

OTROK
IN
KNJIGA
59



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*

59

2004

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 številka na leto; od leta 2003 izhajajo tri številke letno.
The Journal is Published Three-times a Year 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;
iz tujine: Meena G. Khorana (Baltimor), Lilia Ratcheva - Stratieva (Dunaj) in Dubravka Zima (Zagreb)

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

Sekretar uredništva/*Secretar*: Robert Kereži

Časopisni svet/*Advisory Board*: Vera Bevc, Andrej Brvar, Tilka Jamnik, Metka Kordigel, Darja Kramberger, Jakob J. Kenda, Tanja Pogačar, Dragica Haramija, Slavica Rampih Vajzovič (predsednica/*President*) in Darka Tancer-Kajnih

Redakcija te številke je bila končana maja 2004

Besedila v rubriki Razprave – članki so recenzirana

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 Otona Župančiča/*Children's Library Ljubljana – Oton Župančič Library*

Naslov uredništva/Address: Otrok in knjiga, Rotovski trg 6, 2000 Maribor, tel. (02) 23-52-107 in 23-52-106, telefax: (02) 23-52-127, elektronska pošta: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si

Uradne ure: v četrtek in petek od 9.00 do 13.00

Revijo lahko naročite v Mariborski knjižnici, Rotovski trg 2, 2000 Maribor, elektronska pošta: revija@mb.sik.si.
Nakazila sprejemamo na TRR: 01270-6030372772 za revijo Otrok in knjiga

RAZPRAVE – ČLANKI

Maria Nikolajeva
Stockholm

ODRAŠČANJE* Dilema otroške književnosti

1. Tristopenjski proces odraščanja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Predminljivi čas v mladinskem leposlovju

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Protislovne želje

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

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

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

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

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

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

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

4. Karnevalsko leposlovje

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Žensko iskanje

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

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

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

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

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

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

6. Minljivi čas v mladinski književnosti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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

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

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

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

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

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

Summary

GROWING UP: THE DILEMMA OF CHILDREN'S LITERATURE

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

Peter von Matt
Zürich

KAJ JE BILO PREJ: KURA ALI JAJCE?*

O stvarjenju sveta v luči otroške fantazije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ *Die Serapions-Brüder*, str. 238

⁷ *Die Serapions-Brüder*, str. 249

⁸ *Die Serapions-Brüder*, str. 250

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Prav tam.

¹⁰ *Die Serapions-Brüder*, str. 251

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

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

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

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

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

¹¹ *Die Serapions-Brüder*, str. 252

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

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

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

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

Prevod Tanja Pogačar

Summary

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

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

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

OKO BESEDE 2003

Osmo srečanje slovenskih mladinskih pisateljev Oko besede je tudi tokrat potekalo v Murski Soboti, in sicer 7. in 8. novembra 2003. Kot zmeraj doslej je za pester in bogat program poskrbelo Podjetje za promocijo kulture Franc-Franc, ki ga poosebljata Feri Lainšček in Franci Just.

V petek dopoldne so potekali obiski pisateljev po pomurskih osnovnih in srednjih šolah. Ob 15. uri se je v hotelu Diana začel simpozij, ki je stalnica srečanj Oko besede, zvečer pa je bila v Salonu Murske republike še slavnostna podelitev sedme večernice, nagrade za najboljše slovensko izvirno mladinsko literarno delo, izdano v preteklem letu. Nagrado, ki jo podeljuje Časopisno-založniška hiša Večer iz Maribora, je tokrat prejela pisateljica Marjana Moškrič za knjigo *Ledene magnolije* (gl. *Otrok in knjiga* št. 58, str. 76–79). Simpozij tradicionalno pripravlja revija *Otrok in knjiga*, na njem pa pisatelji in različni strokovnjaki vsak s svojega zornega kota osvetlujejo določeno aktualno vprašanje v mladinski književnosti. Doslej se je zvrstilo že osem simpozijev, na njih pa so udeleženci srečanj obravnavali naslednje teme:

1995: Nekateri aktualni problemi slovenske mladinske književnosti

1996: Ali so knjige lahko bolne?

1997: Mladinska književnost v času elektronskih medijev

1998: Seksizem v mladinski književnosti

1999: Etika v mladinski književnosti

2001: Humor v mladinski književnosti

2002: Drugačnost v mladinski književnosti

Simpozijско gradivo je revija *Otrok in knjiga* večinoma tudi objavila (razen prvega in četrtega simpozija).



Tema lanskega simpozija je bila **SLIKANICA V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI**. Zamislili smo si ga dvodelno: kot predstavitev krajših referatov, ki ji je po odmoru sledila okrogla miza, na katero smo povabili tudi nekatere urednike in ilustratorje.

Izhodiščne misli in vprašanja za razpravo je pripravila urednica revije *Otrok in knjiga* Darka Tancer-Kajnih, ki je bila tudi moderatorica simpozija:

IZHODIŠČNE MISLI IN VPRAŠANJA

Glede na vsebino oz. namen slikanice delimo na:

- leposlovne ali iluzijske (v njih imamo opraviti s kvazirealnim literarnim svetom, njihova temeljna intenca je vzbujanje estetskega užitka) in
- izobraževalne ali poljudnoznanstvene, ki ponujajo informacije iz empiričnega sveta (čim starejšim otrokom so namenjene, tem večja in zahtevnejša je stopnja njihove dokumentarnosti).

Kako sta oba tipa slikanic zastopana na slovenskem knjižnem trgu in kako na največjem sejmu otroških knjig v Bologni?

Slikanica kot posebna zvrst knjige oz. specifična kategorija mladinske književnosti sledi razvojnemu obdobjem otroka v širokem starostnem razponu od predbralnega do zgodnješolskega obdobja. Zato je razumljivo, da se je izoblikovalo več zahtevnostnih stopenj, ki se odražajo tako v zunanji obliki kakor tudi v likovni in besedni vsebini.

Kako se to dejstvo odraža v naših založniških programih? Zakaj je slovenska ilustracija kljub velikemu številu slogovno zelo različnih likovnih ustvarjalcev skoraj povsem omejena na otroške knjige?

Osnovna značilnost klasične literarne slikanice je prav gotovo ta, da je intenziteta njenega sporočila v enaki meri odvisna od kvalitete besedila in ilustracije, zato lahko v primeru uspešno realizirane temeljne zahteve te specifične književne vrste govorimo o likovno-tekstovnem monolitu.

Kateri pogoji morajo biti izpolnjeni, da obstaja optimalna možnost za uresničitev takšnih umetniških stvaritev?

V slikanicah lahko najdemo vse literarne zvrsti in oblike, nedvomno pa v njih prevladujejo besedila s pravljico oz. fantazijsko in fantastično vsebino, kar se pokriva s t. i. pravljичnim obdobjem otrokovega bralnega razvoja.

Kako za vsako besedilo izbrati pravega ilustratorja? Kako lahko slikanica bralcu ponudi priložnost za obogatitev bralne zmožnosti in zakaj je ena najbolj intenzivnih in posrečenih oblik estetskega sporočanja?

Slovenska slikanica je postala pojem v naši kulturi in njeni stvarnosti šele po drugi svetovni vojni, svoj največji razcvet pa je doživela v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je uspešno lovila korak z nekaterimi najznačilnejšimi prizadevanji v evropskem in svetovnem slikaniškem prostoru, kar so potrjevale tudi nagrade in priznanja na uglednih mednarodnih prireditvah in tudi prevodi slovenskih slikanic (v času od 1946 do 1975 je bilo 329 slikanic prevedenih v

17 tujih jezikov; zastopanih je bilo 46 slovenskih avtorjev in 38 ilustratorjev). Slovensko slikanico je ustvarjalo veliko število pomembnih besednih in likovnih umetnikov. Ugodna založniška klima je podpirala tudi eksperimentiranje z likovnimi izrazi. Devetdeseta leta in čas po letu 2000 je obdobje velikih sprememb na slovenski slikaniški sceni: usahnile so mnoge slikaniške zbirke, izginile so celo založbe, nekatere vztrajajo z občasnimi slikaniškimi izdajami. Hkrati pa se je prvič na Slovenskem pojavila za slikanice specializirana založba (Epta), Svetlana Makarovič pa je kot prva in doslej edina besedna ustvarjalka dobila svojo slikaniško zbirko (Svetlanovčki).

Danes je na Slovenskem slikaniška ponudba po obsegu izjemna, toda ob njej se nam nemalokrat poraja vprašanje:

Ali slovenski založniki in bralci še prisegajo na visoko umetniško raven slikaniške produkcije ali pa se vedno bolj prilagajajo zakonitostim trga?

Večina slovenskih založb se vse pogosteje odloča za izdaje prevodov tujih slikanic, s katerimi naj bi si naši mladi bralci širili in bogatili svoje kulturno obzorje, toda:

Ali prevajamo res le najboljša tuja dela? In kaj ta prevladujoča založniška naravnost pomeni za razvoj izvirne slovenske slikanice?

Upad proizvodnje izvirnih slovenskih slikanic, upadanje tržnega deleža kvalitetnih slikanic ob odsotnosti vrednostnih kriterijev in potreba po promociji kvalitetnih slikanic in kvalitetnih slovenskih avtorjev so razlogi, ki so spodbudili prizadevanja združenja založnikov v okviru GZS za uvedbo praznika in nagrade IZVIRNA SLOVENSKA SLIKANICA.

Njen namen naj bi bil spodbujanje kreativnosti in kakovosti produkcije izvirnih slikanic, spodbujanje nakupnih navad staršev za izbiro kvalitetnih del, ki razvijajo otrokovo domišljijo in jezikovno delovanje. Nagrada naj bi se podeljevala založniku, avtorju in ilustratorju vsako leto 2. aprila.

Zakaj ob večernici potrebujemo še nagrado za izvirno slovensko slikanico?

Uporabljena literatura

Marjana **Kobe**: *Slovenska slikanica v svetovnem prostoru*. Otrok in knjiga št. 4 (1976).

— *Slovenska slikanica 1976–1986*. Otrok in knjiga št. 23/24 (1986)

— *Priredbe klasičnih del iz svetovne književnosti za mladino v slikanicah za najmlajše*. Otrok in knjiga št. 1 (1972)

— *Pol stoletja mladinskih knjižnih zbirk Sinji galeb in Čebelica*. Otrok in knjiga št. 57 (2003)

Niko **Grafenauer**: *Slikanica in njeno sporočilo*. Otrok in knjiga št. 4 (1976)

Kristina **Brenkova**: *Slovenska slikanica doma in v svetu*. Otrok in knjiga št. 4 (1976)

Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945–75. Ur. Kristina Brenkova in Niko Grafenauer. Mladinska knjiga, 1978.

Maruša **Avguštin**: *18. Bienale ilustracije v Bratislavi*. Otrok in knjiga št. 52 (2001)

— *Nekaj misli o sejmu knjig za otroke v Bologni 2000 in 20001*. Otrok in knjiga št. 52

— *Ob 50. obletnici knjižnih zbirk Sinji galeb in Čebelica. Likovno razmišljanje*. Otrok in knjiga št. 57 (2003)

Robert **Inhof**: *Svet iz pajčevine. Ilustracije Marije Lucije Stupica*. Otrok in knjiga št. 54 (2002)

Referate so pripravili:

- **Marjana Kobe**, doktorica mladinske književnosti, področna urednica revije *Otrok in knjiga* za teorijo in zgodovino mladinske književnosti, avtorica temeljnih člankov o slikanici v slovenskem prostoru
- **Maruša Avguštin**, umetnostna zgodovinarica in publicistka, področna urednica revije *Otrok in knjiga* za ilustracijo, dolgoletna ravnateljica Muzejev radovljiske občine, kjer je v Šivčevi hiši edina stalna zbirka slovenske ilustracije
- **Lila Prap**, vrhunska ustvarjalka slovenske mladinske književnosti, ki je s svojimi avtorskimi slikanicami osvojila tudi mednarodne žirije in tuje založnike;
- **Lilijana Klemenčič**, knjižničarka in pravljíčarka; publicistka, ki se ukvarja s časopisno kritiko mladinske književnosti; avtorica slikaniškega besedila o Kurentu; predsednica lanskoletne žirije za Levstikove nagrade, ki je v kategoriji za leposlovje namenila prvo nagrado avtorski slikanici Mojce Osojnik *Hiša, ki bi rada imela sonce*
- **Zvezdana Majhen**, pesnica in pisateljica, tudi avtorica slikaniških besedil; psihologinja in publicistka

Uredničnemu povabilu na okroglo mizo so se odzvali še:

- **Pavle Učakar**, akademski slikar in edini profesionalni likovni urednik za mladinsko književnost v Sloveniji, z dolgoletnim delovnim stažem pri Mladinski knjigi
- **Andrej Ilc**, urednik mladinskih knjig za najmlajše bralce pri založbi Mladinska knjiga, ki v Sloveniji gotovo posveča največjo in najbolj sistematično pozornost izvirni slikaniški produkciji
- **Margareta in Janko Dolinšek** z EPTE, *založbe najlepših slikanic*, ki je s svojim projektom Knjigobube letošnja slovenska kandidatka za mednarodno nagrado (IBBY) na področju promocije branja
- **Zvonko Čoh**, akademski slikar, odličen ilustrator za otroke in mladino; slovenska sekcija IBBY ga je s knjigo *Kekec in Bedanec* predlagala za mednarodno priznanje častna lista IBBY 2004;
- **Damijan Stepančič**, akademski slikar, ki je že leta 1999 prejel na Bienalu slovenske ilustracije priznanje žirije za inovativnost, leta 2003 pa je dobil Levstikovo nagrado; ilustrira tudi učbenike in delovne zvezke

Na okrogli mizi je bilo največ govora o aktualnih razmerah na področju ilustracije pri nas. Večina razpravljalcev je menila, da je bolj kot količina v tem trenutku problem kvaliteta slikanic. Uredniki so opozorili, da so za slikanice v tujini značilne zelo visoke naklade; tudi pri nas so v zlatih osemdesetih in devetdesetih letih dosegale 15.000 izvodov, danes samo še okrog 3000. Zaradi majhnosti trga bodo slovenske slikanice najbrž zmeraj potrebovale tudi subvencije. Udeleženci so podprli pobudo za ustanovitev nagrade za izvirno slovensko slikanico. Ob soglasni podpori pa so izrazili mnenje, da bi bilo nagrado bolje podeljevati 22. oktobra, na rojstni dan Kristine Brenkove, kot je bilo napovedano ob prvem praznovanju izvirne slovenske slikanice 22. oktobra 2002. Kristina Brenkova ima kot dolgoletna urednica nedvomno izjemne zasluge za sistematični razvoj slikaniških zbirk na Slovenskem.

V nadaljevanju objavljamo vse pisno oddane prispevke.

Marjana Kobe

UVODNA BESEDA O SLIKANICI

Za uvodno besedo me je urednica revije *Otrok in knjiga* izbrala nemara zato, ker sem kot goreča občudovalka slikanic že v prvi številki prav te revije – bilo je davnega leta 1972 – objavila svoj prvi teoretski prispevek o slikanici.

Moja »odrasla« zagledanost v to specifično zvrst knjige pa ni obtičala (samo) na ravni teoretskih obravnav: že tedaj je bila empirično krepko podprta tudi z dolgoletno izkušnjo o očaranosti otroških sprejemnikov; z izkušnjo, ki sem si jo pridobivala v ljubljanski Pionirski knjižnici, saj sem vseh šestnajst let, ko sem bila v tej ustanovi bibliotekarka, vodila (tudi) ure pravljič, in vsa ta krasna leta kot pravljičarka v svoje programe s pridom vključevala slikanice, domače in tuje.

Dolgoletno vodenje ur pravljič mi je dodobra razkrilo, kaj slikanica lahko otroku da, kako silovito ga lahko doživljajsko in miselno prevzame. Močno verjamem, da imajo pravljičarke in pravljičarji današnjega časa pri urah pravljič s slikanicami podobne izkušnje.

Na vlogo in pomen slikanic v otrokovem predbralnem in začetnem bralnem obdobju opozarjajo psihologija, pedagogika in literarna veda že z rabo mednarodno uveljavljenega strokovnega termina **slikaniška starost** otroka: picturebook age, das Bilderbuchalter. Termin poudarja pomenljivi status, ki ga slikanica ima v očeh otroškega sprejemnika; in hkrati ozavešča odrasle o njenih potencialih, o produktivni funkciji te čisto posebne zvrsti knjige.

Toda slikanica ni samo **knjiga za otroke**, ali bolje: ni zanimiva samo za otroškega sprejemnika od najzgodnejše predbralne dobe naprej, v začetnem bralnem obdobju pa dotlej, dokler otrok slikanice tehnično bralno ne »preraste« in se obrne k tipu knjige z obsežnejšim tekstom; angleška stroka pravi: ko **picture book** nasledi **story book**.

Slikanica je lahko privlačna tudi za mladostnika in odraslega bralca, saj nosi, kadar je zares kvalitetna, večplastna relevantna sporočila; te podtone oz. že kar podtekst, ki se ga da razbirati na tekstovni in likovni ravni, slikanica razkriva bralcu, ki razpolaga z bolj razvitimi bralnimi strategijami kot otrok, in ima bogatejšo eksistencialno in estetsko izkušnjo.

Te vrste razširjanje, če ne že kar ukinjanje tradicionalno pojmovane zgornje recepcijske meje pa slikanico kot specifično zvrst knjige dviga v optiko bralcev vseh starosti, tudi odraslih knjižnih sladokuscev.

S tem, ko se razmikajo komunikacijske zamejitve slikaniške zvrsti knjige, izpričuje le-ta tudi simpatično odprt, nepodcenjevalen odnos do recepcijskih sposobnosti njenega (vendarle) **poglavitnega**, se pravi **otroškega sprejemnika**.

Njega slikanica nagovarja tako spoštljivo, da se njegovemu psihofizičnemu razvoju od najzgodnejše dobe naprej prilagaja v znanih treh zahtevnostnih stopnjah: najprej kot **lepirello**, ki še nima oblike knjige; nato kot slikanica, ki že ima obliko knjige, vendar z listi, ki so še iz debelega kartona ali iz drugih ustreznih trpežnih materialov – tudi to so še t. i. **igralne knjige/ giblјivke**; in slednjič kot **prava knjiga** s tankimi listi: s tem tipom slikanice otrok dokončno stopi v območje literarne in likovne umetnosti.

V ta dva svetova otroka povabi bodisi en sam avtor (**avtorska slikanica**) bodisi ga povabita **dva enakovredna avtorja**, pisec besedila in likovni ustvarjalec.

Oba tipa ustvarjalnega postopka se vsak na svoj način spoprimeta s specifičnimi zahtevami, ki jih pred ustvarjalce slikanic postavlja ta zvrst knjige.

Že večkrat sem v teoretskih tekstih poudarila, da slikanica kot likovno tekstovna celota ni preprosto samo »tenka« ilustrirana knjiga, marveč povsem samosvoja knjižna celota, ki sledi zakonitostim lastne, se pravi slikaniške zvrsti knjige. Zato slikanica tudi ni samo »vsota« enakovrednih in enakomernih deležev, likovnega in tekstovnega. Gre za mnogo več, saj slika in beseda nista v nobeni drugi zvrsti knjige tako magično neločljivo povezani in zato tudi na docela samosvoj način izžarevata skupno estetsko sporočilo. Lahko rečemo, da slikanica, kadar doseže najčistejšo avtentičnost svoje knjižne zvrsti, postane pravi **likovno-tekstovni monolit**. Ali z drugimi besedami: sprepletenost likovnega in tekstovnega deleža v **novu sozvočno celoto** se zdi poglavitna značilnost slikanice.

To dejstvo pa slikaniškemu tipu knjige – tako avtorski slikanici kakor tudi soavtorski – onemogoča, da bi polnovredno kandidirala za nagrado VEČERNICA, ki je nagrada za **literaturo**, se pravi zgolj in samo za umetnostno **besedilo**. Zato se mi zdi prav, da tudi s tega mesta v imenu tokratne žirije za VEČERNICO ponovno poudarim potrebo po posebni vseslovenski nagradi za izvirno slovensko slikanico. Te vrste nagrado poznajo vse slikaniško razvite dežele: v Nemčiji je to Deutscher Bilderbuchpreis, v Angliji Kate Greenaway Medal, v ZDA Caldecott Medal itd.

Slovenci že pol stoletja, kolikor je stara prva sistematično urejena slikaniška knjižna zbirka **Čebelica** (založbe Mladinska knjiga) nenehno dokazujemo sebi in svetu, da smo slikaniško razviti. Zato je na Slovenskem še kako aktualna nadzaložniška nagrada za slikaniško zvrst knjige; ta bi vsaj do neke mere stimulirala ustvarjalce izvirnih slovenskih slikanic, prek njih pa tudi urednike oz. založnike kvalitetnih slikaniških izdaj.

Maruša Avguštin

O SLOVENSKI SLIKANICI

Uvod

Izvirna slovenska slikanica je kot posebna oblika knjige za otroke v zadnjem času pri nas deležna posebne pozornosti. Zdi se, da je zanimanje zanjo povzročilo od konca 80. let prejšnjega stoletja dalje njeno nevarno izrinjanje iz založniške dejavnosti slovenskih založb in njeno nadomeščanje s prevedenimi primerki tujih slikanic. Ali je morda takemu stanju botrovalo zmanjševanje proračunskih sredstev za kulturo, ki so namenjena knjigi? Najbrž to ni edini razlog. Da bi opozorili na nevzdržnost takega ravnanja, še posebej ob priključitvi Evropski skupnosti, v kateri naj ne bi bili le kot posnemovalci uvoženih kulturnih vzorcev, so poznavalci slovenske ilustrirane knjige in njene najbolj reprezentativne oblike – slikanice pričeli biti plat zvona. Na srečanju Oko besede je pogovor o slikanici želel opozoriti na tovrstno problematiko pri nas in pokazati kvalitetno slikaniško bero, ki jo kljub pomanjkanju »pravih« slikanic premoremo.

Osnovne informacije o slikanici in avtorjih, ki so pisali in pišejo o njej

Temeljno slovensko literaturo o slikanici kot posebni knjižni obliki najdemo v člankih Nika Grafenauerja in Marjane Kobe. Niko Grafenauer lucidno analizira slikanico v njeni globinski prepletenosti besed in ilustracij, pogojeno v sodobni prevladujoči vizualnosti sporočanja in poudarja njen izjemno kompleksen vpliv na otrokovo kulturno in estetsko doživljanje. Marjana Kobe predstavi različne tipe slikanic, prilagojene starostni stopnji otrok, navaja različne vrste slikanic glede na sodelovanje pisatelja in ilustratorja, opredeljuje avtorske slikanice in slikanice brez besed, našteva vrste slikanic z ozirom na obseg in obliko ilustracij v njih. V razpravo vključuje tudi evropsko in svetovno slikanico z navedbo najpomembnejših avtorjev. Posebej obravnava slovensko povojno slikanico. Ne glede na časovno odmaknjenost ohranjata razpravi polno aktualnost in sta za poznavanje knjižnega medija slikanice izjemnega pomena.

O tem, da v slovenskem prostoru nimamo veliko »pravih« slikanic, temveč predvsem bogato ilustrirane knjige, lahko razberemo iz obširnega pregleda slovenske slikanice in knjižne ilustracije z naslovom *Bogastvo poetik in podob* avtorja Igorja Saksida (Besedilo je nastalo za zagrebško posvetovanje o slikanici, ki ga je 24. 4. 1999 organizirala hrvaška sekcija IBBY).

Pomembno dopolnilo k poznavanju slikanic prinaša razprava *Verbalno in vizualno* ugledne mednarodne strokovnjakinje za mladinsko književnost Marie Nikolajeve iz Švedske z obsežnim seznamom evropskih in ameriških slikanic in strokovnih tekstov različnih avtorjev na temo slikanice (v 58. številki revije *Otrok in knjiga*). Žal večine navedenih tekstov in slikanic v slovenskem prostoru nimamo. Nobena avtoričina trditev pa ne spodbija spoznanj Nika Grafenauerja in Marjane Kobe, temveč jih le dopolnjuje in nadgrajuje. Pomembna je trditev Marie Nikolajeve, da je slikanica medij, namenjen skupnemu branju in ogledovanju slik otrok in staršev oziroma odraslih in da posamezne slikanice po svoji zgradbi opozarjajo na tak pristop »s tekstovnimi in vizualnimi vrzelmi, ki jih otroci in odrasli različno zapolnjujejo.« Ne da naši strokovnjaki tega ne bi vedeli, toda Maria Nikolajeva to tudi jasno zapiše. Je morda tudi v navedenem vzrok, da smo pri nas pričeli na slikanico ponovno opozarjati? Smo zaslutili njeno posebno vzgojno poslanstvo? Morda tudi tržno vrednost? Doba, ki očitno postavlja v ospredje vidno pred prebranim, sili avtorje v skrajno zgoščanje besednih sporočil in ustvarjalno koriščenje vizualnega. Doba, ki jo zaznamuje odtujenost med ljudmi, kliče po zbliževanju. Zbližanje med najbližjimi lahko pomaga pri odkrivanju in spoznavanju tistega, kar nam življenjska naglica usodno jemlje.

Navedena literatura o slikanici je le zelo skrčen izbor razprav, vendar verjamemo, da lahko v marsičem prispeva k poznavanju kompleksne literarno-likovne, likovno-literarne ali samo likovne oblike slikanice.

Nekaj slovenskih slikanic in primerjava s tujimi z ozirom na likovni izraz

Iz slovenske slikaniške zakladnice navajamo za obdobje 1977 do 2003 izbor slikanic, ki naj pokaže njene značilnosti, odlike in morebitne pomanjkljivosti z ozirom na likovni jezik. Nove slovenske avtorske slikanice (in ilustrirane knjige), ki v zadnjem času uspešno prodirajo na tuje tržišče, zbujaajo upanje na ponovni razcvet v 60. letih 20. stoletja mednarodno že močno uveljavljene slovenske otro-

ške knjižne ilustracije, tokrat v časovno in družbeno pogojeni novi obliki, ki po našem mnenju prispeva opazen delež k evropski slikaniški umetnosti.

Za slikanico brez besedila navajamo *Maruško Potepuško* (Mladinska knjiga, 1977) Marjana Amaliettija (1923). Arhitekt, plodovit ilustrator in avtor stripov Marjan Amalietti je slikanico oblikoval v koloriranih risbah v obliki nizanja prizorov v pravokotnih sličicah ali v eno- in dvostranskih prizorih, ki razgibano, prepričljivo in zabavno posredujejo Maruškin zimsko avanturo na preprost, realistično pripovedni način.

Če *Maruško Potepuško* primerjamo s slikanico brez besedila angleškega ilustratorja Raymonda Briggsa (1934) *Sneženi mož* (prvič izšla 1978 v Veliki Britaniji, pri nas pa pri založbi Educy, 2001) opazimo, da je Briggsova likovna pripoved polna otroške domišljije, slikana v akvarelni tehniki v majhnih pravokotnih sličicah, ki ustvarjajo poetično razpoloženje, medtem ko je Amalietti v *Maruški Potepuški* stvarnejši.

Avtorsko slikanico naj predstavi *Čudežno drevo* (Mladinska knjiga, 1995) Marlenke Stupica (1927), umetnice, ki je ustvarila vrhunski ilustratorski opus za najmlajše in odrasle. Pri iskanju svojega likovnega izraza je Marlenka Stupica v začetku izhajala iz slovenske ljudske umetnosti, če ji je to narekovala snov. Ob tem je gradila svoj prefinjen klasičen ilustratorski izraz, ki je hkrati pogosto poln skrivnostne pravljичnosti. V obravnavani avtorski slikanici je Marlenka Stupica dosegla pravljичnost predvsem s pomočjo barvnega moduliranja drevesa in bitij na njem z naslonom na barvita ozadja. Ilustracije in besedilo razkrivajo umetnično tesno povezanost z naravo in z otroškim doživanjem sveta, ilustracije same pa pomenijo pravo mojstrstvo v preoblikovanju realnega sveta v magični svet. Žal je tipografija za besedilo nasproti nežnim celostranskim ilustracijam preagresivna.

Ob Marlenko Stupico postavljamo Mauricea Sendaka (1928). Čeprav je njun ilustratorski izraz povsem različen, ju družijo nesporna kvaliteta ilustracij. Maurice Sendak je 2003 prejel nagrado Astrid Lindgren za življenjsko delo, slovenska sekcija IBBY je Marlenko Stupico predlagala za isto nagrado v letu 2004. Za slikanico *Where the wild things are*, ki jo hrani tudi Pionirska knjižnica v Ljubljani, je Sendak leta 1970 dobil Andersenovo nagrado; tudi Marlenka Stupica je že v 50. in 60. letih 20. stoletja prejela za svoje ilustracije številne mednarodne nagrade. Če primerjamo slikanico *Čudežno drevo* s Sendakovo *Where the wild things are* (Tam, kjer domujejo divje stvari), opazimo razlike, podobnosti pa ne. Pri Sendaku prevladuje risba, pri Stupici barva; naša ilustratorica je v *Čudežnem drevesu* subtilna in blaga, medtem ko Sendak v svoji slikanici izraža otrokovo agresivnost z nizanjem strašljivih figur in njihovih vragolij. Obema pa je poleg visoke likovne kulture skupno resnično poznavanje otroka, čeprav Sendakova slikanica govori o dečkovem obvladovanju lastnih strahov, v *Čudežnem drevesu* pa slikarka posreduje pravljичno poglobljeno doživljanje lepot narave.

Tip slovenske klasične slikanice, ki vsebuje razmeroma obsežno besedilo in je zato bližji bogato ilustrirani knjigi kot slikanici, je knjiga *Zelišča male čarovnice* (DZS, 1995), ki jo je napisala Polonca Kovač, ilustrirala pa Ančka Gošnik Godec (1927). Ilustratorica je z njo ustvarila enega od vrhov svojega bogatega opusa slikarskih ilustracij v poetično obarvanem realističnem slogu s številnimi opisi zgovornih nadrobnosti in z duhovitim nadgrajevanjem besedila. Slikanica ima izobraževalno vsebino, vendar jo je slikarka tako bogato opremila s pravljичnimi dodatki, da je pri še tako skrčenem izboru ne smemo spregledati. Zaradi posebnega

značaja (izobraževalna vsebina in pravljичni pristop obeh ustvarjalcev) tej slikanici ni lahko najti primerjave s tujimi.

Majin mali vrt (1987 izšla v Stockholmu v založbi Raben&Sjogren, v slovenskem prevodu pa leta 2000 pri založbi Kres), avtorska slikanica uveljavljene švedske ilustratorke Lene Anderson (1952) je *Zeliščem male čarovnice* podobna predvsem po vsebini in delno v privlačnih akvarelnih ilustracijah, vendar je Ančka Gošnik Godec v eno- in dvostranskih podobah veliko bolj slikarska in pri predstavitvi posameznih zelišč realistično dosledna.

Mogoče bi bilo zato bolje *Zelišča male čarovnice* postaviti ob bok slovaški slikanici *Drevesna tovarišija* (izšla v založbi Mlade lete v Bratislavi in pri Mladinski knjigi v Ljubljani, 1988) Ivana Kalaša z ilustracijami Františka Blaška (1948), čeprav je njegov ilustratorski izraz v obravnavi prostora modernejši, v topli barvni skali pa manj slikarski kot pri Ančki Gošnik Godec. Slikanica, za katero je značilna izjemna realistična natančnost v kombinaciji s pravljичnostjo in slikarsko obravnavo snovi, je izšla tudi na Češkem (1977) in v Litvi (1977).

Akcijsko slikanico odlično zastopa slikanica *Jure kvak kvak* (Mladinska knjiga, 1976) Saše Vegri z ilustracijami Kostje Gatnika (1945), ki vsebujejo elemente stripa, iz katerega je Gatnik kot ilustrator izšel. Duhovito, jasno in dinamično kolorirano risbo spremljajo deli besedila v oblačkih in nizanje posameznih prizorov v pravokotnih in kvadratnih okvirih.

Ob Kostjo Gatnika postavljamo Tomija Ungererja (1931), svetovno uveljavljenega ilustratorja francosko-nemškega porekla, in sicer s slikanico *Kleopatra se sanki* (prvič izšla pri švicarskem Diogenesu, v slovenskem prevodu pa 1996 pri DZS). Sorodnosti med obema opazamo v prevladujočem risarskem načinu ilustriranja, v pravokotno uokvirjenih ilustracijah, v akcijskem podajanju zgodb, obogatenih z nadrobnoštnimi, polnimi humorja, ki so likovno tako nazorno predstavljene, da bi jih razumeli tudi brez besed. Ob tem pa je ilustratorski izraz obeh povsem različen in zato avtorsko takoj prepoznaven.

Lila Prap (1955) in Mojca Osojnik (1970) prinašata v slovensko avtorsko slikanico novosti in svežino. Obe sta s svojo ustvarjalnostjo za otroke že zbudili zanimanje tujih založnikov. Lila Prap se je s svojimi ploskovito obravnavanimi živalmi intuitivno približala klinopisom kot nekakšnim znakovnim ponazoritvam za živali. Te so v svoji govorici jasno prepoznavne, oblikovane navadno v črni obrisni risbi in v živih lokalnih barvah ter vključene v barvita ozadja. Predvsem pa so avtorčina besedila in ilustracije polne humorja in nevsiljive poučnosti. Njena likovna govorica privlači otroke in odrasle. Naštete značilnosti lahko razberemo iz njene slikanice *Zakaj* (Mladinska knjiga, 2002).

Likovni izraz Mojce Osojnik je zelo kompleksen. Pogosto so njene ilustracije, v katere rada vključuje fotografijo in kolaž, moderne slike, polne različnih prostorskih pogledov in filmskih rezov, ki pa se logično vežejo na pripoved. Slikarko posebej označuje bogastvo originalnih izmišljij. Njena besedila so lahko ekološko, pa filozofsko obarvana (*Hiša, ki bi rada imela sonce*, Mladinska knjiga, 2001). Njena najnovejša slikanica *Polž Vladimir gre na štop* (Mladinska knjiga, 2003) je slikovita, razigrana, domišljijeska in oblikovalsko razgibana upodobitev polževega potovanja na zanj oddaljeni zelenjavni vrt. Polž na poti doživlja vse mogoče peripetije, dokler ne spozna, da »se tudi počasi daleč pride« in ponovno zastavi pot, tokrat sam. Zabavne dogodivščine skozi vrsto dvo- in enostranskih ilustracij so vrhunske oblikovalske rešitve, kot celota zanimive tudi za odrasle, v številnih

drobnih humorističnih detajlih živih barv pa privlačijo otroke različnih starosti. Obe avtorici še najlažje postavimo v bližino Erica Carleja (1929), znamenitega ustvarjalca avtorskih slikanic nemškega rodu, ki živi in dela v Ameriki. Čeprav so vsi trije po likovnem izrazu različni, jih družijo velika igrivost, izjemen posluš za vzgojne in izobraževalne vsebine, posredovane na privlačen in zabaven način. Povedano velja še posebej za Lilo Prap. Za primer Carlejeve slikaniške ustvarjalnosti navajamo *Godrnjavo pikapolonico* (New York, 1977, slovenski prevod je izdala založba EPTA, 1998).

Pregled zaključujemo s primerjavo slikanice *Kraljična na zrnu graha* (Mladinska knjiga, 2003) Hansa Christiana Andersena, ki jo je ilustriral Marjan Manček (1948), s slikanico *Odvrtni rime* Roalda Dahla (Velika Britanija, 1982, slovenski prevod je v prepesnitvi Milana Dekleve izdala Mladinska knjiga, 1995) z ilustracijami Quentina Blakea (1932), izjemno uveljavljenega angleškega ilustratorja in avtorja besedil za otroke, dobitnika Andersenove nagrade za življenjsko delo 2002. V Mančkovi interpretaciji *Kraljične na zrnu graha* gre glede na tip knjige za »pravo«
slikanico z enakim besedilom kot v istoimenski slikanici, ki jo je leta 1975 ilustrirala Marija Lucija Stupica, vendar je Manček pravljico s svojimi ilustracijami inventivno posodobil. Avtor s svojo risbo sledi besedilu znamenitega danskega pravljicarja in ga hkrati spreminja. Kraljeviča in kraljično je na primer spremenil v današnja najstnika: kraljevič potuje po svetu s kolesom, vsa premočena kraljična pa se na dvorišču kraljevega dvora pojavi s potovalno torbo. V ozadju vidimo džip, s katerim se je pripeljala. Vrsta nadorbnosti ob duhoviti karakterizaciji protagonistov zgodbe otroke zabava, z večplastnostjo likovne interpretacije pa slikar govori tudi odraslim. Poleg originalne Mančkove risbe, v kateri se ustvarjalno prepleta vpliv karikature, stripa in elementov ljudske umetnosti, je opaziti tudi panoramske poglede in predvsem v nočnih prizorih sugestivno govorico barv.

Quentin Blake v *Odvrtnih rimah* s suvereno, skicozno kolorirano risbo podobno kot Manček zadene v srž pripovedi in jo s humorjem še zlahtni. V *Odvrtnih rimah*, kjer imamo opraviti z različico antiavtoritarne vzgoje iz 70. let (v našem primeru gre za parodije na klasične evropske pravljice), je ilustrator posebej domisel in izviren v humorni interpretaciji oseb. Tako kot Marjan Manček v *Kraljični na zrnu graha*, postavlja tudi Quentin Blake v *Odvrtnih rimah* pravljичne junake v sodobno okolje in pri tem podobno kot Manček nagovarja otroke in odrasle.

Marjan Manček za svoje zlahtno ilustratorsko delo ni prejel tako blestečih nagrad kot Quentin Blake, vendar verjamemo, da bo s svojo originalno, duhovito, spodbudno, včasih tudi kritično ilustratorsko pripovedjo prej ali slej prepričal mednarodno žirijo.

Ob primerjanju slovenskih slikanic s tujimi opazamo večjo zadržanost slovenskih ilustratorjev pri uvajanju likovnih novosti, ne moremo pa govoriti o šibkejši povprečni likovni kvaliteti. Dalje je bilo do nedavnega za slovenski prostor značilno veliko pomanjkanje avtorskih slikanic. Vzrok za to vidimo med drugim v manjšem številu pisateljev mladinske književnosti v primerjavi s številčnostjo ilustratorjev in v želji urednikov, da bi pridobili čim večje število avtorjev s kar najbolj kvalitetno oblikovno raznolikostjo. Šele v zadnjem obdobju je opazen porast avtorjev slikanic (tudi avtorskih) z jasno prepoznavnimi osebnimi slogi. Zasluge za to lahko pripišemo med drugim Oddelku za oblikovanje na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (od 1984), ustanovitvi Slovenskega bienala ilustracije (1993), sodelovanju slovenskih ilustratorjev na

BIB-u v Bratislavi in na sejmu knjig za otroke v Bologni. Nenazadnje tudi Založba Mladinska knjiga spodbuja slikaniško zvrst knjige in s tem posredno budi podobne težnje pri drugih založbah. Želimo verjeti, da se prebujata tudi občutljivost širše kulturne politike za uveljavitev kvalitetne izvirne slikanice. Dobra slikanica je namreč v svojem bistvu popularna knjiga in kot taka tudi tržno uspešno blago. O tem pričajo primeri v tujini in tudi prodor naših najboljših ustvarjalcev na tuja tržišča.

Če bodo slovenski ilustratorji gojili osebno likovno senzibilnost in razvijali avtorske rokopise ter hkrati pozorno spremljali tokove tovrstne ustvarjalnosti v svetu, lahko pričakujemo, da bo naš doprinos k evropski ilustraciji še bolj opazen in prepoznaven. Pri tem ne moremo in ne smemo biti zadovoljni s povprečnim. Enako ne moremo pričakovati, da se bo dobra slikanica uveljavila na mednarodnih trgih brez organizirane, verjetno tudi bolj agresivne tržne politike. Ponavljajmo, da imamo Slovenci avtorje, ki jih s ponosom lahko pokažemo svetu, naj dodamo opozorilo, da bomo morali znati najboljše prav ponuditi. To je izziv, ki ga postavljata pred nas tudi naša vključitev v Evropsko unijo.

Literatura

BIB (Bienale ilustracij v Bratislavi), Bratislava 1999, 2001, 2003

Carle Eric: *Hol uns den Mond vom Himmel! Eric Carle zum 70.* Hildesheim: Gerstenberg, 1999

Feaver William: *When we were young: two centuries of children's book illustration.* London: Thames&Hudson, 1977

Grafenauer Niko: Slikanica in njeno sporočilo. V: *Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945 – 1975.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. Str. 7–14

Hurlimann Bettina: *Svet v slikanici: moderne slikanice iz 24 dežel.* Zurich, Freiburg: Atlantis Verlag; Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968

Kobe Marjana: Slovenska in svetovna slikanica. V: *Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945 – 1975.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. Str. 15–24

Maccan Donnaræ & Olga Richard: *The child's first books: a critical study of pictures and texts.* New York: The H. W. Wilson Company, 1973

Mednarodna razstava knjig za otroke na knjižnem sejmu v Bologni 2000, 2001, 2002, 2003

Nikolajeva Maria: *Verbalno in vizualno. Otrok in knjiga* 30 (2003), štev. 58, str. 5–26

Pitz Henry C.: *Illustrating children's books: history-technique-production.* New York: Watson-Guptill Publications, 1977

Saksida Igor: *Bogastvo poetik in podob. Otrok in knjiga* 26 (1999), štev. 47, str. 12–24

Lila Prap

AVTORSKA SLIKANICA

Kako so nastale moje slikanice?

Pravzaprav čisto slučajno. Po zgodbah za malo starejše otroke, objavljenih v različnih revijah in knjižnih izdajah, sem pri reviji *Ciciban* objavila serijo zelo kratkih pesmic za najmlajše z bogatimi ilustracijami. Objavljen material se je uredniku Andreju Ilcu zdel dobra osnova za slikanico in povabil me je k sodelo-

vanju. Brez njegovega povabila se sama verjetno ne bi odločila za takšne projekte, ki zahtevajo precej časa in energije.

Tudi naslednje slikanice se ne bi lotila brez urednikove podpore.

Seveda se pri izdelavi slikanic izkaže, da ni dovolj samo pisati in risati, vzporedno je treba tudi razmišljati o tekstu, kam ga postaviti, kako oblikovati in v končni fazi oblikovati knjigo kot celoto. Zavedati se je namreč treba, da vsebina slikanice predstavlja samo četrtno knjige – potem pridejo na vrsto naslovnica, zadnja stran, hrbet, predpapirji, prednaslov, notranja naslovnica, kolofon ..., kakšen papir izbrati za knjigo, kakšno velikost izbrati ...

Izkušen urednik v veliki meri prispeva k dodelani končni podobi knjige, vendar se je izkazalo, da tudi moje pretekle izkušnje z grafičnim oblikovanjem niso bile čisto odveč.

Kako narediti slikanico?

Prva in najtežja stvar pri izdelavi slikanice je doseči »razsvetlitev podstrešja« – se pravi najti temo, ki se bo dala razviti, ne samo v zanimivo besedilo, ampak da bo omogočala tudi likovno pestrost dela.

Zaenkrat razvijam slikanice, v katerih uporabljam živali kot metafore za različne ideje, spoznanja ali nagajivosti, ki jih želim deliti z najmlajšimi. Toda, kdo ve, kaj me bo pičilo pri naslednjih podvigih!

Ravnokar sem končala izvedbo treh slikanic in čakam, kaj mi bo padlo v glavo za naslednjo knjigo. Preklicano težka stvar, zares, izmisliti si temo za nekaj novega, jedrnatega, sploh nekaj takega, česar na naših knjižnih policah še naj ne bi bilo!

Ko takole čakaš na »razsvetlitev«, se ti zdi, da je pravzaprav že vse tisočkrat napisano in narisano.

Kakšna je razlika med avtorsko in neavtorsko slikanico?

Ker sem delala obe varianti, lahko omenim nekaj razlik.

Pri avtorski slikanici si popolnoma svoboden – lahko se igraš, prilagajaš like tekstu ali obratno. Svoboda pa seveda pomeni tudi to, da si pri celotni izdelavi slikanice odvisen le od sebe in ti nihče ne bo pomagal z novimi besedili ali likovnimi rešitvami, če ti sredi knjige zmanjka »štrene«.

Pri neavtorski varianti sem se preizkusila z ilustriranjem napisane predloge. Pisateljica si je ob besedilu na vsaki strani predstavljala določen motiv, ki sem ga morala potem narisati. V kakšnem stilu in kako bom to narisala, je bilo prepuščeno meni.

Moram reči, da gre za zelo domiselno pisateljico, ki je pisala besedilo ob likovnih podobah, ki si jih je ustvarila na podlagi fotografij ali spominskih doživetij. Na vsaki strani knjige je le besedica ali dve, ki prebrane skupaj, dajo prikupno pesmico z globljim humanim sporočilom. Druga vrsta neavtorske slikanice, ki je prav tako možna, in jo ravnokar na lastni koži preizkušam, je take vrste, da si ilustrator zamisli celotno vizualno plat slikanice in napiše »skico« besedila, pisatelj pa jo potem opremi z izdelanim, profesionalnim tekstom. To sem prisiljena delati za tuje založbe, za katere ne morem pisati v maternem jeziku.

Kaj lahko svetujem tistim, ki se na novo spopadajo z izdelavo slikanice?

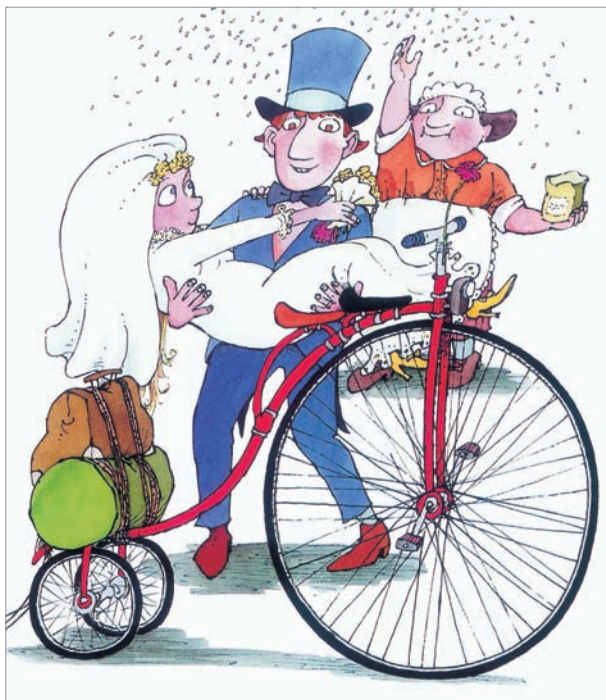
S svojimi izdelki se najprej preizkusite v otroških revijah.



Ilustracija Tomija Ungererja iz slikanice A. Hodeira *Kleopatra se sanko* in
Kostje Gatnika iz slikanice S. Vegri *Jure kvak kvak*



Ilustracija Erica Carleja iz avtorske slikanice *Godrnjava pikapolonica* in ilustracija Mojce Osojnik iz avtorske slikanice *Polž Vladimir gre na štop*



Ilustracija Marjana Mančka iz slikanice H. C. Andersena *Kraljična na zrnu graha* in
 Quentina Blakea iz slikanice R. Dahla *Odvratne rime*

Če imate smisel samo za likovnost, si poskusite zamisliti slikanico s preprostim tekstom, ki ga bo večje pisateljsko pero z lahkoto predelalo. Preden se spravite nad dokončno izdelavo ilustracij, poskusite s skicami za knjigo in eno ali dvema vzorčnima ilustracijama za vašo idejo navdušiti še kakšnega urednika.

Če ste pisatelj in vam risanje ne gre od rok, si na podlagi podobe o kakšnem živalskem ali otroškem junaku ali ob različnih motivih iz sveta, ki je blizu otrokom, zamislite izjemno kratek tekst, ki bo omogočal razgibano ilustracijo na vsaki strani. Ob vsakem kratkem tekstu v oklepaju pripišite, kakšen motiv si predstavljate. To ne bo le v pomoč ilustratorju, ampak bo discipliniralo tudi vas same, da ne boste zabredli v pretirano literarno dolgovezenje. Izbiro ilustratorja raje prepustite uredniku – na ta način se izognete temu, da bo na koncu knjiga vseč samo vam.

Če se je otrok v vas že postaral, vam priporočam, da se pri izdelavi slikanice ne »obesite« na mnenje enega samega otroka ali prijatelja, ki ste ga izbrali za svojega »kritika«, ampak da si kdaj pa kdaj razširite obzorje z branjem strokovne literature ali z obiskom kakšnega otroškega vrtca, kjer lahko povprašate, kaj zanima otroke, kaj jih teži, kaj jih zabava, kaj jim je sploh všeč in podobne stvari, ki vam kasneje zelo koristijo pri »razsvetlitvi podstrešja«.

Zavedati se morate namreč, da slikanic ne delate le zase ali za svoje najbližje, za nabiranje različnih mnenj o svojem delu in nagrad. S slikanico ustvarjate prvo »umetniško« delo, s katerim se srečajo in so ga sposobni razumeti najmlajši, ne nazadnje pa tudi pripomoček starejšim za vzpostavljane komunikacije s svojimi otroki, od katerih pa je seveda vsak drugačen in bo zato tudi vašo slikanico sprejemal na svoj, torej drugačen način.

Liljana Klemenčič

SLIKANICA V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI ali Slikanici več časti in oblasti

Slikanica je otroška knjiga s slikami brez besedila ali s kratkim besedilom, navadno v verzih. Tako pravi SSKJ, a takšno pojmovanje je, milo rečeno, nedosledno in zastarelo. Menim, da bi morali slikanico umeščati kot obliko literarno-likovne zvrsti ter jo tako tudi vrednotiti. Seveda, če želimo pravo, celostno kvalitetno »knjigo s slikami«. Njena pojavnost oblika je knjižna, njen nedeljivi izrazni element pa je likovnost, slednje kliče k drugačnemu prezentacijskemu, če hočete uporabnemu, slikaniškemu namenu. Ali bi bilo nemogoče uživati lepoto slikanic, tako kot velja za običajna likovna dela? Predstavljam si, recimo primerno okvirjene slikaniške liste na stenah javnih in privatnih zgradb, vidim slikanico, razstavljeno kot malo plastiko. In vidim slikanico kot sodobno, zelo **moderno, vizualno komunikacijo**. Pri tem izpuščam pridevnik otroški, saj vrhunska, prava slikanica, nudi bralno-estetski užitek, ne glede na starostno stopnjo bralca-gledalca.

Takšno celostno pojmovanje slikanice je nujno za današnji čas, ko je knjižni trg preplavila množica takih in drugačnih slikanic in je globalno mnogopotje podprto s potrošniškim gonom. Slovenski slikanici bi morali priskrbeti boljšo, načrtno in izvirno pot v Evropo in svet, a najprej ji moramo posvetiti spodobno pozornost v

domači deželi. Tembolj, ker slikanica korenini pismenost in dojemanje umetniških dobrin; tembolj sta tehtna njen preporod in umestitev za vse bralne stopnje, saj odrasli berejo odločno premalo, vso tisto **bralno in likovno estetiko** pa potrebujejo enako odrasli in otroci.

Dandanes, ko si ljudje večinoma dovoljujejo absolutno vladavino časa in denarja ter se najčešče izgovarjajo, da nimajo časa za branje ter v isti sapi jamrajo, da so knjige pač predrage, danes je čas kakor nalašč za razcvet prave slikanice. Kako pa drugače znižati presneto žalostnih 74 % odraslih Slovencev med šestnajstim in petinšestdesetim letom, ki imajo zelo nizko raven pismenosti?

Ob slikanicah vedno pomišljam na pet ciljnih skupin: na **predbralce**, na **prvobralce**, **sredobralce**, **bralce** in **vrhbralce**. Ob predbralce in prvobralce – ti skupini večinoma in praviloma tvorijo otroci (A izjeme so, in to v tem primeru ni lepo, parafraziram pesnika) – postavljam zraven, ali bolje od slikanic, **knjigrice**. Tako pravim slikanicam, ki jih je zadnje desetletje vse več na knjižnem trgu, a so pol knjige, pol slikanice, pol igrčke. Večinoma so iz knjižno manj običajnih materialov (blago, les, plastika in podobno), nekatere imajo obliko vozil, živali, vzglavnikov, torbic, blazinic, druge so po obliki knjižno prepoznavne. Njihova značilnost sta elementarna edukativnost, sicer pa vzdržljivost, pogosto pralnost, oblost in mehkoba pa izključujeta možne poškodbe otrok. Za ilustracijo navajam nekaj knjigric: *Slončica Manja* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. Zbirka Živalski prijatelj), *Levček Leon* (enako), avtorice Donatelle Bazzucchi *Dobro jutro, zajček!* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996) in *Lahko noč in lepo sanjaj* (enako) ter *Na kmetiji* (enako, 1997), Mimi Everett *Moja nahrbtna knjižica. Skrivnostni pomočnik* (enako, 1997) Marie- Anne Didierjean: *Medvedkov dan* (enako, 1994). Med **knjigricami** so tudi take, ki niso zavedene v knjižnih katalogih. Mnogim sodobnim leporelom in kartonkam raje rečem knjigrica, kot knjiga. Knjigrice v nasprotju s slikanicami ne zadovoljujejo ostalih bralnih skupin, razen, če so bralni posredniki.

Sredobralce imenujem učence od tretjega razreda dalje, ta skupina se razvije od šestega razreda naprej v bralce ali pa tudi ne. Sredobralška skupina je najbolj številna, saj se mnogi po prenehanju šolanja vračajo od bralcev k sredobralcem.

Vrhbralce kličem tiste, ki jim je sestavni del življenja tudi branje vrhunske literature. (Pri tej razporeditvi ne velja sicer obče uporabna Gaussova krivulja).

Prve tri skupine uporabnikov bi naj prave slikanice pripeljale v, če hočete, **višji bralni razred**.

MALA UTOPIJA O SLIKANICAH V SEDMIH SLIKAH

1. Slikanica je predmet bralnega in likovnega poželjenja, ki mu strežejo literarni in likovni uredniki. (Koliko založb zaposluje likovne urednike?)
2. Darilne, praznično priložnostne knjige (večinoma majnih, ljubkih formatov, dekorativnih ilustracij in z izborom misli, citatov, duhovitosti, pesmi na določeno temo ...) po malem izginjajo iz knjigarn, saj jih uspešno zamenjuje slikanica.
3. Vedenje o slikanici je primerno zajeto v osnovnošolskih, srednješolskih, študijskih učnih programih, tako pri urah slovenskega jezika, kot pri likovni vzgoji in drugih predmetih.
4. Založniki posvečajo posebno pozornost izvorni, tudi avtorski slikanici, rojevajo se nove slikaniške zbirke.

5. Mediji posvečajo posebno pozornost slikanici v predstavitvenem in kritičnem smislu. (Če ima večina barvne avtomobilske strani, si jih vsaj na vsak letni čas zasluži tudi kvalitetna slikanica.)
6. Avtorji in stroka premorejo pošten in kritičen odnos slikanice, enako velja za posredovalce.
7. Slikanica je enakovredna umetniška zvrst. (Zaporedje ne tehta pomembnosti.)

Za ilustracijo navajam le nekaj slikanic bogate slovenske produkcije, ki jih nikakor ne bi smele prezreti bralske oči: *Srečni kraljevič* O. Wilda z ilustracijami Marije Lucije Stupica (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993), *Grdi raček* H. C. Andersena z Marlenko Stupica (isti založnik istega leta), *Svinjski pastir* H. C. Andersena z Marijo Lucijo Stupica (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988), *Martin Krpan z Vrha* s podobami Suzane Bricelj (Fran Levstik. Ljubljana: Delo, 1999), *Argonavti* Daneta Zajca, zasnova in ilustracije Miroslav Šuput (Ljubljana: ZDSLJ, 1999), Prešernov prevod Buergerjeve *Lenore* z ilustracijami Marije Lucije Stupica (Ljubljana: Prešernova družba, 1991), *Zdravilo ljubezni* Franceta Prešerna z ilustracijami Rudija Skočirja (Ljubljana: Prešernova družba, 1989), *O treh netopirjih* Roka Polesa z ilustracijami Urške Stropnik (Velenje: Pozoj, 1997), Mihe Mazzinija *Čas je velika smetanova torta* z ilustracijami Mojce Osojnik (Ljubljana: Kres, 1999), avtorska slikanica Mojce Osojnik *Hiša, ki bi rada imela sonce* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001), *Vzdno od sonca in zahodno od meseca* z ilustracijami Mojce Cerjak (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998), *Kakor naredi stari, je zmerom prav* H. C. Andersena z ilustracijami Rudija Skočirja (Ljubljana: Prešernova družba, 2001) ...

Izmed tujih avtorjev izbiram za to priložnost le avtorska dela Shela Silversteina: *Drevo ima srce* (Celje: Mohorjeva družba, 1992), *Manjkajoči košček* (Ljubljana: Iskanja, 1995) in *Manjkajoči košček sreča veliki O* (Ljubljana: Iskanja, 1997).

Prave, izvirne slovenske slikanice in njihovi avtorji si gotovo zaslužijo več bralske in strokovne vneme ter medijske pozornosti, kakor tudi resne materialne podpore na državni, nacionalni ravni.

Zvezdana Majhen

ZAZNAVANJE SLIKOVNIH IN DRUGIH ZNAKOV PRI PREDŠOLSKEM OTROKU

Ob prizadevanjih, da bi otrokom ponudili optimalne pogoje za njihov psiho-fizični razvoj, se strokovnjaki, ki se med drugim ukvarjajo tudi z ilustracijo, sprašujejo: Ali imajo današnji otroci različne sposobnosti zaznavanja realnosti in fikcije ter drugačna obzorja pričakovanj kot naša generacija?

Vprašanju vsekakor botruje visoka stopnja odgovornosti, ki bi ji morala slediti celotna družba. Nevzdržno je namreč, da se na eni strani ustavljamo ob vsebinah, ki imajo v pogledu vzgoje mladega človeka le težo graha, hkrati pa spregledujemo pomanjkanje ljubezni in pozornosti, skrb za zdravo in čisto okolje ter s tekmo-

valnim vzdušjem in vzgojnimi manipulacijami od otrok izsiljujemo dosežke, ki jim niso kos.

Že leta 1970 si je prof. dr. Bernard Stritih v knjigi *Za kakšen svet vzgajamo današnjega otroka?* zastavil podobno vprašanje: Ali bo prihodnost naših otrok drugačna od predstav in pričakovanj, ki jih imamo starši? Globlji pogled v zakonitosti življenja – njegove filogeneze in ontogeneze – nas prepriča, da se človekove spoznavne funkcije in njegova zavest ne spreminjajo tako hitro (kar iz roda v rod), da bi nas moralo skrbeti, ali smo – na primer pri ponudbi slikanic – morda kaj pomembnega zaobšli. Spregledujemo pa druge, pomembnejše vsebine, na kar nas opozarjajo antropologi, pedagogi, razvojni psihologi, sociologi itd. Emocionalno-socialni standardi bivanja so namreč vse slabši; psihičnih težav, ki so posledica različnih spregledovanj, pa je pri otrocih in odraslih vse več.

Igrača in slikanica imata »kot pomočnika« pri vzgoji otroka žal precej omejeno vlogo, čeprav bi jima radi »obesili« kar vso odgovornost, ki jo moramo prevzeti odrasli. Tudi stališče, da je intenziteta sporočil, ki jih ponuja slikanica, odvisna LE od kvalitete besedila in ilustracije (likovno-tekstovnega monolita), ob tem pa je izpuščen pomen fiziološko-psihološke podlage otrokovega zaznavanja, bi bilo zmotno in za ilustratorje hudo obremenjujoče. Pogosto analiziramo in vrednotimo zgolj učinek, ki ga ima slikanica na odraslega, medtem ko se proces občutenja in zaznavanja pri otroku preprosto spregleda.

Ilustratorjem, ki ustvarjajo za otroke, lahko pomagamo že s tem, da jih informiramo, da je človekovo zaznavanje realnosti in fikcije podvrženo številnim fiziološko-psihološkim zakonitostim. Ni odveč, da jih poznajo in upoštevajo ter s tem obogatijo svojo umetniško ponudbo, namenjeno otrokom.

Zanimivosti o zaznavanju

Že od antike naprej je znano, da ima vid v hierarhiji čutov prvo mesto.

Odnos med dražljajem in občutkom je bilo eno prvih vprašanj, ki so si jih zastavili strokovnjaki na področju psihologije zaznavanja. Sodobne raziskave odkrivajo vse večjo kompleksnost procesa nastanka vidne zaznave. Že Hubel in Wiesel (dobitnika Nobelove nagrade za fiziologijo in medicino) sta v 70. letih 20. stoletja odkrila, da obstajajo v talamusu in vidni skorji posebne celice, ki reagirajo samo na črte različnih leg, kotov in gibanja. Bi moral ilustrator to vedeti? Ni nujno! Vsi pa moramo vedeti, da je potrebno otroku že od rojstva dalje ponuditi čimveč dražljajev, da bo lahko razvijal osnove, na katerih razvoj zaznavanja temelji.

Zaznavanje ne predstavlja LE neposrednega povzemanja predmetov in pojavov s čutnimi organi, pač pa gre za izjemno dinamičen in kompleksen proces, ki je do določene mere subjektiven. Na organizacijo in interpretacijo informacij, ki preko čutnih organov privedejo do zaznave, vpliva več dejavnikov in ne le podoba – ilustracija.

Smer, intenzivnost in trajanje otrokove pozornosti, namenjene ilustraciji, je odvisna od zunanjih (sem spadajo lastnosti dražljajev – intenzivnost, velikost, gibanje, kontrast med ozadjem in likom) in notranjih dejavnikov (vrednote, potrebe, motivi, čustva, interesi in pričakovanja). Socialno občutljivi otroci na primer na sliki prej opazijo prijaznost in pomoč (slikanica *Hvaležni medved*). Pri spominskem opisu slikanice *Pepelka* pa so našteali sorazmerno malo (v primerjav

s podobo Pepelke) zunanjih znakov hudobne mačeha. To pripisujemo podzavestni zaznavni obrambi, ki kaže, da težje zaznavamo tisto, kar se nam zdi neprimerno in nas čustveno vznemiri.

Obdobju od 4. do 7. leta pravimo »pravljčna doba«. To je čas, ko otroci v pravljice živo verjamejo, s tem pa njihova domišljija dobiva bogate spodbude za razvoj. Seveda je potrebno otroke k ogledu slikanice vedno znova spodbuditi in pritegniti z zunanjimi izrazi naše zainteresiranosti, saj njihova pozornost hitro prehaja od enega dražljaja na drugega.

Zaznavanje ima dve pomembni funkciji: zaznavno organizacijo in prepoznavanje oziroma identifikacijo zaznanega. Med procesom zaznavanja si otrok (nezavedno) odgovarja na vprašanja: kaj je in kje je objekt/lik ter kakšna je njegova vloga do celotne slike. Odgovor ni možen, če sta lik in ozadje zlita; otrok ju ne more ločiti in ugotoviti njunega medsebojnega odnosa.

Likovni psihologi (predvsem Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler) so ugotovili, da je zaznavna celota različna od vsote njenih delov. Zaznava enega objekta je namreč odvisna od zaznave drugih delov. Če to apliciramo na ilustracijo, pomeni, da kar je že poudarjeno in celovito opisano v tekstu, ni potrebno, da je izpostavljeno še v sliki! Ta izhodišča mora ilustrator poznati in upoštevati. Na osnovi številnih raziskav so likovni psihologi oblikovali splošna načela, ki pojasnjujejo:

1. kako v zaznavi povezujemo manjše dele ali drobce slike v celoto in
2. kako poteka proces združevanja dražljajev.

1. Povezovanje manjših delov ali drobcev v celoto poteka po:

- **načelu dobre oblike in enostavnosti** – dražljaje vedno združujemo (grupiramo) tako, da dobijo enostavno in stabilno obliko;
- **načelu lika in podlage** (figure in ozadja) – znan je primer Rubinove vaze (ko lahko na isti sliki vidimo vazo ali pa dva profila obraza). To načelo deluje že v zgodnjem otroštvu in ni omejeno samo na vidno zaznavanje.

Lik je tisti del čutnega polja, ki je v središču pozornosti. Zdi se, da leži pred podlago, vendar to ni nujno. Na podlago otroci praviloma niso posebno pozorni, razen, če jim jo ilustracija vsili in s tem zabriše/prikrije izrazno moč figure. V kolikšni meri bo lik zaznaven in ločljiv od podlage, je odvisno tudi od notranjih dejavnikov: stališč, interesov, pozornosti, izkušenj in splošne poučenosti posameznika o okolju. Pri delih slike, ki jih otrok že pozna, je večja verjetnost, da bodo ti izstopili iz podlage in se izoblikovali kot liki, še posebno to velja za dele, ki so nosilci pomena. Da otrok sliko zaznava s pomočjo navedenih načel, se lahko sami prepričamo. Tudi, če mu ponudimo izrazito abstraktno podobo, bo skušal poiskati subjektivno identiteto predmeta na sliki.

2. Združevanje vidnih dražljajev poteka po:

- **načelu podobnosti** – pri vizualnih dražljajih to načelo poteka na osnovi svetlosti, velikosti, oblike ali barve. Bolj ko so si dražljaji med seboj podobni, večja je težnja po njihovem združevanju (liki, črke);
- **načelu strnjenosti ali dobre smeri** – kot celoto zaznavamo dražljaje, ki si sledijo drug poleg drugega tako, da nadaljujejo začeto smer (primer: IOUIO-UIOU);

- **načelu bližine** – dražljaje, ki so blizu drug drugega, zaznavamo kot celoto (podobo ☼☼☼ zaznamo kot vzorec; podobo ☼ ☼ ☼ pa kot tri sonca);
- **načelu zaprtosti ali dopolnitve** – elemente figure zaznavamo tako, da je celoten lik videti zaprt in popoln. Delno okrnjene dražljaje dopolnimo ali pa zanemarimo, ker jih sploh ne zaznamo (primer: podoba trikotnika, postavljenega na kvadrat, deluje kot hiša);
- **načelu gibanja ali skupne usode** – elemente, ki se gibljejo ali menjavajo v isti smeri, zaznamo skupaj in ločeno od tistih, ki se gibljejo v nasprotni smeri ali pa mirujejo (primer: ko ponoči gledamo mesto, v množici lučk hitro opazimo žaromete gibajočega se vozila).

Pri vidnem zaznavanju ima pomembno vlogo globinski vid, s pomočjo katerega zaznavamo prostor. Šele pred nekaj leti je bilo ugotovljeno, da je globinski vid razvit že najmanj pri dveh mesecih starosti, zelo verjetno pa je prirojen.

Uporabo globinskega vida omogočajo t. i. globinski ključ, ki so fiziološke in psihološke narave. Prvi so povezani s strukturo organizma in večinoma zahtevajo usklajeno gibanje obeh oči (izjema je akomodacija leče, za katero je dovolj delovanje enega samega očesa, vendar vpliva na zaznavanje globine le do razdalje poldruga metra).

1. Med fiziološke globinske ključne spadajo:

- **akomodacija očesne leče** – čim bliže je predmet, bolj je leča ukrivljena;
- **konvergenca oči** – ko gledamo bližnji predmet, sta očesni osi zasukan ena proti drugi, pri gledanju oddaljenih predmetov pa sta skoraj vzporedni.

2. Med psihološke globinske ključne, ki omogočajo dožemanje globine tudi na dvodimenzionalni površini (zato tudi na slikah brez težav ugotovimo, kaj leži spredaj in kaj zadaj) uvrščamo:

- **relativno velikost predmetov** – majhna slika predmeta na mrežnici nam pomeni oddaljen predmet, večja pa bližnji;
- **prikrivanje predmeta** – predmeti, ki se prekrivajo, so različno oddaljeni, a to vemo zaradi izkušnje. Če en predmet prekriva drugega, vemo, da je prekriti predmet zadaj;
- **relativno višino predmetov** – oddaljeni predmeti se nam ne zdijo le manjši, pač pa so tudi v prostoru locirani višje;
- **linearno perspektivo** – z oddaljenostjo predmeta se ne zmanjšuje samo njegova navidezna velikost, pač pa tudi navidezna razdalja med njimi (primer: drevesa v drevoredu ali tiri na progi);
- **jasnost predmetov** – če je predmet jasnejši in na njem lahko opazimo več podrobnosti, se nam zdi, da je bližje;
- **gibanje** – zaradi gibanja predmetov se slika na mrežnici premika; bližji ko je predmet, hitreje se premika (primer: vožnja z vlakom, ko bližnji predmeti kar zdrviijo mimo nas, oddaljeni pa se iz vidnega polja izgubljajo počasneje). Za psihološke globinske znake velja, da so pri njihovem oblikovanju neprecenljivega pomena izkušnje.

Dražljaji, na katere je usmerjena pozornost, postanejo v zavesti tembolj jasno prisotni, čim manj jih je. Govorimo torej o obsegu pozornosti, ki je odvisen

od vrste gradiva, njegove razporejenosti (grupiranja) in starosti opazovalca. Pri odraslem je za nesmiselno gradivo (pike) obseg 6 do 9 enot, pri otrocih pa le 2 do 3 enote.

Za slikanico velja relativno visoka nasičenost s podatki, kar otroku ne daje velike možnosti za dopolnjevanje in sodelovanje. Pomeni mu posebno obliko igre, ki ga kot statična iluzija privlači in hkrati na poseben način dograjuje njegovo spoznavno polje, pri čemer je sam celostno udeležen.

Ilustrator svojo zaznavo sveta transformira v likovni izraz in s tem zamisli zlije v dražljaj – ilustracijo, ki je čutno dostopna otroku. Ponudi mu paleto svojih psiholoških vsebin, ki mlademu opazovalcu pomenijo novo podobo sveta. Ker pa ima predšolski otrok skromne izkušnje o svetu, ilustracija lahko obogati in spodbudi njegove predstave o predmetu, občutju ali dogajanju le tedaj, kadar je prilagojena njegovim identifikacijskim sposobnostim.

Iz povedanega sledi, da doseže ilustracija svoje polno poslanstvo takrat, kadar otroku pomaga razložiti nevidni svet, kajti vidnega lahko spoznava neposredno.

Upoštevaajoč to izhodišče, je nesmiselno ustvarjati slike, ki so živa kopija stvarnega sveta; to naj ostane domena fotografije. Dobra ilustracija s svojo izvirnostjo (v smislu nenavadnih idej in presenečenj) stvarnost preseže. Šele s tem lahko otroku ponudi možnost poistovetenja z bitji in dogajanjem na sliki ter tako ublaži travme odraščanja.

Uporabljena literatura:

Psihologija spoznavanja in dileme (2001), več avtorjev, DZS Ljubljana

Oris sodobne psihologije I., (1971), Založba Obzorja, Maribor

Margareta Dolinšek

SLIKANICA, OTROK IN ODRASLI

Slikanice zavzemajo posebno mesto v otrokovem življenju in tudi v življenju odraslega. V medsebojnih odnosih odrasli in otroci vnašajo v njihov skupni psihološki prostor različne predmete: igrače, predmete iz narave, predmete iz vsakdanjega življenja in tudi knjige. Preko njih otrok doživlja realnost, vzpostavlja odnos do predmetov, do oseb, ki so z njim v skupnem odnosu, in do širšega okolja. Malček sprejema okolje z vsemi čutili in se tudi odziva s svojim celim telesom, vključno z besedami oz. govorom, ki ga v danem trenutku obvlada.

Strokovnjaki s področja nevropsihologije in komunikacije v zadnjih desetletjih raziskujejo interakcije med odraslimi in otroki ter med objekti, ki jih vključujejo v skupni odnos. V medsebojnih interakcijah se izoblikuje specifična nevrološka struktura, ki se ohranja skozi vse življenje. Raziskovalci možganov so dokazali, da le specifične interakcije med odraslim in otrokom sprožijo ustrezne nevrološke povezave in aktiviranje določenih predelov možganov. Interakcija je v bistvu medsebojno sodelovanje in vplivanje mame (ali drugega pomembnega odraslega) in otroka. To se začne v trenutku, ko se otrok rodi, in ostaja osnovni in sestavni del naših medsebojnih odnosov in s tem našega življenja. Ohranjamo jih kot različne vzorce obnašanja. Raziskovalci so dokazali, da sta ključna dejavnika nevrološke-

ga razvoja otroka kvaliteta in intenzivnost interakcij med mamo in otrokom. Te interakcijske vzorce lahko vsak dan prepoznavamo v medsebojni komunikaciji in odnosih. Osnova vsake komunikacije pa je dialog. V skupno igro z otrokom odrasli vnašajo, kot že rečeno, različne predmete, ki dvignejo zavedanje otroka, tudi slikanico.

Slikanica ima za razliko od drugih knjig svojo specifično podobo. V njej sta literarna in likovna zgodba. Med otrokom in slikanico steče interakcija: otrok raziskuje slikanico kot predmet, opazuje ilustracije, ki mu govorijo. Tako lahko objekt – slikanica – pri otroku sproži različne občutke in čustva. Otrok na ilustracijah ne prepozna le oblike, temveč tudi različne odnose med predmeti in ljudmi na ilustracijah in jih povezuje z dotedanjimi vsakodnevnimi izkušnjami. Tudi v samih ilustracijah lahko prepoznavamo različne vzorce in strukture, ki vplivajo na otrokovo doživljanje. Pravimo, da otrok »bere likovno zgodbo«.

V to interakcijo med otrokom in slikanico pa vstopa še odrasli. Ustvari se dinamični proces med otrokom, odraslim in slikanico. Tudi odrasli vzpostavi interakcijo s slikanico kot predmetom, kar se odraža v njegovem obnašanju. Poudarjamo, da slikanice niso le »čtivo« za otroke, temveč so namenjene tudi odraslim. Odraslega slikanica »nagovarja« s svojo obliko, kvaliteto papirja in tiska, celostno podobo in z likovno zgodbo. Tudi v njem lahko prebudi različne občutke in čustva, ki se odražajo v neverbalnem govoru posameznika in v načinu, kako bere zgodbo in se ob tem pogovarja z otrokom. Odrasli pa si prebere tudi literarno zgodbo. Le-ta nosi v sebi sporočilo za odraslega, saj nekatere slikanice pripovedujejo o osnovnih človeških vrednotah, o stvareh, ki zapostujejo misli in doživljanje odraslega človeka. Pomislimo ob tem npr. na preproste zgodbe Erica Carleja (*Zelo lačna gosénica*, *Zelo tih čriček* in *Zelo osamljena kresnička*; EPTA *Založba najlepših slikanic in knjig*). Ali ni tudi za nas pomembno, da prisluhnemo samim sebi, se zabubimo in tako omogočimo, da se v nas rodi nekaj novega? In, ali ne iščemo vsi sogovornike, kot čriček, in skupino, ki bi ji pripadali, tako kot kresnička? Pa ne le to. Pogosto se v večplastnih likovnih in literarnih zgodbah slikanic skrivajo globoke življenjske modrosti.

Odnos odraslega do slikanice je ključnega pomena, kako jo bo kot predmet s specifično vsebino in obliko ob skupnem branju in igri posredoval otroku. Zato poudarjamo t. i. branje v dialogu. Slikanica daje možnost interakcije odraslega in otroka. Če se tudi odrasli vživijo v zgodbo, se odprejo doživljanju zgodbe in ilustracij in to pokažejo otroku, ustvarjajo medsebojni dialog. Ta vključuje tudi odzivanje na otrokovo doživljanje slikanice. To pa je osnova vsake interakcijske strukture: uglasiti se z izžarevanjem predmeta in drugih ljudi, vnašati nove elemente doživljanja in spoznanj, ki se ob tem porodijo, opaziti in upoštevati pobude drugega. Tako slikanica omogoča aktivno udeležенost odraslega in otroka na vseh nivojih: čustvenem, ustvarjalnem, kognitivnem, socialnem.

Slikanice so umetniško delo, ki govori samo zase. Vabi odrasle in otroke, da jo gledajo in berejo vedno znova in jim omogoča nove aktivnosti. Če se pri slikanici omejimo le na branje, smo v nekem smislu določili nivo otrokove svobode. Slikanica pa omogoča vedno nove možnosti gledanja, branja, igre ob prebranem in ustvarjanja in tako širi polje otrokove svobode in prebujajo v odraslem (morda pozabljenega) ustvarjalnega notranjega otroka. To pa so lastnosti t. i. plastične osebnosti, ki ne le obvlada določene veščine in ima ustrezno znanje, temveč v skladu s potrebami in pričakovanji okolja to živi in izraža skupaj s svojimi

pričakovanji, vrednotami in čustvi. To pa predstavlja tudi osnovo funkcionalne pismenosti v širšem pomenu besede.

Nekatere slikanice s svojo kombinacijo besedila in ilustracij, ki so postavljene v odnose, značilne za interakcijske strukture in vsebujejo njihove elemente, podpirajo ustvarjanje medsebojnega vplivanja odraslega in otroka na način, ki je optimalen za otrokov razvoj. Tako omogočajo komunikacijo na različnih razvojnih nivojih in pri različni starosti otrok. Takšni slikanici sta npr. *A veš, koliko te imam rad* (S. McBratney/A. Jeram, EPTA *Založba najlepših slikanic in knjig*), *Ne moreš zaspati, Mali Medo?* (M. Waddell/B. Firth, EPTA *Založba najlepših slikanic in knjig*).

V odnosu do predmetov in stvari strokovnjaki uporabljajo termina izžarevanje in radiacija. Besedilna zgodba ima specifično izžarevanje, ko jo beremo. To izžarevanje nastane v interakciji med bralcem in poslušalcem. Ilustracije pa že same po sebi izražajo določeno razpoloženje. Zato ni pomembno le na besedilni ravni, da so prisotni elementi dialoga, temveč da so tudi na ilustracijah prepoznavni elementi interakcije. To lahko vidimo pri omenjenih slikanicah.

Tako kot so interakcije med odraslim in otrokom ter med otrokom in okoljem nujne za njegov razvoj, lahko z gotovostjo rečemo, da so slikanice nujni del otrokovega okolja, saj omogočajo in podpirajo ustvarjanje ustreznih interakcij in so v pomoč pri vzgoji, tako v vzgojno-pedagoški praksi kot tudi doma.

Slikanica odpira vrata v svet odraslih in v svet otrok. Je tisti prijazen del našega vsakdana, ki nas vrača v naše otroštvo in kaže pot v prihodnost nam, odraslim, in skupaj z nami našim otrokom.

Franček Rudolf

SLIKANICA ZA OTROKE

Iznajdba tiska je začetek prevratov, vojn in celo revolucij. V Franciji pred in po revoluciji je ilustrirati članek v časopisu pomenilo opremiti ga s karikaturto politika, ki ga je bilo treba identificirati: razkrinkati ali kovati v nebo. V Dickensovih časih so ilustracije prikazovale tudi nesreče in zločine, skratka črno kroniko. Ilustracija, namenjena otrokom, ima globoko ideološki in seveda vzgojni namen. Otrok si naj svet predstavlja tako, kot to želijo njegovi starši in sploh odrasli. Sama misel, da ima otrok posebne potrebe in poseben okus, zaživi, ko otrok ne dobiva knjig za darilo, ampak sam sodeluje pri njihovi izbiri. Več kot je verjetnosti, da si otrok sam kupuje tisto, kar hoče prebrati, bolj verjetno je, da ga bo trgovina morala založiti s stripi. V dobi televizije in računalnikov otrok izbira predvsem med filmi in računalniškimi igricami. S čim ga naj prepriča knjiga? Ker je izjemno koristna za njegov prihodnji družbeni vzpon?

Šolske knjige so omejene na tisto, kar se je potrebno naučiti, zato so precej skope in skromne. Razkošje priročnikov, leksikonov in kuharskih knjig pa se le redkokdaj bistveno razlikuje od knjig za odrasle.

Zato sklepam, da je slikanica za otroke, kakršno danes gojimo v Sloveniji, nenavaden luksuz. Kratka zgodba z nekaj ogromnimi večbarvnimi ilustracijami in v debelih platnicah je nujno draga. Nihče ne more jamčiti, da se je ne bo otrok

naveličal enako hitro kot črno-belega zveščiča s stripi ali kateregakoli filma na televiziji ali računalniku.

Slikanice, kakršne si kdaj pa kdaj ogledam v trgovini, mi ne vzbujajo posebnih estetskih občutkov. Razumem, da otroci potrebujejo kombinacijo besedila in slike, da bi razvozlavali besedila in odkrivali čarobno likovno plat zgodb in značaje. Tudi sam se v mladih letih, ko ni bilo niti televizije, kaj šele računalnikov, nadvse cenil in ljubil slikanice. In sploh knjižne ilustracije. Presenetilo me je, kako so gledališče, opera, filmi bili ves čas popolnoma drug medij. Kaj šele slikarske razstave in muzeji in knjige z umetniškimi reprodukcijami.

Moram priznati, da se mi današnja slikanica za otroke zdi drzen in zelo samovoljen korak v stran od resničnosti. Slikanica otroku zgolj zagotavlja, da je lahko otrok. Otroci, posebno predšolski, živijo in ustvarjajo po drugačnih pravilih kot odrasli. Slikanice so poseben žanr v književnem in likovnem ustvarjanju in ker slovenska književnost (in posledično tudi gledališče in film) ni razvita v različne žanre, je vpliv slikanice in sploh pisanja za otroke izjemen.

Slovenski pisci, ki pišejo zgolj za odrasle, večinoma ne dohajajo bolj razvitega in zahtevnejšega knjižnega tržišča za otroke. Slikanica za otroke ostaja, ker je tržno zanimiva in najde svoje kupce, pa naj so to starši ali otroci. Ostale literarne knjige pa doživljajo katastrofo in se drobijo po naslovih, izginjajo po količini prodanih izvodov in po pomenu za skupnost. Knjiga tako zelo spreminja svojo vlogo, da morda kar izginja.

Kljub dramatičnim spremembam v zadnjih desetletjih, pa živimo še naprej v kulturi slikanic za otroke.

Summary

SIMPOSIUM ON THE PICTURE BOOK IN CHILDREN S LITERATURE

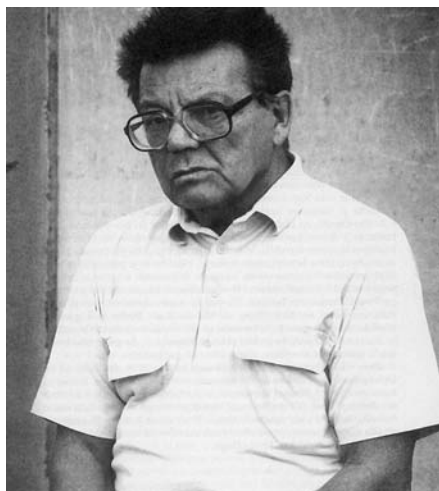
A symposium at the eighth gathering of Slovene children s literature authors (The Eye of the World), traditionally organized by Otroci in knjiga, was dedicated to picture books. Literary and art theorists, authors, illustrators, editors and librarians took part in it. They placed great emphasis on reasons for the decline of original Slovene picture books and tried to find out whether Slovene publishers still appreciate high artistic quality of picture books or rather conform to commercial demands.

IN MEMORIAM

LOJZE KOVAČIČ (9. 11. 1928 – 1. 5. 2004)

Prvega maja je v Ljubljani umrl pisatelj Lojze Kovačič, nemara največji slovenski prozaist 20. stoletja. Njegov mladinski opus ni obsežen, zato pa inovativen in estetsko dovršen. Uvrščamo ga med najodličnejše dosežke slovenskega pripovedništva za otroke.

DRUGAČNOST KOT USODA



Bil sem med tistimi, ki jim je Lojze Kovačič pripovedoval o svojem zgodnjem otroštvu v Baslu, o guvernanti, o razkošju, ki ga je obdajalo, pa mu nisem kaj prida verjel. Saj je bil svet, o katerem je govoril, oddaljen in nepredstavljen. Vendar je bilo res: če bi se njegov oče, uspešen krznar, odločil za švicarsko državljanstvo, o Lojzetu, slovenskem pisatelju, ne bi bilo ne duha ne sluha. Tako pa so družino iz Švice izgnali nazaj v Slovenijo. Tukaj

je krznarjeva družina tolkla revščino in bila v takem položaju, v kakršnega naši kraji in naši ljudje hitro pahnejo tiste, ki so tujci in zaznamovani z revščino. Paradoks je v tem, da je Lojzetov oče svojo družino zaradi trmastega vztrajanja, da je Slovenec ne pa Švicar, pripeljal v revščino, da pa je ponemčeni Lojze postal slovenski pisatelj.

Pisatelj je postal zaradi svoje ne samo švicarske, ampak zaradi osebne drugačnosti. Ko človek izgine s sveta, je pred našimi racionalnimi in čustvenimi očmi naenkrat jasna njegova pot. Lojze je bil drugačen, ne samo zaradi svojega »švicarstva« in deleža razdobja, preživetega med nami, ampak zaradi posebnega značaja. To je bil tiste vrste značaj, ki človeka zmeraj določi, ga zmeraj potegne izmed mnogih in ga postavi na posebno mesto. To mesto je takšne narave, da je za tistega, ki se mu to dogaja, ta položaj neprijeten in velikokrat tudi nevaren.

Lojze Kovačič ni bil spreminjevalec sveta, kakršnih je mrgolelo okoli nas v »naših časih«. Ni se ukvarjal s spreminjanjem literarnih stilov. Pisal je tako, kot mu je narekovala njegova osebnost: pošteno, natančno, z domišljijo, ki po-

ganja iz resničnosti. Tej se ni nikoli izneveril. Bila je temelj, iz katerega je rasel. Ta resničnost pa je čisto njegova, je takšna, kakršno so gledale samo njegove oči. To, kar je zajel v svojih knjigah, je cela doba, ki obsega velik kos časa prejšnjega stoletja. Drugačnega časa kot smo si ga sami zapomnili, saj je v njih misel, slika in srce posebnega človeka, ne posebnega, ampak osebnosti, ki govori svoj jezik in gleda drugače, kot gledamo mi. Ta velika oseba pripovedovalca pa ni vsiljiva, noče si nas prisvojiti, noče nas popoljšati ne pokvariti. Zato

beremo Lojzeta Kovačiča z nenavadnim zaupanjem.

Človek pride nag na svet in ničesar ne odnese s seboj. Najbrž še sebe ne. Tiste knjige, ki jih je napisal Lojze Kovačič, niso več njegova last. Ne potrebuje jih. Tisti, ki ga bodo brali zdaj in v prihodnosti, bodo slišali barvo njegovega glasu in ga zdaj pa zdaj zagledali. Njegovega glasu in njega samega ni več. Ostale so velike nenadomestljive knjige. V njih je ta človek, ki je bil, prišlek. Samotar. Ta človek je zdaj pest pepela.

Dane Zajc

ZGODBE IZ MESTA RIČ-RAČ*

Kovačičev pripovedni vzorec za otroke

Novoletna zgodba (1958), Kovačičevo prvo v knjižni obliki objavljeno prozno besedilo za otroke, je pripoved o revni mladi družini iz predmestja, ki v družbi prijaznih sosedov praznuje novo leto, skromno, vendar v pristrčnem vzdušju. Ta realistična kratka zgodba je »ljubljska razglednica« v malem; in sicer tako s tematskega vidika (življenje malih ljudi z družbenega roba) kakor tudi zaradi značilnega dogajalnega prostora in prepoznavnega dogajalnega časa (petdeseta leta dvajsetega stoletja).¹

Tekst po letu 1958 ni bil več ponatisnjen. To ni naključje, saj nadaljnji razvoj Kovačičevega pripovedništva za mladino ni potekal v smeri, kakršno je na motivno-tematski, oblikovni in jezikovno-slogovni ravni nakazovala *Novoletna zgodba*.

Edina vez med mladinskim knjižnim prvencem in kasnejšim pisateljevim mladinskim proznim opusom ostaja isti

ilustrator: slikar Milan Bizovičar je ostal Kovačičev stalni sodelavec. Dokaz njune ustvarjalne usklajenosti – za otroško recepcijo literarnega besedila likovna vizualizacija le-tega ni nepomembna – je dejstvo, da se je (tudi) Bizovičar samoumevno odvrnil od tipa realistične ilustracije, s kakršno je bralcem ponazoril *Novoletno zgodbo*, brž ko se je lotil ilustriranja druge Kovačičeve knjige za otroke: ta je že z naslovom *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* (1962) napovedala pisateljevo novo poetiko, se pravi spremembo v izboru tematike in zasuk k pripovedni prozi s specifičnimi iracionalnimi prvinami.

Naslov *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* je postal – in za zmeraj ostaja – Kovačičev zaščitni znak: isti naslov ohranjajo vse kasnejše zbirke pisateljevih kratkih pripovedi za otroke, čeprav z dodajanimi novimi besedili občutno širijo obseg izdaje iz leta 1962.² Tudi doslej zadnja

* Besedilo je ponatis članka iz knjige *Lojze Kovačič. Zbirka Interpretacije*. Ljubljana, 1998.

¹ Prim. *Ljubljanske razglednice* v knjigi L. Kovačiča *Ključni mesta*, Ljubljana, DZS 1964.

² 1. Izdaja (1962) prinaša 14 zgodb, leta 1969 je v knjigi *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* (založba MK, zbirka Moja knjižnica) izšlo 19 zgodb, torej pet novih tekstov; leta 1981 je v knjigi *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* (založba MK) 20 zgodb, novo besedilo je *Možiček med dimniki*.

predstavitev Kovačičevega mladinskega pripovedništva le rahlo variira naslov knjige iz začetka šestdesetih let, ko pod naslovom *Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod* (1994)³ prinaša vse Kovačičeve, doslej v knjižni obliki objavljene pripovedi za otroke, razen *Novoletne zgodbe*. Ta realistična kratka zgodba se je očitno izkazala za nekompatibilno s pripovednim vzorcem, kakršnega je pisatelj razvijal od šestdesetih let dvajsetega stoletja naprej in ki ga smemo razbirati kot reprezentativni vzorec Kovačičevega pripovedništva za otroke.

Zgodbe iz mesta Rič-Rač so kratke pripovedi s sintetično dogajalno linijo. Tematizirajo doživljajski svet sodobnega mestnega otroka in svet njegove igre. Dogajanje je pogosto skrženo na droben izsek iz otroškega vsakdanjika in osredinjeno na en sam otroški literarni lik. Ta je praviloma fantek. Kadar sta (enakovredna) glavna otroška literarna lika dva, sta praviloma bratca.

Večini navedenih morfoloških stalnic in tudi dejstvu, da osrednji otroški literarni liki najpogosteje nosijo imeni pisateljevih dveh sinov – Darko, Janko (Jani) – je mogoče najti izvore v avtobiografsko signiranem gradivu kot zunajliterarni snovi: na to opozarja Kovačič sam v *Povesti o sebi in knjigi*.⁴ Tako je v zvezi z genezo tekstov relevantna funkcija pisateljevih spominskih utrinkov iz lastnega otroštva, prepletajočih se z izseki iz sodoživljanja otroštva obeh sinov: na skupne igrive podvige in igralne prigode s sinovoma, v katerih je izmišljanje in pripovedovanje zgodb očitno imelo pomenljivo vlogo, meri Kovačičeva izjava, da so si zgodbe, ki jih je kasneje zapisal, pravzaprav »izmišljevali (...) vsi trije«,⁵ da naj bi

potemtakem bile rezultat skupne ustvarjalne igre.

Čvrsto pisateljevo sožitje s sinovoma, prekaljeno v skupnih igralnih potepanjih in vsakršnih drugih podvigih v troje, odslikava na fikcionalni ravni partnerska naveza, ki je za Kovačičev pripovedni vzorec tipična: *fantovski glavni otroški lik (lika dveh bratcev) – lik očka*.

Lik očka izstopa iz sveta odraslih in ima v dogajanju posebno vlogo: on je tista odrasla oseba, ki si vzame čas za igro z otroškim literarnim likom (*Zgodba o zmešanem računanju*); očka zna razrešiti vsakršne najbolj neobičajne položaje, v kakršne se zaplete otroški literarni lik (*Najmočnejši fantek na svetu*); očku, če sploh komu iz sveta odraslih, zaupa otroški literarni lik vsakršne nevšečne pripetljaje (*Zgodba o raztresenem fantku*); očka pripoveduje pravljice za lahko noč (*Potovanje za nosom*); ni naključje, da prav v družbi svojega očka odkriva Jani, osrednji otroški literarni lik v zgodbi *Otroška dežela*, zabavni »narobe-svet«, v katerem so logična razmerja iz realnega življenja, še posebej ustaljeni odnosi med otroki in odraslimi ljudmi, postavljeni na glavo.

Drugi odrasli družinski člani so v zgodbah manj opazni. Tako je mama osrednjega otroškega lika (likov dveh bratcev) v pripovedih sicer tu in tam omenjana, nekajkrat se celo pojavi in vključi v dogajanje, tako v pripovedih *Pet bahačev*, *Fantek na oblaku* in *Dva črna gospodka*. Toda lik mame je zelo ozemljen in stvaren, v očeh otroškega literarnega lika zavezan službi in gospodinjskim opraviлом. Lastnost, ki je odločilna za status tega literarnega lika v Kovačičevih zgodbah, je dejstvo, da mama ne kaže nikakršne pripravljenosti

³ L. Kovačič: *Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod*, Ljubljana, MK 1994 (zbirka Sončnica).

⁴ L. Kovačič: *Povest o sebi in knjigi*. V: L. Kovačič, *Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod*, Ljubljana, MK 1994, str. 127–130.

⁵ Prav tam, str. 130.

oz. posluha za vživljanje v otroško doživljanje sveta, ki ni zmerom izkustveno preverljivo ali logično.

Tudi skupnost staršev osrednjega otroškega literarnega lika je v zgodbah komaj zaznati: kadar se lika mame in očka vendarle pojavita kot enakovredna starševska partnerja, sicer učinkovito simbolizirata čustveno varnost in domačnost družinskega okolja, vendar ju pisatelj uvede v dogajanje samo dvakrat, v obeh primerih le za hip v sklepnem delu pripovedi (*Radio, Rokec na drugem koncu sveta*).

Če je celo družinska celica osrednjega otroškega literarnega lika potisnjena v nepomembno luč, se ni čuditi, da se lik odraslega človeka v nekaterih zgodbah sploh ne pojavi (*Pst, volk je v sobi, Pošta »Balon«*). Še več je pripovedi, v katerih liki iz sveta odraslih nastopajo samo mimogrede ali v epizodnih vlogah. Pogosto pisatelj odrasle like tipizira (policaj, vojak, pilot, učenjak, delavec, frizer) in jih tako povsem razosebi; še radikalneje postopa, kadar jih poenoti v kategorijo »ljudje«, kot v zgodb

Najmočnejši fantek na svetu: »Avtobusi, ljudje in konji so se ustavljali pred njim, prosili in rezgetali: »Prosimo, Jani, spusti nas naprej!« (...) »Ljudje so mislili, da se bo Jani ustrašil« (...) »Zdaj ljudje niso več vedeli, kaj bi storili, da bi Janija premagali in spravili s ceste« (...).⁶ Skratka, kljub nespregledljivemu posebnemu statusu, ki ga ima očka osrednjega otroškega literarnega lika, igra svet odraslih ljudi v Kovačičevem pripovednem vzorcu stransko vlogo, potisnjen je na rob dogajanja.

Središčno pomemben je svet otrok. Otroški liki najpogostejše motivirajo in usmerjajo dogajanje, otroški zorni kot

se uveljavlja kot značilna pripovedna perspektiva. Osrednje otroške literarne like označujejo njihova dejanja, ki izhajajo iz osebnostnih lastnosti: tako je, npr., Janko zmerom najbolj močan, a tudi šaljiv in se zna igrati, Darko pa je resen, zna brati in je najbolj učen.

Svet odraslih v *Zgodbah iz mesta Rič-Rač* ni samo potisnjen v nepomembno luč: liki odraslih ljudi tudi praviloma ostajajo na realni ravni dogajanja, na trdnih tleh izkustveno preverljivega vsakdanjika. V nasprotju z njimi so otroškim literarnim likom omogočene najširše bivanjske sposobnosti: brez vsakršnih zadržkov zmorejo prestopati meje realnosti in brez težav prehajati na raven iracionalnega, imaginarnega, fantastičnega – kot v igri!

Zato ni naključje, da so Kovačičevi deški liki brez izjeme v starostnem obdobju, v katerem je igra pomembna, če ne celo temeljna aktivnost; v razvojnem razponu torej, v katerem sta otroku realni svet in svet iracionalnega, domišljjskega, fantastičnega dve enakovredni resničnosti, med katerima (še) ni ostrih ločnic.

Igra je glavna vzmet dogajanja v *Zgodbah iz mesta Rič-Rač*. Igra oz. potreba otroških literarnih likov po igri pogojuje tudi dvoplastnost dogajanja v zgodbah: gre za dvoplastnost realnosti in iluzije v smislu modela igre.⁷

Prek igre kot »simbola sveta«⁸ so uresničljive vsakršne, še tako nenavadne želje in potrebe Kovačičevih otroških literarnih likov: s pomočjo domišljjske igre postaneš lahko najmočnejši fantek na svetu, čeprav si šele v vrtčevski starosti (*Najmočnejši fantek na svetu*); po nebu se zmoreš voziti na oblaku (*Fantek na oblaku*); oživljati in fantazijsko preoblikovati si sposoben dobro znane

⁶ L. Kovačič: *Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod*, Ljubljana, MK 1994, str. 14–15

⁷ Prim. D. B. Eljkonjin: *Psihologija dečje igre*, Beograd 1984. III. pogl. Teorija igre str. 63–193.

⁸ E. Fink: *Spiel als Weltsymbol*, Göttingen 1960.

predmete v domačem stanovanju, kot prestrašeni Rokec v zgodbi *Pst, volk je v sobi*; kot Tejko lahko iz varnega zavetja svoje postelje vsako jutro prisluškuješ zabavnim pogovorom dveh navadnih zarjavelih žebeljev na okenskem okviru (*Dva črna gospodka*); z besedno igro ustvarjaš noro smešne situacije, kot se to posreči likoma dveh neugnanih bratcev v zgodbi *Dva zmerjavca*; ista razposajena bratca podoživljata v igri očkovo pravljico za lahko noč kot pravo fantastično pustolovščino (*Potovanje za nosom*); t. i. »igra vlog« otrok avtoritativno obvladuje svoje starše, čeprav je v resnici šele v predšolski starosti: tako kot v zgodbi *Otroška dežela* svet odraslih po svojih merilih urejajo Jani in njegovi otroški vrstniki. Skratka, v polju igre postane Kovačičev otroški literarni lik suveren in vsemogočen: kot Darko, ki v *Povesti o mestu Rič-Rač* tisti hip, ko si raztrga hlače, povzroči, da se – »rič/rač« – raztrga na dvojce kar cel SVET!

Dvoplastnost oz. dvodimenziionalnost dogajanja je strukturna stalnica Kovačičevega pripovednega vzorca za otroke. Vzrok za vdor irealnih, iracionalnih prvin v realnost – v njej se dogajanje začne in sklene – je zmerom povezan z osrednjim otroškim literarnim likom.

Tako npr. Darko vzpostavi dvoplastnost dogajanja v pripovedi *Fantek na oblaku* tisti hip, ko sredi svojega realnega vsakdanjika s terase domače stolpnice z vrvico ujame oblak, zleze nanj, leže na trebuh in se odrine od hiše. Medtem ko se glavni otroški literarni lik na oblaku vozi nad svojim rodnim mestom, peče njegova mama v domači kuhinji piškote zanj, skratka, na realni ravni teče življenje po ustaljenih tirih. Ko Darko za nekaj časa vstopi v realnost in steče domov pokušat piškote, njegova mama kot trdno ozemljen literarni lik iz sveta odraslih kajpak ne verjame njegovi prigodi.

Irealne plasti dogajanja v zgodbi *Fantek na oblaku* ne naseljujejo samo

otroški literarni liki, se pravi, Darko in številni njegovi vrstniki, ki se mu sčasoma pridružijo v neobičajni vožnji po nebu. Na irealni ravni dogajanja dobijo poosebljeno podobo tudi razni dimi in dimčki, ki se dvigajo iz hiš, trdno stoječih v realni vsakdanjosti. Ti novi fantastični liki, ki se vključijo v dogajanje in s katerimi Darko, ležeč na oblaku, komunicira brez vsakršnih zadržkov, imajo dvojno funkcijo: na eni strani učinkovito širijo okvire fantkove domišljajske igre in na drugi le-to dogajalno gostijo ter dramatično razgibajo.

Isti pisateljski postopek pri oblikovanju irealne plasti dogajanja, se pravi, uvajanje novih fantastičnih prvin in njihovo vključevanje v dogajanje a način komunikacije z otroškimi literarnimi liki, je zaslediti tudi v nekaterih drugih *Zgodbah iz mesta Rič-Rač*; predvsem v tistih, v katerih irealno plast dogajanja sproži domišljajska igra osrednjega otroškega literarnega lika.

Ni naključje, da je Kovačičev osrednji otroški literarni lik včasih na meji med snom in budnostjo, ko v domišljajski igri oživlja in fantazijsko preoblikuje dobro poznane predmete iz svoje okolice: tako sta s stanjem nepopolne prebujenosti otroka uvedeni in motivirani jutranji fantazijski igri Rokca (*Pst, volk je v sobi*) in Tejka (*Dva črna gospodka*); funkcijo realizatorja fantastičnih otroških namer imajo lahko tudi sanje (*Na Luno*).

Kadar irealno raven kreira otroški literarni lik, kot v pripovedih *Pst, volk je v sobi*, *Najmočnejši fantek na svetu*, *Dva črna gospodka* idr., se sicer dvoplastno dogajanje praviloma odvija v *enem samem svetu*. V njem so drzni skoki iz realnosti v fantastiko »rezervirani« za predstavnike otroškega sveta. Sicer pa irealno plast dogajanja pogosto določajo tudi nastopi poosebljenih živali, predmetov in naravnih pojavov.

Odrasli ljudje, ki praviloma ostajajo na trdnih tleh realnosti, reagirajo na

vdore irealnega v dogajanje podobno kot liki odraslih ljudi v zgodbi *Fantek na oblaku*: bodisi nejeverno, kot Darkova mama, ali pa odrasle ljudi opazovanje nadnaravnih ekshibicij predstavnikov otroškega sveta navdaja z občutkom nemoci, začudenja, strahu, pa tudi z nevoščljivostjo in celo z zavistjo: »Zavist jih je grizla, kajti njih oblaki niso ubogali in se jim niso pustili ujeti, pa tudi nositi jih ne bi mogli, ker so odrasli ljudje pač pretežki«⁹ – tako vsevedni pripovedovalec v sklepu pripovedi *Fantek na oblaku* opiše držo likov odraslih ljudi.

Drugo različico dveh ravni dogajanja razbiramo v pripovedih, ki so strukturirane tako, da se dogajanje ne odvija dvoplastno v enem samem svetu, marveč dvodimenzionalno v dveh med seboj ločenih svetovih. Ali z drugimi besedami povedano, realna in irealna raven dogajanja obstajata druga ob drugi kot dva vzporedna svetova. Otroški literarni lik ni neposredni kreator irealne/iracionalne ravni dogajanja, pač pa v le-tej aktivno sodeluje, ko prehaja iz realnega sveta v irealni oz. fantastični svet in se v sklepu dogajanja spet vrne v svoj realni vsakdanjik. Dogajalno shemo je mogoče razbirati kot okvirno zgodbo, ki se dogaja v realnem svetu, in vanjo vloženo irealno oz. fantastično jedro.

Tako se Rokec v fantastičnem jedru pripovedi *Rokec na drugem koncu sveta* nenadoma znajde v svetu maščevalno nastrojene poosebljene kuhinjske posode in drugih oživiljenih predmetov, s katerimi je v realnem svetu grdo ravnal: tako se otroški literarni lik v zgodbi *Na Luno* s pomočjo sani preseli iz realnega sveta v fantastično jedro dogajanja: v svet fantastičnih bitij na Luni. Na dva med seboj ločena svetova, v katerih poteka dogajanje, nas v pripovedi *Potovanje za nosom* opozorijo sklepni

dogodki v realnem svetu, saj se izkaže, da so prigode dveh bratcev v fantastični deželi Za nosom realizacija pravljičice, ki jo je bil fantkoma v resničnem svetu za lahko noč povedal njun očka.

Lik očka iz pripovedi *Potovanje za nosom* vseskozi ostaja v realnem svetu okvirne zgodbe in tako potrjuje že znano dejstvo, da Kovačičevi liki odraslih ljudi praviloma nimajo vstopa v svet iracionalnega, imaginarnega, fantastičnega. Vendar se izkaže, da je prav lik očka po pisateljevi ustvarjalni volji tudi – edina – odrasla izjema: v zgodbi *Otroška dežela* lik očka spremlja sinka Janija, glavni otroški literarni lik, na irealno raven dogajanja, v »narobe-svet«, v katerem otroci določajo odraslim pravila življenjske igre.

Tudi v zgodbi *Otroška dežela* ne gre za dvoplastnost dogajanja v enem samem svetu, marveč za dogajanje v dveh med seboj ločenih svetovih, realnem in irealnim. Na dva ločena svetova, ki obstajata drug ob drugem, opozarja že prehod iz enega sveta v drugega, ki ga lik očka opiše kot črn, ovinkast rov, ki mu ni bilo ne konca ne kraja in po katerem sta s sinkom Janijem hitela celih šest ur, preden sta se znašla v irealnem svetu Otroške dežele.

Dejstvo, da lik očka v zgodbi *Otroška dežela* sme in zmore slediti glavnemu otroškemu literarnemu liku iz resničnega sveta v irealni svet, samo še utrjuje siceršnji posebni status, ki ga ima lik očka med Kovačičevimi liki odraslih ljudi. Poseben poudarek daje pisatelj temu literarnemu liku tudi s tem, ko mu v isti zgodbi podeli še funkcijo prvoosebne pripovedovalca. S tem ko očka glavnega otroškega lika pripoveduje zgodbo *Otroške dežele*, potrjuje hkrati svoje partnerstvo v igri s sinom: partnerstvo, ki mu je bilo podeljeno

⁹ L. Kovačič: *Zgodbe iz mesta Rič-Rač in od drugod*, Ljubljana, MK 1994, str. 79.

pod pogojem, da se podredi pravilom igre »zamenjanih vlog« med odraslimi in otroki.

Prvoosebna pripoved se v zbirki *Zgodbe iz mesta Rič-Rač* pojavi samo še enkrat, v *Zgodbi o jeznem lenuhu*. Pripovedovalec tudi tokrat ni otroški literarni lik, vendar ima le-ta pomembno vlogo pri posredovanju besedila bralcem; morda celo pomembnejšo kot odrasli pripovedovalec, ki ga otroški literarni lik čisto po otroško nagovarja »stric«. Izkaže se namreč, da je odrasli pripovedovalec zgolj zapisovalec pripovedi, ki mu jo narekuje otroški literarni lik. Ta sicer ni avtor zgodbe, saj prizna »stricu« zapisovalcu, da jo je bil v sanjah izvedel od neke ptice; toda v suverenosti njegove drže pri narekovanju besedila že smemo razbirati pisateljevo napoved otroškega zornega kota.

Otroški zorni kot je za obravnavani Kovačičev pripovedni vzorec značilen. Uveljavlja se prek personalne pripovedne situacije: skozi oči otroškega literarnega lika, iz njegove subjektivne perspektive, dojema (vrstniški) bralec dogajanje v zgodbah. Že v prvi pripovedi iz zbirke *Zgodbe iz mesta Rič-Rač*, v zgodbi *Pst, volk je v sobi*, je mogoče razbirati otroški zorni kot v Rokčevih fantazijskih preoblikovanjih čisto navadnih predmetov v sobi. Učinkovito se princip otroškega zornega kota uveljavlja v zgodbi *Hišica dveh bratcev*: bratca Darko in Janko sta si dom uredila izključno z vidika otroških interesov, v njem ves ljubi dan počenjata samo tisto, kar se jima vsak hip zljubi; princip otroške igre je radikaliziran do skrajnega roba, toda subjektivni zorni kot obeh otroških literarnih likov podeljuje neobičajnemu dogajanju v zgodbi videz povsem običajnega realnega vsakdanjika

Otroški zorni kot pa se ne uveljavlja samo v zgodbah s specifičnimi iracionalnimi prvinami, marveč tudi v nekaj zgodbah iz zbirke *Zgodbe iz mesta Rič-*

Rač, v katerih iracionalnih prvin sicer ni zaslediti. Tako je tudi v pripovedih *Tejko zida hišo* in *Tejko gleda v prihodnost* pogled otroškega literarnega lika na dogodke merilo vsega, čeprav se logika te optike (še) vseskozi giblje v okvirih izkustveno preverljivega sveta. In vendar so stvari, ki zanimajo otroški literarni lik, čez mero povečane, tiste, ki ga ne zanimajo, pa pomanjšane!

Princip otroškega zornega kota se na specifične načine odraža na jezikovno-slogovni ravni pripovedi. S tega vidika Kovačičeve zgodbe za otroke še kako zaslužijo in tudi izzivajo natančnejšo analizo. Na tem mestu morda zadostuje opozorilo na jedrnatost in sočnost pisateljevega jezika, na lahkotni in iskrivo humorni slog ter na učinkovitost slikovitih, zmerom inovativnih prispevkov.

Večkrat je v *Zgodbah iz mesta Rič-Rač* zaslediti avktorialno pripovedno situacijo. Izbor tega pripovednega položaja omogoča Kovačiču, da prek vsevednega pripovedovalca na različne načine vzpostavlja zaupno komunikacijo z otroškimi bralci in na ta način intenzivira doživljenjski stik le-teh z dogajanjem v zgodbah. Tako vsevedni pripovedovalec bodisi posreduje med literarnimi liki in otroškimi bralci (*Pošta »Balon«*, *Na Luno*) bodisi otroške sprejemnike nagovarja neposredno ali posredno z retoričnim vprašanjem (*Najmočnejši fantek na svetu*); včasih jim v sklepnem delu pripovedi napove nadaljevanje zgodbe (*Na Luno*), jim namena zgodbene dodatke in povzetke oz. komentar k dogajanju (*Zgodba o raztresenem fantku*, *Rokec na drugem koncu sveta*, *Fantek na oblaku* idr.).

Kovačič v *Zgodbah iz mesta Rič-Rač* ne moralizira. Vendar se v besedilih, v katerih prevlada avktorialni pripovedni položaj, včasih zgodi, da vsevedni pripovedovalec s svojih odraslih stališč problematizira držo dominantnega otroškega literarnega lika kot »nepravilno«

in zato vredno »poboljšanja«: tako npr. v zgodbah *Dva zmerjavca* in *Rokec na drugem koncu sveta*. Toda tudi v takih primerih se ni bati, da bi pisatelj predimenzioniral vzgojno sporočilo: nasprotno, domiselno ga ovije v dogajalno gosto, vznemirljivo in dramatično razgibano dogajanje, le-to pa še obilno začini z iskrivim humorjem. Pač pa v pripovedih, v katerih se uveljavlja otroški pogled na svet, (logično) umanjka vsakršna poučna tendenca.

Otroški literarni lik se, ko razmišlja o svoji bodočnosti, vživlja v sodobne poklice: tako se Tejko v zgodbi *Tejko gleda v prihodnost* odloča za poklic pilota, kapitana ladje, šoferja ipd. Dokaz več, da je dogajalni čas v Kovačičevih pripovedih prepoznavna sodobnost. Prav tako je realno raven dogajanja v zgodbah mogoče razbirati kot sodobno urbano okolje, ki ga označujejo stolpnice z antenami in dvigali, prometni infarkti, svetlobne reklame, velika gradbišča, radio in televizija ipd. Le dvakrat se dogajanje odvija na podeželju in v obeh primerih ga pisatelj uvede z dikcijo ljudske pravljice: »V hišici nekje na deželi sta živela dva bratca ...« (*Dva zmerjavca*) ... »Daleč na deželi, kraj gozda, stoji hišica ...«

(*Hišica dveh bratcev*). Toda za ljudsko pravljico je (po M. Lüthiju)¹⁰ značilna enodimenzionalnost dogajanja, se pravi, dogajanje na eni sami ravni, na kateri sta resničnost in čudežnost neločljivo spleteni kategoriji, saj ju ne ločuje nikakršna logika iz realnega sveta. Za razliko od enodimenzionalnosti dogajanja v modelu ljudske pravljice, je za Kovačičev pripovedni vzorec značilna dvoplastnost oz. dvodimenzionalnost dogajanja. To, z drugimi besedami povedano pomeni, da se dogajanje odvija na dveh ravneh, naj gre za realizacijo realne in irealne ravni v enem samem svetu ali v dveh med seboj ločenih svetovih. Dvoplastnost oz. dvodimenzionalnost dogajanja pa velja za temeljno morfološko stalnico t. i. sodobne pravljice, kot z zbirnim terminom slovenska strokovna publicistika najpogosteje poimenuje zglede tega modela iracionalne pripovedne proze. Izvirna različica kratke sodobne pravljice z otroškim glavnim literarnim likom so *Zgodbe iz mesta Rič-Rač*. Z njimi se je Lojze Kovačič upravičeno uvrstil v vrh slovenskega pripovedništva za mladino.

Marjana Kobe

¹⁰ Prim. M. Lüthi: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern u. München 1961.

POGLED NA SVOJE DELO

Vinko Möderndorfer

LJUDJE SE DELIMO NA TISTE, KI SI IZMIŠLJAJO VZPOREDNE SVETOVE, IN NA TISTE, KI V NJIH VERJAMEJO

Ustvarjanje je ustvarjanje svetov, ki jih ni. Vsak ustvarjalec se trudi ustvariti nov svet, novo podobo, novo zgodbo, kakršne še ni bilo. Vendar to seveda ni dovolj. Nova zgodba, na novo ustvarjeni svet mora biti tudi prepričljiv in to do takšne mere, da lahko opazovalec, bralec vanj vstopi in mu popolnoma verjame. Pri ustvarjanju gre za izmišljevanje še ne izmišljenih zgodb, ki pa morajo biti tako izmišljene, da so verjetne. To pa pomeni, da morajo biti prepričljive, kot je prepričljiv realni svet. Da pa lahko ustvarjalec to doseže, mora najprej v svet, ki si ga izmišljuje, verjeti predvsem sam. V svoje izmišljene svetove in junake se mora popolnoma vživeti, se z njimi pretopiti in se jim prepustiti do te mere, da v določenem trenutku začnejo izmišljeni junaki pisati pisatelja in ne obratno. Svet, ki ga ustvarjalec ustvarja, mora oživeti in se samostojno pognati v življenje. V tem smislu je ustvarjalec (pisatelj) Bog.

Marcel Proust se je v zadnjih letih svojega življenja¹ zaprl v sobo, obloženo z debelo plastjo plute, in pisal. Sobe in postelje, v kateri so nastale najlepše strani svetovnega proznega ustvarjanja, skoraj ni več zapustil. Popolnoma se

je posvetil svojemu notranjemu svetu, iz katerega je kot zlatokop strgal zlate lističe svoje proze. Resničen svet ga ni več zanimal, popolnoma se je potopil v vzporedni svet domišljije, ki pa je postal tako resničen, da je popolnoma prežarčil realnost njegovega življenja. Svoj način bivanja, ki je prestopilo v vzporedni svet, je plačal z življenjem, saj so mu strani njegove proze pomenile več od zdravja. V tem pa seveda ni bil edini. Zgodovina je polna usod ustvarjalcev, ki so se umaknili v izmišljeni svet svoje umetnosti. Začeli so živeti zgolj za svoje vzporedne svetove in v njih. Pravzaprav se je njihovo realno življenje podredilo ustvarjanju izmišljenih življenj. Popolnoma so se poistovetili s tistim, kar so ustvarjali. Kajti umetnost je v resnici ustvarjanje novega sveta. In v kolikor je umetnost dobra, toliko je svet, ki ga je ustvarila, prepričljiv. Še več, svet, ki ga ustvari umetnikova domišljija, je lahko popolnoma avtentičen in velikokrat zaradi svoje organiziranosti mnogo bolj resničen od realnega sveta.

Ustvarjalec (umetnik) živi v dveh svetovih. V realnem svetu in v svetu svojih izmišljij. Seveda umetnik vedno z lahkoto prestopa meje med realnim in

¹ Od leta 1914 do leta 1922

fiktivnim, v tem se njegova duša razlikuje od bolezenskega, shizoidnega stanja. Lahko bi rekli, da se umetnik od bolnika loči po tem, da lahko prestopa iz realnega v fiktivni svet brez posledic in, kar je najbistvenejše, zaveda se pomena realnega sveta. Umetnik, ustvarjalec ve, kaj je izmišljeno in kaj resnično, čeprav v ustvarjanju vzporednega sveta neprestano teži k tisti prepričljivosti, ki lahko svet fikcije naredi za sugestivnejšega od realnega. Sigmund Freud v svojih *Spisih o umetnosti*² večkrat kaže na podobnost ustvarjanja s psihiopatologijo. Psihotečni bolniki se tako potopijo v svoje blodnje, v svoje fiktivne svetove in stanja, da ne razlikujejo več, kaj je realno in kaj se jim samo dozdeva. V najvišji stopnji svoje razbolelosti se psihotečni bolniki nikoli več ne povrnejo iz svojega fiktivnega sveta. Podobnost psihotečnih izmišljij s kreativnostjo ustvarjalca je v marsičem očitna. Tudi ustvarjalec si omisli svet, ki ga ni. Zgodba, ki si jo izmisli pisatelj, mora biti resnična, čeprav je izmišljena, kar pomeni, da mora vanjo verjeti najprej ustvarjalec. V izmišljenem svetu mora delovati logika, tudi psihologija, odnosi med protagonisti romaneskne zgodbe morajo biti kljub morebitni fantastičnosti ali bizarnosti prepričljivi. Umetnik v svojem izmišljijem svetu vzpostavlja novo logiko, nov sistem sveta, nov svet, ki ga še ni bilo. Pisatelji velikokrat pravijo, da se je zgodba, ki so si jo izmislili, v določenem trenutku ustvarjanja začela pisati sama. Kar pomeni, da so uspeli v svojem izmišljenem svetu izpostaviti tisto logiko stvari, značaje in odnosov, da je izmišljena zgodba začela živeti samostojno življenje. Pisatelj (ustvarjalec) mora s svojo koncentracijo vsakič samo

na novo vstopiti vanjo in jo zapisovati. Podobno je tudi pri vseh drugih oblikah ustvarjanja: dramskem in filmskem ustvarjanju, slikarstvu, kiparstvu ...

Stari Grki so govorili, da v pesniku biva demon.³ Še več, da skozi pesnikova usta govori Bog, da se pesnik ne zaveda svojega ustvarjanja, saj ga pri kreativnosti obseda demon, da je pesnikovo ustvarjanje samo sad srečanja med samostojno bivajočo naravo in pesnikovo dušo. Pesnik (ustvarjalec) je samo posrednik vzporednih svetov, ki že obstajajo, je samo medij, ki nam omogoča, da se bivajoči vzporedni svet prikaže v svoji podobi. Kasnejša obdobja pa so bila prepričana prav v nasprotno. Ustvarjanje je trdo delo in ustvarjalec je garač, rudokop, ki se do vzporednega sveta prebije samo z razumom in delom. Tako se je francoski pisatelj Émile Zola⁴ loteval svojih romanov s študiozno, znanstveno natančnostjo, s katero je preučil okolje, navade ljudi, način življenja, dogodke svojega bodočega romana, svojega vzporednega sveta. Beleške, ki jih je pri tem proučevanju pisal, so bile velikokrat obširnejše od romanov, ki so nastali na podlagi teh preučevanj.

Neglede na to, kako se ustvarjalec približa predmetu svojega ustvarjanja, po intuitivni ali po racionalni poti, je pomembno predvsem to, v kolikšni meri je svet, ki ga je ustvaril, prepričljiv, avtentičen in resničen. Za gledalca, bralca je pomembna samo prepričljivost. Prepričljivost je najbrž tudi edino vrednostno merilo umetnine. Dobra umetnost je tista, ki je prepričljiva, ki nas potegne v svoj krog, ki nas pretrese in očisti. Prepričljivost je pogoj za katarzičnost.

Ustvarjanje vzporednega sveta pa terja od ustvarjalca neprestano prisotnost,

² Sigmund Freud, *Spisi o umetnosti*, Založba *cf. 2000

³ V *Ionu* Sokrat definira pesnika (umetnika) kot krilato bitje, sveto bitje, ki lahko ustvarja šele takrat, ko ga zanese v entuziazem. Platon pa pravi, da je pesnik obsedenec.

⁴ Émile Zola 1840–1902

maksimalno koncentracijo. Posebej to velja za pisanje daljše proze, naprimer romana, ali pa za ustvarjanje večjih projektov, tudi gledališke predstave ali filma. Pri takšnih projektih mora biti ustvarjalec popolnoma zlit s predmetom svojega ustvarjanja. Gledališče in film pa se od pesnjenja razlikujeta predvsem po tem, da pri obeh sodeluje večje število ustvarjalcev. Seveda so ustvarjalci razvrščeni po nekakšni pomembnostni lestvici (avtor, režiser, igralec, montažer ...), ki omogoča, da sploh nastane čvrsta celota. Ustvarjalec takšnih kolektivnih umetnostnih izdelkov mora biti tudi koordinator, organizator, ne samo človek kreacije, temveč tudi nekakšen guru in psiholog, ki poskuša različne energije različnih ustvarjalcev spraviti na skupni imenovalce, jih zgostiti in selekcionirati tako, da predstava, film, operni dogodek na koncu deluje kot samostojna in prepričljiva čustvena enota; medtem ko sta pesnik in slikar odvisna samo sama od sebe in je njun vzporedni svet (njuna pesem ali slika) zgolj njuno delo.

Vzporedni svet ustvarjamo zato, ker realni svet ni popoln. Človek si od pamtveka izmišlja vzporedne svetove, to ga razlikuje od živali. Pravzaprav se ljudje delimo na tiste, ki si izmišljajo vzporedne svetove, in na tiste, ki v njih verjamejo. Na ustvarjalce in konzumatorje ustvarjanja. Potreba po umetnem svetu, po izmišljenih zgodbah, ki nam osmislijo življenje, je stara, kot je staro človeštvo. Grško gledališče je bilo družbeno uzakonjena iluzija, psihološki ventil za stiske in tegobe antičnega človeka, estetska in moralna norma sveta, hkrati pa kolektivna terapija. Danes ima podobno moč film. V Indiji, deželi najmočnejše filmske industrije na svetu, presedijo ljudje v kinodvorani največ

ur svojega življenja. Za indijskega človeka ima vzporedni svet filmske zgodbe še posebno vrednost. V kinodvorane se ljudje umaknejo, ker je samo v filmski zgodbi življenje znosno. Indijski filmi so po večini slabi, nekakšni kičasti muzikali, ki nimajo z resničnim svetom prav nobene zveze, vendar so za večino prebivalstva te kičaste zgodbe vzporednega sveta edini stik z drugačnim življenjem. Vzporedni svet, ki ga ustvarja filmska industrija, je mnogokrat varljiv, vendar zanimanje zanj dokazuje človekovo eksistencialno potrebo po izmišljenem svetu.

Človek je vernik, dokler živi, želi verjeti v vzporedne svetove.

Največji vernik vzporednih svetov pa je brez dvoma otroška duša.

Če se zazrem v svojo pisateljsko delavnico v trenutku, ko poskušam napisati zgodbo, pesem, ki naj bi bila namenjena otrokom ali odraščajoči mladini, moram priznati, da so pisateljski postopki pravzaprav popolnoma identični kot takrat, ko poskušam napisati tako imenovano resno igro ali prozo ali karkoli.

Tudi pri pisanju literature za otroke se mora pisatelj popolnoma potopiti v like, ki jih opisuje, v atmosfere in situacije. Takšni *potopitvi* rečejo ljudje, ki se ukvarjajo s psihologijo ustvarjanja,⁵ identifikacija. Če hočeš res dobro napisati določen lik, naprimer lik mačkona Langusa⁶, ki v prvi osebi pripoveduje zgodbe o svoji prijateljici deklici Gajki, moraš postati maček Langus, pa naj se to še tako noro sliši. Gre za popolno identifikacijo, za popolno spremembo v določen lik, tip, ki je lahko sestavljen iz različnih modelov, likov iz realnega življenja, lahko pa je povsem izmišljen. Za pisanje dobre mladinske zgodbe ni dovolj, da si izmislimo naprimer mačka Langusa, da si omislimo njegovo fizično

⁵ Anton Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti*, Slovenska matica 1981

⁶ Vinko Möderndorfer, *Muc Langus in čarovnička Gajka*, Mladika 2003

pojavnost (debel, suh, rumen, progast), ni dovolj, da ga postavimo v določeno situacijo itd., ampak moramo še vstopiti vanj, se z njim identificirati in potem vse njegove lastnosti združiti in začeti razmišljati, kot naj bi razmišljal on, naš junak muc Langus. Spominjam se, da sem med pisanjem zgod in nezgod muca Langusa govoril na glas, vse kar sem napisal, sem spregovoril in to popolnoma spontano s spremenjenim glasom, tako rekoč mačjim. Mislim celo, da se tega sprva nisem niti zavedal. Če sem obmolknil in pisal kot vsi normalni pisatelji, mi ni šlo. Če sem hotel zares doživeto napisati lik mačka Langusa, sem moral na glas govoriti z njegovim glasom, se pačiti, zavijati vokale ... (Lahko si mislite, kako čudno me je pogledala moja hči, ko je po naključju prišla v sobo.) Pri takšni identifikaciji z likom gre predvsem za to, da začne lik, ki ga pišeš, reagirati kot samostojno bitje, ki na določeno situacijo reagira unikatno, samosvoje. Tako kot živa bitja. Seveda pa je zadeva še malce bolj komplicirana, kadar nastopajo v zgodbi različna bitja in prav vsa morajo biti prepričljiva in živa. Tudi deklica Gaja, ki je lastnica nenavadnega muca Langusa, mora biti živo bitje in pisatelj se mora na nek način vživeti tudi vanjo. Pri človeških likih so seveda težave manjše, sploh če so junaki pisateljevi otroci, kot je to na primer moja hči Gaja, ki se je v zgodbi spremenila v čarovničko Gajko, vendar je vseeno obdržala vse svoje lastnosti ... Pisatelj se tako vživlja v različne osebe. Postaja posoda, eno telo, v katerem živijo različni glasovi, ki se med seboj pogovarjajo, kregajo, se veselijo itd.

V dogodivščinah muca Langusa nastopa kar nekaj nenavadnih živali, ki komunicirajo med seboj in včasih je bila moja (pisateljeva) osebna situacija prav smešna, da ne rečem nora ali celo shizoidna. Pisatelj (to je jaz) sedi za

računalnikom in vročično brska po tipkovnici, kot da se boji, da mu bodo črke pobegnile, preden jih bo uspel sestaviti v besede, pri tem pa spreminja glasove, se pači, kriči, mijavka, krega z različnimi junaki, ki prihajajo iz njegovih ust, se zvija na stolu, včasih vstane in brčne v gubo preproge, pa potem spet sede, zavija z očmi, piha kot razjarjena žival in milo cmoka z usti, ko kot muc Langus uživa nad skodelico mleka ... pri tem pa poskuša vse to zapisati.

Seveda so takšni pisateljski postopki zelo osebni in individualni. Pri ustvarjalnem delu ni pravil. Vsak pisatelj si ustvari in se navadi na svoj način vživljanja. Vendar vsi pisatelji kljub vsemu govorijo, kadar govorijo o nastanku svojih del, o identifikaciji, ki je potrebna, da nastane živo in prepričljivo literarno delo.

V največjo pomoč pri takšnem vživljanju pa je jezik. Jezik, ki si ga pisatelj izmisli in ga položi v usta svojim junakom in izmišljenim bitjem. V mladinski literaturi mnogo bolj kot v drugih literarnih zvrsteh in žanrih velja, da je jezik vsebina značaja. Jezik, ki ga junaki govorijo, pomeni značaj, karakter. Ko pisatelj iznajde jezik, določen tip govora, je našel karakter, literarni lik. Še posebej je to važno v delih za otroke in mladino, saj je mladinska literatura namenjena tudi glasnemu branju. Bolj kot opisnost sta pomembni zvočnost in izbira besed, ker povesta o določenem liku več kot njegov opis. Pisatelj lahko s pisavo na nek način prisili bralca in njegovo domišljijo, da si sama ustvari predstavo o določenem liku. Stavki, ki jih govori Muc Mauvijah v zgodbah o Čarovnički Gajki, so zapisani tako, da bralcem nudijo zelo natančno predstavo o načinu njenega govorjenja, to pa nam priča tudi slika njenega značaja in morda celo podoba njene fizične pojavnosti. S tem se pisatelj znebi pretirane opisnosti in še bolj aktivira bralčevo do-

mišljijo.⁷ Pa tudi mačkino ime Mauvijah sproži marsikatero asociacijo. Besede Mauvijah se nikakor ne da povedati hitro, tudi mačkino mijavkanje, Sim-po-tai, sim-po tai, kakor je zapisano, nikakor ni dinamično, temveč počasno, leno, zapleteno, tuje, eksotično ... itd. Vse to bralcu sugerira predstavo o fizičnem izgledu muce. Seveda je najbolje, če do takšnih besednih domislic pride pisatelj spontano. Dobro je, da se jezik, ki ga pisatelj da določenem liku, zgodi spontano, da je posledica pisateljeve identifikacije, vživitve v lik in ne zgolj formalna domislica.

Zelo podobno je pri pisanju poezije, ki jo berejo (predvsem) otroci.

Tudi pri poeziji se pesnik vživi v pesem, se popolnoma identificira s predmetom pesnjenja. Zame osebno je zelo pomembno predvsem to, da se nikoli vnaprej ne odločim za določeno formo. Nikoli ne vem (nočem vedeti), ali bo ideja, ki se mi je porodila, pesem za otroke ali za odrasle, ali pa bo morda radijska igra ali kaj drugega. Ideji se prepustim in nikoli ne razmišljam, komu je namenjena in za koga jo pišem. Nikoli ne sedem za računalnik in si rečem: tako, to bo pa pesem za otroke. Ideja mora vedno sama najti svojo formo. Pravzaprav je tisto, kar bo nastalo (zgodba, radijska igra ali pesem za otroke), vedno odvisno od mojega osebnega razpoloženja, ne samo hipnega, od razpoloženja, ki traja dlje časa. Seveda pa je pri pisanju poezije, ki je, ko je pesem napisana, morda zanimiva tudi za otroke, pomembna igrivost. Igrivost zvokov, barv ... »... človek uživa v tem, ko se poigrava s čistimi kvalitetami glasov, barv in likov ne glede na njihovo konkretno naravno nalogo ...«⁸ Anton Trstenjak pravi, da je človek pravzaprav edino bitje, ki je sposobno ustvarjanja ... še več, ki lahko

uživa ob čistem zvoku, ob čisti barvi. »*Umetnik se lahko dobesečno poigrava z glasovi ... in tako rekoč prisluškuje, kako bodo ti pojavi v svoji neposredni kakovosti nanj delovali.*« To pa je bistvena značilnost otroškega dožemanja sveta. Otroci sprejemajo svet odprto in igrivo. Nanj reagirajo neposredno. Zvok jim pomeni več kot abstraktna vsebina. In za pisanje poezije, ki jo radi berejo tudi otroci, je pomembno, da se pisatelj potopi v zvoke in barve in oblike, in z njimi na igriv način tvori vsebino. Seveda pa se tega ne da početi z razumom, zgolj kot uresničitev literarnega načrta. Pravzaprav se je treba prepustiti ideji in se poskušati vživeti vanjo do te mere, da ustvarjalec sam postane vsebina za toliko časa, dokler se zgodba, pesem, značaj ne prelijejo na papir (na računalniški zaslon). Tako lahko rečemo, da se mora ustvarjalec vživeti v otroka, poiskati otroka v sebi, postati spet otrok ... mora začeti razmišljati kot otrok, da bi lahko napisal pesem, ki bo zanimiva tudi za vse tiste, ki so otroci, ali niso pozabili otroka v sebi.

V vsakem primeru pa gre za vživljanje. V tem je pisatelj (v to sem prepričan) v sorodu z igralcem, samo da igralec potuje v nasprotno smer. Pisatelj se vživi v svojo izmišljijo, svoje notranje počutje, svojo notranjo idejo poskuša spraviti v svoje telo, v glas, v besede, v način razmišljanja ... in potem to poskuša zapisati. Igralec, interpret, pa ima pred sabo literaturo, besedni zapis, iz katerega izlušči občutke, situacije, značaj in vse to potem oblikuje s svojim telesom, glasom, mislijo ... Določene literarne like, značaje (npr. muca Langusa, mačko Mauvijah ali Hamleta) igralec z analizo, s svojo domišljijo in talentom, ki je sposoben vživljanja, prenese v življenje. Vanje se

⁷ Rudi Supek, *Mašta*, Biblioteka znanstvenih radova, Zagreb 1979 – Od slike do čina

⁸ Anton Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti*, str. 463/464

igralec vživi tako, kot se pisatelj vživlja v like, ki si jih je zamislil. Tako pisatelj kot igralec se torej vživljata. Bistvena razlika pa je seveda ta, da ima igralec material svojega vživljanja že na mizi, v obliki literarne predloge, pisatelj pa svoje vživljanje, kateremu bo sledil zapis, črpa iz ideje, ki je ponavadi zgolj neverbaliziran občutek nečesa. Seveda pa pisatelj svoje transformacije, svojega oživljanja ne oblikuje v ponovljivo celoto, tako kot igralec, ki mora svojo kreacijo ustvariti tako, da je ponovljiva in popolnoma obvladljiva znotraj veliko večjega mehanizma, v katerem sodeluje ogromno število ustvarjalcev – in temu vzporednemu svetu se reče gledališče.

Na koncu takšnih in podobnih razmišljanj pa vedno ostaja odprto najbolj

bistveno vprašanje: Zakaj pišemo? Zakaj sploh ustvarjamo?

Zato, da bi uresničili možnost večnega življenja? Da bi preživel svoj vek vsaj še za nekaj časa?

Morda.

Ali pa ustvarjamo zato, ker je življenje, ki ga živimo, neznosno ali vsaj dolgočasno. Čedalje bolj se mi zdi, da pišem iz podobnih razlogov kot mnogi pred mano, ki sem jih omenil v začetnem delu tega razmišljanja. V resnici pišem zato, ker se v vzporednem svetu, ki ga iztisnem iz svoje glave, počutim mnogo bolje kot v realnem.

V vzporednem svetu literature smo lahko mnogo bolj srečni in zadovoljni kot v realnem življenju – in to ne samo pisatelji.

IBBY NOVICE

LECTURA 2003

Konferenca IBBY latinskoameriških držav

Havana, 28. oktober – 1. november 2003

Konferenca je bila posvečena 50-letnici Mednarodne zveze za mladinsko književnost (praznovali smo jo že s kongresom IBBY v Baslu, v septembru 2003), 150-letnici rojstva Josėja Martíja in 115-letnici izida njegovega temeljnega dela *La Edad de Oro*. Organizirala jo je Kubanska sekcija IBBY ob 20-letnici svojega obstoja, v sodelovanju z Zvezama za mladinsko književnost iz Argentine in Brazilije ter Kolumbijsko in Kanadsko sekcijo IBBY. Poleg tega pa je konferenco finančno podprla tudi cela vrsta kubanskih državnih in kulturnih institucij.

Posebej za latinskoameriške države so konferenco organizirali zato, da bi v tem delu sveta še močneje promovirali branje mladinske književnosti, ker so te države še vedno v razvoju in imajo zato drugačne probleme kot v razvitejših državah Evrope in Severne Amerike ter delno tudi zato, ker tudi mnogi izobraženci ne razumejo dobro angleško (ki je ponavadi prevladujoči jezik na svetovnih kongresih).

Konferenca je potekala v hotelu Habana Libre Tryp Sol Meliá, in sicer pod geslom »Delamo za otroke, kajti otroci znajo ljubiti in so upanje sveta«. To misel je v svojem delu *La Edad de Oro* zapisal José Martí, kubanski pesnik in pisatelj, revolucionar, ki je v 19. stoletju organiziral boj za osamosvojitve Kube

in v njem tudi zgubil življenje. Omejeno delo je prvo in še danes temeljno kubansko delo s področja pedagogike, ki opozarja na pomen celostne vzgoje v razvoju otroka in med drugim tudi na pomen branja mladinske književnosti v času odrasčanja.

Zbralo se nas je okrog 250 udeležencev iz 29 držav; od tega nas je bilo le kakšnih 20–30 iz nekaterih evropskih držav (Avstrije, Francije, Španije, Švedske, Švice, Slovaške in Slovenije). Konferenco je z otvoritvenim govorom počastil Peter Schneck, predsednik IBBY, Mednarodne zveze za mladinsko književnost, sklenila pa jo je Leena Maisen, njena dolgoletna generalna sekretarka. Sicer pa je bila osrednja osebnost konference Emilia Gallego Alfonso, predsednica Kubanske sekcije IBBY, doktorica pedagogike, predstojnica katedre za latinskoameriške književnosti in avtorica (mladinskih) knjig.

V dopoldanskem času so potekali plenarni referati. Ana Maria Machado, brazilska pisateljica, dobitnica Andersenove nagrade, je v referatu z naslovom *Brati je rasti* poudarila, da branje omogoča moč, zato je pomembna demokratska pravica do znanja in knjig. Nilma Goncalves Lacerda, pisateljica, raziskovalka in profesorica, generalna koordinatorka kateder za književnosti v Latinski Ameriki, je v referatu *Sanje*,

knjige in noč v Bagdadu v obliki domišljajske pripovedi dokazovala pomen knjige za otrokov razvoj. José Orlando Suárez Tajonera, profesor z Akademije umetnosti v Madridu, je podal referat z naslovom *Odkrivanje umetniškega v strukturalnem*. Anne Hansen Dahlerup, danska profesorica španske literature, ki že leta živi v Čilu in je direktorica centra za mladinsko književnost, je dokazovala, kako se *Otroško doajmanje literature razlikuje od doajmanja le-te pri odraslih*. Luis E. Álvarez, kubanski pisatelj in raziskovalec književnosti, je pod naslovom *Nepismenost in literatura* razmišljal o nepismenosti in o t. i. »kulturni nepismenosti«, ko je človek uradno sicer pismen, ni pa dovolj dobro razvil zmožnosti za branje in doživljanje literature. Jacqueline Kergueno, Francozinja, direktorica časopisnega uredništva pri založbi Bayard, je dokazovala, kako pomembna je periodika v bralnem in siceršnjem razvoju otrok in mladostnikov. Adelaida Nieto Olarte, Kolumbijka, direktorica Instituta za razvoj književnosti v Latinski Ameriki, je v referatu z naslovom *Branje krepiljubezen do življenja* poudarila, da branje omogoča vživljanje v življenjske zgodbe in usode drugih ljudi ter tako prispeva k medsebojnemu razumevanju in povezanosti.

V popoldanskem času pa so potekali seminarji in okrogle mize; nekateri so imeli osrednje teme s svetovnih kongresov IBBY v preteklih letih. Na njih smo predstavljali svoje strokovne dosežke in praktične izkušnje. Na enem teh seminarjev sem imela referat *Bralna vzgoja otrok in staršev v knjižnici*.

V sklopu konference je potekalo tudi srečanje z avtorji mladinske književnosti, imenovali so ga *La Edad de Oro*. S svojimi deli so se predstavili predvsem avtorji iz latinskoameriških držav. Prav

tako so se predstavljale založbe s produkcijo mladinskih knjig iz tega dela sveta, in sicer pod naslovom *Festival Papirola*.

Za udeležence kongresa so pripravili še nekaj kulturnih in družabnih dogodkov: sprejem v Nacionalnem muzeju lepih umetnosti (kjer smo si ogledali predvsem kubanske umetnike), film *Suite Habana*, enega vrhuncev kubanske kinematografije, in baletno predstavo *Janko in Metka* v Nacionalnem gledališču, v kateri je nastopilo 500 otrok različne starosti.

Obiskali smo tudi Nacionalno knjižnico José Martí in več osnovnih šol v Havani. Povsod so nam pripravili pri srčen sprejem in krajšo predstavitev svojega dela. Nekaj vrtcev, osnovnih šol in splošnih knjižnic sem obiskala tudi med zasebnim ogledovanjem Havane in drugih mest na Kubi. Povsod se te ustanove nahajajo v stavbah z lepo kolonialno arhitekturo, bogatimi pročelji in senčnimi notranjimi dvorišči, vendar pa so ponavadi vidne posledice tropskega podnebja (vlaga in sol razžirata fasade) in pomanjkanja denarja za obnovo. Bibliopedagoške oblike dela v šoli in v mladinskih oddelkih splošnih knjižnic so zelo podobne delu v razvitejšem svetu in kakršne razvijamo tudi pri nas, vendar so povsod vidne posledice gospodarske krize (Kuba je vse od razpada Sovjetske zveze, s katero je bila močno povezana, v t. i. »posebno težkem obdobju«). V knjižni produkciji se je zelo znižalo število novih knjig in njihova naklada. V knjižnicah skorajda ni videti novosti; prevladujejo broširane izdaje in v cenejšem dvobarvnem tisku. Zaradi pomanjkanja papirja je tudi zelo malo dnevnih časopisov in revij.

Tilka Jamnik

ANDERSENOVA NAGRADA 2004

Na 41. mednarodnem sejmu otroških knjig v Bologni je imela Mednarodna zveza za mladinsko književnost (IBBY) prvi sejmski dan svojo tradicionalno tiskovno konferenco, na kateri je med drugim žirija za Andersenovo nagrado objavila imeni letošnjih nagrajencev. To sta irski pisatelj **Martin Wanddell** in nizozemski ilustrator **Max Velthuijs**. Andersenova nagrada, katere pokroviteljica

je danska kraljica Margareta II, je največje mednarodno priznanje pisateljem in ilustratorjem na področju mladinske književnosti. Podeljuje se vsaki dve leti na kongresu IBBY.

Letošnji kongres z naslovom »Knjige za Afriko« bo od 5. do 9. septembra v Cape Townu v Južni Afriki. Udeležili se ga bodo tudi slovenski predstavniki.

IBBY-ASAHI NAGRADA ZA PROMOCIJO BRANJA 2004

IBBY-Asahi nagrado za promocijo branja (IBBY-Asahi Reading Promotion Award) podeljuje IBBY (Mednarodna zveza za mladinsko književnost) vsako leto. Nagrado prejme najboljši projekt za spodbujanje branja, ki ga izbere mednarodna žirija med programi, ki jih pošljejo nacionalne sekcije IBBY. Sekcije lahko kandidirajo programe iz svoje države, lahko pa predlagajo tudi programe iz drugih držav. Nagrada je finančno podprta z vsoto 10.000 USD, ki jo prispeva japonska založniška hiša Asahi Shimbun.

Žirijo za letošnjo nagrado so sestavljali: Xosé Antonio Neira Cruz (predsednik, Španija), Nathalie Beau (Francija), Anne Pellowski (ZDA), Nilima Sinha (Indija), Elizabeth Serra (Brazilija), Cheiko Suemori (Japonska) in Jant van der Weg (Nizozemska). Vsi so tudi člani izvršilnega odbora IBBY.

Predlogi za nagrado 2004 so bili: First Words in Print (Prve besede v tisku) – južnoafriška sekcija; Mala de Leitura (Bralni kovček) – brazilska sekcija; Les livres dans la rue (Knjige na cesti) – kanadska sekcija; Ein Bücherbus in Nicaragua (Bibliobus v

Nikaragvi) – skupni projekt Nikaragve in Nemčije sta predlagali nizozemska in nemška sekcija; The National Reading Campaign (Nacionalni bralni program) – palestinska sekcija; Knjigobube – slovenska sekcija; Club de Lecture et du Livre pour Jeunes Ruraux (Bralni in knjižni klub za mlade podeželske bralce) – bralni program v Maroku je predlagala švicarska sekcija.

Žirija se je odločila, da letos nagradi južnoafriški projekt Prve besede v tisku. To je projekt, ki ga izvaja Center za knjige v Cape Townu, sponzorirajo pa ga lokalne institucije in organizacije, katerih delo je povezano z mladinsko literaturo. Projekt je nagrajen za uspešno promocijo branja med južnoafriškimi otroki in njihovimi družinami in za razvijanje nacionalne mladinske literature v maternem jeziku.

Program Prve besede v tisku povezuje v celotni Južni Afriki mrežo sodelavcev, ki omogočajo mladim dostop do knjig. Vanj so vključene knjižnice, bolnice, vrtci in razne organizacije za vzgojo otrok.

Trenutno še pilotski program namenja glavno skrb revnim in bolnim otrokom,

še posebej tistim, ki jih je prizadel virus HIV. Nagrada bo podeljena septembra 2004 na kongresu IBBY v Cape Townu,

kjer bodo predstavljeni vsi programi, ki so kandidirali za to ugledno mednarodno nagrado.

MEDNARODNI DAN KNJIG ZA OTROKE 2004

IBBY, Mednarodna zveza za mladinsko književnost, je leta 1967 proglasila 2. april, rojstni dan velikega danskega pravljicarja Hansa Christiana Anderse- na, za mednarodni dan knjig za otroke. Za letošnjo pokroviteljico tega praznika je IBBY izbrala grško sekcijo. Poslani- ca, katere avtorica je Angeliki Varella, je s plakatom avtorja Nicholasa Andri- kopoulosa tudi tokrat obkrožila svet (v IBBY je vključenih že 67 nacionalnih sekcij).

ANGELIKI VARELLA, rojena 1930, se je po študiju zgodovine in arheologije na atenski univerzi posvetila pisanju in prevajanju mladinske literature. Njeno pisanje za mlade je prežeto s humorjem in optimizmom. Tematika njenih del pa je tako zgodovinska kot tudi sodobna. Za mlade je napisala preko 30 knjig, mnoge od njih so prejele najpomemb- nejše domače in mednarodne nagrade. Leta 1998 je prejela državno nagrado za knjigo *Korinthos* (Korint), leta 1985 mednarodno nagrado, medaljo Janusza Korczaka za knjigo *Filenada, fountou- kia mou* (Leska, moja prijateljica), leta 1990 pa je bila nominirana za Anderse- novo nagrado.

NICHOLAS ANDRIKOPOULOS, rojen 1955 v Atenah, je doslej ilustriral preko 50 knjig, za nekaj knjig je tudi sam napi- sal besedilo. Prispeval je tudi ilustracije za UNICEF čestitke. Za svoje delo je prejel pomembne nagrade, kot na pri- mer: prvo nagrado za ilustracije na TIBI v Teheranu 1993 in državno nagrado za ilustracije 1999. Leta 2002 je bil nomi- niran za Andersenovo nagrado.

Angeliki Varella: LUČ KNJIG

Otroka sta se pogosto igrala z globu- som. Zavrtela sta ga, zaprla oči in se ga dotaknila s prsti. O krajih, na katerih so obstali prsti, pa naj je bil to Peking, Madagaskar ali Mehika, sta na knjižnih policah poiskala knjige z zgodbami o teh krajih.

Oba sta bila navdušena knjižna mo- lja. Luč v njuni sobi je gorela pozno v noč.

V »luči« knjig sta stopala po kitaj- skem zidu, skupaj z Vikingi prisluhnila pesmi oceana, živela ob piramidah v starem Egiptu, se z Eskimi drsala po zaledenelih jezerih, se v stari Olimpiji udeležila iger in bila okronana z vejico divje oljke.

Ko sta končno zaspala, so ju med se- boj prepletene pravljice, zgodbe, legen- de, kraji, pisatelji in junaki, zazibali v sladke sanje. Tako je Ezop pripovedoval Šeherezadi svoje basni z vrha Eifflovega stolpa, Krištof Kolumb je poslušal Toma Sawyerja, ki mu je pripovedoval o svojih dogodivščinah na Missisipiju, Alica je skupaj z Mary Poppins s sanmi potovala po Čudežni deželi, Andersen pa je pripo- vedoval svoje čudovite pravljice pajku Ananseju ob vznožju piramide.

Igra z globusom in knjigami je otroka silno zabavala, saj ji ni bilo konca. S pomočjo knjig sta postala pomorščaka in raziskovalca. V »luči« knjig sta lahko osvajala planete, živela v različnih civi- lizacijah, v različnih časovnih obdobjih in občudovala njihovo raznolikost. Skratka, srečevala sta se z velikim,

širnim svetom tam zunaj njune majhne sobe. Vsepovsod sta lahko letela, potovala in sanjala.

In seveda sta vedno pozabila ugasniti luč!

*»Otroka kdaj bosta končno zaspala?«
sta zaklicala starša. »Pozno je že. Ugasnita luč!«*

»Ne moreva,« sta smeje odvrnila otroka. »Luč knjig nikoli ne ugasne.«

* * *

Letošnji mednarodni dan knjig za otroke smo v Sloveniji proslavili z mnogimi prireditvami. Naj omenimo najodmevnejše med njimi: v Pionirski knjižnici Knjižnice Otona Župančiča v Ljubljani so že sedmič podelili priznanja Moja najljubša knjiga, v Narodni galeriji v Ljubljani je bila svečana prireditev, na kateri so podelili novoustanovljeno nagrado za izvirno slovensko slikanico, v Cankarjevem domu sta potekala kar dva festivala: pripovedovalski festival Pravljičice danes, ki ga je pripravila pravljničarka Anja Štefan, in festival Primadona, na katerem so se predstavile številne osnovnošolske gledališke skupine. Na ta dan se je prvič sestala tudi žirija za desetnico, stanovsko nagrado za mladinsko književnost Društva slovenskih pisateljev.

V dvorani Društva slovenskih pisateljev je zvečer potekala že tradicionalna

prireditev, ki jo je v sodelovanju s Slovensko sekcijo IBBY, Bralno značko in Društvom slovenskih pisateljev pripravila revija *Otrok in knjiga*. Na njej smo predstavili najpomembnejše dejavnosti na področju mladinske književnosti ter dobitnike različnih nagrad in priznanj. V programu, ki ga je povezovala urednica revije Darka Tancer-Kajnih, so sodelovali: Jakob J. Kenda, novi predsednik Slovenske sekcije IBBY, Tanja Pogačar, dolgoletna predsednica in sedanja podpredsednica slovenske sekcije IBBY, Janja Vidmar, predsednica novoustanovljene sekcije za mladinsko književnost pri DSP, Slavko Pregl, novi predsednik Bralne značke, Tilka Jamnik, predsednica žirije za nagrado izvirna slovenska slikanica, pisateljica Marjana Moškrič, dobitnica večernice v letu 2003, ilustratorka Jelka Reichman, dobitnica Smrekarjeve nagrade za življenjsko delo v letu 2003, Barbara Pogačnik, sourednica zbornika *Litera Slovenica*, in ilustrator Arjan Pregl, ki se je s knjigo *Zvezda s čepico* avtorja Slavka Pregla uvrstil med finaliste za nagrado izvirni slikanici. Slavnostni govornik je bil Vlado Žabot, predsednik DSP, ki je letošnjo poslanico dopolnil s svojim poetičnim in hkrati kritičnim razmišljanjem o ustvarjanju in branju mladinske književnosti.

ODMEVI NA DOGODKE

DEBATNA KAVARNA O MLADINSKI POP LITERATURI

V okviru Slovenskega knjižnega sejma potekajo od leta 2001 naprej tudi vedno bolj žive in medijsko odmevne debatne kavarne. Revija *Otrok in knjiga* je pripravila svojo debatno kavarno prvič leta 2002 (o kritiki mladinske književnosti), urednica pa je bila moderatorka tudi na debatnih kavarnah o izvirni slovenski slikanici (2001) in o navalu fantazijske literature (2002), ki ju je obe organizirala založba Mladinska knjiga.

Povabilo za pripravo debatne kavarne v letu 2003, ki ga je za sejmsko programsko knjižico sestavil vodja programa Debatne kavarne Luka Novak, je vsebovalo naslednje besedilo: »Letos se bomo lotili tistega, česar pri nas na knjižnem trgu menda ni: pop kulture. Angleži in Američani, ki so si jo izmislili, so jo seveda že razvili tudi na knjižnem področju. Knjige so v Angliji lahko ravno toliko množičen pojav kot pop glasba, kar omogoča ne le bolj sproščen odnos Anglosasov do kulture, pač pa tudi tako imenovani »mass market«, ki predstavlja množično tržišče cenejših popularnih izdaj.

Skratka, tako kot vsako leto bomo knjigi še bolj zbili sveto avro in jo ponesli med običajne smrtnike, ki naj jo vzamejo v roke, kupijo, preberejo in vržejo stran, namesto da jo malikujejo kot svetinjo na zaprašenih policah.

Teme se ponujajo kar same. Nosilno debato – ali obstaja pri nas knjižna pop

kultura ali pa je res ni – bo prevzel dr. Miha Kovač in razdelal problem tudi s pop akademskega vidika. Razplamteli se bomo ob stripih, ki jih pri nas jemljemo premalo zares in sploh premalo beremo, obdelali pa bomo tudi fenomen politične pisarije pri nas (saj veste, Drnovšek, Janša in drugi). Politike bomo dnevno vabili tudi na »debatna zaslišanja«, kjer jim bomo izprašali vest glede njihove nočne omarice – seveda v pop smislu. Enako bomo storili tudi s športniki in estradnimi zvezdniki, ki so pop par excellence in se zelo vpenjajo v ta sklop. ... In še marsikaj popularnega bomo obdelali, tokrat z močnejšim ozvočenjem, ki bo preglasilo še tako bučno in divjo mularijo, s posebnim info ekranom, kjer bomo predvajali naslov debatne in imena nastopajočih, ter posebnim ambientom: ta bo baudelairovsko dekadenten. Kako, boste še videli, ampak saj veste za findesieclovski kredito: »Anywhere out of this word!«

Povprečen obisk ene debatne kavarne je bil lani med 50–70 ljudi, na najbolj obiskane pa jih je prišlo več kot 200. Zadeva je torej kot nalašč za nevsiljivo promocijo, zato prijavite svoje zamisli in videli bomo, ali so dovolj pop.«

Prijavili smo naslov Kaj je z mladinsko pop literaturo? in poslani povzetek načrtovanega omizja je bil dovolj pop, da so nas uvrstili v program. V pogovoru, ki ga je 28. novembra povezovala urednica Darka Tancer-Kajnih,

so sodelovali: dr. Marjane Kobe, dr. Meta Grosman, Jakob J. Kenda, vodja Pionirske knjižnice Knjižnice Otona Župančiča in prevajalec Harryja Potterja, Vasja Cerar, urednik in prevajalec, pisateljica Janja Vidmar in Maja Logar, bibliotekarka in vodja službe za mlade bralce v Mariborski knjižnici. Ker je bila naša debatna kavarna zelo dobro obiskana, smo vse sodelujoče zaprosili, naj izrečena razmišljanja v zelo strnjeni obliki tudi zapišejo.

Marjana Kobe:

Pop kulturo definirajo predvsem glasba, film, videospoti, TV; svoj delež v njej ima tudi literatura, toda kako pop literaturo opredeliti? Z vidika produkcije tekstov? Z vidika recepcije?

Iz nekaterih kulturološko-literarno-vednih obravnav, ki se s pop literaturo ukvarjajo z vidika produkcije tekstov, je mogoče povzeti tele pglavitne ugotovitve:

- pop literatura ni in tudi noče biti t. i. visoka literatura: to pomeni, da ne stremi k inovativnosti v naratološkem pogledu, ne eksperimentira s formo/slogom, noče estetizirati, sublimirati;
- vendar pop literatura tudi ni klišejska oz. klišeizirana trivialna literatura;
- pop literatura je neka tretja paradigma besedne produkcije; stroka jo ugleda kot samostojno, avtorsko prepoznavno in izvirno plast etabli-rane književnosti; zavestno želi biti komunikativna, njene značilnosti pa so: življenjska neposrednost, vsakdanje teme, znane forme in utečeni upovedovalni postopki, raba pogo-vornega jezika, humorja, ironije, pa-rodije; s pridom izrablja danes tako priljubljeno mešanje žanrov; na videz nonšalantna, vendar samo na videz, saj noče biti sublimirana visoka lite-ratura in je proti prvinam le-te pogo-to provokativna oz. subverzivna; pri

tem se rada nagiba k estetiki grdega, v pesemski produkciji se bliža songu in tudi rapu.

Menim, da je te trende, ki naj bi bili značilni za pop literaturo nasploh, mogoče uporabiti tudi pri spraševanju o mladinski pop literaturi. Jo Slovenci imamo? Je sodobna slovenska mla-dinska književnost (že) do te mere razplastena, da bi bilo v njej mogoče razbirati ob visoki in trivialni tudi pop literaturo?

Meta Grosman:

Vsakič ko uporabljamo kakšno tako literarno nalepko ali oznako, kot je »mladinska pop literatura«, se moramo najprej vprašati, kaj nam pomeni ali nam naj bi pomenila, od kod je prišla, kdo, kdaj in zakaj si jo je izmislil in jo uporablja, oziroma kakšna besedila in pod kakšnimi pogoji označuje. Pri tem ne smemo pozabiti, da so številne take literarne oznake nastale v časih in okoliščinah, ki so bile tako različne od naših, da je njihova veljava danes moč-no vprašljiva, uporaba pa nesmiselna. Nastale so lahko za dosego namenov in ciljev, ki si jih danes nihče več ne želi udejanjati, na primer za razločevanje med tako imenovano »visoko« ali »res-no« književnostjo in »nizko« ali manj resno književnostjo ali kar »subliteratu-ro«. Te razlike in kategorizacije se že toliko časa sesuvajo, da jih danes nihče več ne jemlje resno in ne uporablja z možnimi slabšalnimi pomeni. V kolikor pa pop literatura pomeni umetnostna besedila, ki so široko priljubljena in jih berejo številni (mladi) bralci, potem je v času upadajoče pismenosti to gotovo zelo zanimiva literatura. Da bodo stvari jasne, velja tu pripomniti, da bi – v kolikor bi ta oznaka tedaj že obstojala – Shakespeare svoja dramska besedila gotovo uvrstil v »pop«, saj so bila v času, ko so ljudje množično umirali od lakote in kuge, tako zelo priljubljena, da

ni samo udobno živel od njih, marveč je tudi kar lepo obogatel. Njegove sonete, ki so jih šteli za izbrano umetnost, so v tistem času prebirali v rokopisih.

O pri mladih bralcih zares priljubljenih besedilih lahko z gotovostjo sklepamo, da imajo besedila zanje neposredno odmevnost, saj mladi bralci ne berejo zato, da bi s prebranim izgledali bolj učeni, marveč prav nasprotno vedno bolj trdovratno odklanjajo besedila s predpisanih seznamov obveznega berila, se branijo slehernega branja in tudi obveščenosti o kanoničnih besedilih, ki so zanje pogosto manj zanimiva kot različni športni rezultati. Obsežna besedila o Harryju Potterju so v nerazumljivo kratkem času dosegla takšno vesoljno priljubljenost pri mladih in manj mladih bralcih kot doslej še prav nobeno besedilo. Brez običajnega časovnega zamika so bila prevedena v šestdeset jezikov z vseh celin, medtem ko angleške naklade presegajo trideset milijonov izvodov. S pripovedjo o tradicionalnem junaku – dečku siroti iz angleškega mesta – so ta besedila v trenutku združila mlade bralce z vsega sveta v več sto milijonsko skupnost občudovalcev Harryja Potterja, ki se o svojem občudovancu pogovarja preko meja in kultur v sto tisočih klepetalnicah. Ta prej nepredstavljiva priljubljenost in vse nove oblike njenega izražanja ob pričakovanju nadaljevanj zato razumljivo burijo številne kritiške in nekritiške duhove, ki le težko priznajo svojo nemoč, da bi razložili ta presenetljiv pojav mednarodne popularnosti oz. neposredne priljubljenosti besedila na vseh celinah sveta, v vseh raznolikih kulturah in različnih veroizpovedih ... Kdo bi ne pisal raje take pop literature kot besedil, ki jih ne bo nihče vzel v roke?

Medtem ko je priljubljenost romanov o Harryju Potterju v Angliji lahko razložiti z njeno prepričljivo pripovedjo, ki ji nikoli ne zmanjka ravno prave mere

napetosti, in z izrazito vkoreninenostjo v angleške mite, zgodovino in v vsem angleškim bralcem znane domače in šolske okoliščine, ostaja njihova mednarodna odmevnost, ki brez težav presega vse jezikovne in kulturne meje (in še nekaj posameznih lokalnih nasprotnikov), še naprej nerazrešena uganka. Priljubljenost romanov in junaka brez dvoma kaže na to, da prihaja Harry Potter z istega planeta kot današnji mladi bralci, ki jim zato brez težav govori. Podoba tega nenavadnega planeta, na katerem se naenkrat počutijo doma mladi z vsega sveta, se še vedno izmika očem odraslih. Kaj jih tako privlači, ali je to fantazijska razsežnost razreševanja težkih situacij, ali želja po tem, da bi se s fantazije polnim doživetjem besedila izključili iz svoje neprijetne stvarnosti, in ob vedno novih in razburljivih dogodivščinah Harryja in njegovih sošolcev/prijateljev pozabili nezanimivost vsakdana? Ali jim je vsakdan tako pust in lastna realnost tako neobetavna, da jima želijo ubežati, čeprav samo s fantazijskim doživetjem branja? Njihov lasten odgovor je enostaven in jasen: Harry Potter je zakon! Pripoved o njegovih težavah in dogodivščinah se spretno giblje med znanim in neznanim, tudi jezikovnim gradivom, in mladih bralcev ne navdaja z občutkom nezmožnosti, kot nekatera predpisana branja; kot skrbno zgrajeni viktorijanski roman pripoved nikoli ne preneha biti napeta in zanimiva, in je milijone mladih, ki sicer ne berejo knjig, spremenila v svoje strastne bralce. Kaj bi še radi?

(P. S. za vse tiste, ki jih skrbi, kaj Rowlingova dela z milijoni, s katerimi je postala bogatejša od angleške kraljice. Angleški kolega, ki se je ravnokar mudil pri nas, nam je povedal, da je gospa Rowling ustanovila že več fundacij za otroke, npr. za pomoč otrokom z različnimi težavami pri branju, kot je disleksija, in za šole po vsem svetu.)

Jakob J. Kenda:

Glavne poteze 'pop-literature', s katerimi nas je v debatni kavarni seznanila M. Kobe, bi vsekakor lahko aplicirali na marsikatero delo klasične literature, o čemer je nenazadnje pričala tudi pripomba M. Grosman, da so takšne 'pop' lastnosti očitali Shakespeareju. Iz tega seveda izhaja nujna ugotovitev, da popularnosti ne gre zamenjevati s trivialnostjo, saj gre pri 'pop-literaturi' za kategorijo, v katero spada tudi marsikateri klasik.

Zdi se vsaj, da slednje v še večji meri velja znotraj mladinske literature, in sicer zaradi posebnih potreb njene primarne publike. Naj za ilustracijo zgornje domneve na hitro pregledamo, koliko je mladinska literatura usklajena z eno izmed lastnosti 'pop-literature', z izmikanjem estetizaciji. Tej se večina klasičnih mladinskih besedil vsekakor izogiba, izjeme, kot so npr. Pullmanova trilogija *Njegova temna tvar* (zgodovinanja pri baroku), *Nož v škornju* C. Voigt (tok zavesti), Novakove *Oblike srca* s svojimi strožjimi pesemskimi oblikami, itd., pa bi ob natančnejši analizi sloga prejkone pokazale, da so ta dela izvrstna prav zato, ker stilne vzgone, ki jim sledijo, prilagodijo pričakovanjem, zmožnostim in potrebam mladinske publike – ta te stilne prijeme (in njihove življenjske vzgone) šele spoznava, zato bi jo bilo nesmotno obtežiti s pretiranim variiranjem in bogastvom, čeprav prav to dvojje daje literaturi za odrasle dovršen del njene umetniškosti. Drugi tip izjem na področju estetizacije znotraj mladinske književnosti pa je po svojem bogastvu sicer povsem primerljiv z vrhunskim slogom v literaturi za odrasle, a je izrazito minimalističen (npr. geminacije v *Miška si skuje srečo* S. Makarovič) in ga običajno najdemo v literarnih delih, ki se pravzaprav odmikajo iz območja osrednje mladinske književnosti, npr. v slikanicah, kjer ima

odrasli so-bralec možnost mlajšemu posredovati estetskost teh prvin prav s svojim branjem.

Če se klasika mladinske literature torej že po svojih osnovnih izhodiščih izmika prvinam, ki so širšim bralskim krogom težje dostopne, in poudarja bralcem bolj ljube (npr. fabulativno plast), ni čudno, da je izjemno popularna. Zdi se celo, da je za status klasičnosti znotraj mladinske literature nujen element popularnosti; če je tako, bi iz te perspektive vsekakor veljalo pretresti kanon klasikov, saj bi se za marsikatero delo (ki mu zaradi tega seveda nikakor ne gre odrehati njegovih kvalitete) izkazalo, da dejansko spada v drugo kategorijo (Allica, npr., v hermetiko).

Po drugi strani bi morda pojem popularnosti lahko služil tudi za razmejevanje med mladinsko klasiko in plažo. Vsaj različne nagrade, podeljene s strani bralcev, mdr. slovenska Moja naj knjiga, kažejo, da se na prva mesta nikoli ne prebijejo dela, ki bi jih lahko ocenili za trivialna; pogrošna literatura je torej priljubljena, nikakor pa pri mladih bralcih ne dosega popularnosti klasične.

A nenazadnje se zaradi vsega povedanega pojavlja tudi vprašanje, koliko je kategorija 'pop-literature' znotraj mladinske sploh potrebna – če je izrecno popularna in ne zgolj priljubljena literatura nujno klasika, je 'pop-literatura' nepotrebno dodatno poimenovanje te literarne skupine. Vsekakor pa primerno definiran pojem popularnosti lahko služi za zgoraj očrtano razmejevanje med kategorijami trivialne, klasične in hermetične mladinske literature.

Janja Vidmar:

Kot zavzeta in ekstremno resna mladinska pisateljica v svojem prispevku ne morem jasno profilirati svojih radikalno levičarskih stališč, že zato, ker se sproti prilagajajo potrebam na tržišču. Pa tudi zato ne, ker na zalogi nimam

strokovnih utemeljitev, ampak zgolj svetle trenutke.

Torej je po mojem svetlem (trenutnem) prepričanju najstniška pop literatura po posebnih metodah oblikovana vaba, s katero skušamo žrtvam ponuditi, kar najraje konzumirajo, in jih iz nedolžne, nič hudega sluteče mladeži spremeniti v bralne odvisnike. Med platnicami jim črno na belem ponujamo široko paleto doživetij, pravic, svoboščin in možnosti odločanja, ki jim vzbujajo tako strahove kot apetite.

Velik del najstniške pop literature funkcionira kot vrsta odličnih priročnikov za štopanje staršev po najstniški galaksiji. V njej mrgoli svetov, kamor odrasli nimamo vstopa, in kjer mladi govorijo svoj jezik ter cenijo drugačne vrednote od tistih, ki smo jim jih vcepili mi. Ampak večina odraslih žal ne štopa.

Tako se dogaja, da so nam naši najstniki velika uganka. Dokler sesajo prst, jih oblikujemo po svojih predstavah o človeških mladičih in oni jih hvaležno sprejemajo. Ponujamo jim iluzije, v katere želimo verjeti, in oni verjamejo skupaj z nami. Postopoma pa se preselijo v stvarni svet, v zmedo, ki jo ustvarjamo iz dneva v dan. Naš status vseмогоčnih bogov se sesuje pod pezo resnice. Otroka ne poznamo več in z njim tudi ne sveta, ki mu je blizu.

In kljub pomembnejšim vprašanjem se zadržujemo pri nepotrebnem in neizrečenem: Ali je pop literatura škodljiva? Ali poneumlja in spreminja otroke v »mekdonaldizirane mutante« (izraz je sposojen pri Vladu Žabotu)? Trdim, da nikakor ne, saj otroci berejo bistveno premalo, da bi jim pisatelji lahko škodovali. Pa še tiste redke firbce, ki vtaknejo nos med knjige, že v prvem letniku srednje šole čakajo najprej Homer, nato Dante, Kafka, Camus in bog se usmili še preostanek, ki poskrbi za krivo generacijo bralne kulture. Nazadnje pa tako ali

tako vsi končamo kot strastni in zavzeti bralci rumenega tiska.

Zatorej bog živi pop literaturo in vse njene cvetke.

Maja Logar:

Podatki o največkrat izposojenem gradivu v Mariborski knjižnici so bili zbrani ob povabilu urednice revije *Otrok in knjiga* Darke Tancer-Kajnih k debatni kavarni o pop mladinski literaturi. S svojim deležem smo želeli izrisati podoben stanja za določeni časovni in krajevni prostor ter izpostaviti naslove in avtorje književnih del, po katerih so naši mladi bralci najpogosteje posegali.

Ker je Mariborska knjižnica največja slovenska splošna knjižnica, ki ima v svoji mreži 19 enot z bibliobusom in pokriva območje mariborske občine ter 15 okoliških občin, je bilo seveda nekaj pomislekov, kako pridobiti najbolj verodostojno sliko. Tudi zato, ker so naše knjižnice zelo raznolike, bivajo v raznoterih mestnih in primestnih okoljih, so specifične po strukturi uporabnikov (enote za mlade bralce, enote za odrasle uporabnike, kombinirane enote) in glede na to nosijo s seboj premnoge posebnosti. Tako sva se s kolegico Dragano Lujić, ki mi je izpise pomagala izdelati, odločili, da za predstavitev izberemo podatke za celotno mrežo Mariborske knjižnice, ki vse te drugačnosti združuje in tako omogoča vpogled v stanje za obsežni del štajerske regije, ki ga naša knjižnica pokriva.

Navedeni seznam je zgolj posnetek trenutne situacije o izposoji fonda za mlade bralce in ne vključuje dodatnih primerjav in vrednotenja rezultatov.

Podatki o frekvenci izposoje knjižnega gradiva so pridobljeni iz programa COBISS/IZPISI, upoštevano pa je obdobje od 1. januarja do 21. oktobra 2003.

Ob razgrinjanju podatkov o največkrat izposojenem gradivu sledimo raz-

mejitvam knjižnega fonda za leposlovje, ki v slovenskih mladinskih knjižnicah pri postavitvi leposlovja upoštevajo tri stopnje in posebno skupino za ljudsko slovstvo: C – leposlovje za otroke do 9. leta starosti; P – leposlovje za mlade bralce od 10.–12. leta starosti; M – leposlovje za mlade bralce od 13.–15. leta starosti; L – ljudsko slovstvo.

Ob tem za vsako skupino predstavimo najprej:

- frekvenco izposojenega gradiva za slovenska leposlovna dela,
- frekvenco izposojenega gradiva za celotni izbor leposlovnega knjižnega gradiva (ki vključuje domača in tuja književna dela).

Izpisi so izdelani za trideset največkrat izposojenih del, vendar iz vsake skupine navajamo po pet prvih. V skupne sezname domačih in tujih mladinskih literarnih del zaradi preglednosti in nam zanimivih predstav posebej umestimo še slovenske avtorje.

Skupina knjig z oznako C, ki je namenjena otrokom od predšolskega obdobja do 9. leta starosti, je izbor knjig slovenskih avtorjev zapisala tako:

1. Pavček, Tone: *Juri Muri drugič v Afriki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. – (Cicibanov vrtljak), (Velike slikanice)
2. Muck, Desa: *Anica in Jakob*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. – (Anica)
3. Muck, Desa: *Anica in športni dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. – (Anica)
4. Muck, Desa: *Anica in zajček*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. – (Anica)
5. Muck, Desa: *Anica in grozovitež*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. – (Anica)

Med avtorje, ki se v tem seznamu večkrat pojavijo, so se umestili še Kajetan Kovič, Svetlana Makarovič, Primož Suhodolčan in Urša Kremlj.

Če ostanemo še vedno pri najmlajših in priključimo slovenskim še tuje avtorje, štejejo med najpogostejše izposojena dela:

1. Gréban, Quentin: *Pika Pikapolonica*. Ljubljana: Epta, 2001
2. Loupy, Christophe: *Daj mi poljubček*. Ljubljana: Epta, 2001
3. Hest, Amy: *Ali se ne počutiš dobro, Poldek?*. Ljubljana: Epta, 2001
4. Jeram, Anita: *Zajčkova knjiga pravljic*. Ljubljana: Epta, 2002
5. Hill, Eric: *Pikijeve zgodbe za lahko noč*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999

Med slovenskimi avtorji se Tone Pavček na ta izpis umesti dvanajsti, Desa Muck pa štirinajsta, petnajsta in potem s svojimi naslovi Anice še nekajkrat. Od tujih avtorjev se v tem krogu visoko pojavijo še Marcus Pfister, Hana Doskočilova, Astrid Lindgren.

Gradivo, ki ga opredeljujemo s starostno stopnjo P in je namenjeno bralcem od 10. do 12. leta, se, če upoštevamo slovenske avtorje, na območju Mariborske knjižnice razvrsti v naslednjem sosledju:

1. Gluvič, Goran: *Fantje, žoga, punce*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. – (Knjigožer)
2. Vidmar, Janja: *Hiša groze*. Ljubljana: Karantanija, 2000. – (Najhit: zbirka uspešnic za najstnike)
3. Muck, Desa: *Blazno resno o šoli*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000
4. Prežihov Voranc: *Solzice* (rezultat je seštevek različnih izdaj, natisov in ponatisov istega naslova)
5. Suhodolčan, Primož: *Kolesar naj bo!*. Ljubljana: Karantanija. – (Krtek: sodobni avtorji za sodobne otroke) (upoštevani sta izdaji iz let 1997 in 1999)

Visoko in nekateri večkrat se v tem izboru pojavijo še Nejka Omahen, Peter Svetina, Matjaž Pikalo in Bogdan Novak.

Izpis vseh avtorjev v skupini P po frekvenci izposojenosti v sam vrh umešča vse štiri dele Harryja Potterja:

1. Rowling, Joanne K.: *Harry Potter. Ognjeni kelih*. Ljubljana: Epta, cop. 2001
2. Rowling, Joanne K.: *Harry Potter. Jetnik iz Azkabana*. Ljubljana: Epta, cop. 2000
3. Rowling, Joanne K.: *Harry Potter. Dvorana skrivnosti*. Ljubljana: Epta, cop. 2000
4. Rowling, Joanne K.: *Harry Potter. Kamen modrosti*. Ljubljana: Epta, cop. 1999
5. Knister: *Mala čarovnica Lili. Skrivnostna mumija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000. – (Mala čarovnica Lili; 3)

Večkrat se v ta seznam umestijo Hortense Ullrich, Jacqueline Wilson in Thomas Brezina, od naših avtorjev pa je Goran Gluvić zasedel trinajstico in Janja Vidmar štiriindvajsetico.

Med leposlovnimi deli, ki jih opredeljuje najvišja starostna skupina mladih bralcev – M, se slovenski avtorji razvrstijo v naslednjem sosledju:

1. Muck, Desa: *Lažniva Suzi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. – (Knjigožer)
2. Muck, Desa: *Sama doma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. – (Knjižnica Sinjega galeba; 307)
3. Vidmar, Janja: *Stvor: najstniška grozljivka*. Ljubljana: Karantanija, 2002. – (Najhit: zbirka uspešnic za najstnike)
4. Sivec, Ivan: *Noč po mega žuru*. Ljubljana: Karantanija, 2001. – (Najhit: zbirka uspešnic za najstnike)
5. Sivec, Ivan: *Finta v levo: izpoved mladega zapornika*. Kamnik: Ico, 2002. – (Tabu; št 1)

Med večkrat ponovljenimi se med prvimi tridesetimi pojavijo že omenjenimi avtorji, pridružijo se jim še Nejka Omahen, Bogdan Novak, Neli

Kodrič Filipić, Darja Hočevar in Marija Vogrič.

Izpis iste postavitvene stopnje M za vse vključene avtorje postavlja na dvanajst prvih mest knjige R. L. Stine iz zbirke Kurja polt in Soba nočne more, takoj za njimi sta obe že omenjeni knjigi Dese Muck na trinajstem in štirinajstem mestu in zelo blizu, na šestnajstem, najstniška grozljivka Janje Vidmar. Od tujih avtorjev naj omenimo še Cathy Hopkins, Philipa Pullmana, Marliese Arold.

Postavitvena skupina L združuje v mladinskih knjižnicah celotno slovstveno folkloro, pripovedi, pravljice, povedke, legende, pesmi, uganke, reke in pregovore.

Publikacije, ki prinašajo slovensko ljudsko slovstvo, so se v izbranem času tako umestile:

1. *Slovenske ljudske pravljice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. – (Cicibanov vrtljak)
2. *Hvaležni medved: koroška pripovedka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. – (Knjižnica Čebelica; 393)
3. *Babica pripoveduje: slovenske ljudske pripovedi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. – (Deteljica) (vključeni vsi natisi in ponatisi)
4. *Kako je Pavliha kukca prodal*. Ljubljana: Slovenska knjiga, 2002. – (Slovenske ljudske)
5. *Kurent*. Ljubljana: Slovenska knjiga, 2001. – (Slovenske ljudske)

V izpisu prvih tridesetih se visoko pojavijo še *Slovenske narodne pravljice*, *O pastirčku in debeli uši*, *O pustu in zakletem gradu*, *Krčmanove pravljice*, *Zlatorog* in *Kvinte kvante: izštevanke, zbadljivke, šaljivke*.

Vse knjižno gradivo, umeščeno k ljudskemu slovstvu, vključuje v vrh v večji meri še vedno slovenska dela in zelo visoko publikacije iz zbirke Deteljica (*Lonček, kuhaj*, *Čudežni mlinček*, *Mamka Bršljanka*), *Pripovedke iz Tisoč in ene noči* in *Najlepše antične pripo-*

vedke. Med prvimi petimi se izpišejo naslovi:

1. *Stare grške bajke*. Ljubljana: Mladinska knjiga. – (Zlata ptica) (v izboru so upoštevani vsi natisi in ponatisi)
2. *Slovenske ljudske pravljice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. – (Cicibanov vrtljak)
3. *Zajček sivi nagajivi: otroške ljudske pesmice o živalih*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000. – (Velike slikanice)
4. *Hvaležni medved: koroška pripovedka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. – (Čebelica; 393)
5. *Babica pripoveduje: slovenske ljudske pripovedi*. Ljubljana: Mladinska

knjiga. – (Deteljica) (vključeni vsi natisi in ponatisi)

Pregled največkrat izposojenih mladinskih literarnih del v Mariborski knjižnici za precejšen del preteklega leta kaže, da so podatki kljub svojemu ponavljajočemu razvrščanju v skupine zanimiv odraz stanja. Hkrati odslikavajo bralni okus in potrebe mladega bralstva in sočasno vznemirjajo z odstiranjem mnogih tem in področij, ki bi jih bilo smiselno razvijati in nadaljevati, da bi tako potrdili slutnja in predvidevanja, da bi iskali odgovorov na vprašanja in načrtovali ali usmerjali prizadevanja, naravnana k mladim bralcem.

40. IN 41. MEDNARODNI SEJEM OTROŠKIH KNJIG V BOLOGNI

V času od **2. do 5. aprila 2003** je bil v Bologni že 40. mednarodni sejem knjig za otroke. Dotlej največje število avtorjev (2779) ni prineslo bistvenih novosti, prej ponavljanje utečenih likovnih rešitev z opaznimi globalizacijskimi težnjami. Mednarodno uveljavljeni člani žirije so izbrali 85 avtorjev iz 66 držav za razstavo »Fiction« in 41 avtorjev iz 36 držav za »Non Fiction« razstavo. Razstavo domišljjskih ilustracij so dopolnjevale predstavitve Ivana Gantscheva, Kvetke Pacovske in Lisbeth Zwerger, ki so že več kot desetkrat sodelovali na sejmu. Na razstavi stvarnih ilustracij so bila prikazana dela avstralskega umetnika Roberta Ingpena, ki je leto poprej doživel na sejmu izjemen uspeh. Podeljenih je bilo tudi manj nagrad kot običajno, in sicer ena za domišljjske ilustracije (Raymond Queneau: *Vaje v slogu*. 71 ilustr., grafično oblikovanje Raymond Stoffel. Gallimard Jeunesse, Pariz), ena za stvarne ilustracije (Do-

minique Gausse: *Jean Moulin in tisti, ki so rekli ne*. Ilustr. Alain Mounier. Mango Jeunesse, Pariz) ter tri častna priznanja.

Uvodni del razstave »Fiction« je pripadel **Quentinu Blakeu**, angleškemu ilustratorju, ki je 2001 prejel Andersenovo nagrado za življenjsko delo. Začetek razstave »Non Fiction« so predstavljala dela Angleža **Alana Marksa**, ki je prvi prejel novoustanovljeno nagrado za poučno/znanstveno ilustracijo. Oba avtorja sta oblikovala tudi naslovnici za kataloga in prispevala vanju zanimiva razmišljanja o ilustraciji nasploh in posebej o svojem ilustratorskem delu.

Ker so na bolonjskem sejmu avtorji predstavljeni po abecednem redu in ne po državah, kot je značilno za BIB v Bratislavi, je bilo nacionalni karakter ilustracij moč razbrati le ob njihovem zamudnem in natančnem ogledovanju. Po pestrosti in originalnosti ilustratorskih izrazov in pogostimi jasno prepo-

znavnimi tradicionalnimi nacionalnimi posebnostmi so izstopali Japonci. Vznemirljivi so bili Španci s surrealističnimi potezami in modernimi prostorskimi predstavitvami v različnih tehnikah ter morda med vsemi z največjim številom računalniških grafik. Dance, ki se jih s prejšnjih razstav spominjamo po hoteno nelepah ilustracijah diplomantov danske šole za oblikovanje, je zastopala pripovedno bogata, otrokom prijazna ilustracija v kombinirani tehniki in skicozna, duhovita, dinamična, tonirana risba. Holandsko ilustracijo je predstavljala z elementi otroške risbe oblikovana pripoved. Z bogato paleto različnih likovnih izrazov so bili zastopani Italijani. Nepričakovano je bilo med italijanskimi ilustracijami opaziti več hoteno nelepah ilustracij s posnemanjem otroške risbe z izrazitimi pretiravanji. Rusi so bili najimpresivnejši v ilustracijah, ki so blizu knjižnemu slikarstvu, predstavili pa so se tudi z ekspresivno in poleg tega z opisno bogato, barvito pravljico pripovedjo. Če ilustratorskih stvaritev iz drugih dežel ne omenjamo posebej, ne pomeni, da med njimi ni bilo izjemnih del, saj sta navsezadnje obe glavni nagradi pripadli Franciji.

Zanimiv, včasih za gledalca težko razumljiv, ostaja izbor ilustratorskega gradiva za »Fiction« in »Non Fiction« razstavo. Slednja je bila razdeljena na tri sklope s tremi različnimi podnaslovi: »Narrative, Naturalistic, Informative«. Marsikatero delo, predvsem iz prvega sklopa, bi se lahko pojavilo tudi na razstavi domišljjskih ilustracij, saj je poleg točne upodobitve vsebovalo dobršno mero liriskega ali dramskega naboja in celo humorja. Zdi se, da prav ilustriranje stvarnih vsebin razkriva globljo naravo ilustracije in njeno izjemno zahtevnost upodabljanja nedomišljjskega sveta, ki mora odgovarjati resničnosti, povedati mnogo več, kot bi lahko razkrila npr. fotografija, hkrati pa tovrstne ilustraci-

je na račun vsebine ne smejo delovati suhoparno.

Pisec uvodnega besedila v katalogu poučnih ilustracij in član žirije Marcus Herrenberger (r. 1955), slikar, umetnostni zgodovinar, profesor ilustracije in ilustrator pronicljivo razmišlja o ilustraciji, njeni vlogi in njenih sedanjih zagatah, ki jih prinaša med drugim globalizacija, in o delikatnem razmerju med osebnimi okusi, pogojenimi tudi z različnimi kulturnimi ozadji tako avtorjev kot ocenjevalcev njihovih del. Ta dilema se je pokazala predvsem pri izbiri del za razstavo »Fiction«, medtem ko so pri izbiri ilustracij za razstavo »Non Fiction« obveljala jasna strokovna merila. Iz celotnega opusa razstavljenih del je avtor v zapisu izpostavil kot zanj najboljše ilustracije italijanske skupine Inklink za področje »Non Fiction«. Odsotnost vsake želene dopadljivosti, točnost in natančnost obravnavanih ponazoritev ob hkratni likovni svežini so ga prepričale in tako zadovoljile njegovo strokovno vest.

Ker je zapis o lanskoletnem knjižnem sejmu v Bologni nastajal v času intenzivnih razprav o slovenski slikanici in razmišljanj o predstavitvi naših ilustratorjev na bolonjskem sejmu v bližnji prihodnosti, se v večji meri osredotoča na **predstavitev poljske ilustracije** v Bologni. V članku spremljajočega kataloga, ki govori o poljski ilustraciji nekoč in danes, odkrijemo več podobnosti v razvoju ilustracije pri nas in na Poljskem, čeprav je likovni izraz Poljakov dokaj različen od slovenskega. Tudi Poljaki so imeli zlato dobo ilustracije v 60. in 70. letih. Otroške in mladinske ilustrirane knjige so v tistem času na Poljskem, podobno kot v Sloveniji, doživljale ob bogati državni podpori močan razcvet. Po spremembi političnega sistema so se stvari čez noč postavile na glavo. Znižanje državne finančne podpore otroški knjigi in njeni ilustra-

cije ter težnje številnih novonastalih privatnih založnikov po čim hitrejšem zaslužku so pripeljale do pomembnega osiromašenja (otroških) knjig na besedni in likovni ravni. Med poljskimi ilustratorji po letu 1990 je naraščalo število ilustracij, ki niso bile deležne knjižne objave. Poljska razstava v Bologni jih je predstavila kar lepo število. Mnoge med njimi kažejo na poskus obujanja nekdanj znamenite, doma in v tujini nagrajevane likovne zvrsti, ki je v preteklosti cvetela vzporedno s poljskim plakatom.

Postavitev razstave je bila zasnovana na delih vodilne osebnosti poljske ilustratorske šole v preteklosti – Jozefa Wilkona z inštalacijo njegovih tridimenzionalnih živali, sicer pa je bilo predstavljanih 45 avtorjev.

Toliko različnih likovnih izrazov, tehnik in materialov, kot jih premore poljska ilustracija, slovenska nima. Manjka nam tudi tako močne in vsestransko usmerjene umetniške osebnosti, kakršen je Jozef Wilkon. Kot številčno šibkejši narod pa imamo kljub temu vrsto odličnih ilustratorjev z jasno prepoznavnimi izrazi, na kar v zadnjem času, tudi s prodiranjem v tujino, opozarjata Lila Prap in Mojca Osojnik s svojimi avtorskimi slikanicami. Poleg njiju bi skupina 15–20 najboljših, tudi če nimajo avtorskih projektov, lahko kvalitetno predstavila sodobne slovenske ilustratorske dosežke.

Na 41. bolonjskem knjižnem sejmu, ki je potekal od **14. do 17. aprila 2004**, je sodelovalo 1100 založnikov iz 63 držav, tudi iz Slovenije. Osrednji poudarek je bil namenjen razstavi knjižnih ilustracij. Mednarodna žirija je podelila nagrade (Bologna Ragazzi Awards) naslednjim knjigam: za leposlovje slikanici Wolfa Erlbruchja *Le grande question* (Veliko vprašanje), Aditions Etre, Francija; med poučnimi knjigami slika-

nici Petra Sisa *The tree of Life* (Drevo življenja), Ferrar, Straus&Giroux, ZDA; nagrado novi horizonti pa je prejela serija slikanic založbe Shabaviz Publishing Company iz Irana, ki jih po mnenju žirije odlikujejo izvirnost, raznovrstnost in preprosta eleganca. Podeljenih je bilo še pet častnih priznanj.

Bolonjski knjižni sejem je razen po razstavah, ki nas same po sebi zaznajo z najnovejšimi trendi v mladinski književnosti, pomemben tudi zaradi vrste okroglih miz, predavanj in drugih srečanj s strokovnjaki različnih področij, ki zadevajo pisanje, ilustriranje, oblikovanje, prevajanje in posredovanje otroških knjig. Ne nazadnje je sejem priložnost za vse, ki se tam predstavljajo, da navežejo mednarodne stike in iščejo možnosti za prodor svojih knjig na tuja tržišča.

Naš zapis se osredotoča samo na knjižne ilustracije. Za letošnjo razstavo je posebna petčlanska mednarodna žirija uveljavljenih strokovnjakov izbirala med 2775 ilustratorji iz 64 držav; izbrala je 100 ilustratorjev iz 21 držav (med njimi tokrat ni bilo Slovenije, razstavljal pa je svetovno uveljavljeni hrvaški ilustrator Svjetlan Junaković, tudi sodelavec Mladinska knjige). Poleg izjemnega števila za razstavo predloženih del je bilo letošnje presenečenje en sam katalog razstave, ki ločeno predstavlja »Fiction« in »Non Fiction« ilustracije. Žirija je spoznala spornost stroge ločitve na domišljjske in nedomišljjske ilustracije, ker je smatrala, da je zanje vendarle bistvena pripovednost, ne glede na njen vsebinski značaj. Prav na vprašljivost toge delitve ilustracij na domišljjske in nedomišljjske smo v reviji *Otrok in knjiga* že opozarjali.

Maruša Avguštin

POROČILA – ZAPISI

MOJA NAJLJUBŠA KNJIGA 2004

V akciji Moja najljubša knjiga, ki jo pripravljajo slovenske splošne in šolske knjižnice, mladi bralci izbirajo svojo najljubšo slovensko in najljubšo v slovenščino prevedeno knjigo.

Akcija je podrejena bibliopedagoškim dejavnostim v splošnih in šolskih knjižnicah, med katerimi sta posebej pomembni razstava *moja najljubša knjiga* (pripravljajo jo mladi bralci sami) ter *pogovori o knjigah*. Te in mnoge druge dejavnosti se izvajajo po večini slovenskih knjižnic, zdaj že sedmo leto (od 1998*) pa mnoge od njih s temi dejavnostmi sodelujejo v skupni akciji Moja najljubša knjiga.

Akcijo koordinira Knjižnica Otona Župančiča, enota Pionirska knjižnica iz Ljubljane, podpira jo slovenska sekcija IBBY, njena častna pokroviteljica pa je Zveza bibliotekarskih društev Slovenije.

Tako kot zmeraj doslej je bila slavnostna podelitev priznanj Moja najljubša knjiga 2004 avtorju, prevajalcu in založbama del praznovanja mednarodnega dne knjig za mladino, torej letos 2. aprila.

Preko 10.000 otrok je po slovenskih šolskih in splošnih knjižnicah predlagalo 1001 naslov, med njimi pa tudi letos izbralo:

za najljubšo mladinsko knjigo slovenskega avtorja

zbirko Anica, avtorice Dese Muck
Anica in materinski dan; Anica in grozovitež; Anica in zajček; Anica in športni dan; Anica in Jakob; Anica in velike skrbi.

Ilustr. Ana Košir. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001, 2002, 2003

in za najljubšo mladinsko knjigo, prevedeno v slovenščino:

zbirko Harry Potter, avtorice Joanne K. Rowling
Rowling, Joanne. K.: *Harry Potter. Kamen modrosti; Dvorana skrivnosti; Jetnik iz Azkabana; Ognjeni kelih; Feniksov red.*

Prev. Jakob Kenda. Ljubljana: Epta, 1999, 2000, 2001, 2003

* SEZNAM KNJIG S PRIZNANJEM »MOJA NAJLJUBŠA KNJIGA«:

1998 – Bogdan Novak: *Ninina pesnika dva*, Roald Dahl: *Matilda*; 1999 – Desa Muck: *Lažniva Suzi*, Roald Dahl: *Matilda*, Primož Suhodolčan: *Košarkar naj bo!*; 2000 – Primož Suhodolčan: *Košarkar naj bo!*, Roald Dahl: *Matilda*, Nejka Omahen: *Silvija*; 2001 – Primož Suhodolčan: *Košarkar naj bo!*, Joanne K. Rowling: *Harry Potter*; 2002 – Primož Suhodolčan: *Košarkar naj bo!*, Joanne K. Rowling: *Harry Potter*; 2003 – Desa Muck: *Anica*, Joanne K. Rowling: *Harry Potter*.

LESTVICA PRVIH 100 UVRŠČENIH NASLOVOV

NASLOV	AVTOR	GLASOVI ZA:		
		NASLOV	ZBIRKO	AVTORJA
HARRY POTTER – ZBIRKA	ROWLING, K.	1211	1211	1211
ANICA (ZBIRKA)	MUCK, D.	338	338	530
GOSPODAR PRSTANOV (ZBIRKA)	TOLKIEN, J.	302	302	328
KURJA POLT – ZBIRKA	STINE, R.	289	289	433
MALA ČAROVNICA LILI – ZBIRKA	KNISTER	272	272	273
PET PRIJATELJEV (ZBIRKA)	BLYTON, E.	264	264	283
KOŠARKAR NA BO!	SUHODOLČAN, P.	220		353
PIKA NOGAVIČKA	LINDGREN, A.	188		234
NOVOHLAČNIKI (ZBIRKA)	BREZINA, T.	184	184	184
VIHARNO NEBO	WOODING, C.	157		157
SOBA NOČNE MORE (ZBIRKA)	STINE, R.	144	144	433
VELIKO SRCE	OMAHEN, N.	144		402
SILVIJA	OMAHEN, N.	138		402
MATILDA	DAHL, R.	113		174
BABICA V SUPERGAH	MATE, M	107		123
REPLIKA (ZBIRKA)	KAYE, M.	96	96	96
ZADNJI MEGA ŽUR	SIVEC, I.	92		160
NJEGOVA TEMNA TVAR. PRETANJENI NOŽ	PULLMAN, P.	88	129	129
OGNJENI VETER (ZBIRKA)	NICHOLSON, W.	86	86	86
GUINNESSOVA KNJIGA REKORDOV	GUINNESSOVA	77		77
LUKEC IN NJEGOV ŠKOREC	BEVK, F.	74		177
DEŽ	OMAHEN, N.	68		402
ZVESTI PRIJATELJI (ZBIRKA)	NOVAK, B.	63	63	178
SAMA DOMA	MUCK, D.	54		530
NININA PESNIKA DVA	NOVAK, B.	52		178
ŽIVLJENJE KOT V FILMU	OMAHEN, N.	52		402
KEKEC NAD SAMOTNIM BREZNOM	VANDOT, J.	51		54
TRAPASTE BLONDINKE	ULLRICH, H.	51		81
BRATOVŠČINA SINJEGA GALEBA	SELIŠKAR, T.	50		54
KAFE KLUB (ZBIRKA)	BRYANT, A.	50	57	57
MI, OTROCI S POSTAJE ZOO	FELSCHERINOW, C.	50		50
DVOJČICI	KASTNER, E.	49		63
PESTRNA	BEVK, F.	44		177
TITA @ BOGINJA.SMOLE.IN.TEŽAV.SI	KODRIČ, N.	44		45
LAŽNIVA SUZI	MUCK, D.	43		530
PEKARNA MIŠMAŠ	MAKAROVIČ, S.	42		109
DREJČEK IN TRIJE MARSOVČKI	PEČJAK, V.	41		41
NJEGOVA TEMNA TVAR. SEVERNI SIJ	PULLMAN, P.	41		129
TAJNO DRUŠTVO PGC	INGOLIČ, A.	39		46
ASTERIX (ZBIRKA)	GOSCINNY, R.	37		52
KOLESAR NAJ BO!	SUHODOLČAN, P.	37		353
MARTIN KRPAN	LEVSTIK, F.	36		43
POREDNE PUNCE	WILSON, J.	36		118
KAPITAN GATNIK (ZBIRKA)	PILKEY, D.	35	35	35

LUNINO JEZERO	BAUMANN, K.	35		35
RIBO NA GLAVO, PA SPAT!	SUHODOLČAN, P.	35		353
ČLOVEŠKO TELO	ČLOVEŠKO	34		34
FRANCEVE ZGODBE (ZBIRKA)	NOSTLINGER, C.	34	34	118
ŽIVETI HOČEM	AROLD, M.	34		37
BUTALCI	MILČINSKI, F.	33		41
ČAROBNA HIŠICA NA DREVESU (ZBIRKA)	OSBORNE, M.	33	33	33
DEBELA NELA IN ZAVALJENI JANI	NOSTLINGER, C.	32		118
SOLZICE	PREŽIHOV	32		38
KAM GREJO PTICE UMRET	FRITZ-KUNC, M.	31		33
CIMRE	NOVAK, MAJA	30		30
NE POLJUBLJAJ ČAROVNIC	ULLRICH, H.	30		81
ZALJUBLJENE PUNCE	WILSON, J.	30		118
ŽIVALSKÉ NOVICE	SUHODOLČAN, P.	30		353
FRANČKOVE ZGODBICE (ZBIRKA)	JENNINGS, S.	29	29	29
MINI (ZBIRKA)	NOSTLINGER, C.	29	29	118
DNEVI POD ROŽNIKOM	NOVAK, B.	28		178
JAZ SEM VATE, TI PA VAME	JAZ	28		28
MAČEK MURI	KOVIČ, K.	28		39
OBUTI MAČEK	PERRAULT, C.	28		34
ROBINSON CRUSOE	DEFOE, D.	27		27
BLAZNO RESNO ZADETI	MUCK, D.	26		530
LUŽA	PIKALO, M.	26		26
DEBELUŠKA	VIDMAR, J.	25		127
MEDVED PU	MILNE, A.	25		25
MUCA COPATARICA	PEROCI, E.	25		36
REGEČ IN KVAKEČ (ZBIRKA)	LOBEL, A.	25		25
SRAMOTA	SWINDELLS, R.	25		29
SREČA NA VRVICI	MAL, V.	25		39
BAMBI	SALTEN, F.	24		24
BLAZNO RESNO O SEKSU	MUCK, D.	24		530
ČAROVNICE	DAHL, R.	24		174
HOBIT	TOLKIEN, J.	24		328
ZELENO JEZERO	SACHAR, L.	24		24
KARLA UMEK & DOKTOR KUKALO (ZBIRKA)	KOPIETZ, G.	23	23	41
ARTEMIS FOWL (ZBIRKA)	COLFER, E.	22	22	22
DOGODIVŠČINE HRČKA FRANČKA	REICHE, D.	22		22
JURI MURI V AFRIKI	PAVČEK, T.	22		32
4 1/2 PRIJATELJI	FRIEDRICH, J.	21		25
OTOK MODRIH DELFINOV	O'DELL, S.	21		21
PRAVLJICA NA VISOKIH PETAH	CERKOVNIK, M.	21		21
PROBLEMI NA NETU	WILSON, J.	21		118
SE VID'VA, SIMON!	HILL, D.	21		21
ANASTAZIJA KRUPNIK	LOWRY, L.	20		20
ČRNI LEPOTEČ	SEWELL, A.	20		20
PRINCESKA Z NAPAČO	VIDMAR, J.	20		127
RANTA VRAČA UDAREČ	SUHODOLČAN, P.	20		353

STVOR	VIDMAR, J.	20		127
EMIL IZ LONNEBERGE	LINDGREN, A.	19		234
SKRIVNOSTI (ZBIRKA)	BLYTON, E.	19	19	283
SNEGULJČICA IN SEDEM PALČKOV	GRIMM	19		74
UGANKE O ŽIVALIH	UGANKE	19		19
GOSPOD HUDOURNIK	FINŽGAR, F.	18		21
HIŠNIKOV DAN	JURCA, B.	18		31
KLIK (ZBIRKA)	KOPIETZ, G.	18	18	41

NAGRADA ZA IZVIRNO SLOVENSKO SLIKANICO

Na prvi razpis za nagrado »izvirna slovenska slikanica«, ki jo bo od letos naprej podeljevalo združenje založnikov in knjigotržcev pri Gospodarski zbornici Slovenije **avtorju, ilustratorju in založniku**, je 19 slovenskih založb prijavilo 43 slikanic. Strokovna žirija, ki so jo sestavljali Judita Krivec Dragan, Tilka Jamnik in Boris Balant, je izbrala najprej 7 nominirancev. To so bile knjige: *Obuti maček* Charlesa Perraulta z ilustracijami Zvonka Čoha (Mladinska knjiga), *Mrožek dobi očala*, ki jo je napisal Peter Svetina, ilustrirala pa Mojca Osojnik (Mladinska knjiga), avtorska slikanica Mojce Osojnik *Polž Vladimir gre na štop* (Mladinska knjiga), *Zvezda s čepico*, ki jo je napisal Slavko Pregl, ilustriral pa Arjan Pregl (Mladika), *Vesele pesmi piskamo* Otona Župančiča z ilustracijami Marlenke Stupica (Prešernova družba), *Vrata* Daneta Zajca z ilustracijami Rudija

Skočirja in *V Pedenjpravljico prost vstop* Nika Grafenauerja z ilustracijami Marije Lucije Stupica (oboje Prešernova družba).

Nagrada je bila podeljena 2. aprila zvečer na prireditvi v Narodni galeriji v Ljubljani. Slavnostna govornica je bila ministrica za kulturo Andreja Rihter. Nagrado za izvirno slovensko slikanico je prejela slikanica ***Obuti maček***.

Žirija je zapisala, da pravlјica znamenitega francoskega avtorja že dolgo sodi med bisere svetovne literature. Zvonko Čoh pa je v tej pravlјici, ki je doživela že veliko likovnih upodobitev, sijajno združil tradicionalno, v srednjeevropskem pravlјičarstvu utemeljno ilustracijo, ter sodobno, z izkušnjami filma in stripa posodobljeno slikarsko pripoved. V oblikovno in barvno bogatih prizoriščih, kjer ne manjka duhovitih podrobnosti, oživijo znani liki v vsem domišljjskem bogastvu.

DESETNICA

nagrada Društva slovenskih pisateljev za mladinsko književnost

25. maja 2004 je bila v dvorani Društva slovenskih pisateljev prvič v zgodovini društva podeljena stanovska nagrada za mladinsko literaturo. Za desetnico se po pravilniku lahko potegujejo le mladinska dela članov DSP, ki

so izšla v zadnjih treh letih. Nagrada je tudi denarna, kar je omogočila založba Prešernova družba.

V strokovni žiriji so bili: Mitja Čander, Ciril Zlobec (predsednik), France Forstnerič, Jože Hudeček, Tea Štoka

in Suzana Tratnik. Žirija je ob izdatni strokovni pomoči doktorice mladinske književnosti Dragice Haramija, ki pa ni imela pravice glasovanja, pregledala 98 mladinskih del. Najprej so izbrali **10 finalistov**, in sicer: *Popoldanski ritem* Gorana Gluviča, *Njune zgodbe* Miroslava Košute, *Počitnice pri teti Magdi* Svetlane Makarovič, *Zakaj so sloni rahlospeči?* Vinka Möderndorferja, *Srebro iz Modre špilje* Slavka Pregla, *Živalske novice* II.del Primoža Suhodolčana, *Pogašeni zmaj* Bine Štampe Žmavc, *Baraba* Janje Vidmar in *Dežela odrezanih glav* Dima Zupana. Število finalistov pa se je po odstopu Janje Vidmar in Slavka Pregla, pobudnikov sekcije za mladinsko književnost in nagrade, zmanjšalo na osem.

Prvo desetnico je prejel **Mate Dolenc** za delo *Leteča ladja*. V utemeljitvi je žirija zapisala, da se v 17 kratkoproznih besedilih, ki sestavljajo knjigo *Leteča*

ladja, zrcali pisateljeva ljubezen do morja, Primorcev, pomorščakov. V knjigi se prepletajo resnice, miti, pripovedke in legende o morju, ki jih je avtor bral, slišal ali doživel. Različne morske vedute predstavljajo pejsaž nadčasovnim, večnim resnicam in dvomom človeške biti.

Nagrajenec je po podelitvi povedal, da sestavljajo delo *Leteča ladja* zgodbe, ki jih je pisal za revijo *Kekec* in so nato zbrane izšle leta 2002 pri založbi Mladika.

Slavnostni govornik je bil predsednik DSP Vlado Žabot, ki je posebej izpostavil pomen stanovske sekcije za otroško in mladinsko književnost. Njena predsednica Janja Vidmar pa je predstavila dosedanje dejavnosti in nekatere načrte, med katerimi je tudi ustanovitev literarne revije za predmetno stopnjo osnovne šole in reorganizacija Cankarjevega tekmovanja.

SLOVENSKI ILUSTRATORJI NA JAPONSKEM

V mestu Oita na Japonskem bo junija 2004 mednarodni bienale knjižne ilustracije azijskih in evropskih držav (OBI 04), na katerem bo sodelovalo kar pet slovenskih ilustratorjev. Slovensko ilustracijo bodo predstavili: Suzi Bricelj, Ana Košir, Polona Kunaver Ličen, Polona Lovšin in Peter Škerl, vsak s petimi deli. Selektorsko delo za Slovenijo in Hrvaško je opravila ilustratorica Alenka Sottler. Hrvaško ilustracijo bodo predstavljali: Svjetlan Junaković, Andrea Peterlik in Dubravka Kolanović. Alenko Sottler, nagrajenko prejšnjega bienala, pa so na Japonsko povabili tudi kot sodnico – članico

žirije, ki ji bo predsedoval Josef Wilkon. Japonci, največji ljubitelji knjižne ilustracije v svetu, so razstavo posvetili velikemu mojstru te zvrsti Josefu Wilkonu. Organizatorji želijo prikazati japonskemu občinstvu mednarodno kulturno izmenjavo in izpostaviti nove talente na področju knjižne ilustracije. Po njihovem mnenju bodo prav ti ustvarjali podobo sveta in kulture 21. stoletja. Na Japonsko pa je na povabilo prirediteljev odpotovala tudi pisateljica in publicistka Ifigenija Zagoričnik Simonović, ki naj bi svoje vtise o tem pomembnem ilustratorskem srečanju posredovala slovenski in hrvaški javnosti.

VSEBINA

RAZPRAVE – ČLANKI

Maria Nikolajeva: <i>Odraščanje. Dilema otroške književnosti</i>	5
Peter von Matt: <i>Kaj je bilo prej: kura ali jajce?</i> <i>O stvarjenju sveta v luči otroške fantazije</i>	28

OKO BESEDE 2003

<i>Simpozij o slikanici v mladinski književnosti</i>	37
Marjana Kobe: <i>Uvodna beseda o slikanici</i>	41
Maruša Avguštin: <i>O slovenski slikanici</i>	42
Lila Prap: <i>Avtorska slikanica</i>	47
Liljana Klemenčič: <i>Slikanica v mladinski književnosti</i>	49
Zvezdana Majhen: <i>Zaznavanje slikovnih in drugih znakov</i> <i>pri predšolskem otroku</i>	51
Margareta Dolinšek: <i>Slikanica, otrok in odrasli</i>	55
Franček Rudolf: <i>Slikanica za otroke</i>	57

IN MEMORIAM

Lojze Kovačič (9. 11. 1928 – 1. 5. 2004)	59
Dane Zajc: <i>Drugačnost kot usoda</i>	59
Marjana Kobe: <i>Zgodbe iz mesta Rič-Rač</i>	60

POGLED NA SVOJE DELO

Vinko Möderndorfer: <i>Ljudje se delimo na tiste, ki si</i> <i>izmišljajo vzporedne svetove, in na tiste, ki v njih verjamejo</i>	67
--	----

IBBY NOVICE

Tilka Jamnik: <i>Lectura 2003</i>	73
Andersenova nagrada 2004	75
IBBY-ASAHI nagrada za promocijo branja 2004	75
Mednarodni dan knjig za otroke 2004	76

ODMEVI NA DOGODKE

Debatna kavarna o mladinski pop literaturi	78
Maruša Avguštin: <i>40. in 41. mednarodni sejem otroških knjig v Bologni</i>	85

POROČILA – ZAPISI

<i>Moja najljubša knjiga 2004</i>	88
<i>Nagrada za izvirno slovensko slikanico</i>	91
<i>Desetnica – nagrada Društva slovenskih pisateljev za mladinsko književnost</i> ..	91
<i>Slovenski ilustratorji na Japonskem</i>	92

CONTENTS

ARTICLES

Maria Nikolajeva: <i>Growing Up: The Dilemma of Children's Literature</i>	5
Peter von Matt: <i>What Came First, the Chicken or the Egg?</i> <i>On the Creation of the Wold</i>	28

THE EYE OF THE WORD 2003

<i>Symposium on the Picture Book in Children's Literature</i>	37
---	----

IN MEMORY OF

<i>Lojze Kovačič (9. 11. 1928 – 1. 5. 2004)</i>	59
Dane Zajc: <i>Diversity as Destiny</i>	59
Marjana Kobe: <i>Stories from City Rič-Rač</i>	60

A VIEW OF ONE'S OWN WORK

Vinko Möderndorfer: <i>People either Make up Parallel</i> <i>Worlds or Believe in them</i>	67
---	----

IBBY NEWS

Tilka Jamnik: <i>Lectura 2003</i>	73
<i>Hans Christian Andersen Awards 2004</i>	75
<i>IBBY-Asahi Reading Promotion Award</i>	75
<i>International Children's Book Day 2004</i>	76

RESPONSES TO THE EVENTS

<i>Debate Coffeehouse on Children's Pop Literature</i>	78
Maruša Avguštin: <i>The 40th and 41st Bologna</i> <i>International Children's Book Fair</i>	85

REVIEWS – REPORTS

<i>Awards for »My favorite book« in 2004</i>	88
<i>Original Slovene Picture Book Award</i>	91
<i>Desetnica – Slovene Writers' Association Award for</i> <i>Children's Literature</i>	91
<i>Slovene Illustrators in Japan</i>	92

OTROK IN KNJIGA

59

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revijo sta ob finančni podpori
Ministrstva za kulturo in Ministrstva za znanost, šolstvo in šport
založili Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta Maribor

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 4000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

OTROK IN KNJIGA	MARIBOR 2004	LETNIK 31	ŠT. 59	STR. 1–96
-----------------	--------------	-----------	--------	-----------