

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 omejitev pogojena z izrazito kratko formo, ne nazadnje pa je basen grajena po principu alegorije, kar v otroški književnosti povzroči nerazumevanje zgodbe. Lirska poezija postavlja omejitev 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*, pravljično 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 ilustriral 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 zgostitev, teža, vezanost« (prav tam: 189–190). Stran, ki stoji nasproti naši desni strani, »zbuja predstavo večje sproščenosti, 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. umešitev 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 zbuja 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 presejajo 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 šotoru 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).

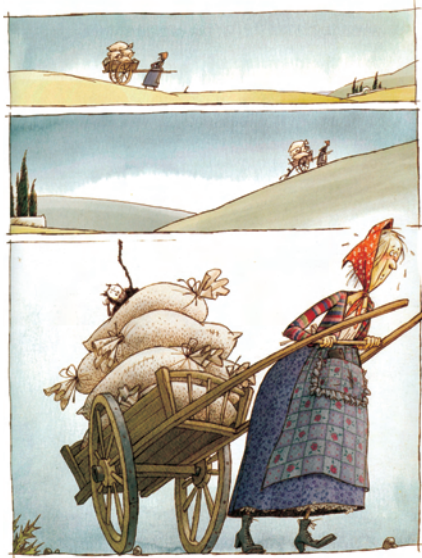


Slika 4: Miha Mazzini in Mojca Osojnik, *Čas je velika smetanova torta*
(Kres, 1999).

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 opravljkvi, 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 odvreči 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 hruške 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).