

Barbara Zorman

## Čustvena nalezljivost

Analiza na primerih izbranih slovenskih slikanic



*“Tedaj se je Glal spomnil, da je kosovir pametna žival. In ker je bil pametna žival, se je spomnil, da je zehanje nalezljivo. Zato je začel sam na vsa usta zehati; zehnil je enkrat, dvakrat, trikrat, aaahaaao ... in glej, oblak je tudi zehnil, tokrat samo na enem koncu, in reklo je ‘aaahaaao’ in ravno pri ‘ao’ je kosovir smuknil noter. [...] ‘Zehaj tudi ti, kolikor moreš,’ je šepnil Glili in tudi Glili je na vso moč zazehala. Oblak je spačil gobec, da bi zadržal zehanje, in od navora so mu prišle solze v izbuljene oči, potem pa ni mogel več. Na široko je odprl gobec in rekel ‘aaahaaao’. V steni je zazijala luknja, skozi jo je pogledalo modro nebo – kosovirja sta odbrcnila cunje megle, ki so se stegovala po njiju. – Smuk! – frk! – sta bila zunaj in sta letela letela letela stran, hitro, čim prej daleč stran!”*

Zehanje je nalezljivo, to ve vsak otrok, kaj pa čustva? V vrtcu se ob prvih oziroma uvajalnih dneh brez staršev strah in jokavost z otroka na otroka prenašata z bliskovito naglico. Uspešni motivatorji nas lahko prežamejo s svojim navdušenjem. Ljudi v depresivnih razpoloženjih se velikokrat izogibamo, kot bi se bali okužbe. Ti primeri nakazujejo pojav, ki bo v ospredju pričujočega besedila in je znan pod imenom čustvena nalezljivost. Tega je, se zdi, podobno kot druga področja čustvene dejavnosti, mogoče s spoznavanjem in ozaveščanjem uspešno regulirati – tako bom vsaj na podlagi

sporočil nekaterih slovenskih slikanic poskušala dokazati v pričujočem besedilu. Poleg estetske funkcije, ki je nedvomno temelj kvalitetne komunikacije z bralcem, imajo slikanice lahko tudi uporabno funkcijo pri usvajanju čustvene pismenosti, tj. sposobnosti, da oseba prepozna in razume svoja in tuja čustva, jih primerno izraža ter nadzoruje. Ta funkcija izhaja iz sporočilnosti slikanic, ki nastaja iz interakcije med slikovnim in verbalnim kodom. Postopek vstopanja v tuje misli in čustva, ki je pri branju literarnih besedil pogosto krajši, konciznejši in manj naporen od tistega, ki ga zahteva medosebna komunikacija, se v slikanici nadgrajuje prek slik, torej z vizualno predstavitvijo človeške interakcije. V vsakdanjem življenju se devetdeset odstotkov čustvenih sporočil prenese neverbalno, od tega večina prek obraza, pri čemer je, kot ugotavlja Ian McGilchrist v knjigi *The Master and his Emissary* (2009), za izražanje čustvenih nians ključni zgornji del obraza. Slikaniška sporočilnost se torej zdi uporaben medij za razvijanje čustvene inteligence ter socialnih veščin, kot sta empatija ter teorija uma.

Na verbalni ravni lahko opredelimo vsaj štiri pogoste načine reprezentacije čustev:

1. Z neposrednimi denotacijami, ki sporočajo, da je lik vesel, žalosten, jezen itd.;
2. Z opisi vedenja oziroma dejanj, na primer smehljanja, poskakovanja, ihtenja, cepetanja, stokanja ..., ki posredno nakazujejo razpoloženje lika;
3. Z opisi telesnih občutkov lika. Pri takem načinu reprezentacije se za razliko od zgornjih dveh kategorij, ki posredujeta čustva lika "od zunaj", gledišče premakne v notranjost, tj. doživljanje lika. Bralec zaznava zgodbo prek informacij o telesnih občutkih likov, na primer o pospešenem utripanju srca, o srhu, ki oblije telo, o občutku, da "v trebuhu gori ogenj". Pogosto se v teh opisih pojavlja srce, na primer "V obupu mu je srce začelo utripati, kakor bi hotelo iz prsi. Tesno se je oklenil jarbola in ves jarbol je nenadoma zadrgetal od utripanja dečkovega srca." (*Deček Jarbol*); "Srce mu je skakalo v prsnem košu kot zajec v praznem sodu ..." (*Kako je Jaromir iskal srečo*);
4. Pripovedovalec lahko čustva lika bralcu predstavi tudi prek opisov/ atributov okolice likov; predmetnost tako metaforično izraža občutke lika. Tako denimo na mesto, nad katerim leti Jelka v slikanici *Moj dežnik je lahko balon*, sije sonce, ki izraža deključino veselo, "sončno" razpoloženje. V slikanici *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost* pujska Bibi pove, da se je občutje, ki jo je najprej "zaskelilo v smrčku" in v očeh, preselilo navzven: "In naenkrat je bilo vse čisto megleno in deževno. Pa temno in mrzlo tudi," ter nato znova navznoter: "Prav v srce me je zazeblo."

Primeri iz zadnjih dveh kategorij kažejo, da je kompleksno naravo čustev v jeziku laže podajati posredno, z metaforami, kot pa z neposrednimi oznakami. Zdi se namreč, da jezik spričo svoje abstraktne narave oziroma arbitrarne povezave med označencem in označevalcem ne izraža najustrežnejše večpomenskosti in spremenljivosti čustev, zlasti pa ne dejstva, da čustva pogosto nastajajo v območju intersubjektivnosti, v medosebnem odnosu. Kot ugotavljajo kognitivni znanstveniki, so metafore vseprisotne v dojemanju in ubesedovanju sveta, pa tudi v filozofskem in znanstvenem mišljenju (Lakoff in Johnson 1999: 129). Ian McGilchrist meni, da vse metafore izhajajo iz dejstev, da svet doživljamo prek teles ter da je jezik utelešena večšina (McGilchrist 2009: 119–20).

Dodano vrednost slikanic pri čustvenem opismenjevanju otrok predstavlja interakcija besed s slikami, v katerih otrok, ki še ne zna (ali ne mara) brati, prepozna čustva z opazovanjem telesnega izražanja likov oziroma njihovega položaja v okolju. Med načini slikovnega upodabljanja čustev v slikanicah velja izpostaviti naslednje:

Zlasti v filmu ali stripu je konvencionalni način za prikaz čustev likov bližnji posnetek obraza. Maria Nikolajeva v knjigi *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature* (2014) med drugim navaja naslednje konvencije prikaza obraznih potez za branje čustev: začetek žalosti naj bi se na obrazu najpogosteje prikazal z dvigom notranjega dela obrvi. To čustvo izražajo tudi navzdol obrnjeni kotički ust. Široko odprte oči naj bi izražale bodisi strah ali presenečenje. Jezo lahko kažejo stisnjene ustnice.

1. Pomembnejša kot opisano izvzemanje obraza iz njegove okolice v velikem planu, ki je značilno za film in strip, je v slikanicah telesna izraznost. Nemara je vzrok za to dejstvo, da otroci svet doživljajo in čustva izražajo predvsem prek čutov in gibanja, kar zajema celotno telo. V slikanicah sta torej močni čustveni izrazili gestikulacija rok (v ilustracijah Marije Lucije Stupica je ta posebej pogosto izpostavljena) in položaj celotnega telesa: povešena glava, ramena in roke izražajo žalost, nasprotno telo, ki sili navzgor, izraža veselje.

2. Pomemben je tudi položaj nasproti drugim osebam v zgodbi. Vizualni del slikanice podaja informacije o čustvenem stanju lika tudi prek "mizenscene" in upoštevanja kompozicijskih konvencij. Tako na primer v slikanici Mojiceje Podgoršek in Polone Lovšin *O dečku, ki se je bal vode* (2009) fizična ločenost romskega dečka Venita od skupine njegovih (neromskih) sošolcev pri kosilu ter izraz na obrazu dečka, ki je obrnjen proti Venitu, izražajo zavračanje in socialno izključenost. Podobno informacijo posreduje

kompozicija; Venito je “stlačen” v kot slike in od skupine ločen z ostrimi oblikami in linijami mize ter dveh praznih stolov.

3. Kot pri besednem metaforičnem prenosu tudi vizualna reprezentacija za posredovanje čustev likov uporablja barve, oblike oziroma kompozicijo, prisotne v okolju, ki like obdaja. Razrešitev problema je samo v slikanicah lahko izražena s prehajanjem od temnejše, hladnejše barvne skale na začetku zgodbe do svetlejše, toplejše v njenem izteku. Tak primer je moč najti v slikanici Ide Mlakar in Petra Škerla *O kravi, ki je lajala v luno* (2016).

Filmski teoretiki ugotavljajo, da je obraz, upodobljen v velikem planu, v poznanjanju čustev vselej nekoliko skrivnosten. Podobno Maria Nikolajeva trdi, da so vizualno upodobljeni liki manj transparentni od njihovih verbalnih reprezentacij in da je verbalni del slikanice primarno odgovoren za “artikulacijo” oziroma natančno opredelitev čustev (Nikolajeva 2014: 96). Naloga verbalnega dela, če sledimo tej misli, je torej tudi precizno poimenovanje čustev, ki jih slika poda bolj enigmatično oziroma večpomensko. Tako nam na primer tri vizualne upodobitve protagonistke, ki so postavljene pred začetek teksta v slikanici *Čudežni prstan* Petra Svetine in Damijana Štepančiča (2010), njena čustva odprejo v številne interpretacijske smeri. Verbalni opis v začetku zgodbe nam preprosto pove, da je osamljena. Ker je osamljenost kompleksno socialno čustvo, ga je seveda nemogoče enostransko razbrati iz upodobitve telesa protagonistke oziroma njenega položaja v prostoru. Ko sem študentom Pedagoške fakultete Univerze na Primorskem pokazala omenjene slike (ne da bi prej spoznali besedilo), so zaradi vrtnice, ki je zatakajena ob Ljudmilino prvo upodobitev (fotografski portret), ugibali, ali je zaljubljena, medtem ko sta jih ura in zrcalo za njenim hrbtom na tretji upodobitvi navedli na misel, da se boji staranja. Le druga upodobitev, ki Ljudmilino telo pomanjša znotraj velikanskega okenskega okvira, jih je napeljala na misli o osamljenosti. Prek razbiranja upodobitev čustev v obraznih in telesnih izrazih likov se torej bralci slikanic učijo sprejemati in vrednotiti večpomenskost. Zanimivo bi bilo podrobneje raziskati tudi, kakšnih strategij se poslužujejo otroci pri usklajevanju pomenskih trenj med (včasih nasprotujočimi si) informacijami, ki jih podajajo slike in besede.

## Čustvena nalezljivost in njena reprezentacija v slikanicah

Dejstvo, da so čustva nalezljiva, je izčrpno obravnavala Elaine Hatfield s sodelavci v knjigi *Emotional Contagion* leta 1994. Ta čustveno nalezljivost

opiše kot preplet psihofizioloških, vedenjskih in socialnih pojavov. Dražljaj čustvene nalezljivosti izhaja iz posameznika in deluje na drugega posameznika ali na skupino ljudi, ki izražajo ustrezna ali komplementarna čustva – te se kažejo v obrazni, telesni ali vokalni izraznosti oziroma dejavnosti, nevropsiholoških odzivih ter avtonomnih odzivih živčnega sistema. Nalezljivost navadno poteka v treh fazah. Posnemanju sledi odziv in nazadnje “okužba”. Ko z obrazom/telesom posnemamo sogovornikove izraze gnusa, jeze ali veselja, je zelo verjetno, da se bodo v nas vzbudila čustva, ki so skladna z izrazom, ki smo si ga nadedli; posledica tega je, da se posameznik “naleze” čustev človeka, s katerim je v stiku. Čustvena nalezljivost, meni Hatfield, pa se ne izraža nujno z odzivi, ki so dražljaju identični (na primer smehljaj, ki izzove smehljaj), temveč tudi s komplementarnimi; dvignjena pest, ki označuje jezo, lahko na plašnega človeka vpliva tako, da se v strahu umakne. Elaine Hatfield zaključuje, da je pomembna posledica čustvene nalezljivosti sinhroniciteta na ravni čustev, pozornosti in vedenja, ki ima za skupine enako prilagoditveno uporabnost, pa tudi pomanjkljivosti, kot jih imajo čustva za posameznike (Hatfield 1994: 4–5). Ian McGilchrist na podlagi empiričnih preizkusov o izražanju empatije zaključuje, da se iskrena in ne zgolj deklarativna empatija najpogosteje kaže v nezavedni mimikriji obraznih izrazov človeka, s katerim smo v stiku. Mimikrija oziroma imitacija naj bi bila torej v procesu empatije zelo pomembna. Dojenčki in majhni otroci uživajo v imitaciji. Ker je proces imitacije bistven za človeški razvoj, je vgrajen v naše možgane. Zato so otroci le petinštirideset minut po rojstvu že sposobni posnemati obrazno gestikulacijo ljudi, ki jih obdajajo, obenem pa izkazujejo sinhroniciteto tudi z gibi (McGilchrist 2009: 248–249). Dejstvo je, da so čustveni nalezljivosti posebej izpostavljeni otroci, ki se nadzora in regulacije čustev še učijo.

Za nas so zanimiva predvsem odkritja v zvezi z delovanjem avtonomnega živčnega sistema in zrcalnih nevronov pri sprejemanju fikcije. Ko na primer gledamo filmski posnetek nekoga, ki stopa po ozki polici nad prepadom, se lahko naše mišice nehote napnejo, kot bi bili sami v tem položaju. Podobno lahko razložimo krike ob spremljanju grozljivih filmskih prizorov ali solze, ki jih potočimo spričo nesreče fikcijskega protagonista. Teoretiki ugotavljajo, da so v tem pogledu posebej sugestibilni bližnji posnetki oziroma veliki plani obrazov na ekranih. Ko torej gledamo in včasih nehote posnemamo izraze obrazov v velikih planih, naši zrcalni nevroni delujejo podobno, kot če bi čustvo, ki ga imitiramo, doživljali sami. Maria Nikolajeva ugotavlja, da je v primerih, ko otroci ob branju slikanice pridejo v stik s čustvom, ki ga še niso izkusili, njihovo doživljanje primerljivo s procesom spoznavanja

tega/novega čustva v socialni interakciji (Nikolajeva 2014: 23). Slikanice so lahko torej pomemben medij, s pomočjo katerega otroci varno eksperimentirajo na področju spoznavanja in regulacije čustev ter empatije. Ta proces je pravzaprav inherenten vsaki recepciji slikanice, ob kateri otrok imitira oziroma se odziva na čustva, ki so predstavljena v večkodnem tekstu. Slikanica je pogosto predstavljena v kombinaciji glasnega branja, ki posreduje tekst s pomočjo intonacije, mimike in gestikulacije idr., ter opazovanja informacij, ki jih posredujejo slike.

Toda osrednje pozornosti tokrat ne bom namenila čustveni nalezljivosti, ki jo izkuša otrok v procesu recepcije slikanice, temveč slikaniškim besedilom, v katerih je tematizirana čustvena nalezljivost. Preden preidem na interpretacijo, bi rada opozorila na dve metafori, ki sta pomembni pri reprezentaciji čustvene nalezljivosti v obravnavanih slikanicah. Prva je metafora zrcala. Kot sem že omenila, so za prenašanje čustev ključnega pomena telesa in posebej obrazi. Teoretiki filma obraz v bližnjem planu pogosto interpretirajo kot zrcalo. Thomas Elsaesser v knjigi *Teorija filma: uvod skozi čute* (2014) metaforo filma kot zrcala med drugim naveže na "zrcalno podobo drugega, ki so jo antropologi opredelili kot sestavni del človeške identitete, sposobnosti za delovanje in medosebno komuniciranje. V tem pogledu lahko film igra pomembno vlogo v človeški kognitivni evoluciji v zvezi z izvori empatije, naklonjenosti in čustvene interakcije z drugimi." (Elsaesser 2014: 80.) V nadaljevanju bom torej opazovala, v kolikšni meri telesa in posebej obrazi delujejo kot zrcala, ki prek empatije, intersubjektivnosti, posnemanja ali projekcije opredeljujejo čustva likov.

Druga metafora, ki je pomembna za predstavljanje čustvene nalezljivosti v obravnavanih slikanicah, je podajanje čustva tako, da se nanj metaforično prenesejo atributi bolezni. V izbranih slikanicah je predmet čustvene nalezljivosti najpogosteje negativno čustvo, njegov razvoj pa je prikazan po analogiji z boleznijo. To se kaže na naslednje načine: a) čustvo liku povzroča neprijetne telesne občutke, npr. utrujenost, bolečino, skelenje, dušenje, stiskanje v želodcu, vročino, kašljanje itd.; b) čustvo je nalezljivo; c) ko čustvo zapusti telo (številne slikanice prikažejo, kako se metaforično iz njega izloči), se lik počuti boljše. Poglejmo nekaj konkretnih primerov.

## Interpretacija izbranih slikanic

Eden od prvih izrazitejših prikazov čustvene nalezljivosti se pojavi v slikanici *Deček Jarbol* Bena Zupančiča in Jožeta Ciuhe, ki je v zbirki Čebelica

prvič izšla leta 1959. Podaja zgodbo dečka, ki se uči za mornarja in je najmanjši član posadke. Dečkovo usodo bistveno opredeljuje strah pred ladijskim kuharjem. Tudi ta je ob prvi omembi v tekstu podan prek atributa strahu: "Kuhar ni nosil brade. Bil je z vsemi žavbami namazan hrust, ki pa se je bal morja in morske bolezni. Dostikrat se je namreč zgodilo, da je divjal vihar. Vrvni na jarbolu so žvižgale, morje je jezno pljusalo čez krov. Kuhar pa se je zmeraj skrtil, kolikor se je najbolj mogel, in jokal od strahu in morske bolezni." Takoj na začetku torej izvemo, da kuhar trpi zaradi strahu pred morjem. Ker ga večino življenja obdaja morje, se torej boji vsega izven svoje neposredne okolice. Kuharjevo čustvo je podano prek konotacije bolezni (neposredna povezava strahu in morske bolezni), ki se v nadaljevanju širi na njegovo okolico. Pravkar citiranemu opisu v slikanici na desni sledi celostranska ilustracija, na kateri kuhar, ki gleda proti bralcem, proti njim dviguje desni laket, kot bi jim želel pokazati tetovažo. To prikazuje naslednja celostranska ilustracija. Na povečani tetovaži je upodobljena morska deklica, ki jo požira velikanski morski pes. Deklica dviguje roke in z objokanimi očmi zre v bralca. V nadaljevanju se dečkova občutja uskladijo s čustvom, ki ga izraža tetovaža: "Deklica je imela velike plave oči in je bridko jokala. Kadarkoli jo je deček pogledal, bi najrajši zajokal še sam." Mornarček se torej na kuharjev strah sprva odziva z empatično identifikacijo oziroma z imitacijo njegove bolečine. Zanimivo je, da kuharjevega strahu deček ne prepozna na njegovem obrazu, temveč v obrazu lika, ki je upodobljen na tetovaži.

Kuhar pa dečka ustrahuje; ker ga jezi njegovo igranje na orglice, fanta večkrat "potunka" v tisto, česar se sam najbolj boji: kadar le more, dečka vrže v morje. Drugi mornarji in celo kapitan se kuharjevemu početju ne uprejo in tako izkazujejo pomanjkanje poguma. Deček se na kapitanov nasvet pred kuharjem zateče v košaro na jamboru. Tam je svoboden in srečen, ker ve, da si kuhar kljub jezi ne upa splezati na vrh jambora: "Od zgoraj je bil videti klavrn in prav nič nevaren. Deček se ni menil več zanj. Dobival je pogum, ker je vedel, da si kuhar ne upa na jambor. Bil je predebel, preneroden in prestrahopeten." V nadaljevanju kuhar postavi zasedo in deček, ki si ne upa spustiti na palubo, si močno želi, da bi sam postal jambor in da se mu ne bi bilo treba bati hudobnega kuharja. Za narativno dinamiko in razvoj teme v slikanici je torej bistveno zrcaljenje strahu; kuhar svoj strah širi na okolico in naposled iz njega ni izvzet nihče. Občutje strahu, ki se preliva skozi slikanico, bi lahko interpretirali tudi kot posledico medvojnega nasilja oziroma strahu in trpljenja, ki sta obvladovala določene vidike življenja na Slovenskem po drugi svetovni vojni.

Žalost, ki je predstavljena v knjigi Ide Mlakar in Kristine Krhin *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost* (2004), je prikazana z izrazitimi atributi bolezn: kihanjem, brezvoljnostjo, bolečino, prehladom, z enega protagonista na drugega pa se prenaša z imitacijo telesnega izraza. Zanimivo je tudi zrcaljenje atmosfere iz okolja, ki obdaja protagonista, v njuno notranjost. Slikovno je žalost upodobljena v gibanju navzdol, ki zaznamuje obrazne poteze pujske Bibi (obrvi, oči, smrček, ušesa) in njeno telo (sklonjena glava, roke, ramena, trup). Čustvo se iz pujske prezrcali na njenega prijatelja Gustija. Na ilustraciji, ki sledi slikovnemu prikazu žalostne Bibi, je tudi Gusti prikazan s povešenimi ušesi in glavo ter navzdol usmerjenimi očmi in obrvmi. Tudi verbalna predstavitev kaže, da Gusti zrcali Bibijino občutje: “‘Ali te boli?’ je sočutno vprašal Gusti. Bibi se je rilček nevarno zatresel, da sploh ni mogla odgovoriti. Samo pokimala je. Gusti je pogoltnil cmok, nabral rilček v šobo in napeto razmišljal ... Gustija je malo zaskrbelo.” Pozneje se Gusti “naleze” občutja, ki vlada na drugi strani okna: “Zunaj je pihal veter – rahel in topel – in Gustiju se je zazibalo srce kakor češnjeve veje pred hišo.” Gusti z domiselno igro pomaga Bibi, da žalost izloči iz telesa, knjiga se konča v veselem razpoloženju.

Enega najbolj dovršenih izrazov zrcaljenja čustev je mogoče najti v slikanici *Punčka in velikani* Neli Kodrič Filipić in Tomislava Torjanca iz leta 2009. Jeza očka velikana v njegovi majčkini hčerki izzove komplementarne dražljaje – strah in beg. Jezo velikana “pozunanji” oziroma jo metaforično projicira v skalo, ki jo zaluča v drevo, kjer se skriva deklica. Ko “spravi jezo iz telesa”, velikanu odleže, majhen košček tega čustva pa prileti v dekličino srce in v njem raste. Tako se deklica “naleze” velikanove jeze in jo pozneje kot mati sama naperi proti svojemu otroku. Na tej točki pa se v zgodbi zgodi preobrat: mati velikanka, ki je pripravljena, da skalo svoje jeze iznad glave spusti naravnost na sinka, se zagleda v njegove oči. Tu slikanica bralcu na ilustraciji, ki zavzema dve strani, posreduje sinkov obraz – fantič s široko razprtimi očmi zre v bralca. Obraz je obdan z intenzivnimi nanosi mahagonijevo rdeče barve in prekrit s senco matere velikanke. V žarku poševne svetlobe so osvetljene samo v strahu široko razprte dečkove oči. Dodaten pomen pridaja senca, ki bi jo lahko razumeli tudi kot opozarjanje na zrcalno naravo podobe; gre za aluzijo na dvojno prisotnost odsotnega v sliki. Po eni strani senca označuje dečkovo interakcijo s fikcijskim likom, tj. z mamo, po drugi strani pa v slikanico vpisuje tudi prisotnost bralca, ki dečka gleda z istega stališča kot njegova mati. Slikanica torej apelira na bralca, naj vstopi v zgodbeni svet in se prek empatične identifikacije poveže z občutji velikanke oziroma z njenim sočutjem do strahu otroka. Gre torej za prikaz



kompleksne teorije uma, tj. “branja misli”, saj bralec “bere” misli velikanke, ki “bere” čustva otroka, posredno pa si predstavlja še čustva velikankinih prednikov. Na naslednji strani so v podobi slik v milnih mehurčkih upodobljeni spomini, ki “v dolgem zaporedju zrcal odsevajo strah in bolečino”. V očeh sina, ki zažarijo “kot zrcalo z dna temnega tolmuna”, velikanka namreč zagleda “prestrašene oči majhne punčke, v katero je očka velikan zalučal kamen, pa tudi oči očeta velikana, ki so pod jezo skrivale bolečino”. V dolgi seriji zrcal se velikanki razkrijeta tudi bolečina in jeza prednikov. Pogled v sinkove oči, ki so hkrati zrcalo, je za velikanko torej “pogled v nezavedno in kaže na presežek oziroma prebitek jaza, ki ga je sposobno razkriti zrcalo” (Elsaesser 2014: 80). Velikanka torej z regresijo v preteklost sprosti nadzor nad sabo in stopi v stik z nekdanjimi občutji. Obenem se zave, da so njena občutja strahu, jeze in bolečine zgolj imitacije čustev, ki so zaznamovale njene prednike. Ko velikanka prepozna svoje mesto v “dolgem zaporedju zrcal, ki so odsevala le strah in bolečino”, naredi prvi korak k spremembi, ki ji omogoči, da s sinom vzpostavi kvalitetnejši odnos.

Osrednja tema slikanice *Zelena pošast* Mihe Mazzinija in Tanje Komadina iz leta 2017 je nalezljivost zavisti. To na prvi pogled nasprotuje teoriji, ki sta jo v svoji študiji leta 2008 predstavila James Fowler in Nicholas Christakis. Njun članek o širjenju sreče v velikih družbenih mrežah se je opiral na izsledke raziskave, ki je potekala med letoma 1983 ter 2003 in v katero je bilo vključenih 4739 posameznikov. Študija se je osredinila na skupine srečnih in nesrečnih ljudi v mreži in ugotovila, da imajo ljudje, ki so obdani s srečnimi ljudmi, več možnosti, da tudi sami postanejo srečni. Kot zaključujeta avtorja, longitudinalni statistični modeli kažejo, da skupine srečnih ljudi izhajajo iz širjenja sreče in ne le iz dejstva, da se posamezniki družijo s sebi podobnimi. Iz tega izhaja, da v bližini živeči prijatelji, zakonci, starši/bratje/sestre oziroma sosedi, ki so srečni, povečajo našo možnost, da sami postanemo srečni. Avtorja torej ugotavljata, da je sreča posameznika odvisna od sreče ljudi, s katerimi je povezan, zaradi česar menita, da bi morali srečo, podobno kot zdravje, obravnavati kot kolektivni fenomen.

Zgodba, ki jo prikazuje slikanica *Zelena pošast*, pa kaže, kako se liki v knjigi na srečo, ki sledi uspehu soljudi, sorodnikov, prijateljev, sošolcev, sosedov, odzovejo z zavistjo. Za to dejstvo bi lahko našli več vzrokov, lahko bi na primer opozorili na kulturno pogojenost socialnih čustev oziroma na pregovorno slovensko zavist. Večkrat slišimo, da v ZDA uspeh drugih posameznike spodbudi, češ, “tudi jaz zmorem”, medtem ko se v Sloveniji ob tujem uspehu raje predajamo negativnim čustvom, ki izhajajo iz frustracije. To nakaže tudi vsebina slikanice: stimulacijo, ki izvira iz (so)občutenja

uspeha in sreče bližnjega, protagonistka obrne v svoj prid takrat, ko jo namesto v negativna čustva usmeri v ustvarjalnost. Lahko pa bi tudi ugotovili, da je sreča, ki jo občuti večina likov v zgodbi *Zelena pošast*, izrazito individualistične, celo tekmovalne narave: srečen je tisti, ki je izbran kot najboljši v razredu ali ki uspeh lahko demonstrira z dragimi nakupi. Takšna sreča je težko deljiva, saj okolico frustrira ali pa požene v tekmovalnost. Izjema, na konec knjige postavljena kot zgled, so ustvarjalna dejanja, s katerimi premaga zavist Lucijina družina.

V slikanici je zavist predstavljena z atributi bolezní; pripovedovalec Lucijino čustvo opiše prek telesnih občutij: želodec se ji stiska, postaja vedno bolj vroča, kašlja, iz ust ji puhti zelen dim. Rentgen, na katerega jo napoti zdravnik, v Lucijinem telesu zazna “zeleni ogenj” in ji pojasni, da “zavist gori v želodcu in se hrani s telesom. Zato se pacient počuti slabotnega, omotičnega, čudne misli ga napadajo, rad bi ga podtaknil komu drugemu, da bi nagajal, se prepiral. Ljudje, ki se nalezejo zavisti, glasno stokajo in negodujejo nad svojim počutjem.” Pisatelj in ilustratorica Lucijino obsedenost s tujim uspehom posredujeta tudi prek dejanj, ki si jih deklica zamišlja: rada bi strgala Alenkino sliko, pljunila nanjo, deklici bi v torbo znila barvo ... V nadaljevanju se zavisti nalezejo številni ljudje v Lucijini bližini: sošolci, mama in oče. Zgodba doseže vrhunec v slikovni interpretaciji dogajanja v veleblagovnici, ki pokaže, da je “zeleno čustvo” preželo celotno stavbo in okužilo večino nakupovalcev.

Nasploh ilustracije Tanje Komadine verbalnemu prikazu zavisti, ki je osredinjen na Lucijo in njeno družino, dodajo številne narativne situacije, ki opisujejo, kako se čustvo zrcali in širi med ljudmi. Nakazujejo tudi nadaljevanje zgodbe izven srečnega konca, ki si ga ustvari Lucijina družina. Ilustracije, ki otroka spodbujajo k opazovanju in pripovedovanju, ponekod nekoliko spominjajo na velikoformatne slikanice Rotraut Susanne Berner.

Pravkar obravnavane slikanice tematizirajo nalezljivost negativnih čustev, kako pa se ta proces odvija, kadar liki občutijo pozitivna čustva? V slikanici *Moj dežnik je lahko balon* Ele Peroci in Marlenke Stupice (1955) protagonistka Jelka pred jezo staršev pobegne v svet domišljije in prijateljstva, kjer se otrese strahu. Ko se vrne k staršem, te “okuži” s svojim veseljem. Slikanica *Kako sta se gospod in gospa pomirila* Miklavža Komelja in Zvonka Čoha (2009) opozarja tudi na kulturno pogojenost čustev, ki jih doživljamo. Protagonista se skušata sprostiti od nemira, ki izvira iz gnusa, jeze in strahu – močna čustva v njima izzivajo golobi, ki obletavajo njun balkon –, zato odpotujeta v Benetke. Tam se ob kopici turistov, ki so golobom očitno naklonjeni, njuna negativna čustva do teh ptic hipoma spremenijo

v pozitivna. Spremenjeni odnos nato preneseta tudi v domače okolje, za katero lahko domnevamo, da golobom sicer ni naklonjeno.

Nalegljivost čustev je torej v slovenskih slikanicah večkrat tematizirana in nabor tovrstnih besedil z obravnavanimi primeri zagotovo ni izčrpan. Z njimi pa sem, upam, odprla nekaj vprašanj o tem, kako lahko z ustreznim posredovanjem slikanic mladim bralcem pomagamo pri spoznavanju, obvladovanju in vrednotenju čustev.

### Primarni viri:

Kodrič Filipič, N. (2009): *Punčka in velikan*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2009 .

Komelj, M. (2009): *Kako sta se gospod in gospa pomirila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Makarovič, S. (1974): *Kosovirja na leteči žlici*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Mazzini, M. (2017): *Zelena pošast*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Mlakar, I. (2007): *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost*. Radovljica: Didakta.

Mlakar, I. (2015): *O kravi, ki je lajala v luno*. Dob pri Domžalah: Miš.

Peroci, E. (2016): *Moj dežnik je lahko balon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Podgoršek, M. (2008): *O dečku, ki se je bal vode*. Palu čchau, so daralahi le panjistar. Ljubljana: Damodar.

Svetina, P. (2010): *Kako je Jaromir iskal srečo*. Celovec: Mohorjeva.

Svetina, P. (2011): *Čudežni prstan*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): KUD Sodobnost International.

Zupančič, B. (1959): *Deček Jarbol*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

### Sekundarni viri:

Elsaesser, T., in Hagener, M. (2015): *Teorija filma: uvod skozi čute*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Fowler, J., in Christakis, N. (2008): Dynamic spread of happiness in a large social network: longitudinal analysis over 20 years in the Framingham Heart Study. Dostopno na: <https://doi.org/10.1136/bmj.a2338>. Objavljeno 5. decembra 2008, Pridobljeno 30. oktobra 2017.

Hatfield, E., Cacioppo, J. T., in Rapson, R. L. (1994): *Emotional Contagion*. Pariz: Cambridge University Press.

Lakoff, G., in Johnson, M. (1999): *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

McGilchrist, Iain (2009): *The Master and His Emissary*. New Haven in London: Yale University Press.

Nikolajeva, M. (2014): *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.