Veter v vrbah*, *Medved Pu*), domačijsko (*Male ženske*, *Majhna hiša v velikem gozdu*, *Hrupna vas*) in družbeno (*Kralj Matjažek* Janusza Korczaka). Skupne značilnosti vseh treh zvrsti so: pomembnost določenega prizorišča, avtonomija 'srečnega kraja', ki je ločen od drugega sveta, nek splošni občutek ubranosti, poseben pomen doma, odsotnost represivnih elementov civilizacije (denarja, dela, zakonov, vlade), odsotnost smrti ter spolnosti in posledično – splošni občutek nedolžnosti.

Večina idilične književnosti se dogaja na podeželju; prevladujejo podobe dreves, travnikov in vrtov, poudarek pa je tudi na povezanosti glavnih junakov z naravo. Letni čas je praviloma poletje, zato je vreme vedno lepo, razen morda kakšne priložnostne nevihte, ki se pojavi kot simbol junakove trenutne žalosti ali zaskrbljenosti. Pomembno je, da to prvobitno stanje ni le prostorsko – Arkadija – ampak tudi časovno – Zlata doba, a se na žalost vedno bolj izgublja v preteklosti. Odraslemu sobralcu se mora zdeti vse to obilje pisateljevih nostalgčnih čustev prav ganljivo.

Svet Arkadije je tudi povsem avtonomen. Pogosto je posebej poudarjena zaprtost kraja dogajanja, kar je še zlasti značilno za mnoge knjige, v katerih nastopa vrt (*Skrivnostni vrt*, *Tomov polnočni vrt*). Vrtni zidovi in ograje so meja z okolico oziroma s svetom odraslih, ta meja pa hkrati varuje in omejuje. Ta zaprtost otrokom omogoča, da svet doživljajo po svoje, še zlasti, ker je to povsem varen svet. Otrok ima tu možnosti, ki mu v resničnem življenju niso dane, kar mlade bralce pogosto napelje na misel, da so odrasli v življenju pravzaprav odveč.

Poseben pomen doma kot tudi idiličnih prizorišč dogajanja nasploh je povezan s pojmom svetega kraja – oziroma kraja v središču veselja – v arhaični miselnosti. Celo v knjigah, ki so si med seboj na moč različne (*Male ženske*, *Veter v vrbah* in *Hobit*), je dom predvsem varno zatočišče oziroma kraj, kamor junaki spadajo in kamor se po raziskovalnih podvigih v zunanjem svetu tudi vedno vračajo.

V Arkadiji ponavadi ni ne denarnih skrbi ne pomanjkanja hrane. Pu ima neskončne zaloge medu, muminovska mama pa ima v svoji torbi – nekakšni sodobni različici roga izobilja – pripomočke za zadovoljevanje vseh mogočih potreb. Premožna krastača je zasvojena z dragimi igračami, najhujša težava sester March, ki imajo same sebe za revne, pa je, da ne morejo kupovati dragih božičnih daril. Kritiki tu pogosto zapadajo v sociološke analize in upravičeno poudarjajo, da je tipični junak (ali žival, ki ga simbolizira) klasičnega mladinskega leposlovja praviloma pripadnik višjega srednjega razreda, s katerim se bralci s podobnim družbenim statusom zlahka poistovetijo, čeprav je ta značilnost povezana tudi z drugimi in bolj zapletenimi vzroki. Dejstvo je namreč, da za majhnega otroka osnovne življenjske potrebe sploh niso vprašanje. Seveda se sčasoma lahko pojavijo razne prikrajšanosti, naprimer izguba varnega materinega naročja, ker pa je namen arkadijske književnosti otroku privzgojiti občutek varnosti in zaupanja, so njegove osnovne potrebe, kot sta varnost in toplota, tako na telesni kot na čustveni ravni vedno izpolnjene. Tudi v tem primeru je sporočilo otroku vsaj zavajajoče, če že ne kar nepošteno, saj pisatelj in odrasli sobralec prav dobro veda, da hrana in denar nista samoumevna. Poznamo celo otroške knjige, ki zelo nazorno obravnavajo problem pomanjkanja hrane, naprimer v smislu nagrade in kazni (Bergstrand & Nikolajeva, 1999; Nikolajeva, 2000a, str. 11–16, itd.).

Kar zadeva dve najpomembnejši in v književnosti za odrasle povezani temi – smrt in spolnost – lahko zatrdimo, da ju v arkadijski književnosti ni. Junaki – ljudje ali živali – so upodobljeni v predpubertetnem obdobju, na stopnji nedolžnosti, preden odkrijejo svojo spolno identiteto. Še huje, na tej stopnji so nekako zamrznjeni in nimajo ne želje ne možnosti za rast in razvoj. V arkadijski literaturi torej ni ne odraščanja, ne zorenja, ne staranja in seveda tudi ne smrti. Nekateri kritiki, naprimer Jacqueline Rose (1984), trdijo, da je to le odraz avtorjeve nezrelosti oziroma strahu pred staranjem in smrtjo, sama pa menim, da je to pač nujna značilnost arkadijske otroške književnosti nasploh.

Dva pomembnejša označevalca idilične književnosti sta ciklični koncept časa in nekaj, čemur naratologi pravijo pogostost ponavljanja ali iterativna frekvenca. Kot že omenjeno, je čas v idiličnih zgodbah vedno cikličen; linearnega razvoja bodisi ni ali pa se odvija v nekakšnem krožnem vzorcu. Značilno pa je, da je v 'realističnih' knjigah, kakršni sta *Male ženske* in *Majhna hiša v velikem gozdu*, kjer je tek *kronosa* neizogiben, posvetni čas vedno omejen na trajanje enega leta in da se cikel s koncem knjige dopolni. Številni strokovnjaki so opozorili na pomen letnih časov v delu *Veter v vrbah*. Gre za to, da so letni časi ciklični in da se ponavljajo. Niso trajni, ker je čas krožen, mitski in raztegljiv, junaki pa imajo leto za letom enako starost. Tudi v *Skrivnostnem vrtu* prehod iz zime v pomlad simbolizira vrnitev v raj. Spremembe v naravi so odsev Marijinega in Colinovega duhovnega napredka.

Izraz pogostost ponavljanja se nanaša na dogodek, ki je opisan le enkrat, a se v zgodbi večkrat oziroma redno ponavlja. Ta način se razlikuje od singularnosti, ki je v literaturi veliko pogostejša in pomeni, da se vsak opisani dogodek

zgodí le enkrat. Tudi tu gre za tesno povezanost idilike s pojmom *kairosa*, ki odraža nasprotje med poganstvom in krščanstvom. Kristusova mučeniška smrt je edinstven dogodek in je za razliko od smrti poganskih bogov, ki se vračajo, ne moremo podoživljati skozi redne obrede. Nenazadnje se iterativna frekvenca v arhaičnem pripovednem času ujema z rabo besede 'vedno' v mladinski književnosti predminljivega časa. V *Hrupni vasi* je ponavljanje naznačeno že na začetku knjige: »Vedno smo ...«, »Vedno bomo ...«. Strokovnjak Gerard Genette (1980: 113–127) trdi, da je Proust v rabi ponavljanja skoraj edinstven. Najbrž pa ni naključje, da je slogovna značilnost, ki se v odrasli literaturi pojavlja le kot izjema, v mladinski književnosti tako rekoč pravilo.

Z analizo časa in ponavljanja pravzaprav že prehajamo od ravni zgodbe (prioriše, tematika, motivi) na raven diskurza. Obstajata pa dva strogo narativna elementa, ki sta po mojem mnenju ključna za idilične zgodbe: kolektivni junaki in vsevedni pripovedovalci. Raj je kolektivna izkušnja, ki jo lahko doživljamo le skupaj s sorodnimi dušami, pa tudi sicer je dogajanje v idiličnih zgodbah ponavadi podano le površno, kar velja tudi za duševno življenje junakov. Za pripoved, ki temelji zgolj na zunanjem dogajanju, pa je raba kolektivnih junakov seveda zelo privlačna.

Zanimivo je, da so kolektivni junaki značilnost mladinske književnosti nasploh, medtem ko se v literaturi za odrasle pojavljajo le izjemoma, pa še to predvsem v eksperimentalnih romanih (npr. *Valovi /The Waves/ in Ko sem umiral /As I lay dying/*), za kar je najbrž več razlogov. Kolektivni junaki so prikladen predmet poistovetenja za bralce vseh spolov in različnih starosti, kolektivni značaji pa lahko bolj plastično prikažejo različne strani človeške narave; tako je en otrok v skupini naprimer pohlepen in sebičen, drugi pa brezskrben in neodgovoren, itd. Kolektivni junak je v bistvu zelo uporabno pedagoško sredstvo in se pojavlja v zgodbah, ki si med seboj niso niti najmanj podobne (*Male ženske, Veter v vrbah, Otroci železnice, Medved Pu, Hrupna vas in Peterica na otoku zakladov*).

Nenazadnje se moramo dotakniti še vprašanja avtorskega (odraslega) nadzora oziroma problema pripovedovalca. Zdi se, da je v idiličnem leposlovju najpogostejši tip pripovedovalca nekdo, ki je vseveden, vsenavzoč in neredko tudi učiteljski. Povsem naravno je, da bo odrasel avtor v slikanju izgubljenega raja občutil globok prepad med seboj in upodobljenimi junaki oziroma dogodki. Vsevedni pripovedovalec, ki je usmerjen le na zunanjo plat likov v zgodbi, je zato verjetno edina možna rešitev.

3. Protislovne želje

Glavni paradoks arkadijske književnosti se skriva v nepremostljivem nasprotju med skoraj prisilno potrebo odraslih po socializaciji otroka in njihovim nostalgичnim idealiziranjem nedolžne blaženosti otroštva. Za mnoge bralce in strokovnjake je knjiga *Heidi* avtorice Johanne Spyri (1880) najboljši možni primer idilične zgodbe. A vendar se jo da brati tudi kot 'spreobrnjensko oziroma reformistično' pripoved, v kateri je vsebinski poudarek na 'spremembi in spreobrnjenju Heidijinega dedka' (Usrey, 1985; str. 233). Gledano s tega vidika je otroška knjiga pravzaprav le pretveza za upodobitev grešnega in skesanega odraslega, otrok pa zgolj sredstvo za odrešitev odraslega, ki je resnični junak zgodbe. Sama menim, da to ni prav, in

da so napačne tudi interpretacije, ki izhajajo iz nasprotja med naravnim okoljem gora in mestno civilizacijo. Že res, da je Heidi 'naraven' otrok, preprost (čeprav vse prej kot neumen), nepokvarjen, ostrih oči in zdravega duha. Daleč od doma, v velikem mestu, začne hirati kot ptič v kletki, a vendar zbere voljo in pogum, da se vrne v planine, hkrati pa odreši še svojo bogato prijateljico in dokaže, da so življenje v naravi, zdrava kmečka hrana, svež zrak in dobra volja veliko več vredni od mestnega udobja. A vendar je imelo kratko bivanje v Frankfurtu na Heidi premočan vpliv, da bi bila njena vrnitev v prejšnje življenje tako preprosta in brez težav, kot nakazujeta knjiga in tale razlaga. Podobno kot večina otroških likov v mladinski književnosti se mora tudi Heidi socializirati, kar pomeni prilagoditi se zahtevam in pravilom odraslih. Pri tem izgubi svojo 'naravnost' in se mora med drugim naučiti tudi brati in pisati. Čeprav se vrne v planine, ostane razpeta med željo po naravnosti ter nedolžnosti in potrebo po socializaciji.

Ta knjiga glede na svoje izhodišče pravzaprav ne more imeti zadovoljivega konca. Čeprav se Heidijina naravnost ves čas prikazuje kot nekaj vzvišenega nad pokvarjenostjo vaščanov in meščanov, Heidi ni mogoče kar tako vrniti nazaj v naravo, ampak mora očitno priti do nekakšnega kompromisa. Naslov 11. poglavja »Heidi nekje zmaga, drugje pa izgubi« se sicer nanaša na nekaj drugega, a vendar v enem stavku povzame vsebino cele knjige. In čeprav se bo manj zahtevnemu bralcu ta kompromis morda zdel povsem ustrezen ('srečen konec'), gre tu v bistvu za večno vprašanje mladinske književnosti, namreč da otrok svojo prvobitno nepokvarjenost lahko ohrani le, če umre mlad, torej preden postane socializacija neizogibna. In res se v viktorijanski mladinski književnosti – naprimer v knjigi Georgea Macdonalda *Na hrbtu severnega vetra* (At the back of the North Wind, 1871) – uboj otroškega junaka ponuja kot najboljša možna rešitev (Plotz, 1995). Kjer torej Malcolm Usrey *Heidi* razlaga kot zgodbo o nepokvarjenem otroku, ki spreobrne odraslega grešnika, jo sama razumem predvsem kot zgodbo o nasilju odraslega sveta nad otroško nepokvarjenostjo, v kateri pa je antisocialni 'byronovski junak', kot Usrey označi dedka, enako nebogljen kot otrok. Protislovne avtorjeve želje – omogočiti otroku, da ohrani svojo nepokvarjenost in ga hkrati prisilno socializirati – se morajo ukloniti družbenim pričakovanjem (glej Nikolajeva 2000b).

Heidi je v zahodni otroški književnosti spodbudila celo galerijo likov 'nepokvarjenega' otroka, ki se mora včasih mehko, včasih pa tudi grobo prilagoditi svetu odraslih. Pisatelji se s tem vprašanjem spoprijemajo zelo različno. Tako se mora naprimer Anne Shirley odreči svoji bujni domišljiji in pesniškemu jeziku, da bi se lahko prilagodila šoli, ki ji jo vsiljujejo odrasli. Čeprav je ta izbira v nekem pogledu gotovo pametna, saj je šola pogoj za denarno neodvisnost in značajsko pokončnost, jo družba nedvomno zatre in utiša, kajti Anne se mora v zameno za to, da jo ljudje sprejmejo, odreči delu svoje osebnosti (Ahamnsson, 1991). Po drugi strani pa Pika Nogavička – lik, ki se povsem odkrito zgleduje po Anne Shirley (Ahmannsonn, 1994) – poleg popolne svobode vedenja in stalnega dotoka denarja uživa tudi popolno svobodo govora, kar zelo rada dokazuje s svojimi sijajnimi bahaškimi zgodbicami in svobodo kršenja jezikovnih pravil: »Zmeraj sem pisala morska bulezn, pa se je čisto dobro obneslo.« (Lindgren, 1959, str. 45). Celo površna primerjava Heidijinega prvega dne v Frankfurtu in Pikinega prvega obiska šole ali nesrečne čajanke nam pokaže, da jo Pika vedno dobro odnese, Heidi pa je večna žrtev zastraševanja in poniževanja. To ni le posledica dejstva, da sta knjigi izšli v časovnem razmaku petinšestdesetih let, ampak predvsem Pikinega poseb-

nega položaja, saj morata njena prijatelja Tomaž in Anica kljub prijateljstvu z njo še naprej hoditi v šolo in se pri mizi lepo vesti. Pravzaprav se pisatelji še danes v grobem držijo družbeno pogojenega kalupa spola, izjema so morda le domišljajske zgodbe in znanstvena fantastika. V mladinski književnosti se 'naraven in nepokvarjen' otrok upodablja le z določenimi omejitvami.

Podobno je v Medvedu Puju, kjer Arkadija ni ogrožena od Stoletne hoste, slabega vremena ali Zelo hudih živali, ampak od znanja in šole (glej npr. Lurie, 1990, str. 154–; Kuznets, 1994, str. 52–). Pu je pravzaprav le podoba otroškega junaka Christopherja Robina, njegov projicirani jaz, Pujeve pesmi pa predstavljajo govorno kulturo, v kateri jezik ni omejen s pravili, slovnica in slovar pa sta poljubna. Znanje, ki si ga Christopher Robin pridobi v zunanjem svetu, je zapisano, urejeno in strogo zakoličeno. To je svet, v katerem ni prostora za Pikčaste in Rastlinojede Pridemprece. Lakanovsko rečeno je Pujeva poezija imaginativna (gl. Stanger, 1987, str. 42), medtem ko Christopher Robin spoznava simbolični red. V poglavju »Kaj dela Christopher Robin ob dopoldnevih« je Pujsek prepričan, da je črka A nevarna past. Znak razbere 'imaginarno' in 'slikovno', njegov konvencionalni pomen pa mu je tuj. In ko Christopher Robin prvič v življenju pravilno napiše sporočilo, je to vsekakor izstop iz otroške nedolžnosti.

Avtorji mladinske književnosti se morajo torej neizogibno soočiti z njeno 'nemoznostjo' (Rose 1984). Napetosti med dvema protislovnima željama pač ni moč razrešiti v enem samem besedilu. Avtorji se zato poslužujejo različnih načinov njenega premoščanja in nekaj sem jih že naštela. Zgodbo lahko razpletejo tako, da glavni junak umre mlad, torej še preden bi bil podvržen obvezni socializaciji. Vendar bi bilo danes to, kar je bilo v viktorijanskih časih povsem sprejemljivo, zelo moteče. Lahko se zatečejo v domišljijo, tako kot naprimer Astrid Lindgren pri Piki Nogavički, ki ji njena nadnaravna moč omogoča popolno svobodo. Ne nazadnje avtor bralčevo pozornost lahko preusmeri z glavnega junaka na nadomestek, tako kot na koncu *Hiše na Pujevem oglu*, kjer smo pričla žalostni ločitvi, toda žalosten ni otrok, pač pa igrače. In medtem ko bo manj zahteven bralec z vsemi naštetimi rešitvami najbrž kar zadovoljen, bo strokovnjak razočaran, ker se pisatelj z njimi očitno izogiba bistvu.

4. Karnevalsko leposlovje

Prva stopnja iniciacije otroškemu junaku ponuja možnost raziskovanja sveta v obliki igre oziroma začasnega odmika od idile, *kairosa* in harmonije. Kritik Bahtin (Bahtin, 1968) je to primerjal s pustom ali karnevalom, med katerim je osebi na dnu družbene lestvice – v srednjem veku norcu, v mladinski književnosti otroku – dovoljeno zamenjati vlogo z najvišjo osebo – kraljem ali odraslim – in postati močna, bogata, pogumna ter zaslužna za junaška dejanja.

Vendar pa že sam koncept karnevala predpostavlja časovno omejitev. Otrok, ki mu je bilo dovoljeno zapustiti varno zavetje doma in se podati na pot drznih pustolovščin, se nazadnje vrne na točko ena, kjer spet velja prvotni red. Temu včasih rečemo srečen konec. Časovni vzorec karnevalske zgodbe se giblje od *kairosa* do *kronosa* in nazaj. Glavni junak se giblje v krogu in mu ni dovoljeno odrasti.

V pustolovskih zgodbah za mladino junakom za razliko od mitskih junakov (ali novincev med iniciacijo) ni treba v celoti odgovarjati za posledice svojih dejanj.

To, kar je opisano, ni pravi obred prehoda, ampak le igra, piknik ali karneval (v Bahtinovem besednjaku). S tem da junake odvežejo vsakršne odgovornosti za dejanja, storjena med karnevalom, avtorji malce prikrijejo odmik od rajske nedolžnosti.

Podobno kot idila je tudi karneval zmes vseh običajnih žanrov mladinske književnosti – fantazijske in pustolovske zgodbe ter komedije zmešnjav, ki se pogosto poslužuje krink oziroma mask. Pri domišljjski zgodbi se karnevalski vzorec začne z realističnim prizoriščem v vsakdanjem svetu, nato pa se glavni junak – pogosto je to kolektivni junak oziroma skupina otrok, bratov, sester ali prijateljev – s pomočjo čarovnije nenadoma poda v kako nadnaravno ali pravljичno deželo, kjer mora opraviti določeno nalogo, naprimer ubiti hudobnega zmaja. Nedolžni otrok postane junak, opremljen z vsemi potrebnimi materialnimi atributi (naprimer mečem in konjem), zraven pa še z modrostjo, pogumom in duhovno močjo. Po uspešno opravljeni nalogi se seveda spet vrne v vsakdanje življenje.

Karnevalski vzorec je odprt za različne razlage, med drugim tudi za psihoanalitično, v kateri so zle sile pravljичnega sveta pravzaprav projekcije temne strani junakove narave oziroma – v jungovski terminologiji – njegove Sence. Odhod v drugi svet je pogosto posledica nekakšnega 'primanjkljaja' (Propp) ali 'razcepa' (Jung), ki se v junaku sproži že za časa življenja v realnem svetu.

Zelo značilen primer karnevalske književnosti je knjiga *Lev, čaravnica in omara*, ki se dogaja v Angliji med drugo svetovno vojno. Štirje otroci se s pomočjo čarobne omare nenadoma znajdejo v drugem svetu, v pravljичni deželi z imenom Narnija, ki ji vlada hudobna Bela čaravnica, ki je nekdanje srečno kraljestvo vkovala v večni led. Otroci se pod vodstvom leva Aslana, zaščitnika Narnije, spopadejo s čaravnico in postanejo kralji ter kraljice Narnije, čeprav se nazadnje s pomočjo omare vseeno vrnejo v domači svet. Tudi v naslednjih knjigah se na različne načine spet podajajo v Narnijo, se tam spopadajo z različnimi nalogami in se vračajo domov. Izjema je le zadnja knjiga, *Poslednja bitka* (*The Last Battle*), v kateri je zasnova zgodbe prvič linearna.

V Narniji smrt ni nekaj dokončnega. Aslan je ubit, a oživi, poleg tega pa obudi v življenje začarane kamnite figure. Eden od zlobnih načrtov Bele čaravnice je namreč tudi ustaviti tok časa in deželo začarati v večno zimo, kar je enako kot nebivanje ali smrt. Toda Aslanova smrt in vstajenje – obred nesmrtnega boga, ki ima prej poganski kot krščanski pomen – obnovita ciklični čas. Pomlad kot vedno spet sledi zimi in idilična pokrajina se prebudi. Narnija se povrne v predminljivo stanje, kot si ga je pred davnimi časi zamislil Aslan, nato pa se cikličnost nenadoma konča. Odrasli kralji in kraljice Narnije se varno vrnejo domov in spet postanejo otroci. Čudovita dogodivščina je bila le 'predah', piknik. Tu gre za podobnost z računalniškimi igrami, kjer vedno, kadar postane igra pretežka ali preveč strašljiva, lahko pritisnemo na gumb za izhod in začnemo znova. Pravzaprav to v nadaljevanjih počno tudi otroci, ki vedno znova začenjajo na isti točki, dokler jih igra ne neha zanimati oziroma je ne prerastejo.

Značilen vzorec v fantazijski pripovedi je preskok v času. V *Zgodbi o amuletu* (*The Story of the Amulet*) se otroci varno in udobno selijo v različne dežele in časovna obdobja. V nekaterih sodobnih zgodbah na to temo so časovni popotniki opremljeni celo s priročno prtljago za čez noč. Toda ta lahkotnost in udobnost časovnih preskokov postavlja pod vprašaj karnevalski tip književnosti nasploh. Ali junaki takih zgodb res odraščajo in postajajo zrejši? Ali pa je potem, ko se

vrnejo s svojih čarobnih popotovanj, spet vse tako kot prej in kot da se ni nič zgodilo? Ali so zaradičasne izkušnje svobode modrejši in bolj izkušeni? Ali pa so enako daleč od odraslosti kot prej?

Jungovsko navdahnjeni kritiki radi razlagajo zgodbe s sanjsko, temačno in strašljivo vsebino, naprimer potepanja po gozdovih in votlinah (*Božanska komedija, Alice v Čudežni deželi*). Toda že sama narava sanj predpostavlja prebujenje in spoznanje, da je mučnih sanj konec in da se ni treba več boriti za preživetje. Tolkienova zadržanost do *Alice v Čudežni deželi* je posledica uničenja 'drugotne vere', ki jo povzroči razumska razlaga čarobnih pustolovščin kot sanj (Tolkien, 1968). V konvencionalnih fantazijskih pripovedih junaki zaradi svojega bivanja v drugačnem svetu nimajo nobenih posledic, ne glede na to, ali gre samo za sanje. Pustolovščina ni nič hujšega od računalniške igre ali izleta v Disneyland. V zgodbi *Lev, čarovnica in omara* se otroci po vseh preizkušnjah v Narniji, kjer so se izkazali za vredne kraljevske krone in bili modri ter pošteni vladarji, vrnejo v svojo otroško resničnost, izgubijo pa drago plačano znanje in spoznanja, kar pomeni, da od bivanja v drugačnem svetu pravzaprav nimajo nobene koristi. Temu bi prej rekli nazadovanje kot odraščanje. Spet v drugih zgodbah čarovniški pomočniki junakom dejansko izbrišejo spomin, tako kot naprimer stori Merriman na koncu zbirke *Tema se dviga* (*The Dark is Rising*) avtorice Susan Cooper. Glavnim junakom v takih zgodbah ostanejo le megleni spomini. Čeprav so mnogi literarni zgodovinarji fantazijske pripovedi razlagali v kontekstu rituala prehoda, kar med drugim velja tudi za *Leva, čarovnico in omara* (gl. Walker, 1985), so vsi po vrsti prezrli negacijo iniciacije ob prebujanju oziroma popolno izgubo spomina.

Knjiga avtorice Susan Cooper *Proti morju* (*Seaward*) se od njenega prejšnjega dela *Tema se dviga* razlikuje po tem, da imajo v njej mladi junaki vsaj to možnost, da drug drugega ob vrnitvi v resnični svet prepoznajo. Še več, v delu Alana Garnerja *Elidor* glavni junak Roland v resničnem svetu plača visoko ceno za svoje udejstvovanje v čarobni deželi, saj se mu zmeša. V knjigi *Popotnik v času* (*A Traveller in Time*) avtorice Alison Uttley utrpi glavna junakinja zaradi svojih izletov v zgodovino doživljenjske posledice in se zaradi njih ni sposobna spoprijemati s tegobami vsakdanjega življenja. Vse te izjeme nam dokazujejo, da dvomljivo srečen konec v mladinski književnosti ni nujnost, temveč avtorjeva izbira, kar pa ne velja za karnevaleskne zgodbe, kjer je tak konec pravilo.

Karnevalska so lahko celo dela, ki veljajo za realistična. V svoji študiji fantazijske književnosti z naslovom *Magična šifra* (*The magic code*, 1988) dokazujem, da načelno ni razlike med fantazijskimi pripovedmi, ki se dogajajo v pravljичnem svetu in med zgodbami, ki temeljijo na časovnih preskokih. Podobne so si tako po zgradbi pripovedi kot po funkciji časa, koncept karnevala pa zabriše tudi razliko med čudežnimi in nečudežnimi dogodivščinami. Beg od doma – osrednji motiv pustolovskih zgodb – je le pripovedno sredstvo, ki junaka popelje proč od varnega in znanega sveta novim izzivom in izkušnjam naproti, kar je podobno kot pri fantazijski pripovedi, le da junak tu ostane zasidran v realnem svetu. Ponovno poudarjam, da je bistvo karnevala vrnitev običajnega reda oziroma vrnitev v normalno življenje. Karneval je vedno začasen in prehoden fenomen, tako kot tudi samo otroštvo. Otroci, zahvaljujoč čudežem, lastni domišljiji ali nepredvidljivim prigodam, doživijo nekaj podobnega kot norček na karnevalu – spremenijo se v močne, lepe in modre junake in se naučijo letati, premagovati sovražnike ter slepiti odrasle. Toda brž ko je karnevala konec, so spet obsojeni na vsakdanje življenje.

Namen takih zgodb je vsaj deloma verjetno priprava na moralno in psihološko preobrazbo, ki jo otrok doživi na prehodu iz otroštva v odraslost.

Vzemimo naprimer klasično delo *Prigode Toma Sawyerja*, ki se že na prvi pogled po strukturi močno razlikuje od tipične pustolovske pripovedi. Tu ni jasno prepoznavnega vzorca v ritmu domov – proč od doma – spet domov, zgodba pa je prej epizodna kot progresivna, tako kot v kronikah o Narniji. Natančnejše branje nam pokaže, da gre pravzaprav za preplet najmanj dveh zgodb. Ena je progresivna (ali linearna), v njej pa gre za spopad med glavnim junakom in lopovom (Tomom in Indijancem Joejem), zraven pa tudi za iskanje zaklada in princese. Druga je epizodna, vendar lahko v vsaki epizodi prepoznamo že omenjeni krožni vzorec domov – proč od doma – nazaj domov.

V tej epizodni zgodbi se Tom giblje v koncentričnih krogih, vedno dlje od doma in v vedno bolj tveganih podvigih – od shrambe tete Polly do nevarne votline. Če potegavščine v prvih poglavjih še niso hujše od kraje marmelade, preteпов z vaškimi fanti, prelaganja dolžnosti na druge in izogibanja nedeljski šoli, pa je umor na pokopališču že resna zadeva. Pomeni začetek druge linearne zgodbe, hkrati pa v navidez nedolžno idilo vnaša nasilno smrt.

Pobeg na Jacksonov otok je poskus bega pred civilizacijo in se lahko primerja z odraslostjo. Tom in njegov prijatelj se pritožujeta, da »na svetu ni več izobčencev in se sprašujeta, s čim bi se mogla pohvaliti sodobna omika, da bi ji bilo v nadomestilo za to izgubo« (Twain, 1985, str. 66). To se zdi mogoče naivno, vendar ponazarja nostalgična čustva, ki bi jih pisatelj rad prebudil v odraslih, da bi se začeli spominjati svojega otroštva. Vrnitev nazaj k naravi je kljub mnogim radostim, ki jih prinaša, obsojena na propad. Mladi junaki niso pripravljene zapustiti svojih domov, čeprav se jim zdijo dom, šola in cerkev podobni zaporu. Ambivalenten odnos do doma je v pustolovskih zgodbah povsem jasno izrisan, v nasprotju z idiličnimi zgodbami, kjer je dom vedno nekaj pozitivnega.

Po idilični medigri v knjigi prevlada linearna zgodba, ki Tomu prinese precejšnje spremembe v njegovem psihološkem razvoju. Njegovo pričanje proti Indijancu Joeju je gotovo dokaz zrelosti, še zlasti, ker zaradi njega prelomi 'krvno zaprisego', ki jo je pred leti dal prijatelju Huckleberryju Finnu. Ker pa pisatelj, kot sam poudari v Predgovoru, piše mladim 'za zabavo', mora dati Tomu materialno nagrado, po možnosti v obliki zaklada. To je hkrati dolg žanru, a tudi obredno dejanje. Tom dobi zaklad in princeso, tako kot junak v pravljici, čeprav bi bila Beckyjina vloga v zgodbi vredna posebne študije izpod peresa kake feministične kritičarke. Beckyjina prisotnost da zgodbi namreč po eni strani romantičen navdih, po drugi strani pa Tom kljub temu ne kaže nobenih znakov spolnega dozorevanja, kar Jerry Griswold (1996) pojmuje kot dokaz avtorske samocenzure.

Kaj pa smrt, drugi vidik odraščanja? Tom se s smrtjo sreča na dva zelo različna načina. Smrt obrobnege lika in lopova ga ne prizadene tako hudo, da bi začel razmišljati o lastni smrtnosti. Bolj zanimive so njegove domiselne igre s smrtjo (ki se mnogim bralcem očitno zdijo znane). Toda oglejmo si še enkrat dogajanje na otoku, tokrat z mitičnega vidika. Dečki v obrednem prehodu iz otroštva v odraslost zapustijo svoje domove in se podajo v samoto, kjer so se prisiljeni znajti, kakor vedo in znajo. Njihovi sorodniki so prepričani, da so mrtvi in iskreno žalujejo za njimi. Tom in njegovi prijatelji na otoku doživijo obredno smrt, in ko so doma že vsi trdno prepričani, da se jim je zgodilo najhujše, se vrnejo na svoj lastni pogreb. To je z vidika 'realistične' pripovedi slaba šala, hkrati pa sijajna ilustracija

junakove simbolične smrti in preporoda. Tom brez svoje vednosti (in najbrž tudi brez pisateljjeve) uprizori univerzalni mit o vračajočem se bogu. V tem prizoru je smrt prikazana kot nekaj, kar se da preklicati, podobno kot v pravljicah. In čeprav je Tom že dovolj star, da bi se lahko začel zavedati lastne umrljivosti, je avtorju očitno ljubše, da ostane nedolžen in neveden otrok, tako kot v zvezi s spolnostjo.

Strokovnjaki pogosto citirajo Sklep knjige Prigode Toma Sawyerja: »Tako se končuje ta kronika. Ker je to sama zgodba *dečka*, se mora tu ustaviti; ko bi šla še malo naprej, bi morala postati zgodba moža. Kadar človek piše roman o odraslih, natanko ve, kje naj se ustavi – to se pravi pri poroki; kadar pa piše o otrocih, se mora ustaviti tam, kjer je najprimernejše.« (Twain, 1984, str. 229). Tako je Tom na koncu knjige še vedno enako mlad, nedolžen in nepokvarjen kot na začetku. Linearno zasnovana zgodba teče v krogu in ta je zdaj sklenjen, kar pomeni, da se Tom spet znajde na začetni točki, kar močno spominja na Pevensiejeve otroke.

V knjigi pa se pojavlja še en lik, ki je večinoma v Tomovi senci, a zato ni nič manj zanimiv, čeprav je popolnoma drugačen. Huck Finn ima v primerjavi s Tomom nižji družbeni položaj, a več svobode. Mark Twain je tu očitno ambivalenten. Huck se mora po eni strani ukloniti zahtevam družbe in se socializirati, po drugi strani pa mu vsi dečki zavidajo in ga občudujejo. Kljub temu je zanimivo, da celo Hucka na otoku muči rahlo domotožje, čeprav sploh nima doma v pravem pomenu besede. Huck je kot 'največja sirota' od vseh treh dečkov najbolj svoboden, a niti on se ni pripravljen odreči skromnemu udobju, na katerega je navajen. In ko na koncu knjige najde nov dom pri vdovi Douglas, ga doživlja kot zapor, saj je zdaj pripravljen iti do konca, kar bo v 'svoji' knjigi tudi storil. Tom popusti in se pusti socializirati, Huck pa ne.

Huckleberry Finn se morda zdi nadaljevanje *Toma Sawyerja* in verjetno ga otroci res tako doživljajo. Že res, da je nadaljevanje teme o konfliktu med svobodo in civilizacijo, ki je pravzaprav večna tema mladinske književnosti, vendar ta konflikt razreši na svojski način. V *Prigodah Toma Sawyerja* je dom varno zatočišče, mestece pa idiličen kraj, čeprav ga pretresa umor, medtem ko je v *Huckleberryju Finnu* dom le nekaj, od česar je treba pobegniti, mestece pa leglo krutosti in hinavščine. Na začetku knjige se Tom še vedno igra, za Hucka pa se že začenja 'resnično življenje'. Tom za šalo uprizori lastno smrt, Huck pa si mora z isto zvijačo reševati življenje. In to ni več igra. Podobno bi se proti koncu knjige Tom še vedno rad igral 'reševanje' Jima, za Hucka pa je to resna stvar. Zaveda se, da je njuno početje protizakonito in da jima kazen ne uide. Mnogi strokovnjaki so opozorili na zanimivo dejstvo, da se Huckov beg začne na istem Jacksonovem otoku, ki je bil v *Prigodah Toma Sawyerja* prizorišče nedolžne robinzonijade. Knjiga se začne kot uprizoritev znanega obreda, nadaljevanje pa je linearno. Navidez 'srečen konec' pravzaprav ni čisto srečen, saj Huck ne mara ostati pri teti Sally in se spet pustiti 'civilizirati', ker si je že izbral vstop v svet odraslih. Kot je zapisala Roberta Seelinger Trites, je v zgodbah o odraščanju osrednji konflikt vprašanje starševske avtoritete. Zato so v njih nujno potrebni pravi ali nadomestni starši, ki pa so v mladinskih knjigah lahko udobno odsotni (Trites, 2000, str. 54–83). To je zelo očitno že v *Huckleberryju Finnu*, če ga primerjamo s *Tomom Sawyerjem*.

V jungovski terminologiji je Tom še vedno na stopnji primarne nezavednosti, v kateri se počuti srečnega in varnega, Huck pa je že na drugi stopnji oziroma stopnji

razcepa, ki mu vzbuja strah in hrepenenje. Podoba reke nudi celo paleto možnosti jungovskih razlag, saj je voda eden najmočnejših simbolov podzavesti.

Bistveno razliko med obema knjigama podkrepi tudi raba pripovedovalca v prvi osebi v *Huckleberryju Finnu*. Splošno znano je, da imajo mladi bralci raje pripovedovalce v tretji osebi, zato v številnih priredbah odraslih knjig za otroke zasledimo prenos pripovedi iz prve v tretjo osebo. Znana primera tega pravila sta naprimer *Robinson Crusoe* in *Guliverjeva potovanja*. Obstaja več razlogov za to trditev. Pripovedovalec v prvi osebi pomeni, da se bralec lažje vživi v zgodbo, vendar utegne biti to za majhnega otroka preveč strašljivo in čustveno zahtevno. Poleg tega majhni otroci še nimajo jasno razvitega občutka jaza in se težko istovetijo s tistim čudnim 'jaz' v zgodbi. Strokovnjaki za mladinsko književnost tudi opozarjajo, da najmlajši bralci pripovedovalca v prvi osebi pogosto doživljajo kot resnično osebo in dejansko verjamejo v njegovo vlogo v zgodbi (glej Lukens, 1990, str. 129). Seveda pa je poleg vsega naštetega treba upoštevati tudi tradicijo. V preteklosti je bila mladinska književnost pisana predvsem v vzgojne namene in pripovedovalci v tretji osebi so bili neke vrste podaljški avtorjeve didaktične vloge. Kot že rečeno, so vsevedni pripovedovalci v tretji osebi najbolj pogosti v utopičnih besedilih. Pojav prve osebe v *Huckleberryju Finnu* zato sovпада z večjo zrelostjo glavnega junaka.

5. Žensko iskanje

V večini pustolovskih zgodb nastopajo bodisi kolektivni junaki bodisi moški posamezniki. Vzrok temu je verjetno pretežno moška narava pustolovskih pravljic, v katerih mora junak zapustiti dom in se podati v širni svet osvajat nova lovišča, pobijati zmaje in iskati zaklade. Moška oziroma deška iniciacija je zasnovana kot vrsta postaj, ki predstavljajo zahtevne naloge, ki jih je treba opraviti, in teste, ki jih je treba rešiti. Vzorec je linearen in usmerjen k cilju (gl. Campbell, 1949).

Ženska iniciacija je popolnoma drugačna in je očitno povezana s krožnostjo (gl. Pratt, 1981). Žensko telo sledi lunarnemu ciklu, ki je tesno povezan s pojmom smrti in ponovnega rojstva, kakor tudi z luninimi menami. Osnovna funkcija ženskega telesa je reprodukcija, zato je ženska iniciacija vedno povezana s temi, kot so ponavljanje, preporod in življenjski cikel. Pravzaprav je zelo malo pravih ženskih mitov, ki bi bili zapisani in vključeni v civilizirani, moški red, v čemer vidi filozof Lacan določeno simboliko. Ženski miti razkrivajo bistvene skrivnosti življenja, kot sta menstruacija in rojstvo (oboje je povezano s krvjo), in so zato v primerjavi z moškimi miti skrivni in sveti. Večinoma so bili omejeni le na ustno izročilo in ezoterično obredje, saj jih je pretežno moška kultura zahodne civilizacije zatrla in preglasila. Njihove sledi najdemo naprimer v podobah boginje matere, čaravnice in boginje podzemnega sveta.

Pisatelji, ki pišejo o ženski iniciaciji, se morajo torej zatekati k različnim strategijam. Dekleta prikazujejo v nekih začasnih in omejenih vlogah, ali pa dajo zgodbi značaj zabavnega oziroma karnevalskega žanra. Dve priljubljeni metodi v odrasli literaturi sta prikazovanje glavne junakinje bodisi kot duševno motene osebe, znamenite 'blaznice na podstrešju' (Gilbert & Gubar, 1977), bodisi kot čaravnice. V obeh primerih je poudarek na dejstvu, da taka ženska ne more biti predmet moškega poželjenja. Drugi dve strategiji – uporabni tako v odrasli kot

mladinski književnosti – pa sta povezani z androginijo in fantazijo. V ‘realistični’ mladinski knjigi junakinja (ponavadi preoblečena v fanta) pobegne od doma, saj le tako lahko izživi svojo željo po pustolovščinah, preden se je prisiljena prilagoditi tradicionalni ženski vlogi v družbi. V fantovski obleki in ob zamenjavi ženske identitete z moško se počuti svobodnejšo in bolj enakovredno moškimi. Hermafrodiške junakinje se ponavadi ukvarjajo z značilnimi moškimi dejavnostmi – vojskovanjem, športom in nevarnimi nočnimi pustolovščinami. Vendar pa se mora v večini tovrstnih zgodb dekle nazadnje vrniti k svoji tradicionalni ženski vlogi, kar začasni značaj karnevala še poudari. Med zelo redkimi knjigami, ki odstopajo od tega pravila, je delo *The True Confessions of Charlotte Doyle* (Resnične izpovedi Charlotte Doyle). Na splošno se močna in neodvisna ženska oziroma dekle pogosteje pojavlja v domišljjskih pripovedih in znanstveni fantastiki, torej v lahkotnejših in zabavnejših žanrih. Karnevalski značaj obeh žanrov poudarja začasnost, minljivost in obrnjenost, kajti dekle je lahko močno, svobodno in neodvisno, toda le za določen čas in pod določenimi pogoji. Tako kot norec, ki ga za časa karnevala okronajo za kralja, že naslednji trenutek pa vržejo s prestola in ponižajo, tudi junakinja začasno lahko gospoduje moškemu, a se mu – brž ko je spet vzpostavljen prejšnji red – spet podredi ali pa propade, čeprav Bahtin (1968) trdi, da ima že sam pojav karnevala subverziven učinek.

Fantazijska pripoved in znanstvena fantastika pisatelje v precejšnji meri odvezujeta od družbenih konvencij. Fantazijska pripoved dovoljuje iluzije, ki bi bile v tako imenovani realistični književnosti nemogoče, čeprav tudi tu naletimo na pasti. Ženska junakinja namreč še ne pomeni, da gre v knjigi za opis ženske iniciacije. Nekateri strokovnjaki so Carrollovo Alico razlagali kot Animo oziroma ženski princip (Bloomingdale, 1977), vendar so morali v ta namen uporabiti avtorsko orientirani pristop jungovske psihoanalize, ki Alico vidi kot avtorjevo projekcijo svojega ženskega jaza. Če se strogo držimo zgodbe, moramo priznati, da ne v Aličinem liku ne v njenih dogodivščinah ni nič takega, česar ne bi mogli pripisati moškemu junaku. Alica ima sicer nedvoumno ženski značaj, vendar je njena funkcija v zgodbi absolutno spolno nevtralna, kar velja tudi za Dorothy L. Franka Bauma in princeso Ireno Georgea MacDonalda, dve izmed bolj znanih ženskih junakinj fantazijskih pripovedi.

Lloyd Alexander je bil slaven po svojih močnih in neodvisnih junakinjah – Eilonwy v *Prydain Chronicles*, Mickle v *Westmark trilogy*, *Vesper Holly* in številnih drugih. A vendar podrobnejša analiza teh likov kaže na prikrit seksizem. Vsa ta dinamična in močna dekleta so namreč nekaj posebnega, neponovljivega in pogosto prezirajo svoje manj srečne sestre. Namesto da bi ustvaril pravi ženski lik, je avtor izvedel le neke vrste spolno permutacijo, kar pomeni, da je dekle postavil v fantovsko vlogo. Funkcija takih likov pa je seveda podobna Piki Nogavički, saj so, kot rečeno, edinstveni. Ursula Le Guin je v delu *Tehanu* poskusila ustvariti protiutež prevladujočemu moškemu vzorcu v *Earthsea trilogy*, rezultat pa je zgodba, ki se močno razlikuje od dinamičnih, linearnih zgodb v trilogiji.

6. Minljivi čas v mladinski književnosti

Kot že rečeno, dajejo karnevalske zgodbe otroku neko začasno moč in omejeno svobodo, s čimer postavljajo pod vprašaj večino pastoralnih pravil arkadijskega

leposlovja – varna igrišča, zavetje doma in neizčrpni rog izobilja v podobi malhe muminovske mame ali shrambe tete Polly. Čeprav smrt karnevalski književnosti ni tuja, ponavadi ni prikazana kot nujnost. Karnevalske zgodbe imajo včasih rahlo erotičen podton, a nikoli do te mere, da bi se morali junaki odkrito soočati z vprašanji spolnosti, čeprav je res, da so nekatere zgodbe precej daleč od srečne idile. Kot že omenjeno, narnijski junaki po celi vrsti ponavljajočih se dogodivščin končno zapustijo svoj svet in se odpravijo naprej v neznano. Podobno se tudi osebe v zgodbah *Mio, my son* (Mio, moj sin) in *Brata Levjesrčna* (The Brothers Lionheart) po opravljenih nalogah nikoli ne vrnejo v prejšnji svet. Smrt v takih primerih služi kot prehod v linearnost; tako se mlademu junaku knjige *Most v Terabitijo* (Bridge to Terabithia) s smrtjo njegove prijateljice in vodnice še bolj jasno odpro vrata v svet odraslosti. Smrt v vseh možnih oblikah je v karnevalski književnosti še kako prisotna, saj vsak premik v smeri linearnosti, pa naj bo še tako droben, v bistvu pomeni odraščanje, spreminjanje in zavedanje lastne umrljivosti. Dejstvo pa je, da se karnevalski avtorji tega močno izogibajo. S tem da nam smrt prikazujejo kot nekaj neobveznega in da svoje junake na koncu zgodbe vedno pripeljejo nazaj v varno domače zavetje, nas pravzaprav tolažijo z istimi lažmi kot pisci idiličnih arkadijskih zgodb. Mladega bralca na ta način prepričujejo, da človek ni odgovoren za svoja dejanja in mu vzbujajo lažen občutek varnosti. Če pa po drugi strani pisatelj nagovarja odrasle sobralce, je to enako nepošteno, kot če se pogloblja v opise otroškega raja. Odrasli avtorji so sami sebi lahko zvesti le, če vsaj blago izpodbijajo pojme raja, varnosti, itd. Najboljše karnevalske zgodbe v maniri najboljših arkadijskih otroških knjig bralcem ponujajo vsaj pogled na odraslost skozi priprta, če že ne na široko odprta vrata.

Naslednja stopnja iniciacije pomeni konec krožnosti in nepovratnost smrti oziroma dogajanja. Toda dokler se glavni junak zadržuje na pragu odraslosti, v vmesnem stanju, ki mu rečemo adolescenca, lahko še vedno govorimo o nedokončani iniciaciji. V Proppovi teoriji to pomeni, da imamo še vedno opraviti s stopnjo pred ustoličenjem, v jungovski pa, da gre za stopnjo pred združitvijo zavednega in nezavednega oziroma doseganja Jaza.

Knjige za odraščajočo mladino – sodobni fenomen, katerega začetnik je J. D. Salinger z *Varuhom mlade rži* (The Catcher in the Rye) – obravnavajo prav to vmesno stanje, ko je otroštva že konec in se pričinja odraslost. To povzroča strah, ki je prevladujoče čustvo v knjigah za odraščajočo mladino, saj junaki spoznavajo, da poti nazaj ni in da življenje ni več ne igra, ne sanje, ne ples v maskah. Zdaj se ne moreš več zbuditi, zavpiti »Ne grem se več!« ali si strgati masko z obraza. Varni paradiz otroštva bo vsak hip za vedno izgubljen.

Junaki romanov za odraščajočo mladino na otroštvo gledajo kot na brezskrbno idilo, čeprav jih privlači tudi neznano, še do pred kratkim prepovedano življenje odraslih, ki je na trenutke videti precej strašljivo. Holden Caulfield z zanimanjem in žalostjo opazuje svojo mlajšo sestro, ki se vozi na vrtiljaku, sam pa stoji ob strani, vedoč, da je za otroške igre že prestar. Ne upa pa si narediti koraka v odraslost, se spustiti v intimno razmerje ali se prilagoditi zahtevam družbe odraslih. Skušnjave odraslih, predvsem – kako značilno – spolnost in alkohol, ga hkrati privlačijo in odbijajo.

Holdenov oboževani pokojni brat postane močan simbol srečneža, ki mu ni bilo treba odrasti (gl. Haviland, 1990). Holdena kruto spoznanje o neizogibnosti odraščanja namreč pripelje na rob živčnega zloma. Konec knjige je nejasen, zato

ne izvemo, ali je Holden zdaj že zrel za iniciacijo, čeprav se je obdobje preizkušenj zanj šele dobro začelo. Vsekakor je iz krožečega vrtiljaka otroštva izstopil v linearnost. Tako knjigo bi ob podrobni analizi lahko označili za postarkadijsko oziroma časovno linearno.

V skandinavskih knjigah za odraščajočo mladino sta zelo pogosti temi smrt, ki je pogosto nasilna, in načrtovani ali že kar izvedeni samomor. Motiv samomora si lahko razlagamo kot dokaz nesposobnosti mladih, da bi sprejeli odraslost, kakor tudi njihove želje po večni mladosti. Na mimetični ravni se ta fenomen verjetno ujema z naraščajočo stopnjo samomorilnosti med mladostniki v svetu, na mitski ravni pa je ta zaskrbljenost odraslih pisateljev za mlado generacijo pravzaprav retrospektivna zaskrbljenost za njihovo lastno usodo. Pisatelji svojim mladim junakom s tem, da jih pošiljajo v smrt ali samomor, omogočajo večno mladost. Rečeno drugače, je motiv samomora v književnosti za odraščajočo mladino alternativa Peter Panovemu begu ali čarobni tabletki Pike Nogavičke.

Anne Scott MacLeod z mislijo na avtorje, kot je naprimer Robert Cormier, razglša 'konec nedolžnosti' v sodobni mladinski književnosti: »Današnjim pisateljem ... se zdi svet odraslih tako kaotičen in nevreden zaupanja, da si mu noben otrok ne upa približati brez skrbi« (MacLeod, 1994, str. 204). Pri knjigah za odraščajočo mladino imamo včasih občutek, da se odraščanja lotevajo le skozi smrt in samozatajevanje. To so v bistvu enake možnosti, kot jih imata 'naravni' otrok – umreti ali se naučiti abecede – ali v dekle preoblečeni fant – umreti ali si še enkrat nadeti rožnato obleko. Avtorji tovrstnih knjig, ki samomor prikazujejo kot rešitev nezdržljivih želja, svojih bralcev najbrž ne vzpodbujajo namerno, naj sledijo usodi knjižnih junakov. Toda to njihove odgovornosti ne zmanjšuje, naj je njihov vpliv še tako neznamen. Odrasli bralci na take zgodbe seveda lahko gledajo z razdalje, boleče izkušnje junakov pa pripisejo njihovi mladostni zaletavosti, a kaj naj rečejo mladi bralci, ki še nimajo izdelane identitete? Ali ni tveganje, da bi se istovetili z nesrečnimi liki v knjigah, preveliko, morda celo usodno? Ali avtorji precenjujejo čustveno zrelost svojih likov?

Neka švedska strokovnjakinja je skovala izraz idilofobija (Svensson, 1996). Govori namreč o strahu sodobnih avtorjev, da bi svet otroštva prikazovali preveč idilično. Otroška in mladinska literatura postaja bolj in bolj nasilna, morda sicer ne v dejanskih opisih nasilja, pač pa v splošni percepciji narave otroštva. Sprememba cikličnih vzorcev v linearne nujno narekuje spremembo pripovednega diskurza. Medtem ko imamo v arhaični zgodbi en subjekt v soglasju s svetom, je v 'sodobni' linearni pripovedi to soglasje porušeno, rezultat pa so polifonija (večglasnost), intersubjektivnost, nezanesljivi pripovedovalci, kompleksne vsebine in pluralni konci. Ta pripovedni slog ustvarja in podpira kaotično podobo sveta, ki je zelo drugačna od urejenega (strukturiranega) univerzuma arhaičnega uma, pogosta raba zmedenega in nezanesljivega mladega pripovedovalca pa ta splošni vtis negotovosti in nevarnosti le še krepi. V številnih knjigah, še posebej pa v Cormierovi *I am the cheese* (Jaz sem sir) opazimo popoln razpad značajev, pripovedi in strukture. Roman za odraščajočo mladino kot literarna zvrst, ki presega točko še možne vrnitve v idilo, prav tako krši vsa pravila, ki naj bi tradicionalno veljala za mladinsko književnost.

Tradicionalni oziroma (kot bi rekel Bahtin) epski roman za odrasle obravnava izvršeno iniciacijo. Tom Jones in Jane Eyre, moški novinec in ženska novinka, po dolgem obdobju težav in preizkušenj vsak na svoj način najdeta svoj mir. Epski

roman je moč brati kot opis obreda, in prav to je vzrok temu, da mladi tako radi posegajo po odraslih knjigah, pa čeprav v prirejeni obliki (*Robinson Crusoe*, *Oli-ver Twist*). Za mlade bralce je izvršeni obred neke vrste vodnik za njihova bodoča potovanja, saj so sami še na zgodnejši stopnji iniciacije kot junaki.

Za razliko od tradicionalnega romana pa sodobni, (po Bahtinu) polifonski, večglasni roman za odrasle ponavadi prikazuje neuspelo iniciacijo. Junak – še pogosteje pa le bralec, ker je pripovedovalec 'nezanesljiv' – pride do tragičnega spoznanja, da osvoboditev ni možna, ker je izbral napačno pot, da so bili vodiči lažnivi in da bo njegov jaz za vedno ostal razcepljen. Sodobni roman prikazuje nikoli končano iskanje, ki je obsojeno na neuspeh, z motivi in liki, ki so odmevi zgodb o Faustu, Blodečem Judu in Odiseju. Eksistencialni problemi, ki mučijo sodobne junake, ne dopuščajo pozitivnih odgovorov. Po tisočletjih človeške civilizacije še vedno ne vemo, zakaj smo sploh tu. Junaki sodobnih romanov se sprašujejo o svojem obstoju, sami romani pa preizkušajo svoje meje in možnosti z vsemi sredstvi, ki sodijo v pojem metafikcije. Sodobni romani za odraščajočo mladino, kakor tudi knjige za mlajše bralce, se pogosto močno približajo odrasli književnosti, tako po svojem pesimističnem pogledu na svet kot po kompleksnih pripovednih strategijah (gl. Nikolajeva 1998b).

7. »Če se ne spreobrnete in postanete kot otroci ...«

Če je obred prehoda nedokončan, predvsem pa, če je možnost vrnitve v krožnost še vedno odprta, pa čeprav skozi smrt, ne moremo govoriti o odrasli, ampak o mladinski književnosti. Kot že rečeno, je osrednja tema mladinskega leposlovja nepovratnost časa; kdor tega dejstva ne prizna, mora plačati visoko ceno. V odrasli književnosti se ta tema pojavlja v romanu *Slika Doriana Graya* (*The Picture of Dorian Gray*), to pa je kontekst, v katerem se mladinska književnost kaže v novi luči.

Sprehod skozi arkadijsko (nelinearno), karnevalsko in postarkadijsko (linearno) književnost nam odkrije razlike na vseh ravneh pripovedi. Varno in odmaknjeno kmečko okolje se je moralo umakniti odprtim in pretežno urbanim prizoriščem, kolektivni junaki pa individualnim. Vsevedni in didaktično naravnani pripovedovalci so zdaj navadni ljudje z napakami in slabostmi. Krožni čas je prešel v linearnega, frekvenca oziroma pogostost pa ni več iterativna, ampak singularna. Zavedanje linearnosti, posledično pa tudi zavedanje smrti, postane osrednja tema. Namesto harmonije vlada kaos, družbena, moralna, politična in spolna nedolžnost otroka pa je postavljena pod vprašaj.

Jacqueline Rose je kot ena izmed strokovnjakinj, ki se ukvarjajo z bistvenimi vprašanji mladinske književnosti, zapisala, da »pisanje za otroke lahko prispeva k podaljšanju oziroma ohranitvi – ne le za otroka, pač pa tudi za nas – vrednot, ki so nenehno ogrožene. Otrok kot nepokvarjeno bitje izgubljeno nedolžnost lahko povrne tudi nam« (Rose, 1984, str. 44). Toda otrok, kakršnega ima v mislih Rose-ova, je otrok, kot si ga zamišljajo odrasli, torej mit o otroku. Njeni teoriji pritrjuje tudi Fred Inglis: »Najboljše otroške knjige so tiste, ki obujajo našo nepokvarjenost« (Inglis, 1981, str. 8). Mitični, imaginarni otrok iz mladinske književnosti naj bi odraslemu pomagal k 'vrnitvi' v bolj naravno stanje. Ali je to pravi namen mladinske književnosti? Ali pa je ravno obratno, kot trdi Malcolm Usrey v svoji

interpretaciji *Heidi*? Ali mora nepokvarjeni otrok žrtvovati svojo nedolžnost, da bi se odrasli grešnik civiliziral? V vsakem primeru gre za hudo zlorabo domnevnega naslovljenca, kar dokazuje tudi Perry Nodelman v svojem eseju *Progresivna utopija ali kako odrasti brez odraščanja*. Medtem ko nam prepričanje, da otroci gledajo, čutijo in razmišljajo po svoje, pomaga, da jih kot odrasli lažje razumemo, nas po Nodelmanovih besedah to tudi ločuje od naše lastne preteklosti in nam otroke odtuja. Otroštvo nam na ta način postane 'neznosno privlačno' in 'nas sili v brezplodno nostalgijo' (Nodelman, 1980, str. 153).

Nodelman govori o 'progresivni utopiji', meni pa se zdi prej regresivna oziroma konzervativna. Otroci, ki ne odrastejo, so obsojeni na svoje otroštvo, za odraslega človeka pa je vrnitev v nepokvarjenost otroštva nedvomno duhovno in moralno nazadovanje. Če naj bi bil glavni namen mladinske književnosti izpolnitev skrivnih želja odraslih, zakaj potem odrasli kot posredniki hinavsko govorimo o 'mladinski književnosti'? Čemu bi zanikali – če je mladinska literatura res pisana za otroke – da je to pomembno sredstvo socializacije, ki naj bi otroke med drugim prepričalo, da so srečnejši od odraslih? Če ne priznamo, da mladinsko književnost uporabljamo kot korenček in palico, prav gotovo lažemo. Še huje pa je, če zraven še zanikamo odgovornost za razvoj otrok.

Na srečo mladinska književnost ni tako zelo enotna, kot menijo nekateri strokovnjaki. In če jo beremo kot nadomestek mita, opazimo, da imajo različne zvrsti različne namene. Utopična književnost nas, naprimer, uvaja v pojem svetega, kar je verjetno najbolj nazorno prikazano v delu *Skrivnostni vrt*: »Včasih, ko sem se na vrtu skozi drevesa zazrl v nebo, me je preplaval čuden občutek sreče, kot da me v prsih nekaj zbada, cuka in sili k hitremu dihanju. Čarovnija vedno zbada, cuka in pričara stvari iz nič ... Magija vrta mi je pomagala k pokončnosti in zdaj bom postal mož.« (Burnett, 1968, str. 194)

Karnevalske zgodbe, ki otroke popeljejo ven iz Arkadije, a jih – da ne bi izgubili občutka varnosti – vselej pripeljejo nazaj, dopuščajo pojem smrti, ki mu nujno sledi spoznanje o linearnosti časa. Še bolj radikalni so postarkadijski teksti, v katerih se junaki pogosto na zelo žalosten način znajdejo na točki nepovratnosti, kjer se morajo skupaj z mladimi bralci soočiti z neizogibnostjo umiranja in propadanja; to pomeni dokončno slovo od nedolžnosti in vstop v svet odraslih, katerega nepogrešljivi sestavini sta tudi spolnost in nadaljevanje vrste. Te tri zvrsti mladinske književnosti sovpadajo s tremi stopnjami iniciacije, kot jih opisuje Mircea Eliade. Ko je iniciacija izvršena, imamo opraviti le še z odraslo literaturo.

Zanimivo je, da se nesporno idilične ali karnevalske zgodbe, v katerih so otroci ves čas ali vsaj večino časa nedolžni, v strokovni literaturi brez kakršnihkoli pomislekov uvrščajo v 'mladinsko književnost'. Zdi se, da je neznanski uspeh knjig o Harryju Potterju avtorice J. K. Rowlingove pravzaprav rezultat spretne (ali pa morda naključne?) kombinacije utopije (šolska zgodba, izoliran prostor, stroga hierarhija, krotke domačijske pustolovščine) in karnevala (fantazija in vzpon zatiranega otroka). Priljubljenost Harryja Potterja pri odraslih bralcih je dokaz, da imamo v dobi postmodernega kaosa vsi veliko potrebo po varni predvidljivosti nelinearnih pripovedi (gl. Nikolajeva).

Po drugi strani pa idilične ali karnevalske zgodbe, ki kakorkoli odstopajo od ustaljenih vzorcev, takoj dobijo oznako 'ne čisto pravih knjig za otroke' (*Peter Pan*, *Medved Pu*, *Mali princ*, *The Mouse and his Child* /Mišek in njegov otrok/ in *Johnny, my Friend* /Moj prijatelj Ivanček/. Te knjige, ki jih Alison Lurie (1990)

označuje za subverzivne, nas kot odrasle posrednike motijo, ker se niti najmanj ne zavedajo svoje sporočilne vrednosti. Mladim bralcem sporočajo, da je otroštvo sinonim za varnost in večno zatočišče, odraslim sobralcem pa obljublajo nostalgichen beg v neko za vedno izgubljeno stanje. Kot odrasli se seveda zavedamo lažnosti takih obljub in se čutimo krive, ker z njimi zavajamo otroke.

Za knjige, ki opisujejo postarkadijsko fazo, v kateri je čas minljiv oziroma linearen, so strokovnjaki skovali relativno nov izraz 'književnost za odraščajočo mladino', ki pa ni nič drugega kot poskus zaobiti problem odnosa med avtorjem in bralcem. Tu se zdi samoumevno, da je ciljna publika dovolj zrela, da je določeno tematiko sposobna razumeti tako na razumski kot na čustveni ravni. V resnici pa vse mednarodne raziskave o bralnih navadah (gl. Pinsent, 1993) kažejo, da so knjige za odraščajočo mladino najbolj priljubljene pri dekletih v zgodnji puberteti, pri čemer se avtorji verjetno niti ne zavedajo, da njihove knjige vsebujejo sporočila, na katera občinstvo še ni pripravljeno.

Pri mladinski književnosti gre za neke vrste dvojnost kod. Za razliko od odrasle književnosti ima mladinska literatura ponavadi jasno izrisane dvojne pripovedovalce in dvojne implicitne bralce. Odrasli pisatelj, ki odraslemu sobralcu vzbuja občutke nostalgije, pomeni eno samo, in še to varljivo plast dogajanja, saj zgodba verjetno nagovarja tudi otroškega bralca, čeprav na drugačen način. V pristopu, ki sem ga orisala v pričujočem eseju, razlika med mladinskimi in odraslim leposlovjem ne zadeva površinske vsebine ali slogovne berljivosti oziroma neberljivosti. Tu gre za globlje vprašanje stopnje človeške iniciacije. Teme, kot so spolnost, starševstvo in prešuštvo, so v knjigah za otroke redkost, a ne zato, ker so to tabuji, pač pa zato, ker so za otrokovo stopnjo iniciacije preprosto nepomembne. Nasprotno pa je spolno zorenje pogosto osrednja tema knjig za odraščajočo mladino. Spolnost v idiličnih zgodbah nima kaj iskati, toliko bolj pomembna pa postane na stopnji propada Arkadije, kjer je njen pomen še dodatno poudarjen s pojavom homoseksualne in lezbične literature za mlade bralce.

Nadalje lahko tudi pojasnimo, zakaj toliko pisateljev po vsem svetu piše za otroke, čeprav mladinska literatura v okviru književnosti nima posebnega ugleda in – razen redkih izjem, kot je naprimer Harry Potter – tudi ne prinaša velikega zasluzka. Podobno kot vračajoči se arhaični bog, tudi otrok obstaja izven linearnega časa. Pri otroških likih je ves človeški potencial še nedotaknjen, saj v življenju še niso naredili odločilnega koraka. To pomeni, da je v mladinski literaturi upanje na prihodnost, ki ga je sodobna odrasla književnost večinoma že izgubila, še vedno prisotno. Čeprav Kristofer Robin preživlja isto eksistenčno krizo kot Stephen Dedalus, je še vedno neizoblikovan in se lahko spremeni. Za razliko od junakov sodobnih odraslih romanov na poti odkrivanja lastne identitete še ni omagal. In prav zato imajo pisatelji mladinske književnosti za razliko od pisateljev modernih eksistenčnih romanov še vedno notranjo svobodo izražanja. Osebnost se mi zdi ta razlaga veliko privlačnejša od teorije, da se odrasli pisatelji na račun svojih mladih bralcev preprosto vdajajo nostalgiji.

Literatura

Ahmansson, G. (1991). *A life and its mirrors. A feminist reading of L. M. Montgomery's fiction*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Ahmansson, G. (1994). *Mayflowers grow in Sweden too: L. M. Montgomery, Astrid Lindgren*

- and the Swedish literary consciousness. V: M. Rubio (ed.), *Harvesting thistles: The textual garden of I. M. Montgomery* (str. 14–22). Guelph: Canadian Children's Press.
- Alcott, L. M. (/1868/ 1988). *Little Women*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Cigale, S. (1994). *Male ženske*. Ljubljana: Karantanija.
- Alexander, L. (1964). *The Book of Three*. New York: Holt /The first of the five chronicles of Prydain/.
- Alexander, L. (1981). *Westmark*. New York: Dutton.
- Alexander, L. (1986). *The Illyrian Adventure*. New York: Dutton.
- Avi (/1990/ 1992). *The True Confessions of Charlotte Doyle*. New York: Avon.
- Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his world*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barrie, J. M. (/1911/ 1951). *Peter Pan and Wendy*. London: Hodder & Stoughton. Prevod: Moder, J. (1960). *Peter Pan*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Baum, L. F. (/1900/ 1968). *The Wonderful Wizard of Oz*. New York: Random House. Prevod: Moder, J. (1986). *Čarovnik iz Oza*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bergstrand, U., & Nikolajeva, M. (1999). *Lackergommarnas kungarrike: Om matens funktion i barnlitteraturen*. Stockholm: Centre for the Study of Childhood Culture.
- Bloomingtondale, J. (1971). Alice as Anima: The image of the woman in Carroll's classic. V: R. Phillips (ur.), *Aspects of Alice* (str. 378–390). New York: The Vanguard Press.
- Blyton, E. (1942). *Five on a Treasure Island*. London: Hodder & Stoughton. Prevod: Samide, M. (1990). *5 (pet) prijateljjev na otoku zakladov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Burnett, F. H. (/1911/ 1968). *The secret Garden*. London: Heinemann. Prevod: Novak, L. (1994). *Skrivnostni vrt*. Ljubljana: Karantanija.
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. New York: Pantheon.
- Carroll, L. (/1865/ 1982). *Alice's Adventures in Wonderland*. V: The Penguin Complete Lewis Carroll. Harmondsworth: Penguin, 1982. Prevod: Jakopin, G. (1983). *Alica v čudežni deželi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Cooper, S. (1965). *Over Sea, Under Stone*. London: Cape (Prva knjiga iz zbirke Tema se dviga).
- Cooper, S. (1973). *Seaward*. London: Bodley Head.
- Cormier, R. (1977). *I am the cheese*. New York: Pantheon.
- Eliade, M. (1955). *The myth of the eternal return*. London: Routledge & Kegan Paul. Prevod: Bratož, I. (1992). *Kozmos in zgodovina: mit o večnem vračanju*. Ljubljana: Nova revija.
- Eliade, M. (1963). *Myth and reality*. New York: Harper & Row.
- Forster, E. M. (/1927/ 1985). *Aspects of the novel*. San Diego: Harcourt, Brace.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism. Four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Garner, A. (1965). *Elidor*. London: Collins.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse. An essay in method*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (1977). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Grahame, K. (/1908/ 1970). *The Wind in the Willows*. London: Methuen. Prevod: Jakopin, G. (1995). *Veter v vrbah*. Ljubljana: ZPS.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: An attempt at a method*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Haviland, E. M. (1990). In memoriam: Allie Caulfield. V: H. Bloom (ur.). *Holden Caulfield* (str. 132–43). New York: Chelsea.
- Hoban, R. (1967). *The Mouse and his Child*. New York: Harper.
- Hunt, P. (1994). *The wind in the willows: A fragmented Arcadia*. New York: Twayne.

- Inglis, F. (1981). *The promise of happiness. The value and meaning in children's fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jansson, T. (/1946/ 1968). *A Comet in Moominland*. New York: Walck /Prva knjiga iz zbirke o Moominih/.
- Korczak, J. (/1923/ 1986). *King Matt the First*. New York: Farrar, Straus & Giroux. (Naslov izvirnika: Krol Macius Pierwszy). Prevod: Vodnik, F. (1958). *Kralj Matjažek Prvi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kuznets, L. (1994). *When toys come alive: Narratives of animation, metamorphosis and development*. New Haven: Yale University Press.
- Lacan, J. (1977). *Ecrits. A selection*. New York: Norton.
- Le Guin, U. (1968). *A Wizard of Earthsea*. New York: Parnassus /Prva knjiga iz zbirke Earthsea/.
- Le Guin, U. (1990). *Tehanu*. New York: Atheneum.
- Lesnik-Oberstein, K. (1994). *Children's literature: Criticism and the fictional child*. Oxford: Clarendon.
- Lewis, C. S. (1950). *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. New York: Macmillan. Prevod: Drev, Miriam (1994). *Zgodbe iz Narnije. /Del 2/, Lev, čarovnica in omara*. Celje: Mohorjeva družba.
- Lewis, C. S. (1956). *The last battle*. New York: Macmillan. Prevod: Emeršič, J. (1997). *Zgodbe iz Narnije. /Del 7/ Poslednji boj*. Celje: Mohorjeva družba.
- Lindgren, A. (/1945/ 1950). *Pippi Longstocking*. New York: Viking. (Naslov izvirnika: Pippi Langstrump). Prevod: Brenkova, Kristina (2001). *Pika Nogavička*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lindgren, A. (/1948/ 1959). *Pippi in the South Seas*. New York: Viking.
- Lindgren, A. (/1954/ 1956). *Mio, my Son*. New York: Viking.
- Lindgren, A. (/1947/ 1962). *The Children of Noisy Village*. New York: Viking.
- Lindgren, A. (/1973/ 1975). *The Brothers Lionheart*. New York: Viking. (Naslov izvirnika: Broderna Lejonharta). Prevod: Holmqvist, L. (1991). *Brata Levjesrčna*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lukens, R. J. (1990). *A critical handbook of children's literature. /4th ed./*. New York: Harper Collins.
- Lurie, A. (1990). *Don't tell the grownups. Subversive children's literature*. New York: Harper Collins.
- MacDonald, G. (/1871/ 1964). *At the Back of the North Wind*. New York: Macmillan. Prevod: Šeško, P. (1999). *Onkraj severnega vetra*. Ljubljana: Karantanija.
- MacDonald, G. (/1871/ 1964). *The Princess and the Goblin*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Šeško, P. (2000). *Princesa in škrti*. Ljubljana: Karantanija.
- MacDonald, G. (/1883/ 1966). *The Princess and Curdie*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Šeško, P. (2000). *Princesa in Rudi*. Ljubljana: Karantanija.
- MacLeod, A. S. (1994). *American childhood: Essays on children's literature of the nineteenth and twentieth century*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Milne, A. A. (/1926/ 1965). *Winnie-the-Pooh*. London: Methuen. Prevod: Stanovnik, M. (1991). *Medved Pu; in Hiša na Pujevem oglu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Milne, A. A. (/1928/ 1965). *The House at Pooh Corner*. London: Methuen. Prevod: Stanovnik, M. (1991). *Medved Pu; in Hiša na Pujevem oglu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Montgomery, L. M. (/1908/ 1964). *Anne of Green Gables*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Gantar, I. M. (1998–2000). *Ana z Zelene domačije*. Celje: Mohorjeva družba.
- Nesbit, E. (/1906/ 1958). *The Railway Children*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Maričič, T. (1996). *Otroci železnice*. Ljubljana: Karantanija.
- Nesbit, E. (/1906/ 1959). *The Story of the Amulet*. Harmondsworth: Penguin.

- Nikolajeva, M. (1988). *The magic code: The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, M. (1996). *Children's literature comes of age. Towards a new aesthetic*. New York: Garland.
- Nikolajeva, M. (1998a). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. (1998b). Exit children's literature: *The Lion and the Unicorn*, 22, 221–236.
- Nikolajeva, M. (2000a). *From mythic to linear: Time in children's literature*. Lanham, MD: Scarecrow.
- Nikolajeva, M. (200b). Tamed imagination: A re-reading of Heidi. *Children's Literature Association Quarterly*, 25, 68–75.
- Nikolajeva, M. (v tisku). Harry Potter – return to the romantic hero. V: E. Heilman (ur.). *Harry Potter's world: Multidisciplinary critical perspectives*. New York, Routledge.
- Nodelman, P. (1980). Progressive utopia, or how to grow up without growing up. V: P. A. Ord (ur.). *Proceedings of the 6th annual conference of ChLA*. (str. 146–154). Villanova, PA: Villanova University Press.
- Nodelman, P. (1992). *The pleasures of children's literature*. New York: Longman.
- Paterson, K. (1977). *Bridge to Terabithie*. New York: Crowell. Prevod: Zwitter, S. (1999). *Most v Terabitijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pearce, P. (/1958/ 1976). *Tom's Midnight Garden*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Gradišnik, B. (1976). *Polnočni vrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pinsent, P. (ur.) (1993). *The power of the page: Children's books and their readers*. London: Fulton.
- Plotz, J. (1995). Literary ways of killing a child: The 19th century practice. V: M. Nikolajeva (ur.), *Aspects and issues in the history of children's literature (str. 1–24)*. Westport, CT: Greenwood.
- Pohl, P. (/1985/ 1991). *Johnny, my Friend*. London: Turton & Chambers.
- Potter, B. (1902). *The Tale of Peter Rabbit*. London: Warne. Prevod: Gradišnik, B. (2002). *Povest o Petru Zajcu*. V: *Zbrane povesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pratt, A. and White, B., Loewenstein, A., & Wyer, M. (1981). *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Ransome, A. (1930). *Swallows and Amazons*. London: Cape.
- Rose, J. (1984). *The case of Peter Pan, or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Boomsberry (Prva iz zbirke knjig o Harryju Potterju). Prevod: Kenda, J. (1999). *Harry Potter, Kamen modrosti*. Ljubljana: Epta.
- Saint-Exupery, A. de (/1943/ 1962). *The little prince*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Minatti, I. (1976). *Mali princ*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Naslov izvornika: *Le petit prince*).
- Salinger, J. D. (1951). *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown. Prevod: Jukić, B. (1990). *Varuh mlade rži*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things are*. New York: Harper.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Smedman, M. S. (1988). Springs of hope: Recovery of primordial time in 'mythic' novels for young readers. *Children's Literature*, 16, 91–107.
- Spyri, J. (1971). *Heidi*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Sever, M. (1954). *Heidi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Stanger, C. A. (1987). Winnie the Pooh through a feminist lens. *The Lion and the Unicorn II*, 34–50.
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- Tolkien, J. R. R. (1937). *The Hobbit*. London: Allen & Unwin. Prevod: Ogrizek, D. (1986). *Hobit ali Tja in spet nazaj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tolkien, J. R. R. (1968). On fairy stories. V: *Tree and leaf* (str. 11–70). London: Allen & Unwin. Prevod: Smerdu, T.; Ogrizek, D. (1991). *O vilinskih zgodbah*. V: Drevo in list: izbor krajše proze. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Trites, R. S. (2000). *Disturbing the universe: Power and repression in adolescent literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Twain, M. (/1876/ 1985). *The Adventures of Tom Sawyer*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Gradišnik, J. (1960). *Prigode Toma Sawyerja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Twain, M. (/1884/ 1966). *The Adventures of Huckleberry Finn*. Harmondsworth: Penguin. Prevod: Gradišnik, J. (1962). *Prigode Huckleberryja Finna*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Usrey, M. (1985). Johanna Spyri's Heidi: The conversion of a Byronic hero. V: P. Nodelman (ur.). *Touchstones: Reflections on the best in children's literature* (str. 232–242). West Lafayette, IN: Children's Literature Association 3.
- Uttley, A. (/1939/ 1977). *A traveller in time*. Harmondsworth: Penguin.
- Walker, J. M. (1985). *The Lion, the Witch and the Wardrobe* as rite of passage. *Children's Literature in Education*, 16, 177–188.
- Wilder, L. I. (/1932/ 1953). *Little House in the Big Woods*. New York: Harper & Row.

Summary

GROWING UP: THE DILEMMA OF CHILDREN'S LITERATURE

The author starts by questioning different attempts of categorization of children's literature into genres. She then speaks of texts with regard to their basic mythic character and the transformation of mythic, non-linear time into linear time, which is also referred to in her work from the year 2000, entitled *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. From this perspective, the author goes on to discuss the theme of growing up as it appears in different stories for children and adolescents.