

POROČILA – OCENE

**POMEMBNA HRVAŠKA
ZNANSTVENA MONOGRAFIJA**
**Marijana Hameršak in Dubravka
Zima, *Uvod u dječju književnost.***
Leykam international, d. o. o., Zagreb
2015, 446 strani.

Prva skupna monografija Marijane Hameršak in Dubravke Zime *Uvod v mladinsko književnost* predstavlja poskus sintezne razčlemba temeljnih značilnosti književnosti za otroke in mladino, s katero naj bi se po letu 1991 zapolnila globoka vrzel na področju sistematiziranega in s tem poglobljenega teoretičnega in strokovnega znanja o mladinski književnosti. Ta je namreč tudi na Hrvaškem zavezala po uničenju skupnega jugoslovanskega prostora, saj je bila s tem razkrojena ne le finančno in strokovno dobro podprta ter skozi štiri desetletja sistemsko izgrajevana mreža založniških, akademsko in razvojno publicističnih ter izobraževalnih dejavnosti, temveč v neposredni povezavi s tem tudi medsebojni pretok in nadgradnja teoretičnega in kritičnega znanja, ki je temeljilo na medsebojnem sodelovanju in izmenjavi tako strokovnih kot teoretičnih pogledov akademskih, kritičnih, bibliotekarskih, pedagoških in pisateljskih srenj vseh republik. To vse pa se je med drugim odražalo tudi na ravni mnogoštevilnih skupnih simpozijev, okroglih miz, publikacij in skupno

razdelanih strokovnih usmeritev. *Uvod v mladinsko književnost* Marijane Hameršak in Dubravke Zime zato predstavlja prvi tovrstni sistematizirani poskus po letu 1991 na Hrvaškem (in v širši regiji), kar to monografijo vsaj na prvi pogled postavlja ob bok starejši, že začrtani strokovni in akademski tradiciji, temelj katere je denimo na Hrvaškem postavil Milan Crnković s svojim prelomnim in vsaj desetkrat ponatisnjenim delom *Dječja književnost: Priručnik za studente i nastavnike* (1967).

A če je takratno Crnkovićevo delo napajalo preizpraševanje in preseganje ozkih nacionalnih okvirov, je za *Uvod v mladinsko književnost* iz leta 2015 simptomatično, da pokrčeni poudarek namenja izključno hrvaškemu prostoru, pri čemer se avtorici v svojih analizah neposredno ali pa posredno preko trenutnih domačih raziskovalcev naslanjata predvsem na teoretična dela in spoznanja, ki jih je v zadnjih tridesetih letih proizvedla ali reproducirala anglosaksonska akademska srenja. Gre torej za svojevrstno kombinatoriko in s tem hibridno situacijo, ki je navidezno nevtralna, v resnici pa paradoksalna. Kajti razvoj stroke o vlogi in pomenu ter teoriji mladinske književnosti se je v našem prostoru institucionaliziral že kmalu po drugi svetovni vojni in je zato imel svojo veljavo (o čemer nenazadnje priča tudi medvrstični klic v monografiji sami)¹ ter posledično

¹ Razmah institucionaliziranega proučevanja mladinske književnosti v našem širšem prostoru je po drugi svetovni vojni potekal vzporedno z masovnim odpiranjem knjižnic za otroke kot

povsem drugačen status, kot ga je imel vse do konca 80-ih let v Veliki Britaniji, ko se tam šele vzpostavi. Prav tako je v jugoslovanskem prostoru šlo tudi za bogatejši nabor različnih teoretičnih vplivov iz tradicij širšega slovanskega prostora pa tudi drugih predelov zahodnega, predvsem nemško, francosko in italijansko govorečega prostora. Po letu 1991 pa ob vpotegnitvi razprave o otroški oz. mladinski književnosti v izrazito zožene, nacionalno ponastavljene okvire le nominalno samostojnih mini držav Balkana, saj te v resnici nastopajo kot zahodnoevropski ekonomsko-politični sateliti (Parenti 2010: 256, Chossudovsky 2003, Hudson 2003), dobimo posledično reduktiven in parcialen, tj. izolativno pokrčen in za nazaj umetno enoznačen, s tem pa omejujoče ponastavljen vpogled v razvoj in značilnosti mladinske (in druge) književnosti dotičnega teritorija.

Zavoljo tega novega, izrazito ideološko utesnjena okvira, ki vztraja na imaginarni samoniklosti nacije, iz te slike posledično izpade medsebojna vplivnost, prekrivnost in soizgrajenost lokalnih književnih teoretičnih polij, kot da medsebojno sodelovanje in teoretični preplet med narodi Jugoslavije in širšega Balkana ni nikoli obstajalo in kot da so nove nacionalne državne tvorbe prav v skladu z vsiljenim diskurzom nacionalizma, s tem pa tudi njihove književnosti, hermetične in samozadostne

pojavnosti. Zato tudi ni naključje, da je tudi novodobna teoretična obravnava književnosti za otroke in mladino, ki se je zaradi spremembe sistema prisiljena opirati zgolj na domnevno samozadosten nacionalno ponastavljeni okvir, hkrati pa mora skrivati skupne imenovalce nekoč bogate teoretične produkcije (sicer tvega mogoče neobjavo), poslej preusmerjena in strukturno naslonjena na izključno najbolj dominantno strujo zahodnoevropskega akademskega pogleda na otroštvo in mladinsko književnost, tj. anglosaksonskega, kot temeljnega teoretičnega izhodišča, s katerim poslej osmišlja tudi samo sebe. To je simptom postsocialistične dobe, ki pesti tovrstno in širšo književno teoretično produkcijo tudi v ostalem širšem regionalnem prostoru in je pravzaprav pokazatelj njegove neokolonialne periferizacije.

Mestoma se zdi, da se avtorici tega problema zavedata in skušata ubežati njegovemu primežu, denimo z medvrstičnimi navedki simpozijev v Novem Sadu in Sarajevu, kjer so prisostvovali vsi jugoslovanski teoretiki in ki so vplivali tudi na potek razumevanja in razvoja teorije o otroški/mladinski književnosti na Hrvaškem, vendar gre za simbolične navedbe. Znotraj tako začrtanega makro okvira, ki ga avtorici seveda ne eksplicirata, v uvodu navajata, da je monografija zasnovana na način, s katerim naj bi se študentski populaciji, raziskovalni

priključenih ali samostojnih oddelkov pri ljudskih knjižnicah, saj se je takoj po drugi svetovni vojni v okviru socialistične politike načrtno težilo k izgradnji »javne infrastrukture tudi na področju kulture, da bi se jo tako naredilo dostopno za vse družbene sloje in skupine ljudi« (66). Poudarek je namenjen kvalitetni književni produkciji za otroke kot pomembnemu socializacijskemu momentu. Zato je bil npr. tudi na Hrvaškem v »okviru Zveze društev »Naša djeca« leta 1952 ustanovljen Center za otroško knjigo in tisk, ki leta 1957 prične z objavo lastnega glasila, tj. Bilten in organizacijo akademskih in strokovnih srečanj, nato pa vpelje nagrado Grigor Vitez in postavi temelje ključni strokovni reviji *Umjetnost i dijete*. Prav tako pa na federalni ravni ne gre spregledati ustanovitve jugoslovanske zvezne nagrade Mlado pokolenje (leta 1956), ki se jo »do leta 1985 podeljevalo za dosežke na področju otroške in mladinske književnosti, ilustracij, glasbe, scenskih umetnosti, radijskih in televizijskih oddaj za otroke in za avtorske opuse« (75).

srenji in bralstvu mladinske književnosti približalo »temeljne, a izven ozkega kroga raziskovalcev te književnosti, ne dovolj dobro poznane ali reflektirane podstati sodobnega načina razmišljanja o mladinski književnosti, in sicer kot o kompleksnem in heterogenem kulturnem in umetniškem pojavu z družbenimi izhodišči in reperkusijami« (9). Pri tem naj bi bilo osnovno vodilo razprave »nerazdružljivost teksta in konteksta« (10). Monografija vključuje deset poglavij, od katerih prva tri Kaj je mladinska književnost, Polje mladinske književnosti in Avtor in bralec tvorijo večjo uvodno teoretično enoto, nato sledi naslednji sklop žanrsko opredeljenih poglavij, ki se ukvarjajo z analizo pripovedi, gledališke igre in stripa, slikanice, mladinskega romana in pravljice ter fantazijske pripovedi. Sledi še tretji sklop, ki prinaša razpravo o otroški poeziji, animalistiki v književnosti za otroke in v zaključku razpravo o definiciji mladinske književnosti.

V prvih treh temeljnih teoretskih poglavjih o definiciji mladinske književnosti avtorici izpostavljata, da je potrebno vprašanje, »kaj je in zakaj je nekaj otroška oz. mladinska književnost«, nadomestiti s tem, »kaj sploh je književnost« (17). Šele ko razumemo, da gre za družbeno pogojeno komunikacijsko prakso, lažje razumemo, zakaj definicija književnosti, z njo pa tudi pojem otroške oz. mladinske književnosti, prehaja od ozkih funkcionalnih k razširjenim pojmovanjem, ki v 20. stoletju zaobjemajo tudi družbene kontekste in aspekte kot sestavni del teoretičnih in drugih razprav in nenazadnje književnosti same. V primeru otroške oz. mladinske književnosti je to razumevanje neposredno povezano tudi z zgodovino otroštva in spreminjajočimi se koncepti otroka. To pa pomeni, da je mladinska književnost, kot jo piše svet odraslih, ne le statični odraz, temveč je sama udeležena pri vzpostavljanju

definicije otroštva in pogleda na otroka (48, 56). Takšno gledanje nastavlja prostor »kontekstualni obravnavi« (49) spreminjajočih se, družbeno umeščenih pojmovanj otroka in mladinske književnosti. Vendar pa tej napovedi navkljub avtorici tega vodila ne zasledujeta, kar je temeljna pomanjkljivost monografije, saj naj bi šlo nenazadnje za uvoden in torej sistematičen pregled. Tako v dislociranem poglavju o animalistiki, citirajoč Flynna, Nodelmana in Rudda, izpostavljata, da je predstava o nekakšni naravni vezi med otroki in živalmi »kulturološka konstrukcija« (333), s pomočjo katere se otroka predstavlja kot bitje, ki je bližje naravi in manj ali pa sploh kot nepripadajočega družbi. A kot nas uči literarna zgodovina, je to specifični in ne le nekakšen splošen kulturni konstrukt, saj se je utrdil z nastopom romantike na začetku 19. stoletja (in torej vzponom industrijskega kapitalizma), ki otroka idealizira in izvotljuje, da bi tako odmaknila pogled od realno obstoječega otroka (Plotz 2001), njegove družbene tukajšnjosti in zdajšnjosti. Ker avtorici te osnovne zgodovinske silnice izpuščata ali pa jih ne povežeta, se porazgubi zavedanje, da gre za romantično pojmovanje otroka in s tem tudi njegove specifične subjektivizacije v otroški oz. mladinski književnosti, ki otroka derealizira, medtem ko drugi pristopi, ki so značilni za kasnejša obdobja oziroma predvsem družbene ureditve, otroka konkretizirajo in umeščajo, ga torej materializirajo, in so torej romantičnemu pristopu uprizarjanja otroka antitetični. O tem govori tudi aksiom Jacqueline Rose, ki pravi, da v svojih književnih delih odrasli z otrokom, ki ga uprizarjajo, želijo priti do realnega otroka, da bi le-tega nadomestili s svojo ideološko motivirano predstavo o otroku, realnega pa izbrisali, pri čemer Rose v kontekstu, v katerem piše, kritizira dediščino romantike v angleški literaturi za otroke, avtorici pa to napačno

jemljeta za univerzalno, obče veljavno formulacijo (54).

Ker tovrstnega načina koncipiranja otroka in s tem tudi vloge, ki naj jo ima otroška oz. mladinska književnost v razmerju do otroka, avtorici v prvih ključnih poglavjih kritično historično ne umestita in ne razvijeta, marveč dekontekstualizirano posplošujeta, se isti problem veriži tudi skozi ostala poglavja. Nanj trčimo takoj v naslednjem sklopu, ki ga odpira poglavje o žanru. Avtorici izpostavljata, da se najbolj prepoznavna razlika med mladinsko književnostjo in drugimi vrstami književnosti kaže v načinu obravnave in definicije žanrskih elementov. Teoretična obravnava žanrov v otroški oz. mladinski književnosti temelji na tematskem kategoriziranju romanov (npr. pustolovski, živalski roman), medtem ko pri romanih za odrasle ne gre za tematske temveč za stilске načine razvrščanja in obravnave le-teh (tj. naturalistični roman, roman toka zavesti, etc.). Citirajoč Reynolds, avtorici navajata, da je animalistični žanr obrobne pomena v angleški književnosti za odrasle, medtem ko v otroški predstavlja enega od temeljnih in tako pomembnih žanrov, da so zanj značilne številne podvrste, kot npr. biografije, ki jih pripovedujejo živali, ali pa povesti, osredotočene na svet konj in ponijev (134). Na tem mestu se ta razprava konča. Tako umanjka temeljni uvid, od kdaj in zakaj prihaja do takšnega povezovanja med svetom otrok in živalmi v literarni zgodovini in produkciji in čemu ta povezava služi, kar je seveda ponovno povezano z romantiko in konstruktom otroka, ki naj bi bil depolitiziran, nedružben in zato v svoji projicirani nedolžnosti in zgolj intuitivnosti bližje naravi. Prav iz tovrstnega historično in družbeno kontekstualnega pristopa bi lahko v poglavju o animalistiki izhajalo tudi jasnejše razumevanje tega, zakaj določeni žanri – kot so denimo basni, v katerih nastopajo živali – v drugi polovi-

ci 19. stoletja dokončno preidejo iz polja književnosti za odrasle v porajajočo se kanonizirano literaturo za otroke. V tem pogledu se zato zgolj naslonitev na posplošeno izjavo Rudda, predvsem v delu, ki naj bi govoril o zgodovinskem razvoju predstave o domnevno neposredni vezi med živalmi in otroki, ki pravzaprav pripada polju postkolonialne teorije in ki pravi, da gre pri povezovanju otrok s svetom živali za sestavni del širše družbene tendence – kjer naj bi se tisti, ki zasedajo vrh družbene piramide, prikazovali kot oddaljeni od živalstva in s tem civilizirani, medtem ko naj bi se razčlovečene in s tem razveljavljene skupine ljudi (manjšine, ženske in otroke) avtomatično označevalo kot tiste, ki naj bi bile bližje naravi, da bi se tako upravičilo njihovo izključitev iz javnega prostora – izkaže za le delno zadostno oziroma v razmerju do razumevanja prav specifičnih družbeno pogojenih kontekstov osmišljanja otroštva in otrok historično deplasirano in dekontekstualizirano. Tej osnovni pomanjkljivosti navkljub pa teoretična razprava obeh avtoric uspešno razgali in zavrne biološko deterministične tendence pri slikanju povezave med otroki in živalmi, opozarjajoč tako predvsem na nevarne ostanke tovrstnega diskurza, ki izhaja še iz začetka 20. stoletja.

Ta osnovna pomanjkljivost pričujočega dela, tj. napovedovanje neločljive povezanosti teksta in konteksta, a hkrati opustitev prav tega vodila, se pretaka tudi v polje obravnave ideološkega, kateremu Hameršak in Zima posvečata posebno podpoglavje, naslovljeno Cenzura v mladinski književnosti. Avtorici nezavedno privzemata liberalni diskurz, po katerem je vsako izjavljanje oziroma mišljenje že ideologija, in posledično v osnovi ne razlikujeta med ideologijo in idejnostjo. Posledica tovrstnega liberalnega nazora oziroma mešanja jabolk in hrušk, kjer se pravzaprav tudi politično napačno enači z ideologijo je, da se v isti

negativno označeni koš tlačijo npr. tako gibanja za pravičnost kot njim antitetični režimi, ki temeljijo na sistematiziranem izkoriščanju, podprtem npr. s konstrukti spola in rase. Povedano preprosto, če je domnevno vse ideologija, se na tem mestu takoj zastavlja vprašanje, ki ga takšna liberalna logika zakriva, in sicer, kaj pa je potem resnica in nenazadnje pravica? To liberalno izhodišče v navezavi z geopolitično dekontekstualizacijo neke epohe pride do izraza kot izredno problematično pri konkretni obravnavi primerov cenzure in kasneje v enem od poglavij o stripu.² Če so predvojno obdobje v Jugoslaviji zaznamovale tudi stvaritve Disneyjevega studia (*Mikijev zabavnik*), je bil razvoj tega žanra po drugi svetovni vojni, kot beremo, zavrt, strip pa ne le obsojen, ampak nekaj let tudi prepovedan. Kot navajata avtorici, naslanjajoč se na tipično revizionistični vir iz začetka 21. stoletja, naj bi bil strip za nov povojni sistem sporen preprosto že zaradi svojega »kapitalističnega izvora/ozadja in trivialnosti njegove vsebine« (158). Družbeno-zgodovinska obravnava in geopolitična umestitev samega žanra pa seveda pokaže na makro sliko in s tem na nekaj drugega, tj. na obstoječe temeljne ideološke razsežnosti samih Disneyjevih produkcij, ki jih revizionistično posplošene in dekontekstualizirane izjave prikladno izpuščajo. Disneyjevi stripi na čelu z Miki Miško in Jako Racmanom so namreč takrat bili in še ostajajo nosilci in promotorji rasističnega diskurza, uperjenega tako proti Latinoameričanom kot prebivalcem Afrike, zlasti arabskemu življu na Bližnjem vzhodu, ki jih osrednji karakterji teh stripov vse brez izjeme aktivno gnetejo kot ultimativne druge in

katere naj bi se zato v imenu ameriških civilizacijskih vrednot belega človeka upravičeno koloniziralo, podjarmilo in izkoriščalo. Pri tem je seveda imperalizem druga stran kapitalistične ekspanzije, kar sta dve desetletji kasneje jasno razčlenila Dorfman in Mattelart v svoji kulturni knjigi *Kako brati Jaka Racmana*. In kot paradoksalno ugotavljata tudi avtorici, je strip ponovno uradno zaživel že leta 1946 domnevni prepovedi navkljub, leta 1953 pa na podlagi Ivančičevega teoretičnega zagovora preide v eno od temeljni oblik čtiva za otroke. Družbenohistorični pristop je torej tisti, s katerim je mogoče šele povedati, da povojni skepticizem do stripa ni bil univerzalen, kot želi predočiti današnji revizionizem, ampak le do njegovih določenih zvrsti, tj. predvsem Disneyjeve produkcije. In tudi ta je bila ob vse večji domestikaciji Jugoslavije pod pritiski globalnega imperializma pripuščena v cirkulacijo z rednimi objavami v *Politikinemu zabavniku* (159), kar je bilo povezano, kot avtorici pravilno ugotavljata, citirajoč Dudena, z vzporedno »amerikanizacijo jugoslovanske in hrvaške [sic] popularne kulture« (159).

Tako teoretično najbolj razvita in vsebinsko večplastna poglavja v tej monografiji najdemo v njeni drugi polovici, kjer velja posebej izpostaviti poglavja o slikanici, pravljici in fantazijski pripovedi, in otroški poeziji, pesništvu in pesmih. Za ilustracijo, v poglavju o slikanici avtorici izpostavljata, da gre več kot le za preplet slike in besedila, saj je potrebno razločevati med zgodbo v sredici in parabesedilom. Slednji vključuje tako grafično podobo naslovnice in prvih uvodnih strani kot spremljajoči

² Prav tako bi primeru govora o cenzuri *Pike Nogavičke* veljalo najprej preveriti, ali je do navedenih izpustitev prišlo tudi v izdajah v drugih republikah Jugoslavije in hkrati preveriti pri še živečih virih, dokler ti še obstajajo, kakšna je bila v resnici motivacija za te opustitve. Šele nato pa, če sploh še utemeljeno, preiti k sklepu o vsesplošni »cenzuri v socializmu« ali pa morebiti spregovoriti raje o čem drugem, in sicer, o posameznih uredniških posegih v prevode.

besedilni del, ki se nanaša na naslov, ime avtorja etc. Šele v to se umešča osrednje besedilo, pri čemer je za pripoved, ki se v slikani besedi torej začne že na platnici, značilno, da dramatičnost zgodbe izhaja iz njenega slikovnega razlivanja z ene na drugo stran, pri čemer najmanjšo enoto ne tvori posamezna stran, temveč največkrat dve vzporedni, kar avtorici poimenujeta »slikovna dvostran« (173), opozarjajoč hkrati tudi na pomen t. i. intraikonskega teksta. To je posebne vrste besedilo, ki ne pripoveduje zgodbe in ne spremlja ilustracije vzporedno, ampak se pojavlja kot droben besedni vpis v ilustraciji sami, npr. naslov knjige, ki počiva na mizi v ilustraciji sami, ali reklama, etc. (175). Presežek tega poglavja predstavlja zgodovinski pregled vznika kakovostne slikanice in razcveta strokovnega in teoretičnega angažmaja v povezavi z njo, saj je tudi ta element bil sestavni del obče jugoslovanske edukativne politike, da bi se tudi na tem področju otrokom ponudilo kakovostna dela, ob tem pa razvilo in utrdilo strokovni pristop. Prelomno v tem pogledu je bilo leto 1961, ko je Center za otroško knjigo in tisk Zveze društev Naša djeca organiziral prvi in odmeven posvet o slikanici, s katerim so bila določena strokovna izhodišča, ki so zaradi svoje dodelanosti obveljala vse do začetka 90-ih let. Ustanovljene so bile velike založniške hiše, specializirane prav za mladinsko književnost, ki so imele posebne oddelke za slikanice in ki so se povezovale s filmskimi studii, da bi njihovo kvalitetno animirano produkcijo vse bolj sistematično pretakale tudi v slikaniške priredbe. Ta medpodročni preboj se je dogodil leta 1969, ko je Školska knjiga objavila kar pet slikanic na podlagi priredb mednarodno nagrajenih animiranih filmov, ki jih je v domačih risarskih delavnicah ustvaril Zagreb film (*Krava na mesecu, Obisk iz veselja, Deček in žoga, Zgodba brez veze*). To tradicijo pa je na začetku 70-ih

nadaljevala s slikaniško priredbo odmevne jugoslovanske animirane serije o profesorju Baltazarju, prav tako v lastni produkciji Zagreb filma (190).

Dandanašnji avtohtone filmske animirane produkcije, kaj šele tako bogate in razvejane, kot je bila v Jugoslaviji, takorekoč ni več, saj je zavoljo privatizacije in uničenja tudi te panoge večina enklaviziranih mini držav Balkana odvisna od uvoženih in le še zahodnoevropskih risank. Enakemu procesu pa smo bili priča tudi v založniški dejavnosti, na kar medvrstično, a vztrajno opozarjata tudi avtorici. Nekoč z veliko strokovnega znanja in zanosa vzpostavljene založniške hiše – samo SR Hrvaška je v zlati dobi jugoslovanske produkcije za otroke in mladino premogla šest tovrstnih velikih založb (Mladost, Školska knjiga, IŠP, Naša djeca, Naprijed in Spektar ter pogojno Otokar Keršovani) – so bile ob monopolnih prevzemih in notranjih odkupih s strani domačega in tujega kapitala razpuščene, druge pa prestrukturirane, tj. pokrčene in preusmerjene v komercialno orientirane dejavnosti z vedno večjim poudarkom tudi na krčenju in komodifikaciji književnosti za otroke in mladino, pri čemer uredniško politiko izrinja menedžerska, stroko pa marketizacija (63). Sama književna produkcija zato ostaja pokrčena in odrezana od skoprnele strokovne zaslombe, razpeta je med komercialnimi založbami ali pa v manjšem segmentu razpršena na posamezne manjše založbe, ki so finančno in kadrovske podhranjene, da bi lahko vzdrževale neprekinjeno, obsežno in predvsem strokovno podprto književno produkcijo. Če so se v drugi polovici stoletja tudi kritike otroške oz. mladinske književnosti, ne samo teoretični doprinosi, objavljale v za to specializiranih časopisih, so ti, kot izpostavljata avtorici, danes ukinjeni in izgubljeni, zato se je kritiška srenja, oziroma kar je od nje še ostalo, prisiljena zatekati k minima-

lističnim objavam v drugih književnih časopisih ali kulturnih sekcijah večjih osrednjih časopisov (85). Neposredno z uničenjem strokovnega dela preteklih generacij se ob privatizaciji po letu 1991 pojavlja teoretično-historični revizionizem, z njim pa po vladnem odloku iz leta 1992 to, kar avtorici, naslanjajoč se na Lešaja in njegovo delo, imenujeta »knji-gocid« (77). Gre za odstranitev in/ali uničenje otroških knjig iz fondov šolskih in splošnih knjižnic, če so te napisane v ekavščini in cirilici, pri čemer se mladinsko književnost polpretekle zgodovine in angažiranega tipa odstranjuje in briše iz antologij, nadomeščajo jih nove kategorizacije in nacionalistično ponastavljene vsebine, kot npr. hrvatske domoljubne pesmi (71).

Na tej točki se avtorici odločno zoperstavita demagoškemu revizionizmu, ki se je po letu 1991 zasedrilo tudi v teoretičnem polju. To pa je tudi eden od večjih osrednjih doprinosov monografije. Revizionistično usmerjena in po letu 1991 etabrirana teorija otroške oz. mladinske književnosti na Hrvaškem, z njo pa tudi mainstreamovska kritiška srenja, se v svojih kronoloških pregledih navadno zaustavi pri drugi svetovni vojni (izpuščajoč ali reducirajoč naslednjih 40 let na minimalno in za nazaj revidirano raven). Vendar pa tega obdobja ne imenuje več po tem geopolitično preciznem terminu, temveč ga poslej naslavlja kot obdobje NDH (glej npr. Crnković in Težak 2002). Na ta način se ustvari slika, kot da bi šlo pri NDH za samostojno tvarino in ne za eno od okupacijskih kvizlinških podenot tretjega rajha in torej za nekakšno neproblematično in nevtrarno obdobje, kjer NOB v najboljšem primeru nastopa zgolj kot nepojasnjena motnja. Avtorici v poglavju o adolescentski književnosti zato jasno zapišeta, da je temeljno vodilo tega obdobja »ideologizacija adolescence z nacionalistično, tj. ustaško noto« (363),

kar podkrepi z arhivskimi dokumenti in citati (str. 360–61). Da se to lahko nepotvorjeno in jasno zapiše v delu, ki nosi na videz skromen naslov *Uvod v mladinsko književnosti*, ne pa tudi v teoretičnem mainstreamu in uradnem zgodovinopisju, ironično kaže na morebitno ponovno ponastavitev percepcije o mladinski književnosti – in sicer zatem, ko so bile istočasno dokončno uničene, razpuščene ali skrčene večje založbe in strokovne organizacije, teoretično polje pa okleščeno in ponastavljeno (z nekaterimi odstopajočimi izjemami, kot sta prav mladi Marijana Hameršak in Dubravka Zima) – kot znova marginalne in komajda še relevantne ter zgolj ene v vrsti tržnih niš.

Literatura

- Michel Chossudovsky, 2003: *The globalization of poverty and the new world order: impacts of IMF and World Bank reforms*. Montreal: Global Research.
- Milan Crnković, 1980: *Dječja književnost. Priručnik za studente pedagoških akademija i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Milan Crnković in Dubrovka Težak, 2002: *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Ariel Dorfman in Armand Mattelart, 2007: *Kako brati Jaka Racmana: imperialistična ideologija v Disneyjevih stripih*. Ljubljana: Maska.
- Kate Hudson, 2003: *Breaking the South Slav Dream. The Rise and Fall of Yugoslavia*. London in Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Michael Parenti, 2010: *The Rational Destruction of Yugoslavia*. V: Henry Veltmeyer: *Imperialism, Crisis and Class Struggle*. Leiden in Boston: Brill.
- Judith Plotz, 2001: *Romanticism and the Vocation of Childhood*. New York: Palgrave.

Lilijana Burcar