

Lilijana Burcar
Ljubljana

POD MILIM NEBOM PUSTOLOVSKEGA ROMANA – DEKLIŠKI LIKI IN NJIHOVO NELAGODJE

Nelagodje junakinj Vlaste in Taje v delu *Pod milim nebom* izpod peresa Dese Muck izvira iz obrobnosti ali odsotnosti ženskih likov v tradicionalnem pustolovskem romanu. Njegova premočrtna zasnova dom – odhod – vrnitev namreč poudarja odraščanje in končno osamosvojitve deškega junaka, v čigar razvoju ženski liki služijo le kot niz dogodkov simbolnega pomena. Podoba matere tako deluje kot primež laktacijskega obdobja, iz katerega se junak lahko izvije le s svojim odhodom od doma; čarovnica oziroma zapeljivka ponazarja nevarno brodenje po nepredvidljivi, kaotični podzavesti, ki jo mora junak podrediti ali pa se ji v širokem loku izogniti; bogata plavalasa nevesta pa ob njegovi vrnitvi domov označuje junakov uspešni vzpon po družbeni lestvici navzgor. Ženski liki tako ne nastopajo kot samostojne zaokrožene osebnosti, marveč lahko obstajajo le v navezi z moškim likom.

Vlastino in Tajino nelagodje nad vsiljeno podobo ženskosti privre na dan v obliki parodičnega poigravanja z ideološko utrjenimi in žanrsko podprtimi predstavami o pritičnosti moškega in ženskega obnašanja, ko enemu izmed sopotnikov jedko zabrusita v obraz: »Fantje na begu so seveda vse kaj drugega kot punce na begu. Punce kar takoj zapremo in postrelimo. Fantom, ki uidejo, pa podelimo posebne nagrade in štipendije« (Muck 1993: 67). Ženski in moški princip¹ v pustolovskih romanih očitno podlega šabloni neuravnovešenih nasprotij, znotraj katerih se žensko zrcali zgolj kot odklon od pozitivnega moškega principa, in katerega je zavoljo ohranjanja razpoznavnosti aktivnega moškega potrebno neprestano krotiti ter potiskati nazaj v dodeljene spone pasivnosti ali celo popolne odsotnosti s prizorišča junaškega dogajanja. Zato ne čudi, da se ženska vloga lahko izrisuje kvečjemu v podobi ljubeče matere, ki jo na svojem osamosvojitvenem pohodu v neznano junak prepušča vzdrževanju topline doma. Vanj se bo povrnil šele kot ideološko in spolno dozorel posameznik, osvobojen njene in zato tudi svoje ženskosti. Ženski lik privzema tudi podobo dobrohotne vile, boginje, botre ali kakega

¹ Izraz moški/ženski princip v teoriji uporabljamo in razumemo kot posplošeno celoto družbeno oblikovanih in zato nemalokrat umišljenih lastnosti posameznega spola, ki podlegajo patriarhalnim vplivom razumevanja in ustvarjanja sveta. Le-ta temelji na poudarjanju nesorazmerno urejenih binarnih nasprotij, od katerih je en pol označen kot negativni odklon od drugega, in zato postavljen v manjvredni, podrejeni položaj (recimo umeščenost narave v primerjavi s civilizacijo, čustvenosti v primerjavi z razumom ali ženske v primerjavi z moškim).

drugega fantazijsko pozitivno ustrojenega ženskega bitja, ki nastopi le, kadar junak pri svojih osvajalskih podvigih, iztrebljanju ali pokorjevanju drugačnega naleti na težave. Torej dobrohotna vila nastopa v vlogi odobravajoče pomočnice obstranskega pomena, ki s svojim posredovanjem v prid junaka in s tem neposrednim odobravanjem njegovega ravnanja pomaga pri utrjevanju junakovega videnja in urejanja obdajajočega sveta. Končno je tu še ženskemu liku najpogosteje dodeljena vloga čarovnice, skratka hudobnice, ki s svojo iracionalnostjo, čustveno labilnostjo in divjaško zloveščnostjo izziva in ogroža junakovo racionalnost ter civiliziranost, kar naj bi opravičevalo njeno uničenje ali odvzem moči. Povezano s kaotično neurenjenostjo in neukrotljivostjo narave kot pripisano lastnostjo ženskega se vzpostavlja v pripovedih z elementi junakovega pustolovskega odkrivanja sveta še podoba zapeljivke. Le-ta s svojo seksualnostjo skuša junaka, rahlja njegovo racionalnost in samoobvladljivost, predvsem pa ga z zapletanjem v lastno območje neosmišljenega, kaotičnega, odvrča od izpolnitve zadanega si cilja – vzpostavitve racionalnega dualističnega reda. S tem naj bi v očeh storilnostno naravnane junaka 'upravičeno' klicala po uničenju.

Takšno vpenjanje in posledično prisvajanje podob o razpoložljivih poljih delovanja dekliniško zarisanih likov prinaša svojo mero nelagodnosti in škodljive prepričevalne učinke tudi za bralke. Navaja jih tako k razpoznavanju kot tudi priznavanju lastne nepomembnosti in samodejnega zavzemanja nižjega položaja v primerjavi z deškimi liki. Hkrati jim skozi prizmo prvo ali tretjeosebne pripovedi, ki je osrediščena na pogledih in vnanjem delovanju enega samega žariščnega lika – junaka, ne dopušča zavzemanja alternativnih stališč, ki bi jih prinesla prav raznolikost pripovednih gledišč. Namesto tega jih potiska v vlogo sooblikovalk lastne manjvrednosti. Kako premagati nelagodnost občutenja tako nadete spolne identitete, ki je posledica vkalupljenosti ženskih likov v pripisane vzorce ženskosti in ujetosti bralke v besedilne spono ideološko obarvane enopomenskosti, je eno izmed poglavitnih vprašanj sodobne feministične literarne kritike na področju otroške književnosti.

Če tradicionalna otroška literatura s ponujanjem enega samega gledišča v obliki glavnega junaka prvo ali tretje osebne pripovedi zapira pot ostalim enakovrednim, a korektivnim načinom gledanja, ostaja močno orodje enosmerne socializacije, ki sili v predpisane okove binarnosti, npr. ženskega in moškega. Tako ne poskuša nikoli več načenjati vprašanja '**kdo sem jaz**', potem ko je nepredušno zapečatila spekter možnosti prehajanja iz enega osebnostnega polja v drugega. Preostane ji le še združevanje pripisanih lastnosti nastopajočih v ponavljajoče se oblike pojavljanja z variacijo na temo časa in prostora. Osmišljanju izkušenj na način, ki bi zasekalo v širok spekter dopolnjujočih se bivanjskih možnosti ter pri tem zajelo le majhen delček in ga s ponavljanjem znotraj žanrskih zakonitosti (v našem primeru pustolovskega romana) dokončno utrdilo v predpisani ponotranjeni vzorec posameznikovega videnja samega sebe, se zoperstavi **ideja postmodernizma**. Ta prenese poudarek od trdno zasidrane, ozko opredeljene identitete posameznika k prelivajočim se plastem subjektivnosti. Posameznik je sedaj razumljen kot stičišče in presečišče različnih diskurzov, kar se neposredno odraža v pripuščanju metafikcije in njene polifoničnosti, izkustvene fragmentiranosti in strnjevanja žanrskih prijemov v parodično obliko branja na robove otroške literature. Zasuki v poplavi pripovednih, večkrat tudi izključujočih se gledišč, postavljajo bralko v odmaknjeno vlogo zunanjega opazovalca, ki tako lahko sledi neprestano spreminjajočim se

ravnem življenja. Gre za procese, ki bralko postavljajo v prepletajoče ali izmenjujoče se položaje sočutnosti in besa, kritičnosti in zadovoljnega muzanja, superiornosti in razočaranosti; ji preprečujejo popolno stapljanje z besedilom, s čimer nakazujejo možnosti njegovega lastnega postajanja in nastajanja.

Mnogi nasprotujejo vtihotapljanju postmodernističnih tokov v otroško literaturo, češ da načenjajo procese otrokovega zorenja po fazah, kot jih prikazuje Piaget, predvsem pa, da je otrokom namesto zabrisanih meja, negotovosti in nedovršenosti potrebno ponuditi jasno vodilo pri razporejanju raznolikih vsebin doživljanja v urejeno izkustveno predstavo o realnosti. Na očitke, da je metafikcija za otroke pretežka, saj zahteva določeno mero nakopičene medbesedilne izurnjenosti in razlagalne sposobnosti, (McCallum 1999: 139–140) odgovarja, da metafikcija z aktivnim zapredanjem bralca v drobovje leposlovne ustrojenosti krepi senzibilnost bralčeve zavesti pri prepoznavanju načinov umeščanja in vpetosti v kulturne in literarne kode. Istočasno pa zavoljo lastne naravnosti k poigravanju z jezikovnimi in pripovednimi konvencijami metafikcija prispeva k bralčevemu spoznavnemu razvoju.

Preden opredelimo spremembe, ki jih v delu Dese Muck *Pod milim nebom* prinaša parodično izpostavljanje skonstruiranosti spolno določenih vlog, se najprej pomudimo pri razvoju pustolovskega romana, katerega začetki segajo v imperialistični vzpon britanskega kraljestva.

Razvoj in pomen pustolovskega romana

Z vpogledom v začetke razvoja tega žanra želimo poleg že nakazane obrobosti ženskih likov osvetliti še njihovo občasno popolno odsotnost, ki sovпада s takratnim postopnim izginotjem žensk iz sfer javnega življenja. Hkrati pa želimo opozoriti na pojav delitve otroške literature na dekliško in fantovsko branje, ki ponazarja zasuk v pojmovanju primarne namembnosti otroške literature. Pred nastankom pustolovskega romana je namreč otroška literatura tako deklice kot dečke naslavljala izključno pod skupnim imenovalcem otroka, v katerem je bilo potrebno prebuditi vrline, kot so poštenost, dobrosrčnost, ubogljivost, pokorščina in spoštovanje zunanjih oblik oblasti. Novi industrializacijski tokovi in kolonialno preurejanje sveta, ki je v srčiki svojega obstoja nosilo dobičkonosno okoriščanje, pa je botrovalo slabitvi moralnih načel poštenega državljana in jih prilagodilo nazorom človeka osvajalca. V ospredje prebiranja otroške literature je namesto moralnih načel stopilo novo vodilo – prisvajanje spolne identitete. Zakaj?

Sociologi razlagajo, da so se z razvojem industrijske družbe opravila, nujna za zagotovitev preživetja, pomaknila iz območja družine v javno sfero. Pomembno merilo družbenega uspeha je poleg nakopičenega bogastva kmalu postal tudi obseg prostega časa. Ker je seveda pritek kapitala še vedno bil odvisen od vsaj enega zaposlenega družinskega člana, je razkazovanje materialne preskrbljenosti postalo domena žensk srednjega razreda. Le-te je sistem postopoma prelevil iz soustvarjalk v potrošnice in gospodinje, zaprte med štiri stene družinskih prebivališč. Prevlada srednjega razreda je postavila v ospredje novo pojmovanje ženskosti in moškosti. Za razliko od žena, so dolžnosti možem narekovale, da se dokazujejo v visoko tekmovalnem svetu industrije in trgovine. Hkrati pa so jih popeljale na vse štiri strani neba, da bi lahko podvajali izkupičke in podjarmljali 'drugorazredne' držav-

ljane. Dom v oskrbi ženske, ki ji je bila tako avtomatsko dodeljena naloga duševne oskrbovalke in tolažnice, je postal sinonim varnega zavetja in naslombe v trenutkih krize ali potrebe po počitku. Bodoči upravljavci imperija so se tovrstne vloge priučili prav v pustolovskem romanu, ki je nemalokrat spominjal na enciklopedijo nepogrešljivih podatkov o preživetju, ne samo v naravi ampak v družbi nasploh. Med drugim je poudarjal racionalnost, samostojnost in trezno presojo posameznika, ki pri izpolnjevanju dolžnosti ne podlega čustvom in zato žanje uspehe².

Zasnova koncepta avanturističnega, ki danes obsega bodisi prosto prehajanje lika ali njegovo vpetost v enega izmed realistično ali fantazijsko utopično obarvanih prizorišč dogajanja, posejanega z elementi preteče nevarnosti in naglih zasukov, ki delujejo v prid junaka zaradi njegove iznajdljivosti, poguma ali produktivne radevednosti, najde svoj prvi izraz v obliki pripovedi o junaku na osamljenem otoku – robinzonadi. Pripoved izrablja vse prvine kasnejšega širšega pojma avanturistične zgodbe, ki vključuje:

- osmišljanje junakovega okolja z izpostavljanjem neenakovrednih binarnih nasprotij
- okleščeno gledišče prvoosebne ali tretjeosebne pripovedi z eno samo pripovedno perspektivo
- hitro, linearno epizodično pomikanje skozi čas, ki poudarja junakovo zunanjo (nikoli notranjo) razvojno pot od neizkušenosti k ideološki in spolni zrelosti
- močan zaključek, ki s svojo nepredušnostjo nakazuje jasnost in neoporečnost prikazanega, absolutno prepoznavnost pravilnega in napačnega ter tako briše dvome o neoporečnosti nakazanih vrednot.

Dodatni pečat tovrstni pripovedi daje geografska osamljenost dogajanja, torej odmaknjenost od ustaljenih civilizacijskih norm. To omogoča hipotetično poigravanje s poskusnim testiranjem in preoblikovanjem obstoječe družbene urejenosti in človeške narave, zlasti s prerazporeditvijo meja med dobrim in zlim. Tako ne preseneča dejstvo, da so v teh pripovedih kaj kmalu postali nosilci in komentatorji dogajanja otroški liki (*Koralni otok*, *Otok zakladov*). Njihovi prvi koraki v procesu vraščanja v družbeno tkivo so služili lucidnejšemu pregledu ideoloških vzvodov delovanja družbene strukture. Na ta način je bila otroškim literarnim likom zelo zgodaj dodeljena možnost prevzemanja pobud pri samooblikovanju, ki jo pravim otrokom zunanji, realni svet odreka zaradi potrebe po prepoznavnosti otroka kot striktnega nasprotja razumsko delujočega odraslega človeka.

Spremljajoči ideološki podtoni robinzonade, ki črpajo svojo moč iz nesorazmer- nih strukturalističnih nasprotij dobrega–slabega, civilizacije–divjine, nedolžnosti– izkušenosti in racionalnega–neracionalnega sovpadajo z vzponom, nadvlado in padcem britanskega imperija. Predstavnik prve faze, Defojev *Robinson Crusoe* (1719), poseeblja naraščajočo moč srednjega meščanskega razreda, ki s smislom

² Če so fantje lahko sledili pustolovščinam mornarjev in piratov, vitezom in vojščakom, v katerih je bila zabeležena pot uspešnega odraščanja, so njihove sestre morale sprejeti drugačno vrsto literature. Na videz je bila osvobajajoča, saj je prikazovala razvojno pot junakinje, ki se upira vkleščeni v dodeljene spono kultivirane ženskosti. V resnici pa je krnila njihovo samostojnost, kajti večina junakinj je v izteku zgodbe podlegla družbenim pritiskom in privzela podobo ukročenega, z usodo sprijaznenega dekleta, ki se podreja družbenim normam, zato da bi lahko obdržala ljubezen svojih najbližjih.

podjetnega poslovneža pomaga pri izgradnji s krščanskimi vrednotami podprtega in zato upravičenega ekspanzijskega osvajanja oddaljenih dežel – bodočih surovinskih zaledij. Pokoritev drugačnega (Petek), za katerega je v očeh prišleka značilno odstopanje od normativnih obrazcev razumske urejenosti in predvidljivosti domačega izvornega okolja, zahteva vzpostavitev za to okolje nove, a v bistvu stare, dualistične ureditve. V njej naj bi na novo vzpostavljene definicije dobrega³ in slabega⁴ tvorile tudi ponotranjeno videnje tistih, ki jih je pogled belega gospodarja potisnil izven območja še sprejemljivega. Naloga dedičev prve faze razvoja britanskega imperija se vrtili okoli vzdrževanja tako ustvarjene prevlade in racionalnih temeljev ureditvene podobe, kjer so razlike med dobrim in zlim povsem jasne, kjer je potrebno le še dokazovati blagohotne učinke vladanja tistim, ki jih je taisti sistem zapisal razumski temačnosti in s tem, posledično, nezmožnosti urejenega samovladanja. Takšna je tudi podoba dejanj junakov *Koralnega otoka* (1859). Konec britanskemu imperializmu v otroški literaturi postavi *Gospodar muh*, ki temelječ na povojni izgubi zaupanja v napredek in popolnost človeške rase, obrne tvorne principe dualističnega reda na glavo (Stephens 1998). Namesto, da bi vzdrževali demokratični način vladanja, ki pritiče civiliziranosti posameznika, dečki čedalje bolj nazadujejo k avtoritativnemu in plemenskemu načinu urejanja medsebojnih odnosov, kar poudarja šibkost narave družbenih pravil pri uravnavanju vedenja, za katerim vedno lebdi nagnjenost k zlobnemu, ki ga še dodatno podžiga želja po oblasti. Za razliko od Robinsona in junakov *Koralnega otoka*, Goldingovi junaki ne naletijo niti na enega samega domačina. To igra ključno vlogo pri razkrivanju zlobnega, ne več kot nečesa pozunanjega in zato primerljivega z neukrotljivim drugim, marveč prebivajočega v njih samih. Golding preseli uveljavljeno pozunanjenje bipolarnost izključno v prepredajoče se notranje silnice vsakega posameznika. S tem dokončno spodnese temelje upravičenosti osvajalnega pohoda v britanskem pustolovskem romanu.

Še vedno izredno živa prisotnost tradicionalnega pustolovskega romana globoko v dvajsetem stoletju, poraja vprašanje o vlogi, ki jo je ta žanr opravljal zunaj neposrednega dometa imperialistične dogme zahodnega krščanskega sveta kot tudi o njenem dokončnem zatonu. Odgovor gre nemara iskati v predvidljivosti same ponavljajoče se strukturne zasnove na osi dom/ravnovesje – odhod v neznano/neravnovesje – vrnitev v varno zavetje doma/ponovna vzpostavitev ravnovesja, ki s svojim potiskanjem junaka v spopad in končno zmago nad kaotično drugačnim, opogumlja mlade bralce pri premagovanju lastnih ovir na točki razvoja, ko se z lastnim širjenjem v zunanji svet njihove do sedaj pridobljene shematične predstave o urejenosti bivajočega rušijo pod težo neprestanega kopičenja novih, vedno bolj nepovezanih doživljajev. Hkrati pa jih ta ponavljajoča šablonskost usmerja v priznavanje ene same ureditve sveta, v kateri vsakič znova prisluhnejo ponotranjenemu vzorcu razumevanja izključno sebi enakega obdajajočega. Junakovo bliskovito prehajanje iz ene situacije v drugo namreč ne dopušča vpogleda v njegova morebitna občutja, misli ali vzgibe, saj ga ne opredeljuje individualnost karakterja, temveč njegova tipična pojavnost. Junak je tisto, kar počne in govori. Zaradi pomanjkanja vpogleda v junakove miselne procese, občutke, dvome in spremljajoče

³ To je belega gospodarja s krščanskim in imperialističnim ozadjem.

⁴ To je nevarnega drugega, ki mu zato pripadajo slabšalni konotacijski pomeni iracionalnosti in divjaškosti.

negotovosti, bralec ne more tvoriti različnih tematskih ravnin, ki bi jih skozi branje popravljaj in prilagajal novim besedilnim izkustvom. Prebiranje tovrstnih pripovedi zato pripada drugačni, enostavnejši vrsti branja, ki temelji zgolj na dopolnjevanju odsotnih, a skozi primarno socializacijo bralcu že poznanih ideoloških elementov. Takšno branje torej kvečjemu zahteva in se istočasno že zaključi s presaditvijo stereotipnih predstav o pritičnosti moškega in ženskega principa iz bralčeve kulturne sheme v besedilno ogrodje.

Mogoče gre vzrok priljubljenosti pustolovskega romana pripisati predvidljivosti ponavljajoče se zgradbene zasnove, nedvomno pa postane in ostane prizorišče razporejanja in urejanja razmerij v odnosu med spoloma. Prav bliskovito pomikanje od enega dejanja k drugemu junaku ne dopušča reflektivnega poglobljanja v procese čustvovanja. Ker je njegovo poslanstvo osredotočeno na doseganje zunanjih, vidnih uspehov, bi predajanje domišljiji in čustvom ogrozilo vzpostavitev kontrole nad funkcionalno učinkovitostjo v zunanjem svetu. Zato nikoli ne podlega negotovosti in dvomu o jedru lastne biti, saj je z izbrisom notranjih procesov doživljanja zavezan le še doseganju zadanih zunanjih ciljev. Tako tudi ženski liki na linearno začrtani razvojni poti junaka služijo zgolj kot niz dogodkov simbolnega pomena. Plavolasa nevesta kot nagrada za izpolnitev cilja ne označuje samo junakovega uspeha pri zavzetju višjega družbenega položaja, ampak zaradi njene umeščenosti bližje naravi, čustvenosti, domačnosti ognjišča, predstavlja dopolnilo junakovemu racionalnemu polu (Hourihan 1997). Poroka s plavolasko pomeni združenje racionalnega pola z manjkajočim čustvenim polom, ki junaka prelevi v simbolno zaključeno celoto. Nevarnemu brodenju po kaotični, nepredvidljivi podzavesti se izogne z uničenjem ali onesposobljenjem čarovnice oz. zapeljivke, podoba matere pa služi kot primež laktacijskega obdobja, iz katerega se lahko izvije le s svojim odhodom, torej z osamosvojitvijo. S takimi podobami je tradicionalni pustolovski roman mlademu bralcu kot tudi bralki jasno zarisal mejo med možnostmi delovanja ženskega in moškega principa v besedilnem in realnem svetu.

Izkoriščanje tradicionalnega v prid pozitivnega osmišljanja drugačnega?

Pod milim nebom skuša odpraviti za bralke nelagodno zaznavanje ženskosti v pustolovskih romanih, ko na čelo dogajanja postavi deklici, Vlasto in Tajo. Znotraj pripovedi s konkretno prostorsko postavitvijo in relativno dolgim potekom dogajanj, a z jasno začrtanim začetkom in koncem, kritiki vidijo dvojje različnih kronotopov⁵, ki so v preteklosti pomagali utrditi, danes pa vzdržujejo razmejitveno črto med tradicionalno fantovsko in dekliško literaturo. Če je fantovski kronotop opredeljevala puščičasta linearnost časa z epizodično-zaključeno nanizanimi dogodki, ki se odvijajo izključno zunaj junakovega domačega okolja, dekliški kronotop ozna-

⁵ Po Bakhtinu naj ne bi šlo za ločeno delitev na čas dogajanja in kraj dogajanja, marveč naj bi tako čas kot kraj dogajanja tvorila nerazdeljivo enoto, s pomočjo katere lahko določimo prepoznavnost posameznih žanrov. Fantazijski kronotop naj bi se od pravljичnega ločil po dvojnosti prostora in časa, saj predpostavlja prehod iz realnosti našega prostora in časa, ki ju lahko podoživimo in s katerima imamo stik, v paralelni svet fantastičnega z lastnim, predvsem pa kognitivno drugačnim časovnim in prostorskim ustrojem. Pravljico naj bi določal le en prostor in čas zunaj dosega našega realnega občutenja, ki je sicer magičen, vendar ni izpostavljen kot tak, saj je njegova drugačnost samoumevna.

čuje ponavljajoča se sklenjenost časovnega krogotoka. Njegovo cikličnost dodatno poudarjajo oznake kot npr. 'zopet je tu pomlad'. Morebitne časovne preskoke tovrstne pripovedi dodatno ne pojasnjujejo, saj zadostuje že védenje bralke, da je za »rast rastlin ali prvo spomladansko otoplitev potreben čas, in da je šolsko leto itak natrpano z domačimi nalogami, hišna opravila pa ostajajo povsem enako monotona ne glede na letni čas« (Nikolajeva 1997: 126). Prostorska umestitev dogajanja je statična, zaprta na omejeni notranji prostor šole ali doma, kjer prostorski premiki pomenijo prav to – prehajanje z doma v šolski razred ali internat in obratno. Za razliko od junakovega širjenja navzven v zunanji svet (proces je analogen izgradnji ega) se junakinja s cikličnostjo časa seli vedno globlje v ritem svoje notranjosti, čustvenega podoživljanja in duhovnega zorenja. Vlastino in Tajino pojavljanje v vlogi pustolovskih junakinj spodkopljata cikličnost ženskega krogotoka s preprosto pretvorbo in naglo napredujočo linearnost, ki ju ponese na avanturistično raziskovanje slovenske obale in Istre.

Vendar preprost manevrski zasuk pri dodelitvi nosilnih vlog junakinjama v pustolovskem romanu dejansko ne odpravlja globoko zakoreninjene prepoznavnosti pripisanih lastnosti ženskega in moškega principa. Prikazovanje Vlaste in Taje kot diametralnega nasprotja med vsakdanjo povprečnostjo in lepoto, ki Vlasto nemalokrat napelje na misel, da bi »prav rada zamenjala svojo črno žimo za [Tajine] dolge svilene nitke in svoje inteligentne oči za njena dva boljšeča draguljčka« (72), prepoznava ukalupljenost ženske podobe v primarnem zaznavanju ženskega skozi njeno telo in posledično motreči osredotočenosti na privlačnosti njenega zunanjega izgleda. Navzlic delitvi na dva povsem različna lika, ki opozarja na obstoječo raznovrstnost znotraj domnevno homogene skupine, Vlasta in Taja predstavljata enovitost ženskega pola s prepletajočimi se lastnostmi racionalnega uma (Vlasta), odločnosti in sposobnosti življenja (Taja), ki pa v igri ideološko obremenjenih pogledov sopojavljajočih se 'pomembnih drugih' iz širše strukture vzgojiteljskega osebja, odstopa prednost in prostor izključno pomembnosti zunanjega izgleda⁶. Taka hierarhična razslojenost enovitosti ženskega principa se dokončno izlušči v procesu sonastajanja z moškim polom, ki ga utrjujejo uravnovešeno porazdeljene sestavine, utelešene v mizogenični srboritosti in povsem analitično-razumski naravnosti Rudija ter protiutežne umirjenosti športnika Marjana. Še več, da bi pridobil naklonjenost in ljubezen, se mora ženski princip ukloniti neupogljivosti moškega pola in zavoljo gole pripustnosti/sprejemljivosti v njegovo bližino najprej poskrbeti za izbris duhovne razgibanosti (»jaz ne videti ničesar, jaz ne slišati ničesar, jaz samo neumna ženska« str. 78), s čimer se dokončno odreče prepoznavnosti lastnega jaza. Soočenju ženskega pola z ljubeznijo v osamljeni istrski vasici, sicer idealnem poligonu za preizkušanje novih ali utrjevanje starih ideoloških podtonov družbene urejenosti, ostane le slednja možnost – predajanje kulinaricnim radostim in gospodinjskim spretnostim, »medtem ko sta fanta delala na Rudijevih izumih« (88).

Selitev ženskih likov z obrobja tradicionalnih pustolovskih zgodb v njihovo osrčje predstavlja dvorezen meč, saj navideznemu rušenju polarnosti ženskega in

⁶ Npr. na str. 60: »Ena je lepa, ima dolge plave lase in jo takoj opaziš, druga pa je majhna, drobna, nič posebnega.«; str. 29 ... še vedno najljubkejša pobegla deklica na svetu in marsikdo se je z zanimanjem ozrl vanjo ...; str. 48 »Taja je bila zopet videti skoraj kot miss pobeglih deklet, jaz pa se raje nisem preveč ogledovala ...«.

moškega principa navkljub, te razlike ponovno vzpostavlja. V skrajnem primeru s privzemanjem tradicionalno obarvanih moških značilnosti (trdovratnosti, borbenosti, agresivnosti, neusmiljenosti in hladnosti racionalnega uma), bralko navaja k mišljenju, da ključ do opaznosti in uspeha v svetu leži v prisvajanju vlog uspešno socializiranih moških. Ker pustolovska zgodba že zaradi svoje prvotne namembnosti ohranjanja dualističnega reda ostaja ukleščena v strukturno zasnovo, ki je ženskim likom namenjala stransko vlogo matere, princeze, čarovnice ali dobre vile, se tudi v novi preobleki ne more izogniti parazitski prisesanosti na izvorno pojmovanje ženskega in moškega principa. Kajti svet, skozi katerega se gibljeta junakinji, je še vedno prežet z izključno odraslimi moškimi in deškimi liki, za katere se zdi, da posedujejo sfere javnega življenja z vsemi spremljajočimi dejavnostmi, od kriminalnih podvigov (okoriščanje z mučenjem živali in prosjačenjem otrok) do konkretnega izvajanja oblasti (oče istrske družine, policaj, oskrbnik). Prisotnost ženskih likov le v vlogi gostilničarke kot bodoče mamice in poslušne istrske žene brez lastnega glasu izpostavlja očitno odsotnost Vlasti in Taji enakovrednih sogovornic, zato pa tiho poudarja vseobsežnost delovanja moškega principa. Superiorna pomembnost le-tega se regenerira z vsako novo epizodično dogodivščino. Rešitev iz začaranega kroga preobračanja in ponovnega vzpostavljanja razlik feministična kritika vidi v nadomeščanju moško-ženske dualnosti z moško-ženskim kontinuumom. Za junaka tovrsten pripovedni prijem ne bi pomenil več osamosvajanja od matere z zanikanjem in potlačenjem njene in svoje ženskosti, marveč bi temeljil prav na njenem vpletanju v izgradnjo lastne osebnosti. Prikazovanje dekliskih in deških podob naj bi sledilo radovednosti in čudenju nad svetom, ne pa potrebi po uklanjanju podzavestnega in drugačnega drugega.

Poleg poigravanja s portreti nosilcev dogajanja *Pod milim nebom* tudi v ostalih pogledih ni klasičen primer pustolovskega romana, ampak vsebuje med seboj prepletajoče se primesi kriminalne pripovedi (ko se beg od doma sprevrže v skrivanje pred organi oblasti⁷), pretirane romantičnosti⁸ in robinzonade (preživetje v opuščeni istrski vasici), ki jih pripenja na ogrodje okvirno pustolovske pripovedi. Takšna žanrska 'prepletanka' razpira bralčev linearni potek razporejanja besedilnih podatkov v novo razsežnost, ki se lepi na poprejšnja bralčeva branja in razumevanja tvornih zakonitosti posameznih žanrskih oblik. Barthes govori o **branju s krožnim spominom**, ki od bralca zahteva sprotno usklajevanje istočasno prisotnih centrifugalnih in centripetalnih sil. Bralčevo neprestano uhajanje iz besedila med spominske zapise o sporočilnosti vsebin posameznih žanrskih konvencij in vsakokratno prirejeno vnašanje le-teh v nov kontekst sopojavnosti rahlja bralčevo priklenjenost na besedilo. Oblikovanje pomena se ne vrši v besedilu samem, marveč zunaj njega v interakciji med bralcem in obdajajočimi, v spominu shranjenimi besedili, ki jo sproži prav besedilo, ki ga prebiramo. Poigravanje s strnjevanjem nakazanih žanrov osvobaja bralca privzemanja zakonitosti enega samega skupka žanrskih določil in

⁷ »Vse skupaj ni bilo prav nič fino. Zdaj nisva več bežali, zato da bi doživeli čudovito pustolovščino, temveč zato, da naju ne bi ujeli. In to potem ni več nobena svoboda« (str. 46).

⁸ »Ko smo šli spat sem še dolgo ležala v temi in skušala uganiti, katero od dihanj je Marjanovo. Zavrtela sem si notranji film z naslovom 'MARJAN IN VLASTA V UJETNIŠTVU LJUBEZNI' ... Zatem sva stala ob morju: sonce je vzhajalo in zahajal petkrat na minuto in potem sva zamižala in Marjan je pritisnil svoje ustnice na moje, jaz pa sem ga odrinila, ter se spomnila, da si res že ves teden nisem umila zob« (str. 74).

usmerja njegovo pozornost k nikoli pojasnjenim, a za obstoj posameznega žanra nujno prisotnim iztočnicam, od katerih je odvisna njegova celotna zasnova. Tako robinzonada izhaja iz predpostavke o samozadostnosti človeka in obvladljivosti okolja, ki se v *Pod milim nebom* izkaže za zmuzljiv pojem, saj morata Vlasta in Taja s prijateljema ohranjati stike s civilizacijo. Le tako lahko zadostita potrebam po najnujnejših življenjskih potrebščinah. Podobno romantična zasanjanost v ideal moškosti takorekoč izpuhti, takoj ko se v zavesti junakinje utrne spoznanje o pomenu prave ljubezni. Da bi bila mera polna, *Pod milim nebom* ne prizanaša niti tvornim elementom pustolovskega romana. V obliki parodične medbesedilne navezave na Marka Twaina, Milčinskega in Bevka vzpostavlja takojšnjo prepoznavnost sorodstvenih vezi s svojimi predhodniki, a le z namenom, da bi priklicala dvome o njihovi pripovedni prepričljivosti in tako na podlagi njihove razveljavljene verodostojnosti okrepila lastno avtentičnost podanega:

Kako pa bova prišli na ladjo?, je vprašala Taja. To je bila v resnici edina pomanjkljivost v mojem načrtu. V vseh literarnih virih, ki sem jih preučevala v ta namen [...] je bilo naštetih več načinov kako mladoletnik brez dokumentov in denarja pride na preokoceansko ladjo. Najpogostejši je bilo slepo potništvo (str. 8).

Dejstvo, da Taja in Vlasta nikoli ne dospeta na cilj, postavi pod vprašaj samo-umevno zanesljivost vseh dotlej uporabljenih klasičnih prijemov, ki v spletu srečnih naključij junaku omogočajo nemoteno izpolnitev njegovega poslanstva.

Če medbesedilnost in strnjevanje žanrov v nove oblike soodnosne pojavnosti znotraj samega besedila lomi bralčevo linearnost urejanja besedilnih podatkov, pa *Pod milim nebom* ohranja linearnost strukturne premice dom – odhod v (eksotično) neznano – vrnitev domov, vendar jo hkrati cepi na dvoje ravnin. Raziskovanju tujskosti obdajajočega v relativno neposredni fizični bližini se pripoji še paralelni svet ZDA – idealizirane drugačnosti, potopljene v izkrivljenost kolektivno-spojinsko prečiščene predstavnosti o obljubljeni deželi, kjer se cedita hollywoodski med in zeleno-dolarsko mleko. Zaverovanost v neoporečnost vsega ameriškega in nujnost po njegovem posedovanju se v razvoju zgodbe vse bolj kruši, tako da se postopoma izlušči le kot zunanje gonilo dogajanja, zavezano vedno bolj navideznemu cilju. Njegovo počasno zamrtje v zavesti Vlaste in Taje in, končno, dejanska nedosegljivost parodirata običajno postavitev pustolovske zgodbe v nenavadno eksotičnost zelo oddaljenih krajev, zato pa tej linearni ravnini tudi odvzemata možnost umirjenega izteka v nepropustno urejenost zaključka. Če stabilnost Vlastinega in Tajinega utopičnega vzroka za odhod od doma – priti v Ameriko in tam uspeti – počasi zgublja na veljavi, se prav obratno dogaja z izjavo, ki zasidrana na začetku zgodbe bode v oči kot porog vsem klasičnim mukotrpnim objasnjevanjem ali spletanjem naključnih okoliščin junakovega odhoda v običajnih avanturističnih romanih. Vpadljivo se razkazuje zgolj kot komičen sprožilec pustolovskega dogajanja in prav nič več kot to, kajti ko se je potrebno rešiti 'okrutnih' staršev, ki jih 'silijo k spanju ob devetih zvečer', jima zares ne preostane prav nič drugega, kot da vzameta pot pod noge. Vlastino in Tajino rušenje ustaljenosti dekliškega kronotopa s privzemanjem tradicionalno deškega koncepta hitro napredujoče linearnosti časa ju postavi v popotniško vlogo. Z odkrivanjem slovenske obale in Istre odkrivata tudi problem mučenja živali (cirkus – Koper), izkoriščanja in trgovine z otroki, alkoholizma in beračenja (Piran), umiranja (Savudrija) ter se soočata s prvimi koraki v ljubezni (Istra, Poreč). Komična represivnost družinskega okolja kot

rezervni, drugotni pomen njunega odhoda, preraste v vodilo k oblikovanju tradicionalno nepropustno dodelanega zaključka z jasnim sporočilom. Nezadovoljstvo z njima poznano obliko družinskega življenja slabi z vsakim novim vpogledom v družinske pretrese kasnejših sopotnikov (telesno mučenje, odrekanje ljubezni), ki služijo kot lakmusov papir ocenjevanja in razpoznavanja neopaženih prednosti lastnega družinskega življenja. Tako postopoma dozori spoznanje, da jima njun dom le nudi potrebno toplino in varnost. Vanj se vračata opremljeni z boljšim razumevanjem pasti zunanjskega sveta in manjšo mero uporniške prevratnosti – torej kot uspešno socializirani posamezniki, ki jima je končno uspelo dobiti vpogled v pravilnost in nepogrešljivost norm njunega družinskega okolja. Poleg preobrata v hierarhični razporeditvi pomenske teže pripovednih začetkov za nadaljnji razvoj zgodbe *Pod milim nebom* postavlja pod drobnogled še naborek obmorskih krajev slovenske in istrske obale, s čimer eksotičnost pustolovskih prizorišč prestavi v bralčevo neposredno bližino – kulturološko domačnost, ki živo utripa v zavesti skorajda vsakega slovenskega otroka.

Parodična medbesedilnost uvršča pripoved *Pod milim nebom* v vmesno fazo približevanja tipu romana, ki s prikazovanjem mnogobitnosti prepletajočih in izpodbijajočih se pripovednih prijemov vnaša v bralni proces pomisleke o enoviti predstavnosti urejenosti bivajočega. Sam zasuk vlog nosilcev dogajanja pa se v pustolovskem romanu zavoljo njegove prikrite parazitske prisesanosti na spolno določeno paradigmo izvajanja vlog izkaže za nřevarno početje. Dejansko ne odpravlja nelagodja, ki ga povzroča vklešččenost dekliških likov v predpisane vzorce ženskosti, saj še vedno izpostavlja sfero javnega življenja kot področja, izključno v domeni moških, s tem pa nosilkam glavne vloge nadeva priokus eksotične nesovpadnosti s prikazanim okoljem oziroma naključne vključenosti vanj. V izteku bi lahko dejali, da v slovenskem prostoru še vedno čakamo na pravi postmodernistični otroški roman,⁹ ki bi med drugim prispeval tudi k razrešitvi tega problema!

Literatura

- Griswold, J. 1997. *The Disappearance of Children's Literature (or Children's Literature as Nostalgia) in the United States in the Late Twentieth Century*. V *Reflections of Change. Children's Literature Since 1945*, ured. S. L. Beckett, 35–42. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press.
- Grosman, M. 1997. *Branje skrb vseh*. Bralno društvo Slovenije. Strokovno posvetovanje. Ljubljana.
- Holland, N. 1968. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press.
- Hourihan, M. 1997. *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. London in New York: Routledge.

⁹ Naj navedem le nekaj primerov iz britanskega in ameriškega kulturnega področja, ki so razpršeni med otroke najrazličnejših starosti, začenši s *The Stinky Cheese Man* namenjen sedemletnim bralcem:

- Scieszka, John in Smith, Lane. *The Stinky Cheese Man* (Harmondsworth: Puffin, 1993)
 - Cross, Gillian. *Wolf* (Harmondsworth: Puffin, 1992)
 - Chambers, Aidan. *Breaktime* (London: Bodley Head, 1978)
- Tu dodajam še razdelek, ki naslavlja in razvzpljuje problem seksizma
- Fine, Anne. *Bill's New Frock* (London: Mammoth, 1990)
 - Browne, Anthony. *Piggybook* (London: Mammoth, 1991)

- Iser, W. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore in London: Johns Hopkins University Press.
- Reynolds, K. 1994. *Children's Literature in the 1890s and the 1990s*. Plymouth: Northcote House in association with the British Council.
- MacLeod, S. A. 1997. *The Journey Inward: Adolescent Literature in America, 1945–1995*. V *Reflections of Change. Children's Literature Since 1945*, ured. S. L. Beckett, 125–130. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press.
- McCallum, R. 1999. *Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work*. V *Understanding Children's Literature*, ured. P. Hunt, 138–150. London in New York: Routledge.
- Moi, T. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London in New York: Routledge.
- Muck, D. 1996. *Pod milim nebom*. Celovec, Ljubljana in Dunaj: Mohorjeva založba.
- Nikolajeva, M. 1996. *Children's Literature Comes of Age*. New York in London: Garland Publishing, Inc..
- Nodelman, P. 1997. *Fear of Children's Literature: What's Left (or Right) After Theory?* V *Reflections of Change. Children's Literature Since 1945*, ured. S. L. Beckett, 3–14. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press.
- Stephens, J. 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London in New York: Longman.
- Stephens, J., McCallum, R. 1998. *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York in London: Garland Publishing Inc..
- Wilkie, C. 1999. *Relating Texts: Intertextuality*. V *Understanding Children's Literature*, ured. P. Hunt, 130–137. London in New York: Routledge.

Summary

IN THE OPEN AIR OF AN ADVENTUROUS NOVEL – GIRLS' CHARACTERS AND THEIR DISCOMFORT

A female and male principle in adventurous novels (in modern children's adventurous novels, too) obviously succumb to a pattern of unbalanced contrasts, within which a female principle reflects only as a declination from a positive male principle. To preserve a recognizable active male, a female principle has to be constantly suppressed and shoved aside into assigned bonds of passivity or a total absence from the heroic scene.