



OTROK
IN
KNJIGA
44

Najsplošnejše in najrazumljivejše, čeprav verjetno tudi najpreprostejše razumevanje tragičnega in komičnega temelji na recepcijskem razpoloženju, to je na duhovnoduševnem stanju, ki ga branje (poslušanje) povzroči v bralcu: ali je resnobo, sočutno očiščevalno, celo prestrašeno, ali pa sproščeno, zabavno, celo naduto privoščljivo in samozavestno.

Matjaž Kmecl:

Tragično in komično v mladinski književnosti

Tragični svet kavzalnosti in linearnosti je potemtakem svet, kjer je potrebno vse razložiti, kjer nič ni jasno na prvi pogled, kjer je neposredno videnje klobuka v *Malem princu* razumljivo s stališča, ki z enako samoumevnostjo sprejema za svoje tudi bridž, politiko in kravate. In vendar nas ob tem navda tragična melanholija, ko spoznamo, da nam ni več uspelo videti in gledati na tak način kot to zmorejo še otroci...

Janez Vrečko:

Vprašanje tragičnega v otroški literaturi

Naše razumevanje razmerja med odraslostjo in otroštvom ter – mutatis mutandis – med književnostjo, namenjeno odraslim, in književnostjo, namenjeno otrokom in mladini, temelji na zamolčanem, a samoumevnem predsodku, da kategorija tragičnega ne sodi v otroški svet.

Boris A. Novak: *Problematičnost enačbe*
»tragično : komično = odrasli : otroci«

Odgovoriti na vprašanje, kaj je v mladinski književnosti tragično, kaj komično in kaj groteskno, ni preprosto, saj se vsi trije pojmi pojavljajo tako v stilno-tipoloških kot v žanrskorazvojnih raziskavah literature.

Igor Saksida: *Tragično, komično, groteskno v mladinski gledališki igri*

Na naslovnici: *Ilustracija Marjana Mančka na temo simpozija Tragično in komično v mladinski književnosti* (september 1997)

OTROK IN KNJIGA

REVIJA ZA VPRAŠANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI,
KNJIŽEVNE VZGOJE IN S KNJIGO POVEZANIH MEDIJEV

*The Journal of Issues Relating to Children's Literature,
Literary Education and the Media Connected with Books*

44

1997

MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOŠKA FAKULTETA MARIBOR

OTROK IN KNJIGA izhaja od leta 1972. Prvotni zbornik (številke 1, 2, 3 in 4) se je leta 1977 preoblikoval v revijo z dvema številkami na leto.
The Journal is Published Biannually in 700 Issues

Uredniški odbor/*Editorial Board*: Maruša Avguštin, Alenka Glazer, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Tanja Pogačar, Igor Saksida in Darka Tancer-Kajnih

Glavna in odgovorna urednica/*Editor-in-Chief and Associate Editor*: Darka Tancer-Kajnih

Sekretarka uredništva/*Secretary*: Monika Čermelj

Časopisni svet/*Advisory Board*: Tilka Jamnik, Slavko Kočever-Jug, Metka Kordigel (predsednica/*President*), Darja Kramberger, Tanja Pogačar, Majda Potrata, Marjan Pungartnik, Alojz Širec in Dragica Turjak

Redakcija te številke je bila končana oktobra 1997

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Izdajajo/*Published by*: Mariborska knjižnica/*Maribor Public Library*, Pedagoška fakulteta Maribor/*Faculty of Education Maribor*, Pionirska knjižnica Ljubljana, enota Knjižnice Oton Župančič/*Children's Library Ljubljana – Oton Župančič Library*

Naslov uredništva/*Address*: **Otrok in knjiga**, Rotovski trg 6, 2000 Maribor, tel. (062) 213-858, telefax: (062) 222-499

Uradne ure: v četrtek od 10. do 12. ure

Revijo lahko naročite v Mariborski knjižnici, Rotovski trg 2, 2000 Maribor.
Nakazila sprejemamo na račun: 51800-603-31086 za revijo *Otrok in knjiga*.

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

simpozij ob 25-letnici revije (Maribor, 30. maja 1997)*

Matjaž Kmecl
Ljubljana

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Namen naših današnjih nastopov je, pregledati obstajanje znamenite dvojice etološko-filozofskih, predvsem pa seveda literarnih pojmov **tragično-komično** v zvezi s posebnim, otroškim, naivnim sprejemnikom – bralcem ali poslušalcem. To seveda pomeni, da moramo najprej dovolj jasno opredeliti obseg in pomen obeh pojmov – še posebej, ker se rabita zelo mnogooblično, celo izmuzljivo, njun sukus pa se sem in tja opredeljuje celo dialelistično oziroma zaprtokrožno, češ da je smisel komike komično in tragično tragično.

Najsplošnejše in najrazumljivejše, čeprav verjetno tudi najpreprostejše razumevanje tragičnega in komičnega temelji na recepcijskem razpoloženju, to je na duhovnoduševnem stanju, ki ga branje (poslušanje) povzroči v bralcu: ali je resnobo, sočutno očiščevalno, celo prestrašeno, ali pa sproščeno, zabavno, celo naduto privoščljivo in samozavestno. Danes se takšni določevalnosti zlasti akademska veda rada izrecno odpoveduje, češ da stvari niso tako zelo enostavne in da gre pri tem za zamenjavanje vzročnosti in posledičnosti, če že ne za kaj drugega. – In vendar se je nanjo oprl že Aristotel, ko je za temeljno značilnost komedije določil smešnost, za temeljno značilnost tragedije pa »dogodke, ki vzbujajo grozo in strah«; iz sodobne teorije je v tem smislu do obrabljenosti znamenit Bergson, ki ga imamo celo Slovenci v prevodu že tričetrsto stoletja in ki povezuje komiko in smešnost brez bistvenih zadržkov v neločljivo zvezo.

Vidika, naj se zdi še tako preprost, pač ne gre podcenjevati: stanji smešnosti in zgroženosti sta zelo neposredna kašipota v dvoje drastično različnih in nasprotnih območij življenja – v popolno tukajšnjost, imanenco – ter v tisti temni, Heine bi rekel večerni del življenjskega dneva, ko se dotaknemo takšne ali drugačne transcendence in ko na koncu utonemo v njej – brez pojasnil in odgovorov na vprašanje, kaj vse to pomeni.

Aristotel je takoj nato svoji razlagi poezije priključil zgodovino – kolikor je je poznal, saj govori večkrat o tovrstnih nejasnostih; tragedija naj bi se v starogrški preteklosti razvila iz ditirambičnosti, slavnega pesemskega ogovarjanja bogov, ki

* Simpozij je zaradi velikega števila udeležencev (več kot 170 učiteljev, vzgojiteljev, knjižničarjev, urednikov ipd. iz več kot 30 krajev) potekal v Viteški dvorani mariborskega gradu in ne v Univerzitetni knjižnici, kot je bilo napisano na vabilih.

so kot simbolika zmeraj bili poskus razumevanja vesoljne uganke, ter ritualov s pokončavanjem, morda sežiganjem žrtvenega ovna – prav tako v čast bogovom. V obojem primeru gre za početje, ki govori o človekovem ukvarjanju s tako imenovanimi »zadnjimi vprašanji«, z reči onkraj življenja in smrti, z neizbežno končno-stjo in njenim smislom ali nesmisлом: takšna bi torej bila osnova za tragedijo. – Komedija pa naj bi se – nasprotno – razvila iz veselih dionizičnih sprevodov starogrških pijančkov, njihovega porogljivega zmerjanja in kričanja vsevprek, »jambanja«, kot so rekli, ker so zanj rabili agresivni jambski metrum z naraščajočo zvočno gmoto. Njihov življenjski smisel je bilo vino, njihov bog falus in poezija falične pesmi – popolna življenjska samozadostnost, kot da zares razen tegale trenutka ni nobenega drugega, kot da minljivosti ni in je vse sprotost.; kakšna eshatologija neki! Homer naj bi kasneje dramatsko obdelal takšno snov na razposajen, torej ne grobo porogljiv način in s tem utemeljil komedijo (Margites). – Vsekakor je velikanska razlika med tistim, ki se ukvarja z vinom in falusom, ter tistim, ki se s smrtjo in bogovi – ne samo glede na snov, tudi po načinu in mišljenju – vmes je ves kozmos med spočetjem in smrtjo. Metonimično povedano je taka in tolikšna tudi razlika med komedijo in tragedijo. Obstajajo teorije, da je od nekdaj domala vsa elementarna komika falična, da je s faličnostjo tako ali drugače zaznamovan sleherni vic; tipologija šal seveda takšnih trditev ne potrjuje, treba si je v zavest priklicati samo venec vicev o policajih ali butalcih – blondinke so kot tema že v mnogočem blizu faličnosti.

V ohranjenih poglavjih o tragediji je Aristotel v svoji *Poetiki* sam poudaril, da mora preobrat, ki je za **mitos**, to je sestava dogajanja, nujen, voditi iz sreče v nesrečo, pri čemer pa mora biti vzrok usodna zмота in ne hudobija – sprožilni dogodek tragičnega procesa je dejanje, ki ga človek povzroči, ne da bi se zavedal strahotnih posledic svojega dejanja. Torej gre za logiko neizprosnega zoževanja možnosti, ne da bi takšno omejevanje človek vedoma izzival; zadnja zožitev je smrt kot dokončna nemožnost.

Glede na diametralno nasprotje med tragedijo in komedijo bi bilo mogoče domnevati, da je stari filozof v neohranjenih poglavjih o komediji ugotavljal komedijski preobrat, ki da vodi iz stiske v srečo, sprožitveni vzrok pa ni sposobnost ali moč, temveč bolj ali manj srečno, veselo naključje: torej bi utegnili iti za logiko zmeraj novih, tudi nadvse presenetljivih možnosti; zaključni emblem je »ženitev« kot odprtje novih, podaljšanih poti življenja.

Aristotel je svojo distinkcijo mimogrede opremil še s socialno mero, ki jo danes poznamo predvsem kot razliko med literarnim standardom in substandardom, v klasicističnih časih je bila uzakonjena v razmerju med tako imenovano visoko in nizko literaturo, ki pa nas v tokratnem kontekstu kljub vsej zanimivosti ne zanima. – Zanima nas, tako kot je zanimalo vso evropsko poetološko civilizacijo doslej, Aristotelovo ločevanje na nepatetično, miniaturno človeško vsemogočnost in na njegovo ničevno končnost – prva spodbuja razpoložensko samozavest, neslovesni optimizem, smešnost – na bolj nemogoč način ko se kaže in potrjuje, bolj komično zabavna je; druga zapoveduje potlačenost, zahojenost in črnogledost – bolj ko je logično dosledna in sistematična, večja je posledična žalost ali vsaj otožnost, občutek tragičnosti sveta; v svetobolnih besedah povedano – naš svet je najslabši od vseh možnih svetov.

Zdaj pa tvegam esejistično hipotezo, ki ji je po programskem naključju že pripravljena polemična hipoteza, pa vseeno: vsaj po analogičnosti je mogoča dom-

neva, da je življenje, ki je bližje rojstvu, tudi bližje neobremenjeni samoumevnosti komičnega sveta — in obratno: da izkušnje, znanje in leta človeku naložijo najrazličnejša občutja tragičnih nemožnosti, zamujenosti, nepopravljivosti in podobnega. Seveda je domneva statistične narave in ne more biti absolutna; nikakor se noče kregati s Sofoklom in Stritarjem, ki sta trdila, da je prvi človekov glas jok, in stok zadnji. Malo se spogleduje s freudovskim učenjem o zgodnjem otrokovem življenju (igri, oralni, rektalni ipd.), še bolj se opira na teorije, da je večina otrokovega kulturnega življenja **igra** kot početje, ki vsaj zavestno ni naravnano na noben koristen smoter temveč služi užitku — izražanju, imitiranju in podobnim rečem, ki so nam — tudi že po Aristotelu — prirojene kot posebna potreba. Dokler otroku ni treba delati, se igra; in tudi pozneje se v igro vrača — kot športnik, kvartopirec, hribolazec, konjičkar vseh vrst, ljubiteljski ali poklicni pevec, igralec, fliperist ali kaj desetega. Igra pač zagotavlja čisto posebno, po svoje stvariteljsko zadovoljstvo, podobno tistemu, čemur estetiki rečejo nepraktični užitek kot bistvo lepega. — Povrhu je od Johana Huizinge in njegovega znamenitega *Homo ludens* (1939) kot »poskusa določitve igrskega elementa kulture« za marsikoga upoštevanja vredna osnova civilizacije, kulture kot vsega tistega, kar je človek ustvaril po svoji volji, mimo samoposebne narave ali celo proti njej. — Seveda je lahko tudi igra kot popolnoma nezavezano dogajanje podrejena pravilom, ki »dišijo« po tragičnem omejevanju možnosti, toda njeno bistvo v takem primeru je posebna svoboda, komična popravljivost: če sem zdajle gnilo jajce jaz, bo naslednji hip že kdo drug, in če so med spopadi ravbarjev z žandarji pobiti vsi žandarji, se igra vseeno lahko začne znova. V igri je mogoče vse, samo smrt kot znamenje popolnega konca ne — smrt v igri je lahko kvečjemu začasna. — Na tem robu se dotakneta komika in igra. — Če se seveda na igro veže kakšna življenjsko pomembna zunajigrska odločitev, je zadeva navidezno drugačna. Že Mencinger je v *Abadonu* pred sto leti ponudil takšno kombinacijo tudi v naši literaturi: ko v igralnici igralec zastavi vse premoženje in se po zgubljeni igri v jutranjem svitu odpravi iz nje reven kot cerkvena miš, čeprav je še zvečer vkorakal vanjo imovit in slaven, je pri kraju svojih možnosti in se obesi na prvo drevo, s čimer definitivno potrdi konec vsega, kar bi lahko še ukrenil. V takem primeru seveda ne gre za igro, temveč za podtaknitev eksistence izidu igre; igra zadobi dodatno, neigrsko razsežnost (»igrati na vse ali nič«). Opo-menjevalna logika slovenščine dodaja k temu svoje pritrjevanje: **igralec je komedijant**, po starem **igrec**; Bezljaj v svojem etimološkem slovarju omenja, da je že Megiser v 16. stoletju prevajal slovensko **jegro dershati** v **agere comoediam**, torej je slovensko **igro** izrecno približal latinski **komediji**, ali pa ju je kar izenačil — igro s komiko.

Pri otrocih kot publiki, ki jo izkušnje in znanje šele postopoma oddaljujejo iz sveta nenehne igre, je seveda zadeva zelo pisana in neenostavna. Freudovci trdijo, da se otrok takoj na začetku igra predvsem s lastnim telesom in iz njega izvablja nepraktične užitke predmasturbacijske vrste; da se šele kasneje igra s predmeti in še kasneje z drugimi otroki, ko se njegova igra socializira v nekakšnih igrskih ritualih. Sočasno usvaja jezik in igra se prenaša vanj, tudi v literarno imaginacijo, od tod pa se razvoj razveja v različne smeri. Komičnost kot temeljna filozofija traja slejkoprej, komičnost kot smešnost pa začenja dokazovati svojo relativnost in potrjevati znamenito Goethejevo misel, da se ljudje razlikujemo po tem, kar nam je smešno. Za otroškega človeka, ki mu sleherna nova izkušnja oddrobi vsaj malo komične oziroma igrive svobode, se možnost smešnosti spreminja le malo manj kot

iz dneva v dan. Šestletnik se bo do onemoglosti ali brezumja režal rečem, ki se bodo devetletniku zdele čista traparija; dekletca bodo histerično veselo vreščala ob »šali«, ki jo razumejo le same ali pa niti same ne: zabava postane dialelistična, obnavlja se sama iz sebe. — Zelo zanimivo pa postane takrat, ko se ob isti komediji veselita tako otrok kot odrasel človek, pa vsak po svoje. Recepcija postane pluralna, besedilo pomensko polivalentno. — Pomislimo na *Martina Krpana*, ki ga uspešno ponujajo že v vrtcih, enako intenzivno pa ga sprejemajo tudi mnogo starejši, izkušenejši bralci oziroma poslušalci: otroci brez izkušenj o svetu ga požirajo z debelimi pogledi in jih Brdavsova premaganost osvobaja morebitnega strahu in grožnje, odraslim bralcem je na mnogotere načine všeč in jih zabava, da si lahko svet, kakršen je Krpanov, sploh kdo na tak način izmišlja, in pri tem sploh ni videti maloumen, temveč neskončno moder. Dodaten razbremenilni užitek daje latentna primerjava, kako dobro da so dogodki in prikazi izduhovičeni glede na otroka oziroma naivno recepcijo; »odrasla« recepcija je torej dvojna in s tem podvojena — temeljna, neposredna, ter dodatna, senčna; najprej se neposredno naslaja ob slikovitosti pripovedi, senčna dodaja uživanje nad morebitnim drugačnim sprejemom, primerjalno nenadzorovanim, otročjim in otroškim. Velik del zabavnosti, kakršno doživlja odrasel bralec, izvira naravnost iz takšne, večvedne dvojnosti.

Tako se torej celo zazdi, da je resnično dobra literatura za otroke največkrat tista, ki »odraslemu« bralcu ponuja dvojni užitek: ponovitev otroškega in hkratno, »senčno« orkestracijo z »jesensko« izkušnjo. Izvrsten primer so pripovedi Astrid Lindgren, v katerih je na primer *Ključec s strehe* nekakšen otrokov pravljični alter ego, obenem pa poosebljenje »odraslega« znanja o otroški dušici. Za neotroškega bralca nastaja iz tega sijajna nova igra, ljubezniva in filozofsko odmerjena *komedija*, ki je prazemlje sleherne vede o literaturi za otroke; od tod išče svoja pota, svoje znanje in navsezadnje tudi svoje upravičilo.

Summary

TRAGIC AND COMIC IN CHILDREN'S LITERATURE

The purpose of the article is to review the existing famous pair of ethic-philosophical, and above all literary notions: tragic-comic linked with a special receiver — a child. The last is gradually being moved from the world of constant play by experience and knowledge.

The author ventures an essayistic hypothesis, stating that the life closer to a birth is also closer to unburdened natural comic of the world. And vice versa: the various feelings of tragic inabilities, lost moments, incorrigibility... are loaded on man's shoulders by his experience, knowledge and years.

But it seems that only truly good literature for children most often offers an »adult« reader a double pleasure: repetition of childlike and at the same time a »shady« orchestration with an »autumn« experience.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Janez Vrečko
Ljubljana

VPRAŠANJE TRAGIČNEGA V OTROŠKI LITERATURI

Odkar je Nietzsche v svojem *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* govoril – paradoksalno – tudi in predvsem o njeni smrti, je postalo tako rekoč modno govoriti o »smrti tragedije«. Vendar pa razpravljati samo o smrti tragedije, ne pa tudi o možnostih za njen nastanek, pa tudi o tem, zakaj poznejša razdobja niso ustvarila tragedije, pomeni zapirati si oči pred nekaterimi temeljnimi dejstvi v literarni zgodovini. Rojstvo in razcvet pa tudi venenje in propad tragedije zahtevajo od nas več odgovorov, ki morajo seči nazaj k epu, na katerega pogorišču se tragedija šele lahko pojavi, še bolj pa naprej k romanu, ki se od 2. st. pr. n. š. naprej poraja tako na pogorišču epa kot tudi in predvsem na pogorišču tragedije.

Pri tem imamo pred očmi, da je ep bila zvrst, ki jo poleg Grkov najdemo še pri drugih starih ljudstvih, medtem ko je tragedija najčistejša stvaritev grškega duha, ki je celo ob najbolj natančnih literarnozgodovinskih klasifikacijah ne najdemo ne v Indiji, ne na Kitajskem, ne v starem Egiptu ne kje drugje. Kot da te civilizacije niso imele potrebe, poudariti in izločiti »temno plat življenja«, v človekovi smrtnosti najti temo za svoja razmišljanja. Grška tragedija je potemtakem manifestacija bistva grškega duha, ki je v tragediji našel svoj prostor, potem ko je moral zapustiti epos; če se je v epu tragika še prikrivala, ker se je o njej še pripovedovalo (Goethe in Schiller sta menila, da bi bilo najbolje, če bi epski rapsod bral skrit za zaveso, saj bi bila s tem abstrahirana osebnost in bi verjeli, da poslušamo muzo samo), se je v tragediji, katere namen je prikazovanje, povsem postavila v ospredje in postala očitna. Vendar tudi v tragediji ne naenkrat in ne takoj spočetka. Ajshil je kot prvi znani pisec tragedij v primeri s Homerjem (že spet) ves optimističen, tako da se zdi, kot bi Homer s svojim tragično koncipiranim Ahilom zašel v slepo ulico. V resnici pa se že Sofokles povrne k izvirnemu homerskemu pesimizmu in s tem potrdi, da se Homer v svoji kritiki mita in v svoji pesniški svobodi, ki je dodobra načela mitsko monolitnost in nedotakljivost, ni motil ali morda kako drugače naključno ravnal glede na vse preteklo.

Na teh temeljih se je zgodil čudež sredi »grškega čudeža«, rojstvo tragedije pa tudi njena smrt. Za približni začetek tega čudeža imamo letnico 486 pr. n. š., datum bitke pri Salaminu, ki je bila osem let pred uprizoritvijo Ajshilovih *Peržanov*, za definitivni konec pa uprizoritev Evripidovih *Bakchantk* sto let kasneje. Kratek čas za tragedijo, pa veliko obdobje za človekovo ustvarjalnost.

Nekateri se seveda ne strinjajo z možnostjo tragedije samo v antiki, saj se jim zdi, da se tragedija ponovi še večkrat v kasnejši evropski zgodovini. Drugi že spet

z eshatološkim upanjem pričakujejo njeno ponovno rojstvo v modernih časih. Tako se je Borisu Ejhenbaumu na začetku 20. st. dozdevalo, da bodočnost literature ni v liriki ali v romanu, ampak prav v tragediji. Intimne forme so izgubile svojo moč, moderni časi pa kažejo potrebo po vzvišenih formah, po močnih besedah. Po Ejhenbaumu je problem samo v tem, da je tragedija našla svoje zatočišče v kinematografu, kjer se zapletene vsebine dogajajo v tihoti pred molčecim gledalcem. Vendar bo prišel čas, ko si bo ta gledalec zaželel besede. (1, 49) Odgovor na vprašanje, ki si ga tu zastavlja Ejhenbaum, ni danes nič lažji, kot je bil v dvajsetih letih, saj se zdi, da je kinematograf zamenjala televizija, ki vse vzvišeno in tragično banalizira še veliko bolj, kot si je bilo to kadarkoli mogoče predstavljati. če kdaj, moramo danes znova ugotoviti, da je bila tragedija močna samo v Grčiji. Pri tem seveda mislimo na oba tipa antiške tragedije: na ritualni in na junaški tip, ki se prav zaradi specifične starogrškega sveta ne moreta nikjer več ponoviti, če pa se, gre za nasilje ali za ponaredek brez ustreznih mitološke podlage.

In vendar bi težko rekli, da Shakespearove najbolj mračne igre niso tragedije in da, recimo, Racinova in Corneillova dela v nas ne zbuja strahu in sočutja. Northrop Frye v tej sorodnosti antike, renesanse in klasicizma ne vidi naključja, saj sta bili obe razdobji, tako tisto v antiki kot to v moderni Evropi, hkrati tudi razdobji razcveta znanosti, s tem pa dvoma o bogovih in kar se da kritičnega razmerja do preteklosti.

Vendar je problem s tem šele načel. Po Camusovem mnenju je vprašanje o možnostih za tragedijo v naših časih približno tako nesmiselno kot denimo vprašanje, ali bomo imeli dobro vlado. Prej nas navaja k sanjarjenju kot pa k razmišljanju. Vendar ima tudi Camus vsaj dva razloga, da si upravičeno zastavi tudi vprašanje o moderni tragediji. »Prvi razlog je v tem, da se velika razdobja moderne tragične umetnosti zgodovinsko pokrivajo s prelomnimi časi, v katerih je... bodočnost nekega naroda negotova, sedanost pa dramatična. Med drugim se je Ajshil vojskoval v dveh vojnah, Shakespeare pa je bil priča celi vrsti strahot. Oba sta torej živela na robu nevarnega preobrata v zgodovini zahodne civilizacije. Skratka, zelo lahko je ugotoviti, da v tridesetstoletnem razvoju zahodnih ljudstev... obstajata samo dve razdobji tragične umetnosti, ki sta obe enako prostorsko in časovno omejeni. Prvo, grško razdobje je skrajno enotno in traja samo sto let, od Ajshila do Evripida. Drugo traja komaj nekaj dlje in cvete v sosednjih deželah na samem robu zahodne Evrope.« (2) Po Camusovem mnenju smo posvečali veliko premalo pozornosti dejstvu, da čudežni razcvet elizabetinske tragedije, tragedije španskega zlatega veka in francoske klasicistične tragedije sodijo skoraj v isti čas.... Med Shakespearom in Racinom je manjša časovna razlika kot med Ajshilom in Evripidom. V obeh primerih, v antiki in na začetku moderne sveta, pa gre po Camusovem mnenju za podobne pojave: za prehod od kozmične misli in globoke prežetosti z božanskim in svetim k načinu mišljenja, v katerega osnovi je individualistična in racionalistična refleksija. Gibanje, ki vodi od Ajshila k Evripidu, je v temelju podobno tistemu od predsokratičnih mislecev k samemu Sokratu (Sokrat, ki je preziral tragedijo, je Evripida imel za izjemo). Tako od Shakespeara do Corneilla prehajamo od mračnih in skrivnostnih sil še vedno srednjega veka k univerzumu potrjenih osebnih vrednot, utemeljenih na človeški volji in razumu (skoraj vse racinovske žrtve so žrtvovane razumu). Skratka, gre za isto gibanje, ki vodi od strastne srednjeveške teologije k Descartesu... V obeh primerih... se individuum počasi ločuje od svetega telesa in se sooča s svetom strahu in pobožnosti. V obeh primerih se v delih nakazuje pot

od obredne tragedije in kvazireligioznega praznovanja k psihološki tragediji. In v obeh primerih končna zmaga individualnega razuma, v 4. st. pr. n. š. pri Grkih in v 18. st. v Evropi za več stoletij onemogoči tragično ustvarjalnost.« Iz tega razmišljanja napravi Camus pomemben sklep, »da se tragično razdobje zmeraj pokriva s časom, v katerem se človek zavedno ali nezavedno ločuje od starih civilizacijskih oblik, pravzaprav na silo pretrga z njimi, pri tem pa še ni našel neke nove oblike, ki bi mu ustrezala.« (3)

Tudi Helen Gardner vzpostavlja paralele med atiško tragedijo in šestnajstim stoletjem. »Če obstajajo primerjave med religioznim razpoloženjem arhaične dobe in nramni poznega srednjega veka, obstajajo tudi paralele med dosežki jonske filozofije in z razumom prežete renesanse v Evropi 16. st. Tako v stari Grčiji kot v moderni Evropi je propadu tragedije sledil triumf znanosti in filozofije.« (gl. *Religion and Literature*, London 1971) (4)

Toda če bi bilo tako kot zgoraj trdijo Frye, Camus in Gardnerjeva, bi se zdela večstoletna, že kar travmatična evropska nostalgija po tragediji odvečna in celo smešna, saj bi, denimo Shakespeara in Racina kratkomalo vzporejali in nato postavljali po robu antiki in ostajali pri tem samozadovoljstvu. Vemo pa, da ni tako. Danes, v dvajsetem stoletju, po opravljenih raziskavah angleške antropološke šole še prav posebej. Način, kako Ojdip in Hamlet nihata med skrajnim nihilizmom in skrajnim upanjem, je vendarle v samem temelju različen, saj izhaja iz drugačnega razumevanja usode in bogov, s tem pa tudi iz drugačnega razumevanja samega sebe in svojih možnosti v svetu, kjer bogovi postopno izginjajo zaradi iracionalnih usodnostnih sil.

Res je seveda, da ne atiška tragedija ne evropska tragedija 16. st. ki je v primeri s kasnejšimi prizadevanji tej še najbližja, nista odgovorili na vprašanja, ki sta si jih sami zastavili. V antiki je na te zahteve odgovorila filozofija, na področju literature pa roman. V modernih časih pa se tragično ni pustilo kar tako eliminirati, zato se je umestilo v filozofijo tragičnega in v roman, seveda na popolnoma drugačen način in z drugačnimi posledicami, kot se je prehod iz tragedije v roman zgodil v helenizmu. Pravzaprav bi lahko rekli še več, da je tudi renesančni roman še ohranjal in s tem nadaljeval izročilo antičnega romana, ker je v tem času tragedija še ostajala nerazločena od tragičnega. Kakor hitro pa pride v 19. st. do izločitve tragičnega iz tragedije in s tem do filozofije tragičnega, roman prevzame tragične vsebine in se podobno kot pred tem tragedija zapiše zgolj smrti. V tem smislu lahko torej govorimo o pravem zares evropskem romanu šele od 19. st. naprej, torej od romantičnega romana in njegovih legitimnih realističnih naslednikov. To dvojnost evropskega romana pa opazimo že v tragediji, v njeni ritualni in herojski izpeljavi, zaslutili pa bi jo lahko že tudi v epu, če bi poznali tudi še zgolj ritualne epske pesnitve, ne pa samo homerskih herojskih zapisov.

Tudi tragedija postane v določenem trenutku igra o smrti, čeprav na svojih začetkih kaj takega ni bilo slutiti. Tragični junak se čuti na podoben način kot homerski epski junak povezanega s smrtjo, ki postane njegova obsesivna življenjska tema. Nasproti ritualni tragediji, kjer je življenje še razumljeno iz Glavkove filozofije v *Iliadi* in upodobitev na Ahilovem ščit, se herojska tragedija osredotoči na posameznikovo zemeljsko usodo. Povsem upravičeno trdi Lukacs, da ga ni bolj omejenega prostora, kot je prostor, ki ga ima na razpolago pisec tragedij, saj za nikogar meja smrti ni tako resnična in pomembna kot prav zanj. (5, 89)

Zanimivo pri vsem tem pa je vendarle, da moderni časi ne zmorejo hkratnosti in sočasnosti, kot jo je poznala antika v ritualnem in herojskem epu in tragediji. Pri njej ta dvojnost razpade v časovno močno oddaljena razdobja, ki imajo svoje razloge prav v upanju, da bo epos in tragedijo mogoče obnoviti in se zato zateka k preizkušeni antičnim vzorom. Spoznanje, ki tem poskusom sledi, je grenko, rezultira pa v že omenjeni dvojnosti filozofije tragičnega in v tragičnem evropskem romanu.

Ob tem seveda ne smemo spregledati še enega poskusa, ki pa želi imeti tragedijo vendarle na drugačnih osnovah, kot so bile antične, in sicer jo poskuša utemeljiti v krščanstvu kot novi odrešenjski religiji. Gotovo tudi ti poskusi izvirajo iz nostalgичnega spoznanja, da moderni časi vsekakor morajo ustvariti tragedijo, in to kljub temu, da je krščanski svetovni nazor prežet z optimizmom, s hiliazmom in z eshatološkostjo. Tudi zato je lahko krščanski srednjeveški misterij le dramatičen, ne more pa biti tragičen v starogrškem smislu. Pri tem pa je zanimivo, da krščanstvo ob misterijih in miraklih kot srednjeveških verskih igrah, ki v določenem smislu vendarle nadaljujejo grško gledališko izročilo, pozna nadaljevanje tega izročila v veliko bolj avtentični obliki v svojem mašnem ritualu, kjer so ohranjeni številni elementi starogrške ritualne tragedije. Njen spraven konec se sicer sklada s krščansko odrešenjsko idejo, le da je sprava v antiki zaprta v kozmološko in ciklično razumevanje sveta, v krščanstvu pa v dokončno odrešenjsko idejo s smrtjo na križu.

Ta različnost v razumevanju koncev bije v oči, saj kljub veliki podobnosti katoliškega mašnega rituala in ritualne tragedije vendarle ostaja vtis, da je »v Grčiji vse bilo bolj svetlo, bolj sončno, lepše, se pravi manj notranje občuteno, brez zapletene neskončne simbolike katoliške cerkve.« (6)

Nas seveda ne zanimajo ostanki starogrške tragedije v katoliškem ritualu, čeprav je treba reči, da se je marsikaj iz antike ohranilo prav zato, ker je bilo za krščanstvo zelo uporabno. Zanima nas možnost tragedije znotraj krščanskega razumevanja sveta.

Če za hip sprejmemo Camusovo predpostavko, da tragedija nastane v času, ko človek zaradi oholosti pride v spor z božjim redom, utelešenim v bogu ali družbi in da je tragedija toliko večja, kolikor bolj je upor upravičen, red pa neizprosno, potem je vnaprej jasno, da jahvistični bog v svoji dobroti in odpuščanju ne omogoča tragične situacije vnaprej, kakršnih je brez števila v grški dramatiki. Krivda in kesanje sta tu v neposredni navezi in medsebojni odvisnosti, saj sta svet in človek v njem vseskozi v okrilju božjega, s tem pa varnega in urejenega. Po Camusovem mnenju se je v zgodovini krščanstva dogodila morda ena sama tragedija, in to na Golgoti, zaznamujejo pa jo Kristusove besede: Moj bog, moj bog, zakaj si me zapustil? Ta trenutek dvoma je vseboval dvosmiselnost tragične situacije, ki se kasneje ni nikdar več ponovila. Zato krščanstvo ne more poznati prave tragedije, ker tudi ne more poznati resničnega dvoma. V nedvomečem krščanstvu se ne da spraševati, kdo je človek, kaj je usoda, kam gre človek, zakaj krivica in trpljenje. Na vsa ta vprašanja je odgovor znan.

Tragični junak pa vedno postavlja vprašanja, na katera ni odgovorov, živi v svetu, kjer nihče ni pripravljen umreti namesto njega, zato umira sam zase, samotno in osamljeno, na najbolj neprijetne in za današnji okus celo odvratne načine, ki komaj pustijo kakšno sled v družbi. Storjena je bila napaka, usodna zmot, vsa polis jo je videla in občutila na sebi, vendar pa za nikogar med njimi ni odrešitve, kot se to na povsem samoumeven način dogaja v krščanskem kozmosu: tako grešnik kot

vsí drugi so vključeni v vse zajemajoči proces pregrehe in odrešitve. Tako razumljeno odrešenje se v krščanstvu postavlja po robu tragičnemu razumevanju sveta, saj možnost odrešitve sproti spodjeda uničujočo tragično brezizhodnost.

»Židovski duh je prepričan, da je ustroj veselja in človeka razumu dostopen. Pota gospodova niso ne brez cilna ne nesmiselna.« (7, 14) S poslušnostjo je mogoče vnesti razumevanje v sleherno področje človekovega delovanja, saj je nujnost slepa samo, če je ne razumemo.

Tragedija pristaja prav na nujnost; nujnost je slepa in srečanje z njo bo človeka oslepelo. »Ta trditev je grška in na njej temelječe tragično občutenje sveta je najpomembnejši prispevek grškega genija.« Steiner sicer dodaja, da »se ne da ugotoviti, kje se je tragedija prvič utelesila« (isto), meni pa, da je prav Iliada začetnica umetnosti tragičnega.

»Vojne v *Stari zavezi* so krvave in strašne, niso pa tragične. Lahko so le pravične in nepravične. Izrael bo zmagal, če bo le poslušal božjo voljo in božje zapovedi...« (isto) »V nasprotju s tem pa so peloponeške vojne tragične. Za njimi se skrivajo mračna naključja in napačne presoje« (isto)

Ta dvojnost je lepo vidna iz primerjave biblijskega Joba in grškega Ojdiipa, deloma pa tudi Prometeja.

Že samo ime Job (tisti, ki vzdihuje), kaže na človeka, ki je prepričan o svoji popolni nemoči pred božjo veličino. Zanj sploh ne obstajajo vprašanja, ki si jih zastavlja grški tragični človek, zanj obstajata samo slepa vera in popolna predanost bogu. Jobova zgodba je poleg *Visoke pesmi* dosegla največjo literarno popularnost. Ukvarja se z vprašanjem pravičnosti, in to s popolnoma novih stališč. V času neposredno pred babilonsko sužnostjo in med njo se pojavljajo dvomi, ki so ga Židje verjetno prevzeli od Kaldejcev, češ da bog še za življenja nagrajuje pravičnika z bogastvom, grešnika pa kaznuje s siromaštvom in nesrečami; zato je mogoče že iz posameznikovega življenja sklepati, v kakšnem odnosu je z bogom.

Jobova knjiga na to vprašanje odgovarja drugače. Job je bogat, pravičen in pošten človek, ki se boji Boga in se izogiba hudemu. Satan je predlagal Bogu, naj bi Joba skusili, češ če bo prizadeto njegovo imetje, ki ga je doslej čuval Bog, ga bo Job »v obraz preklinjal.« (*Sveto pismo* II, 239) Bog je pristal na Satanovo ponudbo in nad Joba so prišle številne nadloge. Izgubil je otroke, imetje, napadajo ga kožne bolezni, žena nima razumevanja za njegovo trpljenje. Kljub vsemu temu pa Job ne preneha hvaliti boga. Obiščejo ga prijatelji Elifaz, Baldad in Sofar. Glavni del knjige je posvečen razpravljanju o smislu trpljenja. Prijatelji zastopajo misel, da je trpljenje le kazen za greh: Job naj se spokori in bo rešen trpljenja. Job trdi, da je nedolžen in da ga Bog po krivem preganja. Diskusija se močno zaostri, saj mu pripisujejo vse mogoče grehe, Job pa kliče na pomoč Boga, naj mu pomaga ubraniti njegova stališča. Na vrhuncu prepira nastopi kot deus ex machina dotlej neznani Eliu, ki zatrjuje, da trpljenje ni le kazen za greh, ampak tudi namen, da ohrani človeka na pravi poti, da ga razsvetli. Po tem se v nevihti pojavi tudi Bog sam, ki se sklicuje na svojo mogočnost in modrost pri stvarjenju in naravnih prikaznih, ki jih človek ne razume in tudi ne sme zahtevati, da bi mu bile razumljive. Pota božje previdnosti, v katera sodi tudi trpljenje, ostajajo potemtakem človeku nerazumljiva, zato Job vdano sprejme svoje trpljenje in se ponižno ukloni božjemu vodstvu.

Iz epiloga spoznamo, kako je Bog Joba rešil trpljenja, mu povrnil zdravje, otroke in dvakrat toliko vsega, kar je imel na začetku. Božja pravičnost je bila s tem potrjena.

Rekli smo, da ima Steiner za začetek in prvo utelešenje tragičnega homerski epos. Na tem primeru tudi pokaže razliko med padcema Jerihona ali Jeruzalema, ki sta pravična, in padcem Troje, ki je prva velika metafora tragedije. Zidovi Jeruzalema bodo obnovljeni, Troja pa je bila enkrat za vselej zravnana z zemljo. »Homerski junak ve, da ne bo mogel doumeti in premagati usode... Človekovi računi z bogom ostanejo neporavnani.« (8, 14)

Kot posebno zanimivost *Jobove knjige* je treba omeniti domnevni čas, v katerem je bila napisana. Zaradi nekaterih podobnosti s prerokom Jeremijem naj bi *Jobova knjiga* nastala v času po preroku Jeremiju, torej v 6. ali 5. st. pr. n. š. To pa je čas, ko se je v Grčiji porajala tragedija. In vendar, kakšna velikanska razlika med Jobom in Ojdipom. Job dobi nazaj dvakrat več, kot mu je bilo odvzeto, Ojdip ne dobi nazaj ničesar, ne svojih oči, ne svojega vladarskega žezla, ne otrok, ne matere in žene in ne očeta; v tem primeru torej pravičnost ni potrjena. Kakor tudi ne v primeru Prometeja, ko ga niti prikovanje na kavkaško steno ne zlomi v njegovem uporništvu in ostaja za vse čase simbol upornika zoper tiransko oblast in samodržstvo. Takšen je v Evripidovih *Bakhah* primer Pentejeve matere Agave, ki je bila v vsem poslušna Dionizu, pa je kljub temu doživela strašno kazen, sinovo smrt z raztelesenjem in lastni izgon iz Teb.

Je pa še druga možnost pri razlagi *Jobove* in *Ojdipove* tragike.

Na začetku knjige Job, podobno kot kralj Ojdip, meni, da bi bilo najbolje, nikoli se ne roditi:

»Naj zgine dan, ob katerem sem se rodil,
in noč, ko se je reklo: deček je bil spočet.

Tisti dan naj se spremeni v temo...« (*Jobova tožba*, 3, 3–4)

Takole Job.

In kralj Ojdip:

»Ne biti rojen, je največja sreča.

Najboljše pač, kar se lahko zgodi.

Če pa če rojen si, najbolje da pri priči

napotiš se nazaj, od koder si prišel.« (*Ojdip na Kolonu*, 1224–1227)

Glede na zelo podobni, skrajno tragični stališči Joba in Ojdipa, bi se morda lahko strinjali z Webrovo predpostavko, da je bila *Knjiga o Jobu* ustvarjena po propadu tragedije, v helenizmu, torej pod močnimi grškimi vplivi. Najprej naj bi to le bila igra o trpljenju, v katero je bilo šele kasneje vnešeno teološko vprašanje pravičnosti, ki je iz izrazitega spopada med nemočnim človekom in vsemogočnim bogom preneslo težo vprašanj drugam, v območje božje pravičnosti in osmislitve človeškega trpljenja. Nekaj, kar je na začetku obetalo tragedijo, podobno Ojdipovi, se je na koncu spremenilo v nauk, da bo kraljestvo božje zagotovljeno vsem, ki bodo poslušni božjim postavam. Nujnost potemtakem ni več slepa, in četudi bo človeku za nekaj časa odvzet vid, trajno vsekakor ne bo oslepel, kot se je to še dogodilo tragičnemu junaku. Kot da bi židovstvo in kasneje krščanstvo iz Pandorine skrinjice izbezalo še edini preostanek v njej – upanje – in se ga kot edinega preostanka iz te nenavadne posode, ki jo je na svet prinesla grška Eva Pandora, tudi krčevito oprijelo.

Orkestra in skena

S tem pa še nismo rešili vseh vprašanj, tragičnega, predvsem ne docela nenaključne arhitekture starogrškega gledališča. Zanimivo je, da se tudi ta zdi povsem samoumevna, kot da drugačna ne bi mogla biti. Sprejemamo jo kot kulturno-zgodovinsko zanimivost, se pri tem čudimo izjemnim razsežnostim teh gledališč, ki so lahko sprejela tudi do 40.000 gledalcev, kjer zaradi izvrstne akustike ni bilo boljših in slabših sedežev, kjer so bili kamniti sedeži pregreti od mediteranskega sonca in je bilo na njih prijetno sedeti, kjer so gledalci dobivali dnevnicke za prebite dni v gledališču, kjer je izgradnja teh velikanskih arhitektonskih spomenikov državo stala več kot njena nepremagljiva mornarica s številnim nadvse okretnim ladjevjem itd.

Kakšna je bila zunanja podoba tega arhitektonskega čudeža, ki nam kot okameneli ostanek nemo priča o večno izgubljenem starogrškem tragičnem čudežu?

Izbrati je bilo treba primeren raven prostor, obdan z ene strani s vzpetino, od koder so gledalci (sprva stoje) opazovali dogajanje v orkestri, ki je bila legitimna naslednica hipodroma in arene, še pred tem pa kozmičnega sončnega kroga.

Sredi orkestre je bil Dionizov oltar, ki je tragedijo vnaprej določal kot daritveni ritual, dokler je to mogla biti. Sčasoma je namreč oltar izgubil svoj bogoslužni pomen, vendar je še naprej ostal sredi orkestre. O kakšnem odru ali sceni še ni bilo govora, saj je bila tragedija v tem času le zborovska pesnitev s petjem in plesom. In zboru silenov ali satirov je bilo dovolj, da so lahko opravljali svojo mimično igr o vegetacijskem ciklu znotraj s krogom določene orkestre.

Znamenite uvedbe prvega, drugega in tretjega igralca, ki so bile s stališča herojske tragedije pomembna pridobitev, s stališča ritualne tragedije pa prava katastrofa, so bistveno spremenile zunanjo podobo grškega gledališča. Ker se je s stopnjevanjem števila igralcev hkrati zmanjševala vloga zbora, je postajalo dogajanje v orkestri vse manj pomembno, teža tragedije, ki je šele zdaj začela pridobivati tudi tragične vsebine, se je selila iz orkestre, na poseben prostor za igralce, ki je dobil ime proskenion in je predstavljal sprednjo stran skene. Dogajanje se je tedaj nazorno premikalo iz središča orkestre na njeno obrobje, na njen tangentno prislonjeni del na orkestro, na skeno. To je pomenilo ostro spremembo obsega in narave gledališkega prostora. Zmeraj bolj samotni in osamljeni igralci so se docela preselili na skeno, katere zgornja ploskev se je zdaj spremenila v edino prizorišče igre. »Na ta prostor je prešel tudi izraz proskenij, se pravi sprednji del skene, na obakraj skene nahajajoča se paraskenija pa sta poskrbela za stransko omejitvev škatile, v kakršno se je spremenil oder v gledališču nove Evrope.« (9, 339)

Prav nenavadno je, da na to korenito spremembo narave in obsega antičnega gledališkega prostora, spremembo, ki je bila očitno povezana z drugim pomembnih prijetljajem, z razločitvijo ritualne in herojske tragedije, ni opozoril noben od nam znanih raziskovalcev, celo tisti ne, ki so se temu problemu že močno približali, kot denimo E. Petersen, O. Frejdenbergova in drugi.

Navsezadnje imamo za gornje trditve tudi več dokazov. Da je bil igralcem v nasprotju z zborom določen prostor na skeni, nas poučijo Aristotelove besede v 12. poglavju *Poetike*. Tu je govor o žalostinki kot žalni pesmi, ki jo »izmenično pojejo zbor in igralci na odru.« (*Poetika*, 79) Tudi odlomek iz *Polideuka*, v katerem so naštetih sestavni deli gledališča, sporoča, da »skena pripada igralcem, orkestra pa zboru...« (IV, 132; gl. 9, 340)

Ne le iz teh dveh navedkov, ampak predvsem iz razločenosti med ritualno in herojsko tragedijo postaja jasno, da so lahko iz zbora izločeni igralci kot zametki individualiziranih in z značajskimi potezami opredeljeni liki, ki so presegli Dionizov ritual, s tem pa tudi kolektivno zavest, nastopali samo na prostoru, ki se je tudi sam izločil iz celote, na njeno tangencialno obrobje in je dobil ime skena, ki ga še danes poznamo kot scena.

Povsem nesmiselne so potemtakem hipoteze, kot je bila recimo Dorpfeldova, pri kateri je trmasto vztrajal, da so v atenskem gledališču »zmeraj igrali na orkestri pred proskeniem, ki je bil samo inscenacijsko ozadje.« (10) Če bi bilo tako, potem ne bi bilo nikakršne razlike med Ajshilom in Sofoklejem in še posebej med tema dvema in Evripidom, še več, potem sploh ne bi bilo potrebno govoriti o krizi tragedije pri Evripidu in še manj o njenem propadanju in njenem nepreklicnem koncu.

Navsezadnje so celo različni položaji zbora v orkestri kazali, da se tudi z zborom dogajajo usodne spremembe, saj je ditirambični zbor kot starejša oblika še oblikoval krog, medtem ko se je tragični zbor že razporejal v pravokotnik in na ta način shematično nakazoval svoj razpad, ki se bo ujemal z njegovo vse manjšo funkcijo v dogajanju, obenem pa tudi s pravokotniško zasnovo same skene; ta se bo skupaj z iz zbora izločenimi igralci pomaknila na obrobje orkestre, vse bolj proč od brezčassja, ki je bilo tipično za dogajanje v orkestri. Igralci na skeni bodo namreč sistematično uhajali in se predajali zgodovini.

Večni sončni krog, katerega mimetična obdelava je bila orkestra, je v skeni dobil svojo protiutež v zgodovinski tangencialni premici na ta krog. Zato prostor tragičnega heroja ne more biti več znotraj kroga, ampak je lahko le še na tej v eno smer usmerjeni neskončni premici, v zgodovini.

In zato tragedija v svoji dvojnosti ritualnega in herojskega stoji na meji med mitom in zgodovino, med epom in romanom. Silenski konji, deloma še satirski kozli, so bili še onstran zgodovine, heroji so že vstopili vanjo. Filoktet bo sicer zastal, preden se bo podal v neskončno, tangencialno, premici podobno zgodovino, vendar ga bo ta potegnila za sabo in ne bo imel več druge izbire.

Na tej premici bo heroja pričakala herojska tragedija, tragično kot njena vsebina in (herojska) smrt kot njen konec in dovršitev. Melanip se je na tej neskončni zgodovinski premici prvi postavil v vrsto, prvi je iz orkestre prestopil magični prag skene in ostal na njej do ti. smrti tragedije.

K. Jaspers v tej zvezi ugotavlja, da se je s tragičnim spoznanjem začelo zgodovinsko gibanje, da je bila prekinjena cikličnost, značilna za predtragično razdobje; zdaj je bilo vse le še v gibanju naprej po neskončni premici. Heroj (Melanip, op. J. V.) se je odločil in se ne vrača več v svoje izhodišče. Kjer se po Jaspersovem mnenju pojavi tragičnost, tam je izgubljeno nekaj izjemnega. Za človeka ni več stabilnosti, nemir, ki se je naselil vanj, ga priganja naprej, zgodovina se je naselila ne samo v zunanje dogodke, ampak tudi v človekove globine, v njegovo notranjost. »Kamor koli gremo, karkoli bomo na tej poti videli ali slišali: v zraku je nekaj, kar nas bo uničilo, in temu se ne da odpomoči.« (11, 926)

Ali je potemtakem naključje, da je Prometej kot tat ognja začetnik človeške zgodovine, saj je ogenj edini element, ki se ne vrača v svoje središče, nazaj k zemlji, od koder je izšel. Človek je to vertikalno ločevanje od središča zamenjal s prometejsko horizontalno dvojico: naprej in nazaj. »Ta prevedba sveta v ravnino, zamenjava vertikale s horizontalo (z vzporedno iznajdbo elementa časa) se je udejanjala

v človekovem telesu, ki je postalo relativno središče kozmosa. Vendar se ta kozmos ne giblje od spodaj navzgor, ampak naprej v horizontalnem času – iz preteklosti v prihodnost.« (12, 380) Tragičnega junaka potemtakem povsem upravičeno imenujemo tudi prometejski človek. Zato je razumljivo, da Pandorinemu »vertikalnemu« rojevanju iz zemlje lahko prisostvuje le Epimetej, ki sam razmišlja povsem antikavzalno, nikakor pa ne njegov brat Prometej, ki takšnega razmišljanja in povezovanja zemlje in rojevanja ne pozna več. V času Prometeja je Pandorina skrinjica že odprta.

Herojska tragedija stoji potemtakem na meji dveh trenutkov v grški zgodovini, na meji med ritualom in kultom, ki si oba prizadevati ostati v mitološkem brezčasju. Herojska tragedija si, in v tem je njena posebnost, izbori tretjo možnost: postane literarno-estetska stvaritev, eden najvišjih dosežkov človekovega ustvarjalnega duha vse do danes.

Katarza, v katero se mora po Aristotelu izteči sleherna tragedija, namreč nima več ne ritualno ne kultno očiščujočega značaja.

Aristotel o tragičnem in Mali princ

Naj opozorimo na znano pasajo iz Aristotelove *Poetike*, kjer je ta imenoval Evripida najbolj tragičnega (tragikotatos) med tragiškimi pesniki. Seveda Aristotel ne govori o tragičnem le v tej zvezi, ampak ta pojem omenja kar trikrat v trinajstem in štirinajstem poglavju svoje *Poetike*, nanaša pa se vedno na »lepo« tragedijo z enojnim izidom, z enim samim močnim preobratom le iz sreče v nesrečo in s hamartijo ali usodno zmoto. Se pravi, da se nanaša na tisti tip tragedije, ki ga Aristotel označi kot »lepo« tragedijo in v njej uvidi polje tragičnega, ne pa na tragedijo na sploh. Zadeva s »tragikotatos« je potemtakem zelo zapletena, saj vemo, da Evripid, na katerega se nanaša, še zdaleč ni bil tragediograf, ki se je najbolj približal določilom tragedije, posebej še, ker Aristotel res pohvali njegove nesrečne konce, »v vseh drugih stvareh (pa) ne ravna ravno najbolje.«

S tem pa vprašanje tragičnega pri Aristotelu še ni izčrpano. V že omenjenem trinajstem in štirinajstem poglavju *Poetike* je »tragikos« omenjen trikrat. Aristotel govori tudi o tem, »da kdo stori neko dejanje namerno in zavestno« ali pa se »zavestno vzdrži nekega dejanja.« (*Poetika*, 83)

V obeh primerih, ko kdo nekaj stori ali pa opusti, gre seveda za zavestno posameznikovo odločitev, za njegov hoteni subjektivni odziv, ki je zunaj slučajnosti ali slepe usode. V tem primeru junakovo dejanje sledi njegovi odločitvi kot posledica vzroku. Aristotel s tem v zvezi tudi omenja kavzalno povezanost dogodkov in s tem tudi novo razumevanje časa. V mitološkem krožnem ali cikličnem času so dogodki večnostno nanizani drug za drugim, v zgodovinskem času pa so dejanja med seboj kavzalno povezana, med seboj pogojena in zato tragična. Junak, ki je svoje dejanje storil ali opustil iz notranjih pobud, je tragični junak t.i. »lepe« tragedije, kjer v kontinuiranem loku od prazaaetkov tragedije pa do njenega konca pri Evripidu stopnja junakovega lastnega prispevka k osebni nesreči narašča od primera do primera. Zato nastaja zmeraj več »lepih« herojskih tragedij in zmeraj manj ritualnih, kjer še ni bilo človekove odzivnosti, ker ta zaradi epske celovitosti sveta še ni bila mogoča. Po Aristotelu so namreč pesniki posnemovalci dejanj, nosilci teh dejanj so osebe, te pa imajo lastnosti, ki si jih pridobijo s svojim značajem

in mislijo kot svojima bistvenima določenostma. Junakov značaj in njegova misel sta tedaj vzrok dejanja, od njiju je odvisen posameznikov uspeh in neuspeh, Aristotela pa najbolj zanimajo tiste »lepe« tragedije, v katerih bi bilo čimveč sočutja, groze in trpljenja in s tem posameznikovega preobrata iz sreče v nesrečo. »Oseba dobi značaj,...če v svojih besedah ali dejanjih izrazi neko odločitev« (*Poetika*, 84) in se pri tem ne sklicuje na nič, kar bi bilo zunaj nje. Značaji pa se že spet lahko vzpostavijo šele s herojsko tragedijo, kjer prihaja do zavestnega izbora ali opustitve nečesa. Analiza Aristotelove *Poetike*, povezana z branjem ohranjenih starogrških tragičnih tekstov, pokaže, da je Aristotel poznal in priznal tragični tip junaka in s tem tudi »tragično« kot pojem, da pa ju je apliciral le na tisti del tragične ustvarjalnosti z eno samo peripetijo v smeri iz sreče v nesrečo. Če ne bi bilo tako, Aristotel tudi ne bi mogel pristati na estetski doživljaj, kot je nazorno opisan v *Evdemovi etiki*, saj bi bil ta povsem neprimeren za junaka, ki je bil (v ritualni tragediji) še povsem orodje božanstva in božanske volje. Ritualno zaporedje: mitos – misel – značaj se v herojski tragediji preobrne v zaporedje: misel – značaj – mitos. Značaj in misel junaka namreč v funkciji nastopajočega subjekta presežeta mitos in si s tem podredita peripetijo in anagnorisis, ki namesto ritualnih pridobita estetske attribute. Podobno je tudi s teofanijo, ki se zdaj uveljavi kot sekularizirana katarza. Anagnorisis na ravni tragedije kot zvrsti in katarza na ravni gledalca kot estetskega recipienta rešita tragedijo pred Platonovim moralizmom, ki poeziji odreka prostor v svoji idealni državi. Ko namreč Aristotel govori o znamenitih štirih tragičnih situacijah, (gl. *Poetika*, 83) njegova razpredelnica osupljivo pokaže, kako se tragično stopnjuje s stopnjevanjem zavestnega junakovega odločanja.

V zvezi z osrednjo temo našega razmišljanja, kaj in kako je s tragičnim v otroški literaturi, je zdaj že mogoče postaviti domnevo, da otrok razmišlja na mito-logičen način, in to vse do trenutka, ko mu svet odraslih vsili logični način razmišljanja. To je zanj življenjsko pomemben preobrat k zrelosti, od koder ni več vrnitve v predkavzalno stanje zdaj izgubljenega otroškega sveta. V njem lahko vztrajajo le »izbrani« posamezniki, ki jih družba zato tudi potisne na svoje obrobje. Zato so vsi pri Aristotelu opisani tragični položaji, ko kdo nekaj stori vede, ko kdo nekaj stori nevede (tu je prostor za hamartijo) in ko kdo nekaj opusti vede, položaji, tuji otroški duši, zato zanjo tragično še ne obstaja.

Tragični svet kavzalnosti in linearnosti je potemtakem svet, kjer je potrebno vse razložiti, kjer nič ni jasno na prvi pogled, kjer je neposredno videnje klobuka v *Malem princu* razumljivo s stališča, ki z enako samoumevnostjo sprejema za svoje tudi bridž, politiko in kravate. In vendar nas ob tem navda tragična melanholija, ko spoznamo, da nam ni več uspelo videti in gledati na tak način kot to zmorejo še otroci in kot je to še zmozel mali princ, ko je od pilota takoj zahteval, naj mu ne riše slona v boi, saj on vendar potrebuje backa. Mali princ torej še zna gledati analogično, nekavzalno, celovito, predmet ugleda z vseh strani hkrati, od zunaj in od znotraj. Nam je potrebno stvari razstaviti, analitično in racionalno razložiti, sistematizirati. Zato je lahko *Mali princ* vesela knjiga za otroke in tragična knjiga za odrasle. Otroci so (še) v mitološko-ritualni orkestri, medtem ko se odrasli drenjamo na tragični sceni.

OPOMBE

1. Boris Ejhenbaum: *Književnost*, Beograd, 1972.

2. Albert Camus: *Sur l'avenir de la tragédie* (predavanje v Atenah 1955), Paris, 1957.
3. Gl. op. 2.
4. Helen Gardner: *Religion and Literature*, London, 1971.
5. Georgy Lukács: *Die Seele und die Formen*, Berlin, 1911.
6. Friedrich Nietzsche: *Das griechische Musikdrama*, (predavanje iz leta 1870) V: *Nietzsche Werke*, Berlin, New York, 1967.
7. Georg Steiner: *The Death of Tragedy*, London, 1961.
8. Gl. op. 7.
9. S. I. Sobolevski in dr.: *Zgodovina grške književnosti* (prva knjiga) *Epika, lirika, dramatika klasičnega obdobja*, Ljubljana, 1966.
10. Gl. op. 9.
11. Karl Jaspers: *Von der Wahrheit*, München, 1947.
12. Mihail Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd, 1978.

Summary

THE NOTION OF TRAGIC

A child meditates on the mythological way as long as the logical thinking of the world is not imposed to him/her. This is meant for him to be an important turn-over into the world of adults, from where there is no return to the pre-causal state in which only the »chosen« individuals, pushed to the verge of a society, can persist.

In this sense Aristotle himself distinguishes two types of myths: in the first the events follow one another in a chronological order, in the second the events are mutually based in each other. One is the mythological circular time, an everlasting arrangement of events one after another; the other is the historic time where the events are mutually and causally connected. This is the tragic time of an absolute subject, who everything she/he does, does knowingly and willingly.

Inside the mythological time »anagnorisis« and peripeteia possess the function which essentially contributes to a hero's death and resurrection, what can be done only from unhappiness towards happiness. When the myths exceed the character and its deed, the »anagnorisis« and peripeteia become the elements of character and thought, thus in the function of an appearing subject. They are linked to the positions where someone does something knowingly, something unknowingly and leaving off something willingly.

All these procedures are to a child's soul unknown, therefore tragic does not (yet) exist.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Boris A. Novak
Ljubljana

PROBLEMATIČNOST ENAČBE »TRAGIČNO : KOMIČNO = ODRASLI : OTROCI«

Naše razumevanje razmerja med odraslostjo in otroštvom ter – *mutatis mutandis* – med književnostjo, namenjeno odraslim, in književnostjo, namenjeno otrokom in mladini, temelji na zamolčanem, a samoumevnem predsodku, da kategorija tragičnega ne sodi v otroški svet. Bolj natančno: odraslim je priznana neodtujljiva pravica tako do komičnega kot do tragičnega, medtem ko otrokom pripada le pravica do komičnega.

Kakor v vsakem predsodku tudi v tem tiči zrno resnice: otrok pač ponavadi ne peljemo na pogrebe ali v bolnišnice obiskat hude bolnike; bojimo se, da bi obraz smrti, ki ga še odrasli komaj prenesemo, s svojo grozo uničil nežne otroške oči, da bi za vse življenje okamenele v strahu ali v stanju, ki je še bolj porazno – v čustveni ravnodušnosti.

Ta cenzura, ki jo odrasli – večinoma z najboljšimi možnimi nameni – vsiljujemo otrokom, prihaja do izraza tudi na področju mladinske književnosti: kljub siloviti liberalizaciji vrednostnega sistema, ki se je zgodila v našem času, in kljub dejstvu, da je sodobno slovstvo, namenjeno otrokom in mladini, v primerjavi s tradicionalnimi tematskimi okvirji bistveno razširilo obzorja svojih umetniških interesov, tovrstno literaturo še zmeraj omejuje presenetljivo število tabujev. Tabu vseh tabujev je za otroško književnost smrt.

Če prav premislimo, je smrt postala tabu tudi za odrasle. Današnji način umiranja je karseda steriliziran in zakrinkan: človek, ki umira, je ponavadi odmaknjen od pogledov svojih bližnjih. Zgodila se je urbanizacija smrti, ki je to temeljno bivanjsko dejstvo zakrila človeškim očem: odmaknili smo se od prvotnega tesnega druženja z umirajočimi in s smrtjo, ki je bilo značilno za nekdanjo kmečko družbo. V odnosu do smrti so današnji odrasli doživeli hudo psihološko in eksistencialno degradacijo – postali smo spet otroci, ki ne smemo videti umiranja in smrti. Tovrstno zakrivanje resnice se ponavadi hudo maščuje: če smrti zapremo vrata, se bo pritihovala skozi okna; če ji zapremo okna, bo prišla nad nas skozi luknjice v parketu; če zatesnimo ves svoj življenjski prostor, bo prišla po nas v sanjah...

Pred nekaj leti so me prijatelji spomnili prizora, za katerega sem bil stoodstotno prepričan, da ga nikoli nisem videl: mrtvec! »Nikoli nisem videl mrtveca,« sem trdil. Šele polagoma so prijatelji z desetinami neovrgljivih dokazov pripravili moj preplašeni spomin do priznanja, da sem ga nekoč res videl, mrtveca. Bilo je zraven osnovne šole v Beogradu: pobalini smo med šolskim odmorom splezali na

okensko polico hiše in videli negibne noge na negibnih tleh sobe. In čeprav smo se hecali, da je sosed mrtev, tega zares nismo verjeli. Ni me bilo strah negibnih nog na negibnih tleh, vsaj zavestno ne. Prišel je rešilec. In prišla je policija. Negibne noge so bile negibne noge mrtvega človeka. In jaz sem vse skupaj tako temeljito pozabil, samemu sebi sem tako izpral možgane, da sem bil pred leti absolutno prepričan, da si moji prijatelji izmišljajo kriminalno storijo. Očitno sem se takrat prvič soočil z obrazom smrti, ki sem ga kot otrok moral, moral, moral pozabiti... In sem ga pozabil.

Obraz smrti je torej preveč grozen, da bi otrok zmogel mirno zreti vanj. Zato je v mladinski književnosti obraz smrti ponavadi zakrinkan. Najboljše primere te maskirane navzočnosti smrti ponujajo pravljice: tam otroška zavest sprejema sporočilo o smrtnosti kot človeški usodi po kapljicah, skozi igrivo besedilo, kjer tudi težak korak smrti pridobi otroško lahkoten ritem.

Prav zato so bili povsem zgrešeni poskusi moralističnega »popravljanja« pravljic v smislu črtanja nasilnih segmentov: ker ti prizori skrivajo kodirano sporočilo o tragičnih razsežnostih človeškega bivanja, so tovrstni posegi spreminjali pravljice v idealizirane podobe večnega otroštva, ki ne pozna smrtnih senc. V na ta način posladkanih besedilih so medčloveški odnosi nastopajočih likov otrpili v brezčutnem optimizmu: nasmeh večne sreče je oledenel v žalobno grimaso. Če namreč Drugi ne predstavljajo nevarnosti, potem ne omogočajo niti ljubezni; tam, kjer v medčloveških odnosih ni tveganja, ni niti topline. Kar ostane, je bidermajerska limonada.

Značilno: vprašanje o tragičnem in komičnem v mladinski književnosti se mi kaže zgolj kot vprašanje o tragičnem! Kakor da je kategorija komičnega nekaj povsem samoumevnega, kar že *a priori* pripada življenjskemu svetu otrok. Seveda: otroci se radi smejejo. In prav je tako. A v kakšnem razmerju je smeh do komičnega? In solze do tragičnega?

Kaj je sploh komično? Je to vse, čemur se smejemo?

Čeprav tako odrasli kot otroci intuitivno vselej razumemo razloge za smeh, saj bi drugače ne imeli razlogov za smeh, pa je še neprimerno težje definirati *komično* kakor *tragično*. Kot za nalašč se je izgubil tisti del Aristotelove *Poetike*, ki naj bi bil posvečen *komediji*. In tako se že poltretje tisočletje trapimo zgolj z definicijami *tragedije*, obenem pa se kot nori smejimo *komedijam*, ne da bi sploh natančno vedeli, čemu se tako smejimo.

Najboljšo tradicionalno, se pravi metafizično definicijo tragedije je napisal Hegel. Brez sence dvoma je nemški filozof zgradil najboljšo tradicionalno estetiko v smislu filozofije umetnosti; obenem so njegova *Predavanja iz estetike* še zmeraj neprešeženo delo zgodovine različnih umetnosti. Poslednji véliki metafizični filozof pravi: »*Prvobitna tragičnost je v tem, da imata v mejah svojega spopada obe nasprotujoči si strani, vzeti vsaka zase, prav, vendar sta z druge strani sposobni udejaniti pozitivno vsebino svojega namena in značaja zgolj skozi negacijo in p o š k o d b o tiste druge, enako upravičene moči ter zato v svoji moralnosti in na njenem temelju enako zapadeta v g r e h . (...) Vendar je na ta način vzpostavljena neposredna protislovnost. (...) Tudi tragični razplet tega razdora je enako upravičen, kakor sta upravičena tragični namen in tragični značaj, in je enako nujen kakor tragični spopad. S tem tragičnim razpletom se namreč večna pravica udejanja v posameznikih in v njihovih ciljih na ta način, da se s propadom posameznikov, ki kalijo njeno spokojnost, ponovno vzpostavita moralna substanca in moralna enotnost.*« Gre za teorijo, ki

ponuja lucidno razlago tragičnega konflikta v Sofoklovi *Antigoni*: po Heglu sta Antigona in Kreon enako tragična, saj imata oba, vsak po svoje, prav; ker pa dva moralna principa ne smeta priti v medsebojni spopad, morata oba – Antigona in Kreon – propasti, da bi se ponovno vzpostavila moralna substanca sveta.

Heglova teorija, ki pri *Antigoni* še zmeraj zveni smiselno, je žal povsem neuporabna, ko gre za mladinsko književnost. To je logično: znotraj Heglovega sistema, kjer je umetnost sestavni del metafizične zgradbe sveta, igra mladinska književnost podrejeno, sekundarno vlogo, kjer je umetniškost podrejena didaktičnim namenom, didaktika pa na hierarhični lestvici Heglovega absolutnega duha stoji nižje kakor umetnost.

Kljub zgoraj že omenjenim velikanskim težavam pri definiranju komičnega, pa Heglova teorija komedije ponuja sijajen model za razumevanje komičnega v mladinski književnosti. Hegel ostro razlikuje med *smešnim* in *komičnim*: »Smešen je lahko sleherni razkorak med bistvenim in njegovo pojavnostjo, med namenom in sredstvom: to je protislovnost, na osnovi katere se pojavnost ukine sama v sebi. (...) Kar pa zadeva komično, pa moramo zastaviti še globljo zahtevo. Človeške napake, denimo, niso nič komičnega. O tem nam satira ponuja dovolj suhoparen dokaz...« Za Hegla so komični tisti »posamezniki, ki sami sebi zastavljajo *s u b s t a n c i a l n e* cilje, pri tem pa se važi jo kakor véli ki značaji, vendar se na koncu izkaže, da ti posamezniki absolutno niso dorasli za uresničitev teh ciljev.« Idealne primere tako razumljene komedije vidi Hegel v Aristofanovih igrh.

Velik del komičnih efektov v mladinski književnosti izvira iz situacij, ko otroci zaman poskušajo posnemati odrasle; ker niso dorasli resničnim situacijam odraslih, so videti komični. Heglova teorija komedije nam torej ponuja odličen instrumentarij za razumevanje komičnega v mladinski književnosti.

Vendar pa se je treba vprašati, kje je meja med otrokom in odraslim. Mar niso vsi tragični junaki iz klasičnega evropskega izročila tudi sami otroci – otroci v odnosu do bogov, do Usode?

Tradicionalno, metafizično razumevanje tragedije temelji na predpostavki, da je neizogiben pogoj tragičnosti *z a v e s t* junaka o lastnem propadu. V trenutku propada se mora junak zavedati svoje tragedije, drugače ne gre za tragičen, ampak zgolj za žalosten dogodek. V kontekstu tovrstnega razumevanja otroci niso tragični junaki.

K tragičnemu statusu znotraj okvira tradicionalne, metafizične estetike bistveno pripomore tudi dejavnost junaka: junak mora biti subjekt svojih dejanj (tudi če se prvotno ne zaveda vseh razsežnosti njihovega pomena, kakor to kaže Ojdipov primer), zato da bi zmogel na lastna ramena vzeti odgovornost za svoj tragični propad. Otroci niso subjekti svojih življenj, ampak večinoma objekti odraslih: v tragedijah otroci kot objekti odraslih postanejo – žrtve. Vendar pa znotraj konteksta tradicionalne, metafizične estetike smrt otroka ni nekaj tragičnega, ampak nekaj zgolj žalostnega.

Teh implikacij ne morem sprejeti. Navsezadnje, mar ni tudi sleherni odrasli vse svoje življenje še zmeraj otrok – otrok v razmerju do svojih staršev? Naj je otrok star pet ali petdeset let, je zanj smrt staršev temeljni tragični dogodek v življenju. Komur se to zgodi pri starosti petdesetih let, je pač imel to srečo, da je njegovo otroštvo trajalo petdeset let. Takrat ta otrok dokončno in nepovratno odraste.

In seveda obratno: koliko so stari otroci, ki so preživeli obleganje Sarajeva? Stari so tristo težkih, neskončnih let. V primerjavi z njimi smo mi otroci.

Summary
A PROBLEMATIC EQUATION
»TRAGIC : COMIC = ADULTS : CHILDREN«

Our understanding of the relationship between adulthood and childhood, and adult's literature and children's literature is based on a concealed but natural prejudice that tragic category does not belong into the world of children. Despite a vehement liberalisation of the system of value (occurred in our times) and the fact that modern children's literature has essentially expanded the horizon its artistic interests, the very literature is still limited by surprisingly numerous taboos. The biggest of all is death. Today's dying is sterilised and masked as much as possible even in the world of adults.

Traditional understanding of tragic is based on the supposition that the inevitable condition of tragic lies in the hero's awareness of his/her own ruin. Within the context of metaphysic aesthetic a child's death can only be something sad. The author of the article is opposed to these implications.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Igor Saksida
Ljubljana

TRAGIČNO, KOMIČNO, GROTESKNO V MLADINSKI GLEDALIŠKI IGRI

0.1 Oznake tragično, komično in groteskno so v literarni vedi povezane z množtvom opredelitev – za njimi se skriva skoraj nepregledna množica drugotnih virov za študij in aplikacijo teh treh pojmov na dramska in nedramska besedila. Ti viri sežejo od literarnozgodovinskih (npr. razvoj tragedije), literarnoteoretičnih (razmerje med tragičnim kot prvino tragedije in tragičnim kot notranjeformalnim elementom literature nasploh) do tudi antropoloških, filozofskih in še drugih pristopov (V: Gelfert 1995: 5). Že leta 1961 je O. Mandel v svoji knjigi o definiciji tragedije navedel celo različne tipe definicij: ločil je derivativne definicije od substantivnih, zadnje pa razdelil na definicije po formalnih elementih, definicije po situaciji, definicije po etičnih plasteh ter definicije po učinkih (Mandel 1961: 10–19). Še več: danes se pišejo obsežne razprave ne le o posameznih pojmi (z definicijami), ampak celo o zgodovini njihove interpretacije (npr. pojem hamartija, prim. Stojanović 1984). Posledic povezovanja treh pojmov z mladinsko književnostjo torej na ozadju širine njihovih opredelitev ni mogoče v celoti predvideti in obdelati v okviru tega zapisa, zato se zdi smiselno predvsem vprašanje, kako in do katere mere je omenjene pojme mogoče prenesti na eno od zvrsti mladinske književnosti, to je, na **mladinsko gledališko igro**.

0.2 Ob tem se je treba zavedati dejstva, da bi nekatera zvrstno-vrstna poimenovanja, če bi se pojavila v literarni vedi, zaradi svoje oksimoroničnosti po pravici vzbujala nasmeh. Tako poimenovanje bi bilo na primer *otroški ep*: vsebinske in formalne določilnice te literarne vrste namreč ne dopuščajo, da bi besedilo bral in razumel mladi bralec, ki ga omejujeta njegova lastna psihična razvitost in socialna izkušnost. Vprašanje je, ali ni tovrstno poimenovanje tudi *mladinska tragedija*, *mladinska groteska* ali (ta oznaka je manj nenavadna) *mladinska komedija*. Ali je kategorija tragičnega sploh prenosljiva na mladinsko književnost, ki jo določajo vsebina (domišljjski motivi, otroški liki) in namembnost bralcu ter avtorjevo oživljanje infantilizma? Katere so, na drugi strani, tiste značilnosti tragičnega, ki vendarle »vzdržijo« tudi ob mladinski književnosti? Nekoliko lažje so, vsaj na prvi pogled, rešljive zagate z oznako komično. Katere prvine mladinskih gledaliških iger bi lahko povezovali s komedijo in komičnim? Kaj je v mladinskih igrh groteskno? Uporaba oznak *tragično*, *komično* in *groteskno* kaže na osrednjo predpostavko pričujočega razmišljanja: **izrazi se v zvezi z mladinsko književnostjo**

uporabljajo predvsem kot slogovne oznake oziroma opredelitve perspektive. To pomeni, da v članku ne bo govora o *mladinski tragediji*, *komediji* ali *groteski* kot *žanru*¹, pač pa o mladinskih igrah s prvinami tragičnega, komičnega oziroma grotesknega. V tem smislu so tri oznake primerljive s pojmom realistična proza in realizem, ki »rabi v zvezi z mladinsko književnostjo za oznako posebnega stilno tipološkega fenomena in ga ne gre zamenjevati z oznako za določeno dobo v literarnozgodovinskem smislu« (Kobe 1987: 165) oziroma z oznakama fantastika/fantastično, ki se kot slogovno-vsebinski pojem opredeljuje predvsem iz razmerja do empirične resničnosti, ne pa po zakonitostih literarnih zvrsti (prim. Jovič 1990).

1.1 Pojma **tragedija/tragično** osrednji literarnoteoretični priročniki opredeljujejo različno: nekateri postavljajo v ospredje tragedijo, drugi tragično(st) kot splošno vsebinsko kategorijo. Leksikon *Literatura* (245) opredeljuje pojma *t r a g e d i j a* (žaloigra) in *t r a g i č n o s t*; zadnji pojem je »propad človeka (posameznika, rodu, skupnosti) zaradi usodne krivde, napake ali zmote (...), volje bogov, usode, družbenih sil, zgod. razvoja; brezizhodna osamljenost, zapuščenost, smrt, izkušnja nerešljivih protislovij kot izvir tragičnega trpljenja«. Enako opredeljuje pojma tudi *Rječnik književnih termina*: članki o tragediji označujejo pojem tragedije ter njegove podtipе in razvoj, geslo tragično pa se v filozofiji umetnosti definira subjektivno (doživljanje žalosti, strahu, sočutja, a hkrati krepitve) oziroma objektivno (»propadanje tega, kar je veliko, močno, herojsko, in to najprej na socialnem planu (...), pa tudi na metafizičnem planu (...)« (isto: 827). Propad izjemnega junaka kot element za definicijo tragedije vključuje tudi *A Dictionary of Literary Terms*, ki pojasnjuje predvsem razvoj tragedije. Tudi Kmeclova *Mala literarna teorija* tragedijo opredeljuje literarnorazvojno (od njenih začetnih starogrških oblik) ter vsebinsko (tematika podrejenosti volji bogov), oznaka pa se strne z definicijo: »Danes nam je tragedija vsakršno dramsko delo, ki je etološko tragično: ki torej prikazuje človeka kot posebno dragoceno vrednost, ki pa v boju z drugimi vrednostmi in silami propade, ali pa ga zadavi logika usode. Ni nujno, da je konec »smrten«, lahko gre samo za notranji propad tragične osebe.« (Kmecl 1996: 172–173). Obširneje piše M. Kmecl o *t r a g i č n e m* kot etološki perspektivi (isto: 170–172); tragično perspektivo določa človekova nesvobodnost: človek je žrtev svojih slepih strasti, zakonov ali nepredvidljive usode; s svojo odločitvijo sproži proces, ki ga na koncu porazi. Tragična perspektiva ni značilna le za dramatiko, pač pa jo je mogoče zaslediti tudi v pesništvu in pripovedništvu. Kosov *Očrt literarne teorije* opredeljuje tragedijo kot literarno zvrst, za katero je značilna »tematska zvezanost s tragičnostjo« (Kos 1983: 169), ki pa ni le značilnost dramatike; na notranjestilni pojem tragičnost je J. Kos opozoril tudi v razmišljanju o Staigerjevi knjigi o temeljnih pojmih poetike (V: Kos 1981: 73). Podrobno označuje to dramsko vrsto tudi Solarjeva *Teorija književnosti*: tragedija je zanj dramska vrsta, ki se je razcvetela v stari Grčiji, sestavljena je iz štirih delov, od prologa do oksodosa.

¹ Kriterije za opredelitev žanra je oblikoval G. Klingberg: teoretična opredelitev žanra, poimenovanje žanra s strokovnim izrazom, zamejitev žanra od sorodnih literarnih zvrsti in oblik, analiza za žanr karakterističnih motivov, raziskovanje izvora žanra, njegovega zgodovinskega razvoja in preobrazb (V: Kobe 1987: 121–122). V zvezi z »mladinsko tragedijo« bi, če nič drugega, naleteli na hude težave ob kriteriju zgodovinskega razvoja, saj v »klasičnem« obdobju tragedije, tj. v času nastanka starogrške literature, o mladinski književnosti sploh še ni mogoče govoriti.

Nekatere njene karakteristike je mogoče zaslediti v vseh književnih obdobjih (tragični junak, tragična krivda, tragični zaključek in vzvišen slog). Posebej zanimiva je opredelitev tragične krivde, ki ni »namerna napaka ali kršitev zakona, pač pa rezultat usodne zablode, neizbežnega spopada ideala in resničnosti, ali pa tudi (junakove) notranje moralne premoči nad drugimi, ki pa vseeno zastopajo edino možno etično stališče« (Solar 1989: 198). Kraljev *Dramaturški vademekum* posveča pojmu tragično kar celo poglavje, opredelitve pa mestoma povezuje in primerja s pojmom komično. Oba pojma – tragično in komično – je po Kraljevem mnenju potrebno ločevati od resnega in smešnega. Tragično v estetskem smislu je vsako »plemenito oziroma pomembno, dragoceno stremljenje, ki privede zaradi protislovnosti vsega človeškega junaka v propad« (Kralj 1964: 88). Obširnejši del poglavja je posvečen Aristotelovim opredelitvam učinka tragedije na gledalca (tragično sočutje, strah, katarza) ter vrstam tragičnega dejanja. Pomembno se zdi tudi Kraljevo ločevanje med situacijsko (tragičnosti junak ne ustvarja sam) in karakterno tragedijo (tragično izhodišče je v dramskem karakterju – taka tragedija »je bila mogoča šele v času avtonomne človeške zavesti« (isto: 97)). Trpljenje in propad kot opazni prvini tragedij vsebujeta tudi definiciji, ki jih navaja v svoji, na teoriji komunikacije zasnovani knjigi o tragediji R. Breuer; definicija O. Mandla izpostavlja tragični propad protagonista, ki je deležen gledalčeve naklonjenosti, a je zaradi namenov oziroma dejanj soočen z velikimi duševnimi in telesnimi mukami (Breuer 1988: 51). »Tragedija zahteva trpljenje.« (Mandel 1961: 20) Tudi definicija W. Kaufmana že na začetku povezuje tragedijo kot formo literature, ki postavlja v središče veliko človeško trpljenje (isto). Zanimiva so tudi Gelfertova razmišljanja o tragediji, zlasti uvodne opredelitve tragične smrti: ta je nenaravna, ni naključna ali željena in tudi moralno ne popolnoma upravičena (Gelfert 1995: 14), kar jo ločuje od netragičnih smrti (npr. smrt zaradi starosti, samomor, nesreča ipd.). Trpljenje je tudi za Gelferta pomembna sestavina tragičnega, čeprav se povezuje s krivdo. Gelfert sicer tragedijo, podobno kot na primer V. Kralj, opredeljuje na podlagi osrednjih Aristotelovih pojmov (strah, sočutje, katarza, peripetija, hamartija, anagnorisis). Trpljenje, spopad in konflikt, ki izzovejo gledalčevo reakcijo, se pojavljajo tudi v definicijah iz obsežnega zbornika *Teorija tragedije* (1984): pravi predmet prikazovanja je junakov položaj in njegovo trpljenje (to, ne pa »tragičen pogled na svet«, je bistveno, prim. Hršić 1984) – s prikazovanjem strahu izzove avtor strah, s prikazovanjem trpljenja pa sočutje (Mann 1984: 311).

Toda kako na osnovi tako raznolikih definicij – v času, ko je »tragično odšlo v Zgodovino« (Stojanović 1984: 22) – sploh oblikovati merila za razpoznavanje tragike v mladinski književnosti?

1.2.1 Katera so torej izhodišča za opredelitve tragičnega v mladinski gledališki igri? Pomembna se zdi najprej misel, da tragično ni le značilnost dramatike, ampak tudi drugih zvrsti; to pomeni, da jo je načeloma možno povezovati tudi z mladinsko literaturo/dramatiko. Tovrstno, žanrsko »razprto« metodo je opaziti na primer v knjigi O. Mandla, ki je v okviru tragedije obdelal raznozvrstna besedila, pač v skladu z izhodiščem, da je tragedija koncept, ne pa forma kot drama (Mandel 1961: 102).

1.2.2 Tragično določa nekaj vsebinskih potez; osrednje se zdijo tri:

– tragično je utemeljeno na junakovem nezasluženem trpljenju; besedilo prikazuje junakov propad, ki je posledica protislovij; propad oziroma trpljenje sta posledice

dica **neizbežnosti** (V: isto: 24), ki je v jedru tragedije in je povezana z junakovim delovanjem,

- junak mora biti podoben naslovniku,
- podobnost junaka in naslovnika omogoča vzbujanje sočutja in strahu, kar pa ni posledica zunanje teatralike, ampak izvira iz globljih vsebinskih plasti.

1.2.3 Kako in v kakšni meri se omenjeni vsebinski elementi pojavljajo v mladinski gledališki igri? Odgovor na to vprašanje se zdi smiselno povezati z razvrstitvijo besedil po perspektivi ter s samooznakami, ki jih besedilom pripisujejo avtorji mladinskih gledaliških iger. Na podlagi perspektive oziroma ločevanja med komedijo, tragedijo in ostalimi zvrstmi, ki temelji »na prevladujoči emotivni kvaliteti in z njo povezanim značajem predstavljene resničnosti« (Markiewicz 1977: 140), je mogoče mladinske igre razdeliti na žaloigre in komedije. Ta delitev seveda ne pokrije vseh mladinskih gledaliških iger: med starejšimi besedili prevladujejo resnobne vzgojne *drame* (igrokazi), ki pa se ne končajo s tragičnim razpletom oziroma nimajo izrazitih tragičnih prvin. To so vzgojne igre z značilnim razsvetljenskim parom (zgledni: negativni lik), ponovljivimi dramskimi situacijami (sirota dobi skrbnika, ločeni sorodniki se nenadno snidejo, oseba nagrajena za svoje dobro dejanje/krepost, oseba se (želi) poboljša(ti), oseba je kaznovana, osebe zbežijo od doma in se vrnejo, otroci razveselijo (obdarijo) starše ali siromaka/bolnika ipd.) ter moralni nauki in opomini. Kot tragičnih ni mogoče označevati tistih iger, v katerih glavna oseba trpi in je celo po krivem obtožena (npr. naslovna junakinja v Kraljevi *Sveti Germani*, deklici v Finžgarjevi tridejanki *Indijski siroti*, Jurček v Stritarjevi igri *Prijatelj* ali sirota Lucinka v Sardenkovi igri *Deklica s tamburico*); usoda osrednjih likov je namreč v celoti **zgled božje milosti/previdnosti** ali pa **ilustracija moralnega nauka** (npr. pomen prijateljstva in hvaležnosti v Stritarjevem besedilu). Prav tako ni tragična dramska oseba, ki propade zaradi lastnega neuglednega ravnanja: primera za tako »zasluženo kazen« sta dečkova smrt zaradi opeklin, ki jih je dobil pri trpinčenju psa (M. Gregorič: *Slab tovariš*) oz. propad zaradi samoljubja (M. Gregorič: *Jankovo življenje*). Iz okvira tragičnega je potrebno izločiti tudi predelave ljudske (npr. kazen za trdosrčnost v motivu desetnice (J. Cvelbar: *Desetnica*), motiv sirote in kaznovane mačehe (I. Albreht: *Sirota Jerica*)) ali svetopisemske motivike (npr. Sekovaničeva dramatizacija zgodbe o dečku Traziciju).

1.2.4 Ali je po teh omejitvah sploh še mogoče najti kako sled tragičnega v mladinski gledališki igri? Med starejšimi besedili je kot žaloigra podnaslovljena igra K. Štrbenka *Jure* (1926/27); v njej se zdi tragično predvsem nezasluženo trpljenje sirote Jureta, ki ga iz mesta pošljejo na vas v rejo. Kontrast Juretovi podobi, ki v bralcu brez dvoma vzbuja ganotje ali sočutje, je skupina otrok, ki se igra na jasi in poje pesem o cvetočem travniku. Jure, bledoličen deček, je osamljenec, ki sam ni zakrivil svoje nesreče: v mestu mu je umrla mama, zdaj pa nemočen potuje po svetu. Na vasi ga doletijo še dodatne nesreče: dajo ga v rejo k stari in zlobni Poloni, neki deček mu razmeče butaro drv, po krivem ga obsodijo, da je tat, kljub bolezni ga silijo na delo. Toda tudi tej, v zasnovi tragični podobi nesrečne sirote, s katero se igra neusmiljena usoda, se kmalu pridruži sentimentalna podoba usmiljenih otrok. Že na začetku se namreč Jure zasmili deklici Mariji, hčerki vaškega župana, tudi drugi otroci so do njega usmiljeni (na koncu se mu opraviči celo deček, ki ga je po krivem obdolžil). Tragičnost tridejanke močno zmanjšuje še Juretova predanost

molitvi (iz tega se odraža njegovo zaupanje v božje usmiljenje) ter razplet: po Jureta pride angel, iz daljave ga pokliče mrtva mama. Smrt je torej zanj odrešitev:

(*Iz daljave glas – droben – tenak: Jure – Jure – pridi!... Soba naenkrat zažari – angel stopi k Juretu, ga dvigne za roko – Jure ga preplašeno gleda in tiho vpraša*): Kam?...

(*Glas iz dalje: K meni – k mami!*)

Besedilo je sicer podnaslovljeno kot »žaloigra otroka v treh dejanjih«, vendar pa je na podlagi vsebinske analize mogoče relativizirati trdnost zveze med obravnavano igro in tragičnim; besedilo je bližje melodramatični igri s tipičnim motivom (sirota je po krivem obsojena). Zgodbe o nezaslužnem trpljenju žrtev (herojev – v tej drami sirote), v katerih ni posameznikove akcije, pač pa so njihovi junaki predvsem trpni, ne pa tvorni, uvršča Mandel (1961: 26–30) med **paratragedije**. Več tragičnih prvin je najti v Meškovem prizoru *V pričakovanju* (1922), ki je maeterlinkovska podoba revnih otrok (V: Koblar 1973: 217–218) v pričakovanju matere. Mame ne dočakajo, ker se je iz obupa vrgla v reko. Prizor postavlja v prvi plan morečo atmosfero vlažne, siromašne sobe, štirinajstletni Lojze ima videnja, sluti materino nesrečo in je obdarjen s posebno sposobnostjo (že v uvodni didaskaliji »napeto posluša, kakor bi hotel ujeti glasove, prelivajoče se iz daljne daljave«); grozljivo atmosfero še stopnjuje pogovor otrok o nesrečah in smrti ter nenavadne spremembe (po sobi ledeno zapiha, koščen prst trka po oknu). Tragičnost prizora je mogoče videti zlasti v popolni brezizhodnosti, ki so ji izpostavljene otroške osebe – sirote; vseprisotnost **nečesa** ogroža krhka človeška bitja, otroke, trpljenje in zapuščenost sirot pa tragičnost Meškovega prizora še dodatno utemeljuje. Seveda pa je Meškovo besedilo tako po sporočilnosti kot po zvezah z evropskim simbolizmom (prim: Pirjevec 1964) bližje nemladinski kot mladinski književnosti, še zlasti če Meškov prizor interpretiramo v luči predstave o »apriorni tragičnosti človekovega bivanja na svetu« (Kralj 1970: 49), ki jo določa delovanje neznanih, sovražnih sil, razodevajočih se v slutnjah, intuiciji in simboličnih dogodkih. Nekatere prvine tragičnosti je mogoče zaznati tudi v Ribičičevem besedilu *Ranjena srca* (1964); začetni razgovor fanta in dekleta o sovražniku se razvije v pretresljivo situacijo, v kateri dekle spozna, da je sestra Vidka ustreljena (zapoje ji tudi *Uspavanko* V. Jeraj). Motiv nedolžne žrtve v bralcu vzbuja sočutje, ob tem pa prizor ne odraža nikakršnih eksplicitnih naukov in nima ganljivih prvin (usmiljenje, dobrota ipd.). Seveda je vprašanje, ali je usoda deklice res tragična ali pa zgolj žalostna: mala Vidka ni sama kriva svoje smrti in sploh ni glavna oseba besedila. Zadnje besedilo v skupini iger, ki se po tej ali oni prvini povezujejo s pojmom tragično, je »ljudska žaloigra« S. Simčiča *Žalen* (1988). V njej sta prikazana trpljenje in smrt Žalna, mladega fanta, ki se je sprl z ljudmi in živi v samoti, poln nemira. V spanju ga črni, žolti, zeleni in beli jezdec vodijo po sivi pokrajini, Krka ga vklene v verige, čeprav si Žalen kazni ne zasluži. Tragično je Žalnovo neuresničeno hrepenenje po Mesečni deklici, ki ga je rešila iz Krkinega ujetništva, ter njegova smrt: v vodo ga vrže pijana drhal. Kljub nekaterim očitnim vsebinskim potezam, ki so tragične (nasprotje med junakovim hrepenenjem in svetom, ki ga obvladuje človeška nevednost, samota in izločenost iz družbe, spopad s silami, ki so močnejše od junaka), pa se zdi, da konec vendarle ni v celoti tragičen. Žalen s smrtjo namreč doseže tri zvezdice, ki jih prej ni mogel doseči, svetu pa ostane praznina, *kurentovske in parkljevske pesmi*, kot

gluhost brez Žalnovih pesmi označuje Mesečna deklica v sklepni repliki. Dogajanje v igri torej ni v celoti tragično, saj junak kljub trpljenju, osamljenosti in boju z usodo in s samim seboj ne propade, pač pa doseže to, po čemer je hrepenel: tri zvezde, ki ga kot umetnika, človeka duha, ustvarjalca, kličejo k sebi s sveta šem, veselje in robotosti. Ta svet notranjih bojev in nerazumevanja predstavljajo tudi groteskne podobe vran, ki bodo Žalna skljuvale, ter poroka med Kurentom in lutko Parkljo. Sporočilnost, ki jo tvori na ljudsko mitologijo vezana simbolika govorečih živali, personificirane stvarnosti in magičnih pesmi, pa dopušča sklep, da je *Žalen* na meji mladinske dramatike oziroma da je igro po tematiki hrepenenja mogoče primerjati z nekaterimi nemladinskimi besedili.

1.2.5 Kratka analiza štirih besedil, ki se bodisi zaradi oznak v podnaslovih bodisi zaradi posameznih sestavin besedil povezujejo s pojmom tragičnega, je pokazala, da je ta oznaka ob mladinskih igrah v bistvu **problematična**. Prave tragičnosti v mladinski igri ni, kar se da pojasniti s tem, da otroški lik kot nosilec dogajanja še ne more biti vpet v konflikte med svojim vrednostnim sistemom in objektivno stvarnostjo ali metafizičnim redom, v katerega ga postavlja usoda. Za tak konflikt je namreč predpogoj junakova individualnost, ki se odraža v njegovi samostojni, enkratni in neponovljivi **odločitvi** za (boj–propad): »Junak tragedije je v svoji zvrsti enkratna individualnost. (...) Temu junaku ni nihče podoben, ker tudi sam ni podoben nikomur.« (Bergson 1977: 100). Še drugače individualnost kot predpogoj tragedije opredeljuje D. Grlić v svoji *Estetiki* (1983): v tragediji se spopadajo enakopravni individui na podlagi nasprotnih načel. Grličeve misli se iztečejo v misel, »da gre v tragediji za čutenje tragične strukturiranosti sveta, za eksistencialno človeško zgodbo, da v njej ne moremo gledati samo osebnih (dramskih) človekovih položajev« (Zupančič 1987: 25). Otrok kot nosilec dramskega dejanja v mladinski gledališki igri seveda ne more biti taka individualnost, zato kot lik, kljub propadu, tudi ni tragičen. Tudi samo čustveno stanje (žalost, sočutje), ki ga vzbuja otrokov propad, ni zadosten pogoj, da bi v besedilu prepoznali tragično, saj je stanje žalosti preveč obče, da bi lahko bilo specifično za tragedijo – najdemo ga na primer tudi v elegiji, glasbi ipd. (prim. Mann 1984: 309). Še bolj neustrezna pa bi bila ob kaki igri oznaka **mladinska tragedija** – besedne zveze ni mogoče upravičiti niti na osnovi antične ali klasicistične teorije tragedije niti preobrazb te literarne vrste v meščansko žaloigro (ob kateri bi se pokazale posamezne vzporednice, na primer sočutje in solidarnost) oziroma moderno tragedijo (prim. Poniž 1994).

1.3 Kaj je komedija/komično? Drugače je z upravičenostjo pojma komično v mladinski dramatiki; zdi se, da je to oznako mogoče bolj prepričljivo povezovati z mladinsko književnostjo nasploh. Na to kaže že podatek, da *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (1984) v kazalu nima pojma tragično, ob pojmu komično pa bralca usmerja h geslu humor (578–579). Ob tem geslu navaja različne elemente za opredelitev humorja (sociokulturni vplivi, norme, socialna integracija in emancipacija), v povezavi z literaturo pa opredeljuje tri posebne fenomene (komično, satirično, groteskno), recepcijo (ta je opazna že od drugega leta starosti) ter žanre (lirika s šestimi podvrstami (npr. zvočna poezija, črkovne igre ipd.), epika (vic) in drugo (burka, lutkovna igra, improvizacije)). O komičnem oziroma smešnem je v razmišljanjih o mladinski književnosti najti zapisanega več kot o tragičnem oziroma žalostnem; tako že G. Rodari posveti vprašanju smeha celo poglavje svojega *Sreča-*

nja z *domišljijo*, v katerem smešno povezuje s komičnim (Rodari 1977: 87–90). Podobno pomen smešnega pojmuje tudi Prelevič (1979: 114–117), ki sicer v uvodu svojega razmišljanja o vlogi humorja pri prikazovanju sveta uporabi tudi besedno zvezo **tragični razcep** (!) med otrokom in svetom. Tudi pregled vsebin mladinskih iger kaže na to, da je komično v igrah pogostejše kot tragično (če slednje sploh obstaja), tako da je v prikazu komičnih prvin potrebna celo selekcija besedil. Izhodiščno vprašanje pa je tudi ob komičnem naslednje: Kako je ta oznaka opredeljena v literarni vedi? Leksikon *Literatura* (113) komično pojasnjuje zelo široko, pregled raznolikih teorij pa strne v misel, da je osnova za komično »v zaznavi ali predstavi kontrasta (npr. med videzom in resnico) in da se omejuje na člov. sfero (oz. ima za pogoj odkritje nečesa človeškega na živalih ali stvareh)«. *Rječnik književnih termina* razlaga razvoj in tipe komedije (antična komedija, komedija intrige, karakterjev, situacije ipd.), komično pa opredeljuje predvsem na podlagi reakcije, ki jo izzove ta pojav (tj. smeh); slovar navaja tudi več filozofskih teorij komičnega. To pomeni, da je pojem komičnega širši, in da ni vezan le na literaturo oziroma dramatiko; možnost za širše (slogovno) pojmovanje oznake tragedija ponuja tudi angleški slovar književnih izrazov, s tem ko komedijo/komično povezuje tudi s prozo (,comic novel', V: *A Dictionary of Literary Terms*: 138). *Mala literarna teorija* komedijo definira kot igro z nasprotji, ki niso uničujoča, ampak le navidezna, zato smešna (Kmecl: 175); več prostora je namenjenega komični perspektivi in komičnosti, ki se ne loči jasno od pojma humor. *Očrt literarne teorije* opredeljuje komedijo, veseloigro kot njen »umirjen, pretežno zabaven tip« (Kos 1983: 171) ter satiro. Solar povezuje komedijo s smešnim: »Komedija prenaša sporočila, v katerih se napetost, ki jo izzove smešno, razrešuje v občem ironičnem stališču do človeških značilnosti ali teženj, do tako imenovanih idealov ali tako imenovanih velikih strasti ali do življenja in sveta v celoti.« (Solar 1989: 199) Avtor loči tudi nekaj podvrst komedije. V *Dramaturškem vademekumu* je razloženih več določil komičnega: junak ne sme početi ničesar vzvišenega, smeh vzbuja nasprotje med videzom in resničnostjo, komično vključuje razne podtipe (karakterno, situacijsko in groteskno komično) (Kralj 1964: 108–113).

1.4.1 Komično v mladinski gledališki igri je torej posebna vsebinska kategorija, ki lahko izvira iz:

- smešnih oseb in njihovega govora (gre za smešenje oseb/lastnosti) ali
- smešnih dogodkov (smeh vzbujajo situacije in nenavadni preobrti; prim. Bergson 1977: 47–118 – razlikovanje situacijske, značajske in besedne komike).

1.4.2 V primerjavi z igrami, v katerih je mogoče najti posamezne prvine tragičnega, je besedil s komičnimi/humornimi oziroma satirično-ironičnimi elementi bistveno več. Več mladinskih besedil je komedij/veseloiger: F. Milčinski: *Krpan mlajši* (vesela historija), P. Golia: *Jurček* (vesela pravljica), R. Pečjak: *Kraljična z mrtvim srcem* (pravljicična komedija), K. Brenkova: *Modra vrtnica za princesko* (pravljicična veseloigra), Ribičičevi veseli igrice *Škrati* in *Vraže*, J. Korban: *Kralj Brkolin in Marko skače* (veseloigra), šaljive enodejanke *Čarovnik Bulibaj*, *Materin rojstni dan*, *Prvi april* in komedija *Atomska in vodikova bomba* Z. Hudalesa ter Suhodolčanove ,komedije za mlade'. Vse omenjene igre se da uvrstiti v zblizevalno mladinsko književnost, manj pa je »komedij« med igrami ostalih dveh tipov. Komična perspektiva pomeni namreč **odklon od vzgojne parabolčnosti dramskega dogajanja**,

ker vnaša v resnobno zgodbo posmeh, komične prizore ali celo bolj grobo komiko. Ob tem obstajajo v korpusu mladinske gledališke igre tudi besedila, kjer se komika očitno meša z vzgojnostjo – primeri za tako vzgojno komičnost so Stegnarjeva ,šaloigra' *Boječi Matevž*, ,vesela igra' M. Stegnar *Učenca gresta na tuje* in (z enakim motivom) ,šaljivo-resna igra' J. Debevca *V Rim!*. Pri tovrstni neposredni podrejenosti razvidni (pogosto tudi izrečeni) vzgojni tendenci je sicer mogoče govoriti o komičnih/humornih prvinah, ne pa tudi o pravi, umetniški mladinski komediji oziroma veseloigri, ki naj ne bi odražali eksplicitnega nauka/navodila za zgledno obnašanje. Tako iger, v katerih sicer so posamezne komične prvine (npr. Finžgarjeve igre iz drugega obdobja) ni mogoče označevati kot pravih komedij; isto velja tudi za burko *Zaprta laž* A. Pavlice, ki se kljub komičnim prvinam (zaklenjeni deček v skrinji) izteče v očiten moralni sklep (obsodba laži in privoščljivosti), za *Visokega gosta* F. Rojca (odrasle osebe so osmešene zaradi svoje pogoltnosti in hinavščine) ali za veseloigro *Kaznovana radovednost* (radovedna klepetulja Julka se poboljša). V teh primerih ne gre za umetniške, pač pa za vzgojne igre, v katerih se komično kot sproščeni in svobodni (po)smeh še ne razvije v celoti. Vendar pa tudi čistih igrivih besedil, ki prikazujejo zgolj in samo otroško igro, ni mogoče povezovati z oznako komedija (npr. M. Krevh: *Zgagice in zgagice*, 1925), pač pa kvečjemu kot neke vrste burke, za katere je značilna zabava zaradi zabave (V: Kralj 1964: 115).

1.4.3 Katere so najbolj izrazite komične mladinske gledališke igre? Glavna in najbolj opazna značilnost besedil je, da gre v primerih kvalitetnih mladinskih komedij pogosto za predelavo pravljичne snovi, redkeje se v teh besedilih pojavlja resničnostna snov iz otroškega vsakdana (taka besedila so šaljive enodejanke Z. Hudalesa), zlasti v sodobni mladinski igri pa se pod oznako ,komedija za mlade' skrivajo tudi satirična družbenokritična sporočila (dela L. Suhodolčana). Ob pravljичno-komičnih igrah (zveza se na prvi pogled sicer zdi nenavadna, vendar je upravičena) se pojavlja skupina krajših in sporočilno omejenih besedil; glede na te značilnosti bi tem igram še najbolj ustrezala oznaka *burka*. Prvič se v mladinski dramatikah ta oznaka pojavi v povezavi s Pavličevo igro *Zaprta laž* (1908), od kasnejših besedil pa bi v ta okvir sodili dve Ribičičevi veseli igrici (*Vraže, Škrati*, 1922), tri Skrbinškova besedila in nekaj manj pomembnih povojnih iger. Vesela igra *Vraže* je besedilo, ki smeši lahkovernost oziroma vraževernost: Pavliha napavlihi tri lahkoverniže (izvabi jim denar (za zaklad) in jih, preoblečen v zlodeja, prestraši). Igro zaznamuje predvsem niz komičnih situacij – od podobnih burk se loči po tem, da vključuje ironično kritiko značajev (vraževernosti, pohlepa). V tem je besedilo mogoče primerjati s strukturo Poccijevih komedij (prim. Garšperček – Pavliha). Za Ribičiča tako značilne fantastične oz. pravljичne prvine vsebuje tudi komična dvodejanka *Škrati*: krojaču škratje krađejo sukanec, enega od njih krojač ujame in ga obdrži za vajenca. Škrat se reši, ko krojač izbere za novega pomočnika škrate iz cunj (kar je škratovska potegavščina). Lahkotno komiko vsebujejo tudi Skrbinškove igre; v komičnem prizoru *Padel si!* (1931/32) se Mirko, ki se preobleče v očeta, in Franjo pošalita s Tončkom: pretentata ga, da je padel, preoblečeni Mirko se jezi. Na koncu se šala obeh dečkov razkrije, Tonček pa se veseli uspešno izdelanega razreda; komično je v tej igri torej sopomenka za zabavno. Kot komedija je podnaslovljena igra *Spletkar Niko* (1933), v kateri nastopajo učenci višjih razredov osemrazredne šole. Da gre za situacijsko komiko, kaže razvoj dogajanja: spletkar Niko, ki si je izmislil potegavščino, je kaznovan. Komičen je zlasti prepir med prijate-

ljicami, ki ga Nikova spletko povzroči. Besedilo očitno nima satiričnih elementov, pač pa je lahko zabavno, burkaško. Še v večji meri se ta besedilotvorni princip kaže v Skrbinškovi igri *Krinke* (1933); podnaslovljena je kot »pustna šala«, njeno dogajalno plast tvorijo le igre z maskami, oponašanje živali in neskladja med masko, ki jo nosi nastopajoči, ter »oglašanjem« maske. Nezahtevne, le na snovni komiki utemeljene, so tudi Lovrenčičeva igra *Privatistov izpit* (1933/34): smešna je zamenjava oseb (profesor namesto svetnikovega sina izpraša vrtnarja), Ganglova vesela igra *Pravda zaradi jajca* (1934) – gre za komično podobo Butalcem podobnih likov (birič Sova, župan, berač, oblinski veljaki itd.) in nesmiselnega spora o tem, čigavo je jajce, ki ga znese petelin – ali *Skrivnostni Miklavž* (1940) K. Zupančič (otroci ujamejo tatu, ki se je preoblekel v Miklavža). Z igro K. Zupančič se na ravni snovi povezuje skupina šaljivih kratkih igrice Z. Hudalesa. To so enodejanka *Materin rojstni dan*, *Čarovnik Bulibaj*, *Prvi april* ter *Atomska in vodikova bomba*. Enodejanka *Materin rojstni dan* (1952) prikazuje »kazen« za otrokovo simuliranje bolezni: Mihec potoži, da ga boli želodec, zato ostane doma. Pravi razlog je mamin rojstni dan in krofi, ki jih peče mama. Mama in oče opazita, da Mihec bolezen le igra, toda Mihec bo moral piti le čaj. Ko ostali otroci jedo sladkarije, Mihec na ves glas zatrjuje, da je zdrav. Vzgojnost, ki bi lahko izhajala iz vsebine drame, se je v Hudalesovi enodejanki umaknila sproščenemu smehu nad otrokovo lastnostjo. Tudi v enodejanki *Čarovnik Bulibaj* (1952) ni zaslediti vzgojnosti, pač pa komični prikaz otroškega strahu: otroci, ki so sami doma, se bojijo Bulibaja. Pepček, ki so ga dražili, da je strahopeten, jih prestraši. Starši se vrnejo, otroški neupravičen strah pa je dokaz za to, da je Bulibaj (iz pregovora) od znotraj votel, okoli ga pa nič ni. Zabavnost in dogajalno dinamiko ohranjata tudi šaljiva enodejanka *Prvi april* (1953), ki prikazuje Drejkove potegavščine za prvi april in kazen za njegovo razposajenost, ter »komedija v dveh dejanjih« *Atomska in vodikova bomba* (1954), ki pa je oblikovno manj dodelana, saj se v njej mešajo motivi otroške igre (dve skupini dečkov se igrata vojno), nacionalne in razredne vzgojnosti ter šaljivih domislic. Tradicijo sproščene, burkaške krajše dramske forme v sodobni slovenski mladinski dramatiki nadaljujejo komični prizori M. Dekleve v zbirki *Lenča Flenča* (1991, »kolaž odrskih dvogovorov«); to so kratka besedila, ki prikazujejo smešne vsakodnevne dogodke (tudi nasprotja) v družini, v šoli, na ulici (osebe: Lenča, bratec, mama itd.), in sicer v obliki kratkega prizora. Obsežnejša in razvojno pomembnejša je skupina komično-pravljicnih večdejanek, saj je v njej najti tako rekoč vse »klasične« avtorje slovenske mladinske dramatike. Ena od prvih umetniških iger tega tipa je pravljica komedija R. Pečjaka *Kraljična z mrtvim srcem* (1925). Besedilo brez banalne vzgojnosti tematizira moč ljubezni, ironizira pa oblastnost in dvorne službe (komičen je zlasti lik maršala Pikoloruma). Uvodne oznake oseb so precej natančne, v njih pa je videti tudi sledi ironije, kar ni običajno za didaskalije (Čurilček, čistilec in svetilec čevljev prevzvišenih nog; Žarislav je lep kot jutranja zarja; Žarivoj mu je podoben itd.); imena oseb so izrazno-pomensko učinkovita (Pikolorum, Vencelj Brencelj, Rozinka Petelinka). Zgodba pravljicne štiridejanke se sicer zapleta z obsežnimi karakterizacijskimi govori oseb, vendar v zasnovi kaže etično poantirano, toda nereducirano dramsko zgradbo: kraljična, ki je zavrnila že osem kraljevičev, kot berača odslovi tudi devetega (V njem kraljičina dvorjanka Jelislava vidi človeka, ki bo kraljični odtajal ledeno srce.). Kraljična je oblastna, toda nenadoma zasliši glas, da je njena moč ničeva, in vsi dvorjani postanejo plemiči (kočijaž Brencelj je kralj, kuharica Petelinka kraljica), kraljična pa

njihova služabnica. Vila je začarala grad v »grad mrtvih src«, in s tem kaznovala kraljično. Kazen se dopolni v zadnjem dejanju: zaljubljeni kraljevič Žarislav pomaga kraljični opravljati gospodinska dela, ona ga želi vzeti za moža; tako postane spet kraljična, dobra Jelislava pa njena sestra. Besedilo, ki je mestoma sicer resnobno (npr. v delih, ki prikazujejo kraljično trdosrčnost) in ganljivo (končna kraljičina sreča ob ljubljenem kraljeviču), je v glavnem vendarle komično. Poleg smešnih podob kraljičine gospodinjske nespretnosti na besedno komiko spominjajo še maršalovi nagovori in imena:

Jaz sem maršal Pikolorum... tu je moj službeni forum! (Slovesno.) Torej gospod dvorni kočijaž Vencelj Brenclj, gospa dvorna kuharica Rozinka Petelinka in gospodič Čurilček, čistilec in svetilec čevljev prevzvišenih nog naše presvetle kraljične – pred kraljično strogo zopet morate.

Sledi satire na račun vladarja oziroma dvora potrjujejo možnost, da je imel R. Pečjak pred očmi tako mladega kot odraslega naslovnika. Smešenje dramskih oseb ter satira na račun dvorjanov sta opazna tudi v Bevkovi igri *Bedak Pavlek* (druga različica: 1963), ki komične učinke dosega predvsem s prikazom Pavlekovih nerodnosti in nespameti, vendar še ne doseže prave komedijske sproščenosti sodobnih iger. Satirično prikazovanje izročilnih likov, ki ni brez zveze z aktualno družbeno-kritično povednostjo, je značilno tudi za gledališke igre F. Milčinskega. Taka perspektiva se pojavlja že v pravljčni igri *Mogočni prstan*, določa tudi besedili *Vesela igra o žalostni princesinji* ter *Krpan mlajši* (oboje obj. 1959). Enodejanka *Vesela igra o žalostni princesinji* ni vzgojno-tendenčna in ima preprosto pravljčno zgodbo (princesa Narcisa je žalostna, nihče je ne uspe razveseliti; v dobro voljo jo spravi Gašper, oproda princa Tulipana, ki pove, da so preozki čevlji najhujše zlo – ko princesa odvrže čevlje, je rešena). Za igro je značilno, da se komično v njej pojavlja – drugače kot na primer v *Bedaku Pavleku* – kot povsem enakovredna sestavina besedila ob pravljčni snovni podlagi. V igri ustvarja komiko že grofovo ogovarjanje kneza (»vaša okroglost«), isti učinek imajo satirični prizor, v katerem Blaž Kalamon zagovarja urok in pri tem odreže grofu šop las (češ da je oslovska dlaka), ter zlasti sopostavljanje Tulipanovih ljubezenskih vzdihovanj in povsem »zemeljskih« želja njegovega oprode (peti prizor: hrepenenje, nemir: večerja, kvartir) ter princesina tožba, za katero pa se izkaže, da jo povzročajo preozki čevlji:

*Kako boli, kako tišči,
zame na svetu sreče ni!
Družica moja je bolest,
nikdo mi drug tako ni zvest.*

Še večjo stopnjo satiričnosti kaže štiridejanka *Krpan mlajši*, ob kateri se zastavlja vprašanje, ali sploh še spada v mladinsko dramatiko. Ta »ostra groteskno-satirična persiflaža hamburškega dvora in državne birokracije« (Filipič 1959: 342) je opazno medbesedilno zaznamovana: Martinče Krpan, vnuk Martina Krpana, mora na cesarski dvor, ki ga ogroža silni Kosobrin. Vnuk slavne literarne osebe ima v svojem kraju težave z županom, ki ga želi obsoditi zaradi kontrabanta. Ko prispe na Dunaj, se razkrije, da je Kosobrin preoblečeni vojvoda Jura, ki ga ljubi cesarica Mara in ga je cesar po krivici obsodil. Po navideznem boju med Krpanom

in Juro se pokaže cesarjeva in prestolonaslednikova nehvaležnost. Na koncu Jura vzame Maro, Krpan pa županovo hčer Jerico. V ta dogajalni okvir je vstavljen niz satiričnih prikazov: poleg smešnega izrazja (Župan Krpana označuje kot 'maleficperšono', cesarica kar naprej ponavlja »Fi donc!«) so komične zlasti dramske osebe: Martinče je nerodnež, župan Hlača preračunljivec, birič Silvester je plašljivec, cesar namišljeni bolnik in nesposobnež, prestolonaslednik pobija muhe, cesarica se nad vsem zgraža. Ironija se kaže tudi v dramatikovih posrednih oznakah Krpanove (slovenske) borbenosti (se napije, vriska, preklinja, izziva Kosobrina) ter v navezovanju na Levstikovega Martina Krpana (tako npr. v prvem prizoru prvega dejanja župan pripoveduje o boju z Brdavsom). Glede na omenjene vsebinske značilnosti igre se zdi, da je Milčinskega *Krpan mlajši* neke vrste satirična aktualizacija Levstikovega besedila, s tem da so ironični komentarji na račun dunajskega dvora bistveno opaznejši kot pri Levstiku, tako pa je prikazan celo naslovni junak. Povezovanje pravljičnega dogajalnega okvira in komike zaznamuje tudi druge klasične mladinske gledališke igre. Skupina Golievih pravljičnih iger, ki so izšle od leta 1931 do 1935, združuje obe notranjeslogovni prvini, torej pravljično in komično, kar se da videti na primer že v podnaslovu znamenite igre *Jurček* (2. razl. 1953). Ta »vesela pravljičnica« prikazuje za pravljično značilno dogajanje: Jurček, ki ni najbolj bister, s svojo dobroto in vetrovo pomočjo premaga zavistnega krčmarja. V okvir komičnega se da postavljati zelo raznolike elemente: to je najprej pojavitev popotnih muzikantov in kamele (v prologu te osebe uvajajo gledalca v gledališki prostor), nato prizor, v katerem nastopa kamela Pampanela, pes Čuvaj pa se zaletava vanjo, Jurčkovo nerazumevanje lastne napake, srečanje med Cenetom, Lipe-
tom in Uršo (dekla se prestraši maske), strah muzikantov pred kozličkom, za katerega mislijo, da je medved, prihod vetra. Prav ob prihodu vetra je dramatik komiko posebej označil tudi v didaskalijah: *Vsaka kretnja Vetra povzroči pri muzikantski trojici nove napade smešne groze*. Komičnost štiridejanke pa zmanjšujejo nekatere prvine, in sicer zlasti lirizem v 2. sliki (pogovor med pravljičnimi bitji o zimi) ter situacije, značilne za pravljično (kaznovana trdosrčnost in sleparstvo, nagrajena dobrota); to pomeni, da znamenita Golieva igra kljub komičnosti ostaja bližje pravljiči kot komediji. Komičnost pa je opaznejša v skupini iger ki jih povezuje značilna golievska dramska geometrija (razmerja med glavnimi osebami ter njihovimi nasprotniki in pomočniki); to so igre *Princeska in pastirček*, *Srce igračk* in *Uboga Ančka*. Vse tri igre so izrazito satirične, pravljična snov se v njih podreja komični perspektivi, s katero avtor smeši trdosrčne in napihnjene dvorjane oziroma vladarje. Tako se Golieva mladinska dramatika približuje vzorcu satirične mladinske pravljične komedije, ki ga je najbolj dosledno razvil F. Milčinski in s katerim je v *Krpanu mlajšem* prišel že na rob mladinske gledališke igre. *Princeska in pastirček* (1932) je večdejanke, ki tematizira problem prijateljstva med revnim pastirjem Boštjančkom in princesko. Ker njunega prijateljstva graščak in njegovi služabniki ne marajo, skupaj zbežita k vili, botri Šumi. Graščakov podaniki ju iščejo, a se ustrašijo medvedov, zato zbežijo. Na koncu otroka graščaku razkrijeta strahopetnost in prevarantstvo podanikov. Satira, ki je v tej igri veliko bolj zaznavna kot v *Jurčku*, prikazuje predvsem strahopetnost in požrešnost veteranov, gospoda in gospe Trebušček, jezikavost gospe Šibe in topoumnost sinčka Pepčka. Komična je že uvodna podoba marširanja veteranov (*Pri obratih je vedno kaj narobe, tako se ta ali oni nerodnež pri obratu na desno obrne na levo, da trčita s sosedom z glavami skupaj.*), smeh vzbujajo imena oseb (Trebušček, Šiba), smešen je prepir med ime-

nitnima gospema ter končni razplet (veterani se bojijo medvedov, izgubijo puške, se namažejo z barvo, kot bi se vrnili iz boja). Igra se konča s komično situacijo razkrinkanja laži junaštva: veterani in gospoda, ki se hvali z zmago nad medvedi, se prestraši prihoda medvedov. Lirizma, ki je v Golievih igrah znamenje naravnih sil, je v *Princeski in pastirčku* manj kot v *Jurčku*; igro tako v celoti uokvirja komični konflikt med neponarejenostjo in preprostostjo (princeska, pastirček, živali, graščak) ter izumetničenostjo oziroma zlaganostjo (guvernanta, gospoda, veterani) — od tod tudi satirične osti. Ta dramska dogajalno-komična podstava se pojavlja tudi v drugih dveh igrah iz obdobja 1931–35. V štiridejanki *Srce igračk* (1953) je sporočilno upovedeno na dveh ravneh: v gledališki realnosti, ki jo vzpostavi ravnatelj nagovor občinstvu ter na ravni glavne zgodbe o revni materi in Andrejčku, ki ju vsi, razen kneza in knežne Maje, odganjajo in zapostavljajo. Obe realnosti, zgodbeni in »gledališki«, sta povezani na zanimiv način, tj. tako, da gledališki ravnatelj in Špiritus komentirata dogajanje in se vanj tudi vključujeta. Poleg opozarjanja na gledališko iluzijo, kar je za igro tematsko pomembno, so osrednji dramski motivi pot kneza in knežne po mestu, obisk bogatih ter spoznanje, kako neusmiljeni so njihovi podaniki. Moč gledališke iluzije, ki zmore spreminjati gledalca, in protivojna tendenca sta trdno povezani s temo socialne nepravčnosti — in prav prikazovanje socialnih razlik daje dramatiku možnost za oblikovanje komičnih vstavkov. Čeprav *Srce igračk* ni tako komično kot prejšnja besedila, Golia ohranja nekatere komične stalnice: to so imena (Špiritus, Žabura), nastopaštvo (fanta — »gospoda« Tonček in Lojzek, Žabura in zdravnik) ter ponavljanje stavkov. Satira je očitna zlasti v karakterizaciji gospe Žabure in njenem nenehnem razburjanju, padanju v nezavest ter zgražanju nad nižjimi sloji. Tudi sklepno osmešenje vseh trdosrčnežev deluje komično. Zadnje Golievo besedilo, ki je posebej zanimivo s stališča analize komične perspektive oziroma satire, je pravljica štiridejanka *Uboga Ančka* (1953), ki temelji na zgodbi Pepelke, dramske osebe pa jo povezujejo s *Princesko in pastirčkom*: kraljevič je žalosten, ker ni z dobro ubogo Ančko; priredijo mu veselico, na katero pridejo tudi zlobna Ančkina mačeha Perpetua s hčerkama ter Ančkin oče (zvezdoslovec Močerad) in medved. Kraljevič in Ančka se spoznata, ubogo siroto kraljevska družina sprejme za hčerko. P. Golia je v *Ubogi Ančki* razvil komiko do najvišje stopnje — smeh vzbuja že izbor imen (Močerad, Perpetua, Balonček, Čokolada) ter vrsta drugih podrobnosti: dramatik oživlja stvari (pred razjarjenim dvornim svetnikom čebriček zbeži), v osnovno dogajanje vstavlja prizore, ki so burleskni (srečanja z medvedom), in govor živalskih oseb polaga ironične poante, sorodne moderni basni (prim. Borovo zbirko *Sračje sodišče ali je, kar je*, 1961):

Zajklja:

Kaj želi še zajčja srenja?

Zajček:

*Mnogo sladkega korenja,
nič preprirov, lovov, bitev.
Mi smo za razorožitev.*

Tudi v tej igri je glavni vir komike v prikazovanju dramskih karakterjev. Med komičnimi osebami izstopa, poleg lenega in častihlepnega dvornega svetnika Balon-

čka ter raztresenega zvezdoslovca Močerada, zlasti povzpetniška gospa Perpetua, ki si na vse pretege prizadeva priti v visoko družbo, a ji to ne uspe, pač pa jo na koncu osmeši njena pastorka Ančka. Mladinske igre P. Golie so torej v veliki meri komične – morebiti bi jih bilo mogoče označiti celo kot mladinske komedije. Njihova družbenokritična funkcija je zastrta z napetim dogajanjem, tako da igre ne padejo na raven vzgojno-poučne literature brez umetniških kvalit. Po vojni se po zatonu aktivistične mladinske literature razmeroma kmalu obnovi prav omenjeni tip golievske pravljичne igre in v njenem okviru pravljичne komedije/veseloigre. Kot ,veseloigra za otroke‘ je podnaslovljena igra *Modra vrtnica za princesko* (1963) K. Brenkove; ta se po pravljичnosti povezuje z ostalimi njenimi igrami, saj je omenjena snovna podlaga značilna za pretežni del dramskega opusa K. Brenkove. Vendar pa v igri ne gre za resnobno igro o dobroti in hudobiji ali otroški ljubezni, pač pa je opazen humor (kralj in vrtnarica se pogovarjata o rožah, vrtnarica kraljuje). Igra je prirejena drugič izšla l. 1977 kot *Modra vrtnica* – ta različica se v glavnem ne razlikuje od prve: nova sta zvezdogled in prvi prizor (približevanje bleščeče krogle), besedilo je tudi krajše in še bolj komično (prirejeno je za izvajanje otrok). Osrednji avtor mladinskih komedij po drugi svetovni vojni pa je brez dvoma L. Suhodolčan, ki je v dveh knjigah zbral šest ,komedij za mlade‘ (1973, 1979). Tudi v prejšnjih Suhodolčanovih igrah (*Medvedek na obisku* in *Čudežna srajca dopetajca*, 1972) je humor opazen – v drugem besedilu so pomembne tudi satirične prvine (npr. komentarji o delu ministrov z obeležji žanrskega prenosa). Osrednja pozornost v razmišljanju o mladinski komediji pa mora biti brez dvoma posvečena šestim besedilom, ki jih je avtor podnaslovil kot komedije. V knjigi *Narobe stvari v mestu Petpedi* so zbrane tri komedije: naslovna igra ter *Srečna hiša Doberdan* in *Figole Fagole*. Naslovna igra je podoba ustrahovanega mesta Petpedi, kjer je petje prepo-vedano. Meščane ustrahujejo ,mojster za strašila‘ Tintan in njegova pomočnika Levaroka in Desnaroka, in sicer s pomočjo strašil. Tirana premagajo gledališčniki s petjem in sproščenim smehom oziroma komedijantstvom, ki je opozicija Tintanovi strahovladi. Kaj je v tej igri komično/satirično? Satira se kaže v karikiranju meščanov – ti so le nemočne, smešne lutke, v vsem podrejene Tintanu. Posebej dramatik smeši policaja in njegovo delovanje ,v imenu postave in zeljne glave‘ ter imenitnost županje – vsakdo se ji klanja, čeprav je njena prva skrb posvečena mleku, ki ne sme vzkipeti. Jezikovna komika je torej opazna tako na ravni nesmiselnega, paradoksalnega povezovanja stavkov kot v izmišljanju novih besed (npr. nastrašiliti). Za povednost in komičnost te Suhodolčanove mladinske igre so pomembne tudi medbesedilne zveze s *commedio del’ arte*, ki se odražajo tako v uporabljenih imenih (Pierot, Harlekin ipd.) kot v sproščenem komedijantstvu igralcev. Vse te komične prvine poudarjajo osnovno temo: umetnost, petje, smeh zmorejo pregnati raznovrstna strašila. V to kompleksno povednost je vključena klovnova pesem, ki poudarja simboličnost besedilne stvarnosti:

*Klovn si ti,
klovn sem jaz,
klovn je tudi naš čas.
A le jaz sam
na glas priznam,
da klovnov nos imam...*

Nasprotja zlo – dobrota, nasilje/prevara – sreča, razbojniki – družina ustvarjajo tudi vsebinski relief tridejanke *Srečna hiša Doberdan*: v hišo k družini Doberdan pridejo razbojniki Ošpica, Ostriga in Ropotaj, da bi družino onesrečili. Srečne hiše jim ne uspe podreti, pač pa se sporečejo med seboj ter so v igri preoblačenja in pretvarjanja osmešeni. Besedilo je postavljeno v prostor »v slogu starih komedij nemega filma« – to pomeni, da osnovo igre tvori niz burlesknih situacij, med katerimi so najbolj značilni prizori pretvarjanja (teta in otroka se pretvarjajo, da so mrtvi; »mrtva« teta prestraši razbojnika; preoblečeni razbojniki se obnašajo kot babica, branjevka in mlekarica). Komika v tej igri nima posebne satirične povednosti; tema besedila je boj dobrega in zlega (to poudarja tudi spremna beseda I. Kamenika), ki se pojavlja v vedno novih oblikah, ter zmaga dobrega. Komika, ki v tej igri spominja na burko, izhaja iz imen (razbojniki, teta Melona) ter podob razbojnikov, ki na koncu igre preidejo celo v grotesko (didaskalija: *zaplešejo smešno grotesken ples*). Pač pa sta satira in posmeh značilna za tridejanko *Figole Fagole*; že v naslovu je povzet osrednji konflikt komedije: Figole, mesto klobukov, in Fagole, mesto dežnikov, sta razmejeni. Mejo, podobno kitajskemu zidu, straži stražmojster Petelin; prepir med mestoma izzove Šviga Švaga, ki lutki v Figolah natakne dežnik, lutki v Fagolah pa klobuk. V 'figolfagolskem' boju sta najbolj vneta Smuk Klobuk in Angela Marela ter župan in županja, prijatelja Nežka (iz Figol) in Rok (iz Fagol) pa želita doseči spravo med mestoma. Mir in prijateljstvo sta dosežena šele, ko Šviga Švaga pomeša lutke s klobuki in lutke z dežniki. Figole in Fagole se združita v Figole, vendar mir ne traja dolgo – stražmojster Petelin odstrani črko A, in sproži nov prepir. Rok, Nežka in Šviga Švaga zaključijo besedilo s stavkom: »*Naša komedija se nadaljuje...*« Igra očitno karikira raznorazne delitve in razmejevanja, ki so posledica predsodkov in namišljenih nasprotij, komičen je tudi prikaz »osvobajanja« nasprotnikovega mesta – tu ne gre za resnično svobodo, ampak za nadvlado simbola (marele/klobuka). Suhodolčan tudi oblast (župan, županja) in boj za prestiž prikaže v svoji značilni komični perspektivi: župan se vozi s skirojem, županja »*zmerom pelje s sabo svoj županski stol, ki pa je močno podoben kahlji*«, bojna gesla so dejansko nonsensni stavki (»*Figolani, na kolena! Prinašamo vam svobodo!*«). Čista komika se torej kaže predvsem v podobi dramskih oseb (npr. otročja župan in županja, zmedeni policaj), v situaciji splošne zmešnjave (pretep med Figolani in Fagolani) ter v paralelizmih (med napadom na Figole se isto dogaja v Fagolah). Avtorjeva satira v nekaterih elementih meji že na grotesko (lutke z marelami in klobuki) oz. na absurd (vzroki razdelitve mest), kar je za mladinsko dramatiko nenavadno in kaže na elemente žanrskega prenosa. Komedija za mlade *Norčije v gledališču* komičnost poudarja že v uvodni didaskaliji (komična razmerja med predmeti v gledališkem prostoru). Komedija, oblikovana kot sproščena improvizacija, prikazuje gledališče kot domišljjsko igro, v kateri se v enovito tvorbo povezujejo elementi različnih besedil in žanrov. Osnovna zgodba je neke vrste detektivka: tatova Srakoper in Čaroper (imena so v Suhodolčanovih besedilih praviloma zvočno-pomensko zaznamovana) skrijeta na odru zapuščenega gledališča tri blagajne, v igri preoblačenj in prepoznavanj, ki poteka med tatovoma, igralkama Mico in Maco ter detektivoma Naočnikom in Očalnikom, se njuna tatvina na koncu razkrije. Vsebinsko dopolnjuje vrsta citatov, inovacij klišeja, vpletanja znanih likov in besedilnih drobcev, elementov iz znanih filmskih komedij (Stan in Olio) in cirkuških trikov, vse pa povezuje komika likov (tatova, plašni igralki). Preplet glavne zgodbe, burlesknih domislic in citatov upoveduje temo: gledališče je igra,

‚norčija‘. Manj komičnih prvin je zaslediti v besedilu *Križ kraž kralj Matjaž* – morebiti je prav zato podnaslovljeno kot *igra za mlade*. Ker je v dogajanju (boj Matjaža s sovražniki), ki je vstavljeno v resničnostni dogajalni okvir (ranjeni partizan v votlini), prikazana pravičnost boja zoper tujce, se komičnost ni mogla razmahniti do te mere kot v prejšnjih igrah. Kljub temu pa dogajanje nikakor ni resnobno ali celo patetično; opozarjanje na spektakelskost (npr. sodelovanje gledalcev v predstavi), otročjost kralja Matjaža, paradoksalnost jezika in burkaško izvlačenje in spravljane meča kažejo na to, da je Suhodolčan tudi pri tej igri kot osnovni besedilotvorni postopek uporabil karikiranje. Karikiranje in iz nje izvirajoča satira pa sta glavni značilnosti komedije *Anton Pomperdon in vsi Pomperdoni*: burkaška komika se kaže v tekmovanju v žabjih skokih (Kdor bo skoči najdlje, bo postal novi župan – to uspe Antonu Pomperdonu, vendar general Žabon ne prizna skoka, in župan postane Plahta.), v postavljanju spomenika oblasti ter končnem razkrinkanju imenitnikov. Konflikt med oblastjo in otroško preprostostjo je značilno suhodolčanovsko burlesken: Plahti pri skakanju »glasno počijo hlače na zadnjici, pokadi se za njim«, generalov govor je komičen, ker ne izgovarja pravilno besed in tvori nesmiselne stavke (»Mislim sem zmagati že v sedmih bitkah!«), Pomada je smešna v svoji vzvišenosti. Kritika oblastništva in povzpetništva ter razprestoljenje lažjunakov pri Suhodolčanu nista povezana z isto sporočilnostjo kot pri Golii; Suhodolčan karikira strukturo družbe kot tako, oblastništvo in razosebljenju pa se je mogoče upreti le z otroško neposrednostjo in nepotvorjenostjo ter ustvarjalnostjo in prijateljsvostom. Zato je v njegovih igrah tako pomembna »gledališkost« kot igra in vrednota – pomeni namreč možnost rešitve iz (komičnega) mitomanskega in totalitarnega sistema oblasti. Komedija torej nikakor ni samozadostna domišljajska igra, pač pa se pod videzom igrivosti, infantilizma in komike odstira družbeno- in moralnokritična povednost z očitnimi etičnimi poudarki. Tovrstna komika se v slovenski mladinski gledališki igri pojavlja še kasneje, na primer v igri J. Žmavca *Pavliha in malo čez les* (1983: smešenje kraljeviča in ministra Kima – s smehom se vzpostavlja opozicija represiji) ali v igri M. Logarja *Kralj v časopisu* (1985: zdolgočaseni kralj se veseli ropa, ker bo končno v časopisu).

1.5 Karikiranje, ki je značilno za komično, lahko v povezavi s podobami, ki vzbujajo neprijetne občutke, ali z grozljivimi situacijami postane **groteskno**. M. Kmecl (1995: 174) jo opredeljuje kot posebno vrsto tragikomičnosti, za katero je značilno »pretirano karikiranje, združevanje komaj združljivega v nerazumne, polblazne, skrivnostne sestave«. Kot estetski pojem grotesko definira tudi Solar (1989: 199), v kateri »prikazovanje teži k iznakaženosti, nenaravnem, fantastičnem in spačenem, kar deluje na meji med trpko resnim in smešnim«. G. R. Tamarin v *Teoriji groteske* med drugim navede naslednje značilnosti groteske: disharmoničnost kombinacije raznih prvin oziroma montaža disparatnih elementov (komično, tragično, grozljivo, fantastično, nesmiselno), deformacija (maličenje podob, spačenost), depersonalizacija (človek kot robot, lutka), mehanizacija živega ali oživljanje mrtvega (marioneta). Tamarin se v svoji teoriji ne posveča posebej mladinski književnosti, čeprav najde prvine, ki sooblikujejo grotesko, tudi pri otrocih. Tako večkrat izpostavi povezavo med Chaplinovo (groteskno) filmsko umetnostjo in pogledom otroka, »ki tudi najstrašnejše stvari vidi kot smešne, ker jih gleda brez kakršnega koli etičnega ocenjevanja« (isto: 119). Že v prejšnjih razdelkih so bile nakazane nekatere prvine, ki jih je mogoče povezovati tako z burlesko kot z grotesko; med obema

slogovno-žanrskima je mogoče najti vrsto sorodnosti — burleska namreč »kaže maksimalno podobnost z grotesko, tako po primitivni surovosti, iznakaženosti (ekstremni karikiranosti), brezobzirni agresivnosti, predvsem pa so si podobni njune značilne fabule in liki. Le da je groteska resnejša, bolj zasičena s tragiko. Groteskni clown je mnogo bolj žalosten kot grobi veseljak burleske« (isto: 105). Grotesko tudi v mladinski dramatiki od burleske ali burke loči večja resnoba ter grozljivost podob in tesnoba, ki jo vzbuja literarnoestetsko doživetje teh prvin. Prav zato je tudi groteskni prvin v mladinski književnosti neprimerno manj kot prvin burke. Groteskne se zdijo podobe dramskih oseb v Bevkovem prizoru *Resnica v oči bode* (1928/29): mož je »*grd in ves kosmat, eno oko ima zavezano*«, žena je »*debela, zabuhla v lica, a je na drugo oko slepa*«, maček »*je tudi slep na eno oko*«, groteskna pa je tudi potnikova borba z mačkom in njegova »resnica«, s katero razdraži moža in ženo (vsi trije imajo skupaj le tri oči). Zgolj groteskne drobce je najti tudi v Ribičičevi *Kraljici palčkov* (1923): lutka, ki je ostala pri palčkih namesto Anice, čarovnica oživi in ji da piti tri zdravila — prvo daje razum, drugo je srce, tretje hrepenenje (ki ga je čarovnica zvarila iz srca lepe Vide) — kraljica, oživljena lutka, odide za glasom piščali. Groteskna je torej podoba oživljene porcelanaste punčke (»*Stoji in se giblje, kakor se gibljejo umetne punčke-igračice; zgornje lahti tišči k telesu, spodnje ima iztegnjene naprej, glavo premika v desno in levo v ostrih sunkih. Tudi hoja ji je taka.*«), v njenem gibanju je namreč mogoče videti tako prvine mehancije kot deformiranosti. Taka podoba tudi ni pravljíčna ali zgolj komična, saj »bleda punčka« iz rakve ne vzbuja le smeha, ampak je v svoji pretirani karikiranosti tudi grozljiva (je brez razuma, srca in hrepenenja). Grotesknost poudarjajo tudi Černigojevi lesorezi: liki so lutke (z razširjenimi rokami) z velikimi glavami, barve so kontrastne — te njegove ilustracije se bistveno razlikujejo od pravljíčnih podob, ki ilustrirajo igro *V kraljestvu palčkov* (1922). V sodobni mladinski dramatiki je posamezne prvine grotesknosti opaziti na primer v Mikelnovi igri *Atomske bombe ni več* (1960); groteskne so podobe generalov, in sicer zaradi kombinacije med komičnimi besednimi igrami (npr. imena Hripavi, Debeli, Plešasti general; ogovarjanje bombe: najlepša, najmočnejša bomba) in situacijami ter grozljivostjo uničenega mesta (na začetku igre), zgodbe slepega lajnarja in simbolike surove vojaške moči in tekmovanja med velesilama, ki jo predstavljajo generali. Za grotesko torej vsekakor velja Helmersova ocena, da sta »potujitev in groteska v mladinski književnosti redka, ker vsebujeta močne emancipatorične in anarhične poteze« (V: Lexikon: 579) — morebiti s temi potezami besedilo presega svojo intencionalnost.

1.6 Odgovoriti na vprašanje, kaj je v mladinski književnosti tragično, kaj komično in kaj groteskno, ni preprosto, saj se vsi trije pojmi pojavljajo tako v stilno-tipoloških kot v žanrskorazvojnih raziskavah literature. Pregled mladinskih gledaliških iger pokaže, da je s tragičnim in grotesknim mogoče povezovati le zelo majhno skupino iger (takih besedil ni več kot deset). Bistveno več je komičnih besedil — ob tem velja opozoriti na dejstvo, da se komična perspektiva razmahne predvsem v sodobni mladinski dramatiki, medtem ko v starejši književnosti prevladujejo melodramatični oziroma moralno- in verskovzgojni besedilni vzorci, ki se mestoma povezujejo z oznako žaloigra. Nosilci dramskega dogajanja so v mladinski komični igri bodisi otroci (npr. pri Golii) bodisi mladostniki ali odrasli (npr. pri Milčinskem ali Suhodolčanu). Pojem komičnega seže v mladinski dramatiki od igrive burke do kritične satire, ki karikira družbeno in moralno sprevrženost.

Presenetljivo je, da je satiričnih komedij več kot igrivih burk – to pomeni, da so tudi v komični mladinski dramatiki vidne avtorjeve težnje po kompleksni povednosti, ki jo vsebinsko nereducirana gledališka igra namenja mlademu in odraslemu bralcu. Prav zaradi povednostno odprte satirične mladinske igre se ob posameznih besedilih kaže vprašljivost meja med mladinsko in nemladinsko dramatiko. To mejo bi še dodatno zbrisala analiza, ki bi vprašanje komike v mladinski dramatiki (književnosti) razlagala iz filozofskih izhodišč. Zanimivo je, da se da nekatere kategorije, povezane s komičnim, ki jih je v svojem eseu razložil H. Bergson (1977), povezati tudi z mladinsko gledališko igro. Tako je mogoče prvine mehaničnosti in togosti ob še nekaterih drugih kategorijah, ki se na oba pojma navezujejo, opazovati tudi v mladinskih komičnih igrah: komično ekscentričnost, popačenost in »marionetnost« je mogoče zaznati v delovanju kraljične v Pečjakovi komediji (kraljično »poganja« skriti mehanizem uroka) ali v Suhodolčanovi igri *Anton Pomperdon in vsi Pomperdoni* (meščani, ki tekmujejo v skokih, so podobni lutkam). Družbena ceremonialnost in avtomatizem ter poklicna zakrknjenost, o kateri piše Bergson v okviru značajske komike, so prisotni tako v Golievih mladinskih igrah (satira na račun dvorjanov in veteranov) kot pri Ganglu (smešenje butalskih likov) ali Suhodolčanu (podoba meščana, ujetega v namišljena nasprotja). Z Bergsonovimi strukturnimi opredelitvami komike je mogoče vzporejati tudi posamezne vsebinske drobce obravnavanih besedil – take komične sestavine so:

- posebna pravljlična togost (predvidevanje razvoja dramskega dogajanja v skladu s pravljličnim klišejem, ki se sooča z resničnostno zgradbo dogajanja: *Jurček*, *Bedak Pavlek* ipd.),
- nedružbenost osebe (gre zlasti za samoizločenost povzpeticov v Golievi dramatiki), preoblačenje (npr. besedilo *Padel si*),
- raztresenost in sanjaštvo (lik zvezdogleda Močerada),
- kombinacija vzvišenega in telesnega (*Vesela igra o žalostni princezinji*)

Ob tem je v mladinski gledališki igri najti tudi precej prvin besedne komike (npr. kombinacija verza/rime in banalne vsebine – *Kraljična z mrtvim srcem*). Te vzporednice med mladinsko in nemladinsko komiko so veliko bolj prepričljive kot tiste, ki iščejo prvine »tragičnosti« v mladinski književnosti: temeljna korektivna logika »komike« (smeš kot kritika, kot »poboljševalni ukrep« (isto: 117) zoper neprilagojenca) ima tudi v mladinski komediji vzgojno funkcijo, ki se razvidno zrcali predvsem v Golievih igrah, kasneje pa jo vedno bolj očitno zamejuje samotematizacija gledališke spektakelskosti.

1.7 Druga zanimiva ugotovitev je, da se komično v mladinski igri povezuje s pravljličnostjo, in sicer bodisi na ravni likov in vsebine (npr. Golieva mladinska dramatika) bodisi na ravni posameznih medbesedilnih drobcev (npr. Suhodolčanova *Norčije v gledališču*). Tako bi bilo mogoče v zgodovini mladinske gledališke igre zaslediti celo poseben žanr, tj. **mladinsko pravljlično komedijo**. Prepoznavna je po dogajalni zgradbi in likih, značilna zanjo pa je tudi poudarjena etična sporočilnost, a brez neposredne vzgojnosti (tako pri R. Pečjaku, F. Milčinskem in P. Golii). Seveda pa raziskava žanrskih določil mladinske pravljlične komedije presega okvir pričujočega članka in kliče po specialni ter poglobljeni samostojni raziskavi.

2 Navedenke

- H. Bergson, 1977: *Esej o smehu*, Ljubljana, Slovenska matica (Filozofska knjižnica, 17).
- R. Breuer, 1988: *Tragische Handlungsstrukturen, Eine Theorie der Tragödie*, München, Wilhelm Fink.
- A Dictionary of Literary Terms*, 1979, London, Andre Deutsch.
- F. Filipič, 1959: *Opombe in spremna beseda*, V: *Otroške in mladinske igre*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- H. D. Gelfert, 1995: *Die Tragödie, Theorie und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht.
- J. Hrštic, 1984: *Problem tragedije*; V: *Teorija tragedije*, prir. Z. Stojanović, Beograd, Nolit (Književnost i civilizacija).
- B. Jović, 1990: *Fantastika*, prev. M. Bogataj, Ljubljana, Literatura, 8.
- Kmecl, 1996: *Mala literarna teorija*, Ljubljana, Mihelač in Nešović.
- M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).
- F. Koblar, 1973: *Slovenska dramatika*, 2. knjiga, Ljubljana, Slovenska matica.
- J. Kos, 1981: *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 15).
- J. Kos, 1983: *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, Državna Založba Slovenije.
- Literatura, 1984: *Leksikon Literatura*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- L. Kralj, 1970: *Literatura Slavka Gruma*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti (Razprave, VII).
- V. Kralj, 1964: *Dramaturški vademekum*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Kozmos, 17).
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, 1984: Weinheim/Basel, Beltz.
- O. Mandel, 1961: *A Definition of Tragedy*, New York, New York University Press.
- O. Mann, 1984: *Tragično kao sadržaj poetske umetnosti i skustva*, prev. D. Gojković; V: *Teorija tragedije*, prir. Z. Stojanović, Beograd, Nolit (Književnost I civilizacija).
- H. Markiewicz, 1977: *Glavni problemi literarne vede*, prev. N. Jež, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- D. Pirjevec, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- D. Poniž, 1994: *Tragedija*, Ljubljana, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 42).
- R. Prelević, 1979: *Poetika dečje književnosti*, Mostar, Prva književna komuna (Pogledi).
- Rečnik književnih termina*, 1985: Beograd, Nolit.
- Rodari, 1977: *Srečanje z domišljijo*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).
- M. Solar, 1989: *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga.
- Z. Stojanović, 1984: *Pitanje tragedije*; V: *Teorija tragedije*, prir. Z. Stojanović, Beograd, Nolit (Književnost I civilizacija).
- M. Zupančič, 1987: *Problematika tragedije*, Maribor, Obzorja.

Summary

TRAGIC, COMIC, GROTESQUE IN CHILDREN'S LITERATURE

Since all three notions appear in style-typological as well in genre-developing literary researches it is not simple to answer the question what is believed to be tragic, comic and what grotesque. The review of youth plays shows only a small group of plays that can be linked with tragic and grotesque. There are essentially more comic texts. Comic perspective expands mainly in modern youth drama, while in older literature melodramatic or moral and religious educational literary patterns prevail.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Marjana Kobe
Ljubljana

TRAGIČNO IN MORALNOVZGOJNA FUNKCIJA LITERARNIH BESEDIL ZA MLADINO V 19. STOLETJU

V 19. stoletju izstopa v mladinski književnosti na Slovenskem vzorec literarnega besedila, ki z otroškim glavnim literarnim likom in s tematizacijo otroškega vsakdanjega življenja v največji možni meri izpričuje svojo intencionalnost, se pravi namembnost otroški ciljni skupini.¹

Ta literarni vzorec – naj gre za pesem, kratko zgodbo ali igro – funkcionira poudarjeno moralnovzgojno, in sicer na tri načine: bodisi kot moralni zgled bodisi kot moralno svarilo, ali pa gre za kombinacijo moralnega zgleda in svarila v istem besedilu. V prvi različici, se pravi v moralnem zgledu, je otroški glavni literarni lik nosilec kreposti in vrstniškemu bralcu zgled za posnemanje; v drugi različici, se pravi v moralnem svarilu, je otroški glavni literarni lik nosilec nenravne drže in zato vrstniškemu bralcu moralno svarilo; v tretji različici, v kateri gre za kombinacijo moralnega zgleda in svarila v istem literarnem besedilu, dva otroška lika praviloma utelešata pozitivno nravno držo in njeno nasprotje kot moralni vzor in svarilo vrstniškemu bralcu.²

Ta tip fikcionalnega besedila se je z vsemi tremi različicami na Slovenskem utrdil po zaslugi dveh literarnih matric, ki sta iz evropskega literarnega prostora stopili na naša tla prek nemškega jezikovnega območja: prva matrica se je na Slovenskem pojavila že v 18. stoletju, druga pa v 19. stoletju. Prva matrica je nemški razsvetljenski literarni vzorec iz 18. stoletja; druga matrica je bidermajerska desekularizirana varianta razsvetljenskega vzorca, kakršno je v mladinski književnosti na Nemškem in Avstrijskem v prvi polovici 19. stoletja uveljavil (predvsem) Chr. Schmid.³

Nemški razsvetljenski vzorec se je s prevodi nemških predlog, pesemskih in proznih, pojavil na Slovenskem v zadnjih treh desetletjih 18. stoletja po zaslugi terezijanske reforme osnovnega šolstva in z njo povezane sekularizacije moralnega poduka otrok: prevode zgledov tega vzorca najdemo v najstarejših ohranjenih

¹ Razprava se opira na izsledke doktorske disertacije M. Kobe: *Mladinsko slovstvo na Slovenskem od njegovih začetkov do srede 19. stoletja. Vedež in začetki umetnega mladinskega slovstva s posvetno vsebino*. Univerza v Ljubljani 1992. Prim. tudi M. Kobe: *Začetki posvetnega mladinskega slovstva na Slovenskem*. – Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 4, Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, Ljubljana 1994, 15–27.

² Prav tam.

³ Prav tam.

nemško-slovenskih in samo slovenskih abecednikov in berilih. Še utrdil pa se je nemški razsvetljenski vzorec v prvih treh desetletjih 19. stoletja, saj so prevodi in priredbe nemških pesemskih in proznih besedil tega vzorca obvladovali na Slovenskem posvetno berivo v učbeniških publikacijah kakor tudi v zunajšolskih t. i. premijskih knjižicah vse do tridesetih let 19. stoletja. V tridesetih letih 19. stoletja je po Slomškovi zaslugi za kontinuiteto istega literarnega vzorca moralnovzgojnega besedila z otroškim glavnim likom poskrbel prevodni repertoar Schmidove različice kratke zgodbe za otroke. Schmidova matrica, ta bidermajerska desekularizirana varianta razsvetljenskega vzorca, je na Slovenskem delovala produktivno vso drugo polovico 19. stoletja in še čez. Prvi rezultati njenega vpliva na izvirno slovensko besedno produkcijo za mladino pa so se pokazali v štiridesetih letih, saj je v almanahu *Drobtince* (1846–), predvsem pa v prvem slovenskem mladinskem časopisu *Vedež* (1848–1850) spodbudila prve poskuse izvirne slovenske pesemske in prozne produkcije po tem vzorcu. Tako smemo ugotoviti, da se je v štiridesetih letih 19. stoletja na linijo dotlej zgolj prevedenega repertoarja moralnovzgojnih pesemskih in proznih besedil z otroškim glavnim likom priključila izvirna slovenska pesemska in prozna produkcija, sledeča Schmidovi recepciji reprezentativnega nemškega razsvetljenskega modela.⁴ Prve igre za otroke – prevedene in izvirne slovenske – prav tako navezujoče na Schmidovo recepcijo razsvetljenskega vzorca igre za otroke iz 18. stoletja, so se pojavile šele v sedemdesetih letih 19. stoletja v drugem slovenskem mladinskem časopisu *Vertec*.⁵

Schmidova matrica je od nemškega razsvetljenskega vzorca iz 19. stoletja obenem s tipološkimi, strukturnimi, morfološkimi in motivno-tematskimi značilnostmi prevzela tudi njegova idejna izhodišča.⁶ In prav ta idejna izhodišča so vredna naše natančnejše osvetlitve, saj so še kako relevantna v zvezi z našo temo, se pravi v zvezi s spraševanjem o kompatibilnosti oziroma nekompatibilnosti pojma »tragično« z moralnovzgojnim besedilom z otroškim glavnim likom, tem osrednjim literarnim vzorcem v mladinski književnosti 19. stoletja na Slovenskem.

Idejnim izhodiščem nemškega razsvetljenskega vzorca fikcionalnega besedila za otroke iz 18. stoletja je botrovala vzgojna doktrina filantropizma.⁷ Filantropizem je opozarjal, da je človek rezultat vzgoje, zato da je z vzgojo otroka treba pričeti že od majhnega, da se morebitne pregrehe ne bi zakoreninile v otroku ali celo razrasle v razvado, ki jo je kasneje težko odpraviti. Pravočasno je potrebno zatreti vsakršen negativen moralni nagib v otroku, zato je zanj samo koristno, da mu odrasli vzgojitelji začnejo čim prej krotiti in omejevati lastno voljo (samovoljo). Privzganje samoobvladovanja, ki da se odraža v otrokovi popolni podreditvi lastnih želja in poželenj volji odraslega vzgojitelja, naj bi imel za otroka ogromen pomen za vse življenje, kajti samo tisti, ki se je odpovedovanju privadil že v najzgodnejšem otroštvu, bo kasneje brez težav gospodar nad svojimi afekti in strastmi in bo dosegel trajen dušni mir, ki je predpogoj življenjske sreče (Glückseligkeit – eudaimonia). S tem ko se otrok od malega navaja na brezprizivno poslušnost in pokorščino (Gehorsamkeit) staršem in vzgojiteljem ter na njihovo brezpogojno

⁴ Prav tam.

⁵ I. Saksida: *Umeščenost mladinske dramatike v slovensko književnost*. Doktorska disertacija. – Univerza v Ljubljani 1995. Prim. predvsem pogl. *Zgodovina slovenske mladinske gledališke igre*.

⁶ Glej op. 1–4.

⁷ Prim. A. Pinloche: *Geschichte des Philanthropinismus*. – Leipzig 1914.

avtoriteto, se uči krotiti svoje nagone in želje in bo kasneje njegovemu prebujenemu razumu nadzor nad strastmi bistveno olajšan. Toda filantropinistična teorija vzgoje priznava ob brezprizivni avtoriteti odraslih tudi drugo plat vzgojiteljevega odnosa do otrok: zaupnost, razumevanje, strpnost. Hkrati z uveljavljanjem svoje avtoritete, naj bi odrasli vzgojitelji stremeli tudi k zaupnemu, na strpnosti in razumevanju osnovanem odnosu do otroka. Glavna maxíma filantropinistične teorije vzgoje je bila, »dass man sich zur Empfänglichkeit der Kinder herablassen müsse« – spustiti se je potrebno na raven dovzetnosti, dojemljivosti, ki jo zmore otrok. Z razumevajočo avtoriteto torej in izrabljajoč otrokov »gon po posnemanju«, naj vzgojitelj navaja otroke na nravno držo, saj na stopnji otroštva še ni mogoče računati na razviti razum in s tem na resnično nravno ravnanje. Otrok je sposoben samo posnemati vzorce: »gon po posnemanju« je otroku imanenten. Ker je otrok sposoben posnemati zgled, bódi odrasli vzgojitelj otroku živ zgled nramnega vedenja. Vzgojna moč zgleda se zdi filantropinistom neprecenljiva.

Tako je vzgojna teorija filantropinizma v zadnji tretjini 18. stoletja odprla na Nemškem vrata fikcionalni besedni tvornosti za mladino, ko je propagirala metodo zgleda – die Exempelmethode – in ob živem zgledu staršev/vzgojiteljev opozarjala na učinkovitost fikcionalnih besedil (pesmi, pripovedi, iger), vendar takih, ki so sicer »izmišljene« (erdichtet), vendar verjetne (glaubhaft), potemtakem brez iracionalnih, čudežnih prvin.

V zvezi z moralnovzgojno učinkovitostjo fikcionalnih besedil na način moralnega zgleda ali svarila, je filantropinistična vzgojna doktrina opozarjala na kategorijo »kratkočasnosti«: poudarjala je, da moralnovzgojno besedilo na način zgleda (ali svarila) vzgojno učinkovito funkcionira tudi zato, ker pesem, pripoved, igra pomeni otroku vir kratkočasje, zabave, oddiha, doživljajskega užitka. Opozoriti kaže, da je kategoriji »kratkočasnosti« pedagoško težo v nemškem jezikovnem prostoru prva priborila vzgojna doktrina filantropinizma: vsaj na teoretični ravni je uravnovesila kategoriji »podučnosti« in »kratkočasnosti«, pač v duhu maxíme »spustiti se na raven dojemljivosti otroka«. V duhu te maxíme je filantropinistična pedagoška misel tudi vztrajala, naj fikcionalni teksti, če naj funkcionirajo na način moralnega zgleda ali svarila, izhajajo iz izkušenskega sveta otrok, tematizirajo naj otroški vsakdanjik. Zato naj bodo otroci glavni literarni liki v zgodbah, pesmih, igrah – in tako najprepričljivejši moralni zgled (ali svarilo) vrstniškemu bralcem.

Ti nazori izhajajo iz filantropinističnih pogledov na moralno vzgojo, ki naj bi v otroštvu obravnavala le tiste kreposti in pregrehe, ki zadevajo otroško nravno držo. To filantropinistično načelo je v nemški mladinski književnosti 18. stoletja sprožilo razmah pesmi, pripovedi in iger z otroškimi glavnimi liki – torej prav razsvetljski vzorec, ki ga na tem mestu obravnavamo – in obenem tudi utrdilo značilni topos glavnega otroškega literarnega lika: ta je projekcija odraslih vzgojnih želja in hotenj. Kadar je otroški literarni lik vzor kreposti, pač po filantropinističnem nramnem katalogu za otroke (Tugendkatalog für Kinder), naj bi vrstniškemu bralcu bil identifikacijski objekt in mu pomenil vzor za posnemanje; analogno se ob liku vzornega otroka pojavi tudi njegovo nasprotje – spet v funkciji zgleda, tokrat svarilnega.⁸

Ista idejna izhodišča filantropinistične teorije vzgoje botrujejo v nemškem razsvetljskem vzorcu tudi liku odraslega vzgojitelja: kadar se le-ta pojavi v bese-

⁸ Glej op. 1–4.

dilu kot oče, mati, učitelj, funkcionira kot brezprizivna pravna avtoriteta, obenem pa ostaja »der Kinderfreund«, prijatelj otrok, ko posebej filantropinistično razumevajočo in zaupno drže do glavnega otroškega lika.⁹

Vrline in pregrehe, ki jih prek glavnih otroških literarnih likov tematizira nemški razsvetljski vzorec, se zvesto držijo Tugendkataloga za otroke, kakršnega je kot otrokom dostopnega in zanje koristnega afirmirala filantropinistična teorija vzgoje. Tako je v nemškem razsvetljskem vzorcu iz 18. stoletja, sledeč filantropinističnemu Tugendkatalogu za otroke, kot temeljna otroška vrлина praviloma tematizirana brezpogojna poslušnost in pokorščina staršem/vzgojiteljem, nadalje pridnost in delavnost, ustrežljivost in prilagodljivost, hvaležnost, velikodušnost, sestrška in bratovska ljubezen, usmiljenje do sočloveka in do živali, skromnost, sramežljivost, prijateljstvo. Med tematiziranimi pregrehami je – po analogiji – na prvem mestu nepokorščina staršem/vzgojiteljem, nadalje samovolja in trma, lenoba, bojazljivost, lažnivost, nečimrnost, krutost, ki se kaže zlasti kot mučenje živali, veseljaštvo in postopaštvo, vraževernost ter vsakršne neprimerne igre, zlasti igre za denar. Razumljivo torej, da je – sledeč idejnim izhodiščem filantropinistične teorije vzgoje – lik vzornega otroka v pesmih, zgodbah, igrh po nemškem razsvetljskem vzorcu iz 18. stoletja kot projekcija vzgojnih želja in hotenj odraslih praviloma ljubeče pokoren staršem in drugim odraslim vzgojiteljem. Kot projekcija odraslih vzgojnih želja in hotenj je pozitiven otroški literarni lik ozavešen o potrebnosti in koristnosti vzgojnega vodstva odraslih, samokritično je sposoben reflektirati svojo moralno držo in pripravljen priznati vsakršno napako, storjeno v otroški neizkušeni: vsak hip se je pripravljen poboljšati v ljubeči pokorščini odraslim. Ljubečo pokorščino in poslušnost staršem/vzgojiteljem poudarjajo tudi literarna besedila, ki kot osrednjo problematizirajo kako drugo otroško krepost: pokorščino staršem poudarjajo ta besedila kot osnovo, iz katere izhajajo vse druge pozitivne npravne lastnosti glavnega otroškega literarnega lika.¹⁰ To z drugimi besedami povedano pomeni, da že idejno izhodišče, katerega rezultat so besedila nemškega razsvetljskega vzorca – ta hip mislimo na zgled za posnemanje – onemogoča otroškemu liku, da bi se znašel v položaju, ki bi ga bilo mogoče razbirati kot tragičnega.

Če v zgledu za posnemanje ni možna tragična situacija, ni možnosti za kakršne koli prvine tragičnega – kaj pa svarilen zgled?

V nemškem razsvetljskem vzorcu moralnega svarila (na način pesmi, pripovedi, igre) nastopa otroški literarni lik, ki mu negativno npravno držo določajo pregrehe, ki so kontrastne vrlinam iz filantropinističnega Tugendkataloga za otroke: tako je negativen otroški lik v svarilnem zgledu praviloma nepokoren staršem in drugim odraslim vzgojiteljem, neubogljiv, trmast in samovoljen, len, nemaren, krut, kar se največkrat kaže v mučenju živali, zlasti ptic, vraževeren je, igra se neprimerne in nedovoljene igre.¹¹

Na tem mestu se bo opcija naše razprave zožila na natančnejšo obravnavo proznega besedila, da ne bi prekoračila dogovorjenega obsega. Zanimala nas bo kratka zgodba z otroškim glavnim likom, ki funkcionira na način moralnega svarila vrstniškemu bralcu. Ta tip moralne zgledne zgodbe je imel že v nemškem raz-

⁹ Glej op. 1–4.

¹⁰ Glej op. 1–4.

¹¹ Glej op. 1–4.

svetljskem vzorcu iz 18. stoletja poudarjen status in je poznal tri različice dogajalne sheme:

1. negativen otroški lik ne sprevidi svoje nenravne drže in propade;
2. negativen otroški lik sprevidi svojo negativno нравno držo, toda prepozno;
3. negativen otroški lik pravočasno sprevidi svojo negativno нравno držo in se poboljša: v takem primeru svarilen zgled preide v zgled za posnemanje.¹²

Primere vseh treh različic dogajalne sheme najdemo že v 18. in v začetku 19. stoletja tudi na Slovenskem, in sicer v prevodnem repertoarju primerov nemškega razsvetljskega vzorca. Najpogostejši so primeri prve različice dogajalne sheme: teksti tega tipa so v zvezi z vprašanjem o tragičnem ta hip najaktualnejši tudi za nas, nenazadnje gre v njih za propad, za življenjsko katastrofo glavnega otroškega lika.

Tako v številnih zgodbah iz dvojezičnega berila *Kleine Erzählungen/Majhine perpovedvanja* (1809) negativne otroške literarne like zaradi nenravne drže doleti propad, življenjska katastrofa: v enem izmed svarilnih zgledov deček Andrejček zaradi neposlušnosti in nepokorščine staršem utone v vaškem vodnjaku; v drugem dečka Miklavžka doleti grozovita smrt, ker je mučil živali – njegov konec je v slogu razsvetljskega verizma drastično prikazan vrstniškemu bralcu: »oči so mu debelu vun stale, jezik mu je vun molel inu čeva so mu iz trebuha mahale«.¹³

Ali je mogoče iskati prvine tragičnega v otroškem liku, ki propade, ki ga doleti grozovita smrt? Odgovor je negativen. Negativen zato – tako je sporočilo tekstov mlademu bralcu – ker je otroški literarni lik svojo katastrofo, svoj propad izzval z negativno нравno držo: smrt in vse predsmrtne fizične in psihične muke so ga doletele kot **zaslužena kazen** za nenravno držo, v naših dveh primerih za neposlušnost in nepokorščino staršem (prva zgodba) oz. za kruto mučenje živali (druga zgodba). Tako nepokorščina staršem kot mučenje živali sta temeljni pregrehi iz filantropinističnega нравnega kataloga za otroke.

Z drugimi besedami povedano: v obeh navedenih primerih je otroški literarni lik propadel zaradi nesreče, **ki jo je zakrivil sam**. Tragično pa je, če povzamemo Aristotela po Kmeclovem navedku,¹⁴ kadar zadene junaka nesreča, **ne da bi jo zakrivil sam**, to je, če ta nesreča **ni kazen za njegov greh**. Andrejčkova in Matevžkova življenjska katastrofa pa je prikazana kot **zaslužena kazen** za njuni pregrehi.

V nemškem razsvetljskem vzorcu moralnega svarila, ki se konča s propadom, s katastrofo glavnega otroškega lika, svojo nesrečo otroški lik zmerom povzroči sam. Tako tudi ta tip teksta ne omogoča prvin tragičnega: ni mogoče govoriti o tragičnih potezah značaja otroškega lika, ni mogoče razbirati tragičnega doživetja, tragične dileme junaka, ni sledu o tragični perspektivi ipd. Skratka, ni mogoče govoriti o tragični zgodbi – govoriti je mogoče o **žalostni zgodbi**. Tako ni naključje, da sredi 19. stoletja prvi slovenski časopis za mladino *Vedež* (1848–1850) podnaslavlja moralnovzgojne zgodbe na način svarilnega zgleda s terminom »**žalostna zgodba**«, sledeč formulaciji »**traurige Begebenheit**«, ki jo najdemo kot podnaslov

¹² Diss. M. Kobe, poglavje »Izmišljena zgodba« iz *sočasnega vsakdanjega življenja – Zgodba z otroškim glavnim likom*.

¹³ J. Debevec, prev.: *Kleine Erzählungen. – Majhine perpovedovanja*. – v Ljubli 1890. Zgodbi št. 18 in št. 77.

¹⁴ M. Kmecl: *Mala literarna teorija*. Ljubljana 1976, str. 215.

k istemu tipu proznih besedil v sočasnih mladinskih časopisih na Nemškem in Avstrijskem.¹⁵

Žalostna zgodba – ne pa tragična – je svarilen zgled tudi takrat, kadar se nesreča, ki jo je zakrivil otroški lik sam, ne konča s smrtjo le-tega, naj gre za primere iste različice dogajalne sheme ali pa za tisto različico dogajalne sheme, po kateri se otroški lik, ki je najprej nravno spodrsnil, zave svoje napake, vendar prepozno. Slovenski prevodni repertoar nemškega razsvetljskega vzorca iz 18. stoletja prinaša številne primere te različice dogajalne sheme v tipu svarilnega zgleda. Tipičen primer je npr. zgodba o Urški, ki se prepozno kesa, ker ji je zrasla grba, ker je (kljub materinim opominom) pestovala bratca samo na eni roki; podobno se v neki drugi zgodbi deček Krištof, prepozno sramuje nezgledne drže, saj ga učitelj za nemir, ki ga je bil deček povzročal v razredu, kaznoval z oslovsko klopjo.¹⁶

V nemškem razsvetljskem vzorcu moralne zgledne zgodbe iz 18. stoletja zaradi idejnih izhodišč, ki so mu botrovale, potemtakem ni mogoče govoriti o pojmu »tragičnega«, marveč le o pojmu »žalostnega«, in še to samo v svarilnem zgledu.

Kaj pa Schmidova bidermajerska desekularizirana varianta in pojem »tragičnega«? V njej, precizneje, v njeni varianti svarilnega zgleda, smo lahko s še manj upanja na sledi prvinam tragičnega. Kako to?

Ko Schmid v svoji različici moralne zgledne zgodbe za otroke¹⁷ prevzema vse tri tipe iz 18. stoletja: zgled za posnemanje, svarilen zgled ter kombinacijo moralnega zgleda in moralnega svarila v istem literarnem besedilu, daje poudarek prav tipu moralnega svarila. V kratki svarilni zgodbi ohranja vse tri različice dogajalne sheme, ki jih je bil izoblikoval prvotni nemški razsvetljski vzorec iz 18. stoletja. Med prevzetimi dogajalnimi shemami je Schmidu najljubša prva, se pravi tista, po kateri otroški lik med potekom dogajanja ne spregleda svoje nenravne drže in je kaznovan, pogosto s katastrofo, s smrtjo. To izpričujejo Schmidove *Lehrreiche kleine Erzählungen* (1824/1827) v dveh delih, ki sta v slovenskih prevodih Slomškovih bogoslovcev sicer dobila samovoljno predrugačena naslova: prvi del ima naslov *Prijetne perpovedi za otroke* (1832), drugi del pa *Kratkočasne pravljice otrokam v' podvučenje* (1835).

V primerjavi s prvotnim nemškim razsvetljskim vzorcem iz 18. stoletja, katerega prevzema, izpričuje Schmidova bidermajerska desekularizirana varianta ob moralnovzgojni tudi močno verskovzgojno funkcijo: tako je nravnemu katalogu za otroke iz 18. stoletja, ki ga Schmid zvesto prevzema in tematizira v svojih zgodbah, vključno s poglobitveno razsvetljsko otroško vrlino – ljubečo pokorščino staršem in drugim odraslim vzgojiteljem – pridružena otroška pobožnost kot značilna prвина vsakršne zgledne npravne drže; in obratno: nemoralna drža otroškega literarnega lika praviloma rezultira tudi iz nepobožnosti. Poudarjena verskovzgojna funkcija je specifični razpoznavni znak Schmidove matrice.

Schmid, ta »katoliški razsvetljenec«, kot ga precizno označuje A. B. Baumgärtner,¹⁸ je bil v Sailerjevem duhu prepričan o centralni vlogi religije pri vzgoji

¹⁵ Diss. M. Kobe, str. 171.

¹⁶ J. Debevec: *Kleine Erzählungen*. – *Majhine perpovedvanja*. V' Lublani 1809, Zgodbi št. 5. in št. 22.

¹⁷ Diss. M. Kobe, str. 241–260, poglavje: *Vzorec Chr. Schmida*.

¹⁸ A. B. Baumgärtner: *Gibt es eine Geschichtsschreibung der deutschen Jugendliteratur?* V: *Jugendliteraturforschung international*. Frankfurter Kolloquium 1969, str. 81.

mladine. To idejno izhodišče se v njegovem berilu *Lehrreiche kleine Erzählungen* odraža kot proces, ki ga W. Pape označuje kot desekularizacijo nemške razsvetljenske moralične zgledne zgodbe za otroke iz 18. stoletja.¹⁹ Z ugotavljanjem desekularizacije, ki da se je v nemškem jezikovnem prostoru najbolj razvidno realizirala prav s Schmidovim vzorcem, se W. Pape pridružuje sodbi Sengleja, da je Schmid s svojo besedno tvornostjo za mladino tipičen predstavnik restavracijskega časa bidermajerja: Sengle uveljavlja izraz »Kinderbiedermeier«. Ta da je v obilni meri revitaliziral literarne vzorce iz obdobja razsvetljenstva na ta način, da jih je desekulariziral, se pravi, da je njihovo sporočilo uskladal s katoliškim dekalogom.²⁰ Tako dobi razsvetljensko razumljena kategorija moralne pregrehe, ki jo zakrivi otroški literarni lik v tipu svarilnega zgleda s Schmidovo katoliško pojmovano versko-vzgojno korekcijo še potencirano težo: težo zaresnega in brezprizivnega **greha**.

V Schmidovi različici svarilne zgodbe za otroke je nespregledljivo dvoje: prvič, da otroški literarni lik npravno praviloma zdrzne **tudi** zaradi nepobožnosti, in drugič, da zaslužen kazni za nesrečo, ki si jo je otroški lik povzročil sam, uravnava božja previdnost. Drugače povedano: odrešenje grešnega otroškega lika ni odvisno od njega samega, marveč od milosti božje. Tipičen primer procesa desekularizacije prvotnega razsvetljenskega vzorca, ki povsem onemogoča pojav tragičnega, in obenem primer vztrajanja v tradiciji prvotnega razsvetljenskega vzorca je Schmidov svarilni zgled *Ptičje gnezdo*:²¹ Otroška pregreha, ki jo v razsvetljenski tradiciji zgodba šiba, je mučenje ptic; npravna deviacija otroškega lika v odnosu do živali je zvesto po razsvetljenskem Tugendkatalogu za otroke utemeljena z otrokovo nepokorščino staršem. Pregreha otroškega lika je tudi kaznovana na tradicionalen način – s smrtjo: razsrjena ptičja starša maščujeta ubitega mladiča tako, da izključeta oči deškemu liku, ki mu je bilo v zabavo loviti ptice in jim iztikati oči. Tekst na način, znan iz prvotnega razsvetljenskega vzorca iz 18. stoletja, nakazuje, da rezultira pregreha otroškega literarnega lika iz njegove nepokorščine staršem. Obenem pa je ta otrokova pregreha – v duhu bidermajerske desekularizacije – utemeljevana z umanjkanjem pobožnosti, saj vrstniški bralec izve, da se otroški literarni lik na tihem norčuje iz materinih svaril, da ga bo za nenravno držo kaznoval Bog. Zgodbeno sporočilo želi poudariti, da se je v strahotni, a zasluženi kazni, ki sta jo za kruti odnos otroškega lika do živali izvršila ptičja starša, udejanila Božja previdnost.

Navedeni primer Schmidovega vzorca proznega svarilnega zgleda za otroke nas opozarja, da tudi pri tej različici ni sledu o kategoriji tragičnega, o tragičnem junaku, tragični perspektivi, tragični dilemi ipd. Zato prvin tragičnega pač ne moremo pričakovati v prvih poskusih izvirne slovenske prozne produkcije, saj se je le-ta vzorovala pri Schmidovi matrici, točneje, pri Schmidovi različici prvotnega nemškega razsvetljenskega vzorca iz 18. stoletja.

Dokaz, kako je kratka moralična zgledna zgodba za otroke v almanahu *Drobntince* (1846–), predvsem pa v prvem slovenskem mladinskem časopisu *Vedež* (1848–1850) prek Schmidove matrice prevzemala konvencijo in s tem idejno izhodišče nemškega razsvetljenskega vzorca iz 18. stoletja okrepjenega s Schmidovo versko-

¹⁹ W. Pape: *Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie*. – Berlin, New York 1980, str. 78.

²⁰ F. Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. – Stuttgart 1971–1980. Bd I, str. 157, 159–161.

²¹ Chr. Schmid: *Prijetne perpovedi za otroke*, zgodba št. 37. Prim. diss. M. Kobe, str. 241–260.

vzgojno vnemo, je že navzočnost vseh treh tipov besedila: moralnega zgleda, moralnega svarila in kombinacije moralnega zgleda in svarila v istem proznem besedilu.²² Kot v prvotnem nemškem razsvetljskem vzorcu in pri Schmidu tudi v *Vedežu* izstopa svarilna zgodba; po šmidovsko poudarjeno je navzoča prva različica dogajalne sheme, se pravi tista, v kateri se otroški glavni literarni lik ne zave svoje negativne nravne drže in drastično propade: kajpak zaradi nesreče, ki jo je povzročil oz. **zakrivil sam**; tako je njegova nesreča **zaslužena kazen za njegovo pregreho**. Ne gre torej za **tragično**, kvečjemu za **žalostno** zgodbo, čeprav je drastična kazen, ki doleti glavni otroški literarni lik pogosto smrt.

Smrtna kazen doleti v kratki zgodbi Luke Svetca-Podgorskega *Ne muči žival!*²³ glavni otroški literarni lik zaradi mučenja živali, torej za pregreho, šibano že v prvotnem nemškem razsvetljskem modelu iz 18. stoletja in zatem v Schmidovi deskularizirani različici iz 19. stoletja: dvanajstletni Svetčev otroški lik Miha je tudi sicer nepokoren očetu, svojeglav in trmast, zato ni nič čudnega, da je tudi krut do živali. Doživi strašne telesne muke in smrt. V Kožuhovi svarilni zgodbi *Duh v mlaki*²⁴ umre devetletni Matevžek zaradi neubogljivosti in nepokorščine očetu: kljub očetovi prepovedi se gre otroški literarni lik igrat k vrstniku v pol ure oddaljeni kraj, ob povratku usodno zablodi in utone. Dečkova nepokorščina staršem sproži njegovo smrt in celo smrt njegove sestrice, ki ga gre iskat, zatem pa še smrt užaloščenega očeta! Skratka, katastrofa cele družine. Tretji primer: Glavni otroški literarni lik v Praprotnikovi zgodbi *Lukec in njegove berle*²⁵ je nepokoren staršem in straši majhne otroke. Tako, kljub očetovim nenehnim opominom, nekoč do smrti prestraši bratca. Kazen za nravno pregreho je smrtna, pred tem glavni otroški lik Lukec zaradi silne psihične stiske celo znori!

V vseh treh navedenih primerih doživi vrstniški bralec propad otroškega glavnega literarnega lika, pred tem pa spremlja njegove strašne fizične muke, silne psihične stiske in celo norost! Pred očmi otroškega bralca propade celotna družina glavnega otroškega literarnega lika! Na videz idealne možnosti za razvoj prvin tragičnega. Res samo na videz. Idejno izhodišče, ki ga je temu vzorcu literarnega besedila v 18. stoletju v nemškem jezikovnem prostoru koncipiral filantropinizem in ki ga je v 19. stoletju specifično dopolnila še verskovzgojna intenca, nam tudi v zvezi s tovrstnimi izvirnimi slovenskimi besedili ne dovoljuje govoriti o tragičnem, kvečjemu o žalostnem, o **žalostnih** zgodbah, o **žalostnih** dogodkih – »**traurige: Begebenheiten**« podnaslavljajo nemški mladinski časopisi *Vedežvega* časa kratke zgodbe za otroke tega tipa. Analogijo, kar zadeva idejno izhodišče in njegovo konkretizacijo v proznih besedilih, se dá potegniti ob glavnini slovenske izvirne prozne produkcije za otroke v drugi polovici 19. stoletja. To dejstvo potrjuje posvetno prozno berivo v oficialnih učbenikih druge polovice 19. stoletja in tudi v neoficialnih učbeniških pripomočkih oz. zunajšolskih publikacijah. Tipična primera slednjih sta npr. Praprotnikov *Darek pridni mladosti*²⁶ v šestdesetih letih in drugi slovenski mladinski časopis *Vrtec* od sedemdesetih let naprej.

²² Glej op. 12.

²³ *Vedež* I, 4. list, str. 25–27.

²⁴ *Vedež* II, 18. list 1. pol., str. 139–140.

²⁵ *Vedež* II, 15. list, str. 114–116.

²⁶ A. Praprotnik: *Darek pridni mladosti*. I–III. – Ljubljana 1861–1864.

Analogijo, kar zadeva idejno izhodišče in njegovo konkretizacijo v moralno- in verskovzgojnih besedilih, izpričuje tudi izvirna (izvirnejša) pesemska produkcija v 19. stoletju: Staničeve *Pesmi deklice, katera je v šolo hodila*²⁷ prek pesmi za otroke v almanahu *Drobtince* in prvem slovenskem mladinskem časopisu *Vedež*,²⁸ nadalje v učbeniških publikacijah, v Slomškovih pesmaricah in od sedemdesetih let naprej v drugem slovenskem mladinskem časopisu *Vrtec*. Schmidova matrica, točneje, Schmidova recepcija nemškega razsvetljskega vzorca moralnovzgojnega besedila – pesemskega in proznega – ostaja, s Schmidovim razsvetljskim sentimentalizmom vred, na Slovenskem konvencija do konca 19. stoletja in še čez.

Tudi igre za otroke, prevedene oz. prirejene po nemških predlogah in izvirne slovenske, ki se začnejo pojavljati od sedemdesetih let 19. stoletja naprej, razodevajo tradicijo Schmidove matrice moralnega zgleda ali svarila, ki ga v igrah uteleša otroški literarni lik.²⁹

Tako smemo ugotoviti, da zaradi specifičnih idejnih izhodišč, ki jih izpričuje glavnina besedne tvornosti za mladino v slovenskem jeziku v 19. stoletju – sprva samo prevodna, od štiridesetih let naprej ob prevodih in priredbah tudi izvirna slovenska – ni mogoče govoriti o **tragičnem**, marveč le o **žalostnem**. Ali z drugimi besedami povedano: pojem »**tragično**« je nekompatibilen z moralnovzgojno in verskovzgojno funkcijo osrednjega literarnega vzorca (pesemskega, proznega, igre) v mladinski književnosti na Slovenskem od prvih pojavov intencionalnih besedil za otroke v slovenskem jeziku v zadnji tretjini 18. stoletja do konca 19. stoletja. Izjema so *Otročje igre v pesencah*, ki jih je leta 1980 v *Vrtcu* objavil F. Levstik. Kot radikalni premik glede na idejna izhodišča in na njihovo realizacijo začenja ta cikel pesmi za otroke novo literarnozgodovinsko oz. tipološko zgodbo.

Summary

TRAGIC AND A MORAL-EDUCATIONAL FUNCTION IN CHILDREN'S LITERARY TEXTS IN THE 19TH CENTURY

The article treats the notion of tragic concerning the central literary pattern in children's literature in Slovenia of the 19th century: poetry, prose or drama with a child as a main character. The authoress proves that tragic is not compatible with the ideal starting-points of the pattern and with the moral-educational and religious function of such texts.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

²⁷ V. Stanič: *Pesem deklice, katera je v šolo hodila*. V: *Pesme za kmete ino mlade ljudi*. V' Gorici 1822, str. 29. Prim. diss. M. Kobe, str. 110–118.

²⁸ Prim. diss. M. Kobe, poglavje *Tradicija razsvetljskih vzorcev literarnih, polliterarnih in stvarnih sestavkov v Vedežu*.

²⁹ Prim. diss. I. Saksida *Umeščenost mladinske dramatike v slovensko književnost*, predvsem poglavje *Zgodovina slovenske mladinske gledališke igre*.

Metka Kordigel
Maribor

RAZVOJ SPOSOBNOSTI ZAZNAVANJA KOMIČNEGA

Teze:

Sposobnost zaznavanja komičnega v literaturi je eden izmed strukturnih elementov recepcijske sposobnosti, zato veljajo zanjo iste zakonitosti, kakršne veljajo za druge strukturne elemente recepcijske sposobnosti:

1. sposobnost zaznavanja komičnega se razvija,
2. sposobnost zaznavanja komičnega poteka skladno z otrokovim osebnostnim razvojem,
3. razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega poteka tako, da prehaja otrok od ene tipične faze razvoja k drugi,
4. zaporedja faz razvoja sposobnosti zaznavanja komičnega ni mogoče spreminjati in posameznih faz ne preskakovati,
5. trajanje posameznih faz je individualno,
6. prehodi med posameznimi fazami so zabrisani, kar pomeni, da v začetku trajanja neke faze še izzvenevajo značilnosti prejšnje faze in tudi, da se proti koncu neke faze razvoja že pojavljajo elementi, značilni za naslednjo fazo.

Izbira termina

Kadar želi sodobna veda o mladem bralcu opisati otrokov bralni razvoj in proučiti katerega izmed segmentov njegove recepcijske sposobnosti pristopa interdisciplinarno, kar pomeni, da opazuje problem tako z zornega kota literarne vede kot tudi z vidika psihologije (in pri tem predvideva in razlaga individualna odstopanja od sheme in dinamike tipičnega razvoja z vidika socioloških ved). Zato se zdi še najbolj smotrno tudi za raziskovanje sposobnosti zaznavanja komičnega v mladinski literaturi ubrati podobno pot.

Toda pri tem naletimo že na prvem koraku na vrsto terminoloških težav. Večina psihološke literature, ki se ukvarja s to problematiko, uporablja besedo humor (McGhee, Goldstein, Keith-Spiegel, Martin, Olson, Thorson...), le redki uporabljajo besedo komično (Kris, Propp), še redkejši pa so tisti, ki uporabljajo obe (tako kot Freud). Iz psihološke literature ni mogoče razbrati, da bi se pomena besed komično in humorno, komika in humor med seboj kakorkoli razlikovala. Velikokrat najdemo v psihološki literaturi tudi izraze *šala* (=tisto, kar sproža tip reakcije, o

kateri govorijo,) *smeh*, kot reakcija na neke vrste sprožilca (šalo, komiko, humor) in *smisel za humor*, kot bolj ali manj razvita nagnjenost k določenemu reagiranju na neke (komične, humorne, smešne) impulze.

V literarni vedi množica izrazov, povezanih s smehom in nasmehom, sicer ni nič manjša, a je zato preglednejša in (za razliko od psihologije) pomensko precizno definirana. — Zagotovo v različnih časih in v različnih literarnih teorijah različno — a ker to ni predmet naše razprave, naj zadostuje red, ki ga je na tem področju mogoče najti v leksikonu *Literatura* Cankarjeve založbe.

Humor je tam definiran kot »prvotno razpoloženje človekovega duha,... nato oznaka za *poseben način doživljanja*, razmerje do sveta, distanciran, dobrohoten, umirjen in moder pogled na nezadostnost življenja, kar nam *pomaga, da jasno vidimo njegova protislovja*, se dvignemo nadnje, zato se h(umor) loči od satire ironije, komičnega; po vzvišenosti soroden tragičnosti...« (*Literatura*: 89)

Tragičnost je v leksikonu *Literatura* definirana kot »... *izkušnja neresljivih protislovij, kot izvir tragičnega trpljenja*« (*Literatura*: 245)

Tako humor kot tragičnost sta torej načina *doživljanja protislovij, ki jih zaznamo v življenju*, pri čemer se človek v prvem primeru *odziva distancirano, dobrohotno*, in v drugem primeru s *tragičnim trpljenjem*.

V nasprotju s humorjem in tragičnim **komično** ni le človekov subjektivni način odzivanja, ampak je objektivno dano, je »to, kar vzbuja smeh.« (*Literatura*: 113)

V nadaljevanju lahko beremo, da je »**k(omično)** (oziroma veselje nad k(omičnim)) doživljalo zelo različne razlage...

Jean Paul ga je razumel kot nazorno dojetje neumnosti. Kant je videl razlog za smeh v nenavadni sprostitvi napetega pričakovanja.... Bergsonu je vzrok smeha to, da živa stvar odreveni v mehanizem. (*Literatura*: 113)

Na koncu geselski članek komično še povzema: »Večina teorij se sklada v tem, da je osnova za k(omično) v zaznavi ali predstavi kontrasta (npr. med videzom in resnico).« (*Literatura*: 113)

Komično je potemtakem vse, kar človek zazna, dojame kot tako, je tisto, kar zbuja smeh (ali katero od manj intenzivnih reakcij istega tipa) tako v realnem življenju kot ob recepciji umetnosti — likovne (npr. karikature) ali literarne.

Če bi se sedaj vprašali, kako dosega avtor, da bi recipient zaznal, dojel omenjeni *kontrast, protislovje*, kako torej ustvari komično, bi nam isti leksikon odgovoril, da je mogoče v ta namen uporabiti naslednje štiri načine:

— **Satiro** (= »posmehljiva... grenka kritika posameznih oseb, človeških lastnosti, političnih razmer in pojavov. Izhodišče je idealna predstava, ob kateri se konkretni pojavi izkažejo za moralno nezadostne« (*Literatura*: 216)).

— **Ironijo** (— pri kateri gre za »skriven posmeh, smešenje pod videzom resnobe. Bistvo i(ronije) je v tem, da se govori drugo, kot se misli« (*Literatura*: 96))

— **Grotesko** (— pri kateri gre za tip komičnega, ki kaže »realnost s pomočjo nenavadnih, popačenih likov, ta popačenost je posledica pretiranosti posameznih potez pojava... V moderni literaturi (je) čedalje pomembnejša kot izraz za doživetje nesmiselne, absurdne, demonične realnosti.« (*Literatura*: 81–82))

— **Črni humor** (= »oznaka za posebno vrsto humorja, ki učinkuje grozljivo, morbidno, cinično« (*Literatura*: 42))

Prav slednji termin kaže na to, da raba terminov humor in komično tudi v literarni teoriji ni čisto zakoreninjena in meja med njima ne čisto jasna, saj bi se moral črni humor imenovati pravzaprav črna komika — in tudi če bi *Leksikon*

zagovarjal stališče, da gre za privzet termin, ki ga v slovenščini ne kaže spreminjati, ker bi se v tem primeru izgubila asociativna zveza z angleškim in npr. nemškim terminom, vendarle ne moremo spregledati dejstva, da označuje črni humor kot »posebno vrsto humorja, ki...« in ne kot posebno vrsto komike.

A ne glede na rahlo poroznost terminov humor in komika se zdita definiciji humorja in komičnega dovolj natančni in za naš namen opazovanja otroške recepcije komičnega v mladinski literaturi nadvse primerni, zato se bomo odločili, psihologom in psihološki literaturi navkljub, »humor sensibility« imenovati *spodobnost zaznavanja komičnega*.

Kaj lahko razvoju sposobnosti zaznavanja komičnega izvemo iz literature?

Razmišljanje o komičnem (in seveda tragičnem) bi se moralo začeti pri Aristotelu. Vendar o razvoju sposobnosti zaznavanja komičnega ne najdemo pri njem ničesar, saj se literarna veda tedaj za otroke pač ni zanimala.

Otrok in komično v času romantike

Resni odrasli so opazili otroke šele v 18. stoletju in tako lahko beremo pri Schillerju, kako »čisto navadne otroške izjave.....sprožajo smeh (odraslih) – zaradi njihovega kontrasta z običaji.« In nekoliko kasneje še: »Toda v srcu si je treba vendarle priznati, da ima otrok prav. (Schiller 1895: 324)

Schiller je opazil, kako otrok, ne da bi hotel, govori reči, ki se nam odraslim zdijo smešne, kako pri tem nekako intuitivno sluti, kaj je bistvo komičnega, in nevede zmeraj izraža globoko resnico.

Otrok govori v svoji naivnosti smešne reči, ki pa se zdijo smešne le odraslim. To pa pomeni, da je ostajalo vprašanje, kaj se zdi komično otrokom tudi izven horizonta Schillerjeve pozornosti.

Schopenhauer, ki je videl bistvo recepcije komičnega v procesu zaznavanja neskladja med pojavom in recipientovimi stališči v zvezi s pojavom, pa je že razmišljal o razliki med otroškim smehom in smehom odraslih, saj je ugotavljal, da se »otroci in surovi ljudje (orig: rohe Menschen) smejejo ob najmanjšem... povodu, če se jim (situacija) zdi nenavadna« (Schopenhauer 1949: 107)

Psihoanalitične teorije zaznavanja komičnega

Nekaj pozornosti je vprašanju, kaj se zdi smešno otrokom, posvetila psihoanalitična struja, katere osnovo predstavlja teorija Sigmunda Freuda.

Freud je sicer menil, da otrokom manjka kakršenkoli občutek za komično (Freud 1958: 182), da se otrok osebi, ki je padla, smeje zaradi občutka superiornosti ali celo iz škodoželjnosti, odrasel pa naj bi se smejal taki nerodnosti le, če jo vidi kot posledico otroške nerodnosti..

Šele kasneje, v poskusu psihogeneze šale, so se Freudu pokazale nekatere bistvene kategorije: ohranil je sicer tezo, da otrokov smeh ne temelji na razumevanju komičnega, toda istočasno je opredelil dve genetični predstopnji:

– Prva izmed njiju naj bi obsegala obdobje pred puberteto in v tem času naj bi se prijetni občutek ob smešnem omejeval na prepoznavanje igrivega eksperimentiranja z jezikom,

– druga pa naj bi se od prve razlikovala predvsem po sposobnosti kritičnega razsojanja – kar pomeni, da naj bi bil pubertetnik že zmožen v smešnem nesmislu poiskati tisto točko, kjer gre za odsotnost smisla (smešno poanto, torej).

– Pri odraslem človeku naj bi izviral užitek ob srečanju s komičnim (humorjem, kot ga imenuje Freud) iz prihranka energije, ko naj bi človek na socialno sprejemljiv način z jezikovnimi sredstvi dosegel odreagirane iz zavesti izrinjene agresivne ali seksualne napetosti.

Z današnjega zornega kota se zdi tako razmišljanje seveda veliko preozko, a kljub temu ni mogoče mimo dejstva, da je bil prav Sigmund Freud prvi, ki je opazil, da se sposobnost zaznavanja komičnega razvija in ki je stopnje razvoja pri zaznavanju smešnega skušal tudi opisati.

Po Freudu so razmišljali o komičnem v zvezi z otroki še nekateri predstavniki psihoanalitične šole:

Levine je ugotavljal, da je ključnega pomena pri humorju otrok zmagoslavje nad okoljem. Agresivnost v humorju mlajših otrok naj bi bila direktna in odkrita, medtem ko naj bi kasneje, ko pride do internalizacije socialne kontrole, šale postale bolj neosebne, agresivnost pa bolj indirektna. Smeh in zabava naj bi bila nerazdružljiva z otroško igro. Igra in humor izražata po njegovem mnenju odsotnost skrbi in problemov, ki pripadajo realnosti. (Hederih 1996: 65)

V primerjavi z Levinom poudarja nemški teoretik Hermann Helmers bolj kognitivne elemente pri zaznavanju, produciranju in doživljanju komičnega. Ustvarjanje nesmislov in absurdov v otroškem humorju naj bi imelo namen ojačati njihovo vedenje o organiziranosti in urejenosti sveta. Agresiven humor je smešen, kadar se otrok zaveda, da gre za fantazijsko situacijo, v nasprotnem primeru naj bi bil otrok zmeden, prestrašen. (Hederih 1996: 66)

Do podobnih rešitev je prišla tudi Martha Wolfenstein, ki v svojem delu *Children's Humor* domneva, naj bi se otrok s pomočjo fantazije in smeha reševal iz frustracijske situacije (»a momentary release of frustration«). (Wolfenstein 1954: 182). Ko se otrok enkrat zaveda seksualnih in agresivnih impulzov, naj bi bile prav šale tiste, ki mu služijo za izražanje teh impulzov. Dvoumnost med spodobnim in nespodobnim aspektom šale naj bi omogočala prehod mimo notranjega in zunanjega cenzorja in zagotovila uživanje. Tudi Wolfensteinova ugotavlja vlogo nadmoči v otroškem humorju. (Hederih 1996: 66)

Tudi E. Kris (1970) je velik del svoje pozornosti v okviru svojega psihoanalitičnega pristopa k umetniški stvaritvi namenil prav proučevanju regresivnega značaja doživljanja komike oziroma njene povezanosti z otroštvom. Komično po njegovem mnenju odraslim omogoča, da odvržejo »okove logične misli« in uživajo v že davno pozabljeni svobodi. Najboljši primer za to naj bi bilo uživanje v besednih nesmiselnih skovankah. To naj bi odraslim omogočal »ego«, ki naj bi se za trenutek odrekel delu svojih funkcij. Med tem ko naj bi pri otroku igranje z nesmiselnimi besedami ne predstavljalo regresije na razvojno nižji nivo, saj naj bi bil to zanje realen način obvladovanja besed, za odraslega to naj ne bi veljalo. Odrasli bi naj čutili potrebo, da tako vedenje na nek način opravičijo pred »superegom«. (Hederih 1996: 79)

Na tem mestu se kažejo razpoke v razmišljanjih samih predstavnikov psihoanalitične šole, saj je Helmersovo mnenje s tem v zvezi prav nasprotno: Helmers namreč tudi pri otroku opaza podoben mehanizem zaznavanja in tvorjenja komičnega, saj opozarja, da se otroci zavestno igrajo z mejo jezikovnih pravil. Že v relativno zgodnjem otroštvu naj bi tudi zanje predstavljalo zavestno kršenje jezikovne norme in zaznavanje, kako normo kršijo drugi, vir zadovoljstva in reakcije, kakršne sproža pri odraslih komično, a, kot opozarja Helmers, le v primeru, ko se je mogoče jasno distancirati od takšnega početja in ga nedvoumno prepoznati kot izraz razvojne stopnje, ki jo imajo nedvoumno že za seboj. (Helmers 1965: 30–40)

Na slednje je v svojem razmišljanju opozarjal tudi Kris – a le pri odraslih. Posebej je namreč izpostavil dejstvo, da posameznik komično neha zaznavati kot tako v trenutku, ko se ni sposoben distancirati od pojava ali predmeta komike, ker se identificira z osebo, ki je predmet komičnega. (Hederih 1966)

V zvezi z recepcijo literature bi to pomenilo, da človek komičnega ne zaznava kot komično, kadar je predmet komike identifikacijska figura – ali natančneje: kadar se komično v mladinski literaturi dogaja osebi, s katero se otrok identificira, otrok tega ne bi zaznaval kot komično, ampak kot ogrožujoče, strah, nekaj, kar vzbuja nelagodje. Smejati bi se bilo mogoče le tistim komičnim elementom, ki se dogajajo drugim, npr. učiteljici v šoli (ki jo Pika Nogavička pošlje v kot, naj tam sama računa, če jo to že tako veseli, cirkuškemu direktorju, ki ga Pika s svojim vmešavanjem v njegovo predstavo spravi na rob potrpežljivosti ali že kar malo čezenj, policajema, ki ju pogumno zagradi čez pas in ju odnese do vrtna ograje). In če bi Krisova teorija trdno držala, se ne bi bilo mogoče muzati, ko se Pika na obisku pri Tomažu in Anici v veliko grozo navzočih dam skloni nad torto in ugrizne v veliki rdeči bonbon na njeni sredi in ne njenemu nerodnemu čudenju, ko ugotovi, da bo morala v cirkusu plačati zato, da bo gledala (saj koliko denarja je že morala zapraviti, ko tako zija in zija leta in leta, dneve in dneve...)

S tega vidika se zdi, da je treba Krisovo tezo, češ da uživanje v komičnem zahteva, naj se distanciramo od pojava, sprejeti s potrebno rezervo in predvidevati, da velja le v primeru, ko je uživanje v komičnem povezano z doživljanjem nevarnosti. V tem primeru namreč zaznavamo situacijo kot komično le, kadar se sami ne počutimo (več?) ogroženi.

S tem v zvezi govori Kris o vlogi komike pri obvladovanju emocij in ugotavlja, da komično samo po sebi ne more prebroditi čustev, ker predpostavlja določeno kontrolo nad strahom, preden lahko postane učinkovito. Le kar je še včeraj vlivalo strah, je lahko danes komično (seveda, če smo se včeraj uspešno spopadli s tem strahom). (Hederih 1996: 80)

Tudi Kris je, podobno kot Freud, opazal, da se sposobnost opažanja komičnega pri otrocih razvija. Opis posameznih faz razvoja sovpada pri njem prav s fazami, ki jih prehodi otrok v zvezi z doživljanjem strahu, obvladovanja strahu in občutki zadovoljstva ob tem, da je strah premagan:

»Otrok se uči ocenjevati komično in pri tem prehaja skozi tri faze:

- a) strah pred neznanim (odsotnost občutka varnosti)*
- b) zanimanje za neznano (z igro prežene strah),*
- c) zadovoljstvo, ki izhaja iz prihranka energije«* (Kris 1970, cit. po Hederih 1996)

Kognitivna teorija zaznavanja komičnega

Bistvo kognitivnih teorij je v dveh točkah strnil trenutno najvidnejši teoretik proučevanja komičnega (humorja) McGhee (1972, 1979), ki je tudi sam zagovornik kognitivnih teorij, čeprav bi lahko njegovo delo uvrstili tudi med razvojne teorije zaznavanja komičnega.

Osrednji značilnosti kognitivnih teorij sta po njegovem mnenju percepcija inkongruentnosti, dvoumnosti, kompleksnosti humornega stimulusa in rešitev, torej razumevanje in kognitivna integracija, (kar kaže na podobnost razumevanja humorja s procesom reševanja problemov.) (Hederih 1996:100) Komično zahteva nenehno primerjavo pričakovanega in tistega, kar se namesto pričakovanega dejansko pojavi.

Komično, katerega osnova je inkongruentnost (neskladnost), lahko tako definiramo kot obliko intelektualne igre. Sprejemanje komičnega vsebuje namreč dve različni mentalni operaciji:

- odkriti naravo inkongruentnega (neskladnega) dogodka in
- rešiti inkongruentnost, prestrukturirati material, poiskati smisel.

Vendar pa vsaka inkongruentnost še ne deluje komično. Pravzaprav bi lahko rekli, da povzroča večina inkongruentnih dražljajev, s katerimi se srečamo v življenju, resne miselne procese. S tem v zvezi govori McGhee o t. i.:

- realistični asimilaciji (inkongruentnega podatka) in o t. i.
- fantazijski asimilaciji. (McGhee 1972: 64–65)

Ker je razlikovanje med procesoma ključno za razumevanje komičnega in ker je komično nedvoumno povezano le s fantazijsko asimilacijo, ju kaže podrobneje opredeliti.

1. Realistična asimilacija

Otrokove reakcije v pogojih realistične asimilacije je opisal že Jean Piaget (1952). Človek (in otrok) naj bi po njegovih ugotovitvah vtise iz okolja in svoja spoznanja o svetu v mislih urejal v nekakšne sheme. Zaznavanje okolja in reagiranje nanj po Piagetu v bistvu pomeni, da človek **novο nenehno primerja z relevantno obstoječo miselno shemo** (miselnimi shemami). Pri tem lahko pride do t. i. *asimilacije podatka* v obstoječo miselno shemo, kadar je *novο* mogoče miselni shemi le dodati. Kadar pa je podatek z relevantno miselno shemo nezdružljiv, človek shemo popravi. V tem primeru govorimo o miselnem procesu *akomodacije* ali preprosto: na ta način se človek uči.

2. Fantazijska asimilacija

Vendar pa človek miselne sheme ne popravlja zmeraj, kadar se ta v primerjavi z zaznavo izkaže kot nezadostna ali napačna. McGhee (McGhee 1972: 64) s tem v zvezi navaja primer šale o slonu, ki leze na drevo, da bi sedel na ptičja jajca in jih tako pomagal izvaliti. To je seveda v popolnem neskladju s katerokoli izmed naših shem: s tisto, kjer imamo podatke o slonih (ki ne lezejo na drevo) in pticah (ki imajo jajca s krhkimi lupinami) in tisto, v kateri so shranjeni podatki o medsebojnih razmerjih teže in velikosti. In vendar niti majhen otrok na tem mestu ne bo spreminjal nobene izmed obstoječih shem. Namesto tega bo sprožil miselni postopek t.

I. fantazijske asimilacije: Neskladni podatek bo sicer uvrstil (asimiliraj) v relevantno miselno shemo, a je zato, da v njej ne bi bilo nelogičnosti, ne bo spreminjal. Kar drugače rečeno pomeni: zapomnil si bo, da je nekoč že videl slona, ki je lezel na drevo, da bi ptici pomagal valiti njena jajca, a zato ne bo popravljal sheme, v kateri so shranjeni podatki o slonovi (ne)sposobnosti za plezanje na drevo in predvsem, ker je (logično) zabeleženo razmerje med slonovo težo in krhkostjo ptičjih jajc.

Toda, podarja McGhee (McGhee 1972: 65), če bi otrok isto situacijo videl na fotografiji, oziroma če bi šlo za film, (in ne za narisano šalo), bi proces fantazijske asimilacije zamenjal s procesom realistične asimilacije. In zato se zdi na tem mestu relevantno vprašanje, **kako otrok ve**, katero situacijo naj vrednoti kot fantazijsko in katero kot realistično.

Enoznačnega odgovora na to vprašanje ni mogoče najti, saj ima (v novejšem času vedno bolj) tudi odrasel bralec težave z razlikovanjem resničnosti od fikcije – večino informacij dobiva iz druge, tretje roke – in tako lahko komaj kdaj preveri, ali je to, kar vidi (npr. na televiziji) res, ali gre za kolaž drobnih resnic, zloženih v nov vzorec, ki pa ni več resničnost, ampak le fikcija.

V zvezi z zaznavanjem komičnega pa je treba poudariti še tretjo komponento: komično je namreč mogoče zaznati kot komično le takrat, kadar fantazijsko situacijo spremlja **komični okvir mišljenja**, tako imenovani *set*. Šele v ustreznem setu zazna človek komično kot komično. Zaznavanje seta, komičnega mišljenjskega okvira ni samo po sebi umevno. Proučevanje zaznavanja komičnega kaže, da imajo majhni otroci s tem nedvoumne težave in da tudi starejši, včasih tudi odrasli, ne vedo, kako naj reagirajo na inkongruentno situacijo / inkongruentno vedenje in kako naj ju vrednotijo.

Če torej kognitivno teorijo zaznavanja komičnega povzamemo, se izoblikujejo tri sposobnosti, ki morajo biti razvite za zaznavanje komičnega:

- sposobnost razlikovanja realnega in fantastičnega in s tem sposobnost odločanja med fantazijsko asimilacijo in realistično akomodacijo
- oblikovanost relevantne miselne sheme
- prepoznavanje komičnega mišljenjskega okvira / seta.

Sposobnost razlikovanja realnega in fantastičnega

Klasična veda o bralcu in njegovem bralnem razvoju navaja kot enega svojih aksiomov prav dejstvo, da otrok v predoperativnem obdobju svojega osebostnega razvoja ne pozna meje med realnim in fantastičnim, da tvorita resničnost in domišljija zanj neločljivo celoto. Meje med obema svetovoma naj bi se otrok začel zavedati šele po prehodu v obdobje konkretnih, logičnih intelektualnih operacij.

Če bi to držalo, potem bi na podlagi treh kriterijev, ki jih mora recipient izpolnjevati zato, da bi mogel zaznati komično v literaturi, morali postaviti tezo, **da zaznavanje komičnega pred sedmim ali osmim letom otrokove starosti ni mogoče**. Toda izkušnja in opazovanje otrok v stiku z literaturo kažeta drugače, zatoorej se zdi verjetno, da stara paradigma o tem, da otrok »spregleda«, »uvidi« mejo med realnim in fantastičnim verjetno ne drži – veliko verjetneje se zdi, da se sposobnost razlikovanja domišljijanskega in realnega razvija počasi in postopoma.

Tudi McGhee meni (McGhee 1972: 65–66), da je treba preseči stereotip o tem, da otrok v predoperativnem obdobju absolutno ne loči med realnim in irealnim

svetom – in s tem v zvezi opozarja na pomemben delež fantazije v otroški igri. Poudarja tudi, da gre pri sposobnosti fantazijske asimilacije za podoben psihološki mehanizem kot pri otroški igri in meni, da se tako, kot se postopoma razvija otrokova sposobnost ločevanja sveta igre in »pravega sveta«, razvija tudi sposobnost pravilnega odločanja o tem, kdaj je treba miselno shemo spreminjati in kdaj ne.

Razvoj sposobnosti fantazijske asimilacije

Otrok začne asimilirati resničnost (=svoje realno okolje) zelo kmalu po rojstvu. Če gre verjeti Piagetu (1952) že konec prvega meseca. Seveda poteka ta asimilacija realnosti v prvem in drugem letu izključno na senzorno-motorični osnovi (zato se to obdobje otrokovega osebnostnega razvoja imenuje senzornomotorična faza)). Po prehodu v t. i. fazo intuitivne inteligence začne otrok oblikovati simbolične miselne sheme – istočasno pa kaže prve znake fantazijske asimilacije. Proces je mogoče primerjati s procesom poljubnih (po otrokovem mnenju primernih) predmetov v različne sheme: npr. potiskati kocko in biti prepričan, da imaš avto, ali v roke stisniti palico in biti v trenutku prepričan, da si vitez z mečem ali šerif s pištolo. V tem primeru namreč ne prihaja do akomodacije (torej spremembe) obstoječe miselne sheme, saj otrok v trenutku, ko je igra končana, ve, da se v kocki ni mogoče peljati v vrtec, in tudi to, da se s palico ne da nikogar zares zabosti in ne ustreliti. Izbrani predmeti privzemajo nove funkcije le v svetu in času simbolične igre in se kot taki asimilirajo v realno shemo kot fantazijska substitucija za realne predmete, ne povzročajo pa akomodacije realne sheme: ko je treba zares k babici, otrok ne omenja možnosti, da bi se peljali s kocko.

Podobno kažejo na postopno razvijanje razlikovanja domišljjskega in realnega Applebeejeve raziskave o tem, kdaj otroci vedo, da je treba pravljico uvrstiti v domišljjski pomnilnik (Applebee 1978). Ko so otroke vpraševali, ali bi bilo mogoče Pepelko obiskati, so nekateri otroci že v petem letu starosti kazali očitne dvome, da bi bilo to zares in brez nadaljnega mogoče. Pri tem se je izkristaliziralo nekaj stopenj:

- Najprej so otroci menili, da bi bilo to povsem mogoče.
- Kasneje so menili, da to sicer ne bi bilo mogoče, a so ovire iskali znotraj pravljičnega sveta. Menili so npr., da hudobni sestra in mačeha tega ne bi dovolili, saj mora Pepelka pospravljati in čistiti.
- Nekoliko kasneje so iskali ovire na lokalni ravni. Rekli so, da je to daleč, ali da je to na drugi strani reke (in bili pripravljeni v primeru, če jim bo izpraševalec priskrbel čoln, oditi s njim na obisk).
- Na naslednji stopnji so pravljico odmaknili od realnosti po časovni osi in rekli, da je bilo to v starih časih (»ko sem bil jaz star eno leto«, je pripomnil eden izmed njih) čisto mogoče.
- Na zadnji stopnji so uvrstili pravljico v paralelni fantazijski svet. Pepelke naj ne bi bilo mogoče obiskati, ker je »samo punčka« – igrarica torej. Pravljični svet so tako izenačili z domišljjskim svetom, kakršen je svet njihove igre.
- Šele v sedmem letu starosti so otroci menili, da Pepelke ni mogoče obiskati, ker je to »samo pravljica«, in s tem dosegli stopnjo, ki ji v klasični vedi o mlademu bralcu rečemo »poznavanje meje med realnostjo in domišljijo«.

S tem se aksiom klasične vede o mladem bralcu o tem, da otroci v predoperativnem obdobju svojega osebnostnega razvoja ne ločujejo med domišljijo in resničnostjo sicer utrjuje, poruši pa se teza o tem, da se to zgodi nenadoma kot nekakšno spoznanje, saj McGheejeve primerjave fantazijske asimilacije in simbolične igre in Applebeejeve študije dokazujejo, da otroci to mejo zaznavajo in po svoje interpretirajo že veliko prej. To pa pomeni, da je že veliko pred obdobjem logične inteligence možno tudi zaznavanje komičnega.

Zaznavanje inkongruentnosti in miselne sheme

A Obdobje intuitivne inteligence

Sposobnost zaznavanja inkongruentnosti je vezana na obstoj relevantne miselne sheme. McGhee (1972) predvideva, da je predpogoj za zaznavanje komičnega sposobnost konceptualnega mišljenja, saj je le na ta način mogoče zaznati inkongruentnost. Po njegovem se zdi obstoj miselne sheme bistven za razvoj otrokovega občutka zaupanja in varnosti, saj bi sicer postalo število informacij in spoznanj o svetu nepregledno, kaotično in s tem ogrožujoče.

Da bi otrok fragmente okolja, ki jih zaznava, uredil (začel urejati) v miselne sheme, je potrebna kar velika mera kognitivne spretnosti, zato otrok v začetku odkriva le tisto komično, v katerem se reprezentira okolje na način, ki ni v skladu z njegovo prejšnjo izkušnjo.

Na kratko: da bi otrok zaznaval inkongruentnost s preteklo izkušnjo in z obstoječo miselno shemo kot komično, mora biti **trdno** prepričan, kako se komično obnaša / pojavlja v nekomični situaciji. Samo na ta način lahko ob srečanju s komičnim presodi, da gre za odstopanje od navadnega, nekomičnega, realnega vzorca. V nasprotnem primeru, kadar ni povsem **trdno** prepričan, kako je s tem, se lahko namreč odloči, da bo z novim modelom vedenja obstoječo shemo dopolnil (= t. j. izvedel po postopek realistične asimilacije ali akomodacije).

Če bi vse to prevedeli v Piagetovo terminologijo, bi lahko govorili o treh kriterijih, ki morajo biti izpolnjeni, da bi lahko otrok diskrepantno ocenil kot komično:

1. zavedanje, katero shemo krši komični dražljaj,
2. razumevanje, na kakšen način jo krši,
3. zaupanje v sodbo, ali je treba na (komični) dražljaj reagirati po principu realistične asimilacije ali po principu fantazijske asimilacije.

Na tej točki se kognitivistična teorija zaznavanja komičnega močno približa razmišljanju Hermanna Heltersa. Kljub temu, da smo ga omenjali med avtorji, ki pristopajo k razlagi otroškega smeha s psihoanalitičnega zornega kota, ne moremo mimo dejstva, da je (že desetletje pred McGheejem) dokazoval, kako se zdi otrokom komično predvsem odstopanje od utrjenega reda stvari in pojavov. Težišče Heltersovega opazovanja komičnega predstavlja otrokovo usvajanje jezikovne norme in užitek ob tem, ko opazuje / preizkuša, kako se ta norma krši. V svoji študiji *Sprache und Humor des Kindes* (1965) poroča, da se otroci s smehom odzivajo na nize glasov, ki se zdijo v nasprotju s siceršnjo zvočno podobo govora oseb, s katerimi se srečujejo v vsakdanji izkušnji. V tem kontekstu navaja primer sedem-mesečnega otroka, ki se smeje, kadar mu odrasli počasi recitirajo abecedo (Scupin,

cit. po Helmers 1965: 103), in zdi se, da spadata v ta kontekst tudi ugodje in smeh ob zvočno gibalni poeziji tipa *Biba leze, biba gre* ali *Križ-kraž, kralj Matjaž*.

Skratka, po Helmersu se že majhen otrok (v senzomotorični fazi svojega razvoja) smeje zato, ker nekaj ni tako, kot je navajen – kar ni nič drugega, kot nekakšna predstopnja kognitivističnega načela, da se zdi otroku komična inkongruentnost s shemo, nastalo v prejšnji izkušnji.

V tem kontekstu navaja Helmers štiri pogoje, ki naj bi bili izpolnjeni, da bi lahko otrok zaznaval komično na jezikovni ravni:

- otrok mora poznati toliko jezikovnih sredstev, da se ta začnejo urejati v neke vrste strukturo,
- jezikovni material mora občutiti kot nekaj prožnega, kot nekaj, s čimer je mogoče eksperimentirati, se igrati,
- otrok mora (s)poznati smeh kot eno izmed možnosti komunikacije v socialni interakciji,
- otrokova izkušnja mora vsebovati smeh kot način reakcije na soočenje s komičnim.

V svojem tretjem letu naj bi otrok že preizkušal trdnost in prožnost jezikovne norme, pri čemer gredo prvi eksperimenti v smeri substitucije konzonantov. To usposablja otroka, da v slovenski ljudski poeziji za otroke zaznava kot komično jezikovno igro tipa:

Janez, banez,

Bobkov sin....

(Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Slovenske ljudske pesmice za otroke. Ljubljana 1984. Str. 54)

ali

France – Tance iz Ribnice,

prodaja lonce, piskrce.

(Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Str. 58)

ali

Tinčica – Minčica

ima šolne iz papirja,

vsak kdor jo vidi,

vsak za njo dirja.

(Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Str. 57)

ali

Anzej, panzej

peč podrl,

noter skočil,

jo podprl...

(Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Str. 86)

Komična se zdi v tem obdobju otrokovega bralnega razvoja torej igra med jezikovnino normo in anti-normo, pri čemer nastaja slednja po principu trdnih pravil, ki veljajo za normo. Zdi se, da ima demontaža norme v tem kontekstu funkcijo preizkušanja trdnosti okvirja, pri čemer izhaja po Helmersu zadovoljstvo prav iz spoznanja globokega občutka urejenosti in varnosti sveta (Helmerts 1965: 106).

Zelo zgodaj v obdobju intuitivne inteligence odkrije otrok centrifugalne jezikovne sile. Čim bolje spoznava specifično (glasoslovno, besedotvorno) jezikovno strukturo, tem bolj narašča njegova zmožnost diagnosticiranja inkongruentnosti z njo. Zdaj zanj ni več komično samo kršenje norme. Otroku se zdijo smešne tudi take besede, ki so sicer korektne, a glede na glasovni sestav (glede na razmerje med konzonanti in vokali in glede na frekvenco, s katero se posamezni glasovi pojavljajo v besedišču) nenavadne.

Kot v Minattijevem prevodu Radovičeve pesmi *Malim so všeč*:

»Malim so smešne besede všeč,
kot na primer rizi-bizi,
kot na primer macafizlji,
kot na primer
kot na primer...«
ali
...kot na primer šilček – filček,
kot na primer cucek,
kot na primer mlakodol,
kot na primer hrošček,
kot na primer fakini,
kot na primer joške – kokoške,
kot na primer špeckahla,
kot na primer hlaček – popaček,

kot so zapisali po vzoru D. Radoviča otroci drugega razreda ene izmed mariborskih osnovnih šol.

Odraslim se take besede ne zdijo nič posebnega, saj dojemajo jezik popolnoma funkcionalistično – uporabljajo ga, ne da bi mu posvečali kakršnokoli pozornost – pač vse dotlej, dokler »deluje« – in se ga zavedajo šele takrat, ko se jim zazdi, da jim kakšnih besed zmanjka (da bi na primer poimenovali kakšno imenitno novo reč, ki so jo srečali na tujem). Toda otroci doživljajo jezik intenzivno in so mu neskončno blizu. Otroci poznajo in čutijo jezik na način, ki je dostopen odraslim šele po globoki refleksiji. Za otroke jezik ni brezoblično orodje. Za otroke je jezik svet.

Seveda pa nenavadna »instrumentalna zgradba« besede ni edini izvir komičnega v obdobju intuitivne inteligence. Otrokom se zdi nadvse zabavno, kadar ugotovijo, da kdo uporablja jezik narobe, in še posebej smešno se jim zdi, če napravi napako, ki jih spominja na katero izmed nerodnosti, kakršne so se jim dogajale na prejšnji stopnji njihovega razvoja (npr. v »starih časih«, ko so bili še majhni).

Zato je komično, ko zakliče Pika Nogavička (ki ne hodi v šolo in ki je torej tozadevno neuka in neogljen, kot so bili neuki in neogljeni nekoč bralci sami) potem ko butne skozi vrata v razred, da so Tomaž in Anica in njuni marljivi sošolci kar poskočili v klopek:

»...Ali sem prišla prav k PUŠTIVANKI¹?«

(Lindgren 1985: 33)

¹ Orig. PLUTIMIKACIJA nam. MULTIPLIKACIJA.

in enako smešno je, ko ne ve, da se instituciji, v kateri pod velikim šotorom nastopajo konji in klovni... reče cirkus, in namesto tega vztrajno ponavlja:

»Jaz grem lahko z vama povsod, če pa pojdem z vama v SIRKEC, ne vem, ker ne vem, kaj je SIRKEC. Ali kaj boli?!

(Lindgren 1985: 57)

Pika je vse življenje živela z očetom in njegovimi mornarji na ladji, kjer reči v zvezi z lepim vedenjem niso jemali preveč natančno, zato se ne spozna na življenje v našem okolju in na pravila, ki tu veljajo, zato ima v teh situacijah funkcijo otroka, na bralčevi pretekli, že preseženi stopnji njegovega jezikovnega in socialnega razvoja.

In prav nerodnosti v zvezi s kršenjem pravil, ki jih morajo upoštevati otroci v svetu odraslih, predstavljajo veliko večino komičnih situacij, v katere se Pika vedno znova zapleta. Spomnimo se samo njenega popolnoma nemogočega vedenja pri pouku matematike:

»....Morda bi pričeli z računanjem. No, povej, ali mi lahko poveš, koliko je 7 in 5?«

Začudeno in jezno je gledala Pika učiteljico. Potlej reče:

»Če tega sama ne veš, nikar ne misli, da ti bom jaz povedala.«

Vsi otroci osuplo gledajo Piko. Učiteljica ji razloži, da se v šolo ne sme tako odgovarjati. Učiteljica mora reči gospodična učiteljica in je ne sme ogovarjati s »ti«.

(Lindgren 1985: 33–34)

Toda zdi se, da Pika kompliciranih pravil šolskega vedenja ne more kar tako zlahka dojeti:

»No, Pika, koliko pa misliš, da je 8 in 4?«

»Takole približno 66«, ji odgovori Pika.

»Ne, ne!« pravi učiteljica. »8 in 4 je 12.«

»Nee, mala moja stara, tole je pa že preneumno!« reče Pika. »Pravkar si rekla, 7 in 5 je 12. Red vlada tudi v šoli. Sicer pa, če imaš tako otročje veselje nad takimi neumnostmi, zakaj se sama ne usedeš v kakšen kot in ne računaš, nas pa pusti pri miru, da se bomo lahko šlo mance – toda ne, že spet ti pravim »ti«...«

(Lindgren 1985:34)

Skratka, potem ko otrok v obdobju intuitivne inteligence razvije sposobnost konceptualnega mišljenja, lahko ocenjuje kot komične tiste dražljaje, ki so inkongruentni z njegovo (prejšnjo) izkušnjo. V tem obdobju je otrok naravnano močno perceptualno, kar pomeni, da se mu bodo zdele komične situacije in zvoki, ki niso v skladu s konceptualnimi pričakovanji, kakršna so se oblikovala v fizično reprezentirani konkretni pretekli izkušnji.

To pa z drugimi besedami pomeni, da v tem obdobju otrok še ni sposoben zaznavanja in razumevanja komičnega na ravni inkongruentnosti s pričakovanji in shemami na logični ravni.

Obdobje logičnih intelektualnih operacij

Ko se pri otroku sposobnost konkretnega, operativnega mišljenja, približno okrog sedmega leta, postane otrokom dostopna nova vrsta komičnega.

Sposobnost logičnega mišljenja v konkretnih situacijah daje otroku možnost zaznavanja večjega števila situacij, v katerih se posamezniki vedejo drugače, kot to

od njih zahtevajo pravila, norme, sheme. Na tej stopnji lahko otrok zaznava komično tudi v takih situacijah, v katerih ni nikakršne fizične diskrepance s prejšnjo izkušnjo.

Vzemimo primer iz Preglovih *Genijev v kratkih hlačah*, ko je razredničarka prvi šolski dan iskala sodelavce šolskega časopisa:

»Pipi, kdo je to Pipi?«

Pipi se je mučniško dvignil.

»Kaj se res ukvarjaš s časopisi?« je vprašala.

»Ja,« je rekel Pipi. »Dvakrat na teden grem k telovadbi in copate vedno zavijem v časopisni papir.«

Ves razred je bruhnil v smeh, razredničarka pa tudi. (Pregl 1983: 15)

Nobena reč v tej šali ni v nasprotju s katerokoli izmed otrokovih obstoječih miselnih shem. Pipi se ni prekršil zoper nobeno izmed šolskih pravil. Ko se mu je zdelo, da je treba sošolcu povedati, da je svinja, je to storil polglasno, trikotnik mu je pod zadnjico nastavil skrivaj in na učiteljičino vprašanje o izkušnjah s časopisi je vljudno povedal, da so ti stiki redni: dogajajo se dvakrat na teden.

In vendar gre za komično situacijo – komično zato, ker je Pipijev odgovor na logični ravni inkongruenten z učiteljičinim vprašanjem. Ali, če bi se izrazili z besediščem kognitivne teorije: gre za intelektualno igro, za primerjavo pričakovanega (ukvarjam se s časopisom: sodeloval sem že pri šolskem glasilu, pišem članke, naredil sem že nekaj intervjujev) in tistega, kar se – alogično – namesto tega pojavi (= dvakrat tedensko v časopis zavijem copate). Da bi lahko bralec zaznal Pipijev odgovor kot komičen, mora opraviti vsaj dve različni mentalni operaciji:

- odkriti naravo inkongruentnega dogodka in
- rešiti inkongruentnost, prestrukturirati material in poiskati smisel.

Za to pa je potrebna razvita sposobnost logičnega mišljenja.

Ob vsem, kar smo povedali, bi se na prvi pogled utegnili zdeti, da je zaznavanje komičnega in reakcije v stiku z njim, povezano izključno s kognitivnimi, miselnimi operacijami. Vendar tudi kognitivisti ugotavljajo, da temu ni tako. Miselni procesi so sicer pogoj za zaznavanje in razumevanje komičnega kot intelektualnega problema, vendar se temu pridružuje še čustvena komponenta. Tudi kognitivisti namreč priznavajo, da ob srečevanju s komičnim vedenjem pomemben del ugodja izvira iz družbeno nesankcioniranega zadovoljevanja (tihih) psiholoških potreb v psihoanalitičnem smislu (McGhee 1972: 68).

Pri tem gre verjetno za dva procesa:

- za proces identifikacije z osebo, ki krši normo (ugrizne v veliki bonbon na vrhu torte kot Pika Nogavička ali glasno in sočno preklinja kot Matis, Ronjin razbojniški oče),
- in / ali za proces distanciranja od kršenja norme v globokem prepričanju, da se sami vendarle ne bi nikdar takole vedli (pri čemer je užitek toliko večji, kolikor večja je verjetnost, da bi se pa morda vendarle želeli, ali celo v tihem spoznanju, da smo se vedli natanko tako – a na neki prejšnji stopnji svojega razvoja – kot razvajeni vrabček v zgodbi Svetlane Makarovič)

Prav ta psihoanalitični aspekt pa nas približuje tretjemu pogoju, ki mora biti izpolnjen, da bi komično zaznali kot komično in da bi nanj reagirali z zadovoljstvom: s smehom, smehljajem ali vsaj s prikritim muzanjem. Gre za t. i. KONTEKST SMEŠNEGA, OKVIR MIŠLJENJA, SET.

Omenili smo že, da vsaka inkongruentnost seveda še ne deluje komično. Pri otrocih je lahko inkongruentnost izvor kar treh vrst reakcij:

- zanimanja ali radovednosti,
- anksioznosti ali strahu in
- zaznavanja komičnega in zadovoljstva.

Vrsta reakcije v dani situaciji pa je razen od narave dražljaja odvisna tudi od okoliščin, t. i. seta ali slovensko: okvira mišljenja.

N. Schaeffer uvaža okvir mišljenja celo v definicijo komičnega, saj je po njegovem mnenju »smeh rezultat inkongruentnosti v smešnem kontekstu« (Schaeffer 1981, cit. po Hederih 1996: 113) Funkcijo komičnega mišljenjskega okvirja (kontekst smešnega) opravlja pogosto namig, da bo stvar zabavna, komična. (Npr. Izjava: »Povedal ti bom šalo.«) Namig na komični mišljenjski okvir namreč usmeri naš miselni proces na široko možnost asociacij. Stvari, ki so nam v »resnem kontekstu« resne, se nam lahko v komičnem kontekstu zdijo zabavne. Ali obratno: kadar naletimo na inkongruentnost brez namiga, smo v dvomih, ali je stvar realna ali komična. Takrat se pogosto ravnamo glede na socialno situacijo; če se smejejo tudi drugi, je naš dvom premagan, naš smeh pa bolj gotov.

Psihologija zaznavanja komičnega poudarja, da je namig na kontekst smešnosti še posebno pomemben pri mlajših otrocih, saj jim omejene kognitivne kapacitete neredko otežujejo presojo, ali gre za komično ali za resno zadevo. Da bi situacijo zaznali kot komično, neredko potrebujejo nedvoumen namig, (kot npr. v že prej omenjeni Radovičevi *Radovedni pesmi*: »Malim so smešne besede vseh, kot na primer rizi-bizi...«) ali socialno okolje, ki utrjuje gotovost, da gre za komični dražljaj (kot na primer smeh v skupini na lutkovni predstavi ali kolektivni smeh v šoli)

Odrasli načelno pri zaznavanju komičnega okvira mišljenja naj ne bi imeli težav. (Ali pa morda vendarle, kako bi si sicer razlagali potrebo, da producenti popoldanskih komičnih soap oper komično dogajanje opremljajo z zvočno kuliso smeha nekega imaginarnega občinstva, katerega vlogo naj bi opravljal pred televizorjem gledalec?!)

Naj na kratko povzamemo: Komično v literaturi ni nekaj objektivnega, otipljivega in dokazljivega, kot so to npr. poglavja, dejanja, onomatopoiije, metafore, ampak se konstituira v stiku literarnega besedila z bralcem v procesu recepcije – ali pa se ne konstituira, če je bralčev horizont pričakovanja takšen, da ponujene priložnosti za smeh ne sprejme. Horizonti pričakovanja so individualni, a kažejo nekatere časovno, socialno in osebnostno pogojene konstante. Pri mladem bralcu lahko v okviru opazovanja otrokovega recepcijskega razvoja predvidimo, kaj občuti otrok te ali one starosti kot komično.

Zaznavanje komičnega je tako pri otroku kot pri odraslem povezano s pojmom inkongruentnosti, kakor imenujemo neskladje s katero izmed miselnih shem, v kakršne naši možgani strukturirajo znanja in spoznanja o svetu in o zakonitostih njegovega delovanja. Seveda vsako odstopanje od pretekle izkušnje in logike stvari še ni komično. Večina inkongruentnih dražljajev, s katerimi se srečamo v življenju, sproža resen proces – učenja. Da bi nenavadno zaznali kot komično, morajo biti izpolnjeni trije pogoji:

- Najprej mora imeti otrok vsaj približno strukturirano predstavo, kako naj bi se tisto, kar zaznamovano kot komično, dogajalo v primeru, če ne bi bilo komično – ali z drugimi besedami: izoblikovano mora imeti relevantno (npr. jezikovno, socialno, logično....) miselno shemo.

- Potem mora imeti otrok vsaj do neke mere razvito sposobnost odločanja o tem, ali naj nenavadno, komično, s katerim se sreča, predeluje s procesom fantazijske asimilacije ali realistične asimilacije / akomodacije, kar z drugimi besedami pomeni, da morajo otroci vedeti ali vsaj slutiti, kje je meja med resničnostjo in domišljijo.
 - In nazadnje mora biti otrok sposoben zaznavati komični mišljenjski okvir, saj je inkongruentnost komična le takrat, kadar jo spremlja t. i. set. Proučevanje zaznavanja komičnega kaže, da imajo otroci v zvezi s tem neredko težave.
- Natančnejše opazovanje razvoja omenjenih komponent, potrebnih za zaznavanje komičnega, je pokazalo, da je sposobnost zaznavanja komičnega, kot drugi segmenti recepcijske sposobnosti, tesno povezana z otrokovim osebnoštnim razvojem. To pa pomeni, da se sposobnost zaznavanja komičnega razvija, da razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega poteka tako, da prehaja otrok od ene tipične faze razvoja k drugi, da zaporedja faz razvoja sposobnosti zaznavanja komičnega ni mogoče spreminjati in posameznih faz ne preskakovati, da je trajanje posameznih faz individualno in da so prehodi med posameznimi fazami zabrisani, kar pomeni, da v začetku trajanja neke faze še izzvenevajo značilnosti prejšnje faze in da se proti koncu neke faze razvoja že pojavljajo elementi, značilni za naslednjo fazo.

Povzetek

Komično v literaturi ni nekaj objektivnega, otipljivega in dokazljivega, kot so npr. poglavja, dejanja, onomatopoije, metafore, ampak se konstituira v stiku literarnega besedila z bralcem v procesu recepcije — ali pa se ne konstituira, če je bralčev horizont pričakovanja takšen, da ponujene priložnosti za smeh ne sprejme. Zato se zdi smotno razmišljati o tem, ali lahko v okviru vede o mladem bralcu (v okviru opazovanja otrokovega recepcijskega razvoja) opazimo tudi spremembe v okviru vprašanja, kaj občuti otrok te ali one starosti kot komično.

Zaznavanje komičnega je tako pri otroku kot pri odraslem povezano s pojmom inkongruentnosti, kakor imenujemo neskladje s katero izmed miselnih shem, v kakršne naši možgani strukturirajo znanja in spoznanja o svetu in o zakonitostih njegovega delovanja. Seveda vsako odstopanje od pretekle izkušnje in logike stvari še ni komično. Večina inkongruentnih dražljajev, s katerimi se srečamo v življenju, sproža resne procese učenja. Da bi nenavadno zaznali kot komično, morajo biti izpolnjeni trije pogoji:

- Najprej mora imeti otrok vsaj približno strukturirano predstavo, kako naj bi se dogajalo v primeru, če ne bi bilo komično — ali z drugimi besedami: izoblikovano mora imeti relevantno (npr. jezikovno, socialno, logično....) miselno shemo.
- Potem mora imeti otrok vsaj do neke mere razvito sposobnost odločanja o tem, ali naj nenavadno, komično, s katerim se sreča, predeluje s procesom fantazijske asimilacije ali realistične asimilacije / akomodacije, kar z drugimi besedami pomeni, da morajo otroci vedeti ali vsaj slutiti, kje je meja med resničnostjo in domišljijo.
- In nazadnje mora biti otrok sposoben zaznavati komično mišljenjski okvir, saj je inkongruentnost komična le takrat, kadar jo spremlja t. i. set. Proučevanje zaznavanja komičnega kaže, da imajo otroci v zvezi s tem neredko težave.

Natančnejše opazovanje razvoja omenjenih komponent, potrebnih za zaznavanje komičnega, pokaže, da je sposobnost zaznavanja komičnega, kot drugi segmenti recepcijske sposobnosti, tesno povezana z otrokovim osebnostnim razvojem. To pa pomeni, da se sposobnost zaznavanja komičnega razvija, da razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega poteka tako, da prehaja otrok od ene tipične faze razvoja k drugi, da zaporedja faz razvoja sposobnosti zaznavanja komičnega ni mogoče spreminjati in posameznih faz ne preskakovati, da je trajanje posameznih faz individualno in da so prehodi med posameznimi fazami zabrisani, kar pomeni, da v začetku trajanja neke faze še izzvenevajo značilnosti prejšnje faze in tudi, da se proti koncu neke faze razvoja že pojavljajo elementi, značilni za naslednjo fazo.

Literatura

- Applebee A. N.: *The Child's Concept of Story*. Chicago 1978.
- Freud S.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt 1958.
- Hederih D.: *Objektivni testi kot indikatorji osebnostne strukture. Medsebojna povezanost različnih vidikov smisla za humor in njihova povezanost s strukturo osebnosti*. Magistrsko delo, Maribor 1996.
- Helmers H.: *Sprache und Humor des Kindes*. Stuttgart 1965.
- Kris E.: *Psihoanalitična istraživanja u umjetnosti*. Beograd 1970.
- Lindgren A.: *Pika Nogavička*. Ljubljana 1985.
- Literatura*. Ur. Janko Kos. Cankarjeva založba. Ljubljana 1977.
- McGhee P.E.: *On the Cognitive Origins of Incongruity of Humor. Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation*. V: McGhee P.E., J.H. Goldstein: *The Psychology of Humor*. New York 1972. Str.61–80.
- McGhee P.E.: *Humor; it's Origin and Development*. San Francisco 1979.
- Piaget J.: *The Origins of Intelligence in Children*. New York 1952.
- Pregl S.: *Geniji v kratkih hlačah*. Ljubljana 1983.
- Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Slovenske ljudske pesmice za otroke*. Izbrala in uredila K. Brenkova. Ljubljana 1984.
- Schiller F.: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. – V: Schillers Werke. Leipzig, Wien 1895. VIII zv.
- Schopenhauer A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zbrano delo. Wiesbaden 1949.
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Ur. K. Doderer. Weinheim, Basel 1984.
- Wolfenstein M.: *Childres's Humor. A psychological analysis*. Glencoe, Illinois 1954.

Summary

A DEVELOPMENT OF ABILITY TO PERCEIVE COMIC

Comic in literature is not something factual, tangible and provable like a chapter, acts, onomatopoeia, metaphors, but it constitutes when a literary text comes in touch with a reader in the process of reception – or not, if a reader's horizon of expectation does not

accept an offered opportunity for laughter. Hence it is reasonable to think if we are able to (within the science of a young reader, especially observing a child's receptive development) notice also the changes within the question what a child of a certain age perceives as comic.

The perception of comic is, either of a child or an adult, linked with the so called incogruence or inconsistency with any of the mind maps, where our knowledge and cognition of the world and its rules, are stored. Any alienation from the former experience and logic certainly cannot be comic. Most of incongruent stimulations in our lives release serious processes: learning. In order to perceive extraordinary as comic there are three conditions to be fulfilled:

- Your child has to have at least an approximate structured vision how comic would act in case if it were not comic / a child needs a realised relevant (linguistic, social, logic...) mind map.

- To some extent he/she has to be able to decide upon extraordinary, comic: shall he/she modify it with a process of fantasy assimilation or a realistic assimilation / accommodation. It means that children ought to know or at least have a premonition where the border between reality and imagination is.

- Finally, a child has to be able to perceive a comic mind frame, since the incogruence appears to be comic only when accompanied by the so called set. The study of comic shows that children face such problems quite often.

The more careful studying of developing the mentioned components, necessary for the perception of comic, shows that this ability (like other segments of receptive ability) is closely linked with a child's personal growth. That means that the ability to perceive comic develops in such a way that a child passes from one typical phase of the progress to another. The continuation of developing phases cannot be altered and particular phases not be overcome. A duration of a phase is individual, the bridges among the phases are erased. In other words: in the beginning of one phase the characteristics of the previous phase can still be heard and towards the end of one phase of development there are elements appearing, typical for the following phase.

Prevod/Translated by: *Bojana Panevski*

Vida Medved-Udovič
Koper

RAZSEŽNOSTI HUMORJA V DRAMSKIH BESEDILIH V NOVIH BERILIH ZA 5. IN 6. RAZRED

V novem petem in šestem berilu za osnovno šolo, ki sta izšli pri Mladinski knjigi, je med proznimi in lirskimi besedili tudi ustrezen delež, namenjen predstavitvi slovenske mladinske dramatike. Tako so v petem berilu *Kdo se skriva v ogledalu?* predstavljeni dramski teksti *Športna pričeska* M. Dekleva, *Telefonske motnje* M. Slana - Miroša, *Uboga Ančka* P. Golia, *Bedak Pavlek* F. Bevka, *Starši na prodaj* Ž. Petana in radijska igra A. F. Puntarja. V šestem berilu *Sreča se mi v pesmi smeje* pa bomo lahko brali *Modro vrtnico za princesko* K. Brenkove, *Pet Pepelk* Ž. Petana in radijsko igro *Avto noče vžgati* A. Goljevšček. Krajši dramski teksti so objavljeni v celoti, to sta *Telefonske motnje* in *Športna pričeska*, drugi pa so predstavljeni z odločilnejšimi dramskimi prizori ali slikami. V vseh dramskih besedilih so glavne dramske osebe otroci, ki so prikazani v razmerju do sveta odraslih ali se vsaj soočajo z moralnimi vrednotami odraslih.

Pomembna plast v skoraj vseh izbranih dramskih besedilih je njihova naravnost v humornost. Zastavlja se vprašanje, na kakšen način so v nekaterih predstavljenih mladinskih igrah doseženi komični učinki, ki zmorejo pri mladem bralcu vzbuditi smeh. Za začetek si bomo sposodili dvoje opredelitev KOMIKE, in sicer **situacijske** in **besedne**, kot ju je v svojem delu *Esej o smehu* utemeljil znameniti francoski esteta in filozof Henri Bergson. Le-ta pravi, da je za pravo (raz)umevanje komike pomembna vrnitev k našim najzgodnejšim spominom na igre, s katerimi se zaposluje otrok. V tem je treba iskati prve prave zasnove za kombinacije, ki se jim smeje tudi odrasli. Torej povezuje med otrokovim veseljem ob igri in enakim veseljem pri odraslem se ne sme pretrgati. Začetek komičnega je pri otrokovih igrah. Svojim lutkam otrok dovoli, da odrastejo, jih oživi, pa vendar ne nehajo biti lutke. Pri tem gre za neki nedoločen položaj med lutko in človekom.

Komična je potemtakem vsaka razporeditev dejanj in dogodkov, ki nam daje v medsebojni prepletenosti iluzijo življenja in **razločen občutek mehanične razvrstitve** (Bergson, 1977: 48). V običajnih dramah pogosto odkrivamo nekatere mehanične kombinacije, ki zabavajo tudi otroke. Komično gledališče kombinira dogajanje tako, da nas napeljuje na neki mehanizem, ki se razkriva v zunanjih oblikah življenja. Sem lahko uvrstimo stalno spreminjanje videza (staranje), neobrnljivost pojavov, popolno individualnost serije, zaprte vase. Če postavimo ob te značilnosti njihovo nasprotje, dobimo tri nepogrešljive postopke komičnega: **ponavljanje**, **inverzijo** in **interferenco serij**. V različnih kombinacijah pomešane najdemo v

mnogih komedijah za odrasle, prav gotovo pa so ti postopki prisotni tudi v otroških igrah, saj komedije le obnavljajo mehanizme otroške igre. Le-ti so sestavni del klasičnih komedij in sodobnega gledališča.

Najprej si bomo poglobljevali prvega izmed postopkov komičnega, tj. **ponavljanje**. Pri tem ne gre za ponavljanje besed, stavkov, temveč za položaj, za kombinacijo okoliščin, ki se nespremenjene nekajkrat povrnejo in so tako nasprotje spreminjajočega se toka življenja. Za zgled je mogoče navesti Petanovo mladinski igr *Pet pepelk*, ki je v 6. berilu predstavljena z drugo sliko.

Tako se v drugi sliki poteguje za kraljeviča kar pet Pepelk. Minister zapove svojemu pribočniku takole:

Minister: *Pepelke pripelji postopoma, pravzaprav pripuščaj Pepelke posamezno. Pričenjamo policijsko raziskavo.*

In tako se zvrstijo na preizkušnji Pepelke, ki se na vso moč trudijo dokazati identiteto prave Pepelke.

Začetek druge slike igrice *Pet Pepelk* je oprt še na drug postopek ustvarjanja komičnega; to je **inverzija** ali **preobrat**. Vse štiri lažne Pepelke se namreč ujamejo v lastno past:

Minister: *Zdaj pa obuj ta zlati šolenček... Kaj se obotavljaš? Šolenček ti je premajhen, a ne? Naklepaš, kako si boš odrezala palec ali kos pete na levi nogi. Misliš si, ko bom kraljica, mi tako ne bo treba več hoditi peš...*

Pepelka I (si je medtem obula šolenček, naredi nekaj korakov po sobi): *Zlati šolenček mi je prevelik. Moja noga kar plava v njem. Najmanj za poltretjo številko je prevelik.*

Nakar minister začuden ugotovi, da seveda česa takega niso predvidevali in Pepelkin protest, da se bo kraljevič poročil z deklico, ki ima najmanjše noge na svetu, prav nič ne zaleže.

Tudi Pepelka II ne prestane preizkušnje, saj jo njeno neubrano glasno petje z napačno pesmico takoj izloči iz kroga možnih Pepelk. Pepelka III, ki razlaga izvor svojega imena po pepelniku, in Pepelka IV, prava debeluška, ne ustrezata opisu Pepelke, lahke kot pero in Pepelke, ki bi morala zapeti

Gru, gri, gru, gri

v šolnih ni krvi:

premajhen ni šoleček ta,

to je prava nevestica.

Za komičen postopek inverzije bi lahko šteli še primer v Deklevovi *Športni pričeski*, kjer se nadležni bratec skuša vrniti v otroško igro deklic Katre in Lenče, pa ga prebrisana Lenča pošteno potegne, tako da se igrata frizerje in ga na njegovo veliko razočaranje športno postrizhe, da zgleda kot nogometna žoga.

Inverzija je torej tisti postopek pri ustvarjanju komičnosti, ko si osebe zamislimo v določenem položaju. Ko se le-ta preobrne in se vloge zamenjajo, dobimo smešen prizor. V bistvu gre za zamenjavo vlog in za položaj, ki se obrne proti tistemu, ki ga je ustvaril.

Ponavljjanje in inverzija sta tako postopka ustvarjanja komičnega v večini izbranih mladinskih iger, tudi pri Bevkovem *Bedaku Pavleku* začetek druge slike prav tako napoveduje ponavljanje, ki se izteka v komičnost:

Glasnik: *Žačenjamo preizkušnjo mladcev, ki so prišli na poziv svetle carice. Tisti, ki se bo izkazal vrednega, bo oklican za cesarja Devete dežele.*

In nato carica zastavi težko vprašanje, da ugotovi, kateri izmed mladcev je naj-pametnejši. Vprašanje se glasi: Ali se ti ne zdi pri nas nekoliko vroče? Seveda se vse dogodi po pravljичnem klišeju: prvi brat ne odgovori prav, drugi pobegne, tretji pa ima pripravljen bistroumni odgovor, ki je nepričakovan in razplete dogajanje.

Pri **interferenci vrst**, kot poimenuje Bergson tretji komični postopek, težko izpeljemo preprost obrazec, ker se ta udejanja v raznovrstnih oblikah. O smešnem položaju govorimo namreč takrat, če le-ta pripada dvema popolnoma samostojnima vrstama dogajanja, povrh pa ga lahko razlagamo na različne načine. Ob tem najprej pomislimo na zamenjavo oseb. Različnost pomenov razberemo glede na to, kako določen položaj vidijo ali doživljajo igralci in kako isti položaj presoja gledalci. Vsekakor je verodostojen oz. realen tisti položaj, ki ga ocenjujejo gledalci. Pisec drame je gledalce seznanil z več informacijami v zvezi z dramskim dogajanjem in jim tako omogočil celovitejši vpogled nanj. Dramske osebe/igralci pa seveda poznajo le eno izmed možnosti znotraj dogajanja, zato se v marsičem lahko »motijo« ali napak presojaajo. Gledalci/bralci pa zmotno presojo uvidimo in jo uravnavamo v ustrežnejši smeri. Prisotnost v razrednem gledališkem dogodku vzgaja mladega bralca/gledalca, da razbira humorne/komične učinke, ki izhajajo iz besedil, ponujenih v branje in igranje. V igri *Telefonske motnje* Miroslava Slana-Miroso so takšni učinki možni že v začetnih didaskalijah:

Eva in Saško

stojita vsak na drugem koncu, s hrbti sta obrnjena drug proti drugemu in klepetata po telefonu. Njuna telefona – učenca čepita na mizici ali kakšnem drugem podstavku. /.../ Slušalke telefonov – dečkov so njune roke.

...

Eva (*Vrti telefonu nos ali uho kot številčnico, da telefon kar stoka*)

/.../ (*Prisloni slušalko – roko telefona k ušesu*)

/.../ (*Slušalka jo požgečka po ušesu ali nosu, da odskoči.*)

Izvori užitka mladega gledalca se nahajajo tudi v užitkih razkritja, npr. v igri Pavla Golie *Uboga Ančka*, glavna dramska oseba spravi v past Perpetuo, da se razkrije kot dvoilična, lažniva mačeha:

Ančka: /.../ *Nimate še ene hčerke?*

Perpetua: *Ne, kraljična, samo ti dve.*

Ančka: *Kaj pa... kako ji je že ime... no... Ančka?*

Perpetua: *Jedneta! Tudi to pozna!*

Ančka: *Zakaj je niste vzeli s seboj? Gotovo jo je strah doma! In dolgčas tudi!*

Perpetua: *Ah ne, kraljična. To je tako skromna, tako tiha in dobra deklica. Sama ni hotela. In bolna je tudi. Prehladila se je. Angino ima.*

Mladi gledalec je prisoten v gledališkem dogodku tudi kot razčlenjevalec znakov uprizoritve. Tako v omenjeni igri *Telefonske motnje* postaneta pomembna gledališka znaka nepogrešljivega rekvizita v tej igri deček in deklica, ki s svojimi deli teles predstavljata na »odru« telefona.

Začasno doživetje nečesa nemogočega ali celo prepovedanega je pravzaprav tudi posebne vrste ugodje, ki ga vzbudi lahko pravljіčna veseloigra ali katera druga otrokom namenjena igra. Tako v igri *Starši na prodaj* Žarko Petan ugledališči preobražen pravljіčni kliše: Rdeča kapica prihaja iz Amerike in štopa k svoji bolni babici:

Rdeča kapica: /.../ *Babica je bolna in mamica mi je naročila, naj jo obiščem. Nesem ji kosilo. Pot do njene kože je zelo dolga, zato bom šla kar z avtostopom.*

Postavila se bom tukaj ob cesti in molela palec kvišku. Morda pa se le ustavi kak avtomobil.

Rdeča kapica pa se tudi poslovi od gledalcev dokaj nenavadno, vrne se v konservo (konservirani teater), še prej pa s svojimi pravljličnimi prijatelji zapleše ameriško polko.

V preprosti igrici Milana Dekleva *Športna pričeska* pa se sestra Lenča loti striženja svojega bratca in ga spremeni v »pravo nogometno žogo«.

Bistvo komičnosti je razpoznavno še v **spopadu ali prekrivanju dveh nasprotnojučih sodb**, ki ju zasledimo skoraj v vseh pravljličnih veseloigrah.

Zamenjava oseb pa v gledališču ne zbuja smeha sama po sebi, oseba mora biti umeščena v neko dogajanje, ki jo zadeva, in glede na to prilagaja svoje početje in govor.

Komični učinek izvira tudi iz interference, kjer nekatere osebe nekaj prikrivajo. »Igrajo majhno komedijo sredi velike,« pravi Bergson. Tipičen primer takšne majhne komedije opazimo v Golievi *Ubogi Ančki*. Peti prizor, ki se odvija na velikem grajskem plesu, se začne s prihodom neznane kraljične. Kraljična, ki je v resnici glavna dramska oseba Ančka, se seveda predstavlja za drugo osebo, neznano kraljično. V dogajanje vnaša nered.

Perpetua, njena mačeha, je ob kraljičini obveščenosti začudena in zmedena:

Perpetua: *Jedetna! Od kod me poznate kraljična?*

Ančka: *Kdo ne pozna gospe Perpetue!*

Perpetua (se smehljaje priklanja): *A tako, a tako. Hvala, kraljična. Hvala.*

Ančka (tiho samo njej): *Slab glas seže v deveto vas, gospa! (Spet glasno.) To sta vaši hčerki Tinka in Tonka, kaj ne?*

Perpetua: *Jedetna! Ti dve tudi pozna!*

Ančka: *Kdo ne pozna vaših gospodičen Tinke in Tonke! (Tiho.) Prav nič ne zaostajata za vami, gospa! (Glasno.) Nimate še ene hčerke?*

Prekrivanje prave identitete je znan pravljlični motiv v *Pepelki*, ki se v Golievi mladinski igri nadgrajuje s komičnimi prvini. Nered, ki ga je vnesla Ančka, se seveda polagoma uredi in v skladu s pravljličnostjo se stvari postavijo na pravo mesto.

Postopki v pravljličnih komedijah (*Pet Pepelk*, *Bedak Pavlek in Uboga Ančka*) dosegajo torej vedno podobne učinke, ki jih Bergson imenuje mehanizacija življenja. To se pravi, da sklop delovanj in razmerij lahko ponovimo, kakršen je, lahko ga postavimo na glavo ali pa v celoti prenesemo v drug sistem, s katerim se deloma ujema.

V navedenih primerih mladinskih gledaliških iger gre torej za izrazite prvine komičnosti, ki se navezujejo na sicer znana pravljlična besedila in se tako v komično perspektivo naravnana pravljličnost ponuja enajst- in dvanajstletnikom kot privlačno branje ali celo izziv za ugledališčenje.

Kako je z različnimi oblikami komike besed?

Besedno komiko dobimo, ko združimo absurdno misel v model stalno rabljene fraze.

Komičen učinek dosežemo tudi, kadar se delamo, da smo izraz, ki je bil uporabljen v prenesenem pomenu, razumeli dobesedno. Na primer:

Pepelka: *Jaz sem prava Pepelka, nobena druga nima tako drobnih nog kakor jaz. Kraljevič je obljubil, da se bo poročil z deklico, ki ima najmanjše noge na svetu...*

Minister (ji odvrne): *Kraljevič se bo poročil s Pepelko, ne pa z njenimi nogami.* (Pet Pepelk)

Prav tako deluje komično dialog med Pavlekom in carico (*Bedak Pavlek*). Preizkušnja, ki bo določila, kdo bo car Devete dežele, se v bistvu prenese na čutno plat. Bedak Pavlek si pri svojem bistrournem odgovoru pomaga z nosom, saj mu je le-ta »povedal«, da se pečejo mladi petelini za pogostitev novega carja.

Posebej so v mladinski dramatiki poudarjeni komično preobraženi stavki, še najmanj je zanimiva inverzija, npr. zamenjava osebka s predmetom.

Neusahljiv vir šaljivih učinkov se skriva v tem, da istemu stavku damo dva samostojna pomena, ki se prepletata. To so igre z besedami, ki jih s stopnjevanjem privedemo do prave **besedne igre**. Tako se z besedami poigravata minister in pribočnik v začetnih replikah druge slike v igri *Pet Pepelk*: s P-jevskimi besedami uvedeta policijsko preiskavo in jo že na začetku razvežeta resnosti svojega početja:

Minister: *Pribočnik, poročaj!*

Pribočnik: *Policijska past polna. Pozor. Pet Pepelk prijetih. Pokorno poroča pribočnik.*

Minister: *Pet, praviš? Pet pravih? Pet priznanih? Pet pogrešanih?*

Pribočnik: *Pri priči pripeljem pet pristnih Pepelk, prav?*

Minister: *Prima, pribočnik!... Počakaj!*

Pribočnik: *Prosim.*

Minister: *Pepelke pripelji postopoma, pravzaprav pripuščaj Pepelke posamezno. Pričenjamo policijsko preiskavo.*

Pribočnik: *Popolnoma pravilno.*

Pri tej besedni igri gre torej bolj za nekakšno lagodnost jezika, ki kot da pozabi svoj resnični namen. V navedenih replikah pozabimo na resnost uradnega postopka, kot je zaslisanje, zazdi se nam, da so udeleženci nekakšne marionete, ki jih poganja mehanizem in ne lastna volja.

Komičnost premeščanja (transpozicije) je globlja oblika. Bergson trdi, da je za običajno govorico transpozicija (premeščanje) tisto, kar je ponavljanje za komedijo.

Besedna komika se tesno prilega situacijski in prehaja v značajsko. Z jezikom pa dosegamo smešne učinke zato, ker le-ta ni poenoten organizem, saj se cepi v samostojne organizme.

Že z naslovi mladinskih dram so nakazani premiki v humorno naravnost, tako je z naslovoma *Pet Pepelk* in *Starši na prodaj*. S takšnima naslovoma so navorjeni otroci, ki se poslavljajo od pravljničnega sveta in so ga zmožni predelovati s svojo komično domišljijo. Žarko Petan je v pravljnični komediji *Pet Pepelk* svoje Pepelke takole pospremil med bralce:

»Če boste hoteli uprizoriti igro o Petih Pepelkah, vas moram vnaprej opozoriti, da morate posvetiti veliko pozornost prav besedilu. Včasih so med vrsticami ali celo med besedami skriti **prebliski, ki sproti preobračajo prvotni namen oz. predstavo, ki je zvezana z izvirnimi pravljicami, ki sem jih po svoje presukal.**«

Izvir humornosti na robu komičnosti pa je prav v presukanju, ki omogoča nešteto variacij, ponavljanj, inverzij, interferenc, pač različnih komičnih postopkov, ki se jih otroci veselijo.

Dramska besedila, ki jih tudi glede na prenovljen pouk slovenščine uvajamo v berila za osnovno šolo, je potrebno do neke mere oddaljiti od uveljavljene šolske

interpretacije literarnih del, tj. proze in lirike, in razviti ustrezne pristope, ki temeljijo na »pragmatiki gledališke komunikacije«. V šolsko prakso je treba uvesti razredni »gledališki dogodek«, ki bo upošteval »besedilo, režiserja, igralske zasedbe, tehnično ekipo, občinstvo in dejanskost«, ki jo ustvarja dvojna zavest igralcev, zavest o sebi in o dramski osebi. (Carlson, 1994: 270)

Pri razrednem (šolskem) gledališkem dogodku je potrebno posvetiti več pozornosti mlademu občinstvu. Pri raziskavah vloge občinstva v 80-ih letih sta opazni dve usmeritvi: empirična (analitična), ki se naslanja bolj na t.i. čiste znanosti in družbene vede in pa estetika recepcije, ki sta jo v 70-ih letih v Nemčiji uveljavljala v svojih razpravah Hans Robert Jauss in Wolfgang Iser. Njuno raziskovanje recepcije se opira predvsem na literarna besedila in bralce, seveda pa je njune teoretične izsledke mogoče s pridom uporabiti pri gledališki recepciji. Šolska obravnava dramskega besedila se lahko v veliki meri nasloni prav na estetiko recepcije, na Jaussovo razlago, ki pravi, da je vsako besedilo odprto, saj njegova konkretizacija pomeni proizvajanje nenehno spremenljive dialektike med obzorjem pričakovanj samega literarnega dela in spremenljivim obzorjem pričakovanj bralca.

Še bolj je za šolsko rabo uporaben Iserjev model konkretizacije, ki bralcu omogoča vlogo sodelavca, ki ustvarjalno dopolnjuje prazna mesta (luknje), na katera je avtor »pozabil«. Podobno v svoji knjigi *Lire le théâtre* (1977) razmišlja o vlogi bralca/gledalca gledališka teoretičarka Anna Ubersfeld. Dramsko besedilo po njenem mnenju vsebuje praznine, ki naj jih zapolni gledališka produkcija (M Carlson, 1994). Le-ta se lahko na osnovi mladinskih dramskih besedil tako za 5. kot za 6. razred osnovne šole udejani v »šolskem gledališkem prostoru«. Šolska gledališka produkcija pa vedno nagovarja otroško občinstvo, ki ima svoj specifični kulturni kod sprejemanja. Dramska besedila, povečini s humornimi poudarki, so ponujena mlademu bralcu/igralcu v branje in uprizorjenje, ki ju je mogoče usmerjati s t.i. pragmatičnim pristopom, kot ga utemeljujejo Eco, Iser, Jauss, Marinis (M. Carlson, 1994). Vzpodbujanje razvoja komične domišljije pri otrocih, tako pri recepciji besedila kot gledališki recepciji, z oporo nekaterih teoretičnih izhodišč pragmatičnega pristopa odpira nove izzive pri gledališki vzgoji v šoli.

Literatura

- H. Bergson, 1977: *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižica, 17).
M. Carlson, 1994: *Teorija gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižica MGL, 117).
H. R. Jauss, 1978: *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Otrok in knjiga)
J. Kos, 1983: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
V. Kralj, 1964: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kozmos, 17).
M. de Marinis, 1979: *Lo spettacolo come testo* 2. Versus 21 (jan.– apr.).
M. Mohor idr., 1997: *Kdo se skriva v ogledalu?*: slovensko berilo za peti razred osnovne šole: Ljubljana: Mladinska knjiga.
M. Mohor idr., 1997: *Sreča se mi v pesmi smeje*: slovensko berilo za šesti razred osnovne šole. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Summary

EXTENSIONS OF HUMOUR IN DRAMA TEXTS IN NEW READING-BOOKS FOR THE 5TH AND 6TH CLASS

Although youth drama has largely enriched modern Slovene literature in the last decades, there have been only few humble samples in reading-books so far. New reading-books for the 5th and 6th class contain its more appropriate share, which also follows the renovated curriculum for the Slovene language. A child's reception of drama texts has to focus also on the special drama structure. Comparing drama to prose and lyrics, a drama text has a different unique structure, demanding from a reader to make a textual meaning concrete in two ways: as imaginative experiencing (reading) and sensuous-visual presentation (text's visualisation).

In the texts intended for school discussion we can notice various happenings effecting humorously. The inexhaustible source of humorous effects (they can be achieved by various means) is evident on the linguistic level as well.

Prevod/Translated by: *Bojana Panevski*

Alenka Glazer
Ruše

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKEM DELU PAVLETA ZIDARJA

Da se otroci večinoma zelo spontano odzivajo na komično, je splošno znano in uveljavljena je ugotovitev, da humor v literarnem besedilu neustavljivo učinkuje na mladega bralca oziroma poslušalca. Ali je mogoče pričakovati, da ima tudi prisotnost tragičnega v mladinskem delu podobno privlačen učinek? V prvem trenutku se zdi, da ne. Toda poskusimo se spomniti, kako so na nas učinkovala besedila dveh klasikov naše mladinske književnosti, Frana Milčinskega in Franceta Bevka. Ob humorističnih *Butalcih* in drugih šaljivih zgodbah, na primer o Poldrugem Martinu, povzetih po humorju iz folklornega slovstva, so se še bolj zarezala v otrokov čustveno doživljajski svet pravljlična besedila Milčinskega. Če jih pregleđamo z vidika komičnega in tragičnega v njihovih snoveh, hitro ugotovimo, da prevladujejo toni tragičnega. Motivi prestopkov in kesanja, motivi žrtvovanja za drugega, motivi smrti, osvetljene z različnih vidikov, polnijo pravljice Milčinskega s posebno resnobnostjo, hkrati pa otroku, poslušalcu ali bralcu, odgrinjajo nejasne, pa vendar globoko doživete slutenjske podobe življenja, ki so prav zaradi svoje zastrte srhljivosti, a hkrati končne osmislitve vsega hudega za otroka privlačne.

Tudi Bevk, ki so ga živo doživljali zlasti mladi rodovi polpreteklega časa, razgrinja pred bralcem resnobno podobo življenja, napolnjeno z zavezujočimi medsebojnimi odnosi, in se ne pomišlja govoriti kdaj tudi o smrti najbližnjega, zlasti matere (spomnimo se povesti *Lukec in njegov škorec*), kar otroka, literarni lik, silovito prizadene, a ga ne onesposobi za nadaljnje življenje. Iz Bevkovih zgodb govori spoznanje, da je treba življenje kljub vsemu živeti in se truditi, da nismo v njem poraženi. V tej zavzeti vključenosti v življenje skorajda ni prostora za kakršenkoli odtenek humorja, pa vendar učinkujejo Bevkovi teksti zaradi čustvenih podtonov, ki so sicer praviloma pridušeni, pretežno svetlo in za mladega bralca spodbujajoče.

Pavle Zidar, čigar delu je namenjeno pričujoče premišljanje, ima v svojem izredno obsežnem literarnem opusu skoraj petino del (sedemnajst knjižnih naslovov), ki jih moremo šteti k mladinski književnosti. Po številu svojih mladinskih del spada torej med plodne pisatelje naše povojne mladinske književnosti. Ni pa pomemben samo zaradi obsega svojega mladim bralcem namenjenega pisanja, temveč predvsem zaradi bogastva in pestrosti tematike in motivov ter jezika in sloga v teh delih. Sam je spregovoril o tem, kaj mu pomeni pisanje mladinskih del – in

hkrati opozoril na njihovo nedeljivo povezanost s celotnim svojim opusom – v avtorefleksiji *Apotekarija*, napisani za revijo *Otrok in knjiga*.¹ Ob koncu tega premišljanja pravi: »Kar bi rad povedal, ni to, da je pisanje za otroke oziroma mladino nekakšna a p o t e k a r i j a literarne zgodovine, marveč naraven člen v opusu in ga je potrebno z vso resnobo obravnavati ne kot del, marveč kot celoto. Saj je tako nekaj posebnega po dikciji, slovniči, sintaksi, notranjem sistemu oziroma arhitekturi, da je reči, na primer, p i s a l p a j e t u d i z a m l a d i n o, resno dvomljiv pojem, ki izključuje tudi prvega, da je p i s a l t u d i z a o d r a s l e. V tem je skrita teoretična nemoč, ovrednotiti, po moje, najboljšo literaturo – to je mladinsko. Ko sem prebral svojo pesniško pripovedko² in sem segel še po tem in onem iz svojega opusa, sem spoznal, da je eno in drugo med sabo trdno prepleteno v obliko členastih estetskih elips, ki ne pomenijo manjvrednosti, pač pa obogatitev tiste literature, o kateri toliko vemo... A če ne vemo nič o mladinski, ne vemo tudi nič o leposlovju za odrasle. To podcenjevanje v obliki a p o t e k a r i j e je prineslo resne motnje, če ne celo kaj več. Dvom nad vsem.« Te avtorjeve besede, zapisane 9. decembra 1985, kažejo, kako intenzivno ga je zaposlovalo pisanje za mlade bralce. Če se za tokratno premišljanje o njegovem mladinskem opusu odrečemo pretresu vseh sestavin v tem izseku iz njegovega celotnega opusa in se omejimo samo na delni zaris, ki naj ob izbranih primerih nakaže, kako se pojavlja v tem opusu tragično in komično, se nam prav ob spremljanju prepletanja teh dveh načinov pisanja, ki osvetljujeja človekovo obstajanje v najširšem možnem razponu, pokaže izreden obseg Zidarjevega pisanja za otroke in mladino.

Podobno kakor pri Bevku je v njegovih delih nanizana množica oseb, naj vstanejo pred bralcem s svojo zaokroženo življenjsko usodo, ali ostajajo na obrobju kot plastično oblikovani zarisi likov, ki barvajo usodo »glavnih oseb«. Pisatelj ne izbira med njimi ne po spolu ne po starosti. In kakor se večkrat pojavlja otrok med odraslimi v njegovih nemladinskih tekstih, tako odrasli stopajo v svet otroka v besedilih, namenjenih mlademu bralcu. Prav iz te hkratne prisotnosti različnih generacij rastejo v Zidarjevih mladinskih delih značilnosti, ki oblikujejo ta dela večsmerno. Tega se še posebej zavemo v prizorih, kjer stojijo odrasli in otroci najbolj razpoznavno na dveh straneh: v okviru družine in v šoli. Tako se zlasti v Zidarjevih proznih besedilih, ki so nastajala v času približno sedmih let, od konca šestdesetih let do leta 1976, vrstijo štiri dela, v katerih nastopajo otroci v svojem vsakdanjem okolju, kjer se čutijo nerazumljene in se zato zatekajo v domišljijo. Želja po oblikovanju novih svetov je izrazita v povesti *Pišem knjigo* (nastala 1969),³ sorodno je grajena povest *Mulci* (nastala 1970),⁴ čeprav v drugem tekstu ta podoba nastaja predvsem ob neposrednem odslikavanju stvarnega sveta, v katerem živijo

¹ Pavle Zidar: *Apotekarija. Otrok in knjiga*, Maribor, 1985, šte. 22, str. 58–59; besedilo je ponatisnjeno na koncu Zidarjeve knjige kratke proze *Cirkus Madra čaj*. Ljubljana, Založba Borec, 1988, str. 101–102. (Zbirka Liški.)

² Zdravko Slamnik: *Tončkove sanje. Pesniška pripovedka*. Notranja oprema akad. slikar Bogdan Borčič. Novo mesto, Okrajni odbor ljudske prosvete Novo mesto, 1955. (Knjižnica Janeza Trdine 3.)

³ Pavle Zidar: *Pišem knjigo*. Ljubljana, Prešernova družba, 1970. – Podatki o času nastanka posameznih del se opirajo na bibliografijo Avgusta Gojkoviča: *Knjižna dela Pavleta Zidarja (1955–1990)*. V knjigi: Pavle Zidar: *Oče naš. Roman*. Novo mesto, Dolenjska založba, Koper, Lipa, 1992, str. 301–312. (Literarna knjižna zbirka Utva. 2. letnik, 1. zvezek.)

⁴ Pavle Zidar: *Mulci*. Maribor, Založba Obzorja, 1975.

liki v knjigi, podobno tudi v *Moji družini* (nastala 1976).⁵ Že v teh povestih se vrstijo situacije, dialogi, premišljanja, ki z analogijami, primerami, metaforami, novimi imeni, posebnim jezikovnim barvanjem, dialektizmi, rekli in drugimi sredstvi vnašajo v besedila humorne odtenke. Ti pa tako učinkujejo le z vidika otrok, medtem ko odrasli v besedilih iste situacije in zlasti izrečene besede sprejemajo večinoma smrtno resno, z zgroženostjo in odporom, ki v njih budi nasilje do otrok.

Še posebej je tako zasnovana knjiga *Glavne osebe na potepu* (nastala 1974).⁶ V tem delu je zlasti poudarjena izpostavljenost otroka družinskim nesoglasjem in šolskim zahtevam, zato v besedilu ni dosti svetlobe in skorajda ne resnične sproščenosti. Otroci (v ospredju sta Ivan Krajec – Konj in Gregor Počkaj – Žoga) se vedno znova čutijo omejene in ogrožene, tudi kadar se odločajo za na videz prešerno, osvobajajočo akcijo. Tudi v takih besedilih se giblje Zidarjev poudarjeni humor na robu komičnega, z mnogimi trpkimi primesmi, obarvanimi z grozljivostjo grotesknih popačenj, ki postopoma prehajajo v tragičnost resigniranega spoznanja o človekovi ujetosti, ki ji ne more uiti drugače kakor v domišljiji. Da se oba pobegla fanta končno sprijaznita z vrnitvijo v razmere, ki ju utesnjujejo, pripomore dobrotljiv nastop miličniškega komandirja, ki kaže za njune pustolovske nagibe izjemno razumevanje in ljubečo naklonjenost otrokoma. Tako se vsa zgodba, pisana s sredstvi, ki naj bi zbujala smeh, o katerem lahko beremo poetično premišljanje,⁷ kjer se vrste dogodki, ki bi naj bili hec,⁸ kjer med mnogimi besednimi obrati, zasnovanimi s težnjo po komičnem učinku, beremo tudi primerjavo med šolo (in življenjem sploh) ter šalo,⁹ oblikuje hkrati kot kritična pripoved o ljudeh, ujetih v institucije in zakone. In kakor že v začetku dela avtor govori o povestih z veselimi in žalostnimi stranmi,¹⁰ tako se tudi konec izteka v navidezno pomiritev, vsaj na zunaj v ohranitev veselega dela življenja, vendar hkrati približanega tragičnemu polu: »Zasmejala sva se. Sicer z grenkimi usti, ampak vendarle zasmejala.«¹¹

Dosti bolj v tragičnost se preveša povest *Kukavičji Mihec* (napisana 1971).¹² Tu izstopa občutenje glavne osebe (in hkrati avtorja, ki ga čutimo za tem likom – prisposodbo umetnikovega življenjskega položaja), ki se ne more samoumevno vključiti v svet okrog sebe. Zaradi njegove drugačnosti ga zavračajo oče in bratje, ga osamijo učenci, ne najde razumevanja pri učiteljci. Z njim ostajata le mati, hkrati z najmlajšim otrokom izločena iz družine, in družbeni izobčenec potepuh Ferenc. Ta zgodba, ki je napolnjena s sprva še čisto nezavednim prvinskim besom preganjanega, iz česar rastejo mojstrski tragično-komični prizori (npr. beračenje na Brezjah, srečanje s pastirjem, z varuhi postave, žandarjem, s sodnikom), ki nosijo poteze satire, groteske, absurda, se izteka v izničenje vsega, kar naj bi življenje

⁵ Pavle Zidar: *Moja družina*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1981. (Knjižnica Sinjega galeba št. 230.)

⁶ Pavle Zidar: *Glavne osebe na potepu*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1975. (Knjižnica Sinjega galeba št. 186.)

⁷ N. d., str. 87: »Resnično: smeh je voda za zamorjeno, težko utrujeno dušo. V smeh se pojdi umit, sem slišal ali bral ali pa sem si sam izmislil. Pojdi se umit vanj, kadar si umazan od krivic in resnic življenja.«

⁸ N. d., str. 110 in drugod.

⁹ N. d., str. 12: »Šole, kot veste, niso niti malo šale.«

¹⁰ N. d., str. 37.

¹¹ N. d., str. 201.

¹² Pavle Zidar: *Kukavičji Mihec*. Maribor, Založba Obzorja, 1972.

omogočalo: mater, žrtvujočo se za otroka, doleti smrt, v tragično smrt se izteče tudi življenje mlade Mihčeve družine, izjalovljenega obeta za drugačno, boljšo prihodnost. S tem je tudi na simbolni ravni poudarjena nemožnost, da bi lahko Mihec (in človek sploh) živel zunaj zakonov, svoboden, prepuščajoč se le svoji domišljiji in življenjski radosti. Vendar ne materina smrt ne smrt Mihca, njegove mlade žene in njune male hčerke niso prikazane kot nekaj strašljivega, temveč kot spokojno prehajanje v nove oblike življenja, v katerih se umirijo vse prejšnje muke. Prizor, ko Mihčeva mati, ki je iskala pobeglega sina, utone v narasli reki in voda odloži njeno mrtvo telo na breg, se končuje s pomirjujočimi stavki: »Nad njo so bili spet sonce in nebo in ptice. Le ona je živela dalje čudno življenje skale, v katerem je vse tako preprosto in razumljivo. In to imenujemo živo smrt. Toda smrt ni nič drugega kot tiha in zelo počasna obnova življenja.«¹³ Mihec pa v silni povodnji, ki zalije in odnese njegovo kolibo, v zadnjih trenutkih življenja doživi »čudovito svetlobo. Pojočo svetlobo.«¹⁴ Otrok bralec se na to in taka besedila odziva predvsem čustveno in hkrati dozoreva za literaturo odraslih.

Zidar pa ni prikazoval smrti oziroma njenega prihajanja vedno tako pomirljivo kakor v *Kukavičjem Mihcu*. V zgodnjem proznem besedilu, v aitiološki pravljici *Baba na Možaklji*, ki je nastala že 1956, a je bila objavljena šele štiri leta pozneje v zbirki pravljic več avtorjev *Čudežni studenec*,¹⁵ hudobni čarovnik Vajvaj in njegova zlobna žena Krutika brezobzirno mučita in morita svoje žrtve, sama pa se smrti, za katero sta ranljiva samo na kresni večer, neskončno bojita.

V poznejših Zidarjevih delih se začenja prvinski strah pred smrtjo umikati premislekom, ki pomagajo presegati usodno končnost posameznika in ga vključujejo v večno obnavljajoči se krogotek življenja. Tako v pravljico fantastični pripovedi *Lev Pink z jogurtom na glavi* (delo je nastalo 1981)¹⁶ pisatelj Tadej Sernek, ki se otroku Roku predstavlja kot lev Pink, govori o smrti kot svoji najhujši sovražnici, katere ga je zares strah. Hkrati pa izreka vero v zmagovito življenje, ki pred njim trepetata tudi smrt: »Iz njenega mrtvega srca raste življenje (...). Še nisi nikoli videl, kako je črn asfalt prebila zelena bilka trave?«¹⁷

O življenju, ki se po smrti v drugačni obliki nadaljuje, govori tudi povest *Dražba sanj* (nastala 1981),¹⁸ čisto določno zlasti ob dveh smrtih na koncu pripovedi. Osamljena gospa Kovačeva je še pred smrtjo podarila svoje truplo anatomskemu inštitutu, ki se je po njeni smrti v drobnem časopisnem oglasu zahvalil pokojnici za njeno volilo. Ljudje, ki so jo poznali in oglas prebrali, pa »so vedeli, da se je vrnila na drug način življenju.«¹⁹ Tudi povoženi mucek Serjoža je kot rdeča roža, ki je z notranje strani prebila asfalt, »živel (...) dalje, toda v spremenjeni obliki.«²⁰ Otroci

¹³ N. d., str. 53.

¹⁴ N. d., str. 129.

¹⁵ *Čudežni studenec. Slovenske pravljice*. Avtorji: Oskar Hudales, Venčeslav Winkler, Pavle Zidar, Lojze Zupanc. Maribor, Založba Obzorja, 1960. – *Baba na Možaklji (Fantastična pravljica)* na str. 101–106.

¹⁶ Pavle Zidar: *Lev Pink z jogurtom na glavi*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983. (Zbirka Deležica.)

¹⁷ N. d., str. 79.

¹⁸ Pavle Zidar: *Dražba sanj*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1986. (Matjaževa knjižnica.)

¹⁹ N. d., str. 99.

²⁰ N. d., str. 102.

so ga pokopali in se ga med igrami ob grobku »šaljivo spominjali«. ²¹ S tem prizorom se pripoved izteče. Opis tragičnega dogodka se tu prelije v razpoloženja, ki obujajo komične plati življenja, kakor se tudi sicer tragično in komično v Zidarjevem pisanju ves čas prepleta.

Misel na smrt pa se je v personificirani podobi žene s koso z različnimi simbolnimi odtenki začela pojavljati zlasti v nekaterih Zidarjevih krajših besedilih iz osemdesetih let. V zbirki *Pikapolonica Pika* ²² se v šaljivo anekdotični zgodbi *Dogodivščina* ²³ nočna prikazen v beli srajci ob cesti izkaže šoferju – prvoosebneemu pripovedovalcu – kot nenevarna turistka. Prvi vtis pa v njem izzove strašljive spomine iz otroštva: »Tam v daljavi je bela postava v beli srajci, torej smrt s koso ali pa pravkar vstali mrlič iz groba. Spomnil sem se lepih in grozljivih večerov doma, ko je stara mama pripovedovala, kaj vse se ji je bilo že prikazalo, ko je bila še mlajša.« ²⁴ Zadnje besedilo v tej zbirki, *Pravljica o smrti*, ²⁵ pa folklorni motiv smrti s koso, ki kosi ljudi, oblikuje tako, da se v posameznih prizorih, ko si lena sedma hči Mirjana izbere za svoj poklic smrt in začne svojo obrt opravljati, sprva samo v sanjah, nato pa tudi zares, stikata tragično in komično, do končnega prizora, ko smrt svoje matere ne more pokositi, ker bolnica v strahu pred smrtjo zmerom znova ozdravi.

Epsko razvezan je motiv obrtnice smrti v Zidarjevi mladinski knjigi, ki združuje tri zgodbe, in sicer v prvi pripovedi: *Učna leta botre smrti*. ²⁶ Tudi tu gre za leno sedmo hčer, tokrat Emilijo, ki se pod pritiskom domačih, da mora nekaj postati, odloči za obrt smrti. Tekst se čedalje bolj nagiba v grozljivo grotesko, ki nosi izrazite poteze tragičnega, zlasti v končnem delu, ko se v Emilijinem navidežno nežnem objemu izteče življenje njeni materi in nato še predzadnji sestri, učiteljici Ani. ²⁷ Hkrati s potekom dogodkov se oblikuje razpadanje čustvenih vezi med člani družine, ki jih nadomesti disciplinirana brezpogojna pokornost nadrejenim in njihovim zahtevam ter poveljem. To je najmračnejši Zidarjev tekst za mlade bralce, ne zaradi motiva smrti s koso, temveč zaradi upodobljenega razčlovečenja človeka.

Ob koncu našega premišljanja o Zidarjevem mladinskem delu z določenega vidika se odpira še nekaj splošnih vprašanj, ki se tičejo tragičnega in komičnega v mladinski književnosti. Pri raziskovalcih mladinske književnosti je kdaj čutiti dvom o sposobnosti mladega bralca (oziroma poslušalca), da sprejme iz mladinskega dela tiste sestavine, ki poglobljajo površinsko podobo človeka in sveta. Glavno oviro, da bi otrok lahko sprejel sporočilo besedila, ki nosi v sebi elemente tragičnega, pa tudi komičnega, vidijo v otrokovi premajhni življenjski izkušnji. Otrokova osebna izkušnja je seveda po večini res v marsičem omejena in se zdi, da se zaradi tega otrok ni sposoben ustrezno odzivati, če ga literarno besedilo nagovarja s sporočili, ki odpirajo vpogled zlasti v medsebojne odnose med ljudmi. Tak vpogled lahko pisatelj odstira tako s sredstvi komičnega kakor tragičnega. In Zidar je v svoja dela vklju-

²¹ Prav tam.

²² Pavle Zidar: *Pikapolonica Pika. Zgodbe za otroke*. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Jože Horvat. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1986. (Zbirka Pisanice.)

²³ N. d., str. 126–129.

²⁴ N. d., str. 126.

²⁵ N. d., str. 130–132.

²⁶ Pavle Zidar: *Učna leta botre smrti. Petelinček nespečne babice. Taci*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1990. (Matjaževa knjižnica.) – *Učna leta botre smrti* na str. 5–18.

²⁷ Prim. n. d., str. 13–18.

čeval oba pogleda. Otrok pa se — kljub omejeni življenjski izkušnji — na oboje lahko odziva, in sicer s čustvi in z intuicijo, enako, kakor pri resničnem ustvarjalcu delo nastaja.

Da je takega čutenja in odzivanja sposoben že majhen otrok, naj nam potrdi izkušnja francoskega režiserja Jacquesa Doillona, v čigar filmu *Ponette* je kot glavna igralka nastopala štiriletna Victoire Thivisol in na lanskem beneškem festivalu dobila srebrnega leva. Nasprotniki režiserju očitajo, da je mali Victoire dal pretežno nalogo deklice, ki se srečuje z materino smrtjo. V prometni nesreči je mati izgubila življenje, ne da bi hčerka, ki je bila tudi sama poškodovana, to vedela. Šele po vrnitvi iz bolnišnice odkrije, da je mati umrla. Neutolažljiva je in se do konca filma trudi, da bi premagala tragedijo. Režiser pravi o filmu: »To ni film o smrti, ampak o zavračanju smrti.« Želel si je posneti film s čisto majhnim otrokom, ki še ne razume smrti. Napisal je osnutek zgodbe in se, s šestimi skupinami sodelavcev, pol leta srečeval z otroki po osnovnih šolah širom po Franciji. Iskal je primerno igralko, hkrati pa želel prisluhniti otrokom in izvedeti njihove mnenje o življenju in smrti. Sam je namreč prepričan, da otroci celo bolje razumejo čustva kot odrasli. Bolj občutijo skrajnosti, večkrat na dan se jočejo in se večkrat smejejo. »Samo opišem jim prizor, pa že razumejo čustva v njem. Kadar se Victoire joče, ne joče, ker ji to zapovem, ampak zato, ker tako čuti. Velike čustvene prizore z njo je bilo najlažje posneti.« Doillona je osupnila tudi veličastna domišljija majhnih otrok.²⁸

Ta primer iz filma potrjuje naše prepričanje, da so se otroci sposobni čustveno intenzivno odzivati na najbolj pretresljive prizore oziroma dogodke, opisovane v literarnem delu, torej na tragiko, kakor jih prav tako lahko čustveno razgiba komika.

Pavle Zidar v svojih delih za otroke — enako kakor v delih za odrasle — prepleta komično in tragično in prav s tem ustvarja žive podobe življenja, ki mlademu bralcu širijo in poglobljajo njegov čustveni in spoznavni razpon, Zidarja pa uvrščajo med klasike slovenske mladinske književnosti.

Summary

PAVLE ZIDAR AND TRAGIC AND COMIC IN HIS CHILDREN'S LITERATURE

Within an especially comprehensive literary opus of Pavle Zidar there is nearly the fifth of literary works (17 titles) that can belong to children's literature.

In his literary texts Pavle Zidar depicts mainly the world experienced by children. Despite that there is no much light and almost no genuine relaxation. Children feel a constant limitation and threat, even when they decide for a seemingly vivid, liberating action. The writer's emphasised humour moves on the brink of comic, with many bitter elements, coloured with the horror of grotesque deformations that gradually lean into tragic of resigned awareness of man's invincible captivity. As a contrast the author (and his literary character) becomes even more tragically effected by the awareness of his inability to include naturally into the world, which is (due to his differences) rejecting him.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

²⁸ Prim. časopisno poročilo (brez podpisa) *Je igranje pri štirih letih zlorabljanje? Delo*, 28. maja 1997, leto XXXIX, štev. 121, str. 24.

Dragica Haramija
Maribor

KOMIKA V MLADINSKI PROZI DIMA ZUPANA

Opredeleitev pojma

Različni literarni teoretiki ločujejo pomen humorja in komike, vendar meja med njima ni povsem jasna. Pri nas se besedi uporabljata tako rekoč sinonimno, pogosto pa zanju zasledimo še en sinonim, to je smešnost.

Izraz komika večina teoretikov povezuje s komedijo in ga ob njej tudi razlagajo (npr. Bergson, Bahtin, Solar, pri nas Kmecl, Kos, Trdina). Vse te različne definicije pa imajo nekaj skupnih ugotovitev, ki jih lahko prenesemo tudi na preučevanje proznih besedil, čeprav o komiki govorijo praviloma v okviru komedije:

1. Literarni teoretiki najpogosteje ločijo tri vrste komike, to so karakterna, besedna in situacijska (Bergson, Trdina, Rečnik književnih termina), nekateri teoretiki pa ločijo še četrto vrsto, to je komika spletke (Solar), katere osnovni zaplet temelji na nerazumevanju, nesporazumu ali nepozornosti. V leksikonu *CZ Literatura* sta ob karakterni, situacijski in besedni komiki navedeni še telesna in repeticijska. Vendar lahko rečemo, da sta to le podvrsti komike, npr. repeticijska kot ponavljanje besed/besedila, situacije ali določene značajske poteze; telesna komika pa v vlogi poudarjanja karakterja ali situacije.
2. Komično najdemo zgolj v območju človeškega, kar pomeni, da moramo tudi na živalih in predmetih najti sledi človeškega, da bi nam delovale smešno.
3. Mnogih komičnih učinkov ni mogoče prenesti iz enega jezika v drugega, ker so odvisni od navad in idej določene družbe. Če hočemo smeh razumeti, ga moramo postaviti v njegovo naravno okolje, to je v družbo.
4. Komično ločimo glede na obliko (npr. karikatura), gesto (npr. avtomatizem), obleko/preobleko (npr. moda), položaj (npr. telesno nad duhovnim), delovanje, značaj in poved.
5. Komiko gradimo po treh osnovnih načelih:
 - s ponavljanjem (značajeve, besed, situacij),
 - z inverzijo (npr. situacij),
 - z interferenco (npr. zamenjava oseb, povedi).

Bergson v *Eseju o smehu* (1977) govori še o dveh pomembnih postopkih komičnega, to sta postopka marionete in snežene kepe. Pri prvem postopku opazimo, da se akter nesvobodno vede in uporablja klišeje v govoru, pri drugem postopku pa

opazimo učinek, ki narašča, medtem ko se širi, tako da vzrok, ki je na začetku neznan, v nujnem napredovanju pripelje k rezultatu, ki je zelo pomemben in hkrati nepričakovan.

Ob teh skupnih ugotovitvah lahko izpeljemo novo definicijo komike, ki upošteva tudi posebnosti mladinske književnosti. Torej: komično je tisto, kar zbujata smeh zaradi neskladja med videzom in resnico, to neskladje pa se kaže ob nepričakovanih dogodkih, jezikovnih deviacijah, nenaravnem vedenju literarnega lika, v nasprotju opisanega in resničnosti ter v pretiravanju. Komika je zelo relativna, saj so različnim ljudem smešne različne stvari. V mladinski književnosti moramo biti pozorni tudi na bralčevo/poslušalčevo starost, saj je od otrokove starosti odvisno, kaj je zanj smešno, in na okoliščine, tu pa mislim predvsem na realni čas, na splošni kulturni nivo družbe ter na socialni status otroka. Vsekakor pa komika, ne glede na okoliščine, starost in vrsto, ne sme biti zlobna (kar je lastnost ironije in satire).

Komično v mladinski književnosti

S komiko v mladinski književnosti sta se teoretično posebej ukvarjala Momo Čalenić in Rade Prelević, podrobne definicije komike pa najdemo tudi v leksikonih mladinske književnosti (npr. Humphrey Carpenter, Mari Prichard: *The Oxford Companion to Children's Literature*, 1987, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, 1996; *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, 1996), vendar so zelo podobne že zgoraj omenjenim.

Prelević v *Poetiki dječje književnosti* (1979) posebej poudari, da je humor otrokom zelo blizu, ker le-ti z drugačno logiko dojemajo stvarnost: »Specifična logika humorja se v nekem danem trenutku dotika specifičnosti otroške logike, zaradi tega pa je pravzaprav vsaka otroška pripoved hkrati tudi humorna.« (Prelević 1979: 114)

Momo Čalenić v delu *Književnost za decu* (1977) posveti posebno poglavje humorju v mladinski književnosti. Pravi, da se mladinska književnost tudi (vendar ne samo) po komiki razlikuje od splošne književnosti. V svojem delu govori o treh vrstah smeha, ki so ga odrasli že pozabili, in je blizu le otrokom:

- smeh iz zadovoljstva (npr. ob kopanju ali sladki jedi),
- smeh v igri (žoganje, lovljenje),
- smeh v videzu katarze (npr. ko se otrok ob prisotnosti odraslih začne nepričakovano smejati).

Čalenić dalje deli humor na več vrst:

- ko otroci preneseni pomen besed jemljejo dobesedno,
- anekdotska komika (nenaden preobrat),
- pavlihovstvo,
- naivnost,
- nonsesna komika, ki gradi na alegoričnosti vsebine,
- igra besed (zvočnost besed, ki nimajo semantičnega pomena; novotvorjenke; obrnjen besedni red; onomatopoija; večsmiselnost besed ali povedi...),
- antropomorfní položaj živali.

Čalenić pravi, da so najpogostejše teme otroškega humorja radovednost, hvalisavost, laž, lenoba, strašljivost, prepir, oponašanje in avanturizem. Še posebej pa imajo otroci radi, da so odrasli v mladinskih literarnih delih prikazani humorno (duhovitost, smešni postopki, nemogoče okoliščine). Humor v mladinski književ-

nosti pogosto izvira iz pisateljevega načina izražanja, opisovanja literarnih likov in dogodkov: »Mladinski pisatelj v svojem književnem izrazu vedno teži k neobičajnosti, zato uporablja pregovore, presenečenja, neverjetnosti, hiperbolične slike, naivnost, komentarje tistega, kar opisuje, in podobna sredstva, ki lahko zbujajo smeh. Vse to najpogosteje tvori njegov stil oseben, veder in komičen.« (Čalenić 1977: 142)

Komični elementi v delih Dima Zupana

Komične elemente bomo v štirih delih Dima Zupana (to so *Trije dnevi Dreka-pekca in Pukca-smukca*, *Tri noči Dreka Pekca in Pukca Smukca*, *Tri skrivnosti Dreka Pekca in Pukca Smukca*, *Tri zvezdice Dreka Pekca in Pukca Smukca*¹), opazovali po naslednjem postopku:

1. po kršenju lastnosti dobrega jezikovnega sloga (slovniška pravilnost, besedna čistost, natančnost, besedna uglajenost, jasnost izražanja, jedrnatost, lahkotnost izražanja, naravnost, ustreznost);
2. po vrsti komike (karakterna, situacijska, besedna);
3. po temeljnih stilističnih elementih;
4. po vrsti humorja in najpogostejših temah otroškega humorja, kot jih navaja Čalenić.

Pri KARAKTERNI komiki uporablja avtor nenaravnost v govoru (npr. pomanjševalnice, prenatrpanost izrazja), izogiba se besedne čistosti, predvsem kadar skuša poudariti negativne lastnosti književnih oseb (npr. s slengizmi, vulgarizmi, popačenkami).

Pri SITUACIJSKI komiki, ki izvira iz nesporazumov, presenečenj, zamenjav in zmešnjav, posega po nenatančnosti snovi in besed, nejasnem izražanju (kar pripelje do zapletov) ter neustreznosti (npr. z izbiro takšne socialne ali funkcijske zvrsti jezika, ki ne ustreza govornemu položaju ali socialnemu statusu književne osebe).

BESEDNA komika, le-ta izvira iz pomena besed, pa tako rekoč krši kar vsa načela dobrega jezikovnega sloga. Ob besedni komiki lahko izpostavimo še repeticijsko, ki z junakovim ponavljanjem besed, povedi ali delov besedila poskuša poudariti smešnost dogajanja.

V mladinski književnosti so temeljni stilistični elementi, ki zbujaajo komičnost, naslednji:

- pri glasovnih figurah sta najpogostejši aliteracija in onomatopoiija, pri besednih figurah pa se pojavljajo polisindeton, asindenton, gradacija (predvsem v smeri klimaksa v celotnem literarnem delu), hiperbola, ironija, paradoks (med povedanim in realnostjo), redkeje pa tudi oksimoron;
- med tropi prenesenega pomena besed se pojavljata predvsem komparacija ter fraza, pri zamenjanem pomenu pa so zelo pogoste vse tri njegove vrste, torej metonimija, sinekdoha in antonomazija.

¹ Zupan pojasnjuje v delu *Do zvezd in nazaj*, zakaj je prišlo do razlik v pisanju velike in male začetnice pri naslovnih junakih: »Z velikimi začetnicami so se poigrali lektorji, katerih mnenja o pravilnosti očitno niso bila usklajena [...]« (Golob 1995: 301). V članku bomo zaradi poenostavitve uporabljali imeni Drekec Pekec in Pukec Smukec.

Že v prvi knjigi, *Trije dnevi Drekeca Pekca in Pukca Smukca*, naletimo na književne osebe, ki bolj ali manj nastopajo v vseh štirih knjigah. Glavna junaka, Drekec Pekec in Pukec Smukec, ki sta stara približno enajst let, nista natančno opisana. Pravzaprav sta fanta, s katerima se lahko mladi bralec poistoveti, ker sta tako povprečna. Tudi Tina, Nikica, štrebar Jože, Tine Tevž, Andrej in druge književne osebe so čisto navadni otroci iz čisto navadne soseske. Odrasli, ki nastopajo v teh književnih delih, imajo predvsem karakterne slabosti, kot npr. maneken Jože in debeli Tone, ki sta, kot ugotavljata Drekec Pekec in Pukec Smukec, naravna sovražnika otrok; ali recimo vzgojitelji v koloniji na Debelem rtiču. Nastopajo pa tudi takšni odrasli, ki jih Drekec Pekec in Pukec Smukec spoštujeja, npr. Prijatelj, šolska kuharica gospa Berta (pri kateri dobita vedno repete, ker ji laskata, kako lepo ji uspevajo rože), ali pa na primer Tinina mama, Manca.

V prvih treh knjigah je dogajanje prestavljeno v Ljubljano, natančneje na Becirk. Naš plac (to je travnik, kjer igrajo nogomet) in Naš vrt (ki je pravzaprav mežnarjev vrt, vendar je zelo priročen za rabutanje) in Becirk zaokrožajo dogajalni prostor, ki se le izjemoma seli v bližnje kraje (npr. pot na Šmarno goro, na Bled, v Postonjsko jamo, končni izlet v Zagreb), v četrti knjigi pa je dogajanje postavljeno v kolonijo na Debelem rtiču.

Že v prvi knjigi dobimo KARAKTERNO predstavo o obeh glavnih junakih: *»Pukec Smukec je imel na hlačah dva žepa, kar je zelo praktično. Roke je zakopal do komolcev in se rahlo pozibaval. Drekec Pekec je imel samo en žep in je z drugo roko vse čas vrtal po nosu, kar je bilo tudi čisto v redu.«* (Zupan 1991) Ta del besedila se v povestih ponovi še nekajkrat, torej lahko govorimo o repeticijski komiki.

Kmalu tudi izvemo, kako sta Drekec Pekec in Pukec Smukec drug drugemu podelila bojno ime. *»Tako ime si lahko priboriš samo v bitki,«* je dejal Drekec Pekec. (Zupan 1991: 13)

Pukec Smukec je dobil svoje ime takole: *»Nekoč so šiškarji pripeljali na dvoboj svojega predstavnika. Bil je majhen in malo debelušen rdečelasec; če bi ga srečal na cesti, počenega groša ne bi stavil nanj. A izkazalo se je, da je bil strašen borec. Tudi stava je bila ogromna. Šlo je za čez petdeset frnikul in čez sto fuckov. Sodelovali so vsi mulci soseske in izpraznili vse zaloge, da so zbrali takšno bogastvo. Borba je trajala več kot eno uro in bilo je za dva razreda gledalcev. Sodili so trije in Drekec Pekec je bil glavni sodnik. Sojenje ni bilo tako enostavno. Včasih si kakšnega ugotovil samo z vonjem, ker se ga sploh ni slišalo. Drekec Pekec je bil strokovnjak in ni nobenega spregledal. A za Pukca Smukca se ni bilo bati. Njegovi puki so bili jasni in zvonki. Prave umetnine. Ko je minila ura tistega dvoboja, jih je rdečelasi spuščal čedalje bolj na tanko in bilo je pričakovati, da bo nastopila kriza. Po kakšni uri in deset minut se je končno podelal. Veselje je bilo nepopisno in je trajalo do devetih zvečer. Vsaj deset mulcev je bilo fasanih, ker so prišli tako pozno, a ni bilo nobenemu žal. Tudi Drekec Pekec je dobil eno okoli ušes.*

To je bil tudi dan, ko je Drekec Pekec pred vsemi slavnostno podelil prijatelju novo častno bojno ime: Pukec Smukec. Od takrat so ga vsi klicali samo tako, Pukec Smukec. Veličasnno.« (Zupan 1991: 20–21)

Drekec Pekec pa je dobil svoje ime takole: *»Kot na znak štarterja sta jo fanta ocvrla okoli kandelabra na ozko zavito stezo, ki je vodila v podmostovje. Ta steza je bila lahko zelo neprijetna. Obrasla je bila s koprivami in če te je na ovinku malo zaneslo, so te neusmiljeno opekle. Pa še ena velika neprijetnost je prežala na tej potki;*

če je kdo počepnil, se ga ni videlo. To so včasih izkoristili nemarni ljudje in na potki opravili tisto potrebo, ki jo spodoben človek opravi na stranišču. In tako se je zgodilo, da je Drekcū Pekcu, ko še ni imel bojnega imena, spodrsnilo na takem proizvodu človeške nemarnosti in se je po riti popeljal med koprive. Posledice so bile katastrofalne. Sam ni vedel, ali bolj smrdi ali pa ga bolj skelijo opekline od kopriv. Bil je res strašen ranjenec. Ampak držal se je junaško. Tudi zajokal ni. In Pukec Smukec mu je podelil častno bojno ime Drekec Pekec. Na to ime je bil zares ponosen.» (Zupan 1991: 14)

To je le nekaj primerov karakterne komike, ki je v vseh štirih povestih o Drekcū Pekcu in Pukcu Smukcu res pogosta. Posredno opisujejo karakterje tudi pridevki maneken Jože, debeli Tone, štrebar Jožek, ki o nosilcih pridevkov kar precej razkrivajo.

Zelo pogosta je tudi SITUACIJSKA komika. Le-ta se rada navezuje na besedno komiko, tako da skupaj učinkujeta še bolj smešno. Pri situacijski komiki je najpogostejši način gradnje, ki ga uporablja Zupan, t.i. snežena kepa, kot to imenuje Bergson. Primeri:

»Ker Drekec Pekec in Pukec Smukec nista šla na kosilo, sta stavila, da bosta tepena. »Danes jih bom pa pošteno fasa!,« je začel Pukec Smukec. Vedel je, da isti problem gloda tudi prijatelja. Kadar je kakšno ušpičil, ga je ponavadi mama nabila s ta veliko kuharico. »Potolaži se,« je kisló odgovoril Drekec Pekec, »z mamó sva že domenjena, da me priporoči pri očetu.« »Pazi, da se ne začneš dreti pred tretjim udarcem,« je opozoril Pukec Smukec, »te takoj pogruntajo.« »Ja,« je odgovoril Drekec Pekec, »najbolje je šele pri tretjem, četrtem.« Hodila sta bolj počasi, ni se jima šlo domov. »Samo toliko da veš, jaz dobim dvojno porcijo,« je zopet začel Pukec Smukec, »saj vidiš kako blaten sem.« »Ni govora,« se je branil Drekec Pekec, »mama mi že kakih deset dni obljublja tepežni dan. Danes ima sijajno priliko.« Pukec Smukec se je sunkovito ustavil. Užaljeno je začel: »Ti ne poznaš moje mame. Stavim pet fuckov, da jih bom dobil več kot ti.« »Velja,« se je prepričan v svojo zmago takoj strinjal Drekec Pekec, »zraven pridam še tri frnikole.«

Podala sta si roki in presekala. »Samo glej, da boš natančno štel batine,« je pripomnil Pukec Smukec. »Normalno, saj si vendar stavil z Drekcem Pekcem,« se je glasil odgovor. (Zupan 1991: 72–73)

Usoda se je zasukala drugače in fanta nista bila tepena. Imela sta srečo, kajti nihče od njiju ni izgubil stave, dokler pa tega nista vedela, sta se zelo grizla. Drekec Pekec je npr. mislil takšne misli: »Težko se je zanesti na starše, ko so tako muhasti.« (Zupan 1991: 75)

Ali pa v Treh nočeh, ko Drekec Pekec, Pukec Smukec in Tina ostanejo v Zagrebu na železniški postaji, ker so zamudili vlak za Ljubljano, s katerim so se odpeljali njihovi sošolci domov s končnega izleta. Pred izletom si je Pukec Smukec prvič v življenju lahko sam kupil nove čevlje, le-ti pa »/.../ niso bili samo zelo rumeni, ampak so skrivali še cel kup zelo neprijetnih skrivnosti. Predvsem so bili zelo trdi in tudi malo pretesni so bili, najhuje pa je bilo, da so to pokazali šele v Zagrebu in so Pukcu Smukcu postopoma, vendar vztrajno, popolnoma uničili končni izlet.« (Zupan 1993: 52)

V Treh zvezdicah Drekcā Pekcā in Pukcā Smukcā beremo: »Kot se dostikrat dogaja v življenju, sta Drekec Pekec in Pukec Smukec z grozo ugotovila, da se stvari same od sebe sučejo v popolnoma napačno smer. V približno pol ure je postalo mo-

dero zanimati se za *Debeli rtič*.« (Zupan 1995: 13) Torej Zupan po načelu snežene kepe gradi (nezanimanje – zanimanje – pretirano navdušenje) interes otrok za kolonijo. Sproži jo Tinina pripomba, da bo mogoče šla v kolonijo, na koncu se vsi mulci iz Becirka prijavijo za letovanje. Hkrati uporabi Zupan tudi gradacijo v smeri klimaksa.

V koloniji sta Drekec Pekec in Pukec Smukec kaj hitro našla vinograd z zelo kvalitetnim grozdem, vendar ju je lastnik kmalu ujel pri kraji. O kraji grozdja je povedal vzgojitelju Alešu, ta pa je fantoma naložil kazen, da morata pobrisati ves jedilni pribor, ki ga je bilo *»/.../ kot da bi se celo Slovensko primorje hranilo na Debelem rtiču.«* (Zupan 1995: 43) In ko sta Drekec Pekec in Pukec Smukec zagledala goro jedilnega pribora, je bil vzgojitelj Aleš zelo zadovoljen z izrazom na obrazih obeh fantov. Vendar se dečka nista pustila zместi. Drekec Pekec si je namreč izmislil zelo uspešno metodo brisanja jedilnega pribora, ki jo na Debelem rtiču še zdaj imenujejo metoda Drekeca Pekca. Metoda je podana v obliki nekakšnega recepta, zato Zupan preskoči iz umetnostnega jezika v neumetnostno socialno zvrst jezika, ki deluje še posebej smešno ravno zaradi menjave jezikovne zvrsti. Metoda je takšna: *»Če hočemo uspešno izpeljati zadevo, potrebujemo tri stvari:*

Prvič – dve odeji, barva ni pomembna.

Drugič – nekaj rjuh, po možnosti sveže, ni pa nujno.

Tretjič – prostor dovolj velik, da se razgrne odeja.

Ko imamo vse našteje sestavine, najprej razgrnemo odejo, jo lepo poravnamo, tako da ni gub, nato čeznjo razgrnemo rjuho in jo prav tako poravnamo. Na dobljeno belo površino natresemo jedilni pribor. Pozor! Paziti moramo, da je pribor enakomerno razvrščen po celi rjuhi in to samo v eni plasti, torej ne preredko in ne predebelo. Ko smo se prepričali, da je pribor natresen natančno po navodilih, ga prekrijemo z novo rjuho in jo natančno poravnamo, čez pa pregrnemo še drugo odejo. Tako smo dobili v strokovnem žargonu mulcev z Debelega rtiča sendvič. Nato se spravimo na vse štiri in približno osem minut brzimo prek odeje. Zraven mešamo z rokami po podlagi, da se pribor čim bolj drgne ob rjuhi. Po osmih minutah odgrnemo zgornji sloj sendviča, poprimemo spodnjo rjuho za konce in dvignemo, tako da se ves pribor usuje na sredo. In to je vse. Po takšnem brisanju se pribor sveti kot bi prišel iz polirnice. Za naslednje brisanje po potrebi zamenjamo rjuhi, odvisno od tega, kako moker je bil pribor in koliko je namočil rjuhi. Zdaj pa še nekaj stranskih napotkov. Kje dobiti rjuhe, recimo ob deževnem vremenu, ko se perilo ne suši na vrveh? Pravijo, da je v takih primerih Drekec Pekec priporočal dve možnosti:

Prvič – potegne se jih s postelj.

Drugič – če to ni mogoče, ker so spalnice zaklenjene, se jih sune iz shrambe za umazano perilo. Ta praviloma ni nikoli zaklenjena, je pa to res izhod v sili.« (Zupan 1995: 45–46) Vzgojitelji so se zelo čudili, kako je dečkoma uspelo tako hitro pobrisati ves pribor, zato se iz tega pojavi pedagoško vprašanje, ki nujno potrebuje odgovor, za katerega se žrtvuje vodja tabora, Mara.

BESEDNA komika je v delih Dima Zupana pogosto grajena na tropih zamenjanega pomena besed (npr. takšni sta tudi bojni imeni glavnih književnih junakov), na besednih figurah (predvsem hiperbola: *jedilnega pribora je bilo toliko, kot da bi na Debelem rtiču jedli vsi z Obale*; ironija: *vsak sta prejela eno srednje močno brco za na pot in sta dostojanstveno odkorakala*; paradoks: v navedku, ko sta Drekec Pekec in Pukec Smukec stavila, kateri bo bolj tepen; elipsa: *po vrsti je moral vsak enega*

spustiti) in tropih prenesenega pomena besed (komparacija: *sta planila kot blisk*; fraza: *na pol zastonj*; *glej ga zlomka*) ter zamenjanega pomena besed (metonimija: *butelj*, *debeluhar*, *prekla*; sinekdoha: *v vsako stvar je vtikal svoj štorasti nos*).

Najžlahhtnejši elementi besedne komike so položeni na jezik Drekca Pekca, ki nima nič kaj lepega mnenja o štrebarju Jožku: »*Poslušaj, štrebar Jožek, če ti misliš, da si samo toliko butast, kot ti misliš, da jaz mislim o tebi, si se presneto zmotil.*« (Zupan 1991: 22)

Ali pa: »*Jožek, ti si genijalec. Napaka pri tebi je samo, da vse slabe stvari opraviš dobro.*« (Zupan 1995: 19)

V Treh skrivnostih pride na postajo poleg Nikice in Tine (na avtobusni postaji že čakata Drekec Pekec in Pukec Smukec) tudi Tinina mama. Fantoma se zdi, da mama Manca ne more z njimi na Bled in zelo jezna sta, da je Tina povedala mami, kam gredo. »*Oprostite, gospa Manca,*« je dejal Pukec Smukec, *ki mu je šlo kar na jok, »midva nimava nič osebno proti vam, samo vi tega ne morete razumeti, kaj pomeni zakleniti skrivnost s prisego v sebi in potem to poteptati.*« (Zupan 1994: 110) Drekcu Pekcu in Pukcu Smuku se namreč zdi, da je gospa Manica »že dolgo preveč odrasla«, da bi lahko razumela otroke, vendar se izkaže, da to ni res.

Bebo je na tekmovanju v taboru požrl tri deževnike, s čimer je izzval vsesplošno odobravanje ta malih: »*Menda ima vsak človek v življenju kdaj svojih pet minut, in če to drži, potem je Bebo svoje pravkar porabil.*« (Zupan 1995: 111)

Drekec Pekec ima o vzgojitelju Alešu takšno mnenje: »*Pusti ga, saj vidiš, da ni čisto gladek, da se ga primerjat z nami, otroki.*« (Zupan 1995: 108)

Otroci v Zupanovih delih uporabljajo pogovorni jezik, ki že sam po sebi v knjižni obliki deluje smešno (*ta mali, ni čisto gladek, butast...*). Pogosto tudi elipsa učinkuje pogovorno (*Včasih si kakšnega ugotovil samo z vonjem /.../*).

Predvsem pa Zupan, ne glede na vrsto komike, izvrstno izrablja teme, ki so otrokom smešne: hvalisavost štrebarja Jožka, prepire med otroki na Becirku, opo-
našanje odraslih in razkrinkavanje njihovih laži ter željo po vedno novih dogo-
divščinah.

Najpogostejši stilni rekviziti komike v Zupanovih delih pa so komparacija, retorične figure in dialogi.

Povzetek

Literarni teoretiki komiko zelo različno definirajo, zato smo, ob upoštevanju posebnosti mladinske književnosti, izpeljali iz že obstoječih definicij novo: komično je tisto, kar zbuja smeh zaradi neskladja med videzom in resnico, to neskladje pa se kaže ob nepričakovanih dogodkih, jezikovnih deviacijah, nenaravnem vedenju literarnega lika, v nasprotju opisanega in resničnosti ter v pretiravanju. Komika je zelo relativna značilnost književnega dela, zato moramo ob preučevanju le-te upoštevati tudi bralčevo starost in okoliščine (zgodovinski čas, kulturni nivo, socialni status bralca).

Pri preučevanju komičnih elementov v štirih mladinskih delih Dima Zupana (*Trije dnevi Drekca Pekca in Pukca Smukca*, *Tri noči Drekca Pekca in Pukca Smukca*, *Tri skrivnosti Drekca Pekca in Pukca Smukca*, *Tri zvezdice Drekca Pekca in Pukca Smukca*) nastopajo vse tri vrste komike, ki jih avtor uporablja na ravni povedi,

posameznih odstavkov, nekateri komični elementi pa zaznamujejo celotna besedila. Karakterna komika je izražena že z metaforičnimi poimenovanji književnih oseb, situacijska predvsem z uporabo ironije, gradacije, paradoksa in sinekdohe, besedna komika pa je grajena tako rekoč s pomočjo vseh tropov in figur ter z namernim kršenjem lastnosti dobrega jezikovnega sloga.

Viri:

- Dim ZUPAN 1993: *Tri noči Drečka Pekca in Pukca Smukca*. Ljubljana: MK (Pisanice).
Dim ZUPAN 1994: *Tri skrivnosti Drečka Pekca in Pukca Smukca*. Ljubljana: MK (Pisanice).
Dim ZUPAN 1995: *Tri zvezdice Drečka Pekca in Pukca Smukca*. Ljubljana: MK (Pisanice).
Dim ZUPAN 1991: *Trije dnevi Drečka Pekca in Pukca Smukca*. Ljubljana: MK (Pisanice).

Literatura:

- Henri BERGSON 1977: *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica.
Momo ČALENIĆ 1977: *Književnost za decu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
Berta GOLOB 1995: *Do zvezd in nazaj*. Ljubljana: MK.
Matjaž KMECL 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M&N.
Janko KOS 1995: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
Literatura 1977: *Leksikon CZ*. Ljubljana: CZ.
Rade PRELEVIĆ 1979: *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Mala biblioteka (Pogledi).
Milivoj SOLAR 1977: *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
Silva TRDINA 1961: *Besedna umetnost II*. del. Ljubljana: MK.

Summary

COMIC IN THE CHILDREN'S PROSE OF DIM ZUPAN

Literary theorists define comic in many different ways. Therefore, considering the specialities of children's literature, we have derived (from the already existing definition) a new one: comic is everything causing laughter due to inconformity between image and truth, which is shown at unexpected events, linguistic deviations, unnatural behaviour of a literary character opposed to the described and the truth, and in exaggerating. Since comic is a very relative characteristic of a literary work, we have to (while studying it) considerate a reader's age and the circumstances: historic time, cultural level, a reader's social status.

The studying of comic elements in four children's books by Dim Zupan (*»Trije dnevi Drečka Pekca in Pukca Smukca«*, *»Tri noči Drečka Pekca in Pukca Smukca«*, *»Tri skrivnosti Drečka Pekca in Pukca Smukca«*, *»Tri zvezdice Drečka Pekca in Pukca Smukca«*) reveals all three types of comic, the author uses on a sentence and a paragraph level, while some comic elements mark the whole texts. The comic of nature is already expressed in metaphorical names literary personae have, the comic of situation mostly in the use of irony, gradation, paradox and synecdoche, while the comic of words is literally built with the help of all tropes and figures and intentional violation of a good linguistic style.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Jasna Čebtron
Koper

KOMIČNO S FANTASTIČNIM V MLADINSKI PRIPOVEDI MARJANA TOMŠIČA

O Tomšičevem pripovedništvu

Tomšič je predvsem znan pisatelj za odrasle. Je pisec novel in romanov z avtobiografsko tematiko in še bolj znano temo o magični Istri. Mladinska pripoved je manj znana od pisateljevega pripovedništva za odrasle. Vendar se tudi v mladinskem pripovedništvu pojavljata dva pripovedna prostora; Rače, pisateljev rojstni kraj, in Istra, kjer Tomšič živi. V prvi prostor so umeščene avtobiografske pripovedi iz otroštva, v istrskem okolju pa se avtor pogosto srečuje z istrskimi pripovedovalci ali pa se spominja zgodb, ki so mu jih pripovedovali. Skladno s pripovedovalcem se spreminja tudi pripovedna perspektiva; od realistične v pripovedih o doživetjih iz otroštva do fantastične v pravljичno-mitičnih istrskih pripovedih.

Prvi tip Tomšičeve pripovedi predstavlja zbirka »zgodb iz otroštva«, kot je podnaslovil *Super frače* (1988) avtor sam, drugi tip pa *Zgodbice o kačah* (1996). Med njima sta po času nastanka še dve zbirki, in sicer etnološko gradivo v »istrskih štorijah« z naslovom *Noč je moja, dan je tvoj* (1989) in »pravljice iz Istre« *Glavo gor, uha dol* (1993), kjer je avtor večinoma preoblikoval etnološko gradivo.

Razvijanje komičnosti v realističnih besedilih

Super frače pripoveduje o Tomšičevem odraščanju v času med vojno in prvih letih po njej. Pripovedne osebe so določene po odnosu z avtorjem; starši, brat, sestra, prijatelji, sosedje in se v zgodbah pogosto ponavljajo. Prav ta preverljivost in ponavljajlnost zbudi v bralcu že po prvih zgodbicah bližino in pričakovana obnašanja pripovednih oseb. Prav kmalu predvidi, da bo mali Marjan po otroški, vendar samosvoji logiki ravnal drugače, kot je pričakovano. Ravnanja, presojanja in opazovanja pripovedne osebe so torej nepričakovana, nenavadna in v njihovi nenavadnosti najdemo največ humorja. Vojni in poveljni čas je kruto pretresljiv in za otroka šokanten, vendar se pretresljivost rahlja prav s humornimi situacijami ali poudarki.

Prvo besedilo v zbirki, *Barvna stekla*, pripoveduje o materinem pogrebu. V tragičnem položaju pa je pisatelj poudaril otrokovo radost, ker se na pogreb pelje z avtobusom, kar se mu dogaja prvič. In vožnja je še posebej zanimiva, ker ima v žepih barvna stekelca, skozi katera je videti svet kar se da pisan in lep. Ta tragi-

komična situacija se nadaljuje z dialogom s sestro, kaj bodo naredili mami, in stopnjuje z opisom bombnega napada prav med pogrebom. Avtor zaključi pripoved s komentarjem o pisanih stekelcih in o bolečini zaradi za vedno odsotne matere.

Podoben preplet tragičnega s humornim je najti še v drugih besedilih. V *Bombah in krompirčkih* se strah pred rušilno močjo bomb stalno umika skrbi lačnega otroka, če se bodo krompirji na štedilniku v kuhinji med čakanjem, da mine bombni napad že skuhali. In skrb se razraste v obup, ko ugotovijo, da jim je med skrivanjem pred bombami nekdo ukradel s štedilnika krompir. Zanimiv je avtorjev spomin, kako je tisto noč pregnal lakoto; pred spanjem je v mislih prav nečloveško mučil tatu in to mu je prineslo sanje in spanje. Podobno v zgodbi *Kamen-kruh* opiše otroško lakoto in skrivno peko kruha. Ko opiše razočaranje lačnih otrok, ki so spekli kot kamen trd in neužiten kruh, nas pisatelj seznani s pomoto – namesto moke so zamesili sadro. V daljši pripovedi *Moj oče* je opisan prizor bombardiranja in eksplozije, zaradi katere so leteli po zraku predmeti, pohištvo in v tem nenavadnem dogajanju je izpostavljena soseda, ki je prestrašena prihitela s polja in se skrila pred nevarnostjo na drevo. Komični položaj v sicer tragičnem dogajanju opazuje otrok, ki vso to nenavadnost gleda skozi okno v varni očetovi prisotnosti.

Vojna izkušnja je za malega Marjana sicer grozljiva, vendar v pričakovano tragičnem položaju je izpostavljena otroška naivna radoživost in to nasprotje učinkuje humorno. **Avtomatizmu** pričakovanega se zoperstavi otroška **živost**, bi se dalo povzeti po Bergsonu.

V drugih pripovedih o povojnem času je dogajanje osredinjeno na otroka, malega Marjana, ki svet šele odkriva, zato je njegovo ravnanje pogosto neskladno s pričakovanim. Tako v *Prvi ljubezni* preprosto odide z mlado ciganko od doma, saj je zaljubljen, v *Bučmanih* zberejo otroci ves nakradeni smodnik in ga prižgejo, da preiskusijo, kako gori, v *Smrtni obsodbi* skrivoma streljajo z lokom v zadnjico ravnateljve žene, ker je ne marajo. Ravnanja otrok so psihološko motivirana in pisatelj jih pogosto interpretira, saj zase sam pravi: »...jaz sem bil vedno samosvoj, čudno zasukan...«, vendar učinkujejo pripovedi o teh ravnanjih komično same po sebi, mimo avtorjevih komentarjev. Torej se v teh besedilih oblikuje komično iz situacije same, ko navzkrižno trčita, **interferirata**, dve situaciji: navade odraslih in ravnanje otrok.

Dve zgodbi iz *Super frač* pa posebno izstopata po humornosti, *V bratovi šoli* in *Rumena akacija*.

Zgodbi *V bratovi šoli* že naslov usmerja v pripoved o neinstitucionalnem izobraževanju, asociirana je nekakšna enajsta šola. Pripoveduje pa o starejšem bratu, ki je bil vzornik in je zato vzbujal ponos in radovednost, še posebno, ko se je začel sestajati z dekleti. Mlajši Marjan ga je pri tem zalezoval, za kar je bil kaznovan; brat mu je zavezal roke, noge in usta in ga pustil bingljati na vrvi z vrha grajskega stolpa nad globino. Ko je bil dovolj prestrašen, se ga je brat usmilil in ga na varnih tleh razvezal. Prav tako je starejši brat enostavno zgrabil malega Marjana, ki ni znal plavati, in ga zalučal v globok ribnik. To je še večkrat ponovil, dokler ni samostojno plaval. Na koncu ga je brat visoko dvignil v znak priznanja, da je postal Marjan dober učenec in plavalec. Ponovljeno je torej enako ravnanje; kruta vzgojna metoda, ki je učinkovita. Pisatelj sicer poudari predvsem otrokova občutja, ko je v najhujši stiski, in ne dogajanje samo, vendar v komentarju k zgodbi poudari, da ga je brat naučil plavati, če bi ga pa ne zvezal, ko ga je obesil z grajskega stolpa, bi ga naučil še letati.

Komičnost torej raste iz nasprotja med pričakovano bratovo ljubeznijo in bratovim krutim ravnanjem, ki pa se izkaže za ustreznega, učinkovitega in v tem vrednotenju je izkazana tudi posebna bratovska ljubezen. V komentarju pa pisateljja z miselno igro ali nonsesnim humorjem stopnjuje nepričakovanost do absurda, kar učinkuje sproščujoče.

V zgodbici *Rumena akacija* opiše otroško iznajdljivost, ko so si težili lakoto z dišečimi cvetovi, podobnim akacijam. »Rumene akacije« pa so povzročile slabost in halucinacije. Ob bregu ribnika, kjer nemočna dečka bruhata, pa se opis slabosti in nemoči stopnjuje v komično situacijo, saj iz ribnika skačejo žabice in dečka mislita, da bruhata žabe.

Komičnost se torej oblikuje iz skoraj tragične pomote in nemoči v nenavadno odkritje, ki pa je nenavadno in s tem humorno, ker sta zamenjana vzrok in posledica. Dve nasprotni situaciji, onemoglo ležeča dečka in iz ribnika skakajoče žabice, se spleteta v smešen položaj, ker je med njima vzpostavljena logična zveza.

V zbirki *Super frače* smo lahko opazovali prvine komike, ki je grajena predvsem z dvema vrstama situacij:

- v tragično nemoč vojnega časa je postavljen radoživi otrok, ki se z domišljijo odziva na situacijo in jo doživlja humorno, ker si jo predrugači. Situacijska komika torej gradi na nasprotju, interferenci, med pričakovano tragiko in presenetljivo radostjo.

- v utečeni red in miselnost odraslih vstopa radovedni otrok in doživlja presenečenja. Ta komičnost temelji na kontrastu med »logiko razuma in logiko domišljije« (Bergson).

Komično in fantastično v istrskih zgodbicah

V *Zgodbicah o kačah* je pripoved postavljena v nedoločen čas in v natančno poimenovane prostore. Pripovedovalci so različni domačini, včasih pa avtor v prvi osebi. Vsem zgodbicam pa je skupna pripovedna oseba, to je kača različnih vrst, ki nastopa kot fantastično bitje, in odkriva magično razsežnost svojega pojava. Okvirne pripovedi so najpogostejša forma naracije, zaključujejo se pa s komentarji, ki resničnost pripovedovanega relativizirajo. Bodisi da prepuščajo bralcu v presojo, naj zgodbici verjame ali ne, razkrivajo alegoričnost pripovedi ali pa povzemajo temeljna spoznanja in sporočila.

Zgodbice o kačah uvaja pripoved *Objak in kačun*, ki opisuje nenavadno srečanje s prakuščarjem. Opisane so različne fantastične podobe tega prabitja, ki se spreminja po formi, gibanju, barvah. O nenavadnem srečanju pripoveduje kmet Objak pogosto in njegova pripoved se spreminja, zato pripovedovalec zaključí zgodbico s skeptično izjavo: »Hm, zdaj pa kot hočete: verjemite ali ne.« Podobna je pripoved o nenavadnem srečanju s kačo s človeško glavo, ki prosi pomoč za svoje otroke, z naslovom *Reši moje otroke*. Fantastično bitje je tudi tokrat natančno opisano v svoji nenavadnosti in na koncu je podobno hudomušno zaključeno: »Ne verješ, znam, da ne verješ. Ma jaz ti ne morem pomagat, ko ne verješ. To ni moj problem, je tvoj. Jaz sem jo videl. Ko bi jo ti, eee, pole pa ti jaz ne bi verjel. Tako je na tem svetu, ja.«

Uvodne zgodbice torej odpirajo domišljijski prostor. Ta na bralca učinkuje z nenavadnostjo in se širi v domišljijisko komiko. Predstavlja namreč pojavnost, ki jo

navadno dojemamo kot nekaj običajnega in celo gnusnega, kot nekaj vzvišenega in redkim dojemljivega. Tako predružačenje stvarnosti budi čudenje in veselje nad odkritjem. V komentarju pa je bralec postavljen v dvom ali v izbiro, če naj verjame ali ne. Nasprotje med običajnim dojetjem kač in domišljijско pripovedjo oblikuje nenavadne podobe, ki temeljijo na alogičnem, komentar pa to nenavadnost pomanjša v komični nesmisel. Raba dialektizmov komičnost situacije stopnjuje z besedno komiko.

V zgodbi *Pernata kača* je opisano nenavadno srečanje pastirja in kače, ki se ob piskanju spreminja v pisano bitje, ki leti, se dviga v nebo in postane oblak. Potem se pa metamorfoza stopnjuje v nasprotno smer in pisana pernata lepota pristane na skali spet kot suha palica. Pripovedovalec komentira pastirjevo doživetje, da ni vedel: »...ali se je vse to res zgodilo ali se mu je prividilo.« Vendar ko hoče pastir seči po piščali, se mu je »nekaj žvižgajoče zasmajalo« in piščal se mu je skrila v oblak. Pisatelj komentira, da se je pastirju zdelo, kot bi mu oblak pomežiknil, in zaključi, da mu je pastir »mežikec« vrnil.

Komičnost se oblikuje na osnovi nasprotja med stvarnim dogajanjem in domišljijским. Podobe se prikazujejo zaporedoma in se stopnjujejo z oddaljevanjem od resničnega in z vračanjem v resnično. Vsaka nova podoba je sicer sprejemljiva, vendar skupni stvarni izvor je nič. **Komični nesmisel** se krepi s ponavljanjem, torej s trajanjem in razvijanjem podob, kar ima poseben komični učinek.

Podobno nonsensno komičnost razvija Tomšič v osrednji zgodbi v zbirki, *Kamenica*. Pripoved je postavljena v nedoločen prostor in čas. Tudi pripovedna oseba, deček z imenom Inn, učinkuje nenavadno in nedoločno. Temeljni motiv pa je prepoved, ki jo deček zasliši, ko hoče odpreti kamen. Prepoved mu grozi s smrtjo. Radovedni deček pa vztraja, kamen odpre, iz njega zraste nenavadno lepa kača, ki dečka piči. Smrt ne nastopi, nič se ne zgodi, le pičena roka ima poseben dar, »kar sama od sebe piše zgodbe«.

Podobno kot v *Pernati kači* je tudi v *Kamenici* komični učinek grajen na stopnjevanju in razvijanju nenavadnih podob, ki nimajo logičnega izvora, imajo pa končni učinek **nonsensnega humorja**. Vendar v sklepu se komična nesmiselnost izkaže za smiselno. Zaključno pojasnilo ponuja razlago o izvoru pisateljskega daru, torej je pripoved parabola. Tako se komičnost izkaže v protislovju med nesmiselno stvarnostjo in smiselnim sporočilom.

Podobno parabolichnost lahko odkrijemo še v drugih pripovedih, kot so *Hudi duh*, *Purani in čarovnija*, *Siknes* id.

V zbirki *Zgodbe o kačah* je humornost oblikovana na nesmiselni logiki komičnega, saj so pripovedi že v začetku zastavljene kot možnost verjetnega. Nenavadnost je izhodišče za posebna doživetja posameznikov, iz tega doživetja se razraščajo podobe, ki si sledijo po nonsensni logiki in budijo čudenje. V zaključkih teh pripovedi pa vedno nastopi kontrast, in sicer kot:

- hudomušni dvom o resničnosti pripovedi,
- smiselna razlaga nesmiselno komičnih opisov.

Nonsensni humor torej nastopi na ravni pripovedi in na ravni sporočila, vendar se nesmiselnost izkaže le za alogičnost, drugačnost, konkretni stvarnosti nedojemljivo pojavnost, ki jo človek zmore dojeti le preko sproščene, z logiko razvezane domišljije. To, kar človeka povezuje z domišljijско pojavnostjo, pa je humornost, saj ga odpira k radostnemu čudenju in v tem čudenju zmore dojeti in doživeti drugačnost.

Sporočilnost Tomšičeve mladinske pripovedi

Mladi bralec bo v Tomšičevih zgodbah lahko spoznaval polpreteklo dobo, ki je bila določena z vojno in zato polna tragike in groze. Vendar so vojne in poveljne zgodbe pripovedovane s stališča mlade, radožive osebnosti, ki tragiko časa pretvarja v drobna osebna doživetja in ta preglasijo časovno določenost. Radoživost je torej temeljno nasprotje brezizhodnosti, ujetosti. Tomšič pripoveduje svoje spomine tako, da izpostavi situacije, kjer se otroška radovednost srečuje z ustaljenostjo, in v teh situacijah izpostavi otrokovo videnje. S tem poudari igrivost, vedoželjnost in optimizem.

V pravljičnih zgodbicah o kačah pa bo mladi bralec lahko vstopal v fantastični svet, kjer so vrednote in modeli konkretne stvarnosti predrugačeni. Predvsem bo vstopal v prostor nenavadne lepote in skladnosti, ta mu bo sprejemljiva, če bo hotel vanjo verjeti. Verjel pa ji bo lahko, če se bo dvignil nad konkretno logičnost in sprejel humornost preoblikovanja, spreminjanja in neulovljivosti. Po tej izkušnji se mu bodo morda razkrila nova spoznanja, kot je tisto o harmonični povezanosti vsega živega.

Literatura:

- Bergson, Henri: *Esej o smehu*, Ljubljana 1977
Hazard, Paul: *Knjige, otroci in odrasli ljudje*, Ljubljana 1973
Kmecl, Matjaž: *Mala literarna teorija*, Ljubljana 1977
Kobe, Marjana: *Pogledi na mladinsko književnost*, Ljubljana 1987
Kos, Janko: *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana 1981
Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*, Ljubljana 1983
Solar, Milivoj: *Književna kritika i filozofija književnosti*, Zagreb 1976
Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*, Zagreb 1982

Summary

COMIC AND FANTASTIC IN MARJAN TOMŠIČ'S LITERATURE FOR CHILDREN

The literary theory distinguishes between the situation, character and verbal comic. In M. Tomšič's literature for children the first is the most common, as comic effects are provided by the contrast between the expected and the unexpected. The child's unusual behaviour or valuation in his/her relationship with the adults is a typical feature of the collection of autobiographical stories »*Super frače*«, while surprising contrasts are present in the encounters of the concretely-rational understanding with the fantastic creatures of the collection »*Zgodbe o kačah*«. For the detailed analysis of the situation comic in this narrative, Bergson's categories of the comic have been used.

The author concludes that the humour in the autobiographical narrative is based on the contrast between automatism and liveliness, while the fantastic stories interference between the realistic logic and nonsense humour is used. Both genres offer the message of serenity, optimism and harmonic interrelationship of all the living creatures.

Prevod/Translated by: Jasna Čebon

Vasja Cerar
Ljubljana

VESELJE DO BRANJA IN KONEC OTROŠTVA

Ker nisem strokovnjak za teorijo in pedagogiko mladinske književnosti niti ne raziskovalec komičnega ali tragičnega, bom svoje razmišljanje za pričujoči simpozij zasidral na stvarnih dejstvih in lastnih izkušnjah – orisal bom nekatere tipološke in zvrstne značilnosti v sodobnem založništvu za najstnike. Bolj kot posamezno besedilo in njegovo pripovedno bogastvo me zanima fenomen mladinske proze, njene vsebinske različice, tematski sklopi, slogovne posebnosti, predvsem v diahroni paradigmi, ki pogojuje tudi sodobno družbo in družino, pa tudi načini distribucije in recepcije, kakršne opažam v svojem poklicnem angažmaju – to je v založništvo za mlade bralce.

Moje delovanje in razmišljanje se omejujeta izključno na t.i. mladinsko književnost, namenjeno bralcem, starim med 10 do 18 let. Bolj kot poudarjanje tradicionalnih značilnosti te družbene skupine kot plahih, nezrelih in naivnih najstnikov, je njihov bistveni označevalec dejstvo, da intenzivno odraščajo in zavestno vstopajo v svet odraslih. To je bolj kulturno kot biološko dejstvo, ki iz generacije v generacijo, celo iz leta v leto spreminja svojo podobo in pomen.

Izhajati iz tržno usmerjene gospodarske dejavnosti, kakršno je založništvo, v okviru literarne vede na prvi pogled zveni problematično, saj se je na slovenski knjižni trg po letu 1991 zgrnil orjaški val (pretežno uvoženih) otroških knjig dvomljive estetske in vzgojne vrednosti. Čeprav se v pričujočem sestavku odrekam vrednostnim sodbam, je to zanimiv in zgovoren podatek o opaznih spremembah na najširšem horizontu mladinske književnosti. Ta se razteza od pisanja in objavljanja (ne zgolj leposlovnih) knjig za mladino vse do različnih interesnih področij najstnikov, ki samo na prvi pogled nimajo nobene povezave z literaturo, saj odmevajo do najširših družbenih in zgodovinskih implikacij, posredno ali neposredno vendarle povezanih z mladinsko književnostjo – pri čemer dajem enakovreden pomen obema besedama tega pojma. Paradoksalno smo danes bolj informirani o znanstvenih teorijah književnosti kot o vsebini tistega dela definicije, ki se nanaša na bralca – kaj danes mladina pričakuje od literature in kako se prepozna v njej?

Po mnenju Neila Postmana, avtorja zanimive knjige *The Disappearance of Childhood*, je fenomen otroštva oziroma mladosti zgodovinsko odvisen od branja, književnosti in sistema izobraževanja. Otroštvo kot družbeno priznani status, ki mu pripadajo tudi posebne pravice in atributi, je staro komaj dobrih 200 let. V srednjem veku so bili otroci samo majhni odrasli, v zgodnjem kapitalizmu pa cenena delovna sila, mnogi so bili klateži, sirote ali zavrženi v sirotišnice, tudi zanje je

veljala smrtna kazen. Za problematiko, ki bi se je rad dotaknil, se mi zdijo pomembne predvsem tiste značilnosti, po katerih se otroci razlikujejo od odraslih in jih torej v procesu odraščanja postopoma premagujejo. Poleg pridobivanja splošne in strokovne izobrazbe, otroštvo in odraščanje bistveno označujejo tabuizirana področja osebnega in družbenega življenja: ljubezen in spolnost, moralne dileme, vulgarno izražanje, razvrat, alkohol, droge, incest, nasilje, vojne, bolezen, smrt, moč, politika, denar... Otroštvo je torej stanje blažene nevednosti, odraščanje pa odkrivanje skrivnosti sveta odraslih. Ti otroke sicer negujejo in vzgajajo, hkrati pa jim vcepljajo lastni sram pred zmolčananim. Iz tega sledi, da se je otroška književnost v preteklih obdobjih hočeš nočeš navezovala na potlačene in zmolčane teme, relacije in pojme, seveda v obliki pravljic in z govorico simbolov, kar je uspešno razkrila psihoanaliza. Grdo in površno bi bilo reči, da se je ob koncu tisočletja čas pravljic iztekel, vsekakor pa se je močno skrčil – v zadnjih desetletjih celotno odraščanje (tako osebno kot literarno) poteka vedno hitreje in t.i. realistična faza nastopi veliko prej kot nekoč.

Neizpodbitno dejstvo je, da mladi dandanes niso več pripravljeni (ali celo ne sposobni) prebirati kvalitetnih in obsežnejših klasičnih besedil, ki bi si po vseh literarnih in vzgojnih kriterijih zaslužila oznako nesmrtna. Žal se enako godi tudi vsem drugim manj zahtevnim, recimo pustolovskim epopejam, katerih epizode smo si še pred nekaj desetletji mrzlično podajali pod šolskimi klopmi. Nekako smo se sprijaznili z dejstvom, da knjiga že v zgodnji adolescenci (torej ravno v letih, ko se otrok šele nauči tekoče brati) izgubi osrednjo vzgojno, estetsko in razvedrilno vrednost. Ali mladi res postajajo popolnoma nehvaležni, nezainteresirani in nepismeni nebralci? Ne pritegnejo jih več *Aličine dogodivščine v Čudežni deželi*, mitične in epske razsežnosti Jalnovih *Bobrov*, Finžgarjevega *Pod svobodnim soncem*? Veselje do branja kot notranja motivacija je očitno splahnela, željo po spoznavanju domišljijskih svetov, dinamičnih zapletih in srečnem koncu je seveda veliko lažje zadovoljiti pred elektronskim ekranom. In če smo poštene, sodi ekranizacija zgodb med pozitivna poslanstva televizije – slika marsikdaj res pove več kot tisoč besed. Bolj usodno vlogo je TV odigrala na tistih, že omenjenih področjih odraščanja, ki spoznavno, estetsko in vrednostno oblikujejo mladostnikov odnos do sebe, življenja in sveta.

Naj bom iskren – osebno glede usode branja nisem pesimist. Prepričan sem, da mladi tudi danes radi posegajo po knjigah, z enako radovednostjo in nič manjšim zadoščenjem kot pred desetletji prebirajo 'svoje' knjige, knjige svoje generacije. In generacije se menjajo vedno hitreje, z njimi pa tudi literarni okus, potrebe in odnos do tradicije. Naj kot preprost primer življenjskega in literarnega creda današnjih najstnikov opišem odnos sicer povsem pozitivne junakinje, najstnice Celine iz romana *Barvni ekran* ameriškega pisatelja Brocka Colea do domače naloge iz ameriške književnosti. Koliko gneva in prezira je deležen ubogi Holden Caulfield, junak kultnega Salingerjevega romana *Catcher in the Rye* (Igra v rži, Varuh mlade rži), ki jim ga je naložil za domače branje dobronamerni učitelj, ostareli hipi.

In zdaj k osrednjemu vprašanju – Kaj in zakaj mladi danes z veseljem berejo, kaj hočejo brati in kakšni so danes knjižni programi uspešnih založnikov? Kot rečeno, so nekatere knjižne zvrsti postale nezanimive in praktično izumrle. Njihovo vlogo so prevzeli novi mediji, nekateri v osiromašeni, drugi v oplemeniteni obliki. Podobna usoda je doletela ulične igre in ročna dela. Navsezadnje pa si vsi, pisatelji, starši, učitelji in uredniki želimo, da bi otroci več in raje brali. Vendar tega ne

moremo doseči z nobeno obliko prisile. Upoštevati je treba tudi pravice bralcev, o katerih piše Daneil Penac v knjigi *Čudežno potovanje*: Tudi otroci imajo pravico nebrati, brati površno in samo tisto, kar jih zanima, odložiti knjigo pred koncem in jih brati več hkrati v poljubnem neredu. Ne preostane nam drugega, kot da jim to omogočimo.

Zato – kljub nujni krčitvi in prerazporeditvam programov iz različnih ekonomskih, kulturnih in političnih razlogov založbe nenehno izdajajo nove naslove v obstoječih in novih knjižnih zbirkah, skupno število naslovov se celo večja, ali pa vsaj ne zmanjšuje. Drznem si trditi, da po svetu, pa tudi pri nas, mladinska književnost ni ogrožena ne v obsegu ne v kvaliteti, vsekakor pa doživlja pomembne spremembe. Omenil sem že, da se vedno mlajša publika (kmalu po 8. letu starosti) srečuje z realistično povestjo, novelami in romani, ki se dogajajo v prepoznavnem urbanem in družinskem okolju, ki ga sicer občasno prešine žarek pravljičnega ali domišljjskega, še bolj pogosto pa ga spremlja pomembna življenjska izkušnja, disonanca porušenih odnosov, ali kanček gorčine resničnega življenja.

Še bolj jasna in zgovorna je podoba sodobne proze za najstnike, tako za mlajše kot starejše. Meja med srednjo in višjo stopnjo je skorajda že zabrisana, bolj kot pri tematiki je opazna kvečjemu le še v težavnosti pripovednega sloga in zunanjem obsegu. Zdi se, da pisci mladinskih romanov kar tekmujejo, kdo bo ostreje zarezal v občutljivo tkivo odraščanja: zorenje, ljubezen in spolnost so samo še prežvečena ironija neresnih najstniških dnevnikov in rožnato obarvanih serijalk. Ko sem že pri komercialnih serijah, naj omenim še izredno obsežen korpus tematičnih žanrov – grozljivk, srhljivk in kriminalk, ki imajo značaj razvedrilnega branja, pa naj se to sliši še tako sarkastično.

Uspešnice z repertoarja najboljših tujih in domačih založnikov in kandidatke za najbolj ugledne knjižne nagrade opisujejo temne plati mladosti: bolezen (anoreksija, levkemija, aids in psihoze), ločitev, smrt, nasilje v družini in med vrstniki, incest, homoseksualnost, zlorabe, boj za preživetje, rasizem, neonacizem, srečanja z drogo in še bi lahko naštevali. Med uspešnicami na slovenskem trgu še vedno odmeva *Mi, otroci s postaje ZOO* in sodobni romani o najstniški nosečnosti, o preizkušanju vzdržljivosti telesa in duha in podobna drzna besedila.

Mladi današnjega časa se imajo pravico seznaniti s tabuji, ki so jih odrasli skrivali pred njimi vse od rojstva otroštva kot fenomena. Je to 'poodraslenje' konec otroštva, se sprašuje Postman. Je tega res kriva televizija, ki je najbolj demokratični in zato najbolj nevzgojni medij? Smo mladim odrekli pravico do nedolžnosti, smo jih z razkritjem sramotnih in krutih plati življenja spet prisilili postati majhni odrasli? Ali zato mladi ne morejo verjeti pravljam in hočejo odrasti čim mlajši? Še dobro, da pri tem iščejo in najdejo odgovore v literaturi in si tako vsaj malce podaljšajo mladost. Še dobro, da jim je književnost to sposobna ponuditi. Založnikom in očitno tudi bralcem se zdi povsem sprejemljivo, da so 'problemski romani' pravzaprav romansirani novinarski feljtoni, serije ljubezenskih in strašljivih prigod pa tipizirane žanrske šablone, že stoletja znane kot trivialno čtivo, ki jih najboljši pisci v obliki literarnih eksperimentov večje zlorablajo za sporočanje klasičnih pozitivnih sporočil.

V zagovor angažiranemu realizmu naj poudarim pomembno, če ne bistveno značilnost teh besedil: naj bo tema še tako depresivna, večino (boljših) besedil, ki se ponavadi znajo vzdržati vsakršnega sprenevedanja in moraliziranja, preveva močan, individualiziran, oseben, živ, empatični pripovedovalec, s katerim lahko

mladi bralec uspešno in prostovoljno naveže pristen stik ter se poistoveti z njegovo usodo. Morda se ravno s tem prične tudi katarza, tisto spoznanje samega sebe, ki je temelj in plemeniti smoter tragedije.

Opisane razmere na tržišču kot širši kontekst mladinske književnosti omenjam v okviru osrednje teme simpozija o komičnem in tragičnem v mladinski književnosti, čeprav sta zastavljena pojma izrazito tekstualnega značaja. Resnično tragičnih del v mladinski književnosti je zelo malo, več je žalostnih in komičnih, najboljša so nemara tragikomična (ali vsaj veseložalostna), najbolj zanimiva pa je pestra paleta žanrov, slogov in tem, ki so se uveljavile v zadnjem desetletju ali dveh. Vprašanje tragičnega in komičnega v sodobni mladinski književnosti opažam kot sobivanje empatičnega, osebno in družbeno angažiranega pripovednega realizma ter hkratne produkcije razvedrilu namenjenega kiča, ki pa je ob ustreznem marketingu edini možni odgovor na poplavo televizijske zabave. Samo na tak način bo veselje do branja ohranilo svojo vlogo in pomen v naši kulturi, ki skupaj z navdušeno mladino postaja vse bolj odvisna od računalniških omrežij.

Summary

JOY FOR READING AND THE END OF CHILDHOOD

The meditation upon the changing meaning of children's literature is based on the genre-typological outline of some trends in publishing for the teenagers of our time and the speculations about childhood as a historically based phenomenon. The Old Greek division into the comedy and the tragedy is in the modern post-industrial culture perpetuated as the co-existence of trash and emphatic utilitarian realism.

Prevod/Translated by: *Bojana Panevski*

Igor Saksida
Ljubljana

RAZNOLIKOST PERSPEKTIV IN TEM: REALNOST MED ČUDENJEM IN OPOREKANJEM

Mladinsko delo Dima Zupana

1.1 Prozna besedila Dima Zupana, ki jih obravnava pričujoča interpretacija (*Trije dnevi Drekca Pekca in Pukca Smukca*, 1991, *Trnovska mafija*, 1992, *Tri noči Drekca Pekca in Pukca Smukca*, 1993, *Tri skrivnosti Drekca Pekca in Pukca Smukca*, 1994, *Tri zvezdice Drekca Pekca in Pukca Smukca*, 1995, *Tolovajevo leto*, 1995, *Zobek na dopustu*, 1995, *Leteči mački*, 1997) so karseda raznolika, četudi jih povezujejo nekatere vsebinske prvine. Raznolikost se odraža v prvi vrsti na ravni oseb: v tem smislu od ostalih treh besedil izrazito odstopajo *Trnovska mafija*, *Tolovajevo leto* in *Leteči mački*, v katerih se dogodkovni nizi povezujejo z mlajšim otrokom (*Tolovajevo leto*) oziroma mladostniki (ostali dve besedili). Že na ravni starostnega razpona oseb je delo Dima Zupana povsem v skladu z naslovniško plastnostjo oznake mladinska književnost: seže od besedila za otroke, preko mladinskih del srednjega (besedila z istim zgradbenim vzorcem naslova *Tri(je)...*) in poznega otroštva (*Trnovska mafija*) do romana o študentskem življenju in končnem doraščanju, torej do dela, ki morebiti sploh ni več mladinsko, pač pa ga je mogoče primerjati z nemladinskimi razvojnimi romani.

1.2 Zupanova besedila povezuje nekaj vsebinskih in zgradbenih stalnic – najbolj značilna skupna vez med besedili je **perspektiva**¹ kot značilna drža

¹ Zdi se, da je perspektiva v interpretaciji mladinske književnosti poseben problem, saj pojem »otroški pogled na svet«, ki se kot infantilizem ohranja v poetičnih izhodiščih mladinske književnosti, lahko pomeni zelo raznoliko vrednotenje stvarnosti ter v njenem okviru predvsem otroštva in odraslosti. Natančna raziskava **perspektive v mladinski književnosti** bi zagotovo odkrila več povsem nasprotnih ubeseditvenih drž pri povedovalca. V mladinski prozi, pa tudi v poeziji in dramatiki, je videti vsaj naslednja dva glavna tipa perspektiv, ki vključujeta še več podtipov:

– **perspektiva razcepa**

- avtoritativna perspektiva, značilna za vzgojno-poučna besedila,
- evazorična perspektiva, značilna za idealizacijska besedila,

– **perspektiva zbliževanja**

- **nonsensna** perspektiva oziroma perspektiva jezikovno-predstavne igre,
- starostno določena **resničnostna** perspektiva, upovedovanje realnega sveta po logiki otroka oz. mladostnika,

pripovedovalca do ubesedenega sveta². Ob tej izraziti notranjezgradbeni prvini je vsem besedilom skupna tudi *tematika*: gre za prikaz vsakdanjega življenja mladostnikov, ki temelji na zakonih tovarštva in pripadnosti skupini. Od te tematike odstopa *Tolovajevo leto*, ki svetu odraslih – oblasti, častihlepnosti in maščevalnosti – protistavlja nepokvarjeno otroštvo. Od besedila do besedila se posamezne tematske prvine torej spreminjajo in dopolnjujejo, vendar pa sta *perspektiva* (svet v pogledu od/doraščajočega, otroka/mladostnika) in *glavna tema* (pozitiviteta otroštva/mladosti) v Zupanovem opusu *stalnici*.

2.1 Morda najbolj opazna prvina Zupanovih mladinskih besedil je povezovanje pripovedovalca in mladostnika v *resničnostni zblíževalni perspektivi*. V knjigi *Trije dnevi Drekca Pekca in Pukca Smukca* je avtor že takoj na začetku pripovedovalca izenačil z obema glavnima osebama besedila: realnost, ki jo bralcu predočja pripovedovalec, nastaja iz perspektive mladostnika: v njegovem svetu so pomembne frače, hlačni žepi in norčevanje iz branjevke. Temu sledi srečanje z mačkom Florijem, ki ravnanje obeh oseb prav tako presoja na podlagi mladostniške »logike potepanja in pretepanja«. Iz omenjene deške perspektive se gradi predstavnost besedila, ki ga avtor označuje kot fantovsko pravljico in v kateri »babe« nimajo kaj početi (st. 11). Kako se odvija dogajanje? Zdi se, da je besedilo niz posameznih resničnostnih motivov, ki jih je le pogojno mogoče označiti kot dogodivščine: srečanju s Tino, ob katerem se pokažejo razlike med deškim in dekliskim dojetjem »primerne« obnašanja ter značilni namišljeni in napihnjeni konflikti med spoloma, sledi poročilo o pretepu v bazenu in »bombardiranje rib«. Značilne situacije, povezane s svetom mladostnikov, so tudi hranjenje pajka Heriberta, fucanje in frnikoljanje ter tekma v »spušcanju pukov«. Ta tekma tvori tudi osrednji, za bralca najbolj presenetljiv motiv Zupanovega prvenca, v njej pa je najstniška perspektiva tudi prvič izrazito povezana s *humorjem in komičnim*³. Zupanova ubešeditev »tekme v prdenju« je presenetljiva in smešna tudi zato, ker se mladinska literatura praviloma izogiba neprimernih, »tabu tem« (nasilje, spolnost, izločanje):

-
- perspektiva **oporekanja**, privzemanja otroške/najstniške uporniške drže do sveta odraslih (v pesništvu je to držo strnjeno označila S. Vegri v oznaki »mali protesti«),
 - perspektiva **čudenja**, otroškega »prisluškovanja« poetizirani stvarnosti – ta perspektiva se najbolj izrazito kaže v besedilih o otroku in naravi/živalih,
 - **parabolična** fantastična in pravljica perspektiva: perspektiva »čudežnih nevidnih svetov«, praviloma s simboliko spopada dobrega/majhnega/šibkega z zlom/velikim/mogočnim, izvorno povezana z ritualom,
 - perspektiva **spominjanja** na otroštvo: avtorjevo opazno vračanje v podobe lastnega otroštva.

² Presenetljivo je, da D. Zupan v svojih besedilih – posebej v *Treh...* – zajema vse perspektive, razen prve, tj. perspektive razcepa. Prav zato je njegovo delo tematsko mnogoplastno in emotivno pestro. Avtor tudi v pretežno informativnih delih pripovedi ne zapade v enodimenzionalno poučnost, pač pa ob odraslih likih ohranja resničnostno perspektivo zblíževanja.

³ Posebej je o komičnem v mladinski prozi D. Zupana razmišljala D. Haramija na simpoziju *Tragično in komično v mladinski književnosti*, Maribor, 30. 5. 1997. Po njenih ugotovitvah se komično kaže predvsem v nepričakovanih dogodkih, jezikovni inovativnosti, nenavadnem vedenju literarnih oseb, nasprotjih med opisom in resničnostjo ter v pretiravanju. Glede na etološkost perspektive je v mladinski prozi D. Zupana brez dvoma prevladujoča komičnost, čeprav ta oznaka sama po sebi še ne pojasnjuje vseh podrobnih in za razumevanje teme bistvenih variant perspektive v njegovem opusu.

prav tem je videti značilno *perspektivo oporekanja*. Komična sta tako izbira besed/zvez (imeti poln redenik, 'spustiti gromozanskega') kot osrednja podoba: prizor spremljajo »magične besede«, ki pomagajo pri koncentraciji (*»Pomešam karte, pomešam karte, pomešam karte.«* (st. 24)) ter neljubi izid tekmovanja:

Malo je pomešal karte, se napel, nenadoma izbuljil oči in strašno zardel. Sicer mu ne bi bilo treba, a vseeno je rekel: »V hlače sem se.« (st. 28)

Perspektiva, iz katere nastaja tovrstna pripoved, je tematsko povedna: avtor ne ponuja pozitivnega identifikacijskega vzorca v likih zglednih otrok, pač pa v podobi domiselnih, zafrkljivih in samostojnih dečkov. To pa se povezuje z drugo značilnostjo Zupanovega besedila, tj. s postopno *širitvijo množice oseb*. Zgodbo začneta glavni osebi sami, nato se jima pridružijo vrstniki (Tina, Jožek Štrebar in ostala družčina pri »zborni klopici«) ter že v prvi tretjini pripovedi tudi odrasli. Njihova podoba je za interpretacijo mladinske književnosti skoraj tako zanimiva kot podoba otroka. V Zupanovem besedilu so odrasli tako negativni kot pozitivni liki. V dogajanje nasilno posežeta debeli Tona in maneken Jože, ki ju Drekec Pekec označuje kot *»najgrša in najzlobnejša človeka na svetu«*, po mnenju Pukca Smukca *»pa sta bila še dosti slabša«* (st. 30). Obe osebi sta nastrojeni zoper otroke: uničita jim žogo, čemur sledi maščevanje Drekeca Pekca in Pukca Smukca. Njun »prvi dan« se tudi konča z osmešenjem obeh nasilnežev (zaradi lova na oba dečka padeta v smrdljivo vodo) – v dogodku se izrazito kaže perspektiva oporekanja, tj. upora zoper nasilnost odraslih. Vendar pa Zupanovo besedilo ne izzveni kot v mladinski literaturi standarden upor otroštva zoper odraslost. Drugačen kot Tona in Jože, za razvoj zgodbe in teme pa prav tako pomemben, je Prijatelj, ki velja *»za najlepšega človeka, kar sta jih poznala«* (st. 48). Prijatelj je za dečka vir znanja in modrosti, pripoveduje jima namreč o doživetjih na fronti. Tretja skupina oseb, s katero se srečajo otroške osebe Zupanovega prvenca, je spet drugačna in je blizu negativnima odraslima likoma: ženska se prestraši žabe, moški želi žival pokončati. Opazno je, da je nabor oseb premišljen: kontrast strahu in robotosti odraslega je skrb male Nikice za žabo – otrok se živali opraviči in jo zaščiti. S tem pa konflikta med otroki in odraslimi, ki tvori eno od tematskih ravni pripovedi, še ni konec: igra z granitno kocko pod klobukom se nesrečno izteče tako za gospo Drobničevo, *fino damo, na kateri je vse brezhibno*, kot za manekena Jožeta. Odrasli se osmešijo tudi pri igri z denarnico na vrvici, predvsem Polde in Luka, znana pijančka in brezdelnega. Očitno je, da so odrasli v Zupanovi prozi praviloma negativne osebe, nasilneži, domišljavci in brezdelnega, torej nekakšen negativni protipol razposajenim otroškim osebam. Kakšne pa so otroške osebe? Ali jih je Zupan oblikoval kot ideale dobrote, plemenitosti in iskrenosti ter s tem zašel v bližino evazorične perspektive razcepa? Posebna plast besedila je povezana z Nikico, ki se kot nekakšen zunanji komentator vključuje v pripoved (imenuje jo pravljica) in se celo prepira z literarnimi osebami.

»Muce delajo mijau-mijau«, je od zunaj posegla v pravljico mala Nikica. Puček-smukec se je skoraj razpočil od jeze.

»Ti si še premajhna punčka za pravljico. Ostani zunaj. Pojdi v kakšno slikanico in se tam pogovarjaj z živalmi.« (st. 6)

Bistvena lastnost, ki je izražena v prvem Nikičinem vstopu v pripoved, je njena zmožnost »pogovarjanja z živalmi«. Ob Nikici, enem od najbolj zanimivih likov celotnega Zupanovega opusa, se torej kaže *perspektiva čudenja*. Vendar pa je omenjena dekličina zmožnost »prisluškovanja vsemu«, odprtost za življenje živali, rastlin in predmetov v Zupanovem delu predstavljena v prevladujoči resničnostni

perspektivi »mladostnika«, kar pomeni, da je relativizirana ali celo ironizirana. Maček namreč Nikico opozori naj se ne vtika v »njihovo« besedilo, ker »dva frkolina« nista družba zanj. Nikica se v »pravljico« še vmešava in oba dečka jo iz nje vsakič podita. Med perspektivo čudenja in resničnostno mladostniško perspektivo je torej tematsko poveden konflikt: odraščanje je za mladostnika prehajanje iz »pravljic« (govorečih živali) v »realnost«. Pripovedovalec se v tem konfliktnem srečanju med obema svetovoma postavi tudi na stran Nikice, s tem ko pove, da je svetovna pravljica pravzaprav njena. V tej dvojnosti pripovedovalca (pripovedovalec kot mladostnik in kot Nikica) je izražena tudi temeljna etična poanta knjige, ki jo je mogoče videti v »prizanesljivosti«, celo skrbi obeh starejših dečkov do mlajše Nikice. Ta, za razumevanje tematike Zupanove pripovedi bistvena plast, še posebej izstopa v tretjem poglavju Zupanovega besedila, in sicer v soočenju deklice Nikice z manekenom Jožetom, torej v spoju perspektive čudenja in oporekanja. Pripovedovalec z distance komentira »srečo« majhnih otrok – ti so srečni, ker »imajo majhne želje, srednji otroci imajo srednje želje, veliki ljudje pa imajo velike želje« (st. 77). Vsa Nikičina sreča izvira iz želje, da bi na livadi opazovala drobno življenje okoli sebe, kar se ji tudi uresniči s tem, ko se pogovarja z živalmi. V njeno »prisluškovanje« vdre »krevljasta postava« manekena Jožeta – ta želi spoditi deklico s travnika, ona pa ga zavrne tako, da ga opozori na belo marjetico. Sporočilnost te zanimive podobe je razvidna: zoper robotost odraslosti je mogoče postavljati samo čisti, otroški posluš za življenje drobnih bitij. Ni naključje, da se *tretji dan* izteče v srečanje med dečkoma in Prijateljem; ta jima pripoveduje o smešnih doživetjih na fronti. Tako kot Nikica ima tudi on – čas, še posebej zanimivo pa je, kaj proglasi za večno:

»V nekem smislu so večne pravljice«, je rekel Prijatelj zamišljeno. (...)

»Pravljica je ista, menjajo se samo ljudje, kraji, stoletja, tisočletja.« (st. 91)

Tako se tri perspektive dopolnijo še z omembo pravljicne perspektive, s tem pa je simbolika lika Nikice in etično poantiranje njenega doživljanja sveta še posebej poudarjeno. *Trije dnevi* se zaključujejo v šoli, v kateri so odmori to, »kar so v Sahari oaze«, ter na zborni klopci, kjer se prijatelji dogovarjajo za nakup nove žoge. Sporočilnosti zbliževanja med otroki in odraslimi v humorju, prisluškovanju in pravljicnosti se s tem pridružuje tudi tema prijateljstva. Videti je, da se v celotnem besedilu na koncu ne zgodi nič usodnega, dramatičnega: minil je pač še en, dva, trije dnevi. Prav stvaren prikaz življenja, ki ga Dim Zupan povezuje z izrazitimi komičnimi dogodivščinami, pa je tudi vsebina njegovega mladinskega dela. Nosilci dogajanja so otroci, ki so z odraslimi praviloma v konfliktu, razen seveda s tistimi, ki so v sebi ohranili sledove otroštva (tak je Prijatelj). Podob deškega vsakdana ne prekrijejo niti otroška naivnost niti skrite etične poante. Dim Zupan pa svojega prvenca ne gradi povsem po logiki humorne realistične mladinske proze, katere besedilna stvarnost se »načeloma giblje v okvirih izkustveno preverljivega sveta«⁴. V besedilo, ki je sicer postavljeno v resničnosten dogajalni prostor in čas, je vstavljenih nekaj izrazito neresničnostnih prvin. Poleg nenavadnega vstopanja deklice Nikice v glavno dogajanje (gre za komentarje, povezane s pripovednim postopkom) je posebej zanimiv nonsensni motiv »prepira lukenj«. V tem je opaziti spet novo perspektivo, tj. *nonsensno jezikovno-predstavno igro*. Črna in rjava luknja stokata in se prepirata zaradi belega kamna, ki ga uporabljata za vzglavje, fanta pa prepir

⁴ M. Kobe: *Pogledi na mladinsko književnost*, st. 165.

rešita tako, da premakneta zaboj in se obe luknji združita v eno. Gre za motiv, ki nima nobene zveze z resničnostnim okvirjem najstniške zgodbe. Kaj je torej njegova funkcija? Očitno je avtor z vnosom te nonsensne prvine želel poudariti humornost in igrivost. Prepir je zanimiv tudi na ravni nonsensne oblikovanosti jezika (na primer »joj prejoj je od vseh jojev na svetu največji joj«), katerega komičnost je poudarjena že z izborom imen glavnih oseb in pojasnilom njihovega nastanka (Drekec Pekec – padec na iztrebku; Pukec Smukec – prvak v spuščanju pukov). Ob vsem tem ostaja glavni tematski poudarek gotovo v sproščenosti, otroški svobodi, katere osrednji komponenti sta igrivost in upor zoper konvencionalnost oziroma brezčutnost sveta odraslih ter tovarištvo, ki povezuje otroke v skupino.

2.2 Druga Zupanova knjiga, *Tri noči Drekeca Pekca in Pukca Smukca* (Druga svetovna pravljičica za Niko), ohranja temeljne poteze dogajanja in lastnosti oseb. Novost v primerjavi s prvo knjigo je večja realističnost prikaza in bolj izrazit osrednji problem. Medtem ko so v prvi knjigi Nikičini posegi v dogajanje pogosti, se v tem besedilu njena posebna sposobnost pojavi le dvakrat: v pogovoru z jabolčnim zavijačem in v tolažbi mucke, ki služi neki drugi deklici za igračo. Pogovor z mačko ima povsem drugačno vlogo kot Nikičini komentarji v prvem besedilu. Gre za vzgojno poantirano nagovarjanje deklice in njene mame, češ da si »*takšna punčka ne zasluži tako lepe mucke*« (st. 88). Prav izrazitejša vzgojnost je tudi prvina, po kateri se druga knjiga dogodivščin Drekeca Pekca in Pukca Smukca najbolj loči od prve – v tem smislu je vzgojno že začetno Prijateljstvo modrovanje o sedmih pravilih za življenje. Ostalo besedilo je prav tako dogodkovno kot prvenec, novost pa je očitnejši konflikt med otroškimi osebami. Medtem ko je Zupan v *Treh dneh* prikazoval nasprotje med odraslimi in otroki, se v *Treh nočeh* njegova pripoved osredotoča na spopad med viško bando, ki je zavzela Becirk, in prijatelji Drekeca Pekca in Pukca Smukca. Viška banda je prikazana kot skupina mladih prestopnikov, ki sadi indijsko konopljo in je okrutna do mladih in starejših (nepridipravi pretepejo celo manekena Jožeta). Drugačna pa sta oba osrednja junaka: njune lastnosti so tovarištvo in iznajdljivost ter želja po dogodivščinah. Vse troje je prisotno že v prvem poglavju, v smešni situaciji, v katero so Drekec Pekec, Pukec Smukec in Tina pahnjani, potem ko jim v Zagrebu odpelje vlak. V dogajanju na končnem izletu se povsem jasno odraža mladostniška perspektiva upovedovanja: ni pomembno, kakšen je Zagreb – končni izlet pač ne more biti zanimiv zaradi tujega mesta –, pač pa je bistveno čimbolj natančno popisovanje rumenih čevljev (ki so lahko tudi odraz mladostniške želje po identiteti) ter nočnih dogodivščin v spremstvu cigančka Munja. Humor v besedilu povečuje tudi vstavljena pivska pesem *Mi pa ne gremo dam*, saj njena sporočilnost v celoti ustreza fabuli prvega poglavja besedila. Druga noč, drugo poglavje, se začne z retrospektivo dogajanja v Ljubljani. Dogajanje pokaže podobo odraslih, za katere sta značilni predvsem panika in živčnost:

Dober Munijev nastop je zadrževal starše nekako do polnoči. Nato se je prva splašila Tinina mama. Sledili so telefonski pogovori z železniškim podjetjem, malo so kramljali s policaji, poklicali so nekaj bolnišnic in take stvari. Ko je bila Tinina mama že dovolj obupana, se je spomnila celo na gasilce. (st. 43)

V prikazu zaskrbljenih odraslih je očitna ironija, ki se odraža že na ravni izbora besed (splasiti se, kramljati s policaji) in nenavadnih domislic, ki so pripisane odraslim (gasilci). Vendar pa so odrasli v tem besedilu ironizirani bistveno manj

kot v Zupanovem prvencu. Dogodki na polharski noči, ki jo preživita Pukey Smukec in Drecek Pecek z očetoma in z Lojzetom, pa tudi vrnitev domov ob svitanju, kažejo na izrazito zblíževalno perspektivo, ki se ohranja tudi ob poslušanju Prijateljevih vojnih zgodb. Osrednja pripovedna situacija je gotovo rešitev Becirka, ki ga spremlja nekaj smešnih prizorov, na primer govor »štrebarja« Jožeka (oponaša Lenina oziroma govorniški slog), nesreča z odejo pri dajanju dimnih signalov ter podoba zaljubljenecv v sklepnem poglavju. Dogajanje tudi v *Treh nočeh* tvori niz podob mladostnikovega vsakdana, med katerimi so nekatere bolj, druge pa manj vznemirljive. Strinjati se je mogoče z mislijo iz spremne besede M. Košir, da je v knjigi najvišja vrednota prijateljstvo, vprašanje pa je, ali knjiga res tematizira novo smer v dojemanju stvarnosti, »kjer drug drugemu pa tudi naravi pustimo biti«, ali pa ponuja sporočilnost mladostniškega »obračuna« z vsiljivci in njihovim nezakonitim ravnanjem mlademu bralcu prej neke vrste identifikacijski vzorec. Zupanu seveda ni mogoče očitati pedagoškega redukcionalizma književnosti na raven vzgojnega modela — prej je mogoče govoriti o poudarjanju etičnih plasti literature, ki sooblikujejo bralčevo lastno stališče do posebne in aktualne problematike sodobnega sveta (droge). Ni naključje, da zaradi aktualnosti teme prevladuje starostno določena resničnostna perspektiva, ki z mladostnikom enači tudi odrasle (starše).

2.3 V drugi knjigi se Dim Zupan loteva predvsem problematike otrok v mozaiku motivov sodobnega mesta ter njegovih poti in stranpoti. Nočni obračun je s prestopniško viško skupino tudi podlaga za metaforično naslovno oznako »noč«. Vsebinsko napoveden je tudi naslov tretje knjige: *Tri skrivnosti Drekca Pekca in Pukca Smukca*, ki jo s prejšnjima knjigama ne povezujejo le osebe, pač pa tudi omenjanje nekaterih dogodkov (npr. obračun z manekenom Jožetom) ter osrednja »grožnja« skupini, tj. izguba Becirka. Toda medtem ko je grožnja v *Treh nočeh* predstavljala starejša vrstniška »banda«, v *Treh skrivnostih* Becirk znova ogrožijo odrasli. Vendar pa konflikt med »mulci« in odraslimi, ki želijo sredi Becirka postaviti restavracijo, stopa v ozadje, s tem ko osrednja tematska beseda že na začetku pripovedi postane *skrivnost*:

»Skrivnost je namreč beseda, ki vsakega pametnega človeka pretrese, kot bi se dotaknil elektrike. Ni je prijetnejše stvari kot komu ukrasti skrivnost.« (st. 11)

Prav skrivnosti in nenavadnosti je posvečena tretja Zupanova knjiga. Pripoved je, kot je to značilno tudi za ostala besedila, izpeljana iz vsakdanjih dogodkov, ki so sami po sebi smešni (jedenje kislih jabolk) ali celo burleskni (preverjanje, ali puki/prdci gorijo). Sicer prevladujočo resničnostno zblíževalno perspektivo pa zaradi osrednje tematske besede dopolnjujejo še perspektiva čudenja in pravljlična perspektiva ter nova *perspektiva spominjanja*. Nosilec perspektive čudenja je tudi v tej knjigi Nikica: pogovarja se z zlato ribico Marjeto (o dihanju rib, pogovor je bolj informativen), v živalskem vrtu pa še z drugimi živalmi. Opazna, četudi manj izrazita, je tudi pravljlična perspektiva, in sicer v nenavadnih Tininih sanjah, ki spominjajo na pravljlično prerokbo in so izvor naslova pripovedi (tri skrivnosti):

»Meni pa začne neki glas govoriti, da se moram povzpeti na visoko goro, nato moram iti do velike vode in na koncu se moram spustiti še globoko pod zemljo.« (st. 31)

Novost knjige je *perspektiva spominjanja*, ki sicer ne upoveduje otroških spominov, pač pa podobe iz časov Prijateljeve vojašine. Že na samem začetku knjige se namreč družina otrok odpravi k Prijatelju, ki jim pripoveduje zgodbe o mladostnih dogodivščinah: o ukanah Petelinovega Jože, o ricinusu in oficirjih ipd.

Tematska funkcionalnost tovrstne perspektive je očitna: med sodobnimi zgodbami in dogodki iz časa Prijateljeve mladosti je opaziti podobnosti, kar povzroči posebno univerzalizacijo teme mladostne iznajdljivosti, tovarištva pravičnosti. V zmagi pravičnosti in tovarištva, ki sta na strani Prijateljevih vrstnikov, nad prevzetnostjo oficirske gospode je svojevrstna napoved zmage otrok z Becirka nad pohlepnostjo sodobnega sveta, ki ga obvladujejo odrasli. Hkrati pa prinaša perspektiva spominjanja v pripoved še eno dimenzijo: spominjanje na minulo je kot pozitiviteta povzdignjeno nad sodobno ignoranco in lov za dobičkom. V tem smislu sta simbolična tako sporočilnost Prijateljevih podatkov o Ljubljanskem kongresu kot lik dr. Janeza Bučarja, ki skuša ohraniti staro pred moderno *„brezbrižnostjo in nevestnostjo“* (st. 124). V povezavi spominskih pripovedi, zgodovinskih dejstev, zgodbe o Mariji, ki je k sebi povabila kongresne odličnike, skrbi za dediščino ter otroške zvedavosti se da prepoznati za Zupana standardno temo. Otroštvo je izvor in varuh skrivnosti ter kot tako pozitivna sestavina odraslosti. Zadnje se v delu izrazi dvakrat: v simpatični podobi *dedle*, čudaškega Tininega dedka, ki se obnaša tako kot njegova vnučka, torej ohranja otroštvo – kot tak je vse kaj drugega kot Janjina lutka Barbi-ka, zato *»dedla ni na posodo«* (st. 169). Še bolj deklarativna je misel Tinine mame:

»Predno sem postala predolgo preveč odrasla, sem bila tudi jaz otrok in tisti otrok je še vedno tukaj v meni. Tudi za vse bogastvo sveta se ne mislim nikoli ločiti od njega. Bog pomagaj ljudem, ki ubijejo otroka v sebi, taki postanejo duševni invalidi. Poglejva vajinega Prijatelja, o katerem mi je Tina pripovedovala. Kakšen čudovit človek mora biti, tako star, otrok v njem pa povsem nedotaknjen.« (st. 110)

Refleksivnost in simbolnost, ki jo v besedilo vnaša tematika ohranjanja infantilizma v odraslem, sta povezani s perspektivo spominjanja; besedila, v katerih taka notranja zgradba prevladuje, so mnogokrat na robu mladinske književnosti. Vendar pa Zupanova knjiga tega roba ne prestopa, saj se ob resnobnih temah vrednosti otroštva in izročila pojavljajo tipične vsakdanje situacije, v katere so postavljene literarne osebe in ki kažejo na to, da je besedilo kljub opisanim *»dodatkom«* potrebno razumeti predvsem kot kronologijo mladostnikovega vsakdana. Tako se Tinine skrivnosti ne razrešujejo po pravljicnem klišeju, pač pa povsem stvarno, realno, vsakdanje: *visoka gora* iz njenih sanj je Šmarna gora, *velika voda* je Blejsko jezero, *globočina pod zemljo* pa Postojnska jama. Izlete spremljajo značilne smešne podobe, npr. planinci, blejske kremne rezine ipd. To pa pomeni, da tako prevladujoča resničnost kot komičnost močno zmanjšujeta možnosti npr. za junaškost otroškega lika v pravljicni zgradbi. Tudi končna rešitev Becirka, do katere pride po zaslugi Drekca Pekca in Pukca Smukca, nima nič skupnega s herojskimi podvigi skupine vrstnikov, ki ji uspe to, kar odraslim ni – tako npr. v starejših besedilih, v Seliškarjevi *Bratovščini Sinjega galeba*, Suhadolčanovi *Rumeni podmornici* ali Građišnikovem *Hrastovem logu* (ta mladinska igra tematizira rešitev gozda, v katerem se igrajo otroci). Resnoba osnovnega motiva zmanjšuje komičnost jezika in likov (npr. otroške grimase ob kislih jabolkah, smešna predavanja dr. Bučarja) in situacij (trgovanje s podarjeno literaturo). Tako tudi za to delo velja, da prikazuje predvsem motiviko otroka v vsakdanjem okolju, ki pa jo dopolnjuje kombinatorika perspektiv in žanrov – kakor da bi besedilo pripovedovalo o pisanju, ne pa o otroških likih in realnih situacijah.

2.4 Četrta Zupanova knjiga iz cikla, ki ga povezuje oblika naslova, je po notranji formi spet nekoliko drugačna. *Tri zvezdice Drekca Pekca in Pukca Smukca* so

besedilo, ki povsem opušča tako Nikičin »dialog z živalmi« in iz njega izhajajočo simboliko otroštva kot izrazito konfliktnost med otroki in njihovimi vrstniki oziroma odraslimi. Pripoved se začneja z ugotovitvijo, da je morje veliko in slano – trditev izreče pripovedovalec, nato pa jo nemudoma pripiše enemu izmed dečkov, nadležnemu Bebu, ki se ga vsi izogibajo. Videti je, da gre v *Treh zvezdicah* za isto zblíževalnost kot v prejšnjih besedilih: pripovedovalec povsem prevzema perspektivo mladostnikov, s tem ko na ravni selekcije motivov in njihovega vrednotenja prikazuje značilne dogodivščine na poletnih počitnicah. Nenavaden je že sam odhod na počitnice. Zaščitniška drža Pukca Smucka do Tine, ki zagovarja počitnice na Debelem rtiču, povzroči masovni odhod deklic in dečkov na morje:

Tako so se skoraj vsi mulci soseske znašli na letovanju na morju. (st. 19)

Poleg povedne pripovedovalčeve oznake (mulci) ter ironiziranja odraslih (poročilo socialne delavke – najsmesnejše branje, ki je polno kozlov) je že v uvodnem delu očitno izpostavljanje nekaterih situacij, ki odražajo obnašanje najstnikov: Jožkova lakota in neučakanost, Pukey Smuckec in Drekey Pekey kot »žrtvi kulture« (Tina pripravi uprizoritev Rdeče kapice), prevara z brisanjem jedilnega pribora in komično prizadevanje odraslih, da bi razkrili potegavščino, sleparjenje pri streljanju v tarčo, vojna zaradi glasovanja o misici, nočno strašenje mlajših otrok ter Bebovo goltanje deževnikov. Te situacije so oblikovane brez slehernih vzgojnih poant, ki bi želele mlade bralce opozarjati na ustreznost ravnanja v določeni situaciji. Še več: zdi se, da je prav odsotnost slehernega moraliziranja tista značilnost, po kateri se *Tri zvezdice* povsem jasno ločijo od vzgojno poaniranih *Treh noči*, v katerih se je avtorju zdelo vredno prikazati krepost in junaštvo obeh glavnih deških oseb (nočno srečanje z zlikovcema in uničenje mamila). *Tri zvezdice* se od ostalih besedil razlikujejo še po nekaterih opaznih elementih. Novost je vnos pravljničnega odlomka v sicer stvarnostno besedilo (vzgojiteljičina vzgojna pravljica o mali morski zvezdici Zaspanki), simulacija otroške ustvarjalnosti (štrebar Jožek deklamira svojo *Balado o komarčku*) ter komentarji filmov, ki celotno besedilo še dodatno aktualizirajo (filmi o agentu 007). Tudi na ravni sloga so *Tri zvezdice* posebnost; nov element je *liričnost*, ki se sicer le mestoma pojavi (na koncu prvega poglavja, ko Pukey Smuckec in Drekey Pekey opazujeta zvezde, ter tik pred koncem knjige, ko to ob petju čričkov počneta Pukey in Tina). Iz podobe treh zvezdic, ki ju nad borom opazita oba glavna junaka, je tudi osrednja simbolična podoba besedila: zvezdice na koncu prinesejo srečo ob Tini enemu izmed junakov. Druga opazna slogovna poteza je *ironiziranje* kontrasta in ponavljanja kot *prvin sloga*, kar je očitno v opisu noči:

Črni vetrovi so prignali črne oblake. Za njimi je priplavala črna noč, ki so jo rezali srebrni bliski. Otroci so morali spat, čeprav so jim po glavah rojile črne misli, tudi zaradi črnih gromov, ki so spremljali bliske. (st. 83)

Lirskost in izrazitost sloga dopuščata misel, da se *Tri zvezdice* že odmikajo od utrjenega modela najstniške proze, ki je prepoznaven v prejšnjih delih (nizi robotih šal, potepanje, najstniška iznajdljivost, konfliktnost med skupino in ostalimi). Tudi tematika je nova: medtem ko je v prejšnjih besedilih čustveno razmerje Pukca do Tine le nakazano, v *Treh zvezdicah* ta sporočilnostna prvina postaja že povsem očitna.

2.5 Čisto drugačna pa je zgradba besedila *Trnovska mafija* s posvetilom *Maji, zdaj ko je še otrok in ko ne bo več*. Bralca že takoj na začetku preseneti mladostniški sleng (*Stara sta se spokala, gajba je prosta. (st. 7)*), ki na ravni jezika nedvoumno

opredeljuje dogajalni prostor/čas besedila in osebe: sodobno mestno okolje s starejšimi najstniki, ki že zaključujejo osnovno šolo in vstopajo v svet denarja, kriminala, a hkrati tudi vznemirljivih raziskovanj, zabav in tekmovanj. To ni več svet odrasčajočih deklic in dečkov v predpuberteti, ki z raznimi domislicami izkazujejo svojo identiteto. *Trnovska mafija* po dogajalnem okvirju sicer spominja na trivialne mladinske pripovedi (npr. besedila E. Blyton) – osrednji del je gotovo odkritje zaklada (naropanih deviz) ter onesposobitev razbojnikov. To bi po tipičnem motivu (skupina mladostnikov premaga odrasla zlikovca) sicer ustrezalo vzorcu trivialnega besedila, toda *Trnovska mafija* je veliko več kot le niz dogodivščin s srečnim koncem. Zdi se celo, da je napeto dogajanje v zvezi z »aretacijo«¹ roparjev nekakšen »dodatek«² k zgodbi, ki je za sporočilo bistvena – in ta zgodba je, tako kot to velja tudi za ostala Zupanova besedila, sestavljena iz sličic vsakodnevnega življenja najstnikov. V tej zgodbi ima svoje mesto tako prikaz priprav na »žurko«, igra s smešnimi kaznimi, kajenje cigar in slabost, ki je posledica kajenja, ter čarovnija na nogometni tekmi kot sklepní ples, ki se strne v ugotovitev: »*Bilo je super.*«³ (st. 138) Obsežnost knjige (33 poglavij) in delež, ki ga zavzemajo v njej poglavja o ropu Viške banke (poglavja 18–32) potrjujejo oceno o enakovrednosti podob vsakdanjosti in dogodivščine v rovu. Tudi *Trnovska mafija* je potemtakem predvsem pogled na specifičen vsakdanji svet mladostnikov, ki je drugačen kot svet odraslih in ki se ravna po svojih pravilih. Eno temeljnih pravil je tudi v tem svetu tovarštvo – tako kot v prejšnjih Zupanovih delih – opazno pa je tudi, da se pripovedovalec z mladostniki identificira. O obisku v Postojnski jami pove le to:

Vlak je odpeljal in vse skupaj so zajele lepote podzemnega sveta. Tovarišica Ivanka je nekaj čebljala o stalaktitih in stalagnitih, o tisočletnem delu neutrudne vode in o podobnih stvareh, vendar jo v glavnem ni nihče poslušal. (st. 63)

Iz navedka je vidno, da so »lepote«⁴ in odnos učiteljice do njih ironizirani, s tem ko je v eni povedi združeno zelo raznorodno besedno gradivo (čebljati, kapniki, tisočletno delo, nihče ni poslušal). Ironija se odraža tudi v predstavitvi »internationalcev«⁵ Fikreta in Muja (člana Sarajevske mafije), ki sta oropala banko, a se na koncu uspešnega ropa pustila ujeti skupini najstnikov, ki sama sebe poimenuje Trnovska mafija. Že ta ironična distanca kaže na to, da dogodivščina ne more biti osrednja situacija besedila, ker je bralec nikakor ne more razumeti kot povsem stvarne, prepričljive, »zaresne«⁶.

Vsa obravnavana dela so potemtakem predvsem svojevrsten literarni *portret*, ki nastaja iz drobnih podob vsakdana tako mlajših kot starejših najstnikov. Avtor praviloma ne zapada v moraliziranje, pač pa oblikuje literarni prostor in osebe tako, da lahko mladi bralec zlahka potegne vzporednice med njimi in sabo. Vzpostavljanje zvez med bralcem in besedilom pa je bil morebiti tudi glavni avtorjev namen.

2.6 Po sklopu najstniških besedil se Zupan vrne v okvir pravljice; *Tolovajevo leto* je besedilo, ki nima več nič skupnega z mladostniškim raziskovanjem in dogodivščinami, pa tudi ne z uporom zoper pravila lepega vedenja in spodobnost, ki karakterizira Pukca Smukca in Drekca Pekca ter njune prijatelje. Temo Tolovajevega leta označuje že Janežičeva naslovna ilustracija: deklica s sabljo, ki je večja od nje, ustrahuje bradatega tolovaja. Iz besedila bralec izve, da je na ilustraciji prikazan osrednji dogajalni preobrat, tj. razkritje in spreobrnjenje tolovaja Caja. Vsebina besedila kaže na tesne zveze s pravljico: nekoč je bilo kraljestvo, ki mu je dolga leta vladal dobri kralj Krasnobrad. Po kraljevi smrti prestol zasede njegov

ostareli sin Lepobrk. Ta napove vojno sosedom, zato kraljestvo obuboža: denar rjavi, ker med zlato in srebro mešajo železo, inflacija ljudem pobira zaslužek, pojavijo se tolovaji. Zupan po prikazu nesreč, ki so po kraljevi krivdi zadele ljudi, dogajalni prostor zoži: pripoved se preseli v majhno vas, ki jo strahuje tolovaj Lojze. Razbojnik ropa vaščane, vendar pa se ga nihče ne upa lotiti. Že na začetku se v pripoved o tolovaju in vaščanih vključi deklica Maja: z očetom Močnikom gre na sestanek glavarstva, kmalu zatem pa ji Lojze odnese bela zajčka, in Maja se odloči, da ju gre iskat v gozd, v Lojzetovo bivališče. Pripovedovalec drobno deklico sooči z divjim tolovajem, vendar to stori tako, da se podobi otroka in tolovaja prekrijeta in skorajda izenačita. Tolovaj se deklici izpove: njegovega tolovajstva je kriv hudobni kralj, ker ga je izgnal z dvora. Zajčka je ukradel, ker je osamljen, in sploh ni pravi tolovaj. V tej razbojnikovi samoizpovedi najde Zupan priložnost za vključitev ironije: tolovaj Lojze Caj je politični tolovaj, torej žrtev, ki mu ropanje ni v veselje. Pripoved bralcu postopoma razkriva pravo podobo male vasi. Vlada ji župan Gomolj, ki je tolovaja podkupil, da ga ne bo napadel, vaščani so strahopetni (nihče se ne pridruži Majinemu očetu Močniku, ko gre po hčerko v gozd). Edini pozitivni lik je deklica: ta namreč ponudi Lojzetu službo politolovaja, napol hudobnega razbojnika, ki bo do konkurence (tolovajev) hud, do vaščanov pa dober. Nad dekličino zamislijo se navduši tudi oče: z Lojzetom se spoprijateljita in sestavita načrt, kako zrušiti župana Gomolja. Načrt se posreči: župan postane Močnik, podpira pa ga politolovaj Lojze Caj, bivši dvorni uradnik. Na tem mestu bi se pravljica lahko končala, vendar pa gre Zupan v svojem portretiranju značajev še dlje: politolovaj se želi preimenovati (Maja mu da ime poliCaj). Oblasti, gomoljevščine, se navzame tudi Majin oče, ki mu lastni priimek Močnik nenadoma ni več všeč (želi biti Moč). Maja opazuje, kako oblast spridi človeka, saj se napuh in pohlep lotevata celo njenih staršev, ki se bi vsak čas *pogomoljila*. Zoper oblastništvo poliCaja in lastnega očeta deklica predlaga, da si vaščani izmislijo pravila. Zdaj ne more biti več dvoma, da je Zupan s svojo pravljico (oz. *pravljичno parodijo*, kot je delo označeno v spremni besedi), želel prikazati vso absurdnost in nesmiselnost oblasti ter podkupljivost in častihlepje, ki sta njeni posledici. Odrasli so nosilci oblasti – Zupan jih označuje že s posebej izbranimi imeni. Tako prizanesljivo smeši kraljevsko imenitnost v ironičnem opisu rojstev in imen prestolonaslednikov (kralj Kodrozlat ima sina Krasnobrada, ki dobi sina Lepobrka, ta sina Bradoslava, ta sina Brkoslava), zlasti povedna pa so imena odraslih v mali vasi: Majin revni oče je Močnik, gospodovalni in prevarantski župan pa Gomolj. Oblastniško izkrivljenost lahko premaga le otroški pogum in čistost srca ter dogovorjena pravila, po katerih deluje skupnost – prav s tem, ko Zupan vladarsko samovšečnost karikira s podobo otroka, ponavlja in inovativno dograjuje andersenovski pravljичni vzorec, splošno znan predvsem iz besedila *Cesarjeva nova oblačila*. To pa pomeni, da je v tem delu prevladujoča parabolična pravljичna perspektiva, ko jo dopolnjuje družbenokritična satiričnost na račun oblasti in človeških značajev.

2.7 V zbirki *Čebelica* je izšla še zbirka krajših besedil *Zobek na dopustu* (1995); v njej je pisatelj zbral štiri vsakdanje družinske »portrete«, stvarne situacije, v katere so postavljeni otrok in njegovi sorodniki. Od realistične snovi, ki je podlaga tem kratkim zgodbam, odstopa le *Vetrov brat*, tj. dialog med Majo in potepuhom Vetrom. S to knjižico se Zupan vrne v okvir humorne resničnosti mladinske proze, torej k vzorcu, ki ga je najbolj prepričljivo in inovativno razvil v ciklu o *Tri(je)* (...).

2.8 Na koncu niza besedil, ki so izšla v letih od 1991 do 1997, je daljše delo *Leteči mački*⁵. A. Debeljak v spremni besedi besedilo označuje kot roman, kar je glede na obseg in razčlenjenost dogajanja utemeljeno. Vprašanje pa je, ali je ta Zupanov roman sploh še mladinska književnost ali pa je bližje nemladinskim romanom o odraščanju in iskanju identitete, ki jih sprejemajo bralci na koncu pubertete, tj. tik pred popolnim preходом v branje nemladinske književnosti. Glede na možnosti identifikacije, ki jih ponujajo osebe romana, so *Leteči mački* vsekakor že izven okvira »najstniške literature«: glavne osebe so študentje, ki iščejo svoje mesto v družbenem okolju (zaposlitve, ljubezenski stiki, spolnost, denar, uveljavitev). Avtor spremne besede delo povezuje s tradicijo mladostniške literature (npr. s Seliškarjevo *Bratovščino Sinjega galeba*, saj piše o žlahtn(i) tradicij(i) mladostniškega smisla za skupnost v umetniških podobah). Očitno pa je, da se Zupanov roman od omenjene mladinske literature vendarle v marsičem razlikuje. Gre po eni strani za nenavadno snov romana (npr. prve »poslovne« in erotične izkušnje), pa tudi za opazno ironijo v prikazovanju glavnih oseb in nekaterih značilnih »originalov«. Kljub tem prvinam, ki roman opazno oddaljujejo od sorodnih razvojnih mladinskih del, je *Leteče mačke* možno povezovati s pojmom mladinska literatura v ožjem pomenu besede – prikazuje namreč sklepno fazo človekovega odraščanja, možnost in način njegove dokončne integracije v skupnost, hkrati pa konflikte in nasprotja, ki ta proces spremljajo. Doraščanje in iskanje mesta v skupnosti sta upovedeni v nizu dogodkov, dogodivščin, v katere so postavljene literarne osebe in ki jih je mogoče razporediti v nekaj temeljnih motivnih sklopov. Vendar pa bi bilo napak, če bi kdo v tej »nanizanki« dogodivščin videl le nepovezано zaporedje »podob mladostniškega vsakdana«. Zupanov roman namreč ne ostaja le na ravni »nani-zanke«, pač pa zaporedje nadgrajuje tematski lok, ki ga nakazujeta začetni in končni dogodek. Prav z razvojem od začetka do konca romana je bralcu ponujen identifikacijski okvir, v katerem lahko prepozna svojo lastno situacijo in ki je osnova za določanje besedilnih značilnosti mladostniške literature. Kako je torej zgrajena Zupanova zgodba o končni postaji mladosti? Roman uokvirjata dva dogodka, oba tesno povezana s temo romana, tj. s posameznikovim preходом v odraslost. Na samem začetku se Nejc in Borut pogovarjata o morebitni Matejevi osvojitvi Vanje: »Kaj misliš, da jo je nabrisal?« je vprašal Borut. V njegovem glasu sta bili pomešani radovednost in zavist. (st. 5)

Oba pojma, *radovednost* in *zavist*, sta ustrezni tematski besedi za razumevanje zgodbe romana; povezani sta z vsemi osrednjimi možnostmi posameznikovega samouveljavljanja v družbi. Začetek romana, ki razpre omenjeno problemsko izhodišče, je povezan s potjo in potovanjem: Borut in Nejc hodita po poti po grajskem griču, hkrati pa razmišljata o potovanju okoli sveta. Samospraševanje in zastavljanje »najpomembnejših« vprašanj, kar je pot do oblikovanja lastne identitete, se razkrivajo tudi iz njunega razmišljanja o kratkosti človeškega življenja in o majhnosti »naše zemljice«. Nejc in Borut, ob njima pa tudi drugi junaki (med vrstniki kot nekakšen vodja izstopa zlasti Jaka Podgoršek, po filmskem junaku imenovani Jekyll), so torej »na začetku«. Toda kakšen je konec poti in popotovanja? Če se roman začne enovito in enosmerno, se konča izrazito večsmerno. To pomeni, da se je proces odraščanja za junake končal na razpotju, na katerem sleherni izmed njih najde svojo smer vstopa v družbo. Najbolj tragično se proces konča za Nejca – umre

⁵ Besedilo je l. 1997 prejelo Levstikovo nagrado.

kot nedolžna žrtev prometne nesreče. Borut se zato na potovanje odpravi s kolvodjem Jekyllom, ki mora bežati pred policijo. Sklepni prizor romana je torej neke vrste vrnitev na začetek: Borut se odpravi k Vesni, k dekletu, o katerem sta se pred »prehodom« v odraslost pogovarjala z Nejcem. Tudi Borutovo potovanje sploh ni več »sanjsko« potovanje k dogodivščinam, pač pa potovanje, na katerem bo iskal »izgubljene ljubezni« – odhod namreč pomeni konec njune ljubezni. Vanja ga skuša prepričati, da potovanje brez Nejca nima smisla, vendar si Borut ne premisli. V dejstvu, da se Borut odloči za nesmiselno potovanje brez Nejca, je videti očiten premik v doživljanju potovanja. Zdaj to ne bo več »dogodivščina«, pač pa pobeg, nujnost, ki z junaštvom nima več nobene prave zveze. Junaki torej zapuščajo varno zavetje družine in mladostniških »preizkušenj«: pot iz tega »izgubljenega časa« je bodisi smrt (Nejc) bodisi beg pred represijo (Jekyll) bodisi »umiritev in ustalitev« (Matejeva poroka z Miro). Med začetkom (*radovednost in zavist*) in koncem (*smrt, pobeg, ustalitev*) je nanizana cela pahljača dogodkov, ki jih doživljajo *leteči mački*. Kaj pravzaprav pomeni ta nenavadna besedna zveza? Oznaka *leteči mački*, s katero je poimenovana študentska družina, je povezana z Jekyllovim mačkom: Jekyll je svojega mačka metal skozi okno iz drugega nadstropja, maček pa je preživel, ker je vedno pristal na nogah. »Pristati na nogah« je oznaka, ki primerno označuje tudi premetenost in iznajdljivost družine. Njeni člani se v vsakih, na videz še tako nemogočih okoliščinah vedno »ujamejo« – naj bo to v odnosu do žensk, drugih družin, odraslih ali policije. Šele na koncu romana, neposredno po Nejčevi nesreči, je oznaka *leteči mački* v Marjaninih besedah prvič problematizirana:

»Vi niste *leteči mački*«, je hlipaje ponovila, »ki se vedno ujamejo na noge. Samo ljudje ste, ranljivi kot vsi drugi.« (st. 261)

Preobrazba *letečih mačkov* v ljudi poteka preko treh motivnih sklopov, ki so oblikovani kot izrazite podobe oziroma situacije; to so žur/zabava, seks in posel. *Žur/zabavo* prikazuje pripovedovalec v več poglavjih (*Izlet, Žur, Piknik*); te podobe spremljajo pijača, cigarete in mladostna razposajenost ter avtomobili. Motivom mladostniških zabav se pridružujejo prve izkušnje s *spolnostjo*. V njih so *leteči mački* prikazani bodisi kot tisti, ki v celoti obvladujejo partnerice (tako je na primer v Nejčevem in Borutovem lovu za srednješolkami, ki poteka na podlagi izmišljenega natečaja za *Anteno*) bodisi kot po sili odrasli. V tem samoprenarejanju so komični: med temi podobami še posebej izstopa Jekyllova izkušnja z Dalmatinko Tonko, ki se v pohoti polasti tudi Jekyllovih prijateljev, ona pa se jim »oddolži« s spolno boleznijo. Jekyll je že na prvem srečanju prikazan kot gospodovalen, »možat«, godi mu Tonkina ustrežljivost, čeprav njegova neizkušenost še razkriva mladostniško nerodnost (neuspehi poskusi odpenjanja modrčka). Tudi *posel/delo* je v romanu svojevrstna »dogodivščina«: v bistvu sploh ne gre za resno delo, pač pa za smešno zaslužkarstvo (npr. prodajanje knjig v poglavju *Pozor pred bukloprodajalci*) oziroma prevarantstvo/hazarderstvo (Jekyllovi podvigi na bencinski črpalki, priigrane in izgubljene devize v vrbski in beneški igralnici). Vse tri motivne sklope je mogoče zlahka povezati s pojmom *radovednost*: junake zanimajo skrivnosti spolnosti, ome in denarja. Očitno je tudi, da Zupan v prikazih uspehov in neuspehov doraščajočih junakov ne ostaja le v okvirih podob slovenskih mest, tj. zaselkov Ljubljane, Maribora, Pirana, pač pa domačijskost prerašča s tem, ko junake postavlja v tuje okolje, na primer v blišč in pozlato igralnice na Lidu. Tu ljubljanski mladostniki srečajo Marcella Mastroiannija, ki ob ostali noblesi (uniformirani vratar v rdeči obleki z zlatimi gumbi) deluje kot pravo nasprotje obubožani družini lovcev na

srečo. Kljub vsem srečnim in nesrečnim pripetljajem vse motive povezuje skupna idejna plast, in sicer pripadnost skupini/skupnosti. Ta ideja se najbolj očitno odrazi v prizoru spopada med *letečimi mački* in *sibirsko bando*, ki jo vodi Oto Sibirski; ta vsebinski del je avtorju spremne besede celo osrednji dogodek. Spopad ne pomeni zgolj dokaza fizične premoči, pač pa je tudi znamenje prestiža: *biti močnejši* je temelj, na katerem se gradi celotna vrednostna lestvica, ki povezuje skupino. Prav s tem se povezuje tudi druga tematska beseda z začetka romana – *zavist*. Zavist je v tem smislu mogoče razložiti kot zavist zaradi moči, prevlade – gre za motivacijo, ki junake žene tudi v tekmovalnost na področju spolnosti in denarja. Pretep, ki se konča s porazom *letečih mačkov* (*Dvoboj pri Malem grabnu*), torej ne povzroči le fizične bolečine, pač pa je predvsem udarec samozavesti in samovšečnosti posameznika in skupine v celoti. Zato mora vodja (Jekyll) sam, in hkrati v imenu skupine, obračunati z nasprotnikom, kar se lahko zgodi le kot spopad dveh enakovrednih nasprotnikov. Vendar pa Zupan zgolj zavist (ki bi kot taka tematiko romana seveda precej zamejila) preseže s tem, ko ob njo postavi solidarnost kot protiutež zavisti. Solidarnosti v njegovem delu ni le med člani iste skupine (dokaz solidarnosti je na primer skupno zbiranje denarja za ta ali oni »poslovni« podvig), pač pa povezuje celo vodji sprtih nasprotnih skupin: Jekyllu namreč na pomoč v spopadu s policijo priskoči sam Oto Sibirski. Roman ima tudi nekaj zanimivih slogovnih značilnosti. Taka izrazita oblikovna prvina je *kontrastiranje*, opazna zlasti v ironičnem povezoivanju emotivnega in banalnega ter v naslovih poglavij. Primer prvega prijema je viden že na začetku romana: ob pogovoru med Nejcem in Borutom o spolnosti so opisi narave in mesta (npr.: »babe padajo samo na postavco in faco«, »jo ima vsaka med nogami«: »senca mogočnih stoletnih kostanjev«, »puste potke«, »kulise noči spečega mesta«, »v reki se je ogledovala luna«, »popoln mir in tišina«). Nasprotje se v *Letečih mačkih* kaže tudi med naslovi in vsebino poglavij. Naslov in vsebina poglavja sta v nekakšnem ironičnem dvogovoru: poglavje z naslovom *V zraku je ljubezen*, ki vzbuja asociacijo sentimentalne podobe zaljubljenecv, je v resnici prikaz »plačila za nezvestobo«: oče se potem, ko ga Matej zasači z ljubico, odkupi tako, da mu da denar; poglavje *Delo za določen čas* govori o Jekyllovem prevarantstvu na črpalki in o obiskih igralnice, *Lovci na srečo* je prikaz popolnega poloma igralniškega zaslužkarstva ipd. Tem slogovnim posebnostim se pridružujejo še izraziti *slengizmi* in *nižje pogovorne besede in zveze* (*nabrisati* 'spolno občevati', *fehtar* 'moški z veliko spolno slo', *na faco se mu limajo*, *stari* 'oče', *umiriti hormone* 'pomiriti se', *žurka*, *dobiti cekin* 'dobiti plačilo'; v tri riti, *pezde*, *usrati*, *jebec*) ter ironična kontekstualizacija stalnih besednih zvez (npr. *Zrno na zrno pogača*, *kamen na kamen palača*). – Poglavje *Lovci na srečo*, v katerem se delovni mladeniči odpravijo po zaslužek v beneško igralnico.). V čem se to besedilo še povezuje z ostalimi Zupanovimi deli? Tako kot za *Tri(je)*... in *Trnovsko mafijo* sta tudi za *Leteče mačke* značilni posebna perspektiva in razpoloženjskost. Pripovedovalec tudi v tem romanu privzema zblíževalno resničnostno perspektivo osrednjih junakov, in sicer njihovo vrednotenje dogodkov, njihove pomembnosti ter pravilnosti ravnanja te ali one osebe. Pripovedovalec včasih svoje enačenje z osebami tudi neposredno razkrije, tako na primer v uporabi splošnega osebka v komentarju:

Takšna velika cestna križišča so kot hiše brez oken in vrat, zato jih po celem svetu s pridom uporabljajo brezdomci in vandrovc vseh vrst za začasna domovanja, ker imajo vsaj streho nad glavo. Komfort je znan, pač takšen, kakršnega si prineseš s seboj, zato so verjetno tudi ležali po tleh stari kartoni. (st. 186)

Razpoloženskost, ki v romanu prevladuje, je mogoče določiti z oznakama radoživost in lahkotnost. Tudi nesreče so opisane tako, kot da pravzaprav ne gre za nesreče, ampak le za še en dogodek, ki popestri vsakdan skupine. Tako Jarotov skok v preplitvo vodo, zaradi katerega si močno poškoduje obraz, v kontekstu poletnih dogodivščin nikakor ne pokvari razpoloženja: čeprav se »groteskni prizor« spremeni v »grozljivko« (raztrganine, zlomljen nos, kri), se že v naslednjem poglavju poškodovanec spremeni v smešno podobo (ovit je v bele obveze, tako da »se blešči«, zaradi šivov se ne more smejati). Obešenjaški humor, ki ga razkrivajo tovrstna kontrastiranja, je opazen tudi v opisu nekaterih nenavadnih likov (npr. specialista za venerične bolezni dr. Vuzenika, h kateremu se zaradi okužbe z gonorejo: kakor hrček gloda žemljico s salamo in se smeji kot hudoben škrt) ali v komični Jekyllovi samopredstavitvi (bil naj bi izdelovalec krst po meri in za popust). Roman *Leteči mački* je torej pripoved o nenavadnosti, nevsakdanjosti, drugačnosti – maček, ki ga vidita srednješolki v Jekyllovem stanovanju, je po njegovih zago-tovilih redek *leteči maček* iz Kitajske. Poanta je skrita v možnosti povezovanja oznake mačka in glavnih književnih oseb: tako kot maček so tudi mladostniki »navadni« – le lastna volja/aktivnost jih naredi nenavadne. Hkrati je roman tudi simbolična zgodba o poti/potovanju, ki je potovanje *od* – in potovanje *k* –; povedno je, da se pot ali s potjo povezani pojem pojavi v kar štirih naslovih od štirinajstih. Tretja raven romana je raven upovedovanja – preko opozarjanja na tehniko pisa-nja, kar pisatelj dosega zlasti s prvimi ironije, se kaže, kako je besedilna stvarnost kljub mimetičnosti pravzaprav predvsem fikcija – pripoved, v kateri nič več ne more biti »čisto zares«, nič več ni pomembno ali celo usodno, saj je bilo v sodobnem času, kot pravi A. Debeljak, »malodane že vse, kar mislimo in delamo, že prej prikazano na grandioznih ekranih«. Kljub temu pa kot vrednota ostaja, če nič drugega, sama besedilnost Zupanovega romana: njegovo dovršeno označevanje likov in situacij, njegov humor in neposrednost. Vse to – brez kakršnih koli »re-ceptov za socializacijo«, morebiti prej obratno, s problematizacijo ene same poti – ostaja polje, v katerega se lahko vpiše bralec kot individualnost v dialogu z Zupa-novim romanom.

3 Povzetek

Mladinsko prozo Dima Zupana tvorijo *trije sklopi besedil*. Najobsežnejši sklop so literarni *portreti* mladostnikov oz. najstnikov, v katerih je poleg resničnostnih motivov opazna tudi kombinacija različnih perspektiv. Najpogostejša je zbliževalna resničnostna perspektiva, v kateri pripovedovalec komično upodablja vsakdan mlajših in starejših najstnikov (predvsem v sklopu pripovedi *Tri(je)...*). Ker na ravni teme otroštvo predstavlja pozitivno opozicijo odraslosti, se tej perspektivi pridru-žujeta še perspektiva oporekanja in perspektiva čudenja, medtem ko so ostale perspektive redkeje. Avtor se izogiba slehernemu moraliziranju; besedilna stvar-nost, osebe in motivi so oblikovani tako, da lahko mladi bralec zlahka potegne vzporednice med njimi in sabo. Iz identifikacijskih mehanizmov izhaja tudi izrazita dvogovornost med pripovedovalcem in naslovnikom. V ta sklop sodi tudi zbirka *Zobek na dopustu*. V drugi sklop je mogoče uvrstiti pravljično besedilo *Tolovajevo leto*, v katerem Zupan značilno pravljično motiviko in perspektivo po andersenov-skem pravljičnem vzorcu nadgrajuje s satiričnim prikazom družbe, oblasti in člo-

veških značajev. V tretji sklop je mogoče uvrstiti roman *Leteči mački*: besedilo je že izven okvira »najstniške literature«, glavne osebe so študentje, ki iščejo svoje mesto v družbenem okolju. Roman sodi na sam rob mladinske literature, prikazuje namreč končno stopnjo prehoda iz pubertete v odraslost. Ta prehod se ‚letečim mačkom‘, tj. literarnim osebam, ki se znajdejo v vsaki situaciji, kaže v raznolikih možnostih (smrt, pobeg, ustalitev) ter tipičnih motivih (žur/zabava, seks in posel), ki razkrivajo temeljno lastnost literarnih oseb: radovednost; tej lastnosti se pridružujeta tudi pripadnost skupini in zavist. Roman zbližuje z ostalimi besedili predvsem resničnostna zbliževalna perspektiva ter emotivnost, tj. radoživost in lahkotnost. *Leteči mački* so zgodba o nenavadnosti, o potovanju in o upovedovanju – ne vzpostavljajo le dialoga z mlajšim naslovnikom, pač pa tudi z besedilnimi in slogovnimi vzorci.

Summary

VARIETY OF PERSPECTIVES AND THEMES: REALITY BETWEEN SURPRISE AND OPPOSITION

Eight literary works in prose, this interpretation presents, written by a modern Slovene writer Dim Zupan are already various on the level of age expansion of their characters. From one literary text to another particular thematic elements (presentation of every-day life) change and supplement, but perspective (the world in the eyes of a growing-up child/ adolescent) and the main theme (the positiveness of childhood/adolescence) in Zupan's opus remain permanent.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski

Darja Mazi-Leskovar
Maribor

MORALNOVZGOJNA FUNKCIJA V AMERIŠKI MLADINSKI PROZI 19. STOLETJA

Uvod

Ameriška mladinska proza je s svojo etično funkcijo vseskozi nagovarjala mladega bralca, vendar pa je bil pomen moralnovzgojnih elementov v posameznih obdobjih njene zgodovine različen. Tudi v teku 19. stoletja se je vloga etične razsežnosti proznega ustvarjanja spreminjala: zaznamovali so jo predvsem različni pogledi na besedno umetnost in na njeno družbeno vlogo ter na mladega bralca in na njegovo mesto v družbi. Kljub vsej raznolikosti pa moralna in vzgojna vprašanja v ameriški mladinski prozi 19. stoletja niso bila nikoli zanemarjena — še več, v nekaterih razdobjih so bila izrazito poudarjena. Ves čas so tako nesporno vplivala na bralčeva vrednostna razmerja in s tem soustvarjala podobo mladega Američana — bolj ali manj v skladu z družbenimi pričakovanji. Slednja so se v teku stoletja spreminjala, saj je ameriška družba v 19. stoletju preživljala mnoge korenite in daljnosežne spremembe.

Dežela, ki se je po zmagi nad Anglijo (1815) dokončno otresla svojih prejšnjih gospodarjev, je po mnogih notranjih pretresih in državljanski vojni (1865) stopila v obdobje hitrega razcveta — širitve na zahod in industrializacije. Če je v začetku stoletja še gradila svojo identiteto predvsem na puritanizmu, jo je kaj kmalu pričela opirati na nove ideale, ki naj bi oblikovali ameriško narodno zavest. V teh prizadevanjih je izstopala književnost, saj so novi, izključno ameriški simboli posredno ali neposredno rasli predvsem iz literarnega snovanja. Mogoče se zdi komaj verjetno, vendar so prve narodne junake oblikovala zlasti tista dela, ki jih danes uvrščamo v mladinsko prozo. Ameriška družba ni zaman posvečala posebne pozornosti pisanju za mladino!

V skladu s svojo poudarjeno družbeno vlogo je mladinska proza do konca 40. let prejšnjega stoletja še nadalje predstavljala družbeno sprejete ideale in vzorce vedenja ter ravnanja kot edino sprejemljive za posameznika in skupnost. Velika večina ustvarjalcev je nedvoumno podpirala splošna družbena prizadevanja; v drugi polovici stoletja pa zasledimo nova, pogosto nasprotujoča si gledanja na posameznika, književnost in družbo kot celoto.

Uresničevanje družbenih moralnovzgojnih ciljev bi bilo sicer s stališča razvidnosti etičnih vrednot in moralnih norm še vedno razmeroma lahko, ker je bila družba dovolj enovita, da je bila njena moralno-etična naravnost povsem jasna,

vendar pa se v marsičem spremeni pojmovanje bistva mladinske književnosti in njene vloge. Mladinska proza si ne prizadeva več, da bi v vsakem primeru zagovarjala družbene vrednote in v skladu z njimi zastavljene cilje, istočasno pa etična razsežnost kot taka preneha biti najbolj poudarjena sestavina literarnega dela. Prepoudarjanje vzgojno-poučne funkcije se prične umikati prizadevanju za večjo uravnoteženost vsaj spoznavne in etične komponente, če že ne tudi estetske razsežnosti mladinskih proznih del.

Mladinska proza od 1800 do 1865

V začetku 19. stoletja so družbeno priznane etične vrednote in moralne norme slonele predvsem na puritanski doktrini. Čeprav so prozni ustvarjalci nadaljevali tradicijo 18. stoletja in so zatorej izhajali iz prepričanja, da so mladi bralci nepopolni in z grehom zaznamovana bitja, pa so zagovarjali stališče, da s primerno vzgojo lahko odrastejo v odgovorne osebe. Kljub povsem nedvoumnim moralnovzgojnim ciljem med pisci mladinske proze zasledimo dve struji, od katerih vsaka na svoj način poskuša uresničevati smotre, ki jih je književnosti zaupala mlada ameriška družba. Prva smer, ki je združevala zlasti starejše avtorje, je zagovarja vzgojne pristope, ki jih razkriva že mladinska proza 18. stoletja; druga, ki so jo oblikovali mlajši pisatelji, pa se opira zlasti na metode rousseaujevskega modela vzgoje.

Starejši avtorji v svojih zgodbah, kjer iz celote diha izrazit moralnovzgojni redukcionizem, podajajo idealne vzore ali pa prikazujejo običajne otroke, ki se zaradi pravilne vzgoje oklenejo moralno neoporečnih in družbeno sprejemljivih vedenjskih vzorcev. Idealni otroci niso le vzori svojim vrstnikom, pogosto moralno dvigajo tudi odrasle ali jih celo spreobračajo. Pisateljica **Martha Mary Sherwood** (1775–1851) na primer v delu *Little Henry and his Bearer* (1814) prikaže dečka Henryja, ki ga starši zanemarjajo, tako da spozna pravo vero šele s pomočjo male prijateljice – a preden umre, še sam spreobrne odraslega služabnika.

V delih, kjer se ne pojavljajo izjemni otroci, pa večji del moralne vzgoje temelji na razrinkavanju krivde in vzbujanju kesanja. Pisci so poskušali pokazati na pogubne posledice moralno nesprejemljivega ali družbeno neprimerne ravnanja, pri čemer so se posluževali tudi prizorov, ki naj bi vzbujali strah ali celo grozo. Če se povrnemo k najbolj uspešni pisateljici te struje, k že zgoraj omenjeni M.M. Sherwood, ter si v luči moralnovzgojnih elementov pogledamo njeno najbolj znano delo *The History of the Fairchild Family* (1818, 1842, 1847), opazimo, da se otroci iz družine Fairchild občasno resneje pregrešijo – sem ter tja se zlažejo ali kaj ukradejo – sicer pa se vedejo kot večina otrok njihove starosti. Včasih jih celo starši sami preizkušajo, da bi ugotovili, če se znajo premagati. Vedno, ko ravna napak, so kaznovani. Nekoč so se prepirali in starši so jih peljali gledat obešenca, ki je ubil svojega brata. Tako naj bi spoznali, kaj se lahko pripeti, če bi še nadaljevali z nesoglasji. Pomenljivo je, da so pripovedi o družini Fairchild, kljub tolikšni strogosti v besedah in dejanjih, doživljale številne ponatise celo sredi druge polovice 19. stoletja.

Mlajši pisci mladinske proze so večinoma sprejemali nove vzgojne principe, ki so izhajali iz povsem drugačnega videnja otroka, zaradi česar so se vedno bolj oddaljevali od dotedanjega pojmovanja vzgoje. Sklicevali so se predvsem na otrokovo razumnost in njihovo doseganje moralnovzgojnih ciljev je temeljilo zlasti na

pozitivni spodbudi. Mladi bralci naj bi se s pomočjo zgleda ter primernega poučevanja naučili obvladovati svoj značaj ter ravnati v skladu s trezno presojo. Pisci so se poskušali osredotočiti na otrokovo doživljanje sveta in na njegovo vedenje, ki naj bi sčasoma postalo odgovorno in zavestno disciplinirano. Pa ne zato, ker bi se bal posledic, temveč zato, ker je doumel, da ga starši in učitelji vzgajajo v njegovo dobro. Ve, da mu odrasli pomagajo, saj ga opozarjajo na vzročne povezave med ravnanjem in posledicami; razen tega pa spoznava, da mu raje razlagajo kot pa da ga kaznujejo. In kadar pogreši, se iz posledic in iz neutrudnega pojasnjevanja nauči, kako naj bi ravnal v bodoče.

Avtorji so si prizadevali, da bi v svojih deli podali čimveč pozitivnih vzorov. Enega izmed prvih je oblikoval **Parson Weems** z delom *Life of George Washington; With Curious Anecdotes, Equally Honorable to Himself and Exemplary to his Young Countrymen* (1806), kasneje izdano tudi pod krajšim naslovom *The Life of Washington the Great*. Že iz naslova lahko razberemo, da je pisec želel predstaviti prvega ameriškega predsednika kot pravega vzornika. To mu je tudi uspelo, saj je dokaj nadroben opis Washingtonovih mladih dni pospremil s številnimi prigodami, ki so junaka pokazale kot izredno osebnost. Generacije mladih Američanov so ga občudovale, ko je kot deček priznal, da je iz čistega domoljubja posekal očetovo najboljšo češnjo le zato, ker se je imenovala »angleška češnja.« Ker je svojo izpoved podkrepil s slavnim stavkom: »Ne morem se zlagati!«, mu je oče odpustil in ga za povzročeno škodo ni kaznoval. Tako je delo s svojimi moralnovzgojnimi sestavinami oblikovalo bralce vseh starosti (tudi starše), čeprav je vzgojnost zaradi narave biografije dobila povsem nove razsežnosti. Razen tega Weems ni prikazal le eno izmed največjih osebnosti ameriške zgodovine kot preprostega otroka, ki je s plemenitim in neustrašnim premagovanjem težav rasel v pobožnosti, dobroti in modrosti, temveč je govoril tudi o ameriški resničnosti, o zgodovini in dogodkih, ki so bili stari komaj eno generacijo. S tem je v mladinski prozi položil temelje, na katerem so gradili številni kasnejši pisci, ki so vzgajala v duhu narodne zavednosti in lojalnosti. Washingtonova biografija je kot prvi poskus ustvarjanja »ameriške legende« močno vplivala na oblikovanje odnosa do moralnih vrednot in na krepitev narodne zavednosti, saj je v dveh letih doživela kar 7 ponatisov, kasneje pa se je uvrstila med priljubljena osnovnošolska branja.

Pomen etične funkcije mladinske književnosti sta poudarjali tudi American Sunday School Union in American Tract Society. Obe zvezi sta med drugim spodbujali pisce, naj bi objavljali dela, ki bi oblikovala mladino v pravoverne in moralno vzorne državljane. Izdali sta vrsto verskovzgojnih publikacij, v katerih sta v obliki zgodbic (*tracts*) opozarjali na spoštovanje zapovedi in predpisov, kot na primer na pomen dobrodelnosti in usmiljenja do revnih in pomoči potrebnih ali na spoštovanje nedelje. V njunih besedilih je vsakemu prestopku sledila kazen: otrok, ki krade jabolka, neizogibno pade z drevesa in se pri tem poškoduje. Nedvoumno sta posvarili tudi pred razvadami, ki so se razpasle med odraslimi. V ta namen je zveza American Sunday School Union izdala večje število del, ki so nagovarjala mlade, naj se povsem odpovejo pitju alkoholnih pijač. Med prvimi je izšla pripoved *The Glass of Whiskey, a temperance book from the American Sunday School Union* (1825), v kateri izdajatelj v obliki nagovora mlademu bralcu razlaga, zakaj vsakršen poskus pitja in celo okušanja alkohola vodi v neizogibno pogubo.

Med avtorji, ki so pisali v skladu s priporočili obeh zvez izstopata **Samuel Griswold Goodrich** (1793–1860), in **Jacob Abbot** (1803–1879). V njunih delih sreča-

mo mlade junake različnih starosti. Moralnovzgojna funkcija njunih pripovedi temelji na predpostavki, da je otrok radoveden in razumen, zaradi česar lahko dosežemo, da doume, kaj od njega pričakujemo. Tako na primer Abbotov petletni Rollo najprej sitnari, ker se ne sme igrati, dokler ne opravi svojih dolžnosti, a po materinem mirnem in odločnem opozorilu sprevidi, da mora ubogati: obžaluje svojo neučakanost in dokonča nalogo.

V delih, kjer pa pisca predstavita starejše otroke, srečamo nove etične razsežnosti, vloga moralnovzgojnih elementov v celoti pa se zmanjša. Zgodbe obeh avtorjev so sicer še vedno vzgojno naravnane, saj vzpodbujajo zavest navezanosti na domačo zemljo in ljubezen do domovine, vendar pa se težišče prenese iz vzgoje na izobraževanje. Mladi Američani naj bi s pomočjo mladinske proze čimbolje spoznali svojo domovino, da bi jo lahko vzljubili. Goodrichevim bralcem odkriva Ameriko starček Peter Parley, Abbotovim pa kar mladi junak Rollo, ki postane veliki popotnik. Ne glede na to, kdo je tisti, ki se v pripovedih poda na pot, pa oba pisatelja predstavljata geografske značilnosti prostranih ZDA in slavna zgodovinska dejstva, na katerih temelji mlada država. S tem, ko poskušata vzbuditi občudovanje naravnih danosti in pogumnih ter domiselnih Američanov, vzgajata v domoljubju.

Da je prizadevanje za oblikovanje narodne zavesti postalo ena izmed bistvenih poslanstev literarnega ustvarjanja dokazuje tudi **Washington Irving** (1783–1859). Čeprav svoje proze ni posebej namenil mladim bralcem, njegovi zapisi bogatega ljudskega izročila, *A History of New York, by Dietrich Knickerbocker* (1809) in *Sketch Book* (1819), predstavljajo enega izmed temeljev ameriške mladinske proze. Pisatelj je zapisoval predvsem nizozemsko izročilo, vendar pa je v knjižni obliki zbral pripovedi, ki so bile z etičnega stališča sprejemljive tudi za priseljence iz drugih dežel. S svojimi moralnovzgojnimi sestavinami so oblikovale, pogosto pa tudi zabavale – predvsem ko so opozarjale na trezno presojo in uporabo zdravo pameti. Irvingova proza raste iz tradicije evropskih naseljencev in zatoorej posreduje le tiste moralne vrednote, ki jih je sprejemal beli priseljenec.

Bistveno bolj kompleksno etično razsežnost pa razbiramo iz opusa **Jamesa Fenimora Cooperja** (1789–1851), ki v svojih romanih ni predstavil vrednostnih vprašanj le tako, kot jih je videla večina belopoltnih Američanov, temveč tudi tako, kot so jih videli Indijanci in tisti redki belci, ki so si prizadevali za prekinitev sovražnosti med domorodci in prišleki. Pisatelj je v želji, da bi vzgojno vplival na belopolte Američane, pokazal na enega največjih virov ameriških moralnoetičnih vprašanj, iz katerega je vedno znova črpala tudi kasnejša mladinska proza.

Romani, ki sestavljajo zbirko *Leatherstocking Tales*, naj bi v bralcih vzbudili zavest moralne odgovornosti. Belci naj bi spregledali, da morajo z Indijanci vzpostaviti pravi dialog in zgraditi družbo, v kateri bi obe kulturi ne le sobivali, temveč se medsebojno dopolnjevali. Cooperjeva prizadevanja se niso omejila na uveljavljanje strpnosti do domorodcev, saj je med njimi, kot med belci, odkrival dobre in slabe značajske poteze. Merila so dlje: na priznanje vseh tistih moralnoetičnih principov, ki jih Američani kot kristjani lahko razpoznajo za dobre, ter na spoštovanje vseh tistih posebnosti rdečekožcev, ki izhajajo iz svojskosti njihove kulture in niso v nasprotju s človečnostjo.

Etične razsežnosti Cooperjevih del pa presegajo problematiko medrasnih odnosov in vrednostno zajamejo človekovo bivanje v celoti. Njegovi izjemni junaki, ki so postali eden izmed najbolj razpoznavnih simbolov ZDA, pogosto razmišljajo o odnosu do samega sebe, do soljudi, do družbe in narave. Tehtajo svoja dejanja in

presojaajo svoje odločitve: pri tem kažejo zvestobo svojim idealom in spoštovanje moralnoetičnih principov svojega rodu. Glavni junak, beli lovec Usnjena nogavica, in njegova neustrašna indijanska prijateljka nadvse cenijo poštenje, dano besedo in odgovornost; pripravljeni so priskočiti na pomoč, pa četudi bi s tem izpostavili svoje življenje. Obsojajo vsakršno obliko krivice in opozarjajo na nemoralen odnos do narave in okolja. Tako na primer grajajo neodgovorno pobijanje živali in nepotrebno sečnjo gozdov. Njihov ideal je življenje v sozvočju z naravo.

J. F. Cooper v teh svojih prizadevanjih seveda ni razglašal splošnih družbenih prizadevanj, temveč svoje spoznanje in prepričanje, da je moralnovzgojna vloga književnosti tudi oblikovanje etičnega odnosa belcev do Amerike: do prostora in ljudi, ki so živeli na tem ozemlju pred prihodom belcev.

Če se je zdela ameriška družba vsaj navzven neprizadeta ob indijanskem vprašanju, pa je v njej vedno glasneje odmevala zahteva po odpravi suženjstva. **Harriet Beecher Stowe** (1811–1896) je s svojim delom *Uncle Tom's Cabin; or Life among the Lowly* (1852) pogumno opozorila na težo moralnega vprašanja ter s tem izzvala vsesplošno razpravo o etičnosti ameriške družbe. Avtorica je razglašala nesprejemljivost kakršnega koli zatiranja (tudi izkoriščanja delavstva) in svoje prepričanje utemeljevala v evangeliju. Če so Američani kristjani, so po vseh svojih močeh dolžni lajšati položaj zatiranih in se bojevati za prepoved suženjstva, pa čeprav s tem odpovedo poslušnost državi.

H. Beecher Stowe je s prikazom kvekerske naselbine, kjer si vsi prebivalci prizadevajo, da bi pomagali pobeglim črncem, vnesla v ameriško prozo nov pogled na etičnost državljanske neposlušnosti. Razplet pripovedi povsem jasno opozarja, da je odgovor na moralna vprašanja domena vesti in sad posameznikove zavestne opredelitve, zaradi česar je neodvisen od trenutne zakonodaje in družbenega sankcioniranja. Še več, vsak posameznik se je dolžan zavzeti za resnico in pravico v ožjem in širšem okolju, torej tudi na nivoju države. Roman, ki si ga je v najkrajšem času prisvojila mladinska književnost, je tako opozoril ne le na izjemno etično moč književnosti, temveč tudi na hkratno bližino in odmaknjenost, ki sta se vzpostavili med literaturo in družbenimi prizadevanji.

S stališča moralnovzgojne funkcije romana je bistvenega pomena vloga male Eve, ki v svoji popolnosti spominja na idealne književne junake iz prve polovice stoletja. Deklica s svojim usmiljenjem in vnemo za vse, kar je plemenito, omehča srca soljudi, tudi svojih vrstnikov: nevzgojenega bratranca, ki se je naučil krutosti do črncev pri svojem očetu in črnske sirote Topsy, ki se je zdela nedovzetna za kakršna koli čustva, ker sama nikoli ni bila deležna ljubezni. Čim svojo nalogo opravi, umre – kot vsi idealni otroci. Kljub temu, da pod težo trpljenja izdihne tudi Tom, pa njuna moralna drža, ki izključuje vsakršno maščevalnost, prinaša upanje, saj dobroti, ki sta jo razdajala soljudem, plemeniti preživele, da v mejah svojih možnosti drug drugemu lajšajo življenje: mladi gospodar Shelby osvobodi vse svoje sužnje, Evina teta pa skrbi za Topsy kot za lastno hčer.

Koča strica Toma je zaradi poudarjene etične razsežnosti lahko opravila svoje družbeno poslanstvo, po drugi strani pa ostaja branje za mladino tudi v času, ko je suženjstvo že del zgodovine, prav zaradi svojih moralnovzgojnih komponent. Delo predstavlja vez med pripovedmi iz začetka 19. stoletja, kjer so idealni junaki spreminjali svojo okolico z etično močjo, ki je izhajala iz krščanske vere, ter prozo 20. stoletja, v kateri so belci in črnci utemeljevali svoj boj za človekove pravice, s katerim so nedvomno spreminjali ameriško družbo, na različnih etičnih izhodiščih.

Nov odnos ameriške mladinske proze do moralnoetičnih vprašanj, ki se tičejo družbe kot celote, veje tudi iz številnih del **Marka Twaina** (1835–1910), pisatelja, ki je s svojim pisanjem želel osveščati bralce, da ob hitrem materialnem napredku ne bi pozabili na številna nerešena moralna vprašanja. Tako se je v pripovedi *The Prince and the Pauper/ Princ in beraček* (1882) dotaknil vprašanj družbene pravičnosti. Čeprav dogajanje prikazuje Anglijo Henrika VIII (tj. 16. stol.), je ravno tako naperjeno proti družbenim nepravilnostim sodobnih Združenih držav Amerike. Pisatelj je opozoril Američane, ki so bili premalo kritični do nekaterih obdobj angleške zgodovine, na pretekle krivice, istočasno pa tudi na odgovorno vlogo družbenih institucij in na težo osebne odgovornosti na sploh. Izpostavil je predvsem vprašanje enakopravnosti pred zakonom. S tem je nedvomno pokazal na neznosen položaj, v katerem se je znašel velik del ameriškega prebivalstva – ne le črncev, ki so bili izpostavljeni kot žrtve, temveč tudi tistih belcev, ki niso mogli sprejemati nečloveške zakonodaje. In teh v Twainovih mladinskih delih ni malo! Njihov najodličnejši predstavnik, *Huckleberry Finn*, se po večdnem razglabljanju in spraševanju vesti zavestno odloči, da raje tudi sam krši zakon (da je raje pogubljen), kot da ne bi pomagal pobeglemu sužnju, ki, na fantovo veliko začudenje, čuti in doživlja svet podobno kot on sam. Iz tega velikega odkritja, da je namreč črni človek v bistvu ravno tak kot beli, izhaja Huckovo spoznanje, da so Jimove želje po svobodi vsaj toliko legitimne, kot njegova potreba, da je sam svoj gospodar.

Etične dileme Twainovih del pa se ne omejujejo na najbolj pereča družbena vprašanja, ampak vsebujejo tudi elemente, ki se razčiščujejo na osebni ravni. Pisateljevi junaki se pogosto odločajo, tehtajo svoja dejanja in izražajo sodbe ter se tako moralno opredeljujejo. Teža odločitev je poudarjena predvsem v delih, kjer se junaki srečujejo z zamenjavo in raznimi oblikami zatajitev. V zgodbah kot so *Tom Sawyer Detective/Tom Sawyer detektiv* (1896), *Tom Sawyer Abroad/Tom Sawyer v tujini* (1894) ter *Princ in beraček* se kalijo poštenje, družbena odgovornost in ljubezen do bližnjega. Usmiljenje, ki vodi mlade junake v različnih pripovedih, v zgodbi o zamenjavi (*Princ in beraček*) postane pravi moralni imperativ.

V obravnavi moralnovzgojne funkcije Twainove proze, ne moremo obiti pisateljeve misli iz predgovora k *Prigodam Toma Sawerya*, da namreč s svojim delom želi le zabavati. Pisatelj s svojo pripovedjo nedvomno zabava, vendar pa je tudi v tej uspešnici večkrat jasno pokazal, da so njegovi junaki čisto običajni otroci, ki živijo svoje moralno življenje in si iz dneva v dan izostrujejo svoj moralni čut – s tem pa je nedvomno vzgajal in moralno oblikoval svoje bralce!

To je bil tudi eden izmed pglavitnih ciljev proze **Horatia Algerja** (1834–1899). Pisatelj je v številnih zbirkah, med katerimi je najprej pritegnila pozornost *The Ragged Dick Series* (1868–1872), prikazoval mlade fante, ki so s poštenjem in trdim delom uspeli. Njihova prizadevanja, da bi se z odgovornim in zavzetim delom izkopali iz revščine ter se povzpeli na družbeni lestvici, so vedno kronana z uspehom, ne glede na to iz kako socialno šibkih krogov prihajajo. Uspešneži v družbenem in osebem življenju, bivši poulični čistilci čevljev in prodajalci časopisov, so tako postali pravi simbol odprtosti ameriške družbe, v kateri naj bi moralno priznanje in materialen uspeh čakala prav vsakega mladega človeka, ki si ju s svojim vedenjem in ravnanjem zasluži.

Čez 100 Algerjevih del z izrazito poudarjeno moralnovzgojno razsežnostjo je

prispevalo k temu, da so se vrednote, ki izhajajo iz pozitivnega odnosa do dela in do družbe, zlasti vestnost, točnost, ustrežljivost, zanesljivost in poštenje, še bolj utrdile med ameriško mladino. Alger se je v svojem času uvrstil med najbolj popularne pisatelje, danes pa so njegova dela predvsem dokaz, da je prav mladinska proza sooblikovala idejo o »ameriškem snu«.

Pisatelji pa so vzgajali in etično oblikovali mlade bralce tudi s pustolovskimi povestmi. Različni avtorji (npr. **William Taylorja Adamsa** in **Charlesa A. Fosdicka**) so v številnih zbirkah ponudili odraščajočim fantom pripovedi, katerih junaki se ne urijo le v telesnih spretnostih in iznajdljivosti, ampak zavestno gojijo tudi moralne vrednote. V vsaki okoliščini ohranijo moralno trdnost in prisotnost duha. Držijo dane obljube, vestno izpolnjujejo svoje dolžnosti: vedno so se pripravljeni postaviti za svoje prijatelje in komur koli priskočiti na pomoč.

Medtem ko so dela, ki so bila namenjena fantom s svojimi etičnimi elementi spodbujala bralce k aktivnemu življenju v naravi in družbi, zlasti k stremljenju za uveljavitev v poklicnem življenju, je proza, ki naj bi jo prebirala dekleta ponujajo povsem drugačne vzpodbude.

Že v 50. letih so se v družinskih povestih pojavile junakinje, ki s svojo etično podobo ponujale bralkam nov identifikacijski model. Deklice in odraščajoča dekleta so postala izredno občutljiva in tankočutna bitja. Na videz nemočne so trdno zasidrane v veri, potrpežljive in ljubeznive, zato kljub mehki naravi, prepogostemu vzdihovanju in potokom solza, uspešno kljubujejo raznovrstnim moralnim preizkušnjam. Še več, s svojim vzornim vedenjem pozitivno vplivajo na svoje okolje in nekatere celo spreobračajo stare, zakrknjene grešnike.

Srečujemo se s sirotami, kakršna je na primer Ellen Montgomery v delu *The Wide, Wide World* (1850). Pisateljica **Susan Bogert Warner** (1819–1885) je namenila roman odraslim, a so ga prevzele mlade bralke. Pripoved polna moralnovzgojne problematike predstavi odraščajočo deklico, ki v novem okolju trpi zaradi vsakodnevnih krivic. Kljub temu, da je prepogosto globoko prizadeta zaradi nerazumevanja, ostane dobrohotnega in blagega vedenja, vedno ustrežljiva in ljubezniva, tako da jo končno vsi vzljubijo. Uspe si pridobiti odrasle, ki skrbijo zanjo, najde si prijatelje med vrstniki in vzbudi pozornost prikupnega mladenič: čaka jo sreča. Pripoved je s svojimi etičnimi elementi vplivala na sentimentalno družinsko povest, ki se je razmahnila konec šestdesetih let. V delih številnih pisateljic srečujemo sorodno moralno problematiko: dekle si mora z odpovedovanjem in zatajevanjem pridobiti naklonjenost svojega okolja, a ne sme odstopiti od jasno načrtanih moralnih norm. Za svoje vzorno, moralno neoporečno ravnanje bo poplačana, ko bo srečala svojega princa.

Martha Finley (1828–1909), avtorica serije zgodb o Elsie, *Elsie Dinsmore* (1867–1905), pa je spremljala svojo idealno junakinjo celo do pozne starosti. Elsie je že kot deklica presenečala svojo okolico, saj ni dopustila, da bi jo kdor koli prisilil, da bi storila kar koli takega, kar bi bilo kakor koli v nasprotju z njenimi moralnimi principi. S svojo neomajanostjo in vztrajnostjo, ki jo je podkrepila tudi s potoki solza in omedlevicami, je postala moralni vzor v širši družini: svoje najbližje usmerja k bolj krepostnemu življenju. Taka ostane tudi v letih odraščanja, zato jo sreča spremlja vse življenje. Uspešna in zadovoljna je kot dekle, mati in babica. Živi v materialnem blagostanju, z ljudmi, ki jo spoštujejo in jo imajo radi. Svoje moralne vrednote lahko privzgaja svojim hčeram in vnukinjam, saj je skrb za dom in družino njena največja moralna dolžnost, ki ji prinaša tudi veliko zadovoljstvo.

Tako srečo so opisovala tudi številna dela drugih avtoric, vendar pa je že 1868 izšla povsem drugačna družinska povest, ki je v mladinsko prozo vnesla nove etične razsežnosti. **Louisa May Alcott** (1832–1888) je v delu *Little Women: or Meg, Jo, Beth and Amy / Male ženske* (1868) oblikovala povsem novo podobo deklitstva, odraščanja in vloge ženske v družbi. Štiri sestre so različnih značajev in vsaka sledi svojim, sicer moralno neoporečnim željam in nagnjenjem. Njihovi značaji se oblikujejo v času odraščanja – ne brez težav in brez pomoči drugih družinskih članov, predvsem matere, ki v svoji moralnovzgojni vlogi seznanja dekleta z družbenimi normami, a jim pušča svobodo izbire.

V središču pozornosti je Jo, energična junakinja, ki obžaluje, da se ji otroštvo izteka. Na vse pretege se upira, da bi izgubila svobodo, ki jo je imela kot deklita ter da bi se morala vesti tako »kot se spodobi dekletu njenih let.« Kakor je odločena, da bo ostala to kar je, se tudi zavestno bori s svojimi značajskimi slabostmi. Prizna si jih, o njih se pogovarja, včasih jih obvladuje. Njene moralne izbire so sad treznega premisleka: ne pusti se ukalupiti, ne sprejme socialnega statusa, ki ji ga vsiljuje družba. Ne želi se uveljavljati le na področju, ki je rezervirano za ženske.

Kljub moralnovzgojnim poudarkom tega dela pa je L.M. Alcott v pripovedi *Jack and Jill*, ki je izšla 1880, jasno sporočila, da še ni prišel čas za uresničitev takih želja. Jill, samosvoje dekle, ki sanja, da je vsem kos fantom, se mora poškodovati, da se v času dolgega okrevanja lahko sooči s številnimi moralnimi vprašanji. Ko spozna, za katere vrednote si mora kot ženska prizadevati, ozdravi. Telesno zdrava zaživi drugo življenje: moralno preobražena sprejme vlogo, ki ji jo nalaga družba.

Zaključek

Moralnovzgojna razsežnost ameriške mladinske proze 19. stoletja razkriva dokaj veliko kompleksnost etičnih vprašanj in vrednostnih opredelitev. V obdobju, ki se izteče s koncem državljanske vojne, naj bi proza za mladino v skladu s svojo družbeno vlogo oblikovala moralno trdne posameznike, zasidrane v puritanski tradiciji in vnete za dobrobit svoje mlade države. Pri tem je ubrala logično pot, saj se je najprej posvetila mlademu bralcu kot enkratni osebi, predvsem njegovemu moralnemu razvoju, šele zatem posamezniku kot članu širše skupnosti in države. Tako se je s časom tudi širilo njeno področje, čprav se je paleta moralnovzgojnih vprašanj močno razmahnila predvsem s spreminjanjem videnje otroka in mladostnika ter družbene vloge književnosti.

To je toliko bolj očitno v drugi polovici stoletja, ko so se mladi bralci soočili tudi s perečimi družbenimi vprašanji, zlasti s tistimi, ki se navezujejo na odnos do črncev in s tem na odpravo suženjstva ter na problematiko razmerja do Indijancev. Pomenljivo je, da si je mladinska proza prisvojila dela (*Koča strica Toma*, *Usnjena nogavica*), ki so jih zaznamovala prav ta, za Ameriko bistvena vrednostna vprašanja. Bržkone se mladi bralci niso mogli pa tudi niso hoteli izogniti etičnim izzivom svoje dobe. Po drugi strani pa so prav mladinska prozna dela s svojim povečevanjem vertikalne in horizontalne mobilnosti ter splošne odprtosti ameriške družbe soustvarjala mit o deželi uspeha. Seveda pa je bila uspešnost v družbi v skladu s tedanjimi moralnovzgojnimi prizadevanji uresničljiv sen le za mlade bralce moškega spola, saj so bila vrednostna vprašanja, s katerimi so se srečevala dekleta drugačne narave: omejevala so se na uspehe, ki jih ženske lahko doseže v krogu svoje družine in doma.

Mladinska proza je tako kljub prizadevanju, da ne bi bila le glasnica družbe svojega časa, ampak tudi povsem individualnih pogledov posameznega ustvarjalca, odražala predvsem čas in prostor v katerem je nastajala. Mladi bralci so odgovarjali na njene etične razsežnosti kakor bralci vseh časov in krajev: v duhu svoje dobe, na podlagi svoje osebne zrelosti in socialne izkušnje. Kljub temu, da danes ista besedila prebiramo iz delno drugačnih izhodišč, če ne zaradi drugega že zato, ker nas od njih ločita krajevna in časovna distanca, lahko v njih razpoznamo številne občečloveške vrednote, večna moralna vprašanja in še vedno koristne vzgojne spodbude, ki pričajo o njeni univerzalnosti pa tudi povsem specifične etične dileme, vrednostne izzive in opredelitve, ki ji dajejo svojstven, le ameriški pečat.

SUMMARY

MORAL AND DIDACTIC FUNCTION OF THE 19th CENTURY AMERICAN CHILDREN'S PROSE

The 19th century American children's prose reveals a complex set of ethic questions and moral as well as didactic attitudes and standpoints. The beginning of the century was marked by writings where moral progress of the readers was fostered and the only aim of children's prose was to exhort readers to repentance or holy living. Later, however, according to the changes in the society which were reflected in the new social role of children's literature and in the new position the child got in the social structure, the ethic aspect of children's prose got new dimensions. After having secured that the young readers were strong enough as individuals, they had to be educated as proud and loyal citizens. The authors still emphasized the moral values but they were linked to the building of the national character as it is obvious from the works of *Parson Weems*, *Samuel Griswold Goodrich* and *Jacob Abbot*. In spite of the fostering of the positive attitude towards America, its land and society, young readers took over the books written for adults and dealing with the most controversial problems of the contemporary society. *Uncle Tom's Cabin* and the *Leatherstocking Tales* and *The Adventures of Huckleberry Finn* reveal the fact that children's prose faced the moral problems of its time and that it did not represent the issues just from the majority point of view. On the other hand it is the didactic and moral tales of *Horatio Alger* that contributed to the formation of the American dream. Naturally, the success story was reserved just for young boys who were encouraged to be moral and hard working in order to be able to take active part in life. The girls should wait for the success in the frame of their family, thus the sentimental family stories with their moral and didactic structure prepared the future young ladies to comply with the role a young woman had in the late 19th century society. Not all women writers found it ethical, but the development of *Louisa May Alcott's* prose tells the author was aware the time for the emancipation has not come yet.

The 19th century children's prose, even if approached by the 20th century reader, who undoubtedly views it from different standpoint due to the time and often also place gap, reveals a rich variety of universal human values and didactic incentives as well as specific ethic questions and moral issues which make it American and thus unique and attractive.

Prevod/Translated by: *Darja Mazi-Leskovar*

POGLED NA SVOJE DELO

Dim Zupan

VES SVET JE IGRIŠČE

Na drugi strani tega, kar počnem, je konzument, tisti, kateremu je moje prizadevanje namenjeno. Rodil se je, njegova zavest se je hitro razvijala iz vegetativnega dojemanja pri dojenčku do prvih radovednosti glede zvoka, oblike in barv in prišel je do stopnje, ko je razumel in nato tudi izgovoril prve besede. Besede so gradivo, ki ga uporabljam pri svojem delu, to je torej obdobje, ko lahko otroka prvič nagovorim. Pojavim se v senci ilustratorja in ponavadi zabeležim tisto, kar je razpoznavno na sliki. Od tod naprej besede v zgodbi žive samostojno, še so lahko podprte z ilustracijami, lahko nastopajo povsem enakovrno z njimi, vendar pa lahko obstoje tudi brez njih. Prve zgodbe otroku berejo starejši, ki že obvladajo večino, otrok je povsem odvisen od njihove izbire in okusa. V mali šoli se nauči črkovati, v nižjih razredih osnovne šole pa več ali manj tekoče brati in je prvič sposoben vsaj delno sam izbirati čtivo, čeprav ga vseskozi poskušajo usmerjati tako šola kot starši. Z vsakim letom, ki ga dopolni, se mladi bralec otresa vplivov okolice in si izoblikuje sam svoj okus. Ta proces poteka pri različnih otrocih v različnih obdobjih, tako nekatera knjiga pritegne že zelo zgodaj, nekatere pa nikoli. To je čas tako imenovanega pravega otroštva, otrokom se odpira neomejen domišljjski in pravljичni svet in to je področje, ki je z literarnega vidika najgostejše pokri-

to. Sledi mu predadolescentno obdobje, ki že kaže močno deficitarno zanimanje avtorjev, še bolj skopo pa je obdelana sama adolescence, kjer lahko dela domačih avtorjev, ki obravnavajo to občutljivo obdobje mladega človeka, preštejemo na prste. Od tod naprej pa vse do smrti avtor nagovarja svet odraslih.

Zgornji kratek oris sem navedel, ker me kot avtorja zanima celoten razpon človeškega družjenja z literaturo, od najnežnejših trenutkov do pozne starosti. Glede na tematiko revije, bom podal nekaj razmišljanj le o delih, ki so namenjena otrokom in mladini, ki tvorijo tudi glavnino mojih do sedaj izdanih knjig in me pretežno uvrščajo med mladinske avtorje.

Dejstvo je, da smo bili vsi odrasli nekoč otroci, dejstvo je, da nismo vsi odrasli enako odrasli, vprašanje pa je, koliko smo odrasli še otroci. Še otroci, ne otročji, ne patološki mamini sinovi, ne starostno pootročeni. Ne bom izgubljal besed o tako imenovanih mladih starih in starih mladcih, iz izkušenj pa vsi vemo, da obstajajo ogromne razlike pri mentalnem in fizičnem staranju posameznikov. Od kod pripovedujem zgodbo, se vprašam? Od zgoraj iz distance odraslega, od spodaj kot narejeno infantilen, ali iz sredine iz mene govori otrok, ki sem mu pustil preživeti?

Prepričan sem, da je avtorjevo otroštvo tista odločilna izkušnja, ki je pod-

laga za vsa njegova dela. Na tem mestu se sprašujem, v kolikšni meri je pomembno, kakšno je bilo to otroštvo? Kako razložiti termina srečno in nesrečno otroštvo? Ali v svojem skrajnem pojmovanju sploh obstajata? Kdaj je otrok resnično srečen ali nesrečen, kje zakoličiti merila? Je eno izmed meril blagostanje, socialni status in na drugi strani revščina, pomanjkanje in socialno dno? Kako pomembna je otrokova čustvena komponenta? V kolikšni meri lahko okolje prodre v otroški svet, v katerem vladajo druga merila, največkrat takšna, ki jih odrasli ne opazimo, ker smo preveč obremenjeni s kruto logiko preživetja. Ali je igra z električnim vlakcem ali z najsodobnejšo kibernetično igraro bolj osrečujoča kot igra z doma narejeno punčko iz cunj? In ne nazadnje me zanima, koliko imajo pri tem opraviti človeški možgani, ki imajo to čudovito sposobnost, da neprijetne dogodke porinejo v podzavest in jih prekrijejo s tančico pozabe? Da bi si lahko odgovoril, se zatečem v lastno otroštvo.

Rodil sem se leto po koncu vojne v politično in gospodarsko razburkanih in nestabilnih časih. Stanovali smo v Muzejski ulici v centru Ljubljane v gospodskem trosobnem stanovanju. Ko še nisem bil star tri leta, moj brat pa eno leto, so nekega jutra prišli oboroženi možje in odpeljali očeta za nekaj dni manj kot sedem let. Spomnim se materinih zaskrbljenih in obupanih oči, ko smo se z avtomobilom peljali v novo prebivališče, v vilo na rob mesta k stari materi. Kot smo kasneje izvedeli, je zaradi naše selitve izbruhnil na takratni Udbi manjši škandal, ker sta se dva uslužbenca sprla med seboj, kdo bo zasedel naše ukradeno stanovanje, menda zaradi telefonskega priključka, ki so bili takrat bolj redki. Na hiši stare mame se danes blešči spominski emblema ilegalnega »Radia kričač«, ki ga je gostila med okupacijo pod pretnjo takojšnje

ustrelitve njenih prebivalcev, to pa ni oviralo nove povojne oblasti, da ne bi v hišo pod pritiskom podtaknila nekaj podnajemnikov, tako, da smo bili precej utesnjeni. Ta problem je ljudska oblast rešila na ta način, da so tudi mamo poslali na družbeno koristno delo za nekaj več kot dve leti. Niti oče niti mama nista doživela uradne rehabilitacije Stalinskih procesov, ki je sedaj v teku na istem sodišču, kjer sta bila obsojena. Z bratom sva torej ostala sama s staro mamo in njeno majhno pokojnino. Ko sem bil star pet let, nas je obiskala mamina sosednica, ki je bila izpuščena nekaj mesecev prej. Bila je plavalasa kot moja mama in nikoli ni mogla pozabiti mojega vprašanja, ko je vstopila: »A si ti moja mama?« Res je, strašno sem pogrešal svoja starša, oče se je vrnil, ko sem že hodil v šolo.

Mislil, da so v mojem primeru podane vse komponente za tako imenovano nesrečno otroštvo. Pa še zdaleč ni tako. Z bratom, bratrancem in okoliškimi mulci smo živeli v svojem svetu, kjer smo materialno pomanjkanje nadoknadili z iznajdljivostjo in fantazijo, kjer smo lahko nabijali nogomet tudi z žogo, ki je bila že skoraj pretrgana na dvoje in kjer smo pridno nadoknadili pomanjkanje vitaminov na sosednjih vrtovih. Vse okoli nas je bilo igrišče, nedograjena hiša, ki so jo zidali v sosedstvu ali pa senik sredi travnika v Mestnem logu, ali mlaka nekaj sto metrov naprej. Ko smo s svojih pohodov vsi blatni in včasih tudi raztrgani prišli domov, nas je pričakala topla dlan stare mame in mame, ko se je vrnila. Seveda smo bili tudi ozmerjani, redkeje tepeni, po mojem mnenju premalo. To, kar je bilo najpomembnejše, kar sem vseskozi občutil in šele kasneje v celoti razumel, je bila neizmerna in nesebična materina ljubezen, ki me je kot nevidna vila spremljala na vsakem koraku. Kaj so vse igrarice in vsi gradovi sveta v primer-

javi z njo? Že zelo zgodaj sem spoznal, da za srečo niso bistvene niti dobrine niti dogodki, ampak pristni odnosi med ljudmi, ki slonijo na ljubezni in razumevanju. In kjer se ljudje dobro razumejo med seboj, tam so srečne tudi živali. Tako so tudi osnova mojih literarnih del odnosi med ljudmi, zanimajo

me odzivi na čustvovanja z vsemi stiskami in padci, v katere smo ujeti, in z evforijami na drugi strani. Ves svet je igrišče in upošteva izkušnje iz svojega otroštva, je ves svet moja delavnica.

V Ljubljani, 25. V. 1997

Breda Zupančič

DUHOVNE KORENINE PRAVLJIC

Glasovi so zibelka za besede. Zvok, glas je kot drobno, najdrobnejše seme, iz katerega zraste cvetlica. Najprej požene drobna kal, iz kali se potegne stebelce, stebelce rodi prvi list, pa drugega, tretjega... List je majhen, drugi je že večji, tretji še večji... In potem se nekega dne zazdi, da so se vse sile rasti združile v eni točki, v majhni čudežni pikici, ki prične nabrekati in se širiti, dokler nekega dne ne izbruhne v razkošje nežnih cvetnih listov, v razkošje mladih barv in skrivnostnih vonjav.

Zgodba o tej cvetlici je zgodba o rojstvu in rasti zgodbe. In kot cvetlica za svojo rast potrebuje sonce, tako potrebuje zgodba poslušalca, potrebuje bralca, da lahko resnično zaživi. Njeno Sonce si TI. Ko pogledaš zgodbo in ji dobro prisluhneš, šele tedaj začne resnično zeleneti in se razcvetati...

Tako nekako beremo v pripovedi Uweja Kanta o tem, kako je šel Janek iskat zgodbo.

Odrasli mora znati prisluhniti otrokovemu bistvu. Mlajši kot je otrok, bolj je odprt in predan svetu okoli sebe. Odvisen je tako od našega ravnanja kot od ravnanja svoje okolice in njenih najrazličnejših vplivov. Zanj je vsak čutni vtis izjemno pomemben. Otrok je ves »oko in uho«, ves je čutilo (R. Steiner), vse steče vanj neovirano in vse nanj globoko vpliva, tako globoko, da pusti svoj pečat

celo na silah, ki gradijo njegovo telo in mu omogočajo zdravo rast. Zgled pogojuje otrokovo dejavnost. Vse, kar doživi, otrok namreč kasneje posnema in podoživlja v svoji igri in se tako uči navezovati stik s svetom. Zavedati se moramo, da nastajajo najvrednejše in najplodnejše podobe v otrokovi notranjosti tedaj, ko otrok nekaj posluša in gleda s spoštovanjem, hvaležnostjo in ljubeznijo. Spoštovanje, hvaležnost in ljubezen mora zato v sebi gojiti tudi tisti, ki se otroku približa, na primer s pripovedjo ali lutkovno predstavo. Če v takih podobah ležijo prava, dobra semena, bodo iz njih pognale bilke, ki bodo rastle, razvile cvetove in rodile plodove, ki bodo otroka spremljali vse življenje.

Otrok je danes na vsakem koraku preobremenjen z raznovrstnimi vtisi iz svoje okolice, ki se jim ne more zoperstaviti. Ne srečuje se več zgolj z bitji, stvarmi in snovmi iz žive narave, z osnovnimi elementi, kot so voda, zrak, ogenj in zemlja, temveč s steh niziranim svetom, svetom televizije, avtomobilov, računalnikov in nešteti drugih strojev, s predmeti, ki so izdelani iz umetnih snovi, z živopisanimi reklamami, nenaravnimi, neredko izjemno močnimi zvoki... Otrok je silno lačen podob, kar danes izkoriščajo odrasli s številnimi komercialnimi projekti, od Disneya v vseh mogočih (in nemogočih) variantah do osladnih Barbik. Človek bo vedno težje

ohranil svojo človeškost. Moral bo okrepiti svojo voljo, da bo lahko prodril v materialni svet in ga prevrednotil. Umetniška dejavnost je in bo ob tem izjemnega pomena. Pravljice kot žive in barvite prisposobe duhovnega in duševnega razvoja človeka in človeštva kot celote lahko pomagajo vzpostavljati ravnotežje v svetu.

Pravljice so preproste, a polne življenjskih modrosti; dotikajo se tihih skrivnosti vsega stvarstva. S temi skrivnostmi duhovnega sveta otrok najde stik skozi slike, ki v njegovi duši nezavedno vzniknejo ob poslušanju pravljic. Te podobe spodbujajo harmonično rast duše, jo krepijo ter hranijo otrokove domišljijske sile. »Pravljice so otrokovo Sveto pismo, so pot od neba k zemlji« (Udo de Haes), s katero mora otrok korakoma najti povezavo, saj se je zanj rodil.

Pravljice so nastale v otroštvu človeštva (Richard Karutz, v: *Märchen, Puppenspiele, farbige Schatten*). Če hoče pravljica dati otroku sile, ki naj bi ga oblikovale, jih mora imeti v sebi tudi sama. S pravljico otroka ne le zabavamo, poučujemo ali moralno vzgajamo, ampak mu tudi pomagamo, da se fizično zgradi. Iste sile, ki gradijo otrokovo telo v zgodnjem otroštvu, so gradile tudi kozmos, človeštvo in njegovo zavest. Pravljice ne govorijo o mrtvih rečeh, številkah, merah, opazovanjih, temveč o večnem, smisel ustvarjajočem duhovnem življenju za stvarmi. Pravljice pripadajo duhovni resničnosti in so kot spomini na zrenje v duhovni svet.

V davnih časih, ko je bilo še vse človeštvo kot otrok, je bil duhovni svet zanj živa resničnost, ljudje so lahko zrli vanj in se napajali z modrostmi o nadčutnem. Njihova zavest pa je bila v nekakšnem budnem sanjanju, bila je sanjajoča. Ko ljudje niso bili več sposobni gledati v duhovni svet, so jim vodje misterijev pomagali, da so doživeli duhovne svetove skozi pripovedovane slike teh resničnosti. Mi-

steriji so učili resnico. Umetno so dvignili duhovno bit človeka, ki prenaša nadčutne zaznave, ven iz človeka in jo povezali z realnim duhovnim dogajanjem v kozmosu. Ostanke tega slikovitega misterijskega jezika še danes najdemo v pravljicah. Ker so govorile o dejstvih, ker so bile čista, zgoščena modrost, so jih ljudje, ki so jih prenašali iz roda v rod, morali trdno obdržati v spominu. Pripovedovali so jih odraslim, vedno v isti obliki. Šele mnogo kasneje so jih pričeli pripovedovati otrokom.

Bolj ko se je človeštvo pričelo obračati k materialnemu, fizičnemu svetu, bolj ko se je pričelo prebujati za ta svet, bolj je izgubljalo duhovnega. Naše duševno življenje se je preželo s silami egoizma. Mrtvo, zgolj razumsko mišljenje, oropano sil srca, nas je pripeljalo do tega, da se danes zavedamo le še površine naše biti. Spopadamo se z raznovrstnimi težavami in preprekami, ki ogrožajo naše telo in dušo. Če se ravnotežje med telesom, dušo in duhom poruši, nastopi kot posledica tega trpljenje, bolezen, celo smrt. Moramo se učiti premagovati »zle sile«, temo v nas samih in zunaj sebe in se z voljnim duhom dvigovati k dobremu, popolnemu. Človek se mora danes polno zavedati, da je on in ves svet porojen iz duha, ki ga mora znova poiskati.

R. Steiner govori o tem, kako so pravljice povezane s koreninami obstoja in človeškim koreninami. Pravi, da je pravljici uspelo tisto, kar je najgloblje v duhovnem življenju, izraziti na najenostavnejši način. Kar je najtežje razumljivo, se v pravljicah izraža v samo po sebi razumljivih oblikah in v tem je njihova največja umetnost.

Jacob Streit prikazuje pravljico v njeni trodelnosti. Na začetku pravljice je vedno vse dobro, »rajsko« (princesa ima zlato kroglo, otroci živijo pri starših, mati živi, bivajo na gradu, v izobilju, ni skrbi, bolezni...). Nato se postopoma

vse zaplete: pojavijo se laži, prevare in krivice, zloba, strahopetnost, ošabnost, pohlep, junaki zabredejo v zmote in ponižanja... (zlata krogla pade v vodnjak, otroke zapustijo v gozdu, bogastvo se izgubi, nekdo se zastrupi, umre, drugi omahne v stoletno spanje ali se spremeni v kamen...). Potem pričnejo prihajati glasniki dobrega. Prihajajo s pogumom, dobroto, ljubeznijo in vdanostjo, s požrtvovalnostjo, ponižnostjo in nesebičnostjo. Dobro na koncu mora zmagati, zlo je kaznovano. To daje otroku močno moralno vzpodbudo. Otrok čuti tok modrosti, ki se vije skozi pripoved, pomirja ga in ga v duši osrečuje. To, da stremlji k dobremu, v njem vnema sile volje, prebujajo se prve misli in sile srca. Vse to so sile, ki gradijo njegov značaj. Pravlјice so temeljni kamni otroške duše. Otrok se mora gibati s telesom, prav tako pa se morajo gibati tudi njegove notranje duševne sile.

Ursula Kittel govori o človeku, ki je večplastno bitje in v njem delujejo različne sile med seboj, druga na drugo ali druga proti drugi. Pravi, da so osebe v pravljicah pravzaprav poosebljene, tako rekoč »razstavljene« duševne sile, duševna nagnjenja in duhovne sposobnosti na različnih stopnjah zavesti. Tako pravljјice predstavljajo duševni in duhovni razvoj človeštva in v prenesenem pomenu tudi osebni notranji razvoj posameznika z vsemi različnimi stanji, držami in notranjimi boji. Določene slike ali simboli so namenjeni določenim duševnim in duhovnim lastnostim, niso pa stalni, ampak se lahko spreminjajo glede na motiv oz. potek dogajanja. Ne moremo posploševati. Isti simbol je enkrat lahko opisan kot sila, ki pomaga, drugič pa kot sila, ki grozi, škoduje — to je odvisno od tega, če je junak določeno razvojno stopnjo že dosegel ali jo šele bo.

Ženski liki so namenjeni opisovanju duševnega življenja pravljјičnih junakov,

moški liki pa izražajo človeške duhovne sile, od najnižjih do najvišjih kraljevskih duhovnih sil (lahko rečemo višjega Jazza). V vsakem človeku živi hrepenenje po celoti, po enosti. V pravljјici je združitve čiste duše z višjim Jazom prikazana kot kraljevska poroka.

Kittlova deli pravljјice v tri vrste: prve so tiste, ki v velikem loku — čez preteklost, sedanost in prihodnost — opisujejo osnovna dejstva človeškega razvoja (npr. *Zvezdni tolarji*, *Žabji kralj*, *Trnuljčica*, *Sneguljčica*, *Janko in Metka*...). Na začetku najdemo določeno rajsko stanje, ki pa se izgubi in junak se le postopoma osvobaja. Na koncu ne doseže le ponovne harmonije, temveč tudi povišanje, obogatitev v duhovnem smislu.

Pravljјice druge vrste ne opisujejo več takega velikega loka, temveč osvetljujejo določene situacije in zveze med duhovnimi in duševnimi deli človeka ali določenimi stopnjami razvoja (npr. pravljјice o krojačkih, tepčkih, pravljјica *Ribič in njegova žena*...). Začinjene so s humorjem in bičajo človeške slabosti.

V tretji vrsti pravljјic najdemo združene številne motive in slike iz zgoraj omenjenih vrst pravljјic, bistvena razlika pa je v tem, da junaki in junakinje na pot, ki je dolga in naporna, stopajo zavestno, s svobodno odločitvijo.

Čas v pravljјicah ni določen. Zanj veljajo drugi zakoni. Lahko bi govorili o sedanosti, vendar je ta faza naznačena bolj kot prehod. Gre bolj za začetek, sredino in konec človeškega življenja (R. Geiger). Čas je prisposoda. Pri treh dnevih se izkaže, da je šlo za tri leta, en dan je lahko prisposoda življenja...

Tudi kraj dogajanja v pravljјici ni geografsko določen. Ne gre za prostor, temveč za ravni doživetja. Kraji so stanja duše, tako kot so dogodki pravzaprav doživetja duše in duha.

Pravljјica resnično skopo ravna s stvarnim svetom; bolj kot je »skopa«, intenzivnejša je napetost v zgodbi.

Pravljice se da razlagati na različne načine. Menda je toliko različnih razlag pravljič, kolikor je pravljič samih. R. Geiger pravi, da ima vsaka pravljica lasten duhovni prostor, svoj lasten vrednostni delež v duševni zgodovini človeštva. Kljub temu lahko poskušamo opozoriti na osnovni motiv, ki se vije skozi številne najbolj znane pravljice, na motiv svetlobe in teme, kot ga poznamo tudi iz svetih spisov raznih verstev. Gre pravzaprav za motiv spoznanja dobrega in zla, za motiv izvirnega greha, za tisti »trenutek« v zgodovini, ko se je človek odtrgal od svojega duhovnega izvora (Udo de Haes). V človeku se je prebudila zavest, ki ga je postavila izven boga. Lovci ekvatorialne Afrike pravijo: »Bog je zgoraj, človek spodaj. Bog je bog, človek je človek, vsak zase, vsak v svoji hiši.« Človek se prične zavedati, začne se spraševati, kam gre, kaj naj počne, kdo je. Posledice so svobodna volja, po drugi strani pa greh, bolezen in smrt. Vsak človek še kot otrok ponovi to dramo padca v sebi. Otrok izgubi sanjajoče zavetje božjega izvora. Ta prelom se zgodi nekako takrat, ko je otrok star devet ali deset let.

Pri začaranosti junaka v živalsko podobo gre za arhetipski motiv. Človek in žival sta bila nekdaj zelo močno povezana. Določena človeška poteza je izražena s podobo živali na enostranski, ekstremen način. Takemu junaku tako silno vladajo določeni nagoni, instinkti, da je povsem »začaran«. Pri princesi v živalski podobi pa gre za dušo, zapleteno v svoja nagnjenja.

Ob grozljivih pravljičah naj poudarimo, da mora grozljivo ohraniti značaj podobe, slike. Danes bolj živimo v svetu čutov kot pa v svetu podob. Zato moramo še posebej paziti, da pravljice ne pripovedujemo kot kriminalke, da smo ob pripovedovanju mirni in da se zavedamo, da gre v pravljičah za zlo samo po sebi, da gre za uničenje zla kot takega, ne za uničenje ljudi. Kazen je

nujna, da vzpostavi ravnotežje, ki je bilo z vdorom zla porušeno. Za pripovedovanje takih pravljič je nujna določena pravljična zrelost. Če vidimo, da se otrok prestraši in ni sposoben poslušati pravljice do odrešujočega konca, potem je rajši ne pripovedujemo. Gianni Rodari govori o tem, da je v otroku tesnoben strah, ki se ga ne more ubraniti, že prej, preden se prikaže pravljični volk. Pravi, da je volk le simptom strahu, ki nam odkriva otrokov strah, nikoli pa ga ne povzroča.

Konec v pravljici mora biti srečen. Pravljica mora zaobjeti celoto: preko padca do odrešenja. Nesrečen konec nedvomno otežilno vpliva na otrokov razvoj.

V zvezi z izbiro pravljič moramo ločevati med t.i. predpravljičnim in pravljičnim otrokom. Opazovati moramo, kdaj je otrok že toliko zrel, da je sposoben in voljan slediti vsebini. Prve pripovedi naj bodo kratke, omejene na otrokov svet, ki ga dobro pozna (npr. osebe, njegove živali, ljubljene predmeti...). Priljubljene so rime, igre s prsti, ritmične igre. Prve pravljice, ki jih povemo, naj bodo preproste, z malo podob. Večina otrok jim lahko sledi nekje okrog četrtega leta starosti. Pravljica pred otrokom zaživi le, če je pripovedovalec prežet z resničnostjo dogajanja, če se vanjo vživi. Zato ji mora dobro prisluhniti in jo nositi v sebi tako dolgo, da mu spregovori skozi svoje podobe. Če nas zanimajo izvor, korenine pravljič, je ne smemo zgolj raztelesiti s svojim intelektom, s svojo slo po intelektualnem znanju. Iskati moramo njenega živega duha, sicer se zgodi, da »nahranimo otroke s kamenjem, namesto s kruhom...« (Udo de Haes)

Pravljico bi morali pripovedovati, ne brati. Govoriti moramo mirno, naravno, ne dolgočasno, pa tudi ne pretirano svečano ali sentimentalno, patetično in ne ostro realistično. Spoštujmo sporočilo pravljič! Ne vpletajmo v pripoved lastnih občutij, tudi npr. lepih opisov

narave ne, da ne oslabimo pravljicnih podob. Kretnje in mimika naj bodo prilagojene otroku. V sebi moramo biti jasni in trdni. Zavedati se moramo, da gre tisto, kar pride iz srca, vedno v srce.

Sodobne »pravljice« so pogosto preveč stvarne in zaradi tega delujejo zgolj na otrokov intelekt: lahko so sicer prijetne za oko in uho, vendar otroka pustijo praznega, če ne črpajo iz globin duhovne resničnosti. Neprimerne so tudi sentimentalne, kičaste, dolgočasne zgodbe, pa takšne, ki skušajo otroke pritegovati zgolj z akcijo in senzacijo, saj otroka mnogo prezgodaj oropajo duhovnega sveta. Otroci so sicer bistroumni, opazimo pa, da se ne znajo igrati in da kasneje hlastajo za vedno novimi napetimi zgodbami brez prave vsebine, želijo si dražljajev od zunaj, v misterij miru, tihih, preprostih stvari pa ne morejo več prodreti.

Ko postajajo otroci samostojnejši v delovanju in mišljenju, izbiramo drugačne pravljice, od najpreprostejših, z le nekaj globokimi motivi, prehajamo k takim z bolj zapleteno vsebino, z več dogajanja, več humorja.

Podobe v otroški duši, ki nastajajo ob poslušanju, najbolje ohranimo, če pri-

povedujemo zgodbe brez ilustracij. Tak pripoved je najprimernejša, še zlasti, če jo pripovedujemo zvečer pred spanjem, da otrok odnese v svoje sanje slike, ki si jih je sam ustvaril pred notranjimi očmi. Če vzamemo knjigo z ilustracijo, naj bo ilustracija dobra, kar pomeni, naj odgovarja duhovnemu ozadju pravljice. Najbolj škodljive so tiste ilustracije, ki karikirajo ljudi in živali, ker sprožijo globoke organske in duševne uničevalne procese.

Kot je vsak otrok celota, kot je celota vsako bitje, tako tudi v procesu vzgoje ne moremo ločiti besede, slike, glasbe, lutke... od razvoja duše in duha. Ko prodiramo v skrivnosti pravljичnega sveta in se učimo otrokom odpirati vrata vanj, se morda kdaj počutimo kot tista uboga mlinarjeva hči iz Grimmove pravljice o Špicparkeljcu, ki je obsedela zaklenjena v veliki izbi, prenatrpani s suho slamo, iz katere naj bi, če ji je življenje drago, do jutra spredla zlate niti. Kupi slame vsepovsod... Nekega dne se jih bo moral lotiti tudi naš malček. Zato smo mu s polnim razumevanjem in po svojih najboljših močeh dolžni stati ob strani, dokler si ne bo zaželel oditi od nas, da bi sam razvozlal zlato skrivnost.

Viri:

Geiger, Rudolf. *Maerchenkunde, Mensch und Schicksal im Spiegel der Grimmschen Maerchen*. Stuttgart: Urachhaus, 1982.

Haes, Dan Udo de. *Kinderwelt – Maerchenwelt*. Stuttgart: J. Ch. Mellinger Verlag, 1989.

Kant, Uwe. *Kako je šel Janek iskat zgodbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. (Knjižnica Čebelica 294).

Kittel, Ursula. *Mut zum Maerchenerzaehlen*. Stuttgart: J. Ch. Mellinger Verlag, 1992.

Maerchen – Puppenspiele – farbige Schatten. Stuttgart: Internationale Vereinigung der Waldorfkindergaerten E. V., 1975 (H.8).

Rodari, Gianni. *Srečanje z domišljijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.

Steiner, Rudolf. *Mythen und Sagen. Okulte Zeichen und Symbole*. Dornach/Schweiz: R. Steiner Verlag, 1987.

Streit, Jacob. *Das Maerchen im Leben des Kindes*. Meiringen: Verlag der Kunstanstalt Bruegger AG, 1976.

Vzgoja za svobodo. Pedagogika Rudolfa Steinera. Ljubljana: Epta, 1993.

KANDIDIRANJA SLOVENSKE SEKCIJE IBBY ZA PRIZNANJA V LETU 1998

Leto 1998 je zopet leto, ko bodo svečano podeljena IBBY priznanja (priznanja, ki jih podeljuje Mednarodna zveza za mladinsko književnost vsaki dve leti). Nagrajenci bodo proglašeni aprila 1998 na mednarodnem sejmu knjig za otroke v Bologni, svečane podelitve pa bodo septembra 1998 v New Delhiju, na 26. kongresu IBBY.

Podeljeni bosta **Andersenovi nagradi** za celotni ustvarjalni opus na področju mladinske književnosti enemu od predlaganih pisateljev in enemu od predlaganih ilustratorjev. Mednarodna žirija, katere član je prvič tudi slovenski predstavnik, akademski slikar in ilustrator **Matjaž Schmidt**, bo izbirala nagrajenca izmed 25 predlaganih pisateljev in 25 predlaganih ilustratorjev.

Slovenska sekcija IBBY je za Andersenovo nagrado 1998 predlagala pisateljico **Svetlano Makarovič** in ilustratorko **Marijo Lucijo Stupica**.

Utemeljitev predloga za nagrado je za Svetlano Makarovič pripravil Andrej Ilc, urednik v Založbi Mladinska knjiga, za Marijo Lucijo Stupica pa umetnostna zgodovinarica Maruša Avguštin. Bibliografijo mladinskih knjig obeh avtoric v slovenskem jeziku in v prevodih, seznam nagrad, razstav in člankov sta pripravili Tanja Pogačar in Darja Lavrenčič iz Pionirske knjižnice v Ljubljani. Tekst je v angleški jezik prevedla Erica Johnson Debeljak. Dvanajstim članom mednarodne žirije smo morali poslati vsaj po

pet originalnih knjig vsake kandidatke s prevodi vsebin. Knjige za člane žirije so prispevale založbe Mladinska knjiga, DZS, Prešernova družba, Domus in Mladika. Članom žirije smo poslali naslednje knjige:

1. Makarovič, Svetlana: *Kosovirja na leteči žlici*. Ilustr. Matjaž Schmidt. Ljubljana: DZS, 1994. (Kosovirji).

2. Makarovič, Svetlana: *Cosies on the Flying Spoon*. Prev. Sonja Kravanja. Ilustr. Matjaž Schmidt. Ljubljana: DZS, 1994. (The Cosies).

3. Makarovič, Svetlana: *Mačja preja*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Mladika, 1992. (Trepetlika).

4. Makarovič, Svetlana: *Pekarna Mišmaš*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. (Svetlanovčki).

5. Makarovič, Svetlana: *Potepuh in nočna lučka*. Ilustr. Marjan Amalietti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. (Svetlanovčki).

6. Makarovič, Svetlana: *Škrat Kuzma dobi nagrado*. Ilustr. Tomaž Lavrič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966. (Svetlanovčki).

7. Makarovič, Svetlana: *Tacamuca*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.

8. Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev. Rudolf Kresal. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Prešernova družba, Vrba, 1994.

9. Andersen, Hans Christian: *Svinjski pastir*. Prev. Franc Burgar. Ilustr. Marija

Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. (Velike slikanice).

10. Grafenauer, Niko: *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Domus, 1990.

11. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Hrestač in Mišji kralj*. Prev. Mojca Kranjc. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: DZS, 1996. (Velikanček).

12. Wilde, Oscar: *Srečni kraljevič*. Prev. Ciril Kosmač. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.

Slovenska sekcija IBBY kandidira za uvrstitev na **IBBY ČASTNO LISTO 1998** (IBBY Honour List) pesnika **Borisa A. Novaka**, ilustratorja **Matjaža Schmidta** in prevajalca **Katarino Bogataj-Gradišnik** in **Janeza Gradišnika**. Priznanje je avtorju podeljeno za knjigo, ki je izšla v zadnjih treh letih.

Pisatelj Borisa A. Novaka predstavlja založba DZS s knjigo *Mala in velika luna*. Ilustr. Danijel Demšar. Ljubljana: DZS, 1994. (Ristanc).

Ilustratorja Matjaža Schmidta predstavlja založba Mladinska knjiga s knjigo: Prokofjev, Sergej Sergejevič: *Peter in volk*. Prev. Mile Klopčič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996. (Cicibanov vrtljak, Velike slikanice). Utemeljitev je napisala likovna kritičarka Maruša Avguštin.

Prevajalko Katarino Bogataj-Gradišnik in prevajalca Janeza Gradišnika predstavlja urednik založbe Mladinska knjiga Andrej Ilc s knjigo: Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Pripovedke*.

Ilustr. Ruth Knorr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996. (Veliki pravljicarji).

Za izredno pomembno **IBBY-ASAHI READING PROMOTION AWARD**, nagrado, ki s finančnim prispevkom v višini 1 milijona jenov izkaže priznanje in da nadaljno spodbudo ustanovi, ki na izjemen način uvaja in izvaja oblike, ki spodbujajo mlade k branju, kandidira slovenska sekcija IBBY **Bralno značko** pri ZPMS. V utemeljitvi, ki jo je pripravila Tilka Jamnik, vodja Pionirske knjižnice v Ljubljani in podpredsednica Bralne značke, je poudarjena razširjenost Bralne značke (s 37-letno tradicijo) med slovenskimi in zamejskimi šolarji, in novi projekti v gibanju v zadnjih letih, ki naj bi željo po branju razširili tudi na predšolsko mladino ter povezali v Sloveniji vse (mentorje, avtorje, založnike strokovnjake in ustanove, mladinske in šolske knjižnice, Bralno društvo, Slovensko sekcijo IBBY, revijo Otrok in knjiga in druge), ki si prizadevajo, da bi knjiga in branje postala in bila spremljevalca vseh, predvsem pa mladih. Odpirala naj bi jim svet in svetove, kot je izpostavljeno v vodilu programa: *S knjigo v svet*.

Osrednja tema 26. kongresa IBBY je PEACE THROUGH CHILDREN'S BOOKS (Tema miru v otroških knjigah). Z velikim ponosom smo prejeli vest indijske sekcije IBBY, ki organizira kongres leta 1998 v New Delhiju, da je dr. **Metka Kordigel** s svojim referatom: *Mladinska književnost – poslednja možnost za mir?* uvrščena v plenarni del.

Nominacije za Andersenovo nagrado 1998:

Država	Pisatelj	Ilustrator
Argentina	Graciela Montes	Carlos Nine
Avstrija	Martin Auer	Erwin Moser
Belgija	Bart Moeyaert	Gabrielle Vincent
Brazilijska	Barolomeu Campos de Queiros	Helena Alexandrino

Češka	Iva Procházková	—
Danska	Bent Haller	Lilian Brøgger
Finska	Hannele Huovi	Mika Launis
Francija	Marie-Aude Murail	Tomi Ungerer
Grčija	Maro Loizou	Alexis Kyritsopoulos
Hrvaška	Luko Paljetak	Ivan Vitez
Islandija	Sigrún Eldjárn	Sigrún Eldjárn
Indija	Ruskin Bond	Jagdish Joshi
Japonska	—	Shinta Cho
Kanada	Brian Doyle	Gilles Tibo
Moldavija	Spiridon Vagheli	—
Nemčija	Paul Maar	Binette Schroeder
Nizozemska	Imme Dros	Dick Bruna
Poljska	—	Stasys Eidrigėvičius
Portugalska	Alice Vieira	Henrique Cayatte
Rusija	Boris Zakchoder	Boris Diodorov
Slovaška	Daniel Hevier	Ľuba Končeková-Veselá
Slovenija	Svetlana Makarovič	Marija Lucija Stupica
Španija	Ana Maria Matute	Roser Capdevila Valls
Švedska	Mats Wahl	Ilon Wikland
Švica	Jurg Schubiger	Kathi Bhend
UK	Anne Fine	Shirley Hughes
ZDA	Katherine Paterson	Jerry Pinkney

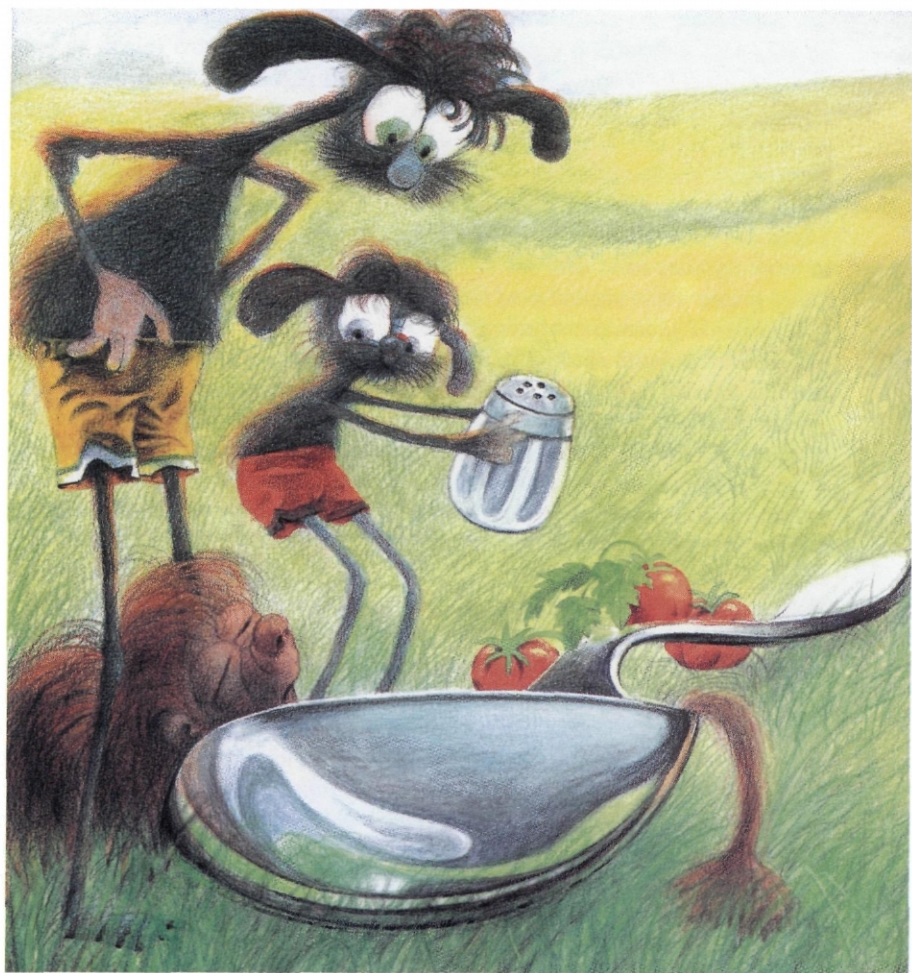
Tanja Pogačar



Ilustracija Marije Lucije Stupica iz knjige O. Wilda *Srečni kraljevič*
(Mladinska knjiga, Ljubljana 1993)



Ilustracija Marije Lucije Stupica iz knjige E. T. A. Hoffmanna in M. L. Stupica
Hrestač in mišji kralj (DZS, Ljubljana 1996)



Ilustracija Matjaža Schmidta iz knjige Svetlane Makarovič *Kosovirja na leteči žlici* (DZS, Ljubljana 1994)

Svetlana Makarovič je nekoč rekla: »V resnici ne priznavam oznak, kot sta »otročka« ali »mladinska« literatura. Zgodbo napišem, ker se mi zdi ljubka, kar me veseli, potem pa naj jo bere, kdor hoče. Najbrž dajem s tem pisanjem duška tudi otroku v sebi.«

Že petindvajset let se pri Svetlani Makarovič oglašajo ljubke zgodbe z željo, da bi jih zapisala. Pisateljica jih je večinoma uslišala, saj je doslej izdala že več kot petdeset zbirk pravljic in pesmi oziroma slikanic, ki so bile večkrat ponatisnjene, prevedene pa so bile tudi v tuje jezike, med drugim v angleščino in nemščino. Nekatere pravljice je ilustrirala sama, večino pa so likovno osmislila najbolj priznana imena slovenske ilustracije, kot so Marija Lucija - Stupica, Jelka Reichman, Kostja Gatnik, Matjaž Schmidt in drugi. V zadnjih letih dobivajo najbolj znane pravljice novo likovno podobo, za kar je poskrbela nova generacija mladih slovenskih ilustratorjev (Gorazd Vahen, Tomaž Lavrič), ki se je po lastnih besedah osebno in umetniško formirala prav ob pravljicah Svetlane Makarovič, kot so *Pekarna Mišmaš* (1974), *Škrat Kuzma dobi nagrado* (1974) in *Sapramiška* (1976).

Makarovičeva je številne svoje zgodbe predelala tudi v uspešne gledališke, lutkovne in radijske igre, otroci pa s posebno naklonjenostjo sprejemajo avdio kasete, za katere pisateljica, ena najbolj vsestranskih slovenskih umetnic, poleg dramatizacije vedno napiše in uglasbi tudi songe.

Odrasli poznajo Svetlano Makarovič med drugim kot odlično šansonjerko, predvsem pa kot eno najbolj vznemirljivih sodobnih slovenskih pesnic, ki že od svoje prve zbirke, izdane leta 1964, razvija povsem samobitno avtopoetiko. Njena poezija sicer pogosto posega po

Svetlana Makarovič once said, »In truth, I don't recognize the category of 'children's' or 'young adult' literature. I write a story that charms me, that makes me happy and whoever wants to read it should. Probably with this writing, I'm nourishing the child within me.«

For twenty-five years now, many stories have charmed Svetlana Makarovič sufficiently to give her the desire to write them down. The writer has amply fulfilled this desire for up until now she has published more than fifty collections of fairy tales, poems and picture books which have gone through many printings and have been translated into a number of foreign languages, German and English among others. She herself has illustrated a number of the fairy tales although most of them have been brought to life visually by the most recognized names among Slovenian illustrators: Marija Lucija Stupica, Jelka Reichman, Kostja Gatnik, Matjaž Schmidt and others. In recent years, her most well-known stories have acquired a fresh visual identity from a new generation of young Slovenian illustrators (Gorazd Vahen, Tomaž Lavrič) who, according to their own words, have discovered their artistic personalities with the fairy tales of Svetlana Makarovič: *The Mo-Mouse's Bakery* (1974), *Dwarf Kuzma Gets a Prize* (1974) and *Skipmouse* (1976). Svetlana Makarovič has also refashioned a number of her stories for the theatre, puppet show and the radio. Children have exhibited a special fondness for the audio cassettes for which the writer, being one of the most gifted and unique Slovenian artists, has not only written the scripts but has also composed music and songs.

Svetlana Makarovič is known to adults as an excellent singer of chansons but most of all as one of the most exciting contemporary Slovenian poets who has, since her earliest collection published in 1964, developed her own original poetic voice. Her poetry often incorporates motifs from Slovenian folk po-

motiviki stare ljudske poezije (predvsem tisti, obarvani s tragično usodnostjo), vendar tako, da jo ustvarjalno, povsem svobodno preoblikuje in stopa v kritičen dialog z njo. Avtoričino živo zanimanje za arhaično ljudsko motiviko se kaže tudi v njenem pisanju za otroke, saj srečujemo v pravljicah vse mogoče mitološke prikazni, od vil, škratov in škratic do čarovnic in vodnih duhov. Seveda v pravljicah mnogo manj prevladujejo temni, tesnobni, brezizhodni toni in občutki, tako značilni za njeno nemladinsko poezijo. Pisateljica je nekoč pojasnila, da sta njena poezija in pravljicarstvo kot dve strani lune: poezija predstavlja temno, pravljice pa svetlo plat. Če se v njih že pojavljajo tesnobno srhljivi zapleti, se v glavnem vse zaključi bolj ali manj srečno in pomirljivo, čeprav gre redko za pompozni finale klasične pravljice. Nekatere osreči poln želodec, druge lepe sanje, tretje zgolj povratek na izhodiščno mesto, ki je hkrati tudi varen, topel dom. Včasih zadostuje že ena sama razumevajoča oseba, pridobljena samozavest ali pa prestana izkušnja, ki je vredna dosti več od materialnih privilegijev. Če grozi nenormalno srečen konec, podkrepjen z vsesplošnim uspehom, se za vsak slučaj vmeša pripovedovalka in vse skupaj malo ironizira ali realitivizira. Tudi prej omenjene prikazni, ki se jim že od nekdanj pripiše magične lastnosti, se obnašajo času primerno, kar pomeni, da se nanje ni več mogoče zanesti kot nekoč. So nezanesljivi, njihove prerokbe se izrodijo ali sploh ne držijo, copranje se redko posreči – včasih je celo vir novih težav, nekateri pa tako ali tako sploh niso tisto, za kar se izdajajo. Da bi bilo vse še huje, mora večina od njih ves čas dokazovati, da zares obstajajo. Naj že verjamemo v njihov obstoj ali ne, toda prav pravljice Svetlane Makarovič nam najlepše dokazujejo, da bi bilo življenje brez vilinskih bitij nepopravljivo osiromašeno in dolgočasno.

etry (particularly that which is coloured in the hues of tragic destiny) but in an extremely creative way, reshaping folk motifs and entering into a critical dialogue with them. The author's lively interest in folk ways can also be seen in her writing for children. In Makarovič's fairy tales, we encounter all sorts of mythological creatures, from fairies themselves to goblins and elves, witches and water spirits. Of course, the fairy tales are not dominated by the dark, oppressive, hopeless tones and emotions which are characteristic of Makarovič's poetry. The writer once explained this dichotomy, saying that her poetry and her fairy tales were like the two sides of the moon: poetry representing the dark side and fairy tales the light side. If we find woven in her work anguished and terrifying strands, there are also more or less happy and soothing endings, although she almost never closes with the pompous and predictable finales of classic fairy tales. Some characters are blessed with a full stomach, others with beautiful dreams and still others are returned to their starting point, a safe and warm home. Sometimes, the presence of a single understanding soul suffices, or the return of self-confidence or the successful passage of an important trial which is worth much more than material wealth. If an exceptionally happy ending threatens, bursting with universal joy, we can rest assured that our narrator will lighten it with at least a little irony and reality. As for the mythological creatures mentioned above that have been since time immemorial endowed with magical qualities, they now behave in a more measured way and we cannot depend on them the way we did once upon a time. They are unreliable. Their divinations may or may not come true and their potions rarely bring real happiness – sometimes they are even the source of new difficulties. Worse still, many of these creatures have to spend much of their time just proving that they really exist. The fairy tales of Svetlana Makarovič prove to us in the loveliest way possible that life without such spritely creatures, whether we believe in their existence or not,

V pravljici *Potepuh in nočna lučka* (1977), ki ji gre v opusu Svetlane Makarovič nedvomno posebno mesto, načena pisateljica osrednji problem starodavne umetnosti pripovedovanja. Nočna lučka je sicer simpatična, a nespretna pripovedovalka, samo v enem podobna mitski pripovedovalki Šeherezadi, ki si je z mojstrskim napletanjem tisoč in eno noč reševala življenje — tudi ona dela v nočni izmeni. Ker ima za poslušalca hvaležnega potepuha, si lahko privošči luksuz, ki ji ga kakšen tiran, pa tudi večina človeških mladičev gotovo ne bi nikoli odpustili. Med pripovedovanjem namreč zaspi, že prej pa preigra cel repertoar slabega pripovedovanja: dolgovezi, je nekonsistentna, izgublja ritem. Za razliko od nje pa Svetlana Makarovič pripoveduje v najboljši tradiciji klasičnih pripovedovalk: ekonomično in konsistentno. Vedno znova najde odgovor na osnovno vprašanje, s katerim nestrpni poslušalec potepuh priganja pripovedovalko lučko: »Ampak povej, kako je bilo potem?«

Že v svoji prvi zbirki kratkih, pretežno živalskih pravljic *Miška spi* (1972) se predstavlja kot zrela, suverena pripovednica, izvedena v vseh prvinah pisateljske obrti, kar ji omogoča, da sproti daje primerno obliko neštetim prebliskom in izmislekom svoje prekipevajoče domišljije. Veliko je situacijske komike, pretiravanja, sočnega humorja, predvsem v dialogih, izumljanja novih besed, imen in pomenskih zvez. Vendar domišljajska igra nikoli ni sama sebi namen, saj se pod lupino zunanega dogajanja ponavadi skriva dragoceno zrno modrosti. Junaki imajo dostikrat velike načrte, ki jih iz dupline, brloga ali gnezda zvabijo na pustolovščino, toda zelo verjetno je, da na koncu ne bodo deležni drugega kot potrditve kakšne preproste življenjske resnice. V tem smislu znajo biti te pravljice tudi poučne, toda nikoli in nikakor pridigarske ali vsiljivo didaktične.

would be unbearably impoverished and dull.

In the fairy tale, *The Tramp and the Night Light* (1977), which certainly belongs among Svetlana Makarovič's indisputable masterpieces, the writer broaches the problem of the ancient art of storytelling. The night light, otherwise quite nice, is an awkward narrator. She shares only one trait with the mythical storyteller, Scheherezade, who with her masterly spinning of the tales of Arabian Nights, saves her own life: they both work the night shift. The night light's sole audience is a grateful tramp who allows her to indulge herself, a luxury which most tyrants and even most youngsters would never allow such a dreadful narrator. During the evening, the night light even falls asleep and that, only after she has run through her entire repertoire of bad storytelling: long-winded, inconsistent and without rhythm or tune. In contrast to the night light, Svetlana Makarovič tells her story in the best tradition of classical narration: economically and consistently. She always finds new answers to the basic questions with which the impatient tramp spurs on the night light: »But tell me... and what happens next?«

Even in her first collection of short fairy tales about animals, *The Mouse is asleep* (1972), Svetlana Makarovič is already a mature and masterly narrator, learned in all the primary writerly tools which enable her to give shape to the many flashes of wit and artifice which bubble up from her fertile imagination. There are countless comic situations of exaggerated and juicy humour which show up particularly in dialogue and in the creation of new words, meanings and puns. Yet the mere play of the imagination is never sufficient in itself, for usually, hidden within the shell of external events, is a kernel of precious wisdom. The heroes of her tales run into great ideas which, beckoning from a dark hole, a lair or a nest, propel the protagonist on a wild adventure. Usually, at the end of these travels, there is nothing more than a simple truth about life. In this sense, Makarovič's tales can be educational though they never preach or take a superior tone.

Živalske pravljice, zbrane v zbirkah *Take živalske* (1973), *Vrček se razbije* (1975), *Glavni petelinček* (1976), *Pravljice iz mačje preje* (1980) in *Mačja preja* (1992), so do danes ostale zaščitni znak Svetlane Makarovič. Za pisateljico so živali mnogo več kot samo simboli, »zame so resnične, z nekaterimi se lahko celo identificiram.« Še več: »Ljubezen do živali je tako močna, da vznemirja tudi mojo fantazijo, in potem začutim potrebo, da jih ne samo opisujem, temveč tudi ustvarjam po svojem dopadenju, po svoji volji.« Kritika je že zgodaj, ob izidu knjige *Kosovirja na leteči žlici* (1974) in nadaljevanja *Kam pa kam, kosovirja* (1975), opazila, da se v pravljичnem svetu Makarovičeve ne pojavljajo samo prave živali, temveč tudi fantastične, izmišljene zverinice. Po mnenju Marjane Kobe je »s tem, ko jih je ustvarila in vpletla v čarobne fantazijske zgodbe, obogatila ne samo svoj dotedanji pisateljski svet, marveč slovensko mladinsko književnost nasploh z novo izvirno inačico sodobne živalske pravljice. (...) Za takšno, po ustvarjalni plati suvereno ter domišljjsko povsem izvirno izumljanje novih literarnih junakov celo v svetovnem merilu ne najdemo veliko kvalitetnih zgledov.«

Pisateljica namenja svoje pravljice tako otrokom kot odraslim. »Mislim, da ne znam pisati samo za otroke; pišem za otroke in odrasle hkrati.« Odrasli radi berejo te pravljice, ker jim pomagajo v tesnobi sveta ohranjati vero v lepo, otroci pa se ob njih v prvi vrsti odlično zabavajo. Pisateljica pušča prosto pot njihovim predstavam in domišljiji, njeno edino sporočilo pa bi se lahko preprosto glasil: »Misli in razmišlaj sam zase, ne v skupini. Odločaj se sam, ne v skupini. Bodi ti sam, enkrat in neponovljiv. No, si svoje ime kot žlahten nakit.«

Stories about animals, gathered in a number of collections from *These Little Animals* (1973), *The Broken Little Tankard* (1975), *The Head of the Roost* (1976), *Tales from a Cat's Yarn* (1980) and *Cat's Yarn* (1992), have become Svetlana Makarovič's trademark. For the author, animals are more than just symbols. »For me, they are real creatures with whom I can even identify.« And more: »My love for animals is so strong that it excites my imagination and I feel the need not just to describe them but to create them following my fancies, in accordance with my will.« Early on, when *Cosies on the Flying Spoon* (1974) and *Where, Oh Where, Cosies?* (1975) were published, critics already noticed that Makarovič's fairy tale realm was not only populated by real animals, but also by a fantastic imaginary menagerie. In the opinion of Marjana Kobe, »with the creatures Makarovič has created and which populate her magical fantastical stories, she has enriched not only her own literary world but the whole of Slovenian literature for young people. She has created an entirely new and authentic version of contemporary animal tales... For that kind of imaginary and original invention of new literary characters, there are very few other quality examples even in the wider international scene.«

The writer addresses her fairy tales to adults as much as to children: »I don't think I would know how to write just for children; I write for both children and adults together.« Adults read her fairy tales because they help them, in an increasingly anxious world, to preserve their faith in beauty. Children read them simply because they are great fun. The writer leaves a space for their own imagination, her only consistent message being simply stated: »Think and dream only for yourself, not in a group. Decide for yourself, not for others. Be yourself, unique and unrepeatable. Wear your name like precious jewelry.«

Svetlana Makarovič je svoje prvo delo za otroke objavila pred petindvajsetimi leti, od takrat pa je nanizala prek petdeset zbirk pravljic in pesmi oziroma slikanic, ki vse skupaj sestavljajo mogočen, raznolik, samosvoj opus, ki mu po imaginativni moči in izvirnosti v sodobni slovenski literaturi ni enakega.

Kot eni redkih ji je laskave ocene kritike uspelo združiti z uspehom pri bralstvu, tako da so njene slikanice, ki so jih ilustrirali najboljši slovenski ilustratorji in ilustratorke, doživele že veliko ponatisov, prevedene pa so bile v angleščino, nemščino, hrvaščino, italijanščino in slovaščino. Pisateljica, sicer vsestransko nadarjena umetnica, je nekajkrat tudi sama ilustrirala svoje zgodbe, mnogim pa je z dramatizacijami utrla pot v gledališče, na radio in avdio kasete. Sama je uglasbila številne svoje pesmi za otroke, medtem ko je odraslim namenila nekaj plošč avtorskih šansonov.

Svetlana Makarovič se je rodila 1. januarja leta 1939 v Mariboru. Po diplomi na igralski akademiji je nekaj let z uspehom igrala v poklicnih gledališčih, potem pa se je posvetila pisanju. Svojo prvo pesniško zbirko je izdala leta 1964, s kasnejšimi pa se je uvrstila v vrh sodobne slovenske poezije. Za razliko od poezije, ki je izrazito tesnobno, temačno ubrana, predstavljajo pravljice svetlo plat njenega opusa. Gre predvsem za živalske pravljice, v katerih pa se ne pojavljajo samo prave živali, temveč tudi izmišljene zverinice, plodovi pisateljčine prekipevajoče domišljije, ki pogosto črpa iz mitološke zaloge starega ljudskega izročila. Pisateljica namenja svoje pravljice tako otrokom kot odraslim. Medtem ko prvi lahko neskončno uživajo v razgibanem, vznemirljivem dogajanju in sočnem humorju, pomagajo odraslim pravljice v tesnobi sveta ohranjati vero v lepo.

Twenty-five years ago, **Svetlana Makarovič** published her first work for children and since that time has added to her credit over fifty collections of fairy tales and poetry as well as picture books which all together comprise a magnificent, varied and unique opus that in terms of imaginative power and originality is unequalled in contemporary Slovenian literature.

She is one of the few writers who has earned the praise of critics along with the devotion of readers and this to such an extent that her picture fairy tales, illustrated by the best Slovenian illustrators, have already been reprinted countless times and have been translated into English, German, Croatian, Italian and Slovakian. Indeed Makarovič, an artist of many talents, has sometimes illustrated her own books and has often refashioned her stories for theatrical, radio and recorded versions of her work. Children adore her wonderful children's songs while adults enjoy the chansons she has composed and recorded.

Svetlana Makarovič was born on January 1, 1939 in Maribor. Following her graduation from the Academy of Performing Arts, she pursued for several years a successful career on the stage before devoting herself to writing. Her first book of poetry was published in 1964 and with her later collections she reached the summit of contemporary Slovenian poetry. In contrast to her poetry for adults, which is emphatically dark and oppressive, her fairy tales represent the lighter side of her opus. The latter is composed mostly of animal stories, which are populated not only with real animals but also with imaginary creatures, the fruit of the author's fertile imagination enhanced by drawing upon the mythological source of ancient Slovenian folk traditions. The author writes for an audience of adults as well as children. While the latter can endlessly enjoy the animated, exciting and humorous events, the stories also help adults to preserve, in their anxious worlds, their faith in beauty.

Svetlana Makarovič je za svoje delo dobila najvišje domače nagrade, leta 1981 je bila s knjigo *Pravljice iz mačje preje* uvrščena na častno listo Janusza Korczaka, leta 1994 pa s knjigo *Mačja preja* na častno listo IBBY.

Andrej Ilc

Svetlana Makarovi has received the highest national awards for her work. In 1981 for the book, *Tales from a Cat's Yam*, the author was included in the Janusz Korczak Honour List and in 1994 for the book *A Cat's Yam*, the author was included in the IBBY Honour List.

The artist lives and works in Ljubljana.

Andrej Ilc

translated by Erica Johnson Debeljak

BIBLIOGRAFIJA

Poezija

1. 1980. *Maček Titi*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: samozaložba.
2. 1981. *Gal v galeriji*. Ilustr. Kostja Gatnik. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1996. (Galova knjižnica).
3. 1982. *Dedek Mraz že gre*. Ilustr. Marjan Amalietti. Ljubljana: Lutkovno gledališče.
4. 1986. *Čuk na palici*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Delavska enotnost. (Za otroke in mladino).
5. 1987. *Črni muc, kaj delaš?* Ilustr. Svetlana Makarovič. Log pri Brezovici: Dokumentarna.
6. 1987. *Kaj bi miška rada*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Log pri Brezovici: Dokumentarna.
7. 1993. *Kaj lepega povej*. Ilustr. Lucijan Reščič. Ljubljana: DZS. (Veliki otroci).
8. 1995. *Svetlanin Show strahov*. Ilustr. Peter Wider. Ljubljana: DZS. (Vrtavka).

Proza

1. 1972. *Miška spi*. Ilustr. Milan Bizovičar. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica). 1975.
2. 1973. *Take živalske*. Ilustr. Marjanca Jemec-Božič. Ljubljana: Borec. (Kurirčkova knjižnica).
3. 1973. *Zajček gre na luno*. Ilustr. Tomaž Kržišnik. Ljubljana: Partizanska knjiga.

4. 1974. *Aladinova čudežna svetilka*. Ilustr. Tomaž Kržišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
5. 1974. *Kosovirja na leteči žlici*. Ilustr. Lidija Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
6. 1974. *Pekarna Mišmaš*. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1975. (Zlata slikanica).
7. 1974. *Škrat Kuzma dobi nagrado*. Ilustr. Jelka Reichman. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
8. 1975. *Kam pa kam, kosovirja?* Ilustr. Lidija Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
9. 1975. *Pisano okno*. Ilustr. Marjan Manček. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
10. 1975. *Skozi mesto*. Ilustr. Jelka Reichman. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Pelikan). 1978.
11. 1975. *Vrček se razbije*. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Deteljica).
12. 1976. *Glavni petelinček*. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
13. 1976. *Lisjaček v Luninem gozdu*. Ilustr. Kostja Gatnik. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Čebelica).
14. 1976. *Sapramiška*. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
15. 1976. *Vrtirepov koledar*. Ilustr. Matjaž

- Schmidt in Dušan Klun. Ljubljana: Partizanska knjiga.
16. 1976. *Živalska olimpiada*. Ilustr. Božo Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
 17. 1977. *Potepuh in nočna lučka*. Ilustr. Marjan Amalietti. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1995. (Svetlanovčki).
 18. 1978. *Kosovirja na leteči žlici*. (in Kam pa kam, kosovirja). Ilustr. Lidija Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
 19. 1978. *Mačja predilnica*. Ilustr. Dušan Klun. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
 20. 1978. *Teta Magda*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Nova slovenska knjiga).
 21. 1980. *Pravljice iz mačje preje*. Ilustr. Matjaž Schmidt. Ljubljana: Borec. (Kurirčkova knjižnica).
 22. 1986. *Pekarna Mišmaš*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Log pri Brezovici: Dokumentarna.
 23. 1986. *Sapramiška*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Log pri Brezovici: Dokumentarna.
 24. 1987. *Kaj lahko mleko postane*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Centralni zavod za napredek gospodinjstva.
 25. 1987. *Vila Malina*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Dokumentarna.
 26. 1988. *Replja*. Ilustr. Marjan Manček. Ljubljana: Borec. (Posebna knjižna izd. revije Kurirček).
 27. 1989. *Coprnica Zofka*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Radovljica: Knjigoveznica tiskarna.
 28. 1992. *Korenčkov palček*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Mladika. (Liščki).
 29. 1992. *Mačja preja*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Mladika. (Trepetlika).
 30. 1992. *Mali parkelj Malič*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Mladika. (Pikapolonica).
 31. 1992. *Pek Mišmaš v Kamni vasi*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Radovljica: Didakta.
 32. 1993. *Kokokoška Emilija*. Ilustr. Lucijan Reščič. Ljubljana: Mladika. (Pikapolonica).
 33. 1993. *Zajčkovo leto*. Ilustr. Elga Tušar. Ljubljana: DZS. (Velikanček).
 34. 1994. *Kosovirja na leteči žlici*. Ilustr. Matjaž Schmidt. Ljubljana: DZS. (Kosovirji).
 35. 1994. *Veveriček posebne sorte*. Ilustr. Marjan Manček. Ljubljana: Zveza društev za cerebralno paralizo Slovenije, Sončkov klub.
 36. 1995. *Coprnica Zofka*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
 37. 1995. *Kam pa kam, kosovirja?* Ilustr. Matjaž Schmidt. Ljubljana: DZS. (Kosovirji).
 38. 1995. *Medena pravljica*. Ilustr. Lucijan Reščič. Ljubljana: DZS. (Vrtavka).
 39. 1995. *Tacamuca*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
 40. 1996. *Škrat Kuzma dobi nagrado*. Ilustr. Tomaž Lavrič. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
 41. 1997. *Pekarna Mišmaš*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
 42. 1997. *Sovica Oka*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
 43. 1997. *Ščeper in mba*. Ilustr. Gorazd Vahen. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Svetlanovčki).
- Poezija in proza**
1. 1987. *Mačje leto*. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Dokumentarna.
- Dramatika**
1. 1976. *Sovica Oka*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mladi oder).

Avtorski prevod in priredba

1. 1980. Busch, Wilhelm: *Picko in Pačko*. Ilustr. Wilhelm Busch. Trst: Založništvo tržaškega tiska. (Tobogan).
2. 1997. Thorlacius, Hallveig: *Maček Mačkursson*. Ilustr. Tomaž Lavrič.

Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanov vrtljak – Velike slikanice).

Soavtorstvo

1. 1982. Učenci COŠ Franc Per-Vido, Svetlana Makarovič: *Sporočilo iz rdečega aviona*. Ilustr. učenci. Krašnja: COŠ Franc Per-Vido.

PREVODI

Angleški:

1. 1994. *Cosies on the Flying Spoon*. (Kosovirja na leteči žlici). Trans. Sonja Kravanja. Ill. Matjaž Schmidt. Ljubljana: DZS. (The Cosies).

Češki:

1. 1978. *Šotek Kuzma vyhrává cenu*. (Škrat Kuzma dobi nagrado). Trans. Kateřina Benhartová. Ill. Jelka Reichman. Ljubljana: Mladinska knjiga; Praha: Albatros. (Mezinárodní serie).

Hrvaški:

1. 1980. *Mišica spava*. (Miška spi). Trans. Luko Paljetak. Ill. Vjera Lalin. Zagreb: Mladost. (Vjeverica).

Italijanski:

1. 1977. *Tredici fiabe per la buonanotte*. (Miška spi). Trans. Francesco Dakschobler. Ill. Vincenzo Mortillaro. Brescia: Editrice la scuola.

2. 1979. Makarovič, Svetlana, Fran Milčinski, Tone Seliškar: *Gli animali dello zodiaco e altre novelle*. Trans. Francesco Dakschobler. Ill. Severo Baraldi. Padova: Edizioni Messaggero. (I Racconti).

Nemški

1. 1997. *Knuddelpfötchen*. (Tacamuca). Ilustr. Gorazd Vahen. Baunach: Dt. Spurbuchverlag.
2. 1997. *Oka, die Eule*. (Sovica Oka). Trans. Andrea Ott. Ill. Gorazd Vahen. Baunach: Spurbuchverlag.

Slovaški:

1. 1978. *Šibal Kuzman škriatok*. (Škrat Kuzma dobi nagrado). Trans. Pavla Kováčová. Ill. Jelka Reichman. Novi Sad: Obzor; Bratislava: Mladé letá; Ljubljana: Mladinska knjiga. (Včielka).

NAGRADE

LEVSTIKOVE NAGRADE. Nagrade Založbe Mladinska knjiga.

1975

Kosovirja na leteči žlici. Ilustr. Lidija Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. (Cicibanova knjižnica).

Kam pa kam, kosovirja. Ilustr. Lidija Osterc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975. (Cicibanova knjižnica).

Pekarna Mišmaš. Ilustr. Marija Lucija Stupica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. (Velike slikanice).

ZMAJEVE DJEČJE IGRE. Festival v Novem Sadu.

1987

JANUSZ KORCZAK HONOUR LIST

1981

Pravljice iz mačje preje. Ill. Matjaž Schmidt. Ljubljana: Borec, 1980. (Kurirčkova knjižnica).

IBBY HONOUR LIST

1994

Mačja preja. Ilustr. Svetlana Makarovič. Ljubljana: Mladika, 1992. (Trepetlika).

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA ČLANKOV IN PRISPEVKOV V KNJIŽNIH IZDAJAH O SVETLANI MAKAROVIČ

1. Pregl, Tatjana: *Ponoči miška spi, Svetlana pa ne*. Pionirski list 1973–74/36.
2. Grafenauer, Niko: *Pisateljica Svetlana Makarovič*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Kosovirja na leteči žlici*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.
3. Kobe, Marjana: *Drugi kosovirski knjigi za srečno pot*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Kam pa kam, kosovirja?* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
4. Kobe, Marjana: *Svetlana Makarovič in njena posebna veljava v sodobni besedni ustvarjalnosti za otroke*. Naši razgledi 1975/13.
5. *Levstikove nagrade za leto 1975. Otrok in knjiga* 1977/5.
6. Kobe, Marjana: *Kosovirski knjigi za srečno pot*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Kosovirja na leteči žlici*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
7. Bizjak, Andreja: *Živalska pripoved Svetlane Makarovič v osnovnošolskem razrednem pouku*. Jezik in slovstvo 1978–79/3.
8. Janusz Korczak *Literary prize* 1981. *Bookbird* 1981/3.
9. Golob, Berta: *Srce ustvarja, roka piše*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
10. Idrizović, Muris: *Pravljica Svetlane Makarovič. Otrok in knjiga* 1983/18.
11. Kovačič, Lojze: *6. srečanje mladih književnih ustvarjalcev Slovenije*. Mentor 1984/5.
12. Idrizović, Muris: *Čarobna moč imaginacije*. Detinjstvo 1986/2.
13. Makarovič, Svetlana: *Kaj pomeni biti kosovir?* Kurirček 1987–88/1.
14. Mušič, Janez: *O delu pesnice in pripovednice Svetlane Makarovič*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Mačja preja*. Ljubljana: Mladika, 1992.
15. *IBBY Honour List 1994*. Basel: IBBY, 1994.
16. Košir, Mitja: *Knjiga za mlade – prostor svobode*. Dnevnik 20.10. 1994.
17. *Mednarodna zveza za mladinsko književnost je...* Kekec 1994–95/3.
18. Novak, Boris A.: *A few words about the authors*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Cosies on the Flying Spoon*. Ljubljana: DZS, 1994.
19. Novak, Boris A.: *Nekaj besed o avtorjih*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Kosovirja na leteči žlici*. Ljubljana: DZS, 1994.
20. Golob, Berta: *Do zvezd in nazaj*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
21. Kobe, Marjana: *Drugi kosovirski knjigi za srečno pot*. Spremnna beseda v: Makarovič, Svetlana: *Kam pa kam, kosovirja?* Ljubljana: DZS, 1995.
22. Pogačar, Tanja: *24. kongres IBBY. Otrok in knjiga* 1995/39–40.
23. Bisernica. *Slovenske kratke pripovedi za otroke 1945–1995*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996.
24. Mahkota, Breda: *Književna nagrada Janusza Korczaka. Otrok in knjiga* 1996/41.

MARIJA LUCIJA STUPICA

Marija Lucija Stupica je v dobrih dvajsetih letih ilustrirala 35 knjig in se z barvnimi podobami tistih, ki so namenjene tudi odraslim, umestila v vrh slovenskih ilustratorjev. Kot ilustratorica je izšla iz t. i. »šole ljubljanskih pravljíčark«, katere osrednja predstavica je bila Marlenka Stupica. Vendar je Marija Lucija Stupica od vsega začetka dokazovala svojo posebnost tako v likovnem izrazu kot v samosvojem luščenju vsebinskih razsežnosti pravljíčnega sveta. V njej se skriva moč in sposobnost odkrivanja skrivnostnih in temačnih vsebin pravljíc in njihovega povezovanja z lastnim čustvenim in duhovnim svetom na likovno izjemno izbrušen način. Njena likovna govorica je od začetka osemdesetih let vpeta v realizem in severnjaški klasicizem v smislu spoštljivega posnemanja narave in drobnih detajlov iz živega in neživega sveta. Hkrati slikarka vnaša vanj elemente sodobnega likovnega jezika in sodobno občutljivost, tudi ko gre za historično prepričljivo slikanje preteklosti. Še posebej pa se zdi, da umetniško delo označuje v spominih iz otroštva ohranjena živa fantazija in strah ob podoživljanju pravljíčnih zgodb, ki pomenijo neizčrpen vir za njeno v nadrealizmu tipajočo likovno govorico. Kot otroka so jo med maminih ilustracijami spremljale Sneguljčice, Trnuljčice, Rdeče kapice, Palčice, enako intenzivno pa je živel v svetu očetovih slik z igračami, punčkami in nevestami, zaviti in zdaj temno in spet svetlo čarobno pojavnost.

Kronološki pregled knjig z ilustracijami Marije Lucije Stupice nas popelje skozi pravljíčne pripovedi do majhne in velike otroke, skozi vesele in žalostne zgodbe, ki jim slikarka sledi, jih pogloblja ali nadgrajuje z barvnimi in črnobelimi ilustracijami v različnih slikarskih tehnikah. Pogosto prisotna sestavina njenih

Over the last twenty-five years, **Marija Lucija Stupica** has illustrated some thirty-five books and as a result of the accomplished coloured pictures presented in these children's books, intended also for adults, she has taken her place among the top rank of Slovenian illustrators. As an illustrator, she comes out of the so-called »school of Ljubljana fairy tales«, of which the principal representative was the painter's mother, Marlenka Stupica. From the beginning, Marija Lucija Stupica has shown her individuality as much in her visual expression as in her idiosyncratic method of revealing the wider realm of fairy tales. Stupica, with her exceptionally polished pictorial method, has the power and the capability to discover the mysterious and obscure content of fairy tales as well as their connection to our own emotions and spiritual world. Since the beginning of the eighties, her visual language has become integrated with realism and Northern Classicism in the sense that she faithfully records nature along with a variety of minute details from both the animate and inanimate worlds. At the same time, the painter includes in her work elements of contemporary visual language and contemporary sensibilities, even when the work requires a historically convincing depiction of the past. In particular, it seems that her artistic achievement is characterized by memories from a childhood nourished with lively fantasies and fears drawn from fairy tales which continue to provide an inexhaustible source of surrealistic and explorative visual expression. She was accompanied through childhood not only by her mother's illustrations of Snow White, The Sleeping Beauty, Little Red Riding Hood and Thumbelina but also by the experienced intensity of her father's paintings of toys, dolls and brides, enveloped first in darkness and then in bright magical auras.

A chronological glance through the books illustrated by Marija Lucija Stupica conveys

upodobitev je tudi humor, ki ga v obilju srečamo že v njeni prvi ilustrirani knjigi – v Andersenovi *Kraljični na zrnu graha*, za katero je še kot študentka akademije leta 1973 prejela Levstikovo nagrado – takrat najvišjo slovensko nagrado za ilustracijo.

Od ilustratorskih začetkov pa vse do zgodnjih osemdesetih let spremlja barvne ilustracije jasna obrisna risba, med črnobelimi pa se menjavajo v njih raznovrstno črtovje in črne ploskve. V zgodnjih osemdesetih letih se Marija Lucija Stupica odloči za ilustracijo v barvi, s katero od tedaj (z izjemo črnobelih ilustracij v knjigi *Pismo s potepuških otokov* Jacquesa Préverta l. 1990) v prevladujoči kombinirani tehniki suhega pastela, gvaša in akvarela oblikuje pisateljev in svoj pravljичni svet. Od velike slikanice *Lokomotiva*, *lokomotiva* Nika Grafenauerja iz l. 1983 dalje je barva njeno glavno izrazno sredstvo. Z njo gradi prostor in figure v njem, z njo ustvarja prostorsko globino in polno plastičnost upodobljenega pravljичnega sveta, z barvo posreduje nasičeno emocionalno in pogosto že kar mistično vsebino, ki je neredko intenzivnejša v sliki kot v literarni predlogi. V niansiranju barvnih odtenkov osnovnega tona Marija Lucija Stupica sugestivno slika svet lepote s tragično razsežnostjo, ki najgloblje zveni v temno modrih, vijoličnih in zelenih barvah, a tudi bogato niansirani rjavi in beli toni lahko posredujejo občutje skrivnostnosti, žalosti in irealnih razsežnosti. Redkokdaj je v ilustraciji mogoče videti tako tesno sožitje med težnjo po tehnični popolnosti in globino izraza.

Poleg kolorita, s katerim slikarka izraža svoj duhovni svet in oblikuje njegove vidne pojavnosti, jo spoznavamo tudi po psihološko pretanjenem portretiranju junakov. Celó v Andersenovi *Mali morski deklici* najdemo med nastopajočimi pravljичnimi morskimi bitji jasne značajske razlike. Po drugi strani pa lahko v Ander-

us through a world of fairy tales for both younger and older children, through happy and sad stories which the painter follows, emphasizing and expanding them with both coloured and black and white illustrations and employing a variety of pictorial techniques. Frequently, humour can also be found in the content of her images. We encounter this quality even in her first illustrated book – Andersen's fairy tale, *The Princess and the Pea* (1973) – for which she won, though still an academy student, the Levstik Prize which at that time was the highest national award for illustration.

From Stupica's beginnings through the early eighties, her coloured illustrations are characterized by clearly delineated drawings while her black and white images alternate between dense black surfaces and linear networks. In the early eighties, Stupica shifted to coloured illustrations which to this day she utilizes almost exclusively, with only rare exceptions (such as her black and white illustrations in Jacques Prévert's book *Letters from Vagabond Islands* (1990)). Predominantly making use of a combined technique of dry pastels, gouache and water colours, she describes both the writers' and her own imaginary world. In the large pictures in Niko Grafenauer's *Locomotive Locomotive* (1983), she goes even farther in using colour as her principal expressive method. With colour, she builds the space as well as the figures which find themselves there; with colour, she creates depth of space and the round plasticity of the imaginary fairy tale world; with colour, she mediates between the emotional and mystical contents which are often even more intensely felt in the illustrations than in the literary references themselves. In nuanced hues from a palate of primary colours, Marija Lucija Stupica evocatively paints a beauteous world of tragic proportions, echoing deeply with dark blues, violets and greens. With richly nuanced browns and white tones, she is able to express mysterious emotions of sadness and unreality. At times, it is possible to detect in her illustrations the narrow

senovem *Svinjskem pastirju* v doprskem kipu prepoznamo portret pisatelja z njegovimi značilnimi karakternimi potezami.

Igra rok se lahko v slikarkinih upodobitvah junakov povzpne do že kar samostojnih kreacij, ki tekmujejo z izrazi obrazov in hkrati poudarjajo ritem likovnega in vsebinskega dogajanja.

Cevasto oblikovane zavese, pregrinjala, krinoline in pokrivala v niansiranih belinah so še ena od likovnih posebnosti Marije Lucije Stupice, podobno kot skrivnostni kristali, kamenje, kroglice itd., razsute po tleh. Prav slednji pridatki posebej stopnjujejo magičnost upodobljenega sveta.

Predmetni svet se v pravljičah Marije Lucije Stupice nemalokrat zazdi kot živ, medtem ko žive osebe slikarka neredko spremeni v lutke.

Ob povedanem bi želeli opozoriti tudi na slikarkina začetna iskanja v različnih smereh in tehnikah, domiselno izbranih glede na vsakokratno ilustrirano snov. Tako npr. v slovenski ljudski pravljici *Čudodelna torbica* (1979) lahko zasledimo elemente slovenske ljudske umetnosti, *Regico in Skokico* ameriškega pisatelja Arnolda Lobla (1983) zasnuje na stripu prilagojen način, v *Majhnici in Katrci Škrateljci* Nika Grafenauerja (1987) se inventivno posluži nekaterih značilnosti op arta itd.. Vendar že v slikanici *Lokomotiva, lokomotiva* Nika Grafenauerja (1983) odkrije svojo likovno pot v prefinjeni barvni govorici, vsebinsko pa se nasloni predvsem na evropske pravljice, ki so izšle iz meščanske sredine, kateri umetnica tudi sama pripada.

Jedro in dosedanji umetniški vrh Marije Lucije Stupice predstavljajo barvne podobe za pravljice, ki jih je slikarka sama izbrala za oblikovanje, s prevladujočo tragično in skrivnostno vsebino. Čeprav slikarko z občudovanjem spremljamo skozi vse njene upodobitve Andersenovih pravljič od *Letečega kovčka*

coexistence of her aspirations for technical perfection along with her deep expressiveness.

In addition to the colours with which the painter expresses her spiritual world and shapes its visual manifestation, we can also find in these images a psychologically sophisticated portraiture of the fairy tale heros. Even in Andersen's *Little Mermaid*, we find sharp differences in the character of each imaginary sea creature. On the other hand, we can recognize in the easily-recognizable features of the bust of Andersen's *Swineherd* a portrait of the writer himself.

The way Stupica draws the hands of her heros sometimes allows them to achieve the status of autonomous works of art themselves which compete with the facial expressions and emphasize the rhythm of the visual and narrative events. The tubular shaping of the curtains, table cloths, crinoline and coverings in nuanced whites, only one of the visual specialties of Marija Lucija Stupica, resembles mysterious crystal, stones, globules scattered upon the ground. The real value of these details is the amplification of the magical quality of her envisioned world.

The object world in fairy tales illustrated by Marija Lucija Stupica often seems to be alive while the living persons depicted by the artist are more often than not transformed into puppets.

We also draw attention to the painter's early research into different techniques, carefully chosen in accordance with the unique content of each illustration. As was the case in the Slovenian folk tale *The Magical Bag* (1979), we can detect traces of Slovenian folk art elements in *Frog and Toad Together* (1983) by the American writer, Arnold Lobel which was conceived as a cartoon strip to be adapted in the same way as Niko Grafenauer's *The Little One and Katie the Dwarf* (1983). In her illustrations, Stupica reveals a visual path of refined colours with its content derived principally from European stories coming out of the tradition of bourgeois life, to which the artist herself belongs.

(1983), *Pastirice in dimnikarja* (1984), *Svinjskega pastirja* (1988), izžarevajo slike za *Malo morsko deklico* (1986) ob izjemni simbolični moči barve morda najgloblje podoživljanje tragične pravljичne vsebine.

V *Mahajani* Nika Grafenauerja (1990) lahko občudujemo slikarkino subtilnost, s katero se vživlja v virtualni pesnikov svet in njegove jezikovne izume in mu kot protiigro postavlja igro rok, oblakov in vrsto drobnih detajlov. Hkrati v rahlo karikiranem portretiranju zgodovinskih in pravljичnih oseb posreduje tudi pesnikov rafinirani humor.

V *Sodobni pravljici* Ödöna von Horvatha (1991) je Marija Lucija Stupica v mrzlem »žarenju« zeleni barvi in z mrtvaškimi belinami upodobila poleg socialne stiske in revščine, o kateri pripoveduje pravljica, že kar slutnjo ekološke katastrofe.

Lenora Gottfrieda Augusta Bürgerja v prevodu Franceta Prešerna (1991) je našla v Mariji Luciji Stupici neprekosljivo interpretko zgodbe v njeni romantični lepoti, tragiki, brezupu in grozi. Na dvostranskih panoranskih barvnih podobah s skrivnostnimi nočnimi prizori z luno in zloveščimi oblaki ter z jezdecem na konju slikarka ob likovni izbrušenosti prizorov že kar sugestivno doživi značilni ženski arhetip.

Srečnega kraljeviča Oscarja Wilda (1993) je umetnica zasnovala v prevladujočem rjavo-modrem koloritu in z upodobitvijo kraljeviča s solzami v očeh in lastovko na ramenih ustvarila magično sliko lepote in žalosti. Masivna viktorijansko oblikovana arhitektura prizorišča človeško stisko malih ljudi še poudarja. Kot v *Sodobni pravljici* nam ilustracija z mrtvo ptico in kraljevičevim srcem na smetišču obenem govori o človekovem usodnem pustošenju narave.

Neznosni Fredi Paula E. Stawskega (1994) s skoraj miniaturnimi podobami v intenzivnem rjavem koloritu prikliče

The core and artistic summit of Marija Lucija Stupica's work is represented in her coloured images for fairy tales which the artist herself has selected and which are for the most part tragic and mysterious tales. Although we admiringly follow the painter's work through her illustrations of H. Ch. Andersen's tales from *The Flying Trunk* (1983), *The Shepherdess and the Chimney Sweep* (1984), *The Swineherd* (1988) to the radiant pictures in *The Little Mermaid* (1986), the most exceptional symbolic power is almost certainly realized most profoundly in those stories with tragic content.

In Niko Grafenauer's *Mahajana* (1990), we admire the subtlety with which the painter brings to life the author's poetic world and his linguistic inventions and employs the images of hands, clouds and various tiny details as if playfully answering the poet. At the same time Stupica, through the medium of her mild caricatures of historical fairy tale characters, encapsulates the poet's refined humour.

In Ödön von Horvath's *A Modern Fairytale* (1991), Marija Lucija Stupica, with the cold heat of her green colours and the death-like whites, captures not only the social pressures and poverty which are the principal components of the story, but also the subsequent ecological catastrophe. In Gottfried August Bürger's *Lenora*, translated by the greatest Slovenian poet France Prešeren, Stupica finds an unsurpassable interpretation of the story's romantic beauty and tragedy, despair and horror. In two-page panoramic coloured images full of mysterious nocturnal landscapes depicting the moon, sinister clouds and a rider on horseback, the painter suggestively creates in these visually polished scenes the characteristic female archetype.

In Oscar Wilde's *The Happy Prince* (1993), the artist, working predominantly in browns and blues, creates, with the image of the prince with tears in his eyes and a swallow perched upon his shoulder a magical vision of beauty and sadness. The massive Victorian architecture of the scene only emphasizes the human anguish of common humanity, the

tisto skrivnostnost in domačnost, ki je bolj kot v besedilu pogojena v umetničnih spominih na babičin dom. Že tukaj občutimo slikarkino moč posredovanja tistega vzdušja, ki ga do kraja razvije v ilustracijah za Hoffmannovega *Hrestača* (1996), v umetnini, ki v polnosti odraža duha zgodbe, duha dobe in umetničino osebnost. Dr. Milček Komelj, ki redno spremlja domišljijko bogato likovno ustvarjalnost Marije Lucije Stupice, je o njeni likovni prepesnitvi *Hrestača* med drugim zapisal: »*Realnost v njeni umetnosti prehaja v pravljico, vse pa je skozi distanco navzven umirjene, a zato toliko bolj burno v notranjost segajoče prve polovice 19. stoletja odmaknjeno v brezčasnost skozi oči sanjalke, ki v hrepenenju po daljavah in neskončnosti beži s sanjami pesniških sanjalcev v svoje lastne praznične ali moreče sanje. Tako dojetje manjše pa ilustracije spreminja iz zgolj motivne oživitve literature v izrazito umetniško interpretacijo, ki z umetnostno globino in poetičnostjo presega narativnost ter vzpostavlja dialog z duhom časov... Prav posebej pa v knjigi ob poetičnosti izstopa, sicer prtajeno, a zato toliko bolj učinkovito, tudi zelo opazna srhljivost, vsajena v samoto človeških duš, nerazumljenih v svetu odraslih.... Prav ta temačna vsebina pa jemlje tudi največji lepoti in ljubeznivosti vsakršno sladkobnost in igračkasto brezskrbnost, ampak lahko celo predmet iz marcipana prepoji z otožnostjo in ga navdahne z malone metafizično svetlobo, občuteno skozi sij, ki prihaja iz romantične dawnine in se nas skozi ranljivost slikarkinega srca dotakne tudi dandanes.*«

Poetične besede umetnostnega zgodovinarja in likovnega kritika Milčka Komelja se odlično prilegajo ilustraciji Marije Lucije Stupice, ki svoje podobe ob najzvestejšem spremljanju kulturnega ozadja pravljичnega sveta trga iz svoje notranjosti. Njen opus zaradi kar osupljive studioznosti pri delu ni zelo obširen, pač pa izjemno poglobljen. Zato predla-

little people. Both the dead birds in *A Modern Fairy-tale* and the prince's heart thrown in the garbage heap are illustrations which speak volumes about man's fateful destruction of nature.

Paul E. Stawsky's *Unbearable Freddy* (1994) with its miniature images in a palate of intense brown summons the mysteries of home, which even more than by the text itself, are inspired by Stupica's memories of her grandmother's home. Already here, we perceive the painter's strength as a mediator of the atmosphere which is developed in the landscapes of her illustrations for E. Th. A. Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King* (1996) and of the artistry which in its perfection reflects the soul of the story, the soul of the era and of the artist herself. Dr. Milček Komelj, who critically follows the rich visual imagination of Marija Lucija Stupica's creativity, wrote the following about the visual poetics of *The Nutcracker*: »Reality in her art is slowly becoming a fairy tale. Through the distance of the outwardly calm yet inwardly stormy first half of the nineteenth century reality retreats into timelessness through the gaze of a dreamer who, longing for distance and eternity, together with the dreams of slumbering poets flees into her own festive and anguished dreams. Such an attitude transforms her illustrations from an exclusively motif-based representation of literature to an explicitly expressive interpretation, which with artistic depth and poetry transcends the narrative and establishes a dialogue with the spirit of the time... In particular, besides a poetic nature, a subdued yet very effectively articulated anxiety comes to the fore, stemming from the loneliness of human souls which are not understood in the world of adults... This specifically dark tone removes from even the most articulated beauty and kindness any kind of maudlin note and infantile carelessness. Instead, in this regard even marzipan sweets are imbued with melancholy, inspiring almost metaphysical light. One feels it through the aura emanating from the romantic past and it has the

gamo, da bi slikarka za svojo nesporno umetniško kvaliteto ilustracij prejela Andersenovo nagrado.

power to touch us through the fragility of the painter's heart.«

These poetic words from the art historian and critic, Dr. Milček Komelj, beautifully describe the illustrations of Marija Lucija Stupica whose images are inspired from her own inner world yet always refer to the cultural background of the contemporary world of fairy tales. Her opus, perhaps because of the astonishing diligence with which she works, is not very extensive but it is exceptionally profound. Therefore, we recommend that, due to the indisputable artistic quality of her illustrations, Marija Lucija Stupica be the recipient of the Andersen Award.

Marija Lucija Stupica je v slovensko ilustracijo na oblikovno in barvno prefinjen način vnesla temačnost, skrivnostnost, tragičnost, pa tudi toplo prisrčnost pravljичnega sveta. Poleg značilnega bogato niansiranega kolorita jo označuje ljubezen do filigransko izdelanih detajlov, izostren posluš za karakterizacijo pravljичnih oseb in nemalokrat pretanjen občutek za humor. Kljub naslonu na tradicijo je njen slikarski izraz globoko izpoveden in s slutnjo stiske v sebi presenetljivo moderen. Prav takšen se zdi, da privlači otroke, ker jim pomaga izživet v njih nakopičene strahove, odraslim pa poleg estetskih vrednot podoživeti občutje katarze.

Marija Lucija Stupica sama izbira snov, ki jo ilustrira, zato so njene podobe kompleksne umetnine, v katerih se vživetje v pravljичni svet in njegovala verna umestitev v odgovarjajoče kulturno okolje prepletata s spomini in sanjami iz slikarkinega otroštva. Najbolj verno odslikujejo naštete posebnosti slikarkinega sveta njene upodobitve Andersenovih pravljic: *Leteči kovček* (1983), *Pastirica in dimnikar* (1984), *Mala morska deklica*

Marija Lucija Stupica has, in her Slovenian illustrations of fairy tales, made use of refined colour and design components and brought not only mystery, tragedy and darkness but also heartfelt warmth to this imaginary world. In addition to her richly nuanced palate, her work is characterized by a passion for filigreed details and by her sharp sense of the characterization of the protagonists of these stories and even by her often sophisticated sense of humour. In spite of her reliance on tradition, her painterly expression is deeply felt and, because of her own traces of anguish, surprisingly modern. Perhaps precisely because of this quality, her work attracts children because it helps them to understand and even enjoy their accumulated fears. Adults, in addition to enjoying the aesthetic quality of her work, may even experience feelings of catharsis.

Marija Lucija Stupica selects the stories which she will illustrate and, for this reason, her images are complex works of art. In these images, we can perceive the painter's enjoyment of the world of fairy tales, her faithful depiction of the corresponding cultural environment, all of which is interwoven with memories and dreams from her own childhood.

(1986) in *Svinjski pastir* (1988), *Mahajana* Nika Grafenauerja (1990), *Sodobna pravljica* Ödöna von Horvatha (1991), *Lenora* G. A. Bürgerja v odličnem prevodu Franceta Prešerna (1991), *Srečni kraljevič* Oskarja Wilda (1993), *Neznosni Fredi* P. E. Stawskega (1994) in Hoffmanov *Hrestač in Mišji kralj* (1996).

She has most faithfully recounted the special qualities of her own world in her illustrations of Andersen's fairy tales — *The Flying Trunk* (1983), *The Little Mermaid* (1986) and *The Swineherd* (1988) — as well as in Niko Grafenauer's *Mahajana* (1990), Ödön von Horvath's *A Modern Fairy-tale*, G. A. Bürger's *Lenora* in an excellent translation by France Prešeren (1991), Oscar Wilde's *The Happy Prince* (1994), P.E. Stawsky's *Unbearable Freddy* and E. Th. A. Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King* (1996).

Marija Lucija Stupica je bila rojena 13. decembra 1950 v Ljubljani. Leta 1976 je diplomirala na Akademiji likovnih umetnosti v Ljubljani in prav tam nadaljevala študij na slikarski specijalki. Že v času študija se je ukvarjala z ilustriranjem knjig za otroke in sodelovala v otroškem periodičnem tisku. Leta 1973 je prejela Levstikovo nagrado za Andersenovo *Kraljično na zrnu graha*. O slikarkini domišljiji ilustraciji najbolj poglobljeno piše dr. Milček Komelj.

Marija Lucija Stupica je zastopana v številnih najpomembnejših mednarodnih pregledih ilustratorjev in sodeluje na mnogih mednarodnih razstavah ilustracij.

Med številnimi nagradami je prejela tri Levstikove nagrade, nagrado Prešernovega sklada (nacionalna nagrada za dosežke na področju slovenske umetnosti), Zlato jabolko BIB in Smrekarjevo nagrado Slovenskega bienala ilustracije, sedanjo najvišjo slovensko nagrado za ilustracijo.

Živi in dela kot samostojna umetnica v Ljubljani.

Maruša Avguštin

Marija Lucija Stupica was born in December 13, 1950 in Ljubljana. In 1976, she graduated from the Academy of Visual Arts and went on to continue her post-graduate work in painting at the Academy. Already as a student, she had begun illustrating children's books and contributing to children's periodicals. In 1973, she won the highest national award given to illustrators at that time, the Levstik Award, for her illustrations of Andersen's fairy tale, *The Princess and the Pea*. Dr. Milček Komelj has written in great depth about the painter's illustrations.

Marija Lucija Stupica has been represented in many of the most important international surveys of illustrators and has participated in many international exhibits of illustrations. Among others, the artist has won three Levstik Awards, the Prešeren Prize (the national award for achievement in the area of Slovenian art), the Golden Apple BIB and the Smrekar Award given at the Slovenian Biennale for Illustrators, currently the highest national award for illustration.

The artist works and lives in Ljubljana.

Maruša Avguštin

translated by Erica Johnson Debeljak

1. 1973. Andersen, Hans Christian: *Kraljična na zrnu graha*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1975. (Zlata slikanica). 1979. (Zlata slikanica). 1988. (Cicibanov vrtljak).
2. 1973. Slaby, Zděnek: *Zelena kapica*. Prev. Branimir Kozinc. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Čebelica).
3. 1974. Makarovič, Svetlana: *Pekarna Mišmaš*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1975. (Zlata slikanica).
4. 1974. Ożogowska, Hanna: *Narobe fant*. Prev. Zdenka Škerlj-Jerman. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
5. 1974. Zupan, Vitomil: *Plašček za Barbaro*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Čebelica).
6. 1975. Kovač, Polonca: *Klepetava želva*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mala slikanica). 1993. (Pedenjpedov vrtljak).
7. 1975. Makarovič, Svetlana: *Vrček se razbije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Deteljica).
8. 1975. *Sončnica na rami*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Skupaj z drugimi ilustratorji).
9. 1976. Makarovič, Svetlana: *Glavni petelinček*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
10. 1976. Makarovič, Svetlana: *Sapramiška*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
11. 1977. Zupan, Vitomil: *Plašček za Barbaro*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1986.
12. 1978. Kovač, Polonca: *Stric hladilnik, boben sreče in kanarček*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
13. 1978. Pregl, Slavko: *Papiga v šoli*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mala slikanica).
14. 1978. Račov, Evgenij Mihailovič in Lidija Ivanovna Račova: *Miška dolgoropka*. Prev. Djurdja Flere. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).
15. 1979. *Čudodelna torbica*. Slovenska ljudska pravljica. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mala slikanica).
16. 1980. Stupica, Marija Lucija in Dane Zajc: *Lokomotiva*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Najdihojca).
17. 1981. Grafenauer, Niko: *Lokomotiva, lokomotiva*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice). 1986.
18. 1982. Pregl, Slavko: *Zdravilo za poredneže*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mala slikanica).
19. 1982. Stupica, Marija Lucija in Dane Zajc: *Kočija*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Najdihojca).
20. 1983. Andersen, Hans Christian: *Letechi kovček*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
21. 1983. Lobel, Arnold: *Regica in Skokica*. Prev. Petra Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Deteljica).
22. 1983. Stupica, Marija Lucija: *Dvanajst mesecev*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
23. 1984. Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
24. 1984. Murn, Josip: *Pripovedka o oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Mala slikanica).
25. 1984. Snoj, Jože: *Pesmi za punčke in pobe*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Sončnica).
26. 1986. Andersen, Hans Christian: *Mala morska deklica*. Prev. Franc Bugar. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
27. 1987. Grafenauer, Niko: *Majhnica*.

- Ljubljana: Mladinska knjiga. (Deteljica).
28. 1987. Grafenauer, Niko: *Majhnica in Katrcra Škrateljca*. Ljubljana: Borec. (Planika).
 29. 1988. Andersen, Hans Christian: *Svinjski pastir*. Prev. Franc Bugar. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).
 30. 1990. Grafenauer, Niko: *Mahajana*. Ljubljana: Domus.
 31. 1990. Prévert, Jacques: *Pismo s Potepuških otokov*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Borec. (Liščki).
 32. 1991. Horvath, Ödön von: *Sodobna pravljica*. Prev. Vladimira Štivan. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Čebelica).
 33. 1991. Burger, Gottfried August: *Lenora*. Prev. France Prešeren. Ljubljana: Prešernova družba. (Poezije dr.
 34. 1993. Wilde, Oscar: *Srečni kraljevič*. Prev. Ciril Kosmač. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanov vrtljak – Velike slikanice).
 35. 1994. Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Prešernova družba, Vrba.
 36. 1994. Stawski, Paul E.: *Neznosni Fredi*. Prev. Katarina Minatti. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Čebelica).
 37. 1996. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Hrestač in Mišji kralj*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: DZS. (Velikanček).
 38. 1998. Andersen, Hans Christian: *Pravljice*. Prev. Silvana Orel Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Veliki pravljicarji).

TUJEJEZIČNE IZDAJE

Makedonske

1. 1979. Andersen, Hans Christian: *Princezata na zrno grašok*. (Kraljična na zrnu graha). Skopje: Naša knjiga. (Zlata slikovnica).

Nemške

1. 1985. Kovač, Polonca: *Onkel Külschrank, die Glückstrommel und der Kanarienvogel*. (Stric hladilnik, boben sreče in kanarček). Prev. Doris Debenjak. Ljubljana: Mladinska knjiga.
2. 1985. Stupica, Marija Lucija: *12 Monate*. (Dvanajst mesecev). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Slovaške

1. 1974. Makarovič, Svetlana: *Pekáren Mišmaš*. (Pekarna Mišmaš). Prev. Juraj Tušiak. Novi Sad: Obzor; Ljubljana: Mladinska knjiga. (Včielka).
2. 1979. Kovač, Polonca: *Kanárik z výstavy*. (Stric hladilnik, boben sreče in kanarček). Prev. Maria Myjavcova.

Novi Sad: Obzor; Ljubljana: Mladinska knjiga. (Včielka).

3. 1984. Grafenauer, Niko: *Ked' stromy nosia klobúky*. (Lokomotiva, lokomotiva). Prev. Tomáš Janovic. Ljubljana: Mladinska knjiga; Bratislava: Mladé letá; Novi Sad: Obzor. (Včielka)
4. 1990. Andersen, Hans Christian: *Pastierka a kominárik*. (Pastirica in dimnikar). Prev. Jaroslav Kaňa. Novi Sad: Obzor; Bratislava: Mladá letá. (Včielka).

Hrvaške

1. 1983. Andersen, Hans Christian: *Leteći kovčeg*. (Leteći kovček). Prev. Josip Tabak. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikovnice). 1990. Ljubljana, Zagreb: Mladinska knjiga. (Velike slikovnice).
2. 1986. Grafenauer, Niko: *Lokomotiva, lokomotiva*. Prev. Luko Paljetak. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikovnice).

LEVSTIKOVE NAGRADE. Nagrade Založbe Mladinska knjiga.

1973

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Kraljična na zrnju graha*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1973. (Velike slikanice).

1983

za ilustracije v: Lobel, Arnold: *Regica in Skokica*. Prev. Petra Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Deteljica).

v Andersen, Hans Christian: *Leteči kovček*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Velike slikanice).

v Stupica, Marija Lucija: *Dvanajst mesecev*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Velike slikanice).

1986

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. (Velike slikanice).

v Murn, Josip: *Pripovedka o oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. (Mala slikanica).

KAJUHOVA NAGRADE. Nagrada Založbe Borec in Založbe Partizanska knjiga.

1987

za ilustracije v: Grafenauer, Niko: *Majhnica in Katrca Škrateljca*. Ljubljana: Borec, 1987. (Planika).

ZLATA SLIKANICA

1975 Plaketa Zlata slikanica

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Kraljična na zrnju graha*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975. (Zlata slikanica).

v: Makarovič, Svetlana: *Pekarna Mišmaš*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975. (Zlata slikanica).

ŠTUDENTSKA PREŠERNOVA NAGRADE ZA SLIKARSTVO

1976

NAGRADE PREŠERNOVEGA SKLADA
1989

za dosežke zadnjih dveh let v književni ilustraciji

GRAND PRIX HINKO SMREKAR.

Nagrada SLOVENSKEGA BIENALA ILUSTRACIJE

1993

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Mala morska deklica*. Prev. Franc Burgar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. (Velike slikanice).

ZLATNO PERO BEOGRADA

1976 Diploma

za ilustracije v: Makarovič, Svetlana: *Vrček se razbije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975. (Deteljica).

MEDNARODNI KNJIŽNI SEJEM V BEOGRADU

1981 Prva nagrada

za ilustracije v: Grafenauer, Niko: *Lokomotiva, lokomotiva*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. (Velike slikanice).

1984 Prva nagrada

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga 1984. (Velike slikanice).

v: Stupica, Marija Lucija: *Dvanajst mesecev*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Velike slikanice).

1988 Prva nagrada

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Svinjski pastir*. Prev. Franc Burgar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. (Velike slikanice).

1985 Zlato jabolko

za ilustracije v: Andersen, Hans Christian: *Pastirica in dimnikar*. Prev.

Rudolf Kresal. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. (Velike slikanice).

RAZSTAVE

Samostojne razstave:

1. 1977 Radovljica, graščina
2. 1986 Kanal ob Soči, Galerija Rika Debenjaka
3. 1987 Furth, Volksbücherei
4. 1987 Ljubljana, Galerija ARS
5. 1988 Pariz, Jugoslovanski kulturni center
6. 1988 Frankfurt, Kinder- und Jugendbibliothek
7. 1988 Ljubljana, Klub ARTES
8. 1991 Ljubljana, Galerija Florijan
9. 1991 Ljubljana, Galerija Labirint
10. 1991 Velenje, Galerija Gorenje
11. 1994 Ajdovščina, Pilonova galerija
12. 1994 Radovljica, Galerija Šivčeva hiša
13. 1996 Ljubljana, Galerija ZDSLU
14. 1996 Škofja Loka, Groharjeva galerija
15. 1997 Ljubljana, Grad Fužine
13. 1983 Bratislava, BIB
14. 1983 Tokio, Exhibition of original pictures of international children's books
15. 1984 Bologna, Fiera del libro
16. 1985 Bratislava, BIB
17. 1986 Monfalcone
18. 1988 Sarmede, Le immagini della fantasia
19. 1989 Sarmede, Le immagini della fantasia
20. 1989 Tokio, Exhibition of original pictures of international children's books
21. 1990 Praga, Galerie Albatros, Tri ilustratori z Jugoslavije
22. 1990 Sarmede, Le immagini della fantasia
23. 1990 Treviso, Casa dei Carreresi
24. 1991 Benetke, Centro culturale Le Zitelle

Skupinske razstave:

1. 1972–75 Ljubljana, razstave študentov ALU v Ljubljani
2. 1975 Beograd, Zlatno pero
3. 1975 Ljubljana, Galerija ARS
4. 1975 Skopje, Razstava mladih
5. 1977 Ljubljana, Iskra, Razstava študentov – Prešernovih nagrajencev
6. 1978 Ljubljana, Razstava študentov ALU v Ljubljani
7. 1979 Ljubljana, Moderna galerija
8. 1979 Ljubljana, Razstavišče Riharda Jakopiča
9. 1979 Ljubljana, Tacen, ŠC RSNZ
10. 1981 Bratislava, BIB
11. 1981 Ljubljana, Razstavišče Riharda Jakopiča
12. 1981 Sežana, Knjižnica Srečka Kosovela
25. 1991 Sarmede, Le immagini della fantasia
26. 1992 Aix-en-Provence, Association Provence Europe Art
27. 1992 Brescia, Palazzo Martinengo
28. 1992 Genova, Palazzo Ducale
29. 1992 Pariz, Centre Georges Pompidou
30. 1992 Treviso, Casa dei Carreresi
31. 1993 Ljubljana, Cankarjev dom, Podoba domišljije
32. 1993 Ljubljana, Cankarjev dom, 1. slovenski bienale ilustracije
33. 1993 Sarmede, Le immagini della fantasia
34. 1993 Treviso, Casa dei Carreresi
35. 1994 Lizbona, Palacio Foz, Fundacao Maria Ulrich

36. 1994 Lugano, Centro Civico
37. 1994 Sevilla, Palacio Yanduri, Podobne domišljije
38. 1994 Treviso, Casa dei Carreresi
39. 1995 Bratislava, BIB
40. 1995 Ljubljana, Cankarjev dom, 2. slovenski bienale ilustracije
41. 1996 Hokaido, mednarodni izbor ilustracij iz BIB
42. 1996 Taipei, mednarodni izbor ilustracij iz BIB
43. 1997 Ljubljana, Cankarjev dom, 3. slovenski bienale ilustracije
44. 1997 Ljubljana, Grad Fužine

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA ČLANKOV IN PRISPEVKOV V KNJIŽNIH IZDAJAH O MARIJI LUCIJI STUPICA

1. *Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945–1975*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
2. Pregl, Tatjana: *Slovenska knjižna ilustracija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979/1980.
3. Grafenauer, Niko: *The Slovene Illustrator Marija Lucija Stupica*. *Book-bird* 1985/ 4.
4. Grafenauer, Niko: *Marija Lucija Stupica – eine slowenische Illustratorin*. *Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur* 1986/ 80.
5. Kudrna, Miroslav: *Zarici jitrenky z Lublane*. Zlaty maj 1986/ 5.
6. *Levstikove nagrade za leto 1985. Otrok in knjiga* 1986/ 23–24.
7. Peltsch, Steffen: *Widersprüche poetisieren, nicht lackieren...* *Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur* 1986/ 80.
8. *Kajuhove nagrade za leto 1987. Otrok in knjiga* 1987/ 25.
9. Komelj, Milček: *Umetnost iz pravljice. Naši razgledi* 1987/ 1.
10. Stupica, Marija Lucija: *Presoja lastne ustvarjalnosti. Naši razgledi* 1989/ 3.
11. Šutej Adamič, Jelka: *Zelo ljub mi je Andersen*. Pogovor s prvo Smrekarjevo nagrajenko. *Delo* 9. 11. 1993.
12. Avguštin, Maruša: *Marija Lucija Stupica 1995*. Radovljica: Muzeji radovljiske občine – Galerija Šivčeva hiša; Ajdovščina: Pilonova galerija, 1994.
13. Komelj, Milček: *Bolečina in lepota. Razgledi* 1994/ 6.
14. Avguštin, Maruša: *Marija Lucija Stupica. Otrok in knjiga* 1995/ 39–40.
15. Šutej Adamič, Jelka: *Marlenka in Marija Lucija Stupica*. »Ena je sonce, druga je mesec.« *Nedelo* 19. 1. 1997.

IBBY vsako leto nagradi ustanovo ali skupino, ki je z uspešnim programom promocije knjig dala pomemben in trajen prispevek na področju branja za otroke. Nagrado IBBY-Asahi za pospeševanje branja v vrednosti milijona jenov podeljuje japonska časopisna družba Asahi Shimbun. Dobitnik nagrade za leto 1997 je med osmimi visoko usposobljenimi kandidati projekt »LIS AVEC MOI« (Beri z menoj), ki ga je pripravila Association Départementale du Nord pour la Sauvegarde de l'Enfance et de l'Adolescence (ADNSEA) v Lillu v Franciji. Nagrado so podelili na Sejmu knjig za otroke v Bologni aprila 1997.

ADNSEA se trudi omogočiti dostop do branja v predelih severne Francije, zaznamovanih s socialno nepravilnostjo zaradi visoke stopnje nezaposlenosti in šolskega osipa ter velikega števila priseljencev. Cilj projekta »Lis avec moi« je promocija branja v socialno in kulturno siromašnih področjih, in sicer že v najzgodnejši otrokovi dobi. Osredotoča se na usposabljanje osebja v dnevnih centrih, zdravstvenih ustanovah, zavetiščih, bolnicah in šolah za branje naglas in knjig, in s tem za ustvarjanje kulturnega okolja, v katerem lahko otroci in odrasli skupaj raziskujejo in uživajo besede in slike.

Direktorica Juliette Campagne je leta 1988 povedala, da se »Lis avec moi« opira na najnovejša proučevanja razvoja jezika, posebno na študije Emilie Ferreira, učenke Jeana Piageta, ki kažejo, da so stiki s pisano besedo in pripovedovanje pravljič ter omogočen kontakt s knjigami v zelo zgodnji dobi, še preden otrok spregovori prve besede in stavke, odločilnega pomena za preprečevanje bralnih problemov. Še več, za zajamčen razvoj osebnosti, mišljenja in samostojnosti potrebujejo otroci stik z govorjenim jezikom,

povezanim s situacijami iz njihovega vsakdanjega življenja, in s pripovednim jezikom zgodbe s ponavljanji, zgodbe z začetkom in koncem.

Žirija je izbrala ta projekt, ker je zgleđen v več pogledih:

- branju daje mesto, ki ga zasluži: privilegirani način za razvijanje osebnosti,
- trdi, da je branje za vse, celo (in še posebno) za prikrajšane,
- vrednoti kvalitetne knjige kot orodje za razvoj, ki naj bo omogočen vsem,
- priznava vrednost bralnih začetkov preden se otrok nauči brati,
- pokaže, da beremo lahko povsod (četudi samo nekaj predanih in navdušenih posameznikov, ki jih povezuje prepričanje, da so v otrokovem življenju knjige pomembne).

Članica žirije Jacqueline Kergueno se je septembra 1996 pogovarjala z iniciatorico projekta »Lis avec moi« Juliette Campagne:

- »Lis avec moi« ste začeli razvijati leta 1984. Kaj vam je dalo voljo, prepričanost? Kateri filozofski poti ste sledili?

Najprej sem odkrila in vzljubila knjige za otroke, ko sem prebirala pravljice svoji hčerki. Leta 1981 sem začela delati v šolski knjižnici v revni sosesčini v Roubaixu na severu Francije. Opazila sem mnogo neenakosti, ki so je deležni otroci ob prvem stiku s kulturo. Nekateri so bili obdani s knjigami, medtem ko jih drugi nikoli niso videli. Nekaterim so pred spanjem pripovedovali pravljice, medtem ko so se z drugimi le redkokdaj pogovarjali in še to le iz utilitarističnih razlogov. Čutila sem, da moram proti tej krivici nekaj ukreniti.

- Ste lahko prepričali oblast, politike za nakup knjig?

No, marsikdaj sem slišala: »Pri teh otrocih knjige ne bodo zalegle. Potrebujejo knjige, ki bodo posebej prirejene zanje«, ali

»Knjige v vrtec? Saj še brati ne znajo!« Poiskati smo morali razumevajoče ljudi, ljudi, ki so brali knjige lastnim otrokom. Govoriti smo morali s političnimi osebnostmi, ki odločajo o proračunu. Potem smo z nekaj ducati knjig lahko začeli.

- In potem? Kako ste dokazali, da lahko uspete?

S pomočjo agencije sem proučila vlogo knjig na krajih, namenjenih otrokom do 6. leta starosti. Ta raziskava je razkrila velikanske potrebe na severu Francije. Veliko strokovnjakov se je zanimalo za rezultate te študije in ustanovili smo »Lis avec moi«.

- Potem ste »Lis avec moi« razširili na usposabljanje prostovoljcev. Kako jih izbirate?

Prostovoljci imajo zelo različne izkušnje in sposobnosti. Vsi pa se zavedajo pomembnosti knjig v življenju otroka. Včasih usposabljamostarše, ki želijo kot prostovoljci prebirati pravljice posebno v vrtcih.

- Kako si razlagate ta nenadni interes staršev, ki knjige marsikdaj povezujejo z neuspehom v šoli, ali ki sami ne berejo?

Res je, da so knjige večkrat povezane z bolečimi spomini. A za starše je nekaj izrednega, ko odkrijejo zanimanje in veselje svojega otroka ob branju knjig, in sposobnosti svojih otrok, njihovo radovednost, njihove komentarje, njihovo svobodo. Starši osupnejo in pravijo: »Dobro je, mali se uči novih besed. Zaradi vaših zgodb govori bolje kot njegov starejši brat!«

- Se ti starši ustrašijo, ko vidijo, da njihov otrok ubira smer, ki je njim neznan?

Nekateri se počutijo nelagodno. Neka babica mi je nekoč rekla: »Knjige niso za nas.« Menimo, da se starši, ki ne berejo, ne bi smeli bati. Prijazno bi morali biti sprejeti, ne da bi jim postavljali vprašanja. Vabimo jih na prigrizke in dejavnosti na prostem, če le utegnejo priti pogledat svo-

jega otroka, kako posluša pravljico ali pregleduje knjige.

- »Lis avec moi« se je razširil po vsem področju Nord-Pas-de-Calais. Vse več delovnih skupin imate. V kateri smeri se danes razvijate?

Usposabljamostrokovnjake in prostovoljce za nadaljnje delo. Za delo na dolgoročni osnovi je bistveno spoštovati ritem ljudi, s katerimi delamo. Redno organiziramo učne ure, razmišljanja na določene teme in stalne bralne skupine, ki izbirajo knjige.

- Kako pridete do ocen tega dela? Kaj te ocene odkrivajo?

Na petih različnih lokacijah smo intervjuvali naše bralce in tako prišli do boljšega razumevanja svojega dela. Vpliv našega dela na otroke je presenetljiv. Opažamo, da se pri njih čas zbranosti pri branju podaljša, raste njihova ljubezen do knjig in bogati se jim besedni zaklad. Vedenje otrok od 5. do 6. leta, ko vstopajo v osnovno šolo, se je močno izboljšalo. Želijo se naučiti brati. Na žalost nekateri popuščajo, ker začetniški napor ne prinesejo vselej zadosti zadovoljstva. Da bi ohranili pri življenju njihovo veselje do branja, moramo nadaljevati z branjem naglas še potem, ko že hodijo v osnovno šolo.

- Kakšni pa so rezultati pri starših?

Vpliv na starše je manj spektakularen. V svojih strategijah moramo biti zelo inovativni, da bi zajeli tudi najbolj prikrajšane in da bi prodrli do njih na kraje, kjer se zadržujejo, kot so zdravstveni centri in bolnišnice, zavetišča, parki, plaže, zbirna mesta karitativnih organizacij, celo stopnišča njihovih stanovanjskih sosesk. Pokazalo se je veliko pozitivnih rezultatov, vendar imamo še ogromno dela. Vse več francoskih pokrajin nas sprašuje za nasvete o tem, kako začeti z bralnim programom na njihovem področju.

V decembru 1996 je Slovenska sekcija IBBY od blagajnika IBBY Christiana Stottleja prejela dopis, naslovljen na vse nacionalne sekcije in Izvršni odbor IBBY. Gre za idejo Rindert Kromhouta, člana Izvršnega odbora IBBY 1992–96 in koordinatorskega kongresa v Groningenu, da bi s posebno akcijo s pomočjo knjige *Fingers in the back of the neck* pridobili finančna sredstva za IBBY mrežo.

Knjiga *Fingers in the back of the neck and other ghost stories* (Rotterdam: Lemniscaat, 1966. Illustr. Tjong Khing.) je bila predstavljena na kongresu IBBY, poleti 1996 v Groningenu, na otvoritveni slovesnosti. Gre za antologijo enajstih grozljivih zgodb enajstih znanih, nagrajenih sodobnih mladinskih pisateljev knjig z vsega sveta. To so: Margaret Mahy, Uri Orlev, Charles Mungoshi, Susan Cooper, Roberto Piumini, Klaus Kordon, Eiko Kadono, Paul Biegel, Kit Pearson, Bjarne Reuter in Jordi Sierra i Fabre.

Nacionalne sekcije naj bi pritegnile k sodelovanju domače založnike. Založniška hiša Lemniscaat je že stopila v stik z zainteresiranimi založniki na frankfurtskem knjižnem sejmu. Predstavitev in širjenje te knjige ter ocena in prevod bi pomenila za IBBY veliko pomoč. IBBY pričakuje prizadevanja nacionalnih sekcij za izdajo prevodov v domačih deželah. Dobiček teh izdaj je namenjen IBBYju.

Spremna beseda h knjigi *Fingers in the back of the neck*

Bralcu

V vašem okolju je obilica knjig: doma, v knjižnici, v knjigarni. Izbire je veliko.

Povsod pa ni tako. Na svetu je množica dežel, kjer ni veliko knjig za otroke, ali pa jih celo sploh ni. Pomembno pa je, da

dobijo tudi otroci v teh deželah priložnost za branje. Tisti, ki berejo, dobijo več znanja o svetu. Bereš o drugih ljudeh, drugih nazorih, drugih kulturah. Tisti, ki veliko berejo, začenjajo vse bolj razumevati probleme sveta.

In prav zato obstaja Mednarodna zveza za mladinsko književnost. IBBY je organizacija pisateljev in pesnikov, ilustratorjev, prevajalcev, knjižničarjev, založnikov in knjižarjev iz več kot 65 držav. Ta organizacija si zelo želi, da bi ji uspelo kar največ otrokom po vsem svetu zagotoviti možnost, da bi lahko brali lepe in zabavne knjige.

Zatorej IBBY podpira majhno založbo knjig za otroke v Ruandi, deželi, ki je bila dolgo časa v vojni. Spodbuja in nagraduje bralne projekte v deželah, kot je Libanon, kjer so lahko otroci dobili knjige v zakloniščih pred letalskimi napadi. Skrbi za knjižničarje in založnike v Bolgariji, da bi tudi tam lahko izdajali in brali dobre knjige.

Vsaki dve leti podeli IBBY nagrado Hansa Christiana Andersena. To je na področju mladinske književnosti najpomembnejša nagrada na svetu. Večina pisateljev, ki so napisali zgodbe v tej knjigi, je že dobila Andersenovo nagrado ali pa je kandidirala zanjo.

Če naj IBBY dobro opravlja svoje delo, za to seveda potrebuje denar, precej denarja. Zato smo tudi izdali to knjigo.

Ne, čakajte! Prvič, to knjigo smo pripravili zato, ker imamo radi skrivnostno grozljivo zgodbo in upamo, da jih imate radi tudi vi.

Drugič, za vsak prodan izvod te knjige bo del dobička namenjen IBBYju, tako da bo ta organizacija še večja in močnejša. In potem se bo morda nekega dne IBBYju izpolnila velika želja: čudovite knjige za vse otroke sveta.

Rindert Kromhout

Glede na dejstvo, da je kongres IBBY le vsako drugo leto, udeležba na njem pa zaradi velikih razdalj in stroškov omejena, postajajo vse pomembnejša področna posvetovanja. V letu 1997 se odvijajo po vsem svetu.

Dežele Srednje in Vzhodne Evrope

Unesco sponzorira IBBY Unesco seminar o »Novih strategijah za promocijo knjig za otroke in branje v Srednji in Vzhodni Evropi v današnjem času«, organizira pa ga IBBY v sodelovanju z Avstrijsko sekcijo na Dunaju. Ta seminar nadaljuje delo, ki ga je IBBY začel na delovnem seminarju v Bratislavi leta 1996, imenovanem »Poti do bralne pismenosti – pisanje, ilustriranje, izdajanje, tiskanje, prodaja in distribucija knjig za otroke in mladino«. Udeležujejo se ga osebno povabljeni predstavniki 28-ih držav iz Srednje in Vzhodne Evrope, članic IBBYja, pa tudi tistih, ki še nimajo svoje sekcije IBBY. Delovna jezika sta angleščina in ruščina.

Nemško govoreče dežele

Sekcije IBBY iz Nemčije, Avstrije in Švice, znane pod uradnimi imeni kot Arbeitskreis für Jugendliteratur, Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung Schweizerischer Bund für Jugendliteratur, pripravljajo v sodelovanju s švicarskim inštitutom za mladinsko knjigo (Schweizerisches Jugendbuchinstitut) področno posvetovanje IBBY v Bonnu. Tema posvetovanja je »Meje – njihovo določanje, doživljanje, preseganje. Književnost in jezik za otroke in mladino v Nemčiji, Avstriji in Švici.

Jezik posvetovanja je nemščina.

Dežele Latinske Amerike

V Kolumbiji poteka 2. področno srečanje sekcij IBBY dežel Latinske Amerike. Organizira ga Fundalectura, Kolumbijska sekcija IBBY v sodelovanju s fundacijo Cocultura. Udeležuje se ga po en predstavnik vsake latinskoameriške sekcije IBBY. Namen srečanja je priprava na 27. kongres IBBY, ki bo leta 2000 v Cartageni de Indias v Kolumbiji.

Nordijske dežele

Tema posvetovanja nordijskih sekcij IBBY v Marienhammu na Ålandskih otokih na Finskem ima naslov »Strani so jadra, zgodbe so ladje«. Udeležujejo se ga govorniki iz Finske, Danske, Islandije, Norveške, Švedske, Ferskih otokov, Latvije in Nizozemske. Jezik seminarja je švedščina. Mednarodnega IBBY večera v Ålandskem pomorskem muzeju se v prisotnosti celotnega izvršnega odbora IBBY z govori udeležujejo Carmen Diana Darden, Leena Maissen in predsednica Finske sekcije IBBY Maija Karjalainen.

Dežele Severne in Južne Amerike

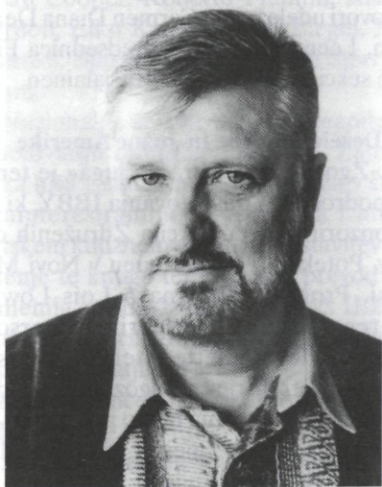
»Zgodbe od severa do juga« je tema 2. področnega posvetovanja IBBY, ki ga sponzorira IBBY sekcija Združenih držav. Poteka v Abuquerqueu v Novi Mehiki. Program obravnava Lois Lowry, Karen Cushman, Katherine Paterson, Jean Little, Paulette Atencio in vrsto piscev-ilustratorjev z Jugoahoda. Udeleženci posvetovanja lahko poslušajo vse govornike in sodelujejo v tridnevni diskusiji o zgodbah, knjigah za mladino in vlogi književnosti v ustvarjanju povezav med severom in jugom, domom in odsotnostjo z njega, novim in starim.

LEVSTIKOVE NAGRADE ZA LETO 1996

Levstikove nagrade, ki jih je letos že šestinštiridesetič podelila Založba Mladinska knjiga (9. junija), so prejeli:

- za izvirno mladinsko leposlovje pisatelj DIM ZUPAN,
- za izvirne ilustracije akademska slikarka JELKA GODEC-SCHMIDT,
- za izvirno stvarno delo avtorica učbenikov VILJENKA JALOVEC.

Utemeljitev Levstikove nagrade pisatelju Dimu Zupanu



Žirija, ki so jo sestavljali: Tanja Pogacar, dr. Metka Kordigel, Tea Štoka, Jakob J. Kenda in Vasja Cerar, je namenila Levstikovo nagrado pisatelju Dimu Zupanu za roman *Leteči mački* in zbirko povesti o Drekcju Pekcu in Pukcu Smukcu.

Dim Zupan z obsežnim mladinskim romanom *Leteči mački* in zgodbami o Drekcju Pekcu in Pukcu Smukcu izpričuje izjemno pisateljsko kondicijo, odličen posluš za življenje, kot ga dojemajo mladostniki današnjega časa, pa tudi izvirni smisel za humor. Njegove zgodbe, junaki in usode utelešajo tudi resnejše in poglobljene poteze mladosti, ki prese-gajo časovne omejitve, v katerih se dogajajo pripovedi.

Vse to še posebej velja za razgibani roman *Leteči mački*, ki je neobremenjen z ideologijami in neposredno vzgojnostjo, pa vseeno preudarno in prepričljivo niza drzne prizore iz življenja mladih na pragu zrelosti.

Slovenska mladinska književnost je z *Letečimi mački* dobila dolgo pričakovano nadaljevanje plodne in odmevne tradicije sodobnih romanov za odraščajočo mladino, katerih življenjske in bralne navade tako redko najdejo skupen jezik. Pisateljski dosežki Dima Zupana so tudi zato posebej dragoceni.

Utemeljitev Levstikove nagrade akademski slikarki Jelki Godec - Schmidt

Žirija, ki so jo sestavljali: Zdravko Pa-pič, Marija Lucija Stupica, Nadja Zgonik, Maruša Avguštin in Pavle Učakar, je namenila Levstikovo nagrado akademski slikarki Jelki Godec - Schmidt za ilustracije v knjigi *Bisernica, Slovenske kratke pripovedi za otroke 1945–1995* v izboru Marjane Kobe.



Jelka Godec - Schmidt je s črno-belimi ilustracijami v slovensko pripoved za otroke vnesla svežino in inovativnost. Z bogato izbiro črt in vzorcev je dinamično razgibala kompozicijo in vnesla vanjo kljub črno-beli tonaciji ilustracije topel in slikovit izraz. Z uveljavljanjem raznovrstnih slogovnih rešitev, pogojenih z vsebino posameznih zgodb, je dosegla prepričljivo enotnost literarne in likovne pripovedi. Besedila različnih avtorjev in različnih vsebin iz različnih obdobj so s slikarkino ekspresivno obarvano, k nadrealizmu nagnjeno govorico dobila zgledno in poglobljeno oblikovalko s širokim pripovednim likovnim darom.

Barvne ilustracije v zbirki *Čebelica* dodatno razkrivajo slikarkino izrazito pestrost idej in sposobnost vživljanja v otroški svet ter z njima povezano svojsko barvno senzibilnost.

Utemeljitev Levstikove nagrade avtorici učbenikov Viljenki Jalovec

Žirija, ki so jo sestavljali: prof. Tatjana Kokalj, dr. Milan Lovka, Marko Vidic, Nataša Bucik in Jelka Pogačnik, je namenila Levstikovo nagrado avtorici učbenikov Viljenki Jalovec za *Stavnico na cederomu*.

Elektronska stavnica Viljenke Jalovec, ki je izdelana s pretanjenim posluhom za otrokovo osebnost in z globokim poznavanjem zakonitosti opismenjevanja, ponuja otroku možnost za aktivno učenje glasov in črk. S ponavljanjem zahtevnih operacij otroci bogatijo svoje znanje in si utirajo pot v svet logičnega branja. Avtorica, ki je mnogo let poučevala v prvem razredu, je v Stavnico vključila vse poti, po katerih je hodila že v času učiteljevanja. Z vsem svojim znanjem se je preselila v svet otrok, v svet iger in igrač, kamor je že nekaj let vključen tudi računalnik. Računalniške igre so otroku blizu, prek njih se uči, išče svoje poti, se igra z vrstniki, učenje črk ni več le stroga naloga, ampak zabavna igra.



Avtorica je v *Stavnico* vključila veliko nalog v obliki iger. Pri tem ima pomembno mesto ilustrator Igor Ribič, ki je z nazornimi in živimi ilustracijami ponudil otroku možnost spoznavanja in poimevanja sličic.

Septembra 1993 je izšla tematska številka *Bookbirda*, ki obravnava **nasilje v knjigah za otroke**. Serijo člankov odpira prispevek kritika in prevajalca, bibliografa v Mednarodni mladinski knjižnici v Münchnu, *Nicole Bardole*, ki je imel na to temo daljše poročilo na 23. kongresu IBBY v Berlinu. Čedalje težje je najti tabuje, ki še niso prodrli tudi v književnost za otroke, včasih na osupljivo brutalen in direkten način. Strahote nasilja kot posledice vojne, brezdomstva in revščine posegajo tudi v to najbolj posvečeno od vseh oblik književnosti. Minili so časi, ko so pisatelji za otroke samoumevno izločali in prečiščevali težke teme. Ko danes odrasli jemljejo v roke knjige za otroke in najstnike, osupnejo ob ugotovitvi, da v tem tradicionalno didaktičnem žanru avtorji obravnavajo nasilje bolj neizprosno in brezobzirno kot v knjigah za odrasle. Najbolj razvito leposlovje za mlade se v tem smislu v resnici čisto presega. To dejstvo ni dovolj pogosto opaženo, kar kaže na pomanjkanje resnih primerjalnih študij. Sodobni pisatelji za otroke se teme nasilja v svojih delih ne lotevajo brez vzroka, saj je skoraj vsakdanji del v življenju mnogih otrok, bodisi da ga neposredno povzročajo vojne, družbena negotovost ali zlorabe doma, ali pa ga posredujejo povsod prisotni mediji. Surova resničnost, ki polni domove, je že zdavnaj privedla staro meščansko iluzijo o »varnem« otroštvu do absurda. Ni prav, da bi prepustili otrokom, naj se spopadajo s temi mučnimi temami, ne da bi se mogli zateči h knjigam, ki bi jim znale kazati pot k razmišljanju in globljemu razumevanju. Otroci potrebujejo knjige, ki jim bodo pomagale spoprijeti se s težavami in obvladovati dogodke v svojem življenju in podoče, ki jih doživljajo preko medijev, knjige za otroke, ki zmorejo in morajo

postati močan medij, ki bo osvetlil in razjasnil kompleksne socialne in politične izvore nasilja.

M. Jerry Weiss z Jersey City State Collega v Now Jerseyu meni, da številni pisatelji v Združenih državah, ki pišejo za mlade, ne želijo senzacij ali koristi, ko v svojih knjigah govorijo o nasilju, temveč želijo bralce spodbujati k razmišljanju o družbi, za katero se zdi, da se ne obvladuje več. Ti pisatelji niso ravnodušni do mladih in poskušajo vse, da bi jih pripravili na nevarnost, ki jo predstavlja nasilje, in se ji znali tudi upreti. Ob soočenju z njim se mladi učijo oblikovati osebne odločitve in zavzeti stališča, samostojno misliti.

Christina Columbo, dopisna članica uredništva *Bookbirda* iz Argentine ob obravnavani temi ne more mimo Roalda Dahla in ugotavlja, da predstavljajo dela tega pisatelja neprecenljiv vir proučevanja vsakomur, ki se želi ukvarjati s temo nasilja katere koli vrste v književnosti za mladino. V knjigah *James in breskev velikanka* in *Čarovnice* se glavna junaka soočita z nasilno smrtjo staršev in se znajdeti v nesrečnem položaju sirote, kar je odločilnega pomena v njunem kasnejšem razvoju. V *Matildi* pa naslovna figura sicer biološko ni sirota, a je oropana ljubezni staršev, kar predstavlja resno grožnjo njenemu čustvenemu ravnovesju. Čeprav se v Dahlovem delu, ki ga vedno blaži humor, kažeta značilna tenkočutna ironija in grob sarkazem, gre pri *Matildi* za zelo resne teme: zanemarjanje s strani staršev, fizično, simbolično in celo samoprizadejano nasilje, avtoritarizem, homikid in prevaro. Junaki vseh treh knjig, čeprav v življenju izredno prizadeti, pomagajo sovražnike najnasilnejše vrste. Dozorijo v odločitvah in samozaupanju. Dahlov jezik je grob. Tudi sam je zgodaj spoznal nasilje, žalost in smrt in ne mara goljufanja. V knjigi *Boy*, prvem delu svoje

avtobiografije, pripoveduje o lastnih doživetjih v šoli, kjer je okusil fizično in psihično kaznovanje s strani učiteljev, ki so kot Volovškarka v *Matildi* izkazovali svojo moč in oblast, da bi zadovoljili svoja sadistična nagnjenja. A čeprav odkrito obravnava temne strani resničnosti, Dahl ni pesimističen. Življenje – in to je sporočilo njegovih knjig – ni nedolžna dogodivščina, temveč težavna zadeva. Polno je nesreč. Svet je poln nasilja, in najboljše, kar lahko storimo je, da se nanj pripravimo.

Leta 1984 je bila v Bologni s Premio Grafico nagrajena šokantna priredba Perraultove *Rdeče kapice* v interpretaciji (s črno-belimi fotografijami) Sarah Monon, ki je v ameriškem in evropskem tisku izzvala burno polemiko, doživela mnogo obsodb in celo prepovedi v vrsti knjižnic v ZDA. Mnogi pa so bili mnenja, da avtorica ni napravila nič drugega kot to, da je grozo, nakazano v izvirni Perraultovi verziji, napravila razumljivo modernemu bralcu. Vznemirljiv učinek je dosegla s predstavitvijo pravljice v sodoben urban kontekst, ki ga vsi prepoznamo, ter z uporabo fotografije, ki bolj neposredno kot drugi načini deluje na naš čut za resničnost. Tu bralec nima nobene možnosti pobega, kar je mogoče v svetu klasičnih pravljic. Tu je nasilje neposredno in dokončno. Ameriški založnik George Peterson v obrambo knjige piše *Bookbirdu* o pisateljici kot o pogumni vizionarki, ki si je upala spregovoriti o zlorabi otrok, temi, ki je bila do izida njene *Rdeče kapice* zavita v molk. V devetdesetih letih, ko odprto govorimo o nasilju v zasebnem življenju in v družbi, v kateri živimo, je njeno sporočilo ravno tako, če ne še bolj, pomembno. V prispevku je zbranih nekaj reakcij na to knjigo, za ilustracijo, kako negativno se je sredi osemdesetih let javnost odzivala na prikazovanje nasilja v knjigah za otroke.

Jeffrey Garrett opozarja, da ima sodobno razpravljanje o pravi vlogi in ob-

ravnavi nasilja v knjigah za otroke zgodovinskega predhodnika v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju, ko so pravljice velikokrat ocenjevali kot čezmerno nasilne ter menili, da vzgajajo sovraštvo in nasilno obnašanje do staršev in drugih odraslih. Na te pomisleke je odgovoril veliki otroški psiholog **Bruno Bettelheim** (1903–1990) v svoji knjigi *Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York, 1976). Urednik se je odločil za objavo nekaterih odlomkov iz tega dela, ker meni, da so znane Bettelheimove misli o vlogi pravljic bistvenega pomena za pričujočo razpravo. Odkritja psihoanalize in otroške psihologije so pripeljala do spoznanja, kako nasilna, polna strahov, destruktivna in celo sadistična je otrokova domišljija. Pravljice so bile izpostavljene ostri kritiki zaradi mnenja, da ustvarjajo in vzpodbujajo ta vznemirjujoča čustva in pokazale so se težnje, da bi tradicionalne ljudske pravljice otroku odtegnili, češ da se otrok že tako in tako boji mnogih stvari, zato naj bi ga obvarovali vsega strašljivega. Zahteve po prepovedi pravljic so se nadaljevale kljub odkritjem psihoanalize o nezavednem, o globokih konfliktnih, strahovih, močnih željah in vseh vrstah iracionalnih procesov. S tem, ko bi prenehali hraniti otrokovo domišljijo, naj bi iztrebili pravljичne velikane in volkodlake – te temne pošasti, ki naseljujejo nezavedno – da ne bi ovirale razvoja otrokovega razuma. Razumski ego naj bi neomejeno vladal od najzgodnejšega otroštva naprej. Pričakovalo se je, da bo otrok tako potlačil svoje neprijetne fantazije in imel samo prijetne. Tisti, ki so izobčili tradicionalne ljudske pravljice, so menili, da morajo vse pošasti, če že so v pravljici, ki jo pripovedujemo otrokom, biti prijazne – a pozabili so na pošast, ki jo otrok najboljše pozna in se z njo največ ukvarja: pošast, za katero čuti ali se boji, da je on sam, in ki ga včasih tudi preganja. Če odrasli to pošast puščajo v

otroku, ne da bi o njej spregovorili, skrito v nezavednem, otroku preprečujejo, da bi okrog nje spredel fantazijo v podobi pravljič, ki jih pozna. Brez takih fantazij otrok svoje pošasti ne more bolje spoznati, niti ne dobi namigov o tem, na kakšen način naj jo obvlada. Posledica je, da ostane otrok nemočen s svojimi najhujšimi strahovi – veliko bolj, kot če bi mu bili pripovedovali pravljičice, ki dajo tem strahovom obliko in telo in tudi pokažejo načine, kako jih premagati. Če naš strah, da nas bo nekdo požrl, privzame jasne obrise čarovnice, se ga lahko iznebimo, ko čarovnica zgori v peči. Bettelheim pravi, da je nezavedno izvor nepredelane materiala in temelj, na katerem ego gradi stavbo osebnosti. V tej prispodobi so fantazije viri, ki hranijo in oblikujejo ta surovi material in ga usposablajo za naloge tega, da zgradi osebnost. Če smo teh virov oropani, ostane naše življenje omejeno. Brez fantazij nimamo moči za soočanje z življenjskimi težavami. Otroštvo je čas, ko je te fantazije treba gojiti. Pravljičica spodbuja otrokovo fantazijo in poskrbi za tisto, kar otrok najbolj potrebuje: začenja se natančno tam, kjer se otrok čustveno nahaja, mu kaže, kam mora iti in kako naj to stori. Starši, ki se ne morejo sprijazniti z otrokovimi nasilnimi čustvi, mislijo, da mu morajo preprečiti, da bi se ukvarjal z njimi. Če mu onemogočijo dostop do pravljič, ki otroku povedo, da imajo drugi enake predstave, je otrok prepuščen občutku, da je edini, ki jih ima, zaradi česar postanejo v resnici strašljive. Nasprotno pa lahko spoznanje, da imajo drugi ravno take ali podobne predstave, omogoči občutek, da smo povezani z drugimi in smo del človeštva. Pomisleki staršev mnogokrat temeljijo na nasilnih ali grozljivih dogodkih, ki se odvijajo v pravljičah. Določene zgodbe res lahko nekatere otroke prestrašijo, a ko se s pravljičami bolje seznanijo, se zdi, da strašljivi aspekti izginejo, medtem ko pomirjeval-

ne poteze postajajo vse dominantnejše. Potem se neprijetni občutki strahu spremenijo v zelo prijetne ob zavesti, da smo se s strahovi uspešno soočili in jih premagali.

Laura Sandroni, kritičarka knjig za otroke in avtorica strokovnih del s področja književnosti za otroke, prej pa predsednica Brazilske sekcije IBBY, poroča o temi nasilja v brazilskem lepovedstvu za otroke od prvega pojava konec tridesetih let do devetdesetih let, ko ta zvrst ne pozna več tabujev, ko se skuša družba s pomočjo svojih pisateljev analizirati in razpravljati o svojih najresnejših problemih. V brazilski književnosti se je pojavljalo več tipov nasilja do otrok in je v tej temi med najplodovitejšimi na svetu. Pojavlja se vprašanje zapuščenih in brezdomskih otrok, ki so tudi v najnovejšem času protagonisti številnih realističnih zgodb, vprašanja brutalnega postopanja z otroki, ki jih veliko najdemo tudi v avtobiografsko obravnavanih delih, nasilje, ki je posledica revščine, ekološko vprašanje, ki je navdihnilo stotine knjig, razpad družine in ločitev, rasni predsodki, družbeno zatiranje, avtoritarizem. V kulturni produkciji za otroke in mladostnike se v Braziliji danes z veliko pozornostjo posvečajo vprašanju nasilja. Čeprav številne študije poudarjajo, da so otroci sposobni razlikovati med »resničnostjo« in »domišljijo« in da znajo uporabiti to sposobnost, kadar gledajo televizijo ali berejo, se razpravljanje o nasilju nadaljuje in se bo gotovo nadaljevalo tudi v prihodnje. V naravi odraslih je pač, da želijo otroke zaščititi pred »krutim« svetom. Tej želji staršev in odraslih gre pripisati, da je književnost za otroke in mladostnike toliko časa prikazovala svet skozi rožnata očala. Konfliktov očitno ni bilo, junaki so bili ali dobri ali slabi in značaji se skozi zgodbo niso dosti razvijali. Bili so celo taki, ki so odklanjali pravljičice kot krute in nasilne in jim pripisovali negativne lastnosti,

zanemarjali pa so njihov ljudski in pradedni izvor. Bruno Bettelheim, Marie Louise von Franz in drugi so prikazali visoko simbolično vrednost, zaradi katere so te pripovedi za otroke tako neminljivo privlačne. Avtorica pa opozarja na kvaliteto, skupno vsem besedilom, ki bogatijo brazilsko književnost za otroke in mladostnike. Čeprav obravnavajo težke in nasilne teme, puščajo bralcu upanje na boljše čase in vizijo možne rešitve. Mnogi teoretiki, med katere avtorica šteje tudi sebe, so mnenja, da je to pogoj, ki ga mora izpolnjevati književnost, namenjena mladini, ki naj se svobodno ukvarja z vsemi temami, ne sme pa dajati poudarka pesimizmu in zapirati vrat, ne da bi pokazala izhod.

Sue Easan, asistentka na Fakulteti za knjižničarsko in informacijsko znanost Univerze v Torontu, ob razmišljanju o nasilju v kanadski književnosti za otroke opaza, da ta ne pozna odkritega izražanja nasilja niti v romanih za mladostnike. Pri tem navaja misel Margaret Atwood, da »je osrednji simbol Kanade preživetje«. Da pa kanadska književnost za otroke le ni čisto brez nasilja, razmišlja avtorica ob primeru knjige *Bad Boy* Diane Wieler (ki je izšla v Torontu leta 1989) in ki jo podrobneje analizira.

Za zaključek razpravljanja o nasilju je urednik izbral predstavitev projekta, ki od leta 1990 poteka v multinacionalni šoli z učenci različnih kultur in tradicij v Berlinu, v okolju z resnimi socialnimi problemi, obremenjene z rasnimi predsodki in nestrpnostjo. Pod vodstvom ot-

roške psihoterapevtinje **Hildburg Kagerer**.

Projekt KidS (Kreativität in der Schule) želi pomagati mladim, polnih občutij brezupa, izkoreninjenosti in manjvrednosti ter v njih prebuditi interes za svet in življenje. Štirinajst umetnikov, ki vodijo tečaje akrobatike, kiparjenja, slikanja, plesa, pisanja, fotografije, filma, gledališča, glasbe in drugih dejavnosti, vzpodbuja pri teh mladostnikih najbolj temeljno, prirojeno sposobnost, to je kreativnost. V njih želi odkriti in podpreti moč, da bi lahko razvili svoje ustvarjalne potenciale, postali tako občutljivejši do sebe in drugih, ne podlegali tako hitro destruktivnim nagnjenjem in tako postali sposobni vpreči in obvladati tudi svoje agresivne potenciale. Ti učitelji sami dobro poznajo občutke in bremena notranje zmede pri mladih in jih znajo uporabiti kot izhodišče za nov začetek. Ta projekt, ki skuša usmerjati mladostno agresivnost v ustvarjalnost in odkrivanje sebe, v marsičem spominja – na kar je uredništvo *Bookbirda* opozorila sodelavka iz nemškega uredništva Ute Baumann – na delo Jelle Lepman, ambasadorke književnosti za otroke. Zanj so bile knjige le eden od mnogih izraznih medijev, ki se jih je možno posluževati v boju za mir na svetu. Jella Lepman je pri tem uporabila knjige, pa tudi likovno umetnost, glasbo in pisanje otrok samih, da bi sprostili svojo domišljijo in ustvarjalnost, da bi »dobili krila«.

Breda Mahkota

Navodila avtorjem

V reviji objavljamo samo v slovenskem prostoru še neobjavljene prispevke. Avtorji člankov za rubriko Razprave pošljejo prispevke v dveh izvodih, ker bodo recenzirani. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (t.j. 45.000 znakov). Rokopis za vse rubrike po možnosti oddati tudi na PC-jevi disketi, zapisani v formatu ASCII ali katerem od urejavalnikov besedil za okensko okolje; mogoče ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov:

Monika@mb.sik.si

Besedilo mora imeti slovenski povzetek (naj ne presega ene strani), ki ga bomo objavili v angleškem prevodu. Za znanstveno vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji.

Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, ime in naslov banke, pri kateri ima odprt žiroračun, naslov stalnega bivališča, davčno številko, akademski in strokovni naziv ter ime ustanove, na kateri dela. Ob izidu dobi avtor 1 izvod revije.

Izpisov in prilog ne vračamo, disketo vrnemo.

Če rokopis ni sprejet, glavni urednik avtorja pisno obvesti.

Tehnična priporočila pri oblikovanju besedila:

- polkrepki tisk je rezerviran za naslove in podnaslove
- citirani naslovi so postavljeni ležeče
- literaturo navajamo na kratek način v oklepaju (v tekočem besedilu in v opombah), v daljši obliki pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole:

(Rodari 1977: 47),

v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

G. Rodari, 1977: *Srečanje z domišljijo*. Prev. in pril. E. Umek. Ljubljana: Mladinska knjiga (Otrok in knjiga, 8).

Članek v reviji navajamo takole:

R. Sajko: *Slovenska radijska igra za otroke in sodobno radiofonsko iskanje Franeta Puntarja*. *Otrok in knjiga* 13/14 (1981).

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desno stično dodajamo male črke slovenske abecede.

Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

Revijo lahko poiščete na internetu: sikmb.mb.sik.si

VSEBINA

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Referati s simpozija ob 25-letnici revije *Otrok in knjiga* (30. maj 1997)

Matjaž Kmecl: <i>Tragično in komično v mladinski književnosti</i>	5
Janez Vrečko: <i>Vprašanje tragičnega v otroški literaturi</i>	9
Boris A. Novak: <i>Problematičnost enačbe</i> »tragično : komično = odrasli : otroci«	20
Igor Saksida: <i>Tragično, komično, groteskno v mladinski gledališki igri</i>	24
Marjana Kobe: <i>Tragično in moralnovzgojna funkcija literarnih</i> <i>besedil za mladino v 19. stoletju</i>	42
Metka Kordigel: <i>Razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega</i>	51
Vida Medved-Udovič: <i>Razsežnosti humorja v dramskih besedilih</i> <i>v novih berilih za 5. in 6. razred</i>	68
Alenka Glazer: <i>Tragično in komično v mladinskem delu Pavleta Zidarja</i>	75
Dragica Haramija: <i>Komika v mladinski prozi Dima Zupana</i>	81
Jasna Čebtron: <i>Komično s fantastičnim v mladinski pripovedi</i> <i>Marjana Tomšiča</i>	89
Vasja Cerar: <i>Veselje do branja in konec otroštva</i>	94

RAZPRAVE

Igor Saksida: <i>Raznolikost perspektiv in tem: realnost med čudenjem in</i> <i>oporekanjem (Mladinsko delo Dima Zupana)</i>	98
Darja Mazi-Leskovar: <i>Moralnovzgojna funkcija v ameriški mladinski</i> <i>prozi 19. stoletja</i>	113

POGLED NA SVOJE DELO

Dim Zupan: <i>Ves svet je igrišče</i>	122
---	-----

LITERARNE DELAVNICE

Breda Zupančič: <i>Duhovne korenine pravljic</i>	125
--	-----

IBBY NOVICE

Kandidiranja slovenske sekcije IBBY za priznanja

<i>v letu 1998 (Tanja Pogačar)</i>	130
– Svetlana Makarovič (Andrej Ilc)	133
– Marija Lucija Stupica (Maruša Avguštin)	142
Breda Mahkota: <i>Nagrada IBBY-Asahi za pospeševanje branja 1997</i>	154
<i>Fingers in the back of the neck</i>	156
1997 – <i>Leto IBBYjevih področnih posvetovanj</i>	157

OCENE – POROČILA

Levstikove nagrade za leto 1996	158
Nasilje v knjigah za otroke (iz Bookbirda 1993)	160

CONTENTS

TRAGIC AND COMIC IN CHILDREN'S LITERATURE

Papers from the Symposium Held at the Journal's 25th Anniversary (30th March, 1997)

Matjaž Kmecl: <i>Tragic and Comic in Children's Literature</i>	5
Janez Vrečko: <i>The Notion of Tragic</i>	9
Boris A. Novak: <i>A Problematic Equation »Tragic: Comic = Adults: Children«</i>	20
Igor Saksida: <i>Tragic, Comic, Grotesque in Children's Literature</i>	24
Marjana Kobe: <i>Tragic and a Moral-Educational Function in Children's Literary Texts in the 19th Century</i>	42
Metka Kordigel: <i>A Development of Ability to Perceive Comic</i>	51
Vida Medved-Udovič: <i>Extensions of Humour in Drama Texts in New Reading-books for the 5th and 6th Class</i>	68
Alenka Glazer: <i>Pavle Zidar and Tragic and Comic in his Children's Literature</i>	75
Dragica Haramija: <i>Comic in the Children's Prose of Dim Zupan</i>	81
Jasna Čebtron: <i>Comic and Fantastic in Marjan Tomšič's Literature for Children</i>	89
Vasja Cerar: <i>Joy for Reading and the End of Childhood</i>	94

ARTICLES

Igor Saksida: <i>Variety of Perspectives and Themes: Reality between Surprise and Opposition (Dim Zupan's Contribution to Children's Literature)</i>	98
Darja Mazi-Leskovar: <i>Moral and Didactic Function of the 19th Century American Children's Prose</i>	113

A VIEW OF ONE'S OWN WORK

Zorko Simčič: <i>All the World is a Playground</i>	122
--	-----

LITERARY WORKSHOPS

Breda Zupančič: <i>Spiritual Roots of Fairy-Tales</i>	125
---	-----

IBBY NEWS

<i>Slovene section IBBY award nominating in the year 1998 (Tanja Pogačar):</i>	130
– Svetlana Makarovič (Andrej Ilc)	133
– Marija Lucija Stupica (Maruša Avguštin)	142
Breda Mahkota: <i>IBBY-Asahi Reading Promotion Award in 1997</i>	154
<i>Fingers in the back of the neck</i>	156
<i>1997 – The year of IBBY's regional conferences</i>	157

REVIEWS – REPORTS

<i>Levstik Awards for the year 1996</i>	158
<i>Violence in the books for children (Bookbird 1993)</i>	160

OTROK IN KNJIGA

44

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revijo sta ob finančni podpori Ministrstva za kulturo založili
Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta Maribor

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 3000 SIT
Cena posamezne številke 1800 SIT

Metka Kordigek

Razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega

te Zlatar v svojih delih za otroke – enako
kot v delih za odrasle – prepleta komično in
tragično in prav s tem ustvarja čisto posebno
svetlo, ki mladenca otroke dobi in vzgledajo
njegov svetlo svet, ki jih vodi v svet, kjer pa
vse je mogoče in vse je mogoče.

Tragika

metka Kordigek

Po mnenju Ministrstva za kulturo R Slovenije št. 415-51/93 mb z dne 26. 1. 1993
se od publikacije plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Tisk: Dravska tiskarna Maribor; Računalniška priprava: Katarina Visočnik

Vasja Cestar

Črna duhovna in konec otroštva

...zaradi specifičnih idejnih izhodišč, ki jih izpričuje glavnina besedne tvornosti za mladino v slovenskem jeziku v 19. stoletju – sprva samo prevodna, od štiridesetih let naprej ob prevodih in priredbah tudi izvirna slovenska – ni mogoče govoriti o tragičnem, marveč le o žalostnem. Ali z drugimi besedami povedano: pojem »tragično« je nekompatibilen z moralnovzgojno in verskovzgojno funkcijo takratnega osrednjega literarnega vzorca...

Marjana Kobe:

Tragično in moralnovzgojna funkcija literarnih besedil za mladino v 19. stoletju

Zaznavanje komičnega je tako pri otroku kot pri odraslem povezano s pojmom inkongruentnosti, kakor imenujemo neskladje s katero izmed miselnih shem, v kakršne naši možgani strukturirajo znanja in spoznanja o svetu in o zakonitostih njegovega delovanja. Seveda vsako odstopanje od preteklih izkušenj in logike stvari še ni komično. Večina inkongruentnih dražljajev, s katerimi se srečamo v življenju, sproža resne procese učenja. Da bi nenavadno zaznali kot komično, morajo biti izpolnjeni trije pogoji.

Metka Kordigel:

Razvoj sposobnosti zaznavanja komičnega

Pavle Zidar v svojih delih za otroke – enako kakor v delih za odrasle – prepleta komično in tragično in prav s tem ustvarja žive podobe življenja, ki mlademu bralcu širijo in poglobljajo njegov čustveni in spoznavni razpon, Zidarja pa uvrščajo med klasike slovenske mladinske književnosti.

Alenka Glazer: *Tragično*

in komično v mladinskem delu Pavleta Zidarja

Uspešnice z repertoarja najboljših tujih in domačih založnikov in kandidatke za najbolj ugledne knjižne nagrade opisujejo temne plati mladosti: bolezen (anoreksija, levkemija, aids in psihoze), ločitev, smrt, nasilje v družini in med vrstniki, incest, homoseksualnost, zlorabe, boj za preživetje, rasizem, neonacizem, srečanja z drogo in še bi lahko naštevali.

Vasja Cerar:

Vesetje do branja in konec otroštva

