

viš. as. dr. Dubravka Zima

Zavod za znanost o književnosti, Filozofska fakulteta Zagreb, Hrvaška

JE ANDERSEN MLADINSKI PISATELJ?

Andersen je na Hrvaškem obravnavan predvsem kot klasik mladinske književnosti, njegov opus se razlaga kot pomembna točka razvoja na poti od ljudske do umetniške pravljice. Članek redefinira to oznako glede na naratološki pojem implicitnega bralca in glede na Andersenove predstave o otroku, ko jih lahko razberemo iz njegovih besedil.

Hans Christian Andersen je pisatelj z izjemno raznorodnim in divergentnim opusom, težavnim za kakršen koli poskus posploševanja in celo odkrivanja možnih skupnih strukturnih, tematskih in idejnih kompleksov. Glede na to bi se na prvi pogled naše naslovno vprašanje pravzaprav lahko zdelo brez odgovora, še posebej glede na avtorjeve avtopoetske komentarje, s katerimi je svoje ustvarjanje zelo jasno opredelil kot ne samo mladinsko književnost, jezen na poskuse, da bi se ga označilo za samo mladinskega pisatelja in da se njegove pravljice uvrstijo izključno v »geto«¹ mladinske književnosti. Po drugi strani avtopoetski komentarji neobhodno niso in v največji meri niti niso relevantni za žanrske ali sploh literarnoznanstvene raziskave, ki izhajajo iz besedila, in jih bomo prav zato v tej raziskavi ignorirali. Izhodišče nam je določeno število Andersenovih pravljič, opredeljenih kot kanonske pravljice mladinske književnosti, in to skoraj od časa nastanka do danes, in katerih pripadnost temu književnemu sestavu ni vprašljiva kot tudi ne elementi, ki bi jih definirali ali kot kanonske ali kot mladinske pravljice. V tem prispevku bomo tako poskušali na nekoliko ravneh pregledati posamezne avtorjeve pravljice, ki se glede na svojo strukturo zdijo signifikante za opredeljevanje mladinske književnosti,² vendar pa so v hrvaščini objavljene v izdajah, eksplicitno namenjenih otrokom,² kar jih kvalificira za tovrstno preučevanje.

V tem smislu bi lahko postavili delovno hipotezo o načinu, s katerim Andersen strukturira svoje otroške like, in ki se zdi razumna, uporabna za mladinski

¹ Strukturni elementi, ki nas pri tem zanimajo, se nanašajo na obstajanje in obravnavanje otroških likov znotraj pripovedne strukture, na sižejne obrazce, ki smo jih zaznali kot značilne za mladinsko književnost (odraščanje), in na naratološko kategorijo implicitnega bralca (otroka) kot enega od dejavnikov definiranja mladinske književnosti.

² Objavljene v mladinskem časopisu, v knjižnici, ki ima v nazivu opredelitev mladinske književnosti, ali v knjižnici, ki je glede na mladinsko književnost nevtralna, toda iz okvirnih sestavin besedil (predgovor, sklep) se eksplicitno razbere mladinski bralec kot osnovni prejemnik.

književni sestav ter legitimna v kontekstu kanonske mladinske književnosti: večina Andersenovih otroških likov (razen npr. *Deklice z vžigalicami*) odraščata in z odraščanjem zapuščata fantastične svetove, v katerih so sposobni bivati, dokler so otroci. Svet odraslih je določen, omejen, definiran s fizično mogočim in ne tako bogat ter razburljiv kot svet otrok; vseeno, to je svet, v katerem živijo Andersenovi bralci, tem je fantastični svet otroštva v pravljicah posredovan kot nostalgična in nedosegljiva pravljica. Tako hipotezo postavlja tudi James Massengale, ki vidi, ko piše o podvojenih svetovih v Andersenovih izvirnih pravljicah, avtorjevo posebno strukturno tehniko razdvajanja pripovednih svetov v posameznih pravljicah glede na sposobnosti posameznih likov, da participirajo v vsakem od teh svetov. Kot posebej zanimiv primer razdvajanja pripovednih svetov Massengale navaja pravljico *Stara hiša*, v kateri je sposobnost lika, da sodeluje v drugotnem, fantastičnem, svetu, direktno povezana z njegovo otroško dobo:

»Na koncu pravljice kositrni vojak in zidna usnjena obloga dalje komunicirata, toda deček ju ne sliši več. Njegova povezanost s svetom predmetov je pravzaprav obstajala samo v njegovi domišljiji in je izginila z njegovim odraščanjem. Ne more se več pogovarjati s kositrnim vojakom, in ne samo to, ne prepozna ga več kot svojo lastno igračko. Vojak na drugi strani še dalje živi v svetu domišljije, ki je pripadala otroku, toda njegova situacija je podvojena: ne more se več pogovarjati z mladeničem, ki je nekoč bil njegov deček.«³

Podobno je tudi z Andersenovo prvo originalno objavljeno pravljico, *Cvetlice male Ide*, v kateri sta svetova otrok in odraslih jasno razdvojena z otroško sposobnostjo, da sodeluje – pa čeprav samo pasivno – v skrivnem življenju cvetlic, ki je odraslim nedostopen. Massengale tu opozarja, da je Andersen zelo previden pri narativnem oblikovanju fantastičnega sveta, v katerem oživi in zapleše cvetje, kar ni nikjer eksplicitno opredeljeno kot dekličine sanje. Prav v tej pravljici Massengale odkriva implicitnega bralca kot odraslega, ki gleda otroško obnašanje in postopke kot postopke nekoga drugega, kot tuje njegovemu občutenju funkcioniranja sveta:

»Naslednjega jutra razumemo (mi – avtor in odrasla publika) več, kot je vedel in razumel študent. Prav v tej točki je prelomni trenutek pravljice: s tem ko pokopava cvetje, otrok prevzame študentovo ironično metaforo kot dejanje vere. Pravljica znotraj pravljice opredmeti to resnico za malo Ido. Sublimirana ideja – o skrivnem življenju cvetlic – v dekličini zavesti postaja vidik njene stvarnosti. Njen mali ritual pokapanja – izšel iz krščanske tradicije – nam odpira vprašanja: je Idina nedolžna vera v vstajenje njenih cvetlic samo delček njene norosti? Je uporaba krščanske dogme na cvetju otročja ali logična? Na kateri način se razlikujeta otroška koncepcija vere in naša lastna? In tako naprej – ta vprašanja se lahko nizajo daleč izven dosega pomena te pravljice.«⁴

V tem primeru je torej otrok predstavljen kot nekdo, ki funkcionira na drugi ravni kot odrasli liki v pravljici,⁵ in je drugačen tudi od »nas«, ki razumemo razliko med otroško koncepcijo vere in našo lastno. To se na podoben način ponavlja tudi v *Stari hiši*, v kateri je otrok prav tako obdarjen s sposobnostmi, ki odraslim

³ James Massengale, *A David World: A Structural Technique in Andersen's Original Tales*, http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_html?id=9703.

⁴ Ibid.

⁵ Pri tem zanemarimo ambivalentni položaj študenta, ki evidentno biva v obeh svetovih – v otroškem in v odraslem oziroma ne sodeluje v nobenem izmed njiju.

manjkajo – otrok je povezan s fantastičnim svetom, svetom predmetov in igrač, z odraščanjem pa se ta povezanost – ki je implicitno zagotovo definirana kot dobra – izgublja. Massengale je tako z izborom gradiva potrdil svojo hipotezo. Toda neprijetno je, da Andersen s svojim velikim opusom nudi tudi obilje gradiva, iz katerega bi se z istimi izhodiščnimi predpostavkami dobilo različne interpretativne rezultate. Če pogledamo na primer daljšo pravljico *Ledena devica*,⁶ opazimo, da razdvajanje pripovednih svetov nima tako pravega in urejenega obrazca, kot ga definira Massengale. V pravljici, pravzaprav, glavni otroški lik razume govorico živali in to, kar se v sporazumevanju z živalmi nauči, uporablja v vsakdanjem življenju, vendar z odraščanjem to sposobnost izgublja. Zanimivo je tudi to, da otroški lik tudi po tej izgubi ne pozablja veččin, naučenih od živali, in da je s tem, ko jih uporablja, zaznamovan kot izjemen v svetu odraslih. Vprašanje fantastike je torej v tej pravljici bolj zapleteno kot v drugih Andersenovih pravljicah: čeprav glavni lik, deček Rudi, z odraščanjem ne more več aktivno participirati v fantastičnem pripovednem sloju, ki ga tvori življenjska skupnost, vendarle nadaljuje fantastični svet, on je fantastični lik v nefantastičnem svetu odraslih, dvakratno zaznamovan v obeh svetovih, v katerih biva. V otroškem svetu je izjemen, zaznamovan, izločen kot otrok, ki mu je uspelo pobegniti Ledeni devici, v svetu odraslih pa se njegova zaznamovanost pretvarja v izjemnost, toda še naprej je zaznamovan s hrepenenjem Ledene device in je v svetu odraslih edini žrtev njenih skušnjav. Zato sta njegovo odraščanje in uresničitev v svetu odraslih vnaprej obsojena na propad in ta propad se večkrat fatalistično napoveduje: ves Rudijev uspeh, njegova izjemnost, pogumnost, srčnost, spretnost in druge značilnosti ter večšine, ki ga odlikujejo, so samo kratkotrajna, začasna stanja. Deček z odraščanjem izgublja fantastično sposobnost, ki jo je imel kot otrok, živali pa ne glede na to nadaljujejo medsebojno sporazumevanje, kakor je to bilo v *Stari hiši*, in bivši otroški lik je enako gluha za njihove pogovore, kakor je deček iz *Stare hiše*. Toda z zapustitvijo fantastičnega sveta se tu ne zgodi kot v *Stari hiši*, da odraščanje postane metafora za izgubo. Metafora za izgubo je v tej pravljici prav fantastika: če bi Rudi ne bil bival v fantastičnem svetu, ki mu vlada Ledena devica, bi se pravljica končala s konvencionalno, srečno, nefantastično poroko. Andersen seveda sam konec interpretira krščansko, kar pa ne spremeni dejstva, da je bila fantastika usodna za Rudija in za Bebeta ter da ima fantastično v tej pravljici drugačen predznak, kakor ga zaznava Massengale v *Stari hiši* in v *Cvetlicah male Ide*. Fantastično se pri Andersenu torej nujno in izključno ne povezuje s pozitivnim. Tako se torej brez dvoma fantastično sporazumevanje otroka z neživimi predmeti in z živalmi v pravljicah, ki jih navaja Massengale, razbere iz nostalgичnega ključa, obenem pa je fantastična interpretacija otroštva v Andersenovem opusu bistvena. Otroštvo je pri Andersenu v celem nizu pravljic interpretirano vrednostno, celo negativno, in v teh pravljicah je nostalgična pripovedna intonacija zamenjana z ironično. Pravljica *Otroško klepetanje*, na primer, gleda na otroka z vidika odraslega, tako njegovo obnašanje kot razmišljanje razlaga s pozicije nadmoči: otrok ni odgovoren za svoje socialno neobčutljivo in neadekvatno obnašanje, pač pa je odgovoren odrasli, ki je izoblikoval otrokove nazore in usmeril njegovo razmišljanje. Otrok v tej pravljici ne prevladuje nad odraslim niti po sposobnostih (kot je to bilo pri

⁶ *Ledena djevica*. V: *Priča s Ytlandskih prudova*, prevedla Branka Horvat, Knjižara Z. i V. Vasića, Zagreb, 1927.

fantastičnem interpretiranju otroštva) niti kot moralni lik (kot npr. v pravljici *Snežna kraljica*, kjer otrok postane simbol moralne drže v krščanskem smislu, ali v *Cesarjevih novih oblačilih*, kjer je otrok edini pozitivni lik); v resnici nasprotno, otrok je v tej pravljici to, kar je oziroma bi moralo biti podrejeno vplivom odraslih zaradi lastnega moralnega napredka. Pravljičice kot *Marjetica* (hrv. *Tratinčice*), kjer nepozorni oziroma brezobzirni dečki povzročijo smrt male srake, ali celo *Štorklje*, kjer se dečki rogajo štorkljam in so zato sorazmerno okrutno kaznovani, oblikujejo otroške like na ta isti način: nanje se gleda z vidika odraslega in njihovo obnašanje se obsoja. Za razliko od fantastične in nostalgичne interpretacije otroštva je otroku tukaj evidentno potreben nadzor odraslega in njegova vzgojna intervencija.

Ugotovili smo torej, da predstave o otroku v Andersenovih pravljicah odgovarjajo tipoma projekcije otroka, ki jih Chris Jenks v svojem raziskovanju predstav o otroku v zahodnem civilizacijskem okolju imenuje »apolonski« in »dionizijski« otrok oziroma otrok, ki je »apolonsko« blizu naravi, neponarejen, moralno čist in obvladuje odraslega, je nedolžno in v vseh pogledih idealno bitje, in otrok, ki »dionizijsko« podlega nevarnostim, tako tudi zlu, torej otrok, ki mu je potreben odrasli kot moralni, vzgojni in vsakovrstni korektiv ter vzor.⁷ Andersenov otrok je tako apolonski kot dionizijski, tako da ti predstavi o njem ustrezata predstavama otroka, kakršne lahko razberemo iz zgodovine mladinske književnosti kakor tudi z drugih področij družbenega življenja na različnih ravneh in v različnih razdobjih. Tako nam ta spoznanja ne pomagajo posebej pri našem prizadevanju, da iz teksta izveličemo sklep, ali je Andersen mladinski pisatelj.

Zaradi tega bomo poskusili poklicati na pomoč naratološko kategorijo implicitnega bralca oziroma naslovnika pripovedovanja (*naratee*)⁸ in iz nekoliko pravljic, ki otroštvo interpretirajo na različne načine, poskusili razbrati, ali je njihov implicitni bralec otrok. Izbrane pravljice so značilne za dva tipa otrok oziroma dve omenjeni interpretaciji otroštva: v pravljici *Srčna bol* (hrv. *Na srdašču jadi*) je otroštvo interpretirano nostalgичno, vendar ne fantastično, *Otroško klepetanje* (hrv. *Dječje čavrljanje*) otroka oblikuje kot »slabšega« od odraslega, otroštvo pa kot stanje nenaravnosti, medtem ko se v *Princesi na zrnu graha* pojavlja samo kot »naratee«, tako da se njegove lastnosti ne morejo določiti.

Otroško klepetanje je pravljica o majhni otroški zabavi pri bogatem in plemenitem trgovcu, na kateri ima glavno besedo prikupna in razvajena ter ohola deklica, ki pripoveduje o svojem očetu in o svojem visokem družbenem položaju, pri tem pa omalovažuje celotno majhno skupnost ljudi, katerih ime se končuje na -sen:

»In tisti, katerih imena se končujejo na -sen,« je govorila, »na svetu ne morejo postati prav nič. Potrebno se je opreti z nogami ob tla, nastaviti komolce v stran ter odrvati daleč od sebe te -sen!« In oprla se je s svojimi majhnimi, lepimi ročicami s šiljastimi lakti, da pokaže, kako se je potrebno obnašati pri tem. In te majhne ročice so bile tako ljubke. Bila je prikupna.«⁹

Slučajno se je zgodilo, da je otroški pogovor, skrit za vrati, poslušal siromašni deček, čigar ime se je končevalo na -sen in ki se je užalostil, ko je poslušal otroško brbljanje. S tem se konča prvi del pravljice, h kateremu je dodan kratek epilog, iz katerega izvemo usodo omenjenih otroških likov. Siromašni deček, čigar ime se je

⁷ Jenks 1999.

⁸ O tem glej Majhut 2003.

⁹ Andersen 1927: 11–12.

končevalo na -sen, je postal najznamenitejši danski kipar, medtem ko so otroci, ki jih je neopažen poslušal na davni otroški zabavi, odrasli v poprečne ljudi:

»Plemiči po rodu, po denarju in duhu, izmed njih pa ni niti eden niti drugi napravil nič tako pomembnega, da bi bilo potrebno omeniti, niti eden ni bil boljši od drugega. Pa vendar so postali dobri in koristni; v njih je bil dober temelj. Tisto, kar so takrat mislili in govorili, je bilo samo – otroško klepetanje.«¹⁰

V pravljici je na dveh mestih uveden naslovnik pripovedovanja (*naratee*) kot posrednik med pripovedovalcem in bralcem. Na koncu prvega dela siromašni deček gleda v razkošno sobo, poslušča otroški pogovor in razmišlja o njem, užaloščen, ko dojame, da se vse slabo, o čemer govorijo otroci v sobi, nanaša prav nanj in da iz njega na tem svetu ne more biti prav nič. Končna poved prvega dela uvaja *naratee*, da bi se sugeriralo, da za dečka vendarle ni vse izgubljeno: »*Vidite, to je bilo tistega večera.*« *Naratee* je starostno nedoločen, tako da se ga ne da povezati niti z obdobjem implicitnega bralca, razen če iz tona tega odnosa razberemo otroka, ki mu je potrebna tolažba in drobec upanja za siromašnega dečka. No, iz nadaljevanja oziroma epiloga lahko razberemo nekaj več o implicitnem bralcu; v epilogu je pomembnejša vloga *naratee*, tega pripovedovalec neposredno nagovarja:

»Kaj misliš, od katerega izmed otrok, o katerih smo pripovedovali, je lahko ta hiša? No, to je res lahko uginiti! Pa vendar, to vseeno ni tako lahko!«¹¹

Če je torej *naratee* otrok, ki se mu kot prvo postavlja naloga ugibanja in za katerega se sugerira, da bo njegov poskus ugotoviti, čigava je hiša, napačen, je jasno, da naj bi bil implicitni bralec otrok. Končna poved pa vendar ta sklep intonira drugače: če pozorno beremo pripovedovalčeve komentarje, lahko povsem jasno razumemo, da implicitni avtor vrednoti omenjeni otroški pogovor kot napačen, ohol, brezuspešen, pa vendar kot svojega implicitnega bralca konstruirata otroka. Otroško klepetanje je v taki interpretaciji sinonim za izpraznjeni, nerazumni govor in pripovedovalec to eksplicitno navaja v zaključni povedi. Implicitni bralec je torej v nelagodnem položaju v odnosu do implicitnega avtorja, saj mora prenašati njegove negativne insinuacije, če želi razumeti to zgodbo, in pristati mora na avtorjevo pokroviteljsko pozicijo. Poleg tega je sižejsko okostje pravljice odraščanje oziroma razumevanje otroštva kot stopnje, v kateri se mora otrok na čim boljši način pripraviti za prevzemanje svoje vloge v svetu odraslih – kot to izraža sam pripovedovalec, je otroštvo »temelj«, na katerem se gradi »pravo« življenje, obdobje odraslosti. Tako pozicijo implicitnega bralca in otroških likov smo pripravljene razumeti kot značilno za določeno literarnozgodovinsko obdobje (»tradicionalna«, »starejša« ali »konzervativnejša« mladinska književnost), toda Jenks v svojem raziskovanju predstav o otroku opozarja, da se v tem kontekstu ne da govoriti o zaporednem izmenjavanju predstav, marveč različne predstave o otroku soobstajajo celo v posamezniku.¹² Prav zato ne preseneča, da se na primer v *Cesarjevih novih oblačilih* predstava o otroku razbira v simboličnem ključu in da je otrok v tej pravljici moralno močnejši od odraslega ter da je *naratee* tu odrasel, ki se mu otrok projicira kot zanj nedosegljiva moralna vertikala.

¹⁰ Ibid, str. 13.

¹¹ Ibid, str. 13.

¹² Cunningham 1995.

Pravljica *Srčna bol* se zdi skoraj najbolj primerna za avtorjevo zgodbo pri analizi odnosa pripovedovalec in *naratee* oziroma implicitnega avtorja in implicitnega bralca. Razdeljena v dva dela se pravljičica začne z uvajanjem *naratee*, ki mu pripovedovalec razlaga strukturo same zgodbe in ga opozarja na različno pomembnost posameznih delov pravljičice. *Naratee* je pri tem odrasel bralec, ki se mu pojasnjujejo malenkosti, povsem nepomembne za zgodbo, kot npr. nespretnost in nepoznavanje (odraslega) ženskega lika, ki se pojavlja v prvem delu, zatem obširni častni naziv enega izmed odsotnih likov ipd. Pripovedovalec se tudi sam pojavlja v besedilu v pripovednem *mi*, s čimer se začne pravljičica, toda konec prvega dela znova uvaja *naratee*, s katerim se pojasnjuje, da je ta prvi del pravljičice nepomemben in da bi se ga pravzaprav dalo opustiti. V drugem delu imamo ponovno pripovedovalca, ki je fizično prisoten v zgodbi in ki zato, na začetku, poroča samo o tem, kar vidi. Toda z razvojem pripovedovanja postaja le-ta pomembnejši, kar se nanaša tudi na razlaganje postopkov drugih likov v zgodbi, celo na njihova čustva in razmišljanje. *Naratee* – odrasli – se ne uvede vse do konca, ko ga pripovedovalec ponovno ogovori. Implicitni bralec je v tej pravljičici torej odrasli, vendar pa je tema pravljičice otroštvo in otroško doživljanje sveta.

Vsebina pravljičice se nanaša na majhnega psa oziroma na pogin in pokop tega psa, ki ga vnuki njegove lastnice, vdove nekega krznarja, dostojanstveno pokopljejo na dvorišču in okrasijo njegov grob, zatem pa se domislijo in skušajo ta grob ekonomsko izrabiti tako, da ga kažejo otrokom iz soseske v zameno za določeno materialno plačilo. Vsi otroci iz ulice prihajajo gledat grob in plačajo za to z enim gumbom z naramnic. V tem trenutku se pojavi pripovedovalec, ki se preobrazi v vsevednega in izpostavlja pomen celotne akcije v otroškem življenju:

»Številni so v tem popoldnevu ostali z eno samo naramnico, toda za to so videli kodrov grob in to je vsekakor vredno tega.«¹³

Edini otrok, ki ni mogel videti pasjega groba, je bila neka prikupna raztrgana majhna deklita, ki ni imela niti enega gumba in zato ni mogla vstopiti na dvorišče krznarne, a je skušala vanj pogledati vsakič, ko so se odprla vrata, da je kak otrok vstopil ali izstopil. Ko so odšli z dvorišča vsi otroci, je deklita sedla na tla, si pokrila oči in bridko zajokala, ker je bila edina, ki ni videla psičkovega groba. Pripovedovalec na tem mestu ponovno preide v vsevednega in komentira deklitino stanje:

»Na srcece so padle bolečine, velike bolečine – bolečine, ki odrasle pogosto prizadenejo. Mi smo jih videli od zgoraj – toda gledano od spodaj se ti, kot številne druge naše in tuje bolečine, zdijo smešne!

To je ta dogodek, in kdor ga ne razume, naj kupi delnice vdovinega krznarstva.«¹⁴

Ta sklepni komentar je obenem tudi sijajna opredelitev implicitnega bralca – odraslega, ki bi moral razumeti čustveno stanje otroka in doumeti razliko med lastnim čustvenim odgovorom na težave, na katere naleti, in obupom deklite, katere mikrosvet je določen z omenjenimi koordinatami (skupnost otrok v ulici, občutenje izločenosti). *Naratee* je torej jasno definiran, pravzaprav predstavlja Andersenovo zahtevo, ki jo postavlja pred svojega implicitnega bralca – on je

¹³ Andersen 1950: 354.

¹⁴ Ibid., str. 355.

odrasli, a ne kateri koli odrasli, marveč ekskluzivno določen s svojo zmožnostjo empatije po eni strani in s svetovnim nazorom po drugi strani (kdor ne razume, naj kupi delnice vdovinega krznarstva – naj bo razumen in spreten, ekonomsko iznajdljiv odrasli. Implicitni bralec je torej ekonomsko neiznajdljiv, empatičen z deklirinim stanjem, tak, ki se spominja lastnega čustvenega odgovora na težave v otroštvu itd.).

Implicitnega bralca je možno razbrati na še nekaj načinov: v trenutkih, ko pripovedovalec prehaja z lika v pripovedovanju v vsevednega pripovedovalca, ki komentira to, kar pripoveduje, razberemo odraslega implicitnega bralca, h kateremu je usmerjen cel niz metanarativnih »vab«, te so duhovite samo ob navedeni predpostavki o odraslem implicitnem bralcu (»Koder je tega jutra poginil; pokopali so ga na dvorišču. Vnuki, se pravi, vnuki krznarjeve vdove, saj koder ni bil poročen, so zagnili grob, tako čudovit grob, da je moral biti pravi užitek ležati v njem.«).¹⁵

Srčna bol evidentno pripada tistemu krogu Andersenovih pravljic, ki konstruira odraslega implicitnega bralca, četudi so glavni liki otroci in četudi se pripoveduje o otroški aktivnosti ter načinu percepcije. Na podoben način funkcionira tudi kanonska pravljica *Cesarjeva nova oblačila*, ki prav tako konstruira odraslega implicitnega bralca, vendar tu predstava o otroku, za razliko od pravljice *Srčna bol*, odgovarja predstavi o apolonskem otroku, kakršnega definira Chris Jenks.

Za razliko od tega *Kraljična na zrnu graha*, ki spada med kanonske Andersenove pravljice in je obenem tudi kanonska pravljica svetovne mladinske književnosti, nudi drugačen tip pripovedovanja in različnega implicitnega bralca. V hrvaškem kontekstu je ta pravljica še posebej zanimiva zaradi kurioznosti v prevajanju, kar nam je bilo spodbuda pri poskusu določevanja Andersenovega implicitnega bralca in pomena njegovega opusa v kontekstu mladinske književnosti. Vprašljiva je, pravzaprav, sklepna poved pravljice, ki v hrvaških prevodih obstaja v dveh različnih oziroma nasprotujočih si verzijah. Prevajalca Maja Spiz in Josip Tabak v prvem prevodu Andersena iz izvornika in v eni izmed najbolj obsežnih izdaj Andersena v hrvaščini sklepno poved pravljice prevajata tako:¹⁶

»Gle, to bi prava bajka!« (slov. ustreznik: Glej, to je bila prava pravljica!).¹⁷

Isto poved Marijana Horvatinović v kasnejših izdajah Andersenovih pravljic prevaja povsem nasprotno:¹⁸

»Gle, to je bila istinita priča!« (slov. ustreznik: Glej, to je bila resnična zgodba!).¹⁹

Ni dvoma, da ta različna prevoda dajeta pravljici povsem različen smisel in da bi analiza ter poskušanje določevanja implicitnega bralca dali povsem različne rezultate glede na izbor med tema prevodoma. Izvirmik je v tem smislu nedvo-

¹⁵ Ibid, str. 354.

¹⁶ H. C. Andersen: *Priče i zgrade*. Izbor. Novo pokoljenje, Zagreb, 1950. Iz danščine prevedla Maja Spiz in Josip Tabak.

¹⁷ Andersen 1950: 32.

¹⁸ Hans Christian Andersen: *Bajke*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 2001. Prevod Marijana Horvatinović.

¹⁹ Andersen 2001: 72. Tu naj spomnimo tudi na prvi prevod te pravljice v *Smilju*, ki je bil objavljen 1883. z naslovom *Princeza na bobu* (slov. *Kraljična na zrnu graha*), v katerem prevajalec A. H. (August Harambašić) prav tako uporablja izraz *istinita priča* (slov. resnična zgodba) oziroma *pričica* (slov. zgodbica).

umen in se glasi: »*Se, det var en rigtig historie!*«.²⁰ Njegov približni pomen je »*prava zgodba*«, medtem ko sintagma »*istinita priča*« vendarle nekoliko interpretira izvirnik, a mu je vseeno bližja kot »*bajka*« iz starejšega prevoda.²¹ Tako bi lahko bilo zanimivo ugibanje, čemu sta se Spiz in Tabak odločila za svojevrstno »poneverjanje« izvirnika oziroma zakaj sta svojemu prevodu dala smisel, ki ga v izvirniku ni, in v kolikšni meri sta usmerila recepcijo Andersena v hrvaškem govornem področju. Prvi poskus ugibanja – ob tej priložnosti bo ostal tudi edini – se nanaša na pravljico kot imanentno književno vrsto mladinske književnosti in s tem sugerira tudi implicitnega bralca (otroka) ter recepcijo v kontekstu mladinske književnosti. Sam tekst pa vendar ni tako enopomenski. V tekstu se *naratee* pojavlja v zadnjih dveh povedih pravljice (»*In grah shranijo v kaščo, kjer ga še sedaj lahko vidiš, če ga kdo ni vzel. Glej, to je bila prava pravljica /hrv. bajka!*«²² oziroma »*Zrno graha, na katerem je princeska prespala težko noč, je razstavljeno v muzeju, da bi ga lahko videli vsi, ki to želijo. Evo, to je bila resnična zgodba /hrv. priča/.*«).²³ Pripovedovalec na še enem mestu pravljice uvaja *naratee*, toda v tem primeru je povsem nekoristen za določanje implicitnega bralca: »*Moj bog, kakšna le je bila od tega naliva in nevihte!*«²⁴ oziroma »*Toda, zaboga, dež in slabo vreme sta ji povsem spremenila videz!*«.²⁵ Pravljica je, poleg tega, iz kroga Andersenovih tekstov, ki so nastali po ustni književnosti, in so vsebinsko neoriginalni. Originalna je zaradi tega pravzaprav intervencija pripovedovalca v vsebino in pripovedovalčev izbor *naratee* – to, kar smo določili kot ključno v zaznavanju pripadnosti določenega teksta določenemu književnemu sestavu (v našem primeru otroškemu). *Kraljična na zrnu graha* kot večina Andersenovih pravljic poleg drugega ne omogoča izoblikovanja enoznačnega odgovora na to vprašanje. *Naratee* v tej pravljici nedvomno je otrok (ki bi bil zainteresiran videti grah v kašči oziroma v muzeju), ampak končna poved je trdoglavo andersenska: samo odrasel implicitni bralec lahko razume ironično intonacijo trditve, da gre za resnično pravljico, in na ta način razbere smisel te pravljice v kontekstu odnosov do žensk ali v kontekstu kakega tipa družbene interpretacije ali celo v kakem pozitivističnem psihoanalitičnem kontekstu, ki ga sugerira opomba o pravljici.²⁶ Zanimivo je torej, da je pisca, ki na vseh literarnih ravneh zavrača enostavnost kot pripovedni koncept, posvojil literarni sestav, kateremu je enostavnost ena izmed – v resnici ne povsem nediskutabilnih – določnic.²⁷

Torej, zdi se, da analiza implicitnega bralca pri Andersenu ne vodi do zadovoljivega ali vsaj enoznačnega sklepa. Tretja pot, po kateri bi zaradi tega poskušali Andersena umestiti v katerega koli izmed dveh omenjenih književnih sestavov (mladinski oziroma nemladinski), je kratka zgodovina recepcije njegovega opusa v hrvaškem literarnem življenju. Hans Christian Andersen umre 1875: komaj dve leti pred smrtjo je objavljena prva Andersenova pravljica v hrvaščini, in to v prvi šte-

²⁰ http://hjem.get2net.dk/chenero/hca/hcaev003_da.html

²¹ Ob tem se mora poudariti, da ne obstaja potrditev, da je v tem primeru tekst resnično preveden iz izvirnika, neujemanje obeh prevodov ta sum še povečujeta.

²² Andersen 1950: 32.

²³ Andersen 2001: 72.

²⁴ Andersen 1950: 31.

²⁵ Andersen 2001: 70.

²⁶ Andersen 1950: 520.

²⁷ Prim. Lypp 1984.

vilki prvega letnika otroškega časopisa *Smilje* (1873.). Pravljico *Opaki kralj* (slov. *Hudobni kralj*) je po Andersenu prevedel oziroma obdelal J. Jecman. Isti avtor je v četrti številki istega letnika *Smilja*, prav tako po Andersenu, prevedel še pravljico *Krasuljak* (slov. *Lepotec*). Ta prva predstavitev Andersena hrvaški bralski publiki je vrednostno in terminološko povsem nevtralna: brez oznake imena pisatelja (samo po Andersenu), brez navedbe kakršnih koli podatkov o njem, brez terminoloških in vrstnih določnic izbranih tekstov, celo brez popolnega imena prevajalca oziroma prireditelja. Enako je s pravljico *Djevojčica sa sumporačami* (slovensko *Deklica z vžigalicami*), objavljeno 1876., v 4. letniku in v 12. številki *Smilja*, kjer ni podan niti prevajalec. *Smilje* je gotovo bil mladinski časopis,²⁸ tako da je prvo Andersenovo predstavljanje v hrvaščini v znamenju mladinske književnosti, in to ne glede na manjkanje opomb in razlag teh prvih »predelav«. Ta opredelitev ni niti enoznačna niti končna: *Smilje* je na primer objavljalo tudi prevode Goetheja in Hectorja Malota, kar jih ne označuje kot mladinske pisatelje niti na hrvaškem govornem področju niti obče.

Zanimivo pa je, da je tudi naslednja hrvaška izdaja Andersena neopredeljena glede na njegovo pripadnost mladinski oziroma nemladinski književnosti: za prvo knjižno izdajo Andersena v hrvaščini je odgovorna Matica hrvatska oziroma izdajatelj, ki komaj konec tridesetih let 20. stoletja začne z Omladinsko biblioteko, do tedaj pa je njegova izdajateljska dejavnost obrnjena povsem k nemladinski bralski publiki. Andersenove *Izabrane priče* (slov. *Izbrane pravljice*) so bile objavljene 1887. v prevodu Huga Badalića, Gjura Deželića, Tadije Smičiklase, Augusta Šenoe, Ivana Trnskega idr. brez navedbe, iz katerega jezika so besedila prevedena. Leto kasneje Matica objavi še Andersenov roman *Improvizator*, v izvirniku objavljen 1835, čigar pripadnost nemladinski literaturi je nevprašljiva. Matica torej Andersena ne predstavlja kot mladinskega pisatelja niti v spremnih tekstih niti v opremi svoje prve izdaje.

Andersenov prvi hrvaški izdajatelj, omenjeno *Smilje*, v svojem devetem letniku oziroma 1881. leta ponovno objavi Andersenovo pravljico (*Što mjesec znade Andersenu pripoviedati*; slov. *Kaj je mesec znal Andersenu pripovedovati*), ki jo je tokrat »pohrvatil«²⁹ Kapetanić in ki je bila pospremljena s kratko opombo o Andersenovem življenju. Povsem skladno z »otroško«²⁹ oziroma pedagoško naravo časopisa Kapetanić Andersenovo življenje interpretira kot poučno pravljico:

»To vam je torej, dragi otroci, človek, ki je poleg drugih svojih del napisal tudi knjižico zelo lepih pravljič (hrv. pripovedk) pod naslovom: 'Slikanica brez slik«, iz katere sem vam, evo, tudi jaz nekatere pohrvatil. Naj vam bodo prijetna in nedolžna zabava! In Andersena se pogosto spomnite! On je za vas prijeten nauk, kako daleč lahko dospe človek močne volje s svojim trudom in dobro voljo!«²⁹

V naslednjih letnikih je *Smilje* objavilo *Angjela*, *Princezu na bobu* in *Heljdo* (slovensko: *Angela*, *Princesko na zrnu graha* in *Heljdo*) v prevodih Milana Kobalija in Augusta Harambašića. Pred koncem stoletja je v hrvaščini objavljen še en izbor Andersenovih pravljič v prevodu Stjepana Basaričeka in v izdaji Knjižare Lavoslava Hartmana, izdajatelja, ki se je skoraj povsem specializiral za izdaje

²⁸ *Smilje*, zabavno-poučni list s slikami za mladino (obojeja spola), izdajatelj Hrvatski pedagoško-književni sbor.

²⁹ *Smilje*, letnik IX, Zagreb, 1881., št. 5, str. 69.

mladinske književnosti. Novo stoletje prinaša tudi novo zanimanje za Andersena: v tretjem desetletju 20. stoletja, na primer, je izšlo nekaj različnih prevodov Andersenovih pravljic, ki so sedaj, brez izjeme, opremljene kot izdaje, namenjene otrokom.³⁰

Zgodnejša recepcija Andersena na hrvaškem govornem področju torej ni določila njegove umestitve v mladinsko književnost, kar se je zgodilo petdeset let kasneje. Morda ne bi bilo prevzetno niti povsem napačno to spremembo v percepciji tega posebnega in originalnega pisca pripisati dogajanju v mladinski književnosti (s pojavom fantastične pravljice/pripovedi v šestdesetih letih 19. stoletja in najdbo realističnega narativnega okolja v mladinski književnosti v zgodnjih letih 20. stoletja) in v družbeni percepciji otroka: majhen signal v to smer nam daje tudi omenjeni »spodrseljaj«³⁰ prevajalcev, ki so leta 1950 še lahko »intervenirali«³⁰ v tekst in ga prilagodili otroku ter tako usmerili njegovo recepcijo, medtem ko to pol stoletja kasneje že ni več možno niti potrebno. Navkljub vsemu se nam zdi, da se nam primeren odgovor na naslovno vprašanje vseeno izmika. Je Andersen mladinski pisatelj? Ob koncu bi lahko parafrazirali samega avtorja in njegovo sporočilo bralcu, naj kupi delnice vdovinega krznarstva, če njegove pravljice ne razume: Andersen je, nedvomno, *tudi* mladinski pisatelj, vendar so njegove pravljice celovitejše v pravem nizu različnih pomenov, ki pa jih mora vsak bralec uganiti sam zase v meri, kakršne je sposoben. Odrasli bralec bo gotovo uganil veliko več slojev pomenov kot otrok, kar pa seveda ne označuje otrokovega branja kot napačnega ali pomanjkljivega glede na branje odraslega. Otrok je lahko povsem kompetenten bralec Andersena, saj v njegovih pravljicah lahko ugame dovolj, da bi jih lahko razglasil za svoje, in to ne glede na možne različne ali celo nasprotnne razlage svojega odraslega sobralca.

Prevedel dr. Drago Unuk

Literatura

a)

H. C. Andersen: *Priče i zgrade*, Novo pokoljenje, Zagreb, 1950.

Hans Christian Andersen: *Bajke*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 2001.

Hans Christian Andersen: *Priča s Ytlanskih prudova*, Knjižara Z. I V. Vasića, Zagreb, 1927.

Opaki kralj, po Andersenu, *Smilje*, Zagreb, 1873, št. 1.

Krasuljak, po Andersenu, *Smilje*, Zagreb, 1873, št. 4.

Što mjesec znade Andersenu pripovijedati, *Smilje*, Zagreb, 1881, št. 5.

Angjeo, po Andersenu, *Smilje*, Zagreb, 1882, št. 12.

Princeza na bobu, dansko napisal H. Chr. Andersen, *Smilje*, Zagreb, 1883, št. 3.

Heljda, po Andersenu, *Smilje*, Zagreb, 1885, št. 5.

³⁰ *Andersenove priče*, z eno naslovno sliko v barvah in s 4 slikami v tekstu, priredil Zlatko Špoljar, Tisak in naklada St. Kugli, Zagreb, s. a. (1924.?); H. C. Andersen: *Priča s jytlanskih prudova*, prevedla Branka Horvat, Izdavač Knjižara Z. in V. Vasića, Zagreb, 1927 itd.

b)

Cunningham, Hugh: *Children and Childhood in Western Society since 1500*, Longman, London, 1995.

Jenks, Chris: *Childhood*, Routledge, London, 1999.

Lypp, Maria: *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*, dipa-Verlag, Frankfurt a. M., 1984.

Majhut, Berislav: *Rani hrvatski dječji roman iz perspektive implicitnog čitatelja*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb, 2003.

Massengale, James: *A Divided World: A Structural Technique in Andersen's Original Tales*, http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id=9703.