

OTROK IN KNJIGA

89



Slikanica je lahko edinstveno umetniško delo, v katerem se besedilni in likovni del spojita v nerazdružljivo celoto, pri čemer pa je presenetljivo spoznanje, da v slikanicah na nivoju besedila ostajata nespremenjena le snov in tema, vse druge literarne prvine pa se spreminjajo glede na ilustracije. Bralec mora tako prebrati besedilo in ilustracije (tudi vse ilustracije, ki so vključene v parabesedilo) ter ob sopostavljanju obeh sporazumevalnih kodov razbirati in doživeti zgodbo.

Janja Batič, Dragica Haramija:
Teorija slikanice

.../ je vzrok za široko popularnost Kekca v moderni slovenski družbi filmska priredba dveh Vandotovih besedil, in sicer dveh »planiških pripovedk« (to oznako je tekstom v podnaslovu pridal avtor), zlasti *Kekca nad samotnim breznom* (1924) – iz katerega je leta 1951 Jože Gale posnel prvi slovenski celovečerni mladinski film *Kekec* –, in tudi *Kekca na volčji sledi* (1922), ki je bil gradivo za drugega iz niza filmov o tem junaku *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963).

Barbara Zorman: *Intermedialne priredbe pripovedi o Kekcu*

Televizija je še vedno medij, pred katerim otroci preživijo največ časa. Raziskava je razkrila razlike v medijski potrošnji po spolu, saj dekleta več časa kot fantje gledajo televizijo, poslušajo radijske vsebine in berejo knjige ter revije; fantje štirikrat več časa namenijo igranju igrice na konzolah in uporabi interneta. Raziskava je tudi pokazala, da so otroci večopravilnostni. Hkratno gledanje televizije in delanje domačih nalog ali drugih ustvarjalnih dejavnosti je tudi običajna praksa slovenskih otrok.

Karmen Erjavec: *Medijska potrošnja in branje knjig pri slovenskih otrocih*

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*

89

OTROK IN KNJIGA izhaja od leta 1972. Prvotni zbornik (številke 1, 2, 3 in 4) se je leta 1977 preoblikoval v revijo z dvema številka na leto; od leta 2003 izhajajo tri številke letno.

The Journal is Published Three-times a Year in 700 Issues

Uredniški odbor/*Editorial Board*: dr. Blanka Bošnjak, dr. Meta Grosman, mag. Darja Lavrenčič Vrabec, Maja Logar, dr. Tanja Mastnak, dr. Vanesa Matajč, dr. Peter Svetina in Darka Tancer-Kajnih; iz tujine: Meena G. Khorana, Lilia Ratcheva - Stratieva in Dubravka Zima

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

Sekretar uredništva/*Secretar*: Robert Kereži

Redakcija te številke je bila končana junija 2014

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Prevodi sinopsisov: Marjeta Gostinčar Cerar

Lektoriranje: Darka Tancer-Kajnih

Izdaja/*Published by*: Mariborska knjižnica/*Maribor Public Library*

Naslov uredništva/*Address*: Otrok in knjiga, Rotovški trg 6, 2000 Maribor, tel. (02) 23-52-100, telefax: (02) 23-52-127, elektronska pošta: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si in revija@mb.sik.si spletna stran: <http://www.mb.sik.si>

Uradne ure: v četrtek in petek od 9.00 do 13.00

Revijo lahko naročite v Mariborski knjižnici, Rotovški trg 2, 2000 Maribor, elektronska pošta: revija@mb.sik.si. Nakazila sprejemamo na TRR: 01270-6030372772 za revijo Otrok in knjiga

Vključenost v podatkovne baze:

MLA International Bibliography, NY, USA

Ulrich's Periodicals Directory, R. R. Bowker, NY, USA

RAZPRAVE – ČLANKI

Janja Batič

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Dragica Haramija

Pedagoška fakulteta in Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

TEORIJA SLIKANICE

Slikanica je posebna oblika multimodalne knjige, ki svojo tvarino hkrati izraža z jezikovnim in likovnim kodom. Vsaka slikanica ima tri temeljne sestavine, in sicer besedilo, ilustracije in vsebinsko-oblikovni odnos (interakcijo). Celostno literarno-likovno branje slikanic vzpostavlja globlje razumevanje slikanic, sestavljanje pomenov besedila in ilustracij namreč vpliva na transakcijo, tj. na prenos pomenov iz besedila na ilustracije in obratno.

Picture book is a special form of multi-modal book, expressing its theme through both, language and visual code. Every picture book has three basic components, i.e. text, illustrations and topical-visual relationship (interaction). Integral literary-visual picture book reading brings deeper understanding of picture books, combining text meanings and illustrations influencing transaction, i.e. transfer of meanings from text to illustrations and vice versa.

1 Uvod

Za otroško slikanico kot posebno obliko knjige je pomembno védenje, da ima tri temeljne sestavine: besedilo, ilustracijo in vsebinsko-oblikovni odnos med besedilom in ilustracijo, ta odnos sta Maria Nikolajeva in Carol Scott v monografiji *How Picturebooks work* (2001) poimenovali interakcija. Že leta 1976 je Marjana Kobe (1976: 18) v članku *Slovenska slikanica v svetovnem prostoru* zapisala, da slikanice niso le tanke knjige z ilustracijami, temveč so kot likovno-tekstovna celota »povsem samosvoj knjižni organizem s posebno logiko notranje urejenosti, ki sledi specifičnim zakonitostim lastne, se pravi slikaniške knjižne zvrsti.« Meja med slikanicami in ilustriranimi knjigami se zdi včasih problematična ravno zaradi interakcije med besedilom in ilustracijami, zato Igor Saksida (2000: 69) v članku *Bogastvo poetik in podob* poudarja dve možnosti razumevanja slikanic:

Po strožji definiciji bi bila kot slikanica označena zgolj taka knjiga, pri kateri besedilo sploh ne more obstajati neodvisno od slikovnega dela. /.../ Po ohlapnejši, širši definiciji je slikanica vsaka knjiga, ki jo določata dve bolj ali manj enakovredni plasti: likovna in besedilna; vsaka pa lahko obstaja tudi sama zase.

Zaradi navedenih pomislekov sva pri definiciji otroške slikanice upoštevali čim več formalnih določil te posebej oblikovane multimodalne knjige: v slikanici mora biti več ilustracij kot besedila, zgornja meja besedila je načeloma 1800 besed, teme so izbrane glede na otrokove kognitivne sposobnosti v predbralnem obdobju. Glede na interakcijo med besedilom in ilustracijo se pojavljata dve skrajnosti: skupina slikanic, v katerih sta besedilo in ilustracija (dokaj) samostojni celoti, lahko jih imenujemo tudi klasične slikanice, in skupina slikanic, v katerih je interakcija med besedilom in ilustracijami zelo visoka, med slednje sodijo postmodernistične slikanice. V klasičnih slikanicah ilustracije osvetlijo posamezne dele besedila, zato so prizori ilustrirani tako, da se informacija podvoji: z likovnim jezikom je ponovljena besedilna informacija, tovrstne slikanice pa so v sodobnosti namenjene predvsem majhnim otrokom. V drugo skupino sodijo slikanice, v katerih se ilustracija oddaljuje od podvajanja informacij, na eni sami ilustraciji ilustrator običajno upodobi več prizorov, združuje več časovno ločenih dogodkov in dodaja pripovedne elemente, ki jih besedilo ne omenja.

Klasične slikanice nastajajo tudi v sodobnem času, predvsem pri določenih književnih vrstah, kjer je zaradi besedila skorajda nemogoče razvijati zgodbo tudi skozi ilustracijo. V to skupino največkrat sodijo zelo kratka prozna besedila (npr. basni) in lirski poezija. Pri basnih je omejitvev pogojena z izrazito kratko formo, ne nazadnje pa je basen grajena po principu alegorije, kar v otroški književnosti povzroči nerazumevanje zgodbe. Lirska poezija postavlja omejitvev s formo: v (slikaniških) pesniških zbirkah so običajno izdane pesmi, ki so vsaka zase zaokrožena celota, ilustracija pa načeloma osvetljuje njihov temeljni motiv in ne razvija svoje lastne zgodbe. Miti od bralca zahtevajo razumevanje širšega družbenega konteksta ter povezavo zgodbe z ritualom ali verovanjem, zato so prav tako težje razumljivi in jih je posledično v slikaniški obliki zelo malo. Perry Nodelman začne monografijo *Words about pictures* s trditvijo, da (Nodelman 1988: 1) »večina slikanic pripoveduje zgodbe«. Epska poezija, pravljice, pripovedke, kratke fantastične in kratke realistične zgodbe že na nivoju besedila razvijajo pripovednost, ki je njihov temelj, zato tudi ilustracije lažje razvijajo svojo. Skrajna oblika narativnosti v ilustracijah je slikanica brez besedila, ki pa nikoli ni povsem brez besed: njen naslov usmeri bralca k razbiranju pomenov ilustracij ter sestavljanju le-teh v zgodbo.

Slikanica, ki je večinoma namenjena otrokom v predbralnem obdobju,¹ je na Slovenskem stara približno sto let. Leta 1917 je namreč izšla izrazito naslovniško odprta slikanica *Martin Krpan* Frana Levstika (prvi izid besedila 1858) z ilustracijami Hinka Smrekarja. Prve otroške slikanice s temami iz vsakdanjega življenja (npr. *V šolo, Delo in zabava*) je izdajal znameniti ljubljanski tiskar Lavoslav Schwentner, a so kartonke večinoma brez letnic izida.² Ženska sekcija Krajskega odbora Jadranske straže je leta 1937 izdala avtorsko kartonko Ksenje Prunk *Barčica po morju plava*, v kateri je zbrana folklorna in avtorska otroška poezija. Dve leti pozneje je izšla slikanica *Trdoglav in Marjetica*, pravljico po motivih istoimenske folklorne balade je ilustrirala Marija Grafenauer. Pred drugo svetovno vojno je pomemben še izid folklorne pripovedke *Mojca Pokrajculja* iz

¹ Tudi na Slovenskem imamo nekaj odličnih naslovniško odprtih slikanic in umetniških slikanic za odrasle, ki pa tokrat niso predmet obravnave.

² Schwentner je v prvih desetletjih dvajsetega stoletja izdal tudi prevedene pravljice bratov Grimm z barvnimi ilustracijami, a tudi te večinoma nimajo letnice izida.

leta 1940 (besedilna predloga je zapis Vinka Möderndorferja) z ilustracijami Marije Vogelnik. Po vojni je za slikaniško produkcijo skrbela predvsem Mladinska knjiga z zbirkami Cicibanova knjižnica (od leta 1948; v tej zbirki je tudi veliko ilustriranih knjig), Čebelica (izhaja od leta 1953 in je prva izključno slikaniška zbirka na Slovenskem), Velike slikanice (izhaja od leta 1967) in Cicibanov vrtljak (izhaja od leta 1987). V sodobnem času izide približno 150 izvornih slovenskih leposlovnih slikanic letno (in blizu 500 slikanic vključno s prevodi), z naraščanjem tovrstne knjižne produkcije pa nikakor ni v porastu tudi kakovost. Slikanicam je težko določiti čas nastanka, razen njihove prve izdaje, pa še ta kriterij je vprašljiv, saj velikokrat besedilo nastane bistveno prej kot ilustracija³ ali pa se poetika istega besedila z različnimi ilustracijami (in ilustratorji) interpretativno in doživljajsko bistveno razlikuje.

2 Literarni in likovni elementi v slikanici

Slikanica ni le zbir besed in posledično književnih vrst ter zbir likovnih elementov ali posameznih ilustracij; šele ko se vzpostavi odnos med vsemi elementi, nastane slikaniška forma. Dejstvo pa je, da je besedilo temelj, iz katerega izhaja ilustrator. Slikanica pripoveduje zgodbo z dvema jezikom in ima omejen obseg, zato s stališča genologije prenese zgolj kratkoprozne vrste, v poeziji pa je skozi zgodbo lažje prikazati epske pesnitve kot lirsko poezijo.

Morfologija ali zgradba literarnega dela je v slikanici enaka kot v drugih (mladinskih) delih, pri čemer je treba upoštevati naslovnikovo starost, njegov interes za določene teme, literarne like, izkušnje, kulturni kontekst, razumevanje časa in prostora, strukturo in perspektivo. Tematologija je del morfologije, ki se ukvarja z vsebino literarnega dela v smislu prepletenosti snovi, tem in motivov v njem. V otroški književnosti so motivi najpogostejše liki, situacije, prostori, čas, predmeti ali živali, ki jih otrok pozna (izkušnja seveda ni nujno vezana le na realnost). Zelo uporabna se zdi Solarjeva (1995: 53) delitev na dinamične in statične motive: prvi so pomembni za zaplet in razplet zgodbe, drugi za opis situacije. Tema je v otroški literaturi običajno le ena, in sicer označuje tisto prvino besedila, ki je najpomembnejša (in je pogosto izražena že v naslovu).

Literarni liki so realistični ali fantastični. V realistični otroški književnosti je glavni literarni lik načeloma star približno toliko kot mladi bralec, saj mora izhajati iz njegove lastne izkušnje (npr. staranje ne more biti opisano kot proces, temveč kot stanje, ki ga otrok prepozna kot starost). V fantastični književnosti in njeni podvrsti, fantazijski književnosti, je mogoče prav vse, zato so tudi liki bolj razno-

³ Npr. že omenjen Levstikov *Martin Krpan*: besedilo 1858, slikanica s Smrekarjevimi ilustracijami 1917, slikanica z ilustracijami Toneta Kralja 1954); koroška narodna pripovedka v zapisu Vinka Möderndorferja *Mojca Pokrajculja* je bila prvič objavljena v zbirki Koroške narodne pripovedke leta 1937, nato je doživela različne slikaniške izdaje, med drugim z ilustracijami Marije Vogelnik 1940, leta 1954 jo je ilustrirala Mara Kralj, Marjan Manček 1976, Breda Varl 2005, istega leta tudi izdaja z ilustracijami Andreje Peklar; *Juri Muri v Afriki* Toneta Pavčka z ilustracijami Melite Vovk 1958, Marjanec Jemec Božič 1988 in Damijana Stepančiča 2012; *Pekarna Mišmaš* Svetlane Makarovič: z ilustracijami Marije Lucije Stupica 1974, avtorska slikanica 1986, z ilustracijami Gorazda Vahna 1997 in Kostje Gatnika 2011.

liki (razen seveda v tistih književnih vrstah, kjer gre za tipizirane literarne like). Pogosto so liki tudi antropomorfne ali personificirane živali oz. personificirani predmeti (npr. igrače).

Književni prostor je lahko realen, zelo konkreten, npr. navedeni so lahko realni geografski prostori, ki so poimenovani ali pa tudi ne; fantastični prostori morajo biti dovolj podobni Zemljinim, da so za otroka sploh predstavljeni. Književni čas je kategorija, ki je zelo odvisna od književne vrste (npr. v folklorni pravljici se je nekaj zgodilo pred davnimi časi, nekdo je hodil dolgih sedem let; v lirski pesmi se lahko zgodi v enem samem trenutku). Čas mora biti za otroka logičen, nizanje dogodkov je sintetično. Bahtin (1982: 219–220) je povezal kategoriji prostora in časa, ki se zdita za slikanico pravzaprav idealna kategorija:

V literarnoumetniškem kronotopu se prostorska in časovna znamenja družijo v pomenljivo in konkretno celoto. Čas se zgošča, strjuje, postane umetniško otopljiv; prostor pa se intenzificira in vključuje v gibanje časa, sižeja, zgodovine. Časovna znamenja se odstirajo v prostoru, prostor pa dobiva pomen in razsežnosti v času. To križanje nizov in združevanje znakov je značilno za umetniški kronotop. /.../ Literarni kronotop je pravzaprav zvrstnega pomena. Lahko odkrito rečemo, da so zvrsti in njene podvrste odvisne od kronotopa, pri čemer je čas vodilno načelo literarnega kronotopa. Kronotop kot oblikovno-vsebinska kategorija določa (v precejšnji meri) tudi podobo človeka v literaturi; podoba človeka je vedno resnično kronotopična.

Bahtin je teorijo kronotopa primarno navezal na roman, a se, kot sam ugotavlja v zgornjem citatu, pojavlja v vseh književnih vrstah (prav tam). Kadar torej govorimo o slikanicah, se kronotop pojavi tudi v ilustracijah, saj se le-te navezujejo na besedilo, podrobneje je ta povezava med časom in prostorom predstavljena v poglavju Upodabljanje dogajanja.

Pripovedovanje je »postopek nizanja motivov, ki je bistveno povezan s časom in dogajanjem /.../«, pravi Solar (1995: 53) in trdi, da je struktura pripovedi pomembno povezana s pripovedovalcem. V otroški književnosti je prvoosebni pripovedovalec, ki vedno deluje subjektivno, omejen z izkušnjo jezika, s snovjo (še posebej zunajliterarno), z motivi in s temami. Tretjeosebni pripovedovalec je lahko odrasli in nabor jezikovnih sredstev ter morfoloških prvin literarnega dela je bistveno večji. Marjana Kobe (1999: 36–40) povzema tipologijo pripovedovalca Franza K. Stanzla o avktorialnem (vsevednem, tretjeosebnem), prvoosebnem in personalnem (pripoveduje eden od likov) pripovedovalcu, ki jo predstavi na modelu slovenske mladinske književnosti. Milivoj Solar (1995: 55–56) opozarja še na razliko v fokusu med tistim, ki govori, in tistim, ki gleda, kar Genett poimenuje fokalizacija.⁴ Miran Štuhec (2000: 55) poda definicijo, da »pojem fokalizacije omogoča znotraj pripovedne strukture besedila izločiti tistega, ki usmerja pripovedovalčevo perspektivo. Pomembna je zato, ker opozarja na sistemsko povezanost obeh narativnih kategorij, gledalca in pripovedovalca.« Obe kategoriji pa sta za slikanico posebnega pomena, saj sta nerazdružljiva celota.

Perspektiva v mladinski književnosti, za katero Saksida (2005: 9) pravi, da ne označuje le pripovedovanja zgodbe ali videnja dogodka, temveč »pripovedovalčevo stališče, 'držo' do upovedane literarne stvarnosti. Za mladinsko književnost je v tem smislu torej ključno vprašanje, kakšen je otrokov pogled na besedilo oziroma

⁴ Pojem fokalizacije je v literarno teorijo uvedel Gérard Genett (ničta, zunanja, notranja), po njem pa so jo prevzeli in/ali preoblikovali tudi drugi teoretiki.

zunajliterarno stvarnost, ki ga, če sploh ga, prevzema odrasli.«⁵ S stališča slikanice se zdijo pomembne tudi nekatere tipične literarne perspektive (etološke literarne vrste); te s svojim notranjim slogom ne določajo zunanje oblike. Matjaž Kmecl (1995: 166–184) navaja tragično, komično, tragikomično, kritično in pravljlično perspektivo.⁶

Izhodišče za razumevanje likovnega dela v slikanicah je poznavanje *likovnega jezika*, ki ima svoja pravila oz. slovnico. Milan Butina (1995: 340) pravi:

Likovna slovnica je veda o pravilih likovnega jezika, je sistematični študij sestavnih delov likovnega jezika, njegovih oblik in uporabe v oblikovanju likovnih znakov; je celota osnovnih pojmov likovnega izražanja in oblikovanja. Obsega študij likovnih orisnih in orisanih prvin, likovnih spremenljivk, prostorskih ključev ter kompozicijske sintakse.

Orise in orisane likovne prvine so barva, svetlo-temno, črta in točka ter prostor, oblika, likovne spremenljivke (prav tam: 330). Likovne prvine oz. likovni elementi pa se v likovnem delu združujejo v kompozicijo. Likovni elementi so razporejeni na osnovno slikarsko/risarsko ploskev, ki jo Kandinski imenuje *temeljna ploskev* (TP) in ima svoj značaj: »Vsaka shematična TP, ki je označena z dvema vodoravnima in dvema navpičnima črtama, ima /.../ štiri strani. /.../ /L/ega obeh vodoravnih črt je *zgoraj* in *spodaj*. Lega obeh navpičnih črt je na *desni* in na *levi*« (1985: 188–189). Značaj likovnega elementa je tako odvisen od lege na temeljni ploskvi: »*Zgoraj* zbuja predstavo večje ohlapnosti, občutek lahkote, sprostivne in, končno, svobode. /.../ *Spodaj* učinkuje docela nasprotno: kot zgoščevanje, teža, vezanost« (prav tam: 189–190). Stran, ki stoji nasproti naši desni strani, »zbuja predstavo večje sproščeniosti, občutek lahkotnosti, osvoboditve in končno svobode« (prav tam: 191). Hoja proti tej strani je, kot pravi Kandinski (prav tam: 192), »gibanje v *daljavo*. Človek se oddaljuje iz svoje privajene okolice, se osvobaja privajenih oblik, ki ga bremenijo, ovirajo njegova gibanja z malone okamenelim ozračjem in čedalje več je zraka za vdihavanje. Gre v 'pustolovščino'« (prav tam: 192). Hoja proti strani, ki stoji nasproti naši levi strani, je »gibanje *proti domu*. To gibanje je povezano z nekakšno utrujenostjo, njegov cilj je mirovanje« (prav tam: 192–193).

Ilustratorji takšno bralčevo doživljanje elementov na temeljni ploskvi oz. umeštevitev upodobljenih podob v ilustraciji uporabljajo v svojih likovnih pripovedih. Zanimiv je primer notranje naslovnice pisatelja Leopolda Suhodolčana *Piko Dinov zaver*, kjer je ilustratorica Marjanca Jemec Božič na spodnjem delu notranje naslovnice upodobila dečka Benjamina, ki v roki drži rdečo vrvico. Vrvica se nadaljuje na zgornji del kompozicije in prebije format. V levi roki ima Benjamin cvetlico. Deček se pomika nazaj proti levi, a je s pogledom obrnjen proti desni strani kompozicije. Pričakovali bi, da se bo figura gibala proti desni, naprej v zgodbo, kakor je v slikanicah bolj pogosto. Z izbrano kompozicijo ilustratorica zbudi zanimanje, zakaj gre deček nazaj, torej proti domu. Šele ob branju zgodbe in ilustracij postane

⁵ Saksida dalje deli (prav tam: 10–13) perspektivo v dva tipa s podtipi: a) perspektiva razcepa: avtoritativna (vzgojno-poučni tip besedil) in evazorična (idealizacijska besedila); b) perspektiva zblíževanja: nonsensna (perspektiva jezikovno-predstavne igre), resničnostna (realni svet), perspektiva oporekanja (uporniška drža), čudenja (poetizirana resničnost), parabolična (fantastična in pravljlična perspektiva), spominjanja (avtobiografski elementi).

⁶ Pravljlična perspektiva ne pomeni pravljice kot književne vrste, temveč so lahko npr. v romanu uporabljene temeljne pravljlične značilnosti (pravljlični roman) ali npr. v pesnitvi (pravljica v verzih).

postavitev zelo zgovorna, saj izhaja iz izkušenj mladega bralca: običajna reakcija otroka, ki najde neko domačo žival je, da jo želi odpeljati domov. Tako Benjamin dinozavra, le-ta na notranji naslovnici ni upodobljen (nakazana je vrstica, ki prebije format temeljne ploskve), s cvetlico vabi domov (slika 1).

Razumevanje in branje ilustracij je tesno povezano tudi s poznavanjem **likovnih materialov in tehnik** ter njihovih izraznih možnosti. Perry Nodelman (1985: 223–224) ugotavlja:

Medij, ki ga izberejo ilustratorji za pripovedovanje, vpliva na pomen zgodbe. Na primer črne črte na belem papirju ne morejo izraziti razpoloženj barve. Lesorez težje prikaže teksturo. Kolaž zavira ustvarjanje globine. Akvarel s svojo prosojnostjo lažje ustvarja vtis svetlobe kakor tempera. Mnoge medije povezujemo z določenimi idejami ali čustvi. Lesorez vidimo kot preprost in naiven, oljno slikarstvo pa kot bogato in elegantno. Bolj kot poznamo medij in njegovo splošno uporabo, bogatejša bo naša izkušnja s slikanico.

To pa seveda predpostavlja, da je gledalec oz. bralec slikanice usposobljen za doživljanje in sprejemanje vizualnih sporočil. Matko Peić (1972: 10) pravi, da se mora gledalec usposobiti, da bo »v jasni, ostri črti kovinskega peresa začutil povsem drugo vizualno razpoloženje, kakor ga odkrije takoj zatem, ko se znajde pred mokasto, nežno črto oglja«, ob tem pa naj bi v gledalcu nastala vizualna čustvena sprememba. Primer skladnosti med materialom in besedilom je delo *Punčka in velikan* avtorice Neli Kodrič Filipić, v kateri je ilustrator Tomislav Trojanac zgodbo o družinskem nasilju ilustriral z oljnimi barvami na leseno podlago (slika 2). Gosti nanosi neprosojne barve ustvarjajo težo, ki je z drugim materialom ne bi mogel doseči. Tudi izbira slikovne ploskve je sama po sebi zanimiva, saj ilustrator ni izbral platna, ki 'sodeluje' s potezo čopiča, napeto platno se namreč čopiču nekoliko ukloni, lesena plošča pa ne.

Bralec, ki pristopi k likovnem branju slikanice, je dovzeten tudi za različne **formate in oblike slikanic**. Nodelman (1996: 219) poveže materialne značilnosti slikanice z bračevim vtisom o njej:

Vizualne informacije narekujejo naš odziv na zgodbo v slikanici, še preden jo sploh odpremo. Materialne značilnosti knjige, njena velikost in oblika, celo vrsta papirja, na katerega je natisnjena, vzbujajo določena pričakovanja.

Najpogostejša oblika za slikanico je format papirja velikosti A4 (z odstopanji, ki nastanejo pri oblikovanju in obrezovanju), postavljen je lahko pokončno ali ležeče. Pokončna ali ležeča postavitev je odvisna od narave besedila, pri čemer Maria Nikolajeva (2012: 59) ugotavlja:

Za knjige, ki se osredotočajo na posamezni dogodek, in predvsem tiste, ki imajo zgodbo razdrobljeno na več manjših prizorov, so primerni pokončni ali portretni formati. Ležeči ali krajinski format je primernejši za pripovedi, ki vsebujejo gibanje. Umetnik uporabi dvostransko postavitev za ustvarjanje občutka širine prostora.

S tem lahko ob upoštevanju ostalih značilnosti komponiranja upodobi tudi razdaljo med elementoma, ki ni nujno samo fizična. Alenka Sottler je ilustrirala slikanico z naslovom *Zakaj je babica jezna* avtorice besedila Lele B. Njatin. Slikanica je posebna zato, ker govori o demenci, ki jo ima medvedja babica Meda. Ni jezna na vnuka, čeprav se jima zdi, da se jezi prav nanju. Jezna je, ker se vsak dan manj spomni, kadar pa ve, da pozablja stvari, je neskončno žalostna. Ilustratorka je z izbiro zgolj treh barv (črne, bele in rjave) ustvarila močen kontrast, ki sovпада z veseljem in jezo, s svetlobo in temo, z življenjem in s smrtjo. Z rjavo barvo je

poudarila ključne elemente, s katerimi je osvetlila podrobnosti oz. identificirala like (npr. dogajanje je črno-belo, družina babice Mede je rjava). Format slikanice je položen, zato je pri dvostranskih ilustracijah izjemno poudarjena dolžina formata, pri čemer izstopa dvostranska ilustracija, ki prikazuje zapleten labirint, sestavljen iz debelih črnih pasov in smrek (slika 3). Na skrajnem levem zgornjem delu je upodobljena mama z mladičema, na desni strani pa je v labirintu izgubljena babica, ki pogleduje nazaj, torej proti levi. Odhaja naprej, proti desni, v smrt. Izbira formata izrazito pripomore k ustvarjanju razdalje med družino in babico. Zanj vrnitev ni mogoča (ostre oblike labirinta, smreke kot prepreke), pot naprej pa je težka in negotova (ozek pas poti, ovira).

Ob pravokotnih formatih se za slikanice pogosto uporablja tudi kvadratni format različnih velikosti. Po oblikah se slikanice najpogosteje ločijo na običajne knjige, leporela (zgibanke), knjige s premičnimi (slikanice s tridimenzionalnimi elementi, slikanice z zavihki, slikanice z vrtljivimi elementi, slikanice v obliki kukala, slikanice z okenci ipd.) ali z zvočnimi elementi.

Eden od pomembnih oblikovnih elementov je tudi izbira oblike pisave oz. **tipografija**. Oblika pisave je lahko popolnoma neodvisna od ilustracij in besedila. V nekaterih slikanicah je povezanost med besedilom, ilustracijami in obliko pisave zelo močna. Pisava je izbrana tako, da se oblikovno sklada z ilustracijami, npr. spreminja se velikost pisave glede na pomen ipd. V slikanici Mihe Mazzinija in Mojce Osojnik *Čas je velika smetanova torta* je zelo opazno, kako tipografija poudarja sporočilnost besedila, saj se v skladu s pomenom besedila spreminjata oblika pisave in njena velikost (slika 4).

Posebnost slikanic je tudi intraikonično besedilo. Nikolajeva in Scott (2001: 118) utemeljujeta, da so to »besede, ki se pojavijo znotraj slike in na nek način komentirajo ali nasprotujejo primarni verbalni pripovedi«. Oblika pisave je najpogosteje ročna ali iz tiskovin (pri uporabi kolaža). Primer ročne pisave opazimo v slikanici Vesne Radovanovič *Dedkovo kolo*, v kateri je ilustratorica Ana Razpotnik Donati intraikonično besedilo uporabila za dopolnitev in pojasnilo. Pripis »P. S. brata ni na sliki« ob branju pripadajočega besedila še nič ne razkrije, na naslednji strani besedilo pove, da je Gojko dobil bratovo kolo. Ilustratorica brata ni upodobila, a je njegov obstoj potrdila z intraikoničnim besedilom.

Posebnost, ki odraža bistvo slikanice, je interakcija med besedilom in ilustracijami, pri čemer imajo besedilo in ilustracije oblikovni in vsebinski odnos. Oblikovni odnos se nanaša na postavitvev ilustracij in besedila: besedilo je lahko postavljeno na neposlikan list ali na barvno enovite dele v ilustraciji, lahko se nahaja tudi v stripovskih oblačkih, čeprav to ni strip. Ob ilustracijah, ki se navezujejo na pripadajoče besedilo, je za razumevanje vsebinske interakcije nujno poznavanje tudi tistih ilustracij, ki so del parabesedila (naslovnica, vezni listi in notranja naslovnica).⁷ Ilustrator lahko uvede likovno pripoved že na naslovnici, jo nadaljuje

⁷ Thomas Phinney in Lesley Colabucci (2010: 18–20) sta identificirala štiri kategorije pisav v slikanicah, in sicer: pisava se ne ujema z vsebino (*dishonoring typography*), pisava upošteva besedilo in je izbrana temu primerno (načrtno in subtilno) (*honoring typography*), pisava poudarja sporočilnost besedila tako, da postane aktivnejši element vidne izkušnje (*enhancing typography*), pisava je uporabljena ekspresivno, saj se velikost, oblika, barva in postavitvev spreminjajo znotraj iste slikanice in tako še intenzivneje vplivajo na sporočilnost besedila (*expressive typography*).

na veznih listih in na notranji naslovnici. Branje slikanice se torej začne intenzivno odvijati od prvega pogleda na naslovnico, pri čemer je izhodišče interpretiranja ilustracij naslov literarnega dela. Besedilo in ilustracije že na naslovnici vstopajo v vsebinski odnos oz. razmerje. Perry Nodelman (1988: 221) je pojasnil razmerje med besedilom in ilustracijo v slikanici kot pomemben dejavnik razumevanja pomenov zgodbe, ki je podana besedno in likovno:

Ker besede in slike komunicirajo vsaka s svojimi vrstami informacij in ker skupaj določajo pomene ene drugim, je nujno njihovo ujemanje; komplementarnost med besedami in slikami je namreč odvisna od razlik, ki zaradi drugačnosti dopolnjujejo druga drugo. Rezultat je zveza med sliko in besedo v slikanici, ki je ironična: vsaka namreč govori o tem, o čemer druga molči.

Nodelman (1996: 240–241) to tezo razvije dalje, in sicer izpostavi še tretjo zgodbo:

.../ slikanica vsebuje vsaj tri zgodbe: eno pripovedujejo besede, drugo prikazujejo slike, tretja pa je rezultat kombinacije prvih dveh. V nekaterih najzanimivejših slikanicah obstaja tretja zgodba, tista, ki jo pripovedujejo besede in slike skupaj in ki nastane iz protislovja med prvo in drugo zgodbo.

S tem pa izpostavi dva bistvena odnosa med besedilom in ilustracijami: komplementarnost in protislovnost. Maria Nikolajeva (2003: 5–8) je odnos med besedilom in ilustracijami (interakcija) podrobneje razčlenila na: *simetrično* (besede in slike pripovedujejo isto zgodbo, ista informacija se ponovi dvakrat), *komplementarno* (besede in slike med seboj zapolnjujejo vrzeli in pomanjkljivosti) in *stopnjevano* (slike podčrtujejo in presega besedilo ali obratno, razlika med sporočilnostjo slik in besed ustvarja kompleksnejšo dinamiko). Kadar je razlika v sporočilnosti obeh kodov velika, se lahko razvije protislovnost ali kontrapunktna dinamika (sporočilo presega sporočila obeh ravni komunikacije), v skrajni različici pa gre za nezdružljivo ali kontradiktorno interakcijo (slike in besede tvorijo dvoumno sporočilo, ki zahteva od bralca več miselnega napora). Lawrence R. Sipe (1998: 98–99) je izpostavil še drug vidik razmerja med besedilom in ilustracijo:

V slikanici sta besedilo in ilustracija nepopolna drug brez drugega. Imata sodelovalni odnos, katerega učinek ni odvisen samo od združevanja teksta in ilustracije, ampak tudi od interakcije ali transakcije med obema deloma.

Avtorjevo razmišljanje je zanimivo predvsem zato, ker ob odnosu (interakciji) govori tudi o prenosu (transakciji). Prenos pomenov ni zgolj odnos med besedilom in ilustracijo, čeprav prenos brez odnosa ne more obstajati; povedano drugače: besedilo in ilustracija vplivata na razumevanje zgodbe, hkrati pa ilustracije določajo pomen besedilu in besedilo ilustracijam. Ilustratorji spreminjajo tok razumevanja in doživljanja besedila z uporabo likovnih tehnik, s prepletom le-teh, z barvami in barvnimi odnosi, s črto, z upodobitvijo prostora in likov, z vključevanjem intraikoničnega besedila, s spreminjanjem zornega kota, s kompozicijo, z elementi, ki spodbujajo ali ustavljajo težnjo po obračanju listov, z upodobitvijo simbolov, z ustvarjanjem zgodbe v zgodbi ipd.

Frank Serafini (2011: 345) je razvil niz vprašanj, s katerimi si lahko pomagamo pri analizi likovnega dela slikanice, in so v prilagojeni obliki primerna tudi za mlajše bralce. Vprašanja naj bi bralce opozorila na elemente, ki bi jih sicer hitro spregledali in imajo naslednja izhodišča: povezava med velikostjo, formatom,

uporabljenimi materiali ter besedilom; poznavanje predhodnih del pisatelja in ilustratorja; pričakovanja bralca ob pogledu na naslovnico, na kaj naslovnica namiguje; uporabljena pisava, umestitev besedila in povezanost besedila z ilustracijami, velikost ilustracij (enostranske, dvostranske ...), povezava med obliko in vsebino slikanice, kako likovni del slikanice (oblikovanje, ilustracije) poudarja njeno vsebino. Naslednji sklop vprašanj se nanaša na analizo posamezne ilustracije: o barvi in kako le-ta učinkuje na bralca, opaženih vzorcih, izstopajočih elementih, primernosti likovnega izraza in kako doprinese k pomenu slikanice, upodobitvah prostora. Serafini je oblikoval vprašanja, s katerimi usmerimo bralca v opazovanje kompozicije v ilustraciji (prav tam: 346): kaj se nahaja v ospredju in kaj je vključeno v ozadje, kaj izstopa, katere barve so prevladujoče in kakšen je njihov učinek; kako je uporabljen beli ali negativni prostor, so ilustracije uokvirjene ali se zlijejo z besedilom, je postavitve simetrična ali asimetrična; kam želi ilustrator usmeriti pozornost z uporabo vodilnih črt, barv, kontrastov, gest in svetlobe; kako so uporabljena velikostna razmerja, kaj je veliko, ali so nekateri elementi večji od drugih, kako to vpliva na pomen ilustracije.

3 Branje besedila in ilustracij

Likovno branje je bistveno za razumevanje zgodbe v slikanici, saj lahko ilustratorji z ilustracijami spreminjajo razumevanje skoraj vseh morfoloških značilnosti besedila, najpogosteje se pomembno spremeni razumevanje zgodbe ob ilustratorjevem podajanju književnega časa, književnih likov, književnega prostora in predmetne stvarnosti, ki v besedilu ni omenjena ali pa je omenjena in ni opisana.

Književni čas:

Ilustrator lahko z upodobitvijo ure natančno določi čas dogodka, čeprav v besedilu čas ni omenjen. O zgodovinskem okviru govori tudi s predmeti, prevoznimi sredstvi, oblačilno kulturo ipd. Svjetlan Junaković v *Mucu Mehkošapku* pisateljice Bine Štampe Žmavc s prečrtanimi dnevi na koledarju nakaže, za kateri dan v tednu gre, navede tudi datum.

V *Muci Copatarici* Ele Peroci ilustratorica Ančka Gošnik – Godec postavi dogajanje v jesen, čeprav le-ta ni eksplicitno omenjena; v besedilu je omenjena zima ob koncu zgodbe, ko muca šiva copatke za otroke iz Male vasi.

Posebnost slikanic je tudi časovni preskok, ki v besedilu ni omenjen. Ilustrator Peter Škerl v slikanici *Ponoči nikoli ne veš* Cvetke Sokolov je v sklepnem prizoru upodobil družino na morju; tega podatka v besedilu ni, je le naznačen časovni preskok: iz besedila je razvidno, da se bo družina čez en teden odpravila na morje, a je dogajanje skrčeno na en dan. Miha se odloči, da bo prespal v šotoru na dvorišču, vendar se prestraši in steče v hišo, v očetovo naročje. Oče se nato ponudi, da bo spal z njim v šotoru, a Miha odgovori, da bo raje počakal do počitnic. Temu sledi zaključek (Sokolov 2006: 32): »Neverjetno, kako hitro mine en teden!« Besedilo je postavljeno v dvostransko ilustracijo, v kateri je na desnem delu med drevesi postavljen šotor, zraven sta še avtomobil, poln prtljage, in miza. Pred šotorom je Miha, iz šotora pa gledata oče in Jure, vsi trije gledajo proti mami, ki jim maha iz vode, za njo se odpira pogled na zaliv in oddaljen svetilnik.

Književni lik:

Ilustrator lahko vpliva na večjo senzibilnost bralca za prepoznavanje čustvenih stanj likov, njihovih medsebojnih odnosov in prepoznavanje značajev. Odličen primer za slednje je Jedrt iz *Pekarne Mišmaš* Svetlane Makarovič. V upodobitvi Gorazda Vahna je videti mnogo bolj zlobna kakor v ilustracijah Kostje Gatnika. V Vahnovih ilustracijah ima Jedrt koščeno postavo, mrk izraz, zelo dolg koničast nos, temna oblačila; s temi atributi je bolj radovedna, zlobna in privoščljiva. Jedrt je v slikanici največkrat upodobljen lik. Njena zloba je likovno podana tako, da je tudi v nekaterih dnevnih prizorih upodobljena v senci. Kostja Gatnik Jedrt upodobi kot staro ženska s sivimi lasmi in z ruto na glavi. Posebej zanimiv je prizor, ko Jedrt vleče cizo. V besedilu piše (Makarovič 1997: 6, Makarovič 2011: 9): »/.../ in je zato morala hočeš nočeš vsak teden naložiti na svojo cizo sedem vreč moke in jih odveči uro hoda daleč v Kurjo vas h Kurjemu peku ...« Vahen upodobi Jedrt, kako na cizi vleče sedem vreč moke, pomaga ji maček (slika 5). Postavljena je tako, da se 'pomika' proti desnemu spodnjemu robu kompozicije. V Gatnikovi upodobitvi istega prizora Jedrt prav tako vleče cizo naprej proti desni (slika 6), pri tem 'predre rob', ki omejuje ilustracijo.

Jedrt se v upodobitvah zelo razlikuje, ne samo po fizičnem izgledu, temveč tudi po postavitvi in odnosu do mačka. Vahnova Jedrt ima roke obrnjene tako, da spominjajo na dvigovanje uteži, in gledalec občuti, s kakšno močjo in naporom vleče cizo. Maček ob njej je upodobljen z izbuljenimi očmi in deluje prestrašeno. Gatnikova Jedrt je sicer utrujena, a bolj človeška, z obraza ji kaplja pot, maček pa brezskrbno počiva na vrečah moke.

Ilustrator lahko zelo omili značaj literarnega lika. Tak je primer razbojnika Ceferina v *Zvezdici Zaspanki* Franeta Milčinskega z ilustracijami Mojce Cerjak. Osrednji del klasične pravljice, ki se nanaša na naslovni antropomorfni lik (nebesno telo), je vzpostavitev razmerja do pravične (zaslužene) kazni zaradi prekrška in pozitivne razrešitve (Ceferinov kamen se spremeni nazaj v srce). Ilustratorka Mojca Cerjak je omenjeno razmerje izrazito omilila, saj je Ceferina upodobila kot dečka s pegami in razmršenimi lasmi. Ceferin deluje nagajivo in ne vzbuja strahu. S takšno upodobitvijo Ceferina, pa tudi z otroškimi podobami zvezdic, z izbiro barv in z mehкими linijami, je ilustratorka izničila nasprotje med razbojnikom, ki se ga vsi bojijo, in zvezdico Zaspanko, ki se ga ne boji in ga zato lahko edina odreši.

V ilustracijah slikanic se pogosto pojavljajo tudi *liki*, ki v besedilu niso omenjeni, lahko pa imajo ključno vlogo pri razumevanju oz. interpretaciji besedila. Večinoma gre za stranske like, v nekaterih primerih pa je lahko izključno likovno upodobljen tudi osrednji lik. Primer slednjega je avtorska slikanica Lile Prap *Kam gredo sanje*. Pesem in njene likovne upodobitve tvorijo likovno in vsebinsko celoto. V pesmi so omenjeni prostori, in sicer ocean, nebo, neznan planet, morsko dno, puščava, gozdna jasa itd., ni pa omenjen deček. Deček je prikazan kot voznik osebnega avtomobila in tovornjaka, pilot letala in helikopterja, bagrist, vlakovodja, podmorničar, astronaut ... V prvi in zadnji ilustraciji je upodobljen v oknu (domače) hiše, kar ustreza začetnemu vprašanju o tem, kam gredo zjutraj naše sanje, in končnemu odgovoru, da spijo v naši domišljiji. Domišljija dečku omogoči, da se domača hiša spremeni v čudežno vozilo, ki ga vozi skozi sanjske dežele (slika 7).

Ilustratorka Maša Kozjek dogajanje v *Hudi mravljici* Branka Rudolfa razširi in dopolni. Na notranji naslovnici ilustratorka na belem ozadju pod naslovom upodobi mravljišče, v katerega deček dreza s paličico. Mravlje se iz mravljišča pomikajo

proti desni (torej v zgodbo). Na zadnji strani ilustratorka nad podatki o knjigi upodobi dečka, ki teče proti desnemu zgornjemu vogalu strani. Podoba skupaj z upodobitvijo na notranji naslovnici likovno ustvari okvir zgodbe. Deček najprej dreza po mravljišču, nato pobegne (morda je srečal hudo mravljico).

Predmetna stvarnost, ki v besedilu ni omenjena:

Ilustratorji v slikanicah upodabljajo predmete, ki poudarjajo ali dopolnijo besedilo oz. vplivajo na bralčevo interpretacijo le-tega. Predmetna stvarnost, ki v besedilu ni omenjena, postane v slikanici del konteksta. Na interpretacijo takšnih ilustracij, torej izključno vizualnih informacij, vplivajo bralčeve izkušnje in okolje, torej poznavanje kulturnega konteksta. Primer kulturnega konteksta je lahko barva (npr. žalovanje je v naši kulturi zaznamovano s črno barvo, ponekod po svetu z belo), gesta (npr. pri nas je pozdravljanje nakazano z rokovanjem, pri Eskimih z drgnjenjem nosov, v nekaterih predelih Azije s priklonom) in drugi naučeni pomeni, ki pa so seveda nujno povezani z izkušnjo prostora in časa, v katerem bralec živi. Rudolf Arnheim (2003: 70–71) pravi, da

v večini primerov na interpretacijo stvari, ki jih zaznamo, vpliva to, kar vemo o opazovani osebi ali predmetu, in tudi to, kaj vemo o kontekstu, v katerem se oseba ali predmet nahajata. Nenatančno opazovanje prinese le malce več od splošnih vtisov o delovanju sil, čeprav je nek doživljaj močan in jasen. Bolj kot je znanje poglobljeno, več je različnih interpretacij, ki upoštevajo določeni kontekst.

Del kulturnega konteksta so simboli in znaki, ki jih ilustratorji vključujejo v svoje likovne pripovedi. V slikanici Nine Kokelj *Deček na belem oblaku* ilustrator Svjetlan Junaković že v prvi ilustraciji napove dečkovo smrt, čeprav ta v besedilu ni nikjer eksplicitno omenjena. Ilustrator namreč upodobi približan pogled na dečka Domna, ta gleda predse in si z roko podpira glavo, ob njem je upodobitev oranžnih cvetov v vazi ter ure, ki kaže nekaj minut čez pet. Oboje spominja na značilen slikarski motiv tihožitja, ki prikazuje neživo naravo. Po Jamesu Hallu (1991: 300) je ura simbol minevanja časa. Upodobljene cvetlice spominjajo na posušeno cvetje, in sicer na oranžne lampiončke oz. volčje jabolko, ki so pogosto del zimskih cvetličnih aranžmajev. Semena te rastline uporabljajo kot daritev za vodenje duše pokojnega v japonskem festivalu Bon, ki je namenjen čaščenju duhov prednikov.⁸

Zanimiv primer je tudi miza ministra Gregorja in predmeti na njej v slikanici Slavka Pregla *O zmaju, ki je želel biti kralj* z ilustracijami Damijana Stepančiča. Na veliki leseni mizi so knjige, ena od teh ima na strani zapis 'Tomaž Akvinski', s čimer ilustrator pokaže, da je minister Gregor učen človek, na mizi so še globus in daljnogled, črnilo, svitki papirja. Upodobljeni predmeti so del predmetne stvarnosti, ki je besedilo ne omenja, a pomembno vplivajo k sooblikovnanju lika ministra Gregorja, ki s pretkanim načrtom užene zmaja.

Predmetna stvarnost, ki je v besedilu omenjena, ni pa opisana:

Na interpretacijo sporočila v slikanici vplivajo tudi vizualne upodobitve predmetov, ki jih besedilo le omenja. Tak je primer piskrčka v besedilu *Mojce Pokrajculje*, v celoti si ga je namreč zamislil ilustrator Marjan Manček, saj je piskrček le omenjen. Mojčin piskrček je rdeč in zvrnjen, odprtina je pokrita z zelenimi

⁸ http://e.wikipedia.org/wiki/Physalis_alkekengi, pridobljeno 30. 6. 2013.

lesenimi vrati, piskrček pa je postavljen ob drevo. Ilustracija prikaže, da je piskrček dovolj velik le za Mojco (ki v enem izmed prizorov sedi pred njim). Kljub temu prizoru interierja ilustracije prikažejo, da je njegova notranjost dovolj velika za Mojco in vseh pet živali, ki iščejo prenočišče. Ilustrator je likovno prikazal idejo dela, da namreč pripravljenost pomagati in sočutje do sobivajočih nista odvisni od premoženja.

Izrazito pripovedna je upodobitev mrožka v slikanici *O mrožku, ki si ni hotel striči nohtov* Petra Svetine in Mojce Osojnik v trenutku, ko le-ta zapušča svoj rodni kraj nekje daleč na severu na ledeni plošči, da bi odšel v svet. Besedilo pove, da mrožek odpluje, ne pove pa, kako označuje pot. Na upodobitvi mrožek ustvarja sled z ladjicami, ki jih spušča v morje. Prizor spominja na drobtinice in kamenčke Janka in Metke iz istoimenske pravljice bratov Grimm, zato lahko govorimo o posebni vrsti medbesedilnosti, v kateri je referenca ilustracije drugo besedilo. Ilustratorica s tem prizorom poudarja mrožkovo vezanost na dom in njegovo željo po vrnitvi.

Prostor:

Upodabljanje prizorišča v slikanici pomeni likovno podajanje prostora, v katerem se dogaja zgodba. Lahko je razvidno iz besedila (je omenjeno) in ga avtor po svoje likovno interpretira ali pa ga ilustrator ustvari na podlagi svojega razumevanja zgodbe, ker književni prostor v besedilu ni omenjen (ali pa je podan skopo, npr. zgolj z omembo zemljepisnega imena ali nekega splošnega prostora, npr. gozd). Ilustracija lahko s krajinskimi posebnostmi (*genius loci*), čeprav jih besedilo ne omenja, določi prostor. Pripovedna moč upodobitve prostora je najbolj opazna, kadar lahko opazujemo različne ilustracije istega besedila. Dober primer je prvi ilustriran prizor v slikanicah *Juri Muri v Afriki* s tremi različnimi ilustratorji, Melito Vovk, Marjanca Jemec Božič in Damijanom Stepančičem. Melita Vovk upodobi umazanega Jurija na levi strani in umivalnik na desni (pod njim je pručka). Prostor je nakazan le z umivalnikom, ki s svojo obliko govori o času nastanka ilustracij.

Marjanca Jemec Božič prvi prizor postavi v pokrajino (slika 8). Skrajno desno je upodobljen Juri s pohodno palico v roki in hodi proti desni. Lik zavzema desno spodnjo polovico strani, na levi strani ga opazuje mačka. Pokrajina s svojim koloritom in obliko spominja na domačo pokrajino, Juri s palico pa na Kekca. Mačka v desnem delu simbolizira dom.

Damijan Stepančič na spodnjem delu leve strani upodobi umivalnik oz. del umivalnika, v katerem je voda (slika 9), na robu umivalnika je kozmetika (intraikonično besedilo: šampon za umazane lase, za popolno čistočo). V zgornjem delu je upodobljena mama (delno upodobljena ženska figura), v eni roki drži milo, v drugi ščetko. Na ilustraciji sta še umivalnik s pipo, iz katere kaplja voda, in kad s prho. Desno spodaj je Juri, ki umazan beži proti desni, za seboj pušča sledi.

Vovkova in Stepančič sta Jurija postavila v kopalnico v različnih časovnih obdobjih. Vovkova je upodobila Jurija v trenutku, ko razmišlja, kaj bi naredil, Stepančič pa pozneje, ko pobegne iz kopalnice. Marjanca Jemec Božič je Jurija upodobila na pot, prizora v domači hiši ni. Upodobitev prostora izrazito vpliva na interpretacijo pesnitve: Stepančičev Juri pobegne s kraja dogodka (upre se umivanju), medtem ko Juri Marjanca Jemec Božič brezskrbno odide v širni svet. Omenjene slikanice nudijo možnost za številne druge primerjave, npr. kako so upodobljeni liki, zaporedje dogodkov ipd.



Slika 1: Leopold Suhodolčan in Marjanca Jemec Božič, *Piko Dinozaver* (Mladinska knjiga, 2011).



Slika 2: Neli Kodrič Filipič in Tomislav Trojanac, *Punčka in velikan* (Mladinska knjiga, 2009).



Slika 3: Lela B. Njatin in Alenka Sottler, *Zakaj je babica jezna*
(Center za slovensko književnost, 2011).

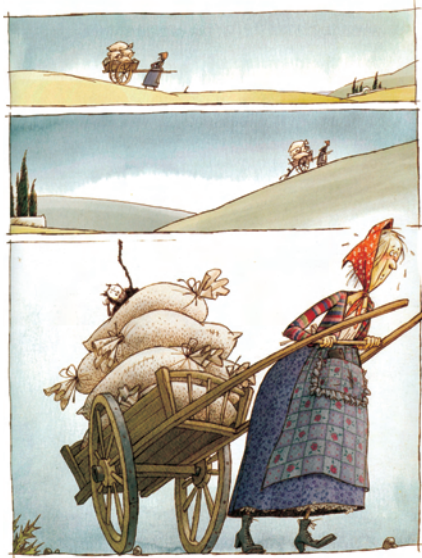


Slika 4: Miha Mazzini in Mojca Osojnik, *Čas je velika smetanova torta*
(Kres, 1999).

Vsak mesec je Mišmaš kupil od vaške mlinarice jedrt tri majhne vrečice moke in nič več. Nikomur ni šlo v glavo, kako je mogoče, da iz tako malo moke napeče toliko dobrega kruha – ampak Mišmaš se je samo nagajivo nasmihal, kadar so ga spraševali o tem. Nazadnje so se ljudje nekako sprjaznili s tem, da je Mišmaševa peka pač njegova stvar in nikogar drugega – le mlinarici jedrt, skopuži in opravižlivi, radovednost ni dala miru. Pa tudi zavist ne! Sploh pa je kuhala zamerono na Mišmaša tudi zato, ker ni pa ni hotel kupiti od nje več ko tiste tri bore vrečice moke in je zato morala hočeš nočeš vsak teden naložiti na svojo cizro sedem vreč moke in jih odvečti uro hodla daleč v Kurjo vas h Kurjemu peku ...



Slika 5: Svetlana Makarovič in Gorazd Vahen, *Pekarna Mišmaš* (Mladinska knjiga, 2009).



Slika 6: Svetlana Makarovič in Kostja Gatnik, *Pekarna Mišmaš* (Mladinska knjiga, 2011).



Slika 7: Lipa Prap, *Kam gredo sanje* (Mladinska knjiga, 2008).

ČURI MURI, KLJUKEC JURI,
 TISTI, KI JE S HRUŠKE PAL-
 VČERAJ JE OB PETI URI
 V AFRIKO ODPOTOVAL.
 SAJ DOMA JE NEMOGOČE,
 VSAK GA KARA IN PESTI,
 VSAK UMIVATI GA HOČE,
 ON PA SE VODÉ BOJI.
 PA JE MISLIL: BOLJE ITI
 BO NA JUŽNO STRAN ZEMLJE,
 TAM ZAMORCI NEUMITI
 BREZ VODE, BRISAC ŽIVE.



Slika 8: Tone Pavček in Marjanca Jemec Božič, *Juri Muri v Afriki* (Mladinska knjiga, 2009).



Čuri Muri, kljukec Juri,
 tisti, ki je s hrške pal,
 večeraj je ob peti uri
 v Afriko odpotoval.
 Saj doma je nemogoče,
 vsak ga kara in pesti,
 vsak umivati ga hoče,
 on pa se vodé boji.
 Pa je mislil: Bolje iti
 bo na južno stran zemlje,
 tam zamorci neumiti
 brez vode, brisac žive.

Slika 9: Tone Pavček in Damjan Stepančič, *Juri Muri v Afriki* (Miš, 2012).

4 Sklep

Slikanica je lahko edinstveno umetniško delo, v katerem se besedilni in likovni del spojata v nerazdružljivo celoto, pri čemer pa je presenetljivo spoznanje, da v slikanicah na nivoju besedila ostajata nespremenjena le snov in tema, vse druge literarne prvine pa se spreminjajo glede na ilustracije. Bralec mora tako prebrati besedilo in ilustracije (tudi vse ilustracije, ki so vključene v parabesedilo) ter ob sopostavljanju obeh sporazumevalnih kodov razbirati in doživeti zgodbo. Problem nastane pri samem branju: večinoma razumemo branje slikanice kot branje besedila in ob tem še ogled ilustracij, teža branja in pogovora o prebranem pa je na strani literarnega besedila. Glede na to, da v sodobnem času nastaja vse več slikanic, kjer se ilustracije in besedilo ne podvajajo, temveč se dopolnjujejo, bi bilo za razumevanje zgodbe nujno potrebno sistematično razvijati tudi branje in razumevanje ilustracij. Model celostnega literarno-likovnega branja razkriva bogastvo slikaniških poetik.

V članku je predstavljena metoda celostnega branja slikanice, pri čemer je potrebno upoštevati informacije, ki jih podajata oba sporazumevalna koda, jezikovni in likovni. Pri kakovostni slikanici namreč šele spajanje vseh informacij, ne glede na to, kako so podane, predstavlja edinstveno zgodbo. Slikanica je posebna oblika knjige, v kateri je načeloma manj kot pet strani strnjene besedila, ilustracij je več kot 50 % celotne slikanice, izjemnega pomena za razumevanje zgodbe sta tudi parabesedilo (likovni in literarni del) in intraikonično besedilo (kadar ilustrator vključi besedilo v ilustracijo: le-to je lahko ponovljeno iz glavnega besedila ali pa avtorsko delo ilustratorja). V otroški slikanici je pomembna tema, ki mora biti zaradi otrokovega kognitivnega razvoja prilagojena njegovi stopnji razumevanja. Najpomembnejša lastnost slikanice je, da ima tri nerazdružljive sestavine: besedilo, ilustracije in vsebinsko-oblikovni odnos med besedilom in ilustracijo. Skrajna oblika tovrstne knjige je slikanica brez besedila, čeprav tudi v njej naslov (ki je besedilo) usmerja bralčevo doživljanje in razumevanje upodobljenih prizorov. Slikanice se glede na interakcijo razvrščajo od manj intenzivnih, t. j. klasičnih slikanic, do slikanic, v katerih je interakcija zelo intenzivna, imenovanih tudi postmodernistične slikanice. Pojem interakcije sta v polju raziskav o slikanicah utrdili Maria Nikolajeva in Carole Scott. Marjorie Siegel (1995, povzeto po Sipe 1998), pozneje še Lawrence R. Sipe, ki je izhajal iz teorije transmediacije po Charlesu Suhorju (1984, povzeto po Sipe 1998), pa interakcijo nadgradita z novim razumevanjem semiotičnega trikotnika: kadar se premikamo od enega do drugega znakovnega sistema, celoten semiotični trikotnik služi kot objekt (to, kar je označeno) novemu trikotniku. Sipe (1998: 103) ugotavlja, da pride, ko prilagajamo interpretacijo slike glede na besedilo ter interpretacijo besedila glede na sliko, do neke vrste nihanja, ki se nikoli ne konča, saj se pomen znakov ves čas premika. Zaradi večplastnosti informacij je potrebno slikanico pozorno brati ne samo na nivoju besedila, temveč tudi na nivoju ilustracij. Ker ima otroška slikanica izrazito dvojnega naslovnika – odraslega, ki bere besedilo, in otroka, ki besedilo posluša in opazuje ilustracije – otrok v prvem branju bolj celostno doživi slikanico, saj pridobiva podatke iz obeh sporazumevalnih kodov. Poglobljeni odrasli bralec bi se moral, da bi sestavil interakcijske pomene zgodbe, k slikanici vrniti večkrat. Za razumevanje slikanice je zelo pomemben tudi kulturni kontekst, ki obogati zgodbo, če odrasli bralec prepozna sporočilnost upodobljenega in kontekst poskuša razložiti tudi otroku (kadar

kulturnega konteksta ne upoštevamo pri branju slikanice, ostane razumevanje na nižji stopnji). Kakovostna slikanica je prvi otrokov stik z književnostjo in likovno umetnostjo, in četudi otrok ne pozna vseh kontekstov, ga slikanica obogati. Odrasli bralec večinoma pride v stik s slikanico, kadar bere otroku, res pa je, da šele takrat spozna globine sveta, ki ga soustvarita literarni in likovni umetnik. Kakovostne slikanice so univerzalne.

Viri

Neli Kodrič Filipič in Tomislav Trojanac, 2009: *Punčka in velikan*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

Nina Kokelj in Svetlan Junakovič, 2006: *Deček na belem oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

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

Svetlana Makarovič in Kostja Gatnik, 2011: *Pekarna Mišmaš*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Miha Mazzini in Mojca Osojnik, 1999: *Čas je velika smetanova torta*. Ljubljana: Založba Kres.

Frane Milčinski in Mojca Cerjak, 1992: *Zvezdica Zaspanka*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Vinko Möderndorfer (zapisal) in Marjan Manček, 1981: *Mojca Pokrajculja: koroška pripovedka*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Velike slikanice).

Lela B. Njatin in Alenka Sottler, 2011: *Zakaj je babica jezna*. Ljubljana: Center za slovensko književnost. (Aleph 145).

Pavček, Tone in Melita Vovk, 1958: *Juri Muri v Afriki: o fantu, ki se ni maral umivati*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Cicibanova knjižnica).

Tone Pavček in Marjanca Jemec-Božič, 1988: *Juri Muri v Afriki: o fantu, ki se ni maral umivati*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

Tone Pavček in Damijan Stepančič, 2012: *Juri Muri v Afriki: o fantu, ki se ni maral umivati*. Dob pri Domžalah: Miš.

Lila Prap, 2008: *Kam gredo sanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Žlabudron).

Slavko Pregl in Damijan Stepančič, 2012: *O zmaju, ki je želel biti kralj*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

Vesna Radovanovič in Ana Razpotnik Donati, 2007: *Dedkovo kolo*. Murska Sobota: Ajda, IBO Gomboc. (Zbirka Modri planet).

Cvetka Sokolov in Peter Škerl, 2006: *Ponoči nikoli ne veš*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

Leopold Suhodolčan in Marjanca Jemec-Božič, 1978: *Piko Dinzaver*. [Ljubljana]: Mladinska knjiga. (Zbirka Velike slikanice).

Peter Svetina in Mojca Osojnik, 1999: *O mrožku, ki si ni hotel striči nohtov*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Knjižnica Čebelica; 386).

Bina Štampe Žmavc in Svetlan Junakovič, 1998: *Muc Mehkošapek*. Ljubljana: Epta.

Literatura

- Rudolf Arnheim, 2003: *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*. Beograd: SKC Beograd, Knjižara BOOK WAR i Univerzitet umetnosti u Beogradu. (Prva izdaja 1966, Rudolf Arnheim, Towards a Psychology of Art, Collected Essays).
- Mihail M. Bahtin, 1982: *Teorija romana. Izbrane razprave*. Ur. in spremna beseda Aleksander Skaza. Prev. Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Milan Butina, 1995: *Slikarsko mišljenje, Od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- James Hall, 1995: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: IP August Cesarec. (Biblioteka Vocabula).
- Dragica Haramija, Janja Batič, 2013: *Poetika slikanice*. Murska Sobota: Franc-Franc. (Knjižna zbirka Misel o slovenski besedi).
- Vasilij Kandinski, 1985: *Od točke do slike: zbrani likovnoteoretski spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marjana Kobe, 1999: Pripovedovalec, pripovedna perspektiva v sodobni slovenski prozi za mladino. *Otrok in knjiga* (neoštevilčeno), 36–40.
- Marjana Kobe, 1976: Slovenska slikanica v svetovnem prostoru. *Otrok in knjiga* 4, 13–31.
- Maria Nikolajeva, 2003: Verbalno in vizualno: slikanica kot medij. *Otrok in knjiga* 58, 5–26.
- Maria Nikolajeva, 2012: Reading Other people's Minds Through Word and Image. *Children's Literature in Education* 43. 3 (2012): 273–291. SpringerLink, pridobljeno 19. 6. 2013.
- Maria Nikolajeva, Carole Scott, 2001: *How Picturebooks Work*. New York, London: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Perry Nodelman, 1996: *The Pleasures of Children's Literature (Second Edition)*. Longman Publishers USA.
- Perry Nodelman, 1988: *Words about pictures*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Matko Peić, 1972: *Uvod v umevanje likovnega dela*. Ljubljana: DZS.
- Thomas Phinney, Lesley Colabucci, 2010: The Best Font for the Job. *Children & Libraries: The Journal of Association for Library Service to Children* 8/3, 17–26. Academic Search Complete, pridobljeno 15. 7. 2012.
- Igor Saksida, 2000: Bogastvo poetik in podob. V: Ranka Javor (ur.): *Kakva je knjiga slikovnica: zbornik*. Zagreb: Knjižnica grada Zagreba. 53–69.
- Igor Saksida, 2005: *Bralni izzivi mladinske književnosti*. Domžale: Izolit.
- Frank Serafini, 2011: Expanding Perspectives for Comprehending Visual Images in Multimodal Texts. *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 54/5, 342–350. Academic Search Complete, pridobljeno 18. 7. 2012.
- Lawrence R. Sipe, 1998: How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education* 29/2, 97–108. SpringerLink, pridobljeno 15. 7. 2012.
- Lawrence R. Sipe, Caroline E. McGuire, 2006: Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's Literature in Education* 37/4, 291–304. SpringerLink, pridobljeno 5. 6. 2012.
- Milivoj Solar, 1995: *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Miran Štuhec, 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Scripta).

Barbara Zorman
Pedagoška fakulteta, Univerza na Primorskem

INTERMEDIALNE PRIREDBE PRIPOVEDI O KEKCU¹

Študija analizira ključna mesta intermedialnih predelav Vandotovih planinskih pripovedk o Kekcu, natančneje Galetovih filmov *Kekec* (1951) in *Srečno, Kekec* (1963) ter slikaniških priredb, s čimer potrdi dve izhodiščni domnevi. Prvič, z modernizacijo Vandotovih pripovedk v filmu in slikanicah stopa v ospredje predvsem otrokocentrična fokalizacija, ki poudarja humorne in zabavne elemente pripovedi, likov in prostora. Mitološke usedline folklornih pripovedi in z njimi numinozno doživljanje gora, posebej v bajeslovnih bitjih, ki predstavljajo svarilno nagovarjanje mladega občinstva, pa v sodobnih priredbah Kekca bledijo. Drugič, priredbe Kekčevih dogodivščin predstavljajo slovenski primer premika težišča v intermedialni verigi priredb, pri čemer filmska reprezentacija postane ključno mesto, ki povratno določa bralske konkretizacije literarne predloge.

The study looks into the intermedia adaptations of the texts about Kekec (particularly *Kekec nad samotnim breznom*, 1924 and *Kekec na volčji sledi*, 1922) which Josip Vandot adapted from the oral tradition of the Kranjska Gora region. Special focus is placed on the transitions into the (first Slovenian children feature) film *Kekec* (1951) and its sequel *Srečno, Kekec* (1963). Both were directed by Jože Gale. The analysis further looks at several Kekec picture books, adapted and illustrated by France Bevk, Marička Koren, Bogdan Novak, Matjaž Schmidt, Andrej Rozman-Roza, Zvonko Čoh and others. It examines the relations among the discourses and receptions of these texts to prove two premises. Firstly, the modernisation of Vandot's tales in film and picture books foregrounds pedocentric focalisation – the one that stresses humorous and entertaining aspects of the story. Consequently the authoritative perspective of the narration, foregrounding the numinous experience of the mountains, embodied in the mythological creatures which represent a warning about the perils when the child leaves home and wanders into the wilderness, is fading. Secondly, the film adaptation of Kekec's adventures was vital for the consequent readers' experiences of the literary source.

Uvod

Izvirnikov ni, vsi teksti so priredbe, v *A Theory of Adaptation* (2006) trdi Linda Hutcheon. Še zlasti naj bi to veljalo za mladinsko literaturo, ki naj bi bila s težnjo po izvirnosti obremenjena še veliko manj kot osrednja (*mainstream*)

¹ S člankom in naslovnico uredništvo opozarja tudi na obletnice Josipa Vandota (1884–1944) in izdaje njegovega besedila (1924), po katerem je nastal prvi slovenski celovečerni film.

književnost. Tako v knjigi *Aesthetic Approaches to Children's Literature* (2005) povzema ugotovitve nekaterih literarnih študij Maria Nikolajeva, ena pomembnejših raziskovalk mladinske književnosti. Uporaba inovativnih tem in pripovednih tehnik naj bi bila poglavitna kvaliteta sodobnih *mainstream* romanov, medtem ko naj bi mladinsko literaturo zaznamovala predvsem variacija iste teme. Dela znotraj istega žanra so si včasih tako zelo podobna, da bi se stroka morala posebej posvetiti tudi vprašanjem glede njihove izvirnosti, ugotavlja Nikolajeva (Nikolajeva 2005: 37). V pričujoči študiji bo prirejanje v mladinski literaturi predstavljeno preko interpretacije intermedialnih premikov enega najbolj znanih likov slovenske kulture – Kekca, ki se je prvič pojavil v ljudskem pripovedništvu, preko proze Josipa Vandota prešel v mladinsko periodiko, bil nato prirejen v film, posledično pa doživel pravi razmah knjižnih, predvsem slikaniških, gledaliških in nasploh vsakovrstnih poustvaritev.

Diahrona primerjava intermedijskih priredb Kekca nam bo služila tudi za določanje premikov v diskurzivnih konceptualizacijah otroštva in posledično v funkcijah mladinske fikcije. Prenos zgodbe iz enega medija v drugega – modernejšega, širše popularnega – je namreč pogosto bistven za ohranitev pripovedi, ki bi sicer spriču sprememb recepcijskih praks utonila v pozabo. Obenem pa intermedijski prenos pripoved prilagodi sodobnejšemu kontekstu in funkcijam umetnosti, ki so prvenstveno namenjene mladim. Intermedialne priredbe mladinske literature pa so v teoriji presenetljivo slabo obdelane, kar poudarja tudi mednarodno uveljavljen strokovnjak za mladinsko književnost Jack Zipes v publikaciji *The Enhanted Screen* (Zipes 2011: xi).

Intermedialni prehodi razkrijejo najbolj »trdožive« med zgodbami, kot tudi – v njihovem osrčju – za določeno skupnost najbolj vitalne diskurze. V slovenskem prostoru predstavljajo primer trdoživih zgodb, osnovanih na nacionalno konstitutivnih diskurzih in mitih, prav gotovo pripovedi o Kekcu, ki je v drugi polovici dvajsetega stoletja postal eden najpopularnejših simbolov v slovenski kulturi. Kot je znano in tudi že omenjeno v tem besedilu, se pojavlja v izjemno številnih oblikah kulturnih in umetniških vsebin, ki doslej še niso doživele sistematične obdelave. Ta sicer ni cilj pričujoče študije, ki izbor analiziranih del močno omejuje: ne obravnava tistih, ki so svobodne predelave motivov iz Vandotovih pripovedk v obliki proze, kot sta denimo *Kekec iz 2. b* Janje Vidmar (2011) ali *Kekec in divji mož* Bogdana Novaka (1994); filma, na primer *Kekec, tri dni pred poroko* režiserja Jake Šuligoja (2012); oziroma poezije, denimo *Kekčeva pesem* Kajetana Koviča ali pesem Frana Milčinskega - Ježka *Kaj mi poje ptičica*. Prav tako ne obravnava svobodnih predelav Kekčevega lika v gledaliških uprizoritvah, stripovskih in drugih poustvaritvah ter v propagandnih izdelkih.

Razlog za močno omejevanje izbora gradiva, tj. intermedialnih priredb Vandotovih pripovedk o Kekcu, je najti v osrednji tezi članka, namreč: da je vzrok za široko popularnost Kekca v moderni slovenski družbi filmska priredba dveh Vandotovih besedil, in sicer dveh »planinskih pripovedk« (to oznako je tekstom v podnaslovu pridal avtor), zlasti *Kekca nad samotnim breznom* (1924) – iz katerega je leta 1951 Jože Gale posnel prvi slovenski celovečerni mladinski film *Kekec* –, in tudi *Kekca na volčji sledi* (1922), ki je bil gradivo za drugega iz niza filmov o tem junaku, *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963). Ker ni v celoti doživela filmske priredbe, bo prva iz niza Vandotovih planinskih pripovedk s tem protagonistom, *Kekec na hudi poti* (1918), obravnavana obrobno. Te pripovedke so za časa Vando-

tovega življenja izhajale le v mladinski reviji *Zvonček*, monografske izdaje pa niso doživele. Stanko Šimenc tako piše, da otroci, ki so odraščali tik po drugi svetovni vojni, Kekca niso poznali oziroma jim ta besedila, ki so v dvajsetih letih preteklega stoletja izhajala le revialno, niso bila dostopna.² Z izbiro Vandotovega besedila za literarno predlogo prvega slovenskega celovečernega mladinskega filma pa se je recepcija Vandotovih pripovedk bistveno spremenila. Začele so izhajati v knjižni obliki, in sicer skoraj vsako leto v novih izdajah oziroma ponatisih, vrstili so se prevodi, gledališke priredbe, slikaniške izdaje, interbesedilne in intermedialne obdelave. Skladno s tem Šimenc ugotavlja, da v primeru Kekca filmska produkcija ni izkoriščala priljubljenosti literarnega besedila kot sredstva za doseg vnaprejšnjega uspeha pri občinstvu, temveč je, obratno, izbira relativno neznane literarne predloge pri mladini vzbudila nov val priljubljenosti tega besedila (Šimenc 1981: 55).

Menim, da je kot ključne tekste v nizu predelav Kekčevih pripovedi danes mogoče obravnavati Galetove filme in ne Vandotovih pripovedk, saj je njihova priljubljenost preseгла literarne predloge, iz katerih so bili ustvarjeni.³ Osrednjega pomena v pričujočem članku je torej vprašanje, kako je filmska priredba prilagodila diskurz Vandotove planinske pripovedke in starejših folklornih ter mitoloških usedlin povojnemu slovenskemu (otroškemu) občinstvu tako, da je film dosegel tako široko popularnost in, kot bom dokazovala v nadaljevanju, ključno določil nadaljnje poustvaritve in recepcije Kekca. Če so namreč ekranizacije temeljni vzrok za sodobno priljubljenost Kekca, potem je današnja recepcija teh pripovedi bistveno pogojena s filmskim medijem. Z drugimi besedami: sodobne miselne predstave o Kekcu večinoma izvirajo iz njegovih filmskih in ne iz literarnih pojavnosti. To tezo bom skušala podrobneje dokazati z analizo slikanic o Kekcu, posebej tistih v izvedbi naslednjih avtorskih parov: France Bevk – Marička Koren; Ivo Zorman – Matjaž Schmidt ter Andrej Rozman Roza – Zvonko Čoh. Pri analizi filmskih in slikaniških priredb bom pozorna tudi na spremembe v predstavljanju prostora in likov, predvsem pa na redukcijo tematike smrti, ki je močno prisotna v Vandotovi prozi.

V sodobni globalni oziroma vizualni kulturi se otroci z literarnimi pripovedmi v veliki meri srečujejo preko (tudi filmskih) podob. Privlačnost filmske verzije je eden od ključnih dejavnikov, zaradi katerega otroci vzljubijo določeno (ekranizirano) literarno delo.⁴ Menim tudi, da recepcija ekranizacij lahko določi bralsko

² Temu pritrjuje tudi sklep spremne besede Petre Dobrilove k prvemu ponatisu (iz *Zvončka*) *Kekca nad samotnim breznom* iz leta 1952: »Če se bodo [Vandotove planinske pripovedke] našim otrokom tako priljubile, kot so se njihovim staršem, ki so jih čitali v *Zvončku* v času izhajanja, potem bo z njimi založba Mladinske knjige dosegla svoj namen: dati otrokom domače knjige, ki bi jih vzgajale k pogumu in vztrajnosti, k iskrenosti in dobroti« (Dobrilova 1952: 4). Obenem pa je zanimiv tudi podatek, da je bila leta 1945 v Beogradu ustanovljena revija »Kekec – jugoslovanska revija mladih«, kar pravzaprav kaže na to, da se je priljubljenost tega lika že pred prvim Galetovim filmom uveljavila tudi izven meja Slovenije.

³ Vsesplošno priljubljen (Lojz Tršan iz Filmskega arhiva Republike Slovenije meni, da je Kekec iz leta 1951 najbolj priljubljen slovenski film oziroma film, ki ga je videlo največ gledalcev), obenem pa je tudi prvi slovenski film z mednarodno filmsko nagrado – zlatim levom v kategoriji mladinskih filmov na 16. Beneškem filmskem festivalu. Kekca so leta 1957 predvajali tudi na Kitajskem, kjer se je z ozirom na velikansko tržišče predvajal v več tisoč kopijah.

⁴ Ne trdim, da je priredba v film edini dejavnik za priljubljenost določenega mladinskega literarnega dela, je pa vsekakor zelo pomemben.

dojemanje prostora in likov literarnega vira. Vemo, da pri ustvarjanju miselnih podob pri branju bralec izhaja iz znanih shem. Nove podatke zasidra v že osvojenih predstavah; otrok se bo na primer pri ustvarjanju čustveno-domišljjskih slik oprl na tisto, kar že ve, pozna (glej Kordigel 2009). Wolfgang Iser ugotavlja, da se navadno šele ob ogledu filmske adaptacije knjižnega dela zavemo, kako vizualno nedoločene, »uborne« so bile naše bralske predstave; pri tem se sklicuje predvsem na predstave o določenem literarnem/filmskem liku. Odprtost in pičlost optičnih določil v bralnih predstavah po Iserju dokazujeta, da bralno dejanje določen lik vzpostavlja prvenstveno kot »nosilca pomena.« Predstavljanje lika med branjem torej proizvaja heteronomen predmet z eksistenco, ki ni samostojna, temveč je močno odvisna od bralčeve kognitivne dejavnosti. To je vzrok za razočaranje nad filmsko podobo, meni Iser in se pri tem sklicuje na Stanleyja Cavella: »resničnost na fotografiji je zame prisotna, jaz pa zanjo nisem prisoten«; film torej prikazuje nekaj, kar je ločeno od mene, iz česar sem izključen: preteklost (Cavell 1971/1979: 23). Menim, da Iser pri omenjenih primerjavah sicer spregleda tako dejstvo, da filmskega medija (hibridnega, avdiovizualnega, dinamičnega) ni mogoče enačiti s fotografskim, obenem pa se ujame tudi v tradicionalno dihotomijo superiornosti besede nasproti podobi. Filmski gledalec ni docela omejen v ustvarjanju lastnih predstav o pripovedi. Tudi filmska pripoved ima številna prazna mesta in tudi filmski liki so le shematizirani aspekti celotne predstave. Profilmški čas in prostor (tisti, ki je ujet v kadre) je namreč obdan s časom in prostorom, ki sta v filmu le implicirana in ki ju mora v svojih miselnih predstavah ustvariti gledalec kot predpogoj za razumevanje filmskega prikaza. Pomembna pa je Iserjeva ugotovitev o vizualni nespecifičnosti bralskih predstav, zaradi katere lahko filmska različica literarne pripovedi povratno ključno določi bralčevo konkretizacijo likov ali prostora. Po ogledu filmske različice določene literarne predloge bodo vizualno »uborne« bralske predstave nadomeščene z vizualno specifičnimi filmskimi predstavami.

Pripovedi o Kekcu predstavljajo slovenski primer, pri katerem v procesu intermedialnega prirejanja ključno mesto niza priredb preide iz literarnega na filmsko različico. Da je v tem procesu filmska ekranizacija določila kasnejše bralske konkretizacije, bom v nadaljevanju dokazala z analizo slikaniških različic teh pripovedi, še prej pa bom analizirala folklorne vplive na Vandotove pripovedi o Kekcu in spremembe, ki so nastale v prenosu literarne pripovedi na film. Pri tem bom uporabljala metodologijo recepcijske teorije in analize diskurzov, gradivo pa bom, kot sem omenila, omejila na Vandotovi pripovedki *Kekec nad samotnim breznom* in *Kekec na volčji sledi*, priredbe omenjenih tekstov v režiji Jožeta Galeta (*Kekec; Srečno, Kekec; Kekčeve ukane*) in priredbe le-teh v slikanicah.

Vandotovo preoblikovanje ljudskega izročila

Igor Saksida ugotavlja, da v mladinski literaturi pojmovanje otroštva in posledično nagovarjanje mladega bralca »izhaja bodisi iz razkoraka bodisi iz zblíževanja z otroštvom« (Saksida 2001: 406). V Vandotovih planinskih pripovedkah o Kekcu je dvojnost pojmovanja in nagovarjanja bralca očitna predvsem v spopadu Kekca z Bedancem, Pehto in Prisankom.

Vsi našteti liki so v Vandotovo prozo pronicali iz kranjskogorskega bajčnega izročila. Anja Štefan navaja Petra Jaklja – Smerinjekovega (1886–1979) kot vir, preko

katerega so pripovedi o pogumnem pastirčku, Pehti, Bedancu in Kosobrinu našle pot do Josipa Vandota (Štefan 1999: 17). Petra Dobrilova poleg tega kot Vandotov vir ljudskega izročila omenja tudi pisateljevo mater: ta se je z otroki, kadar so bili posebno pridni, igrala ter jim pripovedovala pravljice, »če ne pa jim je zagrozila s hudim možem Bedancem, z divjo ženo Pehto ali s Kosobrinom, bajnimi bitji, ki so strašila od novembra do božiča« (Dobrilova 1953: 3).

Liki, s katerimi se Kekec spopada, močno odražajo svoje folklorne, pa tudi mitološke usedline. V kontekstu ljudskega pripovedovanja ti liki sicer niso bili prikazani enodimenzionalno; niso bili označeni le z atributi neusmiljenosti, hudobije in zlobe, marveč so se na dobra dejanja, kot darovalci v magičnih pravljicah, odzivali z darovi.⁵ Njihova ključna funkcija v pripovedih pa je bila vendarle vzbujanje strahu oziroma svarjenje otrok pred nevarnostmi (zunaj doma). Kako močan je bil lahko omenjeni učinek, priča tudi izjava Petra Jaklja: »Ko sem zaslišal Bédanc, se mi je zazdelo, kot da bi me kdo po glavi!« (Štefan 1999: 17) Dodati ji je mogoče še to izjavo: »Pripovedim o hudiču, divji jagi, mrtvecih, ki ponoči okrog hodijo, je [Smerinjekov] tako živo verjel, da ga je šele pri vojakih strah popustil« (prav tam).

Grozo in spoštovanje vzbujajoči prebivalci planin imajo učinkovitega nasprotnika v Kekcu. Ta je močno določen z atributom poguma, zato pogosto krši svarila in prepovedi. Vendar pa v Vandotovi prozi lik Kekca preseže zgolj vzgojno funkcijo, saj so njegove »transgresivne« lastnosti – pogum, ki meji na objestnost, hudomušnost, nagajivost, subverzivni, karnevalski humor – prikazane z veliko naklonjenostjo s strani pripovedovalca. Dejstvo, da je »Kekec navihan in ima sto muh v glavi«, da jih »iz rokava iztresa in nikoli ne pride v zadrego« (Vandot 1922/1957: 34), ostali liki vidijo kot dečkovo prednost, zaradi katere širi veselje, kamorkoli pride. Kekec torej s svojo radoživostjo, pa tudi nagajivostjo pooseblja princip igre, ki še ne pristaja na dihotomijo dobrega in zlega in ki spričo svoje neizkušenosti ne pozna strahu. Preko Kekčeve fokalizacije dogodkov se pripovedi o Kekcu vzpostavljajo skozi otrokocentrično perspektivo; gre torej za zблиževanje, zavezništvo pripovedovalca z otroki.

Če si pogloblje ogledamo predstavitev negativnih likov, ugotovimo, da jih lahko obravnavamo tudi kot poosebitve, ki otroškemu ali arhaičnemu doživljanju sveta ponazarjajo numinozno, sveto dimenzijo gorske narave. Doživetje religioznega občutja pri človeškem soočenju z gorami Boštjan Šaver razlaga preko koncepta svetega, kakršnega je uveljavil Rudolf Otto v knjigi *Sveto: o iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega* (1993). Sveto v Ottovi definiciji zajema širši kontekst numinoznega, za katerega je odločilen koncept »*mysterium tremendum et fascinans*«. To občutje zajema strah in grozo, pa tudi očaranost nad nedoumljivostjo, skrivnostnostjo nerazumljenega (Otto 1993).

Številni raziskovalci Vandotove proze menijo, da so v njej prisotni elementi predkrščanskih mitov, ki so vanje, kot že omenjeno, pronicali preko recepcije ljudskega slovstva. Boštjan Šaver v študiji *Nazaj v planinski raj* na podlagi raziskav slovenske mitologije Damjana Ovsca (zlasti monografije *Slovenska mitologija in*

⁵ Anji Štefan zapiše, da Peter Jakelj – Smerinjekov kot Vandotov informator ni bil zadovoljen z literarnimi verzijami pripovedi (Štefan 1999). Kot mi je povedala avtorica študije, naj bi Smerinjekovega motilo dejstvo, da je bila karakterizacija Kekčevih nasprotnikov pri Vandotu zožena, medtem ko so v njegovih pripovedih nastopali kot spoj dobrih in zlih atributov.

verovanje, 1991) ugotavlja, da lahko »v slovanski mitologiji korenine Bedančevega lika najdemo med bajnimi bitji, kakršna so vedomec, vejdamec, vedaunc, bedanec, vedavec, vedavac idr.« (Šaver 2006: 163). Vedomec je zlo bajno bitje, negativni pol dobrega kresnika, medtem ko Kekčev lik Boštjan Šaver povezuje z mitom o kresniku. Vedomec je tudi spoj živalskega (medved) in človeškega (Šaver 2006). Sebastian Dovč v Bedancu najde vzporednico z mitološkim likom divjega moža, ki je ljudem delal škodo in jim obenem pomagal oziroma svetoval. Dovč ugotavlja, da pri Vandotovem Bedancu atribut pomoči/svetovanja umanjka; Vandotov Bedanec namreč ljudem samo škoduje (Dovč 2013: 38). Šaver nadalje – spet v navezavi na Ovščevo knjigo iz leta 1991 – piše, da je Bedancu »vzporedno bitje ženskega spola Pehtra, Pehta baba, Pehtra baba ali Pehta v Kranjski Gori – gre za grdo, hudo in strašno kosmato babo, ki ima burkle, da dregne, v drugi roki sekuro, da jo zasadi človeku v hrbet, na hrbtu pa nosi žerlin, nesramni koš« (Šaver 2006: 163). Šaver tudi zapiše, da Pehto nekateri etnologi povezujejo po eni strani s Sredozimko (*Mittwinterfrau*), po drugi strani pa s kraljico Belih žena (prav tam).

Kot ugotavlja Hladnik, pravljичni elementi s kasnejšimi izdajami Kekcev upadajo, predvidoma skladno z odraščanjem Vandotovih otrok, ki so jim bile zgodbe namenjene. Hladnik piše, da je največ pravljичnega v »najzgodnejši Kekčevi zgodbi (*Kekec na hudi poti*), kjer je junak star šele 8 let in za katero je bil verjetno mišljen mlajši sprejemnik« (Hladnik 1981). Največ elementov fantastike torej vsebujeta divji mož Prisank in vila Škrlatica, ki v filmu nista bila upodobljena. Precej mitoloških atributov je mogoče najti v besedilu *Kekec na volčji sledi* v reprezentaciji Pehte. Ta lik je prvič predstavljen preko opisov, ki jo prikazujejo kot grozno bitje, ki žre otroke. Opis njenega »drugega domovanja« ji doda atribut Sredozimke.⁶ Eksplicitno se Pehtini fantastični atributi izrazijo tudi v njenih lastnih izjavah: v zaupnem pogovoru namreč Kekcu pove, da njene starosti ne bi razumel, »da pa je v njihovih krajih že več kot sto let in da bo ostala še dolgo, dokler se ji ne izneveri volk in pojde s človekom v dolino« (Vandot 1922/1957: 99). Pri opisih Bedanca nadnaravnih elementov skoraj ni zaznati, je pa v atributih tega lika močno zgoščena tematizacija divjosti, divjine; Bedanec je označen z izjemno velikostjo, kosmatostjo, srditimi temnimi očmi, z ubijanjem živali.

Negativne like v Vandotovih Kekcih je torej mogoče razumeti tudi kot poosebitev arhaičnega strahospoštovanja do nedoumljive gorske narave, ki jih odrasli prenašajo na otroke v obliki svaril. Strah in njegovo obladovanje sta v Vandotovih pripovedkah o Kekcu zelo pogosto tematizirano čustvo. Prisotna sta v opisih gorske narave, posebej izrazito v prikazih Kekčevih srečanj z divjimi živalmi: orlom, sovo, (Pehtinim) volkom. Občutje gorskega sveta kot nerazodete, strašno lepe skrivnosti se v Vandotovih besedilih mimo poosebitev v fantastičnih bitjih prikazuje tudi preko konvencionalnih alpskih motivov – zlasti preko pridevnikov, ki označujejo prostorske segmente; vstopa v mračni gozd, občutja stoletnih smrek, obraslih s sivkastimi lišaji in smolo, belih vrhov, ki žare v skrivnostnem ognju, groznilnih slapov, ki padajo v neskončna brezna. Vendar pa pri tovrstnih opisih Vandot bralcu

⁶ »Tu gori na planotici je bilo še bolj hladno kot doli med ruševjem, zakaj od belega snežišča je prihajalo nekaj ledenega, da je Kekca kar streslo in ga zazebljo do kosti. »Br, br!« je izgovoril. »Teta Pehtara, tu pa je menda doma sama zima. Pred pomladjo se je skrila semkaj in jo je strah med divjim skalovjem. Ali ni res, teta Pehtara?« (*Kekec na volčji sledi* 1957, 82)

navadno ne dovoli, da bi se občutjem strašne lepote gora predajal scela; opis se pogosto izteče s premikom fokalizacije, ki fascinirani subjekt subvertira, parodira z glasom navihanega Kekca.⁷ Podobno Vandotovi teksti modificirajo zastraševalno, avtoritarno in svarilno funkcijo, ki je značilna za prikaz strašnih likov/bitij v folklornih pravljičah. Kekec strašno moč Bedanca in Pehte ter Prisanka dosledno mehča z zaupljivim otroškim naslavljanjem »teta Pehta«, »stric Bedanec« in spraševanjem v smislu »zakaj ste tako hudi«. Subvertira jo tudi preko žanra otroške zbadljivke (glej na primer Kekčevo nagajivko na temo Pehte: »Teta Pehta, dober dan!/Pridi k nam na tiho plan ...« oziroma Anje Panje: »Anja Panja/Petka pana;/štiri miši,/veter, piši!«). Negativni liki tako niso zgolj nedoumljivo strašni, temveč ima vsak od njih človeško hibo, ki jo Kekec odkrije in jo izkoristi, da like »nasa«. Bedanca tako ukane s pomočjo možakarjevega strahu pred sovami, Pehto preko njene navezanosti na psa Volka; Prisanka omehča tako, da divjega moža z igranjem na piščalko reši nočne more. Menim torej, da so mitološke in numinozne razsežnosti, ki so v Vandotovo prozo prešle iz ljudskega pripovedovanja, pri prehodu v tiskano besedo reducirane preko Kekčeve fokalizacije, ki svet predstavlja z otroškega, optimističnega, neizkušnega in zato neustrašnega stališča.

Filmske priredbe

Kot že omenjeno, so filmi Jožeta Galeta o Kekcu trije: *Kekec* (1951), *Srečno, Kekec* (1963) in *Kekčeve ukane* (1968). Prvi Galetov film je scenaristično soustvarjal Frane Milčinski - Ježek, ostala dva pa Ivan Ribič. Z osvobajanjem filma od literarnega vzora, ki je potekalo v petdesetih in šestdesetih letih preteklega stoletja, se je manjšala tudi Galetova »zvestoba« Vandotu. Prvi Kekec je tako dokaj zvesta priredba pripovedke *Kekec nad samotnim breznom*; na močno odvisnost opozarja celo podnaslov filma »filmska pripovedka«. *Srečno, Kekec* je svobodnejša predelava teksta *Kekec na volčji sledi*. Film *Kekčeve ukane* pa uporablja Vandotove tekste zgolj kot motive, ki jih svobodno dekonstruira. Priljubljenost filmov o Kekcu pri kritiki in občinstvu pa je z naraščanjem njihovega števila upadala.

Eden od pomembnih aspektov izbire Vandotove povesti kot predloge za prvi slovenski film je nedvomno njihov kronotop; ta je namreč močno soroden prostorski in žanrski usmeritvi začetkov slovenskega celovečernega filma. Boštjan Šaver v študiji *Nazaj v planinski raj* (2006) ugotavlja, da je gorski film (ki se je pod imenom *Bergfilm* razmahnil v Nemčiji v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja in doživel vrhunec z deli Arnolda Francka, na primer *Der heilige Berg*, 1926), nedvomno vplival na začetke slovenske kinematografije. Ta je v tridesetih

⁷ »Kekec se je čudil, ko je stopil iz Kosobrinove kočice in je videl okrog sebe tisto večerno zarjo. Pa se mu je zdelo, da živi vse okrog njega in diha, diha skrivnostno in pritajeno. Tresle so se skale v onem čudnem svitu; njivice so se tresle in tudi grmovje se je treslo, kakor bi resnično živelo in prestopalo sem in tja ... »Hej, hej!« se je začudil Kekec še enkrat »to je pa res čudno. Da so zdaj tu vaški paglavci (...) nemara bi jih bilo celo strah in bi pobegnili. Hm, mislili bi si, da samo škratje varajo in čarajo tod okrog ... Pa ni škratov in tudi cekinov ni nikjer. Sonce gre za gore; daleč gre nekam, kamor ne more nihče. In tudi Kekec ne.« (Vandot, *Kekec nad samotnim breznom*, 1952, str. 96).

letih preteklega stoletja tudi spričo srbskih centralističnih pritiskov prikazovala nacionalno identiteto v okviru »alpske kulture slovenstva« zlasti v obeh predvojnih celovečercih: *V Zlatorogovem kraljestvu* (1931) in *Triglavske strmine* (1932) (Šaver 2006: 183). Alpska kultura je določala tudi prve povojne slovenske filmske dosežke, ki so si še zmeraj prizadevali izraziti slovensko nacionalno identiteto v spopadu s centralizacijskimi težnjami (glej Brenk 1980). Tudi številne povojne filme, kot so *Na svoji zemlji* (F. Štiglic, 1948), *Dolina miru* (F. Štiglic, 1954), *Kala* (K. Golik, 1958) ter *Balada o trobenti in oblaku* (F. Štiglic, 1961), odločilno določa kronotop alpske pokrajine, nekatere tudi žanrska določila gorskega filma, ki – nekoliko posplošeno zapisano – tematizirajo spopad človeka s nedoumljivo skrivnostnostjo, svetostjo, numinoznostjo gora. Vandotove planinske pripovedke je mogoče interpretirati tudi s tega gledišča; Miran Hladnik ugotavlja, da je pri Vandotovi adaptaciji Proppovega modela magične pravljice gozd kot nedoumljivi prostor divjine nadomeščen s planinami (Hladnik 1981).

Nada Gaborovič, France Bevk in Stanko Šimenc kot eno od določil Vandotove proze posebej izpostavljajo »slike gorske narave«. Šimenc meni, da te literarno niso učinkovite, so pa prikladno gradivo za filmske ustvarjalce, ki lahko iz njih ustvarijo filmske podobe z bogatim čustvenim potencialom za gledalce, ki jih kot Slovence določa »ljubezen do gora« (Šimenc 1981: 38). Slovenski (mladinski) film je tako svoj prototekst zaznamoval z estetsko reprezentacijo gora, ki nadgrajuje tradicijo krajinarskega slikarstva (na primer Marka Pernharta) in panteistične gorske fotografije Jake Čopa. V začetek slovenskega mladinskega filma se je vpisal tudi prikaz estetizirane alpske folklore; *Kekec* iz leta 1953 je kljub odsotnosti teh opisnih detajlov v Vandotovi predlogi zgodbo uporabil kot izhodišče za prikaze številnih primerov materialne (arhitektura, notranja oprema, kmečka in planšarska oblačila ter obutev in bivalni pogoji) in duhovne folklorne (kmečka opravila in običaji, npr. koledovanje ob kresu) slovenskega alpskega sveta. S tem si je slovenska kinematografija v okviru tedanje jugoslovanske kinematografije skušala ustvariti svojo *differentio specifico*; kulturno preteklost, izhajajočo iz (segmenta) slovenske folklorne in literature (glej Brenk 1980).

Prvi film o Kekcu ohrani usedline Vandotovih bajeslovnih izvorov, predvsem preko skrivnostne moči gorske pokrajine, utelešene v Bedancu. Uvod v sekvenco, ki predstavi Bedanca, se začne s panoramskima posnetkoma belih skalnatih vrhov, ki so v Vandotovi prozi eden od klasičnih atributov predstavljanja numinoznih aspektov gora. Sekvenca sledi prikazu Kekčevega odhoda iz vasi in predstavlja junakovo prečkanje meje iz domačega okolja v divjino. Prehod je nakazan tudi s spremembo v glasbi. Ta iz veselega razpoloženja preide v grozeče tone, ko se kamera bliža planjavi, kjer stoji Bedančeva hiša in v katero naposled vstopi. Tam se kamera najprej ustavi v bližnjem posnetku nagačene, zobate, režeče se medvedove glave in kozorogovih rogov ter se nato počasi preko prikaza lovske opreme približuje vratom. Sledi pravljlična digresija Mojčinega petja in nato nastop Bedanca, ki ga napovejo puškini strelji, preplah med živalmi in srnina smrt. V prvem Galetovem filmu se torej preko lika Bedanca ohranja posebitev strašnih, nedoumljivih razsežnosti človeškega doživljanja gora. Obenem pa ne umanjka Kekčeva fokalizacija, ki ta strašni lik parodizira in subvertira z otroško nagajivostjo. Udejanja se predvsem v elementih glasbe in burleskne karakterizacije (na primer v prizoru, kjer Kekec spečega Bedanca obmetava s češarki). Bedanec ni samo grozljiv, je

tudi burleskno okoren in smešno praznoveren (groza pred sovami) ter bojazljiv (ob domnevni Kosobrinovi smrti).

Shematizirani aspekti, ki v Vandotovi literaturi bralcu posredujejo lik Bedanca, so določeni z naslednjimi atributi: velikost, lasatost oziroma dlakavost, srdite in temne, žareče oči, neusmiljenost, občasna nečloveškost. Načeloma bi se morala literarna nedoločenost (ta bralsko konkretizacijo Bedanca zamejuje le z folklornimi shemami divjega lovca in mitološkim spajanjem človeškega in živalskega) v filmu, zaznamovanemu s čezmerno specifičnostjo avdiovizualnih detaljev, izgubiti. Vendar namen filmskih ustvarjalcev ni bil tak; že uvodni napisi nam namreč povedo, da Triglav film s *Kekcem* mladini poklanja »filmsko pripovedko«; da so se torej ustvarjalci močno zgledovali po strukturah Vandotove literature. Znano je, da se je slovenski film spričo pomanjkanja kinematografske tradicije v svojih začetkih zavestno opiral na nacionalno literaturato in tudi folkloro. Vzrok za to je bila, kot že omenjeno, želja po vzpostavitvi prepoznavne nacionalne identitete v okviru jugoslovanskega filma (glej Brenk 1980). Za njegov uspeh je bila ključna tudi vloga scenarista Franeta Milčinskega - Ježka. Kot je prototekst slovenskega povojnega celovečernega filma močno zaznamoval Ciril Kosmač, »literarni mentor« Franceta Štiglica, je prototip mladinskega filma ob Jožetu Galetu določil predvsem avtor scenarija Frane Milčinski - Ježek.

Slovenska kinematografija je bila leta 1951 v elementih mizanscene, kostumografije, maske, scenografije, luči in igre zelo blizu gledališča, zato je Galetu v prvi filmski upodobitvi Bedanca uspelo ustvariti fantastičen, pravljичen lik, ki se bolj kot v območju filma vzpostavlja v okviru gledališke in literarne znakovnosti. Zgodbeni otroci, zlasti Tinkara in Kekec, so pogosto prikazani v bližnjih posnetkih. Bedanec pa je največkrat podan v srednjih planih, kjer ga označuje orjaška, medvedja postava, ki je še poudarjena s kožami ter ogromnimi nerodnimi coklami. Nekaj ključnih posnetkov spodada med *Kekcem* in *Bedancem* pa nečloveškost slednjega predstavlja tudi v bližnjih posnetkih. V teh kadrih večino ekrana zavzemajo razmršena črnolasa lasulja in prav taka brada, močno poudarjena maska obraza (izrazito zasenčenega), posutega z bradavicami, ter razširjene in izbuljene oči. Matej Bor je v referatu o slovenskem filmu leta 1950 napisal, da film ne prenese grobe gledališke maske in gestikulacije in da zaradi neupoštevanja tega pravila slovenski film diši po diletantizmu (Bor 50/88: 34). Vendar pa je bil spričo pomanjkanja bolj sofisticiranih filmskih sredstev režiser v ustvarjanju Bedanca gestikulacijo, masko in kostum prisiljen uporabiti v nekoliko pretirani gledališki maniri. Tako je zlasti manj informiranemu otroškemu pogledu Bedanec učinkoval kot fantastičen, ne čisto človeški lik, blizu mitološkim izvorom Vandotove proze. Pomemben element fantastičnega pripade tudi Kosobrinu; pripovedni delež tega lika opazno naraste v prenosu iz literarne v filmsko pripovedko, izrazito je poudarjena Kosobrinova zeliščarska veščina, obenem so reducirani tudi negativni atributi tega lika in njegovi nesporazumi s *Kekcem* (pri Vandotu je Kosobrin jezen na *Kekca*, ker *Bedanca* zabava z zbadljivko, v kateri se norčuje iz Kosobrinove bojazljivosti).

Pri ekranizaciji Vandotovega teksta pride do pomembne spremembe, ki ključno zaznamuje prototip prvega slovenskega filma. Umiranje bližnjih je v pripovedkah o *Kekcu* pogosto tematizirano. *Kekec na volčji stezi* se začne z obširnim opisom smrti *Kekčeve Keze*, dečkovega odziva nanjo in njegovega prenosa živali v dolino ter pokopa. *Kekec nad samotnim breznom* se prične s smrtjo Tinčine *mucike*,

obsežen pasus je namenjen smrti Kosobrina, opisu Kekčevega in Menarinega pripravljanja trupla na pokop, bdenja ob truplu ter pokopa. V zaključku je opisana kruta smrt Bedanca in volka. *Kekec na hudi poti* v drugem poglavju daljši del besedila nameni Jeričinemu obisku materinega groba. Miran Hladnik zapiše, da je namišljena Kekčeva smrt zgolj impliciran, a ponavljajoč se motiv v teh literarnih delih (Hladnik 1981). Pri prenosu v film pa so vsi omenjeni motivi smrti eliminirani, dodana je edino srnina smrt v uvodu filma, ki ponazarja Bedančevo krutost. Vzrok za omenjeno redukcijo je najbrž sprememba v konceptualizaciji otroštva, vzgoje in funkcije otroške fikcije, ki se je zgodila v prehodu iz kulturnega konteksta, ki je pogojeval prenos Vandotove proze v prvi slovenski mladinski film. V tem okviru je najbrž nemogoče dokončno odgovoriti, kakšen diskurzivni premik je motiviko smrti iz integralnega dela pripovedništva premestil v območje prepovedanega, zamolčanega. Gre morda za prehod v tehnicistično, z močjo znanosti, medicine pogojeno kulturo, ki nepremagljivost smrti dojema kot tabu? Če je bil na primer v času, ki ga je zaznamovala močna prisotnost smrti v družinah, ta motiv v mladinski literaturi pogost, pa je z radikalnim zmanjšanjem smrtnosti otrok pa tudi odraslih in starejših (zaradi medicinskega napredka) ta motiv izginil tudi iz literature. Ali gre za zapovedani optimizem v kontekstu povojnega graditeljstva, ki je prepovedoval izražanje pesimističnih, žalostnih občutij (z izjemo ideoloških, ritualnih tematizacij smrtnih žrtev druge svetovne vojne)? Premik najbrž nakazuje diskurzivne spremembe v pojmovanju otroštva, vzgoje in mladim namenjene umetnosti, ki so zaznamovale tudi spremembe v produkciji slovenske mladinske literature v obdobju po drugi svetovni vojni, obenem pa tudi širšo družbeno tabuizacijo smrti.

Drugi film iz serije Galetovih filmov o Kekcu ima naslov *Srečno, Kekec*. Ob njegovi premieri leta 1963 je imel slovenski film drugačne ambicije kot desetletje poprej; iz želje po konstituiranju tega medija so se ambicije preusmerile k ustvarjanju mednarodno priznanega umetniškega filma, ki so (med drugim tudi s prvo mednarodno nagrado slovenski kinematografiji, ki je bila v sekciji mladinskih filmov podeljena *Kekcu* na Beneškem filmskem festivalu leta 1952) že dosegle prve uresničitve. Ker se je želela slovenska kinematografija uveljavljati kot samostojen umetniški medij, so režiserji postajali avtonomnejši in njihova izraznost ni bila več pod tako močnim vplivom tradicionalnejših umetnosti (literature, gledališča) kot v prvem povojnem desetletju. Jože Gale je tako s scenaristom Ivanom Ribičem močno preoblikoval scenarij; izrazita avtorska nota je razvidna tudi iz snemalne knjige, v kateri je poudarjena estetska reprezentacija gora (glej Šimenc 1981). Bolj kot modernistične tendence po filmski subjektivizaciji in lirizaciji – te pridejo v ospredje šele v zadnjem iz niza filmov o Kekcu, ki je pri gledalcih in kritikih doživel najslabši odmev, – je v filmu prisotna tendenca po estetskem prikazu gorske pokrajine, nemara še bolj poudarjene ob zavesti, da gre za prvi slovenski barvni film.

Fantastična dimenzija Pehte, ki se v Vandotovi pripovedki prepleta z njenimi realističnimi atributi, je pri prenosu iz literature v film popolnoma izginila. S podatki, ki sta jih zgodbi dodala režiser in scenarist, vizualno dimenzijo pa jim je določila scenografka ter kostumografka Marlenka Stupica, se konotacije Pehte diametralno spremenijo. Mitološke attribute nadomestijo lastnosti moderne ženske.

Pehta je tako v filmu učena ženska, izgnana meščanka, ki ima v svojem gorskem bivališču veliko število starih knjig, pa tudi nekakšen laboratorij za pridelavo zdravilnih napitkov, v skrinji pa skriva meščanske obleke in klobuke. Ta pripovedni premik se je po eni strani skladal z reakcijo na kritike prve ekranizacije Kekca, češ da so bili nekateri liki – natančneje Bedanec in Kosobrin – prešibko opredeljeni in bledi (glej Šimenc 1981: 52). Konflikt, ki se je v planinski pripovedki na ravni strukture magične pravljice izražal kot preizkušanje junaka s strani darovalca in protagonistova zmaga oziroma zvijačna pridobitev magičnega predmeta, je v filmu ošibel. Močno pa je poudarjen spopad med Pehto in patriarhalno vaško skupnostjo. Ta je najbolj izrazit v sekvenci, kjer zbor z baklami opremljenih vaških mož preganja pobeglo Pehto.⁸ V filmu o Pehti je močno poudarjeno družbeno kritično (skoraj feministično) problematiziranje patriarhalnoruralnega diskurza Vandotove pripovedke; perspektiva zblíževanja z otrokom je reducirana. Za razliko od prvega filma o Kekcu, ki ne ponuja nikakršne fokalizacije skozi Bedančevo videnje pripovedi in torej gledalcu ne dovoljuje nikakršnega življenja ali vsaj razumevanja Bedančeve plati zgodbe, je film *Srečno, Kekec* drugačen. Režiser namenja veliko prostora bližnjim posnetkom Pehtinega obraza. Ta za razliko od Bedančevega ni zakrit z gledališko lasuljo in brado, prav tako ne z gledališko masko, temveč je gol obraz, ki ne pripada ne mitološkemu bitju, ne fantastični prikazni, ampak realni (izobraženi) ženski, marginalki, ki je v patriarhalni in provincialni družbi obsojena na propad. Zelo opazna je tudi igra Ruše Bojc; njena obrazna in telesna mimika Pehto prikazuje skozi občutje žalosti, kar povzroči, da se gledalčeva občutja do Pehte namesto v območju strahu in odpora izrazijo kot sočutje. Vendar pa se postavlja vprašanje, ali gre pri tem zgolj za odrasli, družbeno informirani pogled na lik ali tako dojemanje zaznamuje tudi otroško percepcijo zgodbe. Refleksija Polone Frelih o prevrednotenju sodb ob ponovnem ogledu filma namreč nakazuje na razkorak med otroškimi in odraslimi dojemANJI likov v filmu: »Kot majhen deklič sem držala pesti za pogumnega, poštirkanega in oh in sploh idealnega junaka Kekca. Tokrat me je s svojo dobro voljo za vsako ceno zgolj in samo živciral. Moje simpatije gredo teti Pehti, zaradi katere smo se kot majhni paglavci tresli do kosti« (Frelih 2013: 1).

Ob takšni redukciji mitoloških, numinoznih dimenzij Kekčeve nasprotnice pridobi dečkova podjetna subverzija povsem drugačen odmev. Kekčeva dejanja niso več v ravnotežju z izhodiščnim (folklornim in kasneje Vandotovim) modelom, zasnovanim na strukturi magične pravljice. Ta namreč Pehto vzpostavlja kot darovalko, ki junaka preizkuša, dokler Kekcu ne uspe z zvijačo (ta v kontekstu magične pravljice ni obremenjena z moralno oporečnostjo) pridobiti magičnega sredstva, ki odpravi izhodiščni manko oziroma Mojčino slepoto. V spremenjenem kulturnem kontekstu je Kekčevo dejanje prikazano kot moralno oporečno; posledica tega pa je očitek, da film mladim gledalcem nudi slab zgled oziroma model obnašanja. Stanko Šimenc piše, da je filmska kritika ob premieri filma *Srečno, Kekec* opozorila na etično problematičnost filma, ki se kaže v hudi hibi glavnega junaka – njegovi brezobzirnosti, saj Kekec Pehti z zvijačo ugrabi Mojco, spelje psa in ukrade zdravilo (Šimenc 1981: 55). Kekčevi nasprotniki so se torej s prenosom v filmske verzije oddaljevali od bajnih bitij, ki posebejajo numinozno dojemanje

⁸ Sicer se spopad med možmi in nemočno Pehto, kot ugotavlja Sebastian Dovč, kaže že v pripovedi Petra Smerdenjakova *Pehta in želežničarji*.

gora in se (najbolj izrazito v zadnjem iz serije filmov o Kekcu, *Kekčeve ukane*) vse bolj približevali kritiki in parodiji izhodiščnega literarnega oziroma folklornega modela.

Slikaniške priredbe

Pripovedi o Kekcu so po prvem natisu v *Zvončku* doživele veliko ilustriranih izdaj. Prva knjižna izdaja *Kekca nad samotnim breznom*, ki je na platnicah okrašena s slikami iz prvega Galetovega filma, vsebuje ilustracije Iva Erbežnika. Vseh skupaj je črno-belih likovnih podob osem, prikazujejo pa Kekčev spopad z orlom, prizor Kekca, ki ima namen vreči češarek v spečega Bedanca, prizor prehoda skozi skalni predor in Bedančev strah pred sovo, prizor, v katerem Menara izpred Kosobrinove kočje opazuje Bedanca, ki je Kekca privezal ob drevo, Kekčev pogovor s Kosobrinom, Bedančev napad na Kosobrina, Kekčevo odkritje skrivnega prehoda, Bedančev padec v prepad in Kekčevo ter Menarino vrnitev v dolino. V ilustracijah je viden vpliv filmske reprezentacije, najbolj izrazito v podobi Kosobrina, pa tudi v nekaterih aspektih Bedanca (cokle, gamaše, kože, brada, oči, velikost), Menare in v prikazu prostora, zlasti okolice Bedančevega in Kosobrinovega domovanja.

Naslednji izdaji teh pripovedk, *Kekec na volčji sledi* iz leta 1957 ter *Kekec na hudi poti* iz leta 1965, vsebujeta ilustracije Iva Šubica. Šubičeve ilustracije z grafičnimi kontrasti med svetlobo in senco in fantastičnimi konturami v grotesknem spajanju anorganskega, rastlinskega, živalskega in človeškega nekoliko spominjajo na grafike Franceta Miheliča. Šubičeva podoba Pehte dosledno sledi atributom, ki jih podaja Vandotov tekst. Pehta je visoka, suha, črnolasa ženska – strašna in lepa obenem. Ilustracije Iva Šubica niso zaznamovane s filmsko reprezentacijo, kar je samoumevno glede na dejstvo, da ti dve pripovedki še nista bili ekranizirani. Šubičeve ilustracije zgodbo v večji meri kot skozi dečkovo nagajivo, humorno perspektivo podajajo skozi resno, vzvišeno perspektivo dogajanja v gorskem svetu. Te ilustracije so skupaj z neskrajšanim Vandotovim tekstom najbrž bile namenjene mlajšim šolarjem.

Slikaniške priredbe z besedilom Franceta Bevka in ilustracijami Maričke Koren, ki so leta 1970 izšle v štirih slikanicah, nato pa še vsaj v petih ponatisih pa tudi v tujih prevodih, so močno zaznamovale sodobno recepcijo Kekca. Ilustracije skušajo dogajanje Vandotovih pripovedk skozi likovni jezik približati predšolskim otrokom. Podobe Maričke Koren namreč zaznamujejo vse prvine, ki jih Črtomir Frelih navaja kot primerne za najmlajše bralce slik: abstrakcija, močna barvitost in ploskovitost, jasna ločnica med barvami in črtami, reducirana mreža odnosov med upodobljenimi liki in predmeti, ki so postavljeni v shematiziran prostor (glej Frelih 2009). Abstraktno podana telesa oziroma obrazi Kekčevih nasprotnikov se ne razlikujejo bistveno od protagonistovega obraza. V podobnem slogu prireja Vandotovo prozo France Bevk, ki pripoved oblikuje v enostavnih povedih, tragične elemente pa bodisi eliminira ali reducira: smrt kože Keze omili v podatek, da se je žival poleti na planini izgubila, reducira tudi prizor, v katerem Kekec straši Tinko, dokler ni deklica vsa iz sebe, prav tako so omiljeni grozeči in nasilni atributi Pehetinega volka. Vzrok za takšen premik v reprezentaciji Kekca je verjetno želja založbe, da bi Kekčev svet približala najmlajšim. V ozadju redukcije strašljivih in tragičnih apektov pa je sodobno pojmovanje funkcije mladinske književnosti za najmlajše,

ki ne sme biti strašilna oziroma mora družbene tabuje, zlasti smrt, otrokom posredovati na primerno omiljen način, na primer preko pravljичne parabole. Marička Koren je leta 1974 ilustrirala tudi ponatis celotnega besedila *Kekec nad samotnim breznom*. V tej verziji ilustracije podajajo najbolj konfliktni in krute dogodke v zgodbi: Kekčev spopad z orlom in Bedancem, Kekca, ki ga Bedanec privezanega na vrvi »žene kot telička«, Bedančev preplah ob oglašanju sove, Kekca, ki je privezan ob drevo, spopad Bedanca s Kosobrinom, Kosobrinovo smrt, Bedančev spopad z volkom. Pri tem je najprej opaziti, da reprezentacija prostora (na primer v Kekčevem spopadu z orlom, »srečanju« s sovo v skalni soteski, domovanju obeh gorskih mož, soteski, ki loči njuni domovanji) in oseb (predvsem oblačila in pričeske) izhaja iz filmskega prikaza. Obenem pa je zanimivo, da kljub konfliktni in nasilni motiviki izbranih prizorov upodobitev Maričke Korenove ostane na podobni ravni kot v slikanicah, namenjenim najmlajšim. V posebno konfliktnih prizorih je nasilje sicer nakazano z nekaterimi atributi, na primer z ostro palico, ki jo Bedanec uperja v Kekca, s poudarjeno velikostjo napadalcev (Bedanec, volk), sicer pa upodobitev prostora ostaja abstraktna, taka – zelo reducirana – je tudi karakterizacija. Lika Kosobrina in Bedanca sta si na primer zelo podobna, razlikujeta se le po velikosti ter po barvi brade in obleke. Likovna interpretacija izvirne Vandotove pripovedke *Kekec nad samotnim breznom* v ilustracijah Maričke Koren – nedvomno likovno dovršenem izrazu – odraža še danes vplivno funkcijo mladinske književnosti; ta naj bi otrokom v verbalni in likovni podobi podajala tragičnih ter nasilnih elementov očiščen fikcijski svet.

Leta 1989 je izšla slikanica *Kekec in Bedanec*, ki jo je po Vandotu tekstovno priredil Ivo Zorman, ilustriral pa Matjaž Schmidt. Zormanovo besedilo natančno sledi Vandotovim pripovedim in iz njih ne skuša eliminirati problematičnih (nasilnih ali tragičnih) tem; pripovedka o Kekčevem spopadu z Bedancem tako ohrani vse motive smrti, ki jih je priredba F. Milčinskega odstranila. Podobe Matjaža Schmidta so polne detajlov in natančnih prostorskih, pa tudi karakternih nians. Te slikanice so torej najbrž bolj primerne za mlajše šolarje, ki so zreli za identifikacijo s Kekcem. Schmidt je v nekaterih upodobitvah likov, na primer Kosobrina, filmske podobe nadomestil z lastnimi bralskimi konkretizacijami likov. Kljub temu ilustracije odražajo močan vpliv filmske reprezentacije, zlasti v upodobitvah prostora (tako gorskega domovanja Bedanca in Kosobrina kot tudi vasi) ter likov (zlasti Bedanca in Kekčeve matere).

Dominantne pozicije filmske reprezentacije v sodobnih bralskih konkretizacijah se je očitno zavedal tudi Zvonko Čoh, ki je v svojih ilustracijah Kekčevih dogodivščin (tri slikanice so izšle med leti 2000 in 2002) ustvaril nekakšen poklon Galetovemu filmu. Čohovo ilustracijo nasploh kritiki pogosto opisujejo kot filmsko (glej npr. Frelih 2009). Ta ilustrator torej zavestno izhaja iz ene temeljnih paradig vizualnega v dvajsetem stoletju; kinematografske reprezentacije. V Čohovih ilustracijah lahko prepoznamo scenografijo, kostumografijo, obraze, gestikulacijo in mimiko igralcev Galetovih filmov. Obenem pa je ilustrator te podobe obogatil z lastnimi humornimi detajli. V skrajšani priredbi zgodbe o Kekčevem spopadu z Bedancem Andrej Rozman Roza zgoščeno (brez s folklornimi elementi nasičenega dogajanja v vasi) sledi predvsem scenaristični predelavi Vandotove povesti, vključno z redukcijami tragičnih in tabujskih elementov; Kosobrin in Bedanec tudi v slikanici ne umreta; Roza in Čoh pa Kosobrinovo prebujenje prikazeta v rahlo

komični luči. V zaključku Roza ohrani Vandotov motiv, kjer se Minka (pri Galetu Mojca, pri Vandotu Menara) s Kekcem vrne v vas. Tudi v Pehtini zgodbi je Roza reducirala oziroma odrezal tragične, žalostne motive; smrt Keze, Kekčevo žalost ob odhodu od doma. V tej priredbi pisatelj ni tako zvesto sledil scenaristični predelavi kot v zgodbi o Kekcu, temveč je kombiniral elemente Vandotovega teksta in Galetovega filma o Pehti. Menim, da sta v Rozmanovih predelavah še posebej poudarjeni dve Kekčevi lastnosti, in sicer nagajivost ter humornost. Pripovedovalčeva afiniteteta do karikature in groteske prekriva tudi prikaze strašnih elementov gorskega sveta. Zvonko Čoh v slikarskih prikazih (ozadjih) gorske pokrajine, občasno tudi interierjev, poustvarja nekatere razsežnosti človekovega občutja nedoumljive eksistence vzvišene gorske narave, v ospredju pa, podobno kot v Rozmanovem besedilu, prevladujejo elementi karikature, s katerimi podaja obraze in odnose med liki, zbadljivi, nagajivi in parodični elementi dečkovih potegavščin.

Zaključimo torej lahko, da v najsodobnejših slikaniških priredbah prevladujeta zblíževalna funkcija in redukcija tragičnih motivov, medtem ko numinozno doživljanje gora, poosebljeno v bajeslovnih bitjih, blede v ozadju. Predvsem pa so ilustracije v slikaniških priredbah pripovedk o Kekcu dokaz v prid domnevi, da v bralskih konkretizacijah, ki sledijo ogledu ekranizacije, filmsko specifično predstavljanje zgodbe prekrijejo nedoločene konkretizacije bralnega dejanja.

Sklep

Vpliv filma, ene ključnih paradigem dvajsetega stoletja, je pomemben tudi pri razvoju funkcij in recepcije mladinske književnosti. Osrednja ugotovitev študije je, da filmsko – vizualno specifično predstavljanje zgodbe (ekranizacija) močno določi bralske konkretizacije likov in prostora. To je dokazano z analizo slikanic, ki so nastale po Galetovih ekranizacijah Vandotovih pripovedk. Večina slikanic namreč v prikazih, bodisi gorskih okolij (prostorska razmerja) kot tudi likov (videz, oblačila, pričeska ...), sledi filmskim določnicam. Reprezentacija likov in prostorov se v teh tekstih v večji meri kot na Vandotove pripovedke naslanja na Galetove ekranizacije, čeprav je v večini sodobnih (ilustriranih) priredb pripovedk o Kekcu kot prvi avtor naveden Josip Vandot. Vprašanje, ki se odpira iz sklepov študije, zadeva tudi status avtorja. Očitno prestižni status ustvarjalca izvirnika – prototeksta v naši kulturi še vedno povezujemo z literati – četudi njihov navdih povsem očitno temelji na slišanih zgodbah – medtem ko vizualne ustvajalce – najsi so v svoji medijski inovaciji še tako prodorni – dojemamo predvsem kot ilustratorje. Sicer pa besedilo opisuje, kako je prvi slovenski mladinski film, Galetov *Kekec* (1951), populariziral Vandotovo prozno besedilo (*Kekec nad samotnim breznom*, 1924), preko njega pa tudi nekatere starejše folklorne in mitološke motive; obenem pa opozarja na spremembe, ki jih je povzročila modernizacija pripovedi, predvsem na premike v prikazu gorske narave, strah vzbujajočih likov in motivov smrti ter nasilja. S prirejanjem Vandotove literature v film in kasneje v slikanice so iz pripovedi izginili številni tragični, skrivnostni in strašni elementi. Primerjava posameznih tekstov v nizu intermedialnih priredb lahko torej jasno prikaže premike v konceptualizacijah otroštva ter funkcijah in recepciji mladinske literature.

Viri

- B. Novak, 1994: *Kekec in divji mož*. Ilustriral Matjaž Schmidt. Ljubljana: Mladika.
- M. Schmidt, 1988: *Kekec na hudi poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vidmar, 2011: *Kekec iz 2. b*. Ilustrirala Ana Razpotnik Donati. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG); KUD Sodobnost International.
- J. Vandot, 1952: *Kekec nad samotnim breznom*. Ur. Petra Dobrila. Ilustriral Ive Šubic. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1957: *Kekec na volčji sledi* [ilustriral Ive Šubic]. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec gre na pot: prva slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec se vrne: druga slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec ozdravi Mojco: četrta slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec in botra Pehta: tretja slikanica*. Tekst priredil France Bevk. Ilustrirala Marička Koren. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1974: *Kekec nad samotnim breznom*. Ilustrirala Marička Koren. Spremnno besedo napisala Nada Gaborovič in Marijan Tršar. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1989: *Kekec in Bedanec*. Priredil Ivo Zorman. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 2000: *Kekec in Pehta*. Po knjigi *Kekec na volčji poti* za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Kekčevo pesem napisal Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 2001: *Kekec in Bedanec*. Za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Kekčevo pesem napisal Frane Milčinski. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- J. Vandot, 2002: *Kekec in Prisank*. Po knjigi *Kekec na hudi poti* za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

- M. Bor, 1950/1988: Beseda o problemih naše filmske umetnosti (Referat na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev). *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–88*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 23–38.
- F. Brenk, 1979: *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.
- F. Brenk, 1980: *Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- S. Cavell, 1971/1979: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press.
- P. Dobrila, 1952: Beseda o Josipu Vandotu. Vandot, J.: *Kekec nad samotnim breznom*. Ur. Petra Dobrila. Ilustriral Ive Šubic. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- S. Dovč, 2013: *Povesti o Kekcu: folkloristična analiza*. Diplomska naloga. Ljubljana: [S. Dovč].
- Č. Frelih, 2009: Kaj odlikuje kakovostno ilustracijo. *Branje za znanje in branje za zabavo: priročnik za spodbujanje družinske pismenosti*. Livija Knaflič ... [et al.]. Ljubljana: Andragoški center Slovenije. 75–82.
- P. Frelih, 2013: Dobro jutro: Srečno, Pehta! Delo (online). Ljubljana, Delo, 25. 3. 2013. (Citirano 7. 7. 2014). Dostopno na internetu na naslovu: <http://www.delo.si>.
- M. Hladnik, 1980: *Shema in značilnosti Vandotove planinske pripovedke*. Slavistična revija. Letnik XXVIII (1980). 311–324. (Citirano 7. 7. 2014). Dostopno na internetu na naslovu: <http://lit.ijs.si/vandot.html>.
- L. Hutcheon, 2006: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- W. Iser, 2001: *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- M. Kordigel Aberšek, 2009: *Didaktika mladinske književnosti*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- M. Nikolajeva, 2005: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: an Introduction*. Lanham; Toronto; Oxford: Scarecrow.
- R. Otto, 1993: *Sveto: o iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Ljubljana: Nova revija.
- D. J. Ovsec, 1991: *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus.
- Igor Saksida, 2001: Mladinska književnost. *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik [et al.] Ljubljana: DZS. 403–468.
- B. Šaver, 2005: *Nazaj v planinski raj: alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- S. Šimenc, 1981: Kekec v literaturi in filmu: Vandotove zgodbe o Kekcu in Galetovi filmski Kekci. *Ekrani*: revija za film in televizijo. Letn. 18, št. 1/2 (1981). 52–56.
- A. Štefan 1999: *Folklorno pripovedovanje kot prepletanje izročila in osebne ustvarjalnosti*: (magistrska naloga). Mentorica Marija Stanonik; somentor Miran Hladnik. Ljubljana: [A. Štefan].
- J. Zipes, 2011: *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge.
- J. Zipes, 2012: *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Filmografija

- Kekec*. Triglav film, 1951. Režiser: Jože Gale, Scenarist Frane Milčinski - Ježek. Igralci: Matija Barl, Zdenka Logar, Franc Presetnik, Alenka Lobnikar, Jože Mlakar, Modest Sancin, Vida Levstik, Lojze Potokar. Avtor glasbe: Marjan Kozina.
- Srečno, Kekec*. Viba film, 1963. Režiser: Jože Gale. Scenarist: Igor Ribič. Igralci: Velimir Gjurin, Blanka Florjanc, Martin Mele, Ruša Bojc, Bert Sotlar, Marija Goršič, Stane Sever. Direktor fotografije: Ivan Marinček. Avtor glasbe: Marjan Vodopivec.
- Kekčeve ukane*. Viba Film, 1969. Režiser: Jože Gale. Scenarist: Igor Ribič. Igralci: Zlatko Krasnič, Polde Bibič, Boris Ivanovski, Jasna Krofak, Fanika Podobnikar, Milorad Radovič, Jože Zupan.

Karmen Erjavec
Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

MEDIJSKA POTROŠNJA IN BRANJE KNJIG PRI SLOVENSКИH OTROCIH

Članek predstavlja ugotovitve raziskave o času, ki ga otroci namenjajo medijski potrošnji, in o medijskem izpodrivanju branja. Anketa staršev in poglobljeni intervjuji z otroki so pokazali, da slovenski otroci (6–12 let) gledajo televizijo 2,3 ure na dan in le 15 minut dnevno berejo knjige. 11-letni fantje namesto branja knjig raje igrajo igrice na konzolah in/ali internetu.

The article presents the results of the research study on the amount of time children spend on media consumption, and on the superseding of reading on the part of media. The questionnaires responded by parents and in-depth interviews with children showed that Slovene children (aged 6-12) watch TV 2,3 hours per day and only spend 15 minutes on reading books. 11-year old boys prefer internet and/or joystick games to books.

1 Uvod

Številni znanstveniki (npr. Singer in Singer 2001; Buckingham 2005; Livingstone 2009) opredeljujejo sodobno otroštvo kot »medijsko posredovano« otroštvo, obenem pa opozarjajo, da lahko otroci uporabljajo sodobne medije in tehnologijo na račun branja in drugih ustvarjalnih dejavnosti.

Vodilni znanstveniki na področju medijske potrošnje otrok (npr. Buckingham 2005; Staksrud in sod. 2007; Livingstone 2009; Endestad in sod. 2011) trdijo, da je na tem področju premalo raziskav o medijski potrošnji otrok, mlajših od 12 let. Ključen problem raziskovanja otrok, mlajših od 12 let, je namreč pridobivanje verodostojnih podatkov, saj otroci zaradi kognitivne nezrelosti s težavo odgovarjajo na postavljena vprašanja v strukturiranih vprašalnikih oz. anketah (Livingstone 2009). Te raziskave pa so nujne, ker otroci drugače razumejo medijske vsebine kot odrasli. Buckingham (2005) je na primer ugotovil, da so lahko 7-letni otroci pri gledanju otroškega filma *Mary Poppins* prestrašeni, saj se bojijo, da bo glavna junakinja padla s strehe. Odrasli težko predvidevamo, kaj bo oz. bi lahko otroke prestrašilo (ibid.) Tako na primer za otroke smrt odraslih ni tako problematična, ker si ne morejo predstavljati smrti z vsemi posledicami, težje pa prenesejo smrt živali ali otrok. Prav tako težko prenesejo družinski stres, npr. v filmih in nadaljevanjih o ločitvah, saj se bojijo, da bodo sami pristali v podobni situaciji. Otroci,

stari manj kot 7 let, so predvsem vizualno usmerjeni in so zato lahko prestrašeni zaradi določenih podob, kot so groteskna fantazijska bitja ali živali, ki se obnašajo na strašljiv način, spreminjajo svojo podobo (npr. *Hulk* in *Power Rangers*) ter podob živali in otrok, ki so predmet fizičnega ustrahovanja ali zlorabe (ibid.). Pomembna razvojna stopnja je med šestim in sedmim letom starosti, ko otroci začnejo spoznavati, da animirani filmi in risanke niso resnični. Otrokom med šestim in devetim letom starosti je pomembno, da takoj prepoznajo strukturo filmov in vedo, da se bo zgodba srečno končala. Zato je enostaven vzorec, ki ga odrasli ocenjujemo kot primitiven, za otroke zelo pomemben, saj ne morejo takoj prepoznati zapletene in večplastne strukture. Otroci do 10. leta razumejo fikijski avdiovizualni program le kot seštevek posameznih sekvenc, ne zmorejo pa podoživljati dramaturgije celotnega programa (ibid.). Otroci, stari od 10 do 12 let, pridobivajo sposobnosti abstraktnega mišljenja, vendar kljub temu še niso zreli, da bi razumeli medijske vsebine z realističnimi prikazi psihičnega in fizičnega nasilja, strahu, spolnosti, diskriminacije, uživanja drog in alkohola ter nevarnega vedenja. Ker odrasli ne poznamo dovolj otroškega razumevanja medijske vsebine, so potrebne raziskave, ki vključujejo tudi mnenja otrok.

V zadnjem času se je v javnosti in znanosti povečala skrb za to, kako otroci preživljajo čas, ki ga namenjajo uporabi določene medijske tehnologije (npr. gledanju televizije, igranju igrice na igralnih konzolah in/ali internetu ter uporabi interneta), saj ta zmanjšuje čas, ki ga otroci namenjajo branju in drugim ustvarjalnim dejavnostim (npr. Wright in sod. 2001; Heim in sod. 2007). Ker so spremembe v socialnem in kognitivnem razvoju otrok povezane tudi s spremembami medijskih navad otrok (Wright in sod. 2001; Roberts in sod. 2005; Heim in sod. 2007), je potrebno razumeti medijsko potrošnjo otrok. Zato je namen tega članka ugotoviti, kako 6 do 12 let stari otroci uporabljajo medije. S kombinacijo kvantitativne (reprezentativna anketa staršev slovenskih otrok) in kvalitativne raziskave (poglobljeni intervjuji z 48 otroki) bomo skušali ugotoviti, koliko časa uporabljajo medije in kakšno je medijsko izpodrivanje branja knjig.

V naslednjem poglavju bomo predstavili teoretsko ogrodje in dosedanje raziskave o medijski potrošnji otrok, starih 6 do 12 let, ki mu sledi poglavje o metodologiji. V poglavju o rezultatih bodo predstavljeni rezultati kvalitativne in kvantitativne raziskave, v zadnjem poglavju pa bomo skušali rezultate povzeti in jih razložiti.

2 Pregled teoretičnih izhodišč

2.1 Vpliv medijev in hipoteza izpodrivanja

Znanstveniki so soglasni, da je izvajanje različnih dejavnosti, kot so sodelovanje v družbenih dogodkih in branje knjig, pomembno za celovit razvoj otroka (Mutz in sod. 1993). Zaradi priljubljenosti sodobnih medijev in tehnologije se je med znanstveniki in v javnosti povečalo zanimanje za »vpliv škodljive medijske vsebine na otroke« (Anderson in Hanson 2009; Griffiths 2011). Kaj pomeni »škodljiva« medijska vsebina? V literaturi »škoda« ni jasno opredeljena, poleg tega je presenetljivo malo znanstvenih razprav na to temo in malo opredelitev tega pojma (Livingstone in Hargrave 2006). Nejasna je razmejitev med tem, kaj otrokom škodi, kaj jih žali, kaj le moti oz. vznemirja. Običajno je škodljivost medijske vsebine opisana kot tisti negativen učinek, ki ga lahko znanstveniki identificirajo in verodostojno

izmerijo. Učinkujejo tako na uporabnika medijev kot na druge, tako kratkoročno kot dolgoročno. Obstajajo različne opredelitve učinka škodljive medijske vsebine (McQuail in Windhal 1993): a) sprememba odnosa in prepričanja na individualni ravni (npr. strah pred kriminalom) in družbeni ravni (npr. stereotipi); b) sprememba obnašanja, še posebej večja nagnjenost k poškodovanju drugih (npr. agresivno obnašanje, s katerim se poškodujeta krivec in žrtev) ali samopoškodovanje (npr. samomor); c) čustveni odzivi, ki učinkujejo na posameznika in druge (npr. strah, vznemirjenje, sovraštvo), kar lahko ima dolgoročen učinek. Večina študij se osredotoča na prva dva učinka. Ko raziskave proučujejo negativne čustvene posledice, poudarjajo kratkoročni učinek. Veliko razprav opozarja na verižni učinek v smislu, da medijski učinki najprej škodijo posamezniku, posledično pa še celotni družbi. Na primer: povečano gledanje nasilja na televiziji spodbuja pri določenih fantih agresivno obnašanje, kar škodi tudi tistim, proti katerim je nasilje usmerjeno (npr. sošolcem na igrišču), in posledično tudi družbi, ker se strah in agresija razširita. Znanstveniki opozarjajo, da sicer obstajajo med seboj povezani učinki na različnih ravneh, vendar je njihovo širjenje odvisno od posameznih primerov. Domnevna škoda je vedno kulturno določena, saj mediji določajo ogrožje in pričakovanja, v katerih člani občinstva razumejo svet okoli sebe (Gerber 1995). Poleg tega mediji vplivajo na otroke s kultiviranjem naravnosti do družbene realnosti, prednostnim tematiziranjem (mediji določajo, o čem ljudje razmišljajo), oblikovanjem osnovne perspektive razumevanja družbe (mediji predstavljajo določene poglede kot normalne oz. standardne, medtem ko so drugi pogledi marginalizirani) (Livingstone in Hargrave 2006).

Komunikologi so soglasni, da množični mediji nimajo univerzalnega in takojšnjega učinka na vso občinstvo, ampak je ta vpliv dolgoročen in odvisen od štirih ključnih dejavnikov: 1. posredovane vsebine (npr. pomen sporočila, pogostost uporabe), 2. osebnosti prejemnika (npr. starost, spol, kognitivna in čustvena sposobnost, pismenost), 3. socialnega dejavnika (npr. vpliv skupine, družine, šole, razreda, širšega okolja in družbe), 4. konteksta (npr. neposredne okoliščine sprejemanja vsebine).

Številni raziskovalci medijske potrošnje otrok opozarjajo (npr. Singer in Singer 2001; Buckingham 2005; Livingston 2009), da se v otroštvu oblikuje vzorec medijske potrošnje, katerega vpliv se kaže v afiniteti do določenih medijev in njihovi prevladujoči uporabi. Ta vzorec naj bi temeljil na izpostavljenosti določenim medijem. Tako hipoteza izpodrivanja v svoji najpreprostejši obliki postavlja različne prostočasne dejavnosti v enakovreden odnos in trdi, da otroci z večanjem časa, ki ga namenjajo medijem, zmanjšujejo čas, ki ga namenjajo drugim prostočasnim dejavnostim. Ta priljubljena in v mnogih pogledih samoumevna hipoteza v osnovi pomeni, da čas, namenjen eni dejavnosti, ne more biti namenjen drugi. Mutz, Roberts in Vuuren (1993) pa opozarjajo, da lahko otroci istočasno spremljajo različne medije (npr. hkrati berejo in gledajo televizijo ali poslušajo glasbo in igrajo računalniško igrigo) in izvajajo različne medijske in druge prostočasne dejavnosti (npr. poslušajo glasbo in pišejo domačo nalogo). Avtorji (ibid.) tudi opozarjajo, da imajo otroci kljub večopravilnostni sposobnosti na razpolago omejen prosti čas in nimajo neomejene pozornosti za vzporedno predelavo informacij. Hipotezi izpodrivanja nasprotuje hipoteza »več je več«, ki trdi, da bolj aktivni otroci sodelujejo v različnih dejavnosti (Meyersohn 1968). Na primer: tisti otroci, ki več časa namenjajo športnim dejavnostim, namenjajo tudi več časa spremljanju medijev, in obratno.

2.2 Pregled obstoječih raziskav o medijski potrošnji otrok in branju

Večina obstoječih raziskav o medijski potrošnji otrok v glavnem vključuje otroke in mladostnike, stare nad 9 let, ker je na populaciji starejših otrok zaradi njihove večje kognitivne in socialne zrelosti raziskave lažje izvajati (Livingstone 2009).

V Sloveniji smo leta 1999 s pomočjo osnovnošolskih učiteljev izvedli raziskavo o medijski potrošnji učencev, ki je ugotovila, da otroci, stari 7 do 12 let, največ prostega časa namenijo gledanju televizije, in sicer v povprečju tri ure na dan (Erjavec in Volčič 1999). Ta raziskava pa ni merila, koliko časa otroci namenjajo branju knjig.

Najnovejša Ofcomova raziskava (Children and parents 2011), ki je raziskovala medijsko potrošnjo otrok, starih od 5 do 15 let, je ugotovila, da otroci vseh starosti največ časa namenijo gledanju televizije; otroci, stari med 5 in 11 let, okrog 16 ur in pol na teden oz. 2,3 uri na dan, pri čemer pa še vsaj eno uro na dan igrajo računalniške igrice in/ali igrice na konzolah. Med britanskimi otroki ostaja televizija tisti medij, ki bi ga otroci najbolj pogrešali (48 %), sledi igranje igrice na igralnih konzolah (39 %). Ta raziskava je tudi ugotovila, da z leti uporaba interneta pri otrocih narašča, predvsem igranje internetnih igrice. Otroci, stari od 5 do 7 let, uporabljajo povprečno 5,5 ure na teden internet, starejši otroci, stari od 8 do 11 let, pa 8 ur na teden.

Ameriška raziskava (Zero to Eight 2011), ki je s pomočjo anketiranja staršev proučevala medijsko potrošnjo ameriških (ZDA) otrok, starih do 8 let, je ugotovila, da v medijski potrošnji ameriških otrok prevladuje televizija, ki jo otroci, stari 6 do 8 let, gledajo okrog 4 ure na dan. Večina otrok, starih med 5 in 8 let, dnevno malo več kot eno uro namenja igrice na konzolah in računalniškim igrice. Za razliko od britanske pa je ta raziskava ugotovila povečanje dnevnega časa, namenjenega branju. Ameriški starši poročajo, da so njihovi otroci v letu 2011 trideset minut na dan namenili tudi branju. Obe raziskavi ugotavljata, da je med otroki najbolj priljubljena televizija in da so otroci večopravilnostni, saj večina otrok, starih med 6 in 8 let, gleda televizijo, medtem ko se igra ali dela domačo nalogo.

Obstajajo številne raziskave o medijskem izpodrivanju branja, ki so prišle do različnih rezultatov. Med prve poglobljene raziskave o medijskem izpodrivanju branja knjig (poglobljeni intervjuji z britanskimi otroki) lahko uvrstimo raziskavo Neumanove (1986), ki je ugotovila, da otroci ne gledajo televizije namesto branja knjig in da gledanje televizije ne vpliva na bralne sposobnosti otrok. Koolstra in Van der Voort (1996) pa sta na podlagi intervjujev s 1050 nizozemskimi učenci višjih razredov osnovne šole ugotovila, da intenzivno gledanje televizije izpodriva branje knjig, povzroči oblikovanje odklonilnih stališč do branja in celo negativno vpliva na sposobnosti otrok, da se osredotočijo na branje. Hustonova in kolegi (1999) so v analizi dnevnikov medijske potrošnje ameriških predšolskih otrok ugotovili, da je vpliv bolj kompleksen, saj na televizijsko izpodrivanje branja vplivata vsebina televizijskega programa (izobraževalni program spodbuja branje knjig, razvedrilni pa branje knjig izpodriva) in družina (družinski zgled in motivacija za spodbujanje branje). Tudi nemška longitudinalna raziskava, ki je temeljila na poglobljenih intervjujih s predšolskimi otroki in učenci prvega razreda osnovne šole (Ennemoser in Schneider 2007), je potrdila, da gledanje TV izobraževalnih vsebin branje spodbuja, razvedrilne vsebine pa ga izpodrivajo in celo negativno vplivajo na bralne sposobnosti. Skandinavska kvantitativna raziskava z 11 do

12-letniki (Johnsson-Smaragdi in Jönsson 2006) je ugotovila, da gledanje televizije in uporaba novih medijev ne izpodrivata branja knjig. Hkrati pa je opozorila, da obstajajo velike razlike med otroki: razmeroma veliko število otrok v prostem času ne bere in razmeroma veliko število otrok veliko bere. Ameriška reprezentativna raziskava (Hofferth 2009) je na vzorcu otrok, starih med 6 in 12 let, s pomočjo medijskih dnevnikov ugotovila, da je čas, ki ga otroci namenjajo igranju video igrin in gledanju televizije, negativno povezan s časom, ki ga otroci namenjajo branju knjig, učenju in drugim dejavnostim izven doma, npr. športnim in glasbenim dejavnostim.

3 Metodologija

Ker primanjkuje raziskav o medijski potrošnji otrok, mlajših od 12 let, smo na tej populaciji želeli preveriti, koliko časa otroci preživijo z množičnimi mediji, tehnologijo in knjigo ter kako televizija in tehnologija izpodrivata branje knjig. Podatke smo zbirali s kvantitativno (anketa) in kvalitativno metodo (poglobljeni intervjuji). Najprej smo izvedli anketo, da bi »razmeroma hitro pridobili posplošene podatke« (Schuman in Presser 2001: 46) o medijski potrošnji otrok. Po vzoru edinih raziskav o medijskih potrošnji otrok, mlajših od 9 let (Children and parents 2011; Zero to Eight 2011), smo oblikovali strukturirani vprašalnik za starše. Anketirali smo reprezentativen vzorec slovenskih staršev (N = 532) otrok, starih 6 do 12 let. Anketo smo prvič poslali po pošti novembra 2011, a ker je bila odzivnost slaba (32 %), smo jo morali pri večini anketirancev decembra 2011 ponoviti. Vzorec se je razlikoval glede na spol in starost otrok (6 do 12 let) ter regijo. Vprašalnik je zajemal čas, namenjen medijem in tehnologiji na tipičen delovni dan in ob koncu tedna, in izpodrivanje branja z medijsko potrošnjo. Vzorec je vključeval starše 51 % deklet in 49 % fantov ter približno enako število otrok treh starostnih skupin (6 do 12 let). Za statistično vrednotenje rezultatov smo uporabili SPSS-program. Uporabili smo hi-kvadrat test (χ^2 test) in korelacijsko analizo.

Da bi preverili ugotovitve kvantitativne raziskave, jih razložili, dobili poglobljen vpogled v medijsko potrošnjo, predvsem pa pridobili mnenje otrok o svoji medijski potrošnji, smo izvedli tudi 48 vodenih polstrukturiranih individualnih intervjujev z otroki, starimi 6 do 12 (8 otrok iz vsake starostne skupine). Poglobljeni intervjuji so bili za naš namen ustrezni, ker »omogočajo pogled v globino, odkrivanje novih smernic, odpirajo nove razsežnosti problemov ter omogočajo dostop do jasnih in točnih mnenj, ki izhajajo iz osebnih izkušenj« (Walker 1988: 4). Intervjuji so bili izvedeni januarja in februarja 2012. 120 staršem po vsej Sloveniji, ki so predhodno sodelovali v anketi, smo poslali vabilo za sodelovanje tudi v kvalitativni raziskavi, ki bi vključila njihove otroke. V pismu smo priložili tudi posebno vabilo za otroke. Odzvalo se je 48 staršev oz. otrok. Vsak otrok je imel možnost, da kadar koli brez pojasnitve intervju prekine in ne odgovarja na vprašanja. To se je zgodilo le enkrat. Temi intervjujev sta bili čas uporabe medijev in medijsko izpodrivanje knjige. Intervjuji so potekali v prostorih, ki so jih skupaj z otroki izbrali starši, tj. večina doma, nekateri pa tudi v slaščičarni. Intervjuji so potekali brez neposredne prisotnosti staršev in so trajali od pol do ene ure. Intervjuje smo posneli, prepisali in analizirali, kot je to običajno v kvalitativnih študijah (Lindlof in Taylor 2002).

4 Rezultati

4.1 Čas, namenjen medijem

Starše otrok smo vprašali za oceno časa, ki ga njihovi otroci preživijo z mediji. Čas, namenjen televiziji, znaša v povprečju 2,3 ure na dan, igrice na igralnih konzolah in/ali internetu otroci namenjajo 1,2 uri na dan, radiu 40 minut na dan, internetu eno uro na teden, knjigam 15 minut na dan in revijam 20 minut na teden.

Preglednica 1 kaže, da otroci vseh starosti preživijo največ časa pred televizorjem, sledijo igrice na igralnih konzolah in/ali internetu. Čas, namenjen televiziji, igrice, internetu, revijam, narašča s starostjo, radiu in knjigam pa čas s starostjo otrok pada. Po mnenju staršev, 6 in 7 let stari otroci gledajo televizijo 15 ur na teden, 8 in 9 let stari otroci 16,3 ur in 10 in 11 let stari 17,5 ur.

Igranje igrice na igralnih konzolah in/ali internetu se z leti znatno povečuje. 6 in 7-letniki igrajo igrice 6,4 ur na teden, 8 in 9-letniki 9,4 ur, 10 in 11-letniki pa 10,3 ur.

Še večji porast medijske potrošnje z leti se kaže v uporabi interneta. 6 in 7-letniki uporabljajo internet v povprečju 5 minut na teden, 8 in 9-letniki 10 minut na teden, 10 in 11-letniki pa že okrog 1,5 ure na dan.

Poslušanje radia z leti upada. 6 in 7-letniki ga poslušajo 1,4 ure, 8 in 9-letniki 1,2 ure, 10 in 11-letniki pa samo še 30 minut na teden.

Branje knjig z leti močno upada, branje revij pa minimalno narašča. Starši 6 in 7-letnikov trdijo, da njihovi otroci namenjajo branju knjig 2,2 ure in branju revij 20 minut na teden, starši 8 in 9-letnikov trdijo, da njihovi otroci berejo knjige 1,1 uro in revije 20 minut na teden, starši 10 in 11-letnikov pa ocenjujejo, da njihovi otroci berejo knjige in revije le 30 minut na teden.

| | Televizija | Igrice | Internet | Radio | Knjige | Revije |
|-------|------------|--------|----------|-------|--------|--------|
| 6-7 | 15,0 | 6,4 | 0,05 | 1,4 | 2,2 | 0,2 |
| 8-9 | 16,4 | 9,4 | 0,1 | 1,2 | 1,1 | 0,2 |
| 10-11 | 17,5 | 10,3 | 7 | 0,5 | 0,3 | 0,3 |

Preglednica 1: Ocenjen čas medijske potrošnje otrok doma na teden in po starosti (ure, χ^2 test, sig. $p < 0.001$, $n = 532$)

Tudi poglobljeni intervjuji so pokazali, da prihaja do najvišjega preskoka pri 10 in 11-letnikih, ki minimalno berejo, veliko pa uporabljajo internet in igrajo igrice na konzolah in internetu. Tipična je izjava 10-letnega fanta iz Ljubljane, ki trdi, da je pred leti rad bral slikanice, danes pa bere le takrat, ko mora (tj. za domače branje), ker se v knjigah »nič ne dogaja«:

Izpraševalec: *Koliko časa pa si ta teden bral knjigo?*

Jaka: *Nisem je.*

Izpraševalec: *Kaj pa prejšnji teden?*

Jaka: *Ne.*

Izpraševalec: *Ne bereš knjig?*

Jaka: *Ko moram ... za domače branje ... pa še to ...*

Izpraševalec: *Zakaj pa ne bereš?*

Jaka: Ker se v knjigah nič ne dogaja. Včasih so bile vsaj slikice v knjigah, ki sem jih gledal, zdaj pa se v teh nič ne dogaja. To je za stare mame.

Raziskava je pokazala, da otroci uporabljajo medije večopravilnostno, da torej lahko spremljajo več medijev hkrati. Poglobljeni intervjuji so pokazali, da so običajni vzorci večopravilnostne medijske potrošnje naslednji: gledanje televizije in igranje igrice, gledanje televizije in branje revij, gledanje televizije in uporaba interneta. Otroci pa pogosto delajo tudi domače naloge in ustvarjalne dejavnosti pri prižgani televiziji ali radiu, kot kaže tudi tipična izjava 7-letnega Maria iz Komna:

Mario: *Ko smo doma, je pri nas televizija vedno prižgana.*

Izpraševalec: *Tudi takrat, ko se učiš, delaš domačo nalogo ali kaj drugega?*

Mario: *Ja.*

Izpraševalec: *Pa se lahko zbereš?*

Mario: *Ja. Ne morem se zbrati, ko je vse tiho.*

Preglednica 2 kaže statistične razlike v medijski potrošnji po spolu. Po mnenju staršev deklice več časa na teden kot fantki gledajo televizijo (17,3 ure), poslušajo radio (1,5 ure) in tudi berejo knjige (2 uri) ter revije (50 minut); fantje po naši raziskavi štirikrat več časa namenjajo igranju igrice na konzolah (8,5 ur) in uporabi interneta (1,5 ure).

| | Televizija | Igrice | Internet | Radio | Knjige | Revije |
|----------------|------------|--------|----------|-------|--------|--------|
| Dekleta | 17,3 | 2,1 | 0,5 | 1,5 | 2,0 | 0,5 |
| Fantje | 16,5 | 8,5 | 1,5 | 0,5 | 0,4 | 0,1 |

Preglednica 2: *Ocenjen čas medijske potrošnje otrok doma na teden in po spolu (ure, χ^2 test, sig. $p < 0.001$, $n = 532$)*

Primerjava rezultatov je pokazala, da so največja odstopanja po spolu med rezultati kvantitativne in kvalitativne raziskave v času, namenjenem branju knjig. Ponovno se je pokazalo, da je ključna razlika nastala pri 10 in 11-letnikih. Nobeden od intervjuvanih 11-letnikov ni potrdil, da vsak teden bere knjige, kot so v anketi navedli njihovi starši. Predpostavljamo, da so starši (namenoma) navedli kot tipičen tisti teden, ko njihovi otroci berejo knjigo; možno pa je tudi, da starši ne poznajo dovolj dobro medijskih navad svojih otrok. Za razliko od fantov je ena tretjina intervjuvanih deklic (8) dejala, da rada bere knjige, še posebej ljubezenske zgodbe. Ključen motiv branja je učenje obnašanja v ljubezenskih situacijah. Nekatere knjige, ki jih berejo za domače branje, so jim tuje, ker jih ne razumejo (npr. Prežihove *Solzice*), kar potrjuje tudi tipična je izjava 11-letne Urške iz Kranja:

Urška: *Ja, veliko berem, vsak dan vsaj pol ure, včasih pa tudi tri in več.*

Izpraševalec: *Koliko časa si brala včeraj?*

Urška: *Včeraj nisem brala, ker sem se učila, danes smo pisali matematiko. Sem pa brala v nedeljo ves popoldan, da sem knjigo končala.*

Izpraševalec: *Kakšne knjige imaš rada?*

Urška: *Ljubezenske zgodbe.*

Izpraševalec: *Zakaj?*

Urška: *Ne vem. Da se kaj naučim iz njih. Da bom, ko bom sama na takšen mestu, znala ravnati.*

Izpraševalec: *Kakšnih knjig pa nimaš rada?*

Urška: *Večine knjig za domače branje.*

Izpraševalec: *Zakaj?*

Urška: *Ker jih ne razumem, ker so kar nekaj.*

Izpraševalec: *Katere npr. nisi razumela?*

Urška: *Zdaj smo morali brati Solzice. To je kot z Lune.*

4.2 Medijsko izpodrivanje

Ker se je branje z leti znatno zmanjšalo, povečala pa uporaba interneta, nas je zanimalo, ali medijska potrošnja izpodriva branje. V spodnji preglednici predstavljamo samo podatke za gledanje televizije in igranje igrice na konzolah in/ali internetu, ker je bilo pri ostalih spremenljivkah medijske potrošnje (uporaba mobilnega telefona, interneta, poslušanje radia, branje knjig in revij) premalo frekvenc, da bi jih lahko vključili v nadaljnjo analizo. Kot kaže Preglednica 3, obstaja malo znakov za izpodrivanje medijskih dejavnosti na račun branja. Korelacije so šibke in samo v dveh primerih negativne. Na splošno, tj. za vse starosti (6–12 let), med branjem in gledanjem televizije obstaja šibka negativna povezava ($r = -0,1$, $p < 0,001$), na podlagi katere lahko trdimo, da otroci gledajo televizijo v minimalnem obsegu na račun branja. To je potrdila tudi analiza intervjujev. Tipična je izjava 11-letne Monike iz Gornje Radgone:

Izpraševalec: *Koliko časa si včeraj brala knjigo?*

Monika: *Včeraj nisem brala, ker se mi ni dalo. Sem gledala televizijo.*

Izpraševalec: *Se pogosto zgodi, da namesto branja gledaš televizijo?*

Monika: *Včasih. Bolj zadnje čase.*

Izpraševalec: *Kako to?*

Monika: *Včasih sem tako utrujena od učenja, šole, domačih nalog ... vsega, da se moram odklopiti ali pa si naredim pavzo med učenjem. Pa največkrat gledam TV ali pa grem na internet.*

| | Igranje igrice | Gledanje TV |
|--------------|----------------|-------------|
| Branje knjig | -0,1* | -0,1*** |
| Branje revij | 0,01 | 0,01 |

Preglednica 3: *Povezava med ocenjenim skupnim časom, ki ga otroci preživijo z gledanjem televizije in igranjem igrice na igralnih konzolah in/ali internetu ter branjem knjig in revij (korelacijski koeficient, n = 532)*

* $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Boljši dokaz izpodrivanja smo identificirali pri 11-letnih fantih. Ti namesto branja knjig igrajo igrice na konzolah in/ali internetu ($r = -0,7$, $p < 0,001$). To so potrdili tudi poglobljeni intervjuji, v katerih so fantje jasno povedali, da namesto branja raje igrajo igrice na konzolah in/ali spletu, ker se jim zdi to »bolj zanimivo« oz. »manj dolgočasno«, ker se »nekaj dogaja« in ker »zahteva manj truda«. Tipična je izjava 11-letnega Vasje iz Celja:

Izpraševalec: *Kaj delaš najraje?*

Vasja: *Najraje igram igrice.*

Izpraševalec: *Česa pa ne delaš rad?*

Vasja: *Ne maram brati. Mami me sili, jaz pa nočem, raje igram igrice na internetu s sošolci.*

Izpraševalec: *Zakaj pa nočeš brati?*

Vasja: *Ker je dolgočasno ... joj, muka.*

5 Razprava in zaključki

Slovenski otroci uporabljajo različne medije in jim namenjajo različno pozornost. Raziskava je pokazala, da čas, ki ga otroci namenjajo televiziji, znaša v povprečju 2,3 ure na dan, igricam namenjajo 1,2 uri na dan, radiu 40 minut na dan, internetu eno uro na teden, knjigam 15 minut na dan in revijam 20 minut na teden.

Večina medijske potrošnje s starostjo otrok narašča oz. natančneje: čas, ki ga otroci namenjajo televiziji, igricam, internetu in revijam, s starostjo narašča, radiu in knjigam pa upada. To lahko pojasnimo z večjo kognitivno sposobnostjo razumevanja medijskih vsebin, pri igranju igrice pa tudi z večjo spretnostjo.

Televizija je še vedno medij, pred katerim otroci preživijo največ medijskega časa. Raziskava je razkrila razlike v medijski potrošnji po spolu, saj dekleta več časa kot fantje gledajo televizijo, poslušajo radijske vsebine in berejo knjige ter revije; fantje štirikrat več časa namenijo igranju igrice na konzolah in uporabi interneta.

Raziskava je tudi pokazala, da so otroci večopravilnostni. Hkratno gledanje televizije in delanje domačih nalog ali drugih ustvarjalnih dejavnosti je tudi običajna praksa slovenskih otrok.

Raziskava je pokazala, da slovenski otroci malo berejo, še posebej fanti. To si lahko razlagamo s prevladujočo vizualno potrošnjo, ki hitreje in močneje pritegne pozornost kot branje knjig, saj to praviloma zahteva večji miselni angažma (Erjavec in Volčič 1999). To dokazujejo tudi trditve 6 in 7-letnih fantkov, da berejo slikanice predvsem zaradi vizualnih elementov. Verjetno so se otroci z gledanjem televizije in igrice navadili na hitro spreminjajoče se dogajanje in ga pri branju knjig pogrešajo. Rezultati tudi nakazujejo, da velika večina intervjuvanih fantov ni naredila preskoka od slikanic, ki so jih bolj gledali kot brali, do otroških knjig, ki zaradi prevladujočega besedila zahtevajo večji miselni napor. Ali to lahko vpliva na otrokov razvoj? Številni avtorji (npr. Beentjes in Jacobus 1990; Shiel in sod. 2000; Marjanovič Umek in sod. 2001) so prepričani, da je za ustrezen otrokov razvoj potrebno tudi branje. V medijski potrošnji naj bi bila ključna naslednja kombinacija: branje knjig kot socialni ritual in verbalni opis dogajanja, ki z miselnim naporom spodbuja otrokov kognitivni razvoj, ter gledanje risank in drugih medijskih vsebin kot navajanje na hitro komunikacijo.

Rezultati raziskave so pokazali le nekaj znakov medijskega izpodrivanja branja. Korelacije so šibke in samo v dveh primerih negativne. Na splošno obstaja med branjem knjig in gledanjem televizije šibka negativna povezava, na podlagi katere lahko trdimo, da otroci gledajo televizijo na račun branja knjig v minimalnem obsegu. Trdnejši dokaz izpodrivanja smo identificirali pri 11-letnih fantih, ki namesto branja knjig raje igrajo igrice na konzolah in/ali internetu. Naša raziskava je ugotovila, da pri starejših otrocih moškega spola ni več ključni medij izpodrivanja

branja televizija, ampak so to igrice na igralnih konzolah in/ali internetu, zato bi morale prihodnje raziskave analizirati izpodrivanje branja z različnimi mediji in tehnologijami.

Primerjava naših rezultatov s tujimi rezultati pokaže, da je medijska potrošnja slovenskih otrok primerljiva z medijsko potrošnjo britanskih otrok, odstopa pa od medijske potrošnje ameriških (ZDA) otrok, saj ti uporabljajo medije v precej večjem obsegu. Zanimivo pa je, da po teh podatkih ameriški otroci tudi berejo več časa kot slovenski, in sicer branju namenjajo dnevno v povprečju kar deset minut več časa.

Povzetek

Namen članka je zapolniti raziskovalno vrzel na področju raziskovanja medijske potrošnje otrok in ugotoviti, koliko časa otroci namenjajo določenemu mediju, tehnologiji in knjigi ter kako mediji izpodrivajo branje. Izvedli smo prvo raziskavo, ki kombinira anketo staršev (reprezentativni vzorec 532 staršev slovenskih otrok) in poglobljene intervjuje otrok (48 polstrukturiranih intervjujev).

Raziskava je pokazala, da čas, ki ga otroci namenjajo televiziji, znaša v povprečju 2,3 ure na dan, igrice namenjajo 1,2 uri na dan, radiu 40 minut na dan, internetu eno uro na teden, knjigam 15 minut na dan in revijam 20 minut na teden.

Medijska potrošnja s starostjo otroki v glavnem narašča. Čas, ki ga otroci namenjajo televiziji, igrice, internetu in revijam, s starostjo narašča, radiu in knjigam pa pada. To lahko pojasnimo z večjo kognitivno sposobnostjo razumevanja medijskih vsebin, pri igranju igrice pa tudi z večjo gibčno spretnostjo.

Televizija je še vedno medij, ki mu otroci namenjajo največ prostega časa. Raziskava je razkrila razlike v medijski potrošnji po spolu, saj dekleta gledajo televizijo, poslušajo radijske vsebine in berejo knjige ter revije več časa kot fantje, ki štirikrat več časa namenijo igranju igrice na konzolah in/ali internetu ter uporabi interneta.

Slovenski otroci so večopravilnostni. Hkratno gledanje televizije ter delanje domačih nalog in drugih ustvarjalnih dejavnosti je običajna vsakdanja praksa otrok.

Raziskava je pokazala, da slovenski otroci malo berejo, še posebej fanti. To si lahko razlagamo s prevladujočo vizualno potrošnjo, ki hitreje in močneje pritegne njihovo pozornost kot branje knjig, ki zahteva večji miselni napor. Rezultati tudi nakazujejo, da večina intervjuvanih fantov ni naredila preskoka od slikanic, ki so jih bolj gledali kot brali, do otroških knjig.

Na splošno obstaja med branjem knjig in gledanjem televizije šibka negativna povezava, na podlagi katere lahko trdimo, da otroci gledajo televizijo v minimalnem obsegu na račun branja. Raziskava je tudi pokazala, da 11-letni fanti raje kot branju namenjajo čas igranju igrice na konzolah in/ali internetu.

Literatura

Daniel Anderson in Katherine G. Hanson, 2009: Children, Media and Methodology. *American Behavioural Scientist* 52/8, 1204–1219.

Jacobus Beentjes in Johannes Wilhelmus, 1990: *Studies on children's television viewing and reading*. Leiden: Center for Child and Media Studies.

David Buckingham, 2005: *Moving images: understanding children's emotional response to television*. Manchester: Manchester University Press.

Children and parents, 2011: London, Ofcom, Independent regulator and competitions authority for UK communication industries. [Http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/research/media-literacy/oct2011/Children_and_parents.pdf](http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/research/media-literacy/oct2011/Children_and_parents.pdf)

Kevin Durkin, 1995: *Developmental Social Psychology*. Blackwell, Oxford.

Tor Endestad, Jan Heim, Birgit Kaare, Leila Torgersen in Peter Bae Brandtzæg, 2011: Media User Types among Young Children and Social Displacement. *Nordicom Review* 32/1, 17–30.

Marco Ennemoser in Wolfgang Schneider, 2007: Relation of Television Viewing and Reading: Finding From a 4-Year Longitudinal Study. *Journal of Educational Psychology* 99/2, 349–368.

Karmen Erjavec in Zala Volčič, 1999: *Odraščanje z mediji*. Ljubljana: ZPMS.

George Gerbner, 1995: Mass Media and Collective violence. *The Public* 2/2, 77–84.

Heather Gilmour, 1999: What Girls Want: The Intersections of Lesure and Power in Female Computer Game Play. V: Marsha Kinder: *Kid's Media Culture*. Durham in London: Duke University Press.

Jan Heim, Peter Bae Brandtzæg, Birgit Kaare, Tor Endestad in Leila Torgersen, 2007: Children's Usage of Media Technologies and Psychosocial Factors. *New Media & Society* 9/4, 425–454.

Sandra L. Hofferth, 2009: Media Use vs. Work and Play in Middle Childhood. *Social Indicators Research* 99/1, 127–129.

Aletha C. Huston, John C. Wright, Janet Marquis in Samuel B. Green, 1999: How Young Children Spend Their Time: Television and Other Activities. *Developmental Psychology* 35/4. 912–925.

Merris Griffiths, 2011: Favoured Free-time. *Children & Society* 25/2, 190–201.

Ulla Johnsson-Smaragdi in Annelis Jönsson, 2006: Book reading in Leisure Time: Long-term changes in young peoples' book reading habits. *Scandinavian Journal of Educational Research* 50/5. 519–540.

Cees M. Koolstra in Tom. H. A. van Der Voort, 1996: Longitudinal effects of television on children's leisure-time reading. *Human Communication Research* 23/1, 4–12.

Thomas Lindlof in Bryan C. Taylor, 2002: *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Sonia Livingstone, 2009: *Children and the Internet*. Cambridge: Polity Press.

Sonia Livingstone in Millwood Hargrave, 2006: *Harm and Offence in Media Content*. Bristol: Intellect Press.

Ljubica Marjanovič Umek, Petra Lešnik Musek, Simona Kranjc in Urška Fekonja Peklaj, 2001: The impact of reading children's literature on language development. V: *Early childhood narratives*. Amsterdam: European Early Childhood Education Research Association.

David McQuail in Sven Windhal, 1993: *Communication Models for the Study of Mass Communication*. London: Longman.

Diana C. Mutz, Donald F. Roberts in D. P. van Vuuren, 1993: Reconsidering the Displacement Hypothesis: Television's Influence on Children's Time Use. *Communication Research* 20/1. 51–75.

- Susan B. Neuman, 1986: *Television and Reading: A research Synthesis*. Članek, predstavljen na konferenci The International Television Studies. London: 10. 7.–12. 7. 1986.
- Susan B. Neuman, 1991: *Literacy in the Television Age: The Myth of the TV Effect*. Norwood NJ: Ablex.
- Donald F. Roberts, Ulla G. Foehr in Victoria Rideout, 2005: *Generation M: Media in the Lives of 8–18 Year Olds*. Menlo Park: CA, Kaiser Family Foundation.
- Gerry Shiel, Ursula Ní Dhálaigh in Eithne Kennedy, 2000: *Language and literacy for the new millennium*. Dublin: Reading Association of Ireland.
- Howard Schuman in Stanley Presser, 2001: *Questions & Answers*. London: Sage Publication.
- Brain Simpson, 2004: *Children and television*. London: Continuum.
- Dorothy Singer in Jerome Singer, 2001: *Handbook of Children and the Media*. London: Sage.
- Elisabeth Staksrud, Sonia Livingstone in Leslie Haddon, 2007: *What do We Know about Children's Use of Online Technologies? A report on data availability and research gaps in Europe*. London: EU Kids Online.
- Robert Walker, 1988: *Applied Qualitative Research*. Vermont: Gower.
- John Wright, Aletha Huston, Elizabeth Vandewater, David Bickham, Ronda Scantlin, Jennifer Kotler, Allison Goman Caplovitz, June Lee, Sandra Hofferth in Jonathan Finkelstein, 2001: American Children's Use of Electronic Media in 1997: A National Survey. *Journal of Applied Developmental Psychology* 22/1, 31–47.
- Zero to Eight 2011: A Common Sense Media Research Study. <http://www.common sense media.org/research/zero-eight-childrens-media-use-america>.

ODMEVI NA DOGODKE

OKROGLA MIZA »BIBLIOTERAPIJA – KDO ALI KAJ, S KOM IN ZA KOGA?«

Okrogla miza »*Biblioterapija – kdo ali kaj, s kom in za koga?*« je potekala 21. maja 2014 na sejmu akademske knjige Liberac v organizaciji Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Bralnega društva Slovenije. Namen okrogle mize tokrat ni bil predstaviti biblioterapijo kot dejavnost, temveč opredeliti pojem, kot se pojavlja v slovenskem prostoru, in razmejiti sorodna poimenovanja.

Na dogodek smo povabili sogovornike, ki nam iz prakse in teorije lahko pomagajo razjasniti dileme. Moderatorica je pridobila tudi mnenji dveh ustreznih ministrstev o tem, ali je biblioterapijo primerno izvajati v šolah in kdo je primerno usposobljen za izvajanje. Z Ministrstva za zdravje so sporočili, da biblioterapija ne sodi niti med registrirane zdravstvene niti med zdravilske dejavnosti, zato se do nje ne opredeljujejo. Z Ministrstva za izobraževanje, znanost in šport pa so nas napotili na svetovalke Zavoda RS za šolstvo.

V šolah poleg uporabe pri pouku delamo s knjigami na različnih področjih: za motivacijo, z njimi prebijamo led v težavnih pogovorih, uporabljamo jih ob sve-tovalnem delu, z njimi razvijamo komunikacijske spretnosti učencev in dijakov, poglobljamo literarnoteoretično in zgodovinsko znanje in razgledanost ali preprosto spodbujamo mlade k bralnemu užitku. Vse te dejavnosti so zelo dobrodošle, spodbudne in zaželenne.

Namen okrogle mize je bil, da bi natančneje razmejili pomen besede biblioterapija od sorodnih pojmov, kot so: bibliosvetovanje, bibliopreventiva, pogovor o knjigah, bralni krožek. V *Bibliotekarskem terminološkem slovarju* (2009: 51) je biblioterapija opredeljena kot »psihološka metoda zdravljenja z branjem [ali] odpravljanje poškodb obolelega knjižničnega gradiva«. V spodnjih zapisih so udeleženci povzeli svoja razmišljanja. Zapisi so razvrščeni po zaporedju, kot so gostje sedeli ob pogovoru, in vrstni red ne predvideva nikakršne vrednostne sodbe o zapisanem.

FRANCE PROSNIK, mag. klin. psihologije, varuh bolnikovih pravic

Besede terapija pogosto ne jemljemo čisto zares. Kot v primeru aromaterapije ali pa talasoterapije je to lahko del zdraviliško obarvane turistične ponudbe iz bogate zaloge hotelskega turizma. Vsakomur je jasno, da tu ne gre za znanstveno preverjene metode zdravljenja, ampak za nudenje ugodja in kolikor toliko aktivno izrabo prostega časa. Niso pa izključeni pozitivni učinki na telesno in duševno počutje. Vse te dejavnosti zajamemo s pojmom alternativna medicina, le nekatere izmed teh praktik pa so že in bodo tudi v bodoče prodrle v uradno medicino.

V krogu uradnega nabora terapevtskih metod, ki jih priznava zdravstvena zavarovalnica in jih je mogoče dobiti na recept, biblioterapije ne najdemo. Prav tako v Sloveniji nimamo nikogar, ki bi imel uradno licenco biblioterapevta. Je pa kar nekaj psihoterapevtov in psihiatrov, ki v svoje delo vključujejo tudi izbrano knjižno gradivo in jim to v skladu z njihovo specifično psihoterapevtsko orientacijo služi kot dragocen pripomoček v diagnostični in terapevtski fazi pomoči posameznikom in skupinam s psihičnimi težavami.

Pot do psihoterapevta je v Sloveniji odprta, ni pa niti lahka niti kratka. Poenostavljeno povedano pomeni nekajletni študij, ki vključuje tudi delo na sebi in delo z bolniki pod vodstvom mentorja ali supervizorja.

Velik razmah skupinskih bralnih aktivnosti prinaša s seboj tudi potrebo po razmejitvi formalnih kompetenc, ki so povezane z vprašanjem, do kod je varno in neogrožajoče za osebnostno integriteto voditi dogajanje na takšnem srečanju. Tokratni posvet v Ljubljani je odprl tudi to dilemo, ni pa je uspel za vse udeležence prepričljivo zaključiti.

Svoj pogled na to vprašanje podajam na osnovi izkušenj s terapevtskimi skupinami staršev otrok s posebnimi potrebami. V srednji fazi obravnave kot bralno gradivo uporabljam pravljico *Čarovnikova hči* (Tomažič 1990). Po prebrani pravljici udeleženci narišejo ali skicirajo prizor, ki jih je najbolj nagovoril. Na »vročem stolu«² zatem posameznik ob podpori svoje skice verbalizira svoj doživljaj. V vsaki skupini kakšna mama ali oče opisuje prizor, kjer sta čarovnikova hči in grofič zadnjo noč v koči čarovniškega para in hči ve, da spet pripravljata neko hudobijo (stran 25). Udeleženec izraža svoje ogorčenje nad takšnim ravnanjem staršev, drugi prisotni se odzivajo suportivno, empatično, želijo razviti diskusijo. V bralnem krožku je to dobra in koristna tema za izmenjavo pogledov. V terapevtskem procesu pa posežem v dogajanje, blokiram ostale udeležence in dam možnost protagonistu, da spregovori več o svojih čustvih in jih poveže s svojimi nekdanjimi doživetji, kolikor je pripravljen in zmore v sedanjem trenutku. Pravljica ozaveščeno postane zgodba o njegovem življenju in trpljenju.

Bralni krožek pogloblja razumevanje in doživljanje literarnega dela in s tem tudi spodbuja osebnostno rast v vseh starostnih obdobjih, terapevtsko branje pa je usmerjeno v druge cilje.

mag. DARINKA NOVAK JERMAN, psihologinja in šolska svetovalna delavka na Gimnaziji Bežigrad

Področje šolskega svetovalnega dela obsega dejavnosti pomoči, razvojno preventivne aktivnosti ter sodelovanje pri načrtovanju in evalvaciji aktivnosti na ravni šole. Prvenstveno je namenjeno učenkam in učencem, širše pa njihovim staršem in učiteljem. Opravljajo ga z zakonodajo predpisani profili strokovnjakov (psihologi, pedagogi, socialni delavci ...), ki upoštevajo strokovna etična načela. V ospredju je pomoč otroku pri njegovem telesnem, osebnostnem in socialnem razvoju. Ker je obdobje odrasčanja pri posamezniku izredno intenzivno usmerjeno v iskanje lastne identitete, lahko prinaša veliko stisk in problemov, ki se v šoli pogosto kažejo kot težave z učenjem, odnosi v razredu, konflikti s starši in učitelji, vedenjskimi težavami in še bi lahko naštevali. Svetovalni delavec preko pomoči učencu vstopa v interakcijo z njegovimi učitelji ter starši in poskuša pomagati z vzpostavljanjem širše mreže pomoči. Ves čas pri tem upošteva smernice za svetovalno delo v

vzgojnoizobraževalnih institucijah, ki ne vključujejo klinično terapevtskega dela. Terapevtska pomoč se izvaja v klinični praksi, kjer delujejo specialisti klinične psihologije in (pedo)psihiatri. Postopek terapevtskega dela vsebuje bistveno drugačen proces dela kot svetovanje, saj se najprej zbere anamnestične podatke, izvede potrebna testiranja, postavi diagnozo za določeno motnjo in glede na to izvaja ustrezen postopek psihoterapije. V skladu z etičnim kodeksom Društva psihologov Slovenije je nesprejemljivo izvajanje terapije izven teh okvirov, ker lahko učencu in njegovi družini povzroča negativne posledice. Terapija kot oblika pomoči ne sodi v program svetovalnega dela na področju vzgojno-izobraževalnega dela. Svetovalni delavec lahko ob ugotovljenih težavah staršem in otroku predlaga iskanje ustrezne psihoterapije v za to usposobljenih institucijah. Odločitev in vključitev v terapevtski proces je svobodna izbira staršev in otroka.

Kot del svetovalnega procesa pri pomoči posameznemu učencu se lahko zaradi zgoraj naštetih razlogov izvaja le bibliosvetovanje, ki mora biti izvedeno s soglasjem staršev. Pri tem se lahko interdisciplinarno vključijo v ta proces pedagoški delavci (knjižničarji, učitelji), ki poznajo razvoj otroka ter strokovno ustrezno svetujejo izbrano literarno delo. Ob tem se učenca spremlja in vodi ustrezna dokumentacija o obravnavi v svetovalni službi. Literarno delo mora biti skrbno izbrano v smeri dodatne opore in pomoči za usmerjanje celostnega razvoja učenca. Posebej moramo biti pozorni pri načrtovanju, spremljanju in evalvaciji teh oblik dela, ker morajo vedno biti v ospredju učenčeve emocionalne, socialne in kognitivne osebnostne lastnosti. V primeru otrok s posebnimi potrebami je tovrstno svetovanje vključeno v individualiziran program dela kot dodatna strokovna pomoč in pri njej sodeluje specialni pedagog.

Na ravni šole v širšem smislu se lahko izvaja bibliopedagoško delo oz. bibliopedagoške ure, ki so namenjene poglobljanju določenih vsebin znotraj posameznih predmetov ali v smislu razvojno preventivnega dela za boljšo klimo, kulturno vzgojo ali doseganje specifičnih ciljev, ki si jih je šola zadala v letnem delovnem načrtu. V te oblike aktivnosti je zaželeno vključiti večje skupine otrok in njihovih staršev. Načrtuje, spremlja in evalvira se jih interdisciplinarno oz. medpredmetno skozi obdobja šolskega leta. Z različnimi oblikami (krožki, bralne urice, pogovori o literarnem delu, okrogle mize ...) predstavljajo pomembno obogatitev vzgojno-izobraževalnega dela posamezne šole, ki vključuje vse deležnike, od učencev, učiteljev, strokovnih delavcev, staršev, starih staršev ... Z bibliopedagoškim delom vsestransko podpiramo in spodbujamo razvojno preventivno pomoč učencem, staršem in tudi učiteljem.

Z dobro vodenim bibliosvetovanjem na individualni ravni ter z bibliopedagoškim delom na širši ravni, ki je interdisciplinarno zasnovano, prispevamo k celostnemu razvoju učencev, družin, učiteljev ter strokovnih sodelavcev.

dr. SONJA PEČJAK, Oddelek za psihologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Moj psihološki razmislek na okrogli mizi BDS »Biblioterapija – kdo ali kaj, s kom in za koga?« je šel v dve smeri: prvič, k ustreznosti uporabe izraza »biblioterapija« v šolah in drugič, k vprašanju, kdo je kompetenten za izvajanje te terapije.

Dobro izhodišče za iskanje odgovora na obe zgoraj izpostavljeni nalogi daje ena največkrat citiranih opredelitev biblioterapije Hynesa in M. Haynes-Barry (1986: 17), ki pravi, da:

... pri biblioterapiji usposobljen terapevt uporablja vodeno diskusijo, s pomočjo katere pri kliničnih in razvojnih udeležencih dosega integracijo čustvenega in kognitivnega odziva na izbrano literaturo s ciljem doseganja kvalitativnih sprememb na čustvenem, vedenjskem, kognitivnem in/ali socialnem področju življenja (podčrtala S. P.).

Preprosteje rečeno – gre za terapijo s knjigami oz. ob knjigah.

Med profesionalnimi oblikami nudenja pomoči posameznikom najpogosteje srečamo tri oblike: terapijo, svetovanje in pogovor (Pečjak, Košir 2012). Ker govorimo o rabi izraza »terapija«, naj opozorim, da ima ta v psihološki stroki jasno orisane meje, ki jih izpostavlja tudi zgornja opredelitev. Če izpostavim le dve ključni:

- terapija vključuje delo s klinično populacijo (za katero je značilna patologija) in zato le retorično vprašanje: Predstavljajo učenci osnovne ali srednje šole res klinično populacijo?
- terapija označuje globlji poseg v različna področja posameznikove osebnosti (kognitivno, socialno, čustveno in končno tudi vedenjsko področje). Pa spet vprašanje: Ali danes t. i. »biblioterapevti« v šolah res dosegajo globlje spremembe na teh področjih?

Psihološki odgovor na prvo in drugo vprašanje je jasen NE. Učenci v šoli ne predstavljajo klinične populacije, tiste redke učence z nakazano patologijo pa obravnavajo za to specializirane ustanove. Popolnoma se strinjam s kolegi, ki so zapisali, da je »biblioterapija za šolsko okolje neprimerna« (Zabukovec, Resman, Furlan 2007: 63). Zato šolski knjižničarji določenih oblik dela z učenci ne morejo poimenovati tako, kot se »jim zdi« (kot biblioterapijo), pač pa strokovno korektno, ker strokovno delujejo v javni izobraževalni inštituciji.

Glede na na okrogli mizi opisan način dela šolskih knjižničarjev z učenci, menim, da je za opisane načine dela primernejši izraz »pogovor ob knjigi«.

Drugo moje razmišljanje je bilo povezano s tem, kdo je kompetenten za izvajanje »prave« biblioterapije. Iz opredelitve biblioterapije zgoraj izhaja, da je to usposobljen terapevt, kar pa šolski knjižničarji s končanim študijem bibliotekarstva gotovo niso. Nobene zakonske podlage nimajo – niti v *Zakonu o organizaciji in financiranju vzgoji in izobraževanju* (Uradni list RS, št. 12/1996), v katerem piše, da šolski knjižničar pripomore k nastajanju in oblikovanju gradiva za bibliosvetovanje in ne, da je izvajalec bibliosvetovanja, niti v *Enotnem obveznem programu šolskih knjižnic* (Novljan, Steinbuch 1996), iz katerega izhaja, da šolski knjižničar učencem svetuje ob izposoji gradiva tako, da jih motivira ter jih usmerja pri iskanju informacij in gradiv.

Po drugi strani pa učni načrt pedagoškega študijskega programa druge stopnje Šolsko knjižničarstvo ne vsebuje kompetenc, potrebnih za opravljanje tovrstne dejavnosti, niti ne daje znanj s tega področja, kar je razvidno iz predmetnika (glej <http://www.ff.uni-lj.si/1/Oddelki-in-studij/Oddelki/Oddelek-za-bibliotekarstvo-in-formacijsko-znanost-in-knjigarstvo/Druga-stopnja.aspx>).

mag. TANJA BEZIĆ, vodja področne skupine ZRSŠ za svetovalno delo vrtcih, šolah in domovih

Stališče svetovalk področne skupine za svetovalno delo na Zavodu RS za šolstvo o vlogi in pomenu biblioterapije v vzgojno-izobraževalnem delu vrtca oz. šole:

Z ozirom na naše razumevanje biblioterapije (Zabukovec, Resman, Furlan 2007: 63; Burkeljca 2011: 243–248), kot metode, ki ima v svojem najširšem razumevanju dokazano visok potencial tako za celostni osebni razvoj (kognitivni, emocionalni, vrednotni, socialni), za razvojno-preventivno delo kakor tudi v procesih pomoči otrokom in učencem/dijakom (in seveda tudi odraslim), menimo, da je njeno uporabo v vrtčevskem in šolskem okolju smiselno vsestransko podpreti, spodbujati in primerno vrednotiti.

Pri tem pa se zavzemamo za to, da jo izvajajo ustrezno usposobljeni strokovni delavci, ki tudi sicer izpolnjujejo pogoje za izvajanje vzgojno-izobraževalnega dela v vrtcih in šolah, kar edino lahko zagotovi, da ostane razvojno in svetovalno naravnana in v tem smislu omejena na razvojne in razvojno-preventivne vidike vzgojno-izobraževalnega dela in da ne zdrsne v klinično terapevtsko smer. Terapija kot metoda ne spada v program rednega izobraževanja oz. ni del splošnega vrtčevskega oz. šolskega kurikula. Seveda pa je lahko element dodatne strokovne pomoči za otroke oz. učence s posebnimi potrebami in za njeno izvajanje so tedaj predpisani tudi ustrezni kadrovske pogoji.

Če pa želimo izkoristiti njene potenciale za vse otroke in učence, to pomeni, da mora biti dostopna za vse, posameznim skupinam ali posamezniku pa se jo ponudi le kot del svetovalnega procesa, seveda s soglasjem staršev. Mislimo, da je v prvem primeru primeren izraz za uporabo elementov biblioterapije v pedagoškem delu – bibliopedagoško delo, za primer uporabe v svetovalnem procesu pa bibliosvetovanje, ki ga priporočajo tudi Zabukovčeva, Resman in Furlanova (2007). O njenem izvajanju se vodi predpisana pedagoška dokumentacija in v primeru, če je del svetovalnega procesa, tudi dokumentacija o obravnavi otroka oz. učenca v svetovalni službi.

Posamezni elementi različnih znanstveno dokazanih uspešnih terapevtskih pristopov se tudi sicer lahko uporabljajo v vzgojno-izobraževalnem in svetovalnem delu znotraj vrtcev in šol (poučevanje, bibliopedagoško delo, svetovalno delo). Kakor velja tudi za druge oblike vzgojno-izobraževalnega dela, pa je največja korist teh pristopov tedaj, kadar gre za skupno in interdisciplinarno zasnovano delo različnih strokovnjakov (svetovalni delavec, knjižničar, učitelj), kadar je usmerjena v potrebe in želje otrok in učencev, kadar so le ti v središču načrtovanja, spremljanja in tudi vrednotenja rezultatov. Skratka, kadar z njimi prispevamo k celostnemu razvoju otrok in učencev.

Strinjamo se s stališčem MIZŠ, da naj se tudi z naslovom vzgojno-izobraževalne ali svetovalne dejavnosti z elementi biblioterapije jasno pokaže, da gre za širše vzgojno-izobraževalne cilje, med katere spadajo tudi emocionalni, socialni, vrednotni in ne le kognitivni cilji. Kadar pa gre za dejavnost pomoči, naj ta ostane na nivoju svetovanja in naj poteka v ustreznem soglasju s starši. Seveda pa je nujen pogoj za njeno uporabo ustrezna strokovna usposobljenost bodisi učitelja, svetovalnega delavca ali knjižničarja. Če pa se izvaja kot terapija, je to mogoče edino v okviru z odločbo predpisane dodatne strokovne pomoči kvalificiranega strokovnjaka.

**SABINA BURKELJCA, prof. slovenščine in univ. dipl. bibliotekarka
na OŠ Rodica, Domžale**

Z biblioterapijo sem se srečala po študiju, ko sem že bila zaposlena v šolski knjižnici. Učitelji so prihajali po leposlovje, ki bi jim pomagalo pri problemskih

pogovorih v razredu. Zagotavljali so, da jim zgodba pomaga, da se lahko bolje soočijo s tematiko. Povod za ukvarjanje z biblioterapijo je bila tudi prepoznana terapevtska moč leposlovja pri pouku književnosti (več o tem v Lah 2010) in tudi ob prepoznavanju terapevtske moči leposlovja v šolski knjižnici.

Klinična biblioterapija ali bibliosvetovanje vključuje terapevtske metode z namenom, da se rešujejo resni čustveni problemi. Učitelji pa naj bi v večji meri prakticirali razvojno biblioterapijo, ki spodbuja posameznikov razvoj in osebnostno rast. Na ta način lahko bibliosvetovanje deluje tudi kot preventiva, saj lahko prepreči hujše probleme ali pa celo nakaže rešitve, preden se problemi šele pojavijo, kar pomeni, da bralce že ozavešča ./../ (Herbert & Kent 2000, citirano po Zabukovec 2010).

Biblioterapija je interdisciplinarna, z njo se ukvarjajo medicina, psihologija, bibliotekarstvo, književnost, (socialna) pedagogika idr.; dejstvo je, da je ne moremo jemati zgolj kot terapijo v medicini in psihologiji. Biblioterapije se lotevamo različni profili ljudi, od knjižničarjev, učiteljev književnosti, (socialnih) pedagogov, psihologov, psihiatrov ... Vsak ima svoje strokovne pristojnosti, etiko in strokovna znanja, drugačno ciljno skupino, drugačno pot, usmeritve, pristope in doprinose. V šoli bi se lahko človek, ki se s tem ukvarja, imenoval šolski biblioterapevt (bibliosvetovalec), dejavnost pa šolska biblioterapija (bibliopreventiva ali bibliosvetovanje). Najpomembnejše se mi zdijo medsebojno sodelovanje in podpora ter zaupanje različnih strok.

Glede na cilje, ki jim lahko sledimo, imamo več vrst biblioterapije. V šoli je najbolj uporabna razvojna biblioterapija, katere cilj je spodbujanje osebnostne rasti in razvoja učencev. Zato bi jo lahko poimenovali tudi bibliosvetovanje, saj ima predvsem preventivni značaj (prav tam).

V *Slovarju novejšega besedja slovenskega jezika* (2012) pa je pojem biblioterapije opredeljen kot

... zdravljenje, zlasti čustvenih težav, z branjem ustreznih knjig: razvojna interaktivna biblioterapija pomeni uporabo literature, pogovor o njej in kreativno pisanje kot pomoč pri rasti in razvoju pa tudi kot preventivo za mentalno zdravje (podčrtala S. B.).

Prav ta, preventivni vidik, smo zasledovali na Osnovni šoli Rodica. Pod okriljem ZRSŠ smo izvedli inovacijski projekt, ki naj bi osvetlil in opomenil terapevtsko oz. zdravilno moč literature, *Biblioterapija kot preventivna dejavnost v osnovni šoli (2007–2009)* in tudi v okviru mednarodnega projekta Comenius Regio – Bibliopreventiva (Biblioprevention). Prispevki sodelujočih so dostopni v dveh publikacijah: *Čudežnost besed: bibliopreventiva* (2010) ter *Projekt Comenius Regio: bibliopreventiva* (2011). Projekt je dobil nacionalno priznanje Jabolko kakovosti v letu 2011.

Dr. Vlasta Zabukovec je zapisala:

Prepričana sem, da ima biblioterapija ali bibliosvetovanje, kakorkoli jo že imenujemo, mesto v šoli. Branje knjig, pogovor o vsebini, odkrivanje življenjskih problemov, iskanje rešitev in predvsem osebnostna rast – to vse je tisto, kar naj bi sodobna šola spodbujala. Samospoznavanje, sodelovanje z drugimi, razvijanje komunikacijskih spretnosti in predvsem iskanje rešitev bodo za učence dobra življenjska popotnica (Zabukovec 2010).

Zapisi izpričujejo, da so mnenja glede terminologije v slovenskem prostoru zelo raznolika. Strogo odmerjen čas 60 minut za to okroglo mizo nikakor ni bil dovolj, da bi dileme lahko razjasnili. Da bi vsi strokovni delavci, vključeni v vzgojno-izo-

braževalno in svetovalno delo z učenci in dijaki, lažje našli skupni jezik, bo tako potrebno še kar nekaj usklajevanja. Strokovnjaki, dobro podkovani v psihologiji, ki poznajo tudi prednosti in pasti pravega terapevtskega dela, so izpostavili težave, ki jih nejasna terminologija lahko povzroča – vključno s poseganjem na področja, za katera nismo ustrezno usposobljeni, in za morebitne pravne zadrege, v katere nas tako delo lahko privede. Zato organizatorji predlagamo natančno razmejitev z upoštevanjem splošno sprejetega pomena besede terapija v strokovni terminologiji, ki najpogosteje vsebuje klinično prakso. Bralno društvo Slovenije si bo še naprej prizadevalo razjasniti zagate.

Literatura in viri

Bibliotekarski terminološki slovar, 2009. Ljubljana: ZBDS, NUK.

S. Burkeljca, 2011: Knjige nam pomagajo živeti. Izkušnje z biblioterapijo v šoli. *Šolska knjižnica* 21/4, 243–248.

S. Burkeljca, 2010: Branje pomembno vpliva na sočutje in strpnost ter prispeva k oblikovanju človekove osebnosti. V: *Čudežnost besed: bibliopreventiva: zbornik ob mednarodni konferenci o biblioterapiji/bibliopreventivi*. Domžale: Občina. 33–41.

M. A. Hynes in M. Haynes-Barry, 1986: *Bibliotherapy: the interactive process*. Boudler, London: Westview Press.

K. Lah, 2010: (Biblio)terapevtski procesi med poukom književnosti. V: *Čudežnost besed: bibliopreventiva: zbornik ob mednarodni konferenci o biblioterapiji/bibliopreventivi*. Domžale: Občina. 43–51.

S. Novljan in M. Steinbuch, 1996: *Šolska knjižnica v izobraževanju (za 21. stoletje): analiza stanja šolskih knjižnic z usmeritvami razvoja*. Ljubljana: NUK.

S. Pečjak in K. Košir, 2012: *Šolsko psihološko svetovanje*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo.

Slovar novejšega besedja slovenskega jezika. 2012. Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU. (Slovarji).

J. Tomažič, 1990: *Pohorske pravljice*. Celje: Mohorjeva družba. (Mladinska knjižnica, 4).

V. Zabukovec, M. Resman in M. Furlan, 2007: Bibliosvetovanje (biblioterapija) v šoli. *Pedagoška obzorja* 22/3–4, 63–77.

V. Zabukovec, 2010: Kako nam lahko biblioterapija obogati življenje? V: *Čudežnost besed: bibliopreventiva: zbornik ob mednarodni konferenci o biblioterapiji/bibliopreventivi*. Domžale: Občina. 9–13.

Zakon o organizaciji in financiranju v vzgoji in izobraževanju, 1996. *Uradni list RS*, št. 12/1996.

*Prispevke je zbrala in uredila moderatorka
mag. Savina Zwitter, predsednica Bralnega društva Slovenije*

BRALNICE POD SLAMNIKOM 2014

Festival mladinske literature v Sloveniji – letos že četrtrič

To je prvi slovenski – in za zdaj tudi še edini – festival mladinske literature. Ime festivala *Bralnice pod slamnikom* se povezuje s slamnikarsko tradicijo v Domžalah in okolici, obenem pa s prostočasnim in tudi bolj s sproščenim branjem. Festival pa je – kakor že izvor besede pove – praznik in praznovanje branja!

(www.bralnice.si)

V šolskem letu 2010/2011 je založba Miš prvič organizirala festival mladinske literature v Sloveniji, in sicer po zgledu mladinskih festivalov po svetu, predvsem literarnega festivala v Melbournu in festivala *Bele vrane*, ki ga od leta 2010 bienalno pripravlja Mednarodna mladinska knjižnica v Münchnu. Prvo leto ga je izvedla v sodelovanju s Knjižnico Domžale in Društvom Bralna značka Slovenije – ZPMS, že drugo leto se je pridružila še Knjižnica Cirila Kosmača Tolmin in tako so se tam razvile *Bralnice pod slamnikom ... ob Soči*. Letos so Bralnice potekale pod častnim pokroviteljstvom Slovenske nacionalne komisije za UNESCO in povezale so se tudi z literarnim festivalom *Viva literatura!* v Berlinu.

Festival gmotno podpirata predvsem Javna agencija za knjigo Republike Slovenije in Občina Domžale.

Letos se je festival povezal tudi s 150-letnico šolstva na Domžalskem, 110-letnico domžalskega knjižničarstva in z majskim strokovnim srečanjem, ki ga je skupaj z gostiteljico Knjižnico Domžale pripravila MKL, Pionirska-center za mladinsko književnost in knjižničarstvo. Festival se razširja in povezuje z mnogimi dejavniki v svojem okolju, vse bolj pa tudi v širšem slovenskem prostoru in stopa tudi v mednarodni prostor (predstavili smo ga na 16. Nordijski konferenci o branju, ki je bila v Reykjaviku leta 2012).

Program festivala poteka en teden v maju, največ v Domžalah in okolici ter v Tominu in v Posočju, pa tudi v drugih krajih. Letos je bilo to kar 30 krajev, ki jih navajamo po abecednem redu: Blagovica, Bovec, Brdo pri Lukovici, Divača, Dob, Dobrovo, Domžale, Grosuplje, Kamnik, Kamno, Kobarid, Krašnja, Litija, Ljubljana, Mengeš, Moravče, Most na Soči, Nova Gorica, Pivka, Podbrdo, Preserje pri Radomljah, Radomlje, Radovljica, Sežana, Slovenj Gradec, Šentvid, Šmartno v Tuhinju, Tolmin, Trzin, Zgornji Tuhinj.

Iz leta v leto se povečuje tako število krajev kot število prireditev, vsako leto je več sodelujočih ustanov in udeležencev:

| | število prireditvev | število krajev izvedbe | število sodelujočih ustanov | število udeležencev |
|-------------|---------------------|------------------------|-----------------------------|---------------------|
| 2011 | 38 | 14 | 20 | 1.807 |
| 2012 | 50 | 20 | 45 | 4.500 |
| 2013 | 76 | 25 | 52 | 4.111 |
| 2014 | 90 | 30 | 52 | 6.075 |

Festival Bralnice pod slamniki si zastavlja cilj, da bi mladi brali več, in sicer čim več kakovostne literature (podobno kot gibanje Bralna značka in nekateri bralni projekti). Nadgraditi skuša različna prizadevanja za razvoj branja in povežati dejavnike na področju promocije branja; bralce nagovarja osebno po njihovi meri in hkrati branje javno promovira; akterji festivala razmišljajo globalno in delujejo lokalno. Še posebej pa Bralnice z različnimi dejavnostmi poskušajo pritegniti k branju tudi tiste učence, ki ne berejo za bralno značko, otroke z učnimi težavami in posebnimi potrebami, otroke iz različnih ranljivih skupin idr. Spodbude prilagajajo možnostim in potrebam otrok, njihovim željam in zanimanjem, bralne spodbude pa povezujejo tudi z drugimi ustvarjalnimi dejavnostmi. Bralnice razvijajo tudi medgeneracijsko branje in medkulturno sodelovanje, močno poudarjajo strpnost in sožitje. Spodbujajo tako individualno kot sodelovalno branje, obenem pa v javnosti promovirajo branje kot zasebno in skupno vrednoto.

Enotedenski festival je le praznični vrh procesnih prizadevanj za branje, ki potekajo v vrtcih, osnovnih in srednjih šolah, v splošnih knjižnicah in njihovih podružnicah, v mladinskih klubih, v upokojenskih društvih, v domovih starejših in drugod. Prireditve v okviru festivala pogosto potekajo v obliki različnih gostovanj mladih bralcev v drugih ustanovah (npr. osnovnošolci obišejo vrtec in/ali dom starejših, na prireditvi se zberejo učenci iste starostne skupine iz več osnovnih šol ipd.). Mentorji skozi vse leto s spodbujanjem otrok k branju in načrtovanju končne prireditve sodelujejo z organizatorji festivala.

Osrednje programske sestavine festivala so:

- **Slavnostno odprtje**, ki so ga v različnih letih počastili gospa Barbara Miklič Türk, soproga tedanjega predsednika Republike Slovenije, gospa Vlasta Nussdorfer, varuhinja človekovih pravic, dr. Uroš Grilc, minister za kulturo Republike Slovenije, in številni veleposlaniki iz različnih evropskih držav, ki so na festivalu v svojih jezikih brali otroško literaturo. Letošnje slavnostno odprtje je imenitno povezoval Boštjan Gorenc Pižama.
- **Festival so počastili gostje iz tujine**, ki so se srečevali z mladimi bralci: nizozemska pisateljica Joke van Leeuwen, angleški pisatelj John Boyne, nizozemski pisatelj Guus Kuijer, angleški pisatelj Marcus Sedgwick, pa tudi dr. Katja Wiebe iz Mednarodne mladinske knjižnice v Münchnu in gospa Ulrike Nickel, predstavnica festivala Viva literatura iz Berlina.
- **Na srečanjih z mladimi bralci so gostovali slovenski ustvarjalci mladinske književnosti**: Tamara Bosnič, Suzi Bricelj, Zvonko Čoh, Barbara Hanuš, Nina

Mav Hrovat, Aksinja Kermauner, Gaja Kos, Nataša Konc Lorenzutti, Marjana Moškrič, Saša Pavček, Matjaž Pikalo, Slavko Pregl, Andrej Rozman Roza, Ifigenija Simonovič, Cvetka Sokolov, Damijan Stepančič, Peter Svetina, Ksenija Šoster Olmer, Anja Štefan, Janja Vidmar, Dim Zupan.

- **V okviru programa »Festival pride k vam«** so ustvarjalci mladinske književnosti obiskali več podružničnih šol (na Domžalskem, v Tuhinjski dolini, v Posočju in v Zasavju) in tam vsakemu otroku podarili knjigo založbe Miš.
- Vsako leto je v okviru Bralnic razpisan **literarni natečaj**, in sicer na temo, ki je praviloma povezana z enim od del gostujočega pisatelja. Tako je letošnji razpis potekal pod naslovom »Ko odrastem, bom srečen/srečna«, ki je citat iz *Knjige vseh stvari* tokratnega gosta festivala, nizozemskega pisatelja Guusa Kuijerja. Uvod, s katerim so učenci nadaljevali literarni izdelek, je letos napisala Nataša Konc Lorenzutti, lani Slavko Pregl, predlani Janja Vidmar. Letos je na natečaju sodelovalo 25 osnovnih šol s 126 prispevki, nagrajenih je bilo šest učencev.
- **V knjižnici Domžale je v času festivala likovna razstava:** zvrstile so se originalne ilustracije Damijana Stepančiča, likovni in literarni izdelki dijakov Srednje šole in gimnazije Domžale, »knjižne skulpture« učencev OŠ Marije Vere Kamnik, ilustracije učencev OŠ Venclja Perka, ki so pod mentorstvom Damijana Stepančiča ilustrirali pesem *Kjer sem doma* (pet teh ilustracij je skupaj z ilustratorjem Damijanom Stepančičem odpotovalo na festival Viva literatura v Berlinu).
- V okviru festivala poteka tudi **strokovno srečanje za mentorice in mentorje branja:** udeleženci so npr. že razpravljali o kakovostni slikanici, slikanici *Jurija Murija* Toneta Pavčka v štirih »nadaljevanjih« z ilustracijami Damijana Stepančiča, o ustvarjanju otrok kot dejavnosti po branju, letošnje srečanje pa je bilo kar tradicionalno majsko strokovno srečanje MKL, Pionirske – centra za mladinsko književnost in knjižničarstvo, ki ga je tokrat gostila Knjižnica Domžale.
- **Nekatere prireditve festivala potekajo na prostem.** Žal so z njimi seveda povezane težave z vremenom in včasih tudi z ozvočenjem. Te prireditve so sicer odlične priložnosti za promocijo branja v javnosti, hkrati pa se zdijo manj primerne za estetsko doživetje literature in za poglobljen pogovor o branju.
- **Festivalske prireditve so zelo raznolike:** mladi bralci se za srečanje z ustvarjalcem mladinske književnosti dobro pripravijo, poznajo njegova dela, pripravijo vprašanja, sami tudi vodijo prireditev, z njim opravijo intervju za šolsko glasilo, spletno stran ipd.; pripravijo razstavo avtorjevih knjig, ilustracij in drugih izdelkov, ki so nastali po branju njegovih del; pripravijo dramatizacijo, plesno ali glasbeno točko; pripravijo debato o določeni temi, okroglo mizo, soočenje, razstavo fotografij idr.; lani so npr. učenci OŠ Litija pripravili e- napovednike (trailerje) za literarna dela gostujočega avtorja. Dejavnosti po branju so številne, izvirne in izpričujejo veliko navdušenje nad branjem in nad poustvarjanjem po branju. Dejavnosti, ki potekajo več mesecev v šolskem letu, praviloma dosežejo svoj vrh v sklepnih festivalskih prireditvi.

Nekaj izstopajočih prireditev Bralnic pod slamnikom 2014:

- Nastop učencev OŠ Rodica s predstavo *Dober dan = Dober den* na OŠ Roje. Otroci imigranti so z zgodbo, glasbo in dramatizacijo predstavili učencem sosednje šole, ki jo obiskujejo otroci s posebnimi potrebami, makedonsko kulturo.

- Uprizoritvi učencev OŠ Brdo pri Lukovici v Domu počitka Mengeš in Domu upokojencev Domžale.
- Učenci OŠ Litija so pripravili gostujočemu britanskemu pisatelju Marcusu Sedgwicku res odlično prireditev, ki se je bo, po njegovih besedah, še dolgo spominjal.
- Knjižnica Domžale se povezuje z lokalnim okoljem. Skupaj s Plesno šolo Miki so izvedli prireditev Zaplešimo v pravljico. Pravljičica je postala izhodišče za plesno poudarjanje. Knjižnica Domžale se je letos prvič povezala s skupino slušateljic (skupina Keramika) Univerze za tretje življenjsko obdobje. Ob pravljici in poudarjanju pravljice v glini jim je uspelo ustvariti pristrčno medgeneracijsko srečanje, kjer sta se srečali otroška radoživost ter zrelost in potrpežljivost starejše generacije, kar je otrokom omogočilo zanimivo izkušnjo.
- Medobčinsko društvo slepih in slabovidnih Nova Gorica je od februarja do maja na šolah in vrtcih v Posočju izvedlo 33 delavnic, na katerih je svet slepih spoznalo več kot 700 otrok.
- Predstavniki Iniciative Sodelujem in AKTIVA II so na Veččutnem vodenju otrokom in varovancem VDC Tolmin prek drugih čutov predstavili slike skorajda slepega slikarja Ivana Stojana Rutarja.
- Festival je vse bolj odmeven v strokovni javnosti in tudi v medijih. Predvsem pa razveseljuje podatek, da je vsako leto večje zanimanje tudi za sodelovanje na festivalu, da je opazno večja kakovost izvedbe prireditev, predvsem pa, da so vsako leto učenci na prireditvah bolj pripravljeni (poznajo knjige in dela gostujočih avtorjev), kar je tudi zasluga mentoric in mentorjev branja.

Irena Miš Svoltjšak

NESKONČNA SVOBODA DOMIŠLJIJE

Eden od dveh letošnjih gostov mladinskega literarnega festivala Bralnice pod slamnikom je bil britanski pisatelj **Marcus Sedgwick**. Obiskal je mlade bralce v Tolminu, Domžalah, Grosupljem in Litiji. In bil nad njimi navdušen.



Marcus Sedgwick je britanski mladinski pisatelj srednje generacije, zelo priljubljen med mladimi na otoku in tudi v mednarodnem okolju. Pa ni samo pisatelj, je vsestranski ustvarjalec. Nekatere svoje knjige tudi sam ilustrira, nedavno sta z bratom Julijanom izdala grafični roman *Dark Satanic Mils*, torej knjigo v stripu, je pa tudi navdušen glasbenik. Morda so tudi zaradi njegove vsestranskosti oz. različnih talentov njegove knjige vse prej kot dolgočasne, vsaka zase je nekaj posebnega, klišeje bi pri njem zaman iskali. Zato tudi nagrade ne izostajajo. Na najpomembnejše, kot so Carnegie Medal ali nagrada Costa sicer še čaka, a večkratne uvrstitve v ožji izbor in med nominirance za Carnegie Medal kar tri zadnja leta zapored najbrž napovedujejo, da njegov čas velikih nagrad prihaja. Letos je za delo *Midwinterblood* prejel nagrado Michael L. Printz, ki jo združenje ameriških knjižnic vsakoletno podeljuje najboljši knjigi za najstnike, kriterij za izbor pa je literarna kakovost. O nagradah ima Sedgwick zanimivo mnenje. Pravi, da je dobiti nagrado za neko knjigo zelo prijeten, celo fantastičen občutek, a da nagrad ne gre jemati preveč resno, saj včasih kakšna odlična knjiga sploh ni opažena, naslednjič pa žirija nagradi knjigo, ki odlične kakovosti ne doseže. Zanimivo, kako so si te zadeve po svetu podobne ...

Prva Sedgwickova knjiga v slovenskem prevodu z naslovom *Slutenje* je izšla pred osmimi leti, od tedaj pa so slovenskim najstniškim bralcem na voljo še *Moj meč spet poje* (nadaljevanja te knjige z naslovom *Poljub smrti* v slovenščini še nimamo, čeprav v njej nastopa mesto Piran), *Revolver*, *Rdeča kot kri*, *bela kot sneg* in štiri knjige iz zbirke Krokarsčine, namenjene bralcem drugega triletja osnovne šole. Ko smo ga povabili na mladinski literarni festival Bralnice pod slannikom 2014, nismo pričakovali takojšnjega odziva. Pa je razložil, da mu je bila Slovenija na njegovih kratkih počitnicah pred tremi leti tako všeč, da je na naše povabilo še isti dan odgovoril pritrdilno, česar menda ne stori pogosto. In bil je eden takšnih gostov, kot si jih lahko le želimo. Komunikativen in zanimiv. Čeprav se zaveda svojih kvalit, mu tudi majhne slovenske naklade veliko pomenijo, kar je znal lepo pokazati. Inteligent, po svoje skromen in žlahten.

Sedgwick, ki je doma v okolici Cambridgea, je bil eden od tistih dijakov, ki ne vedo, kaj naj vpišejo na univerzi. Ni si že v otroških letih zadal, da bo pisatelj. Pravi, da še pri sedemindvajsetih letih ni vedel, kam ga bo zanesla življenjska pot. A knjige je imel tako rad, da se je zaposlil v knjigarni (tudi John Boyne je začel pisateljsko pot s prodajo knjig) in to v takšni, kjer so prodajali le mladinske knjige. Tako je na novo začel odkrivati knjige svoje mladosti, očarali pa so ga tudi novi pisatelji, v tistem času je začel svoja dela izdajati denimo Philip Pullman. Marcus je med delom v knjigarni, ko je bral in bral mladinske knjige, ugotovil, da obstaja na področju mladinske književnosti neskončna svoboda domišljije in pisanja, dosti večja kot pri pisanju za odrasle. Zamikalo ga je, da bi to svobodo tudi on začutil in izkoristil njene možnosti. Ker ga je v mladosti pritegnilo darkerstvo, so njegove prve knjige precej temačne. Že kar prva je dobila nagrado Branford Boase, to je britanska nagrada, ki je namenjena izjemnim prvencem za mlade bralce. Doslej je napisal trideset knjig, za kar je potreboval petnajst let – piše tako hitro, da tuji založniki njegovih knjig ne uspemo sproti prevajati in smo prav v zagati, za katero knjigo naj se odločimo.

Ena od značilnosti Sedgwickovega pisanja je, da je vsaka od njegovih knjig (razen tistih v zbirki Krokarsčine) žanrsko, vsebinsko pa tudi slogovno zelo drugačna. Na vprašanje, kako to, da ni razvil prepoznavnega sloga pisanja, ampak ob

vsaki knjigi išče nekaj drugega in ustvarja drugače, je odgovoril, da ga neka stvar zanima le kratek čas, da je njegova osredotočenost torej kratkega daha. Vedno znova ga vznemirjajo nove tematike. Ko eno od njih razišče in napiše knjigo, se hitro začne dolgočasiti in pozornost mu vzbudi spet nekaj novega. Kot pisatelj, pravi, moraš imeti vseskozi odprte oči in ušesa, opazovati, prisluhniti in tako biti stalno na preži za zgodbo. Včasih se zgodba za knjigo porodi tudi iz nočne more, iz hudih sanj, iz katerih se zbudiš in si rečeš, še sreča, da so bile samo sanje. In jih potem uporabiš v naslednji knjigi. Tako je recimo nastala njegova druga knjiga, ki pripoveduje o temnem konju in je v slovenskem jeziku (še) nimamo. Mnogokrat pa poseže po klasičnih zgodbah ali mitih, ki jih seveda na sveže preobleče. Izvor *Slutenja* denimo sega v grško mitologijo, vznemirila ga je Kasandra, ki jo je preselil v sodobnejše okolje, v čas prve svetovne vojne in tako zgodbo o njenih preroških sposobnostih, ki jim nihče ne verjame, povedal na novo. Zelo zanimiva je struktura te knjige. Ima sto in eno poglavje, ne začne pa se s prvim, pač pa s stoprvim in potem knjiga zdrvi nazaj do prvega poglavja. Dobesedno zdrvi, prebere se »na dih« kljub zahtevni tematiki.

Za Marcusa Sedgwicka je pisateljstvo najboljši poklic na svetu. Ljudje si, kot pravi, pogosto poenostavljeno predstavljajo, da so pisatelji bodisi revni kot cerkvena miš ali pa zelo bogati. Če si pisatelj, ki mu ni uspelo prodati še nobene knjige, je to lahko zelo stresno, če pa ti uspe s knjigami priti do bralcev, je to po Sedgwickovem mnenju nekaj najbolj čudovitega. Mladim bralcem je zelo plastično razložil: če si otrok nekaj izmisli, mu pravijo, da laže. Če si izmisli pisatelj, mu za to celo plačajo. In da si z domišljijo lahko služi kruh, je zanj neprecenljivo.

Po Sedgwickovem mnenju obstajata dve vrsti pisateljev. Pisatelji, ki sodijo v prvo skupino, dobijo odlično idejo, čez kakšen teden ali mesec začnejo pisati in vsak dan napišejo petsto ali tisoč besed. Tako počno vsak delovnik naslednjih nekaj mesecev, dokler knjige ne dokončajo. Sam sodi med pisatelje druge vrste. Ko dobi novo zamisel, ki ga dovolj močno prevzame, počaka, včasih celo leto dni. V času od ideje do začetka pisanja pa ne sedi doma v pižami in ne gleda televizije, ampak razmišlja o zgodbi, raziskuje, hodi po muzejih, knjižnicah ... Tudi živeti gre za nekaj časa, recimo, v dom za slepe otroke. V tem se Sedgwick bistveno razlikuje od Johna Boyna, ki pravi, da raziskovanja skorajda ne potrebuje. Ko Sedgwick po raziskovanju sede in začne pisati, pa ne napiše petsto, pač pa pet tisoč besed na dan. Takrat natančno ve, kaj hoče ustvariti, prepričan je vase, zgodba je že v njem in čaka, da jo spusti na plano, da se razlije in to se zgodi zelo hitro.

Raziskovanje pa je zanj vedno nekoliko drugačno. Za knjigo *Rdeča kot kri, bela kot sneg* mu je vzelo kar dve leti, saj gre za delo po resnični življenjski zgodbi novinarja in pisatelja Arthurja Ransoma. Veliko je hodil po muzejih, brskal po internetu in ker je bil Ransom med drugim vohun, je skušal dobiti podatke tudi od institucij, ki se v Veliki Britaniji ukvarjajo s tem delom. Arthur Ransome je bil Marcusov priljubljen pisatelj že v otroštvu, njegova zgodba ga je »žgečkal« desetletja.

Ker so Sedgwickove knjige tako zelo različne, se tudi povezujejo na nenavadne načine. Tako je zgodba Arthurja Ransoma v delu *Rdeča kot kri, bela kot sneg* botrovala nastanku ene njegovih najboljših knjig z naslovom *Revolver* (v Sloveniji njene kvalitete žal nismo prepoznali tako, kot si zasluži). Ko je bil v Sankt Peterburgu in raziskoval Ransomovo zgodbo, je na ulici našel prazen tulec revolverskega naboja. Pomislil je na to, kako zanimiv spominek na Sankt Peterburg lahko odnese domov,

in ga dal v žep. Tulec mu nato ni dal miru. Ko ga je nekega dne vrtel v rokah, je začel razmišljati, kako revolver deluje s tehničnega vidika in kako na orožje reagirajo ljudje, kaj vse z njim počnejo. In že je pomislil, da bi lahko o tem napisal knjigo. Pa je v zimskem času odšel na daljni švedski sever in si predstavljal, kako je bilo tam pred sto leti. Zapisala se mu je kruta in nenavadna zgodba z nadvse presenetljivim koncem, ki je tudi zaradi svoje dolžine ali bolje kratkosti zelo primerna za najstniške bralce, predvsem fante. Njena večplastnost omogoča, da je na najpreprostejši ravni lahko primerna celo za oklevajoče bralce, izkušenejši in bolj zahtevni bralci pa uživajo ob odkrivanju vedno novih plasti besedila.

Mlade bralce je v razgovoru s Sedgwickom seveda zanimalo, kako naj se sami lotijo pisanja. Odgovoril jim je, da je po njegovem prepričanju dobro vedeti, kakšen bo konec neke zgodbe. Sam se je že večkrat znašel v zagati nekje na sredini, ker ni vedel, v katero smer naj se odpravi, saj se še ni odločil, kam naj bi pravzaprav prišel. Pisanje knjige tako primerja s potovanjem. Popotnik naj bi svoj cilj poznal. Sam vedno najprej razmišlja o vsebini. Ta je lahko le koncipirana v idejah. Zatem ustvari kraj/e dogajanja. Na podlagi tega pa začne delati na likih in njihovem karakteriziranju. Zaveda se, da mora prav v slednje vložiti še več truda.

Knjige Marcusa Sedgwicka so pogosto temačne, srh vzbujajoče. To razloži z dejstvom, da je v življenju sicer veliko lepega, a tudi izrazito temnega; nista nam prihranjeni bolečina in žalost. Kot pisatelj čuti poslanstvo, da raziskuje težke plati našega bivanja in jih upoveduje, ne samo zato, ker tako pripravlja mlade bralce na življenje, pač pa tudi zato, ker si bralec vedno lahko reče: 'Saj to je samo knjiga. Na srečo se mi to ne dogaja v resnici.' Pisatelju in bralcem je knjiga varno sredstvo za razmišljanje o slabih, težkih stvareh; za razmišljanje, kako je biti v koži ljudi z manj sreče, z manj priložnostmi. Mu je pa včasih pisanje srhljivk, kot je denimo *Moj meč spet poje*, kjer nastopajo vampirji, tudi v zabavo.

Za koga pravzaprav piše Marcus Sedgwick? Vsaka knjiga se v bistvu mora dati postaviti na polico z nekakšno oznako, pravi. Tako je lažje za uporabnike, knjigarje, knjižničarje, ne nazadnje za bralce. Pisateljem pa je to bolj ali manj v breme. Pisatelj napiše knjigo, kot ga vodi njegova pisateljska domišljija, ne da bi pri tem mislil na ciljno skupino, za katero piše. Po njegovem mnenju so na srečo med pisateljem in bralcem čudoviti ljudje, kot so založniki, knjigožrnci, knjižničarji in še mnogi drugi, katerih naloga je ustvariti stičišče med knjigo in bralcem, tudi tako, da jo popredalčkajo. Sedgwick je prepričan, da je način, kako pridejo knjige do bralcev, pomemben, a še pomembnejši je zadovoljen bralec. Vseeno mu je, kam različni strokovnjaki uvrščajo in razvrščajo njegove knjige, vsaj dotlej, ko jih bralci uspevajo najti. In Marcus Sedgwick je eden tistih pisateljev, ki s svojimi knjigami uspešno nagovarja bralce vseh starosti in jim z vsako knjigo pripravi prav posebno presenečenje.

Arjan Pregl

O VIZUALNI PISMENOSTI IN ILUSTRACIJI NA SLOVENSKEM

(Razmišljanje, ki vsebuje tudi krajšo
recenzijo knjige *Poetika slikanice*)

Grški filozof Platon je imel izrazito slabo mnenje o podobah. Razumel jih je kot kopijo otipljivega sveta, ki je že sam po sebi kopija idej, in po tej logiki je podoba že dvakrat odmaknjena od resnice. Dvakratna odmaknjenost od resnice pa seveda ni kakšna posebna kvaliteta, s katero bi se lahko karkoli ponašalo.

Sorodna stališča najdemo v *Stari zavezi*: »Ne imej drugih bogov poleg mene! Ne delaj si rezane podobe in ničesar, kar bi imelo obliko tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo! Ne priklanaj se jim in jim ne služi ...«¹ Božjo voljo so izvrševali mnogi ikonoklasti tudi zato, ker naj bi bile podobe nemoralne in celo hudičevo orodje zapeljevanja.

Krščanstvo in Platonova filozofija, ki sta tako ali tako močno prepletena, sta imela na evropsko misel skozi zgodovino zelo močan vpliv. Zato ne preseneča, da se je podoben odnos do vizualnosti ohranil do danes, v marsikaterem pogledu pa se je celo zaostрил. Naj med množico sodobnih mislecev na tem mestu izpostavim Frederica Jamesona, ki meni, da je »vizualno v svojem bistvu pornografsko«. Namen vizualnega sta, po njegovem mnenju, le »očaranost in brezsmiselna fascinacija«.² Nasproti filmu, ki je jasen primer slednjega, postavi branje.

Na koncu tega uvoda bi izpostavil še razmišljanje Jeana Baudrillarda. Ta je skozi koncept »simulakra in simulacije« ugotovil, da so dandanes podobe dejansko popolnoma prekrile realnost: podobe niso več kopije nečesa, ampak so simulakri, ki nimajo nobenega originala več in dejansko prekrivajo izgubo realnosti (kot smo jo poznali do sedaj). Vse, kar ostaja, so »le« podobe.

S tem zelo kratkim povzetkom zgodovine odnosa do vizualnosti v širšem smislu in podob v ožjem sem hotel narediti podlago dvema tematikama, ki se ju bom dotaknil v tem besedilu. To sta:

- osebno razmišljanje o pomenu ilustracije v sodobnem svetu
- osebno videnje nekaterih problemov ilustracije v Sloveniji.

¹ II. Mojzesova knjiga (2. Mz, 20).

² *An Introduction to Visual Culture* (1999), str. 10.

O pomenu ilustracije

Kakorkoli že vrednotimo podobo, kot lažnivo, površno, lepo, zapeljivo, kratkotrajno ipd., se moramo strinjati, pa naj bomo ikonoklasti ali ikonofili, da živimo v izrazito vizualnem času. Prav zaradi tega menim, da bi bilo potrebno razumevanju podob in učenju o njih nameniti več pozornosti in energije.

Če se nam kdaj za trenutek zazdi, da podobe zaradi vseprisotnosti izgubljajo moč, se lahko kar iz glave spomnimo nekaterih pojavov, ki nam kažejo, kako zelo smo od njih odvisni. Najprej primer izrazito slabega: bulimija. Danes zelo razširjena, močno vizualno pogojena bolezen je neposredno povezana z nerealno (samo)podobo. Do nje v večini primerov pride zaradi primerjanja z (večinoma povsem virtualnimi) slikami v medijih. In še en pozitiven primer: mnogo letal v pilotski kabini sploh nima več oken oz. so ta bolj informativne narave in pilot letalo upravlja precizneje preko ekranov, ki mu poleg vseh podatkov o višini in moči vetra kažejo digitalno podobo pristajalne piste (kakršno koli vreme je že zunaj). In povsem vsakdanja izkušnja: do večine »vsebin« na računalnikih (in različnih drugih elektronskih napravah) vsak dan pridemo s klikanjem na »ikone« ali slike, ne s pisanjem besedil.

Pojem »vizualna pismenost«³ se je začel pojavljati konec šestdesetih let 20. stoletja in je definiran kot »zmožnost ustvarjanja pomena in smiselne interpretacije iz informacij, predstavljenih v obliki podobe.« Če imamo za besedno opismenjevanje jasno začrtane programe že od vrta naprej, pa je vizualno opismenjevanje precej manj jasno strukturirano. Izvaja se manj sistematično, neformalno in velikokrat le v obliki fakultativne dejavnosti. Ljudje se tako zlahka znajdejo v svetu izrazitih vizualnih stimulacij, ne da bi se ga v naprej naučili pravilno »brati«.⁴

Nekritično sprejemanje vizualnih informacij iz okolja, recimo torej temu »vizualna nepismenost«, pa nas – tukaj za jasnejšo ponazoritev navajam bolj skrajne oblike – lahko pripelje do tega, da kupujemo produkte izključno na podlagi lepe podobe (pa naj gre za pralni prašek ali novega predsedniškega kandidata) ali, kot že omenjeno, ker ne znamo realno ovrednotiti podob iz revij, lahko podležemo celo smrtonosni bolezni.

Prvi koraki vizualnega opismenjevanja, pa verjetno tudi drugi in tretji, se v najboljšem primeru zgodijo ob otroških slikanicah.

Povsem se strinjam s širše priznano definicijo, ki jo lepo ubesedi Milček Komelj:⁵ »Mladinska knjižna ilustracija človeku največkrat pomeni prvi stik s slikarstvom in ga usmerja v poznejše dožemanje likovne ustvarjalnosti, a tudi k zanimanju za literaturo.«⁶

Mislím pa, da to definicijo lahko razširimo, torej, ne samo, da nas slikanice učijo o lepem, ampak tudi širše o sami naravi sveta, ki nas obdaja.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_literacy, ogledano 27. 6. 2014.

⁴ Pomenljivo je, da se že besedna zveza »vizualna pismenost« veže na besedo, torej »pismenost« in ne na podobo.

⁵ *Poetika slikanice*, str. 10.

⁶ Izrazit primer takšnega »stika s slikarstvom« so nekatere slikanice Marlenke Stupica, ki so izjemna metjejska lekcija miniaturnega slikarstva, obenem (mladega) gledalca tudi seznanjajo z likovnimi rešitvami srednjeveških tapisrij.

Kot dobro vemo, je sam pojem »otročstva« konstrukt, ki je odvisen tako od časa kot od kraja. Otroci imajo v različnih kulturah drugačne vloge, prav tako so jih imeli v različnih časovnih obdobjih. Slikanice zato velikokrat odražajo ta bolj ali manj zavestno dogovorjena »pravila« in »usmeritve« otroštva.

Tako je danes na trgu veliko slikanic, ki le reproducirajo družbene klišeje. Najdemo veliko zgodb, ki nam pripovedujejo, da je glavni namen fanta, da odraste, pridobi veliko premoženje in kar se da učinkovito opravi z nasprotnikom. In zgodb, ki pravijo, da je glavni namen deklet, da se poročijo s prej omenjenim fantom. Tem zgodbam so dodane tudi vizualno klišejske likovne rešitve mišičastih kraljev v oklepah in anemičnih gospodičen v roza oblačilih. Veliko pa je tudi povsem ne-problemskih vsebin, ki jih Svetlana Makarovič zelo duhovito opiše kot pravljice, kjer »se zajčki veselo igrajo na trati, potem pa pride mama zajklja, prinese torto in veselo praznujejo ...«⁷.

Da ne bo slučajno kakšne pomote, seveda ne mislim, da bi morali otroci brati slikanice z marksističnimi ali feminističnimi vsebinami, ki bi jih na vsakem koraku učile, da bogastvo ne prinese sreče in da kot družba stremimo k temu, da si lahko ženske in moški postavljajo podobne cilje. Menim, da je glavni namen »opismenjevanja« dosežen, če v slikanici sodelujejo dobro besedilo in kompleksne, torej neklišejske ilustracije, ki skupaj sestavljajo novo celoto.

Pri nekaterih slikanicah je potrebno, da se bralci (večinoma starši ali vzgojitelji) z otrokom tudi pogovarjajo o ilustracijah. S tem ne mislim, da bi morali »razlagati« podobe. Pri tem namreč lahko hitro zapademo v povsem nepotrebne ali celo zgrešene razlage. Menim, da je najpomembnejše predvsem to, da izberemo dobro slikanico in jo prebiramo skupaj, saj se pomen včasih pokaže šele pri večkratnem opazovanju. Na tem mestu bi omenil, da včasih otroci že sami ali celo prej kot odrasli doumejo kakšno likovno rešitev.⁸

Naj opišem nekaj primerov slikanic zadnjih nekaj let, za katere se mi zdi, da dobro ponazarjajo »kompleksno«, torej neklišejsko⁹ ilustracijo:

- *Zakaj je babica jezna*, besedilo Lela B. Njatin, ilustracije Alenka Sottler. Zanimivo zastavljena in odlično izpeljana je odločitev, da je ilustratorica kot sredstvo izražanja izbrala prav določen kliše, in sicer tradicijo izdelovanja silhuet. Te so bile izjemno popularne v osemnajstem in devetnajstem stoletju kot slikarska tehnika, ki je omogočala hitro izvedbo portretov.¹⁰
- Alenka Sottler je uporabila minimaliziran jezik silhuite, črno-belost (razen nekaterih rjavih poudarkov) in ostre robove uporabila tako, da obenem lahko predstavljajo babičin pešajoči spomin, po drugi strani pa izrazito nelagodje, ki

⁷ »V Sloveniji je teže uvesti knjigo kot tank«, <http://www.dnevnik.si/kultura/1042341046>, ogledano 27. 6. 2014

⁸ Vse bolj se dogaja, da otroci prej razumejo tudi vizualno komunikacijo, ki se pojavijo v njihovi okolici (npr. mladostniki učijo starše, kako se uporablja novo vizualno aplikacijo na računalniku ali telefonu.) Torej, učenje ne poteka vedno le v eni smeri.

⁹ Na tem mestu je potrebno takoj poudariti staro pravilo, da je za kršenje klišejev, le-te potrebno najprej dobro poznati.

¹⁰ Celó sam Hans Christian Andersen je bil mojster izrezovanja. Tako je velikokrat kar med javnim pripovedovanjem pravljíc izrezoval zapletene prizore iz belega papirja, ki jih je ob zaključku razgrnil.

jo s seboj prinaša bolezen – demenca. Tradicijo silhuete je močno nadgradila in ji vdahnila povsem novo vizualno vsebino.

- *Zdravljica*, besedilo France Prešeren, ilustracije Damijan Stepančič. Celota pri tej slikanici, ki dejansko ni namenjena le otrokom, deluje predvsem zato, ker ima večina bralcev določeno, velikokrat zelo »zatohlo« predstavo o pesmi, katere kitica je tudi državna himna. Stepančič jo je opremil z odprtimi, zračnimi ilustracijami, polnimi risarskih spretnosti, detajlov, referenc, portretov, različnih tehnik in stilov, ki sobivajo na istem listu, zaradi česar dobi besedilo, ki ga vsi bolj ali manj poznamo, povsem nove (ali pa dolgo zakopane pod leti obveznega branja po šolah in domoljubnih proslavah) pomene.
- *Živalska farma*, besedilo George Orwell, ilustracije Peter Škerl. Tu gre sicer za ilustrirano knjigo in ne za slikanico, a omenjam jo zato, ker je v njej nekaj zelo domišljenih likovnih rešitev. Prva je ta, da podobe vizualno niso vezane npr. na Rusijo izpred 60-ih let, ampak so postavljene na angleško podeželje. S tem nakazujejo, da so možnosti za vzpon totalitarizma povsod, ne glede na čas ali kraj. Drugi, mogoče še pomembnejši vizualni poudarek pa je na liku, ki v besedilu samem niti ni tako zelo izpostavljen – na krokarju. Skozi likovno odločitev ilustrator torej podaja svoj poudarek, da so tisti, ki se lagodno 'sprehajajo' iz sistema v sistem, ne da bi se uprli krivicam, pravzaprav povsem soodgovorni za nastanek nepravilne družbe. Tretja, prav tako intrigantna ideja pa je, da ilustrator živali skoraj ni antropomorfiziral, torej tudi ko nastopa rdeča kri na sicer črno-belih ilustracijah, ostanejo »le« živali. V intervjuju avtor nakaže zakaj: »Po eni strani smo presunjeni, ko despotski prašič ... ukaže pobiti nekaj »vstajniških« kur in prašičev, po drugi strani pa smo slepi za vse nesmiselno nasilje v prenekateri klavnici.«¹¹
- Različne avtorske slikanice Ane Baraga. To so izrazite predstavnice knjig, ki jih stroka označuje kot »multimodalne«, saj so zanje »pomembne tri sestavine: literarni del, likovni del in oblikovanje obeh navedenih sestavin v enovito celoto«.¹² Vse troje je v tem primeru delo iste (še zelo mlade) avtorice. Delo *ABC afektiranih dejanj emocionalnih živalic* je še iz časa ilustratorkeinega študija. V slikanici je vsaka črka ilustrirana z živaljo, katere ime se začne na tisto črko in ki obenem v določenem emocionalnem stanju nekaj počne. Na primer: duhovit dihur drega duhovnika. Izjemno veliko vizualne komunikacije je v sodobnem svetu podane v kombinaciji besede in podobe. Ana Baraga skozi svoje delo kaže, da se na ta način lahko prikazuje tudi zelo osebne, včasih celo intimne svetove.

Dobra slikanica naj bi torej otroku (pa tudi odraslemu) odpirala nova obzorja, pravičnejše svetove, spodbujala odprt, nekonvencionalen pogled na svet, obenem pa v praksi prikazala, da so podobe kompleksne strukture, ki zrcalijo in soustvarjajo svet, v katerem živimo.

¹¹ <http://www.rtvsllo.si/kultura/knjige/ce-v-ilustracijo-postavis-clovesko-figuro-je-prizor-v-hipu-bolj-krut/339687>, ogledano 17. 6. 2014.

¹² Dragica Haramija in Janja Batič, *Poetika slikanice*, str. 9.

Glede premostljivih problemov

V Sloveniji izhaja veliko kvalitetnih slikanic, ki so rezultat dela pisateljev, ilustratorjev in založb. Imamo dobro tradicijo z mnogimi vrhunskimi ilustratorkami in ilustratorji. Je pa žal tako, da poleg kvalitetnih del izide tudi zelo veliko slabih. Odstotek slikanic, ki jih priporoča MKL, Pionirska – center za mladinsko književnost in knjižničarstvo, se je med leti 2003 in 2009 gibal le od 4.1 % do 16,4%.¹³

Mislím, da je krivda za takšno stanje razpršena, izboljšave pa so možne v celotnem procesu nastajanja in vrednotenja slikanic.

Avtorji

Najprej eno ožje osebno opažanje. Občutek imam, da v Sloveniji primanjkuje predvsem že zgoraj omenjenih »multimodalnih« slikanic. Torej slikanic, ki so izrazito »sinergijske«, če uporabim danes popularen ekonomski izraz. Da torej celota presega le »seštevek« posameznih delov, zato slikanice sploh ne delujejo, če izvzamemo katerega koli od njih: sliko, besedilo ali medsebojno povezavo. Samo za primerjavo: če pri kakšni Andersenovi pravljici odvzamemo ilustracije, si podobe lahko ustvarimo v glavi, če odvzamemo besedilo in če je dobra ilustracija, bomo prav tako razumeli zgodbo.¹⁴ Pri multimodalni slikanici pa se besedilo in podoba do te mere dopolnjujeta in prepletata, da eno brez drugega sploh ne more obstajati.

Duhovit primer je slikanica Marte Altés – *NE!* V njej srečamo psa, ki mislí, da mu je ime 'Ne', saj je to edino, kar sliši od lastnikov. V besedah pes razlaga, kako priden je, saj lastnikom kar naprej pomaga: z vrvi snema posušeno perilo (na sliki je pes, ki dobronamerno trga in grize perilo), preskuša hrano, da se lastniki ne bi zastrupili (na sliki poskuša sveže pečeno bedro, ki je na mizi) ipd. Lastniki niso upodobljeni, vidimo le njihov NE! v stripovskem oblaku. V tem primeru bi slikanica, če ne bi imela slik ali besedila, popolnoma izgubila svoj pomen, ideje torej ni mogoče ločeno razbrati ne iz enega ne iz drugega dela.

To se mi pri slovenski slikanici zdi do neke mere prazna »niša«, ki bi jo veljajo bolj razvijati. Nikakor pa ne mislim, da bi bilo potrebno na ta račun zapostavljati druge tipe slikanic.

Na področju ilustracije se po mojem mnenju pojavljata dva odklona: eden se kaže v tem, da avtorji eksperimentirajo, a izdelka ne spravijo na dovolj kvalitetno raven; drugi pa se kaže v tem, da so izdelki sicer kvalitetni, a ker ne prinašajo inovacij, začnejo počasi padati v klišeje. Za takšno stanje so poleg avtorjev odgovorni tudi likovni uredniki oziroma dejstvo, da ima le ena založba zaposlenega likovnega urednika, kar se odraža tudi v (boljši likovni) kvaliteti njenih izdaj. Sicer ima posledično založba nek določen profil in nabor bolj ali manj stalnih avtorjev, a to ne bi bil problem, če bi podobne urednike imele tudi druge založbe.

¹³ *Poetika slikanice*, analiza Kristine Picco, str. 39.

¹⁴ Prav takšna je slikanica *Robinson Crusoe*, 2012 (ilustracije Ajubel), ki je narejena popolnoma brez besedila.

Verjetno je najpomembnejši razlog za tako stanje dejstvo, da si likovnega urednika manjše založbe ne morejo privoščiti.¹⁵ Drugi razlog pa morda izhaja iz uvodne teze, da nimamo posebnih šol za vizualno opismenjevanje in se mnogo ljudi čuti kompetentne za odločanje in razsojanje o ilustracijah že samo zato, ker imajo radi slikanice.

Sam menim, če nekoliko pretiravam, da bi likovni uredniki morali biti ljudje, ki lahko ob polnoči na izust povejo glavne likovne značilnosti slikanic 60-ih, 70-ih, 80-ih (itd.) let v Sloveniji, na Zahodu, na Bližnjem vzhodu, na katere avtorje danes najbolj vplivajo ruski ilustratorji t. i. zlatega obdobja otroške literature dvajsetih let preteklega stoletja ipd. Kar me počasi pripelje do strokovnih žirij.

Podobno kot pri urednikovanju velja prepričanje, da lahko o ilustracijah odločajo ljudje, ki na tem področju niso prvenstveno izobraženi. Povsem razumem, da so v žirijah literati, komparativisti, knjižničarji in tudi drugi strokovnjaki, ki se ukvarjajo s področjem mladinske književnosti, a menim, da bi morali biti med njimi tudi strokovnjaki za likovno umetnost, če že ne poznavalci, ki bi se detajlno spoznali na razvoj in celotno področje ilustracije.

Kar malo se muzam ob misli, koliko dni (ali ur) bi trajalo, da bi kak pisatelj napisal javno pismo, če ne bi bil zadovoljen z izborom nagrade večernica, ki bi jo izbrali ... štirje slikarji.

Naslednji problem različnih žirij (komisij, odborov) vidim v tem, da se le-te preredko menjavajo. Pogosto isti ljudje sedijo celo istočasno v različnih žirijah (komisijah, odborih).

Velikokrat se potem sliši, da je bila po sredi »kuhinja«, da je bilo že »vse prej dogovorjeno«, da gre za »lobije« ipd. Sam sicer situacijo premalo poznam, a menim, da ne gre za to. Skleпам pa, da imajo ljudje, pa naj bodo še tako strokovni, določene osebne preference, kar seveda ni nič slabega. Problem pa je, če je večina odločitev veliko let zapored v rokah le nekaterih ljudi z določenimi osebnimi preferencami.

Kot primer zelo dobre prakse (gre za drugo področje, a logika je seveda podobna) je Nagrada skupine OHO, ki je namenjena mladim likovnim ustvarjalcem. Pri tej nagradi se žirija zamenja vsako leto, pravilo pa zahteva, da naslednje leto žirira tudi še aktualni nagradjenec. V zadnjih devetih letih mi kljub dobremu poznavanju tega področja likovne umetnosti ni nikoli uspelo uganiti, koga bo posamezna žirija nagradila.

In to me pripelje do strokovnega vrednotenja.

Stalna časopisna kritika, ki bi spremljala produkcijo slikanic, je – tako kot tudi kakšno drugo področje – precej nekonsistentna in velikokrat površna. Največkrat bi jo lahko opisali z besedami Nicolette Jones, recenzentke slikanic (!) pri britanskem časopisu *The Sunday Times*: »Obstaja nevarnost, predvsem pri kratkih kritikah, da se le obnovi zgodbo in doda kakšno besedo o tem, kako lepe so slike ob njej. V svoji komunikaciji pa so slikanice predvsem vizualne. Za otroke je zgodba zelo pomembna, a v tem kontekstu je narativ mnogokrat podan vizualno.«¹⁶

Na koncu članka pa omenjena kritičarka zapiše še nekaj misli, ki bi morale biti eno od vodil piscem in raziskovalcem tega področja: »Otroci so po naravi

¹⁵ Žal je včasih podobno celo z lektorji, prevajalci, oblikovalci, tako da njihovo delo opravi »nekdo iz hiše«.

¹⁶ *Children's Picturebooks, The art of visual storytelling*, 2012, str. 172.

vizualni. Imajo močno sposobnost gledanja in sprejemanja podob. To je nekaj, kar lahko z leti izgubimo. Vizualno razmišljanje je pomembno, ne samo, če si umetnik, ampak pri vsem. Tudi za pisanje moraš biti vizualno ozaveščen. Slikanice so pomembne!¹⁷

Za konec pa še nekaj o teoriji slikanice. V lanskem letu je izšla do danes edina zaključena monografija, ki na znanstven način obravnava slikanico kot celoto, to je knjiga *Poetika slikanice* avtoric Dragice Haramija in Janje Batič. Naj na tem mestu na kratko opišem svoje videnje knjige, ki ima sedem poglavij, v širšem smislu pa je razdeljena v dva večja sklopa.

V prvem sklopu se sprehodimo skozi zgodovino razvoja slikanic v svetu in pri nas in skozi definicijo slikanice, kjer so opisani tudi njeni različni tipi. Sledi podrobnejša razčlenitev posameznih elementov (besedila, likovnega jezika, oblike in formata, tipografije itd.). Opisane so različne možnosti upodabljanja, na koncu pa je še poglavje o tem, komu je slikanica dejansko namenjena.

V tem prvem delu bi mene osebno zanimalo širše zastavljeno poglavje o zgodovinskem razvoju slikanic. Ob naštetih pomembnih slovenskih slikanicah bi lahko bile navedene tudi najrepzentativnejše tuje slikanice in/ali še boljše, če bi bile definirane splošne značilnosti (likovne, vsebinske, tehnične, besedilne ipd.) slikanic določenih obdobj.

Sicer pa je gradivo v tem prvem delu informativno bogato in zanimivo.

Z drugim delom, ki, kot pove že naslov poglavja, obravnava poetiko izbranih slikanic, sem imel večje težave. Najbolj že na začetku zbode v oči, da v knjigi, ki obravnava slikanico kot umetniško tvorbo, ki naj bi jo enakovredno sestavljala dva sporazumevalna koda, jezikovni in likovni, ni niti ene same podobe.

V uvodu k temu poglavju resda piše: »... ker v monografiji ni mogoče ponatisniti predstavljenih slikanic, je smiselno le-te brati/opazovati ob branju monografije«.¹⁸ Razumljivo je, da v takšni knjigi ni mogoče reproducirati vseh slikanic v celoti, a mislim, da bi ob obravnavanju posamezne slikanice zelo koristila reprodukcija vsaj ene tipične ilustracije. Namesto tega je v razpredelnicah sicer zelo pregledno in izčrpno opisana na eni strani zgodba, na drugi ilustracija. A ilustracija je po mojem mnenju opisana povsem faktografsko, v smislu: levo spodaj je maček na rjavi podlagi, desno zgoraj okno na beli ipd.

Takšen opis se mi ne zdi preveč na mestu iz dveh razlogov. Če sledimo navodilom in imamo obravnavano slikanico pred sabo, ga dejansko ne potrebujemo, saj nam je na dobesedni ravni povsem jasno, kaj gledamo, in bi potrebovali drugačne poudarke. Če pa slikanice nimamo pred sabo, si iz opisov zelo težko ustvarimo vtis, za kakšen stil in slikarsko tehniko gre, na kateri »umetnostnozgodovinski« ali stilni tip se naslanja.

Kar tukaj pogrešam, so bolj natančne razlage, iz česa ilustracije črpajo svojo sporočilnost (ali je ta slikarska, risarska, težka, zračna, ekspresivna, minuciozna ...). Kaj nam s tem, če je levo spodaj maček in desno zgoraj okno, sporočajo. Na nekaterih mestih je takšne opise sicer moč najti v razdelkih »Odnos med ilustracijami in besedilom«, a v premajhnem obsegu.

Problematična se mi zdi tudi klasifikacija. Ta je narejena izključno po literarnih zvrsteh. Torej slikanice razvršča na podlagi tipov besedila (lirska poezija, epska

¹⁷ Prav tam.

¹⁸ *Poetika slikanice*, str. 80.

poezija, pravljice, miti ali bajke, pripovedke, basni, kratke fantastične zgodbe, kratke realistične zgodbe) in na koncu (edino izven tega okvira) še slikanice brez besedila.

Verjetno gre to pripisati dejstvu, da jasne klasifikacije slikanic kot celot še ni. A od znanstvenega dela na tem področju bralci pričakujemo, da ravno kaj takega vzpostavi. Da bi bile slikanice razvrščene na podlagi celote in ne le na podlagi besedila. V tem primeru potem tudi ne bi prihajalo do anomalij, kot je na primer dejstvo, da je v knjigi posebej obravnavanih sedem slikanic Damijan Stepančiča, le po ena Marlenke in Marije Lucije Stupica, Marij Pregelj pa je v knjigi le enkrat omenjen.

V omenjenem prvem delu knjige so dejansko že podani nastavki za klasificiranje: klasična slikanica, multimodalna slikanica, interaktivna itd. Če pa se že ostane pri razvrščanju slikanic na podlagi literarnih zvrsti, bi se morebiti v ločenem delu ob njih lahko navedlo in opisalo tudi slikanice na podlagi tipov ilustracije: slikarskih, risarskih, ekspresivnih, abstraktnih, realističnih itd.

Knjiga kot celota je nedvomno dragocena, saj je v njej zbranega veliko znanja. Na nekatera vprašanja odgovori, druga odpre in nakaže smeri razmišljanja.

Menim, da bi raziskovalci področju slikanic morali posvečati več pozornosti, nenazadnje tudi zaradi vedno nove produkcije in vedno novih rešitev.

Namesto zaključka

‘Krivdo’ za stanje slikanice na Slovenskem sem nekako enakomerno raztresel po različnih »deležnikih«. Naj se s pomočjo Blaisea Pascala samo še opravičim za dolžino besedila: »Napisal sem malo več kot običajno, ker nisem imel časa, da bi napisal krajše.«

POGLED NA SVOJE DELO

Izar Lunaček

KAKO RAZMIŠLJATI V SLIKAH

Knjige za otroke in mladino ilustriram že dvajset let. Prvo naročilo sem dobil pri borih štirinajstih letih: šlo je za slikanico za otroke izpod peresa Nataše Bolčine Žgavec, ki ne prodajno ne kritiško ni bila uspešnica, a me je pognala na dolgo pot dopolnjevanja skromnega dohodka risarja stripov z rahlo bolj donosnim poslom knjižne ilustracije.

Po Natašini knjigi sem ilustriral vsega skupaj le še dve slikanici, ves preostali del svojega opusa pa sem posvetil izobraževalnim publikacijam za otroke in mladino. Kot filozofu mi je pretapljanje konceptov v nazorne slike šlo pač bolje kot slikanje pisanih svetov tuje domišljije.

Moje prvo večje naročilo v tem polju je bila knjiga *Filozofija za gimnazije* Nenada Miščevića, ki jo je Cankarjeva založba prvič izdala že davnega leta 2002, a se še danes uspešno ponatiskuje in redno uporablja pri srednješolskem pouku najstarejše znanosti. Knjigo sem ilustriral s kratkimi stripki, kjer sta v glavnih vlogah nastopala dva junaka iz mojega v tistem času tedensko izhajajočega časopisnega stripa *Miniji*. Že osnovni strip je bil obarvan dokaj filozofsko, saj sta se obe živalici v njem kar naprej čudili nad nenavadnimi proizvodi človeške družbe, na katere sta vsakič znova naleteli na robu travnika, ter podajali napačne, bizarne, a po svoje povsem logične raz-

lage njihove potencialne uporabe. Že v *Minijih* je skratka šlo za zabavo prek predstavljanja bralca v neki človeškemu svetu paralelni svet, prost vseh vnaprejšnjih sodb o tem, kar nas obdaja, in posledično za spodbujanje tako čudenja nad vsem navidez samoumevnim kot ustvarjalno tvorjenje alternativnih razlag slednjega. Pri ustvarjanju učbeniških ilustracij sem tako tema živalicama zgolj vrgel pod noge kakšen v besedilu razložen filozofski koncept in jima pustil, da si ga razložita iz svoje sveže in neobremenjene perspektive – s karseda zabavnimi rezultati. Že izgotovljeno filozofijo sem torej izpostavil naivnemu čudenju, ki naj bi po Aristotelu stala prav na njenem začetku. Pristop se je izkazal za zelo dobrodošlega: bralec je lahko do dotlej neznanih mu konceptov pristopal skupaj z enako naivnima šaljivcema, sami koncepti pa so se pri tem znebili svoje strah vzbujajoče teže in postali potencialni predmeti igre.

Treba pa je poudariti, da pri takem pristopu ne gre zgolj za lahkotno zabavljanje s težkimi koncepti; za žličko sladkorja, s pomočjo katerega naj grenko zdravilo lažje zdrkne po grlu. Kot rečeno je samo naivno, vse vnaprejšnje sodbe v oklepaj postavljajoče čudenje, ki nam omogoča, da do sveta pristopamo sveže in smo se z njegovimi elementi sposobni igrati na še nepredvidene načine, vsajeno v srž same filozofske

metode. Komedija in filozofija si delita prav ta odmaknjeni, z nobeno vnaprejšnjo svetinjo ali razlago determinirani pogled na svet, in če zabavnega, komičnega poigravanja z rečmi, besedami in mislimi ne jemljemo zgolj kot lahkoten oddih od težaškega dela razmišljanja, si s tem odpremo možnost, da smo prav v nepričakovani alkimiji medsebojne interakcije sicer strogo ločenih delcev sveta priče resničnemu motorju tako znanstvene kot umetniške ustvarjalnosti. »Prepovedano« spajanje navidez nezdržljivih reči, misli in besed, tudi filozofskih konceptov, zmore ustvarjati nepričakovane, nove koncepte.

In po svoje je ta igra z nezdržljivimi koncepti nekaj, kar ni pogojeno s samim komičnim tonom ilustracije, pač pa tiči že v konceptu ilustracije kot take. Povedano drugače: če je ilustracija nekega koncepta pripeljana dovolj daleč, sama od sebe poraja komične učinke – in z njimi tudi potencialne nove koncepte. Če to malo zapleteno tezo predstavim še nazorneje, gre za to, da že samo prevajanje po sebi abstraktnega koncepta v vizualno nazorno obliko vsebuje potencial za komedijo. Z ilustracijo nekaj sublimnega postaja materialno, s tem pa pridobi tudi vse škandalozne lastnosti materije, kot so togost, teža, otipljivost in možnost mešanja z drugimi materialnimi telesi. Ilustratorjeva izbira je, kako daleč bo prevod koncepta v materijo pripeljal. A da bi si lahko abstrakten koncept predstavljali, ga je v vsakem primeru treba narisati, čim pa je narisano, njegova telesnost vedno utegne uiti iz nadzora in v precejšnje nelagodje izvirnega koncepta početi reči, ki jih ta v svoji abstraktni obliki nikdar ne bi dopustil.

Pri tem moram še enkrat poudariti, da pri tem nikakor ne gre zgolj za blamiranje sublimnega koncepta z njegovo materialno platjo, za kazanje na to, da tudi kralj, kot vsi ljudje, lula in kaka, pri čemer pa samo abstraktno mesto

kralja ostane blaženo nedotaknjeno in zgolj slučajno zapolnjeno z umazano materijo. Gre za to, da je materialna plat koncepta, ki jo izpostavlja ilustracija, nujna za samo njegovo »konceptualnost«, saj mu prav ona sploh omogoča razvoj koncepta in celo porajanje novih konceptov. V filozofiji je bilo že veliko govora o »mejah metafore«, o tem, kako smo nek abstrakten koncept sicer že za najosnovnejše razumevanje primorani ponazoriti z metaforo (ki vedno izvira iz čutne izkušnje), a da lahko paralelo med ponazorjenim sublimnim in ponazarjajočo materijo peljemo le do določene točke, na kateri pa moramo priznati nemoč materije in pustiti abstrakciji, da za svojo ponazoritev presedla na drugi kos materije ter jaše naprej, dokler jo tudi ta na neki točki ne pusti na cedilu. To je seveda res, vendar pa se zdi, da sam koncept ključni del svoje forme dolguje prav svoji izvorni metafori, in vsaka nova metafora, ki si jo izbere za prevoz naprej, na njem pusti svoj pečat. Težko je določiti, ali naši koncepti v resnici niso nič drugega kot rjuhe, skrpane iz vseh metafor, ki so jih na svoji divji ježi zamenjali, ali pač povsem neodvisno obstoječe entitete, ki kar naprej iščejo, a nikdar ne najdejo obleke, ki bi jim povsem pristajala. A katera koli od obeh ponazoritev odnosa med konceptom in njegovo metaforo je resnična, če sploh je katera, sta na koncu koncev tudi to le dve metafori, ki sta nam prav s svojo materialnostjo omogočili njuno kontrastno zoperstavljanje.

V vsakem primeru je lahko kukanje v žepe trenutno modnega oblačila danega koncepta na moč plodno za kritiko in nadaljnji razvoj koncepta. Platon je svojo idejo idealnega odnosa med duhom in telesom tako npr. ponazoril s kočijažem, ki umno usmerja svojo konjsko vprego tja, kamor sam želi. Toda čim to metaforo vzamemo povsem dobesedno, se lahko vselej vprašamo, na primer, s čim kočijaž krmi svoje konje in kje hrano dobi (če



jo prisluži s svojim umnim delom, tu že nastopi potencialen škandal); kaj za našo metaforo pomeni, če kočijaž pusti kočijo pred gostiščem in odide v zgornje nadstropje na prostitutko; ali kaj bi se pravzaprav zgodilo s celotnim konceptom, če bi vanj vnesli kaj tako hibridnega, kot je lik kentavra. Na podoben način bi lahko obdelali tudi najbolj znano Platonovo prisposodobno, mit o votlini. Če so človeška življenja podobna vklenjenim gledalcem senc na stenah špilje, medtem ko osvobojeni človek ponosno zre v sonce in z njim obsijane predmete zunaj nje, nas ob dobesednem razumevanju metafore lahko pričnejo zanimati take bizarnosti kot, kaj bi za razumevanje Platonove filozofije pomenilo, če osvobojenemu na soncu postane vroče in se zateče v senco dreves v zunanosti; ali kaj bi nam prinesel razvoj dogodkov, ko bi se človeštvo sicer osvobodilo iz votline, a bi se kljub temu ob koncu tedna vračalo vanjo po svojo dozo prelepe igre senc, tako kot danes vi in jaz hodimo v kino. Ko materialno plat metafore pretipamo in pregledamo z vseh strani in jo zapegljemo tudi tja, kamor nam čisti koncept ne bi pustil, nam to sam koncept razpre za nove in zanimive razprave in ga lahko razvijemo naprej.

Platon je v *Državi* prepovedal svobodno umetnost, dopuščal pa pedagoško, saj se je zavedal, da čutne ponazoritve idej preprosto potrebujemo, da bi jih naredili razumljive in mikavne za splošno javnost. Vendar pa je vedel tudi to, da je zaradi njihove čutne nazornosti prav te ponazoritve treba dobro varovati, da ne zaživijo lastnega življenja in ne blamirajo konceptov, ki bi jih morale predstavljati. Njegovo prepoved homerskega upodabljanja bogov kot maščevalnih in strastnih bitij lahko razumemo prav kot prepoved kukanja v žepe metaforičnih preblek sublimnega.

Metafora, mimogrede, izvira iz grškega glagola za »prinesti čez«. Metafora je most, vmesnik, prehodna povezava med materialnim in sublimnim, med svetom Zemljanov in Nebeščanov. Stara plemena so imela v svojem panteonu rezervirano posebno mesto za boga takih povezav med nebom in zemljo in njegov status je bil brez izjeme problematičen in sleparski, značaj pa zelo pogosto komičen. Sleparski bogovi vmesnosti so bili edina povezava med svetom bogov in smrtnikov, ki pa je v komunikacijski kanal kar naprej vnašala motnje in pačila prenesena sporočila. Sleparski bog vas je lahko prinesel čez mejo med nebesi in

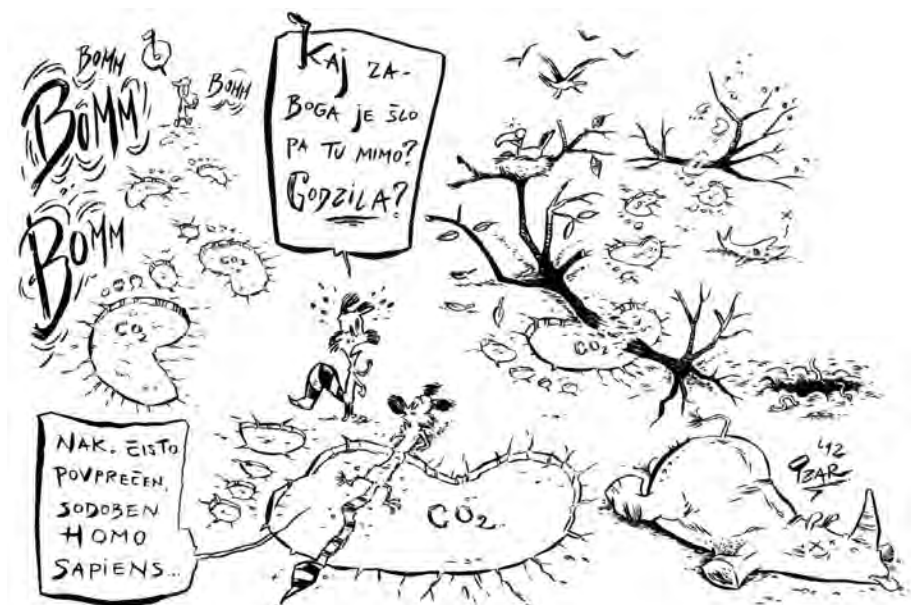
Zemljo, lahko pa vas je prinesel tudi naokrog. Zabava je bila v vsakem primeru zagotovljena.

Po *Filozofiji na maturi* sem ilustriral še številne otroške in mladinske knjige, med katerimi so bile nekatere nagrajene celo s priznanjem *Zlata hruška*. Med temi bi rad izpostavil dve. *Vroči novi svet* Lučke Kajfež Bogataj je knjiga, ki z natančnimi podatki mladim govori o podnebnih spremembah, zato sem si pri slikah zadal nalogo kar najbolj nazorno prikazati celotno absurdnost in resnost našega razmerja s planetom. Podnebne spremembe so dejstvo, človek kot krivec zanje prav tako, a čeprav od znanstvenikov kar naprej poslušamo utemeljitve teh dveh dejstev, jih slišimo le napol. Za zdaj se nam je pač udobneje pretvarjati, da je vse skupaj le strašenje in da nam še ni treba spremeniti življenjskega sloga. In nič čudnega, saj nam opazovanje dogajanja okrog sebe ne govori, da bi se nam kam prav strašno mudilo. Podnebne spremembe za zdaj povečini še niso v oči bijoče, kjer pa so (kot pri izginjanju lede-

nikov), se dogajajo ravno tako postopno, da se nanje sproti navadimo. Spet smo, skratka, pri težavi razkola med teorijo in čustveno nazornostjo, zato se mi je zdelo še posebej važno, da v svojih ilustracijah Lučkine knjige situacijo prikažem kar se da slikovito.

Zdi se mi, da mi je to še posebej dobro uspelo npr. s sliko, kjer človek skuša v toaletno školjko v obliki modrega planeta splakniti od slednje desetkrat večjo vrečo ogljikovega dioksida. Ker mu kar nekako ne gre, ogorčeno zakliče v bližini sedeči materi Naravi: »Mami, zemlja spet ne dela! Mojega letošnjega CO2 sploh ne potegne!« Mati Narava, ki ravno zlovoljno bere časopis, v odgovor samo zagodrnja: »Kar z očetom se zmeni ...« Oče je seveda Bog, ki stoji poleg žene ravno preplašeno pomiva posodo.

Medtem ko si iz znanstvenih poročil zelo težko predočimo, kaj dejansko pomeni, da vsak izmed nas svoj planet vsako leto obremenjuje z določeno ogromno količino snovi, ki je ta enostavno ne more absorbirati, nas ta sličica postavi



pred zelo konkretno podobo. To je podoba razvjenega mulca, ki skuša v WC potegniti od tega desetkrat večjo vrečo svinjarije. In sporočilo je jasno: narava nam ne more pomagati, Bog (ki je kot šef abstraktnih konceptov za vse skupaj morda deloma celo kriv) še manj: njegova moč je v primerjavi z njeno nična. Sami bomo morali odrasti, se znebiti svoje razvjenosti in enostavno nehati tlačiti ogromne vreče v edino delujočo toaleta v našem skupnem stanovanju. Če ne, se bomo kmalu znašli do kolen v zelo globokem kakcu.

Na podoben način sem s slikami povsem običajnega sodobnega zahodnjaka, ki se navidez nedolžno sprehaja po ulici z mp3-jem v ušesih in šumečo pijačo v roki, a za seboj pušča orjaške stopinje, pod katerimi se krotovičijo pohojene rastline in živali, sprašujoč se, ali je tu mimo nemara prilomastil King Kong ali Godzilla, bralcu skušal jasno ponazoriti paradoks, da prav z najbolj vsakdanjimi in vsesplošno sprejetimi praksami danes nevede nad naravo zganjamo nasilje, ki je tolikšno, da ga je nemogoče primerjati s fantastičnim nasiljem raznih, prav podivjano naravo utelešajočih filmskih pošasti nad človeško civilizacijo.

In tako naprej in tako dalje.

Druga nagrajena knjiga, na katero sem dokaj ponosen, je *Kako sem otrokom razložil demokracijo* Mira Cerarja, kjer sem do skrajne nazornosti skušal pripeljati predvsem nekatere paradokse navidez demokratičnih (a v resnici ne) ravnanj. Tako sem blišč medijske podobe kake vlade, ki pogosto služi kot slepilo pred pogledom na bedne dejanske razmere v državi, upodobil z likom vladarja, ki tujega gosta očara z bleščečimi avti, cigarami in rezidencami, rekoč »Povejte, sem res videti kot neuspešen voditelj?«, medtem ko njegova osebna straža od vrat naganja sestradane reveže. Paradoks nedemokratičnosti večinskega strinjanja s kratenjem manjšinskih pravic sem kon-

kretiziral z risbo Ku-Klux klanovcev, ki dovolijo o lastnem linču glasovati tudi obsojenemu črncu. Nelogičnost nacističnega utemeljevanja pogromov s teorijo o svetovni zaroti Židov pa sem bralcu porinil v obraz s podobo Hitlerja, ki jeznemu Judu, bentečem nad kratenjem manjšinskih pravic, z vzvišenega podija oholo razloži, da so v resnici prav Nemci manjšina, terorizirana s strani skrivne judovske nadvlade. Najbolj všeč od vseh ilustracij v tej knjigi pa mi je bržčas ilustracija razlike med sožitjem in fašizmom, kjer sem mirnemu polju raznoliko raslega, a v istem vetru valujočega žita, zoperstavil simbol italijanskih črnosrajčnikov, *fascio*, se pravi *snop* žita. *Fascio* je na moji risbi povezan skupaj z enim samim klasom žita, ki se je očitno proglasil za velikega vodjo in ki družčino uniformno dolgih in tesno povezanih klasov priganja v soglasno skakanje po enem samem izobčenem klasu. Uniformirana egalitarnost pripadnikov fašističnih ideologij temelji na dveh očitnih izjemah – vodji na zgornji in grešnem kozlu na spodnji strani – in ta dokaj kompleksna ideološka lastnost fašizma je tu povzeta v eni sami nazorni sličici, ki jo je moč razumeti tudi brez zgoraj razčlenjenega razmisleka o njeni vsebini.

* * *

Za konec bi tako rad izrazil le še topla upanje, da bom še pogosto dobil priložnost delati s tako izvrstnimi avtorji poučnih besedil za mladino in otroke, kot sem jo imel doslej (res upam: Zdravko Duša, ki je sestavil oba zgoraj navedena tandema, je namreč pravkar šel v penzijo, založba, za katero je delal, pa ima trenutno tudi dokaj negotovo prihodnost); z avtorji, skratka, ki bodo s svojimi jasnimi, nazornimi, a skrajno strokovnimi razlagami sveta v meni še naprej budili navdih za še bolj jasne in nazorne

ilustracije – tako nazorne, pravzaprav, da začenjajo že izzivati nova vprašanja. In upam tudi, da se bodo bralci še naprej zabavali, čudili in spraševali ob mojih in naših skupnih domislicah in duhovitih ponazoritvah ter da vas bom tako s svojimi metaforami v prihodnjih letih lahko

še velikokrat pripeljal čez – v dotlej še neznane pokrajine novih in razburljivih konceptov – in naokrog – na isto mesto, kjer ste pot začeli, ki pa bo kar na lepem videti novo, sveže in skrajno neobičajno.

V Ljubljani, 12. 5. 2014

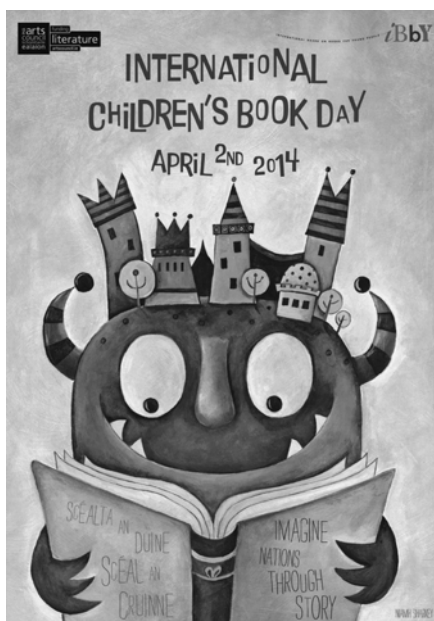
IBBY NOVICE

MEDNARODNI DAN KNJIG ZA OTROKE 2014

Ob letošnjem 2. aprilu – mednarodnem dnevu knjig za otroke, ki ga članice Mednarodne zveze za mladinsko književnost (ustanovljena je bila leta 1953) praznujejo od leta 1967 – je pripravila plakat in poslanico z naslovom »Pismo otrokom vsega sveta« Irska sekcija IBBY.

Pismo otrokom vsega sveta

Bralce pogosto zanima, kako pisatelji pišejo – od kod jim zamisli. Najpogosteje dobijo odgovor, da so zgodbe plod pisateljeve domišljije. Ah, seveda, si mislijo bralci. Toda: kje domuje domišljija, iz česa je in ali jo imamo vsi? No, odgovarja pisatelj, domišljijo imam v glavi, seveda, in sestavljajo jo slike in besede in spomini in utrinki iz drugih zgodb in besede in delčki stvari in melodije in misli in obrazi in pošasti. In oblike in besede in gibi in besede in valovi in okraski in pokrajine in besede. In vonjave in občutki in barve. In ritmi in kratki tleski in žvižgi in okusi. In izbruhi moči in uganke in piš in besede. In tam notri se vse to vrtinči in poje in preлива. In lebdi in čepi in razmišlja. In se praska po glavi. Domišljijo imamo vsi, seveda. Kako bi sicer sanjali? A vsaka je sestavljena drugače. V kuharjevi je najbrž več okusov, v slikarjevi več barv in oblik. No, pisateljevo sestavljajo pretežno besede. In tudi v domišljiji tistih, ki zgodbe berejo in poslušajo, se gnetejo pretežno besede. Pisatelj v domišljiji svoje zamisli in



zvoke in glasove in like in dogodke obdeluje, jih prede in oblikuje, da nastane zgodba, izražena izključno z besedami, zapisanimi z brezštevilnimi vijugami, ki se kot bataljoni vrstijo na papirju. Pred očmi bralca te vijuge oživijo. Ostanajo sicer na papirju in so še vedno videti kot zvijugani bataljoni, a se preselijo tudi v bralčevo domišljijo, kjer začnejo svoj ples, da bralec začne oblikovati in sestavljati besede v zgodbo, ki se zdaj prede v njegovi glavi, kot se je na začetku v pisateljevi. Zato je bralec za zgodbo enako pomemben kot pisatelj. A zgodba ima le enega pisatelja, medtem ko ima lahko

bralcev na stotine ali na tisoče ali mogoče celo na milijone – bodisi v izvornem jeziku bodisi v prevodih. Brez pisatelja zgodbe ne bi bilo, a brez številnih bralcev po vsem svetu zgodba ne bi zaživela. Bralci posamezne zgodbe imajo vedno nekaj skupnega. Skupaj, čeprav vsak zase, poustvarjajo pisateljevo zgodbo v domišljiji: dejanje, ki je tako zasebno kot javno, tako posamezno kot skupno, tako intimno kot mednarodno. In mogoče smo ljudje v tem najmočnejši.

Berite še naprej!

Siobhán Parkinson

Prevod Jana Ambrožič (www.ibby.si)



SIOBHÁN PARKINSON je pisateljica, urednica in prevajalka. Piše tako za mlade kot za odrasle; od leta 1992 je objavila 25 knjig. Njene knjige so bile večkrat nagrajene in so prevedene v številne tuje jezike. Trenutno dela kot urednica in založnica pri založbi Little Island Books, poleg tega poučuje kreativno pisanje. Bila je tudi sourednica mednarodne IBBY revije *Bookbird* in urednica revije *Ibis*, ki jo izdaja Children's Books Ireland (CBI). Kot pisateljico so jo gostili

v mestu Dublin, v Irskem pisateljskem središču in v številnih drugih ustanovah, kjer se je še posebej posvečala delu z otroki s posebnimi potrebami. Leta 2010 je kot prva prejela Laureate na nÓg, irsko priznanje na področju mladinske književnosti. Siobhán Parkinson je leta 2005 na povabilo založbe Miš obiskala Slovenijo in njene bralce. V slovenščini imamo tri njene mladinske knjige, ki so vse izšle pri založbi Miš: *Zrno ljubezni* (2004), *Sestre --- ni šans!* (2004) in *Nekaj nevidnega* (2007).



NIAMH SHARKEY je ustvarjalka in izvršna producentka niza animiranih zgodb 'Henry Hugglemonster' na kanalu za najmlajše gledalce Disney Junior, je pa tudi avtorica otroške slikanice *I'm a Happy Hugglewug*, ki je podlaga za omenjene animirane zgodbe in je izšla pri založbi Walker Books. Niamh je za svoje pisateljsko in ilustratorsko delo prejela že več nagrad, med drugimi tudi prestižni nagradi Mother Goose Award in The Bisto Book of the Year. Njene knjige so prevedene v več kot dvajset jezikov. Med novejšimi naslovi, ki so izšli pri založbi Walker Books, so: *The Ravenous Beast*,

Santasaurus in najnovejša *On the Road with Mavis and Marge*, ki so jo na Irskem nagradili kot otroško knjigo leta. Niamh z družino živi v Dublinu. Leta 2012 je prejela Laureate na nÓg, irsko priznanje na področju mladinske književnosti. V slovenskem prevodu imamo z ilustracijami Niamh Sharkey slikanico A. N. Tolstoj *Repa velikanka*, ki je izšla pri Mladinski knjigi (1999).

IBBY Ireland, sponzor letošnjega 2. aprila – mednarodnega dneva knjig za otroke – je ena od 78 članic Mednarodne zveze za mladinsko književnost (IBBY),

ki ima svoj sedež v Švici. Irska sekcija IBBY skrbi za mednarodno promocijo knjig za otroke in mladino; organizira dogodke in izdaja publikacije, s katerimi podpira knjige za otroke in izobraževanje s posebnim poudarkom na povezovanju številnih najrazličnejših kultur in skupnosti.

Slovenska sekcija IBBY pa je skupaj s soorganizatorji pripravila bralno-spodbujevalno akcijo, ki je spodbujala k branju »zgodb, v katerih je skrita zgodovina«. Več o tej akciji bomo poročali v naslednji številki revije *Otrok in knjiga*.

51. SEJEM OTROŠKIH KNJIG V BOLOGNI

Na sejmu, ki je potekal od 24. do 27. marca, se je na 20.000 m² predstavilo okrog **1.200 založb iz 75 držav**, sodelovalo je okrog 25.000 predstavnikov iz založništva. **Iz Slovenije** so se predstavile naslednje založbe: Mladinska knjiga, Morfem, Sanje in Založba Pivec ter Javna agencija za knjigo z najboljšimi mladinskimi knjigami vseh slovenskih založb. **Gostujoča država je bila Brazilija**, predstavila se je pod motom »Mnogi klopčiči – mnoge zgodbe«. Pripravila je tudi retrospektivno razstavo uglednega ilustratorja Uga Fontane.

Na osrednji razstavi ilustracij je sodelovalo 75 ilustratorjev s 375 ilustracijami iz leposlovnih in poučnih knjig; za razstavo je kandidiralo 3190 ilustratorjev iz 59 držav. Strokovna žirija je na razstavo uvrstila tudi slovenskega ilustratorja **Petra Škerla** oz. njegove ilustracije iz knjige *Močvirniki: zgodbe iz Zelene Dobrave* Barbare Simoniti (Mladinska knjiga, 2012). Naslovnici letošnjega kataloga ilustracij sta prispevali ilustratorki Evelynne Laube in Nina Wehrle iz Švice, dobitnici Grand Prix na BIB (Bratislavskem bienalu ilustracije) 2013.

Na sejmu v Bologni so bili razstavljeni tudi originali za slikanico *Pippo* japonske ustvarjalke Satoe Tone, dobitnice mednarodne nagrade za ilustracijo – Fundación SM 2013

Nagrade Bologna Ragazzi Award, ki od leta 1966 veljajo za eno najprestižnejših založniških nagrad, so bile tudi tokrat podeljene v štirih kategorijah:

– Leposlovna knjiga:

India Desjardins: *Le Noël de Marguerite* (Margeritin božič).

Ilustr. Pascal Blanchet. La Pastèque, Montreal, Kanada, 2013

(Zgodba o osamljenosti in melanholiji – brez sentimentalnosti – s prefinjeno likovno podobo.)

– Poučna knjiga:

Jehoszue Kamiński: *Majn Alef Bejs*.

Ilustr. Urszula Palusińska. Zydowskie Stowarzyszenie Czulent (Czulent Jewish Association), Krakow, Poljska, 2012.

(Abeceda, bogato ilustrirana tako tradicionalno kot sodobno, predstavlja judovsko poezijo.)

– **Novi horizonti:**
Jung Yumi: *La chica de polvo* (Dekle v prahu). Ilustr. Jung Yumi.
Rey Naranjo Editores – Bogota, Kolumbija, Platform, Seoul, Južna Koreja
(Slikanica brez besed o vsakdanjem življenju revnega dekleta.)

– **Opera prima** (za prvenec)
Yulia Horst: *Halens Historie*. Ilustr. Daria Rychkova.
Cappelen Damm, Oslo, Norveška, 2013
(Zgodba o tem, kakšen bi bil svet, če bi vsi imeli repe. Duhovit prvenec, zrel tako v literarnem kot ilustratorskem smislu.)

Bologna Ragazzi Digital Award 2014 oz. nagrade digitalnim izdajam za otroke (podeljena so bile komaj tretjič):

– **leposlovje:**
Love, The App.
Originalno besedilo Lowell A. Siff, originalni dizajn in ilustracije Gian Berto Vanni;
digitalna adaptacija Gian Berto Vanni & Niño Studio. Niño Studio – Caba, Argentina

– **poučno:**
Pierre et le loup (Peter in volk). Režija Gordon in Pierre-Emmanuel Lyet, ilustracije Pierre-Emmanuel Lyet. Camera lucida – Paris, France.

Na razstavi smo opazili naslednje aktualne trende na področju mladinske književnosti:

- likovno prevladuje nad besedilnim, ilustracija in oblikovanje vedno zno-va presenečata z izvirnimi rešitvami, vse več je stripov, slikanic brez besed ipd.;
- meja med leposlovjem in poučnim pogosto ni jasna;
- veliko je medsebojnega povezovanja med različnimi vejami umetnosti (literatura, slikarstvo in glasba);

- vse več je »naslovniško odprtih« slikanic in »crossover« literarnih del, namenjenih bralcem različnih starosti
- veliko je večjezičnih knjig, nadalje knjig, ki spodbujajo medkulturno razumevanje, veliko je knjig o drugih kulturah;
- veliko pozornosti je namenjene ranljivim skupinam otrok in bralnemu gradivu za njih;
- v knjigah je najti »vse«: tako klasične zgodbe z novimi ilustracijami in njihove predelave kot izvirne zgodbe s sodobnimi temami oz. z novimi pristopi k »večnim« temam;
- knjige imajo pogosto dodatke (zgoščenke, barvice, material za različne izdelke ... igrače);
- veliko priročnikov ima dodano didaktično gradivo, material in orodje za različne ustvarjalne aktivnosti;
- poučne knjige z različnih področij imajo praviloma dodan nabor internetnih virov za nadaljnje raziskovanje in učenje;
- opaziti je bilo več knjig, ki obravnavajo 1. svetovno vojno, in novih izdaj, s katerimi so založniki počastili praznovanja 100-letnice rojstva finske ustvarjalke Tove Jansson (1914–2001), 80-letnico angleškega ilustratorja Quentina Blaka in drugih jubilejev pomembnejših ustvarjalcev
- opazno je prepletanje tiskanih in digitalnih medijev (dobre digitalne izdaje praviloma nastajajo po literarnih predlogah);
- poudarjanje pomena zgodbe, pripovedovanja zgodb ipd., kar so bile tudi teme različnih debat v »kavarnah« ilustratorjev, avtorjev in prevajalcev, pa tudi na strokovnih posvetih, ki so potekali v času sejma ali že pred njim (story in story-telling). Zgodbo upovedujemo z besedami, upodabljamo z ilustracijo, posredujemo v digitalni obliki ... pripovedujemo in »prodajamo« na različne načine.

Mednarodna mladinska knjižnica iz Münchna (IJB/IYL) letos na svojem razstavnem prostoru v Bologni ni razstavljala Belih vran, izbora najboljših mladinskih knjig iz posameznih nacionalnih književnosti; le-te bo predstavila na jesenskem knjižnem sejmu v Frankfurtu. Pač pa je informirala o svojih stalnih in potujočih razstavah ter posebej o bienalnem festivalu Bele vrane, ki bo letos potekal od 19. do 24. julija v Münchnu. Razstavila je stenski koledar za leto 2014, v katerem sta za vsak teden po ena pesem in ilustracija, in vse pesniške zbirke iz mednarodnega prostora, iz katerih so bile izbrane pesmi. Upoštevali so tudi tri slovenske pesniške zbirke, in sicer *Mehurčke* Otona Župančiča, *Vrane* Ervina Fritza in *Kam kaka sonce* Zvezdane Majhen, iz katere so izbrali in v koledarju objavili pesem z ilustracijo Ane Košir.

Mednarodna zveza za mladinska književnost (IBBY) je imela na sejmu v Bologni 24. marca tiskovno konferenco, na kateri je razglasila **Andersenova nagrajenca za leto 2014**, to sta avtorica **Nahoko Uehashi** iz Japonske in ilustrator **Roger Mello** iz Brazilije. Slovenski nominiranci sta bili pisateljica Polonca Kovač in ilustratorica Alenka Sotler. Proglašena sta bila tudi **dobitnika IBBY-Asahi Promotion Award**, in sicer za projekta **The Children's Book Bank** iz Kanade in **PRAESA** iz Južne Afrike. Slovenska sekcija IBBY je za to nagrado predlagala Društvo Bralna značka Slovenije – ZPMS oz. njene bralne programe za ranljive skupine otrok. Vsem nagrajencem bodo nagrade izročene na 34. kongresu IBBY septembra letos.

25. marca so v Wimmerbyju in prek neposrednega prenosa tudi na prireditvi v Bologni razglasili **dobitnico ALMA 2014**, spominske nagrade Astrid Lindgren. Za nagrado je bilo nominiranih 238 kandidatov iz 68 držav, prejela pa jo je **švedska pisateljica Barbro Lindgren** (roj. 1937). Nagrada ji je bila izročena na slovesnosti 2. junija v Stockholmu. Slovenska nominiranca za to nagrado sta bila pisateljica Janja Vidmar in ilustrator Damijan Stepančič.

Letos prvič je bil profesionalnemu delu sejma, ki poteka v petih velikih razstavnih paviljonih, dodan 33. paviljon, v katerem je potekal »teden knjige in kulture za otroke«: v njem so bili številni tematski kotički s knjigami, npr. vrtnarski, kuharski, glasbeni, športni idr., v katerih so potekale različne delavnice in prireditve. Udeležili so se jih tako otroci v spremstvu svojih (starih) staršev kot skupine otrok iz vrtcev in šol. Mladim bralcem je bilo na voljo veliko novih knjig v italijanščini, vse od slikanic do mladostniških romanov, različnih poučnih knjig in zgoščenk. Obiskovalci sejma pa smo se še posebej razveselili možnosti nakupa nagrajenih knjig in finalistk, ne le z letošnjega sejma, ampak tudi s sejmov preteklih let.

Kljub 33. paviljonu na samem sejmu pa v mestu Bologna ni bilo nič manj razstav in prireditev s področja mladinske literature kot prejšnja leta. V času sejma je Bologna res mesto knjig za otroke in mladino, kot se s ponosom promovira.

Tilka Jamnik

OCENE – POROČILA

SIMPL

Marie-Aude Murail, *Simpl*. Prevod: Mojca Medvedšek. Založba Miš, 2013

Marie-Aude Murail, ena vodilnih francoskih mladinskih pisateljic, je napisala več kot osemdeset del za otroke in mladino in je za svoja dela prejela številne domače in mednarodne nagrade. Do nedavno skorajda neznano ime v slovenskem prostoru so slovenski bralci spoznali s prevodoma dveh odličnih romanov, ki ju je leta 2013 izdala Založba Miš. *Oh, Boy!* (prvič izdan leta 2000) vzame pod drobnogled usodo treh sirot, ki v strahu pred institucionaliziranim varstvom z neverjetno voljo in vztrajnostjo iščejo svojega skrbnika, in *Simpl* (prvič izdan leta 2004), razkrivajoč usodo umsko zaostalega dvaindvajsetletnika in njegovega najstniškega brata, ki si vztrajno prizadeva, da bi brata obvaroval psihiatrične bolnišnice in mu omogočil varno in toplo zatočišče.

V obeh romanih se torej bralcu odstira svet sirot, zapuščenih otrok in mladostnikov, ki si morajo z lastno iznajdljivostjo, pogumom in pametjo poiskati dom. Njihova prihodnost ves čas visi na nitki; zdi se, da jih vrtljak življenja, v katerem igrajo glavno vlogo pogosto nedorasli in neodgovorni odrasli, vzgojno–varstveni sistem in muhavost usode, sooča s skrajnostmi, ki jim ne bodo kos.

Obe zgodbi pa sledita še eni izraziti rdeči niti. Avtorica sooča vrsto nenormativnih (t. i. drugačnih) stanj (telesne in duševne bolezni, homoseksualnost, nadpovprečna inteligentnost itd.) z zu-

nanjimi dejavniki, ki se na trk odzivajo na samosvoje načine, od sprejetosti, podpore in tolažbe do odpora in strahu, ki pa se tu in tam iztečeta v bolj pomirjujočo smer. Raznovrstna in večplastna dinamika odnosov je ubesedena poglobljeno in z izjemnim občutkom za otroški in mladostniški notranji svet. Če je *Oh, boy!* namenjen mlajši publikii, pa je *Simpl* že *crossover* roman, saj ima najmlajši protagonist, Simplov mlajši brat Kleber, sedemnajst let.

Pravo presenečenje obeh romanov je mojstrsko manevriranje med tragiko in komiko, saj je meja med solzami in smehom zabrisana do te mere, da v prepletu čustvenih stanj dve skrajnosti postajata dva izraza istega obraza. Intenzivnost, ki jo prinaša to zlitje, vzdržuje suspenz na najvišjem nivoju. Tu gre *Simpl* vsekakor precej dlje; osrednja figura, duševno prizadeti Simpl, ki funkcionira na ravni triletnega otroka, svoja čustvovanja, razmišljanja in reakcije na zunanje dražljaje vzpostavlja na nedoumljivo neposreden način. Pri tem igra ključno vlogo gospod Zajko, oživljena plišasta igrača, ki je sprva Simplov edini sogovornik in prijatelj. Gospod Zajko simbolno predstavlja družbeno odklanjanje; Simpl ne ustreza splošno sprejetim kriterijem »normalnosti«, zato se mora zadovoljiti z družbo bitja, ki to v resnici sploh ni. Gospod Zajko pa ni zgolj Simplov vdani zaupnik, celo nasprotno, s svojo adrenalinsko, raziskovalno in eksperimentalno žilico ušpiči v družbi s svojim »pajdašem« lumparije, ki so v večini primerov prave tempirane bombe. Zajec je torej Simplov

glas v svetu, ki (pogosto skozi igro vlog) povsem jasno reflektira fantovo zapuščenost in stisko ob ponovnem pristanku v psihiatrični bolnišnici:

Simpl je dvignil oči, modre oči, iz katerih je izginila svetloba.

»Gremo,« je rekel mehanično. »Tukaj nobenega ne maram.«

Ko je hotel zapustiti sobo, se je Klebru zdelo, da so nekoga pozabili. Ustavil se je na vratih. »Ne boš vzela gospoda Zajka?«

»Ne.«

»Kje pa je?«

Simpl je šel naravnost k nočni omarici, odprl predal in vzela ven igračo. Podal jo je svojemu bratu. Zahra je kriknila. Zajec ni imel več oči.

»Kaj si naredil?« je vzkliknil Kleber.

»Gospod Zajko noče videti tega.«

Simpl in gospod Zajko sta nerazdružljiva in neprekosljiva in v razpuščeni družbi zabave železnih študentov (kjer po hecnem naključju pristaneta brata) vse prej kot razumljiva. Čeprav se ta radoživa skupnost nanju odziva s šokom, nejevoljo ali celo odporom, pa se to hladno vzdušje, sicer mukoma, postopno topli in prehaja v bolj sproščeno interakcijo. K temu v veliki meri pripomorejo prisluškane pogruntavščine neuničljivega tandema, ki razgaljajo najbolj intimne vezi med vpletenimi. Odnosi, poprej po večini iztirjeni, najdejo tako iskano udomačitev, le-ta pa s svojo varnostjo končno zagotovi dom. To potrjuje tudi t. i. Zajkova »smrt«, ki dokončno vzpostavi ravnovesje.

V popolnem soglasju z miselnim razgibavanjem živi tudi neukročeno sočen jezik; brez pomisleka zavzema najbolj drzne in nepričakovane lege in je tiisti, ki ob spremljavi situacijske komike zagotavlja smeh do solz:

»Si kupil zlati babalu?«

»Zlati ba ... pa kaj je to? Zakaj tako govoriš?«

»To je en drug jezik,« je prijazno razložil Simpl. »Govorim en drug jezik. Zlati babalu je hrustljavi kruh.«

»Ne, ne,« je odločno rekel Kleber. »Govori normalno. Počen si, in že to je čisto dovolj.«

»O, grda fijuja.«

Kleber se je zakrohotal. Najbolje je bilo pustiti, da ga mine. Simpl se bo že umiril. /.../

»Jaz bom tudi govoril kak drug jezik,« se je odločil Enzo. »Simpl, mi podaš tasalko?«

»Kaj je to?« je vprašal Simpl.

»Mislil sem, da govoriš en drug jezik ...«

»Ja, ampak ni isti kot tvoj.«

»Tasalka je solata. Tine, vzemi si tasalko in nato mi jo fučni.«

»Okej,« je rekel Tine, »ampak fučni mi zlati babalu.«

Ob koncu kosila so Tinetu in Enzu od smeha tekale solze, Aria pa si je s pestjo mašila usta in se zvižala.

»Okej, to se da početi nekaj časa,« je rekel Emanuel. »Na dolgi rok je pa zajebano.«

»O, grda fijuja.«

Sporočilo kot neonski napis utripa v temi: najpomembnejše svari v življenju so preproste, neobremenjene z družbenimi vzorci, miselnimi koncepti in dilemami. Pravica do razumevanja, sprejemanja, zatočišča, doma, pravica do ljubezni – vse to je ... *simpl* (preprosto, enostavno).

Kristina Picco

ZASTRUPLENE BESEDE

Maite Carranza, *Zastrupljene besede.*

Prevod: Veronika Rot. Založba Miš, 2014

Čeprav je spolno nasilje nad otroki in mladostniki v zadnjem času precej pogosta tema v mladinski književnosti, se vendarle zdi, da ni nikoli dovolj prenetena in osvetljena. Večkrat nagrajeni

roman španske pisateljice Maite Carranza se tej temi približuje počasi in temeljito, s skrbnim odstiranjem, ki plast za plastjo razkriva brezno trpljenja zlorabljenih devetnajstletnic, povsem izolirane od zunanjega sveta. Fizična ujetost, ki jo njen mučitelj vzdržuje s tem, da jo ima že štiri leta zaprt v kleti, pa se nam ob razvoju zgodbe pokaže predvsem kot grozljivo logičen zaključek njene življenjske poti, ki ves čas nevidno, a neizbežno vodi v to zadnjo, ultimativno fazo; odtujenost in brezbriznost okolice, ki jo dekle občuti že od ranih najstniških let, se stopnjuje do točke, ki povzroči njeno skrivnostno izginotje.

Mešanica problemskega in kriminalnega romana omogoča prek prvoosebni pripovedi štirih likov (ugrabljeno dekle Barbara Molina, njena mati Nuria Solis, Barbarina prijateljica Eva Carrasco in inšpektor Salvador Lozano) različnost perspektiv, ki bralca spretno usmerjajo v končno razkritje. Izmenjujoče se perspektive ponujajo iztočnico za pravo psihološko kriminalko, ki z lažnimi sledmi in v napetem boju s časom do zadnjega vzdržujejo storilca neimenovanega. A so še mnogo več kot to; zgodbe akterjev so si kljub povsem različnim psihološkim nosilcem neverjetno podobne: napačne odločitve, zatajitve, dileme, domneve, upanja in strahovi, ki so oživali ob Barbarinem izginotju, odmevajo v vseh enako obremenjujoče – kot usedline, ki kljub vsem naporom ne potonejo na dno. Nevidno povezane in zavezane spominu na njo, ki je ni, valovijo v istem ritmu, kar daje romanu svojstveno, unikatno noto.

Barbarina zgodba vse te boleče podtalne niti postopoma osmišlja in povezuje. Intenziteta njenega doživljanja postavi bralca brutalno in neizprosno pred resnico: krhko, zaupljivo in neizkušeno otroško srce je lahko najhujše zlorabljeno zgolj s strani najbližjega. Kje se konča zaupanje in začne strah, kako

sovraštvo zaduši ljubezen, kdaj se dom spremeni v pekel – prehodi so zabrisani in nerazpoznavni. Družbena kulisa, ki vzdržuje podobo Barbare kot zelo problematične najstnice, se v hipu sesuje; med razbitimi koščki ostane le osamljen in nemočen otrok, izvržen iz sveta, ki naj bi ga ščitil.

Sprva šokanten in neverjeten, pa vendarle pričakovan razplet, ki razgali neštete obraze nasilja, postavi družbi zrcalo in opomin: družina, sorodniki, učitelji, prijatelji in kriminalisti niso kos sadiščnemu manipulativnemu umu, otrok mu je še toliko manj – ob paradoksalnih impulzih sprijene zavesti odraslega ne zna razbrati primarnih vedenjskih vzorcev in ne zmore razviti temeljnih vrednot. Izhod v kakršni koli obliki je zanj skrajno otežen, zato je odgovornost na ramenih drugih:

Obljubil mi je, da mi ne bo nikoli več storil nič hudega in da se me nikoli več ne bo dotaknil. Prisegel mi je, da bom imela svojo sobo, svoj ključ, svojo svobodo. Jokal je in me prosil odpuščanja, resnično mu je žal in me ima rad. Nič hudega mi noče. Rad bi, da bi živela in bila srečna, in zato sem mu dala še eno priložnost. Zadnjo.

Če me najdejo, ga bom izdala in ga obsodila na zapor. Mene pa bi čakal pekel bliskavic in sramote. Nenehni očitki enih in drugih ter molk družine. V tem svetu, ki sem ga pustila za seboj tistega dne, ko sem zbežala, nimam več kam iti. Zato bova poiskala drugega, ki nama bo po meri. Želim živeti. Zdaj pa zares želim živeti novo življenje, postati nov človek.

Barbarina zgodba ne skriva umazanih podrobnosti, ne prizanaša in ne tolaži. Opozarja, da je lahko zloraba vseprisotna, na prvi, drugi in tretji pogled nevidna in dolgotrajna. Lahko pronica na površje ali pa za vedno ponikne.

Barbara preživi. Olajšanje, ki ga prinese razplet, pa je zgolj temeljni kamen za dolgotrajno pot okrevanja, ki jo bo morala Barbara prehoditi, bolj ali manj

uspešno – tu dobi nemočen in otopel svet še eno priložnost. Zadnjo.

Zastrupljene besede so naporno *cross-over* branje, ki bi nujno potrebovalo spremno gradivo – odlični spremni besedili ima npr. roman Elbie Lötter z naslovom *To sem jaz, Anna*, ki obravnava sorodno tematiko – za vse tiste »resnične« Barbare, ki ostajajo nevidne.

Kristina Picco

1000 UND 1 BUCH 2013

Franz Lettner, glavni urednik avstrijske strokovne revije za področje mladinske literature *1000 in 1 Buch*, v uvodniku z odobravanjem ugotavlja, da je bilo v začetku tega leta mladinski literaturi v najrazličnejših medijih namenjenega veliko prostora. Razlog za to je bila nova izdaja knjige Otfrieda Preusslerja *Mala čarovnica* (založba Thienemann) s skrbno jezikovno posodobitvijo, z nadomestitvijo pojmov, ki lahko pomenijo diskriminacijo ali niso več razumljivi. Med zagovorniki in nasprotniki, tako strokovnjaki kot laiki, so se vnele strastne debate, v katerih je šlo bolj za družbeno politična in ideološka mnenja oziroma nasprotja. Blizu vprašanju o spreminjanju in posodabljanju literarnih besedil je tudi prevajanje. Uredništvo se je odločilo, da bo **prvo številko** posvetilo **prevajanju mladinske literature**.

Zuhause im fremden Text. Sprachliche Identität in Übersetzungen (Doma v tujem tekstu. Jezikovna identiteta v prevodih) je naslov prispevka, s katerim je Emer O'Sullivan sodelovala na strokovnem srečanju, ki je v organizaciji

Inštituta za mladinsko literaturo potekalo leta 2012 na Dunaju. Svoje pogljobljeno razmišljanje o prevajanju in svoje zaključke o tej pomembni fazi na poti knjige od ustvarjalca do bralca podkrepi s primeri prevajanja, in sicer knjige Marka Twaina *Adventures of Huckleberry Finn* iz angleščine v nemščino, serije knjig *Benny Eoina Colferja* in serije knjig *Giggler Roddyja Doylea* iz irske angleščine v nemščino. Zanima jo predvsem poseben način govorjenja literarnih oseb, kot je značilno za neki narod, izražanje, ki ga uporablja neki družbeni sloj, in pa dialekti. Skratka govorne različice, ki odstopajo od standardov in so značilne in nepogrešljive v določenem okolju, regiji ali kulturi.

Tudi prispevek Michaela Stavariča *Sprachwanderschaft. Ein Spaziergang durch Literaturen, Sprachen und Welten* (Jezikovno popotovanje. Sprehod skozi literature, jezike in svetove) je referat z istega strokovnega srečanja. Prevajalec, predvsem pa pisatelj Michael Stavarič, rojen leta 1972 v Brnu v tedanji ČSSR, je z družino emigriral leta 1979 v Avstrijo. Od otroštva ga spremljajo izrazi, ki jih ni čisto razumel in si je zanje ustvaril svojo predstavo, pa naj je šlo za ime neke osebe, za neki družbeni pojem ali po preselitvi za tuji jezik. Še danes najde pri ljudeh, stvareh in jezikih duhovite podobnosti in razlike.

Sledi nekaj prispevkov, v katerih prevajalci opišejo svoje konkretne izkušnje s prevajanjem tujih mladinskih del v nemški jezik.

Mit den Ohren übersetzen (Prevajati z ušesi) je naslov prispevka Birgitt Kolmann, ki se pri prevajanju drži načela, izpostavljenega v naslovu, saj meni, da mora izrečene besede knjižnih likov slišati. Meni, da je pri prevajanju za probleme težje kot perfektne besede najti perfektne rešitve. To prikaže s primerom svojega prevoda knjige Alison McGhee *Shadow Baby*.

Prevajalec Rolf Erdorf v prispevku *Elende Krücken oder majestätische Brücken? Von der Unsichtbarkeit der Übersetzerin* (Klavrni nesposobneži ali majestetični mostovi? O nevidnosti prevajalk) razmišlja o vlogi prevajalca pri tem, kako bo neka knjiga sprejeta pri bralcih. Čeprav prevajalec deluje v ozadju, je njegovo delo zelo odgovorno, saj se mora v besedilo poglobiti, analizirati govorno in kulturno gradivo in kjer je potrebno, tekst prirediti, dopolniti, tudi spremeniti oz. ustrezno nadomestiti. Pomembno se mu zdi, da je prevajanje nekega knjižnega dela izziv za več prevajalcev, da se novega prevoda lotijo na nov način, tako kot doživljajo nove interpretacije gledališka in glasbena dela. S tem prevajalci niso le posredovalci ampak tudi dragoceni ustvarjalci, ki s svojo kreativnostjo bogatijo svet.

Sylke Hachmeister v prispevku *Lahmer Ziegenherr* (Šepavi kozel) opiše svoje težave pri prevajanju nizozemskega pisatelja Guusa Kuijerja in Ingrid Law, pisateljice iz ZDA, oziroma pri iskanju ustreznih nemških izrazov, ki naj bi zaživel v besednih igrah prevodov tako učinkovito kot v originalih.

Pesnik, pisatelj in prevajalec Henning Ahrens, alias John Henry Eagle, se v prispevku *Übersetzen ist Broberuf, Schreiben ist die Leidenschaft* (Prevajanje je poklic za preživetje, pisanje je strast) v pogovoru s Franzem Lettnerjem živahno razgovori o svojem delu. Njegovo osnovno delo je prevajanje, ki ga opravlja z velikim veseljem, zagotavlja pa mu tudi reden dohodek. Tisto pravo zadovoljstvo pa občuti takrat, ko sam ustvarja, ko piše svoje pesmi in svojo prozo, tako za odrasle kot za otroke. Čeprav je njegovo prevajalsko delo veliko obsežnejše od avtorskega, meni, da prvo ne vpliva na drugo.

Tobias Scheffel, literarni prevajalec iz francoščine, opiše v prispevku *Ein aussichtsloser Fall? Vom Scheitern des*

Übersetzers und glücklichen Ausgang (Brezupen primer? O prevajalčevem neuspehu in srečnem izidu) svojo zadrego pri prevajanju slikanice Agnès Desarthe z ilustracijami Anaïs Vaugelade *Le mariage de Simon*, saj je bil del teksta v slikanici tesno povezan z ilustracijo, kar pa bi pri prevodu idioma postalo popolnoma nesmiselno. Rešitev je bila samo to, da sta avtorici za nemško izdajo dovolili spremembo, za katero je ilustratorica naredila novo ilustracijo.

Poseben izziv za prevajalca je tudi prevajanje govora mladostnikov, ki je odraz določenega družbenega in kulturnega okolja ali pa določene scene, kot na primer zaporniške, glasbene ali narkomanske. S tem se je spoprijela Jacqueline Csuss pri prevajanju knjig britanskega avtorja Balija Raija. Kako je rešila predstavitev sikhovskega žargona ter rastafarijskega izražanja v nemški jezik, opiše v prispevku *Man, wha' de Raas yuh do!*

Lahko pa se prevajalcu tudi zgodi, da nečesa v tujem jeziku sploh ne razume in kljub poglobljenemu iskanju tega ne more prevesti. To se je zgodilo še v študijskem času prevajalki Gabriele Haefs pri prevajanju srednjeveškega irskega teksta. Zaradi srečne okoliščine je nalogo vendarle opravila, zadrego pa hudo mušno opisala v prispevku *Die grösste Macht im Staate* (Najmočnejše v državi).

Brigitte Rapp, prevajalka in vodja avstrijske prevajalske skupnosti (Die Übersetzergemeinschaft), ki povezuje literarne in znanstvene prevajalce, v pogovoru s Simone Kremsberger opiše prizadevanja za izboljšanje pravnih, socialnih in ekonomskih pogojev kot tudi za večjo veljavo prevajalskega dela. Stanje je žal še vedno precej slabo, ugotavlja v prispevku *Auf Herzblut baut die Branche auf* (S srcem za panogo).

Nadia Budde, nemška ilustratorica, v prispevku *Ich bin ein riesengrosser Dr. Seus Fan* (Sem velikanska oboževalka Dr. Seusa) opiše, kako se ji je uresničila

velika želja, ko je lahko na novo prevedla delo svojega priljubljenega avtorja Dr. Seusa *The Lorax*.

Prispevek *Lachhaft sinnvoll* (Smešno premišljeno) je slavnostni govor Heidi Lexe ob podelitvi nagrade za poetiko, 'Poetik Preis', ki jo od leta 2006 vsako leto podeljuje renomirana berlinska visoka šola (Alice Salomon Hochschule) za izjemna dela z biografsko, medkulturno in s socialno tematiko. Nagrada je bila leta 2013 prvič podeljena za mladinsko literaturo, in to avtorju Andreasu Steinhöflu.

Osrednja tema **druge številke** je **dom**, nadvse pomemben prostor v otrokovem življenju in nepogrešljiva tema otroške in mladinske literature. Robert Buchschwentner in Franz Lettner sta avtorja uvodnega prispevka *Nach Hause kommen* (Priti domov), razmišljanja o zavetju, ki ga nudi dom, o meji in prestopu meje med znotraj in zunaj, in o iskanju doma.

Silke Rabus v prispevku *Mein Traumhaus ist ein Baumhaus* (Moja sanjska hiša je hiša na drevesu) analizira kar nekaj knjig iz bogate zbirke slikanic, med njimi: Alexis Deacon, Viviane Schwarz: *Sieben Hamster*, J. Patrick Lewis, Roberto Innocenti: *Ein Haus erzählt*, Maurice Sendak: *Where the wild things are*, in J. in W. Grimm: *Hänsel und Gretel*, v katerih imata pomembno vlogo domovanje in dom. Večina otrok si želi hišo na drevesu, kjer se jim na široko razprejo krila domišljije. Nekateri otroci si morajo poiskati novi dom in izkušnje na poti iskanja so pot njihovega odraščanja. Za rejence, ki prepogosto menjajo domove, ima dom vsekakor drugačen pomen, ki ni povezan z občutkom varnosti. Lahko pa sama hiša, ki je zelo stara in je nudila dom številnim družinam, pripoveduje zanimive zgodbe o ljudeh in o svojem spreminjanju, ki ga je zahteval čas. Otroški dom je tudi otroška soba, ki s svojo opremo odraža življenje v določenem

obdobju in način življenja njenega stanovalca. Lahko se zgodi, da se stene doma razmaknejo in otrok izživi svoje želje v fantastičnem svetu, lahko pa v otrokov fantazijski svet skozi stene vdrejo bitja, ki ga ogrožajo. In so hiše, na prvi pogled čudovite in privlačne, v katerih so nevarne pasti, ki zavedejo otroke.

Christine Knödler je v prispevku *Ge hört das so?* (Je to tako?) predstavila nekaj knjig za otroke in mladostnike, v katerih se zgodbe navezujejo na slovo od nekoga ali nečesa. V življenju ima vse svoj začetek in svoj konec. Slovo je lahko prijetno, kot na primer s pomirjujočo pravljico za lahko noč, lahko je vznemirljivo ob slovesu od doma, ko se podaš v nova doživetja, lahko je malce trpko, ko se poslavljaš od čudovitega poletja, lahko pa je tudi žalostno, ko se poslavljaš od prijatelja na njegovi zadnji poti ali na poti v izgnanstvo. Vendar pa se z vsakim slovesom začenja tudi nekaj novega.

Posebna pozornost je v tej številki posvečena britanskemu pisatelju Davidu Almondu, Andersenovemu nagrajencu 2010. Klaus Nowak v prispevku *A Place of Wonder* (Svet čudežnega) pisatelja označi za predstavnika magičnega realizma. Zgodbe in romani, polni fantastičnih pripetljajev, sodijo po njegovem mnenju med najboljše v sodobni otroški in mladinski literaturi. Pisateljevi teksti se gibljejo med včeraj in danes, med življenjem in smrtjo, med fiziko in metafiziko, med zemljo in nebom. Vsi so sicer trdno zasidrani v realnosti, a zanimivo prepletajo resnico, spomin in domišljijo, pri čemer je vse enako pomembno. Zgodba zato pelje bralca z varnega terena na področje, kjer se dogaja nerazložljivo.

Nora Maguire v prispevku ... *wo die Jungs immer noch die Helden sind* (... kjer so fantje še vedno junaki) predstavi novejšo knjigo Davida Almonda, v katerih je moč zaznati tradicijo in način življenja severovzhodnega dela Anglije, od koder pisatelj izvira.

Heidi Lexe v prispevku *Vom Bezwingen der inneren Wildnis* (O obvladanju notranje divjosti) analizira filmsko priredbo knjige *Skellig* Davida Almonda v režiji Annabel Jankel.

V distopični literaturi, ki v današnjem času doživlja pravi *boom*, ima pomembno mesto prostor, v katerem je življenje ogroženo in v katerem se je za preživetje potrebno podrediti sili totalitarnega. Christina Ulm v prispevku *Zuhause in der Dystopie* (Dom v distopiji) obravnava mladinska dela s tematiko iskanja novega doma v svetu, kjer ni zatiranja.

V lični prilogi te številke so predstavljene knjige, ki so prejele avstrijsko nagrado Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis 2013. Nekaj nagrajenih knjig in avtorjev je predstavljenih tudi v številki.

Pisateljica Saskia Hula, ki je bila skupaj z ilustratoriko Ino Hattenhauer odlikovana za slikanico *Die beste Bande der Welt* (namenjena je otrokom od 7. leta starosti naprej), se v pogovoru s Simone Kreamsberger razgovori o sebi in svojem ustvarjanju za mlajše otroke.

Lilly Axter in Christine Aebi, nagrajeni za poučno knjigo o spolnosti *DAS machen?* (za otroke od 7. leta starosti naprej), se predstavljata z duhovito jezikovno in likovno govorico.

Michael Roher je prejel nagrado za knjigo *Oma, Huhn und Kümmelfritz* (namenjeno otrokom od 8. leta starosti dalje). Ute Wegmann je v prispevku *Von der Stange?* (Z droga?) razširila predstavitev nagrajene knjige še z deli nekaterih drugih avtorjev, med njimi Helma Heineja z zgodbami o kokoših, ki navdušujejo njo in bralce.

Pisatelj Heinz Janisch in ilustratorica Ingrid Godon sta bila nagrajena za slikanico *Rita. Das Mädchen mit der roten Badenkappe*, ki je namenjena otrokom od 4. leta starosti dalje. Elisabeth Wildberger in Ines-Bianca Vogdt sta posvetili svoja prispevka ilustracijam belgijske

umetnice Ingrid Godon v knjigi *Ich wünschte*, katere avtor teksta je Toon Tellegen. Ines-Bianca Vogdt pa še podrobneje predstavi ilustratoriko Ingrid Godon v prispevku *Glück malen* (Risati srečo).

Med številnimi recenzijami novejših mladinskih knjig je v tej številki tudi ocena knjige *Bär im Boot* avtorja Dava Sheltona, ki je v nemškem prevodu izšla leta 2013. Caroline Roeder v prispevku *Unvorhersehbare Anomalien im Erzählverlauf* (Nepredvidljive anomalije v pripovedi) opredeli britanskega avtorja za inovatorja, ki v pripovedih za otroke odpira nove horizonte.

Pol pol, osrednjo temo **tretje številke** je spodbudil prispevek Susan Kreller *Waisen in der KJL* (Sirote v otroški in mladinski literaturi), ki ga je nadgradila s frazo *Half – past Loving* pesnice Nikki Grimes. Po strnjem kratkem kronološkem pregledu mladinskih knjig nemškega in angleškega govornega področja, v katerih nastopajo otroci sirote, se posveti analizi sodobnejših knjig iz mednarodnega prostora s to tematiko. Stiske otrok brez staršev so povezane z različnimi strahovi. Bojijo se, da jih ne bo nihče sprejel za svoje. Lahko pa so sprejeti, a so odpeljani v novo, tuje okolje, kar lahko povzroča probleme. V določeni starosti se otroci sirote začno spraševati, kdo so, od kod izvirajo, kdo so njihovi biološki starši. So pa otroci sirote tudi junaki, od Heidi do Harryja Potterja, ki rešujejo druge. Otroci brez staršev si lahko privoščijo dejanja, potovanja in pustolovščine, kakršne bi jim starši najverjetneje preprečili. Predvsem pa so v literaturi otroci sirote tisti, ki pomagajo drugim in imajo tudi sami prijatelje pomočnike. To so knjižni junaki številnih uglednih avtorjev, kot so: J. M. Barrie, F. I. Baum, F. H. Burnett, R. Dahl, C. Dickens, M. Ende, J. in W. Grimm, R. Kipling, A. Lindgren,

O. Preussler, J. K. Rowling, M. Sendak, J. Spyri, M. Twain, M. Zusak in drugi.

Sledi nekaj krajših prispevkov, v katerih so obravnavane mladinske knjige, ki jih povezuje skupna tematika.

Ines-Bianca Vogdt v prispevku *Von den Hinterhöfen der Adoleszenz* (Ozadje adolescence) na izbranih knjižnih primerih prikaže dileme mladostnikov, ki morajo prevzeti odgovornost odraslih, najpogosteje staršev, ker ti zaradi različnih razlogov (kot so alkoholizem, preobremenjenost z delom, bolezen, iskanje novega partnerja in podobno) zanemarijajo družino. Odgovornost in ukrepanje mladih za preboj iz nenormalnih razmer, ki so največkrat prikrivane, v normalno družinsko stanje je njihova pot v odraslost.

Kathrin Wexberg v prispevku *Ein anderes Ich* (Drugi jaz) opozori na razliko med fantazijsko figuro, ki jo ustvari otrok v svoji domišljiji in ga nato spremlja kot prijateljsko, pozitivno bitje, ki se po določenem obdobju samo umakne, ter med drugim jazom (alter ego), ki iz prvotnega prijateljskega bitja preraste v negativno, grozeče bitje, ki ga mora glavna figura sama uničiti.

Pokopališča sicer niso primerna prizorišča za prigode otrok, obstaja pa nekaj knjig – med njimi je posebej zanimiva knjiga Neila Gaimana *The Graveyard Book* –, v katerih so pokopališča prostor, ki nudijo zavetje in kjer razna nočna bitja pomagajo preganjanemu najti rešitev in vrnitev v vsakdanji svet. O heterotopiji pokopališč v mladinski literaturi piše Niels Penke v prispevku *Von anderen Orten und lebenden Toten* (O drugih krajih in o živih mrtvih).

Manuela Kalbermatten v prispevku *Von den fruchtbaren Rebellionen halbmenschlicher Laborgeschöpfe* (O plodnih puntih polčloveških bitjih iz laboratorija) predstavi nekaj sodobnih knjig, v katerih nastopajo umetno ustvarjeni človeški stroji, laboratorijska,

kibernetična, predvsem dekliška bitja. Razlogi, da so jih ustvarili, so različni (npr. zato, da bi imeli popolnega otroka ali da bi za svoje stvaritelje vohunili ali zaradi česa drugega). Toda tudi ta bitja, ti stvari se soočajo s problemi, s katerimi se srečujejo prave človeške mladostnice. Predvsem se borijo za uveljavitev, s katero lahko upravičijo svoj obstoj.

Christina Ulm v svojem prispevku *Halbtot/Halblebendig* (Polmrtev/polživ) obravnava paranormalne like, kot so vampirji, zombiji in duhovi, ki po ozki brvi med življenjem in smrtjo blodijo v nekaterih sodobnih knjigah za mlade.

Peter Rinnerthaler v prispevku *Selkie – Mythos zwischen Land und Meer* (Selkie – mit med kopnim in morjem) piše o manj strašnih, a ne manj skrivnostnih, nenavadnih kopensko-morskih bitjih iz škotske, faroerske, islandske in irske mitologije, ki jih je izsledil v literaturi, glasbi in filmu. Polljudje, polživali, morske deklice in morski mladci lahko zapustijo morje, zaživijo kot ljudje, si celo ustvarijo družine, toda nekje imajo skrito svojo morsko kožo in večina se jih po določenem času vrne v prvotno domovanje.

Reinhard Osteroth, avtor poučnih knjig, v prispevku *Halbwissen als Sprungbrett* (Polovično znanje kot odskočna deska) opiše izkušnje, ki jih je pridobil pri pisanju knjig, ki naj bi bralca poučile o določeni snovi. Meni, da polovično znanje ni nujno nekaj slabega, lahko je dobra osnova za začetek poglobljanja v določeno stroko.

V krajšem, a likovno zgovornem prispevku »Das literarische Kaleidoskop« von Regina Kehn (»Literarni kaleidoskop« Regine Kehn) je predstavljena ilustratorica Regina Kehn, ki je znana tudi po tem, da ustvarja ilustracije za knjižne ovitke, kar je po krivici nekoliko prezrta dejavnost, saj prav te ilustracije naredijo prvi vtis in prve nagovorijo bralca, da seže po knjigi.

Daniela A. Frickel se v svojem prispevku *Ein zweiköpfiges Monster* (Dvo-glava pošast) posveča tistim sodobnim knjigam za mlade, v katerih je pripoved podana iz dveh ali več perspektiv. Multiperspektivno pripovedovanje, ko opiše dogodek več oseb, doda nove dimenzije dogodku in celotni zgodbi. To prikaže na konkretnih primerih iz novejši mladinske literature z analizo naslednjih knjig: *Was vom Sommer übrig ist* Tamare Bach iz leta 2012, *Nirgendwo in Berlin* Beate Terese Hanika iz leta 2011, *Tomaten mögen keinen Regen* Sarah Michaelae Orlovsky iz leta 2013.

Kako avtorji kombinirajo različne medijske pripovedne načine, opiše Katharina Portugal v prispevku *Vom Spiel mit der Plurimedialität* (O igri z mediji).

V **četrty številki** se avtorji prispevkov posvečajo raznim **-izmom**, ki opredeljujejo vrsto pojmov, ki jih danes pogosto uporabljamo, kot na primer: sadizem, seksizem, populizem, rasizem, nacionalizem, kolonializem, feminizem, anglicizem in drugi.

Prispevek *Von All-Age bis Zombie* je pripomoček za razumevanje anglicizmov, ki so danes zavzeli knjižni trg. Tako so po abecedi pojasnjeni izrazi, kot na primer: all-age, download-code, graphic-novel, nonbooks, pageturner, transmedia storytelling.

V prispevku *Zweiheimische, Halbheimische, Heimatlose* (Dvodomski, poldomski, brezdomski) Hajnalka Nagy analizira predvsem sodobno mladinsko literaturo, ki obravnava mlade, priseljene ali pa že rojene v novem okolju z drugačnim jezikom, drugačno kulturo, drugačno družbo. Vzroki za preselitev so različni, lahko so posledica prisile, vojne, preganjanja ali ekonomskih razlogov; za preselitev se lahko odločijo prostovoljno zaradi želje po drugačnem življenju. Značilne stiske so iskanje lastne identitete, prilagajanje, reševanje problemov v

družinskem okolju, kjer so starši še močno navezani na tradicijo svoje kulture in največkrat ne znajo tujega jezika, mladi pa hitreje sprejemajo nove navade, obvladajo tuji jezik in se dobro znajdejo v večkulturnem in večjezikovnem okolju. Pomembno je tudi to, da v zadnjem času avtorji teh knjig prihajajo tudi sami iz migrantskih vrst.

Lezbijke, geje, biseksualce in transvestite v mnogih državah družba že sprejema in tudi v medijih že imajo opazne vloge. V številnih državah pa so še vedno diskriminirani, v 76 državah je homoseksualnost kazniva, v petih državah celo s smrtno kaznijo. Ta tematika je prodrla tudi v mladinsko literaturo. Felix Dietlinger v prispevku *Wie war das eigentlich bei dir?* (Kako je pravzaprav bilo to pri tebi?) analizira nekaj knjig in filmov, v katerih je obravnavana ta tematika. Ugotavlja, da je osrednja in odločujoča dilema akterjev priznanje svoje seksualne identitete sebi in drugim.

V tej številki sta dva intervjuja, in sicer z avstrijsko pisateljico Christine Nöstlinger in z nemškim ilustratorjem Henningom Wagenbrethom.

Christina Rademacher je svoj pogovor s Christine Nöstlinger *Meine Geschichten sind schon die richtigen* (Moje zgodbe so kar taprave) ob avtoričini sedeminsedemdesetletnici in ob izidu knjige njenih spominov *Glück ist was für Augenblicke* osredotočila na avtoričin pogled na svoje ustvarjanje in na položaj mladinske literature danes. Kot vedno je tudi tokrat vredno prisluhniti avtoričinemu mnenju, izraženemu na direkten in duhovit način. Pripoveduje o svojem pisanju od začetkov do danes in o vlogi mladinskih avtorjev in mladinskih knjig nekoč in danes. Pisateljica, ki je za svoje delo prejela najpomembnejša domača in svetovna priznanja, še vedno vsako leto obogati knjižni trg z več naslovi.

Franz Lettner je v svojem pogovoru z Henningom Wagenbrethom *Der Illustration*

tor und Grafiker Henning Wagenbreth (Ilustrator in grafik H. W.) spodbudil umetnika, ki ga prištejajo k nemški stripovski avantgardi, da je spregovoril predvsem o svojem delu pri knjigi *Der Pirat und der Apotheker* iz leta 2012 (avtor besedila je Robert Louis Stevenson). Ilustrator je za to knjigo prejel nagrado Melusine-Huss 2012, leta 2013 pa je bil nominiran za nemško nagrado za mladinsko književnost.

Oba avtorja sta izrazila tudi stališče do »čiščenja« tekстов v mladinski literaturi, saj je popravljena nova izdaja *Male čarovnice* izzvala živahen odziv strokovne javnosti. Še nekaj mnenj o poseganjih v besedila je zbranih v tej številki. Moustapha Diallo, literarni proučevalec iz Senegala, Hermann Schulz, založnik iz Nemčije, sicer rojen v vzhodni Afriki, Doron Rabinovici, pisatelj, esejist in zgodovinar, rojen v Izraelu, zdaj bivajoč na Dunaju, Hildegard Gärtner, založnica iz Avstrije, pisateljica Lilly Axster iz Avstrije, ilustratorica Christine Aebi in založnica Sonja Matheson iz Švice, različno razmišljajo o neprimernih besedah, še posebej rasističnih in diskriminacijskih žaljivkah v tekstih za mlade, in to v tekstih iz preteklosti in v sodobnih. Njihove utemeljitve so tehtne in zanimive.

Always look at the dark side of life (Vedno glej na temno stran življenja) je zgovoren naslov prispevka Gabriele von Glasenapp, v katerem se ukvarja s popularnostjo distopičnih pripovedi. Pri tem se ne more izogniti opredelitvi pojmov, kot so strah, pesimizem, utopija in distopija.

Za ljubitelje Jake Racmana objavlja Andreas Platthaus v prispevku *Donaldismus* (Donaldizem) obširno informacijo o Donaldu Ducku, o donaldizmu, o donaldistih in o organizaciji D.O.N.A.L.D.

Šola risanja Renate Habinger se v prvi številki posveča uporabi flomastra v ilustracijah, kar je sicer bolj redka praksa. Za dobra primera dela s flomastrom je

izbrala ilustracijo Bernarda Waberja iz knjige *The House on East 88th Street* iz leta 1962 in ilustracijo Květe Pacovske iz knjige *Rotkäpchen* bratov Grimm iz leta 2007. V drugi številki ponazori na primeru iz knjig *Der König und das Meer* pisatelja Heinza Janischa in ilustratorja Wolfa Erlbrucha iz leta 2011 in *Oje, sagt die Fee* pisateljice Saskije Hula in ilustratorke Verene Hochleitner iz leta 2010, kakšne učinke lahko doseže ilustrator z uporabo škarij, s katerimi izreže posamezne like, ki jih vključi v naslikani prizor. Izrezankam s škarjami je posvečen tudi njen prispevek v tretji številki, ki je podkrepjen s slikaniškima primeroma Lea Lionnija *Frederick* iz leta 1967 in Oyvinda Torseterja (ilustracija) in Stein Erik Lundeja (tekst) *Papas Arme sind ein Boot* iz leta 2010. Serijo o črti in liniji zaključuje v četrti številki s praskanko. Tehniko praskanja sta uporabila tudi ilustrator Heinz Edelmann v knjigi *Jeder Wunsch ein Treffer* pisatelja Günterja Kunerta iz leta 1976 in ilustratorica Julia Frieze v knjigi *Das Mohrrübensuppen – Abenteuer* iz leta 2004.

Obširne recenzije novejših knjig za otroke in mladino in strokovnih knjig s področja mladinske literature, tako domačih kot prevedenih za nemški govorni prostor, so v vsaki številki dobrodošel vodnik pri izbiri za branje in za nakup.

Tanja Pogačar

DESETNICA 2014

Društvo slovenskih pisateljev nagrado desetnica – nagrado za uveljavljanje izvirnega otroškega in mladinskega leposlovja – podeljuje že od leta 2004, vedno v mesecu maju.

Pionirska – center za mladinsko književnost in knjižničarstvo pri Mestni knjižnici Ljubljana je tudi pri tokratnem izboru Društvu slovenskih pisateljev posredovala seznam slovenskih mladinskih knjig, ki so izšle med 1. 1. 2011 in 31. 12. 2013. DSP ga je skupaj s seznamom svojih članov (januarja 2014 jih je bilo 337 in en častni član) nato posredovalo strokovni svetovalki žirije red. prof. dr. Dragici Haramija. Ta je v skladu s pravilnikom o podeljevanju nagrade iz seznamov izločila knjige avtorjev, ki niso člani društva, ponatise in izdaje knjig v tujih jezikih, vsa neleposlovna dela, knjige, ki so bile za nagrado desetnica že nominirane in vse knjige članov žirije. Kriterije, zapisane v Statutu o nagradi desetnica, je tako izpolnjevalo 76 knjig:

- 18 knjig za leto 2011 (od 442 knjig)
- 34 knjig za leto 2012 (od 410 knjig)
- 24 knjig za leto 2013 (od 288 knjig).

Žirija, ki so jo sestavljali Polonca Kovač (predsednica), Borut Gombač, Klarisa Jovanović, Janja Vidmar in Dim Zupan, je najprej izbrala **10 nominiranih del**. Navajamo jih po abecednem redu njihovih avtorjev:

- Bevc, Cvetka: *Čivknjeno od začetka do konca*
- Čater, Dušan: *Ribamož*
- Gluvič, Goran: *Celovečerni film*
- Konc Lorenzutti, Nataša: *Kakšno drevo zraste iz mačka*
- Möderndorfer, Vinko: *Kot v filmu*
- Partljič, Tone: *Deklica in general*
- Predin, Andrej: *Gnusna kalnica*
- Rozman, Andrej: *Čofli*
- Štampe Žmavc, Bina: *Zaljubljeni tulipan*
- Štefan, Anja: *Gugalnica za vse*

Žirija je za nagrado izbrala mladinski roman *Kot v filmu* **Vinka Möderndorferja**.

Podelitev nagrade je bila 15. 5. 2014 v Kulturnem centru Janeza Trdine v Novem mestu. Za uvod v slavnostno prireditev so plesalci novomeškega Plesnega studia zaplesali v ritmu desetničine himne. Nominirance in njihove knjige je domiselno predstavila igralka Alja Kapun.

V imenu novomeške občine je nagrajencu čestital podžupan Franci Bačar, ki je Vinku Möderndorferju podaril grafiko Janka Orača.



Utemeljitev žirije

Vinko Möderndorfer: *Kot v filmu*. Ilustriral Damijan Stepančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013.



Vinko Möderndorfer (1958), pisatelj, pesnik in režiser, je v mladinski književnosti prepoznaven predvsem po pesniških zbirkah (npr. *Zakaj so sloni rahlospeči* in *Luža, čevelj smrkelj in rokav*) in otroški prozi, kjer je pomembna serija o mucu Langusu in čarovnički Gajki ter slikanica z ilustracijami Tanje Komadina *Velika žehta*. Njegova dela so že bila nominirana za večernico in desetnico. Delo *Kot v filmu* je prejelo na razpisu založbe Mladinska knjiga za najboljši mladinski roman nagrado zlata ptica in bilo nato izbrano za darilno knjigo v projektu Rastem s knjigo 2013 – izvirno slovensko mladinsko leposlovno delo vsakemu sedmošolcu. Kakovost romana je navdušila tudi žirijo za desetnico 2014, ki je med desetimi nominiranimi deli izbrala *Kot v filmu* za zmagovalno knjigo.

Prvoosebni literarni lik Möderndorferjevega mladinskega romana *Kot v filmu* je dvanajstletni Gašper, bister fant, ki ga pretresajo pubertetniške tegobe, povezane tudi s primitivnimi ustrahovanji postavljaških sošolcev. Roman vsebuje naslovljena poglavja, naslovi so opisni in večinoma napovedujejo temeljni konflikt poglavja. Književni čas, ki je strnjen na nekaj mesecev (ko je bil Gašper star še enajst let in ko je že dvanajst), pomeni intenziven najstnikov razvoj, zorni kot je Gašperjeva perspektiva, njegovi občutki in ugotovitve, ko se spoprijema z novimi okoliščinami, ki jih nikakor ni pričakoval. Kmalu namreč opazi, da je doma nekaj narobe. Mama je vse bolj sumničava in zazrta vase, oče pa je vse večkrat nepojasnjeno odsoten z do-

ma. Ker ima Gašper bogato domišljijo, si – čeprav v sebi že sluti razloge neurejenih družinskih razmer – izmišljuje napete črnohumorne prizore, v katerih ob karikiranih filmskih likih nastopajo člani njegove družine. Pri reševanju težav mu je v pomoč tudi internet, neizmeren vir informacij in edina prava povezava s skrito simpatijo, sošolko Tino. Ko družina razpade, ga oče odpelje k čudaškemu, a prijaznemu znancu Maksu, ta skupaj s svinjo Katarino Veliko in kokošmi domuje v barviti gozdni hišici. Gašperjevo življenje se v svetu brez interneta in televizije – zato pa z množico knjig in življenjskih modrosti – drastično spremeni. Na novo postavljena razmerja odraslih vplivajo tudi na Gašperjevo življenje, predvsem pa resnica o očetu, ki so mu jo odrasli prej prikrivali, zanj pomeni drugačne družinske odnose. Napeta in gladko tekoča zgodba, polna humorja, grenkih resnic in nevsiljivih premislekov o sodobnem času in prostoru, postreže s presenetljivim razpletom in z Gašperjevim, pa tudi z bralčevim novim, pristnejšim pogledom na svet. Vsekakor velja pritrditi Gašperju (in Maksu), da si je vedno treba vzeti predah: pa ne pri branju, temveč v vsakdanjem življenju.

Vinko Möderndorfer se je rodil leta 1958 v Celju, tam je končal gimnazijo pedagoške smeri. Študij je nadaljeval na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, končal je študij gledališke in radijske režije. Takoj po študiju je začel delati v slovenskih gledališčih.

Deluje tudi kot radijski, televizijski in filmski režiser, od leta 1981 pa je v knjižni obliki objavil več kot 30 del proze, poezije, dramatik in esejstike. Za svoje delo je na vseh ustvarjalnih področjih prejel vrsto pomembnih nagrad.

Desetnico so za uveljavljanje izvirnega otroškega in mladinskega leposlovja doslej prejeli Mate Dolenc za *Letečo ladjo* (2004), Slavko Pregl za *Usodni telefon* (2005), Janja Vidmar za knjigo *Zoo* (2006), Bina Štampe Žmavc za *Živo hišo* (2007), Andrej Rozman Roza za knjigo *Kako je Oskar postal detektiv* (2008), Marjana Moškrič za knjigo *Stvar* (2009), Dim Zupan za knjigo *Hektor in*

male ljubezni: Zgodba nekega Hektorja (2010), Milan Dekleva za knjigo *Pesmarica prvih besed* (2010), Bina Štampe Žmavc za zbirko pravljic *Cesar in roža* (2010), Feri Laišček za *Pesmi o Mišku in Belamiški* (2012) ter Janja Vidmar za svoj mladinski roman *Kebarie*.

»HRUSTLJAVE IN DIŠEČE KNJIŽNE DOBROTE«

22. Bologna po Bologni, Knjigarna Konzorcij, 27. – 31. maj 2014

http://www.mladinska.com/knjigarna_konzorcij/dogodki/dogodek?etid=1306

Pekel je pa tako dober kruh, tako hrustljave rogljičke, tako dišeče piškote, da so kupci prihajali k njemu iz vseh sosednjih vasi.

(Svetlana Makarovič: *Pekarna Mišmaš*,
ilustr. Gorazd Vahen)

Letošnjo 22. Bologno po Bologni smo ob njenem življenjskem jubileju posvetili umetnici Svetlani Makarovič (roj. 1939), ki se je slavnostnega odprtja tudi udeležila. Svetlana Makarovič je – predvsem s svojimi pravljicami – bistveno obogatila slovensko mladinsko književnost, priznanj pa je bila deležna tudi v mednarodnem prostoru: leta 1994 je prejela IBBY častno listo za knjigo *Mačja preja*, trikrat je bila nominirana za Andersenov nagrado (1998, 2000, 2002).

Prodajno razstavo Bologna po Bologni Mladinska knjiga, knjigarna Konzorcij, že ves čas organizira v sodelovanju s Pionirsko knjižnico v Ljubljani oz. z Mestno knjižnico Ljubljana, Pionirsko – centrom za mladinsko književnost in knjižničarstvo. Pozdravna nagovora na odprtju letošnje razstave sta tako prispevala Peter Tomšič, predsednik uprave Mladinske knjige, in mag. Jelka Gazvoda, direktorica Mestne knjižnice Lju-

bljana. Slavnostna govornica je bila dr. Dragica Haramija, redna profesorica za področje mladinske književnosti na Pedagoški in Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru, ki je pripeljala v Ljubljano tudi skoraj 50 svojih študentov. Letos smo organizatorji namreč prav posebej vabili študente (med katerimi je najbrž največ bodočih učiteljev književnosti in branja); na strokovnih predstavitvah so se mariborskim študentom pridružili tudi študentje iz Ljubljane (s Pedagoške fakultete in z oddelka za anglistiko in amerikanistiko Filozofske fakultete).

Razstavljenih je bilo 300 najboljših knjig z letošnjega 51. sejma otroških knjig v Bologni po izboru Knjigarne Konzorcij (sodelavk Mojce Raner, Maje Pajk in Vanje Klenovšek) in Pionirske (mag. Tilke Jamnik). Največ je bilo slikanic, in sicer v angleščini, nemščini, francoščini, španščini in italijanščini, nekaj naslovov pa tudi v drugih jezikih. Strokovna vodstva po razstavi je imela mag. Tilka Jamnik. Za otroke iz vrtec je Ida Mlakar, sodelavka Pionirske – centra za mladinsko književnost in knjižničarstvo, izvedla na razstavi dve pravljlični uri z nagrajeno slikanico *Pipino potovanje* japonske ilustratorke Satoe Tone. Špela Podkoritnik Mokorel, učiteljica angleškega jezika, je za otroke od 3. do 8. leta vodila literarno-naravoslovno in ustvarjalno uro v angleščini, Maša Rošič iz Knjigarne Konzorcij pa je vodila jezikovno delavnico v angleščini in francoščini, ki so jo ob slikanici *Val* Suzy Lee pripravili otroci iz tujejezičnih šol.

Letos je prireditve obiskalo približno 100 študentov, ki smo jih že omenjali, približno 100 knjižničarjev in drugih sodelavcev s področja mladinske književnosti in branja ter okrog 200 otrok, navdušenih poslušalcev pravljic in mladih bralcev. Razstavo si je ogledalo tudi precej individualnih obiskovalcev.

Tilka Jamnik

NAVODILA AVTORJEM

Rokopise, ki so namenjeni objavi v reviji *Otrok in knjiga*, avtorji pošljejo na naslov uredništva: **Otrok in knjiga, Mariborska knjižnica, Rotovški trg 6, 2000 Maribor.**

Za stik z urednico lahko uporabijo tudi el. naslov: darka.tancer-kajnih@mb.sik.si

Avtor naj besedilo obvezno priloži ime institucije, na kateri dela, in svoj domači ter elektronski naslov.

Če rokopis ni sprejet, urednica avtorja pisno obvesti.

Ob izidu revije dobi avtor 1 izvod revije in avtorski honorar.

Tehnični napotki:

Prispevki za revijo *Otrok in knjiga* so napisani v slovenščini, izjemoma po dogovoru z uredništvom v tujem jeziku. Pričakuje se, da so rokopisi, namenjeni objavi v reviji, jezikovno neoporečni in slogovno ustrezni. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole, tj. 45.000 znakov, drugi prispevki pa naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov). V rubriki Polemika bomo objavili samo prispevke v obsegu do 5000 znakov. Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2000 znakov oz. do 1 strani). Sinopsisi bodo objavljeni v slovenščini, povzetki pa v angleščini (za prevod lahko poskrbi uredništvo). Rokopis je potrebno oddati v dveh na papir iztisnjenih izvodih (iztis naj bo enostranski, besedila naj bodo napisana v enem od popularnih urejevalnikov besedil za okensko okolje, v pisavi Times New Roman, velikost 12 pik z eno in pol medvrstičnim razmikom na formatu A4. Naslov članka in naslovi ter podnaslovi poglavij (zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni) naj bodo napisani krepko.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši navedki (nad pet vrstic) naj bodo odstavčno ločeni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne) v velikosti pisave 10 pik. Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem oklepaju; na začetku in na koncu citata tropičja niso potrebna. Opombe niso namenjene citiranju literature, njihovo število naj bo čim manjše. Navajajo se tekoče. Zaporedna številka opombe stoji stično za ločilom. Literatura naj se navaja v krajši obliki samo v oklepaju tekočega besedila, in sicer takole: (Saksida 1992: 35). V seznamu literature navedek razvežemo

za knjigo:

Igor Saksida, 1992: *Mladinska književnost pri pouku na razredni stopnji*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

za del knjige:

Niko Grafenauer, 1984: Ko bo očka majhen. V: Jože Snoj: *Pesmi za punčke in pobe*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Sončnica).

za zbornik:

Boža Krakar Vogel (ur.), 2002: *Ustvarjalnost Slovencev po svetu. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik.

za članek v reviji:

Alenka Glazer 1998: O Stritarjevem mladinskem delu. *Otrok in knjiga* 25/46. 22–30.

V opombah so enote bibliografske navedbe med seboj ločene z vejicami:

Igor Saksida, *Mladinska književnost pri pouku na razredni stopnji*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992, 35.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so postavljeni ležeče. Zbirka je v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Pri zaporednem navajanju več del istega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 2003a, 2003b. Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

VSEBINA

RAZPRAVE – ČLANKI

| | |
|--|----|
| Janja Batič, Dragica Haramija: <i>Teorija slikanice</i> | 5 |
| Barbara Zorman: <i>Intermedialne priredbe pripovedi o Kekcu</i> | 20 |
| Karmen Erjavec: <i>Medijska potrošnja in branje knjig pri slovenskih otrocih</i> | 36 |

ODMEVI NA DOGODKE

| | |
|--|----|
| <i>Okrogla miza »Biblioterapija – kdo ali kaj, s kom in za koga?«</i> | 48 |
| <i>Bralnice pod slamnikom 2014. Festival mladinske literature v Sloveniji – letos že četrtič</i> | 55 |
| Irena Miš Svolfšak: <i>Neskončna svoboda domišljije</i> | 59 |
| Arjan Pregl: <i>O vizualni pismenosti in ilustraciji na Slovenskem (Razmišljanje, ki vsebuje tudi krajšo recenzijo knjige Poetika slikanice)</i> | 63 |

POGLED NA SVOJE DELO

| | |
|--|----|
| Izar Lunaček: <i>Kako razmišljati v slikah</i> | 71 |
|--|----|

IBBY NOVICE

| | |
|---|----|
| <i>Mednarodni dan knjig za otroke 2014</i> | 77 |
| Tilka Jamnik: <i>51. sejem otroških knjig v Bologni</i> | 79 |

OCENE – POROČILA

| | |
|---|----|
| Kristina Picco: <i>Simpl (Marie-Aude Murail)</i> | 82 |
| Kristina Picco: <i>Zastrupljene besede (Maite Carranza)</i> | 83 |
| Tanja Pogačar: <i>1000 und 1 Buch 2013</i> | 85 |
| <i>Desetnica 2014</i> | 91 |
| Tilka Jamnik: »Hrustljave in dišeče knjižne dobrrote«. 22. <i>Bologna po Bologni</i> | 94 |

CONTENTS

TREATISES – ARTICLES

- Janja Batič, Dragica Haramija: *Theory of picture book* 5
- Barbara Zorman: *Intermedia adaptations of the Kekec story* 20
- Karmen Erjavec: *Media consumption and book reading
with Slovene children* 36

RESPONSES TO EVENTS

- Round Table »Bibliotherapy – Who or what, who with and who for?«* 48
- Reading rooms under umbrellas 2014. Children's Literature Festival
in Slovenia – the fourth time this year* 55
- Irena Miš Svolfšak: *The infinite freedom of imagination* 59
- Arjan Pregl: *On visual literacy and illustration in Slovenia (Reflections
of the illustrator including a brief review of the book Poetics
of picture book)* 63

A VIEW UPON ONE'S OWN WORK

- Izar Lunaček: *How to think in pictures* 71

IBBY NEWS

- International Day of children's books 2014* 77
- Tilka Jamnik: *51th Bologna book fair* 79

REPORTS – REVIEWS

| | |
|--|----|
| Kristina Picco: <i>Simpl (Marie-Aude Murail)</i> | 82 |
| Kristina Picco: <i>Palabras envenenadas (Maite Carranza)</i> | 83 |
| Tanja Pogačar: <i>1000 und 1 Buch 2013</i> | 85 |
| <i>Desetnica 2014</i> | 91 |
| Tilka Jamnik: “ <i>Crispy and fragrant delicious books</i> ”. <i>Slovene exhibition Bologna after Bologna</i> | 94 |

OTROK IN KNJIGA

89

Glavna in odgovorna urednica
Darka Tancer-Kajnih

Revija je s finančno podporo Javne agencije za knjigo
založila Mariborska knjižnica

Za Mariborsko knjižnico
direktorica Dragica Turjak

Naklada 700 izvodov

Letna naročnina 17 EUR
Cena posamezne številke 7,5 EUR

/.../ v Sloveniji nimamo nikogar, ki bi imel uradno licenco biblioterapevta. Je pa kar nekaj psihoterapevtov in psihiatrov, ki v svoje delo vključujejo tudi izbrano knjižno gradivo in jim to v skladu z njihovo specifično psihoterapevtsko orientacijo služi kot dragocen pripomoček v diagnostični in terapevtski fazi pomoči posameznikom in skupinam s psihičnimi težavami.

France Prosnik:

Okrogla miza »Biblioterapija – kdo ali kaj, s kom in za koga?«

Z dobro vodenim bibliosvetovanjem na individualni ravni ter z bibliopedagoškim delom na širši ravni, ki je interdisciplinarno zasnovano, prispevamo k celostnemu razvoju učencev, družin, učiteljev ter strokovnih sodelavcev.

Darinka Novak Jerman:

Okrogla miza »Biblioterapija – kdo ali kaj, s kom in za koga?«

Kakorkoli že vrednotimo podobo, kot lažno, površno, lepo, zapeljivo, kratkotrajno ipd., se moramo strinjati, pa naj bomo ikonoklasti ali ikonofili, da živimo v izrazito vizualnem času. Prav zaradi tega menim, da bi bilo potrebno razumevanju podob in učenju o njih nameniti več pozornosti in energije.

Arjan Pregl: *O vizualni pismenosti in ilustraciji na Slovenskem*

»Prepovedano« spajanje navidez nezdruljivih reči, misli in besed, tudi filozofskih konceptov, zmore ustvarjati nepričakovane, nove koncepte. /.../ Druga nagrajena knjiga, na katero sem dokaj ponosen, je *Kako sem otrokom razložil demokracijo* Mira Cerarja, kjer sem do skrajne nazornosti skušal pripeljati predvsem nekatere paradokse navidez demokratičnih (a v resnici ne) ravnanj.

Izar Lunaček:

Kako razmišljati v slikah

