

OTROK IN KNJIGA 50



Dognanja celotne raziskave so potrdila uvodno tezo o dveh različicah literarnega vzorca sodobna pravljica, to sta: kratka sodobna pravljica in fantastična pripoved.

Potrdila se je tudi teoretska relevantna nadaljnje klasifikacije kratke sodobne pravljice glede na glavni literarni lik. Iz te teoretske opcije se je dalo razbirati strukturno-morfološke značilnosti/stalnice, ki posamezne različice družijo v skupno kategorijo kratka sodobna pravljica, in dokazati dvoje: prvič, da kratka sodobna pravljica z otroškim glavnim literarnim likom ni zgolj specifična slovenska varianta fantastične pripovedi (teza Metke Simončič), marveč samostojna različica kratke sodobne pravljice; in, drugič, da kratka sodobna pravljica z oživiljeno igračo/oživiljenim predmetom ni samo podskupina kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled, marveč ji upravičeno pripada status samostojne različice v območju kratke sodobne pravljice.

Marjana Kobe: *Sodobna pravljica*

Iz predstavljenih mladinskih romanov razberemo, da so mladi junaki občutljivi za krivico in da jo razpoznavajo v svojem neposrednem okolju, pri čemer imajo bolj izostren čut in strožja merila kot odrasli. »Bolj jasno spoznajo krivico kot odrasli; morda zato, ker so slednji že predobro spoznali svet«. Na kršenje pravic se odzovejo, pa najsi bo v ožjem okolju primarne socializacije, v svoji družini ali v širšem okolju sekundarne socializacije, ki je najprej in predvsem šola.

Darja Mazi-Leskovar: *Junaki ameriškega mladinskega romana in njihovo dožemanje človekovih pravic ter družbene realnosti*

Na naslovnici je ilustracija akademskega slikarja Danijela Demšarja.

OTROK IN KNJIGA

REVIJA ZA VPRAŠANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI,
KNJIŽEVNE VZGOJE IN S KNJIGO POVEZANIH MEDIJEV

*The Journal of Issues Relating to Children's Literature,
Literary Education and the Media Connected with Books*

50

2000

MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOŠKA FAKULTETA MARIBOR

OTROK IN KNJIGA izhaja od leta 1972. Prvotni zbornik (številke 1, 2, 3 in 4) se je leta 1977 preoblikoval v revijo z dvema številkami na leto.
The Journal is Published Biannually in 700 Issues

Uredniški odbor/*Editorial Board*: Maruša Avguštin, Alenka Glazer, Meta Grosman, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Tanja Pogačar, Igor Saksida in Darka Tancer Kajnih

Glavna in odgovorna urednica/*Editor-in-Chief and Associate Editor*:
Darka Tancer-Kajnih

Sekretarka uredništva/*Secretary*: Maja Logar

Časopisni svet/*Advisory Board*: Vera Bevc, Andrej Brvar, Tilka Jamnik, Metka Kordigel, Darja Kramberger, Tone Obadič, Tanja Pogačar, Majda Potrata, Slavica Rampih Vajzovič (predsednica/*President*) in Darka Tancer Kajnih

Redakcija te številke je bila končana novembra 2000

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Izdajajo/*Published by*: Mariborska knjižnica/*Maribor Public Library*, Pedagoška fakulteta Maribor/*Faculty of Education Maribor*, Pionirska knjižnica Ljubljana, enota Knjižnice Oton Župančič/*Children's Library Ljubljana – Oton Župančič Library*

Naslov uredništva/*Address*: **Otrok in knjiga**, Rotovski trg 6, 2000 Maribor, tel. (02) 22-81-350 in 25-13-858, telefax: (02) 222-499, elektronska pošta: darka@mb.sik.si

Uradne ure: v četrtek in petek dopoldne

Revijo lahko naročite v Mariborski knjižnici, Rotovski trg 2, 2000 Maribor. Nakazila sprejemamo na račun: 51800-603-31086 za revijo *Otrok in knjiga*.

Spoštovani bralci,

pred vami je jubilejna številka, za katero ste morda pričakovali, da bo nekaj posebnega. Toda kot po čudnem naključju, ki bi hotelo, da določene stvari temeljito in na novo pretehtamo, nam zvezde tokrat niso bile posebej naklonjene. Zapletalo se je tako pri prispevkih kot pri denarju. V vseh teh letih delovanja pa smo se seveda dodobra utrdili za premagovanje vsakršnih težav, zato nam idej in optimizma še ne primanjkuje.

*Petdeseta številka revije je samo uvod v obeležitev 30-letnice izhajanja naše publikacije, ki se v slovenskem prostoru še zmeraj edina izrecno posveča mladinski književnosti. V začetku prihodnjega leta (načrtujemo v mesecu februarju) vam bomo kot dodatek k 50. številki podarili **bibliografsko kazalo**, ki bo zajelo številke od 1 do 50. Tako kot bibliografsko kazalo, ki smo ga posebej izdali leta 1995 (za številke od 1 do 38), tudi to bibliografijo vseh doslej natisnjenih prispevkov sestavlja Darja Kramberger, dolgoletna urednica revije *Otrok in knjiga*. Tudi bralci, ki bodo kupili samo 50. številko revije, bodo ob predložitvi računa lahko brezplačno prejeli čez 100 strani obsegajoče kazalo, ki bo vsebovalo: popis člankov in drugega gradiva, tri imenska kazala (avtorjev, prevajalcev in predmetno imensko kazalo) ter kazalo objavljenih ilustracij in fotografij. Prispevki bodo razvrščeni v več kot dvajset tematskih skupin, ki so se izluščile na podlagi strokovnih področij, s katerimi se revija ukvarja.*

Tridesetletnico delovanja bomo počastili v mesecu maju 2001 s pravljičnim dnevom, za katerega si želimo, da bi v Mariboru prerasel v vsakoletni pravljični festival. Ta noro hitri, medijsko in tržno naravnani čas bi radi vsaj za hip upočasnili in obogatili s pripovedovanjem ene najstarejših in najzlahtnejših literarnih vrst, ki zmore nagovoriti najširše in najraznovrstnejše bralce.

Tri desetletja izhajanja revije pa bomo obeležili s simpozijem, ki ga načrtujemo za maj 2002.

Darka Tancer-Kajnih

RAZPRAVE

Marjana Kobe
Ljubljana

SODOBNA PRAVLJICA*

Pričujoči del razprave, s katerim zaključujemo teoretsko obravnavo **sodobne pravljice**, se ukvarja s preostalimi različicami **kratke sodobne pravljice**; gre za tele različice:

- s poosebljeno živaljo kot glavnim literarnim likom,
- s poosebljeno rastlino kot glavnim literarnim likom,
- s poosebljenim naravnim pojavom/ nebesnim telesom kot glavnim literarnim likom,
- z glavnim literarnim likom, ki je znan iz ljudskega pravljničnega izročila (čarovnica, vila, škrat, zmaj, idr.).

Vidiki obravnave ostajajo isti kot pri raziskavi osrednjih dveh različic kratke sodobne pravljice, se pravi variante **z otroškim glavnim literarnim likom**¹ in variante **z oživljeno igračo/oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom**².

Da bi ohranili sistematičnost pri obravnavi vseh različic sodobne pravljice, se pravi enovitost teoretske raziskave literarnega vzorca kot celote, in se pri tem izognili bralni monotoniji, ki jo nujno ustvarja ponavljanje ustaljene raziskovalne matrice, se tokrat ne bomo ukvarjali z vsako od zgoraj naštetih različic posebej, marveč z vsemi hkrati. Ta postopek nam omogoča specifična gradiva. V nadaljevanju se bomo zato z istih vidikov kot v dosedanji obravnavi posvetili razbiranju strukturno-morfoloških značilnosti/ stalnic kratkih sodobnih pravljic s poosebljeno živaljo, poosebljeno rastlino, s poosebljenim naravnim pojavom/ nebesnim telesom, z likom, ki je znan iz ljudskega izročila.

1. **Glavni literarni lik:** lahko je poosebljena žival, (npr. P. Kovač: *Klepetava želva*, Pitonova zgodba; K. Kovič: *Maček Muri*, *Mačji sejem*; S. Makarovič: *Prašičkov koncert*, *Mucek se umije*, *Mačja preja*, *Razvajeni vrabček*), poosebljena rastlina (G. Strniša: *Lučka Regrat*; S. Makarovič: *Učena buča*), poosebljeni naravni pojav/ nebesno telo (npr. M. Mihelič: *Štirje letni časi*, F. Milčinski Ježek: *Zvezdica Zaspanka*, B. A. Novak: *Nebesno gledališče*), lik, ki je znan iz ljudskega pravljničnega

* Prvi, drugi in tretji del razprave so objavljeni v reviji *Otrok in knjiga* št. 47, 48 in 49.

¹ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 5–11; 48 (1999), 5–12.

² Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 5–12

izročila (npr. K. Kovič: *Zmaj Direndaj*; S. Makarovič: *Škrat Kuzma dobi nagrado*, *Coprnica Zofka*, *Pekarna Mišmaš* idr.).

Ko ti liki funkcionirajo antropomorfno, v pripovedih pogosto **privzamejo otroško držo in dikcijo**: gre za pojav, na katerega smo naleteli že v zgledih kratke sodobne pravljice z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom³. V tokrat obravnavanih različicah lahko npr. vedenje poosebljene živali odslikava tipično držo in dikcijo razvjenega sodobnega majhnega otroka (S. Makarovič: *Mucek se umije*, *Razvjeni vrabček*); poosebljena rastlina – regratova lučka ima držo in dikcijo človeškega otroka in človeški punčki Tinka in Erna jo tudi sprejemata kot vrstnico, čeprav se hkrati nenehno čudita njenim nenavadnim reakcijam na realni svet ljudi (G. Strniša: *Lučka Regrat*); radovedni in potepuški oblak B. A. Novaka ima sprva držo in dikcijo malčka, ki še ne zna reči »r« npr.: »Ne, ne malam bit vltнал, klojac tut ne bom!« (*Nebesno gledališče*); kot otrok se na Zemlji vède zvezdica Zaspanka in s svojo pristno otroško naivnostjo in zaupljivostjo omehča celo kamnito srce razbojnika Ceferina.

2. **Stranski liki** so pogosto ljudje (tudi otroci), pa tudi poosebljene živali, rastline, predmeti. Komunikacija glavnega literarnega lika s človeškimi liki je bodisi vzpostavljena (npr. P. Kovač: *Pitonova zgodba*, G. Strniša: *Lučka Regrat*, S. Makarovič: *Praščikov koncert*, F. Milčinski-Ježek: *Zvezdica Zaspanka*, S. Makarovič: *Pekarna Mišmaš* idr.) ali pa do pogovornega stika s predstavniki človeškega sveta ne pride (npr. S. Makarovič: *Nori veter*, *Mucek se umije*, *Škrat Kuzma dobi nagrado* idr.).

3. **Sintetična dogajalna linija** je strukturna značilnost/ stalnica vseh tokrat obravnavanih različic kratke sodobne pravljice.

4. **Dvodimenzionalnost oz. dvoplastnost dogajanja** je temeljna strukturna značilnost / stalnica vseh tokrat obravnavanih različic kratke sodobne pravljice; to pomeni, da se dogajanje v pripovedih ne odvija enodimenzionalno, na eni sami ravni (na ravni čudeža), kot v ljudski pravljici, marveč se dogajanje v pripovedi odvija na dveh ravneh, realni in irealni. To strukturno stalnico poznamo že iz kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom⁴ in iz različice z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom⁵. Ugotoviti je mogoče, da gre potemtakem za strukturno značilnost/stalnost vseh različic kratke sodobne pravljice.

Toda, če smo v kratki sodobni pravljici z otroškim glavnim literarnim likom razbirali dve varianti, glede na to, kako se v pripovedih soočita realna in irealna / iracionalna/ fantastična raven dogajanja⁶, smo v kratki sodobni pravljici z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom odkrili samo prvo; namreč tisto, po kateri so teksti strukturirani tako, da se dogajanje odvija **dvoplastno v enem samem (istem) svetu**, v njem pa irealno/iracionalno raven dogajanja vzpostavi glavni literarni lik⁷.

³ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 10.

⁴ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 7–9.

⁵ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 8–9.

⁶ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 8–9.

⁷ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 8.

Ta način strukturiranja teksta, ta dogajalna shema, se praviloma uveljavlja tudi v vseh tokrat obravnavanih različicah kratke sodobne pravljice: dvoplastnost realne in irealne ravni dogajanja v enem samem (istem) svetu izpričujejo npr. teksti *Prašičkov koncert* S. Makarovič (poosebljena žival kot glavni literarni lik), *Lučka Regrat* G. Strniše (poosebljena rastlina kot glavni literarni lik), *Nebesno gledališče* B. A. Novaka (poosebljen naravni pojav kot glavni literarni lik), *Pekarna Mišmaš* S. Makarovič (škrat, ki zna čarati – torej lik, ki je znan iz ljudskega pravljичnega izročila), če na tem mestu navedemo samo nekatere zglede.

Blesteč pianistični nastop muzikaličnega prašička v filharmoniji pred očarano človeško publiko (*Prašičkov koncert*), navzočnost poosebljene rastline v običajnem realnem vsakdanjiku dveh človeških punčk (*Lučka Regrat*), kozmična perspektiva, iz katere radovedni in potepuški poosebljeni oblak raziskuje zemeljska obzorja (*Nebesno gledališče*), čarobna polnočna veselica počlovečenih mišk, ki se pod Mišmaševo taktirko odvija pred osuplimi očmi vaše tračarke Jedrt (*Pekarna Mišmaš*), vse to so dokazi irealne/iracionalne/ fantastične ravni dogajanja. To vzpostavi glavni literarni lik: naj je poosebljeni prašiček, poosebljena regratova lučka, škratovski pek Mišmaš s čarodejnimi sposobnostmi, klepetava poosebljena želva ali razžaljeni poosebljeni piton iz ljubljanskega živalskega vrta (P. Kovač: *Klepetava želva, Pito-nova zgodba*).

Kaj pa druga varianta strukturiranosti teksta – razbirali smo jo v kratki sodobni pravljici z otroškim glavnim literarnim likom⁸ – po kateri se realna in irealna / iracionalna/ fantastična raven soočita tako, da se dogajanje ne odvija dvoplastno v enem samem (istem) svetu, marveč **dvodimenzionalno v dveh med seboj ločenih svetovih**, ki obstajata samostojno drug ob drugem?

Ta varianta, za katero se je izkazalo, da v kratki sodobni pravljici z oživljeno igračo/oživljenim predmetom povsem umanjka⁹, je redka tudi v različicah kratke sodobne pravljice, ki jih obravnavamo tokrat; med izbranimi zgledi razbiramo to strukturno matrico v besedilu F. Milčinskega-Ježka *Zvezdica Zaspanka*: dogajanje se odvija v dveh med seboj ločenih svetovih, ki samostojno obstajata drug ob drugem kot realna in irealna raven dogajanja; prvi svet je Nebesni svod, naseljujejo ga zvezde, boter Mesec, komet Repatec ...; drugi svet je Zemlja, na kateri živijo ljudje, med njimi Sladoledar in razbojnik Ceferin; poosebljena zvezda kot glavni literarni lik prehaja iz enega sveta v drugega, kot je za te vrste dogajalno shemo običajno¹⁰. Prehod iz enega sveta v drugega, z Nebesnega svoda na Zemljo, je dolgotrajen: dolgo potuje zvezdica Zaspanka na hrbtu kometa Repatca skozi vse-mirje, preden pristane na Zemlji; to je dokaz več, da v pripovedi ne gre za dvo-plastnost dogajanja v enem samem (istem) svetu, marveč za dogajanje v dveh med seboj povsem ločenih svetovih, ki obstajata samostojno drug ob drugem.

Opozorili smo že, da ima zvezdica Zaspanka na Zemlji, kamor mora za kazen, ker je zamudila službo, držo in dikcijo človeškega otroka. Kot »pravi« otrok je na Zemlji tudi sprejeta; in kot Kovačičev Rokec (*Rokec na drugem koncu sveta*) ali Snojev Jošt (*Sanjska miška*) se tudi zvezdica Zaspanka strahoma znajde v neznanem, tujem svetu (na Zemlji), ki je od njenega rodnega sveta (Nebesnega svoda) povsem drugačen. In kot v kratkih sodobnih pravljicah o Rokcu in Joštu se tudi v

⁸ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 8–9.

⁹ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 8.

¹⁰ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 8–9.

pravljici *Zvezdica Zaspanka* sproži v tujem svetu proces »moralnega očiščenja« glavnega literarnega lika, ki se zatem spet vrne v svoj rodni svet.

Tako je mogoče ugotoviti, da se Ježkova *Zvezdica Zaspanka* tako glede na oblikovanost glavnega literarnega lika in njegovo funkcijo v pripovedi kakor tudi glede na dogajalno shemo primika k zgledom tiste variante kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom, v katero spadajo npr. *Moj dežnik je lahko balon* E. Peroci, *Rokec na drugem koncu sveta* L. Kovačiča, *Sanjska miška* J. Snoja idr.¹¹

Toda zvezdica Zaspanka, ki na Zemlji postane tako rekoč »skoraj-otrok«, vendarle opazuje realni svet ljudi s specifičnega zornega kota, se pravi z vidika svoje dotedanje bivanjske izkušnje na Nebesnem svodu, le-ta pa je kajpak drugačna od človeške: ta Zaspankina »zunajzemeljska« izkušnja pride do izraza npr. v zvezdinem specifičnem dojemljanju človeškega zabavišnega parka, v komunikaciji s Sladole-darjem, v odnosu do razbojnika Ceferina ipd. S tem specifičnim, realnemu svetu ljudi odtujenem, pogledu glavnega literarnega lika na dogajanje na Zemlji pa se pravljica *Zvezdica Zaspanka* odmika od vzorca kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom in umešča v različico s poosebljenim naravnim pojavom/ nebesnim telesom kot glavnim literarnim likom.

Specifični, realnemu svetu odtujeni pogled na svet ljudi je še poudarjen v tekstih, v katerih je glavni literarni lik poosebljena žival ali rastlina: pomislimo samo na pitonove nazore o ljudeh, ko je primoran, ležeč v kletki živalskega vrta, poslušati njihove žaljive komentarje na svoj račun (P. Kovač: *Pitonova zgodba*); pomislimo samo na to, kako reagira poosebljena rastlina – buča – na koncept človeškega izobraževalnega sistema (S. Makarovič: *Učena buča*); poosebljeni regratovi lučki se zdijo marsikatero naprave v realnem svetu ljudi povsem nesmiselne (G. Strniša: *Lučka Regrat*) ipd.

V vseh tokrat obravnavanih različicah kratke sodobne pravljice je v ospredju **irealna raven** dogajanja – kot v različici z otroškim glavnim literarnim likom¹² in v varianti z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom¹³; ta raven je za razvoj dogajanja temeljnega pomena, čeprav gre večkrat samo za krajšo sceno: v kratki sodobni pravljici S. Makarovič *Pekarna Mišmaš* je npr. fanta-stična polnočna veselica poosebljenih mišk pod čarodejno taktirko škratovskega peka Mišmaša le sorazmerno kratka scena oz. epizoda v celotni pripovedi, pomeni pa dramatični vrh dogajanja in odločilno vpliva na nadaljnji potek dogodkov in njihov razplet.

Realna raven dogajanja se v vseh obravnavanih različicah odvija v sodobnem času in prostoru; le-ta je največkrat sodobno mestno okolje z nakazanimi inštitu-cijami urbane makro- in mikrostrukture.

Realna raven dogajanja je lahko povsem razvidna in nazorno prikazana, tako npr. v besedilih *Lučka Regrat* G. Strniše, *Nori veter* S. Makarovič, *Zvezdica Zaspanka* F. Milčinskega-Ježka idr.; *Nori veter* npr. razigrano nagaja ljudem v povsem razvidnih urbanih okoljih oz. inštitucijah kot so frizerski salon, trgovine vseh vrst, šola, knjižnica, knjigarna, kiosk s časopisi, banka, slaščičarna, koncertna dvorana ipd.

Večkrat je realna raven (ljudi) samo nakazana: v pravljici *Mačja predilnica* S. Makarovič nadvse plastično in učinkovito z enim samim odstavkom, s katerim se

¹¹ Prim. Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 7.

¹² Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 7.

¹³ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 8.

pripoved začne: »Tako, zdaj mi je pa tega zadosti«, je ogorčeno izjavil veliki črni maček Saba, ko je komaj za las ušel drvečemu avtomobilu. »Grem«, je rekel, »nekam bom že prišel«. Da se zabavne iracionalne prigode poosebljene klepetave želve in razžaljenega poosebljenega pitona odvijajo v sodobnem času in na realnem ozadju ljubljanskega živalskega vrta, Večne poti in Rožnika, je nedvoumno, čeprav je realni svet ljudi nakazan samo z nekaterimi specifičnimi prvinami (P. Kovač: *Klepetava želva, Pitonova zgodba*). Na urbano človeško okolje, v katero je umeščeno dogajanje kratke sodobne pravljice S. Makarovič *Praščikov koncert*, kaže že omemba filharmonije, v kateri s svojim pianističnim koncertom muzikalični prašiček očara človeške ljubitelje glasbe. V tekstu *Mucek se umije* S. Makarovič se realna raven potrdi z nastopom tete Pavle, ko ta v sobo prinese mačjo hrano, ipd.

Ob zgledih, v katerih je realna raven dogajanja bodisi povsem razvidna bodisi samo nakazana z nekaterimi značilnimi prvinami, se v vseh obravnavanih različicah uveljavlja še tretja varianta; v zgledih te variante pa realna raven dogajanja, se pravi svet ljudi, (na videz) povsem umanjka; tipična zgleda sta npr. kratki sodobni pravljici s poosebljeno živaljo kot glavnim literarnim likom *Maček Muri* in *Mačji sejem* K. Koviča: v obeh tekstih poteka dogajanje na videz samo na irealni/ iracionalni ravni, v resnici pa je zavest o realnem svetu ljudi nenehno navzoča v načinu bivanja poosebljenih mačk(ov); ali drugače povedano: gre za dobesedni prenos urbanega človeškega življenjskega vzorca v mačji svet, za odslikavanje sodobnega sveta ljudi v mačjem zrcalu – v *Mačjem sejmu* se npr. dogajanje odvija med sodobno odraslo mačjo srenjo, ki se v času sodobnega mednarodnega mačjega sejma v Mačjem mestu gre – tipično »po človeško« – bisnis, družabna srečanja in flirt!

5. Funkcija glavnega literarnega lika, njegove bivanjske sposobnosti: Povedano je že bilo (točka 4), da v vseh obravnavanih različicah kratke sodobne pravljice vzpostavi irealno/ iracionalno/ fantastično raven dogajanja glavni literarni lik, ko se, delujoč antropomorfno, sooči z realnim svetom ljudi. Tako vzpostavi dvoplastnost dogajanja v enem samem (istem) svetu bodisi poosebljena žival ali poosebljena rastlina bodisi poosebljen naravni pojav/ poosebljeno nebesno telo ali lik, ki je znan iz ljudskega pravljničnega izročila.

Opozorili smo tudi (točka 2), da se soočenje glavnega literarnega lika s svetom ljudi dogodi na podoben način kot v kratki sodobni pravljici z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom¹⁴, se pravi tako, da je **neposredna komunikacija s svetom ljudi** vzpostavljena ali pa te komunikacije ni.

V prvem primeru pride do neposrednega stika, sporazumevanja, pogovora med glavnim literarnim likom in realnim svetom ljudi: poosebljeni piton, ki je razžaljen pobegnil iz ljubljanskega živalskega vrta na Večni poti, se na Rožniku brez težav ali zadržkov pogovarja s človeško punčko Evico (P. Kovač: *Pitonova zgodba*); prav tako brez zadržkov komunicira s svetom ljudi muzikalični prašiček (S. Makarovič: *Praščikov koncert*); poosebljena rastlina – regratova lučka – si v realnem svetu ljudi pomaga s potrpežljivimi pojasnili in razlagami prijaznih človeških punčk Tinke in Erne (G. Strniša: *Lučka Regrat*); poosebljena buča s polja se v človeški šoli sporazumeva tako s součenci kot z učiteljico (S. Makarovič: *Učena buča*); poosebljena zvezda (zvezdica Zaspanka) na Zemlji nima težav s komunikacijo z ljudmi, razbojniku Ceferinu celo pomaga oživiti njegovo kamnito srce; škratovsko skrivnostni pek

¹⁴ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 9.

Mišmaš se na realni ravni dogajanja brez težav, čeprav redkobesedno, sporazumeva z vaško srenjo, ki pri njem kupuje kruh (S. Makarovič: *Pekarna Mišmaš*) ipd.

Zaslediti je tudi drugo varianto, po kateri do komunikacije glavnega literarnega lika s svetom ljudi ne pride: tako se godi poosebljeni želvi, saj ne komunicira s paznikom, ki jo kot novinko v živalskem vrtu vrže med vrstnice v ustrezno kletko (P. Kovač: *Klepetava želva*); poosebljeni oblak se pogovarja s papirnatim zmajem, ne pa tudi z otroki, ki zmaja spuščajo pod nebo (B. A. Novak: *Nebesno gledališče*); razposajeni in pobalinski poosebljeni veter sicer neugnano nagaja meščanom, toda v pogovorni stik z njimi ne stopa (S. Makarovič: *Nori veter*); prav tako ljudem nagajajo sodobni škrti – frizerski, radijski, zidarski, kuhinjski – vendar brez neposrednega stika, zato pa realni svet ljudi poznavalsko komentirajo s svojega zornega kota, iz specifične škratovske življenjske izkušnje (S. Makarovič: *Škrat Kuzma dobi nagrado*).

6. Dogajalni prostor in čas: na realni ravni gre največkrat za urbano okolje v sodobnem času. (Glej tudi točko 4).

7. Pripovedovalec, pripovedna perspektiva, pripovedni položaj: kot v različah kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom¹⁵ in z oživiljeno igračo/ oživiljenim predmetom kot glavnim literarnim likom¹⁶ prevladuje tudi v vseh tokrat obravnavanih različah **avktorialni** pripovedni položaj z **vsevednim pripovedovalcem**; ta ima pregled nad celotnim dogajanjem in pogosto vzpostavlja zaupen stik z otroškim sprejemnikom. Ta stik je lahko zelo intenziven, kar se lepo vidi npr. v kratki sodobni pravljici G. Strniše *Lučka Regrat*: vsevedni pripovedovalec – pravljicar se uvodoma prvoosebno predstavi in osebni stik z otroško ciljno skupino je tu; med pripovedjo pa se vsevedni pripovedovalec večkrat neposredno obrne na otroškega sprejemnika, npr. takole: »Bila je [Lučka Regrat] res videti taka kot ti – ali tvoja sestra ali sošolec, če nisi punčka, ampak si fant.«¹⁷ Ali pa: »Potem zapre regratka vso glavo, tako kot zvečer v postelji zaprete vi usta in oči.«¹⁸ Na ta način je zaupni stik z otroško ciljno skupino ohranjen skozi vso pripoved; slednjič se pripovedovalec od otrok kar gostobesedno poslovi in jim celo obetavno napove naslednje srečanje: »Na svidenje čez leto dni!«.

Pogoste variante pripovedovalčeve zaupne komunikacije z otroškimi sprejemniki so še tele: začetni oz. sklepni govor otroškega sprejemnika (npr. B. A. Novak: *Nebesno gledališče*, S. Makarovič: *Pekarna Mišmaš* idr.), sklepno retorično vprašanje (S. Makarovič: *Nori veter* idr.), pripovedovalčev sklepni komentar k dogajanju (F. Milčinski-Ježek: *Zvezdica Zaspanka*, S. Makarovič: *Mačja predilnica*, *Praščikov koncert*, *Učena buča* idr.).

Vsi ti postopki intenzivirajo sprejemnikov doživljajski stik z dogajanjem.

Zorni kot glavnega literarnega lika se v vseh obravnavanih različah kratke sodobne pravljice uveljavlja prek **personalnega pripovednega položaja**: skozi oči glavnega literarnega lika, iz njegove subjektivne perspektive, dojema otroški sprejemnik dogajanje v pripovedih; z vidika poosebljene živali, poosebljene rastline,

¹⁵ Kobe, *Otrok in knjiga* 47 (1999), 10–11.

¹⁶ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 10.

¹⁷ G. Strniša: *Lučka Regrat*. Ilustr. A. Gošnik-Godec. Ljubljana, MK 1987, 5.

¹⁸ Prav tam, 9.

poosebljenega naravnega pojava/ nebesnega telesa pa je realni svet ljudi največkrat videti nenavaden, neobičajen in tuj. Opozorili smo že (točka 4), da je ta realnemu svetu odtujeni zorni kot posledica specifične življenjske/ bivanjske izkušnje glavnega literarnega lika, ki je kajpak drugačna od življenjskih izkušenj človeških likov v zgodbah: poosebljena buča, ki je zrasla na polju, ima pač drugačen pogled na človeško šolo kot ljudje (S. Makarovič: *Učena buča*), poosebljeni oblak, ki je v otroški razvojni dobi, ima zaradi svojih skromnih bivanjskih izkušenj letala za čudežno hitre železne ptice, drevored, ki ga opazuje pod seboj, za zelene oblake, papirnatega zmaja, ki ga otroci spuščajo pod nebo, za vsemogočno grozečo pošast ipd. (B. A. Novak: *Nebesno gledališče*); zvezdica Zaspanka na specifičen način dojema različna socialna okolja na Zemlji (F. Milčinski-Ježek: *Zvezdica Zaspanka*); poosebljeno rastlino – regratovo lučko realni svet ljudi nenehno bega: hišni vogali – okoli njih sprva ne zna hoditi, izložbena okna – vanje se zaletava, stopnice – povsem nerazumljiva naprava, ob katero se spotika, poskakujoča žoga – to je najbrž ogromna toča! (G. Strniša: *Lučka Regrat*). Opisani specifični zorni koti literarnih likov sprožajo zabavne, humorne, pa tudi ironične učinke.

8. **Sporočilo:** največkrat zgledi vseh obravnavanih različic kratke sodobne pravljice ne moralizirajo. Včasih pa je sporočilo basensko naravnano, najpogosteje v kratkih sodobnih pravljicah s poosebljeno živaljo kot glavnim literarnim likom.

9. **Predhodni literarni vzorec:** tudi vsem obravnavanim različicam kratke sodobne pravljice sega tradicija s tipološkega in z literarnozgodovinskega vidika v 19. stol. k Andersenovemu modelu klasične umetne pravljice; določeneje: k tisti različici Andersenove klasične umetne pravljice, s katero se je danski pravljicar močno oz. povsem odmaknil od modela ljudske pravljice in njegovih strukturno-morfoloških značilnosti.

V tej različici Andersenove klasične umetne pravljice so pisateljevi zgledi s poosebljeno živaljo kot glavnim literarnim likom mdr. teksti *Slavec*, *Polž in vrtnica*, *Govnač*, *Srečna družina*, *Metulj*, *Štorklja*; zgledi s poosebljeno rastlino kot glavnim literarnim likom: *Jelka*, *Marjetica*, *Lan*, *Poslednje sanje starega hrasta*; zgledi s poosebljenim naravnim pojavom/ nebesnim telesom: *Slikanica brez slik ali Mesec pripoveduje*, *Senca*, *Zgodba o letu*, *Dvanajstero iz poštnega voza*; zgledi z likom, ki je znan iz ljudskega pravljicega izročila: *Škrat in branjevec*, *Ole Luk-Oie* (čarodejni škrat, ki zvečer uspava otroke) idr.

Našo tezo o modelu Andersenove klasične umetne pravljice kot predhodnem vzorcu potrjujejo tale dejstva:

- a) V vseh zgoraj navedenih zgledih Andersenove klasične umetne pravljice razbiram strukturno značilnost/ stalnico: dvoplastnost oz. dvodimenzionalnost dogajanja; pri tem se realna in irealna/ iracionalna raven praviloma soočita tako, da dogajanje poteka v enem samem (istem) svetu. To strukturirano matrico, ki jo poznamo iz vseh v pričujoči razpravi obravnavanih različic kratke sodobne pravljice, smo razbirali tudi v Andersenovi različici klasične umetne pravljice z oživljeno igračo/ oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom (npr. *Stanovitni kositrni vojak*, *Pastirica in dimnikar*, *Zaročenca* idr.)¹⁹.

¹⁹ Kobe, *Otrok in knjiga* 49 (2000), 11.

- b) Že pri Andersenu irealno/iracionalno/fantastično raven dogajanja vzpostavlja glavni literarni lik, naj je to poosebljena žival, poosebljena rastlina, poosebljen naravni pojav/ poosebljeno nebesno telo ali lik, ki je znan iz ljudskega pravljичnega izročila.

Prav tako je že v pravljicah danskega pisca irealna raven dogajanja v ospredju; realna raven, se pravi svet ljudi, je potisnjena v ozadje. Včasih je realna raven dogajanja povsem razvidna (*Senca, Štorklje, Jelka, Marjetica, Škrat in branjevec, Slikanica brez slik ali Mesec pripoveduje* idr.), včasih je realni svet ljudi samo nakazan (*Metulj, Poslednje sanje starega hrasta*), včasih na svet ljudi opozarja dobesedni prenos človeškega življenjskega vzorca (iz Anderesenovega časa) v svet poosebljenih živali, rastlin, naravnih pojavov/nebesnih teles (*Srečna družina, Kdo je hitrejši, Polž in vrtnica* idr.).

- c) Že Andersen postavlja dogajanje v sočasno mestno okolje (*Senca, Dvanajstero iz poštnega voza, Jelka, Škrat in branjevec* idr.).

- č) Že pri Andersenu glavni literarni lik s svetom ljudi vzpostavi komunikacijo ali pa tudi ne: poosebljeni slavec se npr. brez zadržkov ali težav pogovarja s kitajskim cesarjem (*Slavec*); tudi poosebljena človekova senca komunicira s svojim gospodarjem, ko si ga postopoma podreja (*Senca*); poosebljeni mesec vsak večer opisuje slikarju – prvoosebni pripovedovalcu dogajanje v svetu ljudi s svoje specifične kozmične perspektive (*Slikanica brez besed ali Mesec pripoveduje*); čarodejni škrat – uspavalec otrok Ole Luk-Oie vsak večer naveže stik s fantkom Hjalmarjem (*Ole Luk-Oie*).

Še več je zgledov, v katerih do komunikacije med glavnim literarnim likom in svetom ljudi ne pride (npr. *Zgodba o letu, Škrat in branjevec* idr.).

- d) Že pri Andersenu so liki, ki jih sicer poznamo iz ljudskega pravljичnega izročila, avtorsko preustvarjeni: lik čarovnice npr. izgubi vsakršno sposobnost čaranja in je samo še nebogljena stara ženička, ki nikogar več ne ustrahuje (*Vžigalnik*); avtorsko preustvarjen je npr. lik pozitivnega tretjega brata-zmagovalca iz modela ljudske pravljice (*Bedak Jurček*); karikirani in ironizirani so liki kralja, kraljice, kraljične, kraljeviča: v modelu ljudske pravljice imajo ti liki povsem drugačen status in tudi drugače delujejo (*Svinjski pastir, Vžigalnik, Kraljična na zrnu graha, Cesarjeva nova oblačila* idr.).

- e) Že pri Andersenu prevladuje avktorialni pripovedni položaj z vsevednim pripovedovalcem: ta vzpostavlja zaupno komunikacijo z otroško ciljno skupino na načine, ki jih vse po vrsti razbiramo v zgledih vseh različic kratke sodobne pravljice.

Tako se pri Andersenu vsevedni pripovedovalec že na začetku pripovedi zaupno obrača na otroškega sprejemnika; v pravljici *Slavec* npr. takole: »Na Kitajskem, veš, je cesar Kitajec ... «; v pravljici *Marjetica*: »Zdaj pa poslušaj! Tam na deželi, tik poti, je stala hiša. Gotovo si jo že sam videl ... «. Večkrat se pripovedovalec obrača na otroke med potekom dogajanja (*Dvanajstero iz poštnega voza*), ali pa s sklepnim ogovorom (*Ole Luk-Oie, Poslednje sanje starega hrasta, Jelka*); pogosti so pripovedovalčevi sprotni in sklepni komentarji dogajanja (*Slavec, Škrat in branjevec, Poslednje sanje starega hrasta, Jelka, Lan, Štorklje, Polž in vrtnica*) ipd. Vsi ti postopki imajo isto funkcijo kot v zgledih sodobne pravljice, namreč to, da skušajo z intimnim stikom otroški ciljni skupini čim bolj sugestivno približati dogajanje.

- f) Že pri Andersenu zasledimo značilno opcijo glavnega literarnega lika, se pravi

njegovo subjektivno perspektivo, ki je posledica specifičnih življenjskih/bivanjskih izkušenj glavnega literarnega lika: gre za realnemu svetu ljudi odtujeni zorni kot, značilen za poosebljeno žival (npr. *Govnač, Metulj*), poosebljeno rastlino (npr. *Jelka*), poosebljeni naravni pojav/poosebljeno nebesno telo (*Senca, Slikanica brez besed ali Mesec pripoveduje*) ipd.

Navedenim značilnostim vsem po vrsti odkrivamo sledi v vseh tokrat obravnavanih različicah kratke sodobne pravljice; podobne ugotovitve so se potrdile tudi v različici z otroškim glavnim literarnim likom ter v varianti kratke sodobne pravljice z oživljeno igračo/oživljenim predmetom kot glavnim literarnim likom.

Sklepni poudarki:

Dognanja celotne raziskave²⁰ so potrdila uvodno tezo o dveh različicah literarnega vzorca **sodobna pravljica**, to sta: **kratka sodobna pravljica** in **fantastična pripoved**.

Potrdila se je tudi teoretska relevantna nadaljnje klasifikacije **kratke sodobne pravljice** glede na **glavni literarni lik**. Iz te teoretske opcije se je dalo razbirati strukturno-morfološke značilnosti/stalnice, ki posamezne različice družijo v skupno kategorijo **kratka sodobna pravljica**, in dokazati dvoje: prvič, da kratka sodobna pravljica z otroškim glavnim literarnim likom ni zgolj specifična slovenska varianta **fantastične pripovedi** (teza Metke Simončič), marveč samostojna različica kratke sodobne pravljice; in, drugič, da kratka sodobna pravljica z oživljeno igračo/oživljenim predmetom ni samo podskupina kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled, marveč ji upravičeno pripada status samostojne različice v območju kratke sodobne pravljice.

Izkazalo se je, da vse različice kratke sodobne pravljice družijo mdr. tale stičišča oz. podobnosti:

- oblikovanost glavnega literarnega lika, njegova funkcija v dogajanju in razsežnosti njegovih bivanjskih sposobnosti;
- status in funkcija stranskih literarnih likov;
- dvodimenzionalnost oz. dvoplastnost dogajanja, ki se kaže v dveh različicah; prva: realna in irealna raven se soočita tako, da dogajanje poteka dvoplastno v enem samem (istem) svetu, glavni literarni lik pa vzpostavlja/kreira irealno raven dogajanja; druga različica: realna in irealna raven se soočita tako, da dogajanje poteka dvodimenzionalno v dveh med seboj ločenih svetovih, ki obstajata samostojno drug ob drugem; glavni literarni lik ne vzpostavlja/kreira irealne ravni dogajanja, pač pa je z njim povezan vzrok za prehod dogajanja iz enega sveta v drugega;
- sodobnost kot realni (urbani) dogajalni prostor in čas;
- sintetična dogajalna linija;
- raba avktorialnega in personalnega pripovednega položaja, se pravi izbor pripovedne perspektive in funkcija vsevednega pripovedovalca;
- sporočilna raven;

²⁰ Prvi trije deli razprave so izšli v št. 47, 48 in 49.

- predhodni literarni vzorec: vsem različicam kratke sodobne pravljice sega s tipološkega in literarno-zgodovinskega vidika v 19. stol. k Andersenovemu modelu klasične umetne pravljice; določneje: k tisti različici Andersenove klasične umetne pravljice, s katero se je danski pravljicar že močno oz. dokončno odmaknil od modela ljudske pravljice in njegovih strukturno-morfoloških stalnic.

Literatura

- M. Bokal: *Fantastična pripoved. Otrok in knjiga* 8 (1979).
- M. Bokal, 1976: *Slowenische Kinder- und Jugendliteratur von 1945 bis 1968*. Wien. Diss. (Tipkopis).
- G. Klingberg, 1973: *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung*. Graz/Wien/Köln.
- M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).
- M. Kobe: *Pripovedovalec, pripovedna perspektiva v sodobni slovenski prozi za mladino*. V: Prispevki s simpozija »Perspektive v mladinski književnosti« (posebna številka revije *Otrok in knjiga*), Maribor 1999.
- M. Kobe, 1996: *Slovenske kratke pripovedi za otroke 1945–1995*. Izbr., ur. in spremno besedo napisala M. Kobe. Ljubljana: Mladinska knjiga (Sončnica).
- M. Kobe: *Zgodbe iz mesta Rič-Rač. Kovačičev pripovedni vzorec za otroke*. V: *Lojze Kovačič, Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija.
- M. Lüthi, 1961: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen Erzählender Dichtung*. Bern/München.
- I. Saksida: *Zvočnost, domišljija, komunikativnost. Mladinska besedila Jožeta Snoja. Otrok in knjiga* 45 (1998), 46 (1998).
- M. Simončič: *Fantastična pripoved na Slovenskem in v zahodni Evropi. Dialogi* 5 (1965).
- F. K. Stanzel, 1979: *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- F. K. Stanzel, 1955: *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*. Stuttgart.
- F. K. Stanzel, 1964: *Typische Formen des Romans*. Göttingen.
- D. Tancer Kajnih: *Slovenska pravljica po drugi svetovni vojni. Otrok in knjiga* 36 (1993), 38 (1994).

Summary

The paper gives a complete study of a **modern fairy tale**. The various **short modern fairy tales** share the following analysed structural-morphological characteristics: the main character can be a personified animal, a plant, a natural phenomenon/heavenly body and a character known from folk fairy tales (witches, dragons, dwarves ...). The thesis that all the short modern fairy tale varieties traditionally originated from the 19th century Andersen's model of a classic artificial fairy tale has been proved.

Darja Mazi-Leskovar
Maribor

JUNAKI AMERIŠKEGA MLADINSKEGA ROMANA IN NJIHOVO DOJEMANJE ČLOVEKOVIH PRAVIC TER DRUŽBENE REALNOSTI

1 Uvod

Ena izmed temeljnih značilnosti mladostnika, tako tistega, ki ga lahko srečujemo v evropskem prostoru, kot tistega, ki ga razkrivajo ameriški mladinski romani je, da se v teku odraščanja zave, da mora bedeti nad samim seboj in spoznavati, po kakšnih vodilih naj teče njegovo življenje. Pri tem nenehno vzpostavlja prioritete: išče, kar je temeljno in to postavlja v razmerje do manj pomembnega. Vedno znova oblikuje svojo podobo sveta in samega sebe. Občutljiv je na razkorak med deklarativnimi vrednotami in cilji družbenega okolja in tistimi, ki jih razpozna v svojem vsakdanu. Na taka neskladja zavestno ali podzavestno opozarja: včasih pod vplivom lastne refleksije, drugič pod vplivom okolja, predvsem sredstev javnega obveščanja.

Kako se na tako družbeno resničnost odzivajo junaki del, ki jih literarni zgodovinarji uvrščajo med kakovostne stvaritve ameriškega mladinskega romana? Kaj zanje pomeni demokracija in v kolikšni meri se zavedajo pravic, ki naj bi bile zagotovljene tudi mladim na osnovi mednarodnih dogovorov? Ali v svojem okolju lahko zaznajo, da so „pravice otroka sestavni del človekovih pravic“, ¹ kot se je 1979 izrazil Theo van Boven, dolgoletni direktor Odbora za človekove pravice pri Združenih narodih? Ali lahko poiščemo vzporednice med pričakovanji mladih literarnih likov in določili Konvencije Združenih narodov o otrokovih pravicah, ki je bila sprejeta 1989? Konvencija namreč z izrazom otrok označuje „vsako človeško bitje, mlajše od osemnajst let, razen če zakon, ki se uporablja za otroka, določa, da se polnoletnost doseže že prej.“ ² Junaki izbranih osmih romanov, *Can You Sue Your Parents for Malpractice*, *The Divorce Express*, *The Moonlight Man*, *Remembering the Good Times*, *The Chocolate War*, *Basketball Game*, *Tiger Eyes* in *Children of the River*, so vsi še mladoletni v svojem literarnem okolju, kar spodbuja navedeno vzporejanje. Številni ponatisi v nadaljnjem besedilu prikazanih del, ki so izšla od

¹ Koren, Mirian. *The Right of the Child to Information and Its Practical Impact on Children's Libraries. The New Review of Children's Literature and Librarianship* 4 (1998), 1.

² Zakon o ratifikacije Konvencije Združenih narodov o otrokovih pravicah, *Uradni list SFRS*, 21. decembra 1990, številka 15, 9.

leta 1972 do leta 1989, pa dokazujejo, da tematika in motivika, v okviru katerih je poudarjeno vprašanje pravice in pravičnosti, tudi danes nagovarjata mlade bralce na ameriškem in svetovnem knjižnem trgu.

2 Ali je mogoče tožiti starše, če zlorablajo svoj položaj?

Ali se je mogoče postaviti po robu šoli, če ne ščiti demokratičnih pravic svojih dijakov?

Med priljubljena dela, ki izpostavljajo tematiko pravic neodraslih državljanov, se uvršča roman *Can You Sue Your Parents for Malpractice?* (Paula Danziger). Osrednji književni osebi, štirinajstletna Lauren in trinajstletni Zack, imata izostren čut za pravičnost. Prizadevata si, da bi bila korektna do drugih. Budno opazujeta dogajanje okrog sebe in ogorčena odkrivata vedno nove nepravilnosti. Ker name ravata študirati pravo, si izborita mesto pri dodatnem šolskem predmetu »Pravo za otroke in mlade«. Že v uvodni predstavitvi tematike izvesta, da so številni otroci in mladostniki žrtve neurejenih družin, drugi pa razen tega še širših družbenih razmer. Tisti, za katere se doma nihče ne zmeni ali pa živijo v ozračju nasilja, se pogosto zatečejo na ulico. Čeprav s tem posredno opozorijo nase, jim družba skoraj ne nakloni pozornosti, dokler ne kršijo zakonov. Mladostnika sta zgrožena nad takšno neobčutljivostjo uradnih organov, ki bi morali prisluhniti potrebam vseh svojih državljanov, posebej še tistih, ki so najbolj nemočni. Onadva vesta, da se v to kategorijo uvrščajo tudi otroci in mladostniki, saj sta seznanjena z objavljenimi izsledki multidisciplinarnih raziskav, razen tega pa so do podobnih ugotovitev pripeljale tudi analize, pri katerih sta sama sodelovala, ko so proučevali poročila lokalnih časopisov.

Dokler se Lauren ni srečala z dejanskim in sistematičnim kršenjem pravic, je trdila, da doma doživlja velike krivice in je celo grozila očetu, da ga bo tožila, ker naj bi neprimerno opravljal svoje dolžnosti: oviral naj bi demokratična dogovarjanja v družinskem krogu. Junakinja je bila prepričana, da odrasča v družini, ki živi, kot da bi bila del povsem brezpravne družbe. Ob soočanju z resničnimi kršitvami pa je morala priznati, da so ji zagotovljene vse pravice, ki so potrebne za zdravo odraščanje vsakega mladostnika, saj odrasča v okolju, ki ji omogoča »poln in skladen razvoj osebnosti«. ³ Ker dejansko uživa tudi številne dodatne pravice in ugodnosti, postane manj kritikastrska v odnosu do staršev in bolj kritična do same sebe. Domače kršenje pravic razpozna kot težave v komunikaciji, ki jih bo sicer potrebno razrešiti, ki pa jih ne more primerjati z dejanskimi kršitvami pravic mladostnika. Zato s toliko večjo vnemo študijsko raziskuje kršitve, za katere javnost običajno ne izve ali pa jih odkrije šele tedaj, ko je za žrtve že prepozno.

Z Zackom se poleg tega poglobljata v različne možnosti za institucionalno ukrepanje proti kršiteljem in svoje ugotovitve predstavita pri pouku. Tudi drugi udeleženci se posvečajo vprašanjem pravnega položaja in varstva mladoletnikov v družini in šoli. Učijo se javnega nastopanja in zastopanja svojih interesov in stališč. Učitelj, ki ob delu študira pravo, jih navaja na kritičen odnos do okolja. Iz opazovanja in presoje informacij, ki jih posredujejo mediji, naj bi ugotovili, ali so otrokom

³ Zakon o ratifikacije Konvencije Združenih narodov o otrokovih pravicah, *Uradni list SFRS*, 21. decembra 1990, številka 15, 9.

dejansko zagotovljene pravice, ki jim pripadajo v skladu s predpisi in določili. Mladostnikom vceplja prepričanje, da morajo biti dobro informirani, če se hočejo postaviti za svoje pravice. (Primerjava s 17. členom navedene Konvencije: »Države podpisnice priznavajo pomembno vlogo množičnih občil in otroku zagotavljajo dostop do informacij in gradiv iz najrazličnejših domačih in mednarodnih virov, zlasti tistih, katerih cilj je krepitev otrokove družbene, duhovne in npravstvene blaginje«.⁴) Ko se dijaki seznajajo s pravicami, ki naj bi jih imeli v okviru šole, izdajo bilten, s katerim sošolce in zaposlene obvestijo, da pričakujejo nekaj takojšnjih sprememb v delovanju institucije. Mladi z velikim zanimanjem sprejmejo poročilo in s še večjim navdušenjem podprejo objavljene zahteve. Vodstvo šole se odzove z vso nestrpnostjo: dijakom predlaga, naj v primeru nezadovoljstva menjajo izobraževalno ustanovo, mentorju pa poskusijo vzeti ugled. Toda vpliv gospoda Matthewsra raste. Mladi pozorno prisluhnejo njegovim opozorilom, da je v šolskem sistemu še marsikaj, kar ne poteka tako, kot bi moralo. Težko jim je, ko se njihov zagovornik posveti odvetniškemu poklicu. Tudi Lauren je ogorčena, ker jih v boju pusti same, čeprav upa, da bo kot pravnik s svojim poznavanjem razmer v šoli res lahko pripomogel k uresničevanju vseh tistih določil šolske zakonodaje, na podlagi katerih bi dijaki lahko začutili, da je šola demokratična institucija, ki oblikuje mladega človeka v odgovornega državljana, ki naj bi se zavedal svojih pravic in dolžnosti.

Dijaki v delu *The Divorce Express* (Paula Danziger) se prav tako s skupnimi močmi borijo za svoje pravice. Potem ko so nekajkrat na različnih uradnih mestih v okviru šole izrazili svoje negodovanje nad hrano, ki jo ponuja šolska kuhinja, in ko so njihove pripombe naletale na gluha ušesa, se odločijo za drugačno urejanje razmer. K ravnatelju se odpravijo, ko zaseda svet šole, in ponovijo svoje zahteve. Poudarijo, da bodo v primeru neupoštevanja njihovih predlogov v celoti bojkotirali šolsko prehrano. Ravnatelj apelira na njihovo lojalnost šoli, oni pa mu pojasnijo, da imajo pravico do zbiranja (v smislu 15. člena Konvencije: »Države podpisnice priznavajo otrokovi pravici do svobodnega združevanja in do svobode mirnega zbiranja«⁵). Poudarijo, da je civilna neposlušnost ena izmed bistvenih sestavin demokracije in da jo bodo izkoristili, če se vodstvo ne bo odzvalo v skladu z njihovimi pričakovanji. To se ne zgodi, zato se mladostniki organizirajo: nosijo hrano od doma, budno pazijo, da imajo vedno dovolj rezervnih malic tudi za tiste, ki si obroka iz kakršnega koli razloga ne prinesejo. Učitelji, ki njihove zahteve podpirajo, jim razlagajo, v čem je pomen demokracije. Z dijaki se pogovarjajo predvsem o mirnih protestih Martina Luthra Kinga in Mahatme Gandhija ter poudarjajo, da se brez uporabe sile lahko mnogo doseže. To se kmalu potrdi, saj šola utрпи tolikšno materialno škodo, da po nekaj dneh ravnatelj povabi na sestanek vse dijake, ki bi bili pripravljeni sodelovati pri načrtovanju nove ponudbe: v prihodnje bodo soodločali pri pripravi dijaških jedilnikov. Samozavest mladih naraste, saj niso izbojevali le pravične bitke, temveč bodo vključeni tudi v demokratično dogovarjanje.

Slednje pogreša sedemnajstletna Catherine (*The Moonlight Man*, Paula Fox), ki je prepričana, da bi morali v šolskih prostorih najprej zagotoviti red in mir in s tem osnovno varnost. Vrstniško nasilje med dijakinjami njene šole se je tako razpaslo, da bi po njeni oceni zahtevalo odločno posredovanje odgovornih šolskih usluž-

⁴ idem

⁵ idem

bencev ali pa celo policije. Toda šola ničesar ne ukrene, čeprav zaradi grobsti posameznik prihaja do pretepev, v katerih jo žrtve tako skupijo, da med dijakinjami vlada pravi teror. Protagonistka vidi, da se vodstvo šole ni sposobno soočiti z nasiljem, zato si prizadeva ravnati tako, da se ne bi izpostavljala: najraje bi bila čim bolj neopazna.

Drugače se odzove Kate (*Remembering the Good Times*, Richard Peck). Tudi njo na šoli najbolj moti, da ni prave discipline in da dijaki ne morejo uresničevati svoje pravice do izobraževanja, saj so celo učitelji povsem nemočni, če dijaki motijo pouk. Skeeter, mišičast fant, ki je za glavo višji od drugih, običajno povzroča nemir. Enkrat se loti dijakov, drugič učiteljev. Pri tem nima mere, saj je njegovo nasilje redko le verbalno. Sošolce izziva tako dolgo, dokler se ne razvname pretep, potem pa jih tako obdela, da morajo iskati pomoč celo v bolnišnici. Učiteljica angleščine dobesedno trepeta pred njim, a vodstvo šole ne ukrepa, čeprav je seznanjeno, da ji fant pred celim razredom grozi. Zato se Kate odloči, da bo sama naredila red. Z učiteljičinim možem se dogovori, kako bosta nasilneža potisnila ob zid. O načrtu molči, vendar poskrbi, da vsaj nekaj sošolcev vidi, kako mora Skeeter občutiti pravico močnejšega.

Jerry Renault (*The Chocolate War*, Robert Cormier), prepričan pacifist, je sklenil, da se bo izogibal vsake uporabe sile, vendar je v teku zgodbe prisiljen v konflikten odnos s svojim okoljem. Sooča se z napadalnostjo šole kot institucije, ki poskuša zatreti vsako individualnost. Namestnik ravnatelja uporablja nedemokratične metode dela in se pri izvedbi zadanih nalog naslanja na najbolj podle posameznike in skupine. Jerry ne želi sodelovati pri prodaji čokolade, a ta banalna nesolidarnost s šolo, s katero opozori na svoje razumevanje pravic in dolžnosti, ga drago stane. Razkrije mu, kako je ranljiv in kako hitro lahko podvomi vase, v svojo pravico do drugačnosti, do svojega mnjenja in ravnanja. Spozna tisto naravo šole, ki mu razkriva družbo kot nedemokratično celoto, v kateri je prizadevanje za pravice posameznika le prazna beseda. Zanj družba postane kraj boja za obstanek, prostor, kjer zlo zmaguje: prej ko posameznik to zazna in v skladu s tem ravna, tem bolj je zanj.

Allena (*Basketball Game*, Julius Lester) nadvse moti že samo dejstvo, da mladostniki smejo nositi nože. Zaprepaden je, ker ob vstopu v nov razred dijaki dobijo za popotnico tudi nov nož – kot nove zvezke. Tudi sam ga nosi, čeprav ga ne bi nikoli hotel uporabiti. S pravo grozo se spominja dne, ko ga je vrstnik izzval, da je pokazal rezilo. Na njegovo veliko srečo se je izzivalec prestrašil, sam pa je sklenil, da se svojega »obrambnega sredstva« ne dotakne več: ne bo žrtev nepremišljenih dejanj. Razočaran je nad zakonskimi določili, ki po njegovem mnenju dosegajo nasproten učinek od pričakovanega, saj omogočajo izbruh nasilja celo v šolskih prostorih.

3 Ali se posameznik lahko postavi za svoje pravice v širšem okolju?

Književna junakinja Davey (*Tiger Eyes*, Judy Blume), ki do svojega petnajstega leta ni razmišljala o nasilju in njegovih vzrokih, se je nenadoma prisiljena soočiti s kriminalom, ki mu celo država ni kos. Kritično opazuje policijo po roparskem napadu, v katerem je umrl njen oče. Preiskava ne rodi sadov. Kdo so bili vandali, ki so uničili njihovo lekarno, in zakaj je moral družinski oče umreti, ni nikoli pojasnjeno. Junakinjo prevzameta strah in tesnoba, počuti se ogroženo. Oddahne

si šele, ko se družina začasno preseli daleč stran. V novem okolju se ji povrne občutek varnosti in svobode. Skoraj bi pozabila na prestani strah, ko izve, da je bila oropana tudi druga izmed njihovih trgovin. Tedaj se mladostnica začne spraševati, kaj je narobe s policijo in s kriminalisti v Atlantic Cityju. Razočarana nad nemočjo preiskovalnih organov šele po preteku enega leta sprejme dejstvo, da je relativna varnost v vseh ameriških mestih več ali manj enaka, saj je sodobna družba tudi družba kriminala.

Mladih romanesknih junakov pa ne revoltira le nemoč tistih organov, ki naj bi zagotavljali varnost in mir v njihovem neposrednem okolju, v samih Združenih državah Amerike, temveč tudi tistih, ki naj bi omogočali mednarodno pomoč in solidarnost. Romaneskniki liki, ki kot osemnajstletni Jonathan v romanu *Children of the River* (Linda Crew) spremljajo poročila o mednarodnih dogovorih o pomoči tistim, ki so v stiski zaradi vojne ali preganjanj, se sprašujejo, kako je mogoče, da kljub obstoju mednarodnih organizacij, ki naj bi zaščitile begunce, toliko otrok trpi v taboriščih in v izgnanstvu ali pa so na milost in nemilost prepuščeni režimom, ki ne spoštuje niti osnovnih človekovih pravic. Dokler se fant ni približe seznanil s sošolko Sundaro, ki je kot begunka prišla v ZDA, se mu je zdelo, da je na svetu več ali manj za vse dokaj dobro poskrbljeno. Verjel je sredstvom javnega obveščanja, da mednarodne organizacije zadostno in uspešno posredujejo na konfliktnih območjih, saj se dejansko zavezujejo, »da bodo spoštovale in zagotavljale spoštovanje načel mednarodnega humanitarnega prava, ki je zanje veljavno v oboroženih spopadih«. ⁶ Ni poznal sveta, v katerem številni trpijo, ker so jih razmere, na katere sami ne morejo vplivati, oropale pravice do vsega tega, kar za mladostnika predstavlja samoumeven del življenja v demokratični družbi: od življenja v družini do šolanja. Naenkrat ugotovi, da sredstva javnega obveščanja dokaj izčrpno poročajo predvsem o tistih konfliktnih področjih, kjer so Američani bili ali so še vedno kakor koli tesneje povezani s političnim dogajanjem. Želi si, da bi njegova država, ki zagotavlja vsem demokratične pravice in svoboščine, še bolj dejavno pomagala narodom, ki trpijo zaradi nasilja in notranjih nemirov. Spozna, da se nihče ne more izogniti soodgovornosti za oblikovanje človeku bolj prijaznega sveta in da je dolžnost tistih, ki lahko ponudijo kakršno koli strokovno pomoč preganjanim in trpečim, da se vključijo v mreže, ki jih v ta namen organizira ameriška država.

Po drugi strani pa Sundara razkrije Jonathanu, da njej osebno vse pravice posameznika, ki jih zagotavlja ameriška zakonodaja, prav nič ne pomagajo, ker jih odrasli v kmerski skupnosti ne priznavajo. Protagonistka vedno bolj spoznava, da ni dovolj, da demokratično naravnana država zagotavlja enakost pred zakonom in s tem ščiti človekove pravice svojih državljanov. Odloči se, da bo tvegala spore s tradicionalnim okoljem in si izborila svoje pravice, saj bo sicer tudi kot polnoletna ostala v podrejenem položaju in bodo zanj človekove pravice nične.

4 Sklep

Iz predstavljenih mladinskih romanov razberemo, da so mladi junaki občutljivi za krivico in da jo razpoznavajo v svojem neposrednem okolju, pri čemer imajo bolj izostren čut in strožja merila kot odrasli. »Bolj jasno spoznajo krivico kot

⁶ idem, 38. člen

odrasli; morda zato, ker so slednji že predobro spoznali svet.⁷ Na kršenje pravic se odzovejo, pa najsi bo v ožjem okolju primarne socializacije, v svoji družini ali v širšem okolju sekundarne socializacije, ki je najprej in predvsem šola. Če so njihovi kriteriji o spoštovanju pravic otroka in mladostnika v družini običajno izrazito subjektivni, pa se ob stiku s širšo problematiko v šolskem prostoru objektivizirajo do take mere, da se praviloma vzpostavi nova lestvica vrednotenja in posledično tudi novo videnje domače problematike.

Nasilje, ki ga srečujejo romaneskni liki, kaže različne oblike, od vrstniškega nasilja, ki mu šola ni kos in zato ne ukrepa, kot bi morala, do institucionalnega nasilja, ko dijaki nimajo možnosti, da bi v šoli v celoti zaživel demokratični odnosi. Mladi zato poskušajo reševati težave na njim lasten način. Nasilje vrstnikov vzbudi različne vzorce ravnanja, pač v skladu z naravo mladostnikov: podreitev močnejšim in s tem nekakšno soudeležbo v delitvi moči; prizadevanje za neopaznost in splošno obrobnost, ki naj bi delovala kot pasivna obramba, in upor. Aktivno zoperstavljanje vodi v nadaljnje konfliktna stanja, ki se za književni lik neugodno končajo, če je v boju osamljen, kadar pa najde oporo v odraslih, se razmere uredijo v dobrobit širše skupnosti. Tedaj je mladostnik tisti, ki je vsaj posredno vzpostavil red, kar naj bi bila po prepričanju romaneskni likov izrazita dolžnost odraslih.

Pričakujejo, da jih odrasli zaščitijo ter da prisluhnejo njihovim argumentiranim zahtevam. Z njimi naj bi enakopravno razreševali vprašanja, o katerih imajo pravico soodločati v skladu z uveljavljenimi predpisi in določili. Zato tudi visoko cenijo možnosti, ki jim jih ponuja sam šolski sistem, v okviru katerega se seznanjajo s principi delovanja civilne družbe in z zakonskimi predpisi, ki se neposredno tičejo njihove starostne skupine. Praviloma so v boju za svoje pravice tudi uspešni, saj med njimi vlada čut za solidarnost, razen tega pa jih v njihovih prizadevanjih podpirajo odrasli, ki so pripravljeni tvegati svoj položaj v šolski hierarhiji, da bi bilo zadoščeno pravici. Zaradi tega so zmagoviti dijaki prepričani, da so zakoni kar dobri, da pa je potrebno nenehno preverjati, kako jih odrasli izvajajo.

Drugačnega mnenja pa so tiste literarne osebe, ki razmišljajo o vprašanih varnostih. Mladostnik, ki se zgraža, ker so mladi lahko oboroženi, je že pred več kot tridesetimi leti ugotavljal to, o čemer danes razpravljajo ameriški državni in zvezni organi: da zakon sam negativno vpliva na varnost in posredno spodbuja nasilje. Družbo nasilja še bolj odločno zavračajo mladostniki, ki se morajo soočiti s posledicami kriminala in z nemočjo sil, ki naj bi zagotavljale javni red in mir. Književne junake zaradi osebne prizadetosti prevzame občutek odtujenosti. Šele časovni in krajevni odmik jim omogočita, da sprejmejo nasilje kot enega izmed težko obvladljivih pojavov družbe, v kateri živijo.

Čeprav vsi mladi liki visoko vrednotijo dostojanstvo človekove osebe, pa se predstavniki etničnih skupnosti, ki ne pripadajo zahodnemu kulturnemu krogu, zavedajo, da je za dejansko udeležbo kakršnih koli človekovih pravic potrebna dobra volja oziroma soglasje ožje skupnosti, ki ji posameznik pripada. Država ali mednarodna skupnost sicer sprejmeta smernice, ki naj bi vodile ravnanje posameznikov, toda to ne zadošča za oblikovanje novih medčloveških odnosov. Šele širše okolje, ki ne le priznava človekove pravice, ampak si prizadeva, da bi ustvarilo

⁷ Bond Gwenda. Faith as Formative: The Depiction of the Significance of Religion and Its Relationship to Issues of Human Rights in Fiction for Teenagers. *International Review Literature and Librarianship* 8 (1993): 23.

pogoje za njihovo udejanjanje, omogoči mladostniku, da izrazi »svoj notranji čut za pravičnost in idealizem«⁸ in da zbere dovolj poguma, da se v svojem mikro svetu sam postavi za svoje pravice.

Na boj z miselnostjo svojega okolja se pripravi tudi tisti romaneskni lik, ki je odkril, da so človekove pravice v številnih deželah še vedno kratene tudi zaradi neosveščenosti posameznikov, državljanov demokratičnih držav. Prizadevanje za oblikovanje boljšega in pravičnejšega sveta, ki je ena izmed bistvenih značilnosti proze za mladostnike, se tako v amerškem mladinskem romanu razširi s pozitivnega odnosa do demokracije, civilne družbe in človekovih pravic na zavest o soodgovornosti za vzpostavitev pravičnejših odnosov v tistih družbah, kjer posameznik še ne uživa vseh neodtujljivih pravic, ki izhajajo iz dostojanstva človekove osebe.

5 Viri

1. Blume, Judy. *Tiger Eyes*. London: Pan Macmillan Children's Books, 1981.
2. Cormier, Robert. *The Chocolate War*. London: Harper Collins, 1975.
3. Crew, Linda. *Children of the River*. New York: Bantam Doubleday Dell Books for Young Readers, 1989.
4. Danziger, Paula. *Can You Sue Your Parents for Malpractice?* London: Macmillan Children's Books, 1979.
5. Danziger, Paula. *The Divorce Express*. London: Mammoth, 1982.
6. Fox, Paula. *The Moonlight Man*. New York: Dell Publishing, 1986.
7. Koren, Dr. Marian. »The Right of the Child to Information and Its Practical Impact on Children's Libraries.« *The New Review of Children's Literature and Librarianship* 4 (1998): 1–16.
8. Lester, Julius. *Basketball Game*. New York: Puffin Books, 1983.
9. Peck, Richard. *Remembering the Good Times*. New York: Dell Books, 1986.
10. Zakon o ratifikacije Konvencije Združenih narodov o otrokovih pravicah, *Uradni list SFRS*, 21. decembra 1990, številka 15, 9.

Summary

Based on the analysis of the eight favourite American novels for children, published between 1972 and 1989, the author finds out how the main literary characters respond to the social reality. She proves teenage characters are very perceptive about social injustice displaying a more acute sensitivity to these issues than adults.

⁸ Bond Gwenda. Faith as Formative: The Depiction of the Significance of Religion and Its Relationship to Issues of Human Rights in Fiction for Teenagers. *International Review Literature and Librarianship* 8 (1993): 23.0

Rosanda Sajko
Ljubljana

FRAGMENTI O RADIJSKI IGRI (iz dnevnika radijske režiserke)

Uvod ali nekaj splošnih misli o radijski igri

Pisati danes o radijski igri je najbrž zelo nehvaležna naloga. »Krilatica«, ki jo je pred več kot dvajsetimi leti (takrat, ko je slovenska radijska igra za odrasle in za otroke dosegla takšno kvaliteto raven, da ji nihče ne bi mogel odrehati mesta med najelitnejšimi stvaritvami nacionalne kulture) kar tako mimogrede in zviška izrekel neki organizator prominentnega otroškega kulturnega festivala, »kaj bi z radijskimi igrami, kdo pa danes še sploh posluša radijske igre«, se je zdela tedaj vnebovpijoče krivična in nepremišljena. Ne morem zanikati, da me je zelo prizadela. Občutek manjvrednosti, ki pesti pravzaprav vse radijske ustvarjalce, ne samo pri nas, ampak tudi v »velikem svetu«, vsaj od tistega trenutka naprej, ko se je »zgodila« televizija, se je stopnjeval. Današnji položaj radijske igre za odrasle in otroke se mi zdi še bolj brezupen. Vendar pa človek tistega, kar ima rad, ne zavrže tako hitro ... Tisto davno »temno« doživetje je imelo zame tudi »svetlo« plat: intenzivneje sem začela razmišljati o tem, kaj radijska igra sploh je, kakšen je njen namen, kako je nastajala, kakšne so in, če sploh so, njene perspektive ...

Nabralo se mi je kar nekaj zapiskov, od drobnih beležk na robu besedil, katerih radijske izvedbe sem spremljala na domačem (takrat jugoslovanskem) festivalu na Ohridu in na mednarodnih radijskoigrskih tekmovanjih (Prix Italia, Prix Futura), prek izpiskov in pripomb, ki sem si jih delala ob prebiranju teoretskega gradiva, do analiz in ugotovitev, ki sem si jih zabeležila, ko sem se pripravljala na lastne režije radijskih iger za odrasle in otroke. Vse te razmetane in neurejene beležke bi ostale v predalu, če ne bi srečala kolegice in prijateljice Marjane Kobe, s katero smo v daljnih osemdesetih »zlatih letih« radijske igre intenzivno sodelovali. Tedaj je s svojimi blagimi, a lucidnimi kritičnimi mislimi in ustvarjalnimi predlogi pomagala bogatiti zlasti radijsko igro za otroke, nemalo zaslug pa ima tudi za njeno afirmacijo, vsaj v domačem kulturnem okolju. Na tem mestu se ji zahvaljujem za prijazno spodbudo, predvsem pa za temeljno vodilo, ki je meni, zapriseženi komplikatorki (če moram pisati o teoriji radijske igre, ne da bi pri tem mogla povedano podkrepiti z zvočnimi primeri), pomagalo prebroditi zadrego, da sem iz konglomerata najraznovrstnejših zapiskov poskusila izvleči in urediti tisto, kar mene osebno še vedno najbolj zanima in vznemirja in, kar bi utegnilo zbuditi zanimanje še pri kom drugem.

Dileme, ki sem jo naslikala v uvodni anekdoti, namreč, ali je radijska igra še sploh potrebna, ali jo kdo posluša in ali ima »čisti samo-zvok« v našem kiberne- tičnem, vizualnem času kakšno funkcijo, ne morem razrešiti. Lahko pa nakažem nekaj drugih dilem, ki nastajajo pri konkretnem delu, tj. realizacijskem postopku oblikovanja radijske igre in spregovorim o nekaterih lastnih spoznanjih, ki sem si jih mogla izoblikovati pri svojem režijskem delu radijskih besedil za odrasle in za otroke tako imenitnih slovenskih avtorjev, kot so: Gregor Strniša, Dane Zajc, Matjaž Kmecl, Vitomil Zupan, Evald Flisar, Rudi Šeligo, Gordana Kunaver, Milan Jesih, Ervin Fritz, Leopold Suhadolčan, Kristina Brenkova, Smiljan Rozman, Mirče Šušmelj, Tone Pavček, Alenka Goljevšček, Vinko Möderndorfer in seveda Frane Puntar.

Takoj moram pripomniti, da bistvenih oblikovno-realizacijskih razlik med radij- sko igro za odrasle in »tisto« za otroke ni. Oblikovno-estetske zakonitosti so pri obeh enake, saj tako prva kot druga ustvarjata samo z besedami in zvoki. Če izvzamem tematski in idejni aspekt, je razlika pri oblikovanju akustičnega gradiva in tehničnih izrazil le v tem, da je treba pri stvaritvah za otroke še bolj paziti na jasnost in preglednost, kar pa je navadno delu samo v korist.

Skika razvojnih smernic radijske igre

Vprašanje, ali je radijska igra umetniška zvrst ali ne, je danes vsekakor že razrešeno. Ugotovitvi, da je to edina avtohtona umetniška zvrst, ki jo je izoblikoval radijski medij, ne bo nihče oporekal. Vendar pa se začnejo težave, ko je treba določiti, s katerim umetniškim področjem je radijska igra v tesnejši zvezi.

Beseda »igra« daje slutiti, da je takšno umetniško delo sorodno z dramsko oz. gledališko igro. In res so se ustvarjalci v prvih letih odkrivanja novega medija naslonili na gledališko literaturo. Vizija »akustičnega odra« se je zdela tako po- membna, da se je ponekod oblikovalo mnenje, da brez gledališkega ambientsa uprizarjanje pred mikrofonom ne bo mogoče. Zabeleženi so poskusi, ko so celotno radijsko poslopje preuredili v pravi gledališki oder, zgradili so kulise, prinesli pohištvo in rekvizite, igralci so igrali v gledaliških kostumih in maskah. Avtentični realistični zvočni detajli, šumenje blaga, koraki, premikanje stolov in drugih pred- metov, ki dopolnjujejo gibanje igralcev in spremljajo njihov dialog, naj bi pripo- mogli, da bi si mogel poslušalec čim bolj natančno predstavljati »odrsko« dogajanje. To je bil res »slepi teater«. Seveda takšnih poskusov ni bilo dosti, to omenjam le kot kuriozum in zaradi tega, ker se mi zdi, da ideja o radijski igri kot »slepem teatru« še danes ni povsem izkoreninjena in sili na ta ali oni način, v nekaterih segmentih bolj, v drugih manj, zavestno ali podzavestno nezadržno na plan.

Kmalu po »rojstvu« novega medija¹ se je utrdilo mnenje, da je radijska igra zvočno-besedna umetnina, torej književna zvrst, ki se oblikuje s povezovanjem govorjene besede in tehničnih elektroakustičnih sredstev. Spoznali so, da se ta nova umetniška oblika razlikuje od gledališča, kajti izgovorjena beseda, ki ni podprta z optičnimi elementi, izzove poslušalca, da si sam ustvari svoje lastno domišljijско

¹ Prva radijska igra v Evropi, *A Comedy of Danger* Richarda Hughesa, je bila emitirana v Londonu 15. januarja 1924, istega leta 24. oktobra pa je iz Frankfurta šla v eter prva nemška radijska igra *Zauberei auf dem Sender Hansa Flescha*.

prizorišče. Takšna docela besedna umetnina ima drugačne zakonitosti kot gledališka. Ker je bil radijski sprejemnik majhna škatla, ki si jo je poslušalec postavil v svoje domače, intimno okolje, so pisatelji kmalu ugotovili, da so za ta medij primernejše intimne pripovedi, ne pa situacijsko razgibani množični prizori. Zmeraj bolj pogosto so začeli posredovati zapletena dogajanja človekove zavesti in podzavesti, bolj gibanje v človeku kot človeka v gibanju. Vse, kar je snovno, se raztopi v glasu, ki je »brez telesa«. Abstrakten glas, brez materialnih priveskov, pospremljen le z glasbo in šumi, more najčisteje izraziti »človekove misli, čustva, doživetja, strahove, želje, stremljenja, upanja, njegove sanje, spomine in vizije«.²

Prav gotovo nas te oznake pripeljejo v bližino **literarne** estetike. Res so bila v prvih desetletjih radijske igre mnenja teoretikov deljena. Nekateri so pripisovali radijski igri dramski značaj, drugi lirski, tretji epski, nekateri so zagovarjali kombiniranje dveh ali vseh treh umetniških karakteristik značilnosti, nazadnje pa je le prevladalo mnenje, da ima radijska igra sicer »lirske, epske in dramske poteze, vendar ni ne lirika, ne epika in ne dramatika, še najmanj pa lirsko-epsko-dramska oblikovna mešanica ... Bistvena lastnost radijske igre je radiofonskost«.³

Odkritje novega medija je pritegnilo vrsto najuglednejših evropskih avtorjev v dvajsetih in tridesetih letih, da so poleg praktičnega ustvarjanja radijskih iger začeli razmišljati tudi o estetskih načelih novega umetniškega področja (Brecht, Döblin, Copeau). Spoznanje o »intimnem« mediju, ki more, kot noben drug, posredovati najbolj senzibilne notranje vzgibe človekove duše, je izoblikovalo specifično vrsto radijske igre, ki je v Evropi, zlasti v Nemčiji, doživela v petdesetih letih nesluten razcvet, skoraj vsi priznani pisatelji so ji posvečali veliko pozornost in pisali izjemne radijske tekste (I. Bachmann, H. Böll, A. Andersch, G. Grass, F. Dürrenmatt, M. Frisch, G. Eich idr.).

Že od samega začetka radijskega medija pa se pojavljajo tudi eksperimenti, ki bolj kot besedno tkivo upoštevajo akustično-tehnične izrazne možnosti. Nekateri zagovorniki radijske igre kot književne zvrsti so takšnim poskusom rekli »akustično-literarno igrakanje« in jim odrekli vsakršno umetniško vrednost. Ta vrsta radijske igre pa se je v Nemčiji razvila sredi šestdesetih let v močno strujo, ki je z vrsto izjemnih zvočno-besednih mojstrov in vplivala tudi na ustvarjanje radijskoigrskih zanesenjakov drugod po Evropi. Najpomembnejše načelo pri teh projektih je: glasba, šum in govor so enakovredna samostojna gradiva, ki se jih more svobodno oblikovati, zgolj s pomočjo imanentnih estetskih meril. Ta proces se je začel pravzaprav že sredi petdesetih let s takoimenovano »dunajsko skupino« (»Wiener Gruppe«, začetnika: Gerhard Rühm, Konrad Bayer), ki je po vzoru dadaizma oblikovala temeljni zvočni material z radiofonskimi sredstvi. Čeprav takrat oficialne radijske institucije teh poskusov niso sprejele v svoje programe, se je takšno raziskovanje nadaljevalo in čez deset let zaživelo zlasti na valovih nekaterih nemških radijskih postaj (Saarbrücken, Köln). Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih pa se je ta zvrst v Nemčiji popolnoma uveljavila in bila priznana tudi drugod po Evropi.

Takrat sta ti dve struji, ki se med seboj precej razlikujeta, dobili tudi svoja naziva. Ko je dramaturg zahodnonemškega radia izumil izraz »das neue Hörspiel«

² Birgit Lermen, *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, 1975, str. 17. (dalje: B. Lermen)

³ Ta izraz uporablja A. Kutscher, *Stilkunde des Theaters*, Düsseldorf 1936. V: B. Lermen, str. 16.

(nova radijska igra)⁴ in so ga sprejeli tudi drugi ustvarjalci radijskih iger, se je izkazalo, da je potrebno označiti tudi prejšnjo radijskoigrsko zvrst. Odločili so se za izraz »das traditionelle Hörspiel« (tradicionalna radijska igra).

Slovenska teoretska razmišljanja (tiskanih je bore malo) so ta dva naziva z delnim nelagodjem preoblikovala v:

- klasična radijska igra in
- eksperimentalna radijska igra.

Izraza sta vsekakor vprašljiva in ne ustrezata povsem. Zakaj?

Če primerjamo temeljne podatke iz zgodovine nemške radijske igre z našimi, lahko takoj ugotovimo, da se Slovenci z bogato radijskoigrsko »tradicijo« ne moremo postavljati. Kmalu po dnevu, ko je »kukavica« ljubljanskega radia komaj prvič zapela (28. 10. 1928), je bila v Nemčiji radijska igra že tako razvita, da so organizirali pomemben dramaturški simpozij z naslovom »Poezija in radio« (»Dichtung und Rundfunk«, Kasseler Arbeitstagung, 1929). In ko so v začetku tridesetih izhajale v Nemčiji že številne tehtne teoretske razprave v zvezi z novo umetniško zvrstjo, so na našem radiu predvajali le »dialoška besedila«, ki so bila pisana po vzoru gledaliških del in, kot pravi Borut Trekman, se more že na podlagi nepopolnih literarnih analiz dosegljivega materiala, ohranjenega iz tistih časov, ugotoviti, da te »igre za radio« ne moremo imenovati radijske igre v pravem pomenu besede, da so bili to »komadi, ki so bili namesto na odru uprizorjeni pred mikrofonom«.⁵

Glede na ta dejstva bi težko govorili o slovenski »tradicionalni radijski igri«. Nadomestni izraz »klasična« asociira na klasično literaturo, vendar se hkrati prikrade tudi misel na »klasično dramsko strukturo«, ki je »tradicionalna« radijska igra večinoma ne uporablja (o tem bomo govorili pozneje).

Še večja zadrega nastane pri izrazu »eksperimentalna radijska igra«.

Eksperiment (po SSKJ je to »znanstveni postopek, s katerim se kaj ugotovi ali dokaže«) je postopek in ne izgotovljena umetnina. Vendar če primerjamo ta »postopek« s sorodnimi umetniškimi strujami, ki iščejo »po drugi svetovni vojni nove umetniške izrazne možnosti« (prav tam), kot npr. eksperimentalni film, eksperimentalna glasba, eksperimentalno gledališče, bi bil izraz »eksperimentalna radijska igra« povsem primeren, če bi bila produkcija radijskih eksperimentalnih del pri nas velika. A večina pomembnih stvaritev tega žanra so »kombinirani« projekti, tj. avtorji/režiserji uporabljajo tako klasična (»klasična« v smislu radijske igre!) dramaturška pravila kot tudi eksperimentalno strukturiranje akustičnih izraznih sredstev. Vendar pa tudi izraz »nova« za naše razmere ne bi bil najbolj ustrezen, kajti če ni »tradicionalne« radijske igre, je »novo« vse, kar nastaja.

Priznam, ustreznjših izrazov za ti dve struji si ne morem izmisliti, zato naj mi bo dovoljeno, glede na vsebino, uporabljati prvo ali drugo varianto.

Kot je bilo najbrž že razvidno iz vsega, kar sem doslej povedala, sem se pri svojem študiju teorije radijske igre naslonila na nemške strokovne vire. To utemeljujem z naslednjim:

1. Naš radio, predvsem njegov kulturni del, je med obema vojnama izhajal predvsem iz informacij, ki jih je prejemal iz nemškega kulturnega območja.

⁴ To je storil Klaus Schöning v svojem eseuju na tretjem programu Westdeutscher Rundfunk v Kölnu 3. 10. 1968.

⁵ Borut Trekman, *Eine der offensten, dynamischsten und vielseitigsten Kunstgattungen: das Hörspiel in Jugoslawien. V: Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, 1985, str. 91.

2. Tudi po drugi svetovni vojni, v začetku malce na skrivaj (moja ugotovitev!), v šestdesetih letih pa z zavestno ciljno usmeritvijo (ker so bili viri mednarodnih informacij bolj dostopni), se je slovenska radijska igra zgledovala predvsem po nemški. Ko pregledujem naš repertoar iz tistih let, se ne morem načuditi, kako »na tekočem« je bila naša dramaturška repertoarna politika. Že od leta 1954 naprej smo skoraj vsa najvidnejša radijskoigrska dela, zlasti nemškega izvora, z velikim uspehom presenetljivo kmalu po praizvedbah uprizarjali tudi mi.⁶
3. Nemška teoretska misel o radijski igri, njeni strukturi in njeni estetiki je izjemno celovita, kontinuirana in bogata.

Na tem mestu moram še posebej opozoriti na to, da gre pri teoretskih razmišljanjih, iz katerih sem črpala svoje povzetke, samo za radijsko igro za **odrasle**. Pomembnejših razprav o radijski igri za **otroke** nisem odkrila. Z njo se priznani radijskoigrski strokovnjaki niso ukvarjali, vsaj oficialno ne. Ta pomanjkljivost je vsekakor posledica dejstva, da je večinoma povsod po svetu radijska igra za otroke zapostavljena, je nekakšen privesek uredništev za otroški program ali šolskega radia in se zategadelj ni mogla razviti v samostojno, specifično radijsko umetniško zvrst.

Na našem radiu se je ta zvrst že kmalu po drugi svetovni vojni začela gojiti s precejšnjo naklonjenostjo vodilnih radijskih ljudi in pa, kar je nadvse pomembno, z veliko ljubeznijo prvih dramaturgov in režiserjev, ki so si z veliko požrtvovalnostjo zadali cilj, napraviti iz besedil za otroke prave umetnine. V prvem obdobju sta za razvoj slovenske radijske igre za otroke zaslužna predvsem Frane Milčinski in Tone Sojar. Po 1965, ko se je po zamisli dramaturga Emila Smaska oblikoval dramaturški oddelek, ki je združil radijsko igro za odrasle in radijsko igro za otroke, sta postali ti dve zvrsti povsem »enakopravni«. Ob koncu šestdesetih pa je z nastopom Franeta Puntarja dosegla radijska igra za otroke takšno raven, da je zbudila veliko zanimanja (in zavidanja!) tudi drugod po Evropi. Njegova besedila so bila sprejeta v repertoar prenekaterih evropske radijske hiše.

O vseh specifičnih problemih/dosežkih radijske igre za otroke, bom podrobneje govorila pozneje. Zdaj se vračam k temi, ki sem jo zgoraj zapustila. Na kratko nameravam razložiti dramaturško-oblikovne zakonitosti obeh temeljnih zvrsti radijske igre, klasične (tradicionalne) in eksperimentalne (nove), kajti prepričana sem, da brez tega vedenja podrobnejših analiz konkretnih radijskih del tako za odrasle kot tudi za otroke, ne moremo izpeljati.

Klasična (tradicionalna) radijska igra

Klasična radijska igra je literarna zvrst, ki združuje besedo in tehniko, ali drugače povedano, to je besedilo, ki je napisano za različne vloge/glasove, ki se jih s pomočjo elektroakustičnih izraznih sredstev oblikuje in prenese v slušno območje.

⁶ Najstarejša slovenska izvedba nemške radijske igre, ki je shranjena v arhivu Radia Slovenija je *Ladja »Esperanza«* znamenitega avtorja Freda von Hörschelmann. V naslednjem desetletju je bilo prevedenih in uprizorjenih več kot trideset tradicionalnih (klasičnih) radijskih iger priznanih nemških avtorjev: Günther Weissenborn, Alfred Andersch, Manfred Bieler, Hans Fallada, Friedrich Dürrenmatt, Dieter Wellershoff idr., zlasti pomembne pa so radijske igre Wolfgang Weyrauch (med katerimi je bila najbolj odmevna: *Japonski ribiči*) in Güntherja Eich (njegovo igro *Sanje* uvrščajo teoretiki med antologijska dela radijskoigrske umetnosti).

Poleg igralčevega glasu sta pri ustvarjanju radijske igre pomembni prvini tudi glasba in šum, ki dopolnjujeta in »obarvata« dogodke s človekom in v človeku.

Značilno za klasično radijsko delo je, da mora vsebovati »akustični pogled na svet«. Kaj to pomeni? To pomeni, da je treba vzeti in oblikovati iz resničnosti le tisti del, ki se ne more izraziti drugače kot z zvokom. V »akustični resničnosti« ne more obstajati nobena stvar ali predmet, ki je statičen, obstaja le zven predmeta ali stvari, kadar se le-ta giblje. Akustično prikazovanje narave je zategadelj le redko možno. Omejuje se večinoma le na šumenje vode, žvižganje vetra, bobnenje groma ipd. »Akustični svet ustvarja človek z zvenom svojega glasu, s svojo glasbo, s šumi svojega premikanja in – ne nazadnje – s svojimi stroji.«⁷

Poslušalec si lahko ustvari predstavo lika/karakterja v radijskoigrskem dogajanju le s pomočjo besed, ki mu jih igralec posreduje. Zaradi tega upodabljanje zapletenih karakterjev ni uspešno. Poslušalec si mora hitro priti na jasno, kakšen je človek, ki ga sliši govoriti, sicer izgubi »rdečo nit« pripovedi. V radiu tudi ne moremo prikazati dvoumnih izjav nastopajočih, kot v gledališču ali v filmu. Če npr. nekdo izjavi »ljubim te«, mora biti izjava resnična. Pri vizualnih umetnostih se lahko takšno izjavo s kretnjo ali mimiko postavi na laž, pri radiu je to nemogoče. Zato nekateri teoretiki trdijo, da morajo biti osebe, ki nastopajo v radijski igri, prej tipi kot pa pretirano razčlenjeni dramski karakterji, da morajo biti zlahka razpoznavne, zakaj »samo tisti junak, ki uteleša s svojo individualno usodo tudi občo, se lahko z besedo tako prepričljivo oglašča, da ga poslušalec v svoji duševnosti nazorno začuti.«⁸

Človeški glas brez telesne podobe je že sam po sebi abstrakten, če pa ga prenašajo tehnična prenosna sredstva, se abstraktnost potencira. Ta lastnost (tj. abstraktnost), ki se zdi pri realističnem konceptu igre morda pomanjkljivost, se lahko na ravni irealnosti izkaže kot velika prednost. Različna dogajanja iz človekove notranjosti lahko dobijo svoj lastni glas in lahko nastopijo kot samostojna bitja (subjekti). Tako so lahko misli in čustva, sedanji in pretekli doživljaji, upanja in strahovi enega in istega človeka »utelešeni« z glasovi, ki se med seboj pogovarjajo, prepirajo in konfrontirajo. Takšne »irealne« glasove pa lahko dobijo tudi dogodki, ki se dogajajo okoli glavnega junaka, npr. izjave, ki jih sliši od drugih, pogovori, ki jih je vodil v preteklosti ali ki bi jih lahko imel v prihodnosti, misli, ki jih junak pripisuje drugim ipd. S tem pa možnosti ustvarjanja irealnih glasov še niso izčrpane. Tudi reči in stvari iz narave lahko dobijo svoje glasove, nadčutni pojavi, nadnaravne sile, duhovi in mrtveci se izražajo z glasom. »Brez dvoma je svet irealnih glasov ... eno najbolj pomembnih področij radijske igre. Naravno in nevsiljivo raste iz gradiva samega in ponuja takšne oblikovalne možnosti, kot jih ne more ponuditi nobena druga umetniška zvrst.«⁹

Klasična (tradicionalna) radijska igra obnavlja prizore iz stvarnega sveta. Prav tako pomembno, če ne še bolj, pa je »odpiranje vrat« v domišljijske prostore. Kako lahko medij, ki ima na razpolago samo zvokovno gradivo, »naslika« prostorske značilnosti dogodka, o katerem teče beseda? Da bi se vzpostavila v radijski igri atmosfera, zadostuje dostikrat že sama resonanca glasov, ki zvenijo v manjšem ali

⁷ Helmut Jedele, *Reproduktivität und Produktivität im Rundfunk*. 1952. V: B. Lermen, str. 9.

⁸ Ernst Theo Rohnert, *Wesen und Möglichkeiten der Hörspieldichtung*. 1947. V: B. Lermen, str. 41.

⁹ Rohnert, citiran v: B. Lermen, str. 21.

večjem prostoru. Če se zraven oglašajo tipični šumi, npr. vožnja avtomobilov, različni koraki po pločniku, hupanje ipd., si bo poslušalec hipoma ustvaril sliko mestnega središča. Druga možnost, ki jo klasična radijska igra pogosto uporablja, je pripovedovalec, ki s svojim glasom in besedami avtorja, vzpostavi potrebno razpoloženje. Večinoma pa so pripovedovalčeve besede podprte tudi z ustrezno glasbo.

Šume iz stvarnega življenja se da s tehničnimi sredstvi zgostiti in preoblikovati tako, da dobijo pomen znakov, ki dajo vtis irealnih prostorov, pokrajin, ki nikjer ne obstajajo in ki tudi nikjer ne bi mogle obstajati. »Prizorišče« klasične radijske igre je neomejeno, razprostranjeno tako daleč, kolikor daleč seže domišljija in asociativna sposobnost (moč) poslušalca. Poslušalec se brez težav »sprehaja« po »realnih prizoriščih« in se v trenutku vklopi v kraj »s simboličnim pomenom« ali v čisto abstraktni prostor »nikjer«.

Z isto lahkoto, kot more radio spreminjati prostore, more tudi premagovati čas. S pomočjo tehničnih sredstev razveljavlja zgodovinsko-realno časovno sosledje, ga pospeši ali upočasni, meša realno z nadrealnim, druží nezdružljivo. Čas se more razstaviti in nato na novo sestaviti, ne po kronološkem zaporedju, marveč po pravih notranje logike. Na ta način se lahko prikaže npr. celo življenje nekega človeka v tridesetih minutah, lahko pa se ena minuta notranjega doživljanja nekoga, ki je obsojen na smrt, raztegne na pol ure ali uro.

Iz vsega, kar sem povedala, se vidi, da se radijska dramaturgija ne more povsem zanesti na spoznanja oz. strukturalne zakonitosti gledališke dramaturgije. Če skušamo zdaj še spregovoriti o dejanju (dogajanju) klasične radijske igre, nam naslednja klasifikacija ne bo dosti pomagala oz. bo pomagala v smislu diferenciacije: »Dogajanje je kot zaporedje odrskih dogodkov, ustvarjenih predvsem glede na obnašanje dramskih oseb, hkrati in konkretno celota procesov vidnih preobrazb na odru, na ravni dramskih oseb pa tisto, kar karakterizira njihove psihološke ali moralne preobrazbe.« In še:

»Dejanje je potemtakem tista spreminjujoča in dinamična prвина, ki omogoča logični in časovni prehod iz ene situacije v drugo. Dogajanje je logično časovno zaporedje različnih situacij.«¹⁰

Da klasična radijska igra ne temelji na »zaporedju dogodkov«, smo že ugotovili. Prav tako smo ugotovili, da ne potrebuje »logičnega časovnega zaporedja različnih situacij«, saj se v vsako situacijo lahko vklaplajo glasovi iz drugih časovnih in prostorskih dimenzij. Radijska igra kaže drugačno oblikovno strukturo kot gledališka igra, pa tudi s filmsko teorijo zgradbe si ne more pomagati. Razdelitev v dejanja z različnimi prizorišči ni mogoča, razen če so dejanja (in prizorišča) posebej označena z naslovi, ki jih napoveduje »objektivni glas«, tj. govorec. Kajti najpomembnejše izrazno sredstvo radijske igre, kot smo že ugotovili, ni vizualizacija, marveč govorena beseda, ki jo je možno tehnično transformirati in po potrebi dopolnjevati (ilustrirati) z akustičnimi pomožnimi sredstvi, tj. s šumom in glasbo.

Na odru se novo vpeljana oseba lahko predstavi že s svojo vizualno pojavo, s kostumom, masko, s svojim gibanjem in mimiko. Na radiu oseba, ki ne spregovori, ne obstaja. Razen v prav izjemni situaciji, če se npr. protagonist s svojim nagovorom vztrajno obrača nanjo, ona pa molči iz prav posebnih razlogov. Seveda pa mora govoreča oseba molčečo, hkrati ko jo nagovarja, poslušalcu tudi »predstaviti« in »razložiti«, zakaj se ne odziva. To je umetniško učinkovito le, če ni zgolj rezoni-

¹⁰ Patrice Pavis, *Gledališki slovar*, 1997. str. 110, 111.

ranje, ampak prizadeto čustveno odzivanje govoreče osebe na molk (ne)prisotnega. In to se lahko dogaja v obliki direktnega nagovora ali v obliki notranjega monologa.

V klasični radijski igri začenjajo avtorji dejanje dostikrat z uvodnim nagovorom, ki je namenjen neposredno poslušalcem. V njem na »dramatičen« način (z direktnim nagovorom, retoričnimi vprašanji, komentirajočimi pripombami ipd.) predstavijo situacijo in glavnega junaka takorekoč sredi dogodka. Na ta način se izognejo dolgotrajni ekspoziciji in, kar je še bolj pomembno, pri poslušalcu zbudijo radovednost. Od prvih stavkov v igri je namreč odvisno, ali bo poslušalec igri prisluhnil ali pa bo sprejemnik ugasnil.

Ne bi mogli reči, da mora dogajanje v klasični radijski igri nujno potekati linearno. Dostikrat se uvodni prizor nadaljuje tudi med osrednjim dogajanjem in nazadnje igro tudi sklene. To je nekakšna dvoplastna »krožna« struktura. Res pa je, da zelo zapletena večplastna dogajanja niso primerna za radio, ker bi utegnili poslušalca zмести. Pisatelj ne sme »preobremenjevati poslušalčeve koncentracije, ne sme preutrujati njegove soustvarjalne fantazije«. ¹¹

Ker se mora radijska igra odreči vsemu vidnemu, se naj »zunanje dogajanje skrči na minimum«. »Breztelesni« glasovi morejo najbolj nazorno »slikati« tiste vzgibe, izkušnje in doživetja, ki razgrinjajo junakovo duševnost »od znotraj«, za opisovanje zunanjih dogajanj pa niso najbolj kompetentni. Zato lahko glede na klasično poetiko, ki deli dramsko dejanje na »zunanje in notranje«, rečemo, da je za radijsko igro bolj primerno »notranje dejanje (dogajanje)«.

S tem, kar smo do zdaj povedali, smo na kratko, upam, ugotovili, kaj se skriva pod nazivom »klasična (tradicionalna) radijska igra«. Morali bi natančneje spregovoriti še o specifičnih izraznih sredstvih (beseda, glasba, šum, tišina) in o tehnično akustičnih izraznih sredstvih. Vendar se mi zdi, da bomo o tem lažje razglabljali potem, ko bomo spregovorili še o drugi pomembni struji radijskega ustvarjanja, o tim. »eksperimentalni radijski igri«.

Eksperimentalna (nova) radijska igra

Eksperimentalna radijska igra je divergentna zvrst, zelo težko jo je spraviti na »skupni imenovalec«. Skoraj vsak avtor oz. teoretik jo razlaga in imenuje po svoje. Če naštejemo samo nekaj nazivov, bo morda malo bolj jasno, zakaj gre, npr.: anti-radijska igra, slušni tekst, primer za poslušanje, besedna igra, elektroakustično besedilo, slušna igra, zvokovna kompozicija, totalna zvočna igra, jezikovni eksperiment, zvočni kolaž, igra s šumi itn. Povedali smo že, da se je »nova« radijska igra od sredine šestdesetih let naprej najbolj razvila v Nemčiji, tam je bilo napisanega o njej tudi največ teoretskega gradiva. Definicije te zvrsti so prav tako različne, komaj katera pa more zaobjeti vse – tako različne – poskuse.

Nekaj jih velja vendarle citirati, ker lahko iz njih razberemo nekaj temeljnih estetskih zakonitosti. Tako npr. Klaus Schöning meni, da je radijska igra »ritmično strukturirana igra z izmenjavajočimi se kosci gradiva: govora, glasbe, šuma in tišine«; Gerhard Rühm pravi: »nova radijska igra se ne kaže več samo kot literarna zvrst, v kateri se glavno dogajanje akustično ilustrira, temveč je to v najbolj splošnem pomenu slušni dogodek, v katerem so vsi zvočni fenomeni, besede, glasovi

¹¹ W. Klose, *Das Hörspiel im Unterricht*. 1962. V: B. Lermen, str. 27.

(t.j. fonemi), šumi ali zveni načelno enakovredni: gradivo, s katerim je mogoče sestavljati oblike, ...enakovrednost zvočnih fenomenov razveljavlja mejo med glasbo in literaturo»; Mauricio Kagel trdi, da »radijska igra ni ne literarna, ne glasbena zvrst, temveč izključno samo akustična zvrst z nedoločljivo vsebino»; Jürgen Becker pa piše: »za radijsko igro ni neobhodna literarna predloga, radijska igra je lahko vse, kar moreš narediti slišno. Z glasbo in s šumi, s spajanjem vseh teh instrumentov. Lahko si predstavljam, da naredi kak glasbenik ali radijski človek, zelo dober tehnik, radijsko igro, ki nima prav nič več skupnega z literaturo«.¹²

Čeprav nekateri avtorji še vedno dopuščajo literarni dogodek kot pretvezo za nastanek »nove« radijske igre, so vendarle vsi glede nečesa enakega mnenja, namreč, vsi so prepričani, da je tehnični vidik odločilnega pomena. Najpomembnejše pri ustvarjanju ni več, **kaj** se izraža, marveč **kako** se izraža. Tehnična in akustična izrazna sredstva se pri »novi« radijski igri emancipirajo. Avtorji razveljavljajo iluzijo in se zavzemajo za princip »potujitve« (po Brechtu). Poslušalec naj zavzame kritično stališče do predvajanega, identifikacija ni mogoča, deluje naj razum in ne čustvo. Uporabi specifična radiofonska sredstva in z njimi ustvariti strukture, ki jih zunaj področja tega medija (tj. radia) ni mogoče ustvariti, **to** je načelo ustvarjalcev »nove« radijske igre.

Potrebno je povedati, da se je v tem času uveljavila stereofonska snemalna tehnika, ki je razširila igralni prostor z novo sestavino: različne smeri, od koder prihaja oz. je posnet zvok. Če se pri mono-posnetkih umesti glas na eno samo točko in ga je možno le oddaljevati in približevati, omogoča stereofonska tehnika dodatno prostorsko razsežnost: postiranje glasu/zvoka po »panorami« levo–desno in vsemi vmesnimi variantami. S to snemalno tehniko se je obogatil tudi prostor pri klasični radijski igri, vendar se je ta tehnika prav posebej uskladila z oblikami »nove« radijske zvrsti.

Prostori, ki jih je mogoče oblikovati s stereofonsko tehniko, so »kot nalašč za ritmično strukturirano igro, v kateri se izmenjavajo fragmenti besed, glasbe, šumov in akustične praznine« (Schöning). Prostor v »novi« radijski igri ne prenaša več iluzije, prostori realne stvarnosti ali domišljijskega sveta iz klasične radijske igre so razdrti. Akustični signali postanejo znaki, ki se osamosvojijo v zvočnem prostoru, ki je vsepričujočen. Takšna igra ne prikazuje več »dogodka v neki določeni akustiki« z določenim pomenom, ampak preprosto »igračkanje z akustiko«. Vendar pa, ker vemo, da je vsakršno akustično in besedno gradivo sredstvo sporočanja, tudi to »igračkanje« ni čisto brez pomena: pri poslušalcu zbudi asociacije in usmerja miselne procese.

Kot že pri klasični radijski igri tudi v »novi« ni časovne zamejenosti, vendar če glasovi/dogodki v klasični radijski igri brez težav prehajajo iz enega prepoznavnega časa v drug prepoznavni čas (sedanjost, preteklost, prihodnost ali kakšen drug fiktivni čas), je čas v večini »novih« radijskih iger nedoločen in nedoločljiv. Sporočila glasov niso vezana na čas, dogajajo se kjerkoli in kadarkoli. Čas je pomemben le kot sredstvo za postopek pri sestavljanju igralnega gradiva. Tako je »igra s časovnimi dimenzijami«, ki je bila ena najbolj priljubljenih in »najbolj konstitutivnih značilnosti klasične radijske igre«, ukinjena.¹³

Temeljna zgodba in kontinuirano dogajanje sta v »novi« radijski igri razdrta. »Prepovedana« je zaprta forma dejanja z utemeljenim začetkom, osrednjim dogaja-

¹² Vsi citati so iz B. Lermen, str. 143.

¹³ Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*, 1963, str. 148.

njem in koncem, prav tako je »prepovedano« tudi neposredno nagovarjanje poslušalca, s katerim naj bi avtor »naslikal« realno in/ali fiktivno stvarnost in ustvaril vtis, kot da se celotna zgodba dogaja pred njim. Avtorji »nove« smeri jemljejo besedno, glasovno in drugo akustično gradivo kot pripomoček za izvajanje eksperimentov, ki se dostikrat izkažejo tudi kot nekakšni gramatikalni, lingvistični ali zvokovni »učni procesi«.

Poslušalec ne izve zgodbe. Čeprav še obstaja dialog, se z njim ne gradi sovisnega dogajanja: »delujejo jezikovni elementi in besede kot subjekti...«¹⁴

Na ta način besede/stavki ne opisujejo dogajanja, ki teče nepretrgano, ampak nizajo posamezne zaznave, opazovanja, spoznanja, ugotovitve in domneve, ki na videz med seboj vsebinsko niso povezani, vendar pa v strukturi kolaža dobijo svojevrsten pomen. Govorni fragmenti, citati, šumi, glasbeni kosci so elementi, ki konstituirajo takšne kolaže. Dostikrat uporabljajo avtorji tudi dokumentarno posneti material. Izkazal se je kot izjemno dragocen. Iztrgan iz konteksta in na novo sestavljen po zamisli avtorja, je lahko s svojo indirektno metodo – opozoriti na tisto, kar ni bilo izrečeno z besedami, ampak tiči za njimi! – bolj učinkovit kot kakršnokoli natančno razlaganje in/ali opisovanje.

Takšna radijskoigrska izpoved, skomponirana iz akustičnih kontrapunktov besednih, šumskih in glasbenih elementov, ponuja nove možnosti za izkustvo resničnosti. Posledica tega pa je, da besedilo radijske igre ni več popolnoma izoblikovana, dokončana stvaritev, temveč le partitura za akustično realizacijo v radijskem snemalnem studiu.

Vloge, glasovi. Povedali smo že, da radijska igra zapletenih karakterjev, kot jih lahko uprizori teatrska ali filmska ali v zadnjem času televizijska igra, ne more zadovoljivo predstaviti. Povedali smo tudi, da so osebe, ki jih more kolikor-toliko plastično oblikovati klasična radijska igra, bolj splošne, tipološke, da so predstavnice osebnostnih struktur, ki imajo poleg individualnih psiholoških značilnosti tudi skupne, splošnočloveške karakteristike. Tipizacija, ki je zaznavna že v klasični radijski igri, se v novi radijski igri potencira in prehaja v smer večje abstrakcije. Namesto vlog in karakterjev nastopajo samo še »neindividualni« glasovi. Razlika med njimi ni v psihološkem volumnu, marveč se kaže izključno z akustičnimi elementi. Zato govorci, ki nastopajo, nimajo več imen, to so npr. moški glas, ženski alt, otroški glas, sonorni moški glas, kričeči ženski glas itn. (F. Mon); ali pa so glasovi namesto s karakteriziranjem predstavljeni po tem, kar počnejo, npr. spraševalec, vprašani, sopovprašani, spraševalec A, spraševalec B, spraševalec C itn. (P. Handke). Večina novih radijskih iger torej ne uporablja igralcev v vlogah, marveč brezosebne glasove, ki dobijo naziv po svoji funkciji v igri. Ni več pomembno, **kdo** kaj govori, ampak **kaj** kdo pove.

Glasovi se ne pogovarjajo med seboj, ampak govorijo drug poleg/mimo drugega. Na ta način avtorji ne prikazujejo tekočih, zaokroženih situacij, marveč poskušajo z montažo posameznih akustičnih drobcov zgostiti situacijo, vendar ne v smislu klasične epizode, marveč kot skupek izoliranih, raznolikih in divergentnih miselnih vzorcev, ki jih sestavljajo po principu asociacij.

(se nadaljuje)

¹⁴ Franz Mon, *Das gras wies wächst*. V: Klaus Schöning, *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*, 1969, str. 197.

Literatura

- Lermen Birgit: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*. Schöningh, 1975.
- Keckeis Hermann: *Das deutsche Hörspiel 1923–1973*. Frankfurt a. Main, 1973.
- Pavis Patrice: *Gledališki slovar*. (Prev. I. Lampret) Ljubljana, 1997.
- Schöning Klaus (ur.): *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt a. Main, 1970.
- Schöning Klaus (ur.): *Neues Hörspiel, Texte, Partituren*. Frankfurt a. Main, 1969.
- Schwitzke Heinz: *Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte*. Köln/Berlin, 1963.
- Thompson W. Christian, Irmela Schneider (ur.): *Grundzüge des europäischen Hörspiels*. Darmstadt, 1985.

Summary

In her first article a radio director with numerous working experiences thinks about a radio play, its origin and perspectives. She explains the stage-formal regulations of a classic (traditional) and experimental radio play, with a special stress on a radio play for children.

Maruša Avguštin
Radovljica

JÓZEF WILKOŃ

Sedemdeset let poljskega ilustratorja, oblikovalca in slikarja

Ob obiskih sejma knjig v Bologni in posebej ob ogledu razstav ilustracij, ki spremljajo sejem in na katerem so predstavljena po mnenju vsako leto nove strokovne žirije najbolj kvalitetna dela iz vsega sveta, se obiskovalec srečuje z vrsto vprašanj, na katera ne najde vedno zadovoljivih odgovorov. Eno od njih je npr., zakaj je na najbolj reprezentativni razstavi vse manj najbolj elitnih avtorjev, ki pa jih po drugi strani srečamo na sejmu med ilustratorji otroških knjig najiminenitnejših svetovnih založb. Na to in druga vprašanja naj bi odgovoril poseben zapis, naš tokratni namen pa je predstaviti slovenski javnosti, ki ji je otroška, še posebej ilustrirana knjiga blizu, znamenitega poljskega umetnika Józefa Wilkoña.

Józef Wilkoń je bil rojen 12. februarja 1930 v Bogucicach v bližini Krakova. V Krakovu je študiral slikarstvo na Akademiji lepih umetnosti (diploma 1955) in umetnostno zgodovino na Jagiellonski univerzi v istem mestu. Od 1957 se ukvarja z ilustracijo in grafičnim oblikovanjem ter kot ilustrator sodeluje s številnimi domačimi knjižnimi založbami, od 1963 tudi s tujimi. Po podatkih v publikaciji iz l. 1994* je slikar do tega leta ilustriral in pogosto v celoti oblikoval za domače založbe preko 100 knjig in 55 knjig za tuje založbe. Redno sodeluje s poljskimi časopisi in revijami kot ilustrator in oblikovalec. Ukvarja se tudi s slikarstvom, z gledališko scenografijo, z načrtovanjem gobelinov in s kiparstvom. Za svoje umetniške dosežke je prejel številne najuglednejše poljske in mednarodne nagrade in priznanja. Od 1960 se predstavlja s samostojnimi razstavami na Poljskem, drugod po Evropi in po svetu, od 1959 sodeluje na skupinskih razstavah doma in po svetu. Imenovana publikacija o Wilkońu kot ilustratorju vsebuje poleg slikovnega gradiva, biografskih in bibliografskih podatkov, seznama nagrad in razstav tudi izbor avtorjevih ilustriranih knjig za otroke in odrasle, ki so izšle pri poljskih in pri tujih založbah do 1994. Iz bibliografije zvemo tudi, da je Józef Wilkoń uvrščen v najuglednejše svetovne preglede znamenitih osebnosti (npr. *Five Thousands Personalities of the World*, The American Biographical Institute, Inc. 1992; *International Who is who of Intellectualists*, International Biographic Centre, Cambridge, 1992; *Men of Achievement*, International Biographic Centre, Cam-

* Józef Wilkoń: *Ilustracja książkowa/Book Illustration/Buchillustration*, Biuro Wystaw Artystycznych w Zamosciu, 1994

bridge 1991 itd.). Iz povedanega sledi, da gre za najširše uveljavljenega poljskega ilustratorja v svetu. Revija *Otrok in knjiga* ga predstavlja zaradi njegovih posebnih ilustratorskih odlik in tudi zaradi povezav Oddelka za oblikovanje ljubljanske Akademije likovnih umetnosti z likovnima akademijama v Varšavi in Krakovu. Na Akademiji lepih umetnosti v Varšavi je namreč med leti 1968 in 1985 diplomiralo kar šest naših oblikovalcev in kar trije med njimi, Tomaž Kržišnik, Radvan Jenko in Zdravko Papič, delujejo danes tudi kot predavatelji za različna oblikovna področja na ljubljanski akademiji. Drugi trije, Ivan Marko, Libero Pertič in Fojž A. Zorman, so dejavni kot svobodni likovni ustvarjalci. Fojž, ki je tako kot Kržišnik študij na Poljskem sklenil z magisterijem iz knjižne ilustracije, se pretežno ukvarja z ilustracijo.

Józef Wilkoń sodi v skupino umetnikov, ki se v ilustraciji izražajo likovno suvereno in raznoliko, v najrazličnejših slogovnih prijemih in različnih slikarskih tehnikah. Glede na snov, ki jo ilustrira, se Wilkoń poslužuje elementov srednjeveškega slikarstva z zlatimi ozadji, perzijskega miniaturnega slikarstva, umetnosti Daljnega vzhoda, poljskega baroka, secesije in naivne umetnosti. Zdaj kot ilustrator realistično natančno sledi zgodbi, drugič jo interpretira zelo svobodno. Ob tem ostaja avtorsko vseskozi prepoznaven in slikarsko dognan. Ilustrira klasično in sodobno literaturo, literaturo, namenjeno otrokom, v slikanicah za otroke je neredko tudi avtor besedila sam. Kakor je Józef Wilkoń svoboden v načinu slikanja, tako svobodno uporablja tudi slikarske tehnike. Izjemen je v akvarelu in pastelu, vendar so mu prav tako blizu tudi gvaš, tempera, barvna in črnobela risba. Zelo pogosto se poslužuje mešane tehnike.

Wilkońovi značilnosti sta poetično doživljanje narave in bogata fantazija. Čeprav trdi, da pri delu misli na otroka, hkrati priznava, da je njegovo ustvarjanje vendarle predvsem likovna in fantazijska igra, v katero se spontano vživlja. O tem nas prepričujejo njegove številne, še posebej živalske slikanice. Brez ohranjanja otroškega čustvovanja kot neizčrpane zakladnice idej in brez velikega slikarskega znanja, poznavanja umetnosti preteklih dob ter domišljjskega bogastva, ki ga vnaša v svoje likovne pripovedi, bi njegova umetnost ne bila tako privlačna hkrati za otroke in odrasle.

Kot njen velik ljubitelj Wilkoń naravo idealizira. Njegove dvostranske pastelne ilustracije se nam kot krajinske predstavitve zdijo pravljичne in poetične, čeprav izbira motive zanje v svojem življenjskem okolju.

Posebno pozornost namenja slikar živalim, od domačih do najbolj eksotičnih. Kot odličen opazovalec pogosto vključuje v njihove upodobitve številne navedbe, ki mu jih literarna predloga ne nudi. Poljski umetnostni kritik Andrzej Matynia v omenjeni publikaciji piše, da Józef Wilkoń slika živali z enako naklonjenostjo, kot so Tizian, Rubens in Renoir slikali ženske. Krzno njegovih mačk, tigrov in medvedov tekmuje s svilo in brokatom njihovih imenitnih dam.

Józef Wilkoń pripada generaciji poljskih umetnikov, ki so nastopili svojo umetniško pot konec 50. in v začetku 60. let, v času izjemnega razcveta poljske umetnosti, še posebej plakata in ilustracije. Hkrati je bil to čas, ko sta vzcveteli tudi slovenska ilustracija in grafična umetnost. Med študijem se je slikar seznanil z lirično smerjo abstraktnega ekspresionizma, ki jo poznamo pod imenom tašizem, in spoznal njegovega španskega predstavnika Michela Tapiéja, ki je takrat in še bolj nekoliko kasneje, vplival tudi na nekatere naše slikarje. Wilkoń je do določene mere ostal tašizmu zvest do danes.

Józef Wilkoń je sicer študiral slikarstvo, vendar se je pozneje predal širši likovni ustvarjalnosti, s posebnim poudarkom na ilustraciji. Njegovega likovnega izraza ni mogoče uvrstiti v nobeno »uradno« smer, kar še posebej osvetljuje njegovo umetniško suverenost. Kot ilustrator se zaveda svoje odvisnosti od literarne predloge, ki pogosto zahteva poznavanje širše kulturne zgodovine in tistega, ki mu je ilustrirana knjiga namenjena. Vse te različne sestavine zna umetnik na svojski, poetični način povezati v svoji likovni pripovedi.

Pionirska knjižnica v Ljubljani razpolaga s 13 slikanicami z ilustracijami Józefa Wilkońa. Vse so prevedene iz nemščine in zajemajo Wilkońovo ustvarjanje v 80. in 90. letih. Pri nas so izšle v obdobju med 1994 in 1998. Najštevilčnejše med njimi so živalske zgodbe. (Glej seznam knjig na koncu članka.)

Razmeroma ozek izbor snovi iz Wilkońove pestre ilustratorske ustvarjalnosti nam vendar predstavi bistvene razsežnosti njegove ilustratorske umetnosti. V tehniki teh slikanic prevladuje pastel v kombinaciji z najrazličnejšimi vrstami pogosto zelo minuciozne risbe, ki lahko kdaj spomnijo na jamsko slikarstvo. V široke barvne ploskve krajinskih ambientov vnaša spontane tašistične poteze, ki odkrivajo umetnikov posluš za barvno harmonijo, bodisi v zemeljskih tonih rjave, oker, rumene in sive barve, bodisi v živih, a nikoli kričečih barvnih kontrastih. Svoj likovni izraz gradi na najpomembnejših likovnih elementih: na barvi, svetlobi, črti, ploskvi, kompoziciji. Vsak od njih nosi umetnikovo močno osebno sporočilo. Estetska dopadljivost in čustvena razgibanost Wilkońovega slikarstva ne zmanjšuje njegove likovne dognanosti in vsebinskega bogastva.

V zgodbi *Miklavž prihaja* avtor npr. s prevladujočo rdečo barvo poudarja prazničnost dogodka, hkrati pa z vidno nostalgijo v zemeljskih barvah, z močno rabo črne in bele slika in riše kmečko domačijo z vsemi njenimi značilnostmi.

Slikanica *Levček Hugo* nas s širno, skoraj samotno krajino spomni na japonsko slikarstvo, je polna tašističnih potez, hkrati pa slikar v mehko barvno tkivo vrisuje bele ali črne miniaturne živali, medtem pa včasih oblike figur komaj opazno izstopajo iz barvno sorodnega ozadja.

V slikanici *Prijatelj* ima barva kljub izraziti risbi glavno vlogo, še posebej zlata, modra in rdeča. Raznovrstnost slogovnih prijemov od ploskovite in globinske kompozicije, stiliziranega in polnoplastičnega upodabljanja figur, realistične in simbolične rabe barve in rafinirane risbe, kot vpraskane v barvno podlago, vse služi umetniku za čustveno živ, nemalokrat simbolični, poetično obarvan izraz. Tako tudi prijateljstvo med protagonistoma zgodbe, ptico in ribo, lahko z Wilkońovo interpretacijo besedila doživljamo kot simbolično povezanost neba in zemlje.

Med novejše Wilkońove storitve sodijo barvani leseni objekti rib. V njih se umetnik ob vsem likovnem znanju in izkustvu poistoveti z neposredno otrokovo ustvarjalnostjo. Preproste »igračke« postanejo pod njegovo roko nosilke poetičnega naboja, ki odlikuje njegov celotni umetniški opus.

Slikanice z Wilkońovimi ilustracijami v Pionirski knjižnici v Ljubljani

NICKL, Peter: *Zgodba o dobrem volku*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Die Geschichte vom guten Wolf*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1982

RICHTER, Konrad: *Miklavž prihaja*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Sankt Nikolaus kommt*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1985

MOERS, Hermann: *Levček Hugo*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Hugo das BabyLöwe*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1986

SCHEIDL, Gerda Marie: *Sneženi mož*. Ljubljana: Založba Kres, 1998
Izvirnik: *Lieber Schneemann, wohin willst du?* Zürich: Nord-Süd Verlag, 1988

MOERS, Hermann: *Pogumni Hugo*. Ljubljana: Založba Kres, 1997
Izvirnik: *Der tollküne Hugo*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1989

DAMJAN, Mischa: *Če klovn reče ne*. Ljubljana: Založba Kres, 1997
Izvirnik: *Der Clown sagte nein*. Zürich: Nord-Süd Verlag 1986

SCHEIDL, Gerda Marie: *Lunček*. Ljubljana: Založba Kres, 1996
Izvirnik: *Das Mondgesicht*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1994

WAGENER, Gerda: *Volkec*. Ljubljana: EPTA, Založba najlepših slikanic, 1996
Izvirnik: *Wölfchen*. Zürich: Bohem Press, 1993

WILKOŃ, Piotr: *Mačji izlet*. Ljubljana: Založba Kres, 1994
Izvirnik: *Katzenausflug*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1991

MOERS, Hermann: *Prismoda Neroda*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Holpeltolpel starker Freund*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1995

DAMJAN, Mischa: *Deček s severa*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Atuk der Eskimojunge*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1990

MOERS, Hermann: *Hugo in njegov bratec*. Ljubljana: Založba Kres, 1995
Izvirnik: *Hugo und sein kleiner Bruder*. Zürich: Nord-Süd Verlag, 1991

RODERO, Paz: *Prijatelj*. Ljubljana: EPTA Založba najlepših slikanic, 1995
Izvirnik: *Zwei Freunde*. Zürich: Bohem Press, 1995

Literatura

Józef Wilkoń: *Ilustracja książkowa*
Book illustration
Buchillustration

Biuro Wystaw Artystycznych w Zamosciu, 1994

RAUTER, Rosmarie: *Wilkoń, Józef. V: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Dritter Band: P-Z. Basel: Beltz, 1979, str. 812–813

JÓZEF, Wilkoń. V: *Bookbird* 8 (1970) 2, str. 78–80

»HEUTE ist Katzentag«: Kerstin Scharpenak erlebt einen »offenen Nachmittag« mit Józef Wilkoń. V: *BULLETIN Jugend + Literatur* 27 (1996) 1, str. 10–11

POLJAKI: *komunikacje wizualne = vidna sporočila = visual communication*. Warszawa, Galeria Studio, 15. 6. – 5. 7. 1998

Summary

Celebrating 70th anniversary of Józef Wilkoń, a famous Polish illustrator, designer and painter, we have prepared a short presentation of his opus, particularly emphasising the books available to Slovene readers in original or translation.

Maruša Avguštin
Radovljica

POETIČNO OBARVAN SVET MOJCE CERJAK

»Slik ne slikam sama, slikajo jih pravljice in pesmi«, je povedala Mojca Cerjak v intervjuju za »Ciciban za starše« maja letos. Ta stavek razkriva poseben značaj ilustracije, a tudi avtoričino naravo. Velikokrat ponovljena trditev, da ilustrator pri svojem delu ne more zaobiti besedila in tudi ne tistega, ki mu je ilustracija namenjena, še daleč ne pove o ilustraciji vsega. Ilustracija vključuje tudi avtorjev odnos do snovi, ki naj jo ilustrira, in njegov avtorski rokopis. Rokopis Mojce Cerjak (roj. 1959) je vse od njenih začetkov ilustriranja jasno prepoznaven, čeprav ne ves čas enak. Njena slikarska narava je najbolj očitna v barvitih ozadjih slik, ki gledalca sugestivno potegnejo v svet malodane zenbudističnega dojemanja življenja. Zato se odraslemu lahko zazdijo figure v njih kdaj pa kdaj celo odvečne. Kaže, da imajo v najboljših avtoričinih stvaritvah prednost podobe skrivnostnih voda ali nočnega neba z luno, ki odseva v vodi itd.

A Mojca Cerjak je tudi vestna in izvirna upodabljalka zgodb. Najljubše so ji tiste, ki skrivajo v sebi neko poetično sporočilo. V njih se pisateljeva oziroma pesnikova narava zlivata z ilustratorkino, ki jim dodaja del svoje domišljije. Tako se v opisih narave pojavljajo ptice in cvetje, nebo prekrivajo oblaki, domača prizorišča poživljajo živali, četudi jih zgodbe ne omenjajo. V živalskem in rastlinskem svetu Mojce Cerjak se pogosto pojavlja značilna mimikrija, ki nas prepričuje o enovitosti narave. Drugače pa je s človeškimi liki. Avtorica si prizadeva odkriti za vsako zgodbo najbolj ustrezne like otrok in odraslih. Elementi naivne umetnosti, ki jih pri tem opažamo, odražajo njeno zavestno željo, približati se otroku in hkrati pomenijo način premagovanja težav pri likovnem obvladovanju odrasle človeške figure. Tako odrasle osebe včasih prepoznavamo predvsem po atributih, medtem ko je po drugi strani slikarka za otroške junake ustvarila dolgo vrsto nepozabnih likov, med katerimi morda še vedno najbolj izstopa zvezdica Zaspanka.

Ceprav je Mojca Cerjak izrazita koloristka, pogosto kombinira mehko barvnega nanosa v prevladujočih modrih, zelenih, vijoličnih, belih in rdečih tonih z risbo in na ta način stopnjuje likovno napetost. Dolgo časa zanjo značilno diagonalno kompozicijo v zadnjem obdobju rada nadomešča s krožno ali kvadratno oziroma v višino grajeno kompozicijo. Pogosteje uporablja tudi zvrnjeno perspektivo, s čimer stopnjuje ritem in dinamičnost dogajanja ter pogloblja vsebinsko podstat likovne govorice.

Iskanje novih slikarskih rešitev je Mojco Cerjak ob ilustracijah za *Bibe Mire* Voglar leta 1998 pripeljalo do upodabljanja bolj monumentalnih figur. V njih so Mojčine, pogosto skicozne krokijske risbe, ki jim v poeziji lahko najdemo korelacijo s haiku verzom, zamenjale široke, čiste barvne ploskve in drugačen tip otroških

obrazov in figur, ki so poudarjeno nesorazmerne, saj glave junakov zavzemajo kar tretjino celotne figure. Nesorazmerje je opaznejše prav zaradi večjih mer ilustracij. Ker projekt slikanice ni bil realiziran, kaže, da se je ilustratorica nadaljnjemu likovnemu iskanju v tej smeri zaenkrat odpovedala. Vendar verjamemo, da bo prej ali slej tudi tu nadaljevala svojo likovno pot, ko bo našla primerno snov in dovolj odprtega založnika.

Mojca Cerjak ustvarjalno združuje različne slikarske tehnike z risbo in na ta način dosega maksimalno izraznost svojih podob skupaj z njihovim predmetnim bogastvom. Kot oblikovalka se zna približati vsakršni snovi, se vključuje v timsko delo in ustvarjalno uporablja računalnik. Te odlike v zadnjem času najbolj očitno kažejo njene ilustracije za učbenike *Jaz pa berem 2*, *Skrivni dnevnik ustvarjalnega branja* in *Moje branje – svet in sanje*, za drugi razred osnovne šole. Vanje je Mojca Cerjak s svojo iskreno, poetično naravnano in v otroka usmerjeno ustvarjalnostjo vložila pomemben delež svojih naporov.

V opusu iz zadnjih treh let slikarkinega izjemno plodnega ilustratorskega in oblikovalskega delovanja ob že omenjenih značilnostih ilustracij za Bibe in šolske učbenike opazamo sklenjeno črto poetično obarvanega likovnega izražanja tudi v manjših, včasih celo v miniaturnih izvedbah. V delih zadnjih let se pogosteje pojavljajo interierji in raba zvrnjene perspektive. Poleg že omenjenega značilnega slikarkinega kolorita je opaziti več toplejših barvnih harmonij. Vendar se zdi, da ostaja upodabljanje vode in podvodnega sveta ter ob njem uporaba ustaljene barvne lestvice še nadalje njena specifičnost.

Oblikovalska senzibilnost narekuje Mojci Cerjak za vsako besedilo novo likovno rešitev, ki se n.pr. v *Kralju zgodbic in zvezdnem otroku* Henninga Köhlerja kaže v inventivnem menjavanju celostranskih barvnih in manjših črno-belih ilustracij. Za zadnje slikarkino obdobje je značilno tudi opuščanje nadrobnih opisov figur in s tem enotneje učinkujoči prizori. Najnovejša knjiga *Koroške pravljice* Nika Kupperja dokazuje, da lahko Mojca Cerjak tudi brez vode in neba poustvari magično pravljlično vzdušje. Pri tem ji pomembno služi posebna zvrnjena perspektiva, kopaste oblike dreves v eksterierjih, prizori, ki se perspektivno nadaljujejo v notranjost prostorov, in njeni značilni pravljlični liki.

Mojca Cerjak tudi z računalniško sliko za šolske učbenike prepričljivo snuje svet čustev in domišljije. Njena likovna govorica je blizu tako otrokom kot odraslim.

Objave ilustracij v knjigah

- 1983 skupinsko ilustriranje knjige *Pesme za decu*. Beograd: Vuk Karadžić, Narodna knjiga
- 1986 *Rojstni dan Pikapolonice Pike*, Kirsti Kivinen, Annami Poivaara. Ljubljana: Mladinska knjiga (Čebelica)
- 1987 *Zajček Skakalček*, Meta Rainer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Mala slikanica)
- 1991 *Zvezdni prah*, Kirsti Kivinen, Annami Poivaara. Ljubljana: Mladinska knjiga (Deteljica)
- 1992 *Zvezdica Zaspanka*, Frane Milčinski. Ljubljana: Mladinska knjiga (Cicibanov vrtiljak)
- 1993 *Dušica iz oblaka*, Erna Gregorič. Ljubljana: Mladinska knjiga (Čebelica); *Ne bom se opravičil*, Sofja Prokofjeva. Celje: Mohorjeva družba (Drobtinica)

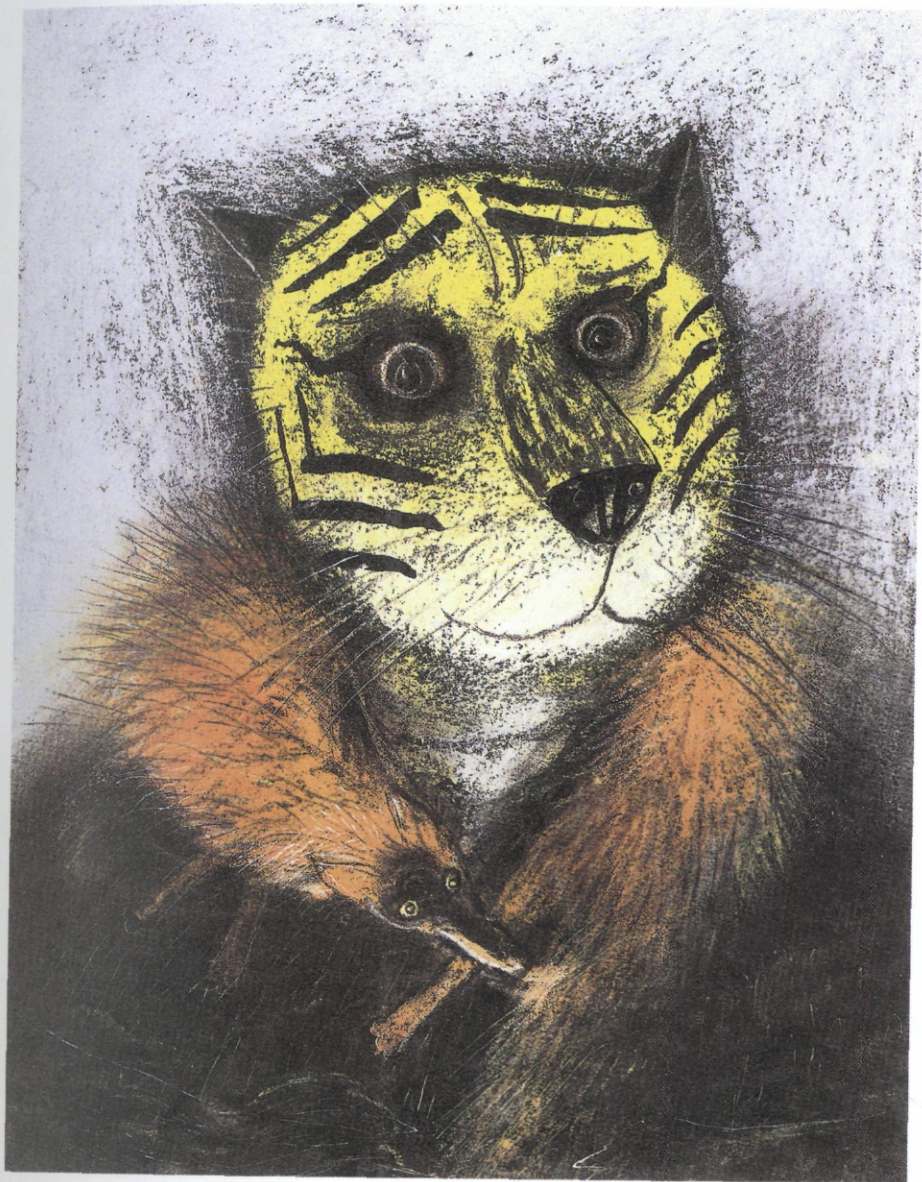
- 1994 *Beli konjiček* (ovojnica), Elizabeth Goudge. Ljubljana: Mladinska knjiga (Odisej); *Popravljalnica igrač*, Bina Štampe Žmavc. Ljubljana: Mladinska knjiga (Cicibanov vrtljak)
- 1995 *Noč ima svojo moč*, Anton Gričnik. Ljubljana: Kmečki glas (Glasovi); *Oblaček Postopaček*, Janez Bitenc. Maribor: Založba Obzorja (Mlada obzorja); *Od kdaj so kresnice*, Mirko Kunčič. Celje: Mohorjeva družba (Drobtinica); ponatis *Zvezdica Zaspanka*
- 1996 *Žogica Nogica*, Jan Malik. Ljubljana: Mladinska knjiga (Velika slikanica); *O pravljici, ki se je izgubila*, Simona Čufer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Čebelica)
- 1997 *Zgodbe o Tinu*, Lene Skumanz Mayer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Čebelica); *Zlatorog*, slovenska ljudska. Ljubljana: Sidarta; tretji natis *Zvezdica Zaspanka*
- 1998 *Vzhodno od sonca in zahodno od meseca*, norveška ljudska. Ljubljana: Mladinska knjiga (Velika slikanica); *Mali morski ježek in mala morska deklica*, Barbara Hanuš. Ljubljana: DZS (Vrtalka); ponatis *Ne bom se opravičil*
- 1999 *Mali rakec*, Anna Swirszczynska. Ljubljana: Mladinska knjiga (Čebelica); *Lila mesto*, Peter Svetina. Velenje: Založba Pozoj; *Deček in sonce*, Srečko Kosovel (prevodi v nemški, italijanski in furlanski jezik). Čedad: Zadruga Novi Matajur; *Kralj zgodbic in zvezdni otrok*, Henning Köhler. Celje: Mohorjeva družba
- 2000 *Skrivni dnevnik*, Delovni zvezek. Ljubljana: Založba Rokus; *Pojemo Pojemo*, Ljubljana: Mladinska knjiga (Murenček); *Jaz pa berem*, berilo in delovna mapa za 2. razred devetletke. Ljubljana: Založba Rokus; *Koroške pravljice*. Celovec – Dunaj – Ljubljana: Mohorjeva družba, Hermagoras; *Pozdravljene besede*, berilo za 2. razred. Ljubljana: Založba DZS; *Pozdravljene besede*, berilo za 2. razred. Trzin: Založba Izolit

Nagrade

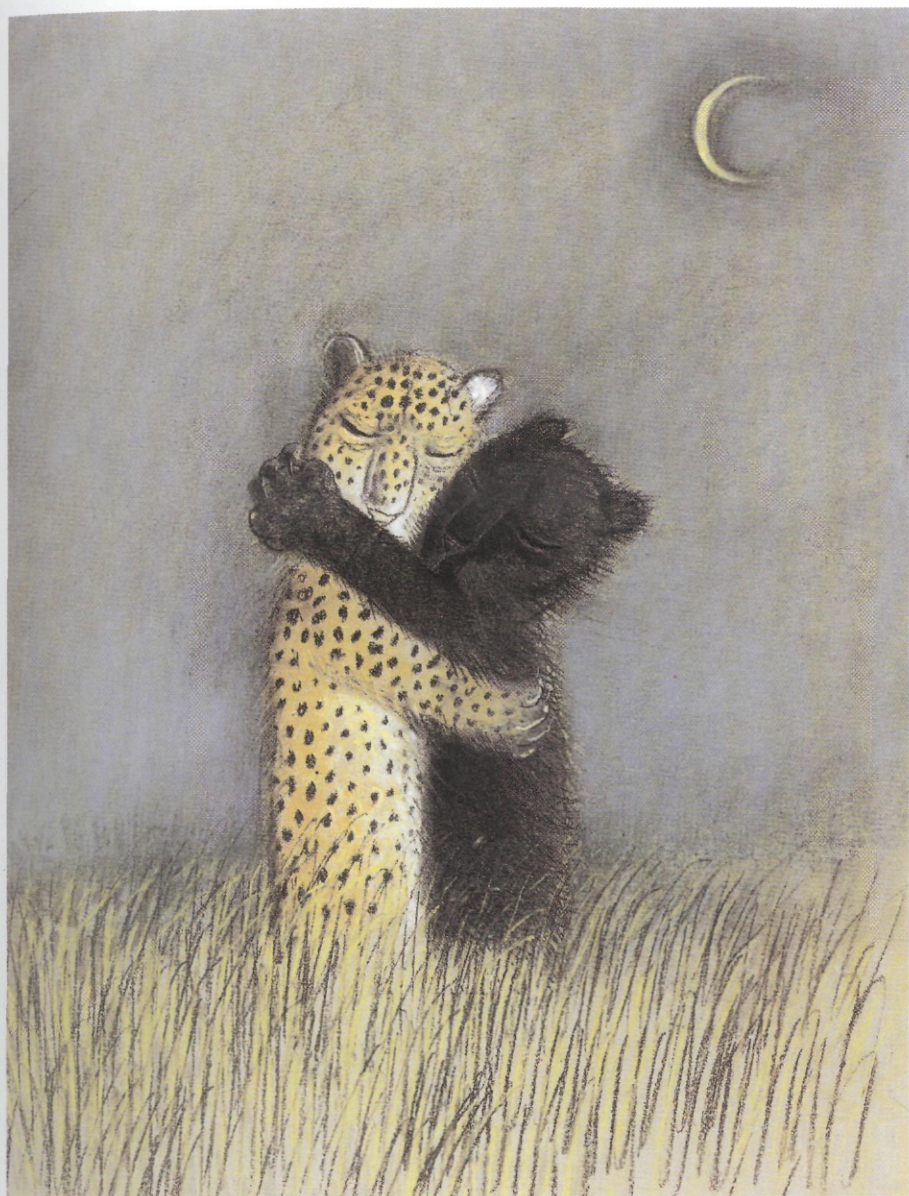
- 1981 in 1989 Plaketa Zlato pero Beograd ULUPUDS (H. Hesse, *Pesnik*, študijska vaje in K. Kivinen, A. Poivaara, *Zvezdni prah*, Ljubljana, 1991)
- 1982 Nagradna štipendija avstrijske vlade
- 1984 Priznanje Zlato pero (H.Ch. Andersen, *Prav gotovo*, diplomatska naloga)
- 1987 izbor za JCA Tokio Annual 7 (del diplomske naloge, organizator SINTUM Beograd)
- 1988 Nagrada Radomir Stević Beograd (*Zvezdni prah*)
- 1993 Nominacija za Levstikovo nagrado (F. Milčinski, *Zvezdica Zaspanka*, Ljubljana: Mladinska knjiga)
- 1999 izbor Založbe Nova revija Ljubljana za Slovenski *Kdo je kdo*; izbor BIB (Selected 65 illustrators from BIB '99) za potujočo razstavo Bratislava World Illustrations 2000 na Japonskem

Summary

Mojca Cerjak, an expressive colourist, imaginatively joins various painting techniques with a drawing. That way she reaches the maximum expressiveness of her images together with their material wealth. As a designer she approaches every subject, either individually or in a team.



Józef Wilkoń: Ilustracija iz knjige Bernda Kohlheppa
Die Tieglerin trägt Hermelin, 1993



Józef Wilkoń: Ilustracija iz knjige
Piotra Wilkoña *Leopanter*, 1991



Józef Wilkoń: *Riba*



Mojca Cerjak: Ilustracija iz knjige Henninga Köhkerja
Kralj zgodbic in zvezdni otrok, 1999

ODMEVI NA DOGODKE

VEČERNICA ZA LETO 1999

V torek, 7. novembra 2000, je bila v prostorih časopisne hiše Večer v Mariboru tiskovna konferenca z razglasitvijo dobitnice letošnje **večernice** – nagrade za najboljše slovensko mladinsko literarno delo, izdano v preteklem letu. Nagrado, ki jo podeljuje Časopisno-založniško podjetje Večer, je prejela pisateljica POLONCA KOVAČ za knjigo **Kaja in njena družina**.

Člani žirije za večernico: Melita Forstnerič-Hajnšek, dr. Marjana Kobe, Darja Lavrenčič-Vrabec, dr. Igor Saksi-

da (predsednik žirije) in Bina Štampe Žmavc so izmed 65 knjig izbrali v ožji izbor pet naslovov. Med finaliste so se uvrstila še naslednja literarna dela dela: **Mačji sejem** Kajetana Koviča, **Male živali iz velikih mest** Maje Novak, **Žlopi Ferija Lainščka** in **Resnične pravljice in pripovedke** Lilijane Praprotnik Zupančič.

Nagrada je bila podeljena v petek, 17. novembra 2000, na tradicionalnem srečanju slovenskih mladinskih pisateljev **Oko besede** v Murski Soboti.

UTEMELJITEV NAGRADE *VEČERNICA* POLONCI KOVAČ ZA DELO *KAJA IN NJENA DRUŽINA* (Mladinska knjiga, 1999)

Polonca Kovač, ki je v slovenski mladinski književnosti navzoča od srede sedemdesetih let, je v pripoved *Kaja in njena družina* prikazala »temne tone« otroštva: stisko osemletne deklice, ki doživlja ločitev staršev. Konflikti, ki so privedli do ločitve, so na začetku dela opisani kot slike oz. skorajda vsakdanji utrinki, brez moralističnih ali sentimentalnih komentarjev. Zgolj bežen opis ali le omemba dogodkov sama po sebi sooblikujeta jedro zgodbe: tesnobno razpoloženje, ki ga kot kontrast še podkrepi igriva otroškost dečka Matička. Že v začetku zgodbe avtorica ustvari podobo

dekličinega nerazumevanja novih okoliščin – »izgube tal«, ki se v nadaljevanju še stopnjuje v dožemanje realnosti kot sprva »zoprne«, kasneje pa vse bolj obremenjujoče. Deklica namreč ni le zbegana, žalostna, zaskrbljena, jezna in uporniška, pač pa občuti celo krivdo za ločitev staršev. Kaja za premagovanje strahov in stisk skorajda ne najde opore: »huda misel« – razpad družine – razkroji celo občutek varnosti in domačnosti pri babici in dedku. Tako ostaja v prevladujočem delu pripovedi njeno edino »zatočišče« pogovor s kristalom, pri katerem išče junakinja odgovore na

življenjska vprašanja in probleme, ki presegajo njeno moč razumevanja in ustreznega odzivanja nanje.

Pretres v čustvenem svetu deklice je napisan kot tretjeosebna pripoved: vanjo so vključeni drobci deklčininih slutenj, spoznanj in odzivov, kar daje delu izrazito otroško perspektivo. Zanimiva in učinkovita so tudi kratka fantazijska oz. pravljlična besedila na začetku poglavij: pogovor zelenega zajca s kraljično, pticami, mišjo, žabo in drugimi živalmi. Ti deli so komentarji glavnega dogajanja, v njih pa se nevsiljivo in zastrto odraža poanta posameznega poglavja. Posebna odlika dela je tudi to, da osebe niso oblikovane črno-belo: Kaja ni popoln otrok, zgled ravnanja ali pomilovanja vredna »sirota«, odrasli pa tudi niso enodimenzionalni negativni liki. Tesnoba, osamljenost, deloma pa tudi bolečino izražajo tudi ilustracije Maje B. Jančič: s »pogledom od zgoraj« in

praznimi prostori ter očitno nepremičnostjo upodobljenih likov ilustratorica le še poudari razpoloženje in temo pripovedi.

S tematizacijo otroške stiske (ločitev) in možnostjo njene rešitve (na koncu življenje »počasi postaja znosno«) je pripoved *Kaja in njena družina* v sodobni slovenski mladinski književnosti vsekakor posebnost, izstopa pa tudi med deli Polonce Kovač. Njen opus namreč določata igrivost in humor, ki sta opazna celo v besedilih s temo identitete, drugačnosti in strpnosti. Z najnovejšim delom pa je pisateljica pokazala, da otroštvo nikakor ni le sproščen smeh, ampak tudi stiska, žalost in bolečina.

Vsebinska in jezikovno-zgradbena inovativnost upravičujeta sklep žirije, da nagrado *večernica* za najboljše mladinsko literarno delo, ki je izšlo leta 1999, **dodeli Polonci Kovač za pripoved *Kaja in njena družina*.**

ŠE VEDNO POBIRAM KAMNE PO SVETU (pogovor s pisateljico Polonco Kovač)

Od leta 1975 prihajajo iz vaše delavnice izvirna, žlahtna dela, ki jih odlikuje pretenjen psihološki posluš in veliko spoštovanje bralne publike. Če pogledava razvoj od vaše prve knjige – od Zverinic z Večne poti – pa vse do Kaje je v vseh vaših delih v teh letih zaznavna posebna etična drža. Ne, da ste didaktični ali pedagoški, a vseskozi dajete nevsiljive napotke, drobne 'recepte'. Skušate reševati neke medčloveške probleme. Se strinjate?

Nikoli si nisem domišljala, da lahko rešujem medčloveške probleme, saj velikokrat še svojih ne morem. Odnosi med ljudmi pa so me od nekdaj zanimali, tudi nesporazumi. In ko takole razmišljam, zakaj je ta tak in oni druga-



čen, in kaj bi bilo, če bi bilo ..., se zgodba kar sama splete. Iz vsake zagate se najde kakšna pot, ne vem pa, ali je to ravno 'recept'.

A če pogledava vaše zadnje delo Kaja in njena družina je ta drža vendarle bila vsaj na začetku verjetno programska, saj je izšla v zbirki Povej mi, ki je serija knjig o problemih našega življenja. Kot si je pri Mladinski knjigi zamislila urednica Jelka Pogačnik, naj bi se ukvarjale s smrtjo, prijateljstvom, hinavščino, in to po prvotnih načrtih menda za tri starostne segmente bralcev. Gre za nekatere literarizirane priročnike. Vi ste si izbrali ločitev. Vendar vaša Kaja pomeni nekakšen preboj, saj ste zbirko presegli z literarno izpovedno močjo. Menda načrtujejo nadaljevanje za nižjo starostno stopnjo od tretjega do petega leta, pa še najstniško varianto?

Res so bile v načrtu tri knjige na isto temo za tri različne starostne stopnje. Vendar bo založba, po besedah urednice, počakala, da vidi, kako se bo celotna zbirka prijemala, se pravi prodajala. Zamisel zbirke – literarna obdelava 'problematičnih' tem – pa me je pritegnila in vesela sem bila vabila k sodelovanju. Med mnogimi temami sem se odločila za ločitev. Prijateljica psihiatrinja in bivše kolegice s Svetovalnega centra so me oskrbele s celo goro strokovne literature. Ko pa sem se pregrizla skozi vse te terapevtske in psihološke knjige, mi je zmanjkalo korajžje. Stroka je že toliko stvari dorekla, kaj naj pri tem še jaz? In na svetu je toliko dobrih knjig, tudi na to temo. In toliko različnih otrok. Šla sem se k urednici 'zjokati', da je ta pač prehuda zame in da ne znam. Tolažila me je, da se nikamor ne mudi in da bo, kadar pač bo. Ko s te strani ni bilo več pritiska, se je pojavila Kaja. Imela sem čas, da sem šla z njo skozi vsa občutja, ki jih sproži taka življenjska sprememba.

Knjigi se resnično vidi, da ste si lahko zanj vzeli ustvarjalni čas.

Hvala.

Ta princip dela v sodelovanju s stroko je tudi v vaših Zgodbah od a do ž, ki ste jih napisali v sodelovanju s specialno pedagoginjo za pomoč legastenikom.

Ta knjižica je nastala v času, ko sem bila zaposlena v knjižnici Svetovalnega centra v Ljubljani. V timu smo bile psihologinja, specialna pedagoginja in jaz, ki naj bi s svojo diplomo primerjalne književnosti svetovala, katero knjigo ponuditi posameznemu otroku. Bile smo uigrana ekipa, zelo smo se razumele. Zgodbe od a do ž so nastale na osnovi dragocenih, a suhoparnih seznamov, sestavljenih iz besed, ki s svojimi repki in trebuščki povzročajo otrokom težave. Zdelo se mi je, da prebiranje seznamov ne more biti velika motivacija za branje. Nekaj časa sem gledala v te sezname, pa so zgodbe kar same skočile iz njih. Knjige imajo res svojo usodo. Ta je kar naprej razprodana, uporabljajo jo pa tudi logopedi.

V knjigi Kaja in njena družina je tudi oprema silno premišljena, vsako zgodbo (poglavje z zgovornimi naslovi, recimo Zakaj, le zakaj se starši ločijo; Prosim upoštevajte, da je Kaja žalostna ...), uvaja pripoved s pravljično vinjeto. Nekoliko v carollovskem slogu je glavni 'modrec' zeleni zajec, ki modruje z drugimi živalmi. Vlogo modreca in otrokovega pomočnika v stiski ste namenili zajcu, vlogo tolažnika v stiski pa kamnu – gorskemu kristalu?

Pesem Saše Vegri Zakaj me vse skrbi je kot nalašč za začetek knjige. Mislila sem, da bom zlahka našla citat tudi za moto vsake zgodbe, saj je knjig o ločenih družinah na pretek. Ko sem jih še enkrat prebirala, pa pravega citata nisem našla, zato sem si jih sama izmislila. Zeleni zajec pa je bil svoje čase najljubša in tolažilna igrača moje hčere.



Nekateri teoretiki so menili, da bi se morala otroška literatura izogibati temnih tem življenja, kakršna je ločitev, smrt. Govorili so celo o nekakšnem steklenem zvonu, s katerim je treba v literaturi otroka zaščititi pred brutalno resničnostjo. Vi najbrž ne mislite, da je otroška literatura lahko eskapizem, beg od vsega zlega v družbi?

To pa že ne. Otrok je od rojstva naprej izpostavljen stresom. Življenje je že tako, da se enim starši ločijo, drugim se ne, nekateri otroci so izpostavljeni nasilju v družini, nekateri spet doživijo smrt bližnjih. Na simpoziju, ki ga je lani priredila revija *Otrok in knjiga*, je bilo ključno vprašanje, ali so teme, ki bi jih morali otroku zamolčati. Mislim, da take teme ni. Otrok je izpostavljen vsem tegobam odraslega sveta, pri tem pa je mnogo bolj ranljiv in psiho-socialno manj zrel, zato mora biti taka zgodba napisana 'zares' in brez instant rešitev. Vse v življenju se ne konča srečno, saj se še v pravljicah ne, če pomislimo samo na Andersena. Lahko pa rinemo v pravo smer.

Kako spretno vi rešujete težavne probleme v knjigi. Zapišete, da je učiteljica vsa obvestila po ločitvi pošiljala mami IN očku; ali pa tista misel o starših in otrocih, ki da se nikoli ne ločijo. Seveda pa sta vaša starša v knjigi 'idealna ločenca'. Po svoje.

Vsi normalni starši — tudi ločeni — želijo svojim otrokom dobro. Toleranca in potrpljenje pa nista ravno odliki današnjega sveta in tudi neločene družine niso vedno zgledne. Mislim, da je za otroka boljša ločitev kot življenje v stalni napetosti. Pri ločitvi za otroka ni pomembno, kateri od staršev je bolj ali manj kriv, spoprijeti se mora s situacijo, ki mu je bila vsiljena in razbija si glavico z 'zakaj'. In vsak 'zakaj' ima svoj 'zato'. Skušala sem odgovoriti na Kajina vprašanja.

Kajino zatekanje h kamnu je po svoje nenavadno. Pri vas bi bili bolj vajeni kake ljubke, navihane živali.

Zakaj pa ne kamen? Kamen je nekaj lepega, že kot otrok sem vedno kakšnega shranila in še vedno jih pobiram po svetu. Tudi oblaki niso slabi, ampak kaj, komaj ga ujameš, že ga veter odnese ali pa se ti pred očmi razkadi. kamen imaš pa vedno lahko v žepu.

Vaš bestiarij, živali v vaši literaturi so poglavje zase. Vaši kužki Pafiji, Buksoti, Bubike pa zverinice z Večne poti so najmarkantnejše figure vaše literature. Ste živeli z živalmi, tako kot Kajetan Kovič z mucami?

Prav veliko živali kot otrok nisem imela, samo muco, ki so kaj kmalu odpravili iz hiše, ker je bila baje 'neznosna'. Živali imam rada, vendar moj bestiarij, kot pravite, res niso živali, to sva jaz in vi pa še kdo zraven. Vsaka žival je s svojo podobo in s svojimi lastnostmi nekaj posebnega in meni se veliko ljudi zdi podobnih kakšni živali. Prav tako živalski vrt ni živalski vrt tako, ampak se mi zdi

pripravna prisposoba za kraj, kjer morajo najrazličnejše zverinice živeti skupaj. Zato so moje zverinice z večne poti in ne z Večne poti, čeprav sama vse življenje stanujem v bližini živalskega vrta na Večni poti.

Vi ste izključno otroška in mladinska pisateljica, kakšen je vaš literarni postopek. Eni govorijo o 'spominjanju na otroštvo', drugi o tem, da 'prisluhnejo otroku v sebi', tretji se 'infantilizirajo'. To zadnje zlasti velja za tiste, ki menjavajo literarne 'registre' za odrasle in otroke. Kaj pa vi?

Zmeraj me je zanimalo, kaj kdo dobi od mene. Nekaj me mora zanimati, ugotoviti moram, zakaj je nekaj tako in kaj potegne za sabo. Nikoli ne pišem zares, vedno za svojo zabavo. Ne poenostavljam in nikoli ne mislim, da pišem za otroke. To je takoj nekoliko podcenjujoč odnos. Otroci so uganka, saj se ni mogoče živeti vanje, razmišljam jaz. Če pišem, moram vedeti veliko več od tega, kar napišem. Doživetje, ki si ga izmislim, moram zastaviti tako, da je tisto, kar napišem, impresivno in razumljivo za vsakogar. Samo tak postopek me od nekdaj veseli in zabava.

Vsa moja literatura je samo drobec nekega širšega konteksta, od ambienta do vremena, od čutov do razmišljanj, vse je treba vedeti in obvladati.

Seveda je pri meni vse kratko, dolgih knjig niti ne znam pisati. Nekoč mi je

Minatti kot urednik dobrohotno rekel, da platnic ne prodajajo. Ko sem mu prinesla knjigo *Urške so brez napake* sem trmasto vztrajala, da je pisatelj, ki pišejo kot dež veliko, jaz pa imam samo toliko. Niko Grafenauer je modro posegel vmes in tako smo k Urškam dodali še Andrejev ni nikoli preveč. Skratka, nimam debelih knjig.

Ste imeli pri svojem delu veliko opraviti z otroki? Se mi zdi, da po bralnih značkah in proslavah niste prav veliko hodili?

Ne, sploh ne. Delala sem na Delavski univerzi, v Svetovalnem centru in v Centru za tuje jezike, a vedno z odraslimi, maksimalno motiviranimi. Z otroki imam rada stike, a ne v telovadnicah, pred množico. Zdi se mi, da to nima nobene zveze ne z mano ne z otroki, tudi z mojimi knjigami ne. Pa tudi mislim, da več kot štiri otroke naenkrat človek sploh ne zmore. Zato se najraje za taka povabila zahvalim.

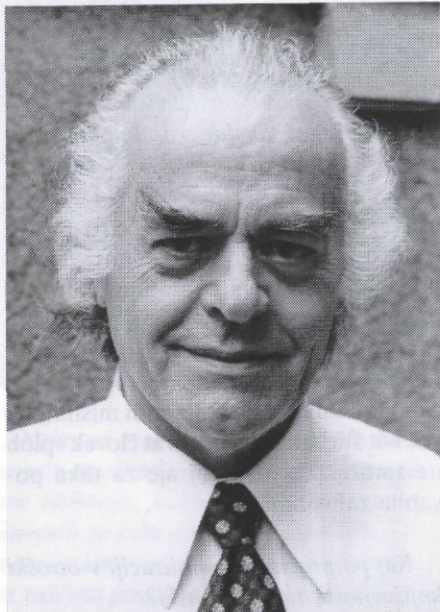
Kaj pa pravite o trivializaciji v otroški književnosti, tudi slovenski?

Mislim predvsem, da izide občutno preveč knjig, pa naj se sliši še tako heretično. O trivialnosti pa samo tole: trivialna ni tema, ampak njena obdelava.

Melita Forstnerič Hajnšek
(Večer, 10. 10. 2000)

»S POMOČJO KNJIG ZA OTROKE IN MLADINO SEM LAHKO PRISPEVAL H KULTURNI IZMENJAVI MED NARODI...«

Ob 80-letnici dr. Walterja Scherfa



Internationale Jugendbibliothek, po naše Mednarodna mladinska knjižnica, v Münchnu je lani (1999) slavila petdesetletnico svojega obstoja. Polovico tega obdobja jo je vodil dr. Walter Scherf, ki je letos junija praznoval svojo osemdesetletnico. Obe obletnici sta priložnost, da v naši reviji vsaj obrisno predstavimo večstransko dejavnost Walterja Scherfa, ki je plodno prepletena s knjižnico, njegovo raziskovalno delo na področju mladinske književnosti, še posebej pa naj spomnimo na dragocene stike z Mednarodno mladinsko knjižnico, ki so se spletli v času direktorja Walterja Scherfa in jih negujemo še danes. (V nadaljevanju uporabljam kratico IJB).

Walter Scherf se je široko razgledan razgibano in prilagodljivo loteval raznovrstnih nalog. Študiral je matematiko,

fiziko, muzikologijo, nato pedagogiko, psihologijo in etnografijo v različnih univerzitetnih mestih (Danzig, Aachen, Göttingen, München), spoznal je delo v tiskarni, bil je lektor in urednik. V petdesetih letih je pisal knjige za otroke in mladino, nato se je organizacijsko in strokovno posvetil knjižnici IJB ter hkrtati tudi študijskemu delu, ki ga je v začetku osemdesetih let zaokrožil z doktoratom.

Leta 1957 je od Jelle Lepman, ustanoviteljice Mednarodne mladinske knjižnice, prevzel vodenje te ustanove in jo v 25 letih z velikim zamahom razvijal ter ustvaril iz nje nepogrešljiv mednarodni študijski center. Neutrudno si je s preudarno razpredenimi stiki prizadeval za sporazumevanje med narodi. V knjižnici so se srečevali pisatelji, ilustratorji, strokovnjaki za različna vprašanja književnosti, branja, knjižničarji, založniki in drugi. S štipendijami je IJB omogočala študij svojih strokovnih fondov in spoznavanje dejavnosti za otroke. Številne mednarodne vezi je stkal tudi na potovanjih po vzhodni in zahodni Evropi, bil je v Ameriki, Kanadi in na Japonskem. Kogar je pot zanesla v knjižnico, je postal njen privrženec in z Walterjem Scherfom je trajneje ohranjal stike.

Z rednim letnim pritokom knjig za otroke in mladino z vsega sveta je IJB oblikovala izjemen knjižnični fond. Vsakoletno bero so knjižnični strokovnjaki ob pomoči štipendistov obdelali in jih urejali za razstavo vsako leto v novembru. Knjige so bile predstavljene po deželah, posebej pa so bile izbrane knjige za tematski del razstave, ki naj bi pokazala, kako se podobne teme lote-

vajo avtorji na različni koncih sveta. Mednarodna mladinska knjižnica je imela takrat domačnostne prostore v večji vili v neposredni bližini Bavarske državne knjižnice. Ta bližina ni bila samo fizična, temveč je tudi medsebojno sodelovanje omogočalo IJB, da je svoje vsakoletne razstave pregledno postavila v Bavarski državni knjižnici. Svečana otvoritev razstave je bila vsakokrat priljubljena priložnost za številna srečanja in spoznavanja založnikov, avtorjev, knjižničarjev in drugih zainteresiranih.

Kljub vedno večji utesnjenosti je knjižnica tudi v svojih lastnih prostorih redno postavljala manjše razstave, ki niso bile samo pregledna, temveč tudi raziskovalna predstavitev gradiva. Walter Scherf je skrbel, da so ob razstavah nastajali specializirani tiskani katalogi za zainteresirano publiko in so bili pomemben informacijski vir, saj so dajali reprezentativen pregled mladinskih knjig za določeno tematsko področje.

Druga privlačnost IJB pa je bila knjižnica za otroke s svojo izposojevalnico, ki je bila z vrsto pretehtanih dejavnosti za otroke različnih starostnih stopenj prava učilnica za bibliopedagoško delo. Tako sta teorija in praksa bili medsebojno povezani in oplojeni.

Walter Scherf je bil strog in zahteven do sodelavcev pa tudi do štipendistov, hkrati pa je deloval spodbudno, kadar je bilo treba ustvarjati. Sam se je ob delu v knjižnici vedno bolj študijsko poglobljal v problematiko mladinske književnosti in mladega bralca. Napisal je veliko člankov, zelo zgodaj (1959) se je ukvarjal s stripi in se izrekel proti pavšalnim sodbam o njih, obravnaval je psihološke vidike branja, zanimalo so ga politične tendence v knjigah za otroke in mladino, razmišljal je, kako pisati zgodovino mladinske književnosti, več člankov je posvetil pomenu in funkciji pravljice, različnim vrstam pravljice, se izrekel proti na-

pačnim interpretacijam okrutnosti v ljudski pravljici, da omenimo le nekatere teme. Nastopal je z referati na mednarodnih posvetovanjih, skrbel za pravo raznih gradiv, ki so predstavljala dejavnost knjižnice na sejmu otroških knjig v Bologni, med drugim na primer za še sedaj vsako leto aktualno publikacijo *The White Ravens*, anotirano bibliografija najboljših knjig za otroke in mladino z vsega sveta po izboru IJB.

Svoja razmišljanja in raziskovanje je usmerjal v zgodovino mladinske književnosti, v strukturnoanalitične raziskave mladinske književnosti, najobsežnejše pa se je posvetil pravljicam kot zbiratelj in raziskovalec, zanimali so ga pripovedni tipi, motivi, njihove variante in razširjenost v evropskih in zunajevropskih pravljicah. Svoje ugotovitve je strnil v leksikalno zasnovanih knjigah, najprej v *Lexikon der Zaubermärchen* (1982), nato pa v obsežni knjigi *Das Märchenlexikon* v dveh delih (1995).

Študij v knjižnici je dajal vsakomur, ki se ukvarja z mladinsko književnostjo, knjižničarjem, pedagogom in drugim strokovnjakom odlično podlago in spodbudo za nadaljnje delo. Tudi Slovenija je bila deležna štipendij za študij. Martina Šircelj je v zborniku Pionirske knjižnice Ljubljana (1998) zapisala naslednje: »Pomembno je bilo, da nam je IYL (International Youth Library) namenila že v šestdesetih letih nekaj štipendij. Svojo prvo uro pravljic sem izvedla kot pripovedovalka v IYL; v tistem času smo v tej knjižnici pripravljali božično razstavo jugoslovanskih mladinskih knjig, prednjačile so slovenske ...«

Naše knjižničarstvo in raziskovalno delo je v marsičem povezano z IJB in osebno z Walterjem Scherfom. O tem pričajo korespondence med njim in našimi sodelavci (Alenka Glazer, Martina Šircelj, Darja Kramberger, Darka Tancer-Kajnih in drugi), pa prevodi Scherfovih tekstov v reviji *Otrok in knjiga*, ki

ji je bil Walter Scherf od vsega začetka zelo naklonjen. Naj dodam še družno dejanje, ko nas je Walter Scherf povabil, da pripravimo katalog slovenskih knjig za otroke po starostnih stopnjah z anotacijami, po katerem bi nemške, nizozemske in skandinavske knjižnice nabavljale knjige za otroke slovenskih delavcev v tujini. Delo smo opravile na njegovo prošnjo Alenka Glazer, Martina Šircelj in Darja Kramberger.

Sodelovanje s Scherfom je bilo prijetno, ker si je prizadeval vzpostaviti čimbolj spoštljiv in pristrčen stik, obudovanja vredno je bilo tudi, kako si je vedno vzel čas, da odgovori na pismo, da se pisno zahvali za sodelovanje. Slovenija se mu je še posebej priljubila, oba s soprogo Elisabeth sta se navduševala nad Piranom, kamor sta se rada vračala.

S celotno svojo dejavnostjo v IJB je Walter Scherf uresničeval zamisli in usmeritve, ki jih je začrtala Jella Lepman. S svojo knjigo z naslovom *Die Kinderbuchbrücke* (Otroška knjiga – most med otroki vsega sveta) je simbolično označila pomen svojih prizadevanj. In Walter Scherf je ustvarjal in utrjeval mostove širom po svetu, zato je lahko

upravičeno ob koncu svojega delovanja v knjižnici aprila leta 1982 zapisal v poslovilnem pismu: »S pomočjo knjig za otroke in mladino sem mogel skupaj s svojimi sodelavci prispevati naš delež k pospeševanju kulturne izmenjave prek vseh meja, zgraditi medsebojno razumevanje in prijateljsko sodelovanje v prid otrokom in mladostnikom po vsem svetu. Čutim se obogateneega s svojimi izkušnjami ... «

Ob prebiranju gradiva za ta kratki zapis, ki ga je spodbudila kolegica Alenka Glazer, se je izkazalo, da bi bilo potrebno in koristno podrobneje raziskati naše sodelovanje z Mednarodno mladinsko knjižnico, prikazati pomen in spodbudnost medsebojnih stikov, predstaviti vrste in potek povezovanja od začetkov v petdesetih letih do danes, in da bi bila podoba čimbolj nazorna, bi jo bilo prijetno dopolniti z osebnimi spomini udeležencev. Bilo bi vredno truda, da bi se videlo, kako so nas mladinske knjige povezovale s svetom. In kaj nam je pri tem pomenila prijazna naklonjenost gospoda Walterja Scherfa.

Darja Kramberger

IBBY NOVICE

Tanja Pogačar

27. KONGRES IBBY

V slikovitem mestecu Cartagena de Indias ob karibski obali je bil od 18. do 22. septembra 2000 že 27. kongres IBBY. Gostiteljica kongresa je bila Kolumbija. Pri organizaciji kongresa so ustanovi Fundalectura, kjer je sedež kolumbijske sekcije IBBY, pomagale tudi druge latinskoameriške države: Argentina, Bolivija, Brazilija, Kostarika, Čile, Kuba, Mehika, Peru, Urugvaj in Venezuela. Od okrog 800 udeležencev kongresa iz 41 držav jih je večina prišla prav iz držav Latinske Amerike. Bogat program, ki se je odvijal v Convention Centru, je obsegal predavanja uglednih strokovnjakov, seminarje, okrogle mize in strokovna srečanja. Moto kongresa je bil »Novi svet za nov svet – mladinske knjige za novo tisočletje«. V uvodnih govorih tako Gustava Bella, kolumbijskega podpredsednika, Silvie Castrillón, direktorice Fundalecture, kot tudi Taye Shima, predsednice IBBY, je bila poudarjena potreba po spodbujanju dialoga in sodelovanja, ne glede na politične, ekonomske, etnične, verske in zakonske razlike.

Mnogi referenti so razpravljali o vplivu globalizacije in novih tehnologij na knjige in branje ter opozarjali na posledice, ki jih prinaša neznanje. Margaret Meek, profesorica na londonski univerzi, je v svojem referatu: *National Identity in Children's Books* (Nacionalna identiteta v mladinski literaturi) izhajala iz dejstva, da je mlad človek, ki ima samozavesten odnos do svoje identitete, k čemur pripomore tudi branje, bolj odprt tudi do dru-

gih, do tujcev, do marginalcev in opozorila na vitalno vlogo literature, ki naj mladim bralcem s pozitivnim odnosom do bodočnosti. Francoska antropologinja Michèle Petit je v svojem referatu: *In Praise of Encounters* (V prid srečevanju) govorila o odkrivanju samega sebe ob spoznavanju dogajanj nekje drugje, na nekem drugem mestu. Andersenova nagrajenka 1998, ameriška pisateljica Katherine Paterson, je v svojem referatu: *Children's Books: Bridges to New Worlds* (Knjige za otroke: Mostovi do novega sveta) z opisom svoje življenjske poti, ki jo je vodila od Kitajske, kjer je bila rojena, preko Japonske, kjer je živela nekaj let, do sedanjega doma v ZDA, ki se v veliki meri odraža tudi v njeni literaturi, povedala, da ji je prav spoznanje raznolikosti omogočilo ne le razumevanje ampak tudi naklonjenost do drugačnega. Kot pisateljici pa ji ni vseeno, kaj naj pove današnji mladi generaciji, saj je prepričana, da je komunikacija med generacijami nadvse pomembna. Fernando Cruz Kronfly, kolumbijski pisatelj in univerzitetni profesor, je v svojem referatu: *Disgrace or Joy for the Humankind?* (Poniževanje ali radost za človeštvo?) razmišljal o ciljih mladinske literature. Trdil je, da omejevanje samo na moralnost in obliko lahko vodi k poenostavljanju celovite predstave o dobrem in zlu. Nilma Gonçalves Lacerda, brazilska pisateljica, prevajalka in univerzitetna profesorica, je v svojem referatu: *Wounded Wooden Flowers: The World Cut in Half* (Ranjeno

leseno cvetje: Razpolovljeni svet) razmišljala o odgovornem pisanju o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Na to mora opozarjati tudi kritika, je menila v svojem referatu jezikoslovka Teresa Colmer iz Španije: *A New Criticism for the New Century* (Nova kritika za novo stoletje). Brazilski pisatelj Bartolomeu Campos de Queirós je v svojem referatu: *On the Writer's Guilt* (Krivda pisatelja) govoril o odgovornosti pisatelja do mladega bralca in o odnosu med tistim, ki sporoča, in tistim, ki sprejema. Argentinska pisateljica Graciela Montes je z referatom: *The Woods and the Wolf, Constructing Sense in Times of Cultural Industry and Compulsory Globalization* (Gozdovi in volk, izmišljeni pomen v času kulturne industrije in prisilne globalizacije) navdušila prisotne s svojim pogledom na vprašanja o pisanju in branju, o identiteti, o mladinski literaturi, umeščeni v sfero kulture, in njeni zanimivi vlogi, kadar raziskuje in prikazuje nove horizonte. Okrogle mize so bile namenjene predstavitvam knjižnih produkcij, branju in novim tehnologijam ter literarni kritiki. Teme seminarjev so bile: Kulturne razlike in mnogoterosti, Kritika mladinske literature, Prevodi v vlogi kulturnih posrednikov, Otroška literatura in odrasli, Poučevanje in proučevanje, Liki v mladinski literaturi, Etika in mladinska literatura, Mladinska literatura in množična občila in Mladinska literatura po svetu. Srečanja, poimenovana Izkušnja, pa so zbrala posamezne skupine, ki so razpravljale o mladinski

periodiki, večjezičnosti, knjižnicah, klubih bralcev, pripovedovanju pravljic, tradiciji ustnega izročila in o knjigah, ki so namenjene vsem. Na seminarju Otroška literatura in odrasli sta sodelovali tudi dr. **Metka Kordigel** s Pedagoške fakultete v Mariboru, z referatom: *Adults and Literature for Children, or What Adults Really Do when They Tell Stories or Read Literature to Their Kid* (Odrasli in literatura za otroke, ali kaj odrasli v resnici store, ko pripovedujejo zgodbe ali berejo svojim otrokom) in **Tilka Jamnik**, bibliotekarka v Knjižnici Otona Župančiča v Ljubljani, z referatom: *With Books in the World: To Enter the Third Millennium Reading Fiction Books* (S knjigami v svet: branje leposlovja v tretjem tisočletju). Na seminarju Etika in mladinska literatura je sodeloval dr. **Igor Saksida** s Pedagoške fakultete v Ljubljani z referatom: *How is Childhood Understood, Presented in Contemporary Slovene Children's Literature* (Kako je otroštvo razumljeno v sodobni slovenski mladinski literaturi).

Vsi referati bodo objavljeni v posebnem zborniku, ki bo izšel leta 2001.

V Convention Centru so se predstavili tudi številni založniki iz Latinske Amerike. Organizirana so bila srečanja z avtorji, med njimi tudi z dosedanjima Andersenovima nagrajencema, brazilsko pisateljico Lygio Bojungo in japonskim ilustratorjem Mitsumaso Annom in letošnjima Andersenovima nagrajencema, brazilsko pisateljico Ano Mario Machado ter angleškim ilustratorjem Antonjem Brownom.

GENERALNA SKUPŠČINA IBBY

Vasja Cerar – član izvršilnega odbora IBBY

Na generalni skupščini IBBY so bile izglasovane nekatere spremembe, med njimi tudi ta, da bo odslej sestavljalo mednarodno žirijo za Andersenove na-

grade 10 članov (doslej 8). Za dobo dveh let so bili izvoljeni člani izvršilnega odbora IBBY. To so: Nathalie Beau (Francija), generalna sekretarka francoske

sekcije IBBY, **Vasja Cerar** (Slovenija), urednik pri založbi Mladinska knjiga, **Peter Čačko** (Slovaška), direktor Bibiane, **Joan Glazer** (ZDA), univerzitetna profesorica, **Xose Antonio Neira Cruz** (Španija), novinar, pisatelj in prevajalec, **Loty Petrovits** (Grčija), pisateljica, prevajalka in predsednica grške sekcije IBBY, **Gudlaug Richter** (Islandija), pisateljica in prevajalka, **Nilima Sinha** (Indija), pisateljica in predsednica indijske sekcije IBBY. Za predsednico IBBY je bila ponovno izvoljena **Tayo Shima** (Japonska), soustanoviteljica in sodirektorica Muzeja domišljije v Tokiju, predavateljica na oddelku za oblikovanje na tokijski univerzi, članica kuratorija tokijskih mladinskih knjižnic in članica japonske sekcije IBBY. **Peter Schneck** (Avstrija), direktor oddelka za promocijo mladinske literature pri Avstrijskem

zveznem kanclerstvu in **Elizabeth D'Angelo Serra** (Brazilija), generalna sekretarka brazilske sekcije IBBY, sta bila imenovana za podpredsednika IBBY. **Jay Hale** (Južna Afrika), pisatelj in urednik, je bil ponovno izvoljen za predsednika mednarodne žirije za Andersenovo nagrado. Dosedanjo glavno urednico revije *Bookbird* **Meeno Khorana** in ex officio članico izvršilnega odbora bodo leta 2001 nasledili 4 uredniki: **Lilia Ratcheva-Stratieva** (Bolgarija), pisateljica, prevajalka in predsednica bolgarske sekcije IBBY ter **Evelyn B. Freeman**, **Barbara Lehman** in **Patricia Scharer**, vse profesorice na državnih univerzi v Ohio (ZDA). Tajnik ostaja **Christian Stottele** (Nemčija), avditorja ostajata **Peter Gyr** in **Fritz Rothacher** (oba iz Švice), izvršilna direktorica IBBY pa **Leena Maissen** (Švica).

RAZSTAVE

V Pomorskem muzeju v Cartageni so bila predstavljena dela letošnjih nagrajencev IBBY Honour List 2000. Obsežni posebni razstavi sta bili posvečeni letošnjima Andersenovima nagrajencema **Ani Marii Machado** in **Antonyju Brownu**. Zanimiva je bila tudi razstava z naslovom *Utopia*, razstava ilustracij latinskoameriških umetnikov, ki jih je inspiriral tekst kolumbijskega pisatelja,

Nobelovega nagrajenca, **Gabriela García Márqueza**: *Osamljenost Latinske Amerike*.

V Muzeju moderne umetnosti je **Bibiana**, Mednarodna hiša umetnosti za otroke iz Bratislave, pripravila razstavo sodobne ilustracije, *Oddelek za kulturo in knjižnice*, *Comfenalco Antioquia*, pa razstavo plakatov, katerih vsebine se navezujejo na knjige in branje.

IBBY HONOUR LIST 2000

Na kongresu je izvršilna sekretarka IBBY **Leena Maissen** predstavila letošnje nagrajence IBBY Honour List 2000. Častna priznanja so prejeli tudi slovenski avtorji:

pisateljica **Kristina Brenkova** za knjigo: *Moja dolina*. (Mladinska knjiga: 1996) akademska slikarka **Ančka Gošnik Godec** za ilustracije v knjigi *Polonce Kovač*:

Zelišča male čarovnice. (DZS: 1998) prevajalka **Dušanika Zabukovec** za prevod knjige **Meindert DeJonga**: *Kolo na šolski strehi*. (Mladinska knjiga: 1997) Častne listine se podeli avtorjem, ki jih predlagajo nacionalne sekcije za dela, ki so izšla v zadnjih treh letih.

Vsi nagrajenci so predstavljeni v posebni publikaciji, ki jo je izdal IBBY.

ANDERSENOVA NAGRAJENCA 2000: ANA MARIA MACHADO IN ANTONY BROWNE Marija Lucija Stupica med finalisti

Ana Maria Machado, rojena leta 1935 v Riu de Janeiru, je bila od 27 nominiranih avtorjev izbrana za letošnjo dobitnico Andersenove nagrade za pisateljce. Prejela jo je za svoj celotni opus del za otroke in mladino. Finalisti za nagrado so bili še: Peter Dickinson (Združeno kraljestvo), Lois Lowry (ZDA) in Ulf Stark (Švedska). Slovenska sekcija IBBY je nominirala za Andersenovo nagrado 2000 pisateljico **Svetlano Makarovič**.

Antony Browne, rojen leta 1946 v Yorshiru, je bil izbran od 27 nominiranih ilustratorjev za Andersenovega nagrajenca za ilustracije. Nagrada mu je bila podeljena za celotni opus knjižnih ilustracij za otroke in mladino. Finalisti za nagrado so bili še: Rotarut Sussanne Berner (Nemčija), Boris Dio-

dorov (Rusija) in **Marija Lucija Stupica** (Slovenija).

V posebni številki revije *Bookbird* so predstavljeni vsi nominiranci in oba Andersenova nagrajenca.

Član mednarodne žirije za Andersenovo nagrado 2000 je bil tudi slovenski ilustrator, akademski slikar **Matjaž Schmidt**.

Najsvečanejši del kongresa je vedno podelitev Andersenovih nagrad, katerih pokroviteljica je danska kraljica Margrethe II. Slovesnost je potekala v čudovitem, pred kratkim obnovljenem gledališču Teatro Heredia, ki je bilo zgrajeno leta 1911 v stilu art nouveau. Bolj osveščujoča kot slovesna pa sta bila govora obeh nagrajencev. Ana Maria Machado misli, da je namen Andersenove nagrade predvsem ta, da tudi literarni ustvarjalci pripomorejo k boljšemu jutri.

IBBY KONGRESI 2002, 2004 IN 2006

Leta 2002 bo IBBY kongres v Baslu v Švici. »Otroci in knjige – svetovni izziv. 50 let IBBY« je tematika jubilejnega kongresa, ki bo v času od 29. septembra do 3. oktobra 2002. Pokroviteljice kongresa so japonska cesarica Michiko, Suzanne Mubarak iz Egipta in Ruth Dreifuss, švicarska ministrica za notranje zadeve, izobraževanje in kulturo.

»Knjige za Afriko« bo osrednja tematika 29. Kongresa IBBY v Cape Townu v Južni Afriki, v času od 5. do 9. septembra 2004. Pokroviteljica kongresa je Graça Mahel, soproga Nelsona Mandele.

Kitajska sekcija IBBY pa pripravlja 30. kongres IBBY, ki bo v Pekingu, v času od 20. do 24. septembra 2006.*

MARIJA LUCIJA STUPICA PRI ZALOŽBI MIDDELHAUVE

Nemška založba Middelhaue izdaja za mlade knjige, ki jih ilustrirajo najvidnejši svetovni ilustratorji, kot sta Leo

Lionni in Helme Heine. Pred kratkim se jim je pridružila tudi slovenska ilustratorica, akademska slikarka Marija

Lucija Stupica. Založba je namreč izdala knjigo E. T. A. Hoffmanna: *Nussknacker und Mausekönig* (Hrestač in Mišji kralj) z ilustracijami Marije Lucije

Stupica. Pri nas je knjiga v prevodu Mojce Kranjc in z ilustracijami Marije Lucije Stupice izšla pri založbi DZS leta 1996.

NAGRADA JANUSZ KORCZAK 2000 Bina Štampe Žmavc prejela častno priznanje

Mednarodno literarno nagrado Janusz Korczak podeljuje poljska sekcija IBBY (Mednarodna zveza za mladinsko književnost) od leta 1979 avtorjem za umetniška dela, ki spodbujajo mlade k medsebojnemu razumevanju in prijateljstvu. Nagrada, ki jo podeljujejo vsaki dve leti, je imenovana po velikem poljskem humanistu, pisatelju in zdravniku Januszu Korczaku. Mednarodna

žirija je nagrado za leto 2000 prisodila švedski pisateljici Anniki Thor.

Častno priznanje je poleg Andri Snaer Magnasson iz Islandije, prejela Bina Štampe Žmavc za knjigo: *Muc Mehkošapek* (Ljubljana: EPTA, Založba najlepših slikanic, 1998). Predlog in utemeljitev za nagrado je pripravil prof. Janko Germadnik iz Osrednje knjižnice Celje.

IDEOLOGIJA IN OTROŠKA LITERATURA*

Besedilo, ki ga berete, ni tradicionalno predavanje, ampak se želim z Vami o napovedani tematiki pogovarjati, tako, kot če bi se za trenutek kje srečali. Zakaj govorim v prvi osebi? Ne gre za kakšen egocentričen subjektivizem, ampak predvsem za spoštovanje pred kočljivo vsebino. Kot velja za vsako predavanje, je tudi moje polno osebnih mnenj in razmišljanj, ki jih ne želim uveljavljati kot objektivne resnice ali neizpodbitna dejstva, ampak jih predstavljam kot premisleke, ki so v mojem življenju odigrali pomembno vlogo. Moške so napačni, vendar so iskreni. Zame je to edina priložnost, da se s tematiko odkrito soočim. Ko ste me povabili, da bi na kongresu govorila o ideologiji v knjigah za otroke, me je bilo po pravici povedano najprej strah soočenja s tako zahtevno in kočljivo temo. Potem sem se vprašala, zakaj se bojim. Kot pisateljica se s tem problemom dnevno srečujem in me ni niti najmanj strah. V čem je torej razlika? Gotovo ni enostavno govoriti o pisanju drugih, če tudi sam pišeš. Ko pa sem začela podrobneje razmišljati o zastavljenem naslovu, sem se zavedla, da imam o tem natančno izoblikovano mnenje, o katerem sem trdno prepričana in ki sem ga v intervjujih, če so me le vprašali, tudi vedno zastopala. To mnenje izvira iz šestdesetih let, ko sem študirala na univerzi in niti v sanjah nisem razmišljala o tem, da bi postala pisateljica, ki piše za otroke. Šlo je za trenuten uvid, ki je pozneje prerasel v trdno prepričanje in je izvirjal iz mojega študija francoske

povojne literature ter razmišljanja o problemih, s katerimi so se takrat javno spopadali pisatelji in kritiki kot na primer Sartre, Camus in Malraux.

Med drugo svetovno vojno so bili vsi aktivni borci za svobodo, bili so člani odporiških gibanj in so za mir naredili vse, kar je bilo v njihovi moči. Ko se je vojna končala, so razpravljali o družbeni vlogi pisatelja, o nalogah literature in mestu ideologije v književnosti. Eni so menili, da je najbolj pomembno izboljšati družbo in življenja posameznikov ter si prizadevati za človekovo srečo. Zastopali so stališče, da mora biti vsako umetniško delo v službi tistih filozofij, ki prispevajo k napredku človeštva nasploh. Drugi so umetnost razumeli kot »umetnost zaradi umetnosti« in razlagali, da umetnina ne sme biti nič drugega kot podoba lepote in večnega veselja, da je vzvišena nad politiko ter da se je zato nobena ideologija ne sme dotakniti. To razhajanje v mnenjih sem z zanimanjem spremljala in naletela na besedilo Alberta Camusa, ki je napisal tisto, o čemer sem bila takrat in sem tudi še danes trdno prepričana. Stvar je zelo enostavna. Camus je govoril o tem, da sme biti umetniško delo odvisno zgolj od umetnikovih osebnih in kreativnih potreb, da odraža le iskanje lastne estetike. Umetnik pri ustvarjanju ne sme slediti nobenim pravilom, njegov učitelj je umetnina, ki jo ustvari. Camus za umetnika terja svobodne možnosti za iskanje svojih poti. Ni mu treba prenašati nobenih sporočil, ni mu treba poučevati in ni mu treba

* Ker v slovenščino še ni prevedena nobena knjiga letošnje Andersenove nagrajenke, smo se odločili za prevod referata, ki ga je pisateljica pripravila za 24. kongres IBBY v Seville.

razširjati idej. Pri ustvarjanju naj misli le na svoje delo, na svoj izdelek. Vendar pa nikomur, tudi umetniku, ni mogoče odpustiti, če se jasno in odločno ne opredeli do socialnih in političnih vprašanj svojega časa. Vsak mora prispevati k izboljšanju sveta, da bo ta postal bolj pravičen in svoboden in da bodo ljudje v življenju upoštevali nekatere moralne norme. Torej je nemogoče, da v umetniškem delu ne bi zaznali umetnikovih življenjskih prepričanj. V pravo umetnino taka ideologija zaide takorekoč proti avtorjevi volji, vendar ne zato, ker bi služila določenim idejam. Na kratko povedano: po Camusu ideologija v ustvarjalnem procesu ni prisotna namenoma, ampak je del avtorjevih življenjskih izkušenj, ki jih prenese v umetniški izdelek, je inspiracija in daje napotke za branje med vrsticami, deluje kot podtalen tok, ponuja raznolika spoznanja itn.

Boljše definicije, ki bi me privedla do globljega razumevanja tega kontroverznega problema, sama do danes, torej trideset let kasneje, vsaj s stališča pisateljice še nisem zasledila. S stališča bralca pa problem brez dvoma poglobijo še drugi dejavniki. Še posebej velja to za otroškega bralca, ki nima dovolj informacij in nujno potrebne kritičnosti, da bi opazil v besedilu skrite ideološke vsebine, o njih kritično razmislil in nato sam pri sebi ustrezno ukrepal. Gre torej za problem, ki ga moramo natančneje osvetliti.

Kot je znano, je otroška literatura relativno nov pojav v človekovi kulturni zgodovini. Ali kot je ugotovil John Rowe Townsend: »Preden smo lahko napisali knjige za otroke, smo jih morali opaziti in jih upoštevati kot bitja s posebnimi potrebami in interesi, ne le kot miniaturne moške in ženske.« Tudi tako razumevanje otroka je relativno novo. Sicer smo jim že zdavnaj pripovedovali zgodbe, vendar so bile to ljudske pravljice ali poučne zgodbe in ne literatura, na-

pisana zgolj za zabavo mladih bralcev. Ko je John Locke konec 17. stoletja objavil svoje *Misli o vzgoji* (1693) in ob tem »iznašel otroka«, kot se pogosto sliši, in ko so ob približno istem času izšle moralno poučne pravljice Charlsa Perraulta, je bilo zadovoljstvo, ki so si ga otroci ob branju lahko privoščili, vedno nujno tudi učenje. To pa zato, ker je bila predstava otroštva neločljivo povezana s takratnimi vzgojnimi koncepti. Take težnje je še danes pogosto opaziti, zato mnogi literarna besedila, namenjena otroškemu bralcu, pogosto razumejo le kot prenosnike določenih znanj in ideoloških sporočil. Če ne bi bilo nasprotnih mnenj, bi bila otroška literatura najbrž še danes le vrsta olepšanih basni, privlačno prirejenih lekcij, napetih legend ali ljudskih pravljič, odrasli pa bi nove generacije še vedno vzgajali po istih vzorcih. Nasprotnikom takega razumevanja otroške književnosti je kljub močnemu pritisku vladajoče elite na srečo uspelo najti mnogo poti in možnosti, kako se izogniti tej vnaprej določeni usodi literarnih del za otroke. Menim, da je bila ljubezen tista, ki ji je uspelo spremeniti razumevanje in dojemanje otroške literature, saj se z otroki ne more nihče ukvarjati brez določene mere čustvenosti, nežnosti in občutljivosti. Tako so odrasli začeli otrokom pripovedovati stare legende in ljudske pravljice le zato, da bi jih zabavali in razvedrili ter da bi z njimi preživeli kakšno prijetno urico. Moralne poduke so zamenjevali s prevratniškimi idejami, ki jih v pripovedovanih zgodbah ni manjkalo, če pomislimo, da so nastajale predvsem v anonimnih, pogosto ženskih skupinah delavskega sloja. Komu bi lahko sicer še prišlo na misel, da bi pravljico o Pepelki končal tako kot Perrault, ki na koncu ugotovi, da dobre lastnosti in sposobnosti človeku le malo koristijo, če nima hkrati tudi podpore pri vplivnih botrah in botrih. Nadvse primeren zaključek pravljice za vse, ki so

nekoč uživali koristi in naklonjenost kraljevega dvora, danes pa recimo mafije. V ustnem pripovednem izročilu pa se taki postopki niso dolgo obdržali. Pomembno sta na to vplivala brata Grimm v Nemčiji. V svojo zbirko pravljic, ki je izšla stoletje kasneje, sta vključila bistveno več pravljic, kot jih je živel v ustnem izročilu, hkrati pa sta se izogibala njihovim moralnim podukom. Pravljice niso bile namenjene plemiškemu bralcu, nista sanjala o uprizoritvah v šolskih razredih, ampak sta jih, kakor kaže tudi ime zbirke, namenila predvsem otroškemu domačemu branju. Izdaja zbirke Grimmovih pravljic je brez dvoma znak njune ljubezni do soljudi ter spoštovanja njihove kulture ter ustvarjalnosti brezimnih pripovedovalcev, ki so za nove generacije stoletja ohranjali bogato literarno izročilo.

Ljubezen do otrok in pripovedovanja zgodb, ki je povezala knjigo in otroka, pa se je kazala tudi drugače. Konec 17. in v začetku 18. stoletja so izšle tri knjige za odrasle, ki so jih bralci navdušeno sprejeli in kaj kmalu približali tudi otrokom. Gre za dela *The Pilgrim's Progress* Johna Bunyana iz leta 1678, *Robinson Crusoe* (Robinson Crusoe) Daniela Defoeja, ki je prvič izšlo 1719 in *Guliverjeva potovanja* (*Gulliver's Travels*) Jonathana Swifta iz leta 1726. Po njihovi zaslugi so na visoki literarnoumetniški ravni prikazana nevarna potovanja, samotni otoki in domišljijски svetovi postali stalna vsebina otroške književnosti. Nihče pa si ob njihovem izidu ni mogel predstavljati, da bodo navdihnili toliko posnemovalcev. Ti so v naslednjih letih izdali številna podobna besedila, ki so, kar je po svoje razumljivo, tudi ideološko vplivala na bralca. Bunyanovo delo je alegorija na krščansko iskanje nebes, kakor je podobne vsebine najti v srednjeveških legendah, ki so očarale evropske bralce, kasneje pa so jih romantiki ponovno uspešno oživili. Merkantilistična in kolo-

nialistična ideologija Robinzona Crusoeja je danes že skoraj škandalozna, saj vzbuja vtis, da tuje kulture skoraj ne poznajo drugega kot suženjstvo in ljudóžerstvo. Delo hvali tako individualizem kakor tudi pravico človeštva do izkoriščanja narave. Swiftova besedila sledijo idejam *Utopije* Thomasa Mora in prikazujejo izmišljene družbe, ki svoje bivanje krojijo po nekih drugačnih zakonih, kot jih poznamo v resničnem svetu.

Literatura od nekdanj razširja ideologije. Nikoli ni bilo drugače in pogosto se avtorji tega sploh ne zavedajo, povprečen bralec pa nanje tudi ni pozoren. Po Freudu gre za neke vrste pomoto, ki obelodanja nezavedne motive, po Jungu pa za napako kulturnega značaja, ki razkriva kolektivne načine mišljenja, v katerih prepoznavamo arhetipe. Toda vrnimo se h Camusu. Vse, kar si in kar misliš, se zrcali v vsem, kar napišeš, četudi sam nimaš tega namena. In če se kot avtor želiš pri bralcu dobro ali boljše zapisati, ti preostane ena sama možnost. Postati moraš boljši človek, dober namen namreč ne zadostuje.

Poleg tega se v ideološkosti literature kažejo vedno tudi prepričanja kulturne in literarne usmeritve, ki jima avtor pripada. Do tega spoznanja smo prišli šele z razvojem psihoanalize in metod besedilne kritike, bistveno pa je nanj vplivala dediščina šestdesetih let, ko se je utrdil ponos na lastno kulturno identiteto tudi pri dolgo časa zatiranih narodnostnih skupnostih in ko se je razvil občutek solidarnosti do sočloveka in manjšinskih ali večinskih skupin brez možnosti za lastno odločanje. Zavzemanje za državljanske pravice, feministično gibanje, boj črncev za enakopravnost, naraščajoča protiimperialistična nastrojenost, okoljevarstvena prizadevanja in druge ideološke pridobitve novejšega časa so pripeljale do spoznanj, da je otroška literatura mlade ljudi stoletja vzgajala v duhu prilagajanja veljavnim vzorcem

obnašanja. Ti pa so bili neredko nepravilni, neprimerni, nemoralni in nastrojeni proti osnovnemu človekovemu dostojanstvu. Naj navedem svoj lasten primer. *Zgodbe iz tisoč in ene noči* sem že od malega izredno rada brala. To seveda ni otroška literatura, ampak je eno izmed tistih del za odrasle, ki so ga ti namenili otrokom. Nekatere zgodbe so mi bile bolj pri srcu kot druge, vse pa sem večkrat prebrala. Knjigo sem znova vzela v roke šele pred dvema letoma in presunila me je s svojimi rasističnimi ter seksističnimi vsebinami. Se je mogoče besedilo spremenilo? Ne, jaz sem se spremenila, in sicer zato, ker se je spremenila družba, v kateri živim. Afriški bralec bi bil najbrž bolj občutljiv za take vsebine in bi, glede na stoletja trajajoče in sramotno ravnanje s črnici, odbijajoče odlomke o črnih sužnjih opazil že pri prvem branju. Sama sem za to potrebovala veliko več časa, toda v mojem okolju je bilo le malo črncev, ki bi znali brati in bi imeli dostop do takih besedil, še manj pa je bilo takih, ki bi bili o tem pripravljeni kaj napisati in ki bi napisano sploh lahko objavili. Tako bi namreč druge bralce opozorili na globoko zakoreninjene predsodke, ki se skrivajo v tej klasični zbirki pravljic. V svetu je moralo priti do neke vrste tihe revolucije, ki mi je odprla oči, da sem problematičnost takega pisanja lahko opazila sama.

Avtorji nekaterih prispevkov na kongresu so že pred menoj natančno in analitično prikazali rasistične in seksistične vsebine, ki se že kar tradicionalno pojavljajo v otroški literaturi in h katerim pomembno prispevajo tudi ilustracije. Sama teh dejstev ne bom ponavljala, saj predvidevam, da so splošno znana, k problematiki pa dodajam nekaj načelnih razmislekov.

Prvega sem že omenila in ga na tem mestu le na kratko povzemam. Pisnega literarnega besedila brez ideoloških primesi ni, in tega ne smemo pozabiti.

Drug razmislek se nanaša na dejstvo, da je otroška literatura izjemno primerna za prenašanje ideoloških sporočil in da se v te namene tudi pogosto izrablja. Otroci se pred tem sami ne morejo braniti, razen tega pa otroške knjige ves čas svojega obstoja izhajajo pod vplivom raznih interesov, ki literature sploh ne bi smeli zadevati.

Književnost za odrasle je do pred nekaj leti praviloma izhajala v okvirih literarne tradicije, po novem pa to ne velja več. Založbe so spremenile svoje marketinške strategije in knjige so danes predvsem tržno blago. Odvisne so od povpraševanja, nastajajo po naročilu in z namenom, da jih bodo kupci prebrali in zavrgli. Včasih so se rojevale iz umetnikovih potreb, izražale so njegove človeške vzgibe in bralcu prenašale njegove misli, občutke in fantazije. Niso ga želele vzgajati, pa tudi povpraševanju na trgu se niso prilagajale. Sicer so se razlikovale po kakovosti, vendar so praviloma temeljile na istih vzgibih kot druge oblike umetnosti.

Za otroško literaturo česa takega ne moremo trditi. Najboljša dela za otroke so sicer res nastajala iz avtorjevih izraznih potreb, vendar so se tudi ta po izidu nujno in usodno zapletla v mrežo tržnih in drugih interesov, o katerih sem že govorila.

Najprej so se ujela v past pedagoškosti, otroško literaturo so nekateri od nekdaj izrabljali v poučne namene. V njihovem imenu so morale zgodbe pravilno potekati, značaji so morali biti resnični, neredko je bilo treba prilagajati celo jezik. Taki posegi so onemogočali čisto in izvorno moč umetniškega besedila in ga oblikovali v poslušen instrument šolskega sistema ali drugih didaktičnih namenov.

Druga nevarnost je temeljila na dejstvu, da so otroško literaturo vse od takrat, ko je nastala in ko so jo poimenovali s tem imenom – mislim predvsem

na razmere v Angliji v 19. stoletju – uvrščali v kategorijo zabavne literature. Sicer je najti nekaj izjem, na primer dela Lewisa Carolla, večinoma pa so bile otroške knjige namenjene obdarovanju. To pomeni, da so trgovci računali predvsem s prodajo v predbožičnem času in tako zadovoljevali potrebe kupcev. Poleg tega so časopisi pogosto objavljali pustolovske zgodbe v nadaljevanjih. Ker pa je tudi časopis v osnovi tržno blago, so bile te razumljivo namenjene za zabavo čim širšega kroga bralcev in so s tem zviševale naklado. Jeffrey Richards z univerze v Manchesteru nas v svoji knjigi z naslovom *Imperialism and Juvenile Literature* (Imperializem in mladinska literatura) opozarja: »Zabavna literatura je ena izmed možnih oblik seznanjanja z najvažnejšimi družbenimi načeli in navadami, s prevladujočimi vzorci delitve družbenih vlog in z legitimnimi cilji delovanja neke družbe.«

Gre torej za obliko socialnega nadzora, za skrben izbor tem, s katerimi je treba seznaniti pripadnike neke družbe. Georg Orwell v enem izmed svojih esejev piše, da »so najslabše knjige pogosto najbolj vplivne prav zato, ker jih praviloma prebiramo v zgodnjem otroštvu«. Romanopisec Henry James, ki je konec 19. stoletja pisal o prihodnosti romana, pa ironično komentira: »V splošnem pregledu sodobne literature pa najbolj preseneča dejstvo, da pisatelja in založnika preživljajo predvsem mladi ljudje, dečki in deklice ... Literatura za otroke – tako jo bomo imenovali, da se bomo lahko razumeli – je industrija, ki je ne smemo podcenjevati in ki zavzema četrtino celotne literarne scene. Kdor piše za šolarje, lahko danes tudi brez slave zelo obogati.«

Tržne zakonitosti izdajanja šolskih knjig in množične literature zanikajo avtorjevo svobodno ustvarjanje, čeprav le-to sodi h genezi literarnega dela. Pravzaprav se da za otroke dobro in uspešno

pisati, če pišemo o ljubezni, varnosti in pri tem mislimo na lepo navado pripovedovanja zgodb v okrilju družine – tako sta recimo pisali Carol in Beatrix Potter. Čim pa se avtor naravna na abstraktno množico morebitnih bralcev, je ustvarjalne svobode konec. Prizadevanje, da bi bilo besedilo čimvečkrat prebrano, namreč vedno premaga čiste notranje vzgibe besednega ustvarjanja.

Ko so po nemirnih šestdesetih letih na univerzah in drugih področjih zavladale nove in zahtevnejše metode literarne kritike, so prišle na dan ne tako redke skrite oblike ideologij v literarnih besedilih za otroke, ki so marsikoga presenetile, prav tako kot mene lastna spoznanja o ideološki naravi *Zgodb iz tisoč in ene noči*. Ob tem je povsem nesmiselno razpravljati o tem, ali so se ideološke vsebine namenoma ali naključno znašle v literaturi, odločilnega pomena je le rezultat. Gotovo je bilo marsikatero delo namenoma ideološko, kar včasih potrjujejo avtorjeva pisma, dnevniki, intervjuji in podobno. Zelo pogosto pa fenomen ideološkosti spominja na kuhanje kave. Kakor za kavo namreč velja tudi za uradno ideologijo družbe, v kateri avtor živi: kavna usedlina ostane na dnu posode, voda, s katero smo kavo skuhal, pa se je navzela njenega okusa, vonja in barve. Na enak način se besedilo navzame pomenov nečesa, kar že vnaprej bistveno vpliva na avtorjevo ustvarjanje, čeprav o tem odkrito ne spregovori. Tako na primer pogosto slišimo in beremo, da je poslušnost sama po sebi odlika in da imajo odrasli pravico do varuštva nad otroki, ker so starejši in ker več vedo. To je prevladujoča domneva in zato nas ne sme čuditi, da otroška literatura tradicionalno zagovarja in celo krepi vse oblike podrejanja avtoritetam. Podobno kot si Robinson Crusoe domišlja, da sme po nekakšni božji pravici (*droit divin*) zaslužiti Petka, tudi v najbolj priljubljenih otroških zgodbah beremo o neumnih,

zaostalih in lenih neevropskih narodih, ki so na svetu izključno zato, da delajo po navodilih civiliziranih »belcev«. Zato nas ponovno branje klasične otroške literature, ki smo jo prevzeto prebirali v otroštvu, lahko kaj hitro privede do neprijetnega zardevanja. Ko tako v povsem novi luči opazujemo znanega doktorja Dolittlea, kako se nežno pogovarja z živalmi, opazimo, da je v resnici »veliki beli zaščitnik«, ki domorodce kot človeška bitja tako ponižuje, da so založniki ob ponovnih izdajah celo izpuščali nekatere odlomke tega priljubljenega besedila. In kaj se skriva za čarobnimi nadčloveškimi sposobnostmi čudovite Mary Poppins? Predvsem množica rasiističnih klišejev.

Po taki »moreči viziji revolucije v tretjem svetu« ni čudno, da so se mladi bralci začeli bati tako imenovanih domorodcev, saj so v njih prepoznavali le še primitivne, neumne in nasilne ljudi, prav take, ki jih vsakič, ko ju pustolovščine odpeljejo daleč od svojega varnega gnezda v belem zahodnem svetu, srečata tudi Miki Miška in Racman Jaka.

Martin Greene v svoji študiji z naslovom (*Dreams of Adventure, Deeds of Empire*), ki jo je objavil leta 1880, raziskuje tradicijo pustolovskih in akcijskih romanov, na primer Scotta, Kiplinga in Conrada, ki so nastali po vzoru Kingstona in Ballantyna, dveh piscev zabavnih romanov za mladino in jo na presenetljiv način povezuje z idealom moškega v vznemirljivi imperialistični družbi. Poleg tega jo zoperstavi drugi vrsti tradicionalnega romana 19. stoletja, ki poudarja bolj ženske, finejše in občutljivejše značaje ter prednosti domačega ognjišča in ki jo zastopajo Jane Austen, Georg Eliot, sestre Brönte, pa tudi Henry James, D. H. Lawrence in Thomas Hardy. Zanje so rezultati Greenove analize porazni. Jasno pokažejo, kako so ideali moškosti, ki se na primer kažejo v sijaju vojaške konjenice ali v predpisih javnih šol, ki

morajo vzgajati pravega angleškega kavalirja, tesno povezani z imperialističnimi ekspedicijami. Te zakrivajo kolonializem in sledijo vzorcu, ki se do obisti ponavlja: pogumen junak zapusti deželo, se spusti v številne dogodivščine, pri katerih ga spremljajo očetovski misijonarji ali karikirani domorodci, ki varajo lastne tovariše, nazadnje pa premaga še vse sovražnike in se bogat vrne domov. Pustolovščine se dogajajo na vseh koncih sveta, vendar vedno v stereotipnih okoljih in med klišejskimi domačini: v Kanadi in na visokem ledenem Severu med Eskimi, v brazilskem pragozdu med tamkajšnjimi domorodci, na Zanzibarju in Madagaskarju med puščavskimi in sleparskimi Arabci, v geografsko nedoločenih delih Afrike, kjer med črnci in divjimi zvermi skoraj ni razlike, v Alžiriji, kjer so največja nevarnost pirati in podobno. Islam in druge tako imenovane primitivne religije so zaničevane, tuja ljudstva ne premorejo ene same pozitivne lastnosti. Tovrstno literaturo v celoti označuje naslov Ballantynovega romana *The Settler and the Savage*. Če morebiti še vedno dvomite, navajam opis enega izmed takšnih divjakov iz Ballantynove knjige *Six Months in the Cape* iz leta 1879. Pri tem opozarjam na dejstvo, da je možno vse izjave o divjakih prenesti tudi na otroke, torej imamo pred seboj nekakšen pedagoški program. Ballantyn pravi: »... razumen otrok — pa tudi zelo poreden otrok. Treba mu je vzeti orožje in preprečiti njegove zahteve in poskuse, da bi belega moža vrgel v morje. Podučiti ga je potrebno o božji potrebi po miru med ljudmi, ga skrbno nadzorovati in pametno zadrževati, da se bo razvil v moža s principi... Divjak ima brez dvoma pravico do enakih zakonov kot belec, vendar ne tudi enakih privilegijev.«

Naslednji korak v tovrstni literaturi vodi v dosledno zagovarjanje imperialističnega ekspanzionizma. Tu prednjačijo

izjemno priljubljena dela G. A. Hentyja. Njegov junak je običajno petnajst ali šestnajst let star mladenič, čigar družina doživi hude udarce usode. Sam se zaplete v eno izmed britanskih vojn, se tam dobro izkaže in se spozna z znanimi junaki zgodovine. Po vrsti zapletov, zasledovanj, ujetništev, begov in bojev se srečno vrne v Anglijo in se ustali kot zemljiški posestnik. Najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da so domačini v teh romanih otročji, leni in neumni ljudožerci, ki žrtvujejo celo svoje tovariše. Edina izjema so zvesti služabniki, čeprav so tudi ti surovi, primitivni in vraževerni, torej manjvredni.

Dela, ki so nastala v drugih deželah ali so jih napisale ženske, pogosto sledijo enakim vzorcem in s tem opravičujejo avtorjeva ideološka stališča. Dobro je, če se pri tem spomnimo na baronico Orczyjevo, junakinjo iz knjige (*The scarlet Pimpernel*), ki odkrito zanika francosko revolucijo, ali pa recimo na besedila grofice von Segur, ki vedno znova poudarja, da sta poslušnost in prilagodljivost najvišji odliki otroške dobe. Enako stališče zasledimo v Nemčiji in Italiji: *Picko in Packo*, (*Max und Moritz*) *Struwwelpeter* in predvsem Ostržek, ki je igrača, pa se z njo ni dovoljeno igrati. V začetku 20. stoletja v Italiji zasledimo podoben primer literarno zahtevne, vendar ideološko preobloženo knjige za otroke. Gre za delo z naslovom *Srce* avtorja Edmonda di Amicisa, ki slavi patriotske vrednote in vojna junaštva. Prav tako je zanimivo opazovati dela vidnih ameriških klasikov, na primer Marka Twaina, Jamesa Fenimoreja Cooperja ali Louisa Maya Alcottia iz Združenih držav oziroma Monteiro Lobata iz Brazilije. Ob tem ugotovimo, da so kljub visoki literarni kakovosti besedil, ki bralca očarajo in prevzamejo, svetovnonazorsko in vrednostno precej prozorni in tako sledijo nelepim ideologijam svojega časa. Tako se Jacku Londonu celo zapiše, da lite-

rarna dela že vnaprej temeljijo na jasno načrtanih ideoloških namerah. Očitno gre za zavestno početje: ideologija ni le obroben rezultat avtorjevih namenov, pač pa si ta prizadeva za posredovanje ideoloških vsebin.

Kakorkoli že, ideologija je vsekakor prisotna in avtorji pri tem ne morejo biti nevtralni. Z naštevanjem podobnih primerov bi lahko v nedogled nadaljevali, saj jih je najti tudi pri najbolj priljubljenih in uspešnih avtorjih 20. stoletja. Frances Hodgson Burnett nam recimo predstavi junake, ki so živeli v Indiji, in vse, kar so iz tako bogate in stare kulture prinesli domov, so sužnji in naključno ujeta opica. Tudi v knjigi *Čarli in tovarna čokolade* (*Charlie and the Chocolate Factory*) Roalda Dahla naletimo na ideološke klišeje. Tako so Umpi-Lumpiji opisani kot divji, neumni, nesposobni in čustveno prazni črnci iz Afrike, katerih življenje nima nobene vrednosti in tako tudi njihova smrt nikogar ne gane. Na svetu so le za to, da jih izrabljamo kot delovno silo. Vrsta odklonilnih kritik je po letu 1973 Dahla pripeljala do tega, da je izpustil nekaj rasističnih odlomkov, vendar negativnih vrednot, ki jih besedilo posreduje, s tem ni dosti omilil.

Celo *Pika Nogavička*, vsestransko priljubljena super deklica se izkaže za katastrofo, če razmislimo o njenem videnju tujega. Brez težav bi nas lahko popeljala okoli sveta, vendar nikoli po razvitih državah, saj se odlično spozna le na dežele v razvoju. A pri njej ne pomeni Avstrije, ampak Argentino: »Pravkar premišljam sama pri sebi in hvalim, kako imenitne šole imajo v Argentini ... Tam se začno semestralne počitnice tri dni po koncu novoletnih počitnic ... Računati se tam v šolah sploh ne učijo, in če najdejo otroka, ki ve, koliko je 7 in 5, mora ves dan stati v kotu ...«. B se nanaša na Brazilijo: »Sploh pa hodijo v Braziliji vsi ljudje z jajcem v laseh. Zato tudi ni pri njih nobenega plešca.« Tudi C ne po-

meni Kanade, ampak Kongo: »v Belgijskem Kongu ni niti enega človeka, ki bi govoril resnico. Vsi ves dan lažejo. Začno že navsezgodaj okoli sedmih in ne jenjajo lagati, dokler sonce ne zaide. Če se bo torej še kdaj zgodilo, da se bom zlagala, mi poskusita odpustiti in pomislita, da mi laž uide samo zato, ker sem bila nekoliko predolgo v Belgijskem Kongu.«

Najti je še precej podobnih primerov: v Egiptu ljudje hodijo nazaj, v Indiji po rokah in podobno. Možno je, da se mnogi bralci ob tem zabavajo, vendar praviloma na račun revnejših in obarvanih ljudi iz manj razvitih dežel. Pikinega očeta morje naplavi na ljudožerskem otoku, kjer ga nemudoma razglasijo za kralja, najbrž zato, ker v trenutku prepoznajo njegovo superiornost, Pika pa želi postati zamorska princesa. Še zanimiva podrobnost: medtem ko se Pikin oče niti najmanj ne potrudi, da bi se naučil jezika domačinov, se ti kljub svoji nevednosti in neumnosti z njim sporazumevajo v njegovem jeziku. Vse življenje živijo na otoku, vendar lahko šele Pika, bela deklica, njihove otroke obvaruje pred morskimi psi in razbojniki. Lahko da je Pika vesela in izjemno prikupna junakinja, toda njena kolonialistična drža zahteva kritično presojo.

Prav kritično branje pa je jedro problema. Če torej ideološko neobremenjenih besedil ni, se nam zastavljajo različna vprašanja, recimo: Kaj naj beremo sami in kaj otroci? Najpomembnejše vprašanje je najbrž tisto, ki sprašuje po tem, kako naj beremo. Odgovor se glasi: Brati je treba kritično. Problema ne rešimo, če kakšno knjigo cenzuriramo, če čtivo predpisujemo ali prepovedujemo, kar je dandanes kar pogosta oblika cenzure, čeprav po mojem totalitarne in zato povsem nesprejemljive. Sprijazniti se s cenzuro je nespametno dejanje, saj ta enostavno ne deluje. Kdor želi kakšno knjigo prebrati, bo do nje

prišel po taki ali drugačni poti, kar prav dobro vedo vsi, ki so kdaj prebirali prepovedane knjige. Razen tega cenzura tudi ničemur ne služi. Ideologija je namreč prisotna povsod, in ne le v knjigah za otroke. Najdemo jo v filmih, video igrinah, pesmih, časnikih in časopisih, učbenikih, pa tudi v učiteljevih razlagah, reklamah, igračah, modi itd. Otroci so ji torej nenehno izpostavljeni, celo v otroških slovarjih jo je zaslediti. Tu so eksotične besede in nevsakdanja obleka pogosto ponazorjeni z rabo pri manjšinskih ljudstvih, kakor je pokazala zelo zanimiva študija Barbare Schram (*D is for Dictionary, S is for Stereotyping*). Slovarji, ki naj bi bili objektivni, nevtralni in strogo namenski, v resnici krepijo seksistične klišeje. Tega ne počnejo le z ilustracijami, ampak tudi s tem, da neprehodne in trpne glagole ter negativno konotirane samostalnice in pridevnike sistematično povezujejo z ženskimi oblikami zaimkov, imen, podob. V vseh slovarjih, ki jih je raziskala, se besede *voditi, odločati, plavati, moder, močan* nanašajo na dečke, in *plah, boječ, napačen* na deklice. Da ne boste mislili, da Barbara Schram pretirava, navajam nekaj primerov, ki jih je najti na prvi strani enega izmed najbolj znanih angleških slovarjev za otroke:

ABLE

John is able to touch his toes. (John se lahko dotakne prstov na nogi.)

Ann is not able to touch her toes. (Ann se ne more dotakniti prstov na nogi.)

AT

John is at the top of the ladder. (John stoji na vrhu lestve.)

Ann is at the bottom of the ladder. (Ann stoji na dnu lestve.)

ASLEEP

Jenny is asleep. (Jenny spi.)

AWAKE

Bob is awake. (Bob je zbujen.)

In kaj lahko storimo, če je vsak rezultat kulturnega delovanja, torej tudi vsaka knjiga ideološko obremenjena? Mislim, da je potrebno predvsem trezno in pametno delovati. To v prvi vrsti pomeni, da izboljšamo sposobnosti za kritično branje in da se nenehno sprašujemo, ali besedilo lahko koga užali. Povod za užaljenost je včasih že kritično pisanje o kakšnem diktatorju ali rasistu. Ko gre za otroke in otroško literaturo, moramo tudi sami prebrati knjige, ki jih berejo naši otroci. Le tako se bomo lahko z njimi o čtivu pogovarjali ter jih opozorili na mesta, ki skrivajo ideološke vsebine. Pogosto bomo ob tem ugotovili, da se otroci kritičnega branja hitro naučijo in celo hitreje kot odrasli najdejo ideološko vprašljive izjave. Hkrati se jih naučijo tudi zavrniti, saj ugotovijo, da se svet zaradi tega ne bo podrl in da knjigo lahko še naprej z zanimanjem berejo in ob branju uživajo. Z vsem, kar preberemo, se ni potrebno strinjati, kakor se tudi z ljubljenim človekom ne strinjamo vedno. Kritično branje je torej čudovita možnost in priložnost, da se naučimo svobodno živeti v demokratični in večkulturni družbi. Še posebej je kritično branje učinkovito takrat, ko ga spremlja iskren smeh. Večina klišejev je namreč izrazito smešnih in ker jih nikakor ne moremo vzeti zares, je humor najboljša pot, da jim pridemo do živga.

Takoj ko zavestno začnemo s kritičnim branjem, ne bo nobeno besedilo več napačno. Poznamo veliko zanimivih in občudovanja vrednih del, ki kar čakajo, da jih bomo z navdušenjem prebrali. Zato je škoda našega časa in energije za branje knjig, ki so nastale le zato, da jih lahko takoj spet zavržemo. V tem primeru je mnogo bolje, da čas izkoristimo za igro. Bralec, ki svoje čtivo izbira po kriterijih kakovosti, bo našel čudovite knjige in bo tako nagrajen z bogatimi doživetji, hkrati pa bo postal manj odvisen od množične ponudbe na knjižnem

trgu in se naučil distancirati od umetniško nezahtevnih besedil. Na tej poti se bo dotaknil »instiktivne energije in domiselnosti, ki sta osnova vsakemu umetniškemu delu«, kakor je povedala Alison Lurie v svoji knjigi z naslovom *Don't Tell the Grown-Ups — Subversive Children's Literature*. Kritično branje nas pripelje do močne želje po neodvisnosti, iz katere hkrati izhaja tudi literatura, ter nas usposobi za prepoznavanje pravih umetniških del. Alison Lurie je v svoji študiji na odličen način dokazala, da na večino klasikov otroške literature nismo pozabili tudi zaradi tega, ker so se na satiričen način lotili konvencionalne družbe odraslih ter se tako neposredno obrnili na moč domišljije pri mladih bralcih. Pika Nogavička konec koncev ne navdušuje s komentarji oddaljenih krajev, ampak z željo, da ji ne bi bilo treba vsak dan v šolo, da bi se lahko nenavadno obnašala, se včasih zlagala ali si izmislila stvari, ki jih imajo odrasli za laž in podobno. Ostržek nam je pri srcu tudi zato, ker kljub pritiskom družbe vztraja in živi tako, kot pritiče leseni igrači. Freud bi rekel, da princip veselja prevladuje nad principom realnosti. Ostržek šele na koncu spremeni mnenje, vendar ne iz strahu pred kaznijo, ampak zaradi ljubezni in želje, da bi postal tak, kot so ljudje, kar pa lahko doseže le s pomočjo solidarnosti. Mary Poppins nas privlači, ker se upira strogi avtoriteti staršev in s svojimi iznajdbami obogati kulturno brezbarvno okolje, v katerem živi.

Skriven vrtiček, po katerem vsi hrepenimo, ni kraj, ki bi nas čakal že pripravljen, temveč je kraj, kjer prevladujejo spomini in kjer ni odraslih, ki se niso pustili zapeljati ljubezni. Je kraj, kjer je dovolj prostora za svobodo in velike stvari, ki jih dosežemo s prijateljstvom, povezanostjo z naravo ali z delom, pa tudi s tem, ko se odrečemo poslušnosti in se ponorčujemo iz odraslih, z njimi podebatiramo ali pred njimi kaj skrijemo.

V nekem drugem vrtu, v zelenjavnem vrtu gospoda McGregorja pa se nam lahko zgodi, da bomo izgubili svoje čevlje in oblačila in da bomo skupaj s Petrom Rabbitom resno tvegali. Pa vendar se v ta vrt vračamo, s seboj vzamemo še bratranca kot recimo Benamina Bunnyja. Tudi nesramna in neprevidna veriverica Squirrel Nutkin se nam zdi privlačna, tudi Toada iz dela *Toad Hall in the Wind in the Willows* imamo radi, čeprav je neumen, nepopoljšljiv, neodgovoren in domišljav. Čeprav laže in se obnaša kot kriminalcec ter ne upošteva družbenih norm, zmeraj ubeži kazni in zaporu.

Na podoben način pri Marku Twainu občudujemo Toma Sawyerja in Huckleberryja Finna, čeprav so ju avtoritete v času njenega nastanka močno kritizirale. Mark Twain je dogodivščine zapisal kot odgovor na zahtevo po knjigah za pridne fante (goody-goody boy's books) in tako njegovi junaki lažejo, kadijo, špricajo šolo, se ponoči skrivoma plazijo od doma, se več dni ne prikažejo ter z goljufanjem pridejo do nagrad. In dobro je, da vse to počnejo, saj živijo v mestu, kjer v cerkvi vlada dolgčas, v šoli tiranija, na splošno pa zlaganost.

Podobnih primerov je nešteto. Oseba, ki najbolj navdušuje v *Otoku zakladov*, je lopov Silver. Peter Pan gre v svojem poveličevanju svobode in odklanjanju odraslosti tako daleč, da sploh noče odrasti. Alice se prav tako norčuje iz šolskega sistema in vljudnega obnašanja, povrhu pa še dvomi v kraljičino avtoriteto. Po Alison Lurie Alice nikakor ni pridna deklica, kot bi jo bilo pričakovati v razcvetu viktorijanske dobe, saj ni ne prijazna ne sramežljiva in ne ubogljiva, ampak aktivna, pogumna in nestrpna oseba, ki izredno kritično ocenjuje odraslo okolje, s katerim se srečuje.

Vsem, ki se za tematiko zanimate, v branje toplo priporočam že omenjeno in izjemno knjigo Alison Lurie. Poglobili boste svoj kritičen pogled na prevrat-

niške vsebine mnogih klasikov otroške literature, recimo na dogodivščine Medveedka Puja ali na Tolkienovo delo *Middle-Earth*, na moderne domišljijske zgodbe Edith Nesbitove ali pa ljudske pravlјice. Tudi če natančneje pretresemo sodobne avtorje, povsod zasledimo podobne subverzivne vsebine. Najti jih je v delih Japonca Mioka Matsutamisa in Avstralke Patricie Wrightson, podobno pišejo Monteiro Lobato in Lygia Bojunga Nunes iz Brazilije, Maurice Sendak in Virginia Hamilton iz Združenih držav, Gianni Rodari iz Italije in Christine Nöstlinger iz Avstrije, Graciela Montes in Maria Elena Walsh iz Argentine, Annie Schmidt iz Nizozemske, Peter Härtling in Michael Ende iz Nemčije, Alki Zei iz Grčije, Jose Maria Sanchez Silva in Montserrat del Amo v Španiji ter Alan Garner v Veliki Britaniji. Tudi za mladinske romane Tormoda Haugna in Marie Gripe ter slikanice Helmeja Heinaja ali Tomija Ungererja velja podobno. Večina najboljših otroških knjig iz različnih držav na tak ali drugačen način govori o mislih in občutkih, ki jih na splošno odklanjamo, se norčuje iz častivrednih oseb in pretiranih teženj po družbenem ugledu, dvomi o vladajoči eliti in se zoperstavlja avtoritetam ali pa enostavno odkrito pove, da cesarjevih novih oblačil ni.

Poleg kritičnega prebiranja in izbiranja dobre literature obstaja še tretja možnost za srečanje z neštetimi ideološkimi vsebinami v knjigah za otroke, raznovrstna dieta namreč. Od malih nog vedno znova poslušamo pregovor o enem jabolku dnevno, s katerim se ubranimo zdravnika. Dober in pameten nasvet, čeprav ne vemo natančno, ali naj jemo samo jabolka ali pa mogoče jabolka, hruške in podobne sadeže. Razen tega je priporočljivo uživati še banane in ananas, kivi in mango, pa tudi raznovrstno zelenjavo, stročnice in žita, meso in jajca, ribe in perutnino, mesne izdelke

in kosmiče. Popolnoma enako velja za prehrano duha in razuma. Če bi otroci brali le eno vrsto knjig, recimo samo dela enega avtorja ali besedila iz določenega kulturnega okolja, mogoče samo knjige, ki so izšle pri isti založbi ali v isti zbirki, bi bila njihova duhovna prehrana pomanjkljiva, odpornost bi padla in znašli bi se v veliki nevarnosti, da duševno zbolijo. Če pa se knjige začnejo med sabo pogovarjati, lahko pridobi le bralec.

Predvidevam, da se strinjamo, da literature brez ideoloških vsebin ni. Te so lahko jasno poudarjene ali pa prikrite in se jim nikakor ne moremo izogniti. Otroci se lahko še posebej hitro zapletejo v njihove mreže, če poznajo enega samega avtorja ali besedila iz enega samega kulturnega okolja. V tem pogledu naša razmišljanja sovpadajo s cilji in nalogami, ki si jih je zastavila IBBY: raznovrstna otroška literatura naj skupaj s prevodi pripomore k boljšemu razumevanju med narodi in pot naj bo vedno dvosmerna. Če bo deklica iz Argentine ali Braziliije, iz Konga ali iz katerega koli konca sveta prebrala švedsko knjigo o Piki Nogavički, bo sebe in Švedsko bolje razumela, četudi besedilo vsebuje nekaj neprimernih komentarjev o njeni deželi. Če pa švedska deklica nikoli ne bo imela priložnosti prebrati kakšne argentinske ali brazilske knjige, bo pot spoznavanja le enosmerna. Ker ne bo spoznala drugih kultur, se bodo predsodki, ki so razširjeni v družbi in ki se pojavljajo tudi v knjigi Astrid Lindgrenove, še utrdili.

Trdno sem prepričana, da se pred ideološkimi prevladami in manipulacijami lahko uspešno ubranimo le takrat, ko znamo kritično brati in izbirati čtivo po literarnih kriterijih kakovosti ter ko nam je na voljo čimveč raznovrstnih besedil.

Danes pogosto govorimo o politični korektnosti, vendar se mi zdi, da ne prinaša zadovoljivih rezultatov in je zato

ne morem priporočati. Ni izključeno, da gre pri tem le za neko obliko naivnega razmišljanja, ki ne pozna vzgibov umetniškega ustvarjanja in je zato v nevarnosti, da se bo kljub dobrim namenom izrodila in prešla v pretiravanje. Problematično je, da ne dopušča stikov z drugičnim in medsebojnega vplivanja. Izvira iz političnih in pedagoških krogov, zato lahko otrokom kaj hitro začne kratiti pravico do pravih umetniških besedil. Izjava, da si Picasso ne zasluži hvale, ker je slabo ravnal z ženskami, ali da je Hemingway slab pisatelj, ker je bil do žensk sovražno nastrojen in je poleg tega še lovil nedolžne živali v Afriki in ljubil bikoborbo, je absurдна, podobni komentarji pa se nanašajo tudi na otroško literaturo.

Medtem ko sem pripravljala predavanje, sem v časopisu naletela na dva podobno ekstremna primera. V Veliki Britaniji je direktorica šole, ki jo obiskujejo predvsem revnejši otroci, učencem prepovedala brezplačen ogled baletne predstave Romeo in Julija, in sicer z obrazložitvijo, da je balet neprimeren za otroke, ker govori o sramotni heteroseksualni ljubezenski zgodbi in ne pove, da obstajajo še druge oblike ljubezni. V Združenih državah pa so na neki šoli na Long Islandu odpovedali gledališko izvedbo Petra Pana, ker je temu nasprotovala delegacija združenja Native Americans. Nesmiselno in absurdno je na tak način uničevati prizadevanja ljudi z najboljšimi nameni ter razširjati nezaupanje in preganjavico. Namesto tega je potrebno pisati zgodbe, ki bodo tako dobre kot tiste o Romeu in Juliji ter Petru Panu.

Ko se zavedamo, da literarna besedila nujno vsebujejo ideološke primesi in nanje odkrito opozorimo, pa ne smemo zanikati pravice do drugačnih mnenj. Sicer sveta ne bo konec. če nismo strpní do drugačnega, vendar bi taka nestrpnost zelo verjetno pripeljala do konca

napisane besede. Lahko se znajdemo v položaju, kot ga je slikovito opisala Margaret Atwood v svoji pripovedi *There was*

one iz knjige *Good Bones*, ko bodo vse zgodbe in celo vsi stavki prepovedani, knjiga pa zapisana smrti.

Priporočena literatura:

Lurie, Alison: *Don't Tell the Grown-Ups – Subversive Children's Literature*. Bloomsbury, London, 1990.

Richards, Jeffrey (ur.): *Imperialism and Juvenile Literature*. Manchester University Press.

Stinton, Judith (ur.): *Racism and Sexism in Children's Books, Writer and Readers*. Publishing Cooperative, London, 1979.

Prevedla Vida Jesenšek

POGLED NA SVOJE DELO

INTERVJU Z JANJO VIDMAR*

Menite, da ilustracije vplivajo na branje knjig? Ali je po vašem mnenju dovolj le zanimiva naslovna stran in sam naslov knjige; bolj vpadljiv, boljši je (kot recimo Aknožer, ki je zelo posrečena tvorjenka)?

Ilustracije vsekakor tvorijo pomemben segment teksta na nižji starostni stopnji, ko je otrok še v fazi predoperativnega načina mišljenja. Do neke mere se strinjam z Nikom Grafenauerjem, ki pravi, da naj bi bila prva besedila podana otrokom celo brez ilustracij, tako da bi besedilo v otroku sprožilo lastno domišljjsko predstavo. Po drugi strani pa ne moremo mimo dejstva, da ilustracije bogatijo in izzivajo svet otroške domišljije. Toda v najstniških letih je pri bralcih z že razvitim formalno-logičnim mišljenjem ta imaginativna plat potisnjena v ozadje. Dober mladinski roman ali povest lahko polnokrvno zaživi tudi brez ilustracij. Pri mojem delu *Aknožer* so ilustracije prijetna poživitev, vendar zaradi njih delo samo ne pridobi na vrednosti.

Vse vaše knjige niso ilustrirane. Kako to?

Ilustrirane so: *Aknožer*, *Klovn iz Strahovskega dola* in *Čudni vitez*. Prva zato, ker je z enakimi ilustracijami v nadaljevanju izhajala že v *Pilu*, drugi dve pa zato, ker naj bi lenega bralca na nižji starostni stopnji pritegnili do te mere, da bi ju vzel v roko. Deli se med seboj razlikujeta na snovno-tematski ravni,

tako da v *Klovnu*, ki sodi v žanr srhljivke, nenavadne, groteskne ilustracije že same do neke mere vizualizirajo strah. Toda to je besedilo, ki je bilo načrtovano natančno tako, da ga dopolnjuje ilustracija. Ne vem, če bralec pri trinajstih, štirinajstih potrebuje ilustrirano besedilo. Mar se ga v dobi elektronskih medijev ne posiljuje z vseh strani z vizualizacijo, ki spodbuja miselno neaktivnost?

Torej ne odločate sami, kdo bo ilustriral vaše knjige?

Ne. To predlaga urednik in podobna klavzula stoji tudi v avtorski pogodbi. Po mojem mnenju znajo dobre mladinske povesti in romani tako ali tako že sami dovolj plastično zaživeti v bralčevi domišljiji. Nisem še slišala najstnika, ki bi se pritoževal, češ, fej, ta roman pa ni ilustriran. Pravlјice pa naj tudi v prihodnje bodo ilustrirane, saj je tam slika tekst.

Z ilustratorjem torej sploh ne sodelujete? Mu niti ne namignete, kaj vam je všeč, kaj od njega pričakujete...?

Ne. S plastičnostjo besedila dovolj zgovorno nadomestimo ilustracije, česar pač v pravlјicah, namenjenih majhnim otrokom, ni mogoče. Menim, da bi bile ilustracije v mladinskih romanih včasih celo moteče.

Aknožerja je ilustriral Ivan Ribič. Ste se zanj odločili vi?

* Pogovor je nastal marca 2000 v okviru seminarja iz mladinske književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani, posredoval nam ga je dr. Igor Saksida.

Ribič je ilustriral besedilo že v Pilu. Ker se z Igorjem pozna že z Akademije za likovno umetnost, kjer sem nekoč študirala slikarstvo, ni bilo dvoma, da bo Igor svojo nalogo dobro opravil.

Kako bi komentirali njegove ilustracije? Ste zadovoljni z njimi?

Slog diši po stripu in je v interakciji z besedilom, ki na lahkoten in nevsiljiv način opisuje stereotip današnje najstnice. Nemara gre del zaslug, da je *Aknožer* knjiga, ki jo mladi izredno radi prebirajo, tudi ilustracijam.

Moj prijatelj Arnold nima ilustracij. Ali je vzrok temu tudi dejstvo, da je knjiga izšla šele potem, ko se je na televiziji iztekla istoimenska nadaljevanka?

Ne. Za to obstajajo formalni razlogi. Zbirka Dober dan, roman!, ki izhaja pri DZS, ni ilustrirana, ker pač dela znotraj zbirke sodijo v zvrst mladinskih povesti oziroma romanov. V tej zbirki sta izšli še dve moji deli: *Princeska z napako* in *Peklenške počitnice*. V tovrstni literaturi ne vidim potrebe po ilustracijah, še več, menim, da bi delo, kakršno je *Princeska z napako*, ilustracije deklasirale.

Ste sami izbrali to zbirko?

Ne. Že tedanjemu uredniku Borisu A. Novaku se je zdel scenarij za nadaljevanko vreden prozne obdelave. S tem je potem soglašala tudi nova urednica Breda Rajar. Naslovnice v omenjeni zbirki ilustrira Alenka Vogelink, sploh je celotna zbirka zelo estetskega videza, tako da reflektira nekakšno spoštovanje do knjige same. In nekaj podobnega lahko trdim tudi za zbirki *Odisej* in *Sinji galeb* pri Mladinski knjigi.

Ali kot mladinska pisateljica vidite konkurenco v drugih medijih, predvsem v televiziji, pa tudi v internetu?

Konkurenca je neizbežna. Knjiga postaja le eden od medijev na tržišču. Torej

je na nas, na založnikih in avtorjih, da bralca prepričamo, zakaj je medij, ki mu ga ponujamo, privlačnejši od drugih. Konec koncev tudi televizija med poplavo kiča nudi kakovostne oddaje, oddaje, ki so dobrodošle za pridobivanje informacij, za otrokovo spoznavanje dialektike sveta. Današnjemu otroku knjiga ne more nuditi tistega izziva kot nekoč. Toda lahko mu da košček intimne, trenutke s samim seboj, ki se izgublja v poplavi potrošniške mrzlice. Sama raje preberem dobro knjigo, kakor si ogledam dober film. Kajti svet, ki ga v meni zbudi knjiga, je drugačen od sveta, ki ga je taista knjiga vzbudila pri nekem drugem bralcu. In ko knjigo preberem drugič ali tretjič, mi vzbudi vedno drugačne predstave. In zato ne potrebujem ilustracij. Film pa je režiserjeva vizija sveta in meni preostane le, da se identificiram z njim ali pa ga zavrnem. Zato mi pomeni knjiga svojevrstno terapijo. Ne le tista, ki jo ustvarjam sama, marveč tudi ona, ki jo prebiram in v svoji domišljiji, poustvarjam.

Se biti pisateljica sploh še splača, ker imate takšno konkurenco v drugih medijih?

Ne, finančno se gotovo ne splača. Zato pa počnem še druge reči: pišem scenarije za filme, nadaljevanke, reklame, sodelujem pri podelitvah bralnih značk, gostujem v knjižnicah, lektoriram, skratka delam vse, do česar se dokopljejo moji lačni prsti. Danes so okoliščine pisateljem precej nenaklonjene; založbe so tržno naravnane in urednikov ne zanima več umetniškost besedila, marveč le njegova komercialna vrednost. To v večini primerov velja le za domače izvirno leposlovje, pri prevodni literaturi so kriteriji drugačni.

Pišete tudi scenarije. Koliko ste jih doslej že napisali?

Zdaj pišem devetega. Od osmih projektov so bili trije realizirani. Če bo vse

po sreči, se bo podobno godilo tudi zadnjemu.

Radi vključujete v svoje knjige različne medijske podobe (kot na primer Moj prijatelj Arnold)?

Pravzaprav z izjemo Arnolda S. v moji literaturi ne domujejo medijske zvezde. Pa še mišičnjak Arnold je bil v kontekst scenarija vključen zaradi specifičnih okoliščin, ki botrujejo življenju glavnega junaka. Današnji otrok je obkrožen s potrošniško miselnostjo odraslih, zato je čedalje bolj osamljen in izgubljen. Glavni junak nadaljevanke in knjige *Moj prijatelj Arnold* je tako prepričan, da bi si z uveljavljeno podobo Arnolda S. pridobill ugled pri dekletih. Vendar si ga nazadnje pridobi s pametjo, kar žal ni uspelo resničnemu Arnoldu Schwarzenegerju, ki kljub doktoratu iz ekonomskih znanosti ostaja bebec akcijskih filmov.

Ali je sploh kakšen vpliv filmskih junakov na vaše like?

Ne. Lahko bi bil Martin Krpan ali Peter Klepec, vendar omenjena junaka izhajata iz ljudskega izročila, za tega pa vemo, kako antifolklorno deluje dandanašnji pri cyber podmladku.

Ste vse knjige napisali po naročilu?

Ne, po naročilu so nastali le *Junaki petega razreda* in *Moj prijatelj Arnold*. Preostanek mi je narekovala preveč dejavna domišljajska žilica. Moj življenjsko pisateljski moto se glasi: ena knjiga na leto, ki zateži, in ena do dve, ki potem zategnjene živce sproščata.

Koliko prej ste imeli naslov za scenarij Moj prijatelj Arnold?

Naslov je zrasel na režiserjevem zelniku. Moj zelnik za tovrstno početje nima okopane gredice, le razraščen plevel. S tem me je rešil tudi zagate, kakšen naj bo pravzaprav odnos med dečkom in filmskim junakom, saj se sama do tega

večplastnega vprašanja nekako nisem mogla dokončno opredeliti. Režiserju gre zasluga tudi za naslov *Junaki petega razreda*. Vse drugo sem mukoma izkopala na lastnem vrtničku.

Se vam zdi, da ste bolj uspešni kot pisateljica ali kot scenaristka?

Ne vem. Kaj se zdi vam? Vsekakor sem kot pisateljica trenutno bolj prepoznavna, saj že od leta 97 nisem imela nobenega realiziranega filmskega projekta, kar pa me niti ne pekli pretirano, ker sem po svojem ustroju, ha, ha, ha, iz pisateljskega testa.

Sedaj pa spet pišete scenarij?

Prijavljeno imamo literarno in filmsko dejavnost in bilo bi krivično, če občinstva ne bi posiljevala tudi s svojimi scenarističnimi idejami. Osebnost mi je ljubša literatura, vendar svojo empatijo tudi pri scenarijih odlično eksploatiram. Poleg tega je za ustvarjanje scenarija potrebna velika disciplina, kar je za mojo gostobesednost prava klofuta. Film in knjiga sta dva različna medija, ki imata vsak svoje zakonitosti.

Imate svojo internet stran, kjer se predstavljate?

Ne.

Ste v tej smeri že kaj razmišljali?

Ne, ker me to ne zanima.

V nekem intervjuju ste rekli, da so slovenski filmi in tudi literatura »visoka umetnost«. Kako vi to »znižate« oziroma poskrbite, da bralci rajši segajo po domači literaturi in gledalci po domači filmski produkciji?

Nekje sem že izjavila, da sodim med avtorje, ki so tako zelo vpeti v ta čas, da niti v literaturi ne smejo izgubiti tal pod nogami. Sploh si ne drznem presegati realnosti, katere vzvodov še vedno ne dojemam povsem, kako neki naj

potem zaplujem čeznjo? Za nas Slovence je znano, da moramo vsako reč pospraviti na svoje mesto in da se v ropotarnici različnih teženj in hotenj ne najdemo dobro. Kriteriji, ki pri nas evalvirajo umetnost oziroma kulturo sploh, so tako visoki, da smemo biti povsem pomirjeni, ker jih malone nihče ne dosega.

Ste torej uspešna mladinska pisateljica. Prebrala sem, da je vaša želja uspeti kot pisateljica literature za odrasle. Zakaj?

Literaturo za odrasle sem ta hip postavila na stranski tir, ker me je pisanje mladinskih besedil povsem obsedlo. Literatura za odrasle ne pozna omejitev, mladinska pa jih potrebuje zaradi specifične perspektive. Želim si, da bi znala združiti segmente trivialne literature, ki mlademu bralcu nudi trda tla pod nogami, z zahtevnejšimi prvinami. Rada bi zaorala brazde, ki bodo klile tudi čez dvajset, trideset let. Kajti nekatera filozofska vprašanja so večna. In vsak od nas išče odgovore nanje po svojih najboljših močeh.

Povedali ste nam, da pišete novo knjigo. Ali nam lahko zaupate, kakšna bo njena vsebina?

Dve knjigi mi bosta izšli letos. Prva bo govorila o slovenski vojni, druga pa o

zunajzemeljski energiji in sodi v napovedano nadaljevanje *Junakov petega razreda*.

So to tisti Dosjeji X, ki ste jih napovedovali?

Res je. V knjigi odpiram vprašanje o prihodnosti človeštva oziroma o smislu njegovega obstoja. Po vsej knjigi so razpršeni drobci o izvoru življenja, o njegovi namembnosti, skratka nekakšna civilizacijska klasifikacija. Glavni junaki na koncu izpuhtijo. Nekaj podobnega se bo zgodilo vsem nam, s to razliko, da otroci potrebujejo srečen konec in ga v knjigi tudi dobijo, za nas odrasle pa nisem tako zelo prepričana.

Bo potem sledilo nadaljevanje, da bo mo to izvedeli?

O nadaljevanju ta hip ne razmišljam. Upam, da bo knjiga otrokom všeč, četudi se bojim, da zaradi nekaterih zahtevnejših segmentov ne bo ravno med najbolj priljubljenimi. Je že tako, da otrokom z učnim načrtom vsiljujemo določen tip literature in se jim potem v vsej silni preobremenjenosti upre vsakršno poglobljanje v najbolj preprosta in obče veljavna življenjska vprašanja, ki jih živijo vsak dan, ne da bi se pomudili ob njih.

Hvala za pogovor.

OCENE – POROČILA

EKRANIZACIJA KNJIŽEVNIH DEL

Vsakršen prenos katere koli literarne zvrsti v drug izrazni medij, še posebno audiovizualni – kakršna sta film ali televizija – pomeni vsebinsko in tudi oblikovno močan poseg v izvirno književno delo. Zato morajo biti književna dela, ki dovoljujejo take prenose skrbno izbrana, pa še ob skrbni presoji niso vsa dela enako primerna in poskusi se pogosto ponesrečijo.

Izrazna sredstva književnosti in filma so med seboj tako različna, da se včasih pri prenosih prav najboljše lastnosti književnega dela povsem izgubijo. Za mnoge romane in pripovedi velja, da se bolj kot s konkretnimi dogodki ukvarjajo z refleksijo o dogodkih, človeških značajih, njihovih čustvenih razmerjih ipd. Ta del književnega dela nam pisatelj predstavi v obširnih, slogovno bogatih opisih. Bralec se ob prebiranju takega dela lahko vrne na mesto opisa, ga še enkrat – ali celo večkrat – prebere, da si lahko ustvari svoj povsem individualni vtis pisateljevega izpovednega hotenja. Ta »odprtost«
branja, ki sega na čustveno, filozofsko in ontološko raven, je posebna odlika književnosti in dobri avtorji jo s pridom uporabljajo. Ogled filmskega dela ne omogoča neposrednega ponovnega ogleda in je zato omejeno na enkratno doživetje sporočila.

Seveda obstajajo tudi literarni žanri, pustolovski, kriminalistični, zgodovinski, ki so zasnovani na povsem konkretnih opisih konkretnih dogodkov in to na izrazito realističen način.

Temeljno izrazno sredstvo, s tem pa tudi značilnost filma (in tudi televizije) je slika. In temeljna značilnost slike je njena neposredna, skoraj otipljiva konkretnost. Film se najprej izraža s slikami, šele na drugem mestu je beseda, pa naj bo to dialog, opis ali komentar. Filmsko sliko omejuje njen izrez, zato lahko samo pogojno govorimo o popolni dokumentarnosti filmske slike, kajti to dokumentarnost določata režiser z odločitvijo o vsebini slike in filmski snemalec z izborom kota snemanja in velikosti slikovnega izreza.

Druga lastnost filmske slike je ta, da nagovarja gledalca samo s svojo vsebino. Odvijanje dogajanja na platnu je tako intenzivno in med seboj tako povezano, da konkretnost slike povsem prevzame gledalca in mu ne dovoljuje, da bi svojo pozornost »odtrgal«
s slike in jo namenil čemur koli, kar je zunaj konkretne slike.

Zato tudi pravimo, da film »prikazuje«
dogodke, ne pripoveduje o njih. Prikazovati pa je mogoče samo uprizorljive dogodke. Zelo težko ali skoraj nemogoče je prikazovati opise čustev, razmišljanj, dilem, izraznih odtenkov ljubezni, sovraštva ipd.

Ko se filmski avtorji odločajo za ekranizacijo književnega dela, se odločajo predvsem za delo s številnimi in pestrimi dogodki, ki jih je lahko »odigrati«, neizbežne opise, ki označujejo same like ali njihove duševne povezave in ki jih je literarni avtor pustil v opisih, pa dra-

matizirajo in pripišejo nosilcem dogajanja.

Ekranizacija književnega dela, ki ima poleg dogodkov tudi bogat opisni del, prav zaradi obveznega črtanja »neuprizorljivih« opisov osiromaši delo do te stopnje, da smo postavljeni pred vprašanje, ali je taka ekranizacija sploh še dopustna.

Zgradba filmske pripovedi je največkrat linearna. Redko kdaj se scenaristi in režiserji odločajo za časovne preskoke, saj le-ti gledalce, ki so navajeni nepretrganega gledanja slike, motijo in jim drobijo razumevanje zgodbe. Avtor književnega dela pa je pri časovni konstrukciji svoje pripovedi povsem svoboden, časovna komponenta ga ne omejuje, preskoki v bližnjo ali daljno preteklost ali neznano prihodnost so povsem običajni.

Včasih se scenaristi pri težavnih ekranizacijah opisnih delov književnega dela odločajo za komentatorja, ki kot zunanji poročevalec razlaga neuprizorljive, toda za razumevanje pripovedi neizbežne

informacije. Ker je vloga takega komentatorja izrazito neosebna, deluje odtujevalno in že zato ne more nadomestiti poudarjeno osebnega avtorjevega opisa. Torej gre za izhod v sili.

S povsem drugačnimi problemi se srečuje radiofonski prirejevalec književnega dela. Radio s svojo zgolj slušno komponento je zagotovo bližje branju književnega dela kot konkretnost filmske slike. Radio tako v večji meri sproža poslušalčevo domišljijo, ki jo film na drugi strani duši. Toda radiofonski prirejevalec je pred drugo težavo. Dogajanja pustolovske literature in podobnih žanrov ne more podoživeti v tisti meri, kot to uspeva filmu. To dogajanje mora »prevesti« v drugačno besedno obliko, v poročilo, komentar, spominsko pripoved ipd. Zato pa so radiu z različnimi radiofonskimi pomagali na voljo tiste literarne oblike, ki jih v filmski izvedbi nikoli ne bomo videli.

Tone Frelih

HOMOSEKSUALNA IN LESBIČNA LITERATURA ZA OTROKE

V svetovni književnosti srečamo poleg homoseksualne literature za odrasle tudi tovrstno literaturo za otroke.

Homoseksualnost je pri nas še vedno obravnavana kot tabu tema, o kateri ljudje spregovorijo le, ko je treba povedati o nekom, da je umrl zaradi aidsa, kuge 20. stoletja. Nekateri še vedno obravnavajo homoseksualnost kot bolezen, drugi o tej temi sploh ne govorijo, nekateri pa, če že morajo, o tej temi govorijo z največjim gnusom, ki ga premorejo.

In če smo že odrasli tako različni in homoseksualnost obravnavamo na tako različne načine, kako naj jo potem razlo-

žimo otrokom, ki vedno hočejo vse vedeti in jih vse zanima? Mnoge mame o tem molčijo in otroško vedoželjnost uspešno zatirajo. In kaj preostane otroku, ki odgovora na vprašanje ne dobi? Najlažje bo odgovor dobil pri drugem odraslem človeku ali pa se bo o temi pogovarjal s prijatelji, mogoče si bo ogledal film, ki ima homoseksualno vsebino. Več je načinov, ki otroka pripeljejo do odgovora.

Zelo dober način, ki otroku pomaga, da samostojno poišče odgovore na vprašanja, ki ga zanimajo, je branje literature. V svetu, pa tudi pri nas si različne založbe prizadevajo, da bi natisnile čim-

več otroških enciklopedij, leksikonov in knjig, ki bi otroka vzpodbudile, da bi odgovore poiskal sam.

Med tujo literaturo lahko najdemo tudi knjige o homoseksualnosti in lesbičnosti ter knjige, ki opozarjajo na problematiko otrok, ki imajo lesbične ali gejevske starše.

Ena takih je *Daddy's Roommate* (Očkov sostanovalec). Priznati moram, da sem se za to knjigo odločila iz gole radovednosti, saj si nisem predstavljala, kako bi lahko pisatelj (v tem primeru Michael Willhoite) otrokom razložil, kaj je gej. Še bolj se je moja radovednost povečala, ko sem na naslovnici opazila, da je knjiga namenjena otrokom, starim 2–6 let. In kako avtor razloži mladim bralcem, kaj pomeni biti gej? Literarnemu junaku Nicku to razloži mama, ki mu pove, da biti gej pomeni le drugačno obliko ljubezni. Tako mladi junak izve, da se imata njegov očka in »stric« Frank rada, in je vesel zanju. Vesel pa je tudi za mamico, ki ima rada Nickovega očima.

Slikanica nas počasi pripelje do trenutka resnice, ko je otroku treba odgovoriti na zastavljena vprašanja.

Daddy's Roommate pa ima tudi nadaljevanje; to je slikanica, ki jo je avtor napisal po šestih letih od izida prve

knjige. Naslov druge slikanice je *Daddy's Wedding* (Očkova poroka) in v njej avtor nadgradi prvo zgodbo s poroko Nickovega očeta in »strica« Franka.

Poleg teh dveh slikanic sem pri založbi Alyson iz Los Angelesa našla še celo vrsto drugih knjig na to temo. Med njimi bi rada omenila zelo lepo knjigo o lesbištvu, ki nosi naslov *Heather has two mommies* (Heather ima dve mamicici). Avtorica Leslea Newman nam pripoveduje o tem, kaj se zgodi z malo Heather, ki živi v srečni družini z dvema mamicama, ko prvič pride v vrtec in jim vzgojiteljica Molly pripoveduje pravljico, v kateri nastopa tudi očka. Heather postane žalostna, saj ona nima očka. Vzgojiteljica pa vsem v skupini lepo razloži, da ni pomembno, koliko mamic in koliko očkov ima družina, ampak so pomembni ljudje, ki v neki družini živijo in se imajo radi.

V teh slikanicah sta zelo lepo razloženi homoseksualnost in lesbičnost. Če bi se tudi pri nas držali pravila »Vsi enaki, vsi enakopravni«, bi bilo dobro, da bi se tudi pri nas našla založba, ki bi omenjene knjige prevedla in jih ponudila našemu trgu. Ta je, kar se tovrstne mladinske literature tiče, še zelo prazen.

Izidora Ferfolja

BRALNI KLUBI ZA SREDNJEŠOLCE

Bralna značka Slovenije, ki premore pravo armado (približno 150.000 tekmovalcev) osnovnošolskih bralcev, je ob koncu meseca oktobra 2000 z naslednjim dopisom nagovorila ravnatelje, profesorje slovenščine in knjižničarje srednjih in poklicnih šol:

Bralna značka, gibanje za pospeševanje bralnih navad in širjenje bralne kulture, je letos septembra dopolnila štirideset let delovanja. V tem dolgem

obdobju rasti in uspehov so bile seveda tudi krize, celo ostre kritike in dvomi o smislu njenega obstoja. Toda gibanje se je izkazalo za žilavo in živo, dovetno za mnoge spremembe in novosti. Še več: množica odličnih mentorjev je desetletja pomagala razklepati spone okostenelega pouka, zato v novi devetletki bralna značka ni ohranjena le kot neobvezna interesna oblika, temveč njene številne vsebinske in metodične prvine prepoznamo v pre-

novljenih učnih načrtih za slovenščino in v izbirnem predmetu literarni klub.

Prepričani smo, da bi tudi v srednjih in poklicnih šolah ta prostovoljna dejavnost lahko uspešno zaživela. In ker tudi mi verjamemo, *da je branje največja in najbolj koristna pustolovščina v življenju, za katero si lahko poplačan z vsemi zakladi sveta* (te misli je v letošnji programske knjižici literarnih gostovanj na šolah in v knjižnicah zapisal Evald Flisar, predsednik Društva slovenskih pisateljev), smo se – opogumljeni z rezultati ankete med srednješolskimi profesorji – odločili, da vas povabimo k sodelovanju.

Ker vas glede na začetek šolskega leta nagovarjamo pozno (a gotovo ne prepozno), pričakujemo, da se bo za predlagani projekt odločila le peščica zagnancev. Z njimi (vami) bomo po opravljenem delu skrbno analizirali prednosti in slabosti zamišljenega programa in ga prihodnje leto v bolj dorečeni obliki ponudili vsem srednjim in poklicnim šolam v okviru ponudbe izbirnega dela OIV (obveznih izbirnih vsebin).

Ko smo v izvršnem odboru Bralne značke Slovenije razmišljali o širjenju gibanja v srednje in poklicne šole, smo se odločili za obliko **klubskega delovanja** (ime zanjo naj bi izbrali dijaki sami), v kateri se spodbuja enakopraven dialog ljubiteljev branja. Dijaki naj bi se v **manjših skupinah** (največ 15 dijakov) sestajali z mentorjem in se na čim bolj sproščen, a nikakor ne povsem poljuben način pogovarjali o prebranem literarnem delu. Pri razvijanju bralnih sposobnosti pa bi za razliko od pouka namenili večjo pozornost **doživljanju besedila** oziroma raznolikosti bralnih doživetij. Splošno znano dejstvo, da bralci prilagajajo pomen literarnega dela svojemu horizontu pričakovanja in da je razumevanje literarnega dela odvisno od bralčeve življenjske in estetske izkušnje, naj ne bi bilo ovira za **dialoškost kot temeljno izhodišče klubskega dela**. Različni odzivi

na prebrano pa naj bi razen **užitka** omogočili tudi **poglobljanje recepcijske sposobnosti za literaturo**.

Dijaki naj bi v enem šolskem letu prebrali vsaj **štiri literarna dela**, ki niso na seznamih domačega branja ali maturitetnega kataloga. Predlagamo, da bi pri izboru literature dali prednost **sodobni** (kvalitetni in hkrati berljivi!) književnosti, s posebnim poudarkom na **domači** leposlovni beri (Na Gimnaziji in srednji kemijski šoli Ruše, kjer poučuje prof. Tancer-Kajnihova, vodja tega projekta, so se npr. odločili za naslednja slovenska dela: Drago Jančar: *Zvenenje v glavi* / nagrada kresnik za najboljši slovenski roman; po njem snemajo film, katerega premiera bo naslednje leto /, Vinko Möderndorfer: *Nekatere ljubezni* /zbirka novel, nagrajena z nagrado Prešernovega sklada / in Brina Svit: *Smrt slovenske primadone* / odmevna slovenska pisateljica živi in ustvarja v Parizu; izbrani roman bo kmalu izšel tudi v francoščini). Vsak mentor naj bi imel pri izboru leposlovnih del popolno **svobodo**, na Bralni znački Slovenije pa mu bomo radi pomagali z nasveti. Vsekakor si želimo, da bi mentor znal prisluhniti tudi željam svojih dijakov.

In nagrada za vloženo delo? Letos predvsem bogatejše notranje življenje.

Predlagamo pa, da bi dijakom, ki bodo redno obiskovali bralni klub priznali izbirni del OIV, mentorjem pa dodatno delo tudi finančno stimulirali.

Pri Bralni znački Slovenije bomo skušali za mentorje pripraviti kratek izobraževalni seminar.

Če se boste za sodelovanje odločili, vas prosimo, da se pisno ali po telefonu oglasite na Bralno značko pri ZPMS; Miklošičeva 26, Ljubljana, tel. 01/2323353, 2316 760, 4344 908, faks 01/2311658 (gospa Manca Perko).

Predsednik Bralne značke Slovenije
Tone Partljič

SIMPOZIJ O MIRI MIHELIČ

9. novembra letos je bil v Prešernovi dvorani Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani simpozij o Miri Mihelič, ki ga je ob 15-letnici pisateljice smrti pripravil Slovenski center PEN (v sodelovanju z Mestno občino Ljubljana, NUK in SAZU). Pisatelji in literarni zgodovinarji so na njem predstavili in ovrednotili zelo plodno in raznovrstno delo te ugledne dame slovenske književnosti. Miheličevo opredeljuje predvsem romanopisje, ki temelji na družinski kroniki meščanskega okolja. Tematiko in slog njenih romanov sta podrobneje predstavili dr. Helga Glušič in dr. Silvija Borovnik. O njenih delih za otroke, ki imajo v slovenski mladinski književnosti nespregledljivo mesto (če-

prav se Miheličeva nikoli ni imela za mladinsko pisateljico), je govorila dr. Marjana Kobe. V svojem prispevku je opozorila na dejstvo, da je bila Miheličeva med prvimi, ki so po vojni revitalizirali pravljico. V koraku s sodobnimi evropskimi tokovi je ustvarjala različico sodobne pravljice, v kateri ima glavno vlogo mestni otrok in njegov doživljajski svet. Kobetova je predstavila tudi pisateljico mladinsko prozo, ki sodi v območje realistične književnosti. O zelo velikem prevajalskem opusu (več kot 80 del) Mire Mihelič je govoril prispevek Nike Kocjančič Pokorn, njeno izjemno uspešno organizacijsko delo v Društvu slovenskih pisateljev in Slovenskem centru PEN pa je predstavil Miloš Mikeln.

SIMPOZIJ (SKRIVNI) DNEVNIKI USTVARJALNEGA BRANJA ali kako povečati priljubljenost branja v osnovni šoli

Založba Rokus, največji slovenski založnik učbenikov in priročnikov na področju slovenskega jezika in književnosti, je 10. in 11. novembra 2000 organizirala v Portorožu simpozij o povečanju bralne kulture med osnovnošolci. Uvodni referat je podal dr. France Bernik, predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti in v njem izpostavil predvsem pomembno vlogo odraslih, ki lahko bistveno vplivajo na razvoj mladega človeka. Toda samo prepričani o vsestranskih prednostih branja znajo za knjigo pridobiti tudi mlade in jim tako pokazati pot v svet znanja, civilizacijskih vrednot in lepote, je menil dr. Bernik. Več kot 200 udeležencem je nato predavala vrsta najuglednejših domačih strokovnjakov (dr. Igor Saksida, dr. Manca Košir, dr. Ljubica Marjanovič-Umek, dr.

Boža Krakar-Vogel, dr. Metka Kordigel, mag. Milena Blažič in Tilka Jamnik), ki s svojim znanjem in izkušnjami prispevajo k širjenju in poglobljanju bralnih navad. V popoldanskem delu prvega dne so se jim z zelo odmevnimi prispevki pridružili še pisatelji: Tone Pavček, Niko Grafenauer ter Tone Partljič, slednji tudi v vlogi predsednika Bralne značke Slovenije. Drugi dan so potekale delavnice, na katerih so avtorji skrivnih dnevnikov: Cvetka Romih (1 in 2), Herma Groznik in Vera Žužej (3), Miha Mohor in Benjamin Gracer (4 in 5) ter Mojca Honzak in Marica Žvegljč (6,7 in 8) podrobneje predstavili vsebino in oblike dela s posameznimi dnevniki branja.

Povod za simpozij je bil torej izid **osmih delovnih zvezkov za učence** od 1. do 8. razreda in **petih priročnikov za**

učitelje, ki so jih napisali večinoma učitelji z večletnimi izkušnjami iz prakse. Projekt je nastajal pod strokovnim vodstvom **dr. Igorja Saksida**, uveljavljenega teoretika in predavatelja mladinske književnosti na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Projekt je povezan s prenovo pouka slovenščine v osnovni šoli (dnevnik so tudi v učnem načrtu devetletke), zato dosledno **upoštevata načela sodobnega komunikacijskega pouka književnosti**, ki se je v slovenski didaktiki uveljavil v sredini devetdesetih let. Model temelji na ustvarjalnem pogovoru med besedilom, mladim bralcem in učiteljem. Branja ne opredeljuje le kot poti za spoznavanje predpisane učne snovi, ampak postavlja v ospredje bralčeve interese, njegova pričakovanja, posebej pa interakcijo med besedilom in bralcem. Dnevnik naj bi tako kot pouk razvijali inovativno, nestereotipno in aktualno razumevanje klasičnih in sodobnih besedil. Bralcu naj bi olajšali pot do samostojnega literarnoestetskega doživljanja in mu hkrati privzgajali obšolske, torej prostočasne bralne navade. Dnevnik povezujejo šolsko branje, npr. analizo odlomka, ter samostojno branje celovitih besedil doma. Z zanimivimi spodbudami, nagovori, vprašanji želijo učencem razkriti svet branja, ki ni prisila.

Glavno načelo izbora in obravnave besedil, zajetih v dnevnik branja, je bilo:

branje je spoznavanje in doživljanje raznolikosti književnosti, kar pomeni, da so v dnevnik branja zajete **različne pisave oz. avtorske poetike** (književnost kot igra, kot prikaz resničnega sveta, kot upor, kot čudenje, kot potovanje v pravljčni svet in kot spomin na lastno otroštvo) in **različne literarne zvrsti ter vrste**. Prevladujejo prozna besedila, sledijo pesniške zbirke, najmanjši delež je namenjen dramatiki. V prvem triletnju prevladujejo pravljčna besedila; v drugem triletnju fantastična pripoved, realistična pripoved z otroškim glavnim junakom ter prvine otroške pustolovske pripovedi; v tretjem triletnju prevladujejo pripovedi z najstnico ali najstnikom kot glavno literarno osebo. V izbor so vključena **tako klasična kot sodobna dela slovenske in svetovne književnosti**.

Vsak dnevnik branja prinaša več besedil, kot jih bo povprečni bralec dejansko prebral. Dnevnik branja tako uresničujejo **načelo relativne izbirnosti**: otrokom ponujajo sklop kvalitetnih in aktualnih besedil, hkrati pa jih spodbujajo, da dnevnik dopolnjujejo tudi s svojim izborom. Dnevnik branja niso zgolj dodatek, pač pa eno od temeljnih gradiv za pouk slovenščine. Dnevnik in dejavnosti ob njih naj bi bili **tudi sestavni del nove kulture preverjanja znanja**.

Želimo jim, da bi jih učenci in učitelji z veseljem uporabljali.

OKROGLA MIZA O ETIKI V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Na petem srečanju slovenskih mladinskih pisateljev OKO BESEDE v Murski Soboti je 17. novembra potekala okrogla miza, ki jo je tudi letos vsebinsko pripravila revija *Otrok in knjiga*. Pogovor je vodil dr. Igor Saksida, z referati pa so nastopili še: Polonca Kovač, Slavko Pregl, Maja Novak, mag. France Prosnik in Vasja Cerar. Referati z razpravo bodo

objavljeni v 51. številki revije. Tokrat vam ponujamo samo nekaj utrinkov za pokušino ali teze za pogovor **o etiki v mladinski književnosti**, ki jih je pripravil moderator:

Pojem etika se v občem razumevanju povezuje s vrednostnimi kategorijami, torej z dobrim in zlim, s človeškim delovanjem v skladu z razumevanjem dobre-

ga in zlega: slovarska opredelitev govori posebej tudi o poklicni etiki (»moralna načela, norme ravnanja v določenem poklicu«). Srečanje *Oko besede* že do sedaj ni bilo brezbrizno do vprašanj načel, norm, vrednot, ki zaznamujejo literarno snovanje in njegovo vrednotenje: prvo srečanje je odgovarjalo na vprašanje, ali so knjige lahko bolne, vrednot in ideologij so se dotikale razprave o medijih in književnosti ter o stereotipih (npr. seksizem in rasizem). Že na prvem srečanju pa je M. Kobe kot odgovor na vprašanje, katere knjige so bolne, zastavila protivprašanje: *Katere knjige so zdrave?* Zdi se, da ta duhovita domislica dobro razpira tudi problemski sklop, povezan z etiko v mladinski književnosti.

Katerim vrednotam je zavezana književnost? Kako naj odstira dobre in slabe, svetle in temne, vznemirljive in prazne prostore človeške izkušnje?

Čemu oz. komu je književnost »odgovorna«? Ali obstaja višji smisel, resnica, poslanstvo, v imenu katere bi lahko književnost označevali kot etično oz. neetično?

Kako pisati etično? Kako »prenašati« etično plast v besedilu na mlade bralce?

Z ustvarjanjem vzorcev obnašanja in stvarilnih zgledov? Ali le z vzbujanjem nove občutljivosti za drugo in drugačno, z »razpiranjem očesa« za vse, kar je?

Kje je meja med etiko in moraliziranjem? Je književnost lahko v službi »višjih vzgojnih ciljev«? Kaj danes z »velikimi temami«: narod, zgodovina, država, individuum, subjekt, oblikovanje človekovega bistva?

Je knjiga etična ali neetična ne glede na kulturo, iz katere izhaja? Se o etičnih kategorijah da soditi z različnih izhodišč?

Ali je etika v vsaki knjigi enaka? Obstaja »etika (po)smeha«, etika v prikazovanju stisk, celo groze otroštva?

Kaj je z etičnostjo ustvarjalca v sodobni potrošniški družbi? Sme pisatelj razmišljati o knjigi kot o produktu, »čevlju«?

Se oblikuje nova etika v književnosti glede na sodobno družbo, v kateri prevladujejo vizualno podprte pripovedi, ki gojijo čustveno, miselno in domišljijско pasivnega sprejemnika?

Kaj menijo o etiki tisti, ki se vsakodnevno srečujejo z mladimi bralci? Ali so merila, ki dovoljujejo cenzuro: Ta knjiga ni etična, torej je ne bomo dali mlademu bralcu?

VSEBINA

RAZPRAVE

Marjana Kobe: <i>Sodobna pravljica</i>	6
Darja Mazi-Leskovar: <i>Junaki ameriškega mladinskega romana</i> <i>in njihovo dojemanje človekovih pravic ter družbene realnosti</i>	16
Rosanda Sajko: <i>Fragmenti o radijski igri (iz dnevnika radijske režiserke)</i>	23
Maruša Avguštin: <i>Józef Wilkoń</i> <i>(Sedemdeset let poljskega ilustratorja, oblikovalca in slikarja)</i>	34
Maruša Avguštin: <i>Poetično obarvan svet Mojce Cerjak</i>	38

ODMEVI NA DOGODKE

Večernica za leto 1999	41
Utemeljitev nagrade večernica Polonci Kovač za delo Kaja in njena družina (Mladinska knjiga, 1999)	41
Melita Forstnerič Hajnšek: <i>Še vedno pobiram kamne po svetu</i> <i>(pogovor s pisateljico Polonco Kovač)</i>	42
Darja Kramberger: <i>»S pomočjo knjig za otroke in mladino sem lahko prispeval</i> <i>h kulturni izmenjavi med narodi ...« (Ob 80-letnici dr. Walterja Scherfa)</i>	46

IBBY NOVICE

Tanja Pogačar: <i>27. kongres IBBY</i>	49
<i>Generalna skupščina IBBY (Vasja Cerar – član izvršilnega odbora IBBY)</i>	50
<i>Razstave</i>	51
<i>IBBY honour list 2000</i>	51
<i>Andersenova nagradjenca 2000: Ana Maria Machado in Antony Browne</i>	52
<i>IBBY kongresi 2002, 2004 in 2006</i>	52
<i>Marija Lucija Stupica pri založbi Middelhaue</i>	52
<i>Nagrada Janusz Korczak 2000</i>	53
Ana Maria Machado: <i>Ideologija in otroška literatura</i>	54

POGLED NA SVOJE DELO

<i>Intervju z Janjo Vidmar</i>	66
--------------------------------------	----

OCENE – POROČILA

Tone Frelj: <i>Ekranizacija književnih del</i>	70
Izidora Ferfolja: <i>Homoseksualna in lesbična literatura za otroke</i>	71
<i>Bralni klubi za srednješolce</i>	72
<i>Simpozij o Miri Mihelič</i>	74
<i>Simpozij (Skrivni) dnevniki ustvarjalnega branja</i> <i>ali kako povečati priljubljenost branja v osnovni šoli</i>	74
<i>Okrogla miza o etiki v mladinski književnosti</i>	75

CONTENTS

ARTICLES

Marjana Kobe: <i>Modern Fairy Tale</i>	6
Darja Mazi-Leskovar: <i>Heroes of the American Children's Novel and their Perception of the Human Rights and Reality</i>	16
Rosanda Sajko: <i>Radio Play Fragments (from a radio director's diary)</i>	23
Maruša Avguštin: <i>Józef Wilkoń</i>	34
Maruša Avguštin: <i>Poetično obarvan svet Mojce Cerjak</i>	38

RESPONSES TO THE EVENTS

»Večernica« for the Year 1999 to Polonca Kovač	41
Argument of the Jury	41
Melita Forstnerič Hajnšek: <i>Interview with the Winner</i>	42
Darja Kramberger: <i>80th Anniversary of Walter Scherf</i>	46

IBBY NEWS

Tanja Pogačar: <i>27th Congress Held in Columbia (congress, awards, exhibitions)</i>	49
Marija Lucija Stupica with the Middelhaue Publishing House	52
The Janusz Korczak International Literature Awards of the Polish Section of IBBY (Honorary Award to Bina Štampe-Žmavc)	53
Ana Maria Machado: <i>Ideology in Children's Literature</i>	54

A VIEW OF ONE'S OWN WORK

Janja Vidmar's Interview	66
--------------------------------	----

REVIEWS

Tone Frelih: <i>Literary Works on the Screen</i>	70
Izidora Ferfolja: <i>Homosexual and Lesbian Literature for Children</i>	71
Reading Clubs for Secondary School Students	72
Symposium about Mira Mihelič	74
Symposium »The Secret Diaries of Creative Reading«	74
Ethics in Children's Literature (a round-table discussion)	75

OTROK IN KNJIGA

50

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revija sta ob finančni podpori Ministrstva za kulturo založili
Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta Maribor

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 3000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

Takoj moram pripomniti, da bistvenih oblikovno-realizacijskih razlik med radijsko igro za odrasle in »tisto« za otroke ni. Oblikovno-estetske zakonitosti so pri obeh enake, saj tako prva kot druga ustvarjata samo z besedami in zvoki. Če izvzamem tematski in idejni aspekt, je razlika pri oblikovanju akustičnega gradiva in tehničnih izrazil le v tem, da je treba pri stvaritvah za otroke še bolj paziti na jasnost in preglednost, kar pa je navadno delu samo v korist.

Rosanda Sajko: *Fragmenti o radijski igri*

Wilkoňovi značilnosti sta poetično doživljanje narave in bogata fantazija. Čeprav trdi, da pri delu misli na otroka, hkrati priznava, da je njegovo ustvarjanje vendarle predvsem likovna in fantazijska igra, v katero se spontano vživlja. O tem nas prepričujejo njegove številne, še posebej živalske slikanice. Brez ohranjanja otroškega čustvovanja kot neizčrpne zakladnice idej in brez velikega slikarskega znanja, poznavanja umetnosti preteklih dob ter domišljjskega bogastva, ki ga vnaša v svoje likovne pripovedi, bi njegova umetnost ne bila tako privlačna hkrati za otroke in odrasle.

Maruša Avguštin: *Józef Wilkoň*

Z vsem, kar preberemo, se ni potrebno strinjati, kakor se tudi z ljubljanim človekom ne strinjamo vedno. Kritično branje je torej čudovita možnost in priložnost, da se naučimo svobodno živeti v demokratični in večkulturni družbi. Še posebej je kritično branje učinkovito takrat, ko ga spremlja iskren smeh. Večina klišejev je namreč izrazito smešnih in ker jih nikakor ne moremo vzeti zares, je humor najboljša pot, da jim pridemo do živega.

Ana Maria Machado: *Ideologija
in otroška literatura*

OTROK IN KNJIGA	MARIBOR 2000	LETNIK 27	ŠT. 50	STR. 1–80
-----------------	--------------	-----------	--------	-----------