

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 slikanice 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, naslovnice), 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 dogajanju 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 domišljijske pokrajine (*Tam, kjer domujejo divje stvari*).

Med drugimi funkcijami prizorišča v slikanicah je predvsem vzbujanje pričakovanj, povezanih z žanrom. Tak primer so pravljlični 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 domišljijsko 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 zbujaajo nostalgčna čustva, tako kot na primer idilična pokrajina 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 neosebno, 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 braleca 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 Burninghama 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 prebiral 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: Alfabet (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 på 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.