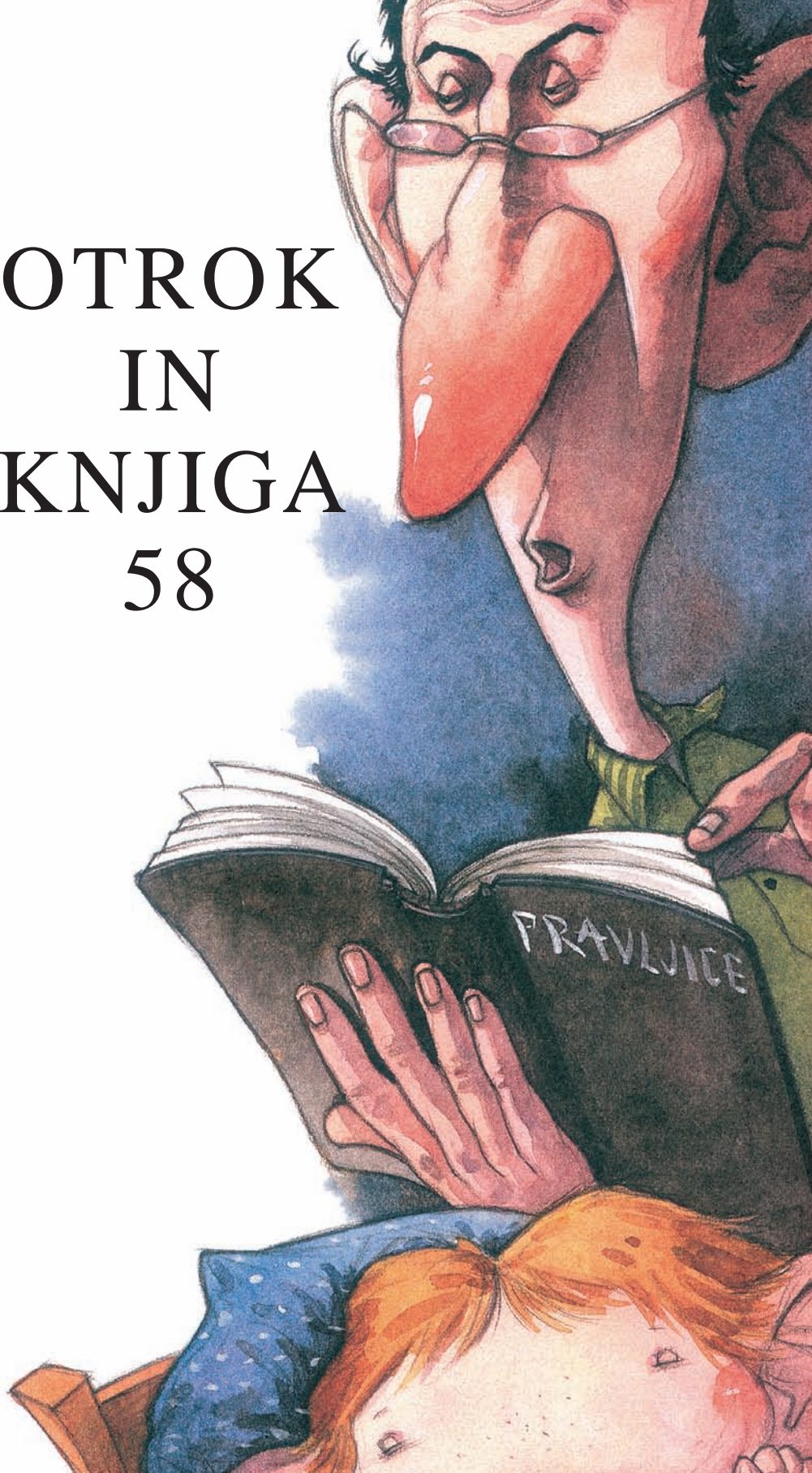


OTROK
IN
KNJIGA
58



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*

58

2003
MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOŠKA FAKULTETA MARIBOR

OTROK IN KNJIGA izhaja od leta 1972. Prvotni zbornik (številke 1, 2, 3 in 4) se je leta 1977 preoblikoval v revijo z dvema številka na leto; od leta 2003 izhajajo tri številke letno.

The Journal is Published Three-times a Year in 700 Issues

Uredniški odbor/*Editorial Board*: Maruša Avguštin, Alenka Glazer, Meta Grosman, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Tanja Pogačar, Igor Saksida in Darka Tancer Kajnih;
iz tujine: Meena G. Khorana (Baltimor), Lilia Ratcheva - Stratieva (Dunaj) in Dubravka Zima (Zagreb)

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

Sekretar uredništva/*Secretar*: Robert Kereži

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

Redakcija te številke je bila končana oktobra 2003

Besedila v rubriki Razprave – članki so recenzirana

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

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

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

Uradne ure: v četrtek in petek od 9.00 do 13.00

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

RAZPRAVE – ČLANKI

Maria Nikolajeva
Stockholm, Švedska

VERBALNO IN VIZUALNO Slikanica kot medij

1. Tipologija verbalno vizualnega odnosa

V večini standardnih strokovnih knjig o mladinski književnosti se slikanice obravnavajo kot žanr, skupaj s pravljicami, domišljjskimi, pustolovskimi, domačijskimi in živalskimi zgodbami. A vendar nam že površen pogled na besedila slikanic pove, da so le-te pravzaprav kombinacija vseh naštetih žanrov. Mnoge slikanice temeljijo na klasičnih in sodobnih pravljicah. Tako ima ena najbolj priljubljenih slikanic na svetu *Where the Wild Things are* (Tam, kjer domujejo divje stvari) avtorja Mauricea Sendaka prav vse značilnosti domišljjske pripovedi, knjige o Alfieju Atkinsu švedske pisateljice Gunille Bergstroem, so domačijske zgodbe, da o množici živalskih slikanic niti ne govorim. Očitno je torej, da slikanic ne smemo razlikovati od drugih zvrsti otroške književnosti zgolj po žanru.

Edinstveni značaj slikanice kot umetnostne zvrsti izvira iz dejstva, da je pravzaprav kombinacija dveh ravni komunikacije, verbalne in vizualne. V tem pogledu je slikanica sintetični medij, podobno kot gledališče in film, kjer prejemnik celostni smisel doživi šele skozi interakcijo različnih komunikacijskih sredstev. Slikanice za razliko od gledališča in filma nimajo ne kontinuitete ne določenega trajanja. So dvodimenzionalne – podobno kot film, a drugače kot gledališče. V nasprotju z gledališčem in filmom ne predvidevajo ustne komunikacije, a jih vsekakor lahko – in pogosto tudi jih – beremo naglas. Dejanski bralec v komunikacijskem procesu ni tvorec besedila, je pa hkrati izvajalec – tako kot igralec v filmu in gledališču – in prejemnik ali vsaj soprejemnik oziroma sobralec. Slikanice tega odraslega soprejemnika ponavadi zelo upoštevajo, česar za druge otroške knjige ne bi mogli trditi. Resnični tvorci, ustvarjalci slikanic, se očitno zavedajo, da imajo opraviti z občinstvom več generacij.

Če bi se poslužili semiotične terminologije, bi lahko rekli, da slikanice komunicirajo s pomočjo dveh različnih znakovnih sklopov, slikovnega in konvencio-

* Članek je iz knjige: Roger D. Sell (ured.), *Children's Literature as Communication*, Amsterdam in Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002. O vsebini knjige smo podrobneje poročali v reviji *Otrok in knjiga* št. 57 (str. 72–76).

nalnega. Slikovni oziroma predstavniki znaki so tisti, pri katerih sta označevalec in označenec povezana preko skupnih značilnosti, kar pomeni, da je znak neposredna podoba označenca (na primer sličica tiskalnika na računalniškem zaslonu). Za razumevanje preprostih sličic v večini primerov ne potrebujemo nobenega posebnega znanja, po drugi strani pa označevalci v konvencionalnih znakovnih sklopih nimajo nobene neposredne povezave s pojmi in stvarmi, ki jih označujejo. Tako nam beseda »natisni« v naboru ukazov nekaj pomeni le, če imamo kodo, oziroma če vemo, katere glasove ponazarjajo črke, če znamo črke sestavljati v besede in če razumemo pomen besed.

Konvencionalni znaki temeljijo na dogovoru oziroma sporazumu med uporabniki določenega jezika, in to velja tako za naravne jezike kot za kretnje, modo oblačenja in simbole. Če človek ne pripada skupnosti, mu njeni konvencionalni znaki prav nič ne pomenijo, oziroma jih v najboljšem primeru razume na več načinov.

Konvencionalni in slikovni znaki so v človeški družbi obstajali že od vsega začetka in so podlaga za razvoj dveh različnih zvrsti komunikacije – verbalne in vizualne. Dejstvo pa je, da se vse več umetnostnih zvrsti in medijev poslužuje različnih kombinacij teh dveh zvrsti – od kitajskih zvitkov in egipčanskih stenskih slikarij do gledališča, kina, videa, stripov in – nenazadnje – slikanic.

Slike in slikanje so kompleksni slikovni znaki, besede v slikanicah pa so kompleksni konvencionalni znaki. Vendar gre v obeh primerih za običajno razmerje med označevalcem in označencem. Funkcija slik kot slikovnih znakov je opisovati in predstavljati, funkcija besed kot konvencionalnih znakov pa je predvsem pripovedovati. Konvencionalni znaki so ponavadi linearni (v naši kulturi, na primer, beremo od leve proti desni), medtem ko so slikovni znaki nelinearni in nam ne dajejo neposrednih navodil za uporabo oziroma branje. V slikanici je napetost med obema funkcijama vir neomejenih možnosti za interakcijo med besedo in sliko.

Za proučevanje slikanic so uporabne številne teorije o književnosti in komunikaciji. Vzemimo na primer teorijo o bralčevem odzivu (Iser, 1974, 1978) in njeno osrednjo premiso, besedilne vrzeli. Tako besede kot slike v slikanicah bralce spodbujajo k aktiviranju znanja, izkustev in pričakovanj, zato so možnosti za interakcijo med besedilom in sliko neskončne. Verbalno besedilo ima svoje vrzeli, vizualno pa svoje, čeprav so druge drugačne od prvih. Besedilo in slike drug drugemu zapolnjujejo vrzeli delno ali v celoti. Seveda pa vrzeli lahko zapolni tudi bralec oziroma gledalec. Beseda in slika v bralcu lahko vzbudita različne asociacije, in to neodvisno druga od druge.

K bralcu usmerjena semiotika (Culler, 1975; Eco, 1979), ki je tesno povezana s teorijo o bralčevem odzivu, trdi, da morajo imeti prejemniki določeno literarno znanje, če naj bodo sposobni razbrati sporočila književnih besedil. Medtem ko klasična teorija o bralčevem odzivu bralcem pripisuje samodejno oziroma intuitivno sposobnost razbiranja smisla besedil, semiotični model predvideva, da bo bralec seznanjen s sklopom kod, ki jih uporablja pošiljatelj, pa tudi, da si je literarno znanje moč pridobiti. Seveda je preprosta besedila slikanic moč razumeti tudi brez kakega posebnega znanja, če pa želimo slediti bolj zapletenim besedilom, moramo poznati celo vrsto konvencij, vključno s posebno vlogo parabesedil (platinic, spojnih listov, naslovnih), opreme, smeri branja, obračanja strani, določenih grafičnih simbolov, itd.

Naslednji teoretični model si lahko izposodimo od hermenevtike. Hermenevtična analiza se začne s celoto oziroma s splošnim, nadaljuje s podrobnostmi, nato pa se – tokrat že z večjim razumevanjem – spet vrne h splošnemu in od tam spet h podrobnostim. To prehajanje od enega k drugemu in nazaj se odvija v neskončnem krogu, ki mu rečemo tudi hermenevtični krog. V slikanici bralec osvoji celoto skozi raziskovanje verbalnih in vizualnih podrobnosti. Kjerkoli začne – pri verbalnem ali vizualnem – vzbudi pričakovanja, ki posledično pripeljejo do novih izkustev in spet novih pričakovanj. Bralec potuje od verbalnega k vizualnemu in spet nazaj, pri čemer se njegovo razumevanje nenehno pogloblja. Vsako naslednje branje besed in slik poveča možnosti za pravilno interpretacijo celote. Otroci imajo to vedenje očitno že prirojeno, zakaj bi sicer zahtevali, da jim spet in spet prebiramo eno in isto knjigo? Pravzaprav pa iste knjige nikoli ne slišijo dvakrat enako, saj se z vsakim branjem bolj poglobijo v njeno sporočilo. Odrasli smo sposobni takega prebiranja slikanic večinoma že izgubili, ker ne znamo videti celote in mislimo, da so ilustracije zgolj dekorativnega značaja. Vzrok temu je najbrž dejstvo, da daje družba izrazito prednost verbalni komunikaciji, še posebej pisni, čeprav se bo z generacijami, ki odraščajo ali so odrasle ob televizorjih in računalnikih, ta naklonjenost najbrž zmanjšala.

Kot smo že omenili, je v strokovnih knjigah o mladinski književnosti vedno tudi poglavje o slikanicah, čeprav obstajajo tudi študije, ki so posvečene izključno slikanicam. Žal pa se strokovna literatura vse preredko ukvarja z resnično dinamiko slikanice, ki je v tem, da se besedilo in slika, torej dve različni obliki komunikacije, spajata v povsem novo zvrst. Slikanica se pogosto obravnava kot pedagoško pomagalo, še posebej v procesu socializacije in učenja tujih jezikov (npr. Stewigg, 1995; Kiefer, 1995; Spitz, 1999). Nekaterim strokovnjakom so slikanice zanimive le v umetnostnozgodovinskem smislu; ti se ukvarjajo le z njihovo vizualno podobo, torej z likovnimi slogi in tehnikami (Klemin, 1966; Cianciolo, 1970). Enako nezadostni so razni priročniki z zgodovinskimi in mednarodnimi pregledi slikanic, ki pa se osredotočajo le na njihovo tematsko in slogovno raznolikost. V takih knjigah je vsak ilustrator prikazan le z eno samo ilustracijo, pri čemer se izgubita vsakršno sosledje in razvoj; ilustracija je tako iztrgana iz naravnega konteksta in prikazana ločeno od pripovedi (Hürlimann, 1968; Bader, 1976; Feaver, 1977). V drugi skrajnosti se slikanice včasih obravnavajo kot integralni del otroške literature; učenjaki imajo tu strogo literarni pristop, razčlenjujejo tematska in ideološka vprašanja ter slovnično strukturo, pri tem pa slikanici znotraj literature pripišejo zgolj drugotni pomen ali pa jo kar popolnoma prezrejo (npr. poglavje o slikanicah v Stephens, 1992).

Na srečo se odnos do slikanic zadnje čase spreminja. Strokovnjaki kot Joseph Schwarcz (1982, 1991), William Moebius (1986), Perry Nodelman (1988), Jane Doonan (1993), Clare Bradford (1993) in Lawrence Sipe (1998) so začeli resneje obravnavati različne vidike interakcije med besedo in sliko. Skovali so vrsto uporabnih strokovnih izrazov: »iconotext« (Hallberg, 1982), »imagetext« (Mitchell, 1994), kar pomeni neke vrste »slikovno besedilo«, in »sinergija« (Sipe, 1998). In čeprav ti termini jasno odražajo vso zapletenost odnosa med besedo in sliko, mnogi strokovnjaki še vedno ne priznavajo, kaj šele sistematično proučujejo širokega razpona in raznolikosti komunikacije med bralcem in slikanico.

V delu *How picturebooks work* (Kako delujejo slikanice), na katerem temelji tudi naš članek, sva se s Carole Scott trudili, da bi to pomanjkljivost odpravili.

Proučili sva širok spekter možnih interakcij med besedo in sliko ter izluščili več vrst komunikacije med bralci in slikanico. V **simetrični** interakciji, na primer, besede in slike pripovedujejo isto zgodbo, kar pomeni, da se ena in ista informacija podvaja v dveh različnih oblikah komunikacije. Pač pa dinamika postane **komplementarna**, kadar si besede in slike medsebojno zapolnjujejo vrzeli in pomanjkljivosti. V **stopnjevani** interakciji slike podčrtujejo in presegajo pomen besed, včasih pa tudi obratno; razlika v sporočilu obeh zvrsti komunikacije ustvarja bolj kompleksno dinamiko. Če je ta razlika velika, se lahko razvije **kontrapunktna** oziroma protislovna dinamika, pri kateri skupno sporočilo besedila in slik presega sporočila posamičnih ravni komunikacije. Skrajna oblika takega protislovja je očitno **kontradiktorna** oziroma nezdružljiva interakcija, v kateri se besedilo in slike zlijejo v zanimivo, a pogosto dvoumno sporočilo, ki bralca prisili k razmišljanju o vsebini slikanice.

S tipologijo slikanic so se ukvarjale številne študije te zvrsti (Gregersen, 1974; Hallberg, 1982; Golden, 1990; Rhedin, 1993), vendar niso prišle dlje od temeljne razlike med ilustriranimi knjigami (kjer so besede glavne nosilke pripovedi, ilustracije pa zgolj podpora oziroma okras) in knjigami, pri katerih sta za polno komunikacijo bistveni tako vizualna kot verbalna raven. V študiji *Kako delujejo slikanice* sva drugo zvrst označili z eno samo besedo »picturebooks« (dobesedno slikovneknjige, slikanice), s čimer sva hoteli poudariti njihovo drugačnost od drugih vrst knjig z ilustracijami. In čeprav se strinjava, da je razlikovanje med ilustriranimi knjigami in slikanicami nujno, meniva, da je potrebno uvesti bolj natančno tipologijo, saj razpon besedno-slikovne dinamike zajema tako verbalne pripovedi z eno samo ali dvema ilustracijama kot slikanice z minimalnim številom besed.

V pripovedih pretežno verbalnega tipa so slike ponavadi podrejene besedilu. Številne znane in pomembne otroške zgodbe (biblijske zgodbe, ljudske pripovedke, Perraultove, Grimmove in Andersenove pravljice) so opremljene z ilustracijami različnih umetnikov, ki pogosto ponujajo razlage, ki se od besedila močno razlikujejo in so z njim celo v neskladju. Vendar to ni posebno pereč problem, saj se verbalna pripoved ne spreminja in jo lahko beremo tudi, če ilustracij sploh ne gledamo. Tudi če so bralcem ljubše ilustracije nekega določenega umetnika, ker so z njimi morda odraščali, osnovno sporočilo besedila od njih ni odvisno.

Na drugem koncu besedno-slikovnega spektra je pretežno slikovna pripoved, na primer slikanica brez besedila. Tovrstne slikanice se med seboj močno razlikujejo po stopnji zapletenosti. Slikanici *Sunshine* (Sonce) in *Moonlight* (Mesečina) avtorja Jana Ormeroda sta preprosti zgodbici, v katerih so na vseh posameznih ilustracijah (od dve do deset na dvojno stran) upodobljeni zaporedni trenutki brez vmesnih časovnih presledkov. Ni jima težko slediti, saj v zgodbah ni nobenih posebnih vsebinskih vrzeli, ki bi jih moral bralec zapolniti s svojo domišljijo. Njuno popolno nasprotje je slikanica *The Red Thread* (Rdeča nit) avtorja Torda Nygrena s svojim skrajno zapletenim osredotočanjem na samo naravo pripovedi, saj bralca spodbuja, naj si izmisli zgodbo, ki bo premostila vrzeli med zelo raznolikimi ilustracijami.

Slikanice se delijo na tri osnovne kategorije; v prvo sodijo tiste, pri katerih prevladuje simetrični odnos med sliko in besedo in kjer imata obe izrazni ravni – verbalni del slikanice in ilustracije – isto sporočilo. V drugo kategorijo sodijo slikanice, pri katerih je odnos med besedilom in ilustracijami komplementaren,

v tretjo pa tiste, kjer je ta odnos stopnjevan. V teh treh kategorijah so številne svetovno znane in nagrajene slikanice, ki se odlikujejo po tematiki, slogu, zanimivih ilustracijah in pedagoški kakovosti: *The Little House* (Hišica), avtorice Virginie Lee Burton, slikanice o slončku Babarju Jeana de Brunhoffa (od 1931 dalje), *Curious George* (Radovedni Jurček, od 1941 dalje) H. A. Reya, *Sylvester and the Magic Pebble* (Silvester in čarobni kamenček) Williama Steiga, slikanice, ki sta jih po 1964 ustvarila Russell in Lillian Hoban, ter *Regec in Kvakec* (*Frog and Toad*) Arnolda Lobela.

Slikanica, v kateri so besedilo in ilustracije v popolnem soglasju, bralca ne spodbuja k razmišljanju in uporabi domišljije. Prav tako se mu ni treba truditi, če so vrzeli v besedilu in ilustracijah enake, oziroma jih sploh ni. Čim pa se sporočila besed in ilustracij razlikujejo ali si celo nasprotujejo, se možnosti različnih branj in razlag bistveno povečajo. *Rosie's Walk* (Rožica gre na sprehod) avtorice Pat Hutchins, *Not now, Bernard* (Ne zdaj, Bernard) in *I hate my teddy bear* (Sovražim svojega medvedka) Davida McKeeja ter *Come away from the water, Shirley* (Pojdi proč od vode, Shirley) Johna Burninghama se pogosto omenjajo kot značilni primeri slikanic, pri katerih so besedila in ilustracije v popolnem neskladju. Med sodobnimi ustvarjalci slikanic, ki zavestno in dosledno uporabljajo tak pristop, izstopajo Anthony Browne, Babette Cole in Satoshi Kitamura. Njihove slikanice so pedagoško koristne, ker ponujajo obilico možnih razlag in zaposlujejo otroško domišljijo. V tem smislu je morda zanimiva najina razprava (Nikolajeva in Scott, 2000) o ironiji in neskladjih v slikanicah *Princess Smartypants* (Princesa Bistrohlačnica) Babette Cole in *Lily takes a walk* (Lili se odpravi na sprehod) Satoshi Kitamura.

Če smo se že poglobili v tipološke razlike v odnosu med ilustracijo in besedilom, se zdaj lahko vprašamo, kakšen je vpliv različnih odtenkov tega odnosa – simetrije, komplementarnosti, stopnjevanosti, neravnovesja in očitnega nasprotovanja – na različne vidike zgodbe v slikanici. Naš članek bo obravnaval predvsem vprašanja prizorišča, karakterizacije, perspektive, časovnosti in modalnosti. Seveda ne bomo govorili o vseh z likovnim gradivom opremljenih knjižnih zvrsteh, saj imajo nekatere prav posebno estetiko; to so na primer knjige tipa ABC-books, slikovni slovarji, ilustrirana poezija, priročniki, stripi in foto monografije. Vsekakor pa upam, da bodo moja opažanja uporabna za druge zvrsti.

2. Prizorišče

Prizorišče nam pokaže, kakšen je svet, v katerem se odvija zgodba. V osnovi da dogajanje nek časovni in krajevni okvir, kar zahteva bolj ali manj podroben opis zunanjih in notranjih prizorov. Tako kot v romanu ali noveli je tudi v slikanici prizorišče lahko integralno ali pa služi le za ozadje. Integralno prizorišče je bistveni sestavni del zgodbe, kar pomeni, da se ta zgodba ne bi mogla dogajati nikjer drugje. Tako morajo imeti slikanice, pri katerih je dogajanje postavljeno v preteklost, realistično in avtentično prizorišče. *Eloise* (Eloiza), avtoric Kay Thompson in Hilary Knight, se na primer dogaja v hotelu Plaza, brez katerega zgodbe sploh ne bi bilo, za *Madeline* Ludwiga Bemelmansa (1939) pa je nepogrešljiv Pariz. Spet drugače pa prizorišča, ki so le ozadje, za samo zgodbo niso pomembna, imajo pa druge funkcije.

Notranja prizorišča z značilnimi podrobnostmi določenih obdobj nam povedo marsikaj o času dogajanja zgodbe, odražajo pa tudi družbeni položaj junakov. Spomnimo se le značilnih domov srednjega razreda na prelomu 19. in 20. stoletja v slikanici Else Beskow *Aunt Green, Aunt Brown and Aunt Lavender* (*Teta Zelenka, teta Rjavka in teta Sivka*). Zunanja prizorišča lahko odsevajo spremembe letnih časov (Beskow, *The Children of the Forest* /*Otroci gozda*), prispevajo k vzdušju, kot na primer podeželska idilika v slikanicah Else Beskow in Beatrix Potter, in predstavljajo tuje dežele (*Radovedni Jurček* in *Babar*) ter domišljajske pokrajine (*Tam, kjer domujejo divje stvari*).

Med drugimi funkcijami prizorišča v slikanicah je predvsem vzbujanje pričakovanj, povezanih z žanrom. Tak primer so pravljčni gozdovi v slikanicah *Children of the forest* (*Otroci gozda*) in *Peter's Adventures in the Blueberry Land* (*Petrove pustolovščine v borovničevi deželi*) avtorice Else Beskow. Tudi povsem vsakdanja prizorišča v slikanicah o Tomažu in Betki avtorice Gunille Wolde, o Alfieju Atkinsu G. Bergröm in v slikanici *The Wild Baby* (*Razposajen otroček*) avtoric Barbro Lindgren ter Eve Eriksson, kakor tudi v knjižicah o Frances (Hoban), nas navdajajo s pričakovanji o zvrsti zgodbe, ne glede na to, ali v njej nastopajo antropomorfne živali ali navadni otroci. Tudi ob nenadnih in nepričakovanih spremembah prizorišč v *The dangerous journey* (*Nevarnem popotovanju*) Tove Jansson in *The Tunnel* (*Tunelu*) Anthonyja Brownea takoj uganemo, da gre za domišljajsko zgodbo, v kateri so prehodi iz vsakdanjega v čarovniški svet nekaj običajnega.

Za zgodbe, ki se dogajajo v določenih zgodovinskih obdobjih, je pravilna in premišljena zasnova prizorišča tako nujna kot izobraževalno pomembna. Zgodovinsko nazorne ilustracije bralcu na lahkoten in nevsiljiv način posredujejo predstavo o zgodovinskih obdobjih ter oddaljenih krajih in tako bogatijo njegovo znanje o kulturi, navadah in vrednotah določenih obdobj. Prizorišča včasih zbuja jo nostalgčna čustva, tako kot na primer idilične pokrajine Beatrix Potter, enako kot ima nasprotje med podeželsko idiliko in mestnim vrvežem lahko ideološko sporočilo (npr. *Hišica*). Vizualne podobe prizorišč so zelo pomembne v slikanicah z etnično tematiko, ki bralce poučujejo o kulturah, v katerih se odvijajo zgodbe. V takih slikanicah pogosto nastopajo avstralski domorodci, Indijanci, afriška plemena in Eskimi. Likovni slog, ki je lahko grotesken, vsakdanji, poetičen, itd., ima velik vpliv na bralčev čustveni odziv. In nenazadnje – prizorišče ima lahko tudi simbolni pomen. Tako je hišica z lutkami ponavadi simbol srečnega otroštva, gozd pa ponazarja strah in nevarnost.

Prizorišča so v slikanicah tudi pomemben dejavnik karakterizacije. Junaki so lahko upodobljeni v različnih okoljih, na primer vedno znotraj ali vedno zunaj. Prav tako so njihove sobe odraz njihovih osebnostnih značilnosti, saj so lahko pospravljene, razmetane, prazne ali natlačene z raznovrstnimi predmeti. Maxova pusta soba v slikanici *Where the wild things are* (*Tam kjer domujejo divje stvari*), v kateri ni ne igrač, ne slik, ne spominkov, ampak le ogromna postelja, nam pove več o Maxovi mami kot o samem Maxu. Pravzaprav je praznina sobe simbol njene vloge zapora v zgodbi, pa tudi Maxovega nezadovoljstva z življenjem.

Prizorišče je tudi bistven sestavni del vsebinskega razvoja zgodbe. Kontrastne in dramatične spremembe okolja spodbujajo pričakovanja in so odsev dinamike dogajanja. Avtor s kontrastnimi prizorišči dodatno stopnjuje nasprotja tipa dom – tujina, kmetija – mesto, varnost – nevarnost. Na enak način ponazori osrednji

konflikt v zgodbi, zlasti kadar so junaki izključeni iz svojega vsakdanjega okolja, kar se lahko zgodi tako v realističnih kot v domišljajskih pripovedih. Prav tako nam z uporabo »skrajnega« okolja – vojne, katastrofe ali preprostega dejstva, da je junak zgodbe prisiljen prenočiti v neznanem kraju – prepričljivo pokaže, kako se otroci spopadajo s težavnim procesom odraščanja, kar bi bilo v vsakdanjem okolju morda težje. Okolje postane na ta način katalizator vsebine, v nekaterih malce nenavadnih slikanicah pa kar edina vsebina. Slikanica *Goodnight, Moon* (Lahko noč, luna) Margaret Wise Brown in Clementa Hurda je na primer polna različnih prizorišč, nima pa nobenih resničnih junakov.

Medtem ko so splošne funkcije prizorišča dogajanja enake pri slikanici in romanu, nam interakcija med besedilom in ilustracijo v slikanici ponuja vrsto možnosti. V slikanici je prizorišče lahko podano z besedami, ilustracijami ali obojim. Vizualno besedilo slikanice je že po naravi prilagojeno opisu prostorskih razsežnosti (tako notranjih prizorišč kot pokrajin) in prostorskih razmerij med figurami in predmeti – njihove relativne velikosti, položaja, itd. Podobno kot za karakterizacijo je tudi za prizorišče značilna razlika med komunikacijo s pripovedovanjem (diegesis) in s prikazovanjem (mimesis). Medtem ko besede prostor lahko le **opisujejo**, ga ilustracije dejansko **kažejo**, kar je neprimerno bolj učinkovito. Po teoriji pripovedi je opis eno izmed znamenj pripovedovalčeve prisotnosti v besedilu. Verbalni pripovedovalec bralca prisili, da določene podrobnosti v prostoru »opazi«, druge pa spregleda. Vizualni prikaz prizorišča je »nepripoveden« in kot tak nemanipulativen, saj bralcu omogoča precejšnjo svobodo interpretacije, čeprav je seveda že avtor slikanice tisti, ki odloči, kaj bo prikazal in kako.

Mladi bralci ne marajo opisov in jih ponavadi kar izpustijo. Prav zato so verbalni opisi v otroških knjigah praviloma skrčeni na minimum. Pri slikanicah, kjer je verbalni del že tako ali tako omejen, besednih opisov prostora ni ali pa so zanemarljivo kratki, zato pa so možnosti za slikovne opise skoraj neomejene. Tudi za slikovne upodobitve prizorišč so na voljo najrazličnejše rešitve, vključno s to, da prizorišča, besednega ali slikovnega, sploh ni (kar je značilno za knjige, v katerih so upodobljene le osebe in predmeti, ki so vsebinsko nepogrešljivi), do popolnega prikaza prostora, ki je lahko pretežno vizualen, pretežno verbalen, ali pa je kar zmes obeh možnosti.

Ker morajo celo slikanice s skrajno omejenimi prizorišči vsebovati vsaj kak namig na prostor dogajanja, na primer junake v značilnih nošah in pomenljive predmete, so možnosti interakcije med besedilom in ilustracijo mnogovrstne in zapletene. Pri najpreprostejših slikanicah se slike in besede medsebojno podvajajo in je prizorišče skrajno omejeno, saj so vsi predmeti na slikah, z obliko, barvo in drugimi značilnostmi vred, opisani z besedami. Pravzaprav ustvarjalci slikanic včasih uporabijo kar tako imenovani negativni prostor oziroma prazen prostor okrog oseb in predmetov. Vendar nam ponavadi še tako omejeno prizorišče posreduje kak namig na obdobje, kulturo in letni čas, morda z vključitvijo kake podrobnosti, ki nakazuje notranje ali zunanje prizorišče dogajanja. Ilustracije ponavadi dodatno osvetlijo besedne opise, lahko pa gredo še dlje, tako da je prostor podan zgolj vizualno, verbalno pa sploh ne. Slikanice se v upodobitvah prostora poslužujejo številnih likovnih rešitev, na primer panoramskih pogledov (zlasti na uvodnih straneh), pogledov od daleč, s srednje razdalje in od blizu ter tako imenovanih multiprizorišč, to je več prizorišč znotraj enojne ali dvojne strani. Ilustrator lahko na levi in desni strani knjige upodobi tudi dve kontrastni prizorišči.

3. Karakterizacija

V slikanicah celo najpogostejša sredstva karakterizacije zaživijo na nov način. Tako so zunanji opisi lahko verbalni in vizualni, pri čemer se medsebojno lahko potrjujejo ali spodbijajo. V slikanicah verbalnih zunanjih opisov ponavadi ni, oziroma so opisi strogo vizualni in s tem tudi bolj učinkoviti. Podvajanje opisa v besedah je nepotrebno in celo odveč, saj slabi vtis karakterizacije, tako kot pri *Zgodbi o Petru Zajcu* (1901) Beatrix Potterjeve, kjer je v besedilu izrecno poudarjeno, da je Petrov suknjič moder, čeprav smo to razbrali že iz ilustracij. Pri nekaterih slikanicah lahko le po zaslugi ilustracij izvemo, da je glavni junak osel (*Silvester in čarobni kamenček*), jazbec ali zajec (*Aldo* Johna Burningham, 1991). V slikanici *Little Blue and Little Yellow* (Mala modra in mala rumena) avtorja Lea Lionnija sta glavni junakinji dve packi barve, obnašata pa se kot dva običajna otroka in imata celo družabno življenje. V tej skrajno preprosti zgodbi brez enega samega človeškega ali antropomorfnega lika je karakterizacija odvisna od besed in ilustracij; abstraktne podobe moramo preprosto »prevesti«¹ v ljudi in jim pripisati človeške lastnosti, čustva in vedenje.

Pripovedovalčevi jasni verbalni komentarji bralcu zgodbo osvetlijo z neke povsem določene perspektive in tu je besedilo res bolj uporabno kot ilustracije. Slednje nimajo denominativne vloge, kar pomeni, da iz njih ne moremo razbrati imen junakov. Prav tako nam ne morejo posredovati podatkov o njihovi starosti in sorodstvenih povezavah. Res je spol vizualno moč poudariti z oblekami, frizuro in podobnim, toda če so liki v zgodbi živali ali celo neživi predmeti, ne gre drugače, kot da spol označimo verbalno, z osebnimi zaimki in imeni, ki so vezana na določen spol.

Posebnost slikanic je tudi, da v ilustracijah nastopajo liki, ki v besedilu sploh niso omenjeni. Lahko so nasprotje glavnih junakov ali pa jih le dodatno osvetljujejo in služijo kot ozadje zgodbe. Seveda je možno tudi obratno – junak lahko nastopa v besedilu, v ilustracijah pa se ne pojavlja; najbolj znan tovrstni primer je lik matere v slikanici *Tam, kjer domujejo divje stvari*. To je zelo učinkovit naratološki prijem, ki se imenuje paralipsa in pomeni, da nekaj namerno izpustimo.

Psihološke opise je najbolje izražati besedno. Nekateri človeške lastnosti (na primer pogum, pamet, nedolžnost) je težko ponazoriti vizualno, čeprav je čustva in razpoloženja, kot so sreča, strah in jeza, moč izraziti tudi s kretnjami, držo in obrazno mimiko (glej Scott, 2001). Pač pa je ilustracija nezadostna pri vprašanih motivacije in čustvenih protislovij, zato jo ponavadi nadgradimo z besedami, ki so izrazno bolj precizne. Zunanji in notranji govor kot sredstvo karakterizacije je že po definiciji verbalen, čeprav ga je moč izraziti tudi z zanimivimi vizualnimi sredstvi; to so na primer oblački z besedili v stripih.

Kombinacija direktnega govora in ilustracij brez vsakršnih komentarjev s strani pripovedovalca pogosto pripelje do dvoumnosti in nejasnosti. Tak primer je slikanica Johna Burningham *Granpa* (Dedek). Včasih se celo pokaže, da je vizualna pripoved kljub vsemu najboljše sredstvo za ponazoritev junakovega notranjega življenja – neizoblikovanih, neizraženih želja, strahov, sanjarij in drugih kompleksnih psiholoških stanj. Ilustrator ima na voljo univerzalne in individualne simbole, barve, oblike in vizualne asociacije; če bi jih hotel izraziti z besedami, bi porabil več prostora, kot mu ga slikanica lahko omogoči. Vizualna sporočila so tako neposredna, da jim besede preprosto ne morejo slediti. Značilen primer

za to je sanjski prizor v slikanici *The Tunnel* (Tunel, glej Nikolajeva & Scott 2001b).

Dejanja oziroma dejavnosti junakov so prikazane verbalno ali vizualno; enako kot pri zunanjem videzu, se tudi tu oba načina medsebojno lahko dopolnjujeta ali pa si nasprotujeta. Pravzaprav je ravno to tisti vidik karakterizacije, pri katerem pride nasprotje med besedo in sliko najbolj do izraza, kar daje ilustratorju veliko možnosti za ironijo.

Ilustracije so veliko uporabnejše od besedila, kadar gre za prikaz junakovega položaja v prostoru, in še bolj, kadar je treba označiti prostorska razmerja med liki, na primer kot simbol psiholoških odnosov. Velikost in postavitev (visok–majhen, levo–desno) likov na dvojni strani odraža njihove medsebojne odnose, stalne psihološke lastnosti ali pa le trenutna razpoloženja, spremembe teh postavitev pa so spet odraz sprememb v samih junakih. Vse te značilnosti temeljijo na določenih konvencijah, ki pa niso absolutno zavezujoče. Kot bralci oziroma gledalci ilustracij smo pač nagnjeni k temu, da največji figuri na sliki samoumevno pripišemo večjo moč in pomen kot drobni postavici, ki se skriva nekje na robu strani. Središnji položaj poudarja junakovo osrednjo vlogo v zgodbi. Mogoče je to potrditev Piagetove teorije, da so majhni otroci v svoji lastni percepciji vedno središče sveta.

Slikanice imajo na voljo še eno zelo uporabno in posebno izrazno sredstvo, in to je povečava. Začuda se je poslužujejo le redki avtorji, nekateri, na primer Anthony Browne, pa preprosto ne morejo brez nje. Prednost povečave je, da bralcem oziroma gledalcem omogoča intimen stik z junaki, kot da bi se pogovarjali z njimi.

Splošno rečeno, v slikanicah poglobljena karakterizacija v konvencionalnem smislu skoraj ni mogoča. Slikanice so bolj usmerjene v dogajanje kot v značaje. Tudi njihova vsebinska zasnova je pogosto preveč omejena, da bi omogočala kakršenkoli razvoj zgodbe, zato so tudi značaji večinoma bolj statični in linearni kot dinamični in kompleksni. Kljub temu pa se v slikanicah presenetljivo pogosto pojavlja poglobljena karakterizacija skozi interakcijo med besedilom in ilustracijo, čeprav sta obseg in temeljitost karakterizacije odvisna tudi od narave same pripovedi. Slikanica *The Wild Baby* (Razposajeni otroček) kot tudi slikanice Svena Nordqvista se na primer bolj osredotočajo na dejanja in odnose med junaki, *Gorilla* (Gorila) Anthonyja Brownea ter slikanici *The Tunnel* (Tunel) in *Granpa* (Dedek) pa raje razčlenjujejo notranji svet svojih likov.

4. Perspektiva

Perspektiva ali zorni kot se v slikanicah pojavlja kot nadvse zanimiva dilema, spet v povezavi z razliko med vizualno in verbalno komunikacijo, med prikazovanjem in pripovedovanjem. V naratologiji se izraz »zorni kot« uporabljaja bolj ali manj metaforično in označuje domnevne položaje pripovedovalca, oseb in implicitnega bralca. Pri ilustracijah lahko govorimo o perspektivi v dobesednem smislu, kot bralci oziroma gledalci pa sliko opazujemo z določenega zornega kota, ki nam ga je vsilil umetnik. Že res, da sliko »beremo« z očesnimi gibi od leve proti desni, od desne proti levi, gor in dol, dol in gor ter v krogu, vendar ostaja osnovni zorni kot nespremenjen. Pač pa se spremeni pri daljšem zaporedju slik, tako glede kota kot glede razdalje; lahko pride na primer do učinka povečave.

Naratologija nadalje pomembno razlikuje med zornim kotom (»Kdo gleda?«) in pripovednim glasom (»Kdo govori?«). Medtem ko se zdi ta razlika pri romanu nekoliko metafizična, moramo v slikanici besede obravnavati kot primarne posrednice pripovednega glasu, ilustracije pa kot primarne posrednice zornega kota. Besedo »primaren« namerno poudarjam, saj ima v slikanicah verbalna raven že sama po sebi določen zorni kot (na primer različne vrste fokalizacije), pa tudi ilustracija ima v nekem smislu »pripoveden« značaj. Poleg tega je oseba na sliki v večini primerov upodobljena tako, kot jo vidi nekdo »od zunaj«, pri sliki, ki prikazuje več likov hkrati, pa tudi ni takoj jasno, čigav zorni kot prevladuje. Ilustracijam iz očitnih razlogov manjka možnost notranje fokalizacije, vsaj v neposrednem smislu. In čeprav so introspektivni pripovedovalci in pripovedovalci v prvi osebi danes že zelo pogosti v psihološko obarvanih otroških knjigah, so v slikanicah možnosti introspekcije precej bolj omejene. Kljub temu pa »subjektivni« zorni kot ni povsem izključen. Junakova občutja vsekakor lahko izrazimo tudi z obrazno mimiko, položajem, barvami in drugimi grafičnimi sredstvi.

Tudi ilustracije imajo možnost dogajanje prikazati z najširšega zornega kota. Ta učinek lahko dosežejo s panoramskim pogledom na prizorišče ali pa s hkratno upodobitvijo več vzporednih dogodkov oziroma številnih likov na različnih krajih. Ta možnost je seveda izven dosega verbalne ravni, saj bi moralo v besedilu pisati: »Prav tedaj ...« ali »Hkrati ...«. Na tej točki se spet vrnemo k relativni nezdružljivosti besede in slike. Ker so opisi dogodkov in oseb, kakor tudi neposredno naslavljanje bralca (»In zdaj vam bom povedal ...«) izključna domena verbalne pripovedi, vizualna pripoved onemogoča tip vsiljivega in pokroviteljskega pripovedovalca, ki pogosto nastopa v tradicionalni otroški književnosti. Seveda pa tudi ilustracije niso povsem objektivne in brez vrednostnih sodb, saj so lahko uporaben didaktični pripomoček, čeprav na bolj posreden način.

Čeprav v slikanicah večinoma prevladuje najširša, torej vsezajemajoča perspektiva, celo pri navidez preprostih primerih, kakršna sta *Curious George* (Radovedni Jurček) ter *Bread and Jam for Frances* (Kruh in marmelada za Franco), naletimo na neskladje med verbalno in vizualno perspektivo. Medtem ko se besedilo pogosto pretvarja, da zagovarja otrokov zorni kot (oziroma zorni kot antropomorfne živali, ki simbolizira otroka), je perspektiva vizualne pripovedi pravzaprav zorni kot blagohotno vzvišenega odraslega (glej Nikolajeva & Scott 2001a, str. 120–122).

Poseben problem pri slikanici je verbalna pripoved v prvi osebi, saj je v ilustraciji dogajanje težko ponazoriti s perspektive prve osebe. Tu gre v nekem smislu za protislovje. Slikanice naj bi bile namenjene najmlajši, bralno neizkušeni publiki, hkrati pa se na istih straneh pojavljata dve različni obliki fokalizacije, kar je za mladega bralca preveč zahtevno. Dovolj težav mu namreč povzroča že poistovetenje s tistim »jaz« v verbalni pripovedi, protislovna perspektiva v ilustracijah pa ga le še dodatno zmede.

V slikanicah dosledno pojavljanje pripovedovalcev v prvi osebi pomeni, da se bralec sicer vživi v njihov zorni kot, vendar nikoli ne nastopajo v ilustracijah. Za manj zahtevnega bralca je to precejšen problem. Tudi na splošno so pravila vizualne komunikacije – naj bo to v slikarstvu, filmu ali slikanici – taka, da gledalec preprosto pričakuje, da bo junaka *videl*, in to velja tudi za zgodbe, v katerih teče pripoved v prvi osebi. Obstajajo načini, kako pripovedovalca v prvi osebi kljub vsej protislovnosti lahko vključimo v ilustracijo. Na primer – postavimo ga v prvi

plan in prikažemo od zadaj, tako kot na prvi strani slikanice *Come into my night, come into my dream* (Pridi v mojo noč, pridi v moje sanje) Stefana Mählqvista in Torda Nygrena. Toda tudi v tem primeru, v katerem je verbalno besedilo podano v prvi osebi, perspektiva kaj kmalu postane vseobsegajoča in kot taka v očitnem neskladju z besedilom. Medtem ko besede poudarjajo čustveno obarvano percepcijo prestrašenega otroka, tega v ilustracijah ni več moč zaslediti. Pripovedovalec je v ilustracijah postavljen v vlogo zunanjega opazovalca, čeprav v besedilu o samem sebi ves čas govori v prvi osebi.

V tem primeru gre za očitno protislovje med neposrednim in naivnim glasom otroškega pripovedovalca v verbalnem besedilu in med neosebim, čustveno nevtralnemu odraslim pripovedovalcem v vizualnem tekstu. Tu gre za estetski problem, ki se ga avtorji slikanic premalo zavedajo, pa tudi za vprašanja otroške psihologije, ki so enako pomembna kot estetski dejavniki. Naraščajoče rabe prvoosebne pripovedi v slikanicah preprosto ne moremo opravičiti z najnovejšimi dognanji o otroškem zaznavanju sveta. Vse empirične študije dokazujejo, da majhni otroci kot ciljna publika slikanic še nimajo jasno razvitega občutka lastnega jaza in se zato težko vživijo v tisti čudni »jaz« v besedilih. Ponavadi se otroci in odrasli že intuitivno vživimo v subjektivni svet glavnega junaka. In če je pri vsem tem tisti »jaz« v zgodbi še brez imena, kot na primer pripovedovalec v slikanicah *Come into my night* (Pridi v mojo noč) in *Aldo*, je težava še toliko večja.

5. Čas in gibanje

Kar zadeva temporalnost, je slikanica edinstven prostor izzivov in možnosti. Tudi tu naletimo na zgornje primere medsebojnega dopolnjevanja in kompenzacije med besedilom in ilustracijami.

Dva zelo pomembna vidika narativnosti, ki ju vizualna raven ne more zadovoljivo izraziti, sta kavzalnost in temporalnost. Čas je namreč likovno zelo težko nakazati, razen morda s sklepanjem. V ilustracijah je čas ponavadi prikazan s pomočjo ur, koledarjev, sončnega vzhoda in zahoda ter letnih časov – skratka skozi zaporedje prizorov. Ponavadi je čas bolj natančno pojasnjen v samem besedilu, ki postavi natančen časovni okvir in osvetli časovne povezave med ilustracijami.

Slikanica je za razliko od filma diskontinuirana in kot taka nezmožna neposrednega prikaza gibanja. Pač pa je – drugače kot dekorativna umetnost – narativna in zaporedna ter sposobna podati občutek gibanja in trajanja. Avtorji slikanic imajo za ponazoritev gibanja in časa na voljo vrsto risarskih tehnik, pa tudi različne možnosti interakcije med besedo in ilustracijo. Pomagajo si tudi z raznimi grafičnimi simboli, izposojenimi od stripov in fotografije; to so lahko meglice, gibljive črte in popačena perspektiva. Vsekakor pa je najpogostejše in najuspešnejše sredstvo za ponazarjanje gibanja v ilustraciji tako imenovana **simultana sukcesija**, kot jo imenujejo umetnostni strokovnjaki. To je tehnika, ki so jo na široko uporabljali že v srednjem veku. Gre za zaporedje upodobitev človeške figure v časovno ločenih trenutkih, ki pa jih gledalec dojema kot celoto, ki se odvija v strogo določenem zaporedju. Spremembe, ki se pojavijo v vsaki naslednji sličici, nakazujejo časovno razliko med prejšnjim in naslednjim prizorom. Dober primer te tehnike je prva stran slikanice *The Wild Baby* (Razposajeni otroček), kjer je nanizanih šest sličic otroka v nekakšnem razgibanem krogu, ki vsebinsko odlično ustreza besedilu:

»Nikoli ni ubogal (mame), bil je nemiren, glasen in razposajen.« Namen krožne kompozicije je poudariti, da se upodobljeno dogajanje ponavlja skozi daljše časovno obdobje, sicer pa je to ena izmed metod ponazoritve ponavljanja (ki ga verbalno izrazimo z označevalcem »vedno«) z vizualnimi sredstvi. Z branjem ilustracije lahko začnemo na kateremkoli koncu, v obratni smeri urnega kazalca; naredimo lahko več krogov, čeprav je v spodnjem desnem kotu sličica otroka, ki se nadaljuje na naslednji strani. Otrok med plezanjem na stojalo za obešanje perila izgubi čevlji, v naslednjem prizoru pa je že bos. Ta navidez nepomembna podrobnost nam služi za orientacijo pri izbiri smeri branja prizorov, čeprav bi vsak zahodni bralec avtomatično izbral smer urnega kazalca.

Naslednji način ponazoritve gibanja in s tem tudi toka časa v slikanicah je skozi zaporedje ilustracij. Vendar je ta informacija odveč in celo slabi splošni vtis slikanice, če je časovni okvir zgodbe že izrecno naveden v besedilu. V mnogih slikanicah brez besedila so časovna razmerja podana v zaporedju majcenih uokvirjenih ali neuokvirjenih sličic; tak primer je že omenjena slikanica *Sunshine and Moonlight* (Sonce in mesečina). Številne sličice znotraj iste dvojne strani nam pomagajo pri razumevanju časovnih – in pogosto tudi vzročnih – razmerij med junaki in dogodki, pa četudi v spremnem besedilu ni nobenih jasnih časovnih oznak.

V kolikor ilustracija v slikanici ni raztegnjena na celo dvojno stran, avtor nasprotje med levo in desno polovico strani lahko ustvarjalno izrabi za ponazoritev gibanja ter temporalnih in vzročnih razmerij. V slikanici *The Wild Baby* (Razposajeni otroček) je veliko različnih kompozicij z dosledno nakazanimi temporalnimi in kavzalnimi razmerji. Ker gre za epizodno zgodbo, so strani večinoma podobno oblikovane – leva prikazuje otrokovo potegavščino, desna pa njene posledice. Ponavljanje tega vzorca ni le estetski, ampak tudi pedagoški pripomoček, saj mladega bralca spodbuja k iskanju časovnih in vzročnih povezav med nasprotnima stranema.

Ulla Rhedin (1993, str. 178–182) uvaja termina »domača stran« (ali varna stran) za levo in »tuja stran« oziroma »pustolovska stran« za desno. To sicer ni absolutno pravilo, res pa je, da leva pogosto vzpostavi določeno situacijo, ki jo desna nato poruši; leva ustvari občutek varnosti, desna pa vnese element nevarnosti in razburjenja. Spomnimo se samo prve strani *The Wild Baby* (Razposajenega otročka) – na levi strani mama ošteva otroka, ta pa ji je že obrnil hrbet in se napatil proti desni, kjer bo zagotovo ušpičil kako vragolijo, ki mu jo je mama pravkar prepovedala.

V naši kulturi se dogajanje ponavadi odvija od leve proti desni, tako kot beremo besedilo. Avtorji slikanic so to pravilo očitno sprejeli, saj se pripoved v večini slikanic giblje od leve proti desni. Najbolj preprost in dosleden primer tega pravila je slikanica *Rosie's Walk* (Rosiejin sprehod), čeprav ga upošteva celo tako zapletena slikanica, kot je *The Tunnel* (Tunel). V tej zgodbi je dogajanje od leve proti desni poudarjeno z zanimivim ritmom uokvirjenih ilustracij. Začne se z majhno uokvirjeno sličico na levi in celostransko ilustracijo na desni (»prostor se širi«), nadaljuje z neuokvirjeno dvojno stranjo brez besedila (nadaljevanje širjenja prostora), konča pa z majhno uokvirjeno sliko na desni, ki ima črno ozadje. Ta narativni tempo je nekoliko moteč in veliko prispeva h psihološki napetosti slikanice. Kljub temu pa je vrnitev domov, ki bi morala logično potekati od desne proti levi, omenjena le v besedilu: »Stekli so nazaj skozi gozd, v tunel in spet ven.«

Branje slik od leve proti desni je konvencija, ki izhaja iz linearnega branja besed od leve proti desni. V arabskem prevodu *Razposajenega otročka* se besedilo bere od desne proti levi. Žal pa se založnik očitno ni zavedal pomena vizualnega branja; namesto da bi ilustracije obrnil, je samo zamenjal strani. Tako se otrok na desni strani iz ilustracije vrne nazaj na naslovno stran, medtem ko se ta na levi iz nevarne predsobe napoti nazaj v varno materino naročje. S tem postane dogajanje nelogično in popolnoma neuravnovešeno.

Medtem ko je verbalni del slikanice kljub morebitnim časovnim preskokom dokaj kontinuiran in linearen, so ilustracije vedno diskontinuirane. Iz samega vizualnega teksta nikakor ne moremo razbrati, koliko časa je minilo med posameznima ilustracijama. In medtem ko je trajanje verbalnega teksta relativno časovno omejeno, sta trajanje in ritem vizualnega teksta precej težko določljiva. Koliko časa traja dogajanje na ilustraciji? Enako težko je oceniti čas diskurza. Kako dolgo se pripoveduje slika? Ker je slika statična, lahko zaključimo, da je čas dogajanja ničen, čas diskurza pa neskončno dolg. V naratološki terminologiji bi rekli, da je trajanje v sliki premor.

Pri zaporedju ilustracij – na isti ali različnih straneh – naletimo na različne vrste preskokov. Verbalni preskoki so lahko omejeni (kadar je navedeno, da je preteklo nekaj ur, pet dni ali deset let) ali neomejeni (»Hodil je dolgo, dolgo časa«), eksplicitni (kadar je v besedilu izrecno navedeno, koliko časa je minilo) ali implicitni. Brez pomagal, kot je na primer slika ure, ki postavlja natančen časovni okvir, so vizualni preskoki lahko le nedoločni in implicitni. Bralci preskoke med posameznimi ilustracijami lahko zapolnijo s pomočjo standardnih pripomočkov. Sami lahko odločijo, ali je preskok čisto kratek, morda le nekaj sekund (kot v *Rosie's Walk* / Rosiejinem sprehodu), ali nedoločljivo dolg, morda celo nekaj mesecev ali več (*Granpa* / Dedek). Bralci se lahko tudi sami odločijo, da ilustracije kažejo na vzorec ponavljanja. Verbalno besedilo lahko nadoknadi manjko vizualne ravni in olajša interpretacijo, s tem da jasno poudari, da se je vse skupaj začelo »Prav tisto noč« (*Where the wild things are* / Tam kjer domujejo divje stvari) ali »Nekega drugega dne« (*The Wild Baby* / Razposajeni otroček). Vendar ne smemo pozabiti, da so nekatere slikanice bralcem zanimive prav zaradi nedoločenosti in dvomnosti vizualne temporalnosti.

Različni vzorci trajanja določajo tempo verbalnega teksta. Prizori, ki se izmenjujejo, skupaj s povzetki pripoved bodisi pospešujejo bodisi upočasnjujejo, premori pa razvoj dogajanja sploh ustavijo. Časovni preskoki so koristni, ker omogočajo hitrejši razvoj zgodbe. V slikanicah so verbalni in vizualni vzorci trajanja pogosto v neskladju. Najpogostejša časovna kombinacija je kombinacija verbalnega povzetka (čas zgodbe je daljši kot čas diskurza) in vizualnega premora (čas zgodbe je ničen, čas diskurza pa neskončno dolg). Medtem ko besede bralca spodbujajo k nadaljevanju branja, ga ilustracije silijo, naj naredi premor in se temeljito posveti branju vizualnega teksta. Slikanica je v tem pogledu popolnoma drugačna od filma, kjer je čas diskurza vnaprej določen. Lahko bi rekli, da so slikanice, kar zadeva vzorce trajanja, že po definiciji kontradiktorne. Seveda pa to pravilo ne izključuje možnosti simetrične zgradbe, v kateri se besede in slike preprosto podvajajo. Vendar je v takih primerih učinek vizualnega premora moten, čas diskurza pa določen oziroma omejen.

Čas diskurza je tem daljši, čim več je v ilustraciji podrobnosti, ne glede na to, ali je statična ali ponazarja gibanje. Splošno prepričanje je, da otroci ne

marajo dolgih opisov in da imajo raje akcijske prizore in dialog. To je verjetno pridobljena preferenca, ki jo otrokom vsiljujejo odrasli, saj empirične raziskave znova in znova potrjujejo, da imajo otroci – enako kot odrasli – v slikanicah radi premore in se k njim spet in spet z veseljem vračajo. Sodobni avtorji slikanic, kot sta naprimer Sven Nordqvist in Colin Thompson, svoje ilustracije namerno polnijo z vsemi mogočimi detajli, ki naj mlade bralce spodbudijo k razmišljanju in opazovanju.

Maloprej sem dokazovala, da ilustracije ponavadi beremo od leve proti desni, tako kot besedilo. Toda če ilustracijo smatramo le za narativni premor, bi morali to pravilo bolj podrobno pojasniti. Če so slike popolnoma simetrične z besedami in če ne prispevajo nobenih novih informacij ter imajo le okrasno vlogo, jih res lahko beremo od leve proti desni, in to prav hitro. Drugače pa je z ilustracijami brez prepričljivega linearnega vzorca in z mnogimi drobnimi detajli – tu je smer branja res lahko poljubna. Ilustrator v sliko lahko namerno ali podzavestno vnese detajl, ki nas bo prisilil, da bomo sliko začeli brati od te točke naprej. Tak primer je rdeč dekliški plašč na desni strani brezbesedne dvojne strani v slikanici *Tunel*. Ker posamezni bralci vizualne vrzeli različno zapolnjujejo, je dejanski vzorec branja zapletene ilustracije res lahko zelo variabilen. Čim pa so besede, čeprav maloštevilne, v ustreznem razmerju z ilustracijami, bo bralec brez težav razbral najpomembnejše elemente vizualnega besedila. Obstajajo primeri, ko se *znatraj* ilustracije pojavi fragmentarno besedilo, ki ima vlogo tovrstnega spodbujevalca. Na take intraikonske drobce besedil naletimo v Sendakovih slikanicah *In the Night Kitchen* (V nočni kuhinji) in v *We are all in the dumps with Jack and Guy* (Z Jackom in Guyjem na smetišču) (gl. Nikolajeva & Scott 2001a, str. 235–239).

Medtem ko mnogi ilustratorji aktivno spodbujajo branje ilustracij od leve proti desni kot nekakšno predpripravo na učenje branja (vsaj v zahodni kulturi), se drugim to ne zdi pomembno. Slikanica *The Red Thread* (Rdeča nit), ki nima nobenega besedila, ima eno samo dvojno stran, ki zahteva linearno branje, sicer pa je vrstni red prepuščen bralec oziroma gledalcu. Zgodbe v slikanici ni, edini povezovalni element med stranmi je nit. Še bolj radikalen primer je slikanica *Looking for Atlantis* (Iskanje Atlantide) avtorja Colina Thompsona, ki z obilico intraikonskih besedil bralca dobesedno prisili, da se odreče linearni pripovedi in začne naključno brskati po straneh ter skupaj z glavnim junakom iskati določene podrobnosti. Tovrstne slikanice so močan protiudarec narativni linearnosti, ki prevladuje v večini slikanic.

Razna odstopanja od toge, kronološko urejene pripovedi – tako imenovane anahronije (anachronies) – so v slikanicah zaradi zgoščene narave tega medija, ki ne omogoča daljših časovnih razmikov, pogosto omejena. A vendar imajo tudi slikanice svoje lastne načine izražanja anahronij, na primer v obliki vizualnih analeps (analepses) ali spominov na preteklost. V slikanici Svena Nordqvista *Lov za klobukom* (*The Hat Hunt*) so primer analepse starčevi spomini na otroštvo. Vizualna analepsa je tu še poudarjena s stavki, ki nakazujejo spremembo časa: »Takrat mu je bilo šele sedem let«. Bolj zapletene so analepse v slikanici *Granpa* (Dedek). Niso nakazane z besedami, saj mora bralec sam uganiti, da so risbe na levih straneh implicitne analepse, ki opisujejo prizore iz dedkovih mladih let.

Naslednji primer kompleksne narativne strukture je *silepsa* (syllepsis), anahrona pripoved, ki je s primarno pripovedjo v vseh možnih odnosih, razen v

temporalnem; povezava je lahko prostorska, tematska, itd. Dober primer vizualne silepse so brezbesedne pripovedi majcenih bitij, ki so upodobljena na prvih straneh slikanic iz zbirke *Festus and Mercury*. Te zgodbe, ki jih primarne pripovedi sploh ne omenjajo, živijo svoje življenje, čeprav tudi nanje vplivajo dogodki v primarni pripovedi, oziroma so vsaj tematsko povezane z njimi.

Slikanice, kot je *Anno's Journey* (Annovo potovanje / Mitsumasa Anno), ki sploh nima besedila, so namenoma zasnovane kot sileptični vzorci. Slikanica Davida McKeeja *Charlotte's Piggy Bank* (Charlottin šparovček) gre v tem principu še korak dlje, saj za razliko od Annovega potovanja ima verbalno zgodbo, čeprav je precej preprosta in ima čuden ter nezadovoljiv konec. Konec je pravzaprav precej moteč, vendar je verjetno del avtorjeve strategije, kako bralčevo pozornost preusmeriti na druge vidike zgodbe. Zgodbo o Charlotte in njenem šparovčku, ki nikakor ni mrtev predmet, spremlja vrsta simetričnih sličic, ki služijo kot obrobni detajli. Na robovih Charlottinih dolgočasnih vsakodnevnih dejavnostih se odvija bogato in živahno življenje. Ob podrobnem pregledu ugotovimo, da gre – tako kot v *Annovem potovanju*, za drobne figure ali kar skupine figur z lastnimi zgodbami, ki jim lahko sledimo skozi vso knjigo. Ob vsem tem neverjetnem bogastvu detajlov postane primarna zgodba nezanimiva in služi le še kot demonstracija superiornosti slike nad besedo. Dosledno popačena perspektiva ta humorni vtis le še stopnjuje.

6. Modalnost

Za konec le še nekaj misli o nasprotju med objektivno in subjektivno percepcijo v pripovedi, ki se lahko kaže tako v besedilu kot v ilustraciji. Razlika med obema vrstama percepcije se lahko odraža tudi v mimetičnem oziroma nemimetičnem upodabljanju. Mimetična upodobitev je tista, ki jo lahko razlagamo kot neposredni odsev oziroma posnetek resničnosti, za nemimetično podobo pa vemo, da jo moramo interpretirati na različnih ravneh, na primer kot simbol ali metaforo. Po empiričnih raziskavah sodeč si manj izobraženi bralci besedila vedno razlagajo mimetično; takoj se poistovetijo z glavnimi junaki in se vživijo v njihovo subjektivno percepcijo. Tako so za Maxovo popotovanje na deželo prepričani, da se je zgodilo v resnici in ne le v domišljiji.

Bistvo razlike med mimetičnostjo in nemimetičnostjo je zajeto v lingvističnem konceptu modalnosti, ki nam omogoča proučevanje zapletenih načinov prikazovanja subjektivne (zunanje ali notranje) percepcije v slikanicah, ne da bi se nam bilo treba zatekati k umetnim in zastarelim delitvam pripovedi na domišljjske in realistične zgodbe. V pričujočem članku izraza »modalnost« ne uporabljam v smislu, ki ga predlagata Guenther Kress in Theo van Leeuwen (1996), in ki ga v svojih študijah slikanic uporabljata tudi Jane Doonan (1993) ter John Stephens (2000). Našteti učenjaki se v glavnem ukvarjajo z vprašanjem realističnosti slikovnih podob. Gledano z njihovega zornega kota, ima fotografija na primer visoko stopnjo modalnosti (ker je »blizu resnici«), abstraktna oziroma nadrealistična umetnost pa nizko (ker je »daleč od resnice«). Čeprav je taka raba izraza modalnost po svoje upravičena, pa v ničemer ne prispeva k našemu razumevanju interakcije med besedo in sliko. V slikanicah so običajne razlike med žanri namreč veliko bolj skrite kot v drugih zvrsteh otroške književnosti,

in to tako z verbalnimi kot z vizualnimi sredstvi. Koncept modalnosti nam je tu lahko v veliko pomoč, ker pokriva različne vidike trditev v pripovedi, na primer realnost, verjetnost, možnost, nemožnost, nepredvidljivost, zaželenost in nujnost. Tak vsezajemajoči koncept se v literarni teoriji izkaže za nujno potreben, kajti – medtem ko mimetična oziroma dobesedna interpretacija pomeni, da je bralec prejeto sporočilo razbral kot resnično ali neresnično (»to se je/se ni zgodilo«), obstajajo še druge, bolj raznolike interpretacije – simbolične, prenešene, nemimetične, itd. V takih primerih iz besedil lahko razberemo možnost (»to se je mogoče zgodilo«), neverjetnost (»to se pa že ni moglo zgoditi«), željo (»želim si, da bi se zgodilo«), ukaz (»naj se zgodi«), nujnost (»moralo je biti tako«), subjektivno doživetje (»zdi se, da se je zgodilo«), verjetnost (»najbrž se je zgodilo«) in tako dalje.

Kot vedno, dvoplastna pripoved v slikanicah tudi tu pomeni dodatno težavo. Ker je modalnost strogo lingvistična kategorija, ki se je vizualno ne da izraziti, pri ilustracijah nikoli ne moremo vedeti – razen če si pomagamo z besedilom – ali je to, kar gledamo, resnično ali sanjsko in ali izraža željo, ustaljeno navado, dovoljenje, dvom ali kaj drugega. A vendar ilustrator bralca oziroma gledalca tudi v posameznih ilustracijah lahko usmeri v želeno oziroma pravilno interpretacijo, če se posluži določenih standardnih sredstev. Tako bo bralec podobe mitoloških bitij in neznanih oziroma popačenih predmetov avtomatično zaznal kot neresnične, fotografije in druge veristične podobe pa kot resnične. Tudi napačna raba barv – na primer rdeče nebo in moder travnik – bo dala bralcu misliti, da gre za domišljjski prizor, medtem ko bo vsakdanje prizore, s katerimi se lahko istoveti, takoj interpretiral kot resničnost. O modalnosti in določeni interpretaciji je lažje govoriti, če gre za *zaporedje* vizualnih podob, še posebej, če je zraven besedilo. Gledalec bo ob sliki krajine z naslovom »Sanje« prav gotovo najprej pomislil, da gre za domišljjski prizor, ne glede na to, ali je slog realističen ali abstrakten.

Kljub naštetim standardom pa iz ilustracij v slikanici težko razberemo, ali je pripoved objektivna ali subjektivna, oziroma ali je pravilna razlaga mimetična ali simbolična. V interakciji besedila in ilustracij je modalnost lahko zelo zapletena. Medtem ko je verbalna pripoved pogosto podana z otrokovega zornega kota in so dogodki prikazani kot resnični, detajli v ilustracijah nakazujejo, da se zgodba odvija le v otrokovi domišljiji. Ilustracije v tem primeru izpodbijajo objektivnost verbalne pripovedi.

Pri analizi slikanic so posebej zanimive tri vrste modalnosti: indikativna (izraža objektivno resnico), optativna (izraža željo) in dubitativna (izraža dvom). Zanimiv primer je slikanica *Peter's Voyage* (Petrovo morsko potovanje, 1921, Elsa Beskow), kjer je modalnost zgodbe indikativna, vendar jo ilustracija na platnici izpodbija; prikazuje namreč dečka v kartonastem čolnu na črtasti preprogi, ki ima namesto jadra kar robec. Čeprav iz besedila in ilustracij v sami zgodbi lahko sklepamo, da gre za resnično plovbo po morju, nas naslovnica navdaja z dvomom. In ker začnemo slikanice ponavadi brati s platnico, zgodbo že od začetka doživljamo kot igro. V tem primeru gre torej za optativno modalnost.

V slikanici *Where the wild things are* (Tam, kjer domujejo divje stvari) nam besedilo in ilustracije z ničimer ne nakazujejo, da je zgodba resnična (indikativna) ali domišljjska (optativna), torej je odločitev o modalnosti prepuščena bralcu. Vendar sta v slikanici dva detajla, ki bralca silita v izbiro. Strokovnjaki za mladinsko književnost so že večkrat opozorili na dejstvo, da stavek na koncu knjige, češ

da je večerja »še topla«, govori v prid objektivne, odrasle interpretacije. Gledano s tega vidika, dejansko trajanje zgodbe verjetno ne preseže desetih minut, to je časa, v katerem Max preživi svoji dve leti domišljjskega življenja med Divjimi stvarmi. Manj izobraženi bralci to podrobnost ponavadi spregledajo, vendar je to najmočnejši argument v prid domnevi, da je Maxova zgodba res plod domišljije. Spet po drugi strani pa v zgodbi naletimo tudi na vizualni detajl, ki našo zgodbo spodbija. Namreč – na prvih straneh knjige v slikah Maxove sobe nastopa polmesec, na zadnji sliki pa polna luna. Čuječemu bralcu ta podrobnost seveda ne bo ušla in bo takoj pomislil na dubitativno razlago.

V slikanici *The Wild Baby goes to Sea* (Razposajeni otroček gre na morje), avtoric Barbro Lindgren in Eve Eriksson, ki ima veliko površnih podobnosti s Sendakovo slikanico, je cela vrsta dvomljivih vizualnih detajlov, ob katerih bo marsikateri bralec okleval. Medtem ko na Maxa že čaka njegov domišljjski čoln – z napetimi jadri in njegovim imenom na premcu – mora Razposajeni otroček svoje plovilo izdelati iz vsakdanjih predmetov, ki so mu na voljo. V verbalnem tekstu je omenjen samo leseni zaboj, metle, obešalnik in mamin predpasnik, ki služijo za jambor, krmilo in jadra, pa nastopajo le v ilustracijah. Slika, na kateri se modra preproga že spreminja v morske valove, medtem ko je čoln še vedno le leseni zaboj, jambor pa metla, ujame prav tisti trenutek, ko se resničnost in domišljija srečata, torej trenutek, ko postane modalnost dvoumna. V nadaljevanju zgodbe se pojavi še več vizualnih detajlov, iz katerih bi lahko skleпали, da gre le za domišljjsko transformacijo vsakdanjih predmetov, vendar verbalni tekst, ki je napisan z otrokovega zornega kota in je torej resnična pustolovščina, te domneve z ničimer ne potrjuje. Verbalni tekst je torej indikativen, vizualni detajli pa nas ves čas opominjajo, da je modalnost celote pravzaprav optativna. Tiste bralce, ki kljub vsemu vztrajajo pri objektivni, odrasli interpretaciji, čaka na koncu slikanice neizpodbiten protidokaz, ki se pojavi tako v besedilu kot v sliki – petelin, ki ga je otrok rešil iz morja. Petelina na lastne oči vidi tudi mama, torej nikakor ne more biti le plod otrokove domišljije. Pri tej slikanici imamo torej droben detajl, ki kaže na verjetnost in s tem izpodbija fantazijsko modalnost celote.

Najbolj grob način izpodbijanja indikativne modalnosti je, da v verbalnem besedilu izrecno poudarimo neresničnost opisanih dogodkov. Ta prijem, ki sploh ni tako redek, sta avtorja Jens Sigsgaard in Arne Ungermann uporabila na koncu slikanice *Pale sam na svetu* (*Paul alone in the world*). Glavni junak se po vrsti drznih pustolovščin zbudi in razočarano spozna, da so bile to le sanje. Nekateri bralci se ob ugotovitvi, da so bili ves čas branja v »napačni modalnosti«, počutijo ogoljufane.

Naslednja zgodba za lahko noč, slikanica *Hey, get off our train!* (Hej, spravi se dol z našega vlaka!) Johna Burningham se o kredibilnosti pripovedi sprašuje na veliko bolj prefinjen način. Simetrična indikativna modalnost besedila in ilustracij nam da misliti, da se deček dejansko poda na pot in spotoma posvoji številne živali. Če nam je kot bralcem ljubše, da si zgodbo razlagamo kot sanje, je to naša stvar, čeprav ne v tekstu ne v slikah vse do zadnje strani ne zasledimo prav nobenih elementov dvoma. Presenetljiv obrat nastopi, ko mama dečka povpraša, ali ima mogoče on kaj opraviti »s slonom v veži, tjulnjom v kopalni kadi, žerjavom v pralnici, tigrom na stopnicah in severnim medvedom zraven hladilnika.« Če smo bili doslej prepričani, da se je dečku le sanjalo, je naša razlaga zgodbe zdaj pod resnim vprašajem, čeprav le zaradi zadnjega stavka.

Modalnost se očitno veliko pogosteje izpodbija z vizualnimi sredstvi kot z besedami. Namigi v ilustracijah so bolj implicitni kot eksplicitni, zato omogočajo širši razpon interpretacij. Tovrstno izpodbivanje modalnosti pomeni, da medtem ko kombinacija besedila in ilustracij kot celota bralca spodbuja oziroma usmerja k določeni modalnosti, ga nekatere podrobnosti vseeno puščajo v dvomu. Nekatere značilne slikanice za lahko noč, na primer Mählqvistovi in Nygrenovi *I'll take care of the crocodiles* (Jaz bom poskrbel za krokodile) in *Come into my night, come into my dream* (Pridi v mojo noč, pridi v moje sanje; tu že sam naslov spodbuja določeno vrsto branja) ter *Gorilla* (Gorila) in *The Jaguar* (Jaguar) avtorjev Ulfa Starka in Anne Hoeglund, v začetnih straneh dopuščajo objektivno interpretacijo, čeprav sama besedila nikjer izrecno ne omenjajo, da je glavni junak zaspal in da sanja. V *Krokodilih* je indikativna modalnost vizualno zanikana na koncu, v *Jaguarju* tako na začetku kot na koncu, v slikanicah *Pridi v mojo noč* in *Gorila* pa se to zanikanje vleče skozi celo besedilo.

Slikanica *Not now, Bernard* (Ne zdaj, Bernard) D. Mckeeja je v smislu modalnosti simetrično dvoumna. Na mimetični ravni bi Bernard svoje starše rad prepričal, da se na vrtu skriva pošast. Ilustracije to potrdijo in res pokažejo strašljivo rdečo pošast z rogovi in ostrimi čekani (simetrična indikativna modalnost). Verbalno vizualni tekst nas hladno in stvarno obvesti, da je pošast požrla Bernarda in se napotila v hišo, kjer je zaman poskušala pritegniti pozornost njegovih staršev. Če zgodbo beremo na simbolni ravni, je njena psihološka implikacija nedvoumna – otrok, ki od staršev ni deležen pozornosti, svojo agresijo transformira v pošast. A vendar ne v besedilu ne v ilustracijah ne najdemo ničesar, kar bi tako branje neposredno potrjevalo. Pošast Bernardu ni prav nič podobna, nima njegovih modrih oči in si ne nadene njegovih oblačil. Medtem ko Divje stvari v Sendakovi knjigi zlahka prepoznamo za vizualizacije dečkovih agresivnih čustev, pa je položaj v *Bernardu* precej bolj zapleten. Tu namreč ni niti sledi kake povratne transformacije, ki bi kazala na to, da je zgodba le igra oziroma agresivno nadomestno sanjarjenje. Tudi na simbolni ravni ni nobenega namiga, da je deček obvladal svojo agresivnost, »ubil pošast« in se spoprijateljil s starši, kot se zgodi na zadnji strani slikanice *Divje stvari*. Zgodba o Bernardu je dosledno nedoločna, kar je značilnost postmoderne umetnosti.

7. Občinstvo dveh generacij

Slikanice so načelno namenjene majhnim otrokom, vsi pa vemo, da so pogosto precej zapletene, in to celo na več ravneh. Sama bom namesto razpravljanja o primernosti te književne zvrsti za najmlajše raje poudarila dejstvo, da se v slikanicah bolj kot v katerikoli drugi zvrsti mladinske književnosti kaže neka lastnost, ki jo imajo strokovnjaki za eno najpomembnejših lastnosti mladinske književnosti nasploh – namreč to, da so namenjene občinstvu dveh ali več generacij (Scott, 1999). Slikanice so zvrst, ki naj bi jo odrasli prebiralih otrokom, zato so v njih namenoma take tekstovne in vizualne vrzeli, da jih otroci in odrasli različno zapolnjujejo. To je proces, ki so ga sodobni strokovnjaki poimenovali »crosswriting« (navzkrižno pisanje). Moj namen v pričujočem članku je bil izpostaviti to možnost kot eno najpomembnejših sredstev, ki ga ima na voljo avtor, ki piše za otroke. Hkrati sem hotela poudariti tudi potencialnost slikanice kot medija za komunikacijo z

odraslimi. Ob upoštevanju tega dejstva bodo bolj jasna tudi tematska vprašanja in načini komuniciranja z ljudmi, ki se ne razlikujejo le po starosti, temveč tudi po socialnozgodovinski pripadnosti.

Prevedla Marjeta Gostinčar Cerar

Literatura

- Anno, M. (1977). *Anno's Journey*. London: Bodley Head.
- Bader, B. (1976). *American picturebooks: From Noah's Ark to The Beast Within*. New York: Macmillan.
- Bemelmans, L. (1939). *Madeline*. New York: Simon & Schuster.
- Bergström, G. ([1973] 1988). *You are so sly one Alfie Atkins*. New York: Farrar (Naslov izvirnika: *Aja baja Alfons Åberg*).
- Beskow, E. ([1918] 1938). *Aunt Green, Aunt Brown and Aunt Lavender*. London: Harper (Naslov izvirnika: *Tant Grön, tant Brun och tant Gredelin*).
- Beskow, E. ([1910] 1968). *The Children of the Forest*. New York: Delacorte (Naslov izvirnika: *Tomtebobarnen*).
- Beskow, E. ([1901] 1975). *Peter's Adventures in Blueberry Land*. New York: Delacorte (Naslov izvirnika: *Puttes äventyr i blåbärsskogen*).
- Beskow, E. ([1921] 1931). *Peter's Voyage*. New York: Knopf (Naslov izvirnika: *Lillebrors segelfärd*).
- Bradford, C. (1993). The picture book: Some postmodern tension. *Papers: Explorations in Children's Literature*, 4, 10–14.
- Brown, M. W., & Hurd, C. (1947) *Goodnight, Moon*. New York: Harper & Row.
- Browne, A. (1983). *Gorilla*. London: Julia MacRae.
- Browne, A. (1989). *The Tunnel*. London: Julia MacRae.
- de Brunhoff, J. ([1931] 1933). *The Story of Babar, the Little Elephant*. New York: Random House (Naslov izvirnika: *Babar*).
- Burningham, J. (1991). *Aldo*. London: Jonathan Cape.
- Burningham, J. (1977). *Come away from the water, Shirley*. London: Jonathan Cape.
- Burningham, J. (1984). *Granpa*. London: Jonathan Cape.
- Burningham, J. (1989). *Hey, get off our train!* London: Jonathan Cape.
- Burton, V. L. (1942). *The Little House*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Cianciolo, P. (1970). *Illustrations in children's books*. Dubuque, IO: Wm. C. Browne.
- Cole, B. (1986). *Princess Smartypants*. London: Hamish Hamilton.
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge.
- Doonan, J. (1993). *Looking at pictures in picture books*. Stroud: Thimble Press.
- Eco, U. (1979). *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Feaver, W. (1977). *When we were young: Two centuries of children's book illustrations*. London: Thames & Hudson.
- Golden, J. M. (1990). *The narrative symbol in childhood literature: Exploration in the construction of text*. Berlin : Mouton.

- Gregersen, T. (1974). Småbørnsbogen. V: S. M. Kristensen & P. Ramlov (Eds), *Børne – og ungdomsbøger: Problemer og analyser*. Copenhagen: Gyldendal.
- Hallberg, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3–4, 163–168.
- Hoban, R., & Hoban L. (1964). *Bread and Jam for Frances*. New York: Harper (One of the many Frances books).
- Hunt, P. (1991). *Criticism, theory, and children's literature*. London: Blackwell.
- Hürlimann, B. (1968). *Picture-book world*. London: Oxford University Press. Prevod: Brenk, K. (1968). *Svet v slikanici: moderne slikanice iz 24. dežel*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Naslov izvirnika: *Die Welt im Bilderbuch*).
- Hutchins, P. (1968). *Rosie's Walk*. London: Bodley Head.
- Iser, W. (1974). *The implied reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1974). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Prevod: Leskovec, A. (2001). *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis. (Naslov izvirnika: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*).
- Jansson, T. ([1977] 1978). *The Dangerous Journey*. London: Benn (Naslov izvirnika: *Den farliga resan*).
- Kiefer, B. (1995). *The potential of picturebooks: From visual literacy to aesthetic understanding*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Kitamura, S. (1987). *Lily takes a walk*. New York: Dutton.
- Klemin D. (1966). *The art of art for children's books*. New York: Clarkson N. Potter.
- Kress, G., & van Leuwen, T. (1996). *Reading images. The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Lindgren, B., & Eriksson, E. ([1980] 1981). *The Wild Baby*. New York: Greenwillow (Naslov izvirnika: *Mamman och den vilda bebin*).
- Lindgren, B., & Eriksson, E. ([1982] 1983). *The Wild baby goes to Sea*. New York: Greenwillow (Naslov izvirnika: *Den vilda bebiresan*).
- Lionni, L. (1959). *Little Blue and Little Yellow*. New York: McDowell.
- Lobel, A. (1970). *Frog and Toad are Friends*. New York: Harper & Row. Prevod: Vodopivec, P. (2000). *Regec in kvakec. Najboljša prijateljca*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Mählqvist, S., & Nygren, T. (1977). *I'll take care of the crocodiles*. New York: Athencum (Naslov izvirnika: *Inte farligt pappa, krokodilerna klarar jag*).
- Mählqvist, S., & Nygren, T. ([1978] 1981). *Come into my night, come into my dream*. London: Pepper Press (Naslov izvirnika: *Kom in i min natt, kom in i min dröm*).
- McKee, D. (1996). *Charlotte's Piggy Bank*. London: Andersen Press.
- McKee, D. (1982). *I hate my teddy bear*. London: Andersen Press.
- McKee, D. (1980). *Not now, Bernard*. London: Andersen Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture theory. Essays and verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moebius, W. (1986). Introductions to picturebook codes. *Word and image*, 2, 141–158 ((Tudi v P. Hunt (ur.), *Children's literature. The development of criticism* (131–147). London: Routledge).
- Nikolajeva, M.; & Scott (2000). The dynamics of picturebook communication. *Children's Literature in Education* 31, 225–239.
- Nikolajeva, M.; & Scott (2001a). *How picturebooks work*. New York: Garland.
- Nikolajeva, M.; & Scott (2001b). Images of the mind: The depiction of consciousness in pictureboos. *CREArTA* 2, 12–36.

- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press.
- Nordqvist, S. ([1987] 1988). *The Hat Hunt*. New York: R & Books (Naslov izvirnika: Hattjakten). Prevod: Kerstin Petrič, V. (2000). *Lov za klobukom*. Ljubljana: Epta.
- Nordqvist, S. ([1985] 1985). *Pancake Pie*. New York: Morrow (Naslov izvirnika: *Pannkakstårtan*. The first of many Festus and mercury books).
- Nygren, T. ([1987] 1988). *The Red Thread*. Stockholm: R & Books (Naslov izvirnika: *Den röda tråden*).
- Ormerod, J. (1981). *Sunshine*. London: Lothrop.
- Ormerod, J. (1982). *Moonlight*. London: Lothrop.
- Potter, B. (1902). *The Tale of Peter Rabbit*. London: Warne. Prevod: Gradišnik, B. (2002). *Povest o Petru zajcu*. V: *Zbrane povesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Veliki pravljicarji).
- Rey, H. A. (1941). *Curious George*. Boston: Houghton Mifflin.
- Rhedin, U. (1993). *Bilderboken: På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta (Studies published by the Swedish Institute for Children's books 45).
- Schwarcz, J. H. (1982). *Ways of the illustrator: Visual communication in children's literature*. Chicago: American Library Association.
- Schwarcz, J. H., & Schwarz, C. (1991). *The picture book comes of age*. Chicago: American Library Association.
- Scott, C. (1999). Dual audience in picture books. V: S. Beckett (ur.), *Transcending boundaries: Writing for a dual audience of children and adults* (str. 99–110). New York: Garland.
- Scott, C. (2001). An unlikely hero: Perspective and point of view in *The tale of Peter Rabbit*. V: M. Mackey (Ed.), *Beatrix Potter's Peter Rabbit: A Children's classic at 100*. Lanham, MD: Scarecrow.
- Sendak, M. (1970). *In the Night Kitchen*. New York: Harper.
- Sendak, M. (1993). *We are all in the dumps with Jack and Guy*. New York: HarperCollins.
- Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things are*. New York: Harper.
- Sigsgaard, J., & Ungermann, A. ([1942] 1964) *Paul alone in the World*. St. Luis: McGraw-Hill (Naslov izvirnika: *Palle alene in verden*). Prevod: Žužek, B. (1965). *Pale sam na svetu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sipe, L. R. (1998). How picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationships. *Children's Literature in Education* 29, 97–108.
- Spitz, E. H. (1999). *Inside picture books*. New Haven: Yale University Press.
- Stark, U., & Höglund, A. (1987). *Jaguaren*. Stockholm: BonniersJunior.
- Steig, W. (1969). *Sylvester and the Magic Pebble*. New York: Windmill Books.
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- Stephens, J. (2000). Modality and space in picture book art: Allen Say's *Emma's Rug*. *CRE-ArTA*, 1, 44 – 59.
- Stewig, J. W. (1995). *Looking at picture books*. Fort Atkinson, Wisc.: Highsmith Press.
- Thompson, C. (1993). *Looking for Atlantis*. London: Julia MacRae.
- Thompson, K., & Knight, H. (1995). *Eloise*. New York: Simon & Schuster.
- Wolde, G. ([1976] 1976). *Betsy's First Day at Nursery School*. New York: Random House (Naslov izvirnika: *Emmas första dag pa dagis*).
- Wolde, G. ([1969] 1971). *Thomas goes out*. New York: Random House (Naslov izvirnika: *Totte går ut*).

Summary
THE VERBAL AND THE VISUAL. THE PICTUREBOOK AS A MEDIUM

The unique character of picturebooks as an art form derives from their combination of two levels of communication, the verbal and the visual.

The article contains a wide spectrum of word-image interaction, we identify a number of ways picturebooks can communicate with readers: in *symmetrical interaction* words and pictures basically tell the same story, repeating what is essentially the same information in the two different forms of communication; by contrast, when words and pictures fill each other's gaps and thus compensate for each other's insufficiencies, the dynamic becomes *complementary*; in *enhancing* interaction, pictures substantially amplify the meaning of the words, or occasionally the words expand the picture, so that different information in the two modes of communication produces a more complex dynamic. Depending on the degree of different information presented, a *counterpointing* dynamic can also develop, where words and images collaborate to communicate meanings beyond the scope of either mode alone. An extreme form of counterpoint, finally, is apparently *contradictory* interaction, where words and pictures create an interesting but often ambiguous imbalance in meaning, so challenging readers to mediate between the words and pictures.

Rosanda Sajko
Ljubljana

DANE ZAJC: PETELIN SE SESTAVI – Kako preoblikovati vizualno, lutkovno igro v slušni dogodek: radijsko igro

Besedilo lutkovne igre Daneta Zajca *Petelin se sestavi* je izjemno zanimivo, fascinantno in provokativno. Pesnik, za katerega je slovenska literarna veda ugotovila, da uveljavlja brezizhodnost bivanjske eksistence, izničenje posameznika, pesnik, ki v svojih delih eksplicitno obravnava »razkosavanje, razpad človeškega telesa«,¹ izraženo s podobami iz živalskega sveta, se v igri *Petelin se sestavi* nenadoma izkaže kot svojevrsten znanilec nečesa, kar je svetlo, pozitivno in konstruktivno. Pesnikova travma (»*Pustite mojo glavo ... Ne valite je po travniku.*«), razpad subjekta, ki groteskno simbolizira »razkosanje telesa celote na posamezne ude«,² je v tej igri prikazana z nasprotnega zornega kota. Razpad telesa je razlog za njegovo ponovno sestavitev. Iz posameznih delčkov nastane čudežna celota. V nasprotju z uničujočim »valjenjem glave po travniku« se tu prikaže svojevrstna, zabavna petelinja »glava izza perja«, ki se z nemajhno mero humorja in z veliko mero življenjske energije potrudi sestaviti svoje telo na novo, ga izpopolniti z delčki, ki so se odcepili in plavajo nekje v imaginarnem prostoru. Petelinja glava si prizadeva najti in urediti posamezne dele v smiselno celoto. Iz kaosa nastane življenje.

Presenetljivo ni dejstvo, da je D. Zajc obrnil svojo temeljno bivanjsko stisko »na glavo«, saj pisanje za otroka vsekakor izvira iz pesnikovega spomina na lastno otroštvo, na obdobje, ko je majhno bitje še obžarjeno z optimizmom in pričakovanjem nečesa lepega, pač pa je presenetljivo in izjemno zanimivo, da mu uspe sestaviti »svet na novo« z istim pesniškim podobjem, s katerim prikazuje sicer v svojih drugih delih propad, uničenje, eksistencialni razkroj.

Tak optimizem, takšno pozitivno sprejemanje sveta, kot ga izpričuje umetniško delo *Petelin se sestavi*, se sklada z nekaterimi najlepšimi deli iz svetovne književnosti, pa naj so namenjena odraslim in si jih prisvojijo otroci ali otrokom, pa vedno znova očarajo tudi odrasle. Kot npr. *Robinson Crusoe*, *Marry Poppins*, medved Pu in ne nazadnje *Pika Nogavička* se tudi Petelin D. Zajca ne da. S svojo

¹ Marko Juvan, *Smeh na temnem ozadju, Interpretacije*, Dane Zajc, Ljubljana 1995, s. 55.

² Prav tam.

življenjsko maksimo »Hura! Živimo!« se pridružuje naštetim junakom in se loti ponovnega sestavljanja samega sebe!

Pri vseh teh velikih umetninah pa se, seveda, v ozadju kdaj pa kdaj oglasijo tudi temnejši toni, celo pri Piki, ki je takorekoč sinonim za življenjski optimizem. Tudi Zajčevo besedilo *Petelin se sestavi* ni obsijano samo s »sončno svetlobo«. Duhovito in zabavno dogajanje se občasno rahlo zatemni, zaslutijo se problemi, značilni za celoten opus tega velikega slovenskega pesnika: samota, prezir, medsebojna napadalnost, neizpolnjeno hrepenenje ... Kljub temu so elementi, ki spodbujajo otrokov optimizem in izpričujejo pozitivno razpoloženje do življenja, dominantni.

Namen pričujoče razprave seveda ni razčlenjevanje ontoloških in literarnih razsežnosti Zajčevega dramskega dela. Nas zanima dejstvo, da je besedilo, ki je bilo eksplicitno zasnovano za vizualni medij, za lutkovni oder, izjemno fascinantno in izvorno zaživelo tudi v zvočnem mediju kot radijska igra.

V svojih razmišljanjih o radijski igri³ sem že večkrat poudarila, da je temelj vsakršnega ustvarjanja za slušni medij spremenjeni pogled na svet. Avtorji romanov, novel, dram, lutkovnih iger, scenarijev izhajajo iz povsem drugačnega občutja sveta kot avtorji zvočnih umetnin. Avtor zvočnega umetniškega dela mora vse pojave, ki ga obkrožajo, dojemati skozi slušno doživljanje. Slikovno predstavo mora zavestno »izničiti«! Ta posebna občutljivost, za katero vemo, da jo sicer v veliki meri posedujejo glasbeniki, se pri snovalcu besedno-zvočnih umetniških organizmov odraža na povsem svojevrsten način. Poslušati realni svet in prek tega »slišanja« sestaviti nekaj, kar naj predstavlja enkratno umetniško specifično slušni dogodek, mora biti namen ustvarjalca umetnine, ki jo imenujemo radijska igra.

Prav zaradi tega »sprejemanja sveta skozi slušni senzor« se dostikrat ne posreči iz literarnih in še posebej iz dramskih besedil oblikovati relevantna dela, ki bi zaživela v slušnem prostoru. Vendar nekaj izjem poznamo! Nekaj izjemnih radijskih iger ontoloških razsežnosti je nastalo prav iz slovenskih romanesknih, pripovednih tekstovnih predlog (npr. Kosmačev *Tantadruj*, Cankarjevi *Polikarp*, *Zgodba o Šimnu sirotniku*, *Jure*, *Podobe iz sanj*, Šeligovi *Vlahi* in *Ali naj te z listjem posujem*). Bera pomembnih radijskih iger za otroke, ki bi nastale po literarni predlogi, pa je zelo pičila.

V tem pogledu predstavlja lutkovna igra D. Zajca *Petelin se sestavi* prav posebno vrednoto, ne samo zaradi tega, ker je v svoji zvočni preobleki bolj prepričljiva kot marsikatera igra, pisana eksplicitno za radijsko predstavitev, pač pa tudi zato, ker je vzorčni primer, kako se da gradivo, ki temelji prvenstveno v vizualni ustvarjalni provenienci, preoblikovati tako, da zazveni tudi zvočno enakovredno in prepričljivo. Tu naj takoj izrazim prepričanje, ki ga bom v nadaljevanju poskusila dokazati, da namreč avtorjeva zamisel, ki jo je izpovedal v izvirnem besedilu za lutkovno predstavo, s preoblikovanjem v zvočno podobo ni izgubila prvotne umetniške prepričljivosti, marveč jo je v nekaterih pogledih celo nadgradila.

Pri obravnavanju tematike, kako preoblikovati lutkovno, tj. vizualno igro v zvočno, tj. radijsko igro, moramo vsekakor poleg tekstovno-dramaturških po-

³ Daljšo razpravo je objavila R. Sajko v petih nadaljevanjih z naslovom *Fragmentsi o radijski igri* v reviji *Otrok in knjiga* št. 50, 51, 52, 53, in 55.

sebnosti upoštevati tudi tiste specifičnosti, ki izhajajo iz slišnega sveta in so imanentne samo zvočnemu mediju. Zaradi tega se ne bomo omejili samo na tekstovno predlogo, marveč bomo poskusili kar se da nazorno opisati tudi iz nje izvirajočo zvočno izvedbo. Poudarjam pa, da za temeljito preverjanje naših trditev ne bodo zadostovali samo ti opisi. Če se bo kdo želel natanko seznaniti s to problematiko, bo vsekakor moral poslušati končno oblikovan zvočni izdelek, tj. posnetek radijske igre.⁴

Kljub temu smo mnenja, da se bo s pomočjo temeljite dramaturške analize in s kolikor mogoče natančnim opisom zvokovne izvedbe, moglo določiti jedro problema, tj. kako se da iz izjemne vizualne umetnine oblikovati prav tako izjemno slušno umetnino.

Preden začnemo s podrobnim razčlenjevanjem tega dela raziskave, moramo vsekakor obnoviti temeljno zamisel in snovno podlago lutkovne igre Daneta Zajca *Petelin se sestavi*.

Spregovorili smo že nekaj o temeljni strukturi dela: sestavljanje celote iz posameznih (razkosanih) delov telesa. To dejanje samo po sebi seveda ne vsebuje nobene dramske napetosti, ki je potrebna za vsakršno dramsko umetnino, ne glede na medijsko zvrstnost. Napetost se vzpostavi šele s konfrontacijo elementov, nastopajočih »oseb«, govorečih likov, ki poskušajo na ta ali oni način to združitev preprečiti. Naj so to Mravlje, ki ugrabijo Jezik, ali Majski hrošč, ki ponevedoma zaide med vretenca, ali Kača, ki je »smrtno« nevarna, ali Petelinovi lastni deli telesa, ki se ne morejo/nočejo disciplinirati. Tako Jezik, ki se norčavo izmika, pa Noge, ki tečejo vsaka zase porogljivo naokoli, in Mlinček, ki zaradi lastne teže visi na vse strani, in navsezadnje – ne najpomembnejši, vendar pa najlepši del telesa – petelinja »roža«, ki se je skrila neznanokam in je Petelin ne more najti. Osrednji prizor, dramski višek, pa tvori napad Lisice na Petelina, ki se zaradi Petelinove iznajdljivosti izjalovi.

Pesnik iz vseh teh raznovrstnih, izjemno duhovitih motivov sestavi dejanje, ki je glede na dramsko strukturo naravnost idealno za zvočno oblikovanje. Žnano je namreč, da besedila, v katerih nastopi naenkrat veliko število oseb/likov, za uprizorjanje na radiu niso priporočljiva. Osebe se namreč samo z glasom ne morejo dovolj plastično predstaviti. Zato jih je treba vplesti v dejanje postopoma. Ena od najbolj uspešnih dramaturških struktur je takšna, da se v prizorih z dvema ali tremi akterji razkriva temeljni konflikt igre.

To uresničuje v svoji igri *Petelin se sestavi* pesnik D. Zajc. Prizori se nizajo, oblikovani so največkrat z dvema ali tremi glasovi. Kljub tej navidezno preprosti dramaturški zgradbi mu uspe ustvariti ritmično celoto, ki podpira osrednjo zamisel in dobiva iz prizora v prizor nove razsežnosti.

Zdaj že lahko preidemo k osrednjemu problemu našega raziskovanja, k vprašanju, s kakšnimi preoblikovalnimi sredstvi se da besedilo, namenjeno vizualnemu mediju, preliti v izvorno slušno umetnino.

⁴ Radijska igra za otroke, Dane Zajc, *Petelin se sestavi*, radijska priredba Djurdja Flere, režija R. Sajko, glasba Urban Koder, ton in montaža Metka Rojc, premiera Radio Ljubljana (Slovenija) 5. 4. 1980.

Originalno besedilo Daneta Zajca, napisano za lutkovni oder⁵, se začenja z naslednjimi didaskalijami:

»Na sceni je lahko plot in pred njim kup perja. Petelinov glas se sliši, kot da bi bil zadušen s perjem. Ko govori, se v kupu perja nekaj premika.«

Ta napotek ni za slušni medij prav nič spodbuden.

Plot, kup pisanega perja, predmeti, ki so postavljeni v tridimenzionalni prostor in jih je mogoče barvno in svetlobno obogatiti tako, da že v prvem hipu pričarajo pred gledalca svojevrstno prostorsko vzdušje in že na začetku predstave zbudijo gledalčevo pozornost, so izrazna sredstva, ki v zvočnem prostoru ne zaživijo. V slušnem mediju so predmeti sami po sebi »mrtvi«. Če se ne gibljejo in s svojim gibanjem ne proizvajajo zvokov, jih v zvočnem prostoru preprosto ni. Zgoraj citirana začetna didaskalija, ki v igri, pisani za vizualni medij, ustvari temeljno dramsko razpoloženje, je za slušni medij neuporabna. To je prva ugotovitev, ki bi kazala na to, da je pričujoče besedilo za slušno oblikovanje neizvedljivo ali vsaj težko izvedljivo.

Poglejmo naprej: po začetni statični scenski sliki se izza perja prikaže glava, ki pa še nima vseh petelinjih značilnosti, malo pozneje pokukajo na dan posamezni deli petelinjega telesa, se za hip pojavijo in nato spet skrijejo, prikažejo se spet na drugem koncu odra, pa spet izginejo ipd. Prav zabavna vizualna skrilavnica! Vendar, kar je pomembno, je to, da gledalec pri priči ugotovi, da je glava samostojni element – glavni akter – in da ni spojena z drugimi elementi (deli telesa). Gledalec lahko opazuje, kako se glava premika, obrača, prekopicuje, kako želi ostale elemente, tj. peruti, noge, rep itn., uloviti in si jih »podrediti«, skratka, temeljna zamisel, sestavljanje nekega telesa v smiselno celoto, je vizualno povsem razpoznavna.

Mi, ki raziskujemo problem radijskoigrske adaptacije, tj. kako iz vizualnega gradiva izluščiti elemente, ki bi se mogli preoblikovati tako, da bi v zvočnem prostoru zazveneli izpovedno, se v tem trenutku ne najdemo. Najprej si zastavimo vprašanje, če je to vizualno dogajanje, ki je za igro temeljnega pomena, sploh mogoče nadomestiti z ustreznimi elementi, ki bi vsaj približno mogli izraziti avtorjevo zamisel v zvočnem mediju. Ali je mogoče poiskati ustrezno zvočno gradivo, ki bi bilo enakovredno vizualnemu? Če to ni mogoče, ali bi si morda lahko pomagali s črtanjem tega uvoda? Vendar pozor!

Za vsako dramsko umetnino je začetek izjemno pomemben, za slušno igro pa je prav gotovo usodnega pomena. Gledalec v kinu ali gledališču ne bo zapustil predstave, četudi ga bodo začetni prizori dolgočasili. Tudi pri literaturi je podobno. Če bralcu prve strani knjige niso všeč, jih lahko preskoči ali preveri svoj odnos do knjige kdaj drugič. Če pa v radijski igri ni vzpostavljena napeta in razumljiva zvočna situacija že takoj na začetku, je ves nadaljnji trud zaman. Poslušalec bo sprejemnik izključil ali spremenil program in nikoli več ga ne bo zamikalo, da bi radijsko igro poslušal vnovič.

Ugotovili smo torej, da uvodne didaskalije izvornega besedila *Petelin se sestavi*, ki vzpostavijo temeljno dramsko razpoloženje v igri, v radijski varianti

⁵ Praizvedba lutkovne igre Daneta Zajca *Petelin se sestavi* je bila v Lutkovnem gledališču Jože Pengov, Ljubljana 11. 4. 1978, režija Helena Zajc, lutke Milan Bizovičar, glasba Urban Koder.

niso izvedljive. Prav tako smo ugotovili, da je nemogoče ustrezno nadomestiti dogajanje, ki smo ga poimenovali »vizualna skrivalnica«. Avtorica radijskoigrske priredbe Djurdja Flere pa je vendarle našla svojevrstno rešitev.

Dosti radijskih iger se začneja z uvodnim nagovorom, namenjenim neposredno poslušalskemu avditoriju. Ta dramaturški pripomoček ni priljubljen samo zaradi tega, ker se z njim dokaj preprosto opiše temeljno vzdušje igre, oriše prizorišče in nakaže situacijo, v kateri se junak/i nahaja/jo, ampak tudi zategadelj, ker se na ta način prihrani dragoceni čas (znano je, da pri ljudeh slušna koncentracija dokaj hitro usahne) in se začne dejanje takorekoč *in medias res*, brez dolgovernih prizorov ekspozicije. Tega principa se je poslužila radijska prirejevalka.

V izvorni lutkovni verziji si je avtor tik pred koncem igre zamislil epsko-lirski monolog, ki opisuje Petelinovo popotovanje do Zvezde. Interpretacijo te pripovedi je namenil avtor kar protagonistu, Petelinu samemu, čeprav je napisana v tretji osebi.⁶

To besedilo se glasi:

»PETELIN: Bila je neka zvezda, ki se je skrila zelo visoko v zelo globoko zvezdno votlino.

Bil je tudi neki junaški petelin, ki se je podal na obisk k tej zvezdi.

Popotoval je in popotoval. Moral je delati dolge in visoke korake, odločne in visoke skoke in včasih je moral tudi frfotati, da se je vzdignil čez kakšno nepričakovano oviro ...« itn.

Monolog se še nadaljuje in konča takole:

»... Da bi jo zbudil, da bi ji rekel dobro jutro, je veselo in ubrano zakikirikal.«

Sledi prizor z Zvezdo. Zvezda je nejevoljna, ker bi rada še spala in prelepo sanjala, a ko zagleda Petelina, plane v krohot in »odide v svoje sobane«.

Ta epsko-lirska pripoved o Petelinovem popotovanju in prizor z Zvezdo je kot nalašč za začetek radijske igre, je pravo radijskoigrsko dramsko izhodišče. Seveda ga v tem primeru ne sme govoriti Petelin sam, marveč avtorijalni pripovedovalec. Poslušalec izve, kako se je Petelin trudil, – skakljaj, letel, frfotal, kikirikal itn., da je prišel do Zvezde. V originalni verziji je Petelin v tem trenutku že skoraj sestavljen, a nima repa, ker si je repno perjanico pomotoma nadel na glavo, in nima petelinje »rože«. Prav ta pomankljivost se zdi Zvezdi tako smešna, da ga pri priči zapusti. Ko pa najde naš junak vendarle svojo »rožo«, se lahko odvijje veliki finale, »pozdrav soncu«.

Prirediteljica radijske inačice je postavila pripoved o Petelinu, ki potuje do Zvezde, na začetek. Po tej uvodni pripovedi se osrednje dejanje šele začne. Zaradi tega je potrebno ta monolog in potem tudi prizor z Zvezdo malce spremeniti oz. dopolniti. Kako? Najprej je treba vzpostaviti »nulto pozicijo«. Kaj to pomeni? Petelina je treba najprej razkosati, da se bo nato lahko začel sestavljati. Kako se naj to zgodi? Če se zdi Zvezdi v lutkovni verziji (v prizoru tik pred koncem igre) Petelin brez repa in z zamenjanim naglavnim okrasjem samo malce smešen, tako da ga z rahlo ignoranco zapusti, se v radijskoigrski varianti Zvezdin posmeh

⁶ To dramaturško zelo zanimivo domisljico bi bilo vredno ne glede na vizualno ali slušno interpretacijo posebej analizirati. Tega v tem sestavku, ki obravnava povsem drugo osrednjo tematiko, seveda ni mogoče storiti.

stopnjuje v gromski krohot, ki postane za Petelina usoden. Zakaj se zdi Zvezdi Petelin tako smešen, se iz radijskega besedila ne more razbrati. Iz interpretacije vloge Petelina v radijski izvedbi pa lahko ugotovimo, da je smešen zaradi svojega »petelinjenja« (tj. poudarjanja ega, narcisizma, megalomanije, samoljubja). Te lastnosti se prikazujejo v Petelinovih reakcijah (kikirikanje, onomatopoetsko označevanje frfotanja, skakljanja ipd.), ki so podložene pod ves Pripovedovalčev uvodni monolog. (Moram pripomniti, da te dopolnitve niso zabeležene ne v izvornem lutkovnem besedilu in tudi ne v radijski priredbi. Za takšno interpretacijo smo se odločili šele pri oblikovanju zvočne realizacije.) Ker je Petelin narcisoiden, se ob Zvezdini zavrnitvi sesuje. Njegova samozavest je popolnoma uničena, zato razpade in se razkosa, razkroji.

Takole se glasi konec tega prizora v radijski inačici:

»(ZVEZDNI SMEH – VELIKANSKI, Z ODMEVOM: Hahahahaha ... Joj, kako si smešen! Hahahahahaha!

(V ISTI AKUSTIKI, POD ODMEVOM: GROMEK ŽVENKETAJOČ PADEC KUPA ČREPINJ, KOTRLJANJE FRNIKOL, GRAHA ipd. – PONAZORITEV PETELINOVEGA PADCA. – PREMOR)«

Sledi prizorček, ki je za radijsko igro dopisan:

»ZVEZDA: Ohoho – kakšen veličasten bumf!

PETELIN: (hripavo) Ki ... ki ...

ZVEZDA: Kaj boš zdaj kikirikal – sredi noči!

PETELIN: (hripavo) Ki...ejk ... vagel ...

ZVEZDA: Saj vidiš, da si se sesul, ko si padel! Ohoho! Kje imaš glavo?

PETELIN: Algve – ejk – ej – kej ...

ZVEZDA: Oh, kako si smešen! Hahahaha! Kar sestaviti se boš moral, če naj še pred jutrom zapoješ!

PETELIN: Algva ...ej ... kej ...

ZVEZDA: Sestaviti, ja, ves od začetka!

PETELIN: Algva ... va ... av ... gla ... ejk ... ej ... valg ...

ZVEZDA: Le vse svoje koščke poišči in sestavi. Hahahaha! Na delo! Začni pri gla – Hahahaha!

(ZVEZDIN SMEH SE IZGUBI V ODMEVU.)«

Šele zdaj, ko se je Petelin sesul takorekoč na »prafaktorje«, se v zvočnem prostoru lahko začne osrednje dogajanje, sestavljanje Petelina.

Namesto začetnega scenskega vzdušja in vizualne skrivalnice iz lutkovne verzije, se potemtakem radijskoigrska inačica začne z uvodno pripovedjo Pripovedovalca, ki označi začetni ambient (ki je drugačen kot v lutkovni verziji!) in naslika protagonista (ki je v tem trenutku še »cel«) ter hkrati posreduje temeljno razpoloženje drame. Dialogu z Zvezdo (ki je prenešen tudi iz zadnjega dela izvirne lutkovne igre) sledi zvočno izjemno učinkovit padec Petelina, ki predstavlja raztreščenje nekega telesa (neke materije). V naslednji fazi se zasliši takoj (»vizualna skrivalnica« je črtana!) zvočno izjemno učinkovito *rojevanje besed (govora) s pomočjo prvinskih onomatopoetskih glasov/fonemov*.

Seveda se ob tej spremenjeni zasnovi pojavi vprašanje, če pri tem preoblikovanju avtorjeva temeljna zamisel ni okrnjena ali celo izigrana.

V prvi, vizualni, verziji se je Petelin razkosal (raztreščil?) neznanokdaj, neznanokje, nihče se ne vpraša zakaj, to je golo dejstvo, uganka, ki tudi do konca igre ni pojasnjena. Na odru imamo mrtvo gmoto, iz katere se polagoma sestavlja petelinje telo. S filozofskega stališča bi mogli to dogajanje označiti tudi kot »rojstvo« živega bitja iz nežive tvarine. To je zelo pomembna misel ontoloških razsežnosti, ki je otrok sicer ne razume, razume pa jo odrasli sogledalec. To dejstvo ni zanemarljivo, ker smo že večkrat poudarili, da prava umetnina, četudi je namenjena otrokom, vsebuje nešteto asociacij, ki očarajo (prepričajo) tudi odraslega sprejemnika.

Pri vizualnem dogajanju je zunanja, »tehnična« plat za otroka tako močna, da se njegovo zanimanje dosti bolj osredotoči na problem »kako« in manj na »zakaj«. Vizualna plat, ki prikazuje sestavljanje nekega telesa, v našem primeru petelinovega, ni za otroka samo zanimiva, ampak tudi poučna. V najžlahtnejši obliki spoznava anatomska razmerja telesa, poleg tega lahko nazorno sledi skrivnostim oblikovanja umetniških skulptur, v našem primeru lutk.

V zvočnem prostoru ne obstaja konkretna materialna tvarina, obstaja samo zvok. Zaradi tega zamisel spajanja konkretnih vizualnih elementov ni prezentna. Intenziven pa je občutek popolne tišine, ki nastane po tresku, po razpadu nekega telesa. Omenili smo že, da je v območju samo-zvoka tišina »absolutna«, da je »popolni nič«. ⁷ Ta »nič« pa lahko v našem primeru asociiramo tudi s »črno temo« ali celo s »črno luknjo v vesolju«! Pri radijski igri *Petelin se sestavi*, prirejeni po besedilu, napisanem prvotno za lutkovno uprizoritev, smo po ekspoziciji, tj. po uvodnem monologu Pripovedovalca in po prizoru z Zvezdo, s padcem Petelina in njegovim raztreščenjem potemtakem dosegli prav ta »popolni nič«. Iz tega popolnega nič, iz absolutne tišine se polagoma začnejo porajati *toni*. Najprej posamezni neartikulirani glasovi pa fonemi in zlogi, zveze dveh ali več glasov, iz katerih se postopoma oblikujejo besede, ki tvorijo smiselno poved (izpoved) nastopajočega bitja, ki je bil nekoč Petelin.

Ta prizor, ki je bil za radijsko igro dopisan, zazveni v slušnem prostoru izjemno inovativno in učinkovito. ⁸

Pomirjeni lahko torej ugotovimo, da spremenjeni začetek radijskoigrskega besedila ne izniči avtorjeve temeljne ideje, ki jo vsebuje izvorna verzija, pisana za vizualno upodobitev, marveč da vsebuje celo dodatno izpovedno razsežnost. Dejstvo, da se samozadovoljni, vsiljivi »važič« raztrešči, tako da se mora ponovno »najti in sestaviti«, pripomore k večji voluminoznosti njegovega »karakterja«. V lutkovni verziji je Petelin ves čas dogajanja malce smešen narcis, kljub temu vendarle kar simpatičen nerodnež, ki se zna tudi zagrizeno boriti za svoj obstoj; prihaja v položaje, v katerih se izkazuje tudi z osebno iznajdljivostjo in nekakšno nezavedno, spontano duhovitostjo. V radijski verziji se njegov karakter ne spremeni. Vendar pa lahko predpostavljamo, da doživi kot osebnost ob hudem »življenjskem udarcu« (tj. zasmehovanju Zvezde in posledičnem raztreščenju) pozitivno »psihološko preobrazbo«. Če je bil Petelin v začetku prepotenten, vsiljiv in domišljav sitnež, se postopoma ob raznih doživljajih spremeni v prijaznega,

⁷ Prim. R. Sajko, *Fragments o radijski igri*, Otrok in knjiga št. 55, s. 17.

⁸ Prim. R. Sajko, *Fragments o radijski igri*, Otrok in knjiga št. 53, s. 13–18.

prisrčnega znanilca sončnega dne. Naš, tj. radijski junak potemtakem ne sestavi »na novo« samo svoje zunanje podobe, ampak se preobrazi tudi notranje.

Pri začetnem prizoru, ki je za radijsko uprizoritev dopisan, naletimo še na drug problem, ki je povsem izvedbene narave.

Petelin pade in se sesuje na vse konce. To raztreščenje bi bilo mogoče ponazoriti tudi z glasbenimi instrumenti, vendar se je tekom dolgoletne radijskoigrske izkušnje in raziskav pokazalo, da dojemajo otroci konkretne, realne zvoke dosti bolj intenzivno kot z glasbo ilustrirane dogodke.⁹ Zato smo se pri naši izvedbi odločili za način, ki ga otroci najraje sprejemajo: za Petelinov padec in njegovo sesutje smo uporabili zvočne efekte (šume). Padca nekega telesa, ki je mehko (petelin je v otroški predstavi ovit z mehkim perjem), in letenja perja po zraku seveda zvočno ni mogoče zabeležiti. Glede na pravljичni koncept igre pa smo si mogli dovoliti ponazoritev takšne katastrofe s šumi črepinj, kotrljanjem frnikol, graha ipd. Vse te šume smo poslali v velikanski odmev, dodali smo še reper (to je multipliciran, zgoščen, hitro si sledeč odmev)¹⁰, tako da je nastala groteskna zvočna podoba, ki pri poslušalcu sproži asociacije rožljanja kosti, v našem primeru Petelinovih. Rožljanje v akustiki velikega odmeva se porazgubi v velikanskem prostoru, ki ga poslušalec asociira z vesoljem.

Tudi Zvezda s svojim krohotom izgine v prav takšnem »vesoljskem prostoru«. To dejstvo bi utegnilo spodnesti temeljno zamisel, temeljna razmerja med protagonistoma. Vendar se to ne zgodi, ker vemo, da si poslušalec, danes tudi že majhen otrok, predstavlja zvezdo kot nebesno telo, zaradi česar si z izginotjem Zvezde v »vesoljskem« prostoru ne beli glave. Povsem nekaj drugega pa predstavlja »izginotje« Petelina. Zvezda »gre domov«, medtem ko se mora Petelin (oz. njegova Glava) v tem brezmejnem prostoru najprej ozavestiti, in potem uloviti ter sestaviti vse svoje raztreščene delčke.

Pričujoče razlaganje zvočnega dogajanja zveni dokaj abstraktno, marsikomu bi se zdelo, da je otrokova percepcija za kaj takega premalo razvita. Vendar pa so naše raziskave že pred mnogimi leti ugotovile, da si otrok na svojevrsten način nenavadno ustvarjalno prisvoji tudi takšne abstraktne zvočne dogodke, še več, da jih nemalokrat s svojo prvinsko intuicijo celo nadgradi.

Glede na to se zdi povsem sprejemljiva naša trditev, da lahko zvočna uprizoritev na svojevrsten, nevsiljiv način odpira otroku pot v svet abstrakcije.¹¹

Pri adaptaciji lutkovne igre v ustrezno zvokovno obliko se zaznava še en, zelo zanimiv problem. V začetku originalnega zapisa igre nastopita dve vlogi: Petelinova glava in Jezik. Glava – brez jezika – bi glede na iskustveno (biološko znanstveno) vedenje ne mogla govoriti. Ker pa je v pravljicah »vse mogoče« in ker gleda otrok na svet nekonvencionalno, se pravi, da v statičnih predmetih zlahka zaznava živa bitja, ki jim pripisuje tudi dar govora, smo prepričani, da delitev med

⁹ Prim. R. Sajko, *Fragmenti o radijski igri*, Otrok in knjiga št. 52, s. 10.

¹⁰ Odmev (ali nemško eho) nastane zaradi časovne razlike med snemalno in reprodukcijsko glavo magnetofona. Reper pa imenujemo odmev, ki se ponavlja z različnimi, zelo kratkimi časovnimi presledki.

¹¹ Prim. R. Sajko, *Fragmenti o radijski igri*, Otrok in knjiga št. 52, s. 13.

Petelinovo glavo in Jezikom vizualno, tj. na odru, ne predstavlja nikakršne zadrege. Pri zvočni upodobitvi Glave in Jezika pa nastopi problem. Oba dela telesa se namreč lahko predstavita samo s človeškim glasom. Kako razmejiti ta dva glasova, kako ju oblikovati, da bosta sprožila pri poslušalcu ustrezno predstavo?

Preden bomo poskusili rešiti to dilemo, si moramo natančneje pogledati zapis začetnega prizora iz originalnega, tj. lutkovnega besedila:

PETELINOV GLAS: Gla-! Gla-!

JEZIK: -va! -va! -vavava!

PETELINOV GLAS: Kje je?

JEZIK: -va! -va! -va!

PETELINOV GLAS: Kje je mo-

JEZIK: -ja! -ja! -ja!

PETELINOV GLAS: Kje je moja gla-

JEZIK: -va! -va! -va!

/Petelinova glava po hitrem vijuganju izskoči iz perja/

PETELINOVA GLAVA: Našel sem – –

JEZIK: se, se, se, sesese.

PETELINOVA GLAVA: Kaj bi bi-

JEZIK: -lo, -lo, -lo?

PETELINOVA GLAVA: Če bi me ne bi-

JEZIK: -lo, -lo, -lo?

PETELINOVA GLAVA: Če bi ne našel

JEZIK: se, se, sesese.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moj jezik! /Pavza. Prisluskuje./

PETELINOVA GLAVA: Kje je moj jez- /Pavza. Prisluskuje./

PETELINOVA GLAVA: Kje so moja kri-

JEZIK: -la, -la, -la.

PETELINOVA GLAVA: Kje so moja vreten-

JEZIK: -ca, -ca, -ca.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moj jez- /Pavza. Prisluskuje./

PETELINOVA GLAVA: Kje je moje per-

JEZIK: -je, -je, -je.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moja škofi-

JEZIK: -ja, -ja, -ja.

PETELINOVA GLAVA: Kje so moja reb-

JEZIK: -ra, -ra, -ra.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moje u-

JEZIK: -ho, -ho, -ho.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moj jez-

JEZIK: -ho, -ho, -ho.

PETELINOVA GLAVA: Kje je moj jez-

JEZIK: -ho, -ho. Ohohohooo.

PETELINOVA GLAVA: Ohoho! Mravlje ga nese-

JEZIK: -jo, -jo, -jo. Joj!

V svoji lutkovni igri je avtor besedilo natančno razdelil med Petelinovim glasom, ko je glava še skrita med perjem, med Petelinovo glavo, ko se ta prikaže iz perja, in Jezikom, ki je prvi, za Glavo najbolj pomembni del raztreščenega telesa. Če prebiramo pravkar citirani prizor samo »slušno«, to pomeni, če ga prebiramo samo kot temeljno predlogo za zvokovno realizacijo, ne potrebujemo za interpretacijo teh glasov/vlog dveh oz. treh glasov. Prvi problem, razlikovanje Petelinovega glasu in Petelinove glave smo že rešili v uvodnem delu radijske inačice, ko smo črtali situacijo »skrivanja v perju«. Problem interpretacije Petelinove glave in Petelinovega jezika pa je treba ustrezno oblikovati. Zdi se, da bi morali biti ti dve vlogi interpretirani z istim igralskim glasom. Zakaj? Jezik s svojimi posameznimi zlogi samo dopolnjuje Petelinove nedokončane replike. Zato mora biti takoj jasno, da je Jezik intergralni del Glave. Kljub temu pa je treba glede na dramsko napetost dialoga »obarvati« glasova tako, da se bosta razlikovala. To pomeni, da ju je potrebno preoblikovati s posebnimi elektroakustičnimi pripomočki. Glava naj se, recimo, nahaja v akustiki, ki je značilna za temeljno dogajanje vse igre, Jezik naj bo proiiciran v razsežnejši odmev, ki se mu lahko dodaja t. i. reper.

Petelin, tj. Petelinova glava, išče svoj JEZIK! To pomeni tudi identifikacijo nekega bitja s svojim bistvom. Pri pojmu »jezik« se nam namreč ne utrne samo misel o pomembnosti tega organa pri organsko-tehničnem proizvajanju glasu, marveč se pri takšni oznaki v človekovi zavesti pojavi tudi misel ontoloških razsežnosti. Z jezikom, tj. z izražanjem samega sebe, se človeški individuum kot tak udejanja. Hkrati pa pomeni pojem »jezik« tudi socialno in rodstveno pripadnost. Mladi poslušalec vseh teh razsežnosti gotovo še ne more povsem dojeti, a slušna ponazoritev mu podzavestno nakazuje to pot. Za odraslega poslušalca pa menim, da ga prav to dejstvo izjemno očara. In če se spomnimo citiranj nekaterih literarnih in radijskoigrskih teoretikov, ki zagovarjajo tezo, da bi naj bila umetnina za otroke koncipirana tako, da bi povedala nekaj tudi odraslemu sprejemniku, lahko ugotovimo, da je besedilo D. Zajca *Petelin se sestavi* izjemno inovativen, vzorčni primer realizacije te teoretske predpostavke.

Petelinova glava osamljena, nebogljen in prestrašen išče torej najpomembnejši del svojega jaza v »vesoljskem« prostoru. Jezik pa se ji izmika in se ji hudomušno, celo malce privoščljivo roga. Jezik se v tem nedoločenem »vesoljskem« prostoru počuti povsem sproščenega, ker je le posamezni delček celote in ne nosi nobene odgovornosti za vzpostavitev integritete. Ta dokaj komplicirana filozofska metafora o delčku biti, ki išče svojo imanentno podobo, pride v slušni verziji še prav posebej do veljave, ker ni zastrta z vizualnimi rekviziti. Temeljna misel poetskega gradiva zazveni v zvočnem prostoru asketsko in »čisto«, preprosto in nazorno, zato pa toliko bolj učinkovito.

Mirne duše lahko zatrdimo, da sodi prizor, katerega zvočno preobrazbo smo pravkar citirali, med antologijske prizore slovenske radijskoigrske ustvarjalnosti.

Naslednji prizor, ko mravlje ugrabijo Jezik, je za zvočno interpretacijo spet precej problematičen.

Mravlje s svojim premikanjem ne povzročajo šumov. Če naletiš v naravi na mravljišče in ga opazuješ, se ti sčasoma zazdi, da prehaja njihovo gomazjenje na tvoje lastno telo. Na odru, s sliko, se more ta neprijetni občutek doseči dokaj

preprosto, ker ima oblikovalec priložnost konkretno vizualno prikazati gomazenje nešteto likov, ki se premikajo, prekrivajo, drvijo sem in tja itn. Kako doseči podoban učinek v mediju, ki nima slike? S kakšnim zvokom bi se moglo ponazoriti mravljišče oz. napad mravelj na Petelina in njegov Jezik?

Rešitev iz zadrege nam je ponudil pesnik sam, ko je svojemu izvirnemu besedilu, pisanemu za vizualni medij, dopisal pesmico mravelj. Kratko in preprosto:

»Mravlje marljivo mrvice drobimo/ in pred pošastmi nikdar ne bežimo./

Mravlje, mravlje, mravlje«

Skladatelj je to besedilo, interpretirano z množico glasov (zborom mravelj), vkomponiral v smešno-grozljivi vojaški marš, oblikovan z glasbenimi motivi znanih maršev diktatorskih režimov iz bližnje in daljne preteklosti. Ta »zvočna kulisa« zveni v ozadju celotnega prizora med Mravljo in Petelinovo glavo. Samo s tem pa občutek »gomazenja« ne bi bil dosežen. Glasovi množice sami po sebi prav gotovo ne morejo vplivati na človeške (poslušalčeve) telesne čute. Da bodo posredovali občutek gomazenja, jih je potrebno preoblikovati s specialnimi elektroakustičnimi pripomočki. V našem primeru smo uporabili zelo »starinski« tehničnoakustični način, ki so ga izumili naši tehnični mojstri že v petdesetih letih prejšnjega stoletja (v času, ko še nismo poznali elektroakustične računalniško izostrene zvočne tehnologije). Pri tem postopku snemanja govornih besed vibrirajo vsi izgovorjeni konzonanti, prav posebej pa poudarjen, podaljšano izgovorjen jezičnik R. Tako izvedena zvočna podoba daje vtis izjemne živčnosti, grozeče nevarnosti in postane zares nekakšno »tonsko gomazenje«, ki ga občutljivi poslušalec zaznava takorekoč fizično. Tako intenzivnega, »živega« občutka, bi po mojem mnenju ne mogli doseči niti z najsodobnejšimi elektronskimi napravami. Zakaj ne? Preprosto zaradi tega, ker so elektronsko preoblikovani zvoki tako precizni in natančni, da pri poslušalcu izničijo občutek stvarnosti, tehnika »povozi« izpovedovanje antropomorfiziranega individuuma (kar so v našem primeru vse živali, ki nastopajo) in ustvarja vtis mehanicističnega govornenja kakšnih zunajzemeljskih bitij, ki z našo igro niso v nikakršni zvezi.¹²

Da bi poudarili grozečo nevarnost, napad mravelj, smo uporabili še izjemno uspešen ilustrativni zvočni element, in sicer intenzivno poudarjeni šum (zvočni efekt) brušenja klešč, s katerimi (to izvemo iz dialoga) hoče Mravlja napasti in onemogočiti Petelina.

S temi zvokovnimi pripomočki oblikovan prizor: med Mravljo, ki si prizadeva ugrabiti plen (tj. Petelinov jezik), med »ljudožerskim« (brez jezika jecljajočim) Petelinom in med prestrašenim ugrabljenim Jezikom (izražajočim se le s pomočjo enozložnic), je izjemno dramatičen in zvočno povsem svojevrsten.

Nazadnje Petelin s svojim »ljudožerskim« kljunom vendarle prežene Mravlje, Jezik pa je končno pospravljen v kljun.

Omeniti moramo, da je radijskoigrska priredba črtala iz izvirne lutkovne igre pesem oz. dialog v rimah, ki se odigrava med Glavo in Jezikom. Zakaj? Drama-

¹² To vibriranje se imenuje strokovno »grgrajoči zvok«, nastane pa zaradi plastične cevčice, »rolce«, ki se jo doda na os pogonskega motorja magnetofona. Grgranje nastane zaradi neenakomernega teka magnetofonskega traku; ker rolca ni natančno izmerjena in je mehka, se nepredvidljivo in neenakomerno upogiba.

turški razlog: ta dialog ni zvezan s temeljnim dogajanjem in bi dramsko napetost v zvokovni obliki razvlekel. Pomenski razlog: v tej pesmi se jezik nenadoma začenja izražati z izoblikovanimi povedmi; do zdaj se je namreč oglašal samo z dopolnilnimi zlogi, z zadnjimi delčki besed, ki jih je načela Petelinova glava. Sprememba govorne karakteristike Jezika, ki še vedno ni v izvorni situaciji, tj. v Petelinovem kljunu, po mojem mnenju pri vizualni ponazoritvi ni moteča, v zvočnem prostoru pa bi delovala takšna sprememba razmerja med protagonistoma nejasno in nelogično.

Petelin nadaljuje s sestavljanjem svojega telesa. Takole modruje v izvorni vizualni verziji:

»Trebaja zgraditi vrat, kar je zelo natančno delo. To je kot bi sestavljal uro, a jaz imam pinceto, imam jo, moj kljunceto namreč« in začne sestavljati vratna vretenca.

Kakšen pa je lahko zvok sestavljanja ure? Sestavljanje ure je skoraj brezšumno. Četudi bi bila ura velika in bi se morda moglo slišati kakšne šume, bi bili ti tako nejasni, da bi jih prek zvočnikov ne mogli razpoznati. Zaradi tega ta avtorjeva metafora, sestavljanje ure, za zvočno upodabljanje ne more biti posebno privlačna. Potrebno je iznajti kaj drugega, nekaj zvočno bolj izrazitega. To je storila avtorica priredbe, ko je metaforo z uro domisleno nadomestila z drugo metaforo. Takole zveni radijsko besedilo: »Najprej je treba zgraditi vrat, kar je zelo natančno delo. Nabirati moram vsa vretenca. To je, kot bi nabiral frnikole (v originalni verziji: »kot bi sestavljal uro«). A jaz imam pinceto, imam jo, moj kljunceto namreč.« Priredba je torej metaforo z uro nadomestila z metaforo o frnikolah, ki je zvočno izjemno učinkovita.

Radijska priredba predlaga tudi, da bi se »nabiranje vretenc« podprlo »z glasbenimi akcenti«. Nam, radijskoigrskim realizatorjem pa se je zdelo, da bi bila zvočna podoba mnogo »čistejša« in bolj intenzivna, če bi opremili igralčev glas, oz. njegove besede: »In – prvo – pink – vratno vretence – ponk, in drugo – pink – vratno vretence – ponk, ... itn.« samo z dvema tonoma, nedoločljivega izvora, z visokim tonom za »pink« in nižjim za »ponk«, ki bi zvenela kot šum (tj. zvočni efekt) padca ene frnikole na drugo.

Tok dogajanja, sestavljanje Petelinovega vratu, se po avtorjevi zamisli malce zaplete: med vretenca zaide Majski hrošč. Vizualno je to dejstvo, ta dogodek jasen in nezgrešljiv: gledalec, ki opazuje sestavljanje vratu nazorno vidi, da se je med vretenca zataknila neka oblikovno drugačna enota. Že poprej pa je to telo tudi videl, kako je letelo in priletelo do vretenc. Duhovita avtorjeva domislica, ko naj bi se eno vratno vretence zamenjalo z Majskim hroščem, učinkuje v vizualni verziji izjemno inovativno. Pri slušni uprizoritvi pa je ta očarljivi vizualni domislek spet eden od trših orehov.

Eno najpomembnejših načel v radijskem mediju, kot smo že večkrat poudarili, je, da poslušalec zelo hitro spozna glas »osebe«, ki nastopi, in si ga takoj zapomni. Predstavljanje novega lika je v »samo« zvočnem prostoru izjemno težka naloga. Dostikrat zahteva obširno opisno razlago, ki poruši ritem dramskega dogajanja. Največkrat pa se zadovolji s cenenimi razdrobljenimi opisovalnimi označbami. Ne prvi ne drugi način ne pride v poštev za takšno umetnino, kot je Zajčeva.

V naši radijskoigrski izvedbi smo ponovili zamisel iz prejšnjega prizora z

mravljami. Tudi nastop Majskega hrošča je avtor dopolnil z novo pesmico: »Majski hrošči brenčimo mogočno/ v majskega večeru./ Išče mo hrastovo listje sočno/ za hroščjo večerjo.«

Pri oblikovanju lika v zvočnem prostoru je seveda nadvse pomembno izvajanje interpretatorja. V našem konkretnem primeru mora igravec, interpretator Majskega hrošča, poudariti sičnike in šumnike, mora jih izgovarjati čim bolj zveneče oz. šumno in mora glasove, s katerimi okarakterizira svojo vlogo, čim bolj raztegovati in intenzivirati. Z ustrezno igralčevo interpretacijo in zvočno-tehnično obdelavo lahko ponazorimo, da Majski hrošč leti, prileti, da leti malo naokoli (levo – desno) in nazadnje obtiči med vratnimi vretenci. Njegov glas »potemni«, poslušalec ima vtis, kot bi obtičal v majhnem prostoru, v nekakšni zakleti kletki.¹³

Ob koncu prizora, ko se Majskega hrošču posreči zbežati (pri čemer se vsa vretenca/frnikole sesujejo), postane njegov glas spet »čist«, normalen, oziroma tak, kot je bil na začetku ob njegovem prihodu.

Sledi eden najbolj duhovitih zvočnih prizorčkov v tej igri, ki pa sprva (pri prebiranju besedila samega) sploh ne kaže fonogeničnosti. To je prizorček, v katerem si hoče Petelin pritrditi noge, da bi se mogel podati na lov za pobeglim hroščem. To mu nikakor ne uspe. Neubogljiva dela telesa, nogi, bežita neprestano vsaka v nasprotno smer. Ta prizor je vizualno tako silovit in slikovit, da se zdi vsakršna zvočna preinterpretacija brez pomena. Vendar radijskoigrska prirejevalka ni obupala. Predlagala je, da bi naj »tek petelinovih dveh nog« predstavili z glasbo. Nogi naj tečeta »vsaka v drugi 'melodiji', disonančno in v drugo smer«.

To z besedami zelo zanimivo opisano dogajanje se v zvočnem prostoru ne more niti približno tako dobro izvesti, kot se prebere. Da bi takšno konkretno dogajanje zvočno predstavili, si je potrebno izmisliti drugačno »zvijačo«. Pri naši zvokovni interpretaciji smo poskusili takole: obe nogi nista bili označeni z glasbo, ampak smo jima dodelili igralska glasova, vendar smo ju tehničnoakustično tako preoblikovali, da zvenita kot dva majhna, glasovno se le malce razlikujoča škratka, ki izgovarjata dodano besedilo, pravzaprav le dve besedici, ki pa se venomer ponavljata. Leva noga govori ves čas »leva ... leva ... leva ...«, desna noga pa »desna ... desna ... desna ...«. Tako se je oblikovala svojevrstna dramatična napetost, ki zveni hkrati izjemno humorno. Glasova obeh nog čivkata svoji besedici vsaka s svojega konca, se križata, spreminjata smer in oddaljenost, nikoli se ne oglasita unisono, nikoli hkrati, vselej tako, da je zvočna predstava povsem jasna: glasova, ki predstavljata nogi, sta si sicer podobna, vendar dajeta vtis, kot da sta v zvočnem prostoru vsak zase. Nagajivo se lovita in begata sem ter tja, z »matičnim telesom« Petelina pa se nikakor ne moreta (ali nočeta) spojiti. Ta atraktivna zvočna izpovednost je mogoča tudi zaradi tega, ker izgovarjata nastopajoči figuri svoji besedici (»leva« oz. »desna«) natančno in preiščeno, včasih hitro, ostro, potem tišje, milejše, enkrat v zadregi, drugič posmehljivo itn. Prostorska plastičnost se stopnjuje tudi zaradi tega, ker se oddaljenost in pozicija obeh glasov pred mikrofonom nenehno menjavata. Ko se prvi približuje, se drugi oddaljuje in narobe. S tem se vzpostavlja neke vrste zvočni interscenični konflikt

¹³ To pomeni, da je glas (zvok) udušen. Tak zvok je posnet v snemalnem studiu, ki se imenuje »gluha soba«; tu so stene, tla in strop obložene z mehkim materialom, tako da se zvok le minimalno odbija. Večjo »gluhost« dosežemo s filtriranjem, tj. rezanjem visokih tonov.

(konflikt v okviru mini-prizora). Zven različno interpretiranih, z različno jakostjo posnetih »bežečih nog«, tj. glasov, ustvarja nenavadno zvočno dramatičnost. Na ta način se avtorjeva hudomušna vizualna vizija, ko »glava lovi svoje pobegle krake«, nadvse inventivno in specifično uveljavi tudi v slušnem mediju.¹⁴

Petelin zaenkrat obupa. Ko nogi zbežita neznanokam, začne spet sestavljati svoja vratna vretenca. Končno mu uspe sestaviti sedem vretenc in po kratkem oddihu se loti »zelo zamudnega in komplikostiranega dela«, pritrđiti si mora rebra. To dejanje oblikuje igralec (interpretator Petelina) z govornim monologom, ki je občasno spremenjen v popevanje: »rom-pom-pom- rebrarebra-rom-pom-pom ...«

Po ljubki pesmici o Pavu, ki jo Petelin zapoje »za oddih«, prileti Pav, misleč, da bo naletel na slasten zalogaj, kačo. Prizor s Pavom je imenitna stihomitija, poznamo jo iz klasične gledališke dramaturgije in je vselej v vsakršni dramski izvedbi izjemno učinkovita. Tako tudi v slušni. Ker kače ni, razočarani pav odleti.

V originalni verziji igre si Petelin v tem trenutku kar nekako mimogrede pritrđi mlin, čeprav ne prav uspešno, saj se mlin nikakor ne more stabilizirati. Avtor si je zamislil vizualne komične situacije, ko povleče narobe pritrđeni mlin Petelina med nadaljnim dogajanjem zdaj v eno, zdaj v drugo smer, šele v poznejšem prizoru se mlin ustali. Ker v svetu zvoka takšne gibalne ekshibicije brez poudarjenih besednih razlag niso možne, je radijska priredba naredila iz dogodka »vstavljanje mlina« poseben prizor. Podobno kot pri mravljah in nogah dobi tudi Mlinček svoj (tehnično preoblikovani igralški) glas, (oz. smo se pri naši izvedbi odločili za duet), ki poje avtorjevo, za radijsko igro posebej napisano pesmico: »Klip – klap, klip – klap,/ klip – klap, klip – klap,/ le kaj je to?/ klop – klap, klop – klap,/ klop – klap, klop – klap,/ ali je mlinsko kolo?/ klep – klap, klep – klap,/ klep – klap, klep – klap,/ ali bo mlelo proso?/ klap – klap, klap – klap,/ klap – klap, klap – klap,/ ali ga bo/ ali ne bo?« Pesmica teče vzporedno s Petelinovim besedilom, ki pa je malce razširjeno: »Kaj je to? Mlin je! Mlin – mlin – mlin – moj mlin. Pomembna reč je ta moj mlin. Mlin melje vse, kar pojem, pa ne sme viseti (popeva) v no-be-no smer, v no-be-no smer, ne sme na se-ver, ne na jug.« Petelinovo govornjenje, ki se občasno spreminja v popevanje in sinhrono podlagana pesmica mlinčka se združita v posrečeno glasbeno točko.

Sledi prizor, ki je v izvornem besedilu spet povsem vizualen. Tu je kar nekaj situacijskih elementov, ki so pri radijskoigrskih zvočnih upodobitvah povzročale že od nekdaj neznanske preglavice. Če prepisem avtorjeve didaskalije iz lutkovne, tj. za vizualni medij zasnovane igre, se bo nazorno videlo, kakšni dogodki so to¹⁵:

¹⁴ To je mogoče doseči s pomočjo stereofonskega snemalnega postopka. Pod nazivom stereofonija razumemo elektromagnetsko prenašanje zvokov s prostorskim učinkom, to pomeni, da se zvočni vtisi (impulzi) prenašajo prek dveh kanalov, za vsako uho posebej. Pri poslušanju se – ob pogoju, da sta na razpolago dva zvočnika – ponovno vzpostavi binavralna prostorsko-plastična zvočna situacija: zvoki ne prihajajo samo iz ene točke (kot pri monofoniji), marveč iz prostora med obema zvočnikoma (levim in desnim) in sežejo tudi v globino med oba zvočnika.

¹⁵ Posebej naj poudarim, da naletimo v besedilih, pisanih specialno za radijskoigrsko realizacijo, nešteto krat na didaskalije, ki izvirajo iz vizualnega predstavljanja sveta in jih zato v

»Pride lisica in se plazi okoli petelina v zmeraj manjših krogih«, »Petelin stopi bliže in ji mahoma natakne uzdo, skoči na lisico in jo zajaha«, »Lisica dirja v krogih s petelinom na hrbtu«, Lisica »zdaj skače, vendar se skuša na vse pretege rešiti jezdeca«, Petelin »se skloni, da bi poslušal lisičino srce, lisica ga poskusi zagrabit z gobcem za glavo, vendar ji petelin naglo potegne z uzdo glavo naprej«, »dirjata«.

Tu bi lahko našteli še vrsto vizualnih akcij in situacij, ki jih lahko odrski režiser po mili volji dograjuje in dopolnjuje, v zvočnem prostoru pa so, brez obsežnega opisnega besedila, neizvedljive. Kadarkoli sem naletela na besedilo, v katerem je bilo dosti podobnih didaskalij, ki jih je narekovala povsem vizualna domišljija, sem ga brez slabe vesti zavrnila. Tudi pri igri *Petelin se sestavi* se mi je zdel prizor z Lisico za zvočno upodobitev sprva nadvse vprašljiv. Radijskoigrska prirediteljica je želela rešiti ta problem z učinkom »hreščanja vijakov« ob pritrjevanju petelinovih nog. Vendar se je pri izvedbi pokazalo, da ta zamisel učinkuje le pri začetnih replikah. Ko se v dialogu razkrije prava Lisičina namera, namreč da majhne lisičke komaj čakajo na »zalitega, okroglega, zalega petelina z brhkimi bedri«, je postalo škripanje vijakov moteče. Izkazalo se je, da je igralska interpretacija dialoga, govornega v stilu »udar na udar«, brez škripanja vijakov mnogo bolj učinkovita. Le tu in tam se lahko stopnjuje (to smo ugotovili pri izvedbi) Lisičino poželenje s poudarjenim »živim učinkom«, izdatnim požiranjem sline. Pri situaciji »Petelinov zvočni odskok s tal, skok na lisico« pa ni šlo drugače, kot da smo dopisali Petelinu besedilo: »Ne boš me, ne, ne bo šlo! Zajašem te, pa bo!« in ga poudarili z udarcem činele.

Ko zavpije Petelin »Hijo, gremo!«, se oglasi divja ritmična glasba, ki ilustrativno ponazarja ježo (podložena je pod vsem prizorom z Lisico). Poleg glasbe, interpretacije obeh igralcev (Lisice, ki izraža grozo, ker je podjarmljena, in Petelina, ki izraža občutek, da je »na konju«), se občasno, ravno v pravšnjih trenutkih oglašajo tudi udarci biča, ki stopnjujejo konfliktnost. Tako se je ta prizor vendarle tudi slušno obnesel.

Vendar moram takoj razložiti, zakaj je bilo to mogoče. Prvič, v prizoru nastopata samo dva interpretata, če bi jih nastopilo več, bi bila situacija nejasna, glasove bi se težko ločilo. Odrsko mizansceno (in to jahanje je!) je toliko težje preleteti v zvok, kolikor več oseb nastopa. In drugič, naše besedilo ni realistična, marveč pravljичno stilizirana igra, pri kateri je glasba ena od temeljnih zvočnih prvin. Seveda je treba priznati, da se tudi pri realističnih besedilih dostikrat ponazarja ali poudari nekatere situacije z glasbo, vendar je v takih primerih glasba le nekakšna »prilepljena« ilustracija. Pri naši igri v prizoru z Lisico pa glasba, ki predstavlja »divjo ježo«, ni samo ilustracija, je svojevrsten znak, ki ima specifičen, povsem zvočni pomen.

Naslednji je prizor s kačo! Kača je živalska oblika, ki je vizualno izjemno učinkovita, slišati pa je ni. No, iz pravljič vemo, da kača sika. Tudi avtor je ta zvočni element poudaril že s pisavo (»ssk, ssk«, »jaz ssi upam vse«). Ta element, sikanje, je vselej zvočno zanimiv, kot pač vsi podobni onomatopoetski glasovi.

radijskem mediju ni mogoče ustrezno upodobiti. Prim. R. Sajko, *Ali ima radijska igra za otroke prihodnost*, *Sodobnost* 1995, št. 8/9, s. 739–740.

Ker je dialog enkratno duhovit in zabaven, ne potrebuje drugega kot dobro igalsko interpretacijo. Kačino »premišljevanje«, ki je lahko na odru z zvijanjem in kroženjem vizualno izjemno atraktivno, smo v radijski varianti nadomestili z ustrežno glasbeno točko (seveda »orientalsko obarvano«!), v katero se občasno organsko in ritmično usklajeno vključuje tudi Kačino sikanje.

Ko »nevarna« kača (ki se ob ponovnem prihodu poznavalca kač, Pava, izkaže kot nebogljen »fej, slepec«) izgine, si mora Petelin nataktni na glavo še svojo najpomembnejšo trofejo, svoj ponos, tj. »rožo«. Vendar je nikjer ne najde. V lutkovni verziji se v tem trenutku spremeni prizorišče: »okrog petelina poženejo same rože«. Med njimi išče Petelin svojo rožo. V vizualni interpretaciji je to gotovo eden najbolj poetičnih prizorov. Razraščanje rož, Petelinovo iskanje in tavanje med rožami, sklanjanje in valovanje pisanih rožnatih glav, vse to so vizualno izjemno dragocene domislice, domislice, ki se jih, žal, samo z zvokom ne more posredovati. Radijska izvedba se je tudi tu poslužila specifičnega, zvočno najbolj prepričljivega nadomestila, tj. glasbe s petjem. Zbor drobnih ženskih oz. otroških glasov (preoblikovanih s tehničnoakustičnimi sredstvi) zapoje pesmico (tudi to pesmico je avtor za radijsko izvedbo posebej napisal): »Z rožami se rože pozdravljajo./ Tiho gre k roži roža./ S pisanimi vonji si nazdravljajo./ ko jih zlati veter boža«. Ko Petelin išče svojo rožo, prepozna tudi druge (»gavtroža, sončnica, belargonija« itn.), rože pa se nagajivo oglašajo, kot bi se igrale skrivalnice: »Tukaj sem! Ku-ku!« in se mu posmehujejo. Ta del prizora je za zvočno izvedbo posebej zasnovan in zanj lahko rečemo, da je prava »zvočna skrivalnica«, kajti glasovi se na najbolj različne načine oglašajo od vsepovsod.¹⁶ Iz tega nastane izjemno atraktiven, hudomušno poetičen prizorček, ki s svojo zvočno povednostjo prav gotovo ne zaostaja za avtentičnim, iz vizualne domišljije izvirajočim prizorom.

Nazadnje najde Petelin nekaj na svojem kremplju: »Saj to je vendar moja roža! Ampak kdo jo je takole povaljal in pomendral? Ali jaz? Ali jaz sam? Neverjetno!« Očisti jo in si jo nadene.

Zdaj je prispel do končnega cilja, sestavil se je. Zdaj lahko veselo in zmagovito zakikirika. Premagal je vse ovire in je priklical Sonce, ki je bilo na začetku dogajanja Zvezda. Sonce se mu še vedno posmehuje, a Petelin se za to ne zmeni. »Kar smej se. Samo, da si veselo!« Petelin je zdaj »formirana« osebnost.

Zadnji prizor je čisto slušen: »zmagoslavni glasbeni finale«, med katerim se oglašča Sonce s svojim mogočnim glasom, posnetim v velikanskem (»vesoljskem«) odmevu, in Petelin, ki srečno, evforično kikirika. Njegov glas odmeva v malo manjšem prostoru, ki ni »vesoljski«, a je še vedno dovolj velik, da ob poslušanju dobimo vtis, kot da doni »čez hribe in doline«.

Tako je Petelin izpolnil svojo nalogo, svoje poslanstvo, da oznani dan. V lutkovni inačici se je potek zapletel zaradi tega, ker je prispel Petelin malo prezgodaj in je naletel na nenaspano in nejevoljno Zvezdo, ki se ji še ne da postati Sonce. V radijski inačici pa prispe do Zvezde zvečer ali sredi noči in doživi zaradi svoje arogantnosti neuspeh. Mora se »zbrati« in znova sestaviti!

¹⁶ Izraz »vsepovsod« pomeni seveda besedilo, posneto v stereofonski elektroakustični tehniki. Gl. op. 14.

Iz prve, vizualne inačice bi mogli sklepati, da je ves dogodek enkraten. Iz druge, zvočne inačice pa bi mogli sklepati, da je Petelin, prav tako kot Sonce in Zvezda, simbol. Simbol znanilca svetlobe, začetka dneva, priklicevalca Sonca, ki se vsak dan sesuje in potem vedno znova sestavi!

Vprašanje, ki ob našem razmišljanju ves čas lebdi med vrsticami, pa je, kako je mogoče, da je mogla tematika, katere prvotni navdih je v vizualnem fantazijskem svetu, zaživeti tako polnokrvno, tako avtohtono tudi v zvočnem prostoru.

Temeljne so, po mojem mnenju, tri komponente:

- igrivo eksperimentiranje z jezikom, vendar ne samo na literarno-jezikovni ravni, pač pa tudi na ravni zvočnosti besed: smešni in duhoviti glasovni sestavi, razmerja med konzonanti in vokali, onomatopoejske lastnosti besed in glasov in zagonetno tonsko prelivanje glasov/fonemov.
- zvočno koncipirani liki: petelin kikirika, kača sika, lisica se slini ipd., nekaj podobnih zvočnih likov je – glede na inventivno pesnikovo temeljno izhodišče – mogla dopolniti tudi medijska realizacija, tj. radijska izvedba (mravlje, noge, mlinček, rože).
- uporabljanje »songov«: precejšnje število pesmi, ki niso vrinjene v besedilo kot samostojne glasbene točke, marveč so dramaturško-izpovedno vpletene v dogajanje.

Vse druge literarne kvalitete tega besedila, ki je zbudil pozornost tudi širšega evropskega radijskoigrskega prostora,¹⁷ pa je možno razbrati iz tiskanega besedila lutkovne igre D. Zajca *Petelin se sestavi*.¹⁸

Summary

DANE ZAJC: »PETELIN SE SESTAVI« – HOW TO TRANSFORM A VISUAL PUPPET PLAY INTO A SOUND PERFORMANCE

The author draws our attention to Dane Zajc, a poet known for his deeply moving opus of a human existence without prospects. But in his puppet play »Petelin se predstavi« he is able to look at the world from a child's perspective being full of optimistic curiosity and positive expectations. The author is particularly enraptured with the poet's idea to form his very idea with the same poetic images previously used in some of his most distinctive poems of a human existential distress. The analysis and comparison of media varieties (the original text for the puppet theatre, its alteration into a sound performance of a radio play) should enable her to ascertain the basic rules of stage-directing and specificity of sound performance.

¹⁷ Igra D. Zajca pod naslovom *Die Errichtung eines Hähnchens* v prevodu Mire Miladinovič, radijski priredbi in režiji Fritscha Götzja je bila uprizorjena na Österreichischer Rundfunk – Wien, premiera 11. 12. 1984.

¹⁸ *Dane Zajc, v petih knjigah, Pesmi, pravljice in igre za otroke*, Emonica, Ljubljana 1990.

Metka Kordigel, Darja Merlak
Maribor

O METODI IGRE VLOG IN NJENI UPORABNOSTI PRI RAZVIJANJU OTROKOVE SPOSOBNOSTI PRIVZEMA- NJA PERSPEKTIV V KNJIŽEVNEM BESEDILU

1. Uvod

Književne didaktike, ki temeljijo na komunikacijskem modelu književne vzgoje, namenjajo veliko pozornosti razvijanju metod, ki naj bi kar najbolj ciljno usmerjeno in potemtakem kar najuspešneje razvijale posamezne segmente otrokove recepcijske sposobnosti. V ta namen iščejo in razvijajo nove metode, ki jih klasične literarne didaktike niso uporabljale, in preverjajo tiste uspešne tradicionalne metode, za katere menijo, da bi utegnile biti primerne (ali najprimernejše) za doseganje v šolskem književnovzgojnem kurikulu zastavljenih ciljev. V pričujočem prispevku bomo govorili o slednjem. Predstavili bomo nekatere rezultate eksperimentalnega dela, v okviru katerega smo na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru preverjali ustreznost (uspešnost) igre vlog kot metode za razvijanje otrokove sposobnosti privzemanja notranjih perspektiv v literarnem besedilu.

2. Zakaj se zdi prav igra vlog posebej primerna za razvijanje sposobnosti privzemanja perspektiv?

Verjetno ni dvoma, da klasična metoda »vprašanj in odgovorov po branju literarnega besedila« oz. t. i. »šolska interpretacija« za razvijanje sposobnosti privzemanja različnih perspektiv, pomembnih za razumevanje in vrednotenje književnega besedila, ne zadošča. Komunikacijski model književne vzgoje v ta namen predlaga katero izmed t. i. *produktivnih književnodidaktičnih metod*, s katerimi otroka postavimo v položaj, ko mora (aktivno) ravnati, misliti, čutiti, se odločiti, govoriti drugače, kot bi v dani situaciji ravnal, mislil, se odločil, govoril, čutil sam. Samo v procesu aktivnega (re)agiranja v *fiktivnem poustvarjalnem položaju* se lahko namreč razvije sposobnost intenzivne miselne in čustvene domišljjsko-mimetične participacije v literarnem svetu s položaja različnih literarnih vlog, različnih literarnih oseb in na koncu še s položaja različnih pozicij v komunikacijskem procesu recepcije književnega besedila.

Iz nabora produktivnih književnodidaktičnih metod se zdi za razvijanje sposobnosti privzemanja perspektiv še posebej primerna **igra vlog** – predvsem zato, ker omogoča otrokom razumeti reči, ki jih preko rabe jezika (torej pri metodi vprašanj in odgovorov) ne bi mogli zaznati in razumeti. Pri rabi igre vlog v literarnodidaktične namene gre za izkoriščanje zelo elementarnega sistema nižjih semiotičnih funkcij za predelovanje impulzov, ki jih otrok zaznava v (literarnem ali realnem) svetu, in mora kasneje, ko situacija mine, o njih razmisliti. V obdobju praktične inteligence, ko otrok še ne obvlada jezika kot sredstva za komuniciranje in razmišljanje o rečeh, ki niso prisotne tukaj in zdaj, ter v obdobju intuitivne inteligence, ko je otrokovo besedišče omejeno, skladenjski vzorci pa prav tako, uporablja otrok (poleg drugega) za predelovanje informacij **metodo odloženega posnemanja** in **metodo simbolne igre**. Z njuno pomočjo si lahko v neskončnih ponovitvah gibov, barve glasu, ponavljanja izrečenih izjav, privzemanja vlog, katerih ravnanja v realni situaciji ni razumel ali so ga prizadele, pretekle situacije priklicuje v prvi plan zavesti tako dolgo, dokler tega, kar se mu je zgodilo, ne predela, in ne nazadnje: dokler vsega ne razume. Ključ do razumevanja v tem primeru seveda niso le besede, ki jih izgovarja znova in znova, ampak prisluškovanje temu, kako so bile besede izrečene, s katerimi gibi so bile pospremljene in kakšna je bila ob tem mimika obraza. Preko teh signalov lahko otrok počasi dojame: emocionalne parametre ravnanja oseb v situaciji, o kateri razmišlja (ali: kaj je kdo čutil), informacijske parametre ravnanja oseb v situaciji, o kateri razmišlja (ali: kaj je kdo vedel) in intencionalne parametre ravnanja oseb (ali: kaj je kdo hotel). Vse to pa so (po Selmanu in Andrigi) tudi elementi, ki so potrebni, da zaznamo in razumemo perspektive, relevantne za razumevanje književnega besedila: da globlje razumemo, kaj je kdo rekel, zakaj je to rekel, kaj je čutil ob tem, ko je to rekel, in s kakšnim namenom je to rekel. Tako sodobna književnodidaktična teorija. Toda ali je **igra vlog otrokom res v pomoč pri razvoju in poglobljanju zaznavanja notranjih perspektiv književnih oseb** v literarnih besedilih mladinske književnosti?

3. Namen raziskave

Vprašanje smo eksperimentalno preverili ob recepciji pravljice *Grdi raček* Hansa Christiana Andersena.

Pri tem nas je zanimal vpliv igre vlog na razvoj otrokove sposobnosti zaznavanja, razumevanja in vrednotenja literarnih perspektiv na treh ravneh:

- na ravni posameznih književnih oseb (opazovati literarni svet in dogajanje v njem s perspektive grdega račka, mame race, ene izmed račk v račjem gnezdu ter ujedljive race, pri čemer nas je zanimala sposobnost empatije pri privzemanju perspektive ter sposobnost upoštevanja emocionalnih, informacijskih ter intencionalnih parametrov),
- na ravni privzemanja perspektive v njeni odvisnosti od socialnega in konvencionalnega sistema (pri čemer nas je zanimalo otrokovo zaznavanje treh klišejev v Andersenovem besedilu: vsakdo presoja svet (npr. njegovo velikost) po kriteriju omejenosti lastnega horizonta, kdor ni tak kot jaz, je manj vreden, in lepota za dečke ni tako pomembna kot za deklice),
- na ravni sposobnosti zaznavanja in privzemanja avtorjeve perspektive, kar je

ključno za zaznavanje teme književnega besedila in s tem povezano postavljanje hipoteze o morebitni avtorjevi sporočilni intenci.

4. Raziskovalne hipoteze

4.1. Splošna hipoteza 1

Predpostavljali smo, da ima **igra vlog**, uvedena v eksperimentalni skupini, pozitivno vlogo pri razvoju sposobnosti otrokovega **zaznavanja, razumevanja** in **vrednotenja notranjih perspektiv** v književnem besedilu.

SPECIFIČNA HIPOTEZA 1

Eksperimentalna skupina bo v prednosti pred kontrolno skupino pri:

H1: zaznavanju elementov notranje zgradbe književnega besedila (književni prostor, književne osebe, književni čas, književno dogajanje) s perspektive identifikacijske figure in s perspektiv neidentifikacijskih figur.

SPECIFIČNA HIPOTEZA 2

H2: Eksperimentalna skupina bo v prednosti pred kontrolno skupino pri zaznavanju, razumevanju in vrednotenju govora književnih oseb s perspektive vrednostne sodbe občega družbenega klišeja

H 2.1: pri razumevanju govora mame race o velikosti sveta,

H 2.2 pri razumevanju in utemeljevanju vzrokov za stališče mame race o velikosti sveta,

H 2.3: pri zaznavanju in razumevanju stališča stare race, da je jajce najbolje pustiti, saj je gotovo purje,

H 2.4: pri zaznavanju, razumevanju in vrednotenju stališča, da ni tako hudo, ker je raček grd, saj je vendar raček in ne račka.

SPECIFIČNA HIPOTEZA 3

Eksperimentalna skupina bo v prednosti pred kontrolno skupino pri:

H.4 zaznavanju, razumevanju in vrednotenju avtorjeve perspektive v književnem besedilu, povezane s postavljanjem hipotez, s kakšnim namenom pripoveduje zgodbo o grdem račku.

4.2. Splošna hipoteza 2

V skladu z relevantno teorijo smo predvidevali, da bo imela igra vlog bolj pozitiven vpliv na mlajše (2. r.) kot na starejše (8. r.) učence.

5. Metodologija

V eksperiment smo zajeli 4 druge razrede in 2 osma razreda osemletne osnovne šole, pri čemer sta 2 druga razreda predstavljala eksperimentalno skupino, ostala

druga razreda pa kontrolno skupino. Podobno je en osmi razred predstavljal eksperimentalno skupino, drugi osmi razred pa kontrolno skupino.

Delo z besedilom v eksperimentalni skupini se je razlikovalo od tistega v kontrolni skupini po uporabi igre vlog v funkciji razvijanja sposobnosti zaznavanja, razumevanja in vrednotenja perspektiv v pravljичnem besedilu. Didaktični pripravi za delo v razredu sta imeli različen uvod in zaključek, medtem ko je bila interpretacija literarnega besedila pri obeh enaka (razen v oddelkih osmih razredov, kjer je bila nekoliko poglobljena, prilagojena razvojni stopnji osmošolcev).

V eksperimentalni skupini je bila igra vlog prisotna že v motivaciji, medtem ko se v kontrolni skupini skozi celotno obravnavo ni pojavila.

V zaključnem delu eksperimentalne skupine so učenci igrali igro vlog, medtem ko so učenci kontrolne skupine namesto igre vlog poustvarjalno pisali Račji dnevnik. Dan po obravnavi so učenci reševali vprašalnik, v obliki vodenega intervjuja pri učencih drugih razredov, osmošolci pa so test reševali individualno.

6. Raziskovalna metoda

6.1 Uporabili smo deskriptivno in kavzalno eksperimentalno metodo empiričnega pedagoškega raziskovanja.

6.2. Raziskovalni vzorec

Gre za priložnostni in neslučajnostni vzorec otrok 2. in 8. razreda.

Tabela 0: Število (f) in strukturni odstotki (f %) eksperimentalne (ES) in kontrolne skupine (KS) po razredu

Razred \ Skupina	ES		KS		Skupaj	
	f	f %	f	f %	f	f %
2. razred	43	68,25	40	68,97	83	68,6
8. razred	20	31,75	18	31,03	38	31,4
Skupaj	63	100	58	100	121	100

Iz tabele je razvidno, da je bilo v raziskavo zajetih **121** učencev, od katerih je **83 (68,6 %)** drugošolcev in **38 (31,4 %)** osmošolcev. Iz dveh drugih razredov osnovne šole je igro vlog igralo **43 (68,25)** učencev, ki zato predstavljajo **eksperimentalno skupino**, v osmem razredu je bilo takih **20 (31,75)**, saj je bil v eksperimentalno skupino zajet le en osmi razred. **Kontrolno skupino**, v kateri učenci igre vlog niso igrali, pa v drugem razredu predstavlja **40 (68,97)** učencev, v osmem razredu pa **18 (31,03)** učencev.

6.3. Postopek zbiranja podatkov

Zbiranje podatkov je potekalo v mesecu maju, in sicer en dan po obravnavi besedila in po poslušanju celotne pravljice. Uporabili smo naslednji preizkus.

NALOGA	VRSTA NALOGE
<p>1. Kaj pravi mati race o velikosti sveta?</p> <p>Zakaj?</p>	<p>Naloga s kratkim odgovorom.</p>
<p>2. Skušaj pojasniti, zakaj stara race meni, da je bolje jajce pustiti.</p> <p>Stara race meni, da je jajce _____</p> <p>Obkroži vzrok, ki se ti zdi ustrezen:</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Pure ne znajo plavati, ker se bojijo vode, <input type="checkbox"/> ker se jih ne da naučiti plavati, <input type="checkbox"/> ker so grde, <input type="checkbox"/> ker se iz njih vsi norčujejo, <input type="checkbox"/> ker je sramota za račjo družino nekdo, ki je pura, <input type="checkbox"/> ker race zaničujejo pure. <input type="checkbox"/> 	<p>Naloga z dopolnilom.</p> <p>Naloga večstranske izbire.</p>
<p>3 Kaj meniš, kako vidi mama race povezanost račkove lepote s tem, da ni deklica, ampak deček?</p>	<p>Naloga s kratkim odgovorom.</p>
<p>4. O čem pripoveduje pravljica o Grdem račku?</p>	<p>Naloga s prostim odgovorom.</p>
<p>5. Ob Grdem račku lahko razmišljamo bralci o nekaterih manj lepih pojavih v človeški družbi. O katerih? (odgovorijo samo osmošolci)</p>	<p>Naloga s prostim odgovorom.</p>
<p>6. Pripoveduj iz zornega kota mame race, Grdega račka, ujedljive race, ene izmed malih račk. Izberi si eno od oseb. Misli si, da si ti ta oseba. V svoj dnevnik vpišeš dogodek iz pravljice, ki se te je najbolj dotaknil.</p>	<p>Naloga s prostim odgovorom.</p>

6.4. Postopek obdelave podatkov

Tabelarično so prikazani % učencev, ki so določeno nalogo rešili pod vplivom učinka igre vlog ali brez njega.

Hipotez ne preverjamo statistično, ampak samo kvalitativno, kar pomeni, da primerjamo odstotke odgovorov učencev, na katere je (ES) oz. ni (KS) igra vlog vplivala.

7. Rezultati učinka eksperimenta

7.1 Rezultati učinka eksperimenta v 2. razredu

Tabela 1: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev po odgovoru na vprašanje, kaj pravi mama raca o velikosti sveta?

MAMINA MNENJA O VELIKOSTI SVETA	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Ko boste zrasli, boste o svetu več vedeli, ne bo se vam več zdel tako velik.	1	2,33	1	2,5
Vsi smo lahko na svetu.	1	2,33	0	0
Svet je naravne velikosti.	0	0	1	2,5
Svet je zelo velik, toda na kmetiji je zelo majhen.	0	0	4	10
Svet je še veliko večji, kot si ga lahko predstavljate; sega do župnikovega polja in še veliko dlje, a tam še nisem bila.	36	83,72	20	50
Na svetu je lepo in živahno, saj nisi osamljen kot v jajcu.	0	0	4	10
Svet je majhen.	5	11,63	7	17,5

Tabela kaže, da med skupinama ni posebnih razlik. Učenci obeh skupin so najpogosteje navajali mnenje mame race, da je svet še veliko večji; da sega prav do župnikovega polja, kjer pa sama še ni bila. Tak odgovor je zapisalo **36**, kar je **38,72 %** učencev ES in **20**, to je polovica (**50 %**) učencev KS. Drugi najpogostejši odgovor pa je bil, da je svet majhen. Tako je odgovorilo **11,63 %** učencev iz ES in **17,5 %** učencev iz KS. Iz dobljenih rezultatov sklepamo, da pri tem vprašanju igra vloga ni imela vpliva, kar ni v skladu s H 2.1.

Tabela 2: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev po odgovoru na vprašanje, zakaj mama raca tako meni o svetu?

VZROKI	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Svet je velik, da lahko veliko ljudi živi na njem.	2	4,65	1	2,5
Je še veliko večji, a race smo majhne in poznamo le vodo na kmetiji, drugje še nisem bila.	25	58,13	10	25
Svet je velik, a vsega še nisem videla, ker nimam časa za ogled.	0	0	1	2,5
Ko se je izvalila, se je tudi njej zdel svet velik, ker je bilo v jajcu tesno. Zdaj ve, da je veliko večji, ker je pametnejša od mladičev.	2	4,65	6	15
Svet je velik in zelo lep, ker ga že dolgo pozna, ker spoznaš prijatelje in nisi osamljen.	10	23,26	10	25
Svet je majhen, ker je mama velika, odrasla raca, stara in je veliko sveta že videla in je že dolgo na svetu.	4	9,30	12	30

Iz tabele je razvidno, da tudi iz rezultatov, dobljenih pri vprašanju, zakaj ima mama raca v tabeli 1 prikazano mnenje o svetu, ne moremo reči, da igra vlog vpliva na odgovore učencev. Tako lahko rečemo, da izid ni v skladu s H 2.2.

Tabela 3: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev po odgovoru na vprašanje o vzrokih, zakaj stara raca meni, da je jajce bolje pustiti

JAJCE JE PURJE. Pustiti ga je treba, ker:	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
... se pure bojijo vode in zato ne znajo plavati.	38	58,46	32	45,71
... so grde.	2	3,08	2	2,86
... se iz njih vsi norčujejo.	4	6,15	2	2,86
... je sramota za račjo družino nekdo, ki je pura.	6	9,23	9	12,86
... race zaničujejo pure.	2	3,08	4	5,71

V obeh skupinah (ES **58,46 %** in KS **45,71 %**) so bili učenci največkrat mnenja, da je stara raca prepričana, da je jajce bolje pustiti, ker se pure bojijo vode in zato ne znajo plavati. Drugi najpogostejši odgovor pa je bil v obeh skupinah (ES **9,23 %** in KS **12,86 %**) ta, da je sramota za račjo družino nekdo, ki je pura. Menim, da na te odgovore metoda igre vlog ni vplivala, saj so v obeh skupinah učenci v večini odgovorili pravilno. Izid ni v skladu s 2.3.

Tabela 4: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev po odgovoru o povezanosti račkove lepote s spolom oz. s tem, da je raček s perspektive mame race deček

VZROKI ZA MAMINO MNENJE, DA SE BO NJEN GRDI OTROK V ŽIVLJENJU ZNAŠEL, SAJ JE MOŠKEGA SPOLA	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Niso razumeli vprašanja	33	76,74	21	47,73
Fantje se bolje znajdejo	4	9,30	8	18,18
Fantje so pogumnejši	3	6,98	1	2,27
So pametnejši od deklic	1	2,33	0	0
So močnejši	1	2,33	0	0
Zanje lepota in urejenost nista tako pomembna	1	2,33	3	6,82
Moški so močnejši	0	0	6	13,64
Moški so pametnejši	0	0	5	11,36

Povezati račkovo lepoto s tem, da skozi oči mame race ni deklica, ampak deček, je bilo za učence drugih razredov težka naloga. Kar **76,74 %** učencev ES ni razumelo vprašanja, v KS je bilo takih **47,73 %**. Od tistih, ki pa so vprašanje razumeli, se je v obeh skupinah (ES 9,30 % in KS **18,18 %**) največ učencev odločilo, da lepota za dečke ni tako pomembna, ker da se le-ti v svetu bolje znajdejo. Metoda igre vlog tu učencem ni bila v nikakršno pomoč. Izid ni v skladu s H 2.4.

Tabela 5: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev po odgovoru o temi pravljice Grdi raček

TEME	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
O žalosti, sreči in veselju.	1	2,33	1	2,5
O prijaznosti in hudobnosti.	0	0	1	2,5
Pravljica o drugačnosti.	0	0	1	2,5
Pravljica o prijateljstvu.	0	0	1	2,5
O zamenjavi labodjega jajca in izvalitvi laboda iz njega.	2	4,65	3	7,5
Pomembno je imeti lepo družino.	1	2,33	0	0
Živali so dobre.	1	2,33	0	0
O nesrečnem žalostnem račku, ki ga nihče ne mara in ga vsi tepejo, ker je grd. Zato je uboga osamljena sirota brez prijateljev in doma.	26	60,47	28	70
Četudi si grd, lahko preživiš, se znajdeš in postaneš lep labod.	7	16,28	5	12,5
Pravljica o racah.	2	4,65	0	0
Tudi če si grd, si lahko prijazen in dobrega srca.	3	6,98	0	0

V obeh skupinah učenci največkrat (v **ES 60,47 %** in v **KS 70 %**) menijo, da je tema pravljice življenjska zgodba nesrečnega grdega račka, ki ga nihče ne mara in ga vsi tepejo zaradi njegove grde podobe. Tako postane uboga osamljena sirota brez prijateljev in doma. Drugi v obeh skupinah najpogostejši odgovor je ta, da lahko kljub svoji grdoti preživiš, se znajdeš in postaneš lep labod. Takih odgovorov je bilo v **ES 7 (16,28 %)**, v **KS pa 5 (12,5 %)**. Tretji najpogostejši odgovor pa pravi, da je tema pravljice zamenjava labodjega jajca in izvalitev laboda iz njega. Tako v **ES meni 4,65 %** učencev, v **KS pa 7,5 %** učencev. Kot je bilo mogoče pričakovati glede na splošne značilnosti otroške recepcije v obdobju konkretnih intelektualnih operacij, sta obe skupini učencev iskali temo besedila na ravni konkretnega. Zmožnost generalizacije in obdobje abstraktne inteligence je pri osmih letih namreč še tako daleč, da tudi igra vlog ni mogla prispevati k razmišljanju v smeri občega. Zdi se, da je tovrstnemu odgovoru še najbližja rešitev, ki dopušča možnost, da si lahko dobrega srca, tudi če si grd, kakor je razmišljalo **6,98 %** učencev eksperimentalne skupine, vendar moramo kljub temu zaključiti, da izid ni v skladu s H 4.

Tabela 6: Število (f) in strukturni odstotki (f %) uspešnosti učencev pri privzemanju perspektiv književnih oseb ob pisanju račjih dnevnikov

Privzemanje perspektive književne osebe	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
dobro vživljanje	25	58,14	15	37,5
ni vživljanja	10	23,26	9	22,5
obnova pravljice	8	18,60	16	40

Tabela kaže, da se je v vloge rac ob pisanju račjega dnevnika dobro vživelo **25 (58,14 %)** učencev ES. V KS so imeli s privzemanjem perspektive izbrane race več težav. Dobro se je v race vživelo **15 (37,5 %)** učencev. Če pogledamo rezultate, ki kažejo, koliko učencev se v race ni vživelo, vidimo, da med skupinama ni posebnih razlik: ES **23,26 %** in KS **22,5 %**. Je pa bilo veliko več učencev KS (**40 %**) takih, ki so namesto da bi pisali iz zornega kota izbrane race, izbrali lažjo pot in napisali obnovo dela ali celotne pravljice. Ker je takih učencev več v KS in dosti manj v ES (**18,60 %**), lahko sklepamo, da je na to vplivala metoda igre vlog. Videti je, da je bila učencem pri privzemanju perspektive rac v pomoč.

Učenci KS so se s privzemanjem perspektive neidentifikacijske figure pri pisanju račjega dnevnika po končanem reševanju vprašanj prav tako srečali drugač, saj so prvi račji dnevnik pisali po obravnavi literarnega besedila *Grdi raček*, torej sta obe skupini učencev imeli izkušnjo s privzemanjem perspektive drugega. Vendar je razlika v intenzivnosti doživljanja. Učenci, ki so za nekaj časa dejansko postali npr. raca, ki se je gibala po prostoru, so privzeli njeno vedenje, morali so si priklicati v spomin pravo raco in posnemati njeno hojo, jo izraziti s kretnjami, obrazno mimiko, govorom... Ti učenci so osebo race gotovo bolj doživeli kot učenci KS, ki so med pisanjem račjega dnevnika tudi postali race, vendar so bili prikrajšani za gibanje, račji govor, ki sta pri doživljanju gotovo velikega pomena. Zato so imeli ti otroci tudi pri zaključnem račjem dnevniku več težav s privzemanjem perspektive drugega. Tu se je metoda igre vlog vsekakor izkazala za koristno, zato se je je vredno posluževati, če želimo učencem omogočiti doseganje boljših rezultatov. Izid je v skladu s H1.

7.2. Rezultati učinka eksperimenta v 8. razredu

Tabela 7: Število (f) in strukturni odstotki (f %) mnenj učencev eksperimentalne in kontrolne skupine o tem, kaj pravi mama raca o velikosti sveta

MNENJA MAME O VELIKOSTI SVETA	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Svet je velik in nevaren.	1	5	0	0
Svet je majhen.	1	5	1	5,6
Svet je še veliko večji, kot si ga lahko predstavljate, sega do župnikovega vrta, a tam še nisem bila.	18	90	17	94,4

Na rezultate, prikazane v tabeli, metoda igre vlog ni vplivala. **94 %** učencev KS in **90 %** učencev ES je navedlo racino izjavo o svetu, njegovi velikosti in župnikovem vrtu, vendar zgrešilo poanto, saj so spregledali njeno prepričanje, da se svet na koncu župnikovega vrta konča. Izid torej ni v skladu s H2.1.

Tabela 8 kaže, da so bili učenci ES bolj enotni pri nizanju vzrokov materinega mnenja o svetu. Najpogostejši odgovor je v obeh skupinah zajet v racini razlagi mladičem: »Svet je še veliko večji, a race smo majhne in poznamo le vodo na kmetiji, drugje še nisem bila.« Zanj se je v ES odločilo **70 %** učencev, v KS pa **55,56 %** učencev. Za drugi najpogostejši odgovor, ki pravi, da se mami ne zdi svet tako zelo velik, ker je velika, odrasla raca, veliko sveta je že videla in je že dolgo

na svetu, pa se je v ES odločilo **30 %** učencev, v KS pa **11,11 %**. Otroci obeh skupin so potemtakem opazili razliko v ocenjevanju velikosti sveta, ki nastaja zaradi specifične perspektive tistega, ki to ocenjuje, vendar spregledali, da sodba ni odvisna le od fizične velikosti ali majhnosti, ampak predvsem od omejenosti horizonta. Izid torej ni v skladu s H2.2.

Tabela 8: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine z odgovori o tem, zakaj mama raca tako meni o svetu

VZROKI	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Je še veliko večji, a race smo majhne in poznamo le vodo na kmetiji, drugje še nisem bila.	14	70	10	55,56
Svet je velik, a vsega še nisem videla, ker nimam časa za ogled.	0	0	1	5,56
Ker so ji verjetno druge race tako povedale.	0	0	3	16,67
Ko se je izvalila, se je tudi njej zdel svet velik, ker je bilo v jajcu tesno. Zdaj ve, da je veliko večji, ker je pametnejša od mladičev.	0	0	2	11,11
Svet se ji ne zdi tako zelo velik, ker je mama velika, odrasla raca, veliko sveta je že videla in je že dolgo na svetu.	6	30	2	11,11

Tabela 9: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine po odgovorih na vprašanje o vzrokih, čemu stara raca meni, da je bolje jajce pustiti

JAJCE JE PURJE. Pustiti ga je treba, ker:	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
... se pure bojijo vode in zato ne znajo plavati.	17	85	7	38,89
... se pur ne da naučiti plavati.	3	15	1	5,56
... so grde.	3	15	0	0
... se iz njih vsi norčujejo.	2	10	0	0
... je sramota za račjo družino nekdo, ki je pura.	13	65	14	77,78
... race zaničujejo pure.	3	15	0	0

Iz tabele lahko razberemo, da je največ učencev iz ES (**85 %**) odgovorilo, da stara raca meni, da je jajce najbolje pustiti, ker se pure bojijo vode in zato ne znajo plavati. V KS je tako razmišljalo veliko manj učencev (**38,89 %**). V KS je prevladovalo (**77,78 %**) mnenje, da pura pomeni za račjo družino sramoto, v ES je bilo takega mnenja **65 %** vseh učencev. Na te odgovore metoda igre vlog ni vplivala. Izid ni v skladu s H2.3.

Tabela 10: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine po ocenjevanju povezanosti račkovne lepote s tem, da ni deklica, ampak deček (skozi oči mame race)

VZROKI ZA MAMINO MNENJE, DA SE BO NJEN GRDI OTROK V ŽIVLJENJU ZNAŠEL, SAJ JE MOŠKEGA SPOLA	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Niso odgovorili.	6	30	0	0
Fantje se bolje znajdejo.	5	25	5	27,78
Niso razumeli vprašanja.	0	0	7	38,89
V družbi so bolj cenjeni.	1	5	1	5,56
Dečki so bolj umazani in ne skrbijo zase.	0	0	1	5,56
Fantje so iznajdljivejši.	0	0	1	5,56
Za dečke sta uspeh in razum pomembnejša od lepote.	1	5	1	5,56
So močnejši.	2	10	0	0
Zanje lepota in urejenost nista tako pomembni, deklice pa so vedno urejene.	4	20	1	5,56
Moški so močnejši in se lažje poročijo.	1	5	0	0

V obeh skupinah so bili učenci največkrat mnenja, da mama race povezuje račkovno lepoto in njegov spol predvsem z iznajdljivostjo, ki je bolj značilna za dečke. Tako meni v ES **25 %**, v KS pa **27,78 %** vseh učencev. Razlika je minimalna. Drugo najpogosteje zapisano mnenje mame race pa je bilo, da sta lepota in urejenost dečkom že po naravi manj pomembni, deklicam pa bolj, zato so vedno urejene. V ES je tako odgovorilo **20 %** vseh učencev, v KS pa **5,56 %**. Zaradi 30 % učencev ES, ki na zastavljeno vprašanje ni odgovorilo, rezultata, da 89 % učencev KS ni razumelo vprašanja, medtem ko v ES takega učenca ni bilo, ne morem upoštevati pri trditvi, da je bila metoda igre vlog učencem ES v pomoč. Izid ni v skladu s H2.4.

Tabela 11: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine po odgovoru o določanju teme pravljice Grdi raček

TEME	ES		KS	
	f	f (%)	f	F (%)
Za drugačne ni prostora v naši družbi.	3	15	2	11,11
O razliki med narodi.	1	5	0	0
Za grdo zunanostjo se skriva lepota duše.	3	15	1	5,56
O različnosti ljudi in živali.	1	5	0	0
O zamenjavi labodjega jajca in izvalitvi laboda v račjem gnezdu.	2	10	0	0
Niso odgovorili.	2	10	0	0
O nesrečnem žalostnem račku, ki ga nihče ne mara in ga vsi tepejo, ker je grd. Zato je uboga osamljena sirota brez prijateljev in doma.	5	25	4	22,22
Je prispodoba Andersenovega življenja.	0	0	6	33,33
Četudi si grd, lahko preživiš, se znajdeš in postaneš lep labod.	4	20	4	22,22

V ES največ učencev (**25 %**) meni, da je tema nesrečna življenjska zgodba žalostnega račka, ki ga nihče ne mara in ga vsi tepejo, ker je grd. Zato je uboga osamljena sirota brez prijateljev in doma. V KS pa največ učencev (**33,33 %**) meni, da je tema pravljice prisposoda življenja pisatelja Andersena. Izid ni v skladu s H 2.4.

Tabela 12: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine po odgovoru, v katerem je izraženo učenčevo razmišljanje o nekaterih manj lepih pojavih v človeški družbi

RAZMIŠLJANJA	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
Niso odgovorili.	6	30	0	0
O invalidih, gluhih, slepih, grdih, revnih, debelih, homoseksualcih, duševnih bolnikih, ljudeh druge vere, drugače mislečih, ki jih družba ne sprejme. Ob stiku z njimi reagiramo z odporom, čeprav so dobri. Različni smo, a enakopravni!	7	35	8	44,44
O nizki samopodobi, ki si jo oblikuješ, če si drugačen in te zato družba ne sprejme. Ostanesh osamljen, brez prijateljev.	0	0	2	11,11
O zaničevanju, obrekovanju, sebičnosti, grobosti, zanemarjanju, sovraštvu.	3	15	4	22,22
Kako se prilagajamo družbi, da nas ne bi izločila. Notranjost nam je premalo pomembna.	2	10	1	5,56
Med ljudmi ni veliko prijateljstva. Prepričamo se za vsako malenkost. Zato je toliko vojn, saj se ne znamo pogovarjati. Drug drugega bi morali sprejeti takšne, kot smo.	0	0	1	5,56
O družbenih razlikah. Nikogar niso zanimali račkovi talenti. Vsi so ga ocenjevali po njegovi grdi podobi. Tako je danes z ljudmi: če nisi bogat, te družba hitro izloči. A če kljub temu najdeš moč in uveljaviš talente, te bodo ljudje sprejeli.	0	0	1	5,56

V obeh skupinah (ES **35 %**, KS **44,44 %**) so učenci ob pravljici *Grdi raček* največ razmišljali o invalidih (gluhih, slepih), grdih, revnih, debelih, homoseksualcih, duševnih bolnikih, ljudeh druge vere, drugače mislečih, ki jih družba ne sprejme. Ob stiku z njimi reagiramo z odporom, čeprav so dobri. Različni smo, a enakopravni!

Drugo najbolj pogosto razmišljanje pa je bilo v obeh skupinah (ES **15 %**, KS **22,22 %**) o zaničevanju, obrekovanju, sebičnosti, grobosti, zanemarjanju, sovraštvu.

Na ta razmišljanja metoda igre vlog ni vplivala, saj je iz rezultatov vidno, da učenci iz KS razmišljajo celo bolj poglobljeno, pa tudi iz te skupine ni bilo nikogar, ki na zastavljeno vprašanje ne bi odgovoril, medtem ko je bilo v ES takih **6** učencev, ki predstavljajo **30 %** celotne skupine. Izid ni v skladu s H2.4.

Tabela 13: Število (f) in strukturni odstotki (f %) učencev eksperimentalne in kontrolne skupine pri uspešnosti privzemanja perspektiv književnih oseb ob pisanju račjih dnevnikov

Privzemanje perspektive književne osebe	ES		KS	
	f	f (%)	f	f (%)
dobro vživljanje	15	75	15	83,33
ni vživljanja	2	10	3	16,67
obnova pravljice	3	15	0	0

Med pregledovanjem račjih dnevnikov, ki so jih učenci obeh skupin pisali po končanem reševanju vprašalnika, smo opazili, da se je **15** učencev (**75 %**) iz ES in **15** učencev (**83,33 %**) iz KS v race dobro vživelo, na kar je kazalo to, da so pisali v prvi osebi. Pa tudi misli v račjih dnevnikih so bile bolj čustveno nabite. Večini osmošolcev je to uspelo, ne glede na to, ali so igrali igro vlog ali ne. **10 %** ES in **16,67 %** pa se ni uspelo vživeti v vlogo race in pisati z njene perspektive. To smo ugotovili po tem, da so učenci pisali v tretji osebi ali pa so omenjali besedo človek, kar kaže na to, da se niso vživeli v raco. Več učencev, ki so imeli težave s privzemanjem račje perspektive, je iz KS. To bi lahko kazalo na to, da je bila metoda igre vlog učencem iz ES v pomoč, vendar tega ne moremo trditi, kajti **15 %** ES je pisalo pač navadno obnovo pravljice, medtem ko v KS ni pisal obnove nihče. Zdi se, da metoda igre vlog na to ni imela vpliva. Izid ni v skladu s H1.

8. Sklep

Če primerjamo rezultate eksperimenta s hipotezami, ki smo jih postavili na podlagi teorije, vidimo, da se je potrdil le del hipotez:

- Splošna hipoteza 1, v okviru katere smo predpostavljali, da bo imela igra vlog v eksperimentalni skupini pozitivno vlogo pri razvoju sposobnosti zaznavanja, razumevanja in vrednotenja notranjih perspektiv v književnem besedilu se je potrdila le delno, in sicer na ravni specifične hipoteze H1. Analiza račjih dnevnikov, v katerih so morali otroci upovedovati književni svet s perspektive identifikacijske figure in s perspektive neidentifikacijskih figur, je pokazala, da so osemletni otroci to počeli veliko bolje potem, ko so imeli priložnost o literarnem besedilu posredno razmišljati ob igri vlog. Njihova besedila pa kažejo še na boljše zaznavanje in razumevanje književnih oseb (razlika se kaže predvsem pri zaznavanju stranskih književnih oseb), boljše zaznavanje književnih prostorov, književnega časa in časovnega sosledja ter književnega dogajanja, umeščenege v književne prostore. Račji dnevnik kažejo še vpliv igre vlog na otrokovo sposobnost empatije v posamezne književne osebe ter s tem pogojeno sposobnost zaznavanja emocionalnih, informacijskih in intencionalnih parametrov in s tem globlje razumevanje tega, zakaj kdo kaj stori.
- V okviru splošne hipoteze 1 smo postavili tri specifične hipoteze: da bo igra vlog pozitivno vplivala na zaznavanje, razumevanje elementov notranje zgradbe književnega besedila s perspektive identifikacijske figure in s perspektive neidentifikacijskih figur, da bo igra vlog pozitivno vplivala na sposobnost privzemanja perspektiv v njihovi odvisnosti od socialnega in konvencionalnega

sistema in da bo igra vlog ugodno vplivala na zaznavanje avtorjeve generalne perspektive v književnem besedilu, kar naj bi spodbudilo k postavljanju hipotez o tem, zakaj nam avtor pripoveduje to zgodbo (oz. s književnoteoretičnim besediščem: k postavljanju hipoteze o temi književnega besedila). Od treh specifičnih hipotez se je deloma potrdila le prva, saj so osemletni otroci po dramatizaciji izbranega odlomka pri pisanju račjega dnevnika grdega račka, mame race, ene izmed račk iz račjega gnezda in ujedljive race pomembno bolje privzemali izbrane perspektive književnih oseb, pokazali so večjo sposobnost (emocionalne) empatije in opažanja, zakaj kdo kaj stori ter kaj namerava s tem, ko kaj stori (oz. reče). Rezultati štirinajstletnih otrok tovrstne korelacije ne kažejo – kar si lahko pojasnimo s tem, da so štirinajstletniki praviloma že dosegli sposobnost privzemanja perspektiv na ravni književnih oseb – sposobnost, ki se zdi, da je z igro vlog povezana še posebej tesno.

Tudi druga specifična hipoteza se ni potrdila, ne pri osemletnih in ne pri štirinajstletnih otrocih. Vzrok bi lahko iskali v dejstvu, da prepoznavanje pomena ubesedenega fiktivnega sveta kot odseva širše generične stvarnosti ni povezano le s sposobnostjo videti stvari iz nelastne perspektive, ampak tudi z bralčevo obveščenostjo o tem, »kako deluje širša generična stvarnost«, torej z obsegom bralčeve zunajliterarne izkušnje in preteklih (literano)estetskih izkušenj in na njiju temelječem miselnem procesu generalizacije. Tega pa igra vlog seveda ne daje.

In kako je bilo s tretjo specifično hipotezo? Pokazalo se je, da igra vlog nima neposrednega vpliva na zaznavanje avtorjeve perspektive do ubesedenega fiktivnega sveta – da niti pri osemletnih niti pri štirinajstletnih otrocih ne vpliva na to, da bi otroci ustrezneje postavljali hipoteze o tem, s kakšnim namenom nam avtor pripoveduje pravljico o grdem račku. Primerjava odgovorov štirinajstletnikov sicer kaže tendenco k razmišljanju v smeri od konkretnega k abstraktnemu (ob zgodbi o grdem račku lahko bralci razmišljamo o nekaterih nelepah platih človekovega značaja), kar je bistven napredek v primerjavi z neomajno vero osemletnikov, da je zgodba o račku, ki ni bil raček, ampak labod, pač ena izmed tistih pravljic, v katerih se malim dogajajo velike zgodbe. Toda tovrstnega razvoja ne moremo pripisati igri vlog, saj se rezultati eksperimentalne in kontrolne skupine pri odgovorih na tozadevno vprašanje ne razlikujejo.

- Ob koncu lahko sklenemo, da rezultati eksperimenta potrjujejo tudi splošno hipotezo 2, v okviru katere smo predvideli, da bo imela igra vlog bolj pozitiven vpliv na mlajše kot na starejše učence. To pa pomeni, da je uporaba igre vlog kot didaktične metode za razvijanje otrokove sposobnosti privzemanja notranjih perspektiv književnega besedila smiselna takrat, ko razvijamo otrokovo sposobnost privzemanja perspektiv na ravni književnih oseb od stopnje, ko želimo, da se otrok »nauči« videti svet s perspektive identifikacijske figure, preko stopnje, ko želimo, da se »nauči« pretrgati identifikacijo in zaznavati literarni svet s perspektive neidentifikacijske figure (neidentifikacijskih figur), do stopnje, ko je otrok sposoben zaznavati perspektive glavne in stranskih književnih oseb sinhrono in uzreti sinergijo njihovega medsebojnega učinkovanja – ter pri vsem tem uporabljati vse tri skupine relevantnih parametrov. Tako kažejo rezultati eksperimentalne študije, ki je merila učinek igre vlog po enkratni uporabi. Verjetno pa bi se bilo smiselno preveriti še longitudinalni

učinek igre vlog – saj se kar ponuja predvidevanje, da vaja privzemanja tuje perspektive dolgoročno najbrže senzibilizira tudi za uziranje generalnejših perspektiv v književnem besedilu, na katere enkratna uporaba igre vlog ni imela učinka.

Literatura

- Andruga E.: Wer sieht wen wie? Entwicklungen der Wahrnehmung fremder Perspektiven. V: Willenberg H.: *Zur Psychologie des Literaturunterrichts*. Frankfurt / Main 1987. Str. 87–107.
- Geulen D. (ur.): *Perspektivenubernahme und soziales Handeln. Texte zur sozial-kognitiven Entwicklung*. Frankfurt / Main. 1982.
- Kordigel M.: Teoretične osnove komunikacijskega modela poučevanja mladinske književnosti. *Otrok in knjiga* (1992), 33, str. 82, 87.
- Kordigel M.: Komunikacijski model književne vzgoje: poskus strukturiranosti recepcijske sposobnosti. *Jezik in slovstvo*, 1998/99, leto 44, str. 151–162.
- Kordigel M.: *Mladinska literatura, otroci in učitelji: komunikacijski model »poučevanja« mladinske književnosti*. Ljubljana 1993–1994. Zavod republike Slovenije za šolstvo in šport.
- Kordigel M., Jamnik T.: *Književna vzgoja v vrtcu*. Ljubljana 1999: DZS.
- Kordigel M.: Razvijanje sposobnosti privzemanja perspektive kot eden izmed strukturnih elementov recepcijske sposobnosti. V: Tancer-Kajnih Darka (ur.). *Perspektive v mladinski književnosti: prispevki s simpozija: (ob petdesetletnici Mariborske knjižnice), Otrok in knjiga*. Maribor 1999, str. 108–114.
- Marjanovič-Umek L, Zupančič M.: *Psihologija otroške igre, Od rojstva do vstopa v šolo*. Ljubljana 2001: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Medved-Udovič V.: *Igra videza. Teoretična izhodišča branja dramskih besedil v osnovni šoli*. Ljubljana 2002: Rokus.
- Merlak D.: *Igra vlog kot metoda za poglobljeno zaznavanje notranjih perspektiv književnih oseb*. Diplomaska naloga. Pedagoška fakulteta v Mariboru, 2002.
- Piaget J., B. Inhelder: *Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde*. Stuttgart 1971.
- Selman R. L.: Sozial-kognitives Verständnis: Ein Weg zur pädagogischer und klinischer Praxis. V: Geulen D. (ur.): *Perspektivenubernahme und soziales Handeln*. Frankfurt /Main 1982. Str.: 223–256.

Summary

THE EFFICIENCY OF A ROLE PLAY AT DEVELOPING A CHILD'S ABILITY TO ADOPT VARIOUS PERSPECTIVES IN A LITERARY TEXT

The article introduces the results of an experimental research, performed at the Faculty of Education, University of Maribor. The research examines the efficiency of a role play as a productive literary – didactic method used to develop a child perception to understand and evaluate inner perspectives of a literary text within the scope of developing a relevant segment of a child's reception, prescribed by the curriculum for the nine-year primary school. The results have shown that a role-play is a beneficial method to develop a child's perception and understanding inner literary perspectives on the characters' level. On the other hand it tends to be less efficient when trying to develop readers' ability to evaluate a literary world within the broader social context and the writer's point of view. Therefore the role-play is more efficient with 8-year-old children than 14-year-old ones, who already possess a relatively well developed ability to perceive the perspectives on the level of literary characters.

Matija Svetina
Ljubljana

KDO PRAVI, DA OBLAKI NISO ŽIVI: KAKO PREDŠOLSKI OTROCI RAZUMEJO SVET OKROG SEBE?

Knjige in zgodbe za otroke so praviloma tako po obliki kot po vsebini predstavljene v pojmovni svet otrok, katerim naj bi bilo književno delo namenjeno. V zgodbah npr. nastopajo živali, ki imajo človeške lastnosti (npr. v zgodbi o Mojci Pokrajculji), pojavljajo se dogodki, ki se v vsakdanjem življenju ne morejo zgoditi (npr. žaba, ki se spremeni v princa), pojavljajo se domišljajska bitja (strahovi, palčki, vile), kot npr. v knjigi *Žival iz mraka* (Orlev, 1998, str. 1), v kateri deček pripoveduje o živali, ki mu nagaja in ga straši, ko starši zvečer ugasnejo luč:

Živi v temi pod mojo posteljo. Čez dan se naredi majhno. Toda ponoči, ko mama ugasne luč, se razšopiri in napihne. Taka žival se lahko napihne samo v temi. Pri luči se skrči.

Dokler se nisva spoprijateljila, sem se je strašansko bal, celo preden me je mama prišla poljubiti za lahko noč. Kljub temu da je luč še gorela, me je bilo že tako strašansko strah, da si nisem upal sedeti na postelji in bingljati z nogami. Še posebej sem moral paziti po kopanju, saj sem bil bos. Ko sem prišel iz kopalnice, sem od daleč z enim skokom smuknil v posteljo in se nemudoma pokril.

Zgodbe za otroke lahko interpretiramo na različne načine. Če pustimo ob strani simbolne in mitološke vidike interpretacije, čemur je bila posvečena celotna 54. številka revije *Otrok in knjiga*, se postavlja vprašanje, kako se pojmovni svet, kakor ga npr. prikazujejo omenjena literarna dela, sklada z resničnimi predstavami otrok o svetu. Ali otrok npr. verjame, da se živali pogovarjajo tako kot ljudje; da v gozdu bivajo pravljici bitja (npr. vile) ali da lahko pod določenimi pogoji neživi predmeti oživijo (npr. prstan)? V pričujočem prispevku želimo predstaviti nekatere temeljne lastnosti miselnega sveta predšolskega otroka in osvetliti vprašanje, v kolikšni meri določeno literarno delo za otroke zrcali resnično razumevanje sveta pri otroku, ki je naslovnik tega dela.

Mnogi empirični podatki kažejo, da se mišljenje predšolskega otroka (od približno tretjega do sedmega leta starosti) v mnogočem razlikuje od mišljenja odraslega. Šolski otroci ali odrasli si v primerjavi s predšolskimi otroki zapomnijo več stvari, znajo probleme reševati hitreje in z manj napakami in o vsakdanjih stvareh več vedo (Siegler, 1998); četudi predšolski otroci lahko npr. rešijo določene matematične probleme (npr. $2 + 3 - 3 = ?$), za to potrebujejo več

časa kot šolski otroci ali odrasli (Siegler, 1998). Šolski otroci ali odrasli si lahko zapomnijo daljšo telefonsko številko ali daljši spisek imen kot predšolski otroci. Razlike v mišljenju predšolskih in šolskih otrok oz. odraslih pa niso samo količinske, ampak tudi kakovostne; razlike se ne nanašajo samo na *kaj*, *koliko* ali *kako hitro*, ampak tudi na *kako*. V primerjavi z mišljenjem odraslega, bi mišljenje predšolskega otroka na splošno lahko opisali z naslednjimi lastnostmi: mišljenje predšolskega otroka je animistično, egocentrično, ireverzibilno in omejeno na konkretne predmete (Piaget, 1977). Predšolski otrok je pri presojanju stvari pozoren predvsem na eno lastnost predmeta, živost oz. neživost pa presoja po drugačnih kriterijih kot šolski otrok ali odrasli (Carey, 1985). Omenjene lastnosti mišljenja predšolskega otroka bomo v nadaljevanju na kratko pojasnili in predstavili s primeri.

Poglej kako so avtomobili postali majhni!

V mišljenju predšolskega otroka zaznava prevladuje nad logiko. Predšolski otrok ni sposoben premišljevat s pomočjo abstraktnih pojmov, ampak se pri sklepanju opira na konkretne predmete. V nasprotju z odraslim sklep naredi glede na to, kar *vidi*, ne pa glede na to, kar o pojavu *ve* (Labinowicz, 1989). Otrokovo miselno omejenost s konkretnimi predmeti lahko preverjamo na relativno enostaven način. Če npr. v kozarec nalijemo vodo in nato vso to vodo pred otrokom prelijemo v kozarec drugačne oblike, bo večina predšolskih otrok menila, da se je zaradi oblike kozarca spremenila tudi količina vode. Večina otrok bo rekla, da je v ožjem kozarcu, kjer je gladina višja, tudi več vode. Otroci sicer vidijo, da se količina vode ne spremeni, če jo prelijemo v drugačen kozarec, vendar pri sklepanju upoštevajo trenutno zaznavo (višino gladine), ne pa tega, da je količina vode pri prelivanju iz enega kozarca v drugega ostala ista. Pri presojanju upoštevajo to, kar vidijo, ne pa tega, kar o pojavu vedo.

Zakaj so oblaki žalostni?

Mišljenje predšolskega otroka je animistično in popredmeteno (objektivistično), zaradi česar ne razlikuje dobro med realnostjo in domišljijo (Horvat in Magajna, 1989; Rice, 1998). Animizem pomeni projekcijo subjektivnih izkušenj v objektivni zunanji svet, zaradi česar otrok meni, da je svet okrog njega v veliki meri podoben njegovemu lastnemu. Animizem se kaže npr. kot prepričanje, da predmeti (npr. oblaki) doživljajo podobna čustva kot otrok (so npr. veseli ali žalostni), imajo podobne želje (imajo npr. radi sladkarije) in premišlujejo na podoben način kot otrok sam. Zaradi animističnega mišljenja otrok npr. meni, da lahko kamni v določenih okoliščinah govorijo ali da sonce ponoči spi. V nasprotju z animizmom, pri katerem otrok predmetom, rastlinam in živalim pripisuje duševne fenomene, pa objektivizem pomeni popredmetenje teh fenomenov. Večina predšolskih otrok tako npr. meni, da so sanje prav tako predmetne kot npr. igrača. Menijo npr., da sanje na nek način pridejo od zunaj v glavo; če bi lahko nekdo glavo odprl, bi sanje videl prav tako kot otrok, ki jih sanja. Predšolski otroci prav tako npr. menijo, da so čustva na podoben način predmetna, npr. strah biva kot duh pod posteljo in bi ga lahko videl, če bi pogledal pod posteljo. V tem smislu lahko tudi zgoraj podani literarni opis strahu, ki je objektiviziran v obliki živali (Orlev, 1998), razumemo kot eno od značilnosti razumevanja sveta pri predšolskih otrocih.

Kdo pravi, da veter ni živ?

Nekateri avtorji (npr. Case, 1998) ugotavljajo, da otroci do četrtega ali petega leta starosti svet okrog sebe razumejo tako, da stvari najprej razdelijo v dve veliki skupini: gibajoče in negibajoče se stvari. V okviru prve skupine si razlagajo vse dogodke v zvezi z ljudmi, živalmi ter nekaterimi naravnimi pojavi (npr. oblaki, rekami), s pomočjo druge pa vse dogodke v zvezi z neživimi predmeti in rastlinami. Obnašanje ljudi in živali skladno s teorijo o živih stvareh pojasnjujejo s pomočjo socialnih in motivacijskih dejavnikov, obnašanje negibajočih se predmetov (npr. skala ali drevo) pa s pomočjo mehaničnih vzročno-posledičnih odnosov. Otroci pri tej starosti menijo, da imajo živali, ki so podobne človeku (npr. opice), tudi podobne notranje organe kot ljudje, medtem ko za živali, ki niso podobne človeku (npr. kače), to ne drži (Carey, 1985). Verjamejo, da se oblak ali avtomobil lahko ustavi, če se hočeta, in da reko na mrazu zebe.

Med četrtem in desetim letom starosti (Carey, 1985) pride do postopne pojmovne reorganizacije otrokovih izkušenj s fizičnim in socialnim okoljem. Otrok spozna, da z delitvijo svojega okolja na gibajoče in negibajoče se predmete mnogih vprašanj ne more pojasniti (npr. ali oblaki dihajo?) in namesto dveh začne otrok postopoma uporabljati tri temeljne kategorije o svetu: naivno fiziko, s katero si pojasnjuje vse dogodke v neživem svetu, naivno biologijo (za rastline in živali) ter naivno psihologijo, s katero si pojasnjuje vedenje ljudi. Tako npr. razume, da je vzrok gibanja kamna mehanski (kamen je padel, ker smo ga spustili, ne pa zato, ker je kamen tako sam hotel), vzrok gibanja človeka pa je poleg mehanskega tudi duševni (npr. otrok je padel, ker ga je nekdo porinil, čeprav tega sam ni hotel). Otroci spoznajo, da imajo vse živali, tudi če si med seboj niso podobne (npr. kača in opica), podobne notranje organe, medtem ko neživi predmeti (npr. kip) takih notranjih organov nimajo, čeprav so podobni ljudem. Razumejo, da imajo rastline in ljudje tudi nekatere skupne lastnosti (npr. da potrebujejo zrak za življenje ali da umrejo).

Do omenjenih spoznanj prihaja otrok postopoma, najprej na tistih področjih, s katerimi ima več vsakodnevnih izkušenj. V času med četrtem in desetim letom starosti postopoma spozna, da vse stvari, ki se gibljejo, niso žive (npr. oblaki ali sonce), hkrati pa so žive tudi nekatere stvari, ki se ne gibljejo (npr. rastline). Otrok postopoma spozna kriterije, ki so pri presojanju živosti bolj pomembni kot gibanje. Primer otrokovega razumevanja sveta bomo ilustrirali z odgovori, ki smo jih zbrali med intervjujem s šestletnim otrokom spomladi 2003 v enem od ljubljanskih vrtcev. Navajamo samo del intervjuja.

Testator (T): Poznaš kakšna živa bitja?

Otrok (O): Npr. kakšna žival ali pa človek.

T: Kaj pomeni, če za nekoga rečemo, da je živ?

O: Tako, da je živ, da se sam giblje.

T: Ali je muca živa?

O: Ja.

T: Kaj pa reka? Je reka tudi živa?

O: Ja.

T: Kako pa veš?

O: Reka se npr. premika, tako kot mi.

T: Reka tudi rabi zrak, da bi živel?

O: Ja.

T: Kaj pa drevo? Je drevo živo?
O: Ne. (Tako po odgovoru si premisli) Ja. Včasih. Če piha veter, pa se potem tako veje majejo.
T: Kaj pa rože, so rože žive?
O: Ne, ker ne morejo hoditi.
T: Kaj pa ribe, so žive?
O: Ja.
T: Pa ribe tudi ne hodijo. Kako pa veš, da so žive?
O: Po vodi plavajo.
T: Kaj pa npr. listje, ki jeseni plava po zraku – je tudi živo?
O: Ne. Ker ne more govoriti pa še zato, ker ne more hoditi.
...
T: Ali misliš, da drevesa ponoči spijo?
O: Ja.
T: Kaj pa kamni?
O: Kamni že tako spijo, ker so ves čas pri miru.
T: Kaj pa avtomobili na parkirišču? Ali ponoči spijo?
O: Ja.
T: Ali misliš, da avtomobili lahko ponoči tudi kaj sanjajo?
O: Ja, bi lahko.
T: Kaj pa sanjajo?
O: Npr. kako se vozijo po cesti.
T: Ali misliš, da avtomobili tudi kaj mislijo?
O: Ja, meni se zdi, da na bencin.
T: S čim pa mislijo?
O: Ne vem.
T: S čim pa ti misliš?
O: Z možgani.
T: Kaj pa mravljice, ali misliš, da tudi mravlje kaj mislijo?
O: Ja, na kruh mislijo, pa na kaj sladkega.
T: S čim pa mravlja misli?
O: Ona ima tako bolj majhne možgane, pa z njimi misli.
T: Ali misliš, da se veter lahko ustavi, če se hoče?
O: Ja.
T: Kako veš?
O: Vem.
...
T: Ali misliš, da je veter kdaj strah?
O: Tudi. Sigurno.
T: Je veter živ?
O: Tako, na polovico, bi rekel.
T: Kako veš?
O: To pa zato, a veš, ker ne more govoriti, bojimo pa se vsi kakšnega, ne ...
T: Kaj pa tvoje igračke. So žive?
O: Ne. Igračke niso žive.
T: Ali igračke mislijo?
O: Ne, igračke ne morejo misliti, saj niso žive.
T: Kaj pa kip? Je živ? Je živ? Npr. Franceta Prešerna v Ljubljani?

O: Ne, kip ni živ.

T: Ali lahko kip misli?

O: Najbrž ne. Edino, če je notri France Prešeren, pa bi mislil. Tak kip, kjer nobenga ni, pa ne more mislit.

T: Ali kip kdaj zebe?

O: Ne, ker ni pravi. Ker ni živ.

Odgovori kažejo, da otrok živost pri nekaterih predmetih ali naravnih pojavih presoja po gibanju (npr. reka) ali pa tudi ne (npr. padajoči list z drevesa), pri nekaterih pa se ne more povsem odločiti: meni npr., da je veter na pol živ, ker se po eni strani lahko giblje, po drugi strani pa ne more govoriti. Otrok je med intervjujem večkrat spreminjal kriterije za živost: nekaj časa je bil kriterij gibanje, potem sposobnost govora in podobno. V osnovi pa lahko v teh odgovorih vidimo več lastnosti mišljenja predšolskega otroka.

Prvič, v ozadju dojemanja sveta je otrokovo osnovno razlikovanje med živim in neživim svetom, ki je drugačno kot pri odraslem. Za konkretnega otroka je bilo skozi večino intervjuja živo to, kar se giblje (človek, reka, živali, avtomobili), čeprav v tem presojanju otrok ni bil povsem dosleden (za padajoči list npr. meni, da ni živ, čeprav leti po zraku). Skladno s tem otrok meni, da negibajoče stvari (npr. kip ali igrače) niso žive, čeprav je kip navidez zelo podoben človeku. Omenjeno sklepanje odraža otrokovo razumevanje sveta v kategorijah, ki so značilne za predšolske otroke: kip ni živ, ker se ne giblje, reka pa se giblje in je zato živa. Drevesa in rastline v otrokovi predstavi sveta tudi niso živi, ker se ne morejo gibati. Odgovori otroka pa kažejo, da gre v presojanju živosti glede na sposobnost gibanja tako daleč, da meni, da v določenih okoliščinah lahko drevo celo postane živo – npr. takrat, ko piha veter in se veje premikajo.

Z razumevanjem kriterija za presojanje živosti/neživosti lahko delno pojasnimo tudi animistično mišljenje: podatki namreč kažejo (Carey, 1985), da otroci sposobnost zaznavanja, čustvovanja, hotenja in mišljenja pogosteje pripisujejo predmetom in pojavom, za katere menijo, da so živi. Ker otroci menijo, da sta veter in reka živa, menijo tudi, da mislita, čustvujeta in imata svojo voljo. Toda če problem osvetlimo z drugega zornega kota, lahko ugotovimo, da je proces pripisovanja človeških lastnosti pri predšolskih otrocih v določeni meri zelo podoben kot pri odraslih. Podatki sicer kažejo (Carey, 1985), da približno do desetega leta starosti otroci spoznajo, da sposobnost gibanja ni odločilna pri razumevanju sveta in pojavov, vendar pa proces, s katerim živim stvarjem pripisujemo človeške lastnosti (npr. čustva, misli, voljo), v načelu ostane enak. Samo npr. iz dejstva, da sta polž ali pes živa, bo tudi večina odraslih sklepala, da tudi verjetno na nek način mislita, da se lahko ustavita, če se hočeta, in da je tudi polža ali psa lahko strah. Čim bolj je bitje podobno človeku, več človeških lastnosti mu bomo pripisali (Case, 1989). Iz tega razloga bomo več duševnih lastnosti pripisali npr. opicam kot ribam. Prav to pa v resnici dela tudi predšolski otrok. Najvidnejša razlika je seveda v tem, da otrok drugače razume, kaj je živo in kaj ne: za otroka je živo to, kar se giblje, za odraslega pa to, kar sodi v kategorije živali, rastlin in človeka. S tega vidika je otrokovo mišljenje dosledno, čeprav trdi, da je reka živa ali da se je strah skrtil v omaro, ko smo v sobi prižgali luč.

Z omenjenimi ugotovitvami lahko vsaj delno odgovorimo na vprašanje, ki smo si ga zadali na začetku pričujočega prispevka: v kolikšni meri literarno

delo zrcali resnično razumevanje sveta pri otroku, ki to delo bere (oziroma mu ga berejo drugi). Če omenjene lastnosti otroške literature (npr. nastopanje predmetov in živali s človeškimi lastnostmi, obstoj domišljjskih bitij, pojavljanje nemogočih dogodkov) razumemo v okviru opisanega razumevanja sveta, lahko verjetno potrdimo, da je omenjen literarni pristop vsaj delno vzporeden z otrokovimi izkušnjami in razumevanjem naravnih in socialnih pojavov. Predšolski otroci razumejo drugače kot odrasli, kdaj in zakaj je določen predmet živ. Meja med objektivnimi predmeti ter subjektivnimi psihološkimi fenomeni (kot so zaznavanje, čustva, misli, volja) pri otrocih ni tako neprehodna kot pri odraslih, zato predšolski otroci domišljijo v določeni meri lahko zamenjujejo z realnostjo. Živali s človeškimi lastnostmi, dobre vile, bitke z zmaji ali poljubi, ki preklicujejo zle uroke, pri predšolskih otrocih torej niso predvsem prisposode, ampak na poseben način tudi del realnega sveta.

Literatura

- Carey, S. (1985). *Conceptual change in childhood*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Case, R. (1998). The development of conceptual structures. V: W. Deamon, D. Kuhn (gl. ur.), R. S. Siegler in D. Kuhn (ur.), *Handbook of Child Psychology*, Vol. 2 (str. 745–800). New York: Joh Willy & Sons.
- Horvat, L., in Magajna, L. (1989). *Razvojna psihologija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Orlev, U. (1998). *Žival iz mraka*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Piaget, J. (1971). *Mudrost i zablude filozofije*. Beograd: Nolit.
- Rice, F. P. (1998). *Human Development*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Siegler, R. S. (1998). *Children's thinking*. New Jersey: Prentice Hall.

Summary

WHO SAYS CLOUD'S NOT ALIVE: UNDERSTANDING OF LIVING THINGS IN PRE-SCHOOL CHILDREN

Literature for children is different from literature for adults in many aspects. In tales, for example, children often face animals with human features, imaginary creatures like fairies, or incidents that resist all physical laws (like a frog that turns into the prince). In the present paper, we were concerned with whether children in fact perceive the world similar to the one presented in the narratives. Evidence from psychological research suggest three aspects of children's thinking that had to be taken into account: (a) compared to adults, children use different criteria to understand the difference between living and non-living nature; (b) children's thinking is basically animistic and (c) object-oriented. In other words, children believe that both living and non-living nature can, in certain circumstances, show human features (e. g. joy), or that a psychological phenomenon can adopt a form of a physical object. Finally, empirical evidence suggest that there are some aspects of children's literature to converge with children's perception of the world.

Katja Mihurko Poniž
Ljubljana

FANTJE BEREJO DRUGAČ(N)E KNJIGE

»Že kot otroka so me jezili ženski liki v delih Ericha Kästnerja in njegov sarkastičen odnos do žensk, ki se je še posebno močno izrazil, kadar kot matere niso bile več koristne svojim sinovom. Zaradi tega sem postala sumničava tudi do vseh drugih moralnih načel v njegovih otroških knjigah.«

Avstrijska pisateljica in esejistka Ruth Klüger (roj. 1931) se v navedenem odlomku spominja svojega zgodnjega doživljanja Kästnerjevih del in ga poveže z vprašanjem o vplivu spola na recepcijo umetniških del, ki je rdeča nit njene zbirke esejev *Ženske berejo drugače*.¹ Avtoričina razmišljanja odpirajo tudi vprašanje o tem, ali se ta vpliv pojavlja že v otroški dobi. Novejše raziskave, ki bodo predstavljene v nadaljevanju, so pritrtilen odgovor na to vprašanje podkrepile s statističnim zbiranjem podatkov, na osnovi katerega so raziskovalci in raziskovalke skušali dognati, zakaj fantje berejo manj in drugačne knjige kot dekleta.

Dekliška literatura nekoč

Na začetku novega tisočletja se je tako zgodil pomemben preobrat – raziskovalno izhodišče niso več bralne navade fantov, ampak se le-te raziskujejo glede na spoznanja, ki so jih prinesle raziskave o bralni socializaciji deklet.

Naraslo zanimanje za vlogo žensk v produkciji in recepciji literarnih del je v zadnjih desetletjih namreč sprožilo nastanek številnih zanimivih študij. Ena izmed novejših, knjiga Susanne Barth *Dekliška branja*,² se sistematično posveča povezavam med ženskim branjem, osebnostnim razvojem in socialno-kulturnimi procesi. Pri tem avtorica ugotavlja, da je mogoče potegniti lok med značilnostmi današnjega dekliškega branja in tistimi, ki so se izoblikovale pred več stoletji. Že takrat so dekleta rada brala, kar je med pedagogi in varuhi morale dvignilo veliko prahu, saj so se bali, da bi bralke izgubile stik z realnostjo in bi se njihove »pretirane« bralne navade odražale celo na njihovi konstituciji, na telesu, ki je bilo v 18. stoletju definirano kot živčno in občutljivo. Zato so nastale nove literarne zvrsti, v katerih so avtorji in avtorice poskušali nagovarjati mlade bralke.

V 19. stoletju so mnoge pisateljice in pedagoginje v romane vključevale »žen-

¹ Ruth Klüger, *Frauen lesen anders*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

² Susanne Barth, *Mädchenlektüren. Lesediskurse im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, New York, Campus 2002.

sko vprašanje« in literarno delo razumele kot medij, v katerem so dekleta iskala in našla odgovore na vprašanja o lastnem osebnostnem razvoju.

Že pred dvema stoletjema je torej obstajala literatura, ki je bila pisana z mislijo na deklico in žensko kot bralko. Tako je seveda še danes, a zdi se, da je imela delitev na »žensko« in »moško« branje za ženske manj usodne posledice kot marsikatera druga.

Rezultati novejših empiričnih raziskav

Novejše raziskave, predvsem študija PISA, namreč dokazujejo,³ da se prav na področju bralnih navad in recepcije besedil pojavljajo največje razlike glede na spol. Študija PISA iz leta 2000 je preverjala bralno kompetenco na treh področjih: posredovanje informacij, interpretacija, reflektiranje in vrednotenje besedila. Posebno pri slednjem so bile razlike med dečki in deklicami največje. Njihove sposobnosti so se razlikovale tudi glede na to, ali je bil tekst opremljen z grafičnimi dodatki ali ilustracijami ali brez njih. V tem slednjem primeru so se deklice bolje odrezale, prav tako tudi pri hitrosti branja.

V nemškem kulturnem prostoru so ti rezultati vzbudili širšo razpravo o vzrokih, ki so pripeljali do takšnega odnosa mladih do knjige. Na knjižnem sejmu v Leipzigu so zato 22. marca letos organizirali simpozij na temo *Majhna razlika in njene posledice za bralno obnašanje deklet in fantov*. V nadaljevanju članka bom zato prikazala spoznanja nemških raziskovalk, ki se posvečajo temu problemu.

Profesorica dr. Christine Garbe⁴ je rezultate študije PISA povezala z bralno motivacijo in iz tega izhajajočimi bogatejšimi bralnimi izkušnjami, saj so dekleta mnogo bolj naklonjena branju kot fantje, kar je razvidno tudi iz podatka, da v državah OECD 45 odstotkov deklet navaja kot svoj najljubši konjiček branje, medtem ko se je med fanti tako odločilo le 25 odstotkov. Zelo pomemben pa je podatek, da se med dekleti in fanti, ki radi berejo, ne pojavljajo razlike v bralni kompetenci. Ključno vprašanje, ki nam ga zastavljajo rezultati študije PISA, se torej glasi, zakaj fantje ne berejo tako radi kot dekleta in kakšne posledice ima to za njihovo nadaljnjo izobraževalno in življenjsko pot.

Bralna klima v družini

Bettina Hurrelman, ena izmed najuglednejših nemških raziskovalk mladinske književnosti, vidi razloge za takšen odnos fantov do knjige v družinskem okolju. O tem piše v svoji študiji *Bralno vzdušje v družini*⁵, ki je nastala na osnovi ankete med otroki v starosti od devet do enajst let. V družinskem okolju je namreč največkrat mati tista, ki otrokom posreduje bralno kulturo, in to neposredno z branjem otroških knjig ali pa posredno z lastnim branjem. Medtem ko dekleta, ki se zgledujejo po materi, z branjem širijo svoje obzorje, pa fantje materino dejavnost

³ Kratica PISA pomeni »Programme for International Student Assessment«. Gre za raziskavo, ki jo je izpeljala Organizacija za gospodarsko sodelovanje in razvoj (OECD) in jo objavila v mednarodni publikaciji.

⁴ Christine Garbe, *Mädchen lesen ander(e)s als Jungen. Unterschiedliche Leseinteressen und Leseweisen – Empirische Befunde und Erklärungssätze*. 15. september 2003. <http://www.querelles-net.de/forum/10.2shtml>, objavljeno tudi v 2. letošnji številki revije JuLit.

⁵ Bettina Hurrelmann; Michael Hammer; Ferdinand Nieß, v sodelovanju s Susanne Epping in Irene Oferinger: *Lesesozialisation*. Bd. 1: *Lesesozialisation: Leseklima in der Familie*. Studien der Bertelsmann Stiftung, Gütersloh: 1993.

sicer sprejemajo, vendar je, posebno v bolj patriarhalno usmerjenih družinah, ne posnemajo. Podobno sliko si fantje lahko ustvarijo tudi v vrtcu in šoli, kjer se srečajo predvsem z vzgojiteljicami in učiteljicami.

Spoznanjem Bettine Hurrelman pritrjujejo tudi rezultati raziskave, ki jo je izvedel nemški inštitut za raziskovanje otroških medijev (Institut für angewandte Kindermedienforschung),⁶ saj so fantje navedli, da se s starši le redko kdaj pogovarjajo o knjigah, če že, pa veliko pogosteje z materami kot z očetmi, saj le-ti večinoma berejo le časopise in strokovne revije, v »najboljšem« primeru pa akcijske romane. Pri tem pa so prav starši tisti, ki v zgodnjem otroštvu najbolj vplivajo na otrokove bralne navade, in to tako z zgledom (navedena raziskava je pokazala, da aktivni mladi bralci izhajajo predvsem iz družin, kjer vsaj eden od staršev bere), kot tudi z izbiro knjižnih daril, z domačo knjižnico in z odnosom do knjige in bralne kulture nasploh. Socializacija otrok pri tem seveda ni nepomembna, saj se v medijih kot igrače za deklice pojavljajo predvsem tiste, s katerimi se je mogoče igrati doma, medtem ko naj bi fantje izbirali tiste, s katerimi odkrivajo in »popravljajo« svet. Deklice tako pogosto že skozi igro vzpostavljajo socialne odnose in se vživljajo v vloge drugih, kar jim olajša »vstop« v fiktivni svet literarnega dela. Tudi Bettina Hurrelmann ugotavlja, da se dekleta lažje vživijo v izkušnje drugih ljudi, zaradi česar jim je pri poku književnosti tudi lažje brati literarne tekste.

Vpliv pouka književnosti na otrokov odnos do branja

V kolikšni meri je negativen odnos do branja pri fantih povezan z poukom književnosti, je raziskovala prof.dr. Karin Richter z univerze v Erfurtu in ugotovila,⁷ da otrokom, predvsem fantom, knjige, s katerimi se srečajo v šoli, niso všeč. V intervjuju za nemško televizijo MDR je zato razložila,⁸ kje se po njenem mnenju skrivajo razlogi za nastalo situacijo in kako bi jo bilo mogoče spremeniti. Učitelj ali učiteljica, ki poučujeta v osnovni šoli, bi morala imeti najširšo izobrazbo, in to tako v smislu poznavanja posebnosti otroške recepcije literature kot tudi mladinske literature nasploh. V Nemčiji se ji kot velik problem razkriva tudi starost učiteljskega kadra, saj je povprečna okrog petdeset let, kar pomeni, da so mladi učitelji in učiteljice, ki so se pri svojem študiju seznanili z modernimi metodami, v razredih izjeme. Drug problem pa so seveda učni načrti, ki bi morali biti bolj fleksibilni in vključevati tudi aktualno mladinsko knjižno produkcijo. Država pa bi morala po mnenju prof. dr. Karin Richter pomagati tako, da bi otrokom omogočili boljši dostop do knjige.

Vpliv zakonitosti književnega trga

Prav na to je opozoril tudi mladinski pisatelj Christian Bienek, ki se zaveda, da njegove knjige berejo predvsem tisti otroci, katerih starši si lahko privoščijo nakup knjige: »Večino pisem mi napišejo otroci zdravnikov. Na žalost se zelo

⁶ Rezultati te raziskave so objavljeni v: Ulrike Bischof; Horst Heidmann: Lesen Jungen ander(e)s als Mädchen? Untersuchungen zu Leseinteressen und Lektüregatifikationen. *Medien Praktisch Heft* 3/2002 (Gender, Sex & Medien, s. 27–31).

⁷ Karin Richter; Monika Plath: *Entwicklung von Lesemotivation bei Grundschulern – Möglichkeiten und Grenzen schulischer Einflussnahme*. Präsentation der Ergebnisse, Januar 2002, Universität Erfurt, Institut für Grundschulpädagogik und Kindheitsforschung.

⁸ Intervju je objavljen na spletni strani: <http://www.mdr.de/leipzig-liest/kinder-und-jugend/227298.html> (15. 9. 2003).

redko zgodi, da mi piše delavski otrok!« je dejal v intervjuju za nemško televizijo MDR.⁹

Christian Bienek je opisal tudi svoje izkušnje z obiskov osnovnih šol, v katerih je predstavljal svoje knjige. Na vprašanje, ali se dekleta pri njegovih nastopih obnašajo drugače kot fantje, je odgovoril:

»Ja, manj so komunikativne. Zanimivo pa je, da v dekliških šolah dekleta mnogo lažje postavljajo vprašanja. Moja najbolj nenavadna izkušnja pa se je zgodila v Münsterlandu. Tam sem vprašal: 'Kdo med vami rad bere?' Nihče se ni oglasil. Po prireditvi je prišlo k meni sedem deklet in mi reklo: 'Me poznamo vse vaše knjige, ampak nismo hotele tega reči pred fanti.'«

In kakšne so razlike med knjigami, ki jih radi berejo fantje in tistimi, ki jih rade berejo dekleta? Bienek odgovarja:

»Dekleta rada berejo knjige, v katerih igrajo glavno vlogo fantje, ker jih zanima, kakšni so fantje. Fantje sovražijo branje knjig, ki jih rada berejo dekleta. Čisto ekstremen primer za to je moja knjiga *15, vlačuga, devica* (*15, Schlampe, Jungfrau*), ki ima rožnate platnice. V Frankfurtu sem bil v neki privatni šoli in neki fant je dvignil roko in vprašal: 'A ste čisto znoreli? Kako lahko naredite takšne platnice? To knjigo moram prebrati za nemščino in sem jo torej bral v podzemni. Vsak tretji je buljil vame.' Seveda zato, ker so platnice narejene za dekleta, na kar založbe nikoli ne mislijo. Ta stvar z otroško in mladinsko knjigo je ženska stvar in zato sem rad zraven. Če grem na bralno turnejo, vidim samo ženske: knjižničarke, učiteljice, prodajalke v knjigarnah, le tu in tam se pojavi kakšen moški, ki mi reče: 'Samo po svojo ženo sem prišel.' Če kot fant stopim v knjigarno in hočem kupiti knjigo, je pred mano cel kup knjig, ki že z naslovom nagovarjajo dekleta. In kaj naj rečem drugega kot: 'Tu ni ničesar zame.' Ženske so tiste, ki odločajo o teh stvareh.«

Kaj berejo in česa ne berejo fantje

Raziskava že omenjenega inštituta za raziskovanje otroških medijev je pokazala, da fantje dejansko segajo po drugačnih knjigah kot dekleta, saj so anketiranci v starosti od 6 do 18 let na prvo mesto postavili kriminalke, na drugo fantazijske zgodbe in pravljice, na tretje mesto so se uvrstile knjige, ki opisujejo različne pustolovščine, peto mesto pa si delijo znanstvenofantastične knjige in knjige, ki so nastale po filmski ali televizijski predlogi. Na prvem mestu seveda kraljuje Harry Potter, čeprav so mnogi vprašani odgovorili, da ga sploh niso prebrali do konca, medtem ko »klasikov« mladinske literature, na primer knjig Astrid Lindgren, fantje skorajda ne berejo več.

Kar 55 odstotkov anketiranih fantov v starosti od 10 do 16 let več ne bere mladinske literature. Veliko jih sploh ne zna navesti svoje najljubše knjige ali povzeti vsebino knjige, ki so jo nazadnje prebrali. Samo dva odstotka vprašanih fantov je kot razlog za to, zakaj radi berejo, navedlo pogovor z vrstniki.

Kako vzpodbuditi fante k branju

Prof. dr. Christine Garbe je v svoji študiji *Dekleta berejo drugač(n)e knjige*, poskušala razložiti pomanjkanje veselja do branja pri fantih in navedla predloge za spremembe.

⁹ Intervju je objavljen na spletni strani <http://www.mdr.dr/kultur/literatur/605735.html> (15. 9. 2003).

Avtorica piše, da moramo izhajati iz spoznanja, da otroci in pubertetniki od knjig pričakujejo, da jih zabavajo in razburkajo njihovo domišljijo. »Da bi ustvarili življenjsko dolgo, stabilno bralno motivacijo, mora otrok v obdobju med osmim in dvanajstim do trinajstim letom branje doživljati kot nekaj, kar mu prinaša veselje. Tisto, kar je veselilo prejšnje generacije otrok, danes prinašajo drugi mediji (avdiovizualni, elektronski – kasete, zgoščenke, televizija, video, gameboy, računalniške igrice).«

Drugi razlog za pomanjkljivo bralno motivacijo pri fantih pa vidi nemška raziskovalka v tem, da šola pravzaprav vzpodbuja beg otrok v druge medije in premalo spodbuja branje nasploh. Med teorijo, ki se predava na univerzi, in prakso, ki se odvija v razredu, vlada po mnenju prof. dr. Christine Garbe, velik prepad. Zato predlaga, naj se že v osnovni šoli fante načrtno spodbuja k branju, učne načrte pa spremeni tako, da bodo knjige nagovarjale tudi fante in ne le dekleta. Šola mora tudi zapolniti vrzel, ki se je pojavila, odkar starši v veliki večini z lastnim zgledom ne spodbujajo več otrok k branju, ampak tudi sami iščejo razvedrilo v drugih medijih.

Razvijanje bralne kompetence je pomembno tudi za uspešnost na drugih področjih, saj so prav tisti učenci in učenke, ki so se dobro odrezali pri preverjanju bralne kompetence, dosegali tudi najboljše uspehe pri reševanju kompleksnih matematičnih nalog.

Čeprav je pričujoči članek nastal predvsem glede na raziskave, ki so se odvijale v nemškem kulturnem prostoru, je prikazana spoznanja verjetno mogoče opaziti tudi pri nas. Morda bi bilo zato smiselno, da predmet raziskav, ki se posvečajo problematiki spolne razlike na tem področju, niso le stvari (berila, učbeniki), čeprav so tudi te raziskave še kako pomembne, ampak predvsem otroci sami.

LESEN JUNGEN ANDER(E)S?

Die jüngsten internationalen Studien zum Leseverhalten und zur Textrezeption kommen zu dem Ergebnis, dass die Geschlechtsunterschiede beim Lesen beträchtlich sind. Besonders im deutschsprachigen Raum eröffneten die Ergebnisse empirischer Untersuchungen lebhaft Diskussionen.

Im vorliegenden Beitrag wird dargestellt, wie sich einige angesehene Leseforscher mit der Frage, warum Jungen ander(e)s als Mädchen lesen, auseinandersetzen.

POGLED NA SVOJE DELO

PANIČEN BEG OD ZARDEVANJA ali

kako ohraniti dostojanstvo spoštovane profesorice

Ko se človek nekega jutra ozre po svojem življenju, se mu nenadoma zazdi, da bi bilo morda treba kaj storiti za pospešeno slavljenje lastnega lika in dela. Taka razmišljanja kajpak niso strastno zalivanje napuha; so le skromen prispevek k pošteni podobi, ki je malomarna okolica še ni začela slikati. Ko me je spoštovana profesorica Dragica Haramija ljubeznivo povabila, naj nastopim pred študenti Pedagoške fakultete v Mariboru, se mi je zdelo, kako je res že skrajni čas, da nekdo pošteno spregovori o meni. Bolj se je bližal dogovorjeni datum, bolj me je stiskalo v želodcu. Postajalo mi je jasno, da bom s svojimi skromnimi besedami težko dostojno orisal veličino obravnavanega subjekta. Zato je moje stavke treba vzeti le kot blede predloge za kasnejšo tehtnejšo analizo, ki jo bodo generacije pomembnih znanstvenikov nedvomno z velikim ognjem zaključile. Če je gospa profesorica vedela, da sem vreden obravnave, ji moramo zaradi njene nesporne strokovne avtoritete brez zadržkov verjeti.

* * *

Zaklade v meni so začeli odkrivati sredi prejšnjega stoletja. Nič hudega sluteča nova učiteljica slovenščine na osnovni šoli heroja Franca Rozmana Staneta v Šentvidu pri Ljubljani je za slovensko šolsko nalogo srednje prestra-

šenim učencem četrtega razreda velela pisati spis: Šolska torbica pripoveduje. Ko je zvezke naslednjo uro prinesla nazaj, je Venčeslava Kušlan pomenljivo pogledala rdečelasega skodranega mulčka v zadnji klopi in rekla:

»Slavko, iz tebe nekoč še nekaj bo.«

Jaz sem takrat živel šolsko obdobje, ki ga današnje generacije ne poznajo več. Starši so mi rekli: »Uči se!« in jaz sem se učil. Starši so mi rekli: »Bodi priden!« in jaz sem bil priden. Ravnal sem se po načelu starega Ropotca iz knjige *Nepremagljiva enajsterica*, ki je menil, da morajo otroci ubogati. Ko je sinovom velel, naj zmagajo, so ga ubogali in so zmagali. Tudi jaz sem ubogal. Podobno sta počela moj mlajši in moj starejši brat. To nam je pomagalo, da nas je v kratkem sovražila mlada generacija vsega spodnjega, zgornjega, srednjega, levega in desnega Šentvida, saj so nas vsi starši ves čas na vsakem koraku vesoljni mulariji postavljali za zgled. Z žepnino in s počitniškimi zaslužki – vsa poletja sem delal, prav tako od četrtega razreda naprej – sem si kupoval knjige. V knjigarni, ki je danes ni več, mi je poslovodkinja, gospa Možek, hranila zgodovinske knjige. S prvim denarjem sem si kupil knjigo *Lovci jamskih medvedov*, z znamenitimi ilustracijami Čeha Zdeneka Buriana, ter takoj zatem nadvse debele Tukididove *Peloponeške vojne*

ter Plutarhovo *Življenje velikih Grkov*. Danes si ne znam natančneje predstavljati, kaj sem takrat s temi kamni modrosti počel. Nadvse imenitno pa je nedvomno bilo videti kratkohlačnika, ki se je opotekal proti domu z neznosno tiskano težo v naročju. Ta teža je bila obrnjena tako, da so mimoidoči lahko brali učene naslove.

V prvem razredu nižje gimnazije je potem nekoč pri zgodovini napočila prva ura spraševanja. Imeli smo profesorico, ki je bila zelo pametna in je prišla skoraj neposredno iz Šparte. Vsaj tak vtis smo imeli, kajti njeni pogovori z nami so potekali v slogu »S ščitom ali na njem!«. Rada je povedala nekaj ključnih besed in vse ostalo naj bi naše glave razumele same. Spraševanje je spominjalo na bitko pri Termopilah ter Črtomirov poskus nočnega preboja iz *Uvoda h krstu pri Savici* skupaj. Tričetrtr razreda je že obležalo pod profesoričinimi vprašanji. Vsem se je zdelo, da odgovarjajo prav, a rezultat je bil porazen. Beseda je tekla o proizvodnih silah, sredstvih za proizvodnjo in o proizvodnem načinu.

»No, Pregl,« je rekla profesorica, »vi.«

Vstal sem in premišljeval, s katerimi besedami na ustih naj hrabro padem. Brez posebnega upanja sem najprej odgovoril na vprašanje. Za moje pojme natančno tako, kot vsi tisti, ki so se pred tem znašli v dolgi vrsti prejemnikov cvekov v ređovalnico. Profesorica me je globoko pogledala.

»Tako,« je rekla.

Dobil sem gromozansko petico in občudujoče vzdihne iz dekliških klopi. Zelo zanimivo je občutiti, kako zelo si pameten, četudi tega še sam nisi vedel. Spominjam se, da sem popoldne doma v majhnem kabinetu, ki je bil prebivališče vseh treh bratov, nekaj milijonkrat napravil pot od okna do vrat in si prav tako nekaj milijonkrat pomembno rekel:

»Tako.«

Potem so se mi kar same od sebe začele pred oči slikati bleščeče poti, po katerih bom v prihodnje zagotovo stopal.

Tudi družinsko življenje je potekalo na način, za katerega sumim, da se mu, tako kot moj naraščaj, pretežni del današnje mlade generacije iskreno čudi, če ostanem pri prijaznih besedah. Doma smo bili trije sinovi in morali smo si porazdeliti vsa dela: pospravljanje, čiščenje, nabavljanje hrane in potrebščin. Oče je bil trgovski nameščeneec in mama pa pred rojstvom treh otrok, ki so jo priklenili na dom, poštna uslužbenka. Name je, poleg ustrezne porcije brisanja prahu in loščenja parketa, odpadlo kupovanje sadje, zelenjave in mesa. Občasno sem pred blokom, kjer smo živeli, tudi iztepal preproge. Od tam datira sklep, da ko bom velik, ne bom imel preprog. Požrl sem ga kajpak tisto sekundo, ko mi je v zrelejših letih spreten indijski trgovec menda s popustom vsilil izjemen izdelek. Vsa ta opravila so mi prinesla določene izkušnje. Še posebej takrat, kadar sta se mnenji moje mame in mesarja o tem, kaj je lep kos mesa za nedeljsko pečenko, malo preveč razhajali. Stavek: »Tole pa kar sami pojejte!« je še dolgo odzvanjal v mojih, mesarjevih ter ušesih kakšnega ducata v vrsti čakajočih šentviških žensk, ko sem moral po odločnem ukazu svoje mame krvavi papirni zavoj treščiti mesarju nazaj na ogromno tnalo. Današnji spomin je ljubeč, takratni dogodek pa se je ob nastanku in še dolgo po njem slastno širil od ust do ust.

Z bratoma sem imel bratske odnose: starejšega sem pustil pri miru, mlajšega pa je bilo treba zelo pogosto učiti osnovne stvari o spoštovanju starejših bratov. To sem včasih storil manj milo, kot bi bilo mogoče. To je šlo staršem precej na živce. Nisem povsem razumel, zakaj oni nadvse pridnemu meni mirno lahko delijo lekcije, jaz pa jih ne

bi smel dajati tistemu, ki je naravnost moledoval zanje. Oče, sirota od tretjega leta, in mama, kmečka hči, sta menila, da morajo otroci dobiti vse, česar sama nista mogla: sinovi smo tako hodili v glasbeno šolo, v prosvetno društvo, v telovadno društvo, h gasilcem, k astronomskemu in latinskemu krožku in tako naprej. Seveda si nikoli nisem želel biti sirota, zlahka pa bi prenesel manj burno splošno izobraževalno življenje. Eden najbolj presunljivih spominov je zame nedvomno podoba starejšega brata, kako sredi dnevne sobe igra violončelo, si zraven – revež, popolnoma brez posluha – po ukazu glasbenega učitelja prepeva, družina, ki bi si tako rada in z užitkom mašila ušesa, pa ga opogumljajoče gleda.

Praktično do konca srednje šole sem vse počitnice preživel pri babici na Dolenjskem. Njena velika kmetija, ki je imela vse, kar si je mestna srajca lahko izmislila, me je navdušila za delo na zemlji. Še posebej, ker sem lahko delal, ni pa mi bilo treba. Babica me je naučila žvižgati in prepevati stare ljudske pesmi. Molila je zame, ker jaz nisem znal. Želela si je dočakati devetdeset let. Tistemu, ki se mu je v molitvi iskreno priporočala, sem zelo zameril, ker jo je povabil k sebi že kar na predvečer jubilejnega rojstnega dne.

Nekam naravno je bilo, da so me v gimnaziji postavili za urednika šolskega časopisa. Zdelo se mi je, da položaj zaslužim, saj sem bil dokazano pameten, in ker sem bil v to prepričan, sem si tudi upal. Po hitrem postopku smo od dela izločili učitelje. Ni nujno, da bi se vse končalo v cvetju, če ne bi dobili nagrade za najboljši srednješolski časopis. Potem sem odšel na Ekonomsko fakulteto v Ljubljani. Tam sem za prvi izpit, za katerega sem bil prepričan, da bom od petih možnih dobil dvajset točk, dobil rahitično dvojko. Udarec je bil grenko in učinkovito zdravilo za urejanje več-

vrednostnih kompleksov. Sam študij ekonomije mi je postajal všeč, očarala sta me dialektični materializem in delovna teorija vrednosti. Znanja iz knjig so me seveda nujno pripeljala do opažanja drugačne stvarnosti. Študentje smo se lotili obdelovanja družbe iz (ultra) levih pozicij. Rokovanje z besedo mi je bilo blizu in brez odvečnega oklevanja sem zadihal s satiričnimi pljuči.

Največ sem sodeloval pri *Mladini*, *Tribuni* in pri *Pavlihi*. *Pavliha* je imel podnaslov »časopis za pametne Slovence«, zato ni čudno, da je bil obsojen na dokaj hiter propad. V tistem času sem spoznal Branka Šomna, ki mi je svetoval pri pisanju. Bil je nenavaden za slovenske razmere; veselil se je dobrih stvari in to neverjetno lastnost prenesel tudi name.

Iz tega obdobja – sedemdeseta leta prejšnjega stoletja – imam nekaj nagrad: nagrado za najboljši tekst, v enem letu objavljen v *Pavlihi*, nagrado za črtico na razpisu *Naših razgledov* (v svojih spominih jo je omenil tudi Stane Kavčič), drugo nagrado jugoslovanskega natečaja za satiro v Beogradu (predsednik žirije je bil Branko Ćopić, član pa med drugimi tudi Meša Selimović); moje *Basni* je za delo, vredno Prešernove nagrade, razglasil Bojan Štih... To obdobje sem zaključil s knjigami humoresk *Nova zgodovina* (moja prva, urednik Ivan Potrč), knjigo satir *Razkošje v glavi* (skupaj z Matetom Dolencem), humoreskami PPP (skupaj s Paplerjem in Petanom) ter knjigo *Basni* (Cankarjeva založba).

Fakulteto sem končal kot urednik *Mladine*. Moral bi v vojsko, a so me na naboru izvrgli zaradi kroničnega vnetja ledvičnih čašic. To mi je na ponovnem pregledu po znamenitem Titovem pismu v vojaški bolnici potrdil tudi tamkajšnji kontrolni izvid, ki mi je še obogatil življenjske izkušnje, ko so mi v vojaško knjižico udarili žig nesposoben! – Major, navidez sem ga prav tako poznal iz

rodnega Šentvida, me je – šklepetajočega v spodnjicah pred njim – iskreno opsoval, kričal name, da oni že vedo, da sem Tribunaš, buržuj, ki misli, da je vojska samo za otroke delavcev in kmetov. Bil sem tako presenečen in pretresen, da sem popolno šokiranost zakril z vzvišenim molkom in odšel. Nekaj časa sem se spraševal, kdo so tisti, ki vse vedo o meni, a čez čas sem pozabil.

S tem, da naj bi bil Tribunaš, sem se srečal še enkrat v življenju. Bilo mi je triintrideset let. Ukvarjal sem se z založništvom, po številnih deželah sveta sem s težkimi kovčki knjig soustvarjal mednarodne vezi in uničeval svojo hrbtenico. Samoupravni in partijski organi slavne Mladinske knjige so odločili, naj postanem glavni direktor, saj sem v celoti izpolnjeval vse stroge (strokovne) pogoje. K sebi me je poklical partijski šef Ljubljane, tovariš Vinko Hafner, in mi brez oklevanja prepovedal kandidaturo. Če jo bom sprejel, mi je mirno povedal, bo vojna. Slabo se bo končalo zame in za Mladinsko knjigo. Tej volji slovenskega naroda, izraženi skozi najvitalnejši organ predstavnika delavske avantgarde glavnega mesta, se ni kazalo upirati. Takrat se je rodil prezir, ki ga do tega osebk in nekaterih njegovih kompanjonov čutim po malem še danes.

Novo rojstvo mi je ponudil Valter Samide, urednik *Pionirskega lista*. Predlagal mi je, da napišem zgodbo v nadaljevanjih, ki bi tekla vse leto. Tako sta nastali *Velika pustolovščina* in *Odprava zelenega zmaja*. Kot časopisni pisec in ustvarjalec humoresk nisem bil prepričan, da bom zdržal ob pisalnem stroju za daljši tekst. Izšlo se je dobro: bralci in urednik so bili zadovoljni in ob tako splošnem navdušenju sem se moral strinjati tudi sam. Besedilo je bilo prvo, ki ga je ilustriral Marjan Manček. Vse, ki bi me morda kdaj želeli zabrisati iz slovenske kulturne zgodovine, opozarjam, da sem takorekoč mati ilustratorja

Marjana Mančka in kot tak nedvomno upravičen do spominske parcele na pokopališču pomembnih in nepogrešljivih. Tudi knjiga, ki je kasneje izšla, je bila uspeh, posneli so TV nadaljevanko. Nisem se mogel ustaviti, pa so nastali *Priročnik za klatenje*, *Bojni zapiski mestnega mulca*, *Geniji v kratkih hlačah*, *Geniji v dolgih hlačah*, in sem ter tja še kaj. Skupaj se je nabralo okrog 25 knjig. Levstikovo nagrado so mi sprva hoteli dati že kar za *Odpravo zelenega zmaja*, a so si k sreči premislili in počakali do *Genijev v kratkih hlačah*. Knjiga je doživela več izdaj, pa slovaško, poljsko in srbsko izdajo ... kasneje tudi TV nadaljevanko po njenih motivih.

V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja sem se zaradi različnih razlogov znašel na cesti in sam, pa sem se spustil v novi domači svet svežega kapitalizma. Ker sem človek stare šole, človek, ki na besedo nekaj da, sem družino med novocvetočimi poslovnimi možnostmi po hitrem postopku spravil na rob katastrofe. Zato se po prstih in za začetek bolj neopazno skušam zriniti nazaj na literarno sceno. Kesam se, da sem jo z mislimi na obilje poslovnih pečenih pišk neoprezno in prehitro zapustil. Ko boste kot cvet slovenske literarne znanosti morda kdaj v trenutkih negotovosti hoteli storiti kaj slabega, se spomnite vsaj mojih nepreiskrbljenih otrok in zadevo še enkrat premislite.

* * *

S tem smo poglavje o socialno ekonomskih okoliščinah dosedanjega ustvarjanja mladinskega pisatelja Slavka Pregla srečno zaključili.

Če naj zdaj malce ležem še na literarno kritiško posteljo, bi vam, preden se lotite brskanja po mojih drugih organih, nastavil naslednje tri slastne zalogaje. Njihov namen je, da vam zameglijo pogled in da pozabite, kakšna strupena vprašanja ste na predvečer našega srečanja naklepali. Kar takoj se vam

opravičujem. To, o čemer razpredam, bo precej enostavno. Pri najboljši volji nisem sposoben razvijati teorij, ki jih nihče, z menoj vred in na čelu, ne bi razumel. Roko na srce, v bistvu me je bilo današnjega srečanja strah zaradi dveh razlogov.

Najprej – predmet naše obravnave opazujem že več kot pol stoletja, pa mi še danes marsikaj v zvezi z njim ni jasno. Govoriti drugim o tem, česar še sam ne poznaš, pa sodi drugam in ne v šolsko predavalnico. Zato se niti ne čudim preveč, da se jaz resno trudim s pojasnjevanjem, vi pa se najbrž prikrito hihitate.

In potem – sodeloval sem že na nekaterih pogovorih o mladinski literaturi. Tehtni referati, ki so povzročili, da sem z zgubljenim pogledom blodil po stropu, so me vsakič znova prepričali, da je to tema, ki ji nikoli ne bom dorasel. Samo eno pojasnilo je, zakaj sem se tokrat spustil v to nevarno pustolovščino. Zaradi žensk so se v zgodovini odvijale vojne. Zaradi zapeljivega ženskega povabila sem se lotil govorjenja o Slavku Preglu, ne da bi vse skupaj še enkrat premislil.

* * *

Rad bi nekaj povedal o svojem jeziku. Intimno sem ves čas prepričan, da grem pogosto precej zadržan na cesto in da v svoje zgodbe spuščam besede skozi precej goste zapornice. Skratka, novim, nepočesanim izrazom ne dam kar takoj priložnosti, da se klatijo po mojih zgodbah. Morajo jim že rahlo poganjati brki, iz njih mora že dehteti nekajkratno tuširanje in njihova pojava ne sme povzročati bolečin v ušesih. Da je res tako, bi privlekel dokaz iz zgodovine.

Ko so pred davnimi leti na ljubljanski TV na podlagi moje uspešnice *Geniji v kratkih hlačah* pričeli snemati nadaljevanko, so se modri ljudje naše osrednje hiše še posebej zamislili, kakšen jezik naj govorijo junaki. Jaz sem takrat, ne

preveč oddaljen od gimnazije, iskreno mislil, da sem osrednje like dokaj živo pričaral iz svojih izkušenj. To naj bi veljalo tudi za njihov besednjak. Ampak, ustvarjalci serije so se dela lotili znanstveno. Najeli so nekaj let starejšega Dušana Jovanovića, da je skupaj z režiserjem, ki se je mojim letom prav tako bližal s starejšega konca, eno leto študiral jezik mladostnikov na eni ljubljanskih srednjih šol. Serija naj bi bila mladostnikom blizu. Lahko, da je bil študij jezika temeljit, morda so ob tem imeli čas študirati še vse kaj drugega. Sam sem kasneje, ko so nadaljevanko predvajali, težka spoznaval v njej svoje vsebine; dokaj težko bi me tudi kdo prepričal, da je bil jezik junakov blizu srednješolcem. Osrednja ustanova mi je tako z dejanji dokazala, da pri svojem pisanju ne pretiravam s sodobnim jezikom, kar so mi sicer pred časom, še posebej pri *Odpravi zelenega zmaja*, očitali nekateri učitelji. Roko na srce – jaz se s svojim jezikom počutim dobro. Pristrčno dovoljujem komurkoli, ki se mu ljubi ali ima veselje, da se na to temo po mili volji prepira s komerkoli, ki se mu tudi ljubi ali ima veselje.

Rad bi se na kratko lotil svojega sloga. Ko sem pred dobrega četrta stoletja prejel Levstikovo nagrado za že omenjene *Genije v kratkih hlačah*, sem se po svečanem stresanju rok utapljal v samoljubnih mislih ter se na priložnostni zakuski basal s slaščicami. Približal se mi je Janez Menart, član žirije, in mi ljubeznivo skritiziral moj slog. Pojasnil mi je, da pišem prehitro, preveč naravnost, da zgodbo pripovedujem brez potrebnih ovinkov in zavlačevanja. Iskreno sem bil vesel, da je to povedal meni in ne žiriji pred sprejemom odločitve. Šel sem vase in skušal srcu dopovedati stališča uglednega kolega. Ne glede na to, da sem se res iskreno trudil, mi prepričevanje še do danes ni preveč uspelo. V mojem opusu ni debelih knjig. Verjetno

se bodo začele takrat, ko ne bom imel ničesar povedati. Na tem mestu naj dodam, da v svoji družini niti s tankimi knjigami nimam uspeha. Moja mlajša dva sinova v osnovni šoli javno in s prisrčnim posmehom navajajo kot izrazit primer mulcev, ki ne marajo brati.

Rad bi zaključil s stavki o vsebini svojih del. Niso mi blizu domišljajske zgodbe. Ukvarjam se s tistim, kar se godi vsak dan. V vseh likih in v vseh dogodkih ali od blizu ali izza oddaljenih vogalov po malem dihajo moje osebne izkušnje. Nekoč me je meni sicer ljuba pesnica grdo okarala, da so moje zgodbe slavospev mestnemu življenju, asfaltu in stolpnicam, da mulariji ne privoščim zelene narave, sončnih planjav in škrjančkov na modrem nebu. S tem v zvezi gre za nesporazum: mulariji privoščim prav vse lepo in dobro tega sveta. Ne privoščim ji le, da bi se počutila slabo, ker živi v mestih. Še kakšnih drugih slabih stvari ji tudi ne privoščim. Zato ji skušam v oči natresti kar največ humorja v prahu. Ta prah, začuda, bistri pogled na poseben

način. Grde stvari so videti lepše, brezizhodni hodniki nenadoma dobijo vrata, lepe stvari so videti še lepše.

S tem bi literarno teorijo zaključil.

* * *

Zdajle, ob koncu, bi priznal, da sem se ukvarjal s še eno verzijo tega predavanja. Bilo bi krajše. Točneje, šlo bi na en sam majhen listek. Na njem bi pisalo: Zaradi bolezni predavatelja predavanje odpade.

Ampak potem sem si rekel, da bi kaj takega najbrž povzročilo iskreno zardevanje pobudnice tega srečanja. Ker sem v hudih škripcih, kadar ženske zardevajo, zato sem od te možnosti panično pobegnil v besedičenje, ki ste mu bili pravkar priča.

Profesorice, ki zardevajo, so najbrž ljubke. Ampak, profesorice so resne gospe in njihovo dostojanstvo je na vse pretege treba ohranjati. S skromnim prispevkom to počnem tudi jaz.

Slavko Pregl

ODMEVI NA DOGODKE

večernica* ZA LETO 2002

23. oktobra 2003 je bila v prostorih časopisne hiše Večer v Mariboru zadnja seja članov žirije za letošnjo večernico, **nagrado za najboljše slovensko izvirno mladinsko delo, izdano v preteklem letu**. Od leta 1997 jo podeljuje Časopisno-založniška hiša Večer. Po seji je bila tiskovna konferenca, na kateri so razglasili nagrajenca. Žirija v sestavi: dr. Marjana Kobe (predstavnica podjetja Franc-Franc), Darja Lavrenčič (predstavnica Zveze bibliotekarskih društev Slovenije in Slovenske sekcije IBBY), Slavko Pregl (predstavnik Društva slovenskih pisateljev in predsednik žirije), Petra Vidali (predstavnica ČZP Večer) in Darka Tancer-Kajnih (predstavnica revije *Otrok in knjiga*) je s tajnim glasovanjem dodelila večernico pisateljici **Marjani Moškrič** za roman **LEDENE MAGNOLIJE**.

Za nagrado se je potegovalo 97 del, bera je bila doslej rekordna. Žirija je po ustaljenih pravilih v predzadnjem krogu (16.9.) izbrala pet enakovrednih finalistov. To so bili:

Jana Bauer: *IZGINJEVALEC ČAROVNIC* (Vodnikova založba)

Miroslav Košuta: *NJUNE ZGODBE* (Založba Mladika)

Vinko Möderndorfer: *MUC LANGUS & ČAROVNIČKA GAJKA* (Založba Mladika)

Marjana Moškrič: *LEDENE MAGNOLIJE* (Cankarjeva založba)

Dim Zupan: *TRNOVSKA MAFIJA: V TRETJE GRE RADO* (Prešernova družba)

Nagrada je bila slovesno podeljena 7. novembra zvečer na tradicionalnem srečanju slovenskih mladinskih pisateljev OKO BESEDE v Murski Soboti. Podelitev je tokrat obogatila še monodrama *Ledena magnolija*, ki je nastala po besedilni podlagi nagrajene knjige. Besedilo je priredila Špela Stres, ki je monodramo tudi zrežirala, lik Lucije je upodobila Vanja Plut (obe sta študentki AGRFT), producent je bil Zdravko Duša.

Dosedanji dobitniki večernice so: Tone Pavček: *Majnice – fulaste pesmi* (za leto 1996), Desa Muck: *Lažniva Suzi* (za leto 1997), Janja Vidmar: *Princeska z napako* (za leto 1998), Polonca Kovač: *Kaja in njena družina* (za leto 1999), Feri Lainšček: *Mislisce* (za leto 2000) in Matjaž Pikalo: *Luža* (za leto 2001).

Utemeljitev 7. večernice

Marjana Moškrič: *Ledene magnolije*, Cankarjeva založba, zbirka Najst, 2002

Ledene Magnolije Marjane Moškrič so roman o aktualni temi – radikalno in celostno tematizirajo spolno

nasilje v družini. Vendar se v literarni trend angažiranega socialnega realizma ne vpisujejo površno in enoznačno. Pri-povedni svet Marjane Moškrič oziroma njene prvoosebne junakinje je subtilen in do skrajnosti iskren, kar *Ledene magnolije* obvaruje pred možnostjo preenostavne sporočilnosti in moraliziranja. Že izbira prvoosebne naracije in uspešna izpeljava le-te govori o prepričljivi pisavi: prvoosebnost omogoča najmočnejši čustveni naboj in prav tako neposreden, celo zaupen stik z bralcem, toda samo spretni pripovedniki se znajo

tudi izogniti pastem, ki jih skriva prevelika bližina.

Slog pripovedi je izčiščen in ves čas dosleden. Krčevita, boleča zgodba je povedana v krčevitem, eliptičnem jeziku, ki prehaja na pravih mestih že v nekakšno poetično zaklinjanje. Jezik je socialno realističen, vendar je uporaba nizkih registrov funkcijsko utemeljena in posredovana s pravo mero.

Ni mogoče spregledati, da se temna mora glavne osebe razveže v slutnjo svetlejše zarje, nenazadnje posebna svetloba prežarja vso knjigo.

VSI OTROCI NE RASTEJO V PRAVLJIČNEM SVETU



Janja Vidmar, ki je dobila večernico leta 1999 za delo Princeska z napako, je s to knjigo odstrla problem begunstva. Vi z Lednimi magnolijami razkrivate spolno zlorabo – zakaj ste se lotili ravno te teme?

»Po Čadavcu, mojem prvem in dokaj uspešnem delu, sem se spraševala, če sem sposobna napisati še kakšen mladinski tekst. Ja, hotela sem napisati berljiv mladinski roman s socialno tematiko, oster in obenem čustven. Ampak o čem? Radovedno sem se ozirala naokrog in iz vseh mogočih strani (časopisnih člankov, novic) sem se vedno znova srečevala s spolno zlorabo. Na nek način me je znerviralo in jezilo, samo suha poročila in konec. Začela sem se spraševati, kaj se s temi bitji dogaja potem in tudi to, kako in zakaj in s kakšno pravico začne nekdo kar posegati v življenje drugega človeka in celo v življenje otroka, ki si ne more pomagati ... Tako so nastale Ledene magnolije, knjiga, ki pripoveduje o odraščanju, pa ne o povprečnem, normalnem, to je zgodba o nasilno prekinjenemu otroštvu. Gre za moteno odraščanje, moteno mladost deklice, ki se išče, pobira, zapira vase, molči ...«

Temelji knjiga morda na resničnih dogodkih? Ker je pisana prvoosebno, se bere izjemno doživeto.

»To me večkrat vprašajo. Nekateri so celo prepričani, da je to moja osebna izkušnja. Ni ne moja, ne zgodba, ki bi jo poznala. Vse sem si izmislila. Zakaj v prvi osebi? Še sama ne vem. Morda zato, da sem se lažje poistovetila z junakinjo, ali pa tudi ne, ker sem obenem tudi njena mama, Neža, oče, psiholog ..., saj sem vendarle odrasla.«

V mnogih idealnih, zglednih, dobro situiranih (in drugih) družinah, kjer je navzven vse krasno, kakor ste napisali, se na žalost res dogajajo hude reči, zaradi katerih ljudje trpijo. Tudi vi vzporedno z Lucijino zgodbo predstavljate zgodbo Neže, do katere je mož od vsega začetka nasilen.

»Znotraj družin se lahko dogaja karkoli, saj ne vemo, kaj se skriva za zidovi. In ljudje smo res kot ene kante – zapiramo, zapiramo, skrivamo ..., dokler enkrat ne udari ven.«

Se vam zdi prav, da tudi literatura opozarja na nasilje, ki ga doživljajo nekateri? Če spet omenim Princesko z napako – ko je bila nominirana za večernico, so jo nekateri slabšalno označevali za populistično, trendovsko, letos pa so o njej učenci razmišljali na Cankarjevem tekmovanju iz slovenskega jezika.

»Doylejev roman Ženska, ki se je zaletela v vrata, je krasen, pa prav tako razkriva nasilje v družini. Tudi jaz sem se našla tukaj. Na svetu je polno vsega, dobrega in slabega, lepega in grdega ... Zakaj tudi v knjigah ne bi bilo tako? Zdi se mi prav, da literatura odstira tudi take teme. Vsi otroci ne rastejo v pravljicnem svetu in meni se sploh ne zdi tako lahko biti otrok. Odraščanje je naporno. Ostati večer otrok je krasno, a le če si Pika Nogavička ali pa Peter Pan; navadni ljudje moramo odrasti. Vemo pa, da tudi to ni čisto res, ker vsi nosimo v sebi otroka, kakršenkoli že je. In vemo, kaj pomeni,

če je ta nesrečen, prizadet in ne vem še kaj ... Pri vsem skupaj se mi zdi najvažnejše to, da je tekst dobro napisan, ne glede na to, komu je namenjen. Je že tak, ta svet. Nekateri stvari so krute in žalostne, ampak se res dogajajo in zato nam še ni treba skrivati knjig.«

Ledene magnolije so izšle v zbirki Najst Cankarjeve založbe, kjer je izšla tudi pretresljiva knjiga Andreja Makuca Oči, lani nominirana za večernico.

»Komu pa naj bi ponudila Magnolije, kakršne so, kot Zdravku Duši za njegovo zbirko Najst? Imela sem srečo. Zbirki sledim že od njenih začetkov in sem njena občudovalka, prinesla je nekaj novega in drugačnega v naš prostor, saj briše meje med mladinsko in odraslo književnostjo. Tu se lahko najdemo vsi, stari in mladi.«

Dogodke v knjigi popisujete zelo življenjsko. Ne glede na moro, ki jo doživlja Lucija, so v tekstu vendarle tudi svetli trenutki, povezani s prijateljstvom, toplino, ljubeznijo ... Prizori ob reki, recimo, so zelo poetični, nežni.

»Ja, v knjigi je tudi dosti prijateljstva, poezije in ljubezni. Konec koncev zmaga dobro nad zlom in vse je, kot je prav. Pa je res?«

Ste prvo spolno izkušnjo Mije, ki je zelo pozitivna, vključili v pripoved za neke vrste uravnoteženje negativni izkušnji Lucije?

»Recimo. Lucijina zgodba je ena, zgodbe drugih deklet so drugačne. Miji gre kar dobro, pa tudi Pika se srečno zaljubi ... Pravzaprav sem v knjigo natakčila veliko vsega.«

Pripoved ima kljub temu dobro izdelan dramaturški lok in je vzbudila tudi pozornost gledališnikov, saj so v Škucu postavili na oder uprizoritev Ledena magnolija.

»Vesela sem bila, ko me je urednik poklical in rekel, da bodo študentke AGRFT postavile roman na oder. A ni to fino, sem si rekla, da grem v Škuc na premiero monodrame, ki so jo po motivih mojega teksta naredili mladi ljudje, čisto druga generacija? Blazno hitro je šlo. Kaj naj rečem? Všeč mi je bilo. Igralka Vanja Plut je zelo dobra, me je kar ganila.«

Knjiga je zanimiva tudi po slovnični plati. Nekateri stavki so brez glagola ali samostalnika, vključen je sleng ... Vam je znano, kakšna je njena pot v knjižnicah, knjigarnah, je veliko zanimanja zanjo?

»Z jezikom sem se kar trudila, povsod naokrog lovila besede, oklevala pri nekaterih, še posebej pri kletvici, ki se skozi knjigo kar naprej ponavlja, to je ta 'Spizdi Nik!' in je v primerjavi s tem,

kar se Luciji dogaja, samo nedolžna in nebogljena beseda, je krik na pomoč, ki se sčasoma prelije v ljubim te ... Glede povpraševanja po mojih knjigah? Kaj pa vem. Se mi zdi, da je še kar.«

Ste Ledene magnolije dolgo pisali? Berejo se v enem zamahu, tudi napisane so najbrž bile tako?

»Ja, to lahko rečem zdaj, po vsem času, ki je minil, takrat pa je bilo zelo intenzivno, me je utrudilo.«

Boste po delih za otroke oziroma mladostnike namenili kaj odraslim bralcem?

»Kaj pa vem! Se pa vedno bolj bližam odraslim, kaj?«

Pogovarjala se je Nataša Jenuš

*(Intervju je bil objavljen
v Večeru 18. 10. 2003)*

BITI ČLAN ŽIRIJE ali kako se pečeš na številnih rahlih ognjih

Samo malo prozornega prilizovanja je bilo treba in že sem se strinjal, da bom član žirije za podelitev nagrade za najboljše slovensko besedilo, namenjeno mladim bralcem. Najprej me je seveda zelo veselilo, da bom, ne da bi me kakorkoli stalo, predse dobil kup knjig, celoletno produkcijo stanovskih kolegov. Za razliko od drugih pisateljev, ki predvsem radi pišejo, sem postal del družine, ki bo zanesljivo tudi brala, še več, prebrala vse, kar je v tem letu izšlo na obravnavanem področju. V meni je že dolgo tlela ihtava iskra, da bi domačemu, nadvse pametnemu svetu v brk zabrusil kup odločnih stavkov.

Ko bi bral utemeljitev svojih odločitev, bi namreč rad izprašil vest vsem tistim, ki so jih polna usta literature,

obenem pa ne najdejo besed za knjige, po katerih največji del slovenskega bralstva najraje posega; ti modreci dajejo vtis, da pisatelji, ko so majhni, pišejo za otroke, ko pa končno odrastejo, vsaj v glavi, se razume, se potem smejo spustiti na vzvišena polja pravega ustvarjanja. Za odrasle, se razume.

Ko sem se komaj dobro začel ogrevati, sem izvedel, da je Ministrstvo za kulturo letos zavrnilo vlogo za sofinanciranje slovenske sekcije IBBY. IBBY je mednarodna organizacija, ki se ukvarja s knjigami za otroke in njihovimi avtorji. Če se spominjate: leta 1997 je pesnik Boris A. Novak napisal poslanico ob dnevu mladinske literature, ilustriral jo je slikar Matjaž Schmidt. Sporočilo (plakat) so objavili v 65 deželah sveta,

članicah IBBY, prevedeno je bilo v desetine tujih jezikov. Slovenska ustvarjalca za otroke (France Bevk in Ela Peroci) sta že leta 1968 in 1970 spregovorila vsem otrokom sveta. Omenjeni trije so s svojimi besedami pripovedovali tudi o svoji domovini. Če bi moj napuh lahko spregovoril, bi kričal o slavi, ki je doletela Slovenijo. No, za delo tistih, ki so to pripravili, Slovenija nima denarja, nima nekaj stotisoč tolarjev. Imela je nekaj milijonov, s katerimi je omogočila, kot mi je povedalo več žalostnih mož besede, da je nekaj nadvse veselih slovenskih odraslih pesnikov lani na knjižnem sejmu v Frankfurtu v angleščini spregovorilo o svojem delu nekaj nadvse veselim odraslim pesnikom iz Slovenije. Naprej: imela je nekaj milijonov za plačilo izbranih Američanov, da so pred časom nagovarjali druge izbrane Američane, naj Slovenijo sprejmejo v NATO. Kot mi je povedalo nekaj tretjih izbranih Američanov, se drugim Američanom veselo žvižga, kaj mislijo tisti Američani, ki so jih plačevali Slovenci, saj vsi skupaj tako ali tako storijo le to, kar je v njihov prid. Ob vlaganjih v tako zanimive stvari seveda ni čudno, da majhnih denarjev za mali slovenski IBBY zmanjka.

Ko sem pogoltnil to pilulo zmede in znova začel polagoma zbirati paro, me je nadvse razveselil podatek, da v okviru Bienala ilustracije v Bratislavi, ki je po stažu najelitnejša tovrstna prireditev na svetu, letos pripravljajo razstavo naše vrhunske mojstrice, Marije Lucije Stupica. V grlu me stiska, ko se je spominjam, a obenem me tolaži misel, da se je s svojim delom neizbrisno vtisnila ne le v našo, temveč v svetovno zakladnico knjižne ilustracije. No, in velika, od vseh slovenskih potrošnikov elektrike plačana in od države sofinancirana slovenska televizija se je obrnila na malo slovensko sekcijo IBBY, ki celo za slovensko Ministrstvo za kulturo ni

vredna (sofinanciranega) obstoja, naj njeni ekipi plača prenočišče na službeni poti v tujino, v Bratislavo, če želi, da bo o tem prvovrznem kulturnem dogodku za Slovenijo poročala na slovenski televiziji. Zamisel ne zasluži nobenih besed komentarja.

Potem sem se polagoma začel umirjati. Nič ne bom zabruševal v brk odraslim. To nima prav nobenega smisla. Ljudem, ki pri nas odločajo, kot kaže, literatura ne pomeni prav nič, literati dvakrat nič, literati za otroke in mladino pa trikrat nič. Obrniti se je treba na mlado generacijo in jo ustrezno ščuvati za kasneje, ko bo prevzela oblast. Odločil sem se torej, da s svojimi dejanji ne bom spreminjal sveta v celoti, pač pa bom skromno ostal na področju, ki ga poznam.

Ampak seveda, kadar sem sam s seboj, sem poln dvomov.

Zato sem se obrnil na znance v moji ljubljeni deželi Gwabziliji. Pozanimal sem se, na kakšne težave pri njih nalleti žirija, ki se ukvarja z mladinsko literaturo.

Najprej so mi s stišanim glasom namignili, da imajo pri njih založbe z nadvse pametnimi uredniki, ki so največji, najboljši in o vseh stvareh največ vedo. Natančno še posebej vedo, kaj je prav, in drugače sploh ne more biti. V tisočih cvetov so pravi tisti, ki jih zalivajo oni. Zato bi v Gwabziliji znala imeti žirija, ki bi mislila drugače, kot mislijo uredniki, kakšne težave. No, ne neposrednih težav, ampak začelo bi se širiti lahko neugodje ob razpravljanjih o duševnem zdravju žirije, o praznini – zna steči beseda –, ki se je zgostila tja, kamor se pri žirantih navzgor nadaljuje vrat. In seveda člani žirije nekoč niso več člani žirije, veliki uredniki pa so praviloma še zmeraj veliki uredniki, in zelo dober spomin imajo.

Hja, sem si rekel, v moji ljubljeni deželi Gwabziliji so ljudje zagamani, nimajo smisla za širino, niso odprti,

niso strpni do drugačnih pogledov, ne veselijo se dobrih stvari, če pridejo od tam, od koder jih oni ne pričakujejo. Ampak, to je pač njihova zadrega. Pri nas, kje pa!, pri nas vsi po vrsti navdušeno vzklikamo in rajamo ob mojstrovinah in se jih veselimo... ne, ne, pri nas ni ljubosumja in prestižnega napuha, tako kot v Gwabziliji.

Potem, so mi še bolj prikrito šepnili, imata v Gwabziliji težave sever in jug dežele; če se nekaj zgodi na enem koncu, se bodo ljudje z drugega konca delali, kot da tega ni. Kar pride na jug s severa, je zanič in niti omembe ni vredno, česar se veselijo na jugu, v očeh severa zasluži prezir in kar najhitrejšo pozabo.

Ma, kje, sem pomislil, Gwabzilija bo zmeraj ostala Gwabzilija, a pri nas sreča prekipeva, ne glede na to, od kod prihaja njen vir. Pri nas vsakršnim laureatom iskreno vzklika cela dežela. Da bi Kranjcem zavidali Štajerci, da Dolenjci ne bi ljubili Primorcev?!

Pomirjen in vesel sem šel spat. Ampak ponoči me je tlačila mora in zbudil sem se tako poln dvomov, kot še nikoli. In takoj sem se spomnil pregovora – od katerega sem se sicer takoj z gnusom odvrnil (a vseeno!) – da je jutro pametnejše od večera. V hipu sem se znova začel umirjati in si rekel: Nak, tudi s temi razmišljanji se ne bomo ukvarjali, nikomur ne bomo ničesar dokazovali. Lepo se bom zabubil v knjige, ostal bom med prijatelji, saj nam samim pa ja gre le za to, da delamo dobre stvari, se jih veselimo, si tovariško segamo v roke, enkrat enemu in drugič drugemu, kakor so nam pač muze naklonjene in navdih prijazno obilen.

Skoraj vriskoma sem se vrgel na knjige.

Sem ter tja sem se hahljal, sem ter tja sem dremal, sem ter tja sem srečeval stare preoblečene knjižne znance, sem ter tja sem srečeval berljive kreativne

modele, sem ter tja me je popadla zavist in sem ter tja sem obupaval. Sejal sem in prebiral ... Včasih sem se z zanimanjem zahihital, ko sem v besedilu začutil natančen recept, uporabljan na splošno, kako morajo teči besede. Potem sem nervozno grizel brk, kjer je pisec prozorno sledil navodilom, katero tematiko mora pozorno obdelati. Včasih mi je v duši zatrepetal, ko sem pri piscu, ki je v enem letu objavil kar nekaj knjig, začutil, da so ga v intenzivno delo silili nizki honorarji in manj ustvarjalna sla. In kdaj pa kdaj sem začudeno sledil kolegici, ki je spomine na mlada leta zavijala v nespreten celofan današnjega dne. A vendar, vseskozi me je prevevalo veselje ob obilju vsega, kar se je nabralo čez leto in vznemirjeno sem si beležil presežke.

Potem sem na cesti naletel na kolega pisatelja; zavila sva na kavo, popljuvala oblast, potarnala nad življenjem, hvalila drug drugega in sklenila, bilo je pač poletje, svoji družini zvabiti na skupen piknik. On ima vikend, jaz pa ne, zato smo se dobili pri njem. Ženi sta se razumeli, otroci so se razumeli, midva sva moževala.

Globoko v noč so sijali žarometi avtomobila, ko sem se peljal domov.

»O, hudiča!« mi je nenadoma ušlo, »jaz sem vendar član žirije!«

Če bo kolega dobil nagrado, me bo srenja, ki dodobra pozna vsakršno družabno življenje, poznavalsko in bridko ocenila:

»Glej, glej, pa tako pošten je bil videti! Za prgišče mletega mesa na žaru se je prodal!«

Stiskal sem volan, da me ne bi podrla nova misel, ki me je treščila v čelo.

»Kaj pa,« sem zastokal, »če ne dobi nagrade? Še huje bo!«

Kar videl sem ga in slišal.

»Baraba!« bo tolkel s pestjo po mizi. »Moje vino je pil in mojo hrano je goltal. Sedaj pa takole pometa z menoj in hvali druge!«

Globoko sem sopal in se tolažil, da smo ljudje pametni, razumni, pošteni, dobri in strpni. Vsaj do mene, ki sem v žiriji, bodo zagotovo, sem si rekel.

Potem sem na poti v službo trčil v kolegico pisateljico. Zavila sva na kavo, popljuvala urednike, potarnala nad življenjem, hvalila drug drugega in potem vedro odšla skupaj po glavni ulici. V množici sva z nasmehom pozdravila nekaj znancev v daljavi.

V pisarni sem se zgrudil.

»O, hudiča!« mi je planilo z jezika, »jaz sem vendar član žirije!«

Če bo kolegica dobila nagrado, bo srenja otožno in hudobno rekla:

»Glej, glej, pa tako pohleven je bil videti! Ja, no, moška kriza srednjih let..., pa ona, kdo bi si mislil..., kaj vse je pripravljena storiti...«

Globoko sem sopal in se tolažil. Ljudje smo pametni, pošteni, dobri in strpni. Včasih nam malo spodsne in obrekujemo. Ampak mene, ki sem v žiriji, saj me vendar, no, ja, vsi poznajo, bodo seveda ubranili pred govoricami.

Pekel sem se na številnih majhnih ognjih, ki so mi jih kurili v glavi, a iz plamenov in žerjavice sem vseeno prilezel cel.

Bral sem naprej in se nekajkrat družil s kolegicami iz žirije. Sprva sem bil seveda negotov; nisem vedel, kaj bodo štiri strokovnjakinje za literaturo počele z menoj, laikom, ki jo le pišem in berem. Takoj so galantno in nadvse ljubeznivo zvrnile name predsedniške dolžnosti; za hip sem utonil v sanjarjenje o predsedniški slavi in časteh in zato pozabil, da je po izvolitvi v načelu treba tudi kaj pokazati. Ko me je v črevesju rahlo začrvičilo, je bilo že prepozno. Ampak, kolegice so bile uvidevne z menoj, z znanjem in milino so prijazno spregledovale spodrsaljaje, ki sem jih stresal in me blago pohvaljale, če sem povedal kaj boljšega. Učil sem se in sčasoma postal ustvarjalen člen precej dobro delujočega

telesa. Zagreto smo debatirali o besedilih, nato pohlevno brodili skozi pravilnik in končno skupaj sprejeli sklepe, kot jih poznate. In sedaj tako rekoč gol in nebogljen stojim pred vami, z najlepšim namenom, da dvignem pogled in se vam zazrem v oči.

Veliko prekratkih dni in veliko neprepanih noči sem pilil govor, ki vam ga zdaj namenjam.

Spoštovane prijateljice, dragi prijatelji, kolegice in kolegi: saj razumete. Nekdo pač mora biti član žirije. Nekdo pač mora reči: tole je po mojem mnenju najboljše. Nekdo pač mora reči bobu bob. Ob številnih možnih stališčih sem se jaz odločil pač za tegale, po mojih kriterijih so stvari pač take. Kdo drug, kdaj drugič in kje drugje ima seveda vso pravico misliti drugače. Na tem mestu in zdaj pa jaz mislim tako, kot sem objavil. Kadar vas bo najbolj imelo, da bi žirijo zlasali, oklofutali, javno oblatili, brcnili v rit in nadvse duhovito smešili, se spomnite: tudi jaz sem bil/a član/ica žirije, tudi mene nekoč nekaj takega čaka. In boste morda manj hoteli koga lasati, klofutati, javno blatiti, brcati v rit in nadvse duhovito smešiti. Morda pa se vam bo zahotelo v naslednjem letu še z več veselja vih-teti svoje pero in možgane zato, da bi bili razlog za veselje mladim bralcem, svojim prijateljem in za zavist tistim, ki z nosom ne sežejo čez prag svojega majhnega sveta. In letos si dajte duška v veselju ob tem, kar je dobrega uspelo vašim prijateljem.

Življenje je prekratko za mržnjo. In če je že kaj premoremo, jo stresimo na tiste tam zunaj, izven nas, ki nam in našim bralcem po nemarnem grenijo življenje. Ne bom jih našteval; preveč jih je in vsakdo od nas ve za koga med njimi še posebej. Mi, prijatelji, pa se veselimo za naš praznik. Vrzimo čepice v zrak, pohvalimo dobre knjige in vedro nazdravljajmo tistim, ki so letos

korak pred nami. Za danes, za ta večer, za Večernico, in za vse leto, smo izbrali novega kralja. Naj živi novi kralj, ki je na mojo srečo kraljica!

Draga Marjana Moškrič, spoštljivo ti čestitam in prisrčno ti stresam desnico! Tvoje Ledene magnolije so pretresljiva, otrpla lepota, zapisana zgodba o življenju, ki ga bridkost ne more streti. Zelo si želim, še več, verjamem, da nas boš neko pomlad zasula tudi s pisanim živim cvetjem.

In da boš prihodnje leto, skupaj z nami, veselo vzklikala tistemu, ki bo večernico dobil za Teboj, tako kot smo mnogi veselo vzklikali vsem tistim, ki so jo dobili pred Teboj. Veselimo se dobrih besedil, veselimo se dobrih piscev. To je svetlo sporočilo naše večernice in članov žirije, njenih skromnih služabnikov.

Slavko Pregl

(Prispevek je bil v krajši različici objavljen v Sobotni prilogi Večera, 8. 11. 2003)

IBBY NOVICE

29. KONGRES IBBY

Člani Mednarodne zveze za mladinsko književnost se že intenzivno pripravljamo na 29. svetovni kongres IBBY. Kongres, ki vabi z naslovom: »KNJIGE ZA AFRIKO«, bo od 5. do 9. septembra 2004 v Cape Townu v Južni Afriki.

Nacionalne sekcije smo že pripravile kandidature za IBBY nagrade 2004, za Andersenove nagrade, za častne liste in IBBY-Asahi nagrade za promocijo branja. Nagrade se slavnostno podelijo prav na kongresih.

Slovenska sekcija je za nagrade IBBY Honour List 2004 kandidirala pisatelja Matjaža Pikala za knjigo **Luža** (Prešernova družba, 2001), ilustratorja Zvonka Čoha za ilustracije v knjigi **Kekec in Bedanec** (Mladinska knjiga, 2001) in prevajalca Jakoba J. Kendo za prevod knjige **Vetrna piščal** (Mladinska knjiga, 2003), za nagrado IBBY-Asahi Reading Promotion Award 2004 pa je kandidirala projekt založbe EPTA: KNJIGOBUBE.*

Strokovnjaki na področju mladinske književnosti so že prijavi referate za seminarje in okrogle mize na kongresu. Plenarne referate, ki jih je izbral organizator kongresa, bodo predstavili: prof. Osazee Fayose (Ibadan, Nigerija), prof. Elwyn Jenkins (Pretorija, J Afrika), Teresa Cárdenas (Havana, Kuba), Beverley Naidoo (Združeno kraljestvo) ter prof. Neville Alexander in Carole Bloch (Cape Town, J Afrika). Pomembno me-

sto bo imelo na kongresu pravljíčarstvo, sodelovala bo tudi odlična južnoafriška umetnica Gcina Mhlophe, ki smo jo imeli čast in srečo doživeti že na kongresu v Baslu.

Na kongresu bodo z razstavami predstavljeni kandidati za Andersenove nagrade 2004, kandidati za IBBY-Asahi nagrade 2004 in za častne liste 2004, ki jih bo še posebej predstavila gospa Leena Maissen. Nagrajenci bodo prejeli nagrade na svečanih prireditvah.

Z razstavo se bodo predstavili tudi afriški založniki knjig za otroke in mladino in afriške institucije, ki skrbijo za mlade in spodbujanje branja. Zadnji dan kongresa bo generalna skupščina IBBY in volitve. Posebni termini so predvideni tudi za diskusijo o vlogi IBBY v prihodnosti in za pogovor o reviji *Bookbird*.

Organizatorji kongresa pričakujejo okrog 600 udeležencev, od tega je 200 mest rezerviranih za udeležence iz Afrike. Glavni jezik na kongresu bo angleški, zagotovljen je le prevod v francoščino.

S svojimi prireditvami bodo obogatile kongresni program tudi šole, gledališča in galerije v Cape Townu in okolici.

Prireditelji se močno zavedajo, kako pomemben je ta kongres za J Afriko in Afriko nasploh, saj bo to prvi kongres IBBY na afriških tleh. S privolitvijo v članstvo v častnem odboru so pokazali

* Kandidature so objavljene v 57. številki revije *Otrok in knjiga*.



BIB 2003: Ilustracija nagrajene Iku Dekune in ilustracija Petre Preželj



BIB 2003: Ilustraciji Mojce Cerjak in Maše Kozjek

spoštovanje do kongresa in do IBBY gospa Graça Machel, dr. Frene Ginwala, gospa Nadine Gordimer, gospa Noma-india Mfeketo, prof. Es'kia Mphahlele in prof. Njabulo Ndebele.

Udeležbo na kongresu je treba prijaviti do 30. aprila 2004. Glavni organizator kongresa je gospod Jay Heale.

Informacije o kongresu so dosegljive:
e-mail: sacbf@worldonline.co.za
spletna stran: www.sacbf.org.za
in na sedežu Slovenske sekcije IBBY v Pionirski knjižnici Knjižnice Otona Župančiča Ljubljana (Komenskega 9).

Tanja Pogačar

MEDARODNO PRIZNANJE PISATELJICI JANJI VIDMAR

Na 4. mednarodnem tekmovanju Besede brez meja (Parole senza frontiere), ki je potekalo na južnem Tirolskem, je slovenska pisateljica Janja Vidmar prejela posebno priznanje za svoje mladinsko delo *Sence poletja* (Mladinska knjiga, 2000). Tekmovanje je namenje-

no pospeševanju mladinske literature, v kateri je poudarek na miru, solidarnosti in spoštovanju med ljudmi. Priznanje je bilo podeljeno na prireditvi 20. septembra, ko je potekala tudi okrogla miza na temo Različnost, vzajemnost, multikulturalnost.

OCENE – POROČILA

DVA NOVA PRIROČNIKA O POMENU BRANJA V DIALOGU

Margareta Dolinšek Bubnič: *Beri mi in se pogovarjaj z mano!:* strokovni priročnik z nasveti za kreativno uporabo otroških slikanic. – Ljubljana: Epta 1999, 2. natis 2000.

Nenavadnost in neobičajnost priročnika, ki odrasle ozavešča o nenadomestljivi vlogi slikanice v otrokovem življenju, je v tem, da ga je napisala zdravnica, kar strokovno specifično obarva tudi izhodiščni vidik in njegovo izpeljavo.

Nenavadno in neobičajno je to, da zdravnica opozarja na pomen slikanice za otroka od njegovih zgodnjih mesecev življenja naprej; da zdravnica zagnano spodbuja in strokovno utemeljuje pomen branja in pripovedovanja ob slikanicah kot samoumevno vsakodnevno aktivnost, ki združuje odraslega in otroka; da zdravnica spodbuja pogovore med otrokom (skupino otrok) in odraslim ob skupnem prebiranju/ ogledovanju slikanic – t.i. **branje v dialogu**: torej ne samo »beri mi«, marveč »beri mi, da se bova pogovarjala«. Pri tem avtorica poudarja dvoje: prvič, odprtost dialoga, ko tudi odrasli prisluhne otroku in njegovemu doživljanju likovno-tekstovne vsebine, kakor se kaže ne samo na verbalni, marveč tudi na neverbalni ravni; in drugič, kako važno je, da odrasli slikanico »jemlje resno«: le zavzetost, očaranost odraslega nad slikanico je zagotovilo, da bo nad slikanico navdušen tudi otrok, s katerim odrasli ob knjigi stopa v dialoško interakcijo.

Z vidika avtorice slikanica in skupno branje/ pripovedovanje/ ogledovanje nista edini cilj, marveč sredstvo za ustvarjanje temeljev zdravo razvite otrokove osebnosti. S svojega profesionalnega izhodišča, ki presega zgolj literarno- in estetskovzgojni vidik – čeprav ga kajpak samoumevno vključuje – avtorica ozavešča starše, vzgojitelje in učitelje, zakaj bi slikanica morala imeti nezamenljivo mesto v otrokovem vsakdanjku kot del običajne vsakodneвне komunikacije med otrokom in (njegovimi) odraslimi.

Avtorica je tudi diplomirana specialna pedagoginja za telesno motene otroke. To pomeni, da model dialoškega pristopa k slikanici, ki ga v priročniku nazorno predstavi in prepričljivo utemeljuje, strokovno suvereno širi tudi na otroke s posebnimi potrebami.

Svojo načelno zagnanost za model t.i. branja v dialogu, za katerega želi pridobiti čim več odraslih, avtorica nadgrajuje oz. ponazarja z interpretacijami osmih likovno in tekstovno kakovostnih slikanic. V vsaki od teh pregledno strukturiranih obravnav se sprašuje, kaj je v ospredju pri igri in pogovoru o slikanici, in kaj se ob njej lahko naučimo tudi odrasli skupaj z otroki. V odgovorih opozarja npr. na pomen **gibanja** za otroka in na odkrivanje gibanja v slikanici na tekstovni in likovni ravni; nadalje spomni na otrokovo občutenje **ritma** in na analogno zaznavanje in razbiranje ritma v zgodbi/ pesmi in njeni likovni vizualizaciji; poudarja, da otrok **izžareva čustva**, prav tako jih izžareva slikanica ipd.

Interpretacije osmih slikanic so dragocene ne samo zaradi specifičnega strokovnega izhodišča, marveč tudi zato, ker ob številnih domiselnih predlogih za igro s knjigo in igriv dialog z otrokom (skupino otrok) nenehno opozarjajo na sporočila, ki so lahko še kako relevantna tudi za odraslega, pa bi jih utegnil ta spregledati, ker slikanice kot zvrsti knjige za najmlajše pač »ne jemlje resno«.

Priročnik je napisan zelo berljivo: podprt z obsežno strokovno literaturo ne učinkuje učeno, zato pa poznavalsko in navdušujoče. Preveva ga velika mera empatije, se pravi sposobnosti vživljanja v otroka, in občudovanje slikanice kot posebne kategorije mladinske književnosti.

Lahko vzgojim uspešnega otroka? Margareta Dolinšek Bubnič et al. – Ljubljana: Epta 2003.

Priročnik, ki v ospredje postavlja pomen slikanice in branja v družini, vrtcu, šoli, prinaša prispevke s 3. in 4. republiškega strokovnega srečanja mentorice vzgojno-izobraževalnega programa **Knjigobube**. To je projekt, ki so ga zasnovali v »Centru za izobraževanje in usposabljanje« pri založbi **Epta** in se v povezavi s starši, vrtci, šolami idr. ustanovami za otroke že vrsto let kontinuirano in uspešno uveljavlja po vsej Sloveniji. Gre za inovativen sodoben vzgojno-izobraževalni program za spodbujanje branja, namenjen otrokom od najzgodnejšega predšolskega obdobja naprej. S sloganom **Beri mi in se pogovarjaj z mano – to je najpomembnejših dvajset minut v tvojem dnevu** družni program Knjigobube otroke in njihove odrasle v ustvarjalnem dialogu ob skupnem prebiranju in podoživljanju slikanic. Vrednost daje projektu Knjigobube že njegova dvojna usmerjenost, se pravi

poudarek na **dialogu** med otrokom (skupino otrok) in odraslim ob slikanici (**branje v dialogu**). Predvsem pa je projekt inovativen v tem, da povezuje starše z vzgojitelji in učitelji ter jih domiselno usmerja v njihovem sodelovanju in mentorski funkciji; otroškim udeležencem pa omogoča najraznovrstnejše oblike (so)ustvarjalne igre s slikanicami in njihovimi likovno-tekstovnimi vsebinami. Na ta način gibanje Knjigobube otroke že od najzgodnejše predšolske dobe produktivno uvaja v svet slikanic in branja in hkrati pomaga graditi kakovostno komunikacijo med odraslimi in otroki.

Posebna odlika te dejavnosti Eptinega »Centra za izobraževanje in usposabljanje« je odprtost in hkrati trdna strokovna podprtost s seminarji, republiškimimi posvetovanji in priročniki.

V pričujočem priročniku se vrstijo prispevki širokega tematskega spektra in odprtih vidikov: center obravnave je pri vseh šestih avtorjih **otrok (skupina otrok) v interakciji z odraslim(i)**: in zmerom se potrdi, da glasno branje, pripovedovanje, predvsem pa dvogovor otroka z odraslim ob slikanici učinkovito gradijo kakovostno komunikacijo med odraslimi in otroki v najširšem pomenu te sintagme in ne samo z literarno- in likovnovzgojnega vidika.

S profesionalnim pogledom na to temo se v priročniku zvrstijo ugledni slovenski strokovnjaki s področja psihologije, medicine oz. psihiatrije, specialne pedagogike in literarne vede/didaktike književnosti.

O funkciji slikanice v komunikaciji med otrokom in odraslim pa najtemeljiteje razpravljata dva prispevka. Prvi je razprava zdravnice in specialne pedagoginje Margarete Dolinšek Bubnič **Zakaj ravno knjiga?** V njej avtorica med drugim dokazuje dvoje: prvič, kako odraslim prav knjiga oz. slikanica pomaga povezati svetova naših in otrokovih občutkov v produktivno uglasenost; in,

drugič, kako je **branje v dialogu** kompleksna aktivnost, v kateri sta v obojestransko zadovoljstvo in korist dejavna odrasli in otrok.

Strokovno težo tega prispevka še nadgrajuje literarnovedna razprava strokovnjaka za mladinsko književnost in književno didaktiko dr. Igorja Saksida z naslovom **Slikanice so dragoceno čtivo za odrasle**. Avtorja zanima, kakšna je sporočilna »moč« slikanice za odraslega sprejemnika; sprašuje se o tem, ali se je mogoče »odraslo vesti« do slikanice oz. katera in kako relevantna sporočila lahko slikanice razkrivajo odraslemu bralcu, ki razpolaga z bogatejšo bralno izkušnjo in bolj razvitimi bralnimi strategijami kot otrok.

Na ta zelo važna vprašanja pritrdilno odgovarjajo Saksidove lucidne interpretacije desetih izbranih slikanic. S temi interpretacijami avtor prepričljivo ovrže »samooomejevalni« odnos odraslih do slikanice, ki smo mu tako pogosto priče in ki je posledica nepoznavalskega podcenjevanja te specifične zvrsti knjige.

Priročnik še kako sodi v roke staršev, vzgojiteljev v vrtcih, učiteljev in študentov pedagoških usmeritev, saj bralca prepričljivo ozavešča o dragoce- ni pomoči skrbno izbranih slikanic pri vzpostavljanju partnerskega odnosa med odraslimi in otroki.

Marjana Kobe

MED VZHODOM IN ZAHODOM

Ob (*Ne*)dogovorjeni poroki (2003) Bali- ja Raja lahko med deli, ki jih prištevamo med mladinska, najdemo še vsaj dve s podobno tematiko in značajem. Vsa tri obravnavajo presunljive usode mladih Indijcev, s čimer evropskega bralca napeljujejo k razmišljanju o relativnosti

življenjskih vrednot in družbenih norm. Tako že omenjen roman Bali- ja Raja, kot *Savitri* (2000) Silvestre Rogelj Petrič in *Vas ob morju* (1992) Anite Desai, so solidno napisana besedila, ki nosijo svoj presežek ravno v neposrednem soočanju s pravili neke druge kulturne tradicije, tako drugačne, da jo Evropejec le mukoma dojema. Pri tem je zanimivo, da intenzivnost vzporejanja obeh kultur, kar rezultira v veliki dramatičnosti, raste sorazmerno s časom nastanka romana: mlajši kot je, hujša notranja bitka protagonistov se bije.

Če se torej najprej pomudimo v *Vasi ob morju* indijske pisateljice z nemško krvjo, je stvar v tem smislu najmanj pretresljiva, saj se dogaja v Indiji in iz- ključno med Indijci. Delo je sicer pretresljiva, a najbrž tudi olepšana zgodba marsikatero indijske revne družine iz nizke kaste, kar je sicer osrednja tema romana. Vse skupaj še bolj zaostri dej- stvo, da morata za družino skrbeti brat in sestra, stara komaj dvanajst in štirinajst let, ki za Indijo niti niso tako rosna, če upoštevamo, da so v tej starosti dekleta običajno že poročena. Kljub temu ob pijanem očetu, hudo bolni materi, dveh majhnih sestricah in številnih dolgovih težko zdržita naloženo breme.

Njihova usoda pa je pretresljiva sa- mo za nas, v Indiji milijoni družin živijo v še neznojsnejših razmerah. Za neko- ga, ki živi v Evropi, je morda najtežje sprejeti, da so nesrečniki ponižno vdani v svojo usodo, da ne začutijo nikakršne potrebe po borbi in da so pripravljene še zadnje dobrine podariti bogovom ali vračem.

Manj pasivizma opazimo pri Hariju, saj v sebi čuti potrebo po spremembi. To doseže s pomočjo ljudi, ki jih sreča na svoji poti, skozi njih pa vdirajo ele- menti, v katerih lahko prepoznamo vpliv zahodne civilizacije. Ključna oseba na tej poti je urar, skoraj pravljični gospod

Panwallah, ki v dečkovih prostih popoldnevih Harija uči svoje obrti, predvsem pa pravega načina mišljenja. »*Učiti se, učiti se, učiti se, da boš lahko rastel in se spreminjal. Stvari se kar naprej spreminjajo, fant, nič ne ostaja enako.*« (str. 140) Harija uči, da je treba živeti z novostmi, se prilagajati, to pa z drugimi besedami pomeni, odvrniti se od tako spoštovanega tradicionalnega načina življenja. »*Tako je Hari postal urarski vajenec in je videl, da se ni treba bati prihodnosti, da ljudje ne ostanejo tam, kjer so bili včasih, ampak da se lahko premaknejo stran in naprej in navzgor. V to moraš vložiti veliko napora, pomaga tudi malo sreče.*« (str. 117) Tak način bi teoretično lahko pripeljal do blagostanja, vendar dežela s tako močno multinacionalno in multireligiozno tradicijo v praksi tega (še) ne prenese. Predvsem pa gospoda Panwallaha dela pravljicega izjemna odprtost do drugih religij, ki je v Indiji sredstvo identifikacije, podobno kot sta v Evropi jezik in narod. Čut za religiozno pripadnost je v Indiji zelo živ in takšna tolerantnost, kakršno srečamo pri urarju, je sila redka. Na Harijevo vprašanje, kako to, da se kot parzijec udeležuje hindujskih običajev, odgovarja: »*In zakaj ne bi doživel vseh hindujskih in muslimanskih praznikov? Ne, ne, jaz verjamem v delitev vsega, uživanje vsega. Zato se toliko zabavam, eh? Zame ni žalosti, eh?*« (str. 142) »*Takih ljudi, kot je gospod Panwallah, ki se udeležuje praznikov različnih ver le zaradi veselja do življenja, je zato v Indiji malo.*« (Zwitter, Savina: Anita Desai in današnja Indija, v: *Vas ob morju*, str. 178.)

Glavno je, da se Hari iz milijonskega Bombaja idilično vrne domov, oborožen z novo ročno in miselno obrtjo, pripravljen vzeti stvari v svoje roke. Mati in oče ozdravita, za družino, po novem dojemljivo za spremembe in prilaganjanja, pa se končno prikaže svetlejša prihodnost.

Večjo problematizacijo najdemo v *Savitri*, kjer si vzhodni in zahodni svet zreta neposredno iz oči v oči. To je glavna, ne pa edina tema romana, v katerem srečamo še druge, za besedilo teh razsežnosti preobširne vsebine: razpad Jugoslavije, smrt ljubljene babice in razizem med otroki multinacionalnega razreda.

Diplomatova hči Eva in njena varuška Savitri sta vrstnici, tako da je primerjava obeh načinov življenja zelo nazorna in pretresljiva. Medtem ko Eva obiskuje šolo, kar je njena edina obveznost, ima Savitri naloženih veliko več odgovornosti. Šole ne obiskuje, »*ker so moji starši menili, da je pet let šole dovolj za deklico. In ker sem morala pomagati doma in po mamini smrti skrbeti za ostale sestrice, dokler se oče ni znova poročil.*« (str. 54) Poleg tega pa je pri petnajstih letih tri leta poročena, saj je očetu »*uspelo, da ji je že pri dvanajstih letih našel moža.*« (str. 99) Savitri mora na svojih šibkih ramenih z veliko vdanostjo in ponižostjo prenašati težko življenje. Ko deklici premostita kulturni prepad, se med njima splete globoko prijateljstvo, zato je šok toliko hujši, ko Eva izve, da je Savitri odpotovala, »*ker je tako želela mati njenega moža. Zaradi bolezni je oslabela in potrebuje v hiši Savitrino pomoč.*« (str. 124) Ker je najmlajša med snahami in ker je prinesla premalo dote, se ji zelo slabo godi. Ko Evi končno le uspe priti na obisk, je Savitri ni takoj pozdravila, »*pač pa je pokleknila pred gospodarico hišo, ji vpricho presenečene Eve in mame poljubila nogi, nato pa vstala, se razkrila in z rokama v pranam s sklonjeno glavo pozdravila še njiju.*« (str. 134) Zaradi dote ji celo strežejo po življenju, saj bi le tako lahko sina znova poročili in pridobili novo premoženje, ne da bi pri tem omadeževali družinsko čast. Savitri, sicer revna, vdana in ponižna, kljub temu pa pod vplivom udobnega življenja

v diplomatski rezidenci, pobegne, ker v tistih razmerah ne zdrži. To je res skrajni korak, zaradi katerega se deklice lastna družina, ki ji je ves čas vdano služila, odreče. Ta pobeg je mogoč izključno v zavetju belih sahibov, ki deklici poleg pobega in razumevanja omogočijo celo to, da se ob zori okoplje v reki Gangi v svetem mestu Varanasi. S tem se opere svojih grehov in se brez strahu pripravi za prihodnost.

Vzhodna in zahodna civilizacija trkata druga ob drugo na vsakem koraku, vendar se nikoli ne pomešata. Vse se dogaja v izjemnem medsebojnem spoštovanju, čeprav so vrednote, ki jih spoštuje ena ali druga kultura, toliko različne, da jih je le stežka sprejeti. Tudi ob odhodu, ko si Eva nadvse želi, da bi Savitri odšla z njo, ta ve, da mora kljub veliki negotovosti ostati doma, v Indiji: *»Tam zunaj ni moj svet. Tu je moj svet, moj način življenja, moja Kali. Tam bi bila brez tega izgubljena.«* (str. 173)

Nasprotno se v prvencu Balija Raja, diplomanta političnih znanosti in tistega mladega žurerja, ki se mu Robert Swindells zahvaljuje za spodbudo pri pisanju romana *Zadeti*, oba svetova popolnoma prepletata, iz česar nastanejo dramatični konflikti.

Sihovska družina iz bogate indijske pokrajine Pandžab, ki kar tretjino celotne Indije oskrbuje z mlekom, žal pa beleži tudi največji odstotek konzumiranja alkohola, se preseli v Veliko Britanijo, kjer se v ničemer ne prilagodi ali celo spremeni svojega tradicionalnega načina življenja. Tega ne počne zaradi plemenitih nagibov, denimo ponosa, ampak zaradi ignorance in nevednosti, iz katere izvira preziranje duhovne podstatii ozemlja, na katerem živi. Družina bi lahko na ta način mirno živela, če ne bi oba sistema trčila drug ob drugem.

To se zares zgodi z najmlajšim sinom te velike družine, Mandžitom, ki

je rojen v Veliki Britaniji in popolnoma sprejema zahodni način življenja ter se v ničemer, razen po barvi polti, ne razlikuje od angleških pobalinov. Je nadpovprečen učenec, želi študirati in v svojem življenju nekaj doseči, a to nikogar iz njegove družine ne zanima. Ta vdor, ne samo zahodnih elementov v tradicionalno sikhovsko družino, ampak kar zahodne kulture kot take, je razlog za tragične spore. Njihova s tradicijo zavarovana idila se tako preneha. Manny se popolnoma razlikuje od ostalih članov družine in zaradi tega so vsi, še posebej oče ter brata Randžit in Baldhir, vznemirjeni. *»Z menoj je bilo kot odprta lovsko sezona. Tepel /oče/ me je. /.../ Tistega dne me je pretepel s hokejsko palico /.../ in v šoli sem moral vsem govoriti, da sem se poškodoval pri nogometu. Ves čas me je tepel, mislim, da včasih samo zato, ker sem bil v njegovi bližini. Uporabljal je pesti, noge ali karkoli trdega, kar je imel pri roki.«* (str. 14) Dražilo jih pa ni samo to, da *»hoče biti gorah (belec)«,* ampak tudi to, da je njegov najboljši prijatelj Ady črnc: *»/.../ 'Zakaj si vedno s tem kalahom (zamorcem)?' Tako je šlo to. Ponorel sem, ker je stari žalil mojega najboljšega prijatelja. Rekel sem mu, da je rasist, dobil še eno po glavi, potem pa je on izlil vse svoje predsodke o črncih.«* (str. 17) S strahom pred drugačnostjo člani družine sami sebe namenoma getoizirajo in spoštujejo tradicionalna pravila tudi za ceno lastnega udobja, čeprav je videti, da to nikogar, razen z zahodno kulturo prežetega Mannyja, ne moti. Sikhovska navada je, da se nevesta po poroki preseli v ženinov dom, ta pa ostane pri svojih starših. Tako se že premajhno stanovanje petčlanske družine po porokah obeh bratov, ko se jim ob ženah pridruži še otrok, bistveno pomanjša: *»Imeli smo samo tri spalnice, kar pomeni, da sem se moral izseliti /.../ in se preseliti k Harryju, ko se je Randžit poročil /.../*

Sovražil sem to, da nisem imel nobene zasebnosti, nobenega časa zase, ki ga ne bi motil moj brat /.../» (str. 15)

Tako bi Mannyju življenje kljub udarcem, pomanjkanju razumevanja in intimne zložno teklo. Kajti dovoljene bi mu bile sanje, da bo »vrhunski napadalec pri Liverpoolu /.../ Postal bom prvi azijski pop zvezdnik in napisal bom uspešnico, ven bom hodil s supermodeli in dobil bom oskarja /.../» (str. 27) Toda oče je nekega nedeljskega dopoldneva naznanil, da se mora njegov trinajstletni sin čez štiri leta, torej pri sedemnajstih, poročiti: »'Dobro. Imam prijatelja, ki ima hčer, samo nekaj mesecev starejšo od tebe. Prišla bo sem s turistično vizo in najti si mora moža, da bo lahko ostala v Angliji. On je moj dober prijatelj, Mandžit, in dolžan sem mu uslugo.'« (str. 27) Samo predstavljamo si lahko, v kakšni stiski se je tedaj znašel osamljeni fant, ki so mu bile vrednote njegove lastne družine popolnoma tuje. Če bi bil Manny eden izmed njih, stvar sploh ne bi bila tragična; ne bi se mu bilo treba truditi za nič, samo sprejel bi pravila igre in vsi bi bili zadovoljni. Razširjeno družinsko življenje posameznika v marsičem razbremeni, saj se mu, razen v izkazovanju spoštovanja svoji družini, ni potrebno v ničemer dokazovati. Tako je lahko oče brez večjih posledic pijanec, brat Bildhar je lahko brezposeln, debel, umazan – vse pomanjkljivosti nadomesti družina. »Moj stari in njegovi vrstniki so tisti, ki so resnično zmedeni; preveč so nevedni, da bi spremenili svoj način ali celo spoznali, da sploh ne vedo, kaj hočejo. Sploh ne razumejo vere, s katero hočejo prati možgane svojim otrokom. Samo mahajo z njo, dokler ustreza njihovim potrebam, njihovemu načinu razmišljanja; in to je vse, kar se mene tiče, narobe.« (str. 302–303) Toda Manny, ki je pravzaprav Anglež in verjame v zahodnjaške vrednote, kjer stoji na piedstalu posameznikova svoboda, ob-

čuti zahteve svoje družine kot najhujšo kršitev. Ne more se sprijazniti s poroko s tujko, ko starši samo pokažejo »fotografijo dekleta, oblečenega v tradicionalno nošo in preveč naličenega, potem pa so mu /Harryju/ povedali, da je to njegova izbira.« (str. 69) Ker mu družina vzame sanje, se jim odreče tudi sam, to pa samo zato, da bi tudi on lahko vzel sanje svoji družini: »Samo ena stvar je bila. Moram se potruditi, da bom čimbolj neprimeren. Kateri tast pa bi dejansko hotel za zeta tatu in kadilca?« (str. 59) Žal gre Mannyjeva pot samo navzdol, saj ga, v trudu, da bi postal čimbolj neprimeren ženin, vržejo iz šole. Zdaj šele se njegovo življenje spremeni v pekel. Onemogočeni so mu vsi izhodi in neskončno pogreša svoja prijatelja Adyja in Liso, ki sta mu ves čas stala ob strani. »Bilo je, kot da bi bil v zaporu /.../ Liso sem resnično pogrešal in z vsakim dnem v ječi sem postajal bolj obupan. Ničesar nisem mogel početi. /.../ Edino kar sem počel, je bilo, da sem jedel, spal in gledal prenosno televizijo /.../« (str. 117–118) Manny je vedel, da se tovrstno fizično in psihično izsiljevanje dogaja dekletom, ni si pa mislil, da so tega deležni tudi fantje. Na koncu gredo celo tako daleč, da Mannyja pod pretevo, da gre na počitnice, pravzaprav ugrabijo in odpeljejo k sorodnikom v Indijo, kjer naj bi čakal do poroke. Iz popolnoma brezupnega položaja mu pomaga najmlajši stric Jag, uspešen poslovnež in izobraženec, ki se je moral v svoji mladosti ravno tako kot Manny upreti tradiciji. Z njegovo pomočjo se vrne domov in v krogu svoje družine pripravlja sklepno dejanje. Ko se pojavi na domačem pragu, ga oče pretepe: »Potem me je s svojo ogromno roko treščil po glavi, da me je vrglo v stopniščno ograjo. Glava me je zabolela, ko pa sem se obrnil, da bi se pritožil, da bi zavpil, zajokal, me je z vso silo s pestjo udaril v obraz.« (str. 252)

Manny se začne delati, da je sprejel njihovo igro. Družina se počasi umirja, sam pa hodi na delo, kar mu predstavlja edino možnost izhoda od doma. Slednjič prispe čas svadbe, ki traja tri dni. Ceremonije se začnejo, Manny sodeluje pri vseh obredih. Oče je presrečen in ga zasipava z denarjem. *»Iz žepa je potegnil še en zvitek denarja, več, kot sem ga pri njem kadarkoli videl. Naštel je približno tisočaka in položil denar predme na mizo. /.../ Vse, česar ne boš porabil, lahko daš na svoj bančni račun. Poročen moški potrebuje denar.«* (str. 280) Tretji dan pa, ko prispejo v svetišče in bi naj sledilo samo še sklepno dejanje, poroka, Manny nekaj minut pred začetkom obreda, ne da bi kdorkoli posumil, pobegne. *»Bilo je skoraj deset minut čez enajst. Nobenega časa več. Poskusil sem pri izhodu v primeru požara in brcnil vanj s podplatom desnega čevlja. Enkrat, dvakrat, trikrat. Pa spet. In spet. In potem BUM! Vrata so se oprla in jaz sem bil svoboden, stekel sem iz svetišča proti ozki ulici /.../«* (str. 294) Tako si zelo boleče in z nepreklicnim izgonom iz svoje družine pribori tisto, kar mu je največ vredno: svobodo. Zdaj živi pri starših prijateljice Lise, dela in štedi denar za študij in sanje so mu znova dovoljene. *»Pri vsej tej prevari obžalujem samo to, da sem jo začel izvajati šele na poročni dan. /.../ Tako sem se sicer maščeval staremu in neumnima bratoma, vendar sem tudi pokazal nespoštovanje do dekletove družine, ki ni bila nič kriva. In nespoštovanje sem pokazal tudi do svetišča in vere sikhov, čeprav tega nisem nameraval.«* (str. 302)

Vzporejanje in primerjanje obeh kultur je nevhvaležno in nesmiselno, kajti jasno je, da oba sistema vrednot sama zase odlično funkcionirata in da v obeh prihaja do določenih odstopanj in sprevrženosti. Resen problem nastane šele, kadar se razlike izrodijo v nespoštovanje

drugačnosti ali pa še huje, ko se zaradi mešanja civilizacij vrednote znotraj ustaljenih sistemov zamajejo in novih (še) ni mogoče sprejeti.

Največje prekletstvo je, da nas drugačnost ne razveseljuje in nam ne vzbuja radovednosti, ampak strah. Tega pa je treba za vsako ceno kultivirati s spoznavanjem in počasnim sprejemanjem novega. Kajti zares, če se spomnimo na pravljičnega gospoda Panwallaha Anite Desai ali morda kar na Salmana Rushdieja, kaj je lepše od uživanja v raznoterosti tega sveta? Kaj je lepše od poznavanja svetovnih religij in zgodovin? Obstaja še kakšno lepše potovanje?

Naj zaključim z mislijo sedemnajstletnega Mandžita: *»Vedno sem mislil, da sem drugačen kot preostala družina. Ne boljši od njih ali kaj podobnega. Samo drugačen. Popolnoma. In moral sem najti izhod.«* (str. 120)

Andreja Babšek

NA 19. BIB-U OSEM SLOVENSКИH ILUSTRATORJEV

Do konca oktobra je bil v Domu kulture v Bratislavi odprt 19. bienale ilustracij (BIB), na katerem je sodelovalo 38 držav z 2398 deli.

Osrednjo prireditev je spremljala v isti hiši še vrsta drugih. Mednje sodijo: predstavitev del francoskega ilustratorja **Erica Battuta**, prejemnika grand prix BIB 01, Angleža **Quentina Blaka**, dobitnika Andersenove nagrade za ilustracijo v letu 2002, obsežna razstava del slovaškega ilustratorja **Štefana Cpina** (1919–1971) in izbor ilustracij azijskih avtorjev iz zadnjega obdobja (pod imenom *Noma Concours* iz Tokia). Kako Bratislava diha z bienalom, so pokazale tudi razstave ilustracij po galerijah v mestu.

Grand Prix BIB 03 je presenetljivo prejela Japonka **Iku Dekune** (r. 1969, živi v Pragi) za odlično, vendar izrazito evropsko občuteno ilustracijo, kar morda lahko razumemo kot priznanje žirije za ilustratorkino prilagoditev evropski pravljичni vsebini.

Slovenijo so na razstavi zastopali: **Mojca Cerjak** (z ilustracijami knjig Nika Kupperja *Na krilih domišljije* in *Po pravljичnih stezah*, celovška Mohorjeva družba 2001 in 2002), **Maša Kozjek** (s knjigo *Lestev in sirček* Miroslava Košute, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2001), **Irena Majcen** *Saj to si vendar ti* Mohorja Demšarja, ZDSLJ, Ljubljana, 2003), **Dušan Muc** (*Odrta knjiga* Brine Svit, Prešernova družba, Ljubljana, 2003), **Andreja Peklar** (*Srednjeveške plemiške zgodbe* Petra Štiha, Založba Mladika, Ljubljana, 2001), **Lila Prap** (z avtorsko slikanico *Živalska abeceda*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2002), **Petra Preželj** (*Deklica z vžigalicami* H. Ch. Andersena, Ustanova Keleia, Ljubljana, 2002 in *Rahlo pegaste sanje* Milana Dekleve, Pozoj, Velenje, 2003) in **Alenka Sottler** (*Najlepše pravljice*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2001). Prvi vtis, ki ga dobimo pri ogledovanju del naših ilustratorjev, je slikarski pristop k ilustraciji tako Irene Majcen kot Dušana Muca in Alenke Sottler, čeprav se med njimi vsak izraža po svoje. Pri Maši Kozjek, Andreji Peklar in Petri Preželj so večje enotne barvne ploskve ilustracij zelo učinkovite. Lila Prap kombinira črne obrisne linije duhovito upodobljenih živali s kontrastnimi barv-

nimi površinami, medtem ko Mojca Cerjak v svojih ilustracijah s povezovanjem prelivajočih se barv s tankimi obrisnimi linijami in z diagonalno potekajočo kompozicijo dosega prepričljivo pravljичno razpoloženje, ki ga zlitje figur s krajino še stopnjuje. Alenka Sottler v izjemni izbrusenosti slikarske tehnike z barvnimi strukturami in s plastičnim oblikovanjem figur v poglobljenem prostoru ustvarja virtualni vtis v hipu ustavljenega dogajanja na odru. Novo obetavno ilustratorsko ime je mlada Petra Preželj (1975), ki uspešno združuje barvno učinkovitost in razgibano kompozicijo z vsebinsko poglobljenim izrazom.

Naj ponovimo že staro trditev, da slovenska ilustracija v celoti zdrži primerjavo z evropsko, kar dokazuje tudi letošnji BIB, saj se Slovenija z razstavljenimi deli v marsičem lahko kosa tudi s številčno bolj bogato zastopanimi državami. Oblikovna in vsebinska pestrost naše ilustracije bi bila razumljivo še izrazitejša, če bi sodelovalo več avtorjev.

Bienale ilustracij v Bratislavi ni frankfurtski knjižni sejem, bi pa naša ilustracija ob podobno ambiciozni predstavitvi, kakršno so za slovensko knjigo zmogli naši založniki letos v Frankfurtu, lahko nekoč, morda v Bologni, s slovensko slikanico odmevno opozorila na visoko raven naše likovno-literarne ustvarjalnosti za otroke.

Maruša Avguštin

(Prispevek je bil objavljen v *Delu, Književnih listih*, 27. 10. 2003)

MEDNARODNI SIMPOZIJ O KRITIKI IN VREDNOTENJU MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

Med strokovnimi krogi je zaslediti mnenje, da kritike mladinske književnosti skorajda ni. Uredništvo revije *Otrok in knjiga* je zato zasnovalo strokovno posvetovanje o kritiki in vrednotenju mladinske književnosti, ki bo meseca maja 2004 v Mariboru (predvidoma 27. in 28. maja).

Namen oz. cilji simpozija so:

- osvetliti problematiko kritike mladinske književnosti v Sloveniji,
- prikazati pojmovanje kritike in kritičnih izhodišč ob nekaterih temeljnih zapisih o mladinski književnosti,
- povezati metakritiko mladinske književnosti in književnosti za odrasle oz. opredeliti skupne točke in razlike,
- opozoriti na povezanost kritike, izbora knjig in pouka književnosti (oz. razvijanja bralne kulture).

Na posvetovanju, ki ga bo vodil izredni prof. dr. Igor Saksida, bodo sodelovali slovenski in tuji vabljeni predavatelji. Predvidena so krajša plenarna predavanja ter okrogla miza.

Vprašanja oz. iztočnice za razpravo

Možnosti pogovora o umetnostnem besedilu in literarne kritike pa se nam zdi smiselno razčlenjevati predvsem zato, ker nam to omogoča razločevanje med tistimi značilnostmi kritike, ki imajo razlagalno moč in jih je smiselno uporabljati, in tistimi kritičnimi zapisi, ki kritično mnenje nadomestijo s kopičenjem podatkov in neargumentiranih bolj ali manj subjektivnih ocen, ki so za bralce in še zlasti za učence pri pouku književnosti povsem nezanimive in jih zato zgolj odtujujejo od branja leposlovja. V tem smislu metakritična spoznanja o raznih kritičnih postopkih prispevajo tudi k možnostim za bolj prepričljiv in učinkovit pouk književnosti.

Meta Grosman

1. Kritik kot bralec – kritika kot interpretacija

- V čem je utemeljena »objektivnost« kritike?
- Ali ni kritika besedila pravzaprav kritikov zapis o lastnem literarnoestetskem doživetju? Ali je kritikovo razumevanje besedila sploh mogoče ločiti od njegove medbesedilne in zunajliterarne izkušnje?
- Koliko naj bo v kritičnem zapisu o mladinski knjigi objektivne informacije o besedilu in koliko osebne interpretacije ter vrednotenja – tudi polemičnega, odklonilnega, usmerjevalnega osebnega kritikovega mnenja?
- Ali kritikovo razumevanje dela vpliva na sprejem dela med ostalimi bralci?
- Koliko se v kritičnih zapisih zrcalijo estetske, vrednostne ali ideološke predpostavke kritika?

- Je mogoča »nevtralna« kritika?
- Kaj je kritika kritike?

2. Vrste kritike

- Kako se spreminja kritiško pisanje ob sodobnih literarnih delih? Je kritika še vedno v neposredni zvezi z Idejo?
- Ali obstajajo različne vrste kritike – tudi kot razlagalni postopki? Kako jih odražajo kritiški zapisi o mladinski književnosti?
- Ali obstaja »posredna« kritika mladinske književnosti, ki se kaže npr. v selekciji del (v knjižnicah, učnih načrtih, učbenikih)?

3. Vloga in »domet« kritike

- Kdo lahko »avtentično« in verodostojno ocenjuje mladinsko knjigo in na kakšnih osnovah? So to odrasli: uredniki, knjižničarji, literarni teoretiki, vzgojitelji, učitelji, novinarji? Ali so to lahko tudi otroci?
- Ali in kako kritika vpliva na literarno produkcijo?
- Kdo naj bi bil naslovnik kritike mladinske književnosti? Ali lahko razločujemo več tipov te kritike, npr. kritika za mlade bralce, za odrasle, za vzgojitelje, učitelje ipd.?
- Kakšna je vloga kritiških zapisov v šoli ali ob drugih oblikah razvijanja bralne kulture?
- Ali drži, da je kritike mladinske književnosti premalo?

»Morda pa bi bilo dopustno tudi to naziranje, da kritike nastajajo predvsem zaradi literature in da bi morale biti napisane s stališča občinstva, ne s stališča avtorja. In da je predvsem pomembno pomagati bralcu in da je s tem vprašanje, ali lahko kritika avtorju koristi, povsem postranskega pomena.«

Marcel Reich - Ranicki

NAVODILA AVTORJEM

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

Za stik z urednico lahko uporabijo tudi el. naslov: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si
Avtor naj besedilo obvezno priloži ime institucije, na kateri dela, in svoj domači ter elektronski naslov.

Če rokopis ni sprejet, urednica avtorja pisno obvesti.

Ob izidu revije dobi 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 Snój: *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

Maria Nikolajeva: <i>Verbalno in vizualno. Slikanica kot medij</i>	5
Rosanda Sajko: <i>Dane Zajc: Petelin se sestavi – Kako preoblikovati vizualno, lutkovno igro v slušni dogodek: radijsko igro</i>	27
Metka Kordigel, Darja Merlak: <i>O metodi igre vlog in njeni uporabnosti pri razvijanju otrokove sposobnosti privzemanja perspektiv v književnem besedilu</i>	44
Matija Svetina: <i>Kdo pravi, da oblaki niso živi: kako predšolski otroci razumejo svet okrog sebe?</i>	59
Katja Mihurko Poniž: <i>Fantje berejo drugač(n)e knjige</i>	65

POGLED NA SVOJE DELO

Slavko Pregl: <i>Paničen beg od zardevanja ali kako ohraniti dostojanstvo spoštovane profesorice</i>	70
--	----

ODMEVI NA DOGODKE

<i>Večernica za leto 2002</i>	76
Nataša Jenuš: <i>Vsi otroci ne rastejo v pravljичnem svetu</i>	77
Slavko Pregl: <i>Biti član žirije ali kako se pečeš na številnih rahlih ognjih</i>	79

IBBY NOVICE

Tanja Pogačar: <i>29. kongres IBBY</i>	84
<i>Medarodno priznanje pisateljici Janji Vidmar</i>	85

OCENE – POROČILA

Marjana Kobe: <i>Dva nova priročnika o pomenu branja v dialogu</i>	86
Andreja Babšek: <i>Med vzhodom in zahodom</i>	88
Maruša Avguštin: <i>Na 19. BIB-u osem slovenskih ilustratorjev</i>	92
<i>Mednarodni simpozij o kritiki in vrednotenju mladinske književnosti</i>	94

CONTENTS

ARTICLES

- Maria Nikolajeva: *Verbalno in vizualno, Slikanica kot medij* 5
- Rosanda Sajko: *Dane Zajc: »Petelin se sestavi« – How to transform
a visual puppet play into a sound performance* 27
- Metka Kordigel, Darja Merlak: *The efficiency of a role play at developing
a child's ability to adopt various perspectives in a literary text* 44
- Matija Svetina: *Who says cloud's not alive: Understanding
of living things in pre-school children* 59
- Katja Mihurko Poniž: *Different Books are Read Differently by Boys* 65

A VIEW OF ONE'S OWN WORK

- Slavko Pregl: *A Panic Escape from Blushing or How
to Preserve an Honourable Teacher Dignity* 70

RESPONSES TO THE EVENTS

- »Večernica« for the year 2002 (Award for the best Slovene
children's literary work) 76
- Nataša Jenuš: *All Children are not Brought up in the Fairy-tale World
(An interview with Marjana Moškrič)* 77
- Slavko Pregl: *How to be a juryman* 79

IBBY NEWS

- Tanja Pogačar: *29th IBBY Congress* 84
- International Award to Janja Vidmar* 85

REVIEWS – REPORTS

- Marjana Kobe: *Two new manuals about the reading in a dialogue* 86
- Andreja Babšek: *Between the East and the West* 88
- Maruša Avguštin: *Eight Slovene illustrators at 19th BIB* 92
- International Symposium about the reviews and evaluation
of children's literature* 94

OTROK IN KNJIGA

58

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

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

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 4000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

OTROK IN KNJIGA	MARIBOR 2003	LETNIK 30	ŠT. 58	STR. 1–100
-----------------	--------------	-----------	--------	------------