

OTROK IN KNJIGA 66



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*

66

2006

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, Dragica Haramija, Meta Grosman, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Tanja Pogačar, Igor Saksida, Vanesa Matajc 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, Tilka Jamnik, Metka Kordigel, Barbara Kovač (predsednica/*President*), Darja Kramberger, Jakob J. Kenda, Tanja Pogačar, Dragica Haramija, Darka Tancer-Kajnih in Lenart Zajc

Redakcija te številke je bila končana oktobra 2006

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) 23-52-100 in 23-52-116, telefaks: (02) 23-52-127, elektronska pošta: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si in revija@mb.sik.si spletna stran: <http://www.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

Vključenost v podatkovne baze:

MLA Bibliography, NY, USA

Ulrich's Periodicals Directory, R. R. Bowker, NY, USA

RAZPRAVE – ČLANKI

Jakob J. Kenda
Ljubljana

STROKOVNA IN ZNANSTVENA RECEPCIJA SODOBNE FANTAZIJSKE LITERATURE (2. del)

Prvi del razprave je uvodoma postavil nekaj hipotez o pojmu sodobna fantazijska literatura in z različnimi metodami utemeljil, kateri so najpomembnejši avtorji tega žanra. Nato je pregledal recepcijo prvega izmed četverice najpomembnejših, Tolkienu, in razložil temeljni recepcijski model fantazije, kakršen se je razvil ob njem. Obenem se je ustavil ob nekaterih zanimivejših prispevkih o Tolkienu in pokazal na glavne smeri razpravljanja o tem avtorju. Pričujoči drugi del razprave pa nadaljuje s podobno obravnavo še dveh izmed najpomembnejših pisateljev žanra, Le Guinove in Pullmana. Drugi del razprave bo torej ob pregledu prispevkov o njunih poglavitnih delih razčlenil strokovno in znanstveno gradivo v vrsto raziskovalnih sklopov ter pokazal, kako recepcija pri *Zemljemorju* in *Njegovi temni tvari* sledi osnovnemu modelu ter na kakšne načine ga variira.

The first part of the article gave some hypotheses about the concept of modern fantasy literature and used different methods to establish the most important authors of this genre. Then it gave an overview of the reception of the first of the four most important authors, Tolkien, and explained the reception model of fantasy literature that developed in response to him. In addition, the article discussed some more interesting contributions about Tolkien and pointed out the main lines of discussion about this author.

The second part of the article continues with a similar discussion of two other important authors of the genre, Le Guin and Pullman. It gives an overview of writing about their main works and classifies critical and theoretical writing about them into several strands. Furthermore, it shows how the reception of *Earthsea* and *His Dark Materials* follows the basic model and what variations of that model it also includes.

Zemljemorje

Zemljemorje (1968–2003), fantazijski cikel ameriške pisateljice Le Guinove, vsekakor kaže nekaj zanimivih variacij osnovnega modela recepcije sodobne fantazije, kakršen se je osnoval pri Tolkienu. Ob izidu prvega romana iz cikla *Zemljemorje – Čarovnik iz Zemljemorja* (1968) – se je v časopisju resda pojavilo tudi nekaj mlačnih recenzij, sicer pa je bil sprejet izrecno pozitivno (primerjaj White, Donna: 11). ALA, združenje ameriških knjižnic, je nadalje *Čarovnika* umestila na vrsto priporočilnih seznamov, leta 1969 pa je prejel prestižno Boston Globe Horn

Book Award, ki je na področju ameriške mladinske književnosti po pomenu takoj za odlikovanjem Newbery Medal. Podobno topel sprejem je prvi del doživel v drugih anglosaških deželah, na primer v Angliji, kjer ga je Naomi Lewis v *Times Literary Supplement* izbrala za mladinsko knjigo leta (primerjaj isto: 12). In ne nazadnje je tudi prva znanstvena razprava, 1969. mladinskim knjižničarjem podano predavanje E. Cameron, govorila o njem zelo priznavalno (glej npr. Cameron: 339). Še naprej pohvalna je bila recepcija ob drugem romanu, *Atuanska grobnica* (1970). Ob izidu tretjega, *Poslednja obala* (1972), ki naj bi zaključil načrtovano trilogijo, pa je Le Guinova doživela pravi kritiški slavospev; Anglež Peter Nicholls je na primer celo zatrdil, da je Le Guinova boljši pisec fantazije kot njegov rojak Tolkien (glej Nicholls: 80).

Takšen odklon od modela recepcije sodobne fantazije, zaradi katerega sta stroka in znanost v prvi fazi izrazito priznavalna, negativnega vrednotenja pa tako rekoč ni, ima mimo kvalitet samega cikla tri poglobitne razloge. Prvi je prav Tolkienov *Gospodar*; kot smo opisali, se je ob koncu šestdesetih ta roman dokončno uveljavil, prek tega pa je v strokovnih in znanstvenih krogih začasno potihnilo tudi negativno vrednotenje sorodnih del. S tem se je lahko začelo razvijati posebno področje razpravljanja o fantaziji in so mdr. tudi nastajali prvi predlogi za njeno žanrsko poimenovanje. Manlove je tako prvi odmevno uporabil termin sodobna fantazija (modern fantasy), znotraj fantazijskega fandoma pa se je uveljavil izraz visoka fantazija (high fantasy) in se prenesel v strokovno ter znanstveno rabo prek Cameronove – ta je termin visoka fantazija prvič uporabila v predavanju, ki smo se ga že dotaknili, in to seveda v zvezi s *Čarovnikom* kot enim temeljnih besedil tega žanra.

Za zgolj pozitivno zgodnjo recepcijo Le Guinove v okviru stroke in znanosti je bil na podoben način kot Tolkien gotovo zaslužen še kakšen avtor. Whitova, na katere monografijo smo se že sklicevali, tako opozarja na pomen, ki so ga imele za zgodnji pozitivni odnos do Zemljemorja *Kronike Prydaina* Lloyda Alexandra (glej White, Donna: 10): spričo spora o eskapizmu *Prydaina*, ki se je končal v njegovo korist v času tik pred pojavom *Zemljemorja*, naj bi bilo ameriško literarno prizorišče pozitivno naravnano do sorodno 'eskapističnih' del.

A vpliv *Prydaina* na recepcijo Le Guinove je vendarle parcialen, in to najmanj iz dveh razlogov. Prvič zato, ker gre za tipičnega predstavnika tiste skupine literarnih del, ki bi jo bilo na podlagi uvodnih teoretičnih predpostavk najbolje umestiti v mladinsko fantastično pripoved, torej v kategorijo, ki je z razvojnega vidika predhodnica sodobne fantazije, zato pa ima s slednjo kar nekaj skupnih lastnosti (s fantazijo jo npr. družijo ravno to, da na obe vsake toliko letijo očitki eskapizma), nikakor pa vseh bistvenih. *Prydain* torej *Zemljemorju* že s tega gledišča ni mogel utreti poti celostno. In drugič: njegov vpliv nikakor ni segel v zadostni meri prek meja Združenih držav, saj gre podobno kot pri Zelaznyju in Pratchettu za avtorja, katerega pomen se kot relativno velik kaže zgolj v njegovi nacionalni književnosti.

Za pozitivno obravnavanje Le Guinove je torej s stališča uveljavljanja fantazije nedvomno najpomembnejši Tolkien, katerega temeljno delo novega žanra ima seveda vse njegove bistvene lastnosti, obenem pa je lahko s svojim mednarodnim dometom napravilo prizorišče ugodno v vrsti nacionalnih književnosti; pravzaprav je s svojo mednarodnostjo prejkone omogočilo uspeh že Alexandru.

V splošnem navdušujoče natančna in kritiško izvrstno umerjena monografija Whitove je na tem mestu torej nekoliko problematična, a nanjo se spet lahko brez

pomislekov naslonimo že ob drugem razlogu za zgolj priznavalno zgodnje vrednotenje *Zemljemorja*. Whitova je namreč ob pregledu odziva na celotni opus Le Guinove ugotovila, da v šestdesetih in sedemdesetih ni obravnav, ki bi ga zajele scela: znanstvenofantastičnim delom te pisateljice se takrat posvečajo skoraj izključno za ta žanr specializirani raziskovalci, utopični del njenega opusa v svojo sfero prišteva splošna literarna veda in s fantazijskim ciklom *Zemljemorje* se pretežno ukvarjajo zgolj raziskovalci mladinske književnosti (primerjaj npr. White, Donna: 2). Slednja pa konec šestdesetih za razliko od drugih raziskovalnih področij še ni vključevala dovolj močne feministične smeri, ki bi že takrat opazila problematično prikazovanje žensk v prvih treh delih cikla, predvsem v drugem.

Odtod tudi pomanjkanje tovrstne kritike, kakršne je bila Le Guinova svojemu javno izpričanemu feminizmu navkljub deležna ob delih, ki niso spadala na področje sodobne fantazije. Ko je med pisanjem prvih treh romanov *Zemljemorja* tako napravila pomemben ekskurz na področje znanstvene fantastike z romanom *Leva roka teme* (1969), so ga mnogi resda označili za izjemno kvalitetnega – takrat eden najvidnejših razpravljalcev o znanstveni fantastiki, Darko Suvin, je celo zapisal, da gre za delo, ki se mu je izmed vseh v tistem letu najbolj vtisnilo v spomin (primerjaj Suvin: 204). *Leva roka teme* je poleg časopisnih in revijalnih priznanj nadalje prejela tudi najvišji nagradi, tako kritiško podeljeno *Nebulo* kot s strani ljubiteljev žanra izglasovanega *Huga*, kar je uspelo le peščici avtorjev. Toda feministična struja se je ob njem močno razplamtela, saj se roman odvija na planetu androginov in že s tem nudi zanimivo izhodišče za razpravo o vlogah spolov. Joanna Russ, tedaj ena vodilnih feminističnih razpravljalcev na področju tega žanra, pa tudi avtorica t. i. feminističnih znanstvenofantastičnih romanov, je Le Guinovi na primer očitala, da so njeni androgini izrazito moški, njihova ženska plat pa je skoraj v celoti zanemarjena (glej predvsem Russ: 83–84). Tega in še številne druge očitke je nazadnje zbral Stanisław Lem, ikona vzhodnoevropskih avtorjev znanstvene fantastike, in jih v prenovljeni obliki naperil proti Le Guinovi leta 1971: roman naj bi bil psihološko šibek zaradi stalnega spreminjanja spola pri junakih, androgine predstavlja Le Guinova kot moške tako v vedenju in govoru kot po oblačilih itd.

Ob posebni klimi, ki jo je Le Guinovi posredno pripravil Tolkien, je torej imelo za recepcijo *Zemljemorja* močan pomen specifično stanje v strokovnih in znanstvenih krogih, kakršnim je v šestdesetih in sedemdesetih pripadalo razpravljanje o sodobni fantaziji. Tretji izmed poglobitvenih razlogov za posebno variacijo osnovnega modela recepcije pa je vsekakor avtoričin aktivni odnos do stroke in znanosti. Že pri Tolkienu smo opozorili na njegovo esejistiko, s katero je zaznamoval mnoge svoje razpravljalce, nekoliko manj vplivne zapise o lastni ustvarjalnosti pa najdemo tudi pri številnih drugih avtorjih fantazije, v zadnjem času na primer pri Pullmanu (glej mdr. Pullman 2001, 2002 a, 2002 b). Avtorji fantazije po vzoru Tolkienovega ogorčenja nad motorjem na notranje izgorevanje tudi radi komentirajo trenutno politično ali splošno stanje sveta – omenjeni Pullman je na primer za trenutnega predsednika ZDA izjavil, da 'bi bil izvrsten negativec kakšnega mladinskega romana', saj mu je lastna 'bevskajoča prepričanost, s katero uveljavlja svoj goreči fanatizem' (oboje Pullman 2004).

Toda tako ostrim izjavam navkljub se nobeden od avtorjev sodobne fantazije ne more meriti z Le Guinovo niti po elokventnosti, kaj šele aktivnosti. Avtorica se je tako glede ženskih vprašanj pisno odzvala že na Lemovo kritiko in jo sicer

humorno, a vendarle odločno zavrnila (glej Le Guin 1971). Ko feministične kritike na račun *Leve roke teme* niso potihnile, se je nato leta 1976 obrnila na lastni tabor z esejem *Is Gender Necessary?*, v katerem je razgretemu razpravljanju navkljub priznala kot napako marsikaj prej očitane: androginom ni izdelala za roman potrebne posebne oblike vladavine, ni raziskala njihove posebne psihologije in jih ni prikazala tudi v feminilni vlogi. Ob nadaljnjih kritikah pa je nazadnje leta 1988 objavila še spis *Is Gender Necessary? Redux*, v katerem je vzporedno z izvirnim besedilom iz leta 1976 objavila lastne pripombe nanj, ki so pravzaprav opravičila feminističnemu taboru (glede obeh esejev primerjaj Le Guin 1992: 135–147). Kritika s strani raziskovalk znanstvene fantastike je s tem vendarle potihnila, saj je bilo avtoričino opravičilo očitno sprejeto in razumljeno: šibke plati *Leve roke teme* so izhajale iz kulturnega pogojevanja (cultural conditioning), ki mu je bila podvržena tako avtorica kot njena celotna generacija (glej isto: 146).

Nič manj aktivne vloge si ni Le Guinova izbrala na področju fantazije, kjer je močno vplivala že na zgodnje razpravljanje o *Zemljemorju*. Večina daljših razprav o ciklu, ki so nastale takoj po izidu, je namreč kar njenih: 1973. je pisala o pomenu taoizma za *Zemljemorje* in cikel tematsko razčlenila, v drugem članku iz istega leta pa je razmišljala o vzrokih za ameriško neodobravanje domnevno eskapistične fantazije. V tretjem je nato spregovorila o Tolkienu in Morrisu ter naslednje leto na cikel aplicirala še Jungovo teorijo arhetipov (vsi spisi zbrani v Le Guin 1992). Pod vtisom takšnega pisanja so raziskovalci *Zemljemorja* vse do konca sedemdesetih predvsem nadgrajevali in niansirali njena lastna mnenja; relativno priznani George Slusser na primer v tistem času interpretira prve tri romane s pomočjo Jungove teorije arhetipov. Toda ob tem so proti koncu sedemdesetih vendarle začeli nastajati tudi izvirnejši pogledi na prve tri dele *Zemljemorja*: izmed pomembnejših raziskovalcev Shippey leta 1977 poudari pomen, ki ga ima za cikel antropologija, Virginia White leta 1979 premakne razpravljanje z Junga na Campbella, 1980. leta pa Attebery na *Zemljemorje* aplicira Proppa.

S prispevki, ki so manj zavezani avtoričinim pogledom na lastno ustvarjalnost, je razpravljanje o njej po eni strani dobilo večjo težo, obenem pa to kaže na zmanjševanje pomena enega od treh razlogov za odklon od osnovnega modela recepcije žanra. Tudi druga dva razloga sta bila v tem času odpravljena. Posebne klime, ki jo je konec šestdesetih in deloma še v sedemdesetih ustvarjala uveljavitev Tolkiena, vsekakor ni bilo več; kot smo posredno že zapisali, je *Gospodar* po kritiki Manlova, ki je bila zadnja pomembnejša, dosegel današnje stanje recepcije, pri katerem je njegov pomen v splošnem priznan, čeprav občasno nanj še vedno letijo kritike. Poleg tega pa predvsem od osemdesetih dalje cikel Le Guinove vse bolj prehaja tudi v obzir drugih literarnih področij in je vse manj zavezan zgolj raziskovalcem mladinske književnosti, kar bo razvidno iz citiranih razpravljalcev v nadaljevanju.

Tako ni čudno, da so se prav v osemdesetih začele pojavljati tudi prve kritike *Zemljemorja*. Te so se izostrile v drugi polovici desetletja, sicer pa so se prav s stališča feminizma dotaknile vprašljivega prikazovanja žensk, predvsem v drugem romanu, torej v *Atuanskih grobnicah*. Pri tem je prvi tovrstni zapis iz leta 1985, njegova avtorica, Kuznetzova, pa je v *Grobnicah* videla problematično zgodbo ogrožene device in uničenja ženskega kulta (glej Kuznetz: 29). Kuznetzova je bila v svoji kritiki sicer še previdna, a že s samo temo je odprla pot drugim, ki so Le Guinovo s stališč feminizma obsodili mnogo ostreje: po mnenju Shermanove, na

primer, naj bi bilo iz *Grobnice* razvidno sporočilo, da se ženskam brez moških zmeša in izgubijo življenjski cilj, moški brez žensk pa so lahko ustvarjalni in močni (glej Sherman: 26).

Feministična kritika je tako s skoraj dvajsetletno zamudo uveljavila svoj glas tudi na področju fantazije Le Guinove in s tem vendarle priskrbelo še drugi pol opisanega modela recepcije: poleg izrečno pozitivnih mnenj se s koncem osemdesetih pojavijo tudi skrajno negativne ocene cikla. Takšno klasično stanje recepcije fantazijskih del pa se je z začetkom devetdesetih pri Le Guinovi izrazilo še jasneje, saj se je avtorica odločila napraviti premik v smeri, ki ji jo je nalagal njen feminizem – preseči kulturno pogojevanje – prav na področju fantazije.

Leta 1990 je tako izdala četrti del *Zemljemorja*, roman *Tehanu*. Javnost je deloma osupnila že ob samem dejstvu, da ga je sploh napisala, saj naj bi bil cikel s tretjim delom zaključen; do tedaj se ga je kar sama po sebi nekako oprijela oznaka trilogija. A kakor koli, še bolj osupljivo pri četrtem romanu je drugačno videnje taistega fantazijskega sveta, ki je zdaj dejansko osvetljen iz izrazito ženske perspektive. Ta seveda zahteva celo vrsto sprememb, pri čemer je najvidnejša, da v ospredje stopijo ženske junakinje – Tenar iz najbolj napadanega drugega dela, čarovnica Moss, ki je ženski protipol vladajočih moških čarovnikov, in seveda naslovna Tehanu, iznakažena deklica, v kateri se zaradi njene dvočlene biti na presenetljiv način skriva ključ do transcendence *Zemljemorja*. Toda ob vsem tem je ženski vidik zahteval tudi dodelavo zapletenega ustroja fantazijskega sveta, kakor nam ga je Le Guinova predstavila v prejšnjih delih, in prav na tem področju se pokaže avtoričino skrajno mojstrstvo: zgradba sveta, prikazana v prvih treh knjigah, ostane nespremenjena, a obenem je povsem nova, saj prav dodatna perspektiva v četrtem delu začenja pojasnjevati prejšnje nedorečenosti.

Takšno hvalo bi bilo vsekakor potrebno utemeljiti z nekaj jasnimi primeri, a spričo kompleksnosti dela in s tem nujno obsežnega pojasnjevanja se jim bomo morali na tem mestu žal odreči. Za cilje pričujočega razpravljanja se nadalje zdi zgornje povsem zadostno podpreti z nizom izjemno priznavalnih kritik, ki so izšle po izidu *Tehanu*, in postavljajo sorodne trditve. Izmed časopisnih velja izbrati pisanje McKinleyjeve, dobitnice že omenjene prestižne nagrade Newbery Medal, ki pohvali prav pisateljsko veščino, s katero je Le Guinova izpeljala osupljivi zasuk v ustroju fantazijskega sveta. Nadalje se je seveda z zadovoljstvom oglasil feministični tabor z znanstveni fantastiki zavezanima Holly Littlefield in Sandro Lindow ter drugimi, izmed katerih najbolj izstopajo skrajno spravljivi glasovi. Takšnega na primer izraža Len Hathfield, ki gre celo tako daleč, da interpretira prejšnje tri dele kot podtalno kritiko patriarhalne družbe (glej Hathfield: 64). To sicer z lahkoto nekoliko kasneje zavrne Nodelman, a tudi slednji priznavalno poudari, da je s spremembo v četrti knjigi Le Guinova izzvala bralce k razmisleku o patriarhalnih vrednotah prvih treh del iz cikla (glej Nodelman: 199).

Ob takšni hvali pa je v klasičnem slogu recepcije fantazijskih del izbruhnila tudi nasprotna stran. Že najrazličnejša področja pokrivajoči kritik Dirda je v sicer pretežno pozitivni oceni za *Washington Post* zapisal, da so vse ženske v *Tehanu* dobre in vsi moški 'v najboljšem primeru pomanjkljivi in običajno izrazito zli', delo pa naj bi 'vodilo k vrhuncu skoraj pornografske groze [...] prešokantne za njegove mlade bralce' (oboje Dirda 1990: 9). V krogih znanstvene fantastike in fantazije eminentni John Clute pa je dober primer skrajno negativne kritike, saj v *Times Literary Supplementu* ni imel povedati prav nič pohvalnega: četrta knjiga

se mu je zdela povsem neprimeren feminističen dodatek sicer kvalitetni trilogiji in *Tehanu* naj bi bila 'vsiljiva – in mestoma namensko slabovoljna – dekonstrukcija prejšnjih treh delov' (Clute 1990). Takšnim kritikom seveda ni ostala dolžna Le Guinova, ki jim je leta 1993 odgovorila s spisom *Earthsea Revisioned*.

Razburjenje, začeto ob feministični kritiki s konca osemdesetih in nadaljevano v začetku devetdesetih ob izidu *Tehanu*, se je nato podobno kot pri Tolkienu v splošnem poglobilo. O Le Guinovi je tako od druge polovice devetdesetih izšla vrsta v splošnem priznavalnih razprav, ki obdelujejo najrazličnejše vidike njenega fantazijskega cikla ter drugih členov pisateljičinega opusa. Pri tem sta nedvomno najkvalitetnejši monografiji že pohvaljena *Dancing with Dragons* Whitove in Rochellova *Communities of the Heart*; slednja prek kvalitetnega združevanja in nadgraditve prispevkov prejšnjih razpravljalcev o mitologiji pri Le Guinovi usmeri svoje razmišljanje k vprašanju retorike, pri čemer pa se ob slednjih fantazijskega dela pisateljičinega opusa žal dotakne le posredno. Vsekakor pa oba omenjena avtorja neprestano izpostavljata svoje pozitivno vrednotenje cikla; Whitova tako že v prvem stavku uvoda zapiše, da 'Ursula K. Le Guin sodi med najbolj spoštovane sodobne ameriške avtorje' (White, Donna: 1).

V tem duhu sta bila sprejeta tudi peti roman cikla, *Drugi veter* (2001), in zbirka kratkih zgodb, *Zgodbe iz Zemljemorja* (2003), katere spremna beseda spominja na Tolkienove dodatke ob koncu *Gospodarja*. *Veter* in *Zgodbe* sicer do konca uveljavita dodatni zorni kot, saj izpeljeta tudi svetovnonazorske in etične posledice takšnega gledišča, pri tem pa nista nič manj osupljivo spretna od *Tehanu*. Zdi se tudi, da je cikel tako spričo avtoričine starosti, zaključujoče spremne besede v *Zgodbah* in predvsem mnogo bolj celostne predstavitve fantazijskega sveta *Zemljemorja* vendarle dokončan. A temu navkljub v obdobju od leta 2003 do danes ni bilo zaslediti pomembnejše študije, kaj šele monografije, ki bi zaobjela vsa izdana dela iz cikla, je pa obstoječim razpravam lastno dvoje: večinoma so izrazito priznavalne in se ukvarjajo predvsem z vprašanji, kakršno je razporeditev celotnega cikla v eno ali več enot. Pri slednjem se žal že spet pretirano naslanjajo na avtoričino mnenje o tem. Takšno je na primer pisanje Mahyjeve, ki v svoji razdelitvi cikla na dve trilogiji (*Čarovnik – Grobnice – Obala* in *Tehanu – Veter – Zgodbe*) predvsem sledi videnju tega vprašanja, kot ga je javno izrazila Le Guinova (glej npr. Gevers).

Kljub umiritvi diametralno nasprotnih vrednostnih mnenj s konca osemdesetih in začetka devetdesetih ter splošnemu sprejemu Le Guinove v kanon sodobne fantazije pa se tako kot pri drugih najpomembnejših piscih žanra pojavljajo občasni negativni izbruhi, spet na nivoju časopisja. Eno izmed takšnih negativnih ovrednotenj je na primer kritika *Drugega vetra* že omenjenega Johna Cluta za *Washington Post*, v kateri na koncu povzetka vsebine sicer pohvali jezikovno plat romana, a napade 'absurdno preprosto' oziroma kar 'arogantno preprosto' zgodbo in 'narejeno spodobnost': '*Drugi veter* izraža nekakšno pridobljeno spodobnost, uporno dobroto izida, za katero Le Guinova daje bralcu skozi potek knjige možnost, da si jo prisanja' (vse Clute 2001).

S tem lahko zaključimo, da recepcija *Zemljemorja* sledi splošnemu modelu, čeprav se na začetku od njega odmakne. Temu botrujejo trije razlogi: vpliv recepcije *Gospodarja* ob koncu šestdesetih in v sedemdesetih, specifičen razvoj dela literarne vede, ki je *Zemljemorje* sprva zajel v svoje območje, ter ne nazadnje avtoričin aktivni odnos do stroke in znanosti. Zaradi takšnih posebnosti doživi cikel zgolj pozitivno vrednotenje, z umanjkanjem posebnih okoliščin od osemdesetih

dalje pa se njegova recepcija končno ustali v splošnem modelu: najprej se pojavijo tudi skrajne kritike, ob izidu četrtega dela, torej v začetku devetdesetih, pa doživi *Zemljemorje* tako navdušeno pozitivne odzive kot ostro negativne. Takšno klasično stanje nato skladno z vzorcem recepcije sčasoma prinese *Zemljemorju* v splošnem priznavalen odnos, a temu navkljub ga vse do danes spremlja predvsem v okviru časopisja tudi občasno kritiško negotovanje.

Njegova temna tvar

Svojstvena variacija osnovnega modela recepcije je značilna tudi za trilogijo *Njegova temna tvar* (1995–2000), Pullmanovo zaenkrat daleč najpomembnejše pripovedno delo, čeprav v splošnem lepo sledi takšnemu modelu. Že prvi del, *Severni sij* (1995), je sprožil vrsto skrajno navdušenih kritik in še več jih je sledilo drugemu, *Pretanjeni nož* (1997). Terence Blacker je tako v angleškem *Mail on Sunday* o *Pretanjenem nožu* zapisal, da je 'resnična mojstrovina inteligentnega in domiselnega pripovedništva, mnogoplastna viteška in pustolovska zgodba' (citirano v Squires: 66) in Dedererjeva je v ameriškem *Newsday* *Severni sij* označila kot 'izvrstno in razburljivo zgodbo, ki je satansko bistra in angelsko jasna' (Dederer: 13). Izmed vseh kritikov najbolj navdušeni Dirda pa je po izdaji prvega dela trilogije v *Washington Postu* oznanil: 'Če bo drugi del tako dober kot *Severni sij*, bomo na dveh tretjinah poti do zaključka enega klasičnih del sodobne fantazije' (Dirda 1996: 13).

Ob zadnjem členu trilogije, *Jantarni daljnogled* (2000), so bile kritike v splošnem prav tako navdušene, a vse priznavalo literarno novinarstvo je bilo vsebinsko vendarle šibko; dostikrat je sicer zgledno izpostavilo večino najbolj očitnih kvalitet Pullmanovega pisanja – obrtniško spretnost, ideološko predrznost, živost prizorov in izmišljenih bitij itd. – od bolj zanimivih uvidov pa je prednjačilo zgolj iskanje t. i. intertekstualnih referenc trilogije. Nekatere izmed teh, npr. reference na *Petra Pana* in *Vojno zvezd*, bi bilo nadalje v treznejših spisih precej težko zagovarjati, a že omenjeni Dirda je bil v svojem navdušenju vsekakor avtor njihovega najdaljšega seznama; obsega jih okoli trideset.

Ob številnih priznavalnih in dostikrat skrajno pohvalnih kritikah pa se je predvsem po izidu druge knjige pojavilo tudi kar nekaj odločno negativnih mnenj. Že Leonie Caldecott je leta 1999 v *Catholic Herald* s ponesrečeno ironijo zapisala, da je trilogija 'mного bolj vredna grmade kot Harry [Potter]', saj je eno izmed literarnih del, ki so 'milionkrat bolj zlovešča' (citat iz verzije, objavljene 15. 3. 2004). Drugi izstopajoči tovrstni izpad je bil Hitchensov, ki je v *The Mail on Sunday* Pullmanovo pisanje mdr. označil za 'nevaren ateistični fundamentalizem' (Hitchens: 63). Johnsonova je nadalje po zaključnem delu v *Timesu* *Njegovo temno tvar* opisala kot 'najbolj primitiven napad na organizirano religijo, kar sem jih kdaj videla' (Johnson: 12) in Claudia Fitzherbert je v *Daily Telegraphu* celo svarila starše: 'Pozor: ta knjiga lahko poškoduje vero vašega otroka!' (citirano v Squires: 72).

Druga vrsta negativnih odzivov na trilogijo pa je v njej opazala predvsem različna neskladja. Z zgoraj pregledanimi verskimi ugovori je najbolj povezano Pullmanovo prikazovanje cerkve, za katerega je cela vrsta kritikov opazila, da je v svoji negativnosti izrazito dogmatično (primerjaj isto: 73), kar je seveda v nasprotju s siceršnjo svobodomiselnostjo svetovnega nazora *Tvari*, deloma pa tudi

z estetiko; Wagnerjeva je med številnimi drugimi tako opozorila: 'Cerkev, kot jo prikazuje, postane tako prekomerno hudobna, da se pisanje o njej skoraj zvrne v karikaturu' (Wagner: 3). Tudi prek tega so na *Njegovo temno tvar* leteli očitki didakticizma in avtorjeve prepotentnosti, pri čemer naj bi bilo oboje v enakem neskladju s svetovnim nazorom in estetiko (primerjaj Squires: 74–75). Različni kritiki pa so zapazili tudi neskladja, povsem ločena od vprašanj vere. Jonesova je tako v *Sunday Timesu* spregovorila o neusklajenosti sporočila – 'imamo le eno življenje in to je na Zemlji' (Jones: 44) – s samo pripovedjo, ki izjemno živo opisuje celo vrsto vzporednih vesolj.

Takšen kritičen odnos se je kot pri Tolkienu nato prenesel v daljše pisanje o trilogiji. Monografij, ki Pullmana vrednotijo izrazito negativno, zaenkrat sicer ni in jih verjetno ni pričakovati, tovrstnih člankov pa je tudi relativno malo. A povečini se vsi osredotočajo prav na neskladja, kakršna smo opisali, pri čemer je najbolj tipičen in tudi najbolj tehten prispevek Moruzzijeve z naslovom *Izgubljene priloznosti*. Ta namreč opaža, kako Pullman svojemu liberalnemu radikalizmu navkljub prikazuje otroke v izrazito tradicionalnih vlogah, v zvezi s tem pa mlada raziskovalka opozarja na nekaj očitnih neskladij znotraj samega pisanja, izmed katerih je najbolj reprezentančna Lyrina šibko utemeljena sprememba iz prvega v drugi del – 'V Severnem siju je Lyra osvežujoče predrzna in samostojna, a s prihodom Willa v *Pretanjenem nožu* [...] postane vse bolj odvisna od njega' (Moruzzi: 60).

Takšnim, pogosto razburjenim kritikam navkljub pa je Pullman kot prvi mladinski pisatelj prejel leta 2002 Whitbredovo nagrado in 2005. še spominsko nagrado Astrid Lindgren. Že to kaže, da sta tako stroka kot znanost ocenili nedavno dokončano trilogijo za izrazito kvalitetno delo, ki po svoji vrednosti celo prestopa prostor mladinske književnosti. Toda temu navkljub zaenkrat še ni najti res navdušujoče znanstvene obdelave *Njegove temne tvari*.

Prvo daljše priznavalo pisanje o njej je sicer četrto in zadnje poglavje monografije *Alternative Worlds in Fantasy Fiction* (2001), ki ga je zanj prispevala Millicent Lenz. Toda poglavje ponuja predvsem šolski pregled najbolj očitnih potez *Tvari* in le redko ponuja globlji uvid. Podobno je nadalje s prvo monografsko obdelavo Pullmana iz leta 2003, katere avtor je znani Nicholas Tucker; namenjena je predvsem podajanju osnovne informacije o Pullmanovi biografiji in bibliografiji, nekoliko bolj poglobljeno pa je edino razpravljanje o že omenjeni intertekstualnosti. To Tucker najprej smotrno preimenuje v 'vplive in primerjave', se nadalje osredotoči na zgolj nekaj najbolj verodostojnih – na Milтона, Blaka in C. S. Lewisa – in nato tehtno opozori tudi na povezavo med *Njegovo temno tvarjo* ter von Kleistovim tekstom *O marionetnem gledališču*.

Predvsem šolski rabi je nadalje namenjena kratka in že citirana knjižica Squiresove (2004), ki je znotraj svojega osnovnega namena vsekakor kvaliteten priročnik, a prek te ravni seže zgolj z zgoščenim poglavjem o recepciji. Ljubiteljski publiki pa je namenjen prav tako pretežno neizstopajoči Watkinsonov *Vodič razmišljajočega ljubitelja po Philipu Pullmanu* iz istega leta. Tako je zaenkrat najpomembnejše delo o *Tvari* nedvomno zbornik *His Dark Materials Illuminated*, ki prinaša nekaj relativno uspelih člankov, pri čemer se najzanimivejši spet ukvarjajo z vplivi in primerjavami – Burton Hatlen razmišlja o izzivu, ki ga Pullman postavlja Tolkienu in C. S. Lewisu, ter o avtorjevem novoromantičnem branju Milтона, Scottova o Pullmanovi predelavi Milтона, Blaka in Biblije v trilogiji, Kingova se osredotoča zgolj na povezave z Biblijo in tako dalje.

Iz vsega tega izhaja, da *Njegova temna tvar* vsekakor sledi modelu recepcije, kot se je razvil pri Tolkienu, čeprav na nekoliko svojstven način. Skrajno navdušeni odzivi na trilogijo se namreč pojavljajo že pred izidom njenega zadnjega dela, tako kot tudi izrazito negativni, a slednji so za razliko od Tolkienovih kritikov šibkejši tako po številu kot ostrini, od njih pa se razlikujejo tudi po vsebini: na Pullmana poleg očitkov takšne ali drugačne literarne šibkosti namreč naslavljajo predvsem pomisleke, izhajajoče iz verskih načel. Obe vrsti kritike pri Pullmanu nadalje tako kot negativno vrednotenje Tolkiena sčasoma večidel potihneta, le da so pri avtorju *Njegove temne tvari* za to prejkone odločilne najvišje mednarodne nagrade in ne priznavalno pisanje o njegovem delu. Slednje namreč vsaj zaenkrat še ni dovolj poglobljeno, kar pa niti ni nujno še ena od variacij recepcijskega modela, saj je od zaključka trilogije minilo komaj nekaj let.

(Nadaljevanje v naslednji številki)

Viri

Attebery, Brian (1980): *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana UP.

Caldecott, Leonie (15. 3. 2004): 'Philip Pullman: The Stuff of Nightmares'. <http://www.christendom-awake.org/pages/reflect-lit/Pullman/stuffofnightmares.htm>, dostop 11. 2. 2006.

Cameron, Eleanor (1977): 'High Fantasy: A Wizard of Earthsea.' V: Paul Heins (ur.): *Crosscurrents of Criticism: Horn Book Essays 1968–1977*. Boston: Horn Book, 1977, str. 333–41.

Clute, John (1990): 'Deconstructing Paradise'. *The Times Literary Supplement*, 28. 12. 1990, str. 1409.

Clute, John (2001): 'Strange seas and shores, fabulist adventures and postmodern brain twisters'. *The Washington Post*, 28. 10. 2001, str. 13.

Dederer, Claire (2000): 'Fantasy with Polar Bears'. *Newsday*, 12. 11. 2000, str. 13.

Dirda, Michael (1990): 'The Twilight of an Age of Magic'. *Washington Post*, 25. 2. 1990, str. 1, 9.

Dirda, Michael (1996): 'A World Elsewhere'. *Washington Post*, 5. 5. 1996, str. 13.

Gevers, Nick (2001): 'Driven By A Different Chauffeur: An Interview With Ursula K. Le Guin'. <http://www.sfsite.com/03a/ul123.htm>, dostop 28. 8. 2005.

Hathfield, Len (1993): 'From Master to Brother: Shifting the Balance of Authority in Ursula K. Le Guin's Farthest Shore and Tehanu.' *Children's Literature* 21 (1993), str. 43–65.

Hatlen, Burton (2005): 'Pullman's *His Dark Materials*, a Challenge to the Fantasies of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis, with an Epilogue on Pullman's Neo-Romantic Reading of *Paradise Lost*'. V: Millicent Lenz in Carole Scott (ur.) (2005): *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Detroit: Wayne State University Press, str. 75–94.

Hitchens, Peter (2002): 'The most dangerous author in Britain'. *The Mail on Sunday*, 27 January 2002, str. 63.

Johnson, Sarah (2000): 'On the Dark Edge of Imagination'. *The Times*, 18. 10. 2000, str. 12.

Jones, Nicolette (2000): 'The Garden of Earthly Delights'. *Sunday Times*, 29. 10. 2000, str. 44.

- King, Shelley (2005): 'Without Lyra we would understand neither the New nor the Old Testament'. V: Millicent Lenz in Carole Scott (ur.) (2005): *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Detroit: Wayne State University Press, str. 106–124.
- Kuznetz, Lois R. (1985): 'High Fantasy in America: A Study of Lloyd Alexander, Ursula Le Guin and Susan Cooper.' *The Lion and the Unicorn* 9, 1985, str. 19–35.
- Le Guin, Ursula K. (1971): 'Letter to the Editor.' *SF Commentary* 26, april 1971, str. 90–93.
- Le Guin, Ursula K. (1992): *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. New York: HarperCollins.
- Le Guin, Ursula K. (1993 a): *Earthsea Revisioned*. Cambridge: Green Bay Publications.
- Le Guin, Ursula K. (1993 b): *The Earthsea Quartet*. London etc.: Penguin.
- Le Guin, Ursula K. (2001): *The Other Wind*. London: Orion.
- Le Guin, Ursula K. (2003): *Tales from Earthsea*. London: Orion.
- Lem, Stanislaw (1971): 'Lost Opportunities.' *SF Commentary* 24, november 1971, str. 22–24.
- Lenz, Millicent (2001): 'Philip Pullman'. V: Peter Hunt and Millicent Lenz: *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London, New York: Continuum, str. 122–169.
- Lindow, Sandra (1997): 'Ursula K. Le Guin's Earthsea: Rescuing the Damaged Child.' *New York Review of Science Fiction*, januar 1997, str. 1, 10–13.
- Littlefield, Holly (1995): 'Unlearning Patriarchy: Ursula Le Guin's Feminist Consciousness in The Tombs of Atuan and Tehanu.' *Extrapolation* 16, Fall 1995, str. 244–58.
- Mahy, Margaret (2002): 'Two Trilogies and a Mystery: Speculations on the Earthsea Stories'. <http://www.ursulakleuin.com/Mahy-Earthsea.html>, dostop 28. 8. 2005.
- Manlove, Colin Nihcolas (1975): *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKinley, Robin (1990): 'The Woman Wizard's Triumph.' *New York Times Book Review* 20, maj 1990, str. 38.
- Moruzi, Kristine (2005): 'Missed Opportunities: The Subordination of Children in Philip Pullman's His Dark Materials'. *Children's Literature in Education*, Vol. 36, No. 1 (March 2005), str. 55–68.
- Nicholls, Peter (1974): 'Showing Children the Value of Death.' *Foundation* 5, januar 1974, str. 71–80.
- Nodelman, Perry (1995): 'Reinventing the Past: Gender in Ursula K. Le Guin's *Tehanu* and the Earthsea »Trilogy«'. *Children's Literature* 23 (1995), str. 179–201.
- Pullman, Philip (1995): *Northern Lights*. London etc.: Scholastic.
- Pullman, Philip (1997): *The Subtle Knife*. London etc.: Scholastic.
- Pullman, Philip (2000): *The Amber Spyglass*. London etc.: Scholastic.
- Pullman, Philip (2001): 'The Republic of Heaven'. *The Horn Book Magazine*, November/December 2001, str. 655–667.
- Pullman, Philip (2002 a): 'Voluntary Service'. <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,865561,00.html>, dostop 12. 10. 2005.
- Pullman, Philip (2002 b): 'Dreaming of Spires'. <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,763709,00.html>, dostop 12. 10. 2005.
- Pullman, Philip (2004): 'Bush Would be Perfect Kids' Villain'. http://www.tiscali.co.uk/news/newswire.php/news/reuters/2004/11/07/entertainment/bushthepfectvillainforwriterpullman.html&template=/entertainment/feeds/story_template.html, dostop 14. 10. 2005.

- Rochelle, Warren G. (2001): *Communities of the Heart: The Rethoric and Myth in the Fiction of Ursula K. Le Guin*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Russ, Joanna (1972): 'The Image of Women in Science Fiction.' V: Susan Koppelman Cornillon (ur.): *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, str. 79–94.
- Scott, Carole (2005): 'Pullman's Enigmatic Ontology: Revamping Old Traditions in *His Dark Materials*'. V: Lenz, Millincent in Scott, Carole (ur.) (2005): *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Detroit: Wayne State University Press, str. 95–105.
- Sherman, Cordelia (1987): 'The Princess and the Wizard: The Fantasy Worlds of Ursula K. Le Guin and George MacDonald.' *Children's Literature Association Quarterly* 12, Spring 1987, str. 24–28.
- Shippey, Tom (1977): 'The Magic Art and the Evolution of Words: Ursula Le Guin's Earthsea Trilogy.' *Mosaic* 10, Winter 1977, str. 147–63.
- Slusser, George Edgar (1976): *The Farthest Shores of Ursula K. Le Guin*. San Bernardino: The Borgo Press.
- Squires, Claire (2004): *Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy: A Reader's Guide*. New York, London: Continuum.
- Suvin, Darko (1975): 'Introductory Note: The Science Fiction of Ursula K. Le Guin.' *Science Fiction Studies*, 2. 11. 1975, str. 203–4.
- Tucker, Nicholas (2003): *Darkness Visible: Inside the World of Philip Pullman*. Cambridge: Wizard Books.
- Wagner, Erica (2002): 'Courageous and Dangerous: A Writer for All Ages'. *The Times*, 23. 1. 2002, str. 3.
- Watkins, Tony (2004): *Dark Matter: A thinking fan's guide to Philip Pullman*. Southampton: Damaris.
- White, Donna (1999): *Dancing With Dragons: Ursula K. Le Guin and the Critics*. Columbia: Camden House, 1999.
- White, Virginia L. (1979): 'Bright the Hawk's Flight: The Journey of the Hero in Ursula Le Guin's Earthsea Trilogy.' *Forum* 20, 1979, str. 34–35.

Igor Saksida
Ljubljana

POIMENOVANJA SLOVENSKE MLADINSKE DRAMATIKE

Slovensko mladinsko dramatiko po vsebini, tj. motivno in tematsko, pomembno določa pravljlična snov, ki se v bogati tradiciji te literarne zvrsti kaže bodisi v izročilni bodisi v sodobni različici.

Prispevek zastavlja nekatera temeljna vprašanja vrstne plastnosti neresničnostne mladinske igre ter skuša nanje odgovoriti z analizo osrednjih starejših in novejših pravljličnih iger. Tako želi vzpostaviti podlago za nadaljnje podrobnejše razprave o dramskem pravljličnem žanru, ki bi se lahko navezoval predvsem na problematiko razmejitve nonsensnih in pravljličnih besedil, motiviko sodobnih pravljličnih iger na podlagi tipologije glavnih oseb kratke sodobne pravljice ter na vprašanja naslovniške dvojnosti klasične in sodobne pravljlične igre.

Fairytale topics significantly define Slovene drama for children contextually. We may examine the rich heritage of this literary genre either through its oral traditional or through a modern theatrical approach.

The article raises some fundamental questions about the multi-layered imaginary children's play, trying to provide the answers by analysing outstanding older and contemporary fairytale plays. This is how it aims to create the basis for further, more detailed, debates on the dramatical fairytale genre. These could primarily be concerned with the differentiation between nonsense and fairytale texts, motifs of contemporary fairytale plays (based on typology of main characters of short contemporary fairytales) and the duality of a classical and contemporary fairytale play conveyed through the title itself.

Slovensko mladinsko dramatiko po vsebini, tj. motivno in tematsko, pomembno določa pravljlična snov, ki se v bogati tradiciji te literarne zvrsti kaže bodisi v izročilni bodisi v sodobni različici. Tradicijo pravljličnih iger v okviru žanra izoblikujejo predvsem igre Pavla Golie; tako se npr. »privzdignjeni prst« vzgojne, aktivistične dramatike, ki je značilna za mladinske igre, nastale neposredno po drugi svetovni vojni, prekine prav s ponatisom druge različice Golievega *Jurčka* (1953), nerealističnost in paraboliko njegovega dramskega sveta pa so opazile tudi vse ključne interpretacije njegovega opusa; tako je npr. Franc Zadavec (1972: 304) zapisal, da Golieva mladinska dramatika »*prepričljivo nagovarja, buri svet otroške, mladinske domišljije*. – Kljub temu da je mladinska dramatika tudi v sodobnem času medbesedilnih »iger« povezana z domišljijским, določneje pravljličnim in fan-

tastičnim svetom, pa se bralcu in razlagalcu te literarne zvrsti, tudi če se sreča le z najpomembnejšimi dramskimi besedili, kmalu odstre bistvena razlika v sestavi in funkciji besedilnega sveta mladinske igre. Že na prvi pogled je namreč očitno, da je nerealistično mladinsko dramatiksko, in te je največ, mogoče uvrstiti v dve večji skupini, za kateri je značilno črpanje iz pravljico-fantastičnega sveta: prvo tvorijo igre, ki so snovno blizu ljudski oz. klasični avtorski pravljici, drugo besedila, ki so »dramatizirani« vzorec sodobne pravljice. Poleg teh dveh temeljnih skupin je seveda zanimiva tudi še tretja skupina nerealističnih dramskih besedil; to tvorijo nonsensna besedila, ki izhajajo iz igre z jezikom ali s prvinami starejših predlog; tematsko in oblikovno so primerljiva z nesmiselnico kot pripovedno vrsto.

V okviru tega prispevka bo govora o pravljico-fantastičnih igrar, saj so le-te tako v zgodovinskem razvoju slovenske mladinske dramatike kot tudi v sodobnem pisanju najbolj opazne oz. kvalitetne. Prav s pravljico igro se namreč vzpostavi alternativa razsvetljenskemu vzgojno-poučnemu modelu dramskega besedila, ki v pretežno mimetični dogajalni prostor postavlja bolj ali manj realistične, čeprav črno-belo karakterizirane otroške dramske osebe. Prvi dve slovenski mladinski gledališki igri, ki sta izšli v *Vrtcu* leta 1872 – Praprotnikova enodejanka *Klop pod lipo ali Kaj se je en dan na klopi zgodilo* ter dvodejanka *Boječi Matevž* Srečka (Feliksa) Stegnarja – prikazujeta ravnanje vzornega otroka oz. pobalina, vse to pa z namenom, da bi igra mlademu bralcu oz. gledalcu nazorno prikazala primerno vedenje ter zgledne lastnosti otroka. Katalog kreposti (prim. Kobe, 2004), ki ga ponazarjajo tovrstna vzgojna besedila, zajema bogaboječnost, delavnost, usmiljenje, dobrosrčnost in spoštovanje avtoritet, pa tudi negativne lastnosti, zlasti razvade in lenobo; takšna versko- in moralnovzgojna besedila so pisali vsi pomembnejši starejši dramatik: Fran Saleški Finžgar, Josip Stritar, Silvín Sardenko in Marica Gregorič, svojevrstno različico realistične vzgojne mladinske dramatike pa predstavljajo tudi besedila, ki v času neposredno po drugi svetovni vojni ponazarjajo boj za svobodo in vlogo otroka v njem (npr. Anton Ingolič: *Mladi aktivisti*; 1946).

Že v času nastajanja mladinske dramatike, torej še pred »klasičnimi« Golievi-mi *Igrami*, pa se pojavijo besedila, v katerih je otroštvo (kot snov igre in njihov naslovnik) pojmovano drugače – ne več kot čas, ki se mora povezovati z vzgojo, oblikovanjem in preoblikovanjem zavesti, ampak kot čas, ki ga zaznamujejo pravljice, junaki, boji in spopadi, dobro in zlo. Med starejšimi mladinskimi igrami je v okviru pričujočega razmišljanja treba opozoriti na Pečjakovo pravljico komedijo *Kraljična z mrtvim srcem* (1925). Snov je pravljico parabolična: oblastna in celo kruta kraljična je kaznovana tako, da mora sama streči vsem svojim prejšnjim služabnikom; pri tem ji pomaga zaljubljeni kraljevič Žarislav – »grad mrtvih src« lahko torej odčara, izboljša le pristna ljubezen. Toda prestavitev odrskega dogajanja v pravljico deželo ni edina poteza, ki napoveduje nov tok v mladinski dramatik; Pečjak je v svoje besedilo vnesel tudi veliko sporočil in namigov, ki pritegnejo ne le mladega, ampak tudi odraslega bralca – vse pač v skladu s spoznanjem, da najboljša mladinska besedila nikakor niso le za otroke, ampak kvečjemu *predvsem* za otroke, kar je dramatik poudaril v sklepi didaskaliji: *Igra je pisana za otroke in odrasle, uprizoriti se da tudi na manjših odrih*. V isti didaskaliji je opozoril tudi na snovni vir svoje pravljice komedije: *Ideja Kraljične z mrtvim srcem je iz angleškega pravljice sveta*. Pečjakova igra je snovno in sporočilno v klasičnem smislu pravljico besedilo: dogajanje, tj. pravljico zaplet in nenaden razplet, je postavljeno v odmaknjen, nestvaren prostor *sprejemne* dvorane, kar nakazujejo

podrobne uvodne odrske opombe. Osebe so karakterizirane tako z imeni kot z zunanjim videzom in značajskimi lastnostmi, delujejo izrazito tipizirano in enodimenzionalno: dvorni maršal Pikolorum je star in ima hud obraz. Desno oko je večje kot levo. Človek bi se ga bal, če bi mu iz oči včasih ne posijala dobrota. To se zgodi takrat, kadar se preveč ne boji. Poleg za pravljico značilne črno-bele karakterizacije oseb, in enovitega, odmaknjenega pravljичnega dogajalnega prostora, je za pravljичno komedijo značilna tudi komičnost: ta se ne odraža le iz podob dramskih oseb, ampak povsem izrazito tudi iz njihovega govora, npr. iz komičnega pretiravanja ter privzdignjenega jezika, ki ga v svojih nagovorih oseb uporablja predvsem maršal Pikolorum. Tovrstno smešenje imenitosti oblasti, ki se povezuje z dvojnimi naslovniki pravljичne komedije, v svojih najbolj izrazitih primerih doseže že kar satiričnost. Prav satira je značilna za vse naslovniško »dvojne« pravljичne komedije – omenjeno naslovniško dvojnost je v svojih igrah izrazito poudarjal tudi Pavel Golia – med katerimi nekatere sodijo celo v bližino nemladinske pravljичne igre. Tovrstne sporočilne poteze odražajo igre Ivana Laha, Jakoba Špicarja, Josipa Ribičiča in Frana Milčinskega. Lahova »narodna pravljica« *Pepeluh* (1926) je dramska zgodba o tretjem sinu, tepčku Pepeluhu, ki ga do zmage pripeljeta ljubezen do očeta in čarovnija kot nagrada za ljubezen. Hkrati pa je v mladinski igri najti tudi prvine, ki opazno presegajo nazornost pravljичnega sporočila – gre predvsem za vprašanja naroda, politike in oblasti; slednja se spozna na kulturo in torturo. Tudi Špicarjevi igri *Pogumni Tonček* (1918) in *Martin Napuhek* (1931) pravljичno snov nadgrajujeta s socialno in narodno tematiko, Josip Ribičič pa z igrama *V kraljestvu palčkov* (1922) in *Kraljica palčkov* (1923) prikazuje moč ljubezni do matere, hkrati pa pred bralca postavlja nenavadno, mestoma celo strašljivo-komično deželo, v kateri se iz domišljjskih podob otroškega sveta razodevajo povsem »odrasla« sporočila o resničnem svetu. Smešenje oblasti in pravljичne karikature, ki spominjajo na realne obraze dvorov vseh barv – vse to je značilno tudi za igre Frana Milčinskega: *Mogočni prstan* (1923) je prikaz moči dobrega srca (največjega bogastva), a igra je hkrati tudi smešenje podobe vladarjev in birokracije ter razkrivanje krutosti oblasti, *Vesela igra o žalostni princezinji* (1923) se norčuje iz pravljичnih dramskih oseb (kraljična je žalostna, ker jo tiščijo čevlji), *Krpan mlajši* (1925) pa le še stopnjuje jerek humor, ki kot puščica zadeva vse po vrsti: cesarja, cesarico, župana in celo Krpana samega – kot da bi se želel dramatik ponorčevati tudi iz slavnega Levstikovega *Martina Krpana*. Vse omenjene igre pa po svoji temeljni zasnovi ohranjajo poteze klasične pravljice, tj. vrste, ki se je razvila iz ljudskega pravljичnega vzorca: postavljene so v odmaknjen, pravljичni svet, preobrat povzroči delovanje nadnaravnih, izročilnih bitij (npr. vil) ali čarobnih predmetov (npr. piščalke), praviloma so dramske osebe odrasle ali vsaj starostno nedoločene – drugače kot npr. v Stegnarjevem *Boječem Matevžu*, ki dramske osebe povsem natančno opredeli kot *otroke iz vasi, stare 10 do 12 let*. V nekaterih pravljичnih igrah vendarle nastopajo tudi otroci, npr. v Ribičičevi tridejanki *V kraljestvu palčkov* (1922) ali v Golievih igrah; v prvi se v slikovitem bivališču palčkov znajde Anica, ki se je izgubila v gozdu in išče mamico – toda dramskega dogajanja deklica pravzaprav ne vodi, ne »povzročča« ga (zgolj) njena želja ali igra – vse bistvene spremembe se zgodijo zato, ker tako hoče kralj palčkov oz. na koncu igre vile.

Podobna dramska geometrija (Prim. Ginestier, 1981) je značilna tudi za najbolj znane Golieve pravljичne igre, ki so izšle v letih od 1930 do 1937: to so *Princeska*

in *pastirček*, *Jurček*, *Srce igračk*, *Uboga Ančka* in *Sneguljčica*. Dramatik je šele v teh petih igrah po svoje oblikoval prepoznaven tip pravljичne komedije, ga povezal z zanimivimi motivi in, tako kot avtorji njegovega časa, s satiričnimi ostmi zoper sprenevedanje in hinavščino vseh vrst in podob. Razlagalca Golievih mladinskih iger Filip Kalan (1953) in Denis Poniž (1985) sta v svojih spisih opozorila na nekatere pomembne zgradbene stalnice njegove dramatike tridesetih let; tako je prvi poudaril predvsem tri značilnosti omenjenih besedil: napeto, dramatično osnovno zgodbo, bogastvo dogodkov, v katerih nastopajo pravljичne in druge stranske osebe in ki vzbujajo bodisi smeh bodisi ganjenost, ter zanimivo okolje, v katerem se prepletajo osnovna zgodba in stranski motivi. Denis Poniž je k temu dodal še, da Golieve igre zaznamujejo vodilna vloga otroka, njegov pogum, odločnost in uresničitev želja na koncu zgodbe, pa tudi poetičnost, nasprotje med bogatimi in revnimi ter posebna vloga gledališke iluzije – z njo naj bi dramatik opozarjal na moč predstave, ki lahko gledalcu odstre ali izostri pogled na človeške lastnosti. Branje iger potrjuje ugotovitve obeh razlagalcev: v igri *Princeska in pastirček* je dramatična zgodba posledica »prepovedi« prijateljstva med princesko in pastirčkom, saj mu nasprotujejo graščak in dvorjani, ki pa so na koncu osmešeni. Presenetljiva tema tega besedila je razvidna iz besed botre šume, da je življenje lepo in je lep tudi svet, zato: *Živi! In drugim daj živet!* V pravljичnem svetu torej ni prostora za nadutost in prevare, živeti in čutiti z naravo in njeno pravljичnostjo je edina prava, neponarejena oblika človeškega bivanja; bivanja, ki izhaja iz doživetij čistega otroškega srca. Podobno je zgrajena tudi štiridejanka *Srce igračk*: revno mater in njenega Andrejčka vsi »imenitniki« odganjajo, na koncu pa knez spozna njihov pravi obraz in oblast prepusti svoji hčerki in siromaku Andrejčku. Poleg očitne socialne tematike in zavzemanja za pravičnost na svetu je v tej igri posebej zanimivo tudi protivojno sporočilo – tudi igračke, tako kot otroci, imajo srce, zato lahko kositrni vojak sporoči, da le *kositrna armada / na svet pripelje srečne dni*. V obeh igrah so nasprotniki pogumnega, nesebičnega, čistega otroškega srca brezsrčni in naduti povzpelniki, skopuhi, strahopetci, pogoltniži in trdosrčniži; dramatik je te njihove lastnosti prikazal že z njihovim poimenovanjem (gospod in gospa Trebušček, Žabura, Balonček, Čokolada, Perpetua). Zlo, ki ga je zaznati med ljudmi, torej ne izhaja iz dejstva, da je svet razdeljen na vladarje in podaničke, ampak iz tega, da je otrplo človeško srce, saj sta ga zastrupili lakomnost in brezsrčnost. – Zadnji dve Golievi igri sta predelavi znanih pravljic, čeprav tudi v njih zasledimo tipične prvine Golievega pravljичnega sveta: v *Ubogi Ančki* zlahka prepoznamo sporočilne prvine iz *Pepelke*, še bližje pa je izvirnemu besedilu z istim naslovom pravljичna igra *Sneguljčica*. Omenjene štiri Golieve igre se torej navezujejo na tradicijo pravljичne komedije: kljub opazni vlogi otroka je razvoj dramskega dogajanja povezan z delovanjem pravljичnih sil in predmetov, izrazito pravljичna, torej enodimenzionalna in odmaknjena od sodobnega sveta, je besedilna stvarnost igre, zaznavna je komično-satirična ost, uperjena zoper imenitnost in nadutost odraslega sveta.

Kako pa se pravljичne prvine kažejo v najbolj znanem Golievem besedilu? – *Jurčka* je Denis Poniž (1985: 248) označil za igro, ki je »verjetno najbolj pravljичna od vseh iger te vrste« in hkrati »najbolj gledališka igra«. Osnovna zgodba ostaja v obeh izdajah *Jurčka* (1932, 1953) enaka: Jurčku, sinu revne Mete in Matevža, gospod Veter razpiha moko, tako da mati in oče ter popotni muzikantje, ki pridejo na obisk v revno kočo, dom Jurčkove družine, ostanejo lačni. Vendar se

kljub (zaigrani) nejevolji pošalijo z naslovnim junakom in ga spodbujajo, naj pokliče Vetra in ga ošteje za to, kar je storil. Jurček ga zares prikliče in v zameno za moko mu Veter, pravljični »pomočnik«, da tri čudežne predmete: zlat zvonček, ki pozove deklice, da prinesejo najrazličnejše dobrrote na pogrnjeno mizo, petelinčka, ki iz kljunčka stresa zlatnike, in palico, ki pozdravi nadloge. Jurček moč Vetrovih darov v družbi navdušenih muzikantov preizkusi v gostilni; toda lakomni krčmar in njegov pomočnik med spanjem tri čudežne predmete zamenjata z navadnimi; ko se v zadnjem dejanju družini v gostilni pridružita še Jurčkova oče in mati, so »čarobni pripomočki« brez moči. Jurček ponovno pokliče Vetra, ta pa mu da piščalko, s katero lahko prikliče divje možičke; Jurčkov nasprotnik (krčmar) se spokori, ga prosi odpuščanja in mu vrne ukradeno. Določujoči potezi te Golieve igre sta pozitivno vrednotenje otroštva, ki se odraža že v nagovoru občinstva in še drugje v igri, in komičnost; toda *Jurček* je veliko več kot le niz smešnih domislic, pretiravanj in dogajalnih preobratov. Najbolj vidna in za pravljico značilna tema je prikaz premoči srca: srce je pomembnejše kot razum in bogastvo ter močnejše kot krutost in pohlep. Tako Meta že na začetku igre, v domačijsko preprostem, revnem zavetju doma pravi, da se imajo v družini radi.. Dober je seveda tudi Jurček; Meta pravi: *Dober je, da zlepa ne najdeš boljšega, ampak ko je bog pamet delil, je šel nemara mimo njega*. Prevlada srca nad bistrrostjo je v igri vseskozi vidna: Jurček se brez premišljevanja odpravi ponovno na pot, ker bi rad dobil vrnjeno moko, ki jo je nesel domov lačnima staršema; sanja o tem, kako bo z Vetrovimi darovi razveselil mamico. Celo krutega krčmarja se obotavlja kaznovati, saj nikakor ne zapiska na piščalko, ampak ga prej štirikrat lepo prosi, naj mu vrne ukradeno: očitna krčmarjeva prevara za Jurčkovo dobro srce ni razlog, da bi ravnal po nasvetu oz. pameti. Srce in sočutje ob premoči nad bogastvom in lakomnostjo zagotavljata pravičnost kot tisto osrednjo vrednoto, ki jo razodevajo tudi druge Golieve igre. Oboje – pomen sočutja in pravičnost – nakazuje bistveno potezo Golievega *Jurčka*, tj. pravljičnost v povsem klasičnem pomenu oznake. Pravljično ni le nerealno, neverjetno, ni le prisotnost bajnih bitij in čarobnih predmetov. Pravljičnost v prvotni oznaki vzpostavlja mitsko povezanost vsega z vsem: narava in njeni pojavi niso nekaj mrtvega, ampak so živa, in zato pravljično dejavna in lepa bitja s srcem; ta bitja namreč čutijo z vsem, kar je: vila ob slovesu zaželi možičkom, naj ostanejo *mladi in zdravi*, Nevihto skrbi zanje in tudi za *ptičko veselo in srnico plaho*. Prav tu pa se pokaže globlja sporočilnost Golieve pravljičnosti – če med človekom in naravo še ni razcepa, narava ni predmet, ni na razpolago človekovemu delovanju in obvladovanju – če jo človek doživlja s srcem, mu ta njegovo dobroto vrača s svojo. Jurček tudi ni nikjer povsem doma: kar naprej je na poti, kakor da bi bil ves svet – obe njegovi »polovici«, vsakdanja in pravljična – v svoji nepredvidljivosti in spremenljivosti dom in hkrati izziv sam po sebi. Junak si tudi ne prizadeva, da bi z delom obogatel: darove usode je pripravljen deliti z drugimi. Na koncu se mu izpolni želja: vzpostavi se harmonija s svetom, pravljičnimi bitji in soljudmi: v sklepnem prizoru *vsi plešejo*; ta pravljični konec in vzklik *Živio Jurček!* je dokaz, da je deček ravnal prav, ko je prisluhnil svojemu srcu in se ni odločal po pameti ali celo preračunljivosti. Iz take zasnove dramskega besedila se povsem očitno odražajo stalnice mitološke zavesti – in prav te stalnice oz. mitsko upovedovanje resničnosti, ločijo pravljično igro od drugih sorodnih neresničnostnih vrst. Mitsko »razlaganje« človeškega sveta književno osebo pojmuje kot posameznika, ki ni subjekt, ki ne deluje po svoji volji, ampak se prepušča usodi. Jurček je seveda izrazit

primer take dramske osebe: brez premisleka sprejme napotitev v negotovost, se izroča usodi, prehaja iz povsem pravičnega sveta v realnost, kakor da med njima ne bi bilo meje; prejme nenavadne darove, ki mu omogočijo blagostanje, hkrati pa verjame v pravičnost sveta, v vzpostavitev sveta blagostanja. Prav v tem se očitno kažejo vse štiri stalnice mitotvorne zavesti, tj. izročenost, selstvo, zajedalstvo in milenarizem (prim. Goljevšček, 1991); te morajo biti prisotne v igrh, ki jih je mogoče označiti kot klasično pravičnice, tj. tiste, ki izhajajo iz tradicije ljudske pravljice. Ta oblikovno-tematski princip se ohranja tudi v povojni mladinski dramatiki; bržkone najbolj izraziti primeri zanj so starejše pravičnice igre Kristine Brenkove, tj. njena priredba pravičnega motiva *Mačeha in pastorka* (1951), v kateri je prikazano nasprotje med negativno karakteriziranim mačeho in hčerko ter dobro pastorko, ki se razplete z nagrado za pastorko in kaznijo za ostali dve osrednji osebi ob pomoči mitoloških bitij; snovno nadaljevanje prve igre je *Igra o bogatinu in zdravilnem kamnu* (1953), petdejanka *Najlepša roža* (1956) – po stari korejski pravljici – pa prikazuje pomoč otroka slepemu očetu in nagrado za otroško dobroto in ljubezen. V okvirih pravičnice strukture dogajanja ostaja tudi njena *Modra vrtnica za princesko* (1963): fant s piščalko si pridobi kraljično, ko ji prinese modri šipkov cvet, dogajanje je postavljeno v Rožno kraljestvo, čas je nedoločen (*včeraj, danes in jutri*), kraljeviči morajo prestati princeskino preizkušnjo, zmagovalec (fant s piščalko) je skorajda mitska figura, saj pravi, da *ne bo nikoli vedel*, odkod je prišel. Tradicija pravičnice komedije se torej ohranja še po »klasični dobi« te vrste na Slovenskem, tj. po uprizoritvah in objavi Golievih besedil; res pa je, da *Modra vrtnica* zaradi vloge otroške igre in zmanjševanja mitskih razsežnosti pravičnice komedije že nakazuje vzpostavljanje nove književne vrste, ki prevladuje predvsem v sodobni mladinski dramatiki in ki izhaja predvsem iz otroškega sveta, igrivosti in »dvojnosti« dramskega besedila, tj. v povezovanju stvarnega otroškega in fantastičnega sveta.

Že v času izhajanja Golievih mladinskih pravičnih iger pa se pojavi tudi povsem drugačen tip mladinskega dramskega besedila, v katerem ni zaznati pravičnih motivov in tem, pa tudi realnost ni več odmaknjena od realnosti, torej nedoločena in predvsem nemimetična, ampak je zaznavna motivika sodobnega sveta. Izrazit primer za tako »nepravično« mladinsko igro je enodejanka *Krinke* (1933) Milana Skrbinška, v kateri nastopajo zgolj otroci. Dogajanje je postavljeno v resničnostni odrski prostor (*Oder predstavlja vrt za kmečko hišo. Na desni konec gospodarskega poslopja.*), dramsko dogajanje pa v celoti motivira sproščena otroška igra: otroci si pred pustnim torkom nadenejo maske in oponašajo živali v sproščeni improvizaciji, ki ne odraža nobene druge teme kot »zgolj« otroško igrivost in domiselnost. Skrbinškova *pustna šala*, za katero je značilna preprosta situacijska komika, seveda ne sodi v okvir pravično-fantastičnih iger, pač pa je blizu nonsensnim besedilnim prvinam, ki jih v sodobni mladinski dramatiki najbolj kvalitetno upovedujejo igre Leopolda Suhodolčana (npr. *Norčije v gledališču, Anton Pomperdon in vsi Pomperdoni*, 1979). – Če klasična pravična igra prikazuje človeka (oz. otroka) kot posameznika, ki ni subjekt in torej ne deluje po svoji volji, pač pa ga vodi nenavadna in nerazumljiva usoda oz. ljubezen (srce), se s pojavitvijo otroške igre v dramatiki (in v drugih zvrsteh, predvsem seveda v sodobni pravljici) znova pojavi otrok in njegova igriva »volja« kot osrednji motivacijski gibali v razvoju (dramskega) dogajanja. Otroka, tudi v igrh Pavla Golie, skozi stvarnost pravičnice igre/komedije spremljajo ali celo vodijo nevidne,

mitske sile; z dramatikovo dodelitvijo osrednje vloge otroški igri oz. njegovim željam pa se otrokovo zaupanje v mitske sile povsem izgubi, tako da tudi pravljico in čudežno postane podrejeno otrokovi igri, njegovim željam in »zahtevam«, kar osrednjega otroškega junaka oblikuje v subjekt, v aktivno dramsko osebo izrazito »po-pravljicega« sveta. Motivacija, ki izvira iz otroškega sveta, je značilna predvsem za sodobna besedila, ki snov za dramsko zgodbo sicer črpajo tudi iz pravljice ali fantastike, toda ta se v igri pojavlja v povsem novi funkciji. Med starejšimi tovrstnimi pravljimi igrami je tako zanimiva npr. petdejanka *Čarobna paličica* (1958) Kristine Brenkove, ki sicer vključuje nevidni pravljici čarobni predmet, vendar pa se pravljica realnost gradi na podlagi otroške želje: vojna sirota Polonca skupaj z ostalimi osebami živi v povojnem času, ki je poln travm in stisk; na nevidnem splavu, vrvici, se zato odpravijo na domišljijsko potovanje in preobrazajo stvarne predmete. Tema besedila seveda ni več pravljica, ampak je izrazito aktualna: stiske otrok in stvarnega sveta nasploh (igra se dogaja *Danes, v kraju, koder se Reka zliva v Morje*) lahko premaga domišljija, ki prežene strah iz srca. Zanimiv primer sodobne pravljice igre je tudi Suhodolčanova *igra za mlade Križ kraž kralj Matjaž* (1979): v njej se povezujeta vojna realnost (ranjeni partizan v votlini) in pravljici svet kralja Matjaža, ki ponazarja boj za svobodo in ki je oblikovan po značilno suhodolčanovskih komičnih dramskih potezah. Sicer pa so Suhodolčanove *komedije za mlade* svojevrsten žanrski problem: stvarnosti v njih ne ustvarja otrok, ampak se zdi dogajanje enodimenzionalno – postavljeno je v neke vrste narobe-svet, v katerem nastopajo tipizirane osebe, ki so pogosto karikirane. Taka vsebinska podoba iger je značilna predvsem za nonsensna besedila, čeprav bi nekatere bolj znane Suhodolčanove igre, npr. *Narobe stvari v mestu Petpedi* (1973) in *Figole Fagole* (1973), zaradi njihove neposredne satiričnosti in očitnih navezav na sodobni svet lahko označili tudi kot sodobne pravljice igre. Bolj značilni primeri za to vrsto sodobne dramatiko so besedila, v katerih se otroška domišljajska igra razmahne v sanjah; tako npr. v verzem dvogovoru Nade Kraigher *Aleš se potepa* (1979), v katerem naslovnega junaka v sanjah obišče Febček in mu razkaže veselje, še posebej pa je svet otroških sanj in srečevanje z vesoljem značilno npr. za igro Borisa A. Novaka *V ozvezdju postelje* (1983): v njej deklico v sanjah obišče zvezdica, srečanje pa razkrije povezanost otroškega sveta in vesolja – dogodki v njem so pravzaprav projekcija težav, ki jih otrok doživlja v stvarnem svetu. Podoben vodilni motiv (spanec sproži prehod v fantastiko) je značilen tudi za igro Milana Dekleve *Sanje o govoreči češnji* (1985): v njej spečega Tijana obišče Govoreča češnja, nato pa deček in Mačka, ki ribe žgačka, odideta v fantastično deželo; tema tega besedila je razkrivanje »druge« realnosti, ki je sanjska in skrivnostna in presega stvarni otroški svet, čeprav jo otrok (so)oblikuje. Dvojnost sveta, konflikt med sodobnim stehnziranim svetom in mitsko, fantazijsko »drugo« realnostjo, je bistvena značilnost gledaliških iger Alenke Goljevšček *Čudežni kamen* (1981) in *Kralj Matjaž, kako se imaš* (1981); v obeh igrah si stojita nasproti sodobna mestna realnost in mitski svet, v katerega se odpravijo otroci. V tej različici, ki se med sodobnimi pravljicami še najbolj zbližuje s temo klasične pravljice komedije, sodobna pravljica igra združi tako socialnokritično kot mitsko, prvotno pravljico prikazovanje – v tem se najbolj izrazito odmika od izhodiščne različice sodobne pravljice igre, v kateri otrok sam ustvarja fantastično dogajalno plast.

Po kratkem pregledu in očrtu vsebinsko-formalnih značilnosti mladinskih pravljicnih iger je mogoče zapisati naslednje ugotovitve:

- mladinska dramatika je vrstno izjemno bogata književna zvrst: zajema tako pravljичno-fantastična kot nonsensna in realistična besedila;
- v mladinskih delih iste vrste so upovedene različne teme, od sanjskega srečevanja stvarnosti in »sanj« ter kritike sodobne urbane realnosti do mistkega doživljanja sveta in lirskih tem v igri (npr. čudenje stvarnosti),
- v okvirih pravljичne igre prevladujeta dva tipa dramskih besedil:
 - klasična pravljичna igra, ki je povezana z izročilom ljudske in klasične avtorske pravljice ter
 - sodobna pravljичna igra, v kateri je dramsko dogajanje pogosto dvoravninsko, motivira pa ga otroška domišljiska igra.

Sopomenka **klasični pravljичni igri** bi lahko bila **pravljичna komedija**: tako v starejši klasični igri te vrste kot v sodobnih medbesedilnih predelavah (npr. Milan Jesih: *Štiri igre za otroke*, 1997) je namreč humor osrednja značilnost te vrste mladinske dramatike, ki jo sicer določajo značilne pravljичne teme, tj. povezanost človeka in izročilnega mitskega sveta, ljubezen, pogosto pa tudi nemladinska povednost (npr. satiričnost), ki omogoča dvojno razumevanje besedila. **Sodobna pravljичna igra** dodeljuje otroku in njegovi domišljiji osrednji pomen; je dvoravninsko besedilo, v katerem se motivika realnega sveta prepleta s fantastičnimi, neznanimi, pogosto povsem novimi domišljijskimi podobami; sopomenska oznaka za to vrsto mladinskega besedila bi lahko zato bila tudi **fantastična igra**. – Tako klasična kot sodobna pravljичna igra sta dramski vzporednici sodobne in klasične umetne pravljice (prim. Kobe, 1999–2000): za klasično umetno pravljico je, tako kot za pravljичno komedijo, značilno prevzemanje iz ljudskega »modela, od katerega je prevzemala motivno-tematske in morfološko-strukturne prvine« (prav tam: 5); za sodobno pravljico je, tako kot za sodobno pravljичno igro, značilna izjemna raznolikost motivov, predvsem pa dvoplastnost, ki se npr. v kratki sodobni pravljici odraža kot dvoplastnost v okviru enega samega sveta ali kot v dveh ločenih svetovih, v obeh primerih pa je z otrokom povezana bodisi vzpostavitev druge razsežnosti v realnem svetu bodisi vzrok za prehod v fantastično stvarnost (prav tam: 8). Zdi se tudi, da je sodobna pravljичna oz. fantastična igra bližja modelu druge različice kratke sodobne pravljice oz. sestavi fantastične pripovedi kot podvrste sodobne pravljice, za katero je značilno, da otrok v njej ne ustvarja fantastične ravni dogajanja, pač pa srečanje z njo v njem vzbudi presenečenje (prav tam: 10 in 12).

Prispevek je zastavil le nekatera temeljna vprašanja vrstne plastnosti neresničnostne mladinske igre ter skušal nanje odgovoriti z analizo osrednjih starejših in novejših pravljичnih iger. S tem je skušal vzpostaviti podlago za nadaljnje podrobnejše razprave o dramskem pravljичnem žanru, ki bi se lahko navezoval predvsem na problematiko razmejitve nonsensnih in pravljичnih besedil, motiviko sodobnih pravljичnih iger na podlagi tipologije glavnih oseb kratke sodobne pravljice ter na vprašanja naslovniške dvojnosti klasične in sodobne pravljичne igre

Navedenke

P. Ginestier, 1981: *Dramska geometrija. Moderna teorija drame*, pripr. M. Miočinović. Beograd: Nolit (Književnost i civilizacija).

A. Goljevšek, 1991: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: Mladinska knjiga (Kultura).

- F. Kalan, 1953: O Golievih igrah za mladino. Pavel Golia: *Igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- M. Kobe, 1999–2000: Sodobna pravljica. *Otrok in knjiga* 47, 5–11; št. 48, 5–12; št. 49, 5–12; št. 50, 6–15.
- M. Kobe, 2004: *Vedež in začetki posvetnega mladinskega slovstva na Slovenskem 1778–1850*. Maribor: Mariborska knjižnica, revija *Otrok in knjiga*.
- D. Poniž, 1985: Besedila Pavla Golie za mladino. Pavel Golia: *Pesmi in igre za mladino*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- F. Zdravec, 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva* (VI). Maribor: Obzorja.

Tone Partljič
Maribor

UPRIZORITEV

Avtor izhaja iz prepričanja, da lahko tudi v šoli – bodisi pri učni uri ali pri izbirnem predmetu, imenovanem gledališka vzgoja, ali pri dramskem krožku – mladinskemu literarnemu delu »zlezemo najbolj pod kožo« z uprizoritvijo. Hkrati opozarja, da se gledališča ni mogoče samo igrati. Brez poglobljene vsebinske, psihološke in estetske analize besedila predstave ni mogoče niti uspešno zasnovati. Nastajanje predstave je torej potrpežljivo in koncentrirano delo, pri katerem gre zmeraj za dialog med enakopravnimi ustvarjalci.

The author is convinced that literary work for children can most thoroughly and accurately be analysed and discussed through staging. At school this can be done either in regular compulsory classes or during optional classes, called "theatre education", as well as during extra-curricular activities. Moreover, he warns us that theatre is not just acting. The successful theatrical performance requires not only good acting, but also a thorough contextual, psychological and aesthetic analysis and plan. Therefore, creating a theatre show appears to be a patient and concentrated work, sharing constructive dialogues among its equal participants.

Zdi se mi prav, da je simpozij o mladinski dramatiki (Maribor, 29. 9. 2006) vključeval tudi problem »uprizoritev«. Besedo uprizoritev večkrat zamenjujemo z besedo predstava (v vsakdanjem pogovoru se je to tako rekoč že uveljavilo), četudi pomeni »avtorsko« (enkratno) stvaritev, ki ima lahko več predstav ali ponovitev ali repriz ... Zato na primer rečemo: »Pred leti sta bili v istem času v Ljubljani dve uprizoritvi *Hlapcev*. Korunova in Jovanovičeva, a ne vem, katera je imela več predstav!« Ali če npr. na šoli v različnih časovnih obdobjih »uprizorimo« *Jurčka*, govorimo o uprizoritvi v letu 1995 in o uprizoritvi 2005. Prva je imela morda osem predstav, druga deset. Seveda je vprašanje, kaj lahko štejemo za uprizoritev v šoli. Morda že »dramatizacijo« pesmice ali črtice v razredu pri učnem procesu. Vsekakor pa igrice, ki jo pripravi dramski krožek. In četudi pri izbirnem predmetu gledališke vzgoje v tretji triadi ni v prvem planu zahteva, naj učenci, ki so si ta predmet izbrali, pripravijo uprizoritev kakega dramskega dela, bi bilo tudi to zaželeno. Vsekakor pa to ni prepovedano, kakor mi kdaj razlaga kaka mentorica.

Pripraviiti uprizoritev »prave« mladinske igre ali samo odlomka, ni enostavna naloga. Zahteva ustvarjalnega in samozvestnega učitelja ali mentorja. Ne vsi, a nekateri učitelji (slavisti?) bi se morali dodatno gledališko izobraževati, saj jim dosedanja izobrazba tega ni omogočila. Prav zaradi tega je, razen častnih izjem, ta izbirni predmet bolj strel v prazno.

Ravno tako ni enostavna niti »dramatizacija« pri pouku, kar bomo poskušali povedati tudi v tem prispevku. Trditve metodikov in didaktikov o tem, kako se naj učenci (na primer dvanajstletniki ali štirinajstletniki) potem, ko so učitelji reč razložili, »preпустijo sproščeni igri in se odtrgajo od konvencionalnega vsakdana«, se mi zdijo močno sporne, saj se otroci v teh letih raje branijo nastopati, nerodno jim je, ne vejo, kam s seboj ... Zlasti jih je težko »sprostiti«, a učiteljice še bolj.

Spomnim se – ko sem pripravljaj na izobraževanju mentorjev Bralne značke posamezne prizorčke – kako so se mentorice upirale in upirale nastopati. Seveda zopet ne vse, a velika večina. Kajti njihov glavni problem je bil prav nesproščenost.

Seveda pa se samo s »sproščeno« igro ne prodre v globine teksta, ampak s koncentracijo, analizo, poskušanjem ... Pa o tem kasneje!

Mentorice, učiteljice

Če bom v tem spisu napisal kako gorko ali kritično o učiteljicah, ki »uprizarjajo« igrice, odlomke, dramatizacije odlomkov, se že vnaprej zares iskreno in najgloblje opravičujem, kajti to je nedvomno »izvoljen« poklic (vse življenje se spominjamo »prve tovarišice«, najboljše, tiste, ki mi je naredila krivico ...), eden najtežjih poklicev in, žal, podcenjevan in slabo plačan poklic ... Sproti prinaša malo satisfakcij, šele čez leta jim kdo reče, vi ste bili moja najljubša učiteljica. In seveda sem bil tudi sam učitelj, moja žena je upokojena učiteljica, sestra, dve svakinji, trije svaki, štirje nečaki in nečakinje ... Vse moje resnične ljubezni v dijaških letih so bile učiteljice in tudi, kot rečeno, ljuba žena ... Ampak vseeno vidim pri večini nekaj, čemur bi rekel poklicna deformiranost, ki škodi tudi pri »uprizoritvah« iger, če se zanje odločijo. In če tega ne počnejo iz nuje, ljubezni, viška energije, ampak le iz dolžnosti, je slabo. Začnimo z dramatizacijami pri pouku v razredu. Pri tem seveda ne mislim na dramatizacijo, recimo Cankarjeve *Skodelice kave*, kjer nekdo bere pripovedovalca (Cankarja), nekdo dijaka Ivana in kaka učenka mater.

Premi govor

Tedaj prebirajo prozo »po vlogah«, kaj več pa ne, kajti prva stvar, ki jo moramo vedeti, je, da »premi govor« v prozi ni isto kot dialogi v pravem dramskem tekstu. Zato so dramatizacije le »zasilna« uprizoritev.

Janičar

Če vzamem za dramatizacijo pri učni uri na primer Aškerčevo pripovedno pesem *Janičar* (tudi zato, da poudarim, da za »sproščeno igranje« niso primerna le humorna besedila), je to zato, ker s svojimi klenimi dialogi v verzih (ki pa so pregostobesedni) in tragično dramsko situacijo, kar kliče po dramatizaciji. (In videl sem jo že tudi »uprizorjeno« na kaki proslavi). Nešteto krat sem slišal to pesem brati takole: *Kaj čakaš paša, kaj stojiš, to vas napasti se bojiš? Ko burja sem smo privihrali, podrli mesta, poteptali. In ti, kot hraber janičar, podžigal v nas si bojni žar ...* Vse tja do *Gorje ti moja vas gorje!*

Prehitro branje

Zabode handžar si v srce. Zvečine berejo prehitro, brez psiholoških pavz ... Če bi se pesmi takoj (po uvodu, na primer o Turkih in po prvem branju) lotili, kot da je prizorček, »drama v verzih«, bi bilo veliko lažje ... Pravzaprav jo je mogoče

analizirati le kot »dramski prizorček« ... Saj sestoji iz dialoga in monologa! Takoj lahko ugotovimo, da imamo dve osebi in »zbor« turških bojnikov, ki bi že radi napadli ... Zapišimo reč kot »dramo«!

Anton Aškerc: Janičar (Prizorček v verzih.)

Kraj: Rob gozda, v ozadju slovenska vas s kapelico.

Čas: Na primer 1545. (Ali čas turških vpadov).

Osebe: Janičar, zdaj Ahmed paša. (Med vajami bomo določili starost.)

Osman Beg, turški vojak

V ozadju nemirni turški vojaki.

Sliši se hrzanje konj in žvenket orožja

Potem začnemo analizirati situacijo. Kdo prvi spregovori? Janičar? Ne! Osman Beg. *Kaj čakaš, paša?* Toda, ali je prišel Osman Beg prvi na prizorišče? Ne, janičar. Ki torej nastopi in nič ne govori, ampak presunjen obstane, ker se mu zazdi vas znana ... Če je tako, ne more igralec Osman bega zdrdrati tistih troje vprašanj *Kaj čakaš, paša? Kaj stojiš? To vas napasti se bojiš?* Ampak bo prišel za janičarjem in ga vprašal *Kaj čakaš, paša?* Ker ne bo odgovora, ga bo torej po pavzi vprašal *Kaj stojiš?* Zdaj bo čakal še dlje in postavil pomensko nekoliko drugačno vprašanje *To vas napasti se bojiš?* In tako naprej ... Ahmed paša na vse to »odgovarja« z molkom, s čimer spodbuja vedno nova in vedno bolj nestrpna vprašanja ...

Ko Osman beg po janičarjevem opisovanju vasi in samospraševanju, ali vsaj mati še živi, vzklikne *izdajalec*, pride do »katarzične odločitve« *Gorje, ti moja vas, gorje!* Verjemite, da še nisem slišal interpretacije, kjer bi učiteljica ali učenec takoj ne dodala *zabode handžar si v srce*.

Pa seveda potrebujemo čas, da se janičar odloči, da doživi etično katarzo in se sam umori ... *Zabode handžar si v srce* postane ob uprizoritvi nepotreben, pri samem branju pa je seveda le epilog, ki pa se ne more vezati brez pavze na *gorje ti, moja vas, gorje*. Podobno kot pri *Brodniku* tisti znani verz *potem pa vse tiho je bilo*.

Seveda se lahko zdaj otroci »sproščeno igrajo«, kot pišejo didaktiki, a niti ne vem, zakaj sproščeno ob tako resni temi. Potrebno je drugačno delo, kot »igrajmo se gledališče«. Saj tudi pri glasbeni vzgoji ne pošljemo otrok v sobo s klavirji in jim ne rečemo: »Igrajte se glasbo!«

Potem ko smo pesem nekajkrat prebrali, se delo namreč šele začne. Učitelj se bo seveda z otroki odločil, ali bodo pesem tudi »uprizorili«, »jezdili na stoli« ali znanih »gledaliških konjih«, si nadeli turbane, naredili sablje, handžarje itd., v radijskem studiu posneli hrzanje konj, žvenket sabelj, zvonjenje cerkvenih zvonov ... Tako bo nadaljnja »razlaga« pesmi nastajala skupaj z vajami in med pogovori o kostumih, rekvizitih itd. Tekst se bodo naučili med vajami, prav tako bodo z vajami razumeli njegov pomen, govorne položaje izgovorjenih stavkov, med vajami bodo uvideli nujnost ter pomen premorov med izpovedmi. itd. Ni pa mogoče, kakor se tudi kdaj zgodi, da bi učiteljica rekla, naj se doma naučijo tekst, da bodo potem naredili predstavo. Tekst se nauči med vajami, učenci imajo tekste v rokah tudi, ko vadijo na odru. Kasneje bomo videli, zakaj je to pomembno.

Nastane seveda velik problem, kje »uprizoritev« odigrati. To se zgodi najpogosteje v razredu. Seveda je treba narediti »oder«, to je igralni prostor, da bodo vsi videli in slišali ... (Gledališče v krogu, morda.)

Dvorana za kulturne prireditve

Kasneje bomo ta prizorček, če se bo res posrečil, odigrali na kaki proslavi za starše. Kaj šele, če bomo odigrali celo mladinsko igrico! Kje jo bomo igrali? Na večini šol v povsem neprimerni telovadnici, »večnamenskem prostoru«, kjer še diši po malici, če kuharice ravno več ne ropotajo s posodo. Preprosto neverjetno je, da imajo skoraj vse slovenske šole telovadnice, hvala bogu, tudi knjižnice, skoraj nobena pa dvorane za kulturne prireditve, kjer bi lahko otroci deklamirali, igrali flavto ali klavir ali uprizorili igrico. In kjer bi lahko koncentrirano vadili, ne da bi jih kdo motil. Vem le za tri ali štiri šole s tako dvorano.

Najpogostejše se igra torej v telovadnicah ali pa v najeti dvorani v vasi, ki jo nezakurjeno in nepospravljeno odklenejo na dan prireditve. Kako se naj učenci v njej dobro počutijo, če niso v njej nikoli vadili, kako mentorica, če sploh ni videla, kako deluje uprizoritev v tem prostoru? Ali se otroci slišijo? Jih sliši publika? Jih vidimo iz vseh zornih kotov? Pogosto so nastopajoči obrnjeni s hrbti proti občinstvu ... Vse to se godi. In še huje se godi, če se otroci sami »sproščeno igrajo. Učiteljica naj »sproščeno«, ustvarjalno dela z njimi, v zadnji fazi pa se mora umakniti v dvorano, se »spremeniti« v kasnejšo publiko.

To seveda ni več učiteljica, ki »vse ve«, ki komandira, kako je treba igrati (saj tega seveda ne ve), ampak je z igralci »kolegica«, vendar avtoriteta, zaradi tega, ker »ve« (sluti), kakšna naj bo uprizoritev, in ker usklajuje vse dejavnosti (igro otrok, kostume, sceno, glasbo, ples) s posameznimi strokovnjaki.

Mladinska igrica zahteva okoli 35 vaj. Deset bralnih in lektorskih, ki so seveda razčlembene, potem petnajst aranžirk (markiranje prostora, gibanje v prostoru, iskanje vizualnih odnosov, recimo, kako janičar pade, kako se zabode, kako Osman beg reagira itd.) in pet tehničnih (zvočna, lučna, kostumska, tehnična vaja, generalke ...). So naše učiteljice usposobljene za tako delo? Kdaj in kje so se izobraževale? Ali raje rečejo, uprizarjanje odlomkov otrok ne zanima, branijo se, nerodno jim je, izognimo se jim ali pa jih naj, če bi že hoteli, sami »sproščeno« uprizarjajo. Mene pri taki uprizoritvah še najmanj moti učiteljičino »gledališko neznanje«, moti pa me, da otrokom dovolijo igrati (kar so z njimi v trudu vadile) na neprimernih prizoriščih in se ne potrudijo (ne vztrajajo!), da bi publika igralce, primerno osvetljene, videla in slišala. Skomigajo z rameni, češ tako je, pač nimamo pogojev ... A slabe pogoje je treba spreminjati v boljše! Četudi več let.

Problemi z učiteljicami

Znano je, da se delo učiteljev premalo ceni, a žal ga premalo cenijo tudi učitelji sami. Seveda nevarno posplošujem. Eden od problemov, ki sem jih imel na šolah kot gostujoči režiser, je bil ta, da se je mentorica krožka vedno bala, *da to ne bo šlo*, ker ravnatelj ne bo dovolil, ker bodo starši užaljeni, ker je pregrobo ... Ves čas jo je navdajal nekakšen »strah«. Še huje pa je bilo, če sem povabil še likovnico (zaradi scene in kostumov), lektorico, učiteljico giba ... Zmeraj so klepetale, dajale pripombe, se vtikovale v otroke, s katerimi sem delal ... Niso imele potrpljenja in ne koncentracije molče poslušati nekaj stavkov, gledati nekaj situacij, ki so jih ustvarjali mladi igralci ... Zmerom sem največ energije potreboval, da sem jih umiril, skoncentrirati pa jih skoraj ni bilo mogoče. Kot da so pozabile, kako otrok potrebuje reakcijo na svojo »akcijo«. Če je njihov otrok splaval, so ga spodbujale za vsak zamah, če pa je šolski otrok odigral prizor janičarjeve smrti, se zgrudil, in čakal, da mu rečemo dobro, odlično, še enkrat tako, niso sproti pohvalile, nakazale

alternative ... Če so se oglasile, so zvečine komandirale, a premalo pozorno spremljale in sodoživljale z otroki. Na zadnjih vajah jih je bilo potrebno seveda v vlogi kasnejše publike posaditi v zadnje vrste in naročiti, naj si pripombe le zapišejo in jih po vaji razložijo otrokom, da jih ne bi prekinjale ... Sedel sem med njimi, ki se po šestih urah pouka niso mogle skoncentrirati. Tudi to, kako malo otroških iger poznajo, me je presenečalo ... Ali jih sploh berejo?

Seveda zopet poudarjam – so tudi izjeme!

Vedno pa me je čudilo, kako so same ranljive ... Ne prenesejo, da bi kdo »objektivno« ocenjeval njihovo »režisersko« delo, ki so ga postavile na ogled. One, ki vse življenje ocenjujejo, dajejo pripombe, so nervozne, prizadete do solz, če kdo reče, to bi bilo tako boljše ...

Takoj se branijo, da niso nobene režiserke, da so delale z ljubeznijo. Pozabljajo oz. sploh ne sprejemajo dejstva, da je tudi kritika le del gledališke »uprizoritve«. Ne morem verjeti, kako nesrečno pohlepno čakajo na tiste stavke *čudovita si, hvala ti, prekrasno je bilo*. Seveda je potrebno pohvaliti tudi sam trud, pohvaliti »drznost«, da so si upale ... Ampak, če bi bile bolj samozavestne, imele več argumentov (namesto užaljenosti), zakaj so naredile tako in ne drugače, bi bilo boljše. In kritika, tudi negativna, je priznanje, da so tvoje delo opazili, ga vrednotili, vsaj slavistke bi morale vedeti, da je Prešeren v *Puščicah* napisal, da strele udarjajo le v najvišje vrhove.

Hočem povedati, da je uprizarjanje igrice, a tudi zgolj prizorčkov, izjemno ustvarjalno delo in da je sintagma, zdaj se pa igrajte gledališče, lažna, neumna, netočna, saj ima tudi uprizarjanje svoja pravila, kakor jih imajo igranje klavirja, ples, košarka ... Učiteljica, ki se tega loti, mora imeti ustvarjalne ali tudi osebnostne presežke; z medlimi prijemi in doživljaji pri tem ustvarjalnem delu ne gre ... Satisfakcija pa je velikanska. Ne le aplavzi, pohvale, kritika, še lepše bo, ko bodo bivšega učenca srečale čez desetletja, pa bo rekel, *jaz sem igral lovca v Sneguljčici, imel sem zelen klobuk in leseno puško in sem rekel, dobro se spomnim, teci Sneguljčica, teci* ... Vi pa ste nas to »učili«. Otroku, ki je kdaj igral v gledališki uprizoritvi, tega ne bo nikoli pozabil.

Tekste bolje razumemo

Trdno sem prepričan, da je »uprizarjanje« najučinkovitejši način, kako »pripomočkom« pod kožo. Stavka namreč ni mogoče pravilno izgovoriti, če ga ne razumeš. Da ga razumeš, ga moraš razčlenjevati med vajami! Tako prideš do psiholoških odtenkov in vzrokov in poskušaš najti zanje pravi izraz in govorni položaj! Razumeš, da lahko recimo besedica *hvala* pomeni zaljubljeno prilizovanje, odklonitev ali zavrnitev ali pa le oliko in formo itd. Če ne poskušaš, ne veš, da jo lahko poveš na deset in več načinov.

»Dramski prijem«

Imam pa še eno izkušnjo, ki govori v prid dramski logiki. Ko so me obiskovali letošnji maturanti, da bi jim pomagal napisati/pisati poskusni maturitetni esej o *Visoški kroniki*, sem jim rekel, naj mi navedejo vse »Khalanove osebe«. Težko je verjeti, da so zvečine vedeli naštet Izidorja in Jurija, že na očeta Polikarpa se niso spomnili. Kaj šele na mater Barbaro in hlapca Lukeža, na najmlajšega Georgiusa pa sploh ne. In potem sem isto zahteval v zvezi z Wulffingovo družino. Spet ni šlo. Zahteval sem, da jih izpišejo, kot v drami. Pa smo iskali in iskali po knjigi in

prišli do Jeremije, Marksa, Margarete, najmlajšega brata, kjer pa je iskanje imena postalo že prava mora ... Skratka, če se tudi prozi približujemo prek »dramske logike«, nič ne škodi. Nasprotno, če bomo iz povesti naredili »prvo stran drame« z nastopajočimi osebami, bodo razmerja takoj enostavnejša. Poglejmo primer.

Ivan Tavčar

VISOŠKA KRONIKA

Čas: Med 1640 in 1730 (Sama kronika pa 1695– okoli 1730)

Prizorišča: Khalanova kmetija v Poljansko dolini, Wulffingova kmetija v pogorju, bojišče na Nemškem, Škofja Loka (ječe, trg, sotočje Sor) itd.

Osebe:

Polikarp Khallan, vojščak in gospodar na Visokem

Barbara Khallan, njegova žena

Izidor Khallan, starejši sin

Jurij Khallan, mlajši sin

Georgius, študent, sin Izidorja in Margarite

Lukež, hlapec pri Khallanovih, Polikarpove starosti

Jošt Schwarzkobler, Nemec, Polikarpov vojni »tovariš«

Marija Schwarzkobler Pasaverica, njegova žena,

Agatha Schwarzkobler, njuna vnukinja, kasnejša Jurijeva žena

Jeremija Wulffing, kmet v Loškem pogorju

Starka, njegova mati in tudi mati Barbare Khallan

Margareta Wulffing, Jeremijeva hči, kasneje Izidorjeva žena

Marks Wulffing, Jeremijev sin in Barbarin brat

Othinrih, Jeremijev mlajši sin, Marksov in Margaritin brat

Meščani Loke:

Langerholz, ječar

Janez Krištov Mändl, grajski glavar ali baron Flekte

Mihol Schwaiffkrift

Valentin, pravnuk Primoža Trubarja

Joanes Franciscus, razsvetljeni freisinški škof

Sodniki, biriči, meščani itd.

Podobno smo v dramsko formo spravili osebe v *Zločinu in kazni* in pogovor je bil takoj lažji. S tem hočem reči, da ni nujna predlagana »didaktična pot« od proze in prozne dramatizacije k dramatiki, ampak se ob kaki priložnosti tudi prozi »prilega dramski prijem«. Še bolj me je čudilo, da dijaki ne znajo »uporabljati« knjige. Ko sem jim rekel, naj poiščejo mesto, kjer Jurij prevzame svojemu bratu lepo Agatho, so imeli precejšnje težave.

Tudi ko sem ob *Zločinu in kazni* vprašal, komu Raskolnikov izpove svoj zločin in kje, so se poskušali spomniti in ne poiskati v knjigi. Delo z gledališkim besedilom na vajah, ko tekst uporabljajo večdesetkrat, pa učenca navaja, da točno ve, »na kateri strani« kaj piše.

Učiteljica s presežkom

Gledališka uprizoritev je »višek« kulturnega dela na šoli. V njej se zlivajo besedna, gledališka, likovna, plesna, glasbena umetnost. Na šoli imamo vendar tudi učitelje likovnega, glasbenega, slovenskega pouka ... Nekdo jih mora povezati. Izjemna učiteljica, seveda! Z voditeljskimi lastnostmi. Skrajno demokratična in ustvarjalna, ne avtoritarna, ampak avtoriteta zaradi ustvarjalnega presežka. Če je taka, bo partnerica otrok med študijem, del ekipe, a ker je odrasla, bo rešila ali vsaj reševala prostorske težave (dvigniti oder s praktikabli ali avditorij, da se ne igra in gleda v isti ravnini ...), naredila iz uprizoritve dogodek in veliko slovesnost na šoli in se veselila pogovora in tudi kritike, iz katere se bo kaj naučila in bo prihodnjič še boljša. Besedilo bo razumljeno bolj kot na kakršenkoli drug način, v to sem prepričan. Potem bo tudi izbirni predmet »gledališka vzgoja« v zadnji triadi bolj privlačen in kvaliteten in ne bo bežal pred uprizoritvijo, četudi ni predpisana. Včasih otroci nekaj vadijo, potem pa si ali otroci ali mentorica premislijo in ne pride do uprizoritve. To je katastrofa, ki vzame veselje do ustvarjanja za nekaj let. Za vse to je potreben **eros**. A »radost ustvarjanja« preložiti na otroke, ki naj se v teh letih, ko so tako nerodni, sami sproščeno znajdejo in se gredo gledališče, je bežanje od ustvarjalnih izzivov in odgovornosti. Zanj pa se moramo usposobiti, imeti moramo tudi malo talenta. Gledališka uprizoritev terja sposobnega, gledališko in literarno razgledanega mentorja, ki se zna pripraviti, umetniško in ustvarjalno poleteti v ustvarjalne višave in potem dajati.

Ker sem del tega, kar je zapisano, precej vehementno pripovedoval na simpoziju o mladinski dramatiki (ki ga je septembra 2006 na Pedagoški fakulteti v Mariboru pripravila revija *Otrok in knjiga*), pred menoj pa je nastopila doktorica Vida Udovič Medved, sicer tudi profesorica didaktike, je bilo videti, kot da je bil namen mojega prispevka polemizirati z nekaterimi njenimi stališči. Ne, govoril sem o svojih izkušnjah z učiteljicami in s šolami in prevladujočimi klišeji v zvezi z gledališko vzgojo, za katero večina šol nima osnovnih prostorskih in kadrovskih potencialov ... Pri tem gre za globljo »polemiko« med svobodo ustvarjanja, odgovornostjo do »uprizoritve« ter šolsko rutino in linijo najmanjšega odpora. Gre tudi za polemiko med umetnostjo, ki »sili čez« in je nepredvidljiva, in normativnostjo znanosti (v tem primeru didaktike), ki pa je predvidljiva ... Gre za spopad med zanesenimi ustvarjalci in resnimi učenjaki.

Andrej Adam
Maribor

Z NIETZSCHEJEM O NEZNOSNI LAHKOSTI BIVANJA

V tekstu se lotevamo branja romana Milana Kundere *Neznosna lahkost bivanja* s pomočjo Nietzschejevih konceptov. Ob tem razložimo smiselnost takšnega branja, pri čemer se sklicujemo na samega avtorja romana, ki je uporabil podoben postopek pri razumevanju svojega glavnega junaka, hkrati pa poudarjamo, da pri tem branju ne vztrajamo kot nekakšni normi, temveč ga dojemamo predvsem kot zanimiv poskus sprožanja razprave o nekaterih ključnih temah romana in življenja nasploh. Ker takšno branje predlagamo v okviru medpredmetnega sodelovanja med slovenščino in filozofijo, se s tem vključujemo v didaktično prenovu, ki takšna sodelovanja podpira, hkrati pa pokažemo možnosti za razvijanje samostojnega, kritičnega in ustvarjalnega mišljenja v izobraževanju.

In the article we propose the use of Nietzsche's concepts in the reading of Milan Kundera's novel *The Unbearable Lightness of Being*. We explain the purpose of that kind of reading, taking into account that the author of the novel himself used a similar technique in the explanation of the main hero of his novel. At the same time we emphasize that such a reading is not to be considered as obligatory, but rather as an interesting attempt at raising discussions about the most important themes of the novel, and about life in general. We propose such a reading in the context of interdisciplinary connection between the school subjects of the Slovene language and philosophy, which is in line with the didactic reform supporting such connections. Furthermore, it can be seen as a contribution to finding new possibilities for the development of independent, critical and creative thinking in school.

1. Uvod

Začnimo branje romana *Neznosna lahkost bivanja*¹ Milana Kundere z naslednjim navedkom:

Na Tomaža mislim že dolgo vrsto let, a šele v luči te presoje sem ga prvič jasno ugledal. Uzrl sem ga, kako stoji ob oknu svojega stanovanja, oči upira v zid nasproti stoječega poslopja onkraj dvorišča in ne ve, kaj mu je storiti (Kundera 1991: 11).

Navedek se nahaja na začetku tretjega poglavja in sploh prvič omenja Tomaža, osrednji lik romana. Ujame ga v trenutku, ko razmišlja, ali naj Terezo, glavno

¹ Milan Kundera: *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.

junakinjo romana, do katere je začutil nerazložljivo ljubezen, za stalno povabi v Prago ali ne. V prvih dveh poglavjih namreč Kundera razmišlja o filozofskem pojmu večnega vračanja, ki si ga je izmislil Nietzsche in ki predstavlja tisto presojo, na osnovi katere pisatelj prvič jasno ugleda svojega glavnega junaka. Poglejmo najprej, kako Kundera razume Nietzschejev pojem:

Misel o večnem povračanju je na moč skrivnostna in z njo je Nietzsche spraval v zadrego prenekateriga filozofa: samo pomislimo, da se bo nekega dne vse ponovilo natanko tako, kot smo enkrat že preživeli, in da se bo ta ponovitev ponavljala še naprej v neskončnost! Kaj naj pomeni ta prečudni mit?

Mit o večnem povračanju nam skozi zanikanje pove, da je življenje, ki bo enkrat za vselej izginilo in se ne bo nikdar več vrnilo, podobno senci, da je brez teže, da je mrtvo že vnaprej, in najsi je bilo še tako kruto, še tako lepo, še tako sijajno, vsa ta strahota, lepota in sijaj nimajo nikakršnega smisla (prav tam, 7).

Pisatelj torej prvič jasno uvidi junaka svoje knjige s pomočjo filozofskega pojma, ki je na moč nenavaden – govori o večnem vračanju in zajema misel, da stvari, ki enkrat za vselej minejo, nimajo prave teže in smisla. Kako naj to razumemo?

Nekaj napotkov nam v petem delu romana ponudi kar Kundera sam. Poglejmo:

Spet ga vidim v podobi, kakršen se mi je prikazal na začetku romana. Stoji ob oknu in strmi v zid poslopja, ki stoji onstran dvorišča.

Iz te podobe je rojen. Kot sem že rekel, se junaki romana ne rode kot druga živa bitja iz materinega telesa, ampak iz določene situacije, stavka, prispodobe, ki v sebi kot seme hrani neko temeljno človeško možnost, za katero je pisec prepričan, da je ni še nihče pred njim odkril ali pa o njej še ničesar bistvenega povedal. [...]

Brezmočno strmeti na drugo stran dvorišča in ne vedeti, kaj bi kazalo storiti; poslušati neukrotljivo kruljenje lastnega trebuha v trenutku ljubezenske vznesenosti; hiteti od izdajstva do izdajstva brez moči, da bi se zaustavil na tej čudoviti poti; dvigovati pest v povorki Vélikega Pohoda; skritim policijskim mikrofonom v brk obešati duhovitost na veliki zvon; vse te položaje sem spoznal in jih sam izkusil, in vendar se ni iz nobenega razvila osebnost, kakršna sem danes sam s svojim curriculum vitae. Junaki mojega romana so moje lastne neuresnične možnosti. In zato jim imam vse enako rad in se jih vseh enako bojim: vsakdo med njimi je prekoračil neko mejo, ki sem se ji jaz le približal (prav tam, 268–269).

Po tem filozofskoliterarnem premisleku se Kundera vrne k Tomažu:

Sam je v stanovanju in strmi v umazan zid poslopja, ki stoji na nasprotni strani dvorišča. Toži se mu po visokoraslem možaku s štrlečo brado in po njegovih prijateljih, ki jih ne pozna in ki mednje ne sodi (prav tam).

Bralec romana seveda vé, da je visokorasli možak novinar in urednik, ki se je uprl totalitarnem političnem režimu in Tomaža prosil, naj v imenu upora zoper režim podpiše neko peticijo. Bralec prav tako vé, da Tomaž ni hotel podpisati, kar je tudi razlog, da sedaj stoji ob oknu in se vprašuje: »Kaj je torej veljalo storiti? Podpisati ali ne? (prav tam).«

Kundera torej svojega glavnega junaka dvakrat postavi ob okno in obakrat prav v trenutku, ko ta razmišlja, kaj naj ali kaj bi moral storiti. V prvem primeru razmišlja, ali naj prične živeti z žensko, ki jo ljubi, v drugem pa, ali naj se s podpisom peticije priključi upornikom zoper totalitarni režim. Poleg tega sta obe odločitvi

povezani z Nietzschejevim pojmom večnega vračanja. V prvem primeru je rečeno, da je pisatelj s pomočjo tega pojma sploh prvič ugledal glavnega junaka, v drugem primeru pa lahko preberemo naslednje:

Tomaž se je z nekakšno otožnostjo, skorajda ljubeznijo še enkrat spomnil visokega, usločnega urednika. Ta človek je ravnal tako, [...] kot da se bo vse, kar počenja, še neštetokrat ponovilo v večnem povračanju, zraven pa je bil prepričan, da nad svojimi dejanji ne bo nikoli zdvomil. Bil je prepričan v svoj prav, in tega nikakor ni imel za znak omejenosti, ampak za znamenje posebne odlike (prav tam, 271).

Povzemimo: Kundera svojega glavnega junaka Tomaža dvakrat postavi v situacijo, v kateri le-ta preudarja o neki temeljni življenjski izbiri in v obeh situacijah naletimo na Nietzschejev pojem večnega vračanja, ki služi kot luč, kot pomoč pri ugotavljanju, ali je bila izbira prava. Za bralca bi to lahko pomenilo, da se tudi sam loti branja romana s pomočjo Nietzschejeve filozofije. Takšno branje seveda nikakor ni nujno, je pa zanimivo. V nadaljevanju bom pokazal, da – če že ne drugega – ponuja veliko možnosti za pogovor in razmislek o nekaterih najbolj perečih vprašanjih, ki si jih zastavljamo ljudje – tudi če se ne strinjamo z Nietzschejevimi pogledi oziroma z njegovimi odgovori na ta vprašanja.

2. Nietzschejevo zavračanje človeka kot svobodnega dejavnika in njegova delitev ljudi po naravnih danostih

Zgoraj je Kundera dejal, da so junaki njegovega romana njegove lastne neureničene možnosti. Kako to razumeti? V življenju se nenehno odločamo in množica preteklih odločitev nas oblikuje v osebnosti, kakršne smo. Toda, ko se enkrat odločimo, se več ne moremo izogniti posledicam odločitve oziroma temu, da bo ta odločitev vplivala na oblikovanje naše osebnosti. Vse druge odločitve, ki so bile v tistem hipu na razpolago, in vse, kar bi temu sledilo, je za vedno izgubljeno, postane le še nekaj, česar nismo uresničili. Ne moremo vedeti, kaj bi se zgodilo, če se ne bi vpisali na fakulteto, temveč bi se takoj po srednji šoli zaposlili ipd. Zaradi tega se zdi, da je vprašanje, kako se odločiti v danem trenutku, izjemno pomembno.

Toda Nietzsche bi takšno vprašanje zavrnil. Po njegovem poteka življenje osebe po vnaprej določeni poti, pri čemer je ta pot določena z naravnimi dejstvi o tej osebi. Rečeno drugače, po Nietzscheju v trenutku odločanja nismo svobodni dejavniki. Zanimivo in kvalitetno analizo Nietzschejeva pojmovanja svobodne izbire najdemo v knjigi Briana Leiterja *Nietzsche o morali*². Po Leiterjevi interpretaciji Nietzscheja je naša osebnost določena z naravnimi dejstvi, zato so izbire neke osebe v danih okoliščinah določene s temi naravnimi dejstvi (Leiter 2002: 82). Če so torej naše izbire določene z dejstvi o naši naravi (z nezavednimi dejstvi psihe ali fiziologije), tedaj pač nismo avtonomni in svobodni dejavniki, temveč so naša dejanja določena s tem, kar že smo (prav tam, 89). Rečeno natančneje: vsaka oseba že ima določeno psihofizično zgradbo, ki to osebo določa kot tip neke osebe (prav tam, 91).

² Brian Leiter: *Nietzsche on Morality*. London in New York: Routledge Philosophy GuideBooks; Routledge; 2002.

Pojasnimo to s primerom. Recimo, da se nahajate na palubi velike ladje, ki se ji je pokvarilo krmilo. V rokah imate le veslo, s katerim poskušate usmerjati ladjo. Jasno je, da vam ne bo uspelo, pa če se še tako trudite. Če ladja simbolizira vašo psihofizično zgradbo (nezavedne nagone in stanje vašega fiziološkega zdravja), je vse, kar vam je dano, le opazovanje, kam vas bo ladja (nezavedna dejstva o vaši psihi itd.) pripeljala, nič pa ne morete storiti, da bi vplivali na njeno smer. Rečeno z Nietzschejem: naravna dejstva (fiziološka in psihična) o vas samih določajo, kakšen tip osebnosti ste in kaj boste na osnovi teh dejstev izbrali (oziroma, kam vas bo pripeljala ladja).

Ob branju *Neznosne lahkosti bivanja* z dijaki se vsekakor zdi smiselno zastaviti problem, ali smo svobodni dejavniki ali nismo. Literature na to temo, razumljive tudi dijakom, je precej. Vsekakor pa je bistveno problem zastaviti in ga nato skupaj z dijaki reševati. Njihove ideje in rešitve na to temo so, to seveda trdim iz lastnih izkušenj, večinoma zanimive. Po svoje nič manj, kakor rešitve znanih filozofov. Ko torej predstavimo stališče kakega filozofa, tega ne naredimo z namenom, da bi dijakom posredovali vednost ali edino pravičen odgovor, temveč kot predlog, ki je nemara sporen in vreden kritičnega premisleka. Nietzschejevi citati in natančnejša predstavitev njegove pozicije ob problemu svobode tako nimajo druge funkcije kakor uvedbo še enega partnerja v dialog. To, da ne sedi v razredu, je z vidika skupnega branja literature v razredu in medpredmetnega sodelovanja med slavicistko in filozofom zgolj postranskega pomena.

Kaj torej o svobodi pravi Nietzsche? V knjigi *Ecce Homo*³ beremo naslednje:

Da postaneš, kar si, zahteva, da niti najmanj ne slutiš, kaj si. S takega vidika imajo v življenju svoj smisel in vrednost celo *spodrseljaji*, začasni ovinki in zavinki, zavlačevanja, »pohlevnosti«, resnoba, zapravljenost za naloge, ki so onkraj prave naloge. [...] Medtem v globini raste in raste organizatorna ideja, k vladanju poklicana »ideja« – začenja ukazovati, počasi vodi iz ovinkov in zavinkov nazaj, pripravlja posamezne kvalitete in zmožnosti, ki naj se nekoč izkažejo, nepogrešljive kot sredstvo za celoto – zapovrstjo oblikuje vse *služeče* zmožnosti, preden dovoli razglasiti kaj o prevladujoči nalogi, o »cilju«, »smotru«, »smislu«. – Če od te strani pogledam na svoje življenje, je kratko in malo čudovito. Za nalogo *prevrednotenja vrednot* je bilo mogoče potrebnih več zmožnosti, kakor jih je kdaj v kakšnem posamezniku živelo druga ob drugi, predvsem tudi nasprotij zmožnosti, ne da bi se te smele ovirati, podirati. Razvrstitev zmožnosti; razdalja; umetnost ločevanja brez zasovraženja; nobenih pomešav, nobenih »pobotanj«; neznansko mnoštvo, ki je vendarle nasprotje kaosa – to je bil prvi pogoj, dolgotrajno skrito delo in umetnost mojega instinka. [...] (*Ecce Homo* II: 9).

V odlomku je sicer izraženih več tem, toda misel, da človek ni svoboden dejavnik, je ključna. Poklicanost je nekaj, kar nas pričaka in kar se v nas počasi in vse bolj ukazovalno razrašča. S tega vidika je imel Nietzsche (po lastnih besedah) srečo, da je bil takšen, kakršen je bil – oziroma da so naravna dejstva, ki so vplivala na njegove odločitve in na podlagi katerih je izbiral, bila takšna, kakršna so bila. Zoper to poklicanost ni mogel ukrepati, lahko je samo opazoval, kako se je pričela uresničevati. Situacija je torej podobna, kot v našem primeru z ladjo.

Ali ni takšno stališče nenavadno in čudno? Ali ni res, da se v vsakdanjem življenju o številnih stvareh zavestno, samostojno in razumno odločamo? Kako bodo na ta vprašanja odgovorili dijaki? Ali bodo navedli kakšne argumente proti? Ali

³ Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. V: Friedrich Nietzsche: *Somrak malikov; Primer Wagner; Ecce Homo; Antikrist*. Ljubljana: Slovenska Matica; 1989.

bodo ti argumenti dobri? Ali bodo zmožni odkriti implicitne domneve, na katerih temelji razmišljanje o svobodni volji? Dosedanje izkušnje učiteljev filozofije v srednji šoli govorijo, da so dijaki povsem sposobni odgovoriti na zgornja vprašanja; pogoj za to pa je, da je učni proces usmerjen v razvijanje kritičnega, odgovornega in ustvarjalnega mišljenja.

Leiter nas v svoji analizi pouči, da je pogoj svobodnega odločanja avtonomija volje, vsaj Nietzsche pa takšno avtonomijo zanika. V tej zvezi je še posebno zgovoren odlomek iz *Jutranje zarje*⁴, v katerem Nietzsche najprej našteje in opiše šest metod za obvladovanje silovitosti nagona, nato pa pravi:

Torej: izogibanje vzgibom, vnašanje pravila v nagon, proizvajanje zasičenja in zagnusenja, njegovo povezovanje z bolečo mislijo (denimo z mislijo na sramoto, hude posledice ali užaljen ponos), dislokacija energij in slednjič splošna oslabitev in izčrpanje – to je šest metod: *da* pa sploh *hočemo* zadušiti silovitost nagona, ni v naši moči, kakor tudi ne to, katera metoda nam bo prišla na misel, in to, ali bomo s to metodo uspešni. Nasprotno, naš intelekt je v vsem tem dogajanju očitno le golo orodje *drugega nagona*, ki je *tekmec* nagona, ki nas muči s svojo silovitostjo, bodisi da gre za nagon po miru ali za strah pred sramoto in drugimi hudimi posledicami ali za ljubezen. Torej medtem ko »mi« mislimo, da se pritožujemo nad silovitostjo nekega nagona, gre v bistvu za nagon, *ki se pritožuje nad drugim nagonom*, kar pomeni, da zaznavanje takšne *silovitosti* predpostavlja, da obstaja drug prav tako silovit ali še silovitejši nagon, in da nas čaka *boj*, v katerem se bo moral naš um opredeliti za to ali ono stran (*Jutranja zarja*: 109).

Poanta tega odlomka je, da zavestni jaz ali neko avtonomno sebstvo, ki bi gospodovalo nad našimi željami, ne obstaja (Leiter 2002: 99). Kadar mislimo, da se odločamo za ali proti nekemu nagonu, da izbiramo lastno prihodnost, ali da imamo nadzor nad svojimi odločitvami, v resnici služimo nekemu drugemu, pred nami samimi skritemu nagonu. Če se vrnemo k prejšnji prispodobitvi o ladji, kjer smo se nemara še lahko tolažili, da veslo, pa čeravno neučinkovito, vsaj imamo, sedaj izgubimo še tega. Naš zavestni jaz je potemtakem le opazovalec boja med različnimi nagoni in afekti. Obvladovanje samega sebe zato ni rezultat avtonomne izbire, temveč učinek naravnih dejstev, ki so značilne za neko osebo.

Ta teorija o svobodni izbiri oziroma njenem zanikanju je za Nietzscheja temelj, na osnovi katerega ločuje ljudi. Če namreč o naših izbirah odloča naša psihofizična zgradba, tedaj so razlike med ljudmi nekaj, česar ne moremo pripisati našim zavestnim odločitvam, temveč naravnim dejstvom o nas samih. Nietzsche tudi dejansko deli ljudi po tem ključu, in sicer v dve skupini: v prvi so višji, odlični, uspeli ljudje oziroma gospodarji, v drugi pa ponesrečeni ljudje ali sužnji. V prvi so ljudje z zdravo in močno psihofizično zgradbo, v drugi pa ljudje s šibko in k zaničevanju človeškega življenja nagnjeno psihofizično zgradbo. Četudi se večinoma strinjamo, da je takšno razvrščanje zelo čudno, ga je vredno predebatirati tudi z dijaki in premisliti, katere razloge je mogoče navesti v njegovo podporo in katere proti. Za Nietzscheja samega ta delitev vsekakor predstavlja enega izmed temeljev njegove kritike morale in videli bomo, da nam celo takšno, vprašljivo pojmovanje lahko pomaga pri »šolskem« branju Kunderovega romana.

⁴ Friedrich Nietzsche: *Jutranja zarja*. Ljubljana: Slovenska Matica, 2004.

3. Ponazoritev branja *Neznosne lahкости bivanja* z Nietzschejevimi pojmovanji

Vrnimo se k Nietzschejevemu odlomku iz knjige *Ecce Homo* (gl. zgoraj). Iz tega odlomka in Nietzschejevega zanikanja svobodne volje sledi, da je življenjska naloga (ali poklicanost) nekaj, čemur se mora človek podrediti; je njegova usoda. Poleg tega je po Nietzscheju značilnost višjega človeka natanko v tem, da to poklicanost, to breme sprejme – da se ji za nobeno ceno ne izogne.

Na tem mestu velja omeniti, da se dijaki nemara ne bodo strinjali z idejo, da nismo svobodni dejavniki, še manj pa, da je mogoče na tej osnovi ločevati ljudi. Zato je nadaljnje skupno branje zgolj hipotetično. Rečeno drugače, učitelj lahko razvija kritično mišljenje tudi tako, da dijakom zastavi vprašanje: kaj pa če za hip privzamemo, da ima Nietzsche prav; kaj iz tega sledi? To nemara ni napačno, ker tudi v petem delu romana *Neznosna lahкость bivanja*, ki nosi naslov Lahkost in teža, preberemo nekaj Nietzschejevi usodi oziroma poklicanosti podobnega:

Če je ljudi sploh mogoče razvrščati v kakršnekoli kategorije, potem je to izvedljivo kvečjemu glede na notranje gnanosti, ki jih usmerjajo v to ali ono dejavnost, ki se ji potem posvečajo vse življenje. Noben Francoz ni enak sosedu Francozu. A vsi igralci na svetu so si podobni, v Parizu, v Pragi, v zadnjem podeželskem gledališču. Igralec je človek, ki je že v otroštvu pristal, da se bo vse življenje razkazoval anonimnemu občinstvu. Brez tega temeljnega pristanka, ki nima ničesar opraviti z nadarjenostjo, ki sega globlje od nadarjenosti, sploh ne bi mogel postati igralec. In na enak način je zdravnik človek, ki je pristal, da se bo vse življenje dosledno in brez ostanka ukvarjal s človeškimi telesi. Prav ta temeljni pristanek (nikakor pa ne nadarjenost ali spretnost) mu omogoča, da v prvem letniku vstopi v secirnico in šest let kasneje pride s fakultete kot zdravnik (prav tam, 234–235).

Malo naprej preberemo še, da je tudi Tomaž, glavni junak romana, premogel takšno poklicanost. O tem priča naslednji odlomek:

Ko je Tomaž prvič nastavil skalpel na kožo z narkozo uspavanega moškega in potem z odločno kretnjo zarezal vanjo ter jo z enim samim premočrtnim in natančnim potegom razparal (kot bi šlo za kos neživega blaga, plašč, krilo ali zaveso), ga je prešinil kratek, a intenziven občutek svetoskrunstva. In prav to ga je privlačilo! To je bil tisti globoko v njem zakoreninjeni »es muss sein!«, h kateremu ga ni pripeljalo nobeno naključje, noben primarijev išias, nič zunanje (Kundera 1991: 235).

Ali bi bilo na tej osnovi mogoče oceniti Tomaža? Priznati je potrebno, da so vprašanja, ki od dijakov zahtevajo oceno, utemeljeno izražanje stališč, zahtevna. Prav zato jim lahko branje s pomočjo nekoga drugega pomaga. Se pravi, dijakom je mogoče zastaviti vprašanje, ali bi lahko z Nietzschejevo pomočjo ocenili junaka. Ali je uspel; je nekdo, ki se ne boji sprejeti bremena lastne poklicanosti? Toda pri takšnih vprašanjih se moramo zavedati, da odgovori, četudi zavezujoči, niso dokončni. Razred mora vedno ohraniti možnost kritike vsakega odgovora, tudi če je ta učiteljev.

Prepričani ste lahko, da bo kakšen dijak slej ko prej postregel s citatom iz *Neznosne lahкости bivanja*: »da je imel Tomaž že od zdavnaj v želodcu ta nasilni, pompozni in strogi »es muss sein!« in da si je globoko v sebi na tihem želel spremembe težkega v lahko [...]» (prav tam, 238).«

Dijaki bodo skoraj gotovo odkrili, da se Tomaž odreče svoji poklicanosti in bodo to podprli z odlomki iz romana. Pisatelj tako priznava, da so k Tomaževi odločitvi veliko prispevali zunanji dejavniki (ruska okupacija Čehoslovaške itd.),

toda pravi vzrok je vendarle bil notranji. Tako kot je bil njegov »es muss sein« notranji, je bil notranji tudi upor zoper ta imperativ (prav tam).

Toda kaj to pomeni? Ali je to nekaj slabega in s kakšnega vidika? Z Nietzschejevega vidika najbrž je. Tomažu se je namreč po tem, ko je pustil službo zdravnika in se zaposlil kot pomivalec oken, »posvetilo, da je nastopil dolgotrajne počitnice (prav tam, 239).«

Počel je stvari, za katere mu ni bilo mar, in to je bilo čudovito. Nenadoma je razumel srečo ljudi (dotlej jih je vedno pomiloval), ki opravljajo poklic, h kateremu jih ne žene noben notranji »es muss sein!« in ki ga lahko izbrišejo iz misli tisti hip, ko zapuste delovno mesto. Doslej ni še nikoli izkusil te blažene brezbriznosti. Če se mu na operacijski mizi kdaj ni vse posrečilo, tako kot je želel, je bil zavoljo tega ves iz sebe in po več noči ni zatisnil očesa. Pogosto ga je minilo celo veselje do žensk. »Es muss sein!« njegovega poklica je bil kot vampir, ki mu je sesal kri (prav tam).

Toda čeravno je to z Nietzschejevega vidika nekaj slabega, bo nas v resnici zanimalo, kaj mislijo dijaki in kako svoje misli utemeljujejo. Ali je mogoče Tomaževo dejanje kako opravičiti? Ali ni sreča, ki jo je odkril kot pomivalec oken, morda nekaj dobrega? Učitelj se mora na tej točki zavedati, da lahko skupno branje odpre nove probleme; denimo problem sreče, problem dobrega ipd. Tudi ob teh problemih je lahko predstavitev Nietzschejevih stališč zanimiva, denimo njegovo radikalno zavračanje stremljenja po sreči. Razprava s tem stališčem je za dijake vsekakor zanimiva izkušnja, zlasti v času, ko nas s srečo v pomenu Tomaževih počitnic bombardirajo z vseh strani.

4. Preverjanje branja *Neznosne lahkosti bivanja* z Nietzschejevimi pojmovanji

V kolikor bi se ob branju *Neznosne lahkosti bivanja* lotili razprave o sreči in dobrem, predlagam, da dijaki o teh pojmi predhodno razpravljajo pri pouku filozofije. Zanje dostopne in zanimive so predvsem rešitve Aristotela, Epikurja in utilitaristov. Branje romana s pomočjo Nietzscheja lahko tako vodi tudi v razpravo s temi rešitvami, še posebno pa z Epikurjem in utilitaristi. Zlasti slednjim bi Nietzsche še kako oporekal. Toda do vsega tega morajo priti dijaki sami, drugače izobraževanje v smislu kritičnega mišljenja nima smisla. A da lahko do tega pridejo, jim mora učitelj podrobneje predstaviti Nietzschejevo pozicijo, seveda pa ne tudi vseh implikacij in posledic, ugotavljanje slednjih mora ostati naloga dijakov.

Kakšna je torej Nietzschejeva pozicija? Leiter, denimo, v Nietzschejevih delih izbrska pet poglavitnih kriterijev ali dejstev o naši naravi, po katerih je mogoče nekoga umestiti v Nietzschejev višji tip in kot bomo videli presojati tudi o pojmu sreče. Ti so:

1. Višji tip človeka je samotni (samostojen) in jemlje druge le kot sredstvo za doseg svojih ciljev (projektov).
2. Višji človek je nekdo, ki išče bremena in odgovornost, kajti priganja ga uresničenje lastne poklicanosti.
3. Višji tip je v osnovi zdrav in hitro okreva po življenjskih neuspehih. Značilnost višjega človeka je potemtakem, da ima okus za tisto, kar je zanj dobro.
4. Višji tip človeka pritrjuje življenju, kar pomeni, da je pripravljen hoteti večno vračanje lastnega življenja. Gre torej za idejo o večnem vračanju enakega.

5. Za višji tip človeka je značilno posebno obnašanje do drugih in zlasti do sebe: spoštuje, celo poveljuje samega sebe. To pomeni, da je za Nietzscheja biti višji tip v osnovi stvar odnosa oziroma drže.

A

O vseh točkah z gornjega seznama tukaj ne bomo razpravljali, čeravno je to v razredu priporočljivo. Ker smo o drugi točki že razpravljali, preidimo k četrti oziroma vprašanju večnega vračanja. Kundera sicer misli, da pomeni večno vračanje nenehno ponavljanje sveta, s čimer nekoliko zgreši Nietzschejevo idejo. Toda ta napačna razlaga sploh ni usodna, saj dejansko ničesar ne spremeni.

Nietzsche v *Onstran dobrega in zlega*⁵ o večnem vračanju razmišlja takole:

Kdor si je kakor jaz s kakšnim skrivnostnim poželenjem dolgo prizadeval zamisliti se v globino pesimizma in ga rešiti iz na pol krščanske, na pol nemške ožine in preproščine, v kakršni se je nazadnje predstavil temu stoletju, [...], ta si je mogoče že s tem, ne da bi pravzaprav hotel, odprl oči za obrnjeni ideal: za ideal najobjestnejšega, najbolj življenjskega in najbolj svet potrjujočega človeka, ki se je naučil shajati in pobotati ne samo s tem, kar je bilo in je, temveč hoče znova imeti *tako, kakor je bilo in je*, za vse večne čase, nenasitno vpijoč da capo, ne samo sebi, temveč vsej skladbi in igri, in ne samo igri, temveč pravzaprav tistemu, ki mu je potrebna ravno ta igra – in jo naredi potrebno: ker je venomer znova potreben sebi – in se naredi potrebnega – – Kako? In kaj ni to – *circulus vitiosus deus*? (*Onstran dobrega in zlega*: 56).

Iz odlomka je razvidno, da Nietzschejev uspeli tip človeka predvsem pritrjuje življenju in da to potrjevanje, če ga povežemo z večnim vračanjem, ne pomeni nič drugega kakor sprejemanje vsega našega življenja, kakršno je in hkrati hotenje, da bi se še enkrat ponovilo natančno tako, kot je – oziroma da bi se večno tako ponavljalo. Ne gre torej za dejansko ponavljanje sveta, temveč za pritrjevanje življenju, kakršnega smo živeli in ga – če bi nam bila dana še ena priložnost – pod nobenimi pogoji ne bi želeli živeti drugače.

Vprašanj, ki nam ob tem stališču padejo na pamet za razpravo v razredu, je veliko. Kako ga bodo sprejeli dijaki? Ali to pomeni, da se ne smemo nikoli zmotiti, si nikoli želeli, da bi kaj popravili? Če bi dijake zanimalo, jim lahko učitelj postreže z Voltairovimi ali Popperjevimi razmišljanji o zmotljivosti kot pogoju za strpnost ipd. Seveda pa je to stvar odločitve.

Kakorkoli, zapisanost večnemu vračanju za Nietzscheje ne pomeni izogibanja bolečini, boju ali česa podobnega, ampak pomeni pritrjevanje našim izbiram, četudi niso vedno vodile do prijetnih posledic (Leiter 2002: 120).

Prijetne posledice so gotovo nekaj, kar Nietzsche na vse kriplje zavrača, in prav to je točka, na kateri lahko dijaki pričnejo raziskovati razlike v pojmovanjih sreče med Nietzschejem in, denimo, utilitaristi, po katerih moramo vselej delovati tako, da bodo posledice naših dejanj čim večja sreča, korist ali ugodje za večino vpletenih. Nietzsche se namreč na takšno srečo požvižga.

⁵ Friedrich Nietzsche: *Onstran dobrega in zlega*. V: F. Nietzsche: *Onstran dobrega in zlega; H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1988.

B

To raziskovanje in primerjavo je nemara še lažje opraviti ob prvi točki gornjega seznama, to je ob vprašanju samotnosti (samostojnosti), ki je po Nietzscheju prav tako kriterij delitve ljudi. Ta točka je še posebno zanimiva, ker jo je mogoče povezati tudi z razmislekom o bližini in razdalji (med ljudmi), torej tudi s tematskim sklopom na letošnji splošni maturi iz književnosti.

V *Neznosni lahkosti bivanja* je veliko opisov, ki kažejo na napetost med posameznikom in skupnostjo in ki sprožajo vprašanje bližine in razdalje med ljudmi. Oglejmo si odnos med Terezo in njeno materjo:

Mati se glasno usekuje, nadvse rada streže ljudem s podrobnostmi svojega spolnega življenja, širom razkazuje svoje umetno zobovje. S presenetljivo spretnostjo si zna z jezikom sneti protezo, pri tem pa ji zgornja čeljust v širokem nasmehu pade na spodnje zobe, tako da je naenkrat videti prav grozljiva. [...] Danes je njena nesramežljivost do kraja radikalna, kot bi hotela s to prostodušnostjo življenju kar najbolj slovesno pokazati fige in širom razglasiti, da sta mladost in lepota, ki ju je bila tolikanj precenjevala, v resnici brez vsake vrednosti (Kundera 1991: 59).

V nadaljevanju zvemo, da se mati maščuje Terezi, ker vidi v njej krivca za svojo bedno eksistenco. Tako je nekoč Terezi, ko je ta še stanovala pri njej, hotela vbiti v glavo, da se ne sme zaklepati v kopalnico, saj je njeno telo enako vsem drugim in zato nima pravice do sramežljivosti (prav tam 73). Ko je mati ugotovila, da Terezo izgublja, ji je pričela pošiljati jadikujoča pisma. »V njih je tožila nad možem, nad delodajalcem, nad zdravjem, nad otroki in zaklinjala Terezo, češ da je edino bitje, ki ji je še ostalo na svetu (prav tam, 78).«

Poleg tega imamo v romanu opravka tudi s pojavi, ki se ne nanašajo izključno na odnos med posameznimi ljudmi, temveč zadevajo družbo kot celoto:

Varšava, Dresden, Berlin, Köln, Budimpešta so bili strahotno porušeni med zadnjo vojno, a njihovi prebivalci so jih po vojni znova zgradili in zvečine skrbno rekonstruirali stare mestne četrti. Pražane so ta mesta navdajala z manjvrednostnimi občutki. Edina znamenita stavba, ki jim jo je uničila vojna, je bila prav staromestni magistrat. Odločili so se, da ga za vse večne čase ohranijo kot razvalino [...]. Tereza je opazovala porušeni magistrat in naenkrat jo je klavni prizor spomnil na mater: enaka perverzna potreba, da povsod razkazuješ svoje ruševine, da se bahaš z grdostjo, da obešaš svojo revo na veliki zvon, da razgaljaš štrcelj odrezane roke in vsakogar siliš, da si ga ogleda. Zadnje čase jo vse spominja na mater. Zdi se ji, da materin svet, ki mu je ubežala pred dobrimi desetimi leti, prihaja za njo in jo z vseh strani obkoljuje (prav tam, 165).

Tereza se torej hoče iztrgati iz sveta, v katerem je kazanje lastne reve nekakšna norma. Prav zato se zateka k branju, kajti knjige jo ločujejo od okolja in drugih deklet (prav tam, 61); dokončno pa se je lahko iztrgala šele pomočjo ljubezni: ta je »postala vir energije, ki ga ne bo izčrpala do konca življenja (prav tam, 66).«

Kako bi z Nietzschejem razložili to Terezino prizadevanje? Po njegovem je znak uspelega človeka tudi razdalja, ki jo goji do drugih ljudi. O tem denimo priča naslednji odlomek iz *Onstran dobrega in zlega*: »Vsak izbran človek nagonsko hlepi po svoji trdnjavi in domačnosti, kjer je rešen množice, številnih, pretežne večine, kjer sme, kot njihova izjema, pozabiti pravilo »človek« (Onstran dobrega in zlega: 26).«

Podobno govori tudi odlomek iz dela *H genealogiji morale*⁶:

Kajti tako je: pomanjševanje in izenačevanje evropskega človeka skriva *našo* največjo nevarnost, kajti ta pogled utruja ... Danes ne vidimo ničesar, kar hoče postati večje, slutimo, da gre vedno bolj navzdol in navzdol v tanjše, dobrodušnejše, pametnejše, prijetnejše, povprečnejše, ravnodušnejše [...] (*H genealogiji morale*: 12).«

Opazk o takšnem pomanjšanju človeka v Nietzschejevih delih mrgoli. Njihov skupni imenovalac je po eni strani umanjkanje razdalje med ljudmi in vsesplošno izenačevanje, po drugi strani pa hlepenje po koristi, udobnosti, ceneni zabavi oziroma sreči. Toda posledica tega je vedno večja brezčutnost, prostodušnost, razvajanost, brezsramnost, sovraštvo do vsakogar, ki bi hotel kaj več, se v čem odlikovati ali v imenu drugačnih vrednot izstopiti iz povprečja množice. To so torej Nietzschejevi razlogi, zaradi katerih zavrača prizadevanje po (utilitaristični) sreči.

Toda, ali so dobri? Ali je utilitariste zares mogoče tako enostavno ovreči? Dijaki bodo lažje presodili, če se bodo seznanili še s kakšno razlago Benthamovih in Millovih stališč ali odlomkov iz njunih spisov, ki so dostopni v reviji *Filozofija na maturi*, v Palmerjevi knjigi *Ali središče drži?*, v učbeniku *Filozofija za gimnazije* in še kje.

4. Sklep

Zgoraj smo rekli, da branje Kunderinega romana z Nietzschejem sproža kopico zanimivih in perečih vprašanj, o katerih je mogoče razpravljati. To seveda ne pomeni, da želimo takšno branje predstaviti kot normo – daleč od tega. Odkrito priznavamo, da je ocenjevanje junakov romana z vidika Nietzschejevih kriterijev enostransko, toda upam, da nam je uspelo pokazati, da to ni primarni cilj razvijanja kritičnega in ustvarjalnega mišljenja v okviru sodelovanja med književnostjo in filozofijo. Bistvo je v tem, da nek vidik nekoliko olajša samostojno razmišljanje, spodbuja odpiranje problemov, razpravo o njih, nizanje razlogov za svoja stališča, navajanje na razumno razpravo in postavljanje novih problemov.

Branje z Nietzschejem je v tej luči zanimivo tudi zato, ker so njegovi kriteriji izjemno vprašljivi. Na ta način dijaki lažje doumejo, da pri branju in kritičnem mišljenju ni svete resnice ali ene same interpretacije in da je mogoče tudi znane in priznane avtorje podvreči kritiki. Če se bodo dijaki lotili premisleka o kriteriju (v našem primeru Nietzscheja) bodo bržčas odkrili, da se nam v demokratičnih družbah, ki temeljijo na enakosti vseh ljudi, vsakršno ločevanje, zlasti takšno, ki je utemeljeno na naravnih danostih, zelo upira. To bodo tudi poskušali utemeljiti. Takšnim kriterijem se bodo najbrž čudili tudi v konkretnih situacijah – ali lahko, na primer, zamerimo komu, ki se je tako kot Tomaž odrekel poklicanosti, če vemo, da je bil pred tem izpostavljen terorju totalitarnega režima?

Toda v Nietzschejevi kritiki morale lahko kljub tem povsem upravičenim dvomom vendarle zasledimo tudi neko premisleka vredno rdečo nit, ki se kaže v

⁶ Friedrich Nietzsche: *H genealogiji morale*. V: Friedrich Nietzsche: *Onstran dobrega in zlega; H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1988.

njegovem zavračanju sreče. Moralo »šibkih, neposrečenih ljudi« namreč kritizira predvsem zato, ker ta morala izenačuje dobro in koristno.

Seveda obstaja cela vrsta različnih moral koristnosti, med katerimi so velike razlike. Toda zdi se, da danes tako v javnem kot zasebnem življenju vse bolj prevladuje najbolj groba različica te morale. Ker so prav dijaki tisti, ki šele vstopajo v ta svet, se zdi pomembno, da o pojavih, ki so jim in jim bodo izpostavljeni, razmislijo in si o njih ustvarijo lastno stališče. Nemara je prav zato lotevanje razmisleka o življenjskih problemih s pomočjo šokantnih idej, kakršne so Nietzschejeve, dobrodošlo.

Literatura

Kundera, Milan, 1991: *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Leiter, Brian, 2002: *Nietzsche on Morality*. London in New York: Routledge Philosophy GuideBooks; Routledge.

Nietzsche, Friedrich, 2004: *Jutranja zarja*. Ljubljana: Slovenska Matica.

— —, 1988: *Onstran dobrega in zlega; H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska Matica.

— —, 1989: *Somrak malikov; Primer Wagner; Ecce Homo; Antikrist*. Ljubljana: Slovenska Matica.

Maruša Avguštin
Radovljica

ARJAN PREGL

Članek predstavlja ilustratorski opus Arjana Pregla (1973), za katerega je značilna sproščena raba raznih slikarskih prijemov in izrazita raba črt. Vnašanje slik domačih in tujih avtorjev v ilustrirane prizore pa razkriva njegovo izvirno različico širjenja ilustratorske pripovedi. Tako ustvarja minimalistično oblikovane interjerje in hkrati mlademu bralcu kakor mimogrede in neobvezno ponuja širše vedenje o slikarstvu.

The article introduces the author's opus of illustrations, which is characterised by its relaxed use of various painting approaches and an explicit use of lines. Imported pictures of foreign and Slovene authors into illustrated scenes reveal his unique style of expanding an illustrated story. That is how he creates minimalistically shaped interiors and simultaneously and unobtrusively offers a young reader broader knowledge about the art of painting.

Če bi iskali podobnost med slikami in ilustracijami Arjana Pregla, bi jo morada najprej odkrili v sproščeni rabi raznih slikarskih prijemov in izraziti rabi črt. Vnašanje slik domačih in tujih avtorjev v ilustrirane prizore pa razkriva njegovo izvirno različico širjenja ilustratorske pripovedi. Tako ustvarja minimalistično oblikovane interierje in hkrati mlademu bralcu kakor mimogrede in neobvezno ponuja širše vedenje o slikarstvu. Pri tem ga odlikuje zmožnost, da na avtorsko prepoznaven način prepričljivo ponazarja razne slogovne smeri, tudi ko, na primer, humorno in ironično interpretira religiozno sliko, in s tem ilustriranemu besedilu dodaja posebno razsežnost. Pri upodabljanju prostora uporablja tako barvo kakor črto na minimalističen način. Snov pogosto podaja skicozno in v prizorih neredko hkrati uporablja minimalistične, popartistične in stripovske prijeme, pa ti vendarle ostanejo homogeni – skicoznost in lahkotnost avtorjevih risarskih potez stopnjuje njihovo živost.

Človeška širina in intelektualna odprtost omogočata Arjanu Preglu, da interpretira zelo različne vsebine. V knjižni obliki ga spoznavamo v pesmih za odrasle (Klemen Pisk, *Mojster v spovednici*), v literarnih besedilih za otroke (*Zvezda s čepico* in *Male oblačne zgodbe* Slavka Pregla in *Pobarvana hiša* Barbare Habič) in za mladino (*Usodni telefon* in *Spričevalo* Slavka Pregla in *Kozličkova klapa* Bogdana Novaka). Razen v slikarjevih ilustracijah za *Mojstra v spovednici*, ki so pravzaprav svobodne abstraktne ploskovite risbe s tušem (s pesnikom sta jih izbrala

iz slikarjeve skicirke za opremo pesmi), prevladuje v drugih delih figuralna pripoved z duhovito karakterizacijo oseb. Avtorju to največkrat uspe le z nekaj črtami, v katere zajame literarno pripoved z raznovrstnim razburljivim in zabavnim dogajanjem. Ilustratorjeva posebnost so tudi miniaturne risbe, ki pa zaradi formata niso nič manj izrazne. Poleg tega avtor z njimi poživlja razgibanost strani v knjigi.

Ilustracije Arjana Pregla so privlačne tako za otroke in mladostnike kakor za odrasle, ki znajo pri sproščeni interpretaciji pisateljevih besed uživati v lahkotnosti in posebnosti njegovih likovnih ponazoritev.

Zahtevni ilustratorski nalogi, ki mora izhajati iz besedila in upoštevati sprejemljivost bralca ter pri tem ohraniti avtorsko prepoznavnost likovnega izraza, je Arjan Pregl nemara kos tudi zato, ker v delu resnično uživa. Zdi se, da mu je pri tem v veliko pomoč še vedno živa otroška domišljija oziroma spomin na otroško in mladostniško doživljanje sveta. Zato neobremenjeno povezuje profesionalno likovno znanje z otroškimi predstavami in to mu med našimi ilustratorji zagotavlja svojsko mesto in priljubljenost pri bralcih in avtorjih, katerih dela ilustrira. Zgodbe Slavka Pregla sin Arjan nemalokrat spreminja z nakazanimi portretnimi oznakami protagonistov v nekatere družinske nadaljevanke. Na sodoben, skicozen ilustratorski način prepričljivo izraža pisateljevo prijazno naravo, ki se kaže v humorju in nevsiljivi vzgojnosti njegove literarne govorice.

Sprehod po ilustratorskem opusu Arjana Pregla odkriva njegovo zmožnost najti za vsakršno snov svežo likovno spremljavo. Z variiranjem barvnih in črno-belih ilustracij raznih formatov, razmeščenih po straneh knjige, in z uporabo črnega tusa in barv na slikarski ali risarski način gradi ritmično razgibane kompozicije, ki podpirajo besedilo in stopnjujejo dinamiko dogajanja. *Zvezda s čepico* vsebuje vse bistvene značilnosti njegovega ilustratorskega odnosa do besedila. Že na naslovnici knjige poudari na subtilen in otrokom sprejemljiv način poetično zasnovano zgodbo, ki govori o smrti.

V *Malih oblačnih zgodbah* išče zgodbam prilagojene kolorirane in črno-bele likovne ponazoritve, kmečko okolje pa okarakterizira z bolj robustnimi črno-belimi ilustracijami, ki spominjajo na otroško risbo. Najbolj privlačna je barvna naslovnica knjige, ki kot nekakšen triptih povzema večino zgodb.

Za *Usodni telefon*, dramatično zgodbo najstnikov, ki obravnava tudi njihovo uporništvu in delikventnost, je Arjan Pregl svoj ilustratorski rokopis razširil z vrsto novosti. Že znanim, malce karikiranim tipom oseb je dodal številne nove. Vnesel je razne ekspresivne obrazne tipe in figure, novo pa je tudi obravnavanje prizorišč s t. i. filmskim kadriranjem. Kompozicija postaja bolj ploskovita in raste v višino, v stripovskih oblačkih se pojavljajo risbe, ki ponazarjajo misli oseb, disproporciji figur stopnjujejo vtis napetosti dogajanja. Ilustratorjeva govorica v tehniki gvaša in črne obrisne risbe zahteva od mladega bralca nekaj več sposobnosti branja tako podane likovne govorice.

Spričevalo je Arjan Pregl ilustriral samo s svinčnikom in z njim dosegel napeto, pogosto mračno ozračje s kriminalnostjo obarvane povesti. V to ilustratorsko pripoved je doslej vnesel največ elementov moderne umetnosti, tako z deformiranjem figur kot z raznimi perspektivnimi pogledi v nekaterih prizorih, ki tekmujejo s filmsko kamero. Stripovskih rešitev in humorja je v njih bolj malo, opazne so sledi oparta in poparta. Pestrost in učinkovitost ilustracij je dosegel s kontrastiranjem med belimi in na razne načine strukturiranimi črnimi površinami. Filmski kadri prikazujejo protagoniste v posameznih scenah in stopnjujejo tesnobno napetost

dogajanja. Šele ko primerjamo razmeroma majhne ilustracije v knjigi z večjimi v reviji *PIL PLUS* na različno toniranih barvnih osnovah, odkrijemo, kako pomemben je format reprodukcij za čim bolj avtentičen izraz, ki pa ga imajo v celoti le originali. Preglove ilustracije *Spričevala* bi sodile med dela sodobnih flamskih ilustratorjev, ki so bili letos predstavljeni v Bologni, ne na knjižnem sejmu, temveč v knjižnici v središču mesta. Njihova nelepa, vendar izrazno močna ilustracija velja za nekakšno alternativo osrednji ilustratorski razstavi bolonjskega sejma otroških knjig, ki jo med drugim vse bolj obvladuje azijska ilustracija.

Za ilustracije *Kozličkove klape* Bogdana Novaka je Arjan Pregl spet uporabil kombinacijo barvnih in monohromnih ilustracij, ki se navezujejo na nekatere njegove že znane karikirane like iz drugih, minimalistično, monohromno oziroma v barvi predstavljenih zgodb. Notranje platnice prinašajo novost s črno-belimi stripovskimi ilustracijami, ki segajo v živi rob lista in podobno kakor kolaž filmskih kadrov predstavljajo celotno dogajanje. Ironični pisateljev humor je ilustrator zelo inventivno ponazoril s poročno sliko neveste brez glave v starinskem okviru. Poleg vsebinsko izvirne interpretacije besedila je morda hotel opozoriti na konkretnost otroških predstav, ki so drugačne od dojemanja odraslih.

Pobarvana hiša, slikanica, ki jo je Arjan Pregl tudi sam oblikoval, z živahno barvitostjo v akrilu in s kolažema na mah prestavi bralca v igriv otroški svet. V slikanici ni opustil nobene značilnosti svojega likovnega izraza, vendar mu je s kolažem in z barvo dodal povsem novo razsežnost. Pripoved Barbare Habič sloni na osrednjem dogajanju barvanja hiše, pri čemer sodeluje vsa družina. Arjan Pregl je zgodbo z izvirnim oblikovanjem spremenil v atraktivno igro in vanjo vključil vrsto slikovitih in zabavnih podrobnosti. Dežne kaplje, čebele, oblaki in drevesa, izrezani iz pobarvanega kartona, vkomponirani v naslikane in narisane prizore, so slikarjeva izjemna likovna stvaritev, ki jo je zmožel uresničiti s svojo otroško senzibilnostjo in z velikim ustvarjalnim žarom. Švedska raziskovalka slikanic Marija Nikolajeva, ki jo po tovrstnih razpravah poznamo tudi pri nas (*Otrok in knjiga* 59, 2004), bi *Pobarvano knjigo* nedvomno uvrstila med odlične primere tistih otroških slikanic, ki so z raznolikostjo podob in strnjenostjo likovno-besedne celote posebno primerne za skupno ustvarjalno branje otrok in odraslih. S *Pobarvano knjigo* je avtor začel novo poglavje svoje ilustratorske ustvarjalnosti.

Z ilustracijami k drobnim vsakdanjim družinskim prigodam Slavka Pregla z naslovom *Varja se pogovarja*, ki v nadaljevanjih izhajajo v tržaškem mladinskem mesečniku *Galeb* (2005/2006), se Arjan Pregl vrača k manj zahtevni, a ne manj sveži ilustratorski spremljavi besedila s črtno risbo in z barvo. Prijaznemu in duhovitemu pogovarjanju med dedkom in vnučko dodaja množico likovnih domislic, ki kdaj pa kdaj z vnašanjem elementov evropskih slikarskih mojstrov bogatijo pripovedi. Zdi se, da se Arjan Pregl lahko polno izrazi tako s skicozno humorno risbo kakor s temačno slikovno govorico ali z živo, igrivo ilustracijo, ki s kolažem spominja na otroško sestavljanke.

Arjan Pregl je zlasti z ilustriranjem *Spričevala* in *Pobarvane hiše* pokazal dvoje povsem različnih kvalitetnih likovnih prijemov pri obravnavi literarnih predlog. Z njima se nedvomno uvršča med tiste mlade ilustratorje, ki jim besedna predloga narekuje ilustratorski izraz, ki prinaša na slovensko ilustratorsko sceno svežino in novosti. To je na njej že daljnega 1978 pogrešal, kljub poudarjeni kvaliteti in pestrosti naše ilustracije, prof. Marijan Tršar (*Otrok in knjiga*, 1978).

Arjan Pregl

Rodil se je 3. julija 1973 v Ljubljani. Leta 1998 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (mentorja prof. Metka Krašovec in prof. Bojan Gorenec). Zadnji semester podiplomskega študija slikarstva obiskoval na IUP (Indiana University of Pennsylvania, ZDA). Za tem je vpisal magistrski študij in ga leta 2004 končal (mentor prof. Lojze Logar).

Ilustrirane knjige

- 2002 – Klemen Pisk: *Mojster v spovednici*, Modena.
- 2003 – Slavko Pregl: *Zvezda s čepico*, Mladika.
- 2004 – Slavko Pregl: *Male oblačne zgodbe*, Mladika.
- 2004 – Slavko Pregl: *Usodni telefon*, Prešernova družba.
- 2005 – Slavko Pregl: *Spričevalo*, Mladinska knjiga.
- 2005 – Bogdan Novak: *Kozličkova klapa*, Miš.
- 2006 – Barbara Habič: *Pobarvana hiša*, Arkadija.

Ilustracije objavlja v literarnih revijah za mladino in otroke *Kekec* (sezona 2002/2003, 2003/2004, 2005/2006), *PIL PLUS* (sezona 2004/2005) in v reviji *Galeb* (sezona 2005/2006).

Priznanje za ilustracije

2004 Priznanje Hinka Smrekarja na 6. bienalu slovenske ilustracije za *Zvezdo s čepico*.

ODMEVI NA DOGODKE

večernica ZA LETO 2005

Letos je bila podeljena že 10. večernica. Nagrado za najboljše slovensko mladinsko literarno delo, izdano v letu 2005, je prejel **Dušan Dim** za roman ***DISTORZIJA***. Slavnostna podelitev je bila tudi tokrat del programa tradicionalnega srečanja slovenskih mladinskih pisateljev Oko besede, ki je potekalo 17. in 18. novembra 2006 v Murski Soboti. Nagrado je podelil Tomaž Ranc, direktor Časopisno-založniškega podjetja Večer, ki je pokrovitelj nagrade.

Žirija v sestavi Tone Partljič (predstavnik Društva slovenskih pisateljev), predsednik in članice dr. Vida Medved Udovič (predstavnica Podjetja za promocijo kulture Franc-Franc), Ida Mlakar (predstavnica Zveze bibliotekarskih društev Slovenije in Slovenske sekcije IBBY), Petra Vidali (predstavnica Časopisno-založniškega podjetja Večer) in Darka Tancer-Kajnih (predstavnica revije *Otrok in knjiga*) je več kot štiri mesece prebirala lanskoletno bero izvirnih knjig za otroke in mladino. V mesecu oktobru je nominirala pet finalistov:

Dušan Dim: *Distorzija* (Cankarjeva založba, zbirka Najst)

Barbara Gregorič Gorenc: *Tri pike ...* (založba Viharnik)

Slavko Pregl: *Spričevalo* (Mladinska knjiga, Knjižnica Sinjega galeba)

Janja Vidmar: *Fantje iz gline* (Mladinska knjiga, zbirka Odisej)

Danila Žorž: *Izkop* (Karantanija, zbirka Najhit)

Nagrajenca je žirija izbrala na zadnji seji 9. novembra. Ob razglasitvi je podala naslednjo utemeljitev:

Silovita in eruptivna, s čustvi nabita, iskrena in prepričljiva pripoved Dušana Dima je prvenec, ki ga je avtor namenil mladim, ki se navdušujejo nad glasbo, zlasti nad punkom. Vendar zaradi svoje univerzalnosti presega generacijske okvire, saj punk, četudi v ospredju romana, za njegovo sporočilnost niti ni tako zelo pomemben, kar je razvidno že iz večpomensko zastavljenega naslova. Distorzijo, ki v medicini

Janja Vidmar, Danila Žorž, Barbara Gregorič Gorenc, Slavko Pregl in Dušan Dim



označuje izvin, pretrganje sklepnih vezi, v glasbi pa poseben kitarški efekt, lahko v prenesenem pomenu razumemo kot izrazit in skrajn napor, ki je pogoj za preseganje izjemne situacije, v kateri se znajde tudi glavni junak romana, petnajstletni Piksi: gimnazijec, upornik, umetnik, sin proletarskih staršev, prebivalec ljubljanskih ulic in punkovski zanesenjak.

Glasba je za Piksija več kot zgolj zabava: je način samorealizacije, iskanje lastne identitete ter ustvarjalno dejanje, ki mu ga hladna in odtujena družina pa tudi širše okolje noče priznati. Fant mora za dosego svojega cilja premagati številne zunanje in notranje prepreke: opraviti s šibko samopodobo, se soočiti s svojo spolno vlogo, vztrajati kljub neodobravanju in nezaupanju družine ter posmehu vrstnikov, preseči ljubezensko razočaranje in odkriti, kaj je v odnosu pristno in kaj ponarejeno, opraviti s čustveno izpraznjeno in prenarejeno glasbeno konkurenco, poleg tega pa se znajti še v številnih finančnih težavah, zgladiti odnose med člani skupine in se ob tem tudi sam učiti sprejemanja sebe in drugih.

Roman je tako v pravem pomenu besede razvojni: protagonist ob skrajnih naporih, s trmasto zagnanostjo in odpovedovanjem doživi pomembno notranjo preobrazbo: v sebi odkrije trdnost, ki temelji na moči lastne kreativnosti. Takšna intimna preobrazba pa se seveda ne manifestira kot klasični srečni konec.

Eruptivnost in prepričljivost zgodbe najde svoj optimalen izraz tudi v slogu. Avtor Distorzije ne izumlja jezika, da bi se priličil domnevni mladosti, njegov jezik se zdi enako avtentičen ter hkrati izčiščen in skoncentriran, kot njegova tematska izbira.

Tudi tokrat ponatiskujemo intervjuje z nominiranci, ki jih je – že tradicionalno – v tednu pred razglasitvijo nagradjenca objavljal časnik *Večer*.

Prispevki s **simpozija o mladinski književnosti v osnovnošolskih berilih**, ki ga je revija *Otrok in knjiga* pripravila v okviru 11. srečanja Oko besede, bodo objavljeni v naslednji številki.

FANTJE IZ GLINE – ZGODBA O NESKONČNEM ISKANJU LJUBEZNI

Janja Vidmar: »*Mladinska literatura je ogledalo, v katerem ob vsakem branju vnovič uzremo sebe. In kar vidimo, nam, razumljivo, ne ugaja.*«

Poleg zabavnih težav z odraščanjem, med katerimi so morda še najhujši mozolji, ste se tudi tokrat lotili resnih problemov, povezanih s samopodobo mladostnika ter z njegovim odnosom do sveta v najširšem smislu. Čeprav je na prvi pogled rdeča nit vašega romana Fantje iz gline homoseksualnost, pa se ob natančnejšem branju zdi, da je omenjena tema le platno, na katero je projicirana zgodba o ujetosti v brezizhoden svet videzov,

samoumevnih »resnic« in puhlic vseh vrst, v katerem je popolna odtujenost med ljudmi razumljiva.

Hm, vse je igra videzov. Vi, jaz, upanje, ljubezen, iskanje. Odtujenost postaja orožje, ki ga uperjamo drug v drugega. V bistvu je modno biti zblojen, razpet, dekadenten. Z literaturo je podobno kot z boleznijo. Kakovostno brezupna bolezen je odraz visokega standarda. Razvitejše države premorejo kompleksnejši razkroj črev, ker ga omogoča blagostanje. Indijci, recimo, skorajda ne poznajo nič bolj urbanega od kolere. Mladinska literatura je ogledalo, v katerem ob vsakem branju vnovič uzremo sebe. In kar vidimo, nam, razumljivo, ne ugaja. Oba glavna junaka sta v bistvu žrtveno jagnje sistema, ki nas po eni strani sili v povnanjenost odnosov,

po drugi pa v poglobljanje lastne biti, kozmosa in kar je še metafizičnih silnic. *Fantje iz gline* so brez dvoma naporno branje, knjiga tudi ni bila mišljena kot čtivo za oddih. K sreči je v knjižnicah na voljo tudi v oddelkih za odrasle, tako da si lahko svojo sodbo oblikujejo tudi tisti, ki redkokdaj zavijejo med police z mladinsko prozo. Je pa hec s tole tako imenovano 'mejno' literaturo, ki naj bi brisala meje med literaturo za mlade in ono za odrasle. Zbirko Najst in Odisej, v kateri je izšla tudi moja knjiga, berejo že otroci v drugi triadi osnovne šole in kar se tiče, ne le njihove bralne kondicije, temveč tudi sposobnosti umevanja besedila oziroma, preprosto, branja z razumevanjem (seveda tudi zahvaljujoč dobrim mentorici in mentorjem), nedvomno prekašajo svoje starše, pritrjene na lahkotne serijale Daniele Steel in Sidneya Sheldona.

Tudi ob branju romana se ni mogoče izogniti občutku, da zelo dobro poznate težave in razmišljanja sodobne mladine. Od kod prihaja vedenje? Iz izkušenj, študija?

Preprosto gre zato, da sem poklicna mladinska pisateljica in moja dolžnost je dobro poznati svoje delo, podobno kot morajo svoje delo dobro poznati v drugih poklicih. Še posebej, ker v svojih socialnopsiholoških romanih ubesedujem tematiko, ki potrebuje zares mogočne temelje, četudi se zdi kdaj izrisana zgodba kot nekakšen kroki. Včasih kdo zmotno misli, da se gre do abstraktno umetnost tisti, ki nimajo pojma o slikarstvu in znajo zgolj naslikati moder kvadrat in rumeno kroglo ter sliko poimenovati Kontemplacija prostozidarjev. Tako se zdi nekaterim v jarmu ta zaresnih, človeka osmišljujočih se služb, da mladinski avtorji, podobno kot harekrišnovci, samo afne guncamo. Napaka.

V nekaterih krogih veljate za mojstrico literarne provokacije, saj vam svet mla-

*dih predstavlja vse kaj drugega kot varno idiliko mladostniških pustolovščin. Ste se tudi pri tem romanu morali soočiti s pritiski in poskusi cenzure, kot se je to zgodilo pri *Princeski z napako*?*

Po mojem je homoseksualni lobi premočan, da bi se kdo poskusil usajati, češ, a zdaj nam boste pa še pedre prodajali kot prvorazredno drugačnost. Ker se je treba zavedati, da je tudi v sklopu drugačnosti hierarhija. Najprej matere samohranilke in invalidi, sledijo razne manjšine in nevladne organizacije, medtem ko si homoseksualci s klošarji in narkomani delijo dno lestvice priljubljenosti drugačnih oziroma drugače enakopravnih. Ampak nikoli se ne ve. Na *Princesko z napako* se je plaz usul šele 6 let po izdaji. *Fante iz gline* tako čaka še razmeroma dolga kariera v ilegali. Čeprav v knjižnicah zelo visoko kotirajo po izposojah in se bo kdo mogoče prebudil že prej.

Strahovi ter zatiskanje oči pred načrtovanjem in odpiranjem tovrstnih tem, ki zahtevajo veliko pogovora ter kritičnega vrednotenja sporočil, navsezadnje pa tudi pedagoško občutljivost za izkušnje mladega bralca, pri katerem bi z branjem lahko prišle na dan morebitne stiske, morda najbolj govorijo prav o nesamozavesti in nemoči tistih, ki bi mladim na tej poti morali pomagati. Se je zato lažje spraviti na knjigo in za anarhijo obdolžiti tistega, ki na težave opozarja?

Mentorice in knjižničarke po šolah opozarjajo, da mladi potrebujejo tovrstno literaturo. Da si jo želijo. Ni res, da petnajstletniki preklopijo na 'odraslo' literaturo in da problemskih mladinskih besedil nihče ne potrebuje. Če bi bilo tako, v svetu ne bi bilo takega razmaha mladinske književnosti. Ja, trikrat hura za kritično vrednotenje sporočil, saj se je literarna srenja z mladinsko literaturo doslej vse premalo ukvarjala. Kar se tiče zatiskanja oči, je pa takole: najprej se pritožujemo, da mladi ne vedo, kdo je

France Bevk, da vedo le, kdo je Lačni Franc. In kot blazni propagiramo knjige. In potlej mladina celo vzame kakšno knjigo v roke. In potem je cirkus, ker je branje pohujšljivo. Mularija pa si tam gori, na svojem planetu, lepo misli: Odrastite že, tastari, in se odločite, kaj bi sploh radi! Ker nam je mala mal'ca knjige spet brcniti v kot.

Oba pripovedovalca zgodbe, Ajk in Mali, se soočata z osamljenostjo, tako tipičnim občutenjem današnjega časa. Pa vendar na zelo drugačna načina. Besedilo je tako na nek način prikaz sodobnega otroka, prepuščenega samemu sebi in svojim notranjim razklanostim (Ajk) ter samoti in žalosti (Mali). So Fantje iz gline prav zato predvsem kritika sveta odraslih?

So. In prav je, da so. V Ajkovi zgodbi sem poskusila celo s tako imenovanim 'blank fictionom', saj nas kot prvoosebni pripovedovalec zasuje z množico nekoristnih informacij, tujih zgodb, računalniške in mobilne tehnologije, blagovnih znamk ... Z enim samim razlogom. Da prikrije sebe. Mali je močnejši, ker je prepoln dvomov. Ampak ljubši mi je Ajk, ker se boji praznine v sebi, in ne Mali, ki jo preraste. Ker imam najraje tiste svoje junake, ki jih pošljem skozi največji pekel.

Vsekakor roman Fantje iz gline ne dopušča opojnega lagodja ob branju dobre zgodbe, temveč od bralca terja konkreten miselni napor.

Zame so *Fantje iz gline* predvsem dobro napisana knjiga. Poigravanje z jezikom. Zgodba o neskončnem iskanju ljubezni. Ne med spoloma. Med posamezniki. Med ljudmi. Saj globlje kot je zemeljsko izkustvo ljubezni, bližje je božanskemu, pravijo.

Urška Kereži

KJE PA PIŠE, DA SO VSI UMRILI?

Danila Žorž: *Izkop* – »Roman je zgrajen okrog vprašanja, koliko vemo o svoji preteklosti, iz kakšnih virov prihajajo te informacije in kdo te vire kontrolira.«

Že pri vašem knjižnem prvencu Poskus, s katerim ste bili nominirani za večernico pred šestimi leti, smo izpostavili avanturističen žanr, s katerim lahko nagovarjamo tako otroke kot odrasle. Tudi pri Izkopu je tako. Namerno?

Še vedno se držim načela, da pišem take vrste prozo, kot bi jo sama rada brala. Ne ciljам na bralce določenega starostnega profila, tak pristop je preveč omejevalen tako za bralca kot za pisatelja, pač pa na bralce, ki jih določena tema oziroma določena vprašanja zanimajo, ne glede na njihovo starost.

Podobno kot v detektivskih delih Maje Novak se tudi vaša glavna junakinja znajde v mednarodni zasedbi in na koncu koncev reši primer. Ima značilnosti superženske?

Ne, Kaja, glavna junakinja *Izkopa*, je zasnovana kot nasprotje superženske. Nima kakšne posebne akademske izobrazbe, ni karizmatična, ne zna delati v skupini, ima zoprni koleričen karakter, ker se hitro razjezi in skuja, odpravi se je priključila s tujim posredovanjem in ima precejšnje probleme z zdravjem. Edino, kar pri njej sili iz povprečja, so njena razgledanost, vztrajnost, ki že meji na trmo, budno spremljanje svojega okolja in vera v lastne intelektualne sposobnosti. Skratka, vsaka ženska ima potencial, da postane Kaja.

Ponavadi imajo knjige s tem žanrom srečen konec. Zakaj ste se vi odločili za drugačnega?

Če temeljito preberete zadnja tri poglavja *Izkopa*, boste ugotovili, da konec ni nujno nesrečen, pač pa odprt za interpretacijo.

Enak pristop sem uporabila že v *Poskusu*. Po mojem mnenju zaradi srečnega konca trpi verodostojnost knjige, saj so v resničnem življenju srečni konci prej izjema kot pravilo, vsaj z gledišča moje generacije. Vendar imam odprte konce rada predvsem zato, ker silijo bralca k temu, da sam dokonča zgodbo, poišče manjkajoče koščke sestavljanke, skratka da začne o problemu samostojno razmišljati, kar je moj glavni cilj. Poleg tega pa odprt konec seveda nudi možnost za nadaljevanje.

Verjetno bi bilo res banalno, da bi se skrivnost grškega otoka razkrila širšemu svetu. V tem je tudi, predvidevam, čar vašega romana?

Roman je zgrajen okrog vprašanja, koliko pravzaprav vemo o svoji preteklosti, iz kakšnih virov prihajajo te informacije in kdo te vire kontrolira. S tega vidika bi bilo povsem protislovno zaključiti roman z medijskim razkritjem »resnice«. Vendar namenoma nisem zaprla vseh poti. Pozoren bralec bo lahko našel žarek upanja, da si je »resnica« utrla pot z uničenega otoka.

A vseeno, zakaj so morali umreti vsi junaki?

Kje pa piše, da so vsi umrli?

Je pisanje vaša osnovna okupacija ali popoldanska obrt?

Ne eno in ne drugo. Zame je pisanje poslanstvo in vse moje življenje se vrti okrog tega, vse, kar doživim, postane del mojih zgodb. Vendar že od nekdaj vem, da se samo s pisanjem v Sloveniji na žalost ne da preživeti, zato sem si pridobila poklic, ki mi daje finančno neodvisnost. Čeprav mi služba požre veliko časa in energije, se lahko v preostalem času brez skrbi osredotočim na pisanje.

Ste pravnica, tako kot že omenjena Maja Novak pa lanski dobitnik večernice Igor

Karlovšek. Je kaj v sistematiki pravnega študija, da se ukvarjate s tem žanrom?

Ne, pravni študij ne vsebuje nič takega, kar bi se dalo »prodati« laičnemu bralcu, je vse preveč teoretičen in suhoparen. Šele praktično delo, predvsem v kazenskih zadevah, daje nekaterim pravnikom pisateljem, recimo Karlovšku, inspiracijo in gradivo za pisanje. Sicer so moji romani v nekaterih pogledih kriminalke, bolj po strukturi kot po vsebini, vendar se kot pravnica s kazenskim pravom in kriminaliteto ne ukvarjam prav dosti, zato ne morem reči, da mi služba daje kakšen navdih za pisanje. Res pa je, da smo pravniki v stiku z ljudmi v trenutkih, ki so zanje ključni, včasih lahko celo na nek način usodni, in takrat se človeški značaji najjasneje pokažejo. Poleg tega pa so verbalne sposobnosti ključna lastnost tako za pravnike kot za pisatelje, kar zagotovo pripomore k povezovanju obeh dejavnosti.

Petra Zemljič

SPLOH PA IMAM RADA VSA LOČILA

Barbara Gregorič Gorenc: *Tri pike ...*
– »Pravzaprav ne vem, kaj je z založbami in kaj je z mladimi.«

Poezije za mladostnike skorajda ni (več). Vsekakor je je še manj kot poezije za otroke. Vaše Tri pike ... so se pojavile po kar nekaj sezonah popolnega mrka na tem področju. Zakaj je tako? So krive založbe, ki diktirajo trende (je bilo težko najti založnika?), ali so krivi mladi, ki menda ne berejo?

Pravzaprav ne vem, kaj je z založbami in kaj je z mladimi. Oziroma nisem mislila ne na ene ne na druge, ko sem pesmi pisala.

Pesmi v *Treh pikah* so nastale 'same od sebe' – kot in kadar so hotele. Tudi založnik se je pojavil 'kar naenkrat'. Sploh ga nisem iskala. Ob sodelovanju pri nastanku neke druge zbirke večih avtorjev smo se spoznali in dogovorili za sodelovanje.

Nekateri trdijo, da je ta »luknja« pravzaprav nezapolnljiva. Da tisti mladi, ki sploh berejo poezijo, v tem obdobju berejo že »poezijo za odrasle«. Vendar legendarni uspeh Grafenauerjevih Skrivnosti to tezo najbrž zanika, mar ne? In kakšni so neposredni odzivi na Tri pike ...? Odrasli smo navdušeni nad knjižico. (Seveda tudi zaradi krasne podobe – lahko kaj poveste o njej?)

Hm – o 'luknji' – spomnim se časov, ko tudi proze za mladostnike ni bilo veliko – vsaj v obdobju mojih 10–15 let ne (meni se je zdelo, da mi takrat knjige nekako 'niso prav'. Iskala sem občutke otroškega navdušenja, ki mi ga knjige za odrasle niso takoj ponudile). Ko je na primer izšel Jadran Krt, sem bila (vsaj po letih) že čisto odrasla. V zdajšnjem času je za to obdobje napisanih veliko dobrih del naših avtorjev in tudi prevodov. Kaj kdaj kdo bere, je stvar posameznika – okusi niso primerljivi – marsikdo bere 'odrasle knjige'.

Odzivi na *Tri pike* ... me še niso dobro dosegli. Vem, da so bile prejšnje zbirke lepo sprejete – na nastopih po šolah so učenci pripravili krasne predstavitve – ne le recitacije, tudi slike in gledališki predstavi. Pravzaprav ne – tudi *Tri pike* ... so že dobile priznanje – na prireditvi Župančičeva frulica so letos mladi recitatorji tekmovali s pesmima iz zbirke. Kaj naj še rečem? Vem, da se bodo 'pesmi znašle same' – čez leta bom (žal) celo malo pozabila, kako so nastale, ampak v ušesih bralcev bodo vedno lahko zaživele nova življenja.

Likovna in oblikovna podoba je delo moje sestre – Andreje Gregorič – univ.

dipl. oblikovalke vizualnih komunikacij. Kot so pesmi kolaž različnih čustev, je tudi likovna podoba sestav različnih materialov in tehnik – od fotografiranja, skeniranja, lepljenja, kolaža in risbe iz šolskih zvezkov. Zelo sem ponosna na sestro – popolnoma zaupam njenemu ustvarjanju.

Res se zdi lepo, da ste s svojimi pesmimi, pa z eno prav posebej, pa z izpostavitvijo te v naslovu zbirke še prav posebej – postavili spomenik »ločilu, ki ima velik pomen« in ki lahko »vse postavi na glavo«. Se vam zdi, da je smisel treh pik v dobi odraščanja najmočnejši? Da jih pozneje vse bolj izpodriva ena sama, dokončna pika?

Šele ko sem 'postavljala' zbirko in brala svoje pesmi, sem se zavedala, kolikokrat uporabljam to ločilo! Sploh pa imam rada vsa ločila – klicaje, vprašaje, tudi podpičje mi je zelo všeč. Z njimi laže izrazim občutke – povem več. Seveda je v mladosti na prvi pogled možno več, vendar mora skrivnost nedorečenega, obljubljenega, ostati tudi kasneje ...

Vaša nebomska punčka (mislim seveda na vaše Nebomske pesmi), je s Tremi pikami ... odrasla v punco z zadregami, prvimi poljubi in pravimi dilemami. Upam, da se s tem, ko se počasi poslavlja od otroškega sveta, od njega ne poslavlja tudi vaša poezija? Katero obdobje v naravnem razvoju vas zdaj pesniško zaposluje?

V mislih berem zadnje pesmi ... Glede na napisano je nekako največ pesmi namenjenih predšolskim otrokom – vrnila sem torej v čas otroštva 'pred *Nebomskimi pesmimi*'.

Morda zato, ker ima Anamarija – naš resnični 'nebomski otrok' šele / že štiri leta in pol ...

Petra Vidali

MARIBOR SE ZDI TAKO SREČNO MESTO

Slavko Pregl: *Spričevalo – »Zdi se mi, da ves čas pišem iste stvari« – »Ne vem, če je to zahteva žanra za mlade, je pa to zagotovo moja resnična vera.«*

Avtorja, ki intenzivno piše za mlade že tri desetletja in je klasik (oznaka se vam lepo prilega, res pa je, da klasiki takrat, ko si priborijo ta status, ponavadi več niso zelo produktivni, vi ste pa še zelo), skoraj moramo vprašati: kaj se je v tem času spremenilo? So se spremenili mladi, so se spremenili njihovi problemi, ali pa so se spremenile zgolj naključne spremenljivke, bistvo pa ostaja enako?

S klasikom ste spet precej pogreli moj napuh. Po pravici povedano, nikoli nisem razmišljal o tem. Moje pisanje izhaja iz moje 'notranje potrebe'; ko sem za nekaj časa zaradi drugih stvari malo odložil pisanje, se nisem dobro počutil. Po drugi strani me je bilo po premoru strah, če bom 'še znal'. Ampak v sebi nisem prepričan, da se je v mojem času kaj zelo bistvenega spremenilo. Seveda, jezik, moda in še kup drugih stvari, vi temu posrečeno pravite naključne spremenljivke. Še vedno pa ostajajo vstopanje v življenje, strah in veselje, sreča, prva ljubezen, bolečina, pa odnos med prijatelji, med starši in otroki, med šolo in prostim časom, pa smeh in solze ... Zdi se mi, da ves čas pišem iste stvari.

Imam to srečo, da veliko hodim po šolah in imam stike z mnogimi otroki, tudi svojih imam kar nekaj. Vedno zlahka in z veseljem stopim mednje, brez težav se pogovarjam z njimi in enako me znajo spraviti v veselje ali v bes, kot sem to jaz počel s svojimi starši. Še vedno se mi neštetokrat zazdi, še posebej, kadar me zasujejo z vprašanji ali pripombami, da se razumemo, skratka, že spet, kot pravite vi: bistvo ostaja enako.

Kako pa je z recepcijo literature med

mladimi? Ta je morda bolj odvisna od duha časa, od navad, od trendov, ki jih diktirajo založbe (tem pa jih diktirajo drugi) ...

Pri resnih vprašanjih vas bom razočaral, saj nanja ne znam odgovarjati. Dostikrat se znajdem v krogu strokovnjakov za branje ali za literaturo in jih z odprtimi usti poslušam, ves čas se učim. Na vprašanja o branju pa, saj sem predsednik Bralne značke, rad odgovarjamo zelo politično: šole nimajo dovolj denarja, da bi kupovale nove dobre knjige za otroke in mladino. Marsikje sploh ni prijetno ali zabavno iti v šolsko knjižnico. In od otrok, na katere z nepopisno agresivnostjo štartajo reklame za karkoli že, samo za knjige ne, in ki nimajo dovolj knjig, terjamo, da berejo knjige in jočemo, ker jih ne. Tudi mentorji po šolah so zelo različni in imajo zelo različne možnosti pri tem, ko naj bi dekleta in fante vzpodbujali k branju. Dostikrat kakšna predpisana šolska knjiga vznbuja jezo, namesto da bi širila zaupanje. Mislim, da so mladi bralci svojim knjigam našli ustrezno mesto ob internetu, glasbi, športu in čem drugem. Seveda, duh časa, založniški trendi, skrb za slovensko knjigo ... Nikoli se ne bom nehal čuditi, koliko ljudi, ki se ukvarjajo z založništvom, v življenju srečujem in kako malo vedo o založništvu. No, to je verjetno težava vseh, ki smo dolgo s knjigami. A že spet moram politizirati: pri nas zlepa jasno in nedvoumno ne povemo, kaj je dobro in kaj ne. O mladinski literaturi se piše malo, po možnosti se napihne sem ter tja kakšen eksces, in nenadoma je na trgu samo kup knjig, med katerimi se je treba znajti. In založbe pač na vse načine skušajo pritegniti kupce; meja med dobrim, slabim in povprečnim se v njihovih očeh hitro briše. Ponavljam svojo pisateljsko bolečino: če bi po vzoru Norvežanov za vse javne in šolske knjižnice za državni denar odkupovali več dobrih knjig in tržne uspešnice prepuščali ostalim kupcem, bi polagoma postavljali

kriterije in seveda olajšali položaj dobrim založbam in dobrim avtorjem. Slovencev je premalo in samo ekonomija tega ne more rešiti.

Vaša popularnost se sicer zdi, vsaj za zunanji pogled, v vseh časih enaka. Vaši junaki se znajo dobro »priliciti« času, dobro se zdite seznanjeni z najnovejšimi fintami in najnovejšimi problemi. Jih prav programsko spremljate?

Nikoli si ne 'beležim' problemov, ki naj bi jih kasneje obdelal v zgodbah, in ne zanima me, če je aktualno zdomstvo, begunstvo, če so v ospredju medicinski čudeži ali izganjanje neprijaznih sosedov. V meni se nabirajo zgodbe, ali pohlevno v skladovnicah ležijo v kakšnih zaprašenih možganskih krivuljah, včasih požvižgavajo z menoj, ko pešačim po Ljubljani, in nekega dne pač hočejo ven. Kar zadeva vsakodnevne finte in mularijo, ki jih je polna: ali morda poznate kakšne starše, ki jim niso vsaj milijonkrat nasedli, se zabavali ali jezili ob tem? Mene zabavajo in za mnoge si mislim, da jih je treba zabeležiti za prihajajoče rodove, da bodo vedeli, kje in kako začeti in kako biti boljši!

Bistvena razlika med trendovsko problemsko literaturo in vašo pa se zdi v tem, da ne pretiravate s kopičenjem problemov in da se ne trudite s »socialnim občutenjem«. Povedano drugače: večina vaših junakov, tudi teh iz Spričevala, ni nesrečnih že od rojstva. Pravzaprav s svojimi deli govorite, da se reči, ki jih splošna družbena moralka pripisuje pomanjkanju družine, godijo tudi v urejenih družinah. »Se zgodi tudi v boljših družinah,« bi lahko rekli. In pri tem so te dobre družine res dobre družine, ne slabe družine z dobro fasado. Tak »nauk« je v svoji nepretencioznosti na nek način vendarle subverziven, mar ne?

Včasih je težko pisati netrendovsko, saj se ti zdi, da vsi vlaki vozijo mimo in

da je neizpodbitno napočil čas, ko boš moral početi kaj drugega. No, taki težki trenutki, ki so najbrž blizu prav vsem ustvarjalcem, dvigajo prag zahtevnosti do samega sebe. Moji junaki res niso nesrečni, čeprav jim nesrečna obdobja niso prihranjena. In mislim, da ni 'boljših družin', ki ne bi nikoli preživljale hudih ur. Usoda ni bila vedno varčna, kadar je bilo treba na meni porabljeni neprijetne dogodivščine ali težke trenutke; to mi je zelo pomagalo videti, kadar jih ni bilo, in seveda jih ne pogrešam. Znam se soočiti z njimi in mislim, da to lahko in obenem mora storiti vsak. Jaz si tako strašno želim, da bi se vedno vse dobro končalo; najmanj, kar lahko storim je, da v ta namen trošim čimveč besed in pisanja. Ta čas nas ne vzpodbuja, da bi verjeli, da dobre in pametne stvari okrog nas prevladujejo; sijajna misel je, da nas vse to zato čaka v izobilju čez dan ali dva (ali pa malo več). Dobre družine so tiste družine, ki vedo, koliko je ura, ki si tudi v težavah ne lažejo. In ko stopijo skupaj, pred njimi leži ves svet.

Seveda pa se na koncu zgodbe te problematične reči vendarle uredijo, tako kot se uredijo v manj dobrih družinah. Na koncu Spričevala celo izredno optimistično, kot da bi junakovo pozitivno spričevalo lahko držalo za vse čase. Je to zahteva žanra za mlade ali vaša resnična vera?

Junakovo pozitivno spričevalo bo držalo za vse čase, vedno se bo lahko vrnil k njemu in videl, da stoji na dobrih temeljih. Če se mu bodo kdaj zamajala tla pod nogami, bo torej vedno lahko prišel do pravega izhodišča. Ne vem, če je to zahteva žanra za mlade, je pa to zagotovo moja resnična vera.

Ko ste na začetku bralne sezone pozdravili mlade mariborske bralce, ste rekli, da ima Maribor srečo z mladinsko književnostjo. Lahko to ponovite?

Maribor se mi zdi tako srečno mesto, če

ga gledamo v luči mladinske literature. Maribor (Večer) podeljuje osrednjo državno nagrado za mladinsko literaturo, ima sijajno Zvezo prijateljev mladine in podporo mesta za njeno delo, odlične mentorje, ima Pedagoško fakulteto, Mariborsko knjižnico z zavidanja vredno zgodovino življenja z mladimi bralci, ima osrednjo revijo *Otrok in knjiga*, celo vrsto odličnih ustvarjalk in ustvarjalcev, skratka, vrhunske strokovnjake in zagpane ljubitelje mladinske literature. Ni čudno, da ima tudi veliko dobrih bralcev. Kulturni in razgledani ljudje pa so seveda temelj vsakega razvoja. Kot avtor se tega veselim, še posebej pa kajpak tudi dejstva, da ste me uvrstili med izbor kandidatov za večernico. Jaz jo sicer že imam, a občutek, da si 'klasik', a še ne za v staro šaro, je odličen!

Petra Vidali

UPORNIŠTVO JE VEČNO, NI PA VEČNA NJEGOVA FORMA

Dušan Dim: *Distorzija – »V Sloveniji je v starejši generaciji zakoreninjeno mnenje, da je muzika nekaj generacijskega, nekaj, kar poslušajo mladi in točasoma prerastejo.«*

Če nam niste česa prikrili, imamo v rokah vaš prvi knjižni izdelek (in tudi v literarnih revijah se niste pojavljali). V beležki na zavihu knjige sicer piše, da v Ljubljani »živite, berete in pišete.« Torej Distorzija ni plod enkratnega navdiha, enkratne želje po tem, da bi povedali, »kar vam je ležalo na duši«?

Res je, *Distorzija* je moj prvi roman. Res je tudi, da se nisem pojavljal v literarnih revijah. Prikril sem vam le verze in globoke misli in zares globoke misli, s katerimi sem namučil platnice gimnazij-

skih zvezkov. Nanje sem izlil tudi veliko tistega, 'kar mi je ležalo na duši'. Za bralce *Distorzije* to vsekakor ni nesrečna okoliščina. Tisto, 'kar leži na moji duši', je namreč težje od skupne kilaže vseh knjig iz serije Harry Potter.

Ne verjamem namreč niti v moč izlivanja duše niti v šablonsko pisanje za ciljne skupine. Verjamem v moč avtorskega sloga, ki je zame prvi pogoj, da se avtorjev duh lahko zares dotakne bralca. Specifika literature je, da ta kontakt poteka zelo intimno, pogosto v tišini in samoti, kar je v času vseprisotnih kamer lahko tudi prava moč literature, na katero se pogosto pozablja.

No, z *Distorzijo* se tako nisem znebil svojih demonov in za vedno zaživel svobodo ptice. Pišem naprej, svoje drugo delo. Tokrat gre za zgodbo o človeku, ki se po petnajstih letih vrača v rojstno mesto na pogreb svojega najboljšega prijatelja. Sooči se z razvalinami nekdanjih idealov in zaprašenimi spomini na prve ljubezni. Toda prav to je tudi vse, kar ima, vse, na kar se lahko opre, ko se z razkritjem umora znajde sredi labirinta navzkrižnih enodimenzionalnih interesnih iger (političnih in osebnih), ki zaznamujejo sodobno Slovenijo.

Novi roman bo tako od *Distorzije* tematsko oddaljen (ne, nič ne bo z drugim delom, mogoče bom kdaj napisal končnega, trinajstega), dramaturško precej bolj kompleksen, že kar kolosalen, ampak kdor ga bo bral, bo našel tudi prepoznavne elemente: problem identitete, nepričakovane dramaturške zasuke, revolveraške dialoge, tesno izmenjavo romantike in grobsti ter močno dozo grenko-sladkega humorja.

Seveda tekst sam priča za to, da ni plod slučaja. Čeprav smo do prvencev pogosto dobrohotni in zapišemo, da je delo za prvenec nenavadno celovito in natančno izpisano, pri vas to ni floskula. Ste sami tak perfekcionista, ste dali od sebe gotov

tekst, ali ste ga dopisovali in popravljali po uredniški presoji?

Avtorski slog je zame absolutno pomemben. Ozrimo se k starim mojstrom, Hemingwayu, Salingerju, Tolstoju in drugim. Tudi njihove teme je pogosto najedel čas, izlizale so se, o njih so govorili še številni drugi; ampak teh avtorjev ne beremo zaradi tega. Kar se nas dotakne, je njihov neposnemljivi slog.

V *Distorziji* sem zgodbo namenoma zasnoval minimalistično (ali nepretenciozno); tudi zato, da sem lahko v čim bolj čisti obliki razvil svoj slog in odprl poti do čustvenega sveta junakov. Sloga sicer nisem spreminjal po uredniški presoji. Sem pa delal popravke do zadnjega dne (in bi jih delal še vedno, če ne bi lepega dne v mojo telefonsko slušalko skozi brado nekaj zamomljaj urednik Zdravko Duša in vsega skupaj poslal v tiskarno). In, verjemite, perfekcionista v meni ob slabih dnevih sploh ni zadovoljen z rezultatom. Rad bi zamenjal kakšno besedo z boljšo, močnejšo. Rad bi napisal stavek, neprebojen kot jeklo nemških avtomobilov. Rad bi izrezal dve sceni, ju zavrgel, sežgal in nato napisal eno povsem novo, udarno, razburljivo ... Ob takšnih dnevih se ne da pomagati. Perfekcionista pustim, da končno odrobanti proč, odmev njegovega tožečega tuljenja pa me preganja še dolgo v noč.

V zadnjih letih se police slovenskih knjig s problemi odraščajočih mladih sicer spodbudno polnijo, vendar pa se zdi, da večinoma tendenciozno. Vaša Distorzija pa se ne loteva kakšne konkretne aktualne problematike, temveč nas spomni na, zdi se, večna vprašanja odraščanja. Toda, ali je takšno uporništvo res večno? Že vaš junak se zdi bolj osamelec, nostalgik, poslednji borec ...

Uporništvo je večno. Toda to ne pomeni, da je forma tega uporništva večna. Skeptičen sem do punkerjev v reklamah za mobiltele in športne copate (in to sta dve

vrsti proizvodov, ki ju z vsemi topovi tržijo mladim). Zares. Ne verjamem, da karkoli problematizirajo. Ne verjamem, da je v njih karkoli uporniškega. Verjamem le, da s svojimi korporacijskimi tehnikami cinično spodjedajo samo idejo uporništva.

Živimo v času varljivih oznak (to je tudi, mimogrede, ena od podtem v *Distorziji*). Tako smo zdaj v situaciji, ko se je pod vplivom korporacijskega denarja uporništvo spremenilo v samo enega izmed številnih najstniških slogov. Toda za »uporništvom«, kot ga tržijo korporacije, se skriva brezmejna pasivnost. In prav ta vidik »uporništva« nas prepričuje, da je mrtev sam koncept uporništva. Hkrati pogosto spregledamo, da ni zares mrtvo uporništvo, ampak je mrtvo prav to vseprisotno »korporacijsko uporništvo«.

Toda v nevidnem prostoru ostajajo bitke, ki se na tisočih individualnih, oddaljenih frontah bijejo iz dneva v dan. Ne gre samo za vzvišene bitke. Lahko si rojen na vasi in se lepega dne upreš turbofolku. Lahko vzgajaš otroke in vseeno greš na divji rokenrol koncert. V času, ko vsi kričijo, da je zgodovina mrtva, se lahko obrneš k njej po nasvet.

Ko bo umrlo uporništvo, bo konec človeštva (kot smo ga poznali). Ljudje se bomo s tem spremenili v kiborge, računalniško upravljane programe, v gole identifikacijske številke brez osebnosti. Se pa temu približujemo, pritisk je vsak dan večji, varljivost podob vsak dan bolj popolna. Že popuščamo, že se kažejo razpoke v obrambnih nasipih, računalniki neutrudno brnijo in zahtevajo svoj delež.

Najbrž ima pri tem domnevnem sodobnem neuporništvu kakšno vlogo tudi glasba, ki jo zdaj mladi, vsaj večinsko, poslušajo?

Tudi ob tem naletimo na problem definicije. Glasba in hrup sta vsepovsod: v naša ušesa se hkrati zlivata veseljaški turbofolk in neodvisni punk, ki ga trži-

jo korporacije. Glasba nas spremlja v hipermarketih, ko kupujemo jogurt brez maščobe, spremlja v kinodvorani, medtem ko nam pod pretvezo filma prodajajo življenjski slog, oblačila in vrednote. Ves ta neprenehni tok 'glasbe' je postal zvočna kulisa za nakupovanje, le sredstvo za to, da se ne soočimo s svojo praznino.

In tudi mladi se temu ne morejo izogniti. Na nek način jih vzgaja korporacijski denar, korporacijski duh. Glasba se ne prenehoma pretaka, menja, prenaša in nalaga; ob vsem tem pa se jo je pozabilo ... poslušati. Če brez poslušanja ni glasbe, potem je glasba izginila na samo obrobje. Skoraj je ni več. Izginila je iz množične kulture kot uporništvo.

In še: ali je po vaše mogoče zares odrasti, kakovostno odrasti, ne da bi nekaj naredili zase, sledili svojim sanjam, ki so usmerjene proti vetru?

Ne verjamem, da je smer, v katero se globalno vrti naša družba, pravilna. Ne verjamem, da nas kapitani peljejo v pravo smer. Bush in Hu Jiantao? Ne verjamem. In zato ne verjamem, da bi ubogljivo sledenje tujim sanjam (ki so, pardon, večinoma sanje kapitala o svojem oplemenitvenju) lahko človeka uspešno napojilo s sokovi, ki jih ponuja življenje. Ne verjamem.

Toda, pozor. Zasledovanje svojih sanj je TEŽJA POT. Takšne poti se ne da reklamirati (niti korporacijski geniji tega še niso pogruntali, njihov koncept sledenja

sanj se vselej konča z ... enostavnim nakupom). Takšna pot vedno vodi po robu, vedno je obdana z dvomi in ko stopiš nanjo, se ti lahko zgodi, da boš na koncu zaradi potrebe po golem preživetju garal za koga, ki niti slučajno ni 'kakovostno odrasel'.

Če sem prav razumela napoved naslednjega romana, bodo mladi v njem odrasli. Pa muzika, bo ostala? (V omenjeni beležki piše, da več ne vrtite muzike v klubih, zato pa še vedno hodite na koncerte.)

Kot rečeno, naslednja knjiga se ne bo posebej ukvarjala z mladimi in glasbo. Verjetno jo bo zato prebralo manj mladih. Toda verjamem, da jo bo prebralo vsaj nekaj mladih. Kot upam, da so *Distorzijo* prebrali tudi manj mladi.

Na splošno imam občutek, da je problem te družbe tudi prepad med generacijami. Tako je v Sloveniji v starejši generaciji zakoreninjeno mnenje, da je muzika nekaj generacijskega, nekaj, kar poslušajo mladi in to sčasoma prerastejo. Nisem iz te zgodbe. Ne razumem tega pogleda. Muzika je del moje kulture, zato je ne morem izločiti iz svojega pisanja. Njen žar, občutek novosti, odkrivanja, razburljivosti, bo vedno prisoten v mojih knjigah. Ko bo ta duh izginil iz mojega pisanja, bo čas, da kot zadnji preostali bralec svoje literature od dolgočasia umrem še jaz.

Petra Vidali

POGLED NA SVOJE DELO

Andreja Peklar

VZPOREDNOST SVETOV

Junij je zame najlepši mesec. Morda zato, ker sem takrat vstopila v ta svet. Travniki so polni rožnatih petelinčkov, modrih zvončnic, bobkov, cigančkov in marjetic. Žužnjanje žuželk in razkošni vonj potonik in turških nageljnov me vsako leto odpelje v otroštvo. In ta prva občutja povezanosti z naravo so se hitro razširila v neskončno število zgodb in podob iz knjig in tistih z oblakov na nebu. Na mizo pred velikim oknom babičine kuhinje in risanje. Papir in suhe barvice v veliki kovinski škatli s podobo Dubrovnika. Rišem in rišem. Ko barvica postane tako majčkена, da je moji prsti ne morejo več držati v rokah, jo vtaknem v čudovit izum – lesen podaljšek s kovinskim obročkom. In barvica spet pušča svoje pisane sledi.

Ta spontana potreba po risanju in slikanju je rasla naprej. Imela sem veliko srečo in privilegij, da sem skozi vrsto let imela priložnost to uresničevati v kamniški likovni skupini. Srečevali smo se v prostornem ateljeju nad galerijo Mihe Maleša, kjer sem prebila veliko svojega »prostega« časa. Najlepšega časa.

Kot sem takrat potepanje po gozdu, potolčena umazana kolena, branje, risanje doživljala kot del celote, tako v odraslosti doživljam povezanost svojega dela in poklica z ostalimi platmi življenja. Meja med poklicnim in zasebnim preprosto ne obstaja več, te delitve si

niti ne znam čisto dobro predstavljati. In če dobro pomislim, si tega niti ne želim. Moje delo me spremlja ves čas. Nimam določenega urnika, razmejitve med delom in prostim časom. Ko se vozim s kolesom ali avtom, ko gledam film, ko se sprehajam, kuham, pijem kavo, ves čas se vrti »motorček« v moji glavi, ki se slej ko prej dotakne mojega poklica. Zares delam pa najraje zvečer in ponoči, ko se vse okrog mene umiri. Takrat najhitreje vzpostavim stik s problemom, ki ga obravnavam. Velikokrat delam ob glasbi, zelo različni, odvisno od občutij, ki ustrezajo nastajajoči knjigi. Poslušam jo v neskončnost, kot nekakšno mantro, ki me vodi v drugi svet. Kot bi hodila po tem svetu nekako vzporedno v dveh realnostih, ki obstajata druga ob drugi. Vzne- mirja me ta vzporednost večih svetov, ta prehod na drugo stran zrcala. Sprememba zornih kotov obeh resničnosti.

Zgodnja jesen. Koper. Loža. Vroča čokolada. Iz zvočnikov se sliši Vivaldi. Gledam kip na obzidju Pretorske palače. Za njim pariško modro nebo. Pojavi se slika. In iz nje se razvije zgodba o Varuhu. Deset let je potreboval, da je oživel, ali pa sem deset let potrebovala jaz ...

Včasih me pritegne podoba, oblika v naravi ali stik dveh barv. Zanimiv detajl oblike, ki me nagovori in sproži tok misli. Včasih se razvije v sliko in iz nje spletem zgodbo. Drugič spet je to lahko naključna

beseda, ki jo ujamem. Njen zven ali ritem besedne zveze, ki določi ritem celotne zgodbe ali barvne lestvice ilustracij. Poskušam živeti tako, da sem ves čas čim bolj odprta za takšne »vdore«, da lovim signale, kot kakšna antena. Včasih to izgleda tako, da potem na cesti ne opazim znancev ali da se mi prismoji kosilo ... In ko ujamem signal, ga hitro zabeležim, narišem, fotografiram, da ne pobegnem. Ta prvi stik me povsem prevzame in me potegne za seboj. Polno takšnih utrinkov se je nabralo – in potem zorijo. Nikoli čisto dobro ne vem, kateri bo prej na vrsti, včasih me preseneti in se poveže z drugimi, kot nekakšnimi koščki sestavljanke. Ta del »dela« je najlepši. Inkubacija. Najprej se dolgo kotali po moji glavi. Vizualiziram prizore, kompozicije, like, pletem zgodbe. Celoto knjige. Sprehajam se od dela k celoti in nazaj. In spet znova, naprej in nazaj, dokler se mi ne zazdi, da sem ujela pravo sliko celote. Ta faza domišljanja je največkrat precej dolgotrajna. In najtežje je, če naročnik najprej želi kakšno »vzorčno« ilustracijo. Ko je vzorčna ilustracija narejena, je seveda pol dela že skoraj opravljenega. Ko dobim občutek, da je predstava prava, se lotim materialnosti. Preizkušam barve, papirje, oblike glavnih likov. Včasih se mi zgodi, da imam na začetku povsem drugačno predstavo o tem, kako bi morala slikanica izgledati. Ko pa znova in znova berem, rišem, se lahko pot zaključči povsem na

drugem koncu, v novih barvnih odnosih in kompozicijah. In potem začnem znova, drugače. Kot bi se mi odpirali novi in novi svetovi in vsak med njimi vodi v drugo smer in se širi. Brezkončno je in prav to je najlepše. Le čas je potreben za to, ogromno časa ...

In zakaj delam prav slikanice? Potreba po izražanju skozi slikanje in pisanje je del mene, odkar pomnim. Vendar dolgo časa tega nisem videla kot svoj poklic. Vleklo me je v socialne poklice. Kot osnovnošolka sem si dopisovala z neko gospo, ki je delovala v Zambiji. Povsem resno sem razmišljala o tem, da bi tudi sama odšla v Afriko ... Se borila proti krivicam, revščini, deprivilegiranosti. V tem sem videla smisel svojega obstoja, zdelo se mi je, da bi s tem delovanjem največ naredila za ta svet. Dokler nisem spoznala, da moram delati tisto, kar najbolje znam, da s tem najbolj pošteno upravičim svoje bivanje. In tako sem se odločila za sedanjí poklic. V knjigah za otroke povezujem vse svoje ljubezni: branje, pisanje, slikanje. Z njimi želim nekako poplačati vse, kar sem prejela. Vse čudovite misli, knjige, slike, predmeti, glasba, izumi, gora izkušenj in spoznanj, ki so jih prednamci domislili namesto nas in nam jih prepustili, so neprecenljivo darilo. Do tega darila čutim veliko odgovornost in dolžnost, ki jo lahko povrnem le z ustvarjanjem svojih darov tako, da jih podarim naprej.

Arjan Pregl

1444 BESED O ILUSTRACIJI

Leta 2002 me je oče vprašal, če bi me zanimalo ilustriranje ponatisa njegovih starejših zgodb. Rekel sem, da me navelično zanima in naredil nekaj poskusnih ilustracij. Do knjige potem, ne spomnim se natančno zakaj, ni prišlo, me je pa začela ilustracija bolj zanimati.

Kmalu zatem sem za revijo *Kekec* začel ilustrirati krajše zgodbe, ki so kasneje izšle v knjigi *Zvezda s čepico* (2003, Slavko Pregl). Osnovne tipe figur in prostora sem na grobo razvil že pri zgoraj opisanih poskusih. Nisem se trudil, da bi naredil neke posebne tipe figur, na primer 'vodenoglavce' ali 'enoušesnike', kakor so jih nekateri moji bližnji ljubkovno poimenovali. Šlo mi je predvsem za to, da sem se z načinom risbe poskušal približati vzdušju v knjigi. Ker gre pri zgodbah skorajda za nekakšne družinske haikuje, se mi je zdelo smiselno uporabljati likovno minimalna sredstva. Ilustracije sem delal zelo hitro, a z rezultatom nisem bil vedno zadovoljen. Zato sem moral skoraj vsako narediti večkrat zapored. Ni bilo prostora za popravke. Ali je 'stala' ali pa ne.

Zdaj, ko gledam nazaj, se mi zdi, da sem iskal mejo, kjer je bila določena deformacija figur in prostora še smiselna in v funkciji izraza. Poskušal sem, seveda, ne prestopiti te meje.

Razvoj teh ilustracij se mi je zdel zelo naraven. Zato sem se toliko bolj čudil,

ko sem čez eno leto pričel z ilustriranjem novih zgodb, da takšnih figur in tako 'zvrnjenega' prostora skoraj ne morem več ponoviti. Verjetno se je to zgodilo zato, ker se takšna likovna rešitev ni prekrivala z novo vsebino. Pri vsaki naslednji knjigi sem zato vedno uporabil kakšen nov prijem.

Vzornikov ne bom našteval, ker jih je preveč, najbrž pa se vseh niti ne zavedam. Pri nekaterih ilustratorjih me je navdušil stil risbe, pri drugih obravnava celote ali karakterjev, pri tretjih način uporabe barve. Na moje ilustracije pa zelo vplivajo tudi slike, filmi in današnja vizualna kultura nasploh.

V zadnjem času je name naredila velik vtis risanka *Samurai Jack* (2001–2004, Genndy Tartakovsky), ki jo predvaja televizijski kanal z risanimi filmi Cartoon Network. Celotna serija se vrti okoli samuraja, ki ga zlobni čarovnik Aku 'vrže' v prihodnost, ker bi ga drugače Jack porazil in Aku ne bi mogel zavladati svetu. Jack vseskozi poskuša priti nazaj in se sproti bojuje z zlobnimi silami in roboti, ki jih pošilja Aku. To je okvirna zgodba, vsaka epizoda pa prinaša nov zaplet.

Kar je pri tej risanki najbolj navdušujoče (poleg tega, da jim uspe nadvse čudaški zaplet posameznih delov dobro pripeljati do konca), je prav neverjetno

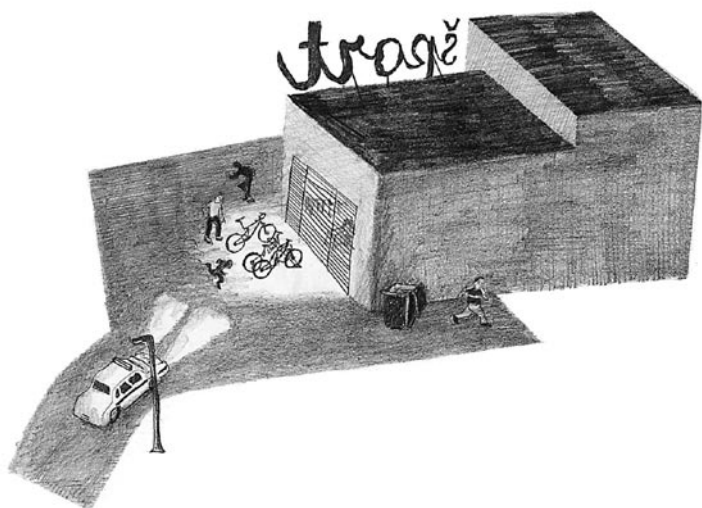
prepletanje stilov in žanrov. Neki kritik je zapisal, da predstavlja risanka »absolutno veselje za navdušence nad popularno kulturo«. Navezuje se namreč na množico vzorov: na režiserja Akiro Kurosawo, abstraktno umetnost, računalniške igre, klasično animacijo, kung-fu filme in še mnogo stvari. Otroci, katerim je risanka prvenstveno namenjena, verjetno vidijo predvsem 'akcijo', a se vseeno seznanjajo z določenimi vizualnimi rešitvami.

Zelo dober se mi zdi predvsem del (*Tale of X9*, 2004), ki je nekakšen poklon filmu 'noir'. Začne se z dežjem in monologom (glasom v 'off'-u) robota. Zaradi glasbe in določenih prizorov opazimo, da se ne navezuje neposredno na film 'noir', ampak na film *Blade runner* (1982, Ridley Scott), ki je že sam izpeljava in poklon temu žanru. Kasneje se zvrstijo skoraj abstrakte podobe, nato skoraj črno-bela in 'zrnata' podoba dogajanja, nato samoironične reference (glasbo, ki se vseskozi vrti v ozadju, je v avtoradio vstavil sam robot, podobe nekaterih starejših 'znamk' robotov spominjajo na Pločevinka iz filmske verzije *Čarovnika iz Oza* (1939, Victor Fleming)), roboti nosijo črne obleke in klobuke iz zgodnjih gangsterskih filmov, podoba jazz troben-

tača spremlja robotovo razmišljanje ... Torej mešanje žanrov, vstavljanje enega načina pripovedi ali risbe v drugega in stalno navezovanje na določene stile.

V ta malo daljši opis nisem zašel samo zato, da bi ubesedil »absolutno veselje navdušenca nad popularno kulturo«, ampak, da bi opisal svoj osebni odnos do vizualnosti. V nasprotju z zelo razširjenim mnenjem, ki razume današnjo vizualno kulturo (nasproti kulturi besede) kot rahlo regresivno, menim ravno nasprotno. Za razumevanje današnjega sveta je potrebno razumeti podobe, kaj stoji za njimi. Vedeti je treba, da podobe niso nedolžni in neposredni izraz umetnikove notranjosti, kot je veljalo še nekaj desetletij nazaj, ampak da se navezujejo na druge podobe, na določene vzorce iz zgodovine umetnosti, popularne kulture in širšega družbenega in socialnega zavedanja. In tudi to, da podobe danes ne samo odražajo svet, ampak ga tudi močno oblikujejo.

Sam sem takšno razumevanje vizualnega skušal podati skozi ilustracije za knjigo *Spričevalo* (2005, Slavko Pregl). Poleg rahlo 'mračne' ilustracije, ki odraža vzdušje v knjigi, sem uporabil likovni jezik, ki je prav generaciji, opisani v knjigi,



zelo domač. Uporabil sem kadriranje prizorov, ki je sorodno filmskim kadrom ali kadrom računalniških iger, v prostor sem narisal plakate današnjih zvezdnikov, risbe na majicah se navezujejo na današnjo modo ... Uporabil pa sem tudi določene navezave na bolj klasično kulturo. Ne toliko z zavestno težnjo po 'likovni vzgoji' bralca, kakor iz želje po spreminjanju določenih pomenov v besedilu.

Zelo uživam v tem, da skoraj skozi zadnja vrata pripeljem rešitev, ki osnovno besedilo obrne še v kakšno nepričakovano smer. Nekatere ilustracije dejansko zaživijo popolnoma avtonomno, čeprav še vedno ilustrirajo besedilo.

Ilustracij za *Pobarvano hišo* (2005, Barbara Habič) sem se zopet lotil na drugačen način. Gre za mojo prvo pravo slikanico, torej za delo, namenjeno najmlajšemu občinstvu. Tudi tokrat sem se poskušal čimbolj približati besedilu, obenem pa v ilustracije vnesti kakšen lasten obrat. Osnovna ideja knjige je barvanje hiše ter zgode in nezgode, ki se ob tem dogajajo.

Že v začetku sem se odločil, da z različnimi ilustratorji ne bom 'tekmoval' v iluzionizmu ali v ljubkosti (prvič zato, ker moj osebni pristop ni takšen, drugič pa zato, ker so novi mediji to pripeljali do takšnih dimenzij, da se mi osebno temu ne zdi smiselno konkurirati). Osredotočil sem se na barvanje, ki je v knjigi glavna tema, in to me je pripeljalo na idejo, da bi prikazal čisto veselje do ustvarjanja. Zato sem uporabil veliko različnih slikarskih pristopov, kot so risba s tušem, svinčnikom, barvanje z akrilnimi barvami, gvašem in barvicami, neskončno število izrezanih ploskvic (čebel, kapljic, rož, pisem ...) iz kartona. Vse skupaj sem združil s kolažem, ki mlademu bralcu poleg zgodbe kaže še različne načine, kako se lahko dela z barvami in drugimi slikarskimi pripomočki. Takšno branje slikanice sem poudaril tudi s tem, da sem

na zadnjo stran postavil malega slikarja, ki začenja svojo prvo sliko (čeprav tega v zgodbi ni).

Na tem mestu naj omenim, kako si predstavljam idealno ilustracijo. Podobno mislim o umetnosti nasploh. Ta mora, po mojem mnenju, vsebovati določeno praznost. Tega ne mislim v formalnem smislu praznosti kot ne-napolnjenosti papirja, ampak tako, da je ilustracija po eni strani zadosti izdelana in zanimiva, da pritegne gledalca, po drugi strani pa zadosti prazna, da lahko gledalec vanjo projicira svoje predstave (tako kot je na primer pri večini grozljivih prizorov v filmih še najbolj strašljiva tema, še preden se kaj prikaže iz nje, saj v njej vidimo točno tisto, česar je najbolj strah nas). Gledalec se lahko zato zelo poistoveti z naslikanim, saj je v tem, kar vidi, dejansko soudeležen.

Kot sem v svoji kratki ilustratorski zgodovini že ugotovil, je za končni izgled ilustracije pomemben tudi urednik. Omenil bom dva primera, ki sta bila zaenkrat pri meni odločilna.

Ko sem prinesel svoje prve ilustracije na uredništvo revije *Kekec*, sta jih Barbara in Primož Mušič sprejela brez pripomb (razen nekaterih, ki so se nanašale na čisto tehnične rešitve strani v knjigi). To mi je dalo potrditev, da sem nadaljeval na enak način in izpeljal stvari točno tako, kot sem si jih zamislil. Za te ilustracije (*Zvezdo s čepico*) sem na 6. bienalu slovenske ilustracije prejel Priznanje Hinka Smrekarja. Še pred tem je bila knjiga nominirana za Izvirno slovensko slikanico 2004. Drugačna je bila zgodba na Mladinski knjigi. Ko sem Pavletu Učakarju prinesel poskusne ilustracije za naslednjo sezono revije *PIL+*, jih je precej skritiziral. Čeprav se še zdaj ne strinjam z vsemi njegovimi argumenti, sem naredil nove poskuse. Namesto tehnike tuša in gvaša sem, po njegovem nasvetu, uporabil

svinčnik. Rezultat tega so ilustracije za knjigo *Spričevalo*, v katere sem vložil ogromno energije in se mi zdijo zaenkrat moje najbolj kompleksno delo.

Na tem mestu bi se rad zahvalil vsem, ki so mi zaupali svoja besedila v ilustriranje. To so bili Klemen Pisk, Slavko Pregl, Bogdan Novak in Barbara Habič.

Mislim, da bom vsak hip prekoračil predpisano dolžino besedila, zato bom o svojih ilustracijah rekel samo še: »Naj podobe govorijo same zase«. In preden mi kdo očita, da uporabljam že res prevečkrat izrabljen kliše, naj še enkrat spomnim na zgoraj opisano razumevanje vizualne kulture in s tem tudi na to, da je ta stavek danes bolj aktualen kot kdajkoli prej.

IBBY NOVICE

MLADINSKA KNJIŽEVNOST IN DRUŽBENI RAZVOJ 30. svetovni kongres IBBY, Macau, 21.–24. september 2006

30. svetovni kongres IBBY je organizirala Kitajska sekcija Mednarodne zveze za mladinsko književnost (CBBY) v sodelovanju z Mednarodno zvezo za mladinsko književnost (IBBY) in z drugimi združenji na področju mladinske književnosti ter s podporo kitajske vlade in sponzorjev. Prvotno ga je načrtovala v glavnem mestu Peking, nato pa letos spomladi prestavila v Macau.

Slovensko delegacijo na kongresu smo sestavljali: Jakob J. Kenda, predsednik Slovenske sekcije IBBY, Desa Muck, avtorica, katere delo je uvrščeno na častno listo IBBY, Liljana Praprotnik Zupančič, slovenska nominiranka za Andersenovo nagrado, dr. Igor Saksida in mag. Tilka Jamnik, oba referenta na kongresu.

Posebno svečane prireditve na kongresu, pomembne tudi za Slovence, so podelitve nagrad. Najprej razglasitev prejemnikov **častne liste IBBY**, na katero so bila uvrščena tudi tri slovenska mladinska dela: *Anica in velike skrbi* pisateljice Dese Muck, *Polž Vladimir gre na štop* ilustratorke Mojce Osojnik in *Skrivnostni primer ali kdo je umoril psa* Marka Haddona v prevodu Vasje Cerarja. Še bolj svečana pa je bila podelitev **Andersenove nagrade**, ki sta jo letos prejela pisateljica Margaret Mahy iz Nove Zelandije in ilustrator Wolf Erlbruch iz Nemčije. Pisateljica je bila prisotna in nas je navdušila z zahvalnim govorom ob sprejemu nagrade, ilustrator pa je zaradi

bolezni na kongres poslal le pozdravni video. Na kongresu je bila podeljena tudi nagrada »IBBY Asahi Reading Promotion Award«, ki sta jo prejela mongolski projekt potujoče otroške knjižnice (The Mongolian Children's Mobile Library Project) in poljski projekt, ki spodbuja branje otrokom v predbralnem obdobju (All of Poland Reads to Kids).

Kongres je imel v svojem upravnem delu predvsem dve izstopajoči točki: forum o prihodnosti IBBY in občni zbor. V okviru foruma o prihodnosti IBBY je bila najpomembnejša razprava o že začelih novih projektih in njihovih izboljšavah v prihodnosti. Tako je nov zagon na primer dobila promocija branja v okoljih, ki so jih prizadele različne katastrofe in vojne, saj ima IBBY od nedavnega poseben fond, iz katerega lahko posamezne sekcije črpajo sredstva za ta namen. Na poplavljenih področjih Azije je bilo že izpeljanih nekaj simpatičnih ter uspešnih poskusnih projektov. Izmed načrtov, o katerih se je razpravljalo na forumu, pa je za Slovenijo morda najpomembnejša težnja številnih sekcij po povečevanju števila prevodnih del ter prek tega močnejše promocije tujih avtorjev v svojem okolju in svojih avtorjev v tujih okoljih; IBBY si želi močno okrepiti s tem povezano založniško dejavnost v mednarodnem merilu, ki naj bi jo zastavili na izkušnjah že izvedenega poskusnega projekta publikacije *Under the Spell of the Moon*.

Pomemben del občnega zbora so bile poleg sprejetih sprememb statuta in drugih upravnih postopkov volitve za novega predsednika IBBY, izvršni odbor, predsednika komisije za Andersenovo nagrado in druge funkcije. Dolgoletni predsednik IBBY Peter Schneck je namreč predal

svoje mesto kanadski založnici Patriciji Aldani, močno se je pomladil tudi izvršni odbor, v katerem je po novem kar osem članov, ki še niso zasedali tako visoke funkcije v organizaciji, žirija Andersenove nagrade pa ima novo predsednico iz Irana. Splošni občutek prisotnih, izražen



Peter Schneck in Desa Muck

na občnem zboru, je bil, da je bilo z dve-
ma mandatoma bivšega predsednika bolj
ali manj zaključeno pomembno obdobje
organizacije, v katerem je na več nivojih
potekala njena konsolidacija, od 30. kon-
gresa dalje pa člani IBBY pričakujejo no-
vih pobud in razvoj, kakor je bil načrtan v
okviru omenjenega foruma.

V strokovnem delu kongresa so v
dopoldanskem času praviloma potekali
plenarni referati mednarodno prizna-
nih raziskovalcev, v popoldanskem času
pa je bilo vzporedno več seminarjev,
okroglih miz in drugih srečanj, katerih
cilj je bil predvsem izmenjava izkušenj
in vzpostavljanje kontaktov. Kongres z
naslovom **Mladinska književnost in
družbeni razvoj** (Children's Literature
and Social Development) je imel več
tematskih sklopov: mladinska literatu-
ra in etika (Children's Literature and
Ethics), mladinska literatura in ideal-
ni svet (Children's Literature and the
Ideal World), otroška svoboda in pro-
stor (Children's Freedom and Space),
otroške knjige in obdobje multimedije
(Children's Books and Multimedia Era),
trendi v razvoju otroških slikanic (The
Development Trend of Children's Pic-
ture Books), razmišljanja o fenomenu
Harry Potter (Reflection on the Pheno-
menon of Harry Potter), branje in otro-
ci s posebnimi potrebami (Reading of

the Underprivileged Children). Dr. Igor
Saksida je v okviru seminarjev predsta-
vil referat z naslovom *Razvojni trend
slovenskih slikanic* (The Development
Trend of Children's Picture Books in
Slovenia), mag. Tilka Jamnik pa referat
z naslovom *Družinsko branje za idealni
svet – Otroška literatura spodbuja pi-
smenost vseh družinskih članov* (Family
Reading for the Ideal World-Children's
Literature improves the Literacy of all
family members).

Na kongresu smo nadalje lahko prisos-
tovali konferenci Bookstart, sodelavcev
v mednarodnem projektu, ki spodbuja
družinsko branje. Osnovali so ga v Veliki
Britaniji, njihov vzorec in izkušnje pa so
prevzeli in prilagodili svojim razmeram
Japonska, Kolumbija, Tajski in Tajvan.
Družinam dajejo izobraževalno gradivo in
slikanice za otroke, projekt povsod podpi-
rajo državne in lokalne institucije ter mu
namenjajo močno medijsko pozornost.

Posebnost tega kongresa je bil **otroški
forum** (Children's Forum) z naslovom
Naša literatura (Literature of Ours), na
katerem so mladi kitajski bralci predsta-
vili svoje najljubše knjige (v celotnem
programu je nastopilo okrog 400 otrok),
v sklopu kongresa pa so kot običajno
potekale tudi pravljичne ure.

Tilka Jamnik in Jakob J. Kenda

IN MEMORIAM

VASJA CERAR (1959–2006)

Vasja Cerar se je pridružil Slovenski sekciji IBBY kmalu po njeni ustanovitvi. Takrat je bil že uveljavljen urednik pri založbi Mladinska knjiga in priznan prevajalec. Kot urednik je slovenskim bralcem s svojo literarno jasnovidnostjo predstavil najboljša mladinska dela iz svetovnega prostora. Sam je med drugim prevedel tudi knjigo Marka Haddona *Skrivnostni primer ali Kdo je umoril psa*. Za prevod ga je IBBY počastila z enim najpomembnejših mednarodnih priznanj, uvrstitvijo na častno listo IBBY (IBBY Honour List 2006).

Vasja Cerar je bil član izvršnega odbora Slovenske sekcije IBBY. Nesporen strokovnjak na svojem področju, vedno zanesljiv ter iskren kritik in nesebičen sodelavec je s svojimi predlogi bistveno prispeval k ugledu sekcije. Predvsem pa je bil vedno, do zadnjega, veder in duhovit sogovornik, ki je na sodelavce napravil močan vtis. S svojim strokovnim znanjem in široko razgledanostjo ter osebnim šarmom nas je znal simpatično »ujeti«. Te vrline so Vasji Cerarju odprle pot v širok mednarodni prostor IBBY, ki vključuje preko šestdeset nacionalnih sekcij z vseh kontinentov. Leta 2000 je bil izvoljen v izvršni odbor IBBY. Čeprav ga je že bremenila bolezen, je bil zelo aktiven pri posodabljanju zveze tako na organizacijskem kot na vsebinskem področju in pri zahtevnem projektu ob praznovanju petdesetletnice IBBY. Kako

smo bili nanj ponosni, ko je na zaključni slovesnosti v Baslu prejemal zahvale in čestitke najuglednejših osebnosti z vsega sveta, tudi japonske cesarice! Nato je bil leta 2004 izvoljen za člana mednarodne žirije za Andersenovo nagrado, ki je najvišje mednarodno priznanje mladinskim pisateljem in ilustratorjem. Zopet se je skrbno lotil zahtevnega dela ter z vso odgovornostjo presojal dela avtorjev, ki jih kandidirajo nacionalne sekcije IBBY.

V Slovenski sekciji in v mednarodni zvezi IBBY je Vasja Cerar pustil močne sledi, s katerimi se bomo nenehno srečevali, zato Vasja ostaja z nami.

Njegovi prevodi knjig za mlade:

Townsend, Sue: *Skrivni dnevnik Jadrana Krta, starega 13 ¾*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987, 1988 (Knjižnica Sinjega galeba), 2005 (Žepnice).

Townsend, Sue: *Rastoče težave Jadrana Krta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (Knjižnica Sinjega galeba).

Townsend, Sue: *Skrivni dnevnik in Rastoče težave Jadrana Krta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989 (Zlata knjiga), 2000 (Domen).

Disney, Walt: *Zgodbe za vsak dan v letu: jesen*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, 1990.

Disney, Walt: *Zgodbe za vsak dan v letu: poletje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, 1990.

Disney, Walt: *Zgodbe za vsak dan v letu:*

pomlad. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, 1990.

Disney, Walt: *Zgodbe za vsak dan v letu: zima*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989, 1990.

Townsend, Sue: *Resnične izpovedi Jadrana Alberta Krta, Margarete Hilde Roberts in Susan Lilian Townsend*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991 (Knjižnica Sinjega galeba).

MacFarlane, Aidan in Ann McPherson: *Skrivni dnevnik mladega hipohondra*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992 (Knjižnica Sinjega galeba).

MacFarlane, Aidan in Ann McPherson: *Tudi jaz ljubim zdravje!* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993 (Knjižnica Sinjega galeba).

Aesopus: *Ezopove basni z ilustracijami svetovnih mojstrov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.

Cantillon, Eli A.: *Draga Katarina!* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.

Cousins, Lucy: *Minkina hiša*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996, 1998, 2000, 2002 (Minkina zbirka).

Velthuijs, Max: *Žabec in prav poseben dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002 (Velike slikanice).

Velthuijs, Max: *Žabec sreča prijatelja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002 (Velike slikanice).

Rennison, Louise: *Tangice, poljubi in še kaj*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003 (Knjigožer).

Haddon, Mark: *Skrivnostni primer ali Kdo je umoril psa*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004 (Odisej), 2005 (Zvočna knjiga), 2006 (Žepnice).

Tanja Pogačar

NAJBOLJŠEMU UREDNIKU

Ne bom dolgovezila.

Naučil si me, da je za tretjino krajše ravno prav dolgo.

Mogoče je tudi zato tako težko reči, da živi večno, kdor ima pogumno srce.

Kajti nič ni krajše od večnosti.

Nočem biti potrta.

Prevelik si bil za nekaj tako cenenega, kot je žalost.

Mogoče je zato tako težko reči, da ne zganja hrupa, kdor se je modrost.

Kajti nič ni glasnejše od tišine.

Ne bom ovinkarila.

Zate je bilo življenje zgodba z zapletom in razpletom brez epiloga.

Mogoče je zato tako težko reči, da čas celi rane.

Kajti to so si izmislili tisti, ki niso nikoli krvaveli.

Drugi se moramo pretvarjati, da čas obstaja.

Med najinim dolgim sodelovanjem si mi pomagal doumeti, da je beseda najmočnejša vez, ki spaja misel in telo. Da je pomembno videti dlje v deželici, ki je preveč gorata za jasen razgled. V deželici preskromnih meja za pravo veličino duha. Kljub temu, ali mogoče prav zato, si me naučil razumeti in verjeti v lastno literaturo.

Kajti dobri uredniki premorejo izostren občutek za besedo.

Najboljši uredniki premorejo pretanjen posluš za avtorja.

Vsako leto sva si izmišljala nove provokacije. Zvijace, s katerimi sva premikala toge domače literarne okvire. Kadar sva zakuhala kakšno posebej poredno, sva se režala kot pečena mačka. Naj si ob najinih knjigah lomijo zobe, sva si bila edina v tvoji pisarni, naj se zamislijo, naj, naj ... Bil si moj prijatelj in hkrati neusmiljen kritik. Prvi bralec. Zaveznik, ki je znal s humorjem uravnovesiti mojo paleto zaganjanja od histerične vznesečnosti pa vse do bridkega razočaranja nad lastnim delom. Ustvarjala sem literaturo, ki si jo rad izdajal, in izbiral si naslove, ki so mi bili pisani na kožo.

Kljub zahrbtni bolezni, ki je prežala na tvojo vero v smisel, si me bodril, ko sem se zlomila pod pezo lastnih kužnih klic. Ti se nisi nikoli.

Potem sem izgubila še najdražjo osebo. Njeno usodo sem ubesedila v eni od najinih knjig. In spet si me potolažil z mislijo, da tistemu, čigar duha osvobodimo z besedo, podarimo nesmrtnost. Zato je zdaj najina zadnja skupna provokacija zame dobila neko drugo razsežnost. Kako srhljivo dokončno ječi v moji glavi misel: najina zadnja knjiga ... Ki je, kot pravijo, nekomu vselej prva in nekomu vselej zadnja.

Besede in dejanja, s katerimi je tvoj duh premagal izčrpano telo, so zapuščina, močnejša od življenja.

Pogrešala te bom.

Janja Vidmar

POROČILA – OCENE

TEMELJNO STROKOVNO DELO DOMAČE RADIOFONSKE LITERATURE

**Rosanda Sajko: *Poetičnost zvoka*
– *ustvarjalne možnosti radijske igre za*
otroke.** Maribor: Mariborska knjižnica,
revija *Otrok in knjiga*, 2006.

Kakor je že dolgoletna zgodovina slovenske radijske igre za odrasle in otroke zelo ploden in enako kakovosten del tudi na evropskih radijskih postajah cenjene slovenske radiofonije, tako je zelo skromna, pravzaprav skorajda nična njena ubesedena refleksija. Študija Rosande Sajko *Poetičnost zvoka – ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke* je brez dvoma temeljno strokovno delo domače radiofonske literature.

Ko razmišljanje in razpravljanje Rosande Sajko uvrščamo med študije, moramo tako klasifikacijo še nekoliko natančneje opredeliti. Nikakor namreč ne gre za nekakšno konvencionalno ali temu primerno suhoparno zgodovinarsko ali teoretsko razčlenjevanje vsebinskega in pomenskega kompleksa, ki ga zajema naslov knjige. Gre in pravzaprav mora vsaj deloma in mestoma iti tudi za to, vendar gre še za precej več. Ob tem več namreč nikakor ne kaže pozabiti, da je naša avtorica na svoji dolgi ustvarjalni poti bila ena izmed najuglednejših slovenskih, tudi zunaj naših meja znanih režiserk radijskih iger za odrasle in otroke. Prav ta kombinacija nadvse bogatih dejavnih umetniških izkušenj in izbranih teoretskih premišljevanj daje novi temeljni študiji Rosande Sajko vrednost, zanimivost

in mik, brez katerih bi knjiga hočeš nočeš morala vsebovati tudi nekaj tiste suhoparnosti, ki marsikdaj spremlja podobne raziskovalne diskurze. Tem čerem se študija srečno izogne tako, da med teoretska razpravljanja nenehoma in kot imanentna ponazorila vstavlja odlomke ali kratke navedke iz konkretnih del konkretnih avtorjev, kajpada predvsem tistih, ki jih je Sajkova sama nadvse uspešno uprizarjala. Sicer pa vsebuje knjiga cel niz temeljnih vsebinskih in pomenskih poglavij, zadevajočih problematiko poetičnosti zvoka, poetiko zvočnosti, dramaturgijo poetičnih zvokov. Med temi poglavji so nekatera, ki se ukvarjajo z razvojem bodisi klasične bodisi eksperimentalne radijske igre, posebej s pojmi in razvojem radijske igre za otroke, s temeljnim gradivom radijskoigrske umetnine (beseda, njena stvarna in še posebej radiofonska živost, zvočnost in/ali slušnost, nazornost, v nadaljevanju še posebej dramaturgija glasbe, šumov kot posebej pomembnih prvin zlasti v radijskih igrah za otroke, tišine, ki je včasih zgovornejša od bobnenja itn.). Tem razmislekom dodaja avtorica še kratek pregled zgodovine slovenske radijske igre za otroke (1946–1970), vsebinsko in pomensko problematiko klasične in sodobne radijskoigrske pravlјice in v njej še posebej radiofonska iskanja Franeta Puntarja, preoblikovanje vizualne igre v slušni dogodek na zgledu igre *Petelin se sestavi* Daneta Zajca, knjigo pa sklepa sestavek z naslovom Ali ima radijska igra za otroke prihodnost.

Čeprav je katero od teh poglavij bilo že vsebovano v kakšnem članku ali re-

feratu Rosande Sajko, so ta poglavja v kontekstu knjižne celote ne samo razširjena, marveč tudi vsebinsko in pomensko konsistentnejša in kompletnejša. Naposled je potrebno omeniti še Intermezzo I, umišljeni intervju s seboj, v katerem naša avtorica spregovori o svoji intimni navezanosti na kreiranje radijske igre, še posebej tiste za otroke, v sestavku, ki siceršnji načelni radijskoigrski diskurz dovolj prikupno individualizira ali subjektivizira.

Kakorkoli že, študija ali z drugo besedo: vsebinsko in metodološko razgibana avtorefleksija Rosande Sajko o slovenski radijski igri in njeni poetiki ali dramaturgiji – še posebej tisti za otroke – je pomenljiv temeljni razmislek in tehten prispevek k problematiki slovenske radiofonske literature, ki bi ga ne samo z avtoričinimi, marveč tudi z lastnimi besedami in z nekaj zanosa lahko imenovali: »akustični pogled na svet«, uprizorjen s »slušnimi senzorji« v radijskih igrah. Ta pogled si zaradi svoje pomenske in ponzoritvene temeljitosti vsekakor zasluži posebno pozornost.

Vasja Predan

HOMMAGE ROSANDI SAJKO, PLEDOAJE ZA AVTONOMNO ZVOČNO UMETNINO

**Rosanda Sajko: *Poetičnost zvoka*
– *ustvarjalne možnosti radijske igre za*
otroke.** Maribor: Mariborska knjižnica,
revija *Otrok in knjiga*, 2006.

Prebiranje v različnih ustvarjalnih obdobjih nastalih zabeležk, ki jih je po celih petdesetih letih svojega dela zbrala in v svojevrsten pledoaje za neko dandanes že skorajda polpreteklosti zapisano umetnostno zvrst strnila Rosanda Sajko, zagotovo najpomembnejša slovenska

ustvarjalka na področju te *iz zvoka in z zvokom nastale umetnosti (dieser aus dem und durch den Klang entstandener Kunst*, bi s svojo skorajda prislovično fenomenološko preciznostjo na tem mestu najbrž napisali najini pedantni nemški kolegi in prijatelji, ki so to umetnost doslej najizčrpnije preučevali in jo v umetnost 20. stoletja tudi teoretično umestili), to prebiranje je zagotovo napeto berivo za nekoga (najsi bo strokovnjak ali pa ljubitelj), ki ga vse mogoče in možne izrazne oblike umetniške izpovedi pritegujejo in bi se rad dokopal tudi do lastnega spoznanja o njih. Za avtorja pričujoče spremne besede, ki cele četrto stoletja ni zgolj od blizu spremljal najbolj intenzivnih in tudi najbolj vznemirljivih let tega ustvarjanja Rosande Sajko, ampak je imel tudi možnost dejavno sodelovati pri tem neomajnem in brezkompromisnem preobražanju klasične (kot ji sama pravi) radijske igre v avtonomno zvočno umetnino, je to prebiranje še posebna draž: ob njem se mu namreč utrinjajo brezštevne epizode neke skupne, petindvajset let trajajoče radijskoigrske zgodbe, ki je zlagoma, a neustavljivo preraščala v radijskoigrsko zgodovino (spet sem prisiljen priklicati na pomoč nemške pedantneže, saj imajo to srečo, da lahko namesto dveh sintagem na tem mestu uporabijo le eno samo, ki pa pove vse: *dieser fünfundzwanzigjährigen Hörspiel-Geschichte*). Pa ne samo to: v pričujočem pledoajeju je moč zmerom znova naleteti na za koga drugega le komaj prepoznavne sledi dolgih, zavzetih, kajkrat tudi ognjevitih (in bojevitih) kresanj mnenj in pogledov o zvrsti, ki ji je bila Rosanda Sajko tako zelo predana do zadnjega vlakna svojega bitja, da si se, brž ko si bil pritegnjen (in moram se pohvaliti, da je mene to doletelo) v čarni ris te njene predanosti, tudi sam, pa če si hotel ali ne, okužil z njo – ne glede na to, ali si se s temi njenimi mnenji in pogledi zmerom strinjal. Kajti Rosanda Sajko drugega mnenja, pa naj je bilo še tako

drugačno od njenega, ni le dopuščala, skušala ga je dojeti, doumeti njegovo resnico, vendar pa hkrati doseči, da bi bilo pri njenem – recimo mu pač tako – »kontrahentu« deležno enake usode tudi njeno. In s to svojo povsem nesebično, vendar izjemno učinkovito prebrisanostjo je omogočala, da se je na koncu vsakič znova vzpostavilo neko skupno ustvarjalno izhodišče, pri katerem pa je šlo zgolj in izključno *ad rem* (za stvar) in ne *ad personam* (za osebo). Prepričan sem, da gre prav temu njenemu vedenjskemu vzorcu zasluga (in hkrati tudi moja zahvala), da je lahko prihajalo do tako zelo intenzivnega in tvornega sodelovanja, pri katerem je skupni cilj – ustvariti avtonomno zvočno umetnino tudi pri nas na Slovenskem – prevladal in sleherni možnost zloglasnega »umetniškega ega« pri priči potisnil globoko v pozabo in nepovrat. Očitno je prav zavoljo tega tudi po tistem, ko je, tako kot pač zmerom v življenju, napočil (formalno nekega meglenega novembrskega večera med prijatelji in bližnjimi kolegi v prijazni krčmi blizu Ljubljane) konec tega sodelovanja – in sem vsaj jaz zakoračil na povsem novo področje delovanja, povsem drugačno in različno od dotedanjega – ostalo vse kot po starem, le da sta sodelovanje zamenjala drugovanje, tovarišija, in to v precejšnji meri še zmerom tudi v znamenju radijske igre kot avtonomne zvočne umetnine. Predvsem v tem gre iskati razloge, iz katerih je porojeno pričujoče besedilo.

Že v začetku svojega pledoaja Rošanda Sajko nazorno utemeljuje, kako je na Slovenskem prišlo do zametkov tistega, iz česar se je pozneje porodila radijska igra. Ob koncu dvajsetih let prejšnjega stoletja so jih spodbudile predvsem praktične potrebe prav tedaj ustanovljenega slovenskega radia, ki se je po drugih evropskih zgledih osredotočal predvsem na posredovanje informacij, v permanentnost svojega programa pa je

vključeval tudi posredovanje umetniških vsebin (glasbe, literature/teatra itn.), zato da bi dosegel programsko raznoličnost in atraktivnost, ki bi poslušalca še dodatno pritegnili, kolikor ga ni že sama tehnična novost. V tistih malo več ko desetih letih, kolikor je delovanje slovenskega radia (in umetniškega programa v njem) trajalo do začetka druge svetovne vojne, na Slovenskem seveda ni prišlo do tako ključnih premislekov o izraznih možnostih tega novega občila, kot se je to zgodilo npr. v Nemčiji, kjer so te možnosti že tedaj zaslutili vrhunski predstavniki nemške literature in začeli iskati izvirno pot za njihovo udejanjanje. Zanimivo, da na Slovenskem radio ni pritegnil skorajda nobenega pomembnega pisatelja ali pesnika tistega časa, zato pa se je okrog njega zbrala kar lepa vrsta drugih ustvarjalcev (predvsem z glasbenega in gledališkega področja), ki so sodelovali pri praktični, radiofonski realizaciji teh vsebin in si pri tem pridobili obilico profesionalnih izkušenj – s tem pa so seveda postavljali tudi osnove za tisto visoko izvedbeno, interpretativno raven, s katero je pozneje slovenska radijskoigrska stvaritvenost zmerom znova opozarjala nase.

Vojna je seveda potisnila v ospredje vse tiste specifičnosti radia kot medija, ki so ga potem dokončno konstituirale in opredelile. Škatla z radijskim sprejemnikom je postala najbolj kompetenten in vsestranski vir obveščanja, iz nje so prihajale kar najrazličnejše informacije Radia Kričar in Radia OF, okupatorjevih in zavezniških radijskih postaj – in vse po vrsti so imele svoje zveste »odjemalce«. Tako ni čudno, da je l. 1945 prav radio postal deležen kar največje pozornosti zmagovalcev, ki so nemudoma dojeli, da za učinkovito posredovanje svojih informacij (o njihovi vsebini in njihovem ideološkem naboju ni vredno izgubljeti besed) potrebujejo tudi svojo strukturo permanentnega radijskega programa, ta pa bi brez vključitve »umetniških kom-

ponent« delovala kot zoprno in mučno ideološko trobilo, ki bi ga z zasukom gumba lahko vsakdo nekontrolirano utišal in prisilil k molku. Verjetno gre v tem iskati razlog, da je bila v tistih prvih povojnih časih slovenskega radia pri izrazito politično postavljanjih – in seveda tako tudi mislečih in delujočih – radijskih direktorjih deležna radijska dramska, igrana produkcija tolikšne pozornosti. Nenazadnje tudi finančne: za posamične, še malo ne na osnovi ideoloških, socrealističnih kriterijev v program uvrščane stvaritve, prihajajoče povečini iz klasičnega dramskega repertoarja, igralskih interpretov ni bilo treba izbirati po kakem domnevno idejnopoličnem pripadnostnem ključu (četudi se je npr. v prvih povojnih letih slovenskega gledališča ta ključ marsikdaj zelo grobo uveljavil, saj je bil zavoljo njega prenekateri slovenski igralski prvak za krajši čas prestavljen iz osrednjega gledališča v provinco). Tudi posebej za tako priložnost ni bilo škoda naročiti izvirne scenske glasbe, ki jo je skomponiral lahko celo kak ne ravno naklonjenosti režima uživajoč skladatelj, za njeno izvedbo pa je bilo treba angažirati kar cel simfoničen orkester, ni bilo skopega odmerjanja časa za snemanje in montažo, ko pa je bila taka stvaritev končana, so občila tistega časa že vnaprej opozarjala nanjo in jo s celovitejšo analizo skušala tudi ovrednotiti. V slovenskem radiu je dramski program postal elitni del permanentnega radijskega programa že v elitizmu skrajnje nenaklonjenem času, bil pa je še zmerom *igrani*, ne *radijskoigrski* program – slednjemu je zgolj odpiral perspektive. In še nečesa ne smemo pozabiti: podobna usmeritev je prevladovala tudi v otroškem igranem programu, tudi tam je umetniška pomenljivost uživala večjo pozornost kot pa ideološka primernost, tudi njega so na enak način in enako velikopotezno oblikovali isti ustvarjalci, ki so se bili uveljavili v igranem programu, namenjenemu odraslim.

Na tej stopnji se je v radijsko ustvarjalnost petdesetih let minulega stoletja vključila Rosanda Sajko, ki jo je na to novo področje zaneslo s slavističnega študija, kjer sta ji literarna obzorja, kot je sama večkrat omenjala, odpirala predvsem dr. Anton Ocvirk in dr. Anton Slodnjak, in z Akademije za igralsko umetnost: tam sta ji pot do bistva uprizoritvenih umetnosti utirala dr. France Koblar in ing. Filip Kumbatović-Kalan, še prav posebej pa utemeljitelj slovenske dramaturgije dr. Vladimir Kralj s svojim prenikavim analitičnim duhom in iztanjanim estetskimi čutom. Bila je – ob Mirču Kraglju, tem vsestranskem pionirju povojnega slovenskega radia na področju igranega programa in pozneje radijske igre – v tistem času eden na poredko posejanih, z gledališke akademije prihajajočih režiserjev, ki je v vsakodnevnem praktičnem radijskem delu, kamor jo je pripeljalo bolj »naključje« kot pa »namen« (če si pri znamenitem ameriškem pisatelju Thorntonu Wilderju sposodimo oba tista pojma, ki zamejujeta človekovo usodo in bivanje nasploh), začutila svojevrsten ustvarjalen izziv tisti hip, ko je ugotovila in definirala temeljna izrazila te nove zvrsti. Ker je bilo njeno delovanje osredotočeno sprva na program, namenjen otrokom, je začela orati ledino na tem področju in se s še posebej tenkočutno občutljivostjo posvetila iskanju najoptimalnejših pristopov in prijemov, kako neko vsebino in izpoved približati percepciji otroka z netradicionalnimi izpovednimi izrazi, kako vse tisto, kar je uresničljivega s posredovanjem radijskih valov – in ti valovi posredujejo zgolj zvok, zvočne podobe – spojiti v *mnogolično enost*, sestavljeno iz besede, zvoka, šuma. Ali še drugače povedano: kakó sporočilo kot temeljni postulat neke umetniške stvaritve izraziti zgolj z izraznimi prvinami, ki med vsemi človekovimi čuti dosegajo zgolj *sluh*, kako ga »uslišiti« (če si smemo po zgledu že ustaljenih terminov *ubesediti*,

uglasbiti, udejanjiti skovati še novega, povezanega s sluhom). Ker pri tem ne gre za postopek, prikladen prav posebej za percepcijo otroka, so se stvaritvam, namenjenim otrokom, ki jih je podpisovala kot režiser, kmalu začele pridruževati še tiste, katerih ciljno občinstvo so bili odrasli – vse dokler ni sčasoma prišlo do čedalje izrazitejšega preseganja teh stereotipnih pojmovanj in je takó »*uslišena*«¹ stvaritev postala s perceptivnega gledišča univerzalna, namenjena vsem in vsakomur. Ta univerzalistični ustvarjalni pristop je za Rosando Sajko ostal temeljno vodilo vse do današnjega dne (in pričujoča knjiga ga ponazarja in izpričuje na izjemno natančen in prepričljiv način).

Seveda pa se to ni zgodilo izključno zavoljo posebnega, specifičnega individualnega daru Rosande Sajko. Izjemno pomemben delež je k temu prispeval tudi *duh časa*, vse tisto, kar se je v petdesetih letih minulega stoletja dogajalo na tem področju v Evropi (pretežno seveda v zahodni). Na kratko bi to dogajanje lahko povzeli s sintagmo: preustvaritev *igrane-ga* v *radijskoigrski* program, preobrazba *klasično napisane igre*, namenjene izvedbi v radiu, v *radijsko igro* (spet se moramo zateči k Nemcem, ki so za slednjo iznašli poseben, izjemno zgovoren *terminus technicus*: *das Hörspiel – slušna igra*; žal se ta oznaka ni uveljavila v naši – pa četudi le komajda razviti – strokovni terminologiji in si je bivanjsko pravico – bogvedi zakaj – izborila veliko bolj ohlapna, nepovedna *radijska igra*, kar kdajpakdaj povzroča stroki nemalo preglavic). Temeljne značilnosti teh *radijskih iger* spod peresa vélikih literarnih imen druge polovice dvajsetega stoletja so izkazovale neke posebne, svojstvene estetske značilnosti, ki jih je bilo moč oblikovati v estetiko nove zvrsti, in to predvsem po kriteriju njenih temeljnih izrazil. Ta izrazila so vse, kar je »*slišno*«² in se percipira prek sluha kot enega osnovnih človekovih čutov – in to ne samó kot

zaznava, marveč tudi kot *umevanje* tega, kar »*slišim*«, kot umevanje »*slišnega*«³ – izrazila na način, ki je izraženo omogočal dojemati kot umetnino. Naklonjenost do radijskoigrskega programa, ki je ostajala stalnica še kar nekaj desetletij po vojni in gre v tistih časih iskati razlog zanj predvsem v obče prevladujoči zavesti, da je radijska igra dejansko izvirna, avtohtona in avtonomna umetnostna zvrst, pri kateri se tehnična reproduktibilnost po zaslugi umetniško-ustvarjalnih procesov preustvari v produktivnost in je predvsem zavoljo te svoje lastnosti uresničljiva zgolj prek radijskih valov, ta naklonjenost je omogočila, da so dobili njeni ustvarjalci (tisti, ki jim je pač bilo do tega) že dovolj zgodaj možnost spoznavati evropske zglede in trende, in njim gre zahvala za prve ustvarjalne spodbude – žal skoraj izključno na področju interpretacije, kajti slovenski pesniki in pisatelji tistega časa so nad to novo zvrstjo rajši vihali nos, kot pa da bi poskušali najti v njej nov ustvarjalni izziv. Preteči je moralo še kar nekaj časa, da se je spremenilo tudi to – in še pri tem so prednjačili *alternativni* avtorji, kot bi temu rekli z novodobno terminologijo.

Tudi zato je do prvih inovativnih poskusov (in dosežkov) Rosande Sajko prišlo na področju igranega programa, namenjenega otrokom – nemara bolj po zaslugi intuitivne slutnje kot pa stvarnega spoznanja, da je perceptivni svet otroka še neobremenjen s pravili »standardne«⁴ umetnosti in zato seveda odprt vsemu novemu in vznemirljivemu, vendar samo v primeru, da to novo in vznemirljivo neposredno nagovarja vse tiste senzorje v otrokovi psihi, ki zaznave preustvarjajo v »sporočilo«. Tu je priskočila Rosandi Sajko na pomoč neka ne najbolj pogosto posejana posebnost njene ustvarjalne osebnosti – zelo hitro jo je moč neposredno začutiti, zato pa toliko težje opredeliti. Še najbližje bi ji nemara prišli, ko bi jo definirali kot iztanjšan dar za vživlja-

nje v otroško dojemanje sveta, ki pa ga skoraj zmerom spremlja (včasih z narahlo ironičnim humorjem navdihnjena) sla po sproti razumski razčlenitvi tega dojemanja, iz česar se naposled porodi vsakokrat en ustvarjalni pristop, izpričan npr. v mojstrskih zvočnih stvaritvah po besednih predlogah Alana Alexandra Milna, Franeta Puntarja, Daneta Zajca in številnih drugih avtorjev, ki so otrokom namenjeni igrani program spremenile v radijsko igro za otroke. Do implikacije takega pristopa v stvaritvah, namenjenih odraslim, je bil bržkone potreben le en sam korak – in Rosanda Sajko ga je opravila prav v tistem času, ko se je to zgodilo drugod po Evropi (in to že spet najizraziteje v zahodnonemškem radiu): v šestdesetih letih minulega stoletja. Velik del pričujoče knjige govori zelo izčrpno prav o tem procesu, ki pa se je dogajal v času, ko so izrazne možnosti radijske igre prepoznali tudi najizrazitejši slovenski pisatelji tistega časa in ji posvetili veliko več pozornosti kot dotlej. Slovenska radijska igra je s tem doživela svojo evropeizacijo, ki so jo še posebej nazorno potrjevala številna priznanja tako na tekmovanjih v okviru nekdanje jugoslovanske države kot tudi na najuglednejših evropskih radijskih festivalih (*Prix Italia*, *Prix Futura*, *Premios Ondas* itn.). In Rosanda Sajko je bila zagotovo protagonistka te evropeizacije. Pa ne samo to: zmerom bolj je postajala nesporna avtoriteta na teoretičnem področju zvočne umetnosti, saj je svoja praktična spoznanja in dognanja začela tudi teoretično utemeljevati – nenazadnje je ta del njenega delovanja ključni zametek pričujoče knjige, zato bi se bilo odveč posvetiti izčrpnemu popisu vsega, kar je počela v tej fazi svoje stvaritvene poti, saj to z neverjetno nazornostjo in teoretično preciznostjo izčrpno pojasnjuje sama. In to tako, da pritegne slehernega, ki ga je ob dojemanju zvočne umetnine obšla tudi nekakšna radovednost, kako se je ta

umetnina zgodila, kaj ji je dalo sporočilno pomenljivost, s katero ga je zvabila v svoj čarni ris. Odgovor na to je zapleten in preprost hkrati: v zvočni umetnini, kar radijska igra je, nam enakovredno in enakovredno posreduje sporočilo vse, kar je *slišno*, vse, kar zaznavamo *s sluhom* – to ni zgolj beseda kot nosilka pomenskosti, to so tudi zvok, ton, šum. In tako kot je *vidna* zaznava lahko povod in spodbuda za aktiviranje človekovih asociativnih zmožnosti, velja to vsaj v tolikšni meri tudi za *slišno*. Če ne celo bolj: kajti *vidna* zaznava je vendarle omejena na dojemanje realne podobe, pri *slišni* pa zadobi večji pomen domišljija, ki ni več omejevana z okvirom realnosti, ampak sega (kadar in komur se to pač zgodi) v skoraj brezmejno širjavo posameznikove predstavnosti, ki lahko ob isti zaznavi deluje zelo raznoliko in mnogooblično, saj je postopek njenega učinkovanja izrazito individualiziran. In ker velja domišljija tako rekoč že od nekdaj za temeljni okvir sleherne umetniške stvaritve, je radijska igra prav zavoljo tega nespodbitno postala ena od njih.

O vsem tem nam govori pričujoča knjiga Rosande Sajko. Odgovarja nam na vprašanje, kaj je to zvočna umetnina, kateri so bili pogoji, da je sploh lahko nastala, kaj so njene temeljne prvine, njena temeljna izrazila, kam in do kod sega, kaj je njena *ultima ratio*, njen poslednji razlog. In še nekaj nam – žal – odslikava ta knjiga: da je vsaka umetnina, pa naj to hoče ali ne, odvisna od časa in prostora, v katerem se je udejanjila, v katerem obstaja, v katerem je sprejemana in dojemana. Ob vsej svoji očaranosti in začaranosti s to *umetnino 20. stoletja*, z *radijsko igro*, ki je – *mutatis mutandis* – bila toliko desetletij ne samo njeno življenje, ampak predvsem pomagalo, da je izpovedala svoj odnos do tega življenja, do njegovega bivanjskega bistva, se avtorica včasih sprašuje tudi o usodi, ki je zvočno umetnino doletela danes in jo bržkone čaka

tudi v prihodnje. Odgovori na to spraševanje niso posebej optimistični, in za skorajda malce nostalgичno obnavljanje preteklih izkušenj in spoznanj gre iskati razlog tudi v trenutnem položaju radijske igre – ne samo na Slovenskem, ampak tudi drugod, kjer je zvočna umetnina kot zvrst imela včasih zavirljivo mesto znotraj nacionalnih umetnostnih produkcij. O razlogih, zakaj je do tega prišlo, se Rosanda Sajko le komajda sprašuje, saj se zaveda, da bi ta hip za to težko našla odgovore. Ali pa jih nemara celo noče iskati (in najti). Kajti s tem bi nemara postavila pod vprašaj svojo večdesetletno umetniško angažiranost, svoja spoznanja in dognanja, ki so v tej njeni angažiranosti zmerom znova dobivala potrditev. Sicer pa: kdo ve, ali bi iz današnjega dne porojeni odgovori lahko na tako spraševanje sploh kompetentno, občeveljavno odgovorili? In ali ni več ko zadovoljiv odgovor na vse to že sama knjiga Rosande Sajko, ki nam tako nazorno razodeva, kaj sta počelo in namen zvočne umetnine, kaj je njeno bistvo? Če je takó – in kdo bi podvomil, da ni – potem sta pesimizem in skepsa bržkone odveč, potem se neka umetnostna zvrst ne more kar spremeniti v nič, ne more prenehati obstajati in se zgubiti v nepovrat. Tudi po zaslugi Rosande Sajko, njenega ustvarjalnega opusa in njegove teoretične utemeljitve.

Borut Trekman

ZVERINJAKI MLADOSTNIKOVEGA ISKANJA LASTNE KLETKE

Benjamin Lebert: *Ptič je vran*. Prevedel Brane Čop. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005 (Zbirka Najst).

Benjamin Lebert je zaslovel že s svojim prvim romanom *Krejzi*, ki je izšel pri

njegovih šestnajstih letih in je bil doslej preveden v 33 jezikov, po njem pa je bil posnet tudi film. Roman bi lahko umestili v korpus v svetovni literaturi vedno bolj opaznih besedil o mladostnikih in (ne samo) za mladostnike, nemalokrat z izrazitimi elementi avtobiografskosti, ki jih določa predvsem brezkompromisno soočanje s problematiko mladostništva in ki smo mu v domačih logih malce nerodno navesili oznako tabujeska literatura. Lebert ima namreč nedvomno veliko skupnega, na primer, z romanom Melisse P. *Pred spanjem si stokrat skrtačim lase* z (namenoma) naivnim dokumentarističnim pripovednim pristopom, ali zadnjima romanoma Janje Vidmar *Fantje iz gline* in *Zoo*, čeprav v njem ne najdemo ničesar izrazito tabujeskega, zato bi bilo veliko bolje, če bi se v razpravah o tovrstnih besedilih osredotočili na njihove bolj bistvene skupne značilnosti: neideološko predstavljanje mladostništva, ki ni več rajskega vrta pred vstopom v odraslost, ampak zverinjak, v katerem si je treba izboriti lastni prostor ali pač lastno kletko; iskanje identitete kot temeljno določilo mladostništva; in predvsem veristično podajanje zgodbe in s tem povezano pristajanje na aktualizem (nikakor v pejorativnem pomenu), zaradi česar je tovrstna besedila nasploh zelo težko ločiti od »literature za odrasle« (kar je nenazadnje značilno za vso zbirko Najst).

Lebertov romaneskni prvenec *Krejzi* govori o internatski izkušnji mladeniča z enostransko spastičnostjo leve polovice telesa, ki se prijateljem predstavi preprosto z »Ime mi je Benjamin Lebert, star sem šestnajst let in kripel«, in njegovem iskanju identitete, pri čemer se mora kosati tako z zahtevami in omejitvami lastne invalidnosti:

Rad bi vedel, kaj sem. Vsi to vedo: Slepce lahko reče, da je slep; gluhi lahko reče, da je gluhi; in pohabljenec lahko, presneto, reče, da je pohabljenec. Jaz pa tega ne morem. Jaz lahko samo rečem, da sem enostransko priza-

det. Ali da sem polovični spastik. Kako se to sploh sliši?

kakor tudi s prav nič invalidnimi zahtevami lastnega mesa in krvi, kar seveda preprosto pomeni potrebo po drugem, po ženski. Prizor njegove prve seksualne izkušnje je, mimogrede, stilno izpisan naravnost briljantno. *Krejši* nasploh ni kaka solzava epopeja o invalidovem (uspešnem) iskanju lastnega prostora v svetu, ampak je prej ko ne metafora življenja vseh nas. Temeljno občutje njegovega protagonista namreč ni značilno samo za mladostnike (čeprav zanje samo še bolj), ampak nemalokrat za prav vsakogar. Počuti se osamljenega, povsem osamljenega na tem prekletem velikem svetu, v nekakšnem zoprnem internatu, ki se kot v posmeh imenuje Neuseelen. Sprašuje se, zakaj je sploh treba odrasti, zakaj ni mogoče preprosto ostati majhen fant, ki hoče samo »kavsati«, se smejati, biti srečen in nič več. Odraslost se kaže bolj kot razočaranje, »prej« visijo na naših stenah super junaki, »potem« pa pač super joški, čeprav v bistvu vedno ostanemo majhni fantki. Konec koncev pa tudi joški v pesti niso to, kar se zdijo na steni. Da bi s tem postal moški, se postavil na lastne noge, opravil z nežno mladostjo, se v risu iniciacijske mitologije sprašuje po prvem »fuku«. Nič takega na obzorju. Prvi »kavs« je za njim in še vedno se počuti samo kot mali usrane ...

Lebertova druga knjižna objava, daljša samostojna novela *Ptič je vran*, se tematsko loteva sveta študentarije, avtor pa v njej nadaljuje in nadgrajuje vprašanja, ki so zaznamovala že njegov romaneskni prvenec, zgostili bi jih lahko v vprašanje, zakaj zaboga smo sploh tu in kaj zavruga naj z lastnim življenjem, če ne vemo niti tega, ali smo tu res z nekim namenom ali pa je naše življenje samo naključje ali pa morda celo nesreča, edina gotovost, ki jo imamo, pa je samo smrt, dejstvo, da nas nekoč več ne bo, a se kljub temu skušamo

veseliti skodelice čaja, si pripovedujemo zgodbe na nočnem vlaku, ali celo med počitnicami potujemo z enega na drugi konec zemeljske oble, kjer se uležemo na plažo in poskušamo biti srečni. Pa četudi se včasih zdi vse skupaj popolnoma nesmiselno. Ker nihče ne spremlja naše zgodbe. Ker je čisto vseeno, kaj počnemo, nihče ne ploska, če nam je kaj uspelo.

Ali ni tudi to znamenje naklonjenosti, če si obdarjen z življenjem? Ali ne pomeni že samo dejstvo, da si tu, tudi, da si si zaslužil, da si živ? Da si dovolj dragocen? Ampak zakaj se nikoli ne počutiš dragocenega? In skoraj nihče od vseh teh ljudi o tebi ne misli, da si dragocen.

Pripovedovanje zgodbe na nočnem vlaku in iskanje plaže, na kateri bi se bilo mogoče uleči in biti preprosto srečen, kar koli že to pomeni, pa sta tudi glavni tematski liniji novele. Pripovedovalec Paul se po prazničnem obisku pri starših z vlakom vrača na študij v Berlin in se znajde v istem kupeju s Henryjem, majhnim in drobnim mladeničem njegovih let, s kratkimi rjavimi lasmi, ki ga krsti za Ptiča in ki mu med celonočno vožnjo razkriva svoje intimne štorije (vložna zgodba zasede pretežni del fabulativnega gradiva). Henry pripoveduje o tistem, kar predstavlja težišče vseh njegovih tegob, muk in slasti – kot pač pri marsikom njegovih let – o ženskah.

Po ničemer nisem hrepenel tako močno kot po tem, da bi kdaj kaki punc potisnil naramnico nazaj na ramo. Ampak do tega ni nikoli prišlo. In vse punce so bile videti super. Kot da sijejo. In njihov vonj je bil tak, kot da so tik pred plesom v nekem drugem vesolju, drugem svetu, ležale na čarobno dišečem travniku. Stal sem tam in bil od vsega tega tako daleč stran. Čeprav sem bil telesno tako blizu. Ljudi v plesni dvorani je obdajal nevidni mehur. In jaz sem stal zunaj. Malo nenavadno je, če o tem premišlujem. Lahko bi stopil do katere od punc in se na primer dotaknil njenega hrbta. Ampak tako se ne bi zares dotaknil hrbta. Temveč samo mehurja, razumeš?

Kar obvladuje Henryjevo življenje in njegove strategije zблиževanja z dekleti, je namreč strah, ki se izraža povsem telesno – vedno, kadar je med ljudmi, dobi strahovito drisko, in namesto da bi se z ostalimi samci šopiril pred dekleti in za njih, večer presedi na stranišču. Zato skoraj sploh več ne stopi iz sobe. Če je doma, mu namreč ni treba ves čas »srati«. Lahko samo sedi na pisalnem stolu ali na postelji in »si ga kar naprej meče na roko« ... presunjen nad strahotnim dejstvom, s kakšnim neverjetnim sovraštvom v očeh so te sposobni gledati ljudje. Ker ne plešeš ali ker slabo plešeš. Ker si narobe oblečen, ker ne piješ tistega kot oni. Ker preprosto ne spadaš zraven. Življenje pač ni nič drugega kot arena, v kateri si je treba samico in posest izboriti na račun drugega. Kot se je bilo treba boriti dosedanja tisočera leta in kot se bo prej ko ne treba tudi prihodnja tisočerja.

Življenje pa, ker mu je to v šegavi naravi, Henryja postavi na preizkušnjo. V bližino se priseli sorodnica Christine, na kateri izstopata njena brezhubna lepota in nenavadna odsotnost, kot da bi vse dojemala skozi pajčolan; in ki se v bližnji kliniki zdravi zaradi anoreksije, z njo v paketu pa pride tudi Jens, pravi buhtljasti debeluh, ki je v isto kliniko zašel iz diametralno nasprotnega razloga. Christine in Jens sta nasploh najbolj nenavadna družabnika, kar si ju je mogoče zamisliti. Ona suha, on debel, on visok približno dva metra, ona zelo drobna in čedna sta povsod vzbudila pozornost. Drug drugega sta bridko potrebovala in se konstantno drug drugemu prav hudo lagala.

Henry, ki ga zadene neukrotljiva očaranost nad Christine, saj v njej išče nadomestek za vso ženskost, ki mu je spolzela med prsti zaradi dobesedno driskastega življenja; Jens, ki ne prenese slik čudovito lepih ljudi na televiziji, na emtiviju, v revijah in na reklamnih plakatih, a je bolešno navezan prav na eno takih podob, kajti zunaj njunega odnosa je sa-

mo posmeh; in Christine, ki družabnika potrebuje, da se ne odseli v odsotnost dokončno in zares, se zapletejo v odnos, v katerem vsakdo nekaj svojega z naporom zatolče in spregleda, da se v njihovih bližinah – z nečim usodno primišljenim – lahko izogne temeljni resnici svojega obstoja. Da mu preprosto ni za biti. Da je vse njegovo samo praznina in samost.

Odvisni od svojega intimnega surogata, za katerega je treba zalagati več in več, se zapletejo v igro, ki je ni mogoče odigrati do konca brez žrtev, kajti čustva in pozornost ne morejo biti proporcionalno razdeljena med vso trojico, in ko Christine pusti Henryja »v svojo vročo pičko« – Lebert v obeh romanih stvari poimenuje s pravimi, pouličnimi imeni, kar v stilno izbrušenih tekstih zelo učinkovito izstrli – se lahko njihova zgodba v trillersko zašpičenem stampeu le še odvrti v neizbežno. (Kar ima pridati Paul, bom namenoma zamolčal, ker ne bi bilo pošteno do tistih, ki se bodo knjigo odločili prebrati.)

Benjamin Lebert se je že s svojim romanesknim prvencem pokazal kot večš pisec. Kratki, zasekani stavki, brezkompromisno slikanje sveta mladostnikov in variiranje vzorcev mladinske literature (problemski roman v prvem delu in aludiranje na avanturistični roman v zaključnem) so bili prav gotovi ključni razlogi za njegov uspeh.

Ptič je vran, njegovo drugo knjigo, zaznamuje strukturna domišljenost in stilna dovršenost, kar prav gotovo ni naključje, saj je bil mladi, komaj nekaj čez dvajsetletni pisatelj po strahovitem uspehu prvenca v dokaj nezavidljivem položaju, a je travmo zgodnjega uspeha, sodeč po »izglanganosti« druge knjige, dobro prestal. Psihološka motivacija v fabulativno linijo zapredenih likov mu je uspela odlično, nekoliko manj trdna pa je karakterizacija kot njeno izhodišče, saj prevečkrat posega po shematiziranih obrazcih, namreč: trillerski trk driskača,

anoreksičarke in požeruha je domisel in odlično izpeljan, oznake same anoreksije in žretja v pogovoru popotnikov na vlaku pa so bolj kot potegnjene iz kliničkih perspektov; to pomankljivost je sicer Lebert – včasih bolj, včasih manj uspešno – skušal premostiti z anekdotično-alegoričnim modrovanjem o smislu življenja in merah naše končnosti.

Ptič je vran je odlična novela za dobro branje ob dobri kavi med kakim sončnim potovanjem z vlakom, strukturno koherentna, stilno dovršena, in kljub prej omenjenim pomanjkljivostim legitimno literarno besedilo, Lebert pa nedvomno pisatelj, na katerega bomo še morali biti pozorni.

Robert Titan Felix

MORFOLOGIJA PRAVLJICE

Vladimir Propp: *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.

Vladimir Jakovlevič Propp, ruski strukturalist, je bil rojen 29. aprila 1895 v S. Peterburgu in umrl 22. avgusta 1970. Najbolj znana je njegova knjiga *Morfologija pravljice*, ki je bila prvič objavljena v ruščini 1928, v slovenščini pa 2005 pri Studia humanitatis (258 strani). Knjigo je prevedla Lijana Dejak, avtorica slovenskega predgovora je Mojca Schlamberger Brezar.

Vprašanje, zakaj je nepogrešljiva Proppova knjiga bila izdana v slovenščini skoraj osemdeset let po njenem izidu, bomo pustili ob strani. Zagotovo pa da bi zgodnejši prevod in izdaja obogatila razvoj slovenske literarne vede in pomagala študentom, učiteljem, knjižničarjem in različnim strokovnjakom ter pravljicarjem oz. pripovedovalcem pri razumevanju tako priljubljene literarne vrste, kot so ljudske pravljice. Že sam literarni

termin pravljica je v osnovi odprt. Propp je v svoji študiji definiral osrednji pojem v smislu čudežnih pravljic. V slovenščini, na osnovi klasifikacije znanstvenice Marjane Kobe, za Proppovo čarobno pravljico uporabljamo termin – model ljudske pravljice. Kljub temu so problemi pri razumevanju pojma pravljica (skazka) še vedno odprti. Pravljica in pravljicarstvo ob koncu 20. in začetku 21. stoletja doživljata neke vrste renesanso, ne le teoretično, ampak tudi praktično, na ravni pripovedovanja pravljic, predvsem ljudskih tudi v Sloveniji, (npr. Pripovedovalski festivali, oddaje Za dva groša fantazije na Radiu Študent, pripovedovanje pravljic za otroke in odrasle širom po Sloveniji ipd.).

Če se opremo na glavne teoretike modela ljudske pravljice v 20. st., lahko rečemo, da v grobem obstaja šest različnih pogledov na model ljudske pravljice. Prvi je folklorističen in se nanaša na finskega teoretika Anttiya Aarneja (*The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, 1910) in Stitha Thompsona (*The Motif-Index of Folk Literature* 1961, 1987). Drugi je strukturalističen (Vladimir Propp: *Morfologija pravljice*, 1928, v slov. 2005). Tretji je literarni (Max Lüthi: *The European folktale: form and structure* (v nem. 1947, v angl. 1986). Četrty je psihoanalitski (s podtipi: C. G. Jung (*Four Archetypes*, v nem., v angl. 2002), Bruno Bettelheim (*The Uses of Enchantment*, 1976, v slov. *Rabe čudežnega* 1999, 2002), Marie Louise von Franz (*Arhetypal Patterns in Fairy Tales, Feminine in Fairy tales, The Psychological meaning of Redemption Motifs in Fairytales, Shadow and Evil in Fairy Tales, The Interpretation of Fairy Tales; Individuation in fairytales*). Peti je sociološki (Jack Zipes: *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, 2002, *Happily Ever After*, 1997, *The great fairy tale tradition: from Straparola and Basile to the brothers Grimm*,

2001). Šesti je feminističen (Maria Tatar: *Off with Their Heads! Fairy tales and the Culture of Childhood*, 1993; *The Hard Facts of the Grimms Fairy Tales*, 2003; *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*, 1998; *The Annotated classic Fairy Tales*, 2002; *The Annotated Brothers Grimms*, 2004; *Secrets beyond the Doors: The Story of Bluebeard and His Wife*, 2004) idr.

Odlomek in kratka interpretacija Proppove knjige je bila delno predstavljena v knjigi *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil* v prevodu Draga Bajta in Frana Jermana, ki jo je uredil rusist Aleksander Skaza (1984). Omenjeni fragmentarni prevod je potrebno omeniti ravno zaradi različnih prevodov ključnih Proppovih terminov, ki se razlikujejo (pošiljatelj, prejemnik, subjekt, objekt, pomočnik, nasprotnik, lažni junak), tako je npr. ključna oseba, imenovana — nasprotnik, v pričujoči knjigi pa je imenovana škodljivec. Različni prevodi terminologije so predmet drugih razprav.

Bistvo Proppove teorije je, da je poleg znamenitih 31 funkcij nastopajočih oseb (sestavnih delov pravljic in odnosa posameznih sestavin), ki se ponavljajo v skoraj vsaki ljudski pravljici, tudi sedem značilnih pravljичnih likov (pošiljatelj, prejemnik, subjekt, objekt, pomočnik, nasprotnik, lažni junak). Propp je kot tipičen predstavnik ruskega formalizma ugotovil nekaj stalnih in nekaj spremenljivih sestavin v modelu ljudske pravljice. Prve je poimenoval dejanja ali funkcije, te so nespremenljive in jih je 31, spreminjajo se le nosilci ali liki v pravljici, ki uresničujejo te funkcije, in jih je sedem. Inventivno za svoj čas in pronicljivo je ugotovil, da je za preučevanje modela ljudske pravljice izjemno pomembno:

- 1) KAJ (dejanje, aktivnost) delajo liki v pravljicah,
- 2) KDO (osebe, vršilce dejanja) kaj dela in
- 3) KAKO (način dejanja) dela.

Tudi sam Propp se je zavedal odprtosti terminologije, npr. sam je omenjal, da funkcije nastopajočih oseb Veselovski imenuje motivi, Bedier pa elementi, dodala bi, da bi jih tudi Stith Thompson imenoval motivi. Na začetku je definiriral, potem generaliziral (določil) in na koncu abstrahiriral pravljice, funkcije in like. Prvič: pri določanju funkcij je potrebno odmisлити lik, ki to funkcijo opravlja. Določitev funkcije je izražena ali ubesedena s samostalnikom, ki izraža dejanje (glagolnikom oz. samostalniško glagolsko obliko, ki pomeni dejanje, stanje). Definiral je 31 funkcij: odhod, prepoved, kršitev, poizvedovanje, izdaja, prevara, pomagaštvo, škodovanje, posredništvo, odpor, odprava, preizkušnja, odziv, prejem, premik, spopad, označitev, zmaga, premostitev, vrnitev, pregon, rešitev, prihod, zahteve, naloga, razrešitev, prepoznavna, razkrinkanje, preobrazba, kazni in poroka. Drugič: dejanja ne moremo določiti zunaj konteksta pripovedi. Upoštevati je potrebno pomen določene funkcije v zaporedju funkcij (npr. junak se ne more najprej poročiti, potem pa se šele roditi). Enake funkcije v različnem kontekstu imajo različen pomen, npr. poroka junaka z junakinjo se razlikuje od poroke stranskega junaka s stransko junakinjo. Prva opomba znotraj te točke je, da so funkcije osnovne sestavine pravljice, zato so stalne in nespremenljive prvine pravljice, ne glede na to, kdo igra ali izvršuje to funkcijo ali vlogo. Druga opomba je, da je število funkcij v modelu ljudske pravljice omejeno na 31, zato so funkcije stalnice. Tretja opomba je, da je zaporedje funkcij (nalog, vlog, dejavnosti, dejanj, delovanja) vedno enako.

V svojem predgovoru Propp omenja tudi enega prvih raziskovalcev pravljic, finskega folklorista Antti Aarneja (1910), njegovo delo je postalo podlaga za znani AT (Aarne-Thompsonov indeks motivov) in folkloristično metodo raziskovanja modela ljudske pravljice,

ki je sicer doživela nekaj posodobitev, tudi kritik, vendar je, tako kot Proppova knjiga, mejnik pri preučevanju modela ljudske pravljice. V *Morfologiji pravljice* so za razumevanje, posebej študentom, pomembne tudi priloge v knjigi *Morfologija pravljice*, ki jim pomagajo pri razumevanju enaintridesetih funkcij, označenih z matematičnimi simboli in podfunkcijami, npr. priloga 1 je neke vrste dogajalna premica oz. shematski prikaz vsebine in poenostavitev teorije. Sestavljena je iz naslednjih shem: 1. izhodiščno stanje (ima 23 vsebinskih prvin), 2. pripravljalni del (21 prvin), 3. zaplet (23 prvin), 4. darovalci (11 prvin), 5. od pomočnikovega vstopa do prve linije (45 prvin), 6. začetek druge linije (45, ker je ponovitev prve linije) in 7. nadaljevanje druge linije (23 prvin). Zanimiva je tretja priloga, ki v obliki matematične razporednice prikaže siže knjige. Nepogrešljiv je tudi seznam okrajšav, ki olajša razumevanje besednega gradiva, ponazorjenega z matematičnimi simboli. Zanimivi so tudi geometrijski prikazi dogajalnih premic – prve linije, druge linije ipd., ki jo Propp imenuje asimilacija dvojnega in/ali trojnega pomena posamezne funkcije.

V nadaljevanju študije je Propp zapisal, da je možno tudi združevanje funkcij; omeni, da vse (ljudske) pravljice nimajo vseh funkcij, kljub temu pa je zaporedje funkcij stalno in se ne spremeni. Potem razlaga pomen t. i. enotipskih pravljic, kar pomeni, da omenjene stalnice veljale za tip ljudske pravljice, ne pa za drug tip (model) npr. avtorske ali sodobne pravljice. Metoda njegovega raziskovanja zgradbe ali morfologije pravljic je deduktivna, saj sklepa iz splošnega na posamezno. Na osnovi študija 100 ljudskih pravljic, ki jih je poimenoval čarobne pravljice (ki so enotipske), je izvajal ali sklepal od gradiva (vzrok) k funkcijam (posledice). V pravljicah je sedem spremenljivih likov: škodljivec, darovalec, pomočnik, carična, pošiljatelj,

in lažni junak. Ravno pri poimenovanju pravljičnih likov je tudi nekaj prevodnih razlik, ki pa ne zmanjšajo pomena knjige. Veliko vrednost knjigi oz. prevodu dasta tudi študiji J. M. Meletinskega in študija vodilnega antropologa Cl. Levi-Straussa (ta pravljico pojmuje kot »oslabljeni« mit). Zanimivo je Levi–Straussovo pojmovanje mitemov oz. konstitutivnih enot na ravni stavka, kar je podobno Proppu, ki je te konstitutivne enote poimenoval funkcije, Antti Aarne in Stith Thompson motivi, Lüthi strukture itn.

Vladimir Propp je v danes temeljni knjigi *Morfologija pravljice* pokazal shematičnost modela ljudske pravljice, ki ga imenuje čarobna pravljica (volšebnaja skazka) na osnovi sižerja (snovi) in iz sintagmatskega vidika. Odkril je invariantnost enaintridesetih funkcij (postopkov/dejanj nastopajočih oseb v pravljici), linearno zaporedje funkcij in število sedmih spremenljivih vlog, razdeljenih med konkretnimi osebami v modelu ljudske pravljice. Njegova sinhrona strukturalistična analiza je imela velik vpliv na številne znanstvenike in strokovnjake na začetku 20. pa tudi 21. stoletja in nedvomno sodi med nepogrešljive študijske pripomočke. Kdorkoli se želi ljubiteljsko, zlasti pa poklicno ukvarjati s pravljicami, ne more mimo Proppove knjige, ki je mejnik v literarni vedi 20. stoletja. Hollywoodski filmski režiserji so si Proppov model poenostavili in na njegovi osnovi snemajo visokoproračunske filme, ki pa niso čarobne, ampak ekonomske »skazke«. Ne glede na slovensko osemdesetletno zamudo pri izdaji knjige, gre za eno izmed vrhunskih znanstvenih raziskav modela ljudske pravljice v 20. st., katere vpliv na nadaljnje raziskave je bil izjemen in še vedno traja. Številni znanstveniki se sicer niso strinjali s Proppom in so polemizirali z njegovimi idejami, a Proppovo knjigo je vsekakor treba prebrati in preštudirati, ne glede na različne teoretične poglede, ki mogoče

vidijo dlje, zato ker so se napajali ob Propovem strukturalističnem vrelcu.

Milena Mileva Blažić

IZJEMNO LITERARNO ODKRITJE

Prelepa Angiola. Izgubljene sicilijanske pravlјice Laure Gonzenbach.

Prevedel Jack Zipes. New York: Routledge, 2005.

Jack Zipes, eden izmed vodilnih literarnih znanstvenikov na področju pravlјice, profesor za nemščino z univerze v Minesotti v ZDA, je v angleščino prevedel zbirko sicilijanskih pravlјic Luise Rubini *Fiabe siciliane* (1999). Najprej je prevedel 1. del (*Beautiful Angiola*, 2003), potem 2. del (*The Robber with a witch's head*), lani pa sta izšla oba dela v integralni verziji (*Beautiful Angiola: The Lost Sicilian Folk and Fairy Tales of Laura Gonzenbach*, 2005).

Čeprav je Laura Gonzenbach objavila zbirko sicilijanskih pravlјic v nemščini že leta 1870 in čeprav jih je tudi ameriški folklorist Thomas F. Crane v knjigi *Italijanske popularne pravlјice* (1885) objavil nekaj, se je potem za knjigo izgubila skoraj vsaka sled, sklepajo, da je bila celo zažgana. Leta 1964 je avtorčina vnukinja Renata La Racine poskušala z objavo priklicati pomen zbirke pravlјic svoje babice, toda neuspešno. Leta 1970 je tudi nemški folklorist Rudolf Schenda objavil o njih dva članka, a spet brez vidnega uspeha. Šele leta 1999 je Luisa Rubini v italijanščini objavila kompletno verzijo z uvodom in anotacijami. Žal niti ta integralna objava v Evropi ni zbudila večjega zanimanja. Šele s prevodom v angleščino, s predgovorom in anotacijami Jacka Zipesa je zbirka dobila po-

membno mesto. Po Zipesovem mnenju je ta zbirka pravlјic kakovostnejša in pomembnejša kot zbirka pravlјic bratov Grimm. Sicilijanske pravlјice L. Gonzenbach so zapisane s stališča ženske in v visoko kultiviranem jeziku.

Folkloristka Laura Gonzenbach je bila rojena v bogati protestantski švicarsko-nemški družini v Mesini na Siciliji leta 1842. Tako kot njeni sorojenci je bila deležna izobrazbe v privatni šoli. Ko je bila stara pet let, ji je umrla mati, nato je zanjo skrbela sestra Magdalena, ki je bila izredna ženska – zelo svetovljanska, izobražena in napredna. Laura je že v otroštvu govorila štiri jezike (nemško, francosko, italijansko in sicilijansko), igrala je več inštrumentov in znala na pamet številne antične pesmi. Žal takrat ni bilo možno, da bi ženske študirale na univerzi, zato so sestre Gonzenbach imele salon, udeleževale pa so se tudi neformalne izobrazbe v drugih salonih, kjer so srečevale umetnike ter razpravljale o umetnosti in položaju žensk. Takrat se je v salonih začelo razvijati pripovedovanje zgodb. Laura se je poročila pri 27. letih, imela je pet otrok. Z družino je živela v Neaplju, a je umrla stara komaj 36 let.

Nanjo je vplival dr. Otto Hartwig, ki je vodil nedeljske maše za nemško in švicarsko skupnost v Mesini, ki jih je Laura obiskovala pet let. Hartwig je organiziral kulturno življenje v Mesini, ko je začel zbirati sicilijanske pravlјice. Za Lauro je menil, da je ena najbolj nadarjenih pripovedovalk, zato jo je prosil, naj izbere nekaj pravlјic, saj sam ni znal sicilijanskega narečja. Laura je sicilijanski jezik odlično obvladala, zato je lahko zapisovala zgodbe, ki so ji jih pripovedovale sicilijanske ženske. Očitno je Gonzenbachova poznala nemške, verjetno Grimmove pravlјice, mogoče celo francoske. Zanimivo je, da je pravlјice takoj prevajala v nemščino, čeprav ni živela niti v Nemčiji niti v Švici. Hartwig in Kohler njenih zapisov nista veliko spreminjala, nista jih olup-

ševala, pustila sta nasilne konflikte, tudi zato, ker teh pravljič niso pripovedovali otrokom za lahko noč, tako kot so začeli brati pravljič bratov Grimm in Hansa Ch. Andersena.

Prva značilnost sicilijanske zbirke pravljič je njena internacionalnost. V zgodovini otoka so vidne sledi številnih kolonializatorjev (Grkov, Italijanov, Arabcev, Normanov, Špancev, Francozov, Avstrijcev, Angležev idr.), zaradi katerih je ljudstvo trpelo izkoriščanje in pomanjkanje. To je pustilo motivno-tematske prvine tudi v ljudskem izročilu. Invazije in vojne, rušenja, potresi, lakota, suše – so bili stalni spremljevalni dejavniki življenja na otoku, kjer so moški večinoma delali za veleposestnike, ženske pa so opravljale gospodinjska dela. Druga značilnost pričujoče zbirke ljudskih pravljič je realistična perspektiva. Sicilijanske pravljič se običajno začnejo s pomanjkanjem ali katastrofo (kralj in kraljica ne moreta imeti otrok, ko pa se jima želja končno izpolni, rodi kraljica žival ali prekletega otroka; zapuščeni ali ukradeni otroci morajo zaradi revščine ali pa zaradi iskanja sreče zapustiti dom; ženska išče moškega, da ga poniža; ljubosumni sorojenci se znebijo enega izmed njih; hčerka ali pastorka sreča mater ali mačeho, ki jo želi/ta ubiti; mladenič in mladenka morata izpolniti nemogočo nalogo idr.). Tretja značilnost zbirke je, da se pravljič zaključijo s tipičnimi povedmi – refreni, npr.: *Potem so živeli srečno in veselo, toda nas so pustili brez denarja; Ostala je srečna in vesela, toda mi še vedno ne moremo plačati rente; Živela sta srečno in zadovoljno, toda nas so pustili praznih rok; Praznovali so prelepo poroko in ostali so srečni in zadovoljni, toda mi smo sedeli in gledali in tako zapravili dan.* Kruto kaznovanje zlobnih na koncu pravljič, kjer dobro zmeraj premaga zlo, je četrta značilnost zbirke sicilijanskih pravljič. Zipes kruto kaznovanje zlobnih likov (zlobno kraljico skuhamo v olju in

jo vržejo psom, opolzkega duhovnika zažgejo in njegov pepel raztresejo, zlobno in grdo hčerko obglavijo in servirajo kot slano tunino njeni čarovniški materi, ipd.) razlaga sociološko, pravi, da se v tem kaznovanju odraža podrejen položaj sicilijanskega kmeta, ki so ga nadrejeni hudo izkoriščali. Peta značilnost je, da se pripovedovalec na koncu vedno distancira, najpogosteje pravi, da so pravljični liki obogateli, on pa je ostal praznih rok.

Zipes se sprašuje, ali so te zgodbe sploh pravljič, saj so v njih prisotne tudi prvine legend, basni in šaljivih zgodb. Pogosto so temačne in grozljive, poslušalce in/ali bralce navdajajo z upanjem na lepše in boljše čase, izpolnjujejo tudi zatrte želje po globoki veri v magično in čudežno. Sicilijanski kmetje so v času nastajanja ljudskih pravljič opravljali garaška fizična dela, imeli so več 'služb'. V teh težkih razmerah so se sicer tolažili z univerzalno vero v čudeže, vendar so njihove pravljič – za razliko od večine evropskih, posebej Grimmovih pravljič – bolj realistične, njihovi junaki usodo pogosteje vzamejo v svoje roke in ne čakajo na čudeže. Predstavniki nižjih družbenih slojev so v sicilijanskih pravljičah praviloma zelo bistri ljudje. Vedno se posmehujejo svojim krutim nadrejenim, pogosto pa jih tudi kaznujejo, celo s smrtjo.

Zanimiva značilnost pričujoče zbirke je tudi poudarjena vloga jezika. Edino orožje sicilijanskih kmetov in drugih podrejenih so bile besede, zato pravljična sporočila vsebujejo tudi sporočila o preživetju. V sicilijanskih pravljičah je pomembna gola resnica; bralci morajo biti torej posebej pozorni na uporabo besed, s katerimi so izraženi neustrezni socialni položaji. Besede prekletstva, čarobne besede in prislege določajo predvsem dejanja dobrih protagonistov, ki so v podrejenem položaju. Tipičen tak primer je lik malopridneža Giufe. Ta ljudski lik, ki ga poznajo skoraj vsi evropski narodi (npr.

nemški Hans, italijanski Pietro / Peppe, francoski Pierre, angleški Jack, danski Claus, lahko dodamo še slovenskega Jurčka itn.), je lik bedaka ali simplicisima (B. Bettelheim), ki ne loči prenesenega in dobesednega pomena besed, zaradi česar prihaja do usodnih zapletov in celo umorov.

V nekaterih pravljicah nastopajo tudi svetniki (npr. Jože, Marija, Jezus), vendar ne v religioznem kontekstu, ampak bolj v smislu čarobnih bitij, ki revnim prinašajo hrano, jim pomagajo pri delu, kaznujejo nepravilne, predvsem pa vedno držijo dano besedo. Čudeži se dogajajo le tistim, ki vanje verjamejo, je eno od pravljичnih sporočil.

Sicilijanske pravljice ne govorijo le o antagonizmu med nadrejenimi in podrejenimi, ampak tudi o konfliktih med spoloma. Zanimivo je, da so ženski literarni liki bolj emancipirani kot v drugih evropskih pravljicah. Konci pravljič so, kar se tiče ženskih likov, za tiste čase zelo napredni. Ženske niso samo lepe, ampak tudi bistre. Kljub patriarhalnim odnosom si uspejo izboriti vsaj položaj, ki izključuje nasilje.

Mnoge sicilijanske ženske so pobegnile od doma, potovale, se zaposlile kot varuške. Pomembno je, da so usodo vzele v svoje roke. Na poti osamosvajanja pa so jih v dobesednem in prenesenem pomenu čakali nasilneži, celo sadistični morilci. (*The Story of Of My, The Robber with a Witch's Head*). Če primerjamo motivno-tematsko podobne pravljice v Grimmo-vi in inačici L. Gonzenbach, lahko na osnovi primerjalne analize ugotovimo, da so Grimmove ženske pravljичne osebe pasivne žrtve, ki so kaznovane, ko želijo pobegniti ali se osamosvojiti. Pri Gonzebachovi pa ženskam uspe ukaniti mater/čarovnico in pobegniti, celo s princem. Grimmove pravljice socializirajo ženske bralke tako, da se identificirajo s pravljичnimi junakinjami, ki so nemočne, trpne in najpogosteje v vlogi žrtve. Pri

Gonzebachovi pa so pravljичne osebe močne in aktivne in nimajo vloge žrtve. Zbirko ljudskih pravljič Laure Gonzenbach je težko razglasiti za feministično ali subverzivno, še težje pa je zanikati, da njene pravljice teh prvin nimajo.

Čeprav so bile sicilijanske pravljice pripovedovane tudi otrokom, niso očiščene nasilnih prizorov in nasilnežev. Gonzenbachova je želela ohraniti avtentičnost pripovedovanja in ni spreminjala oz. prilagajala zapisanega gradiva, kar je značilno za brata Grimm. Če upoštevamo dejstvo, da v 19. st. ni bilo sodobnih sredstev za zbiranje ustnega izročila, da so zbiralci imeli le (gosje) pero, črnilo in papir, je Laura Gonzenbach izredno veliko naredila. Zanimivo, da je sicilijansko narečje prevajala v nemščino, pri čemer ji je pomagala sestra Magdalena. Hartwig in Kohler sta njene zapise zelo malo popravljala in spreminjala. Hipotezo, da je je bistvena razlika med zapisom moških zapisovalcev, npr. bratov Grimm, in ženske zapisovalke Gonzebachove, bi bilo potrebno dodatno raziskati. Laura Gonzenbach je poslušala pravljice v sicilijanskem narečju, zapisala jih je v nemščini in jih poslal Ottu Hartwigu, Reinhold Kohler pa je besedila uredil v knjigo z ozirom na tip pravljice.

Zanimivo je tudi, kako je Zipes odkril zbirko Laure Gonzenbach. Jack Zipes, prevajalec Grimmovih pravljič in vodilni znanstvenik na poročju preučevanja pravljič, je v devetdesetih letih na enem izmed svojih številnih potovanj po Italiji našel v antikvariatu zbirko njenih pravljič. Ni jih takoj prebral, saj ni znal sicilijanskega narečja. Ko pa je leta 1995 šel v Italijo na študijsko potovanje, jih je začel brati in preučevati. Šele leta 2000 se je odločil, da jih prevede, vendar je moral najprej končati druge projekte. Potreboval je »sabatikal« ali »sobotno leto«, da jih je lahko začel znanstveno raziskovati. Sicilijanske pravljice so se mu zdele zelo drugačne tudi zato, ker

niso cenzurirane. Zbirko je opremil s tehtnim uvodom in študiosnimi anotacijami v skladu z medbesedilnimi povezavami, folkloristično teorijo in indeksom motivov finskega znanstvenika A. Aarneja in ameriškega znanstvenika S. Thompsona. Gre za izjemno literarno odkritje, vredno nadaljnega preučevanja, ki bo najbrž prineslo nova spoznanja o modelih ljudske pravljice.

Milena Mileva Blažič

1000 UND 1 BUCH 2005

1000 und 1 Buch, *Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* (Tisoč in ena knjiga, časopis za otroško in mladinsko literaturo) je avstrijski časopis, ki ga izdaja AG Kinder- und Jugendliteratur, katere člani so: Büchereiverband Österreichs, Institut für Jugendliteratur, Österreichischer Buchklub der Jugend, Österreichisches BibliotheksWerk in STUBE – Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur. Na leto izidejo štiri številke, ki so tematsko zaokrožene ter bogato ilustrirane. Poleg strokovnih člankov so v vsaki številki recenzije knjig in drugih medijev, predstavljene so nove strokovne knjige, ki obravnavajo mladinsko literaturo, založništvo, knjižničarstvo in promocijo branja. Predstavljeni so tudi posamezni avtorji, Karla Schneider, dobitnica avstrijske nagrade za otroške in mladinske knjige Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis 2005 v št. 2, ilustratorke Stefanie Harjes, Sybille Hein in Melanie Kemmler ter ilustrator Jens Rassmus v št. 2, Angelika Kaufmann, ki je prejela avstrijsko priznanje za mladinsko literaturo Österreichischer Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur 2005, v št. 3 in Roald Dahl v št. 4.

»Das Lesen ist nicht meine Sache ... ich lasse mir lieber vorlesen« (Branje mi ne gre ... raje vidim, da mi kdo bere) je Goethejev stavek, ki napoveduje osrednjo temo prve številke o branju, pripovedovanju in poslušanju. V zadnjem času se zelo poudarja, kako pomembno je, da otrokom beremo. Švicarski avtor in terapevt Jürg Schubiger govori v prispevku »Abends ist immer ein Buch auf Besuch« (Zvečer pride vedno na obisk knjiga) o dolgoletni tradiciji branja otrokom pred spanjem in kako pomembne so zgodbe za otrokov nadaljnji razvoj. Zgodbe vzpostavljajo vezi med ljudmi, med različnimi kraji in različnimi časi. Zgodbe, ki so nam posredovane v krogu družine, nam dajo tudi vedenjske vzorce, ki nas spremljajo vse življenje. Trikotnik pripovedovalec, poslušalec, zgodba oziroma bralec, poslušalec, knjiga je že v preteklosti pokazal specifične socialne in kulturne odnose. Nekaj primerov:

5. stoletje pred našim štetjem. Neka Grkinja sedi na stolu, odvija papirus in bere, glasno bere sama sebi, da bi prebrano razumela (tiho branje se pojavi šele 1500 let kasneje), saj je tekst neskončna vrsta črk brez razmakov in ločil. Tu sta bralka in poslušalka ista oseba.

Okrog 530. Samostan Montecassino. Menihi sedijo pri jedi. Eden jim bere. To je uvedel že Benedikt, a z opozorilom, da se bralec ne sme prevzeti, ostati mora ponižen v odnosu do bratov.

Okrog 1320. Univerza v Bologni. Za katedrom sedi učitelj, na mizi leži odprta težka knjiga. Na drugi strani sedi skupina mladih mož. Učitelj jim bere iz knjige (die Vorlesung). Tako študentom ni treba kupiti drage knjige, poslušajo učitelja in si zapisujejo. Tu se avtoritaren učitelj poveže z avtoriteto knjige, učenci so poslušalci in zapisovalci tega, kar so slišali. Do danes se je za univerzitetna predavanja ohranil naziv »die Vorlesung«.

Sreda 15. stoletja. Orléans. Ob zimskih večerih se zbirajo meščanke. Ena od

njih glasno bere iz knjige. Vsebina je vezana na ljubezenske, zakonske in lokalne zadeve. Ženske vsebino komentirajo in se zabavajo. Tu so bralka, poslušalke in knjiga enakovredne.

Začetek 19. stoletja na angleškem podeželju. Fleck hodi iz kraja v kraj. Vsak večer v drugi hiši prebira iz svoje precej zdelane knjige zgodbe iz judovske zgodovine. Prebrano tudi izčrpno komentira in v stare zgodbe vpleta dnevne novice. V tem odnosu je pomembno, da poslušalci verjamejo bralcu, bralec mora biti prepričljiv, če hoče dobiti plačilo.

1998. Oberrieden pri Zürichu. Jan in njegov oče Christoph zvečer ležita v Janovi postelji. Oče, kot že nekaj tednov, bere iz Tolkienove knjige *Gospodar prstanov*. Sinu bere zgodbo, ki jo je nekoč že sam prebral in jo sedaj želi posredovati tudi Janu. Skupaj se prepuščata fantaziji. V sosednji sobi pa sta skupaj zatopljeni v knjigo Nina in njena mama.

2004. Gresham, Oregon. Enajstletni Shawn velja za slabega bralca. V knjižnici bere svojemu labradorcu zgodbo *Pes čuvaj in kojoti*. Pes daje vtis, kot da ga pozorno posluša, kot da ga zgodba zanima. Shawn bere vsak dan boljše. Odrasli, ki danes poslušamo otroka pri branju, običajno nismo pozorni na tekst, ampak le na otrokovo branje, kar pa ni najboljše za spodbujanje branja.

Odnos v trikotniku pripovedovalec, poslušalec, zgodba oziroma bralec, poslušalec, knjiga je potrebno vzpostaviti z veliko mero občutljivosti. Pripovedovalec sproti lahko reagira na odziv poslušalca in zgodbo prilagaja. Bralec je vezan na knjigo, primerno vzdušje lahko ustvarja z glasnim ali tihim branjem. Prehod dneva v noč, prehod iz sveta budnosti v svet sanj je za otroka še posebej pomemben. Večerna zgodba naj ga mirno uspava.

Mednarodno uveljavljeni pedagog Norman A. Taylor, ki se posveča predvsem igri in režiji, v prispevku »*Story-telling in Action*« posreduje svoje izkušnje

s pripovedovanjem zgodb. Velik pomen daje tudi prostoru in gibu.

Gundel Mattenklott, profesorica glasbenoestetske vzgoje na berlinski univerzi v prispevku »*Über das Erzählen. Kinder- und Jugendliteratur zwischen Überwältigung und selbstreflexiven Erzählverfahren*« (O pripovedovanju. Mladinska literatura med obvladovanjem in samorefleksivnim pripovednim postopkom) gradi svoja razmišljanja na sodobni didaktiki, ki se intenzivno posveča pripovedovanju otrok. V šoli naj bi razvijali in izpopolnjevali svoje pripovedovalske sposobnosti. Približno dvajset let dajejo didaktiki ustnemu izražanju poseben pomen, kar je povezano tudi z rezultati številnih empiričnih raziskav, s katerimi so od sedemdesetih let 20. st. kognitivni psihologi in lingvisti proučevali razvoj vsakdanje sposobnosti pripovedovanja zgodb. Osnovnošolce se spodbuja, da pripovedujejo o svojih doživetjih, avtobiografski spomin naj bi pospeševal zavest o preteklem in prihodnjem. Obstajata dve vrsti pripovedovanja, ustno in pisno. Naše vsakdanje pripovedovanje je večinoma ustno, temu podobno je danes pisno posredovanje po elektronskih medijih. Literarno pripovedovanje je bližje pisni obliki. Vedno pa ni bilo tako. V nepisnih obdobjih in kulturah so bila ali so še literarna dela posredovana ustno. Kot primer lahko navedemo danes priljubljene (ljudske) pravljice, ki so bile prvotno posredovane ustno. Pripovedovanje pravljič je danes oživljeno in zelo priljubljeno. Ustno literarno pripovedovanje zajema snov iz zaklada pravljič, namenjeno je v največji meri majhnim otrokom, ki še niso bralci. Pomembno je, da se z majhnim otrokom pogovarjamo o dogodkih, ki jih je sam doživel, ki so torej iz njegovega sveta. V tem dialogu se krepi otrokovo mišljenje in spomin. Na te prve intimne pripovedovalne dialoge se navezujejo tudi slikaniške zgodbe. Z njimi je narejen korak dlje, od lastnega realnega doživetja

do imaginarnega sodoživljenja fiktivnega dogodka nekega bitja, ki je lahko otrok ali pa žival. Tudi knjige za otroke v starosti od 6 do 9 let bi morale biti zgodbe z otrokom razumljivim dogajanjem, saj prva samostojna branja že itak niso lahka. Prav za to obdobje je malo knjig, medtem ko je ponudba slikanic in knjig za otroke nad 10 let zelo dobra in primerna za vse bralne nivoje in interese. Uspešni avtorji se s svojim literarnim pripovedovanjem znajo prilagajati bralcem.

Pritožbe, da otroci ne poslušajo in se niso sposobni koncentrirati, so okrog leta 1999 spodbudile ekipo strokovnjakov v Nemčiji, da so na osnovnih šolah in tudi drugje začeli ustanavljati »klube poslušalcev« (»Hörclub«). O uspešnem delovanju klubov piše Heide Gehrman v prispevku »Anregungen zum Hören« (Spodbujanje poslušanja).

Franz Lettner, glavni urednik časopisa *1000 und 1 Buch*, se v prispevku »Schwanger, schwul und zugehörnt?« (Nosečnost, homoseksualnost, ogroženost?) loti tako imenovane problemske mladinske literature. Svoja razmišljanja o primernosti in berljivosti tovrstne literature podkrepi s posameznimi primeri.

Zanimiv in malce hudomušen je prispevek o psevdonimih, ki ga je napisal Bruno Blume in naslovil »Lassen wir die gerüchteküche weiter brodeln ...« (Naj še vre ...).

S stavkom »... Sind wir bald da?« (... Bomo kmalu prišli?) je napovedana vsebina druge številke, ki se navezuje na potovanja in počitnice. Prispevki obravnavajo vprašanja, ali so potovanja za otroke primerna, kaj otroci potrebujejo in kako se počutijo, ko nastopi čas počitnic. Navedena je tudi literatura, s pomočjo katere si lahko olajšamo in polepšamo počitnice, literatura, ki nas v domišljiji povede daleč od doma, in literatura, ki velja za dobro počitniško branje. V tej številki je predstavljena tudi knjiga Lile Prap *Warum?*, ki je bila nominirana za nemško

nagrado za mladinsko književnost (Deutscher Jugendliteraturpreis 2005).

»Paradiž sem si vedno predstavljal kot nekakšno knjižnico«, je stavek z naslovnice tretje številke, ki ga je izrekel Jorge Luis Borges. In prav knjižnice so osrednja tema te številke. Za nekatere je knjižnica (študijska, univerzitetna ali strokovna) prostor, kjer se izobražujejo, za nekatere je prostor, kjer si lahko knjige izposojajo in jim jih ni treba kupovati, za nekatere pa je knjižnica vrsta polic ali omara, kjer imajo svoje knjige. Borgesov stavek, pravi Franz Lettner, teoretično lahko tudi obrnemo, kar pa ne pomeni, da je vsaka knjižnica lahko paradiž.

Pozornost si zasluži prispevek Caroline Roeder »Er ist jetzt bei L« (Sedaj je pri L) o knjižnicah, ki jih avtorji v svojih knjigah uporabijo kot prizorišča dogajanja. Za Jeana Paula Sartra, Umberta Eca, Jorga Luisa Borgesa, Agatho Christie, Roalda Dahla in še nekatere druge so knjižnice zakladnice in templji človekovega znanja in spomina. V mladinski literaturi je pravi hommage knjižnici ustvaril holandski pisatelj Willy van Dorselaer z delom *Ime mi je Kaspar*. Kasparju se preprosto brez pojasnila zgodi, da zna brati, kar vznemiri njegove starše. Mama ga pelje na pregled k zdravniku. Zdravnikova diagnoza je: »Imam slabo in dobro novico. Slaba je ta, da je znanje branja neozdravljivo, dobra pa je ta, da se od tega ne umre.« Kaspar nato redno obiskuje knjižnico in vneto prebira knjige, ki so urejene po določenem sistemu. Vsebine knjig in knjižnična postavitve postanejo del Kasparjevega resničnega življenja. Na duhovit način prepleta karakterje svojih prijateljev s knjižnimi junaki in jih uvršča v skupine, v katere so uvrščeni v knjižnici. Knjižnica, ki je pribežališče za otroke iz tako imenovanih neomikanih družin, je zatočišča tudi za znamenito samoukinjo Matildo pisatelja Roalda Dahla. Mladinske knjižnice imajo pomembno izobraževalno vlogo, za mlade so pro-

stor, kjer kulturno preživljajo prosti čas in so s socialnega vidika tudi mesto, kjer je znanje demokratično dostopno vsem, tudi revnejšim. Knjiga ima v literaturi lahko vlogo medija, s pomočjo katerega se mladi podajo v druge svetove in kot v *Neskončni zgodbi* Michaela Endeja tudi k samim sebi. Knjigi in knjižnici v knjigi se pridruži tudi knjižničar/ka. Na primer knjižničarka Knoll Murphy. V zabavni zgodbi je mladinska knjižnica pedagoška bralna ustanova pa tudi prostor, ki omogoča osebno zorenje ob pomoči knjižničarke, za katero se izkaža, da ni Zerberus, ampak zaveznica mladih bralcev. (Eoin Colfer: »Knjižničarka Mrcina«). Vnete bralke in obiskovalke knjižnice so v knjigah v glavnem deklice, deški knjižni junaki nastopijo večinoma takrat, ko gre za odpor do branja. In kam pelje dejstvo, da si danes v knjižnicah vse več izposojajo CD in druge nove medije?

Heidi Lexe v prispevku »Hundert Jahre Einsamkeit? (Sto let samote?) obravnava odnos nekaterih otroških literarnih junakov do branja. Pri deklici Heidi je branje skrajno omejeno, Ostržek proda svoje berilo, da si lahko kupi vstopnico za lutkovno gledališče, Nils Holgerson mora doma brati pridigo, se pa raje posveča lovu na palčke, Alica zaide v svet, v katerem tisto, kar si se naučil, ne velja, Mowgli zavrne poslušnost strogemu džungelskemu učitelju, čebelica Maja zapusti svojo učiteljico, poskus, da bi spravili Piko Nogavičko k branju, pa je že tako legendaren. Da branje lahko tudi ločuje, vidimo pri Hero, junakinji romana *Druga stran molka* (novozelandske pisateljice Margaret Mahy), ki se zateka v svoj svet. Često so bralni kotički odmaknjeni prostori, lahko so skrivališča na vrtnu, hiške na drevesu ali podstrešje, kamor se zateka tudi Bastian v *Neskončni zgodbi* Michaela Endeja. Poleg tega je Bastian opisan kot posebnež, skrajno nešporten tip, ki je zaljubljen le v knjige. Tisti, ki imajo knjige in zanje skrbijo, veljajo v

družbi pogosto za trmaste in muhaste tipe. Endejev Karl Konrad Koriander je lep primer za to, enako tudi gospod Topf in gospod Pleschke v mladinskem romanu »*Jette*« pisatelja Petra Härtlinga. V mladinski literaturi sta si svet v knjigah, svet fantazije, kot ga poimenuje Michael Ende, in realni otroški svet v nasprotju. Sta nezdržljiva. Deklicam pri odločitvah često pomagajo izkušnje iz prebranih knjig (Matilda, Hermiona), pri fantih branje in moškost pogosto ne gresta skupaj. Nek tekst lahko celo zlorabijo za izsiljevanje. V drugi polovici 19. st. so bile skozi učenje branja jasno postavljene meje otrokovega razvoja, sedaj, 120 let kasneje, trčijo junaki mladinske literature, ki se z branjem izobražujejo, na meje družbenega sprejemanja. V obeh primerih je mladinska literatura seizmograf kulturnega pomena branja.

Gerald Leitner, ki že vrsto let zbira literaturo o knjižnicah, je za svoj prispevek »Denkwürdige Gebäude – merkwürdige Gestalten (Znamenite zgradbe – nenavadne pojave) zbral tekste in citate iz svetovne literature, v katerih posamezni avtorji v svojih delih uporabijo knjižnice kot prizorišča dogajanja oziroma dajo vlogo knjižničarkam ali knjižničarjem. Odnos avtorjev, med njimi Gesualda Bufalina, Jorge L. Borges, Virginije Woolf, Wilhelma Hauffa, Itala Calvina, Joanne K. Rowlings, Stephen Kinga, je različen. Za nekatere so knjižnice zakladnice znanja, za druge paradiž, mesta spoznanja lastne ničevosti, statusni simbol, simbol reda, mesto za subverzivna dejanja. Pri večini avtorjev knjižničarke in knjižničarji ne uživajo visokega ugleda.

Bibliotekarki Barbara Grossmann in Beate Wegerer opišeta v prispevku »Der Weltraum – unendliche Weiten« (Vesolje – neskončne širjave) možnosti aktivnega vključevanja mladih v virtualno knjižnico.

Robert Buchschwentner v svojem prispevku »Hier bin ich derjenige, der

ssst macht« (Tukaj sem jaz tisti, ki dela psss) s podnaslovom »Die Bibliothek im Film: Tapete oder Tempel« (Knjižnica v filmu: tapeta ali tempelj) ugotavlja, da so knjižnice pogosto tudi filmska prizorišča. Čeprav tudi v filmih prevladujejo stereotipi o knjižnicah in knjižničarjih obeh spolov, so vendarle povezani z zanimivimi zgodbami, odkritji (tudi ljubezenske zgodbe, trilerji, kriminalke in tako imenovani mladinski slasher movies). S primeri iz posameznih filmov opozori, kako so knjižnice izkoriščene kot objekti zaradi zanimive arhitekture, kot prisposode duhovnega svetišča. Seveda omenja tudi filme *Ime rože*, *Matilda* in *Fahrenheit 451*. Svoj prispevek zaključí z mislijo, da je knjižnica zaklad znanja in srca. In zaklad ostane zaklad, četudi ga čuva (knjižničarski) zmaj.

Decembrska številka z naslovom »Bergkristall Edelweiss« (Kamena stre-la Planika) je plod sodelovanja časopisa *1000 und 1 Buch* in švicarske strokovne revije *Buch&Maus* (Knjiga&miš), ki jo izdaja Schweizerischer Institut für

Kinder- und Jugendmedien (Švicarski inštitut za medije za otroke in mladino). Dogovorili so se za skupno temo: gore, sneg in mraz v mladinskih knjigah. Ne-koč zelo priljubljena tema v mladinski literaturi obeh alpskih dežel je danes manj prisotna. Najvidnejša pisca zgodb, ki se dogajajo v gorskem svetu, sta v Heidijini deželi vsekakor Jürg Schubiger in Franz Hohler, ilustrator Hannes Binder pa je mojster gorskih panoram. Od avstrijskih piscev so omenjeni Paulus Hochgatterer, Adelheid Dahimène in Heinz Janisch. Več prispevkov je o tem, kakšen odnos imajo posamezni avtorji do gora, zime in mraza. Christine Tresch predstavi nove in klasične polarne pustolovščine, Robert Buchschwenter pa filme z osrednjo tematiko številke. *Snež-na kraljica* Hansa Christiana Andersena je vsekakor izziv za mnoge ilustratorje, ki jih v prispevku »Die eisige Weite des Verstandes« (Ledene širjave razuma) predstavi Esther Kochte.

Tanja Pogačar

NAVODILA AVTORJEM

Rokopise, ki so namenjeni objavi v reviji *Otrok in knjiga*, avtorji pošljejo na naslov uredništva: **Otrok in knjiga, Mariborska knjižnica, Rotovški trg 6, 2000 Maribor.**

Za stik z urednico lahko uporabijo tudi el. naslov: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si

Avtor naj besedilu obvezno priloži ime institucije, na kateri dela, in svoj domači ter elektronski naslov.

Če rokopis ni sprejet, urednica avtorja pisno obvesti.

Ob izidu revije avtor 1 izvod revije in avtorski honorar.

Tehnični napotki:

Prispevki za revijo *Otrok in knjiga* so napisani v slovenščini, izjemoma po dogovoru z uredništvom v tujem jeziku. Pričakuje se, da so rokopisi, namenjeni objavi v reviji, jezikovno neoporečni in slogovno ustrezni. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole, tj. 45.000 znakov, drugi prispevki pa naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov). Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2000 znakov oz. do 1 strani). Sinopsisi bodo objavljeni v slovenščini, povzetki pa v angleščini (za prevod lahko poskrbi uredništvo). Rokopis je potrebno oddati v dveh na papir iztisnjenih izvodih (iztis naj bo enostranski, besedila naj bodo napisana v enem od popularnih urejevalnikov besedil za okensko okolje, v pisavi Times New Roman, velikost 12 pik z eno in pol medvrstičnim razmikom na formatu A4. Naslov članka in naslovi ter podnaslovi poglavij (zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni) naj bodo napisani krepko.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši navedki (nad pet vrstic) naj bodo odstavčno ločeni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne) v velikosti pisave 10 pik. Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem oklepaju; na začetku in na koncu citata tropičja niso potrebna. Opombe niso namenjene citiranju literature, njihovo število naj bo čim manjše. Navajajo se tekoče. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločilom. Literatura naj se navaja v krajši obliki samo v oklepaju tekočega besedila, in sicer takole: (Saksida 1992: 35). V seznamu literature navedek razvežemo

za knjigo:

Igor Saksida, 1992: *Mladinska književnost pri pouku na razredni stopnji*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

za del knjige:

Niko Grafenauer, 1984: Ko bo očka majhen. V: Jože Snoj: *Pesmi za punčke in pobe*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Sončnica).

za zbornik:

Boža Krakar Vogel (ur.), 2002: *Ustvarjalnost Slovencev po svetu. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik.

za članek v reviji:

Alenka Glazer 1998: O Stritarjevem mladinskem delu. *Otrok in knjiga* 25/46. 22–30.

V opombah so enote bibliografske navedbe med seboj ločene z vejicami:

Igor Saksida, *Mladinska književnost pri pouku na razredni stopnji*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992, 35.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so postavljeni ležeče. Zbirka je v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Pri zaporednem navajanju več del istega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 2003a, 2003b. Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

VSEBINA

RAZPRAVE – ČLANKI

Jakob J. Kenda: <i>Strokovna in znanstvena recepcija sodobne fantastijske literature (2. del)</i>	5
Igor Saksida, <i>Poimenovanja slovenske mladinske dramatike</i>	16
Tone Partljič: <i>Uprizoritev</i>	25
Andrej Adam: <i>Z Nietzschejem o neznosni lahkosti bivanja</i>	32
Maruša Avguštin: <i>Arjan Pregl</i>	43

ODMEVI NA DOGODKE

<i>Večernica za leto 2005</i>	47
Urška Kereži: <i>Fantje iz gline – zgodba o neskončnem iskanju ljubezni (Pogovor z Janjo Vidmar)</i>	48
Petra Zemljič: <i>Kje pa piše, da so vsi umrli? (Pogovor z Danilo Žorž)</i>	50
Petra Vidali: <i>Sploh pa imam rada vsa ločila (Pogovor z Barbaro Gregorič Gorenc)</i>	51
Petra Vidali: <i>Maribor se zdi tako srečno mesto (Pogovor s Slavkom Preglom)</i>	53
Petra Vidali: <i>Uporništvo je večno, ni pa večna njegova forma (Pogovor z Dušanom Dimom)</i>	55

POGLED NA SVOJE DELO

Andreja Peklar: <i>Vzporednost svetov</i>	58
Arjan Pregl: <i>1444 besed o ilustraciji</i>	60

IBBY NOVICE

Tilka Jamnik in Jakob J. Kenda: <i>Mladinska književnost in družbeni razvoj (30. svetovni kongres IBBY, Macau, 21.–24. september 2006)</i>	64
--	----

IN MEMORIAM

Tanja Pogačar: <i>Vasja Cerar (1959–2006)</i>	67
Janja Vidmar: <i>Najboljšemu uredniku</i>	68

POROČILA – OCENE

Vasja Predan: <i>Temeljno strokovno delo domače radiofonske literature</i>	70
Borut Trekman: <i>Hommage Rosandi Sajko, pledoaje za avtonomno zvočno umetnino</i>	71
Robert Titan Felix: <i>Zverinjaki mladostnikovega iskanja lastne kletke</i>	76
Milena Mileva Blažić: <i>Morfologija pravljice</i>	79
<i>Izjemno literarno odkritje</i>	82
Tanja Pogačar: <i>1000 und 1 Buch 2005</i>	85

CONTENTS

ARTICLES

Jakob J. Kenda: <i>Critical and theoretical reception of modern fantasy literature: part 2</i>	5
Igor Saksida, <i>Defining Slovene Drama for Children</i>	16
Tone Partljič: <i>Staging</i>	25
Andrej Adam: <i>Using Nietzsche to explain the Unbearable Lightness of Being</i>	32
Maruša Avguštin: <i>Arjan Pregl</i>	43

RESPONSES TO THE EVENTS

»Večernica« <i>for the Year 2005</i> (Award for the best Slovene children's literary work)	47
Urška Kereži: <i>Boys from Clay – a Story of an Endless Search for Love</i> (a conversation with Janja Vidmar)	48
Petra Zemljič: <i>Where does it Say that all have Died?</i> (a conversation with Danila Žorž)	50
Petra Vidali: <i>I Like all Punctuation Marks</i> (a conversation with Barbara Gregorič Gorenc)	51
Petra Vidali: <i>Maribor Seems such a Happy City</i> (a conversation with Slavko Pregl)	53
Petra Vidali: <i>Rebelliousness is Eternal, but it is not its Form</i> (a conversation with Dušan Dim)	55

A VIEW OF ONE'S OWN WORK

Andreja Peklar: <i>The Parallelism of Worlds</i>	58
Arjan Pregl: <i>1444 Words about Illustration</i>	60

IBBY NEWS

Tilka Jamnik and Jakob J. Kenda: <i>Children's Literature and Social Development</i>	64
--	----

IN MEMORIAM

Tanja Pogačar: <i>Vasja Cerar (1959–2006)</i>	67
Janja Vidmar: <i>To the Best Editor</i>	68

REVIEWS – REPORTS

Vasja Predan: <i>Fundamental Scientific Work in National Radiophonic Literature</i>	70
Borut Trekman: <i>A Homage to Rosanda Sajko, a Defence of an Autonomous Auditory Work of Art</i>	71
Robert Titan Felix: <i>The Menageries of a Youth's Quests for a Cage of his Own</i>	76
Milena Mileva Blažić: <i>The Morphology of a Fairytale Exceptional Literary Discoveries</i>	79
Tanja Pogačar: <i>1000 and 1 Book 2005</i>	85

OTROK IN KNJIGA

66

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

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

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 4000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

OTROK IN KNJIGA	MARIBOR 2006	LETNIK 33	ŠT. 66	STR. 1–96
-----------------	--------------	-----------	--------	-----------