

da gre v osnovi za korensko besedo *kot*, kateri je dodana še neka končnica, ki jo je treba ugotoviti. Dejstvo, da je tu predvsem korenska beseda merodajna, pričajo angleške oblike *cotsetl*, *cotman* in *cottarius*, kjer se drugi del besede izpreminja, in vendar ostane pojem neizpremenjen. Končno rešitev tega problema seveda prepuščam strokovnjakom za slovensko jezikoslovje.

Janez Stanonik

MED KNJIGAMI

OB NOVIH MLADINSKIH KNJIGAH

Kadar pišemo, beremo ali pa ocenjujemo mladinsko knjigo, ne moremo mimo spoznanja, da je to neko posebno področje ustvarjanja, ki ga je potrebno posebej obravnavati. Mladinsko slovstvo kot posebna veja slovstvene zgodovine je bilo v zgodovini različno pojmovano. V svojih časih ne toliko kot slovstvo, pač pa kot dobrodošel vzgojni pripomoček pedagogike in didaktike.

Ni moj namen v pričujočem sestavku orisati zgodovinski razvoj pojmovan in gledanj na to slovstveno vejo. Zelela bi le ob nekaterih sodobnih gledanjih malce nakazati pot do tistega vira, iz katerega dobiva mladinsko slovstvo svojo specifikko.

Če se razgledujemo po teoretičnih delih, ki obravnavajo ta problem, spoznamo, da so taka dela redka, in če so, malokdaj v celoti razjasnijo omenjeni problem. Nekateri vidijo v mladinskem slovstvu predvsem njegovo vzgojno in poučno specifikko. Npr.: H. Schmidt¹ govori o mladinski knjigi v stilu kuharskih receptov, kakšna naj le-ta bo, da bo izpolnila pri mladini svojo vzgojno nalogo. Zahteva, naj bo mladinska knjiga po svoji snovi: a) aktualna; upošteva naj otrokov interesni krog in naj bo prilagojena njegovi življenjski atmosferi ter b) realistična; zahtevo po realizmu razvije H. Schmidt takole: kljub različnim psihološkim nagnjenjem otroka k fantaziji naj mu knjiga posreduje svet, kakršen v resnici je, in naj mu vzporedno z etičnimi vrednotami posreduje tudi primerno količino znanja. Avstrijski teoretik mladinskega slovstva R. Bamberger² postavlja za razliko od Schmidta v ospredje estetski princip. Bamberger zahteva, naj bo mladinska knjiga umetniško polnovredna in naj bo prilagojena razvojni stopnji otroka in seveda tudi vzgojno zanesljiva. Ko obravnava ta estetski princip, trdi, da otrok bolj kot idejo umetniškega dela dojema snovi; zato je važno, kakšnih sredstev se poslužuje pisatelj pri oblikovanju snovi. Eno od teh je napetost snovi, ki naj bo pri različnih razvojnih stopnjah različna. Otrok bo v prvih razvojnih obdobjih z napetostjo pričakoval, kdaj se bo srečal s ponovitvijo že znanih motivov, medtem ko zahteva starejši otrok napetost v pričakovanju vedno novih motivov. Prav spričo tega, pravi Bamberger, bi bilo zgrešeno, če bi dajali otroku najnižje starostne stopnje knjigo avanturističnega značaja, ker ne ustreza njegovemu pojmovanju napetosti. Pri tem pa je odločilnega pomena, ali je napetost snovi dosežena z umetniško polnovrednimi sredstvi. Umetniško pogojena napetost slostvenega dela pa ne raste toliko iz snovi, kolikor iz ideje.

¹ H. Schmidt: *Bilder, Kinder, Jugendbuch*. Bonn, Köllen Verl. 1959.

² R. Bamberg: *Jugendlektüre*. Wien, Verlag für Jugend und Volk, 1955.

Pri nas, žal, ni samostojnih teoretičnih del, ki bi se posvečala temu problemu. Imamo sicer krajše poskuse zgodovine slovenskega mladinskega slovstva,³ ki pa se ne spuščajo v razčlenjevanje tega problema. Nekoliko bolj se mu posveča Franček Bohanec.⁴ Merilo, katere knjige sodijo v mladinsko slovstvo, je po Bohancu eno: tiste, ki so jih otroci sprejeli za svoje. Tako merilo, ki izhaja iz otrokovega okusa, ni povsem zanesljivo, zlasti ne za nova dela. Bohanec gre še dalje in enači otrokov okus v posameznih starostnih obdobjih z okusom človeštva v posameznih zgodovinskih razvojnih obdobjih: to, kar je človeštvo ustvarjalo v prvi dobi svojega razvoja — bajke, pripovedke, to ljubi otrok v prvi starostni stopnji — itd.

To naj bi bilo nekaj kratkih ilustrativnih drobcev k problemu — v čem je specifika in bistvo mladinskega slovstva. Dolgo časa je bilo to slovstvo pojmovano zgolj kot koristen pripomoček pri pouku mladine. Iz tega mišljenja se je severna Evropa, predvsem anglosaške dežele, mnogo prej izkopala kot pa srednja in južna, kjer je bil vpliv katoliške cerkve na celotni učnovzgojni sistem dominanten. Danes imajo Angleži številna resna znanstvena dela, ki obravnavajo zgodovino mladinskega slovstva in skušajo najti njegovo specifiko ne iz vzgojnih izhodišč, marveč gledajo na slovstveno delo za mladino kot na polnovreden umetniški produkt. Eden izmed teh avtorjev je G. Trease.⁵ G. Trease polemizira tako s fanatičnimi pedagogi starih časov, ki so sprejemali le tisto mladinsko slovstveno delo, ki je imelo dovolj vidne poučne tendence — češ vsaka kontrola in usmerjanje umetnosti sta že cenzura — kot z zagovorniki modernega mita, ki spreminjajo otroke v »anģele, obdarjene z instinktivno modrostjo, odrasle pa v neobčutljive bedake«. Prav tako zavrača G. Trease vse tiste definicije, ki govore o mladinskem slovstvu, da ima pravo mero za humor, resničnost, razumljivost itd. Samo ena razlika, pravi G. Trease, je med umetniško polnovrednim deloma za otroke in pa delom za odrasle: v izbiri teme in besednega zaklada. Oboje mora biti dosegljivo otrokovemu razumskemu in čustvenemu dožemanju. Sāmo specifiko slovstvenega dela za otroke pa moramo iskati pri njegovem viru — pri ustvarjalcu. Mnogokrat, razvija dalje svojo tezo G. Trease, opazimo v kritiki misel, da ta ali oni ustvarjalec piše s prirojenim razumevanjem za otroka. Noben ustvarjalec se ne rodi s takim smislom, niti si ni mogoče tega smisla pridobiti na pedagoški visoki šoli — vprašanje je le, koliko ustvarjalčevega lastnega otroštva je v njem samem še živega in kako kot odrasel človek-ustvarjalec to emotivno fiksacijo v otroštvu prelije v živo umetnino, da lahko ob njej sleherni otrok doživlja sam sebe.

V osnovi podobno razlago problema najdemo pri sodobnem srbskem mladinskem pesniku Miću Danojliću.⁶ Podobno kot G. Trease tudi Danojlić zavrača površnost sodobne kritike mladinskih slovstvenih del, ki se ni zmožna dokopati do globljih analiz. Tudi on išče bistvo mladinskega slovstva pri ustvarjalcu

³ Dana Petrovič: Razvojna pot slovenskega mladinskega slovstva. *Sodobna pedagogika* 1954. — Književnost za decu i rad u dečjim bibliotekama, Beograd. Savet za staranje o deci i omladini Jugoslavije, 1958. (Bogo Pregelj: Slovenska književnost za decu.) — Franček Bohanec: Knjižne police za otroke. Ljubljana, Zveza prijateljev mladine Slovenije, 1958.

⁴ Književnost za decu i rad u dečjim bibliotekama, Beograd, Savet za staranje o deci i omladini Jugoslavije, 1958 (Franček Bohanec: Svetska dečja i omladinska književnost).

⁵ G. Trease: *Tales out of school*. London, W. Heinemann, 1949.

⁶ Miću Danojlić: Referat v Novem Sadu ob Zmajevih igrah, 1965.

samem, v katerem živi »zlato zrno otroštva« in ki iz tega ustvarja dela, ki so dobila ime mladinsko slovstvo. To čisto slučajno, ker so emotivno ustrezala najbolj tisti publiki, ki jo imenujemo — otroci. Ni pa bil ustvarjalec prvotni namen ustvariti delo za otroka. Prvotno je bilo tisto »zlato zrno«. Danojlič nato presenetljivo razvija dalje: kot je otroštvo nekaj nedoraslega, ne dokončno formiranega, tako je tudi delo, ki je ustvarjeno iz doživetja otroštva, nekak embrio, in iz tega Danojlič izvede: vsak otroški pesnik je »neuspeli pesnik«, ki ni imel v sebi tiste umetniške sile, da bi dorasel in se dokončno formiral kot pesnik, kot ustvarjalec.

Ta Danojličev sklep je sicer originalen, ne pa prepričljiv. Pozablja, da je ustvarjalec slovstvenih del za otroke polnovreden človek, ki ni običal na neki stopnji infantilnosti. V njem je živo otroštvo, kot je pač v slehernem ustvarjalcu živo neko doživetje, iz katerega v zapletenem procesu ustvarjanja nastane umetniško delo. Poznamo velike ustvarjalce, ki so ob otroških ustvarjali polnovredne umetnine za odrasle — pri nas Oton Župančič. Seveda je velikega pomena pri ustvarjanju otroških slovstvenih del spomin in celoten proces asociacije. V nekaterih ustvarjalcih zaživi otroštvo ob doživetju lastnih otrok (O. Župančič, A. A. Milne idr.), drugim zopet je vir zgolj spomin, latenten v njih samih (R. L. Stevenson).

Različna so obdobja otroštva, ki jih ustvarjalci prenašajo v slovstveno obliko; tako je Župančič oživil v svojih otroških pesmih najzgodnejša leta otroštva, medtem ko Bevk v svojih pastirskih povestih otroštvo predpubertetne dobe. V izbiri teme in tej adekvatnem izrazu najdemo tisoč nians, pač glede na doživetje, ki je latentno v ustvarjalcu. Tako nam Župančič v mavričnih barvah in pršecem ritmu oživil svet, kot ga je sprejemal in doživil pesnik, kateremu je bila muzika besede adkevata radosti najzgodnejšega otroštva. Bevk je našel v vizijah ekspresionistično oživiljene narave izraz za težke emocionalne napore otroštva, prezgodaj ostarelega spričo nacionalnega in socialnega zla. Povsod pa je vedno pričujoče tisto doživetje, ki je najintenzivneje seglo v ustvarjalčevo življenje, da mu je pozneje kot zrel umetnik našel ustrezno snov, izraz in obliko. Tisto prvotno, kar radi označujemo s »smislom za otroka«, pa prinese seherni ustvarjalec s seboj iz lastnega otroštva.

To so na kratko skicirana spoznanja, ki se mi zde pomembna, da jih upoštevamo, kadar se srečujemo z mladinsko knjigo — pa naj gre pri tem za starejše avtorje, ki so s svojimi deli že pokazali svoj profil, ali za mlajše, ki tako v obliki kot v izrazu šele iščejo poti, preko katerih se bodo dokopali — do svojega otroštva. Od njihove umetniške polnokrvnosti in iskrenosti pa bo odvisno, kaj bodo povedali današnjemu in slehernemu otroku, kako bodo vzgajali njegova čustva in stimulirali njegovo fantazijo. — Od njegove umetniške potence je odvisna vzgojna vrednost mladinskega slovstvenega dela. Vsako umetniško delo za otroka mora prenesti test kakršnegakoli umetniškega dela za odrasle. Šele potem bo to delo v polni meri opravilo tudi svojo vzgojno nalogo, ker bo kot sleherni umetnina vzgajalo z najbolj zanesljivimi sredstvi, ki jih ne premore še tako dognan vzgojni sistem.

V slovstvu vsake dobe se zrcalijo vselej zanjo specifične ideje in problemi, slovstvo vsake dobe prinese s seboj nove oblike, ki se izkristalizirajo in dosežejo svojo popolnost ob močnih umetniških osebnostih. Tako tudi v mladinskem slovstvu, tako tudi v sodobnem mladinskem slovstvu. Spričo kratke časovne razdalje je težko dajati zanesljive prognoze tako glede oblik kot glede ustvar-

jalcev. Oboji so še v nastajanju in oblikovanju. Vendar ob pisani vrsti del, ki se rojevajo v neposredni sedanjosti, lahko že zaznamo nekatere osnovne barve, značilne za naš čas.

Ena izmed bistvenih potez naših sodobnih mladinskih slovstvenih del je neki nov odnos do domišljije in hkrati s tem tudi neko novo oblikovanje te domišljije. Mladinskemu slovstvu vsake dobe je bila domišljija neizčrpen vir motivov in pravljica najznačilnejša oblika, ki se je ob tem viru hranila. Pravljica v klasičnem pomenu besede je prenašala v slovstvo bajeslovje ljudskega izročila in izkristalizirala se je oblika s svojo specifično zakonitostjo, ki je kljub fantastiki, ki jo v svoji snovi oblikuje, izraz domišljene intelektualne logične miselnosti. Tudi moderna doba je ustvarila svojo pravljico, ki pa se bistveno razlikuje od svoje klasične predhodnice. Vsi oblikovni prijemi klasične pravljice so tu postavljeni na glavo ali pa jih sploh ni. Moderna pravljica, za razliko od klasične, postavlja v ospredje otrokovo individualnost; skozi prizmo otroškega gledanja in pojmovanja, skozi prizmo otrokove logike in domišljije deformira realnost in pred nami zaživi svojstven svet. Če pravimo, da je 20. stoletje stoletje otroka, da se je v tem stoletju oblikoval nekak mit okoli otroka, da se vsi odrasli trudimo, da bi se s pomočjo novih dognanj psihologije čimbolj približali otrokovi mentaliteti, potem je v slovstvu ravno moderna pravljica tista, ki je spričo svojega izhodiščnega prijema najboljši izraz otrokovega individualizma.

Skoraj samo po sebi umevno je, da ob avtorjih, ki jim je to izhodišče pri oblikovanju slovstvenih del za mladino edino, da ob teh avtorjih žive še tisti, ki so iz svoje slovstvene tradicije prinesli svoje, lahko bi rekli klasične prijeme, in ki po svoji umetniški prepričljivosti ne zaostajajo za prvimi.

Pisateljica, ki je pri nas ob še nekaterih drugih avtorjih utrdila z že omenjenimi oblikovnimi prijemi in izhodišči moderno pravljico, je Branka Jurca. S svojim zadnjim mladinskim slovstvenim delom *Uhač in njegova družina*⁷ pa je s svojim kontinuiranim ustvarjanjem modernih pravljic prekinila ter se s podobnimi prijemi in izhodišči lotila docela realistične snovi. Če bi nas zavedla snov, ki jo avtorica obravnava, bi rekli, da je to s precej ohlapno tehniko detektivskih povesti napisana zgodba, z idejo, ki je, vsaj kar zadeva zbirateljske strasti, z etičnega vidika malce dvomljiva. Ob tej osnovni zgodbi pa zaživi pred nami bolj po vzdušju izražena visoka kolektivna zavest osnovnošolskega razreda. To je majhna epopeja prijateljstva otroškega kolektiva, in čeprav je zgodba pripovedovana v prvi, Uhačevi osebi, ne doživimo toliko Uhača, ki ima to smolo, da ne more iz svojih norih let, doživljamo predvsem kolektiv otrok, poln energije, ki pravzaprav ne ve, kam bi z njo, kolektiv otrok na tistem skrajno napetem psihičnem robu ob koncu šolskega leta, ko je potrebno še marsikaj urediti, še poravnati nekatere račune... Branka Jurca se nam je s tem delom predstavila v novi luči. Uspešno je prenesla perspektivo moderne pravljice, tj. gledanja skozi prizmo otroške psihe, na realistično snov.

Mire Miheličeve *Peter iz telefona*⁸ je po oblikovni plati dognana zgodba, a po emocionalni malce boleče in brutalno trga otroka iz njegovega lepega, poetičnega, fantazijskega sveta. V tem je disonanca, ki prav gotovo ne deluje

⁷ Branka Jurca: *Uhač in njegova družina*. Il. Božo Kos. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1963.

⁸ Mire Miheličeva: *Peter iz telefona*. Il. Miklavž Omersa. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1963.

harmonično na otrokovo emotivnost. Žarko Petan prav tako uporablja (ali vsaj skuša uporabljati) v svojih *Pravljicah za Jasmino*⁹ nekatere prijeme moderne pravljice. Vendar je to prenašanje zgolj kompozicijskih prijemov na snov, ki jo vzamemo otroku tako rekoč iz ust. Brez dvoma nas otrok marsikdaj preseneča s svojim svežim načinom mišljenja, s svojo posebno logiko, vendar bolj ali manj direktno prenašanje tega na papir še ni ustvarjalno delo. Tak način pisanja mladinskih slovstvenih del (kot ga v zaključnih besedah Žarko Petan tudi zagovarja) vodi k larpurlartističnemu igračkanju. Res je, da je ena od značilnosti modernega kompozicijskega prijema ta, da se pisatelj poslužuje spektruma otroških pojmovanj, vendar je to prej sredstvo, ne pa končni namen modernega slovstvenega dela za otroke.

Ob teh »modernistih« pa ustvarja še naša starejša pisateljska generacija. Tu je France Bevk¹⁰ s svojima zadnjima zgodbama, v katerih obravnava snov iz narodnoosvobodilne vojne, a ne vnaša v svoje pisanje nobenih novosti. Njegova odlika pa je, da ne obravnava snovi s potencirano napetostjo, čeprav mu snov iz narodnoosvobodilne vojne daje obilo možnosti za tak način obravnavanja, marveč postavlja v ospredje psihičen problem ali konflikt svojih malih junakov, ki ob zunanjih tragičnih dogodkih dobi še svojo posebno emocionalno težo.

S *Tončkom Balončkom*¹¹ Ingolič pač ni imel velikih namenov. Zgodba o požrešnem dečku bo s svojo izrazito vzgojno poanto prišla prav predvsem tistim pedagogom, ki bodo hoteli otrokom razložiti to nelepo lastnost.

Tone Seliškar je v večini svojih mladinskih del izrazil fabulist. V zadnjem svojem delu¹² *Jadra na robu sveta* pa je prestopil meje zmernosti in verjetnosti. Tema je vzeta iz preteklosti dalmatinskih ljudi — iz dobe iskanja kruha in preseljevanja. Realistično podana fabula pa je pisatelju ušla med neverjetne in skrajno romantične čeri, da jo je bil prisiljen reševati res s skrajno romantičnimi prijemi. Res da je opremljena z gesli, ki so bila v zgodovini človeštva trdo preizkušena, ter zabeljena s prenekaterimi sočnimi mornarskimi izrazi, a deluje kljub vsemu na bralca papirnato in anahronistično.

Ob prozi živi poezija, ki ima v slovenskem mladinskem slovstvu bogato tradicijo. Ni moj namen spričo obsežnosti, ki ga zahteva obdelava problema slovenske sodobne otroške poezije, v tem sestavku govoriti obširneje o otroški poeziji. Ob zbirki otroških pesmi Kajetana Koviča¹³ le znova ugotavljamo v zgodovini našega mladinskega slovstva že potrjeno dejstvo, da so ustvarjalci slovenske otroške pesmi hkrati tudi ustvarjalci umetniško polnovredne vezane besede za odrasle. Tako so s tem najsubtilnejšim instrumentom pisane in govorene besede ustvarili slovenski otroški poeziji nivo, katerega razvoj je vezan na nekatera največja imena naše slovstvene zgodovine. Otroške pesmi Kajetana Koviča v oblikovnem pogledu ne prinašajo novosti. So preproste, včasih celo baladno skope, v izrazu čiste, po emociji sveže. V svoji motiviki zaokrožajo enostaven svet, ki se izogiba drznih skokov domišljije in besednih iger in teži

⁹ Žarko Petan: *Pravljice za Jasmino*. Il. Janez Vidic. Maribor, Obzorja, 1965.

¹⁰ France Bevk: *Pikapolonica*. Il. Roža Piščanec. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1965.

¹¹ Anton Ingolič: *Tonček Balonček*. Il. France Mihelič. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1965.

¹² Tone Seliškar: *Jadra na robu sveta*. Il. Aco Mavec. Novo mesto, Dolenjska založba, 1965.

¹³ Kajetan Kovič: *Franca izpod klanca*. Il. Marjanca Jemec. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1965.

zajeti v harmonični celoti vnanjo podobo otroških predstav in doživetij, rahlo in hudomušno čustveno obarvanih.

To so v skopih obrisih podana nekatera stališča, ki naj pomagajo voditi k pravilnemu razumevanju in vrednotenju mladinskega slovstva, in nekaj značilnosti, kot se odražajo v zadnjih novitetah.

Martina Šircelj

FILM

ODNOS MED LITERATURO IN FILMOM

(Dve sodbi o *Samorastnikih*)

1

Temeljni nesporazum, ki označuje filmsko verzijo *Samorastnikov*, je v njeni nedoraslosti lastnim ambicijam. Film hoče, če se poslužim besed enega od njegovih avtorjev, »zadeti jedro Vorančeve zgodbe o veliki ljubezni in socialni različnosti«. Ob tem se kar sam od sebe vsiljuje problem odnosa med literaturo in filmom. Vsekakor so med njima določene razlike, ki se najbolj značilno kažejo v načinu njenega komuniciranja s publiko. Bistveno, kar ju v tem pogledu loči, so izrazna sredstva, ki so za vsako od obeh umetniških zvrsti specifična. Ker je navadno literatura tista, ki film omogoča in mu zastavlja vsebinski in idejni okvir, je zato tudi konstitutivni del slehernega filmskega akta. Pri tem je bistvenega pomena razmerje med literarno predlogo ali scenarijem in njegovo filmsko realizacijo. Kadar se zgodi, da film ni ekvivalenten prevod literarne snovi, lahko pričakujemo dvojje: ali njeno filmsko osiromašenje ali pa inventivno obogatitev, ki jo navadno zmorejo le veliki filmski ustvarjalci.

Ob *Samorastnikih* se je nesporazum med literarno predlogo in filmom razrasel že do absurda. Avtorji filma zatrjujejo, da je delo posneto po Prežihovi noveli, tisto, kar gledamo, pa s svojo vsebino in izvedbo to demantira. Prežih, naš največji popisovalec elementarnih človeških strasti, pristnega kmečkega ambienta in njegove socialne resničnosti, ki je svojo najboljšo umetniško upodobitev doživela prav v *Samorastnikih*, je preveden v filmski jezik, v resnici doživel zelo neustrezne vsebinske modifikacije. Poglavitna zabloda, ki zadeva prav v jedro spora med literarnim tekstom in filmom in iz katere izvira dobršen del slabosti filma, je predstavitev dogajanja v neko skorajda neotipljivo časovno razdobje, ki je sicer označeno kot osemnajsto stoletje, a je družbeno odločno premalo determinirano, da bi lahko nudilo trden okvir za kakršno koli realno vzdušje. Zato je socialna resničnost, ki je pri Prežihu trdno dokumentirana in zajeta v določen družbenozgodovinski prostor, tu neuresničljiva, saj nima niti prave osnove niti pristne povezave z ambientom, ki bi ji moral dajati značaj in vsebino. Še več: reducirana (individualizirana) je in odtrgana od logičnega časovnega zaledja, zato vseskozi učinkuje neprepričljivo in togo.

Medtem ko se pri Prežihu dogajanje ves čas logično odmotava in se njegove osebe gibljejo v živi resničnosti in so tudi same zaznamovane z njo, saj se spopadajo, ljubijo, mrzijo itd., pa so pri Pretnarju brez trdne podlage in živ-