

Zorica Turjačanin

Banjaluka

## DESETLETJE VZPONA (Bosanskohercegovski roman za otroke 1980–1990)

Med najnovejše oblike bh. literature sodi roman za otroke. Čeprav se pojavlja že v zgodnjih 60. letih, ko so s prizadevanjem družbenih in kulturnih okoliščin dozoreli pogoji za nastajanje velikih proznih oblik, vse kaže, da je njegova prava zgodovina stopila na "tla sodobnega izraza" z zamudo, saj se je to zgodilo kar precej pozneje.

To obdobje – dolgo skoraj tri desetletja, od izida verzije Mikićeve *Pjesme na Konjuhu* pa do 1981 z deli B. Čopića *Lijan vodi karavane*, Mikića / *Preko rijeke* i Hojića *Dječaci iz ulice Zmaja od Bosne* velja označiti kot poslednji veliki val bh. vojnega romana za otroke. Njegova bera je bila obilna, toda kljub težnji, z osebnim ustvarjalnim dometom nadoknaditi ozkost postavljenih okvirjev, je kazala uniformnost tematike in literarne aparature njene realizacije. Roman, ki je bil, kakor vsa književnost za otroke, predvsem sredstvo utrjevanja vladajoče ideologije in adekvatno usmerjenega vplivanja na najmlajši rod, je prav s poudarjeno utilitarno komponento težil k uporabni umetnosti, namreč k umetnosti, ki ji obliko in funkcijo prvenstveno narekujejo politično–socialni in šele nato estetski razlogi ustvarjanja. Takšni zakoni in zahteve so določali neizogibno področje vojne tematike s strogo polarizacijo junakov, pri tem sta bili idejna pripadnost in sprejeta akcija edino merilo izražanja njihove osebnosti. Standardizirani oblikotvorni postopki so izključevali individualno vedoželjnost pa večjo elastičnost in postopen razvoj oblike. Zato nam od obilice napisanih romanov ostajajo v spominu samo lirično–humorna priporočila *Pionirske trilogije* (Čopić je v kaos in v vrtince vojne vihre vnesel nekaj svojega sanjavega otroštva), velja si zapomniti pretresljive Hromadžičeve opise neviht po planinah in sploh vremenske ujme, simbolično–lirične sanjske vizije V. Čerkeza *Breza med strelskimi jarki*, Čaplinovsko–klovnovske spodrsljaje komika Advana Hojića, ki je vzbujal smeh iz vsega, kar je nelepega nudila vojna stvarnost; ostalo je nekaj vzdušja grozot in tragičnosti brezupa ljudi v delih Nusreta Idrizovića in Josefa Fincija ter naposled poetična pripoved o progah in makovih poljih v vznemirljivo lepem romanu Zorana N. Jovanovića.

Izven tega kroga kot posamezni osamljeni zvoniki, ki s svojo višino in nenavadnostjo dominirajo nad enoličnimi obzorji, izstopajo Bulajićeve zoo–sage, nekakšne živalske zgodbe *Krilati karavan* pa *Dukljan i vuk* ter nadvse čuden roman *Klesar Tadija Tegoba* – Andjelka Vuletića, ki z legendarno–biblijskimi reminiscencami presega interesne in receptivne zmožnosti otrok, ni pa oporekati visoki ravni njegove literarne ustvarjalnosti.

## II

Teoretično opredeliti roman za otroke je zapleteno vprašanje. Že pri definiranju "res-

nobnega" romana teoretika kar pri prvem koraku spodnese dejstvo, da je ta oblika – v njej nekateri prepoznavajo "anticipacijo bodočega razvoja celovite književnosti" – pravzaprav literarna zvrst v nastajanju: je nekakšen moloh, ki požira vse in se razrašča iz vsega, kar ni on sam. Prav zato, ker se ne omejuje niti na eno temo ali kompleks tem, ampak teži za tem, da zaobjame celovito življenje, roman ne more računati na določeno obliko, kot npr. tragedija, epopeja, ljudska pravljica ali junaška narodna pesem. Osnovna kvaliteta literarne organizacije romana je njegova vsebinska in oblikovna nepredvidljivost, ali povedano v jeziku prirodoslovca: manjka mu celično opno, kar omogoča nenehno gibljivost in spremenljivost olazmatične mase zaobseženega življenja. Ta anarhičnost in nepopolnost pa pravzaprav nista "prizadetost", temveč veliki razvojni možnosti romana.

Roman za otroke teži k temu, da zajame vse manifestacije otroškega življenja: socialno–psihološko stvarnost, pogojeno z zgodovinskim trenutkom in s konkretnim okoljem vsakdanjosti, pa tudi razsežnost izza "meja možnega" – sanj, poleta, zanosa, sanjarjenja, saj se otrok z domišljijo dvigne nad spoznavni svet, ki ga označujejo izkušnja, logika in ustaljene navade. Čeprav je marsikatera zgodba za otroke kakor sanjarija "pod krili zmaja", četudi se narava otroške duševnosti sklicuje na dejavnost domišljije in imaginacije, na vznemirljivo cirkulacijo resničnega in neresničnega, doživetelega in domišljjskega – nas roman spominja na rdeči balon Lamorissa Alberta, ki svobodno lebdi v višavah, toda njegovo svobodo vendarle pogojuje otrok, ki v svoji roki drži konec vrvice, na kateri je rdeči lepoteč privezan.

Z drugimi besedami – svobodo romana pogojuje otrokova osebnost. Le–ta se noče pokoravati pravilom in ustaljenim navadam, otrok želi svoje vizije, spremenjeno perspektivo, poševne vogale, toda ne mara motne slike, zmede v načrtu, ne vozlov podzavestnega, ki se jih ne da razvozlati.

Roman za otroke predstavlja "zaokroženo delo": v to sodi zgodba, preglednost fabularne skice, enostavnost kompozicijske organizacije in takšna osvetlitev, ki omogoča jasno podobo osebnosti, tako v kontekstu akcije kakor v gosti mreži medsebojnih odnosov, v kateri subjekt odkriva svojo individualno posebnost.

Ker otroštvo ni avtobiografsko dejstvo v koledarju odrasčanja posameznika, temveč psihološki fenomen – prvotno stanje človekove zavesti in človeštva – je razumljivo, da otroštvo kot kategorijska vrednost ni podvržena večjim spremembam. Variabilno je osebno pojmovanje pa zavest in senzibilnost posameznega otroka, medtem ko je kolektivna izkušnja konstanta. Tovrstna književnost v težnji, da odraža duh večnega otroštva, se sama težko spreminja in je – kakor je dejal neki kritik "vedno na začetku". Toda če se zaradi zgodovinsko–kulturnih okoliščin in literarnih trendov tudi spreminja in oddalji od svojih oblik izvora, to oddaljevanje ni nikoli niti takšno niti tolikšno, da bi zgubili izpred oči situacijo nastanka in glavni razlog obstoja.

### III

To, kar otroka najbolj zaposluje v pravljici pa tudi v romanu, je dogodek, dogajanje, torej pripovedovanje. Roman je kakor pravljica, pripovedna oblika, kar pomeni, da vsebuje zgodbo. Otrok in umetnina se najpogosteje srečujeta na ravni fabule. Ob zatonu srednjega otroštva, ko otrok sega po bolj zahtevnih oblikah, poteka komunikacija z delom s pomočjo zgodbe ter dogajanja, ki ga literarna stvaritev pripoveduje. Tako se zgodba izoblikuje kot jedro organizacije dela. Narava otroške duševnosti, kvaliteta njenega odnosa do književne umetnine se ne pogaja s procesi razdiranja fabule, kar je tako karakteristično n. pr. v romanih o tokovih zavesti. Celotno tedaj, ko se prizorišče dogajanja prestavi v podzavest, v sfero sanj in stanj izven razuma, kot v delu *Alica v čudežni deželi*, bo element fabule doživel svojevrstno modifikacijo, toda ne bo povsem odstranjen. S tem, da se

znebijo vzročno—posledične povezanosti, logike, izkušenj in časa — torej vsega, kar tvori vezivni material fabularne gradnje, se bodo elementi spajali v nepredvidljivem zaporedju asociativnih "sorodnosti", potek tega pa je odvisen od osebnosti sanjača, ki se zaveda teh zvez. Delo *Alica v čudežni deželi* ni povsem brez pripovedovanja zgodbe, toda v tem primeru se fabuliranja lotijo centripetalne sile njegovega razdiranja, kar privede do nepovratnega procesa razkroja zgodbe.

V primeru bh. romana za otroke velja poudariti, da je fabula pomembno dejstvo dela. V takšnem kontekstu, v pogojih njenega neizpodbitnega obstoja ni da bi postavljali vprašanje o razdiranju dogodka, temveč o njegovem poročanju na drugačen način, ki naj bi ne bil suženj ustaljenih navad tradicionalnega pripovedovanja, konvencije, ki ne oziraje se na kvaliteto snovi in avtorjevo senzibilnost, vsiljuje vedno iste poti do znanih literarnih ciljev.

Deveto desetletje 20. st. označuje ekspanzivni prodor novih oblik, iskanje takih, ki bi omogočile razmah subjektivne imaginacije in potrdile izhodiščno misel, da roman vsekakor ni okostenela zvrst.

Medtem ko so do začetka devetdesetih let bili romani podobni drug drugemu kakor jajce jajcu, zlasti v delih, ki obravnavajo vojno tematiko, je v tem desetletju nastala tolikšna oblikovna raznovrstnost, da dobesedno skoraj vsak roman potrjuje svojo poetiko snovanja in ustvarjanja ter ustoliči nove postopke organiziranja in povezovanja literarne snovi. Leta 1982 je izšel roman *Zašto dubiš na glavi* Danijele Ljubice Ostojić, 1983 *Prodavač osmeha* Huseina Derviševića, 1984 *Dečak sa ključom oko vrata* kot svojevrstno nadaljevanje Danijeline vizije na glavo postavljenega sveta, 1986 *Vauvan* Irfana Horozovića in *Zelene jabuke* Halida Kadrića, 1988 *Madjioničar iz prijestolnice domina* že omenjenega banjaluškega avtorja in nato *Priče velikog ljeta* Ranka Risojevića ter *Nemirno ljeto* Alije H. Dubočanina, 1989 *Noćni vlakovi* Kemala Mahmutefendića; simbolično in kronološko pa to desetletje zaključuje delo *Trojica iz Zrikovije* R. Risojevića, natisnjeno pa je prav ob izteku obdobja, o katerem teče beseda.

Že bežen pogled na koledar pojavljanja novih naslovov opozarja na bogato bero, ki dokazuje izjemno ustvarjalno dinamiko in uveljavljanje generacije inventivnih pisateljev, ki — četudi mlajši po letih — imajo za seboj bogat literarni opus ne le na področju "naivnega izražanja". Zgodilo se je prav nasprotno od tega, kar pričakujejo nepoučeni opazovalci, ki po nekakšni inerciji menijo, da je pisanje za najmlajše posebna, toda lažja oblika književnega ustvarjanja. Po njihovem ta oblika tolerira neliterarno snov, postopke in cilje izenačuje z nekakšno vrsto beletrističnega tkanja, s katerim se ogrnejo "koristne vsebine", namenjene najmlajšim bralcem.

Dejstvo, da so v našem primeru avtorji "napravili izpit" v tako imenovani seriozni literaturi in da njihovo pisanje za otroke sovпада z njihovim dokončnim ustvarjalnim dozorevanjem, osvetljuje nov moment — je v prid trditvi, da temelji vsako umetniško pomembno delo za otroke na kreativnosti in ustvarjalnem vzponu do otroštva kot psihološkega in estetskega dejstva.

#### IV

Rekli smo že, da je bistvena novost bh. romana za otroke v devetdesetih letih — zgodbe povedati na drugačen način in pa poetika, polna zmede, ki odstopanje od klišejev promovira kot svojo edino teoretično opredelitev.

Pisanje romana je za junaka Ljubice Ostojić beg iz dolgočasje, hrepenenje, da bi obvladoval nova področja izkušenj, v katerih pisateljevo pustolovščino enači z napetostjo resničnega doživlja. Pisatelj se personificira v otrokovi osebnosti, ki utesnjenost svojega

življenjskega okolja in osamljenost spreminja z igro v "deželi čudes". Sprevržena perspektiva osebkov, ki "tuhta, stoječ na glavi", moti ustaljeno ureditev stvari, saj razglašava svobodo, slučajnost, presenečenje, nesmisel, skratka povsem destabilizirano realnost, v kateri je vse mogoče, ni pa nujno. Ostojičeva ponuja svet po želji, le—ta pa je sestavljen iz heterogenih življenjskih delcev, ki se jih da sestaviti in uresničiti po lastni meri z izhodiščno predpostavko, da jih je iz vsote dosedanjih doživetij možno preoblikovati v novo pomenško kvaliteto.

Ta transformacija spominja na panoptikum, ki menja vizuelno stilizacijo čutnih podatkov.

Deček namreč bitja, predmete, dogodke, odnose, zapiske iz svojega intimnega dnevnika "začara", spreminja sebe in svet, pomika težišče stvari do skrajnega roba, do njihove dematerializacije, do prehoda v besede. Torej v besedah — tekstu je vse možno: v vsem tem — akcija, pustolovščina, celo lastni spomini zaradi stopnjevane in pospešene jakosti neopazno preidejo v pravljico.

*Dječak sa ključem oko vrata*, delo iste avtorice, izhaja iz identične psihološke situacije rahločutnega in osamljenega otroka v nebatičniku. Le—ta namesto medaljona nosi okrog vratu ključ, s katerim odklepa trdnjavo svoje samote. Okolje in vzdušje dogajanja asociirata prav takšno prizorišče kot n. pr. v pravljicah Grozdane Oljujić *Mesečev cvet* ali *Nebeske lutalice*. Medtem ko se avtorica stvaritve *Sedefna ruža* odloči za potovanje kot način odkrivanja lastne identitete, ustvarjajoč neke vrste "filozofske pesmi", pa Ostojičeva vztraja pri zunanje nespremenjeni dekoraciji in odsotnosti časa. V statično scenografijo dogajanja uvaja le malo junakov — sosede, ki v oblačilih in z masko — svoj realni obstoj zamenjajo z vlogo v scenariju dečkove izmišljene stvarnosti. Glavna oseba je seveda — princesa, utelešena podoba njegovega sanjarjenja. Pozornost bralcev prav posebno pritegne specifična tehnika in tehnologija obravnave in povezovanja literarne snovi. Delo je namreč v celoti nastalo s tehniko kolaža, v katerem je nova celota sestavljena iz fragmentov, ki so enostavno prevzeti iz drugih del, povezani pa tako, da se enakovredno vključujejo v novo zgodbo. Takšna tvorba nas spominja na pregirnjalo, sešito iz kosov tkanin različnih barv in oblik, toda te krpice s nepredvidljivo lineaturo in ritmom, še "pomnijo" čas svojega prejšnjega obstoja.

Stvaritev *Dječak sa ključem oko vrata* Ljubice Ostojić se razgledanemu bralcu odkriva kot svojevrsten repetitorij, lektorski kolaž, v katerem prepozna like, scene, situacije iz svetovne otroške literature, predvsem avtorje: Wilda, Carrola in Saint—Exiperya, Collodija, še nekatere, vse do Miroslava Nastasijevića — iz njegovega dela *Trapavi zmaj* je prevzeta njena srčkana, nežna zmajica, toda Ostojičeva ni niti želela, da bi s spremembo osvetlitve zasenčila njeno poreklo. Literarna fikcija je del psihološke situacije malega junaka, ki po svoji volji izbere stvarnost, v kateri bi želel živeti.

Pisateljica, ki ji ni osporavati iznajdljivosti, je želela s takšnim kombiniranjem učinkovito izzvati bralčevo presenečenje. Skoraj v istem času je izšlo delo *Ko je tražilo princa*, v katerem je Miroslav Nastasijević svojo pravljico o zakleti kraljični, ki se ne more poročiti s princem, srečo pa najde z drvarjem, kombiniral elemente klasičnih pravljic od *1001 noči* do *Otoka zakladov*, avtor je njihov že malce zatikajoč se mehanizem razgibal z energijo svoje bujne domišljije in s humorjem.

Delo *Prodavač osmeha* Huseina Derviševića povezuje dva klasična motiva literature za najmlajše: motiv o večnem otroštvu, posebljen v Petru Panu in motiv o vrtnitvi k "svoji zvezdi", ki je s svetlim sijem napolnila pogled in dušo Malega princa, izgubljenega v puščavi življenja. Stvaritev na svojevrsten način poskuša odgovoriti na vprašanja, ki spremljajo dečka v procesu odrasjanja. Dervišević v skupnem čudenju spričo ugank sveta odkriva duhovno sorodstvo ustvarjalca in otrok. V trenutkih ustvarjalnega zanosa se v njem

vedno znova prebudi malček, ki je že zdavnaj zaspal, in v njegovem nedolžnem pogledu svet odkriva svoje prvotne mitske oblike in pomene.

Bistvena inovacija Derviševićevega dela je nekakšna vcepitev esejističnih delcev v podlago romana. Že prej smo poudarili zgodbo o dečku Ha—ha—ha in o trolistni poti sreče, srca in uma, ki je samo posrečen okvir razmišljanja o nekaterih zahtevah literarnega ustvarjanja za najmlajše. Pisatelj razpravlja o vlogi domišljije, o smehu, igri, imaginaciji, sanjarjenju, o recepciji in o večni aktualnosti obnavljanja "forme in formule" književnega izražanja. Dervišević kot teoretik je razgledan in izviren. Mimo že znanih stališč Andersona, Hazarda, Bettelheima, Calloisa pa avtor knjige *Prodajalec nasmehov* želi, da v svoje delo "vtihotapi" tudi svoje teoretične nazore, ki pa so bolj zanimivi kot sprejemljivi. Ta razmišljanja, ki so nenavadna in malce "čez les," izražajo pisateljev prodorni duh, ki stopnjuje lakoto večne vedoželjnosti.

*Dečak sa ključom oko vrata* Lj. Ostojić temelji na svojevrstni literarni domislici: da bi se "to isto" dalo povedati "na drug način" je potrebno pogruntati lastno "formulo" zgodbe.

Halid Kadrić v svojem delu *Zelene jabuke* obravnava delikatno puberterniško temo — prve signale spolnosti, ki neusmiljeno podirajo obrambni zid otroštva. Sarajevski avtor je na široko odprl vrata mladinske literature navalu čutnosti, erotičnosti, prebujanju duše, žarenju telesnosti, toda na način, ki se razlikuje od Antičevih prvih nemirov, osvetljenih s sijem modre zvezde ali z malce sramežljivim besedilom *Stablo tvog tela* Dobrice Erića. Četudi je pisatelj radovedno pokukal v cono človekove seksualne intimnosti, se mu je posrečilo ohraniti potrebno literarno mero in ljubezenski odnos pričarati z liričnim vznemirjenjem prvega doživetja. Toda v tem trenutku nas zanima nekaj drugega, namreč način, kako je pisatelj povedal zgodbo.

Kadrić je poti odraščanja svojih malih junakinj spremljal v ogledalu njihovih dnevnikov, ki so jih skrivale, pisale pa v zadnjem razredu osemletke. Ista vsakdanjost, ista srečanja, osebe in pogovori, dejanja in nehanja, vse to pronica skozi filter doživetij. Samogovori, izbor in razpored posameznosti, dinamičnost in razsežnosti medsebojnih odnosov posameznika in okolja bolj govore o subjektu kot objektu, o bitju kot zbirni leči, v kateri se lomijo žarki doživete stvarnosti. Tako se v trojni vizuri ista sled dogodka razcepi in strne v tri povsem drugačne zgodbe, v tri subjektivne odraze iste življenjske danosti.

Kadrićevo delo *Jabuke* po načinu organizacije fabule spominja na svojevrstno rašomonijado, v kateri vsak udeleženec dogodka izraža svojo varianto o poteku dogajanja. Medtem ko Kadrić s kombinacijo ogledal prikaže večkratni odsev stvarnosti, pa Kemal Mahmetefendić v svojem delu *Poslednji vozovi* uporablja notranjo in zunanjo pespektivo, prikazuje dogodek z merljivo razsežnostjo njegove pojavnosti in notranje — kot psihično doživetje: dečka begunca ob koncu šolskega leta iz strahu zaradi neuspeha pobegneta, pritegnile pa so ju vznemirljive zgodbe o pustolovščinah v velikem svetu, zato odideta v negotovost z nevarnim kriminalcem. Dvojnost perspektive je prikazana kompozicijsko in grafično. Pisatelj o dogodku poroča z zunanjo "objektivno" projekcijo, potem pa še z notranjo "subjektivno", napisani pa sta ločeño, kot zgodba in njen odmev: večje tiskane črke — gammond — in kurzivno, ki se šele nekje pred koncem romana strneta (po avtorjevem mnenju "kot dve pripovedi — dva konca na nizu iste zgodbe, da bi se od tam skupno nadaljevala.") Mimo te stilistične dvojnosti je Mahmutefendićevo delo zanimivo, ker uvaja v književnost za otroke povsem novo okolje — notranjost zapora. Ker so bili osumljeni tatvine in nameravanega pobeга preko državne meje, kar je veljalo kot politični delikt in kaznivo dejanje, so mladoletnike premeščali v različne zapore, kjer so spoznavali novo družbeno obličje in srečevali številne spokornjene junake z obrobja življenja.

Roman prevevata bizarnost in humor, ki kakor navzkrižna, raznobarvna žarometa ustvarjata svojevrstno čustveno vzdušje.

Realizacija romanov Irfana Horozovića poteka v trendu Carrollove zgodbe: spuščanje v globok vodnjak – tako Alica dospe v deželo čudes – v našem primeru nadomesti pronicanje skozi stebelce ciklame. Horozović zaplete večplastnost zgodbe, saj uvaja elemente magije /7 potnikov/, arhetipske in povsem subjektivne simbole, ki tvorijo zelo zgoščene asociativne usedline. Z reificiranjem oseb in poosebljanjem stvari pa tudi s specifično agregacijo časa in prostora, z magmo, v kateri se izenačijo sedanji, pretekli in prihodnji čas, omogoči, da se pojavi lahko uresničujejo hkrati na dveh časovnih ravneh.

Za razliko od Carrollovega dela, ki nas uvaja v sanje, v sfero iracionalnosti in podzavesti, pa Horozovićeve stvaritev *Vauvaun* zajema "človeški kozmos – zavest, podzavest in nadzavest – ta kozmos je predstavljen v obliki simbolične trojne prestolnice. V knjigi *Madjioničar iz prijestolnice domina* je podobnost Carrollovim delom poudarjena s kompozicijo. Medtem ko "Alica" temelji na pravilih igre s kartami, a besedilo "Sk ozi ogledalo" upošteva pravila igre na 64 črno-belih poljih šahovnice, pa avtor *Madjioničara* povezuje s pravili igre z dominami: pred očmi bralca sestavlja mozaik skrivnostne, toda v bistvu predvidljive, če že ne edino možne zgodbe.

Naposled – procesi reorganizacije fabule – potekajo v smeri vse bolj očitne redukcije. V tem smislu sta zanimiva romana *Nemirno leto* Alije H. Dubočanina in *Priče velikoleta* Ranka Risojevića. Dogodek, opisan v prvem delu, bi lahko strnili v en sam stavek, drugega pa na eno pomensko zvezo. Dubočaninovo stvaritev "Poletje" bi lahko označili kot roman prostora. Iskanje otroka, ki je izginil, poteka na bregu reke, nanjo pa so kot večna nit nanizane usode ljudi. Reka je mogočno bitje zgodbe, njeno pripoved o človeku in vodi pa prevetava lirično ubrana dramatičnost in meditacija o ustvarjenem stiku z večnostjo. Risojevićeve stvaritev deluje kot svojevrstni eksperiment. Zajemanje zgodbe – v nasprotju z našim pričakovanjem – stopnjuje razmah pripovedi. Naracija najrazličnejših oblik, vsebin, slogov, ustaljenih navad postane glavni nosilec dejanja romana. Pripovedovanje je edini medij uresničevanja. Posameznik odkriva svojo osebnost in se izživlja samo v jeziku in s pomočjo jezika: jezik, bolje rečeno slog, je osebkovo prepoznavno obeležje in njegova usoda. Pripovedovanje pa ne izbira predmeta ne slogovnih sredstev svoje realizacije. Risojević pripoveduje o vsem. Njegova pripoved spominja na preprogo, stkano iz številnih raznobarnih niti. V njeno podlago so vtkana lirična doživetja davnih dni, nostalgični spomini, smešne anekdote, ljudska verovanja, brezdelen klepet, tolmačenje sanj po Freudu in še pesmi o junaških vojščakah in hrupni prepiri pijanih ciganov ter intelektualno meditiranje učenega lekarnarja Hajdića.

Risojević si je zadal nalogo, da pove zgodbo o pripovedovanju. Toda njegovo delo ni le "album vzorcev", ni samo prikaz pripovedovanja, sestavljen iz različnega slogovno – jezikovnega gradiva, temveč poskuša teoretično pojasniti predmet naracije, funkcijo stranskih misli, adekvatnost naslovov itd.

Po Risojeviću je pripovedovanje umetnost sui generis. V tem se je nekoliko približal Čapku, ki je trdil, da so pravljice oblika pripovedovanja, ne pa literatura. Risojević meni, da je potrebno zgodbo pripovedovati, predmet pa se bo odkril šele na koncu. *Le-ta* ni materializiran, ni kot miza, ki jo lahko premikaš iz enega v drugi konec sobe, temveč je fluid, ki izpolnjuje ves prostor in nas spravi v stanje svojevrstne zasljepljenosti.

Delo *Trojica iz Zrikovije* Ranka Risojevića – zelo splošno rečeno – predstavlja romansirano basen, prikazuje tipične lastnosti te prastare literarne zvrsti. Prizorišče dogajanja je postavljeno v zoo–kraljestvo, glavni junaki so živali. Gledano iz našega zornega kota, so to čisto nepomembne živalce: mušice, muhe, metulji, pajki, sviloprejke, stonoge, bolhe, mravlje, poljske miši, mravljinčarji, toda to dejstvo ne zmanjšuje aktualnosti in dramatičnosti zgodbe, ki v vsem aludira na človeško družbo in na odnose v njej. Vsak nastopajoči v tem delu je "mini kozmos" in odseva svojo vlogo v "kozmični drami". Svet je

čudno prepleten in zapleten, v njem ni naključnih pojavov in odvečnih bitij, vsako življenje ima svoj drobec skrivnosti.

Gledano iz makroperspektive, predstavlja delo *Trojica iz Zrikovije* specifično adaptacijo La Fontainove basni *Cvrček in mravlja*. Oba sta ohranjena kot protagonistata stare zgodbe, toda njun odnos je, z uvajanjem številnih novih situacij in likov, bolj obrobno in nekoliko spremenjen. V klasični stvaritvi francoskega basnopisca je nauk v tem, da prikaže cvrčka kot brezdelneža, ki trati dragocene poletne ure z muziciranjem, ko pa je v stiski, je prisiljen v teh črnih dneh poiskati pomoč pri delavnih sosedah mravljah. Isti odklonilni odnos do cvrčka – umetnika kažejo tudi mravlje v Krilovi basni. V takšni osvetlitvi razmer brez duhovnih potreb sebične in drobnjarske mravlje poosebljajo nesimpatične ljudi polnih žepov, a prazne duše, ob njih pa umetnik nujno mora shirati.

Novi čas je spremenil odnos: cvrčki so dobrodošli, ker umetnost ni luksuz, temveč začimba življenja, saj nudi možnost, da postane bolj humano in bolj smiselno.

V Risojevičevi interpretaciji "tercium datur" nasprotujoči si sodbi ne izključujeta tretje kot sintezo, v kateri se nasprotja zgladijo. Niti cvrček ne potrebuje mravelj niti one njega, toda bolje rečeno – mravlje in cvrčki so drug drugim potrebni, da bi se v ogledalu vzajemnih odnosov bolje spoznali.

Junaki so podobni in različni po svojih basnoslovnih predhodnikih: cvrček, da bi ostal sebi zvest, mora služiti samo svoji umetnosti, saj je umetnost nedeljiva. Veliko nudi, toda v zameno terja celovito umetnikovo življenje. Ni da bi prodajal umetnost kot robo! Ustvarjalec, ki omamljen s sanjarjenjem o slavi in denarju, začne razprodajati svoj talent, izgublja sebe in svojo umetnost. Da bi ustvarjal, mora biti umetnik – svoboden!

Zrile bo šele v Glasbenem gozdu mogel pokazati svojo umetnijo, toda tedaj bo godel le za svojo dušo, daleč od ploskanja in žvižgov množice.

Da bi osmisli ambient in atmosfero, ki konkretizira odnos umetnika in okolja, je Risojevič aludirjal na nekatere klasične scene iz svetovne otroške literature. Mesto Zabave si zamišlja kot šotor vesoljnega cirkusa, ki lahkovernim prodaja opojne surrogate varljive naslade. To je prizorišče skrajno poniževalnega propadanja tistih, ki jih je primamil z bliščem svojih strupenih užitkov: spominja na Collodijevo Mesto norcev. Prebivalci Mesta zabave niso dibili oslovskih ušes, toda postali so žrtve mnogo bolj perfidnega scenarija: v popolni praznini duševnosti se blešči kič svojim zaslepljenim občudovalcem.

V dekoru, ki je slepilo, pod žarometi varljivosti v tem zabavišču hudobije vrviyo maskirani ljudje in na tem karnevalu vsak skriva pravo identiteto v želji, da se predstavi v neki drugi barvi ali v drugačni luči. Bradati ravnatelj lutkovnega gledališča, osovraženi Karabas–Barabas iz Tolstojevega dela *Zlati ključek*, ki meče v peč svoje male lesene umetnike, se je premaskiral v Plešastega Mravljejedata, nevarnega, nevidnega, toda vsemočnega gospodarja sejma zla, ki za razliko od svojih pravljčnih predhodnikov napada možgane in dušo.

Delo *Trojica iz Zrikovije* spominja na basen po zoo–junakih, ki so samo po videzu podobni prebivalcem živalskega kraljestva ter po alegorični obliki pripovedi, ki nudi najrazličnejše možnosti razlag in razmišljanja. Navadno se basen osredotoči na eno konfliktno situacijo, v kateri se neposredno spopadata dve nasprotujoči si stališči, ki vsako zase pooseblja dejavna osebkata. Risojevič pa to bolj zaplete, saj pripelje na prizorišče ne le neizogibno dva, temveč tri glavne junake: črička, mravljo in Mravljejedata ter zapolni vsak pedenj scenskega prostora z obiljem tematskega gradiva. Avtor ostrino opazovanja dokazuje s preciznim prikazom psihe glavnih nosilcev dejanj pa tudi statistikov in igralcev epizodnih vlog, ki niso le živa kulisa, temveč nekakšna drobcena ogledalca, v katerih skupna drama prestreza svoj lastni odsev in odmev.

Risojeviču je uspelo z globokim posegom, s spretno zamenjavo točke zornega kota, s specifično uporabo stopnjevanja in povečave izogniti se brezpogojnosti basni, ki izklju-

čuje sleherni konec – razen tistega, ki ga sama zagovarja. Avtor, kot neverni Tomaž, s prstom svojega dvoma drsi po splošno priznanih stvareh, da bi otipal drobcene razpoke, znamenja upora zoper uzakonjene resnice. Risojević s svojimi deli moti načrte sveta in aktivira zavest, da je možno uvesti nove sisteme vrednot. Pisatelj "Zrikovije" je v književnosti za otroke uvedel razsežnost mojstrstva, superiorno poigravanje s pravili, na katerih temelji naša izkušnja branja in pojmovanja umetnine, naposled tudi dozo kritične presoje ter dvom, ki relativizira pojave, premikajoč težišča njihovega notranjega ravnovesja.

Tako se je Risojević približal tistemu modelu stvaritev, ki so kot n.pr. Andersenove pravljice po obliki za otroke, po vsebini pa za odrasle, torej delu, ki kljub navidezni lahkotnosti in zanimivosti terja tudi predhodno precejšnjo načitanost bralcev.

Krivulja vzpona bh. romana devetdesetih let nudi veliko razlogov za optimizem. Zanimivo je, da je prav roman prvi napravil korak k bodoči literarni sintezi.

Prevedla: Gema Hafner

### Zusammenfassung

#### JAHRZEHNTE DES AUFSTIEGS DES BOSNISCH-HERZEGOWINISCHEN ROMANS (1980-1990)

Die Autorin des Artikels denkt zuerst über die literaturtheoretische Bestimmung des Terminus "Roman für Kinder" nach.

Sie betont besonders die Bedeutung der Fabel und der literarischen Innovation in der Ausführung dieser. Nach einer kurzen Übersicht des gegenwärtigen bosnisch-herzegowinischen Romans für Kinder macht die Autorin auf die außerordentliche Fülle der literarischen Ernte in den sechziger Jahren aufmerksam. Für diese ist jedoch eine Uniformität der Thematik und deren Realisierung kennzeichnend. In diesen Werken war stark die utilitäre Komponente sichtbar, wo die Form und die Funktion des Romans vor allem durch die politisch-sozialen und erst danach durch die ästhetischen Kriterien bestimmt wurden. In den neunziger Jahren erreicht der bosnisch-herzegowinische Roman für Kinder seinen schöpferischen Aufstieg. Das ist die Zeit der ausgebreiteten Durchsetzung von neuen Formen, durch welche eine Ausdehnung der subjektiven Imagination und der individuellen Poetik ermöglicht wurde.

Prevedel Mirko Krizman