



UDK 821.163.6.09-93-1

Igor Saksida

Pedagoška fakulteta v Ljubljani

ČEZ ROB MODERNIZMA Esej o slovenski mladinski poeziji¹

Esej izhaja iz pojmovanja otroštva v razsvetljenski mladinski poeziji, ki se je vzpostavila tudi kot nasprotje otroški ljudski tvornosti, nato pa prikazuje bistvene premike v vključevanju otroške igrivosti pri starejših in sodobnih pesnikih, vse do odstopa od modernistične igre v naj sodobnejši mladinski poeziji.

The essay starts from the understanding of childhood in the Enlightenment children poetry, which was constituted in opposition to children's folk literature. It also shows the major shifts in incorporating child-like playfulness by the older and contemporary poets, until the poets abandon modernistic play in most recent poetry for young readers.

Ključne besede: razsvetljenska pesniška tradicija, otroška ljudska pesem, igra, modernizem, sodobna mladinska poezija

Key words: Enlightenment poetic tradition, children's folk songs, play, modernism, contemporary children's poetry

Razvoj slovenske mladinske poezije na Slovenskem je v marsičem mogoče vzporejati z razvojem in značilnostmi te naslovniško določene literarne zvrsti v Evropi: tako je literarna zgodovina dokazala,² da so začetki umetne mladinske poezije povezani s prejetjem nemškega razsvetljenskega pesemskega vzorca, npr. besedil iz *Milheimske pesmarice* (*Milheimishes Liederbuch*, 1779), in sicer z obema njegovima različicama: s prvo, ki otroka v poeziji preoblikuje v zgled kreposti oz. ga bralcu prikazuje kot svarilo, ter z drugo, ki otroštvo vidi kot čas idile, nedolžnosti in ljubkosti. V starejši mladinski poeziji z začetka 19. stoletja – in tudi še kasneje (v prvi in celo drugi polovici 20. stoletja) – je torej tematizirana bodisi moralno-verska vzgoja bodisi idilika otroštva. Otrok poseblja delavnost, spoštovanje avtoritet, bogaboječnost, dobrosrčnost; rad hodi v šolo, je usmiljen do živali, se varuje razvad, ni len, ljubi Boga, domovino in roditelje; ali pa se smeje, igra in nedolžno uživa brezskrbnost življenja, obkrožajo ga ljubeči roditelji ali ljubki, idilični motivi iz narave ... Med ustvarjalcem pesmi za otroke in njenim naslovnikom je torej opazna distanca: otrok je v pesmih po eni strani povzdignjen v zgled kreposti, po drugi pa projekcija nostalgije odraslega po brezskrbnem in radoživem času otroštva. Razsvetljenska tradicija v teh besedilih se bolj ali manj očitno odraža tudi v želji, odvrniti otroka od vsebinsko pogosto povsem drugačne ljudske poezije. Ljudsko pesništvo – tudi ali celo *predvsem* otroško – je namreč s svojim neposrednim humorjem, igrivostjo na ravni jezika in vzpostavljanjem »narobe sveta« kot svojevrstne domišljajske igre, z oprekanjem »avtoritetam« (npr. v

¹ Besedilo je pod naslovom *Over the Verge of Modernism* izšlo v antologiji *Tales Growing Up into Secrets*, Slovene Writers' Association, 2004.

² Prim. M. Kobe: *Vedež in začetki posvetnega mladinskega slovstva na Slovenskem 1778–1850*, Maribor, Mariborska knjižnica, Revija Otrok in knjiga, 2004.



besedilih, ki se posmehujejo odraslim) in rabo tabujskih besed pač neskladno z razsvetljenjskimi vzgojnimi in idealizacijskimi težnjami – ali pa jim je celo nasprotno! Tako ni naključje, da so se, tako kot v prvotnem nemškem razsvetljenjskem vzorcu, sestavljavci starejših zbirk za mlade (in preproste odrasle) bralce mestoma povsem jasno opredeljevali zoper ljudsko pesniško ustvarjalnost, ki da je »nepodobna, nesramna in umazana«.

Temeljna obeležja starejše slovenske mladinske poezije, tj. vzgojnost oz. idealizacija otroštva ter značilno izraznost (npr. vključevanje neposrednih naukov oz. rabo pomanjševalnic, kar je slogovni odraz ljubkosti otroštva) presega poezija *Frana Levstika* (1831–1887): njegov cikel *Otročje igre v pesencah* (1880) namreč že s svojim naslovom povezuje otroka, poezijo in igro – toda ne kot idilično igrivost, ki ji je realnost »igrača«, ne kot »otročje cvetličenje sveta«, ampak kot otroško igro v smislu ustvarjalne osnove za pesnika; osnove, ki z govoricco poezije omogoča bralcu doživetje nenavadne, nelogične, večpomenske, in zato estetske oz. umetniške ubeseditve doživljanja stvarnosti. Bistvena poteza takega igrivega doživljanja je ustvarjanje presenetljive besedilne stvarnosti, torej raba nenavadnih kombinacij besed in podob: na videz vsakdanji dogodek je vznemirljiv in nenavaden, ustaljena razmerja med predmeti in pojavi so porušena, pesniško domišljijo vodi jezikovna igra v območje nerealnega, fantastičnega, predvsem pa paradoksnega in nelogičnega. Za poezijo, ki nastaja na podlagi take igre, so značilne nenavadne tvorjenke ter opazna inovativna ritmizacija povedi – vse to pa ni »dodatek«, ampak pesniško igro opredeljuje oz. ustvarja. Prav tovrstni oblikovni prijemi ustvarjajo v bralcu občutek »spontanosti oz. naključnosti« gradnje besedilne stvarnosti – pesem deluje kot igriva »domislica«, osvobodjena logike realnega sveta, še več: taki logiki se mestoma celo posmehuje. Besedila te vrste zato niso več tendenciozna pesemska »ponazorila«, ne vodijo h kakemu nauku ali neposredno izraženi poanti – (pesniška) igra je pač sama sebi namen, zavezana zgolj svojim pravilom, je samozadostna. Vendar pa je v Levstikovi poeziji še vedno zaslediti tudi drugačne vzorce, povezane s tradicijo starejše mladinske poezije – tako je v njegovem opusu še mogoče najti razsvetljenjski motiv otroškega preganjanja ptic, ob tem pa tudi pesmi, ki otroške igre ne izražajo kot načina doživljanja sveta, ampak predvsem kot temo, ki jo pesem zgolj prikazuje. Že na začetku razvoja umetniške mladinske poezije je torej mogoče opaziti potezo, ki bistveno določa tudi druge, tj. klasične in sodobne mladinske pesnike. Gre za razcep med vzorci pesniške igre in tradicijo vzgojne (čeprav humorne) ali opisujoče poezije; kot opisujočo je mogoče označiti vso tisto poezijo, ki do otroštva in njegovega doživljanja sveta še ohranja razvidno distanco, čeprav morda ne več idealizirajočo. Omenjeno neskladje tako določa tudi poezijo drugega pomembnega klasika slovenske mladinske poezije, *Otona Župančiča* (1878–1949): v njegovem pesništvu je poleg izrazitih prvin ljudskega izročila (npr. ljudskih običajev, onomatopoj, humornega narobe sveta ter vzorca ljudske zafrljivke in izštevanke) še zaslediti tudi vzgojnost ter razdaljo med odraslim in otrokom; otrok je torej še vedno tudi radovedno, razigrano bitje, ljubko v svoji naivnosti, zvedavosti in občudovanju sončne in cvetoče narave.

Za nadaljnje razmišljanje o razvoju in sporočilni raznolikosti sodobne mladinske poezije pa je vendarle pomembno predvsem dejstvo, da sta tako F. Levstik kot



O. Župančič in njegovi sodobniki v poezijo vendarle vključevala igro kot (značilno otroški) način doživljanja sveta, torej kot pesniško držo, ki je zaznavna v pretežnem delu sodobne mladinske poezije in jo poudarjajo tudi temeljni zapisi³ o njej (avtopoeetski in esejistični). Igra torej po obeh klasičnih ni več le »snov, predmet« pesemskega besedila, ampak tudi način pesnjenja; vendar pa je hkrati tudi res, da do prevlade in osamosvojitve tovrstne igre tudi v opusih sodobnih avtorjev prihaja postopoma, v skladu z razvojem njihove celotne pesniške ustvarjalnosti ter vzpostavljanjem inovativnosti kot kriterija umetniškosti pesništva za mlade. Tako je pesniška zbirka *Pedenjped* (1966) *Nika Grafenauerja* (1940) po temah in izraznosti še vedno blizu tradicionalni poeziji: ni mogoče spregledati ustaljenih značilnosti otroštva (majhnost, radovednost, nesamostojnost, nagajivost, sladkosnednost), pa tudi ne zaznavne avtoritete odraslega, ki njegovo igro prekine. Med odraslim in otrokom je torej še vidna distanca; zdi se, da odrasli dobrohotno opazuje otroka in njegovo igro, npr. njegovo prevzemanje vloge odraslega. Zaradi vzpostavljenega razkoraka med *Pedenjpedom* in odraslim je razumljiva tudi svojevrstna tematska prvina te zbirke, tj. »otroški poraz« pri igri: otrok odraslemu kot sogovorec še ni enakovreden, njegovo igro prekine nesreča (*Vrtnar*) ali avtoriteta (očka); a tudi odrasli še ne prevzame otroškega pogleda na svet, pa čeprav se mu (navidez) približa s samopoimenovanjem (»*pedenjročka*«). Bližje inovativni pesniški dikciji je zbirka *Kaj je na koncu sveta* (1973) – v njenem središču namreč ni več podoba otroka, pač pa so otroške lastnosti (»igra vlog«, klepetavost, nesamostojnost) projicirane v živalske like. Ta humorna motivika živalskega sveta, ki se navezuje na starejše literarne predloge (npr. na besedila K. Čukovskega v pesmi *Kamela*), deluje kot igriva »razlaga« človeških lastnosti, nonsensno poetiko pa je v zbirki mogoče zaslediti predvsem v poigravanju z besednimi zvezami oz. zemljepisnimi imeni. Inovativna poetika in ukinitvev razkoraka med otrokom in odraslim pa bistveno določata zbirko *Nebotičniki, sedite* (1980) in njeno uvodno pesem *Mama*; besedilo ni več napisano s perspektive odraslega, ki dobrohotno opazuje otroka, pač pa pesem izreka otrok sam – pri tem se njegovo otroško opisovanje mame na koncu pesmi poveže z jezikovno igro na podlagi stalne besedne zveze. Tudi druga besedila te zbirke dokazujejo Grafenauerjev prehod v poezijo, ki sta ji izhodišče jezikovna in domišljajska igra: pesmi temeljijo na nenavadnih tvorjenkah in preoblikovanih besednih zvezah, snov pa jemljejo iz sveta predmetov, zgodovinskih dejstev in abstraktnih pojmov – vse to pa po logiki samozadostne pesniške igre, ki sama sebi določa pravila, preoblikujejo v presenetljivo, paradoksalno besedilno stvarnost, le na videz povezano z izhodiščno snovjo. To pa so poteze, ki pesnikovo inovativno govorico povezujejo z vzorcem ljudske nonsensne poezije, saj je tudi sodobni svet predmetov ali zgodovinskih likov in dogodkov v pesmi predstavljen kot svojevrsten narobe svet. Rob poezije za odrasle – tako po sporočilni kot po jezikovni kompleksnosti – doseže pesnik s svojo zbirko *Skrivnosti* (1983). Čeprav na zveze s predhodnimi pesmimi kažejo zaznavne besedotvorne inovacije oz. besedne igre, pomeni zbirka svojevrsten izstop iz poetike jezikovne igre oz. iz pravil nonsensa: tematizira namreč nekatere temeljne pojme (jaz, lepota, svoboda molk idr.), ki to zbirko povezujejo z miselnim horizontom Grafenauerjeve poezije za odrasle. V



tem smislu je povedno, da se zbirka začne s pesmijo *Skrivnost* in zaključi s pesmijo *Nič*: tematski obseg zbirke že s postavitvijo besedil med »skrivnost« in »nič« postavlja ustvarjanje in doživljanje poezije na ozadje samospraševanja, stiske, samote, svobode, hrepenenja in zavedanja končnosti modernega subjekta. Vse to seveda ni več zgolj »užitek čiste pesniške igre«, ampak prehod v refleksivno mladinsko poezijo, ki mlademu bralcu odstira temeljna bivanjska vprašanja, npr. ljubezensko zasanjanost (*Ljubezen*), minljivost občutenja (*Slast*) in življenja (*Življenje*), doživetje neskončnosti vsega, kar je (*Nebo*) ali boleče občutenje sveta (*Krik*). Podoben razvoj pesniške izraznosti je mogoče opazovati tudi ob poeziji *Daneta Zajca* (1929) – njegova prva mladinska zbirka *Bela mačica* (1968) je kljub za pesnika značilnemu lirskemu prikazu drobnih bitij in zaznavni igri še vedno tradicionalistična (humorno prikazovanje živali in z njimi povezanih otroških lastnosti, npr. snažnosti v pesmi *Bela mačica*). Med najpomembnejšimi zbirki sodobne slovenske modernistične poezije pa sta brez dvoma *Abečedarija* (1975) ter izbor *Ta roža je zate* (1981) – v obeh je opazen vzorec ljudskega nonsensa, a ob tem je čista igrivost poezije tudi že presežena. Z otroško ljudsko pesmijo je mogoče povezovati Zajčevo sodobno izštevanko ter besedne igre, ki ne odražajo nikakršne »poante«: pesniško doživetje je najprej in predvsem presenečenje, je presejanje znane realnosti: domišljjsko stvarnost soustvarjajo nenavadne pesemske »osebe« (*Čarovniki*, *Tatovi* – ob tem pa še jaki, numizmatiki, kenguru, orli, smrt, šamani), na videz vsakdanji motivi kot nosilci neverjetnega, skrivnostnega potovanja v neznano (*Papirnata letala*), dosledno izpeljana gradnja narobe sveta (pesem o mestu Erevan) ter fantazijske, a hkrati lirične podobe živih predmetov (*Hiša*). Za razumevanje inovativne Zajčeve mladinske poezije je bistvena predvsem pesem *Vrata*, na prvi pogled zgrajena kot čista igra s pomanjševalnicami, pridevniki oz. paralelizmi – vendar pa je pesem prav mogoče razumeti tudi širše, tj. kot bralčevo potovanje k skrivnostnemu cilju: »za vrati in vratci«, »v vrtcu v vrtu« skriti najlepši in največji roži, ki se prav zaradi poigravanja s povezovanjem besed in potovanja skozi domišljjsko stvarnost pesmi spremeni v mnogopomenski simbol. Od izštevanka na rob poezije za odrasle – tako ni naključje, da se v izboru Zajčevih pesmi za mlade bralce pojavljajo tudi refleksivne pesmi o sodobnem svetu ter izpovedna pesem o otroštvu in prvi pesmi. Svojevrsten spoj razpoložensko različnih besedil je značilen za pesništvo *Miroslava Košute* (1936) – v njegovih zbirkah se nonsens prepleta z lirizmom, besedne igre z drobnimi pesemskimi utrinki, ki upesnjujejo podobe iz narave in pravljичnega sveta ter motive iz družinskega življenja. Zbirko *Ptička smejalca* (1984) v kontekst predelav nonsensnega izročila postavlja že njen naslov: pesniška igra je vir smeha, vedrega razpoloženja (tako tudi v besedilu *Ptička smejalca*), je duhovit prikaz počlovečenih živali in njihovih zabavnih dogodivščin (*Kratkovidna žrafa*) ali poigravanje z besednimi zvezami in vzpostavljanje nelogičnega, a prav zato privlačnega sveta (*Za luno*). Tudi v Košutovi poeziji pa so že vidni odkloni od modernistične igre – motiviko njegovih pesmi opazno zaznamujejo podobe Krasa, pesmi o ustvarjanju kot potovanju v neznano, pa tudi lirične impresije in pesmi o človeški stiski.

Osrednji imeni modernističnega poigravanja z jezikom (zvokom in pomenom) v slovenski mladinski poeziji sta brez dvoma *Boris A. Novak* (1953) in *Milan Dekleva* (1946); oba sta tudi – in sicer vsak po svoje – v svojih besedilih modernistično igro

tudi presešla bodisi z vračanjem v poetiko čudenja in prikazovanja povezanosti vsega, kar je, bodisi z izrazito citatnostjo oz. medbesedilnostjo poezije. Jezikovna igra (preoblikovanje besed) je temeljna poteza prve Novakove zbirke *Prebesedimo besede* (1981); odražata jo že naslov zbirke ter uvodni nagovor, ki ga odrasli spoštljivo namenja otrokom, »*najboljšim kovačem novih besed*«. Nasprotje med odraslimi, ki »*ne ljubijo besed*«, in otroki, ki z igro »*popravijo pokvarjene besede*«, izraža tudi uvodno besedilo v njegovo drugo zbirko *Domišljija je povsod doma* (1984): pesnik se identificira z otroškimi igrivim preoblikovanjem »*starih besed*« ter njihovo ljubeznijo do besed, zato je »*vsak pesnik velik otrok in vsak otrok mali pesnik*«. Toda zbirka ni več samo igra z besedami in obliko pesmi, ki po inovativnosti doseže likovno in konkretno poezijo (*Blaba*) ... Je tudi že ali spet »definiranje sveta« kot tematiziranje ljubezni in ustvarjanja (*Pesem, Najlepša pošta*) ter »razprto oko« za lepoto sveta (*Reklama*, definicije: *Zarja je...*, *Nevihta je...*) – in pesnik ni več le »velik igriv otrok«, ampak tudi »*vrtinar tišine*« (*Pesnik je ...*). Novakova poezija tako oblikovno, razpoloženjsko in tematsko nadgradi igrive besede prve zbirke: pesem postane jezik skrivnosti in izražanje »*otročiva spomina*« (*Tovornjak metafor*), oda dotiku, pogledu, znamenjem in govoricu bitij, vetra, morja (*Jeziki sveta*) ter balada, ki kot zrcalo odseva stisko vsakdanjosti (*Sodobna balada*). Rušenje logičnosti ter sporočilne predvidljivosti pesemskega besedila z nonsensnim vzorcem – značilnim ne le za otroško ljudsko pesem, ampak tudi za otroško jezikovno igro – opredeljuje tudi zbirko *Pesmi za lačne sanjavce* (1981) M. Dekleve. Pojmovanje poezije kot »pesniške pojedine« odražata tako naslov zbirke kot njena tridelna zgradba (*Predjed, Glavna jed, Posladek*); poezija je torej »užitek besede«, okušanje barvitnega, igrivo sestavljenega sveta, v katerem se vsakdanje stvari zlepijo tako, da se narobe vsakdanost spreminja v paradoksalno iluzijo, ki jo bralec povsem svobodno dograjuje s svojimi nizi asociacij. Navadna beseda (npr. včasih) postane pesemska oseba, barvita in zmuzljiva (*Včasih*); kot motiv, podoba, zgodba se konkretizirajo tudi pojmi (*Sanje*) in fantazijska bitja, kot so kihavci in kašljavci ali požiralci (*Požralci*). Besede torej »*ne govorijo več, le mahajo s krili na belem papirju*« – v njihovi paradoksalni kominatoriki se, tako kot v Zajčevi ali Novakovi modernistični poeziji, skriva nedojemljivo in skrivnostno – v tem smislu je zanimiv in pomemben zadnji verz *Pesmi za lačne sanjavce*: »*jezik poloka skrivnost*«. Nonsens in fantastika, a hkrati tudi izrekanje »*brezčasja*« in zaznavanja trajanja podob vsakdanjosti – vse to ob izrazitih medbesedilnih navezavah na Carrolove pripovedi o Alici zarišuje sporočilne razsežnosti zbirke *Alica v računalniku* (2000). Izbor posameznih besed iz besedil angleškega pisatelja, ki ga je za pesnika izvedel računalnik – »sprožilec« pesniške igre je torej naključje – je izhodišče pesniške nonsensne sestavljanke besed, ki pa kot »*načrt svobode*«, kot zapis osvobajajoče igre, pravzaprav ni nič naključnega. Sporočilna prostornina in slog pesmi sta različna: za nekatere se zdi, da so res predvsem nonsensne »zgodbice« (*Zajčja marmelada, Večer je prijahal v cikcaku*), v katerih ne manjka nenavadnih tvorjenk in slogovno zaznamovanih besed (npr. vulgarizmov). Še drugačna, tematsko morebiti kompleksnejša, so besedila, ki vzpostavljajo dialog z literarnim izročilom na ravni prepoznavnih citatov, z rabo stalnih pesniških oblik ali parodičnimi navezavami (npr. s prav nič idilična podoba »ljubezni« v pesmi *Nova Heloiza*), pa pesmi o minevanju, zmuzljivosti resnice oz. védenja (*Nesporno, možno*,



nemogoče) ... Zbirka je torej svojevrsten amalgam tem za »disput« in nonsensa, komičnih in strašljivih podob, vzvišenih in vulgarnih besed, svobodnih verzov in strogih form – je svet, razdrobljen v kolaž domislic in resnic, za katerega se zdi, da mu trdnosti ne daje več niti bogata, radoživa in igriva domišljija. To pa seveda ni več le jezikovno-predstavna modernistična invencija; taka poezija se povezuje s po-modernističnim dialogom literature z literaturo, z novo igro videzov in različic istega ter s sporočilno kompleksnostjo – na robu mladinske poezije.

Od naj sodobnejših mladinskih pesnikov so za prikaz premikov od modernistične igrivosti zanimivi predvsem trije, vsak s svojo prepoznavno pesniško pisavo, ki nikoli ni bila (povsem ali pretežno) zaznamovana z modernistično igro. *Bina Štampe Žmavc* (1951) je v središče prve pesniške zbirke *Čaroznanke* (1990) zapisala besedo »vsakdan«: za ustvarjanje torej ni bistvena »igra z jezikom in svetom«, ampak iskanje in odkrivanje poezije v vsakdanjosti – v pestrih podobah, različnih razpoloženjih, značilnostih in doživetjih sodobnega otroka, njegovega odnosa do šole, odraslih, živali, do samega sebe ter tudi do sanjskega, domišljjskega in lirskega sveta. Lirsko doživetje, odprto oko za lepoto in skrivnostnost stvarstva pa se še posebej jasno opredeljujeta zbirko s pomenljivim naslovom *Nebeške kočije* (1994). V njenem središču nista več otroški svet ali igra; človek je svoje mesto v pesmi prepustil skrivnostnosti veselja, in tako ni naključje, da se v pesniškem slovarju ob »sončnih kočijah« pojavijo mnogopomenski pojmi, kot so nevidnost, skrivnostnost, nešetost, prostranost. In ob njih – »zrenje globoko«. Toda človeka z naravo v liriki B. Štampe Žmavc ne povezuje »le« odprto oko, čudenje lepoti bitij in trenutkov; človeško bitje z vesoljem povezujejo nenavadne vzporednice, ki tkejo nedojemljivo povezanost sveta v celoto. To se v zbirki najbolj očitno izraža v simboliki sonca – iz te zvezde izvira vse: trave, lokvanji, metulji, kiti, ljudje in »senc mimohodi«. Vse, kar je, kar je bilo, je torej povezano v eno, v »neskončen stik«, v celoto: in del te celote »sva ti in jaz«, del »nebeškozemeljskega dotika« je sedanost in preteklost, bivanje in minevanje – tematiziranje minljivosti in trajanja, »korakov časa«, je novost na ozadju modernistične tradicije starejših zbirk in je primerljivo s preseganjem modernizma v poeziji N. Grafenauerja in B. A. Novaka. Podoba iz narave je torej nosilka simbolne sporočilnosti poezije kot zrenja: mavrica povezuje svetlo in temno stran sveta, smeh in solze (*Mavrica*). Vznemirljiv svet je »med spanjem in budnostjo«, v njem je »labirint duha« (*Prebujanja*), do katerega pa ne vodita niti igra niti realna upodobitev otroštva, ampak so na poti vanj »odtisi vilinjih stopal« ter »nedoumljivi odbleski«. Resnica se zato razodeva na robu sanj, s slutnjo, z intuicijo – kar ni brez povezav s simbolistično pesniško tradicijo v (mladinski) poeziji. Vse, kar je, zaživi in živi v časovnosti: drevesa se prebujajo (*Kako se zbudijo drevesa*) in prebudijo opazovalca, svet zasije v »nepredstavljeni dolžini in širini«, dokler pogled ne ugasne »v stepah časa« (*Kako velik je svet*), misli pa »poletijo v breztežnost« (*Zakaj je nebo*). S svojo tretjo pesniško zbirko *Klepetosnedke* (1996) se pesnica vrne k opazovanju sveta otroka; pesniška ustvarjalnost izvira iz »drobnih zgodb« vsakdanjosti – iz »poldneva ob čajku«, iz bližine in prijateljstva ter opazovanja snežink, muc in cvetic. Blizu tej, v marsičem izvorni senzibilnosti za otroški svet, je tudi knjiga pesmi *Mimosvet* (2001) *Petra Svetine* (1970): svet ni več nedojemljivo prostranstvo pojmov ali podob, razpršenih v času – Zemlja je »mala«, otroška, igriva (*Buška*); in vsaka stvar na



njej je zanimiva, kaka pa tudi smešna – pa naj bo to disketa, glavnik, gredica z belimi metulji (*Gredica*), hišna številka, mobilni telefon ali mavrica, ki se pne od lista do neba (*Mavrica*). Zanimiva in vedra so tudi srečanja med ljudmi – še zlasti, če je razlika v velikosti med njo in njim prevelika (*Nadstropje*), če je juha huda težava, ki jo je treba premagati, da bosta zadovoljna »kralj in kraljica« (*Juhoplovec*), ali če je brat nekdo, čigar vedenja otrok ne razume povsem (*Znanstvenik*). Gre v tej poeziji za »poetiko sporočilnega minimuma«? Morda: v pesmih ni več velikih tem, so le še drobni utrinki iz preprostega, a ne naivnega in idelaiziranega otroškega sveta. Humor in inovativnost pesniškega izraza, zaznavna bodisi v prikazu nenavadnih otroških lastnosti in razpoloženj bodisi v uporabi tabujskih besed, gradita svojevrsten pesniški svet *Andreja Rozmana Roze* (1955). Njegova prva mladinska zbirka *Rimanice za predgospodiče* (1993) se z naslovom sicer nevezuje na izročilo nonsensa, a ga z vključevanjem presenetljivih in provokativnih »nepesniških« podob, ki problematizirajo bralčeve predstave o lepem kot bistveni sestavini mladinske pesmi, tudi že presega. Opazna raba nekvalitetnih besed in oblik, humorno upodabljanje strašljivih podob strahu (*Strah*) in pošasti, »gnusob« in smradu, smešnjeje čistoče, prikazovanje požrešnosti kot pravzaprav simpatične razvade ter hvaljenje lenobe (*Pesem lenuhov*) – vse to je že samo po sebi v dialoškem razmerju do starejših vzorcev vzgojne mladinske poezije (kar poudarja sklepni »narobe nauk«, npr. »spoštuj lenuhe«), pa seveda tudi do predpostavke, da je poezija estetska igra (»svinjske besede«, smrkelj in pljunek v sklepnih pesmih zbirke). Isto humorno strašljivost in medbesedilno držo je mogoče videti tudi v drobni zbirki *Črvice pesmi* (1998); v njej so snov poezije vsakdanji, banalni dogodki, npr. jutranja priprava kakava (*Mleko*). Zdi se, da prav ta vsakdanja, nepesniška, banalna motivika vzpostavlja svojevrstno polje pesniške svobode – ta pa se ne ubesедуje več kot humorna igra na podlagi lastnih pravil, ampak kot uporna, zafrkljiva igra, ki z »besedami nespodobnosti« tematizira oporekanje prilagajanju vsakršnim vzorcem, pravilom in dobremu okusu. Uspavanka kot žanr se na podlagi te držo prelevi v strašljivo *Ustrahavanko*, ki s svojim končnim napotilom deluje kot neke vrste posmeh skrbi polnemu, čutečemu in odobravaljočemu odnosu odraslega do otroka. Karikiranje ustaljenih vlog zaznamuje tudi zbirko *Mali rimski cirkus* (2001), npr. v nonsensnem prenosu vloge gospodarja s človeka na psa (*Pes in njegov gospod*). »Subverzivna pesniška igra«, usmerjena zoper estetska pravila in lepo vedenje, se seveda navezuje na drugi vzorec otroške ljudske pesmi, tj. na tradicijo zafrkljivk oz. posmehljivk, ki so, tako kot sodobne Rozmanove pesmi, uperjene zoper avtoriteto odraslega sveta, saj vključujejo tabujske besede ali se norčujejo iz starejših oz. iz lastnih imen. Narobe svet v tej poeziji ni več svet smeha in samozadostne igre – sestavljen je tako, da deluje kot »klofuta« spodobnosti in obrabljenim vlogam, ki si jih otroku ali samemu sebi pripisuje odrasli, ko se podaja na pot obujanja otroške igrivosti v sebi.

Ne more torej biti dvoma, da trditev o zaznamovanosti kvalitetne mladinske poezije z ljudskimi besedilnimi vzorci drži. Sproščena ali rušilna igra – v obeh primerih osvobajajoča kot radost izmišljanja, preseganja stvarnega in preverljivega, a tudi kot svojevrsten upor zoper pravila – se v sodobni poeziji seveda izrazno in tudi sporočilno nadgrajuje. Svojevrsten odstop od ljudske igrivosti in posmehljivosti ter modernistične jezikovne inovativnosti je tako viden predvsem v pesmih, ki svojo občutljivost za



otroški pogled na svet utemeljujejo v čudenju trenutkom in čutenju življenja (tudi kot kalejdoskopa svetlih in temnejših zgodb vsakdanjosti), v ubesedovanju enotnosti stvarnosti ter izrekanju temeljnih bivanjskih pojmov – torej predvsem v mladinski liriki in reflektivni poeziji na robu pesništva za odrasle.

SUMMARY

The article sheds light on the major developmental features of Slovene children's poetry beginning with Enlightenment poetic production, which was defined by either direct pedagogy or idealization of childhood—both reflecting extreme distance from childhood. Such an understanding of childhood is typical mainly of the older children's poetry, but it also arose in opposition to children's folk songs. Progress beyond this Enlightenment paradigm can be observed as early as F. Levstik's work and later in O. Župančič's poetry. However, the linguistic innovation and child-like playfulness as basic methods of experiencing the world truly expand in the modernistic poetry of the second half of the 1970s and the first half of the 1980s. The article focuses on the possibilities of innovating beyond modernistic poetics as manifested in the transition towards the conceptual world of the adult poetry (N. Grafenauer, D. Zajc), in a new »definition of the world« (B. A. Novak), intertextuality (M. Dekleva), the poetic rendition of everyday life and the mysteriousness of the universe (B. Štampe Žmavc), in the poetics »of the minimalist message« (P. Svetina), or subversive poetic play (A. Rozman Roza). Contemporary linguistic play and poetry defying the rules can be connected to the traditions of children's folk songs (e.g., counting rhymes and sayings), i.e., to the primary and basic way of a child's perception of the world.