

Peter von Matt
Zürich

KAJ JE BILO PREJ: KURA ALI JAJCE?* **O stvarjenju sveta v luči otroške fantazije**

»Kaj je bilo prej: kura ali jajce?« Ta izrek smo že večkrat slišali. Gre za absurdno vprašanje, ki si ga pametni ljudje ne zastavljajo. Ti se ne ukvarjajo z nesmiselnimi in neproduktivnimi miselnimi igricami. Kadar pametni ljudje komu to vprašanje zastavijo, mu hočejo le dokazati, da razmišlja nespametno in neproduktivno.

Znamenite fraze imajo svojo zgodovino. Včasih se zgodi, da je njihova zgodovina bolj zanimiva kot fraza sama. Bil je čas, ko se je vprašanje, kaj je bilo prej, kura ali jajce, jemalo zelo resno. Takrat ni veljalo za primer absurdnega mišljenja, ampak za filozofski in teološki izziv. V sijajnem primeru evropskega mysticizma, pridigi *Von den edlen Menschen* (O plemenitih ljudeh) Mojstra Eckharta, ki je okrog 1300 poučeval v Parizu in Kölnu, vprašanje ni bilo le resno obravnavano, ampak je bilo nanj celo odgovorjeno:

*Natüre machet den man von dem kinde und daz huon von dem eie, aber got machet den man vor dem kinde und daz huon vor dem eie.*¹

Kar pomeni: Narava naredi moža iz otroka in kuro iz jajca, toda Bog naredi moža pred otrokom in kuro pred jajcem.

Več kot tristo let kasneje je šlezijiški mistik Johannes Scheffler, ki je samega sebe imenoval Angelus Silesius, zapisal v svoji znameniti zbirki dvovrstičnih pesmi sledeči izrek:

*Das Ey ist in der Henn / die Henn ist in dem Ey:
Die zwey im Eins / und auch das Eines in der Zwey.*²

Jajce je v kuri / kura je v jajcu:
Dva v enem / in tudi eno v dveh.

* Besedilo je bilo posredovano kot plenarni referat na jubilejnem kongresu IBBY v Baslu, ki je bil od 29. 9. – 3. 10. 2002.

¹ *Meister Eckarts Buch der göttlichen Tröstung und Von dem Edlen Menschen.* (Mojstra Eckarta knjiga o božji tolažbi in plemenitem človeku). Izd. Joseph Quint. Berlin 1952. Str. 79

² Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe.* (Kerubinski popotnik. Kritična izdaja.). Izd. Luise Gnädinger. Stuttgart 1984. Str. 177. Izrek št. 162 četrte knjige ima naslov *Eins ist im andern.* (Eno je v drugem).

To je duhovna uganka, besedilo za meditacijo, za počasno, zbrano premišljevanje o času in brezčasnosti, o enotnosti in raznolikosti sveta.

Ne bom predaval o evropskem misticizmu in o razlikah v mišljenju mojstra Eckharta in Angelusa Silesiusa. Želim le opozoriti, da za neko mislijo, ki se nam zdi banalna, lahko tičijo zapletena in drzna razmišljanja, razmišljanja, ki so tako drzna in zapletena, da se lahko njihove provokativnosti lahko znebiš le tako, da jih proglasiš za banalna.

Mojster Eckhart vidi v stavku o kuri in jajcu možnost razmisleka o razliki med otrokom in odraslim in celo več in še pomembnejše, možnost razmisleka o razliki med ljudmi, kakršni so, in ljudmi, kakršni naj bi bili in bi morali biti. Ko si Bog na začetku človeka zamisli, meni Eckhart, si ga zamisli v možni popolnosti. Ko pa Bog ustvari konkretnega človeka, ga prepusti »Natûre« – naravi, se pravi času, ki pomeni dolgo pot odraščanja od nemočnega otroka do samostojnega odraslega, dolgo pot do njegove zamišljene, a nikoli dosežene popolnosti. Ustvari ga kot jajce, ki mu kura postavlja cilj in mero. Če pa kura postavlja jajcu cilj in mero, mora torej biti že v jajcu.

Prav to misel pa nadaljuje in izpelje Angelus Silesius in jo strne v najkrajšo možno formulo: jajce je prvo in kura je drugo, toda drugo je že v prvem, in v drugem bo vedno tudi prvo.

Danes ne razmišljamo več teološko. Opustili smo predstavo, da smo ustvarjeni po božji zamisli. Ne moremo pa opustiti premišljevanja o tem, kaj bi človek lahko bil in kaj v resnici je. In nikoli se nas izkušnja o tem, kaj bi človek lahko bil, ne dotakne močneje kot ob majhnem otroku, ki ga imamo radi in ki žarečih oči priteče k nam. Takrat v prvem spontano spoznamo drugo. V tem veselo spotikajočem bitju zaslutimo vse možnosti, ki so mu dane. Njegov pogled nas sili, da mislimo na njegovo popolnost, na možnost popolnega človeka, zato je za nas otrok tako očarljiv in privlačen.

Kura v jajcu, drugo v prvem: v začetku tiči cilj v svoji najbolj čisti, nikoli dosegljivi obliki. »Začetek je cilj«, pravi Karl Kraus³, stavek, ki ga je rad citiral Walter Benjamin⁴. Ideja o človeški popolnosti nam je zelo domača, tudi če je ne pripisujemo Božjemu namenu, Božji besedi, logosu. Ideja o človeški popolnosti nam je tako domača kot ideja o pravičnem in miroljubnem svetu. Vsemu navkljub še kar naprej upamo na postopno približevanje človeškega sveta večnemu miru, pravičnosti in blagru. Ne samo upamo, tudi trudimo se za uresničitev te ideje. Za to si prizadevamo v politiki in svetovnih organizacijah ter socialnih ustanovah. Saj je vendarle mogoče, si mislimo, da bo ta nesrečni planet nekega dne le pravilno urejen. Da bodo vsi ljudje imeli hrano, da ne bo nihče preganjan in da ne bo več ljudi, ki so prepričani, da imajo pravico pobijati druge ljudi. Ta prizadevanja se kažejo tudi v našem ravnanju s posameznikom, z otrokom. Otrok, ki je tako zelo začetek, najkonkretnější dogodek začetka in izvora, uteleša najvišje možnosti človeka. V otroku se nam prikaže zamisel o človeški popolnosti in nas sili, da o njej

³ V pesmi »Der sterbende Mensch«. (Umirajoči človek). V: Karl Kraus: *Schriften*. (Pisave). Izd. Christian Wagenknecht. 9. zvezek. Gedichte. (Pesmi). Frankfurt am Main 1989. Str. 68

⁴ Najbolj znan je moto 14. zgodovinsko-filozofske teze. Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. (O kritiki nasilja in drugi spisi). Frankfurt am Main 1965. Str. 14

premišljujemo in da stremimo za njeno uresničitvijo. Naše ukvarjanje z otrokom je vedno delo za prihodnost, delo z upanjem na boljši svet.

Seveda vemo, da kljub vsem prizadevanjem ne bo nastalo nič boljšega od nas samih. Tega, kar je na nas samih vprašljivega, pomanjkljivega in prav nič sijajnega ter popolnega, se zavedamo vsak dan od jutra, ko vstanemo, do večera, ko zlezemo v posteljo. A prav to zavedanje lastnih pomanjkljivosti krepi in pogloblja naš sen o popolnosti in nas žene k delu z otrokom.

Pravim delo, lahko pa bi rekel tudi igra. Dejansko ni nobene človekove dejavnosti, pri kateri bi bilo delo tako zelo igra in igra tako zelo delo, kot je ravnanje z otrokom. Igra, na tisoče iger, ki se jih gremo z otroki, ko jih hranimo in negujemo, uspavamo ter zbujamo, se z njimi pogovarjamo in jim pojemo, ta igra, teh tisoč iger, je prav tista skrivnostna struktura, o kateri govorijo stari mistiki. Tudi igra je določena z dvojim v enem. Igra otrok in igra z otroki je čista sedanost, in vendar je usmerjena že v prihodnost. Igra uprizarja, kaj bi lahko bilo in kaj nekoč bo. Njen največji smisel je prihodnost v sedanosti, cilj v začetku. Točneje: igra ustvari s svojo čisto sedanostjo tudi prihodnost. Ustvari jo v njeni sanjsko popolni podobi. Ustvari prihodnost, ki tako sanjsko pravilna ne bo nikoli obstajala in je zato le v tej igri, kot drugo v prvem, resnična.

Otrok ve, da je govora o njem samem, ko se princesa v pravljici poroči s kraljevim sinom in nato skupaj kot kralj in kraljica sedita na zlatem prestolu in nosita zlati kroni. To dogajanje na koncu pravljice ni nevarna iluzija, pred katero bi morali otroka varovati. To dogajanje je oblika, v kateri otrok doživi veliki cilj in si ga tudi predstavlja. Začetek vladanja je oblika, v kateri otrok naleti na idejo o pravi prihodnosti in se seznanja z dejstvom, da do tja vodi pot, pot od prvega k drugemu. Karkoli se z otroki igramo, vedno se igramo pot in cilj. Ne glede na to, katere zgodbe pripovedujemo otrokom, vedno jim pripovedujemo o poti in cilju. Kakršne koli knjige pišemo za otroke, vedno pišemo o poti in cilju.

Čeprav si te zgodbe in igre izmišljamo odrasli, je za uresničitev prihodnosti v sedanosti odločilnega pomena domišljija otroških poslušalcev in soigralcev. Odrasli lahko mlado domišljijo samo spodbujamo. Ta potem sama ustvari nov svet.

To je podobno kot z lutko. Otrok sam ne zna narediti lutke. Odrasli jo morajo izrezljati ali sešiti. Toda to, kar naredijo odrasli, ostane za zmeraj le lutka in nič drugega, kos mrtvega materiala. Otroške oči pa jo oživijo. Otroška ljubezen naredi iz lutke prijateljico in zaupnico, prvo bitje, do katerega čuti otrok odgovornost. V druženju z lutko in v pogovoru z njo postane učeči se otrok oseba, ki uči, in ko uči, tudi sam spoznava delo odraslih. Tako se otrok prvič sreča s seboj kot odraslo osebo, snuje in oblikuje se v končno človeško podobo.

Ni slučaj, da igra v zgodovini mladinske književnosti oživljena lutka tako veliko vlogo. Zgodbe o Hrestaču, kositrnih vojaki, o lesenem Ostržku postajajo s pomočjo otroške fantazije dramatična in pustolovska dogajanja. Še posebej velja to za zgodbo E. T. A. Hoffmanna *Hrestač in Mišji kralj* (»Nussknacker und Mausekönig«), ki jo je napisal za knjižico »Kinder-Märchen« (Otroške pravljice). V njej se razgrne cel sklop dogajanj, ki jih psihološko, pedagoško in celo metafizično spodbudi lutka, ki jo oživi mlada fantazija. Ta zgodba je eno prvih literarno zahtevnih, vendar za otroke napisanih del nemške, morda celotne evropske literature. Vsekakor ni teksta, ki bi pustil toliko sledi v kasnejši mladinski književnosti, pa tudi v glasbi, operi in baletu, kot ta Hrestačeva zgodba. Eden

od razlogov za to je, da je Hoffmann svojo »otroško pravljico« zasnoval na tako umetelno zapleten način in na toliko ravneh, kot je to sicer počel v svojih najzahtevnejših novelah za odrasle. To so mu kmalu tudi očitali. Dali so mu vedeti, da naj bi bili za otroško dušo in za otroško doživljanje primerni enostavnost ter jasna in čista preprostost.

Malo pred nastankom te zgodbe so izšle *Otroške in hišne pravljice* (»Kinder- und Hausmärchen«) bratov Grimm, napisane v tem enostavnem stilu, ki je od tedaj naprej veljal za pravi način pripovedništva za otroke. Da je bil ta poudarjeno enostavni način Grimmovih pravljic, ki naj bi odražal preprosto mišljenje in čustvovanje preprostih ljudi, spreten produkt romantike, še do danes ni zares prodrlo v splošno zavest. Ta način pripovedništva so doživljali kot eno od naravnih oblik literature. Verjeli so, da je izšla neposredno iz kolektivne ljudske psihe in da so zbiralci le zvesto zapisali ljudske pripovedi, ne da bi karkoli dodali ali izbrisali. To seveda ne drži. Čudovita enostavnost Grimmovih pravljic je rezultat romantične umetniške predstave, ki je šele takrat porodila teorijo o poetičnih naravnih formah. Zato je že pri samem Hoffmannu dokumentirana diskusija⁵ o tem, ali je forma Hrestačeve pravljice za otroke primerna ali ne, tako pomembna za zgodovino mladinske književnosti.

Dejansko sta od takrat dalje nastajali dve vrsti pripovedništva za otroke: čisto preprosto pripovedništvo, ki je vodilo do tako enostavnih tekstov, kot je Andersenov *Stanovitni kositrni vojak*, in zapleteno, ogledalno, z ironijo prežeto pripovedništvo, ki je vodilo do tako mnogoplastnih tekstov, kot je *Alica v Čudežni deželi* Lewisa Carrola. Ti dve besedili brez Hoffmannove Hrestačeve zgodbe verjetno ne bi nastali. Že pri Hoffmannu zaslutimo ironijo in absurdnost, značilni za Aličine dogodivščine, ter jasno in otipljivo natančnost, s katero je opisan kositrni vojak. Tukaj imamo lep dokaz, da kompleksna literarna dela ne rastejo počasi iz enostavnih predlog, kot si spontano mislimo, ampak da kompleksnejše forme neredko tvorijo začetek nečesa novega. Podoben primer je Cervantesov *Don Kihot* in njegov vpliv na evropski roman.

Številne zgodbe, v katerih lutka ali kakšna druga igrača postane živa in nato bodisi sama ali skupaj s svojim lastnikom doživi različne dogodivščine, so po vsebini in slogu zelo enostavne. Objektivirajo animistično sposobnost otrok, da oživijo predmete, s katerimi se ukvarjajo. Napajajo se tako rekoč od moči in možnosti mlade fantazije. Napisane so sicer za otroke, so darila odraslih otrokom, bi pa klavarno propadle brez aktivnosti otrok. In gledano s tega zornega kota, so torej tudi darila otrok odraslim. V svoji enostavnosti ustrezajo predstavam odraslih o tem, kakšne naj bi bile otrokom primerne zgodbe. Vendar kaže uspešna zgodba, kot je na primer katera koli od Andersenovih pravljic, da lahko prav ta enostavnost doseže tako kompleksen smisel, da ga lahko popolnoma dojamejo le odrasli. Tako so tragične dimenzije Andersenovih pravljic pri *Kositrnem vojaku*

⁵ Tekst je bil napisan 1816 in v tem letu tudi objavljen. Za zveščič: »*Kinder-Märchen*« (Otroške pravljice) sta prispevala tudi Hoffmannova prijatelja Cotessa in Fouqué vsak po eno zgodbo. Hoffmann je knjigo ilustriral s šestimi ilustracijami. Knjiga je danes ena najbolj iskanih dragocenosti nemške literature. Kasneje je Hoffmann vključil Hrestačevo pravljico v knjigi »*Serapions-Brüder*« (Serapionova bratovščina) (1819–1821, v štirih delih), kjer so zbrane najrazličnejše avtorjeve pripovedi, ki jih povezuje okvirna zgodba. Znotraj te okvirne zgodbe je razmišljanje o primernosti takšnih pripovedi za otroke. Glej E. T. A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. (Serapionova bratovščina). München 1963. Str. 252.

ali *Mali morski deklici* kot tudi družbenokritične dimenzije v *Cesarjevih novih oblačilih* zelo jasno namenjene odraslim bralcem. Andersenovo preprosto pripoved bi lahko imeli celo za pripovedni trik, ki se izgovarja z otroško publiko, da bi dosegel odrasle.

Dejansko pa najdejo otroci svoje zadovoljstvo ob še tako zapletenih in čudnih izmišljotinah. Splošno znano pa je tudi dejstvo, da ne najdejo samo najpreprostejši, ampak tudi umetnostno izkušeni duhovi užitek v čisti enostavnosti, v lapidarnosti kot eminentni končni obliki umetnosti. To se na primer vidi pri sprejemanju *Koledarske zgodbe* («Kalendergeschichten») Johanna Petra Hebela. Šele Walter Benjamin, Ernst Bloch, Franz Kafka in Elias Canetti so resnično prepoznali ozadje teh navidezno čisto enostavnih proznih tekstov in jih približali moderni zavesti.

V okvirni zgodbi *Serapionove bratovščine* je Hoffmann sam opisal, kako je svojega Hrestača pripovedoval otrokom prijatelja Hitziga in kako različno, vsak na svoj način, so zgodbo sprejeli. Nihče se ni ukvarjal s celoto, z zamotano prepletenostjo in prisposodobami, z literarnimi in filozofskimi namigovanji. Otroci so to prezrli. Iz celote so si prisvojili le tisto, kar je bilo blizu njihovi duši; s tem so živeli in se igrali v svoji fantaziji.

Obstaja torej težko predvidljiva razlika med tem, kaj je za otroke primerno, in tem, kaj otrokom ugaja. To dejstvo je zelo pomembno za vse, ki se lotevajo spodbujanja mlade, popolnoma drugačne otroške fantazije. Med vednostjo in fantazijsko igro odraslih na eni strani ter vednostjo in fantazijsko igro otrok na drugi strani obstaja namreč ozek, a nepremostljiv prepad. Odrasli se lahko še tako živimo v otroški svet, a vstopiti vanj ne moremo več. Prav naša velika ljubezen do otrok nas tu zapelje. Ta ljubezen vodi do duhovne bližine, kar pa prehitro razglasimo za pravo in popolno razumevanje otroškega sveta. Tudi če se zelo dobro spominjamo lastnega otroštva, v ta svet ne moremo več zares vstopiti, saj temelji na načinu mišljenja, v katerem ima fantazija povsem drugačno vlogo in moč.

Zapletena zgradba pravljice o Hrestaču se Hoffmannovim sodobnikom ni zdela primerna za otroke tudi zato, ker Hoffmann skupaj z zgodbo o deklici, katere lesena lutka oživi, pripoveduje tudi o odraslih, med katerimi ta deklica živi. Ob dekličinem doživetju z lutko je prikazal predvsem reakcije odraslih. Ti razumejo, da mala Marija ljubi svojega Hrestača, razumejo, da se z njim rada igra, razumejo, da ga ima raje kot druge lutke, toda ko hoče, da ga priznajo za živo bitje, odrasli zgubijo potrpljenje. Nenadoma je njihovega odobravalnega življenja v otroka konec. Na tej točki postavijo mejo. Tovrstne neumnosti morajo deklici izbiti iz glave. Lahko se igra, lahko sanjari, lahko si predstavlja vse, kar si hoče. Toda realnost odraslih ne sme postati vprašljiva, kar bi se zgodilo, če bi Hrestača imeli za živo bitje. Otrok sme biti otrok samo v okviru tega, kar odrasli določijo za domeno otrok. Če to domeno prekoračijo, pride do konflikta, ki se izraža v ostrih pedagoških ukrepih. Podvzeti so kot del vzgoje, ki je nena zadnje obveza odraslih do otroka. Podvzeti so zaradi ljubezni in odgovornosti do otroka. Toda prav s temi ukrepi odrasli pokažejo, kakšen prepad v resnici ločuje otroka od odraslega.

V zgodbi deklica Marija neke noči odkrije, kako lahko oživi svojega ljubljene Hrestača. Ko ga je nekoč branila pred zlobnimi mišmi, nočnimi sovražniki svojih igrač, se je ranila in na vratu lesene lutke je ostal krvav madež. Ta madež svoje krvi je pričela drgniti, da bi ga odstranila, toda ko se je madež ogrel, je lutka oživila. V zgodbi piše:

»(Marija je opazila), da je od tiste noči ostal na Hrestačevem vratu velik krvav madež. (...) sedaj ga je vzela (...) zelo previdno s police in začela drgniti krvavi madež na vratu s svojim robčkom. Toda kako ji je bilo, ko je nenadoma začutila, da je postal mali Hrestač v njenih rokah topel in se začel premikati. Hitro ga je dala nazaj na polico, takrat pa je mali Hrestač začel premikati usteca in mukoma je zašepetal: 'Oh, cenjena gospodična Stahlbaum – odlična prijateljica, kaj vse vam dolgujem – Ne, nobene slikanice, nobenega božičnega oblačila ni treba žrtvovati zame – priskrbite mi samo meč – meč – za ostalo bom poskrbel sam, pa naj ...' Tu je Hrestačev glas zamrl in njegove oči, ki so oživele izražale najglobljo otožnost, so postale zopet prazne in mrtve.«⁶

Otrok torej ni neomejeno svoboden in vsemogočen v svojem ravnanju z lutko. Tako kot je Marija Hrestačevo oživitev doživela kot presenečenje, je morala tudi gledati, kako je zopet postal negibna lesena figura, ne da bi to lahko preprečila. Toda zdaj je vedela, da je živo bitje, četudi le stoji v omari, in to vedenje jo je ločilo od odraslih. Marija je figuri priskrbela majcen meč. Z njim je naslednjo noč Hrestač ubil zlobnega Mišjega kralja, nato sta z Marijo odpotovala v kraljestvo lutk, v čudoviti novi svet. Tja lahko prideš s plezanjem po rokavu krznenega plašča in ko se povzpneš do zgornjega roba ovratnika, se znajdeš na robu bleščečega paradiža. Marija in njen Hrestač sta vstopila vanj in tam doživela vsemogoče prečudovite stvari. Zjutraj je o tem pripovedovala mami:

»Ko je Marija končala s pripovedovanjem, je mama rekla: 'Imela si dolge, zelo lepe sanje, ljuba Marija, sedaj pa na vse to pozabi.' Marija je trdno vztrajala na tem, da tega ni sanjala, ampak je vse resnično doživela, mama jo je peljala do steklene omare, vzela Hrestača, ki je bil kot po navadi na tretji polici, in rekla: 'Kako lahko, ti neumni deklič, verjameš, da tale nürnberška lesena lutka lahko oživi in se premika?'«⁷

Ker je deklica vztrajala pri svojem doživetju, so oče in mama, nato pa še sestra in brat bruhnili v krohot. Ta vsesplošni smeh, ki je za otroka naravnost žaljiv, pa se je naglo stopnjeval v starševsko jezo, ker je Marija trmasto vztrajala pri svoji trditvi. Zmerjali so jo z lažnivko in kmalu ji je oče resno zagrozil:

»Poslušaj Marija, nehaj si izmišljevati in prenehaj z burkami in če samo še enkrat rečeš, da je trapasti pokvečeni Hrestač nečak gospoda višjega sodnega svetnika, ne bom vrgel le Hrestača, ampak vse tvoje lutke (...) skozi okno.«⁸

Tukaj zaide navidezno nedolžen konflikt do roba nasilja, vendar te scene ne smemo imeti samo za primer napačne vzgoje. Čeprav je očetova grožnja precej kruta, kaže predvsem na resnost položaja. Ker so odrasli dolžni otroka vpeljati v svet odraslih in ga vzgojiti za ta svet, morajo zanikati pravico otroške izkušnje do polnopravne lastne resnice in jo končno tudi zatreti. Če tu kot bralke in bralci enostavno simpatiziramo z otrokom in smo zadržani do staršev, je to premalo. S tem namreč bagateliziramo fundamentalno danost prepada med svetom, ki ga izdela otrok v svoji mladi fantaziji, in realnim svetom, v katerem živijo odrasli z otrokom.

⁶ *Die Serapions-Brüder*, str. 238

⁷ *Die Serapions-Brüder*, str. 249

⁸ *Die Serapions-Brüder*, str. 250

To razliko lahko razvojno psihološko definiramo v skladu s psihološkimi sistemi, ki so na voljo. Za to razliko lahko najdemo različne znanstvene pojme. S tem pa ne odpravimo bistva razlike, ki nas skupaj z našo znanostjo izključuje iz sveta otroka. Evropska romantika je priznala otroku lastno naravo in lastno pravico in s tem otroka prvič spoznala in priznala ne le kot neizoblikovanega odraslega, ampak kot drugačnega človeka. S to kulturnozgodovinsko dobrino se seveda strinjamo, vendar pri tem zlahka pozabljamo konflikte, ki iz tega dejstva nastajajo. Ne preseneča, da so prav v prodornih tekstih avtentične literature za otroke, na primer v Hoffmannovem *Hrestaču in Mišjem kralju*, ti konflikti mnogo bolj jasno ponazorjeni kot v kasnejših zgodbah, ki lahko že posežejo po trdnih vzorcih pripovedi in dogajanj.

Tako je v tej zgodbi majhna deklita s svojo izkušnjo iz čudežnega kraljestva, v katerega jo je popeljal oživiljeni Hrestač, dosledno osamljena. Odrinjena je na rob družbe. Sestrin in bratov smeh ter grožnje so znaki njenega zaničevanja. Nič več ni trenutkov, ko bi se skupaj prepuščali domišljiji. Na življenje deklice Marije sedaj vpliva prepoved govorjenja o tem, kar je doživela. Opis tega stanja je vsaj tako sporočilen kot opis očetovih vzgojnih korakov, ki so to stanje povzročili. Takole piše:

»Sedaj uboga Marija seveda ni smela govoriti o tem, kar je prežemalo njeno dušo, saj si lahko predstavljate, da se kaj tako čudovitega in lepega, kot se je pripetilo Mariji, ne da kar pozabiti.«⁹

Kmalu potem se stanje otroka, ki mu je prepovedano govoriti, približa skoraj patološkemu. To lahko kdo tudi prezre. Kdor pa pozna tudi druga besedila E. T. A. Hoffmanna ve, v kako nevarni zvezi se odigrava naslednja scena:

»Odslej Marija ni smela govoriti o dogodivščini, toda slike čudovitega vilinskega kraljestva so jo oblivale kot šumeči sladki valovi in mili ljubi zvoki; vse je videla znova, če je na to le močno pomislila, in tako se je zgodilo, da je, namesto da bi se igrala kot sicer, obsedela odrevenela in tiha ter globoko vase zatopljena, zaradi česar so jo vsi zmerjali z malo zasanjanko.«¹⁰

Odrasli so jo torej poimenovali »mala zasanjanka«. Otrok je bil tako definiran v okvirih sveta odraslih. Tudi to, kar se je z Marijo dogajalo, je tako možno brez težav rešiti z načelom stvarnosti, ki ga imajo odrasli. To so sanjarjenja in fantazije, z drugimi besedami, nerealnost. Izkušeni bralec Hoffmannove proze pa se prestraši, ko prebere besedno zvezo »odrevenela in tiha«. Izkušeni bralec se pri tem spomni na številne junake v romanih in zgodbah tega avtorja, ki so izpostavljeni težki telesni odrevenelosti, pa naj gre za pravljичni dogodek okamenitve v kristal ali za klinično psihopatološko stanje katepsije. V tem stanju (»odrevenela in tiha«) se mala Marija približa tragičnim Hoffmannovim figuram, ki se nadvladane od sil lastne podzavesti izgubijo in pogreznejo v lastno notranjost, navzven, to se pravi za druge, pa so toge lutke s steklenim pogledom.

Lahko bi rekli, da je Hoffmann v Hrestačevi zgodbi enostavno prenesel svojo umetniško teorijo in svoj antropološki koncept o nasprotujočem notranjem svetu do popolnega zunanjega sveta na nadarjenega otroka. In to celo drži. Toda to, da

⁹ Prav tam.

¹⁰ *Die Serapions-Brüder*, str. 251

si je Hoffmann upal svoje ne nenevarne koncepte prenesti na otroka, temelji prav na predpostavki, da je otrok prepoznan kot polnopravno in na svoj način izoblikovano bitje. Na ta način dobi avtor vpogled v duševno stanje tega izoblikovanega otroškega bitja, kar je, neodvisno od Hoffmanove umetniške teorije, pomembno, morda celo najbolj pomembno.

Mala deklica Marija, ki ji je družina strogo prepovedala govoriti, ker je v leseni lutki videla živo bitje in končno celo princa, ki jo je v svojem lepem kraljestvu naredil za ženo in kraljico, ta mala deklica Marija, ki sedi med njimi kot tujka, »odrevenela in tiha, globoko vase zatopljena«, uteleša nepremostljivo drugačnost otroka. Ta drugačnost nam je na eni strani znana in samoumevna, na drugi strani pa si prizadevamo zmanjšati pomen in zabrisati konflikte, ki so neizogibna posledica prepada, ki ločuje otroški svet od našega. Prekrivamo jih z našo ljubeznijo in z našim vživljanjem v bitje, ki ga imamo radi.

Razliko, za katero tukaj gre, pa lahko bolje razumemo skozi optiko tiste mistične špekulacije o kokoši in jajcu. V jajcu kot izvoru, izhodišču je cilj že prisoten. V otroku je prihajajoči človek že tu, a ne tisti, v katerega se bo ta otrok nekoč konkretno razvil, ampak tisti popolni človek, ki mu je vrojen in ga slutimo, ko teče žarečih oči k nam. Mojster Eckhart dojema to možno popolnost pod pogojem, da je človek ustvarjen po Božji predstavi. Razume jo kot predvideno podobo, ki jo konkretni človek, »po naravi« ustvarjeni človek, ne bo nikoli dosegel. Tako lahko sijajno reši uganko, kaj je bilo prej, kura ali jajce. V zgodbah o oživiljenih lutkah, ki so izredno zaznamovale mladinsko literaturo, pa se pojavlja taka bodoča popolnost kot proizvod ustvarjalne, svet ustvarjajoče otroške domišljije. Hoffmannova mala Marija nazadnje postane kraljica. Ko oživi in odreši Hrestača, ustvari njega in sebe kot zgleden par. Kralj in kraljica sta v duhovnem svetu simbola popolnosti. Na koncu pravljice beremo:

»Čez leto in dan, je bilo rečeno, jo je prišel iskat na zlatem vozu s srebrno konjsko vprego. Na poroki je plesalo dvaindvajset tisoč najbolj bleščečih, z biseri in diamanti okrašenih figur in Marija naj bi bila še ta čas kraljica dežele, kjer lahko povsod vidiš lesketajoče božične gozdove, prosojne marcipanove gradove, skratka, najčudovitejše prekrasne stvari, če le imaš oči za to.«¹¹

»Če le imaš oči za to« – ta zadnji stavek zasluži našo pozornost. Na prvi pogled se bere odstavek kot trivialni »happy end«, torej kot nekaj, česar že dolgo ni več v sodobnih knjigah za otroke. Moramo pa ta odstavek z obljubljeno srečo in danim pogojem za tako srečo – »če le imaš oči za to« – povezati z malo deklico, ki je obsedela »odrevenela in tiha« in ima strogo prepoved govoriti o svojih izkušnjah in o svoji resnici. Tako lahko zaslutimo demonijo in krute posledice pripovedovalca Hoffmanna, ki so mu sodobniki očitali, da ne piše otrokom primerne mladinske literature. Če dobro premislimo, si je mala Marija pridobila svojo srečo na račun zapostavljanja in duševnega trpljenja. To sicer ni jasno izpostavljeno, toda pozorni bralec tega ne more prezreti. Marija »je imela oči za to«, se pravi, da je znala drugače gledati in videti več kot odrasli ter sestra in brat. Toda njenega videnja se ne da prenesti v svet odraslih. Prepada ostane. In če to dekle želi narediti pot v realni svet, postati konkretna ženska, kar nekega dne bo, potem je to možno

¹¹ *Die Serapions-Brüder*, str. 252

po poti »narave«, kot pravi Eckhart, ta pot pa pogojuje, da se otrok poslovi od popolnosti po svoji zamisli ustvarjenega sveta.

Iz Hoffmannove zgodbe sem izbral in predstavil le nekaj izvlečkov. Popolnoma sem prikril dejstvo, da je avtor v zgodbo vpeljal tudi samega sebe, in sicer kot deključinega botra, višjega sodnega svetnika Drosselmeierja. Pojavi se kot mož z veliko tehnično spretnostjo, ki izdeluje imenitne mehanične igrače za otroke. Podari jim celoten grad s parkom in plavajočimi labodi ter množico plesočih figur. Potem pa mora gledati, kako hitro so otroci siti njegove stvaritve. Kmalu jih začne silna mehanska umetnost dolgočasiti. To ga razjezi. Sedaj tudi odrasel človek spozna meje svojega sveta. To frustracijo uspe preseči tako, da Mariji pripoveduje zgodbo, ki tako spodbudi in sprosti njeno domišljijo, da na koncu tudi sama ustvari ta mehanski grad. Vanj lahko vstopi in v njem biva, in grad se ji ne zdi več dolgočasen.

Boter Drosselmeier je izjemen literarni lik; ki omahuje med strašljivostjo in ljubeznivostjo, med strogostjo in globokim življenjem v otroško bitje. Kot avtoportret E. T. A. Hoffmanna je neprecenljive vrednosti, za nas je tem kontekstu pomemben kot lik, ki pokaže, kako nemočen je odrasel človek spričo bogate duševnosti otroka. Niti veliki umetnik ne zna premostiti prepada, tako kot tudi nihče od nas. Poskuša lahko le tako, da otrokom da nekaj, kar v njih prebudi sposobnost gledanja in ustvarjanja, nekaj, kar jim omogoči, da »imajo oči za to«.

Kaj drugega nihče od nas ne more storiti. Dvojega v enem ne moremo otrokom niti dati niti pokazati. Že dolgo tega smo to nekje sami založili. Moramo pa poskušati prijazno prebujati tiste sile v otrocih, ki omogočajo, da pred njihovimi očmi zažari vizija popolnega sveta in obstoja.

Prevod Tanja Pogačar

Summary

WHAT CAME FIRST, THE CHICKEN OR THE EGG? O THE CREATION OF THE WORLD THROUGH THE IMAGINATION OF THE YOUNG

Famous phrases have a history all their own. From the saying about the chicken and the egg, Meister Eckhart gains the opportunity to contemplate the difference between the child and the adult and more besides: far more important, to contemplate the difference between man as he is, and man as he could be and should be.

It is no mere coincidence that the doll which comes to life plays such a large part in this history of the origin of children's literature. E. T. A. Hoffmann's story *The Nutcracker and the Mouse King*, which he wrote for a short volume of Children's Fairy Tales develops the entire context which emerges in psychological, pedagogical and even metaphysical manner right from the coming to life of the doll through the child's imagination. This story is one of the first works in German, or perhaps, in the whole of European literature which, though demanding as literature, were nonetheless written for children.