

КРИБУНА ЗАМБОНА
КНИЖКА ЗАМБОНА КОЛОД
КРИБУНА ЗАМБОНА

OTROK IN KNJIGA 32



... Mladinska književnost je podtip književnosti, njen integralni del, ki se od nemladinske loči po svojem bistvu, obstoju in zgradbi, namenjen pa je bralcu do starostne meje osemnajst let. Ta opredelitev ni zgolj recepcijska, ampak upošteva tudi posebnosti ustroja mladinskih besedil... Vrednote v mladinski književnosti so hkrati vrednote v književnosti nasploh, so intencionalni korelat potrebe po umetniškosti, celovitosti...

Igor Saksida:

Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti

Ne glede na častitljivo starost raziskave Charlotte Bühler o otrokovi fantaziji in posredno o tem, kako na otroka deluje klasična pravljica, ostaja njena knjiga *Das Märchen und die Phtantasia des Kindes* (1918) temeljno delo za proučevanje recepcije književnosti otrok v predšolski, po Bühlerjevi t. i. pravljичni dobi.

Metka Kordigel:

Pravljica in otroška fantazija

Prispevek obravnava basni iz rokopisne zbirke Leopolda Volkmerja, začetnika posvetne verzifikacije na slovenskem Štajerskem. Novejše raziskave slovenske književnosti so v marsičem spremenile poglede na vlogo in vrednost posameznih pojavov iz časa njenega konstituiranja...

Majda Potrata:

Basni Leopolda Volkmerja

... Frane Puntar, ki gleda skozi okno otroštva, je v samem središču tega kraljestva. Sproščen spontan, daleč od ujetosti odrašlih, zapredenih v svoje skrbi. Neobremenjeno dinamičen in radoveden kot otrok, ki raziskuje svet brez izkušenj z njegovo realnostjo in z optimističnim zaupanjem v nešteto možnosti, ki mu jih obeta prihodnost.

Djurdja Flere:

Leta s Franetom Puntarjem na ljubljanskem radiu

Na ovitku:

Ilustracija iz priljubljene švicarske slikanice Kleiner Eisbär, wohin fährst du? avtorja Hansa de Beera, ki je na sejmu otroških knjig v Bologni prejel letos nagrado otroških kritikov

OTROK IN KNJIGA

REVIZIJA PEDAGOGSKIH PRAKTIK V OBLASTI
KNJIŽARSTVA IN SPOVEDNE POUČEVANJA

32
MARIBORSKA KNJIŽNICA
PIONIRSKA KNJIŽNICA - BOTOVŠ

MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOGŠKA ŠOLA MARIBOR



OTROK IN KNJIGA

REVIIJA ZA VPRAŠANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI,
KNJIŽNE VZGOJE IN S KNJIGO POVEZANIH MEDIJEV

32

2.1 *Differentia specifica* mladinske književnosti glede na nadpomensko književnost je prilastek mladinska, ki vnata v pojem dimenzijo bralca/sprejemnika, toda tu se pojavi prva težava. Kaj je z besedili, ki jih berejo tako otroci kot odrasli (npr. pravljice Svetlane Mazarovič)? Ali so ta besedila mladinska književnost ali morda književnost za odrasle? Kako pa je s tistimi besedili, ki postopoma preidejo v mladinsko književnost, čeprav so bila sprva namenjena odraslemu bralcu (npr. Swift, *Gulliverjeva potovanja*, Deleoe, *Življenje in prigode Robinsona Crusoea*, Levstik, *Martin Krpan*). Kaj se je spremenilo v razmerju besedilo – sprejemnik? In nenazadnje: če seže otrok po kaki knjigi, ki povsem očitno ne spada v mladinsko književnost, npr. če prebere kak sonet iz Prešernovih *Poezij*, zli to pomeni, da je sonet pesem za otroke?

2.2 Zdi se, da je opredeljevanje mladinske književnosti zgolj na podlagi bralstva neustrezno, ampak se mora le-ta od književnosti za odrasle razlikovati po svojem ustrezju. Toda zaplet se ne pojavijo zgolj na tej ravni, iz razmerja bralec – delo, ampak sežejo le dosti nižje, glede na različne tipe književnosti, ki so posledica raznih starosti bralca, se govori o književnosti za otroke in književnosti za mladino, oz. o otroški in mladinski književnosti. Poimenovanje predmetnega področja literarnoteorične obravnave gotovo ni najpomembnejša, je pa izhodiščna naloga vaskogar, ki ne želi zapasti v pojmovno zme-

1991

MARIBORSKA KNJIŽNICA
PEDAGOŠKA FAKULTETA MARIBOR

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

Uredniški odbor: Alenka Glazer, Miran Hladnik, Marjana Kobe, Metka Kordigel, Janez Lomberger, Tanja Pogačar, France Prosnik, Darka Tancer-Kajnih

Sekretarka uredništva: Branka Lempl

Časopisni svet: Zmago Golob, Tilka Jamnik, Slavko Kočever-Jug, Darja Kramberger (predsednica), Majda Potrata, Alojz Širec

Redakcija te številke je bila končana oktobra 1991

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Izdajajo: Mariborska knjižnica, Pedagoška fakulteta Maribor, Festival Otrok in umetnost in Pionirska knjižnica Ljubljana, enota Knjižnice Oton Župančič

Naslov uredništva: OTROK IN KNJIGA, Rotovski trg 6, Maribor, telefon 062-23-858, telefax 062-26 391

Uradne ure: ob torkih od 12. do 13. ure

Revijo lahko naročite pri Mariborski knjižnici.

Nakazila sprejemamo na račun: 51800-603-31086 za revijo OTROK IN KNJIGA

32

Igor Saksida
Ljubljana

NEKAJ VPRAŠANJ IZ TEORIJE MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI*

2 POJEM MLADINSKA KNJIŽEVNOST, NJEGOVA SLOJEVITOST IN OBSEG

2.0 Pojem mladinska književnost je besedna zveza, sestavljena iz prilastka mladinska in jedra književnost, kar pomeni, da je to književnost posebnega tipa; po mnogih definicijah je njena posebnost predvsem specifičen (nedorasel) bralec. Njena vez z ostalo književnostjo je: podoben ontološki status, podoben literarni doživljaj (glede na nujno sorazmerje spoznavnih, estetskih in etičnih dimenzij), vzporednost dvojne narave vsebine in forme skupaj z ostalimi morfološki vprašanji, vrednotenje kot presojanje razmerja med posameznimi funkcijami. Tako se pokaže, da je mogoče govoriti o bistvu, obstoju, zgradbi in vrednotah mladinske književnosti vzporedno z istimi vprašanji v književnosti nasploh, le da je ontologija, fenomenologija, morfologija in aksiologija mladinske književnosti del istih disciplin znotraj literarne teorije (torej jim je podrejena), kot posebne discipline pa jih je možno razpoznati prav na podlagi različnosti predmeta.

2.1 Differentia specifica mladinske književnosti glede na nadpomensko književnost je prilastek mladinska, ki vnaša v pojem dinenzijo bralca/sprejemnika; toda tu se pojavi prva težava. Kaj je z besedili, ki jih berejo tako otroci kot odrasli (npr. pravljice Svetlane Makarovič)? Ali so ta besedila mladinska književnost ali morda književnost za odrasle? Kako pa je s tistimi besedili, ki postopoma preidejo v mladinsko književnost, čeprav so bila sprva namenjena odraslemu bralcu (npr. Swift: *Guliverjeva potovanja*, Defoe: *Življenje in prigode Robinzona Crusoea*, Levstik: *Martin Krpan*). Kaj se je spremenilo v razmerju besedilo — sprejemnik? In nenazadnje: če seže otrok po kaki knjigi, ki povsem očitno ne spada v mladinsko književnost, npr. če prebere kak sonet iz Prešernovih *Poezij*, ali to pomeni, da je sonet pesem za otroke?

2.2 Zdi se, da je opredeljevanje mladinske književnosti zgolj na podlagi bralstva neustrezno, ampak se mora le—ta od književnosti za odrasle razlikovati po svojem **ustroju**. Toda zapleti se ne pojavijo zgolj na tej ravni, iz razmerja bralec — delo, ampak sežejo še dosti nižje; glede na različne tipe književnosti, ki so posledica raznih starosti bralca, se govori o književnosti za otroke in književnosti za mladino, oz. o otroški in mladinski književnosti. **Poimenovanje** predmetnega področja literarnoteoretične obravnave gotovo ni najpomembnejša, je pa izhodiščna naloga vsakogar, ki ne želi zapasti v pojmovno zme-

* Sestavek je nadaljevanje razprave I. Saksida *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti*, *Otrok in knjiga* 1991, št. 31, str. 23—42. Obe razmišljanji sta iz avtorjeve diplomske naloge, ki jo je leta 1990 zagovarjal na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

do, ampak se zaveda nujnosti denotativnosti strokovnega izraza — ne pa zgolj zaradi "lažjega znanstvenega pristopa k obravnavi te vrste besede".¹⁰⁴

2.3 Mladinska ali otroška književnost? Bežen pogled na neslovensko strokovno literaturo potrди ugotovitev Marjane Kobe, namreč da smo "priča pestri mnogovrstnosti poimenovanj, ki so uporabljena neenotno, čeprav pogosto sinonimno".¹⁰⁵ To je značilno tudi za drugojezična nejužnoslovenska strokovna poimenovanja: "children's literature, literature enfantine, literatura infantile, det'skaja literatura, detska literatura, Jugend-literatur, Kinderliteratur".¹⁰⁶ V južnoslovenski publicistiki se pojavljata zlasti besedni zvezi otroška književnost (književnost za otroke) in mladinska književnost (književnost za mladino); prva je bolj udomačena v neslovenskih obravnavah, npr. Markovičevi *Zapiski o književnosti za otroke*, Prelevičeva *Poetika otroške književnosti*, Idrizovičev članek *Igra in resničnost v pesništvu za otroke*, pri Slovencih je prilastek otroška najti pri Pogačniku (*Slovenska otroška književnost*) oz. v treh prispevkih (Boris Paternu, Marijan Kramberger, France Forstnerič) na posvetovanju Kaj je to književnost za otroke (v Novem Sadu), sicer prevladuje zveza mladinska književnost (M. Kobe: *Pogledi na mladinsko književnost*; Z. Pirnat — Cognard: *Pregled mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov*, J. Ribičič: *Slovensko mladinsko slovstvo v povojni dobi*). Le v nekaterih interpretativnih in glede teme ožjih obravnavah prevladuje zveza otroška književnost (npr. N. Grafenauer: *Ta roža je zate*), sicer pa se kot možnost ponuja tudi kombinacija obeh izrazov (npr. zbornik *Sledovi revolucije v umetnosti za otroke in mladino*). Toda kljub tej kombinaciji pojmov velja, da na slovensko-hrvaškem prostoru prevladuje zveza mladinska književnost, na ostalem južnoslovenskem pa otroška književnost. To potrjuje tudi podnaslova dveh osrednjih časopisov za mladinsko književnost — *Otrok in knjiga* (Maribor) ima podnaslov "Revija za vprašanja mladinske književnosti in knjižne vzgoje", Detinstvo (Novi Sad) pa *Časopis o književnosti za otroke*. Slobodan Ž. Marković vidi vzrok za to poimeovalno različnost v specifičnosti slovenskega pojma mladina, "ki ni adekvaten srbohrvaškemu pojmu "deca", pač pa je po svoji širini bližji skupnemu pomenu "deca i omladina", v pomenu "mladi" ali "podmladek" (nemška beseda "die Jugend" — "mladost" bi še najbolj ustrezala pojmu "mladina"").¹⁰⁷

2.3.1 Markovičeva teza je zanimiva in vredna temeljitejšega razmisleka, saj se zdi, da ne gre zgolj za vprašanje izraza in njegove pomenske širine (mladina kot zbirni pojem za otroke in mladino), ampak bi taka pomenska širina pomenila dodatno utemeljitev prednosti pojma mladinska književnost pred pojmom otroška književnost. Če namreč mladina res pokriva otroke in mladino, potem mladinska književnost obsega besedila, namenjena tako prvim kot drugim. V *SSKJ* se pod geslom mladina najde: "mladi ljudje, zlasti med štirinajstim in petindvajsetim letom", pod geslom mlad pa: "ki je v prvem obdobju življenja". Pojem mladinska književnost se torej bolj navezuje na drugo geslo — je književnost za mlade, v prvem obdobju življenja, manj na mladino. France Forstnerič postavi kot mejo otroške književnosti osemnajsto leto, "in to ne samo z avtorjevo — pravnege položaja človeka ali pedagoške periodizacije v razvoju otroka, ampak glede na razvoj socialnega skustva pri otroku".¹⁰⁸ Zgornja meja starosti bralca mladinske književnosti torej preseže starost otroka, za katerega *SSKJ* piše, da je "deček ali deklica v prvih letih

¹⁰⁴ Zidar: *Pogovor s pisateljem, Moja družina*, str. 103

¹⁰⁵ M. Kobe: *Pogledi na mladinsko književnost* (dalje *Pogledi*), str. 9

¹⁰⁶ gl. op. 105

¹⁰⁷ S. Ž. Marković: *Zapiski o književnosti za otroke* (dalje: *Zapiski*), str. 15

¹⁰⁸ *Dialogi*, 1970, str. 88

življenja", saj osemnajstletnik pač ne more pripadati isti starostni skupni bralcev kot desetletnik (medtem ko je med zadnjim in pet let starim bralcem sorodnost vendarle nekoliko večja). To potrjuje tudi Forstneričeva pripomba k starostni meji, namreč da "bi bil prej za pomaknitev meje navzdol (na primer k 16. letu) kakor pa navzgor",¹⁰⁹ in sicer zaradi "zgodnje osvojitve sorazmerno velike količine poglavitnih življenjskih informacij, ki so potrebne za akumulacijo socialne izkušnje na nivoju, ki ga označujemo za "odraslost"¹¹⁰ meja dozorevanja ostaja osemnajsto leto, toda njena trdnost je vprašljiva, kar kaže na to, da tudi prehod iz otroške dobe v mladostniško in odraslo ne poteka stopničasto, ampak so prehodi slabo opazni, meje posameznih obdobji pa zgolj **orientacijske in relativne**. ("Nekateri psihologi so razdelili življenjsko dobo otroštva na štiri razdobja: **prvo otroštvo** (prvi dve leti življenja), **zgodnje otroštvo** (od drugega do šestega leta), **srednje otroštvo** (od šestega do devetega leta) in **pozno otroštvo** (od devetega leta do pubertete) / ...)."¹¹¹

2.3.2 Besedna zveza otroška književnost se glede na visoko zgornjo starostno mejo in s tem problematično raztegljivostjo oznake "otrok" zdi manj ustrezna kot zveza mladinska književnost, zato je prvo smiselno uporabljati le kot oznako za, kot primer, otroke do petega razreda osnovne šole (mejo bi bilo potrebno še utemeljiti, toda naj velja kot domneva), sicer pa se vključuje v **NADPOMENKO mladinska književnost**.

2.3.3 Mladinska književnost je podtip književnosti, njen integralni del, ki se od nemladinske loči po svojem bistvu, obstoju in zgradbi, namenjena pa je bralcu do starostne meje osemnajst let.

2.3.4 Mladinska književnost kot zbirni pojem za vsa besedila, namenjena bralcu, ki ni starejši od osemnajst let, ima dve podpomenki; to sta otroška književnost in mladinska književnost v ožjem pomenu (namenjena bralcem v puberteti), ki se med seboj razlikujeta po različnem socialnem izkustvu bralca. Razlikovanje med mladinsko književnostjo v ožjem pomenu in nemladinsko je zahtevno, ker se socialno izkustvo bralca prve in druge zblížujeta (v procesu odraščanja). Toda dejstvo, da obe skupini besedil ne sovpadata, potrjuje ustvarjalni postopek, tj. avtorjeva zavest o razlikah med njegovim in bralčevim socialnim izkustvom (modelom resničnosti), ki se lahko kaže tudi v težnjah po vplivanju na bralca (moralizem, pedagogizacija književnosti). Med književnostjo za otroke in mladinsko književnostjo v ožjem pomenu pa je nekaj tudi že v besedilu opaznih razlik, npr. dolžina besedila, vloga ilustracij, kompleksnost teme, uporaba tropov itd. — vse to dodatno utemeljuje razdelitev mladinskih besedil na dve podskupini.

2.4 Definiranje mladinske književnosti glede na razmerje bralec — delo

2.4.1 Odločitev za oznako, prednost prilastka mladinska pred otroška, je utemeljena glede na obseg pojmov in tradicijo. Oznaka mladinska književnost je v slovenski literarni teoriji uveljavljena, leksikon *Literatura* vsebuje geslo mladinska literatura (ne morda tudi otroška, ampak zgolj geslo otroške pesmi), *Mala literarna teorija oba pojma enači ("otročka ali mladinska književnost je torej predvsem književnost (...)."*¹¹² Josip Ribičič pa že 1938 piše o slovenskem mladinskem slovstvu.¹¹³ Oznaka mladinsko tovrstno leposlovje povezuje z bralcem, tako da je razumljiva drzna definicija Aleksandra Zorna: "Mladinska literatura je literatura za nedoraslega bralca. (...) Definicija bralca postaja definicija

109 gl. op. 108

110 gl. op. 108 *Knjige, otroci in odrasli*, str. 49

111 *Zapiski*, str. 10

112 M. Kmecl: *Mala literarna teorija* (dalje: MLT), str. 312

113 *Otrok in knjiga*, 12, str. 19

literature."¹¹⁴ Podobno še pri Forstneriču, v tezi, da je razlika med mladinsko (Forstnerič uporablja izraz otroška) in nemladinsko literaturo "obseg in intenziteta socialne skušnje,"¹¹⁵ kar pomeni, da otrokova socialna skušnja določa način pisanja, pa tudi pri M. Krambergerju: "Književnost za otroke je vsota in organski korpus takih tekstov, ki vsebinsko in oblikovno ustrezajo postulatam empirično—psihološke definicije otroka",¹¹⁶ ali pri D. Cvitanu: "Odgovoriti na vprašanje, kaj je otroška književnost, je tako rekoč isto, kot odgovoriti na vprašanje, kaj je otrok."¹¹⁷ Toda vse te opredelitve ne odgovorijo na precej vprašanj, ki se v zvezi z mladinsko književnostjo pojavljajo, in ki hkrati postavljajo zahtevo po literarnoteoretičnem pristopu k besedilom. Kako to, da so nekatere knjige, npr. dela Svetlane Makarovič, priljubljene tudi med odraslimi? Do katere mere je v mladinski književnosti upravičena interpretacijska svoboda, tj. ali v pesmi *Vrata* Daneta Zajca otroškost res pomeni "smiselno razprtost, v kateri še domuje nedorečenost vsega in spričlo tega številne možnosti, kakršne se navsezadnje nudijo tudi otroku",¹¹⁸ ali pa besedilo samo, neodvisno od bralca, vsebuje nekatera "nedoločnostna mesta",¹¹⁹ ki jih bralec izpolni (in se s tem od besedila oddalji)? Ali vnašanje "globljih poant",¹²⁰ namenjenih odraslemu, glede na njegovo širše socialno skustvo, pomeni odmik od mladinske književnosti, ker gre za vnašanje pomenskega presežka, ki ga v besedilu ni? In takoj nato: Kaj v samem besedilu pritegne odraslega bralca, da ga bere tako zelo "po svoje"?

2.4.2 Očitno je, da je zgornja definicija (2.3.3), ki poleg bralca upošteva tudi nekatere zgolj besedilne sestavnike, upravičena — kar potrjuje tudi Marković, ki zapiše, da je treba "izhajati iz že znanih dejstev, da je bralčevo (ali poslušalčevo) doživljanje pogojeno z njegovo psihofizično razvitostjo, pa tudi s strukturo umetniške stvaritve, z njenimi vsebinsko—izraznimi posebnostmi".¹²¹ To pomeni, da je ob bralcu nujno upoštevati tudi besedilo samo, "otroško delo mora biti enostavno, jasno, pregledno, berljivo, vedno z neko moralno in humano željo, potrebo in idealom",¹²² pa celo avtorja, tj. "v infantilizmu, ki je prisoten v nas samih, (...) ni bistveno, da je otroštvo tema ali smiselni cilj poezije za otroke, pač pa da je po njem usmerjeno stanje duha, iz katerega se ta poraja, kar pomeni, da lahko govori o najbolj "odraslih" rečeh, če je le doživljajsko utemeljena v pesnikovem lastnem infantilizmu".¹²³ Zadnja teza še posebej sili k razmisleku, saj nekako obrne optiko gledanja na mladinsko književnost — ni več važen bralec in po meri njega pisana poezija (bralec je tu avtorjeva "splošna predstava o otroštvu"¹²⁴), ampak je izvor mladinske književnosti v "mladosti" avtorja, kar seveda pomeni, da je njen nastanek od bralca neodvisen. Dodatna potrditev teze bi bilo znano dejstvo, da si je mladinska književnost prisvojila npr. tematsko tako zapleteno delo kot Swiftova *Gulliverjeva potovanja*, v katerem je hotel avtor pokazati, "kaj je pravzaprav moč in oblast, ta absurdna iznajdba, na-

114 *Otrok in knjiga*, 13/14, str. 35

115 gl. op. 108

116 Dialogi, str. 85

117 *Dialogi*, str. 91

118 Grafenauer: *Ta roža je zate, Otrok in knjiga*, str. 14

119 Ingardnova besedna zveza. V: J. Kos: *Literatura*, LL2, str. 48

120 Forstnerič: Dialogi, str. 90

121 Zapiski, str. 5

122 Idrizović: *Igra i zbilja u pjesništvu za djecu*, Izraz, 188

123 Grafenauer: *Ta roža je zate, Otrok in knjiga*, str. 5—6

124 isto, str. 5

slanjajoča se na neumnost podložnikov in strahopetnost dvorjanov”,¹²⁵ mlad bralec pa njemu namenjeno delo dojema po svoje. ”To, kar imajo pri Swiftu tolikanj radi, ni nič drugega kot fantazija, ki jih preseaneča in navdušuje in jim vzlic vsemu ostaja dostopna.”¹²⁶

2.4.3 Kaj se da razbrati iz zgoraj navedenega?

2.4.3.1 Prvič, da mladinska literatura svojega prilastka ne dobiva zgolj iz vnaprejšnje namenjenosti mlademu bralcu, ampak zaradi posebnega ustroja besedil, kar je posledica avtorjeve namere po posebni, mlademu bralcu dostopni, izrazitvi dela zunajliterarne resničnosti.

2.4.3.2 Drugič, da je v središču opredeljevanja mladinske književnosti delo, ne pa bralec; bralec je sicer lahko vzrok nastanka dela, a neredko je tudi posledica — Swiftov primer.

2.4.3.3 tretjič, da je prav na podlagi jedrnega položaja literarnega dela mogoče razložiti prehajanje prvotno mladinskih besedil med tista za odrasle, npr. Grafenauerjevo branje Zajčeve *Abecedarije*, tj. da tako branje omogoča posebna ”infantilna” zgradba, razmerje med vsebino in formo, pa tudi smisel besedila (razmerje med literaturo in zunajliterarno stvarnostjo).

2.4.3.4 Dodati je še treba, da kljub osrednjemu položaju literarnega dela ne kaže spregledati njegovega **razmerja** do bralca in avtorja, saj se sicer ne bi dalo pojasniti, kako to, da vrednost besedila v zgodovini niha. Tako naj bo jedrnost razumljena predvsem kot izhodišče za izoblikovanje pojma mladinska književnost kot literarnoteoretičnega izraza, ne morda kot apriorno pripisovanje prednosti raziskovanju besedil na račun produkcije ali recepcije. Mladinsko književnost torej kot mladinsko določa njena **besedilna zgradbenost** (v najširšem pomenu besede), npr. posebna spoznavna funkcija — razmerje med literarno in zunajliterarno realnostjo, ki se v času spreminja, tako da se na tej osnovi lahko razloži, kaj se zgodi s knjigami, ”ki so se v času svojega dolgega življenja postarale do mladosti”.¹²⁷

3 ONTOLOGIJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

3.0 Vprašanje obstoja mladinske književnosti je del problematike, ki jo zajema literarna ontologija ne glede na žanr; to pomeni, da ontologija mladinske književnosti ni od ostalega ločena, samosvoja in pojmovno neodvisna veja teorije mladinske književnosti, ampak se povezuje s ”tisto panogo literarne teorije, ki se posveča samo vprašanju, kako obstaja, eksistira ali preprosto ”je” besedna umetnina”.¹²⁸ Tako morajo biti pojmi, uporabljeni v ontologiji mladinske književnosti, povsem v skladu z onimi, ki jih uporablja ”splošna” ontologija literarnega dela; samo enotno pojmovanje in poimenovanje namreč lahko pripelje do relevantne teorije mladinske književnosti, ki ni vezana zgolj na svoj predmet, ampak se preko pojmovnega aparata vključuje v nadrejeno literarno teorijo. Na tej osnovi šele lahko pridejo do izraza vse posebnosti obstoja mladinske knjige, kar najbolj nedvoumno utemeljuje po posebni, ”splošni” podrejeni, ontologiji mladinske književnosti.

3.1 Že bežen pregled nekaterih knjig ali člankov, ki se ukvarjajo s teorijo mladinske književnosti, pokaže, da se stvari zapletejo na samem začetku, namreč da ontologija mla-

125 P. Hazard: *Knjige, otroci in odrasli*, str. 49

126 isto, str. 52

127 Zorn, *Otrok in knjiga*, 13–14, str. 35

128 J. Kos: *Očrt literarne teorije* (dalje: Očrt), str. 50

dinske književnosti kot posebna veja ontologije sploh ni nakazana, kaj šele izdelana, zaokrožena in v sebi enotna teorija. Kljub temu, da slikanica očitno že glede na svojo stičnost z likovno umetnostjo ne more obstajati povsem enako kot npr. roman *Na klanecu*, raziskovalci temu na zunaj najopaznejšemu dejstvu niso posvetili nikakršne pozornosti. Rade Prelevič v *Poetiki otroške književnosti* sicer govori o "usodi jezika v igri",¹²⁹ avtor obdeluje razmerje igra (npr. v poeziji) – jezik, vendarle ne načne vprašanja, ali jezik obstaja na povsem enak način kot zbirka pesmi za otroke (npr. Zajčeva *Abecedarija*). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* prinaša zanimivo razpravo *Otroška in mladinska knjiga med literarno teorijo in raziskavami recepcije*, njen avtor je Peter Aley, ki govori o etiki v mladinski književnosti, o funkciji trga in o masovni produkciji itd., toda o obstoju mladinskega dela ni napisanega nič; Marjana Kobe v svojih *Pogledih na mladinsko književnost* razlikuje več "zahtevnostnih stopenj slikanice",¹³⁰ razlikuje leporello kot igračo in leporello kot pravo besedno umetnost, toda razliko ponazori zgolj z opisom, ne da bi bilo pojasnjeno, v čem se npr. upodobitev kake domače živali v slikanici s trdimi platnicami loči (po bistvu ali obstoju?) od slikanice, ki kombinirana kratke ljudske pesmice z živobarvnimi ilustracijami. Tako ostaja ontologija med ostalimi vejami teorije mladinske književnosti bela lisa, kar onemogoča izoblikovanje odgovora npr. na vprašanje, ali se leporello kot brezbesedilna "harmonikasto zložljiva kartonska zgibanka"¹³¹ upravičeno uvršča v mladinsko književnost.

3.2 Odstotnost ontologije mladinske književnosti je posledica razmeroma pozne pojavitve posebne veje literarne teorije, ki se ukvarja z obstojem literarnega dela. Način obstajanja literarnega dela je šele pred nedavnim postal predmet posebne teoretične analize. Starejše ugotovitve o tem vprašanju se pojavljajo v orisih estetike ali poetike samo obrobno in posredno, v zvezi z odgovorom na vprašanje, kaj je umetnost ali poezija",¹³² piše Henryk Markiewicz. Slovenska literarna veda je 1979 dobila razpravo Janka Kosa *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem*, že 1978 se nekatera vprašanja te panoge nakazana v *Literaturi* (isti avtor, *Literarni leksikon*), sledi *Očrt literarne teorije* (isti avtor), ontologija je tu zajeta v poglavju *Obstoj literature*. Ker gre za temeljna dela, ki prinašajo bralcu razgled tako po nekaterih sodobnih ontologijah kot po problemih, ki se zdijo bistveni v zvezi z obstojem literature, so omenjena tri dela izhodišče za poskus ontologije mladinske književnosti.

3.2.1 Ontologija "v okviru znanstvenega materializma (...) ne more biti kaj drugega kot znanstveno-filozofska, logično kategorialna in spoznavnoteoretična analiza pojmov za določitev biti in njenih različnih modusov".¹³³ Razlikovati je potrebno med formalno in vsebinsko ontologijo, zadnjo je pri Slovencih razvijal D. Pirjevec; "ontologija literarnega dela ne more biti nič drugega kot "formalna" ontologija, ne pa "vsebinska", kakršna se da neposredno ali posredno izvesti iz Heideggerjeve prvotne "fundamentalne ontologije" ali pa iz njegovega poznega "mišljenja biti".¹³⁴ Bit je torej znanstveno-filozofski pojem, ontologija pa lahko "obravnava samo logično razvidna vprašanja o tem, kaj je bistvo bivajočega in v kakšnem razmerju je neko bivajoče do splošno mišljene biti; nato pa o tem, kateri so glavni načini, tipi in oblike bivajočega, tj. kakšna je posebna eksistenca po-

129 Prelevič: *Poetika dečje književnosti*, str. 76–78

130 *Pogledi*, str. 29–33

131 isto, str. 30

132 Markiewicz: *Glavni problemi literarne vede* (dalje: *Glavni*), str. 57

133 J. Kos: *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem*, str. 2 (dalje: *Eksistenca*)

134 gl. op. 133

sameznih stvari, predmetov ali pojavov".¹³⁵ J. Kos v omenjenih treh delih obširno prikaže ontologijo Romana Ingardna, poljskega teoretika, kakor jo je izpeljal v svoji knjigi *Das Literarische Kunstwerk*.

3.2.2 Za Ingardnovo ontologijo je (po J. Kosu) bistveno zlasti:¹³⁶

1. Literarno delo ne obstaja avtonomno, ampak "zgolj intencionalno", tj. odvisno od drugih avtonomnih stvarnosti — psihične, fizične in idealne;
2. Literarno delo je večplastna struktura, ki jo sestavljajo:
 - plast jezikovnih zvočnih tvorb,
 - pomenska plast,
 - plast predstavljenih predmetnosti,
 - plast shematiziranih aspektov.

(F. Jerman v uvodni razpravi k Ingardnovim *Esejem iz estetike*¹³⁷ plasti poimenuje nekoliko drugače (1. vizuelna ali fonetska plast, 2. plast besednih ali stavčnih pomenov, 3. plast opisanih objektov in 4. plast pojavov teh objektov); štiri plasti, zopet nekoliko z drugačnim (širšim) poimenovanjem pa po Ingardnu navede Markiewicz¹³⁸ (npr. prva plast: plast besednih zvokov in jezikovno—zvočnih tvorb ter prvin višjega reda.)

3.2.3 Janko Kos navede vrsto pomislekov zoper takšno ontologijo, in sicer:

1. Fizični fundament po Ingardnu ni plast, toda "iz izkustva je znano, da je za dojetje kake besedne umetnine — na primer sonetov — pa tudi drugih oblik — pogosto zelo pomembna optična podoba besedila, povezana neposredno z njegovo grafično razporeditvijo na papirju".¹³⁹
2. Problematično je njegovo razločevanje fizičnega, psihičnega in idealnega, saj npr. za idealno bit ni empiričnih dokazov, ta domneva je metafizična.
3. Neustrezno je razlikovanje med literarnim delom in literarno—estetskim doživljanjem.
4. Vprašljivost istosti načina obstoja umetnostnih del itd.

Markiewicz¹⁴⁰ dvomi v ustreznost obravnave grafičnih znakov zgolj kot predmetnega temelja bivanja literarnega dela (ugovor je soroden prvemu J. Kosa), pa tudi ločevanja "plasti shematiziranih videzov".

3.2.4 Izhod iz težav, v katere privede Ingardnova ontologija, vidi Janko Kos v "ontologiji modernega materializma, s čimer se seveda ontologija literarnega dela postavlja v okvir drugačnih predpostavk, izhodišč in kategorij".¹⁴¹ Taka ontologija se opira na pojmovanje obstoja jezika, ki je "s stališča marksistične ontologije po svoji biti nedvomno zmeraj dvoplasten, kar pomeni, da je zanj bistvena sonavzočnost psihofizičnega (fenomenalnega) in psihofiziološkega (kvazifenomenalnega)".¹⁴² Tako se opredeljevanje obstoja izogne antonimiji, tj. povsem subjektivnemu ali zgolj objektivnemu obstajanju literarnega dela.¹⁴³ Drugo bistveno vprašanje pa je dvojnost obstoja literature glede na dogajanje kot njegovo bistveno določilo. Gre za prvotni in drugotni obstoj literarnega de-

135 Očrt, str. 52

136 Črpano iz zgoraj omenjenih razprav.

137 Indarden: *Eseji iz estetike*, str. 21

138 Glavni, str. 62

139 Očrt, str. 55

140 Glavni, str. 63

141 Eksistenca, str. 8

142 gl. op. 141

143 J. Kos: *Literatura* (dalje LL 2), str. 65

la — prvotni obstoj je potek nastajanja, preneha s koncem tega procesa, "vsa poznejša branja — ne le bralcev, ampak tudi avtorjeva lastna — so samo še reprodukcija, s katerimi prihaja besedna umetnina v svojo drugotno eksistenco".¹⁴⁴

3.3 Razmerje med fenomenalno in kvazifenomenalno plastjo ter razlikovanje med prvotno in drugotno eksistenco literarnega dela sta dve osnovni izodišči ontologije mladinske književnosti oz. sta glede na "splošno" ontologijo njena differentia specifica. Zanimivo je tudi, da prav ontologija mladinske književnosti prispeva dodatne argumente za ugovore J. Kosa Ingardnovi ontologiji — s tem je povezanost med obema, hierarhično različnima, ontologijama dodato podčrtana.

3.3.1 Fenomenalna in kvazifenomenalna plast mladinske književnosti

Plast grafičnih in akustičnih zaznav, fenomenalna plast, in kvazifenomenalna plast, predstavljanje podob (eidetično doživetje¹⁴⁵), razumevanje smisla in dojemanje celote (teme, ideje) itd. kot medsebojno povezani prvini sta konstitutivni za literarni doživljaj v mladinski književnosti. Po teoriji Janka Kosa je kvazifenomenalna plast prevladujoča, tj. v primerjavi s fenomenalno "obsežnejša, pomembnejša in osrednjejša".¹⁴⁶ Razmerje med besedilom kot potiskanim papirjem in besedilom kot produktom občutij in misli, povezanih z njim, se nagiba v smer drugega, kar se še posebej kaže v nemladinski prozi. Delež fenomenalne plasti v Cankarjevem romanu *Na klanecu* je v primerjavi s pomenskim, doživljajskim in domišljjskim bogastvom že skoraj neznaten, tako da ne more biti dvoma, da je "spominjanje" na Cankarjev roman "spominjanje" na njegovo kvazifenomenalno plast. Tako se pokaže razlika med mladinsko in nemladinsko književnostjo:

3.3.2 Prehajanje mladinske književnosti v nemladinsko je hkrati vpadanje pomembnosti fenomenalne plasti.

3.3.2.1 Tezo je potrebno utemeljiti in ilustrirati s primeri. Že zunanji videz, tj. razmerje med sliko/ilustracijo in besedilom, nadalje delež barvitosti v mladinski književnosti kaže na dejstvo, da je fenomenalna plast v mladinski književnosti pomembna, na določeni stopnji (otroška književnost) pa celo odločilna plast literarnega dela. Delež fenomenalne plasti je v slikarstvu "mnogo večji in s tem bistvena osnova likovnega doživljaja, ki se ob njih realizira",¹⁴⁷ kar pomeni, da je razmerje med obema plastema drugačno kot v nemladinski literaturi, da sta si nekako enakovredni. Še posebej je pomembno, da likovni del nikoli ni neodvisen od besedila, ampak mu je podrejen. Iz tega dejstva izhaja domneva, da je prisotnost ilustracije posledica potrebe po večji udeležnosti fenomenalne plasti, kar je morda posledica otrokove drugačne eidetskopredstavne sposobnosti. Tvarna plast knjige torej ni "most" do "notranje", ki je bistvena (odrasli bralec), ampak mora biti knjiga zanimiva že na fenomenalni ravni — s tem je omogočen lažji prenos od zunanje (ilustracije) v notranjo podobo. Primanjkljaj na tvarni ravni torej v mladinski (posebej v otroški) književnosti pomeni primanjkljaj v izoblikovanosti likov, junaka, literarne resničnosti nasploh v bralčevi domišljiji, kar nedvomno odloča o stopnji privlačnosti knjige. Drugi, prav tako bistveni element je slikovitost, tj. barvni dražljaj, ki mladega bralca spodbudi, da se spusti v "raziskovanje" knjige; kljub temu pa likovnost ni nadrejena, saj je ilustracija vedno odraz besedila, redko obratno.

3.3.2.2 Iz povedanega izhaja zanimivo in za ontologijo mladinske književnosti skrajna bistveno vprašanje dveh tipov slik, ki jih Ingarden določi na podlagi števila plasti, in sicer: slike z "literarno snovjo" ter čiste slike. V prvem tipu "razlikujemo tri različ-

144 Očrt, str. 63

145 MLT, str. 31

146 LL 2, str. 67

147 isto, str. 71

ne plasti: 1. slikarsko poustvarjeni videz stvari, 2. stvar, ki jo videz kaže (materialni predmet), 3. literarno snov, ki kaže po svoji plasti na neko bolj ali manj določeno "predzgodovino" ali "pozgodovino" tega, kar **e k s p l i c i t e** preide v nazorno predstavitev na sliki";¹⁴⁸ v drugem tipu, pri katerem literarna snov odpade, "pa je slika omejena samo na **d v e** plasti: 1. na videz tega, kar je reproducirano, 2. na **predmet**, ki ga nazorno kaže ta videz".¹⁴⁹ Pogled na razmerje med besedilom in ilustracijo npr. v Župančičevem *Cicibanu*, ilustriral Nikolaj Pirnat, kaže na prevlado prvega tipa, poleg že zapisane trditve o nadrejenosti besedila. Če se za primer vzame pesem *Turek* in njej "pripadajoča" ilustracija,¹⁵⁰ se teza potrdi: vse "značilnosti", oznake, lastnosti osebe, ki ji lirski subjekt namenja pesem, so na ilustraciji povsem jasno določljive: dolg nos, krive coklje; še več: ilustracija ohrani tudi razmerje med lirskim subjektom in Turkom, tj. otrokovo željo po fesu in pasu. Besedilna razmerja postanejo tako temelj oblikovanja ilustracije — "čiste slike" bi ostale izključene iz kontesktka, njihova sprejemljivost pa bi tako postala vprašljiva.

3.3.2 Prvotni in drugotni obstoj mladinske književnosti

3.3.2.1 Z zaključkom ustvarjalnega postopka, z "napisanostjo" kot dokončno izoblikovanostjo, preneha prvotna eksistenca literarnega dela, vsa nadaljnja branja pa pomenijo njegov drugoten obstoj. S tem je povezanih več vprašanj, na katera odgovarja teorija interpretacije, ki so zlasti osredinjena okrog možnega približevanja avtorjevega in bralčevega "pomena". Ali je možen sovpad prvotnega in drugotnega obstoja? Na podlagi katerih meril je lahko določeno branje bolj ali manj ustrezno? Kakšna je vloga zunajliterarne stvarnosti v rekonstrukciji primarnega obstoja? "Bistvena naloga, iz katere dobiva literarna zgodovina smisel in znanstvenost je, da raziskuje, odkriva in rekonstruira literarno delo v njegovi prvotni eksistenci in originalni strukturi, določeni z avtorjevo historičnostjo in samo iz nje razložljivi".¹⁵¹

3.3.2.2 Za mladinsko književnost pa se zdi bolj bistvena drugačna problematika, saj velja, da je "rekonstrukcija pomena" v tej književnosti po pravilu manj zahtevna (še posebej za odraslega bralca), kar je gotovo posledica drugačnega motivno—tematskega ustroja besedil. Problematika izhaja iz **različne stopnje algebraiziranosti mišljenja odraslega in otroka** — "Človeški razum je namreč nagnjen h gospodarnosti: mnogotere različnosti nenehno spravlja na skupne imenovalce, nekakšne posplošujoče znake",¹⁵² zapiše Matjaž Kmecl v svojem razmišljanju o konotativnosti in denotativnosti jezika, tezo pa utemelji glede na razliko med "videnjem" mize pri otroku in odraslem človeku. Lev Vigotski¹⁵³ piše o **nastajanju** pojmov, kakor se le—ti izoblikujejo zaradi socializacije otroka, pa tudi glede na značilnost višjih psihičnih funkcij, tj. "**uporabo znaka kot osnovnega sredstva** upravljanja in obvladovanja psihičnih procesov".¹⁵⁴ Formiranje pojmov je **proces**, v njegovem jedru pa je "**specifična uporaba besede**, funkcionalna uporaba znaka kot sredstva ustvarjanja pojmov. (...) Prav z nalogami, ki mu jih postavlja, s potrebo, ki nastaja in ki jo stimulira, s cilji, ki mu jih predoča — družbeno okolje vzpodbuja in sili doraščajočega, da

148 Eseji iz estetike, str. 47—48

149 isto, str. 51

150 *Ciciban*, str. 64—65

151 *Eksistenca*, str. 10

152 MLT, str. 29—30

153 L. Vigotski: *Mišljenje in govor* (dalje Mišljenje), zlasti poglavje *Eksperimentalno proučevanje razvoja pojmov*.

154 *Mišljenje*, str. 138

napravi ta usodni korak v razvoju svojega mišljenja".¹⁵⁵ Pojem torej ni vnaprej dana in nespremenljiva kvaliteta, ampak je potrjen spreminjanju, in prav na tej podlagi piše L. Vigotski o treh osnovnih stopnjah nastajanja pojmov,¹⁵⁶ kar postopno pripelje do izoblikovanja pravih pojmov, ki temeljijo na "istovrstnih, logično istovetnih vezah"¹⁵⁷ med predmeti. Kdaj se ta proces zaključí? "Najvažnejši genetični zaključek na osnovi celotnega našega raziskovanja (...) se glasi, da otrok pride do mišljenja v pojmih in končuje tretjo stopnjo razvijanja svojega intelekta šele v puberteti."¹⁵⁸ Hkrati te "končne stopnje" ne gre pojmovati okostenelo, saj se razne oblike še prekrivajo — "celo odrasel človek še zdaleč ne misli vedno v pojmih",¹⁵⁹ pojavijo pa se še dodatne težave, ki jih otrok obvlada šele na samem koncu pubertete. Gre zlasti za "prenos smisla ali pomena izoblikovanega pojma na nove konkretne situacije".¹⁶⁰ Vse to potrjuje tezo, da izoblikovanost pomena besed, prikazana npr. v strukturalnem pomenoslovju,¹⁶¹ pri otroku in odraslem ni na isti ravni, vzrok za to pa je otrokova skromnejša zmožnost konotiranja. To še ne pomeni, da bi bili skromnejši tudi odzivi na besedilo, tj. prvine kvazirealnosti, ki niso povezane s pomenom, npr. čustva, predstave itd.

3.3.2.3 Prvotni obstoj mladinskega dela se glede na izoblikovanost sistema pojmov količinsko in kakovostno razlikuje od drugega.

3.4 Obe trditvi — prvo, ki je povezana z dvojnimi obstojem literature, in drugo, ki se navezuje na njen prvotni in rugotni obstoj — naj ponazori obravnava otroške knjige *Moj dežnik je lahko balon*, predvsem na podlagi razlik med tem besedilom in Kosmačevim romanom *Pomladni dan*.

3.4.1 Že na prvi pogled postane jasno, da ima fizični fundament veliko večjo vlogo v besedilu *Moj dežnik je lahko balon* — rumeni dežnik na platnicah že s svojo barvno izrazitostjo deluje na bralca; fenomenalna plast *Pomladnega dneva* pa sama po sebi ni tako pomembna, fizični fundament ne odloča o sprejemanju besedila (likovna oprema ni povezana s tematiko besedila). Čeprav je v besedilu Ele Peroci besedilni del ilustracijam nadrejen, kar se vidi po tem, da ilustracije sledijo zgodbi, vendarle besedilo v marsičem dopolnjuje, prinašajo dodatne informacije, čeprav podrejene izbesedilnim. Za primer se lahko vzame lik dedka — generala; o njem besedilo pove le to, da se je s klubokom na glavi postavil v pozor. Brez ilustracije bi bilo odprtih mnogo možnosti eidetičnega videnja dedka — generala; s pojavitvijo ilustracije se te možnosti bistveno skržijo, saj je narisani dedek osnova vsaki kasnejši predstavi, ki sledi prebranemu/slišanemu in videnemu (medalje, sablja, brki, visoka kapa — vsega tega v besedilnem delu ni). Drugače seveda v *Pomladnem dnevu*, kjer je general označen z nekaj prilastki (prileten, košččen, zaripel, poln diplomatskega miru, s pristnim angleškim nosom itd.), toda o kakšni jasni predstavi o njegovem izgledu seveda ni mogoče govoriti. Bralec si ga lahko predstavlja na veliko načinov — če je to sploh potrebno; veliko ustrežnejša se zdi trditev Janka Kosa, da "bi takšno konkretiziranje vodilo bolj ali manj stran od dojemanja bistvenega v delu ali pa ga celo onemogočalo".¹⁶² Tako je jasno, da Kosmačevega generala bralec dojame shematično, saj je viden

¹⁵⁵ Mišljenje, str. 143

¹⁵⁶ Mišljenje, str. 144–181

¹⁵⁷ Mišljenje, str. 148

¹⁵⁸ Mišljenje, str. 176

¹⁵⁹ gl. op. 158

¹⁶⁰ Mišljenje, str. 178

¹⁶¹ V: J. Toporišič: *Strukturalno pomenoslovje besed, Nova slovenska skladnja*, 347–359

¹⁶² LL 2, str. 48

njegov položaj in funkcija, manj pa eidetična podoba. Le—ta pa mladega bralca privlači, zato njena izoblikovanost ne sme biti okrnjena; general Ele Peroci bi brez ilustracije Marlenke Stupice ostal preveč shematičen, in kot tak za otroka manj zanimiv.

3.4.2 Razlika med pomenom kake besede iz besedila nemladinske in druge iz mladinske književnosti se da prikazati s primerjavo med povedjo iz Kosmačevega pomladnega dneva in drugo iz besedila *Moj dežnik je lahko balon*. "Res je, da so se mrki oblaki večkrat pripodili na jasno nebo mojega spomina, res je, da so stare in nove bolečine dokaj pogosto butale ob steno mojega srca, res je, (...)."163 "Hiteli so na cesto in gledali, kako jo je napeti rumeni dežnik nesel med bele oblake." Pomen oblakov iz Kosmačevega besedila je zelo širok, še zlasti glede na metaforično rabo samostalnika, a hkrati ohranja nekatere vizuelne značilnosti (mrki oblaki: jasno nebo). Tako se denotativni pomen (*SSKJ*: zgoščeni vodni hlapi (višje) v ozračju) "dopolni" z množico kontacij, na besedilni ravni pa glede na ostale metafore dobi še poseben, tematsko osrednji položaj. ("Pogled na svet, ki deluje na dnu Kosmačeve pripovedi, je potemtakem v svojem bistvu disonanten in izključuje vračanje v starosvetno, varno idilo."164) Drugače je v besedilu Ele Peroci, kjer oblaki nimajo metaforičnega pomena, ampak se celo njihov "utrjeni pojmovni pomen"165 skrči, in sicer na pomensko sestavino "visoko". Opisana razlika na prvi pogled ni v neposredni povezavi s prvotnim in drugotnim obstojem literature, toda globlji premislek pokaže, da pojmi, ki so jasni odraslemu bralcu, v nemladinski literaturi *l a h k o* funkcionirajo v dobrednem ali prenesenem pomenu, medtem ko mladinska književnost, še posebej za najmlajše bralce, *n e m o r e* vsebovati pravih pojmov, vseh njihovih "pomenskih odtenkov afektivne, asociativne, socialne itd. vrste, ki obarvajo osnovni pojmovni pomen".166 **Kvalitativna skladnost med pojmi primarne in sekundarne eksistence je torej** v mladinski književnosti nemogoča, medtem ko v nemladinski (kljub različnim branjem in s tem povezano pahljačo različnih širin pomena) ta možnost obstaja. Noben otrok ne bo razumel oblakov v besedilu Ele Peroci metaforično, branje odraslega bralca pa bi lahko šlo tudi v tej smeri (reklo: živeti v oblakih); takšno dekodiranje seveda pomeni ukinjanje kvalitativne razlike med pojmi primarne in sekundarne eksistence, hkrati s tem pa premik besedila *Moj dežnik je lahko balon* izven mladinske književnosti.

4 FENOMENOLOGIJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

4.0 Določitev bista besedne umetnosti za mladino se povezuje s splošno fenomenologijo literature, tj. vejo literarne teorije, ki "razpravlja o literaturi kot o pojavu, ki ga je potrebno dojeti in razumeti iz tistega, kar nam o njem pove njegova pojavnost".167

4.1 Vprašanja, povezana z bistvom besedne umetnosti, zgodovinski razvoj pojmovanja bista, različne skrajnosti v pojmovanju in opredeljevanju bista je obdelal Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* in v *Literaturi* — razmišljanje o fenomenologiji mladinske književnosti torej ne bo moglo mimo njegovih dognanj, ki se jih da razporediti v širše sklope, in sicer:

163 Navajanje celotne povedi ne bi imelo smisla zaradi njene dolžine — za primerjavo je namreč zanimiv le samostalnik oblaki.

164 B. Paternu: *Spremna beseda. Pomladni dan*, str. 350

165 Literatura, str. 46, geslo denotacija

166 Literatura, str. 115, geslo konotacija

167 Očrt, str. 21

1. bistvo besedne umetnosti je v "organski povezavi, enotnosti in celovitosti"¹⁶⁸ spoznavne, etične in estetske funkcije,

2. skrčevanje bistva besedne umetnosti na zgolj eno od treh zmeraj soudeleženih funkcij je redukcionizem v smeri gnoseologizma (literatura je spoznavanje sveta), moralizma (bistven je moralni učinek literature) ali esteticizma (za literaturo je bistvena lepota in užitek ob njej). Nobeno od teh treh omejevanj besedne umetnosti zgolj na eno funkcijo ne pojasnjuje njenega bistva ustrezno, v skladu z dejstvi.

3. Glede na uravnoteženost funkcij je možno literarna dela uvrščati v verizem, hermetizem ali klasiko. "V klasiki se morajo uravnotežiti predvsem estetska, spoznavna in etična razsežnost temeljne literarno—umetniške strukture, kar pomeni, da so enako pomembne, v sebi razvite in bogate."¹⁶⁹

4.2 Te literarnofenomenološke teze bodo izhodišče nadaljnjemu razmišljanju o bistvu mladinske književnosti, to pa zato, ker je z njihovo pomočjo mogoče razumeti tako nekatere od zgodovinskega procesa neodvisne problemske sklope (npr. vprašanje, zakaj preševanka še ne more biti književnost v pravem pomenu besede) ali tista, ki so povezana s spreminjanjem pojmovanja bistva literature in s tem besedil samih, kakor se ta proces kaže v literarni zgodovini (depedagogizacija mladinske književnosti). V sodobni literarni teoriji se naleti še na drugačne definicije in razlage bistva literature, npr. pri Markiewiczu: "Danes pripisujemo besednim umetninam pripadnost k literaturi tako glede na fiktivnost (čeprav delno) predstavljenega sveta kot tudi glede na "nadrednost" v odnosu do zahtev navadne jezikovne komunikacije in končno glede na slikovitost, pri čemer posredna slikovitost vsebuje hkrati značilnosti fikcije"¹⁷⁰ (Torej: bistvo literature je spoznavno in estetsko, če se teza primerja s pojmovanjem Janka Kosa). Organska povezanost — vendar ne "estetski organizem", kot literaturo poimenuje Anton Ocvirk ("Literarno delo je estetski organizem."¹⁷¹), in s tem zaide v smer esteticizma — spoznavne, estetske in etične funkcije je hkrati bistvo literature, kar se po J. Kosu imenuje **umetniškost**, in "poseben primer celotnosti ali "totalitete" človekovega sveta, ki je v vsakdanji človeški stvarnosti ni mogoče najti"¹⁷². Nekoliko drugače totaliteto opredeli Viktor Žmegač: "Totaliteta bi, nasprotno, bila oznaka za stopnjo občosti, vsebovane v konkretni strukturi kakega besedila — (...)." In dalje: "Ni pomembna količina elementov, ampk izključno koherentnost določenega interpretativnega vzorca." In še: "pravzparav je odveč pripomniti, da je v umetniškem delu totaliteta — kvalitativno opredeljena — ne ustvarja z abstraktnim razmišljanjem, ampak s specifično estetskimi postopki, (...)." ¹⁷³ Tako pojmovana totaliteta sveta ni struktura estetskih, spoznavnih in etičnih razsežnosti literarnega dela, kakor se le—ta povezuje s celovitostjo "človekovega sveta, ki je v vsakdanji človeški stvarnosti ni mogoče najti", ¹⁷⁴ ampak gre bolj za razmerje med besedili in njihovo večjo ali manjšo občostjo, ki se uresničuje z estetskimi sredstvi, kar Žmegačevo razmišljanje povezuje z Markiewicsevimi.

4.3 Ker je mladinska književnost del književnosti v celoti, potem ne more biti dvoma, da je njeno bistvo **umetniškost**, ki se kaže kot **organska povezanost oz. struktura spoznavnih, estetskih in etičnih komponent**. Zdi se, da vsako ožje gledanje na bistvo mladinske

168 Očrt, str. 38

169 Očrt, str. 46

170 Glavni, str. 51

171 Literarna teorija, LL 1, str. 93

172 Očrt, str. 6

173 Vsi trije navedki V: Žmegač, Književnost in resničnost, str. 90

174 Očrt, str. 39

ske književnosti, tj. zgolj gnoseologično, moralistično ali esteticistično opredeljevanje njenega bistva, pomeni premik besedil s področja besedne umetnosti drugam, npr. med moralnovzgojna besedila, kar v zgodovini književnosti ni neznan pojav. Zlata Pirnat – Cognard in Miran Hladnik omenjata bavarskega kanonika Christoffa von Schmidta;¹⁷⁵ krišofšmidovska povest¹⁷⁶ povsem jasno kaže na svojo temeljno funkcijo, in sicer pokazati "ustrezno obnašanje" ("Navodilo obnašanja, ki ga ta literatura daje dekletu ali ženski, je jasno: odreči se, da bi pridobila, ali: za vsako ceno je treba nekaj žrtvovati."¹⁷⁷) – bistvo umetnosti je torej vzgojno (moralizem). Povsem drugače pa razmišlja Paul Hazard: "Ljubim knjige, ki ostajajo zveste **bistvu umetnosti**, se pravi: knjige, ki nudijo otrokom v intuitivni in neposredni obliki **spoznanje** in preprosto **lepoto** (...), In knjige, ki ne vzbujajo prevelike čustvenosti, zato pa rahločutnost; knjige, po katerih se bo mogla živeti v **najplemenitejša** človeška čustva in si pridobiti **spoštovanje** do vesoljnega življenja, tudi do življenja živali in rastlin, ne bodo pa učile zaničevati tega, kar je skrivnostno v stvarstvu in človeku."¹⁷⁸ Paul Hazard torej bistvo vidi v spoznanju in lepoti, kar nedvoumno zapiše, vzbujanje rahločutnosti ter vpliv na plemenitost in spoštovanje pa je gotovo etična funkcija v literarnem besedilu, saj gre za tisti postopek, o katerem na drugem mestu P. Hazard zapiše, da v "dušo vstopa nov svet, da jo razširi in humanizira".¹⁷⁹ Povezanost vseh treh razsežnosti je torej tudi po Hazardu bistvena za besedno umetnost in njen **podtip**, mladinsko književnost, čeprav je spoznavanje in z njim povezana kvaliteta in kvantiteta sodb v mladinski književnosti drugačno od spoznavanja v nemladinski, različna je kompleksnost etičnih vprašanj, drugačna pa tudi količina elementov, katerih temeljna funkcija je ustvarjanje "zvoka in lika v jeziku",¹⁸⁰ kar loči pesniški jezik od vsakdanjega, torej je njihova funkcija predvsem estetska. To pa še ne pomeni, da spajanje teh, od onih v nemladinski književnosti različnih, komponent mladinske književnosti ne more pripeljati do uravnotežene strukture, ki ni vsota svojih sestavnikov, ampak je kakovostno na višji ravni; do strukture, ki je hkrati bistvo besedne umetnosti in se po J. Kosu imenuje umetniškost.

4.3.1 Spoznavanje v mladinski književnosti

"Zdi se, da pesniška umetnost na splošno dolguje svoj nastanek obema vzrokoma, ki sta oba utemeljena v naravi.

Prvi vzrok; Posnemanje je ljudem prirojeno že od otroških let. Po tem se ljudje razlikujejo od drugih bitij, saj je človek bolj kot vsa druga bitja nagnjen k posnemanju, s posnemanjem se dokoplje do prvih spoznanj, posnemanj predmet zbuja veselje vsem ljudem. (...)

Drugi vzrok: kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (...)"¹⁸¹ Skorajda ni mogoče začeti drugje kot pri Aristotelu, če si literarna teorija za predmet raziskave vzame razmerje med literarno in zunajliterarno stvarnostjo, oz. če se sprašuje po "možnosti resnice" v literaturi. **Mimezis**, "eden najtežje predvedljivih izrazov v *Poetiki*";¹⁸² kaže na razmerje med predmetom in njegovo upodobit-

175 Pregled, str. 13

176 Hladnik: *Mladini in prostemu narodu v poduk in zabavo, Otrok in knjiga*, str. 28

177 isto, str. 106

178 Oboje v P. Hazard: *Knjige, otroci in odrasli*, str. 36

179 isto, str. 106

180 V: MLT, str. 46

181 Aristoteles: *Poetika*, str. 65–66

182 Gantar: *Uvod, Poetika*, str. 26

vijo, na nastajanje umetnine, ki nujno vključuje spoznavanje, ker je le preko njega možno priti do **splošnega**, o katerem umetnost govori, "zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovino pisje".¹⁸³ "Gre torej za spoznavno funkcijo in dimenzijo literarnega dela, ki ustreza človekovemu spoznavnemu interesu."¹⁸⁴ Posnemanje se v literaturi dogaja kot umeseditev zunajliterarne stvarnosti, tj. kot prehajanje zunanje snovi v motivno—tematsko strukturo besedila. Ubeseiditev poteka kot **izrekanje sodb** (Markiewicz uporablja še pojem trditev), ki se lahko nanašajo na fiktivni svet ali na nekaj realnega zunaj besedila. Povedi, ki se nanašajo na fiktivni svet, bi lahko veljale za "kvazisodbe v Ingardnovem smislu",¹⁸⁵ poleg njih pa so v besedilu prisotne še sodbe, ki se nanašajo na realnost zunaj literarnega dela, pa tudi splošne sodbe, tako da je avtonomnost kvazisodb, tj. njihovo nanašanje **zgolj** na fiktivni svet, v bistvu nemogoča, saj se jih očitno "ne da razumeti, ne da bi upoštevali generično realnost, ki se skriva v njihovi kvazi—realni singularnosti in jo pravzaprav omogoča".¹⁸⁶ Ta teza pomeni izhodišče nadaljnjega razmišljanja, njena pomembnost je v tem, da posamezne (singularne) sodbe povezuje z generično realnostjo, kar pomeni, da so posamezne sodbe **odsev** oz. zunanja (besedilna) manifestacija nečesa, kar v samem besedilu običajno ni neposredno navzoče, ampak je prepuščeno bralčevemu "prepoznanju" (odtod različnost branj). To je pomembno za teorijo mladinske književnosti: njen bralec namreč zaradi svoje, v primerjavi z odraslim, manjše socialne izkušnje (znanja, obveščenosti itd.) posameznih sodb o singularni stvarnosti (bodisi fiktivni bodisi realni) **načelno ne more odraslemu enakovredno umestiti v generično realnost**. Poleg tega pa je manjša vloga pravih splošnih sodb, kot je na primer razmišljanje o vojni v *Aprilu* Mire Mihelič: "Ej, seveda, mi imamo opraviti z Italijani, ki so bili zmeraj boljši operni pevci kot vojaki, in tako poskušajo tudi iz vojne napraviti opero, ne, še huje, opereto."¹⁸⁷

4.3.1.1 V mladinski književnosti je v primerjavi z nemladinsko delež splošnosti, ki se v besedilu kaže kot pojavitev izrecnih splošnih sodb ali kot tesna povezanost sodb o posameznem z generično stvarnostjo, bistveno manjši.

4.3.1.2 V nadaljevanju je treba na osnovi postavljene trditve razmišljati o vzrokih za prevlado posameznega nad splošnim v mladinski knjigi, tj. o sodbah o posameznem kot prevladujočih nosilcih spoznavne funkcije. Vzrok je neizoblikovanost pojmov in nezmožnost abstraktnega mišljenja pri otrocih, kakor tudi manjša obveščenost o resničnosti. Razmerje med sodbo o posameznem pojavu in splošnostjo, ki je v njej vsebovana in jo hkrati omogoča, je primerljiva z razmerjem med pomenom besede in njeno glasovnostjo; primerjavo omogoča spoznanje L. Vigotskega, da namreč "glasovnost in pomen besede za otroka pomenita čisto enotnost".¹⁸⁸ "Prenos imena kakor da pomeni tudi prenos lastnosti ene stvari na drugo, tako tesno in nerazdružljivo so povezane značilnosti predmeta in njegov naziv."¹⁸⁹ Vigotski nadaljuje, da je ena od najvažnejših linij govornega razvoja otroka prav slabljenje te povezanosti. Kaj to pomeni? Najprej seveda vprašljivost metaforičnosti te povezanosti v mladinski književnosti (zlasti otroški), in to ne zgolj na besednem, ampak tudi na višji, povedni ravni. Kakor otrok še ni sposoben razumeti metafore "ubiti čebelo

183 Aritstoteles: *Poetika*, str. 75

184 LL 2, str. 25

185 LL 2, str. 44

186 LL 2, str. 47

187 Mihelič: *April*, str. 168

188 Mišljenje, str. 332

189 Mišljenje, str. 331

v srcu”,¹⁹⁰ tako je zanj prezapleten postopek umeščanja neke sodbe o posameznem (fiktivnem) – npr. ”To je bilo učiteljevo okno.”¹⁹¹ – v splošnejši, tj. družbeni, zgodovinski, besedilni itd. okvir. Otrokovo razumevanje sodb o posameznem torej ne more prerasti svoje ”posameznosti”, kar potrjuje prevladnost fiktivnega v mladinski (zlasti pa otroški) književnosti, tj. besedil, kjer se posameznost v sodbah ne poveže z nadpomni, torej fiktivno besedilo ni ”spoznavanje” realnosti, njenih zakonov, ki jih je pisec zastrl s prevlado sodb o posameznem. Tako gre pri razlikovanju spoznavnosti v mladinski književnosti in v nemladinski nenazadnje za vprašanje **smisla** ene in druge, tj. razmerja med besedilom in zunajliterarno resničnostjo, kar pa bi zahtevalo obširnejšo teoretično analizo. Naj se zgolj kot strnitev postavi domneva, da se smisla razlikujeta: v mladinski književnosti se svet šele ”predstavlja”, v nemladinski pa se o njem ”premišlja”, in tako spoznava ”znova”.

4.3.2 Etika v mladinski književnosti

”Pod etično funkcijo je v literarni umetnini potrebno razumeti kot vse tisto, kar lahko vpliva na bralčevo vrednostno razmerje do sebe, okolja in sveta; kar oblikuje njegove težnje, želje in namere, mu določene pojave kaže kot pozitivne, druge kot negativne in v tem smislu celotno življenjsko obzorje postavlja pod izrazito vrednostno perspektivo.”¹⁹² Vloga etičnih elementov je v zgodovini književnosti različna – tako npr. nekatera besedila 19. stoletja težijo zgolj po vzgajanju bralstva, npr.: ”Verski pouk naj bi zmehčal njegovo upornost v potrpežljivost in prepuščanje odločitve gospodi, tako pripravljenu naj gospodarski pouk pokaže pot k akumulaciji kapitala, nacionalni pa naj uzavesti pripadnost premoženja narodnemu telesu.”¹⁹³ Podoben redukcionizem je najti tudi v prevelikem poudarjanju etične funkcije mladinske knjige, kar spelje obravnavo besedne umetnosti v okvire pedagogike, kakor piše M. Kobe;¹⁹⁴ za ponazoritev moralizma je ustrezen navedek iz knjige P. Hazarda:¹⁹⁵ ”Nekoč je živel majhen deček, Frank po imenu: imel je očeta in mater, ki sta bila zanj zelo dobra in ju je ljubil; rad je govoril z njima in hodil z njima na sprehod, sploh je bil rad v njuni družbi. Z veseljem je storil to, kar sta mu velela storiti, in ni maral storiti tega, kar sta mu prepovedala delati.” Avtorica odlomka, Maria Edgeworth, želi mladega bralca vzgajati, sicer ne neposredno, npr. s pregovori, ”zlatimi pravili” ali ”drobtinicami” kot ”ko stari govore, /otroci naj molče”,¹⁹⁶ ampak bolj zastrto – ponuja mu identifikacijski model, ki pa je okleščen vsega razen moralizma, pač glede na svojo osnovno, vzgojno funkcijo. Mali Frank namreč ni prikazan kot lik, ”znak osebnosti”,¹⁹⁷ ampak je njegova pojavnost v besedilu vedno in tesni povezavi z vzgojo. Jože Pogačnik označi tak postopek kot zlorabo – gre za ”proces, ki otroka preoblikuje v ”ideal”, kar pomeni, da ga konvencionalizira, kanalizira in – kastrira”.¹⁹⁸ Če se zgolj vzgoja postavi ob bok totaliteti kot strukturi spoznavnega, etičnega in estetskega v literaturi, kar je njeno bistvo, se pokaže, da pomeni moralizem ukinitve te to-

190 Literatura, str. 144

191 I. Cankar: *Na klancu*, ZD 10, str. 192

192 Očrt, str. 34

193 Hladnik: *Mladini in...*, *Otrok in knjiga*, 16, str. 27

194 Pogledi, str. 8

195 Hazard: *Knjige, otroci in odrasli*, str. 33

196 J. Stritar: *Lešniki in jagode*, str. 29

197 Peleš: *Razbiranje pomena*, str. 44

198 Slovenska, str. 9

talitete, da je torej precejšnja omejitev spoznavnih in neredko popolna ukinitve estetskih sestavin na račun prevlade etičnih "izigravanje" bralčevega pričakovanja te totalitete, kar je v mladinski književnosti še zlasti škodljivo, saj se, če vzgojna besedila zavzamejo v bralčevi izkušnji prevladujoče mesto, na ta redukcionizem navadi. To lahko v končni, skrajni stopnji pomeni, da mladi bralec "pravih", tj. besedil, katerih bistvo je umetniškost, sploh ne bo mogel sprejemati, saj mu je bralna izkušnja uzavestila napačno predstavo o bistvu besedne umetnosti. Tako se vprašanje prenese z zgolj literarnofenomenološke na psihološko in pedagoško raven, saj vprašanja, osredinjena okrog vpliva mladinske književnosti na formiranje pojmovanja bistva besedne umetnosti, prerastejo literarno, preidejo bolj v splošno literarno teorijo, književno didaktiko in psihologijo. Vsekakor pa se že na osnovi spoznanj o bistvu besedne umetnosti lahko zapiše, da moralizem ne prinaša polnosti literarnega doživljanja, kakor se ta kaže v medsebojni usklajenosti spoznavne, etične in estetske funkcije, ampak "pripravlja infantilne starce ali rojeva težko popravljive indoktrinirane zavesti,"¹⁹⁹ kakor je zapisal Jože Pogačnik.

4.3.2.1 Posredna vzgojnost, tj. krčenje lika in njegove funkcije zgolj na vzgojnost, se od prave etične funkcije ne razlikuje zgolj po kvantiteti etičnega, tj. vzgojnost ni zgolj zelo velika količina etičnega. Etične vrednote, ki jih vsebuje besedilo, se (če gre za vzgojno besedilo), bralcu vsiljujejo, v pravem besedilu, tj. če so del strukture, pa ponujajo kot možnost. Heinrich Böll celo dvomi, da je vsiljevanje idealov, oz. rečeno milejše – "ponujanje", možno: Vzorov in idealov se ne da "ukazati", ti so ali jih ni."²⁰⁰ To najbrž ne pomeni, da bi bili ideali, etične vrednote, razmerje dobro – zlo v človekovi zavesti od rojstva – Böllova trditve je le podkrepitev zahteve, da mladinska književnost ne more biti zgolj sredstvo vzgajanja, prej možnost za "preverjanje" vrednostno antropološkega razmerja do sveta,²⁰¹ plast, ki "sugerira bralcu, kako naj se vrednostno opredeli kot nosilec literarnega doživljanja".²⁰² Te "sugestije" pa ne gre jemati kot izrazit poseg v bralčev sistem vrednot, ampak kot pahljačo močnosti etičnih opredelitev, pa čeprav so nekatere (ali celo ena), če se upošteva avtorjevo vrednostno razmerje do sveta in njegovo odražanje v besedilu, bolj verjetne. "Svoboda in odprtost ostaja temeljni fundament, s katerim prenaša avtor impulze, ki omogočajo mlademu bralcu, da vstopi v aktivno ukvarjanje ali distncirano kritično razpravljanje."²⁰³ Etika se tudi v mladinski književnosti pojavlja kot možnost, ne pa nujnost.

4.3.2.2 Kakšno je razmerje med etičnimi sestavniki mladinske in nemladinske književnosti? Katera vrednostna vprašanja se ponujajo bralcu v razmislek v besedilih prve in druge? Gotovo je "merjenje" količine in kakovosti nemogoče, toda primerjave med že obravnavanimi knjigama *Moj dežnik je lahko balon* in *April* bo pokazala, da je ta razlika vendarle opazna. Kaj je etičnega v besedilu Ele Peroci? Najprej avtoričin (in nato bralčev) odnos do staršev in njihovega razmerja do Jelke, ki se na začetku knjige pokaže kot nesmiselna strogost, celo osomost, toda Jelka jih, ko jim prinese klobuke, obdaruje in razveseli, kar ponuja otroku vzpostavitev svojega odnosa do Jelkine dobrote kot nasprotja strogosti staršev. Druga, nič manj pomembna etična komponenta je najbrž njena navezanost na otroke v Klobučariji, tudi na tiste, s katerimi se doma ne sme igrati, ali ki se nočejo igrati z njo – vseh se razveseli. Tako ostajata obe etični komponenti utemeljeni v Jelki-

199 gl. op. 198

200 Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (dalje: Neues), str. 271

201 LL 2, str. 77

202 LL 2, str. 78

203 Neues, str. 273

nem razmerju do okolice, kar bi se lahko poimenovalo kot dobrota kljub modernemu svetu, "kjer postajajo ljudje zaradi osebnega nezadovoljstva čemerni",²⁰⁴ kot zapiše Z. Pirnat Cognard. In *April* Mire Mihelič? Kot zlasti opazna se kažejo naslednja etična vprašanja: odnos do lastnega naroda, problem malomeščanskih vrednot (družina, zakon itd.), zvestoba, ljubosumje in njuna vloga v medčloveških odnosih ter še vrsta drugih, bolj ali manj opaznih problemov, ki gotovo spadajo v problematiko etičnih vrednot. Mira Mihelič jih ne ponuja kot nauke, ampak odločitve zanje prepusti bralcu, ki na osnovi svojega razmerja do sveta, pojmovanja dobrega in zlega dejanja oseb v romanu oceni kot pozitivna ali negativna. Tako se zopet pokaže odvisnost od socialne izkušnje – otroku zunaj-literarna stvarnost, "verske, filozofske, politične, družbeno-socialne, moralne v ožjem smislu ali preprosto življenjske"²⁰⁵ ideje še niso uzaveščene, zato mu je tuja zapletenost etičnih vprašanj, ki se pojavljajo v zvezi z bralčevim opredeljevanjem do sebe, okolja in sveta.

4.3.2.3 Mladinska književnost se glede na etično razsežnost od nemladinske loči po manjši kompleksnosti razmerja med vrednotami v bralcu in vrednotami zunaj njega.

4.3.3 Lepota v mladinski književnosti

Kakor se redukcijonizem v smeri esteticizma pojavlja v nemladinski književnosti, npr. pri A. Ocvirku: "Umetnost se ravna po estetskih zakonih in ti (...) so pri njej odločilni,"²⁰⁶ tako je ta prisoten tudi v teoriji mladinske književnosti.

4.3.3.1 Zdi se, da ga tu še posebej usmerja beg od opredeljevanja literature kot področja pedagogike, oz. zavesten odmik od vsakršne vzgojnosti. Tako so, v večji ali manjši meri, esteticistična pojmovanja otroške/mladinske literature, ki le—to vidijo kot estetsko igro, estetsko vzgoji itd., saj izhajajo iz prepričanja, "da je bistvo umetnosti estetski doživljanj".²⁰⁷ Primeri: "Izhodišče pesniškega oblikovanja je v prvi vrsti težnja po vzbujanju estetskega, se pravi čutno nazornega užitka."²⁰⁸ "Literarnosociološke in bralskociološke raziksave naj pokažejo, kako se je recepcija te poetične igre in pripovedi, polnih fantazije, kar tvori nespremenljivi fundus otroške književnosti, razlikuje od generacije do generacije."²⁰⁹ "Normalen otrok je bitje imaginacije in svobodnih čutil, je izven morale in izven ujetosti v konvencije ("otrok kot tak"). Pripravljen je predvsem na čisto literaturo in igro, kar ima za posledico dejstvo, da ima v otroški književnosti največjo vlogo estetska vrednost."²¹⁰ Toda že bežen pogled na mladinsko književnost pokaže, da estetska funkcija ni najpomembnejša – še tako fantastična pripoved, kjer – kakor se na prvi pogled zdi – dogajanje, liki in situacije obstajajo neodvisno od stvarnosti, vedno obstaja povezava z realnostjo, pač glede na načelno nemožnost popolnoma nemimetične literature.²¹¹ Fantastika torej spravlja predmete in pojave v nova razmerja, kar pomeni, da se na ta način kljub navidezni avtonomnosti fiktivnega sveta spoznavanje ohranja. Že obravnavana etika v mladinski književnosti pa esteticizem spodkoplje še s svoje strani –

204 Pregled, str. 181

205 Očrt, str. 34

206 Ocvirk: LL 1, str. 31

207 LL 1, str. 25

208 Pogledi, str. 102

209 Neues, str. 262

210 gl. op. 198

211 V: Kos: *Vprašanje o mimetičnosti, Moderna misel in slovenska književnost*, 178–197

vprašanje je, če *Moj dežnik je lahko balon* res deluje zgolj kot estetska igra, slikovitost in barvnost, ali pa je lepota besedila in ilustracije ena dimenzija strukture, ob kateri sta ravno tako važni še že obravnavana spoznavna in etična, kakor se kaže v videnju Ljubljane iz ptičje perspektive, spoznavanje dežele Klobučarije itd. Še lepši primer bi bila lahko Župančičeva pesem *Ciciban poslušaj očetovo uro* – kljub temu, da vsak otrok ve, da v uri ne živijo "drobni kovački", je spoznavna vrednost lahko že v primerjanju zvoka; tako je spoznavanje usmerjeno k opazovanju podobnosti med pojavi, kar je osnova za razumevanje metafor. Tako velja, da spoznavanja iz književnosti ni mogoče izključiti, kar nadalje pomeni, da besedil, kot je preštevanka, npr. *An ban pet podgan*, ni mogoče uvrščati med besedila besedne umetnosti.

4.3.3.2 Krajši razmislek zahteva tudi vprašanje estetske zgradbe mladinskih in nemladinskih besedil, krajši predvsem zato, ker skorajda ni potrebno navajati dokazov za tezo, da je količina prvin, ki umetnosti jezik dvigajo nad praktičnosporazumevalnega (evfonija, metonimija in metafora itd.) v nemladinski književnosti večje. Tudi to je odvisno od avtorjeve zavesti, da bralec na osnovi svojega izkustva še ne more ustrezno dojeti predvsem tistih prvin, ki zahtevajo miselni napor, npr. metafora, tako da se poetičnost jezika ustvarja pretežno na izrazni ravnini (rima, ritem).

4.3.3.3 V mladinski književnosti sta količina in razvitost elementov, ki so nosilci estetske funkcije, manjša kot v nemladinski.

5 ŽANRSKI PRENOS

5.0 Če se mladinska književnost kot žanr v celoti od ostale književnosti razlikuje po svojem ustroju, npr. po stopnji občosti sodb ali deležu fenomenalne plasti, potem ne more biti dvoma, da je to posledica različne socialne izkušnje njenega ustvarjalca v primerjavi s sprejemnikom. Dejstvo, da je mladinska književnost "komunikacija (...) med govorečim odraslim in prejemnikom otrokom (...), ki v upoštevanem obdobju tako rekoč praviloma samo delno razpolaga z izkušnjami o resničnosti ter z lingvističnimi, intelektualnimi, čustvenimi in drugimi strukturami, kakršne so značilne za odraslega človeka",²¹² pojasnjuje posebnosti njene strukture, in sicer tako glede na ustvarjalni postopek kot glede na branje.

5.1 Vendar pa obstaja tudi drugačno, "odraslo" branje mladinske književnosti, ki je glede na razvitost bralčevega obzorja na drugačni ravni – v mladinskem delu se išče, kot zapiše F. Forstnerič, "globlje poante",²¹³ s tem pa se "pomen" besedila močno razširi, neredko do te mere, da besedilo nikakor ne more veljati, v svoji drugotni eksistenci, za mladinsko besedilo. Primerjava med branjem otroka in branjem odraslega bi to razliko nedvomno jasno pokazala, skladnost drugotnega obstoja v prvem in drugem primeru bi se izkazala za manj verjetno, ostaja pa vprašanje, ali je drugo branje res v skladu z avtorjevim namenom, namreč z njegovim "pričakovanjem branja" – če je, bi to pomenilo vprašljivost obstoja mladinske književnosti, kajti ta bi v svojem drugotnem obstoju ne bila nič drugega kot "degradirana" književnost za odrasle, kot neuspešna realizacija avtorjevih pomenskih teženj. Pravi namen take književnosti bi torej ne bila komunikacija med odraslim – piscem in bralcem – otrokom, ampak sta na obeh koncih sporočevalne verige odrasla človeka, medtem ko je otrokovo branje zgolj neobvezen dodatek k njenemu dvo-govoru.

²¹² Pregled, str. 6 – definicija: Marc Soriano

²¹³ Dialogi, str. 90

5.2 Taka teza seveda ne more biti v skladu z dejstvi, saj nam njeno zmotnost potrjuje na videz obroben podatek, namreč da so v zgodovini pisci upoštevali otroka kot sprejemnika njihovih besedil, saj je ravno ta zavest omogočila pojavitve vzgojne književnosti. Torej komunikacija med odraslim – avtorjem in otrokom – bralcem vendarle obstaja, kar pa pomeni, da mora **otrokovo branje**, čeprav se zdi odraslemu "preprosto", v **mladinski književnosti veljati za ustrezno**. To ne pomeni, da bi bilo branje odraslega, ki v besedilu najde svojevrstne, neredko popolnoma druge "poante" neustrezno ali nedovoljeno. Problematika se giblje okoli vprašanja **veljavnosti** bralčeve interpretacije, tj. razmerja med avtorjevim in bralčevim "vzpostavljanjem" pomena besedila;²¹⁴ rekonstrukcija prvega in drugega, prvega seveda kot "pot k prvobitni biti",²¹⁵ tako nenadoma postane odločilna za razmejevanje mladinskih od nemladinskih del, ki morda spominjajo nanje (npr. lepljenke Srečka Kosovele) glede na igrivost itd., a se glede na avtorjeve intence in s tem povezanega bralčevega "napora" njihovega razpoznavanja od mladinske književnosti bistveno razlikujejo. Taka besedila pogosto niti ne poskušajo pritegniti pozornosti mladega bralca, zato se povsem upravičeno uvrščajo v književnost za odrasle. Drugače je z besedili, ki so po svojem ustroju in namenu uvrščena v mladinsko književnost, a jim odrasel bralec nripiše dodatne pomene, "višje poante" in tematiko, ki otroku nikakor ne more biti dostopna. Gre za, glede na teoretično razlikovanje prvotnega in drugotnega obstoja, neustrezno osmišljanje mladinskega besedila – če se smisel opredeli kot razmerje med besedilom in zunajliterarno stvarnostjo.²¹⁶ To je tudi prava osnova za vstavljanje tistih pomenov v besedilo, ki ga, kot prej pripadajočega mladinski književnosti, iz nje izključijo. Tako branje je sicer dopustno, a glede na avtorjev namen neustrezno, saj gre za **žanrski prenos iz mladinske v nemladinsko književnost**, ki pa je glede na **specifični obstoj in bistvo mladinske književnosti vprašljiv**.

5.2.1 Primer žanrskega prenosa je Grafenauerjeva interpretacija *Abecedarije* Daneta Zajca – interpretacijske ugotovitve, izražene z besednimi zvezami kot "mitska celota", "pred-očenost resnice in bistva", "magično bistvo poezije"²¹⁷ so otroku nedojemljive, ne more jih dešifrirati iz Zajčeve pesmi – ali iz Grafenauerjeve samointerpretacije *Od A do Nič*; zadnje je za žanrski prenos še posebej zanimiva, saj odpira še nekaj drugih vprašanj. Najprej je razmisleka vredna teza o zapolnjevanju oz. dopolnjevanju besedila: "Otrok je prisiljen, da to odtujenost od doma predstavno kakor ve in zna izpopolni s svojo domišljijo."²¹⁸ Trditev se da primerjati z Ingardnovim pojmovanjem "nedoločnostnih" mest literarnega dela kot shematične tvorbe, ki jo bralec zapolni s svojo konkretizacijo. Teza je bila deležna temeljite teoretične pozornosti – Janko Kos piše,²¹⁹ da takšno konkretiziranje ni ustrezno, bralec pa si "mora v toku branja predstaviti samo tisto, kar je v tekstu bolj ali manj nakazano in neposredno določeno; vse drugo sega čez okvir samega teksta in z njim ni v nobeni zares nujni zvezi".²²⁰ Poleg zgolj teoretičnega vprašanja o ustreznosti dopolnjevanja se ob Grafenauerjevi trditvi pojavi še eno, ki je povezano z že večkrat začrtano razliko med obzorjem otroka in odraslega – gre za vprašljivost

214 prim.: Hirsch: *Veljavnost v interpretaciji* (Načela tumačenja, Nolit)

215 Eksistenca, str. 10

216 Prim. še: *Mišljenje*, str. 376 in op. 214

217 Grafenauer: *Ta roža...*, *Otrok in knjiga*, str. 13

218 Grafenauer, *Od A do Nič*, *Otrok in knjiga*, 16, str. 36

219 LL 2, str. 48

220 LL 2, str. 49

otrokovih zmožnosti zapolnitve nedoločnostnih mest, ki so, tudi če se jih prizna za sestavnike besedila, navsezadnje posledica zgradbenosti, ki jo oblikuje odrasel – avtor. In nadalje – do katere mere otrok taka mesta lahko izpolni ter kaj v primerih, ko bi ta izpolnitev povsem očitno presegala otrokovo izkustvo, a bi bila glede na avtorja za pomen besedila bistvena? Gre za žanrski prenos – ali v skrajni obliki žanrsko mimikrijo – ki pa tokrat (hote ali nehote) ni posledica neustreznega branja, ampak ustvarjalnega akta – prav tega se je zavedal Niko Grafenauer, ko je zapisal, da je ponekod "v mladinskem pesništvu prišel na njegov rob".²²¹

5.2.2 Žanrski prenos je torej pojav, ko se komunikacija med oraslim in otrokom zaradi prezahtevnosti besedila prekine ali, pogosteje, ko branje mladinskega besedila te komunikacije ne upošteva, s tem da v besedilo vgrajuje dodatne pomene.

5.2.3 Kje je iskati vzroke za žanrski prenos? Ravena Helson piše o povezanosti relacij med karakterji in zgodovinskimi dobami – "heroj ter čarovnik, ki sta postala najpomembnejša v današnji moderni domišljiji, sta nadomestek splošnega pomanjkanja smisla in smeri".²²² Še več: R. Prevelić zapiše, da otroška književnost ni namenjena zgolj otroku, "ampak tudi vsem tistim, ki so občutljivi za "klic otroštva" ".²²³ Tako postane mladinska književnost "sredstvo čudenja svetu" – "je večinoma odraz določenega nezadovoljstva s svetom",²²⁴ in prav to je tisti presežek, tista "višja poanta", v katere nujnost dvomi F. Forstnerič; koliko je tako pojmovanje mladinske književnosti izraz iskanja "središča" (ki je po Sedlmayrju izgubljeno: "Moderna umetnost (...) je simptom našega nihilističnega časa,"²²⁵ teza je bila deležna precejšnje kritične pozornosti) je vprašanja, ki presega meje teoretične raziskave mladinske književnosti. In kot zaključek razdelka o žanrskem prenosu še pripomba F. Forstneriča: "Zato se pri nas včasih kar vsiljivo iščejo denimo, v otroški pesmici, uganki, basni ali igrici nekakšne "globlje poante", namenjene odraslim (bogve, zakaj le, saj ti imajo svojo literaturo!), ki jih pa v tekstu ni."²²⁶

6 MORFOLOGIJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

6.0 Morfologija literarnega dela je panoga literarne teorije, ki je v primeri z ostalimi tremi razmeroma najbolj obdelana, hkrati pa so vprašanja, ki jih njeno področje zajema, razvejana in obsežna. Tako ne more biti naključje, da zajema poglavje Sestava literarnega dela v *Očrtu literarne teorije* Janka Kosa glede na obseg prvo mesto, morfologiji literaturo je posvečen tudi samostojen zvezek *Literarnega leksikona*.²²⁷

6.1 Morfologija mladinske književnosti se od splošne literarne morfologije razlikuje manj, kot velja to npr. za ontologijo. Vzrok za to je iskati prav v že omenjeni širini zastavka teoretičnih problemov in njihovega reševanja. Tako je jasno, da razmejevanje literarnih vrst in vrst, vprašanje razmerja med notranjo in zunanjo formo, motivom in temo v mladinski književnosti ne more biti tako zelo različno, kot je npr. obravnavanje fenomenalne in kvazifenomenalne plasti obstoja literarnega dela. Tako se iz dosedanjih

²²¹ Otrok in knjiga, 16, str. 40

²²² Ravena Helson: *The imaginative process...*, Poetic, 151

²²³ Prevelić: *Poetika otroške književnosti*, str. 42

²²⁴ isto, str. 91

²²⁵ Misel o moderni umetnosti, str. 39

²²⁶ Dialogi, str. 90

²²⁷ Morfologija literarnega dela, Literarni leksikon 15 (dalje LL 15)

obravnav, zlasti zgoraj omenjenih knjig J. Kosa, v morfologijo mladinske književnosti vključi naslednje:

1. vprašanje snovi, še zlasti nujnost razlikovanja med snovjo kot zunajliterarnim in znotrajliterarnim gradivom,
2. razmerje med motivom in temo,
3. razmerje med vsebino in formo, predvsem glede na nespremenljivost, konstantnost vsebine, kar za formo ne velja,
4. teorija verza in teorija stila,
5. teorija literarnih vrst.

6.2 Razdelitev je deloma povzeta po *Očrtu literarne teorije*, s tem da je združeno področje, ki ga J. Kos imenuje tematologija (snov, motiv in tema), to pa zato, ker se ravno tu kažejo najočitnejše razlike med mladinsko in nemladinsko književnostjo, če se obravnava s stališča literarne morfologije. Razmerje med vsebino in formo, prav tako vprašanja vrstno/vrstne delitve in s tem povezanih formalno—vsebinskih vprašanj, kot je npr. vprašanje zunanjega ali notranjega ritma itd.²²⁸ ostaja namreč v mladinski in nemladinski književnosti isto in podobno rešljivo. Prav razmerje med motivom in temo pa pokaže na nekatere zelo opazne razlike v zgradbi obeh tipov literature, medtem ko je snov v mladinski književnosti lahko osnova tipologije besedil.

6.2.1 Motiv in tema v mladinski književnosti

6.2.1.1 Najprej nekaj literarnomorfoloških opredelitev motiva, prevzetih iz teorije Janka Kosa, ki izhajajo iz razmerja med "snovno—materialnimi, idejno—racionalnimi in afektivno—emocionalnimi prvinami"²²⁹ kot prvinami znotrajliterarne snovi. "Motivi so no svoji temelini sestavi izpolnjeni s konkretnim materialom, kar pomeni, da v njih prevladujejo snovni elementi, tj. predstave konkretnega življenja, likov, situacij, dogodkov, okolja, predmetov ipd."²³⁰ Opredelitev spominja na Kmeclovo v *Mali literarni teoriji*, kjer je motiv definiran kot "del snovi, oblikovan v poseben, značilen, človeško pomenljiv in ponovljiv položaj".²³¹ Nadalje: značilnost motiva je povezanost "snovnih elementov v eno samo, kavzalno zvezano enoto,"²³² in sicer tako, da so idejni in čustveni pomeni "podrejeni snovno—materialni shemi", čeprav so "idejno—racionalne in afektivno—emotivne prvine tista vez, prek katere se motivi najtesneje pripeti na teme".²³³ Bistvena za motiv je njegova snovna izoblikovanost, kar tudi omogoča njegovo prepoznavanje v različnih literarnih delih (ali drugače: njegova zgradbena izrazitost).

6.2.1.2 Tema je v Kmeclovi *Mali literarni teoriji* opredeljena kot "snov, vendar tista, ki je v knjži. besedilu tehtnejša za sporočilo, tako da največkrat označuje smiselno ali ideološko opredeljeno snov".²³⁴ J. Kos glede na razmerje med zgoraj omenjenimi prvinami zapiše: "V temi lahko prevladujejo idejno—racionalne prvine, in to tako zelo, da se združujejo po zakonih logično—racionalnega mišljenja v smiselne sklope, ki izstopajo v tekstu s posebno razvidnostjo. Tako zgrajena tema se pojavlja ob motivih ali na njihovi

228 V: LL 15

229 LL 15, str. 30

230 gl. op. 229

231 MLT, str. 156

232 LL 15, str. 32

233 Očrt, str. 90

234 MLT, str. 161

podlagi kot izrazita ideja.”²³⁵ Tema je torej glede na prevladovanje idejno—racionalnih prvin prešla v idejo, kar omogoča ravno njena sestava ”pretežno iz idejno—racionalnih in afektivno—emocionalnih elementov”.²³⁶

6.2.1.3 Od takega pojmovanja motiva in teme ni daleč do zaključka, da so motivi nekakšna konkretizacija idejnih in motivnih prvin, predvsem glede na njihovo medsebojno povezanost. V izraziti obliki je razmerje med motivom in temo **simbol** — motiv je temi popolnoma podrejen, ”še tema ustvari iz motiva simbol”²³⁷ — ali **alegorija**, — ki ”ima za podlago kak motiv, ki sam na sebi ni zadosten, saj kaže iz sebe na globlji ”smisel”, ta pa se skriva v temi”²³⁸ (Razlika med obema je v nemožnosti razumske razlage simbola v celoti). Tako se zastavlja vprašanje, katera tema, kako obsežna, razvita, lahko nastopa v svoji idejno—racionalni izoblikovanosti, oz. kako zelo so lahko motivi, ki so od nadrejene teme vendarle ločeni, razviti v svoji prevladujoči snovno—materialni, čeprav tudi idejno—racionalni in afektivno—emocionalni plastnosti. To je vprašanje kompleksnosti teme, kakor se odraža v motiviki, a hkrati tudi izoblikovanosti, nazornosti, celo predstavnosti (v eideitičnem doživetju) posameznih motivov, motivnih drobcev in motivnih sklopov. Prav to pa je zanimivo vprašanje za morfologijo mladinske književnosti, v kolikor se njena spoznanja povezujejo s splošno literarno morfologijo. Kakšno je razmerje med motivom in temo glede na zgoraj prikazano stopnjo izoblikovanosti motiva in kompleksnosti teme v mladinski in nemladinski književnosti?

6.2.1.4 Odgovor se lahko poda na osnovi primerjave med Cankarjevim romanom *Na Klancu* in že večkrat (z različnih vidikov) obravnavanim besedilom Ele Peroci *Moj dežnik je lahko balon*. Kaj je tema/tematika Cankarjevega romana? Kaj besedila Ele Peroci? Kako se kaže razlika med izoblikovanostjo motivov v obeh besedilih? Ves obseg in zapletenost Cankarjeve tematike kaže analiza simbolov, razvrščenih ”po tematski pripadnosti”²³⁹ ki se razteza od eksistencialne (hrepenenje), preko socialne, nacionalne in poetološke tematike. Obseg tematike pokaže, kako zapleteno je razmerje med njo in tistim, kjer ta tematika dobi izrazljivo obliko, tj. motiviki kot snovno—materialni in s tem nazorno—predstavni plasti. Znani primer Franckinega teka za vozom tako ni samo motiv v svoji snovni, pa tudi idejni in afektivni izoblikovanosti, ampak se za njim odpira precej obsežnejša, najbrž pa za besedilo tudi bistvenejša plast — socialna in eksistencialna (in še kaka druga?) tema — ki Franckinemu teku dodeli simboličen pomen. Podobna kompleksnost pa se opazi tudi na motivni ravni — opis njenega teka, ki po svoji izdelanosti prinaša v besedilo veliko količino snovi (pokrajina, množica predmetov, ljudje) pa hkrati preraste svojo podrejenost temi (svojo simboličnost). Prav ti dve skrajnosti — zastrtost in kompleksnost teme na eni in precejšnja nazorna izoblikovanost na drugi strani pomeni za bralca napor, ki ga mora vlagati na svoji ”poti do pomena”. Kaj pa *Moj dežnik je lahko balon*? Tema knjižice je bržkone dovolj enostavna — otrok in njegova nepokvarjenost v svetu, ki nanj gleda neprijazno; težko bi se v besedilu našla še narodna tematika (npr. v dejstvu, da se zgodbica dogaja v Ljubljani) ali nemara eksistencialno (hrepenenje po žogi kot simbol) — prej gre za tematsko nevezane, zgolj snovne prvine. Kaj pa izoblikovanost snovi? Tudi ta, kakor v svoji motivni zgradbenosti pomeni odraz teme, ni zelo zapletena — ne ve se, kakšna je Jelka (iz besedila), njena pot v Klobučarijo je zbirka shematičnih slik, ka-

²³⁵ LL 15, str. 39

²³⁶ Očrt, str. 90

²³⁷ Očrt, str. 96

²³⁸ Očrt, str. 97

²³⁹ F. Zadravec: *Elementi moderne slovenske književnosti*, str. 58

kor jih deklica vidi iz zraka, o Klobučariji kot pravljici deželi pa bralec zve le kot o deželi, kjer rastejo klobuki, sicer pa je barvitost Klobučarije, njena predstavnost razmeroma skromna. (Seveda je pri tem važen delež ilustracije, a to vprašanje presega besedilno raven, obravnavano je bilo v ontologiji.) Tako tematsko kot motivno je torej *Moj dežnik je lahko balon* v primerjavi s Cankarjevimi besedilom manj izrazit – in tudi logično je tako, saj ni namenjen istemu bralcu kot besedilo Ele Peroci.

6.2.1.5 **Morfološko se mladinska književnost od nemladinske razlikuje po manjši izoblikovanosti motivov (neindividualiziranosti) in večji delnosti (parcialnosti) tem.**

6.2.2.5.1 Tezo je mogoče utemeljiti še glede na nekatera psihološka spoznanja – ugotovitve Leva Vigotskega o postopni individualizaciji otrokovih "višjih psihičnih funkcij, ki nastajajo prvobitno kot oblike dejavnosti v sodelovanju, in jih šele nato otrok prenese v sfero svojih psihičnih dejavnosti". In še: "Govor za sebe nastaja z diferenciacijo prvotno socialne funkcije govora za druge. Glavna smer otrokovega razvoja ni postopna socializacija, ki se v otroka vnaša od zunaj, ampak postopna individualizacija, ki nastaja na osnovi notranje socialnosti otroka."²⁴⁰ Čeprav navedene trditve na prvi pogled niso v trdni zvezi z vprašanji literarne morfologije, pa vzpodbudijo razmislek o branju, saj se zdi, da postopna individualizacija otroka ne more biti brez vpliva na proces otrokovega sprejemanja besedila. Še več: če je branje vendarle bralčevo "iskanje pomena", saj sekundarna eksistenca "nastaja z bralcem, njegovim literarnim doživljanjem v toku branja, kot ga omogoča grafični ali kak drug zapis".²⁴¹ potem staja spreminjanje in razvoj otroka v posameznika za branje v veliki meri pomembna. Individualizacija pomeni iskanje tistega, kar je novo, posebno in vredno razmisleka (zadnje v najširšem pomenu besede). Hkrati pa pahljačo pomenov, ki se bralcu ponuja v besedilu, omogoča prav njegova zgradbenost – na eni strani velika izoblikovanost in, v prenesenem pomenu, individualizacija motivov, ki so konkretni in abstraktni hkrati (z različno prevladnostjo obojega v posameznih besedilih), torej njihova **detajlnost**, in na drugi strani – velika kompleksnost tematike, prepletanje posameznih tem, njihovega povezovanja v nadtemo itd., kar seveda pomeni nastanek **zapletene strukture**, a hkrati velike **interpretacijske svobode** za bralca. Tako je jasno, da so razlike med motivi ter med temami in njihovo kompleksnostjo v mladinski in nemladinski književnosti posledica notranjih, s stališča psihologije opazljivih in razločljivih dejavnikov, kamor literarna morfologija ne seže več.

6.2.2 Snov v mladinski književnosti

6.2.2.1 Razmišljanje o snovi v mladinski književnosti bo razmišljanje o snovi kot zunajliterarnem gradivu – takšna snov "je torej izrazito predliterarna in zunajliterarna; sama na sebi ne vstopa v literarno gradivo niti je ni mogoče šteti za njegov sestavni del",²⁴² ter deloma o snovi kot znotrajliterarni kategoriji – torej snov kot "oznaka za tisto pojavnost znotraj literarnega dela, ki se zdi snovno materialna, ne pa zgolj psihična ali duhovna".²⁴³

6.2.2.2 Snov kot zunajliterarno gradivo "je v glavnem dveh vrst:

- Avtor jo lahko sprejme in neosebne tradicije (...).
- Lahko jo prevzame iz lastnega osebnega izkustva, tj. iz svojih neposrednih zaznav, predstav, podzavestnih želja, idej in domišljije, kar vse sestavlja osebno–doživlajsko

²⁴⁰ Vse navedeno iz: *Mišljenje*, str. 342

²⁴¹ Eksistenca, str. 9

²⁴² LL 15, str. 10

²⁴³ Očrt, str. 81

snov za nastanek literarnega dela".²⁴⁴ Navedena delitev Janka Kosa bi lahko bila osnova za tipološko delitev mladinske književnosti glede na snov kot zunajliterarno gradivo, ki ga je avtor že predelal v vsebino.

To so:

- dela z neosebno—tradicijsko snovjo,
- dela z osebno—doživljajsko snovjo, z dvema podtipoma:
 - domišljajska (fantastična) pripoved,
 - resničnostna pripoved.

6.2.2.2.1 Delitev je deloma primerljiva z obravnavama M. Kobe — njeni *Pogledi na mladinsko književnost* namreč prinašajo tudi dvoje poglavij, tj. *Fantastična pripoved in Trije modeli realistične proze v sodobni slovenski mladinski književnosti*. Zlasti *Fantastična pripoved* zelo natančno prikaže različne teoretične obravnave, tako v svetu kot pri nas, različna razmejevanja in podtipa fantastične pripovedi (Göte Klinkenberg, Metka Simončič...), njeno strukturo (Anna Krüger — razmerje med realnim in irealnim...). V drugem delu sestavka se avtorica posveti fantastični mladinski književnosti v slovenski mladinski književnosti po II. svetovni vojni; obravnava vrsto besedil, npr. Pečjakovega *Drejček in trije marsovčki*, Snojevega *Avtomoto mravlje* itd. — vsako nadaljnje razvrščanje bo torej moralo njen prispevek upoštevati. Nekoliko večje težave nastanejo pri opredeljevanju "realistične" proze — problematična se zdi zlasti oznaka realističen, ki prozo ne hote povezuje z realizmom kot obdobjem v razvoju literature, čeprav avtorica posebej opozori, da oznake "ne gre zamenjevati z oznako za določeno dobo v literarnozgodovinskem smislu".²⁴⁵ Njena opredelitev realistične proze v mladinski književnosti je, kakor se kaže, vsebinska: "V območje mladinske proze uvrščamo na tem mestu besedila, v katerih se tekstualna resničnost načeloma giblje v okvirih iskustveno preverljivega sveta."²⁴⁶ Prav to pa opozarja, da je za opredeljevanje tega tipa proze manj pomemben realističen način pisanja, "težnja k predstavljanju realnega, objektivnega sveta",²⁴⁷ ampak je merilo izbor snovi in njena naslonitev na "socialno resničnost". Tako se zdi ustreznejši neuveljavljeni izraz resničnostna pripoved (proza), saj besedilno resničnost povezuje s "pravo" resničnostjo, hkrati pa ne zavaja v napačno predstavo o prozi kot o delih realizma v literarnozgodovinskem smislu, ki odslukuje družbeno resničnost.²⁴⁸

6.2.2.3 Taka delitev pomeni upoštevanje prehajanja snovi kot zunajliterarnega gradiva v vsebino, snov kot znotrajliterarno gradivo pa se v delitvi odraža zlasti v podtipu, vezanem na resničnost, in sicer glede na podobnost snovno—materialnih, deloma tudi drugih sestavin v literarni in zunajliterarni resničnosti. Jasno je, da bi natančnejše ukvarjanje s tipologijo na osnovi snovi prineslo še dodatne podtipa, morda osnovna dva celo spremenilo; tako naj bo zgornji prikaz le možnost tipološke delitve, ki izhaja iz sestave literarnega dela in poskuša biti neodvisen od vsakokratnega zgodovinskega konteksta.

7 AKSILOGIJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

7.0 Literarna aksiologija poskuša razrešiti naslednja vprašanja: Kaj sploh so vrednote v književnem besedilu? Ali se vrednotenje literarnega znanstvenika razlikuje od vred-

²⁴⁴ Očrt, str. 70

²⁴⁵ Pogledi, str. 165

²⁴⁶ gl. op. 245

²⁴⁷ Leksikon Literatura, str. 202

²⁴⁸ prim. še MLT, str. 57

notenja naivnega bralca? Ali so vrednote zgolj historične ali pa obstajajo tudi nadzgodovinsko? To je seveda le del precej obsežnejše množice vprašanj – zajetih predvsem v prvem poglavju knjige Janka Kosa *Marksizem in problemi literarne vrednotenja*, ki bo izhodišče aksiološke obravnave mladinske književnosti.

7.1 Najprej nekaj nujnih izhodiščnih opredelitev. "Literarna aksiologija je postala mogoča šele potem, ko je v 19. stoletju razpadel tradicionalni metafizični sestav filozofskih pojmov, ki so imeli apriorno veljavo – na primer bog, ideja, duh, narava ali lepota."²⁴⁹ Aksiologija je veja literarne teorije, ki obravnava vrednote besedila, tj. vrednote oz. vrednost kot "razmerje med subjektom in objektom, ki ga subjekt vrednoti",²⁵⁰ torej pomen literarne vrednote "zlasti skozi pojem uporabne vrednosti".²⁵¹ Po tem se vrednote (aksiologija) razlikujejo od spoznavnih, etičnih in estetskih razsežnosti (fenomenologija) – vrednote so namreč zmeraj razmerje med bralcem in besedilom, torej se lahko posamezne razsežnosti razlikčno "uvrednotijo", pač glede na bralca, saj so "intencionalni korelat potrebe".²⁵² Te vrednote je potrebno obravnavati historično in nehistorično, saj "dialektika pojmov in s tem ustrezne stvarnosti stvarnosti zahteva (...) ob variabilnem tudi nevariabilno, kajti eno se lahko določa samo ob drugem",²⁵³ hkrati pa v zvezi s človekovimi potrebami, glede na pojavitev antropologizma (po razsulu metafizike) kot novega, nemetafizičnega temelja "vsega novoveškega sveta, v katerem postaja središče in merilo vsega človek s svojimi mnogovrstnimi potrebami, tako da vsaka stvar dobiva šele iz teh potreb svojo vrednost".²⁵⁴ Človekove potrebe so biosocialne - esencialne in eksistenčne – "literatura s svojo vrednostno problematiko sodi hkrati z drugimi umetnostmi v območje, kjer se ne odloča o eksistenci človeka, ampak o tem, kakšno naj bo njegovo "bistvo"; o načinih, smereh in možnostih konstituiranja takšnega "bistva"."²⁵⁵ Podobno piše tudi J. Pogačnik v *Slovenski otroški književnosti* – "Esencialne potrebe so namenjene zaščiti edinstvenega (neponovljivega) človekovega bistva, ki ni vnparej dano dejstvo, ampak je proces rasti in preseganja. V tej skupini so najpomembnejše spoznavne, etične in estetske potrebe in tiste vrednosti, ki iz njih izhajajo ali so jim prikladne."²⁵⁶ Kako razumeti to heterogenost vrednot, se sprašuje J. Kos in odgovarja, da "literarno-umetniška struktura ni niti estetska, niti spoznavna niti etična realiteta, ampak vsemu temu nadrejena".²⁵⁷ Še več: umetniškost literature, ki spaja te tri komponente, je "adekvaten korelat človekove potrebe po totaliteti, karkšne v realnosti ne poseduje in je morda niti ne more nikoli zares avtentično doseči".²⁵⁸ Umetniškost kot spojitve posameznih plasti ostaja neodvisna od zgodovinske pogojenosti besedila, saj je "vrednost literarno-umetniške strukture glede na stopnjo njene integralnosti in sintetičnosti nekaj trans-

249 Očrt, str. 185

250 Marksizem, str. 151

251 Marksizem, str. 9

252 gl. op. 250

253 Marksizem, str. 121

254 Marksizem, str. 149

255 Marksizem, str. 155

256 Slovenska, str. 8

257 Marksizem, str. 162

258 Marksizem, str. 163

historičnega";²⁵⁹ drugače pa je na ravni posameznih vrednot – te so "odvisne zmeraj od našega posebnega historičnega položaja, ki te potrebe oblikuje, določa in usmerja"²⁶⁰ – toda "s tem seveda še ni relativizirana vrednost literarnega dela kot celote",²⁶¹ doda J. Kos.

7.2 Vse navedene trditve, v literarni aksiologiji dovolj znane, ponujajo nekaj zanimivih problemov za teorijo mladinske književnosti, zbirajo pa se okrog osnovnega vprašanja, in sicer ali je potreba po totaliteti skupna odraslemu in otroku. Odgovoriti nanj je možno, če se upošteva nekatera spoznanja literarne fenomenologije – literatura, tudi mladinska, ni zgolj estetska igra, barvitost itd., saj bi to pomenilo njeno zgolj dekorativnost. Hkrati tudi ni zgolj vzgojna, saj bi bila s tem skrčena na raven bontona – celo v pregovorih vendarle obstaja tudi estetski element, npr. rima. In nenazadnje – mladinska literatura ni namenjena poučevanju, pridobivanju znanja, saj to veliko bolje opravi pouk v šoli. Bistvena je torej posebna sinteza posameznih funkcij, od tod pa ni daleč do ugotovitve, da mora taka sinteza, če naj otroci sploh berejo literaturo, izhajati iz **potrebe** v njih samih, ta pa ne more biti zgolj potreba po spoznavnem, etičnem ali estetskem v literaturi, ampak je nad vsem trojim – je potreba po **hkratnosti** estetskih, etičnih in spoznavnih sestavin, torej taista potreba po totaliteti, ki je značilna za književnost nasploh. Vrednost mladinske književnosti je torej razmerje med bralčevo potrebo po totaliteti in sintezo spoznavnih, etističnih in estetskih komponent v besedilu.

7.2.1 Zgolj kot ilustracijo si je potrebno znova ogledati *Moj dežnik je lahko balon*, tokrat glede na vrednostno problematiko. Bralčeva zgolj estetska potreba bi najbrž narekovala drugačno oblikovnost besedila, npr. Jelkino pot v Klobučarijo in natančen prikaz pravljične dežele, najbrž obilico barvitosti, ritmiziranih nerazumljivih čarovniških izrekov itd. Toda – ali bi tako besedilo bilo za otroka zanimivo? Ali pa prevladovanje spoznavne funkcije: Jelka leti nad Ljubljano – priložnost za natančen opis mesta, cestnih predpisov, zgodovine. In še možnost izrazite vzgojnosti: Jelka razmišlja o grdogledih starših, o svetu, polnem osornosti, a njena dobrotta prevlada, deklica pravi: "Jaz bom pridna in ne taka..." Seveda je možnosti še več, toda jasno je, da bi otroci sleherno od njih zavrnili, ker pomeni redukcijonizem, s tem pa se ne sklada z njihovo potrebo po totaliteti, hkratnosti trojega, ki je sicer v stvarnosti običajno ni. In ker je Ela Peroci znala vse troje sintetizirati, je njeno besedilo uspelo.

7.3 Kaj pove dejstvo, da je potreba po totaliteti in njen korelat – umetniškost kot vrednota – skupna mladinski in nemladinski književnosti? Predvsem to, da **aksiologija mladinske književnosti ni v ničemer različna od aksiologije nemladinske književnosti** – torej ni njen podtip, ker ne obstaja tipična lastnost, ki bi jot kot tako omogočala. Čeprav so estetske komponente v besedilih obeh skupin močno različne, in prav tako etične in spoznavne, aksiologija govori o vrednotah, **razmerju** med sestavino in potrebo – to razmeje pa je v obeh primerih enako. Otrok in odrasel iščeta v literaturi elemente, ki, povezani v višjo strukturo, ustrezajo njuni potrebi po totaliteti. Tako se vzpostavi razmerje med subjektom in objektom, ki ga le –ta vrednoti, kar se drugače imenuje – vrednost/vrednota. Vsa aksiološka vprašanja v zvezi z mladinsko književnostjo je torej mogoče najti že v aksiologiji književnosti, kakor tudi odgovore nanje; tako npr. vprašanje razmerja med znanstvenim in vrednotenjem kritike, bralca – kar je za mladinsko književnost v marsičem zanimivo. Njen raziskovalec namreč ni otrok, zato je razlika med vrednotenjem obeh očitna. Odgovor poda J. Kos: "Od literarne vede pričakujemo vrednotenje na

²⁵⁹ Marksizem, str. 165

²⁶⁰ gl. op. 259

²⁶¹ Marksizem, str. 165

ravni spoznanja, historično—teoretičnega mišljenja in s tem filozofsko—znanstvene sistematike.”²⁶² Ugovor, da je raziskovanje vrednot v literaturi za mlade neustrezno, ker je ne raziskujejo mladi sami (otroci), je potemtakem nesmiseln, saj ne upošteva mnogovrstnosti vrednotenja.

7.4 Ali ne pomeni neobstojanje posebne, četudi podrejene, literarne aksiologije mladinske književnosti svojevrsten dokaz, da je mladinska književnost, ne glede na zgodovinske in sodobne stranpoti v opredeljevanju njenega bistva, besedna **umetnost**?

8 SKLEP

1. Metodologija proučevanja mladinske književnosti: bistveno zanjo se zdi hkratno upoštevanje tričlenskosti predmeta literarne vede, kakor tudi metodološkega pluralizma ter razmerja med literarno teorijo in literarno zgodovino.

2. Pojem mladinska književnost: Mladinska književnost je podtip književnosti, njen integralni del, ki se od nemladinske loči po svojem bistvu, obstoju in zgradbi, namenjen pa je bralcu do starostne meje osemnajst let. Ta opredelitev torej ni zgolj recepcijska, ampak upošteva tudi posebnosti ustroja mladinskih besedil.

3. Obstoj mladinskega besedila: le—ta se opredeli glede na razlike med mladinskim in nemladinskim besedilom (njunim obstojem). Prehajanje mladinske književnosti v nemladinsko je hkrati vpadanje pomembnosti fenomenalne plasti.

Prvotni obstoj mladinskega dela se glede na izoblikovanost sistema pojmov količinsko in kakovostno razlikuje od drugotnega.

4. Bistvo mladinske književnosti: tudi bistvo je opredeljeno na osnovi primerjave bistva mladinske in nemladinske književnosti. V mladinski književnosti je v primerjavi z nemladinsko delež splošnosti, ki se v besedilu kaže kot pojavitev izrecnih splošnih sodb ali kot tesna povezanost sodb o posameznem z generično stvarnostjo, bistveno manjši (spoznavna funkcija mladinskega besedila).

Mladinska književnost se glede na etično razsežnost od nemladinske loči po manjši kompleksnosti razmerja med vrednotami v bralcu in vrednotami zunaj njega (etična funkcija mladinskega besedila). V mladinski književnosti sta količina in razvitost elementov, ki so nosilci estetske funkcije, manjša kot v nemladinski (estetska funkcija mladinskega besedila).

Posebej je glede na tako opredelitev bistva mladinske književnosti zanimiv t. i. žanrski prenos, to je pojav, ko se komunikacija med odraslim in otrokom zaradi prezahtevnosti besedila prekine ali, pogosteje, ko branje mladinskega besedila te komunikacije ne upošteva, s tem da v besedilo vgrajuje dodatne pomene. Žanrski prenos kot teoretični problem je del teorije interpretacije.

5. Zgradba mladinskega besedila: zlasti je poudarek na razmerju med motivom in temo, in sicer glede na razlike med mladinsko in nemladinsko literaturo. Morfološko se mladinska književnost od nemladinske loči po manjši izoblikovanosti (neindividualiziranost) motivov in večji delnosti (parcialnost) tem. Od morfoloških vprašanj je zanimiva še snov, in sicer kot pripomoček za tipološko delitev mladinske književnosti na dela z neosebno—tradicijsko snovjo in dela z osebno—doživljajsko snovjo (domišljajska in resničnostna pripoved kot podtip zadnjega).

6. Vrednote v mladinski književnosti: so hkrati vrednote književnosti nasploh, so intencionalni korelat potrebe po umetniškosti/celovitosti, zato se aksiologija mladinske

književnosti v ničemer ne razlikuje od aksiologije nemladinske književnosti. To pa je še dodaten dokaz za trditve, da je mladinska književnost besedna umetnost, ne pa npr. pripomoček za vzgojo ali pouk mladega bralca.

Literatura

- France Bevk: *Otroška leta*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1965.
- Ivan Cankar: *Na klancu*, Zbrana dela 10, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1971.
- Ciril Kosmač: *Pomladni dan*, Hram, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1985.
- Mira Mihelič: *April*, Hram, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1985.
- Ela Peroci: *Moj dežnik je lahko balon*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1962.
- Fran Saleški Finžgar: *Leta moje mladosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967.
- Antoine de Saint-Exupery: *Mali princ*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1964.
- Josip Stritar: *Lešniki in jagode*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1969.
- Oton Župančič: *Ciciban*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1955.
- Peter Aley: *Das Kinder- und Jugendbuch im Spannungsfeld von Literaturtheorie und Rezeptionsforschung*, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Athenaeon, Wiesbaden, 1979.
- Aristoteles: *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982.
- Dalibor Cvitan: *Kaj je to književnost za otroke?* Dialogi, 2, 1970, Obzorja, Maribor.
- Klaus Doderer: *Klasične otroške in mladinske knjige*, *Otrok in knjiga*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1974.
- Aleksander Flaker: *Šta smo čitali?*, Umjetnost riječi, 3, Zagreb, 1980.
- France Forstnerič: *Kaj je to književnost za otroke?* Dialogi, 2, 1970, Obzorja, Maribor.
- Niko Grafenauer: *Od A do Nič*, *Otrok in knjiga*, 16, 1982, Obzorja, Maribor.
- Ta roža je zate*, *Otrok in knjiga*, 12, 1981, Obzorja, Maribor.
- Paul Hazard: *Knjige, otroci in odrasli ljudje*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1973.
- Ravna Helson: *The imaginative process in children's literature: a quantitative approach*, *Poetics*, 7, 1978, Amsterdam.
- Miran Hladnik: *"Mladini in prostemu narodu v poduk in zabavo"*, *Otrok in knjiga*, 16, 1982, Obzorja, Maribor.
- Muris Idrizović: *Igra i zbilja u pjesništvu za djecu*, *Izraz*, 3/4, 1984, Svjetlost, Sarajevo.
- Matjaž Kmecl: *Mala literarna teorija*, Univerzum, Ljubljana, 1983.
- Marjana Kobe: *Pogledi na mladinsko književnost*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987.
- Janko Kos: *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem*, *Primerjalna književnost*, 1979, Ljubljana.
- Literatura*, *Literarni leksikon* 2, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1978.
- Marksizem in problemi literarnega vrednotenja*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1983.
- Moderna misel in slovenska književnost*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983.
- Morfologija literarnega dela*, *Literarni leksikon* 15, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1981.
- Očrt literarne teorije*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1983.
- Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti*, *Primerjalna književnost*, 1, 1986, Ljubljana.
- Uvod v metodologijo literarne vede*, *Primerjalna književnost*, 1, 1988, Ljubljana.
- Marijan Kramberger: *Kaj je to književnost za otroke?* *Dialogi* 2, 1970, Obzorja, Maribor.
- Leksikon Literatura*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1984.

Henryk Markiewicz: *Glavni problemi literarne vede*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1977.

Slobodan Ž. Marković: *Zapiski o književnosti za otroke, Otrok in knjiga*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1975.

Misel o moderni umetnosti, ur. Janez Vrečko, Kondor 190, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981.

Anton Ocvirk: *Literarna teorija, Literarni leksikon 1*, Državna založba Slovenije, 1978.

Borus Paternu: *Razvoj in tipologija slovenske književnosti, Pogledi na slovensko književnost*, I, Ljubljana, 1974.

Sodobna slovenska poezija kot evolutijski problem, Obdobja 8, Ljubljana, 1988.

Pajo Peleš: *Iščitanje značenja*, Izdavaški centar Rijeka, Rijeka, 1982.

Zlata Pirnat – Cognard: *Pregled mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1980.

Jože Pogačnik: *Slovenačka dečja književnost, Detinjstvo*, 71, Novi Sad, 1984.

Rade Prelević: *Poetika dečje književnosti*, Mala biblioteka, Mostar, 1979.

Josip Ribičič: *Slovensko mladinsko slovstvo v povojni dobi, Otrok in knjiga*, 12, 1981, Obzorja, Maribor.

Lev Vigotski: *Mišljenje i govor, Nolit*, 59, Beograd, 1983.

Marie – Luise von Franz: *Puer Aeternus*, ME TA Produkcija, Ljubljana, 1988.

Franc Zadravec: *Elementi slovenske moderne književnosti*, Pomurska založba, Murska Sobota, 1980.

Aleksander Zorn: *Za definicijo mladinske literature, Otrok in knjiga*, 13/14, 1981, Obzorja, Maribor.

Viktor Žmegač: *Književnost i zbilja*, Suvremena misao, Zagreb, 1982.

Zusammenfassung

Der Autor hat in seiner umfangreichen Debattenschrift (der erste Teil wurde schon in der 31. Nummer der Wissenschaftsrevue veröffentlicht), einige Probleme aus der Jugendliteraturtheorie, die sich bezüglich der Besonderheiten in ihrer Ontologie, Phänomenologie und Morphologie zeigt, behandelt, teilweise hat er aber auch noch methodologische und typologische Fragen erwähnt, während axiologische Fragen in die allgemeine literarische Axiologie miteinbegriffen sind.

Auf Basis dieser Analysen beweist der Autor die Behauptung, daß die Jugendliteratur eine Wortart ist und nicht nur ein Hilfsmittel für die Erziehung oder Unterricht eines jungen Lesers.

Metka Kordigel
Maribor

PRAVLJICA IN OTROŠKA FANTAZIJA*

ali kako je postalo razmišljanje Charlotte Bühler za književno vzgojo aktualnejše,
kot je bilo kdajkoli poprej

V novejšem času, ko si demokracija prizadeva prodreti v prav vse pore našega življenja, je mogoče zaznati bistvene premike tudi v tistih segmentih šolske prakse, ki so bili dolga stoletja domena dvornih ideologov in pedagogov. In tako lahko opazujemo, kako so že nekaj deset let stara teoretična izhodišča mladinske literature in vede o mladem bralcu o tem, da literatura v šoli pač ne more biti zreducirana le na posredovanje trenutno veljavnih moralnih norm in da literatura ni le priročno pomagalo za introjekcijo zelenih vzorcev lepega vedenja, končno dobila priložnost, da zasnujejo sodoben pouk književnosti. Na tak, nov način zasnovana literarna vzgoja pa postavlja učitelje, knjižničarje in vse tiste, ki se z otrokom in knjigo ukvarjajo, pred zahtevno nalogo, ki ji je mogoče biti kos le ob temeljitem poznavanju načina komunikacije med mladim bralcem in umetnino in zakonitosti recepcije otroške literature, značilnimi za posamezna obdobja otrokovega bralnega razvoja.

O vsem tem se je mogoče počutiti tudi v slovenski strokovni literaturi, vendar pa nesporno velja, da je eno izmed najtehtnejših in še vedno aktualnih del s tega področja študija nemške psihologije Charlotte Bühler z naslovom *Pravljica in otroška fantazija*.¹ Kako pomembno in prelomno je bilo to delo, dokazuje že dejstvo, da kdorkoli se je kasneje lotil pisanja o problematiki mladega bralca, mimo nje ni mogel. Nekateri avtorji so se nanjo sklicevali, jo citirali in tako potrjevali svoje hipoteze, drugi, tisti, ki se z njo niso strinjali, pa so se čutili dolžne najprej s protargumenti porušiti njene ugotovitve in šele potem postaviti in dokazati svoje teze.

Pravzaprav Charlotte Bühler niti ni nameravala proučevati zakonitosti recepcije otroške literature, njen interes je bil v glavnem usmerjen k študiju otroške fantazije. In le zato, ker se ji je zdelo, da je pravljica skorajda edino berilo štiri do osemletnega otroka, in ker je presodila, da bi sistematična analiza tega berila, predvsem natančna opredelitev, po čem se pravljica razlikuje od literature za odrasle, lahko pripeljala do pomembnih podatkov o načinu otrokovega razmišljanja in, kot rečeno, o njegovi fantaziji, se je lotila natančnega študija pravljice kot literarne vrste.

* Članek povzemamo iz magistrske naloge, ki jo je avtorica zagovarjala na Filozofski fakulteti v Ljubljani leta 1989.

¹ Bühler C.: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. — *Zeitschrift für angewandte Psychologie*. Leipzig 1918.

”Z eksaktno analizo je treba izolirati tiste specifičnosti, ki pravljico ločujejo od ostale literature in ponujajo otroku nekaj, česar mu druga literatura ne more dati.”²

Pri tem nas ne sme motiti, opozarja avtorica, da so pravljice po nastanku pravzaprav literatura za odrasle. Sčasoma so si jih namreč otroci prisvojili, (kar dokazuje, da stopnji njihovega razvoja ustrezajo,) in zdaj so njihove.

Centralno vprašanje študije se torej glasi: ”Kaj nas lahko pravljica nauči o otrokovi fantaziji?” Gotovo je bil to avtoričin namen, vendar dobimo ob analizi pravljice tudi odgovor na vprašanje: ”Kaj je tisto, kar otroke pri pravljici tako privlači in zakaj?”

Prvi odgovor se kar ponuja. Zanj niti ni treba podrobnejše analize. Pravljica neločljivo spaja realni vsakdanji svet z nevsakdanjim, čudežnim. Oba svetova tvorita neločljivo celoto. To pa je tipično otroški pogled na svet.

Analizo pravljice je Ch. Bühler razdelila na štiri poglavja, ki ustrezajo štirim področjem, po katerih se pravljice prav posebno ločujejo od druge mladinske literature in od literature za odrasle.

- PRAVLJIČNE OSEBE
- DOGAJALNI PROSTOR, ČAS IN MILJE
- PRAVLJIČNI MOTIVI
- MOTIVACIJA V PRAVLJICI

(Na tem mestu je verjetno treba pripomniti, da se analiza pravljice omejuje le na nemške ljudske pravljice, torej Grimmove pravljice.)

PRAVLJIČNE OSEBE

Glavno vlogo v pravljici (vsaj v Grimmovi) imajo otroci sami, in sicer otroci iz zelo revnih družin ali kraljevski otroci, skratka tisti, ki spodbujajo bralčevo čustveno udeležbo (usmiljenje) ali njegovo fantazijo (občudovanje razkošja v kraljevi palači).

Poleg otrok nastopajo v pravljici tudi živali, predmeti (personificirani) in pravljična bitja (čarovnice, palčki, velikani). Tudi ta se obnašajo kot ljudje, le nekatere njihove lastnosti so prekomerno poudarjene, tako da povzročajo njihov nastop nekakšno napetost v pripovedovanju. Bralec ve, da se bo zdaj zgodilo nekaj nenavadnega, in stopnjuje se njegova čustvena udeležba. Zdi se, da je tudi to eden od elementov, ki otroke pri pravljici posebej privlači.

Posamezne osebe v pravljici so karakterizirane po zakonu polarizacije. Karakterji so tipizirani v skrajni obliki. Ponavadi nastopa v zgodbi tudi oseba z ekstremno nasprotnim karakterjem.

Polarizacija je najpreprostejša oblika karakterizacije, kar je poznamo, saj zahteva od bralca le kar najskromnejšo zmožnost abstrahiranja. Očitno je, da tako slikanje značajev otroka popolnoma zadovoljuje. Sklepamo lahko, da natanko ustreza njegovim kognitivnim sposobnostim. (Tudi iz drugih raziskav je znano, da je otrok sposoben razpoznati to ali ono lastnost le, če je ta grobo poudarjena s prisotnostjo njenega kontrasta.) Prav gotovo pa otrok te starosti ni sposoben dojeti kakšnega kompliciranega karakterja.

Osebe morajo biti torej kar se da preproste, najbolje je, da imajo eno samo (za tok dogajanja bistveno) lastnost, ki mora biti kar se da ekstremno poudarjena. Npr. v *Pepelki* sta sestri izjemno hudobni, glavna junakinja pa ekstremno dobra.

Pravljične osebe ponavadi niti niso individualni liki ampak le tipi: pridni, dobri, hudobni, leni, hudobna čarovnica, lepa princesa (ponavadi celo brez lastnega imena). Tudi to ustreza otroku na omenjeni razvojni stopnji. Slikanje individualnega karakterja je nam-

² Bühler Ch.: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. München 1961, str. 19

reč zahteva komplicirano kombinacijo različnih lastnosti, ki so ene bolj, druge manj izrazite in ki jih zgodba ne imenuje, ampak jih je mogoče razbrati iz dogajanja samega.

Taki "zahtevni" karakterji otroku niso dostopni, saj nima dovolj razvite sposobnosti kombinacije, sposobnost abstrahiranja pa je premajhna, da bi lahko iz dogajanja razpoznal posamezne junakove lastnosti. Otrok večine kompliciranih lastnosti (kot jih imajo junaki del za odrasle) niti ne pozna, pa tudi zelo zamotanemu dogajanju, ki ga takšna karakterizacija zahteva, ne bi mogel slediti.

Osebe so označene le z lastnostmi, ki jih mali bralec pozna iz svojega lastnega okolja: pridnost proti lenobi, lepota proti grdosti, zavist, radovednost, prevzetnost, hrabrost, neumnost, iznajdljivost, moč in šibkost. In s tem je repertoar lastnosti, ki jih je otrok sposoben razumeti, skorajda izčrpan.

Pravljična bitja so literarni junaki, ki jih najdemo skorajda samo v pravljicah, zato lahko predvidevamo, da so opisani tako, da to otrokom ustreza.

S psihološkega vidika jih lahko razdelimo na dve skupini:

- na tiste, ki so nastale po procesu analogije, ki so po vedenju in zunanosti močno podobna ljudem, le da so njihove lastnosti proporcionalno nekoliko spremenjene (čarovnice so grše kot najgrše ženske na svetu in zelo, zelo hudobne, vile pa so po zunanosti kot ljudje, le da so veliko lepše in znajo čarati. Velikani in palčki so ljudem, razen po velikosti, sploh zelo podobni).
- In na tista, ki nastanejo s procesom kombiniranja. Gre za novotvorbe, ki nastanejo z domišljjsko združitvijo dveh ali več živih bitij. Tako kombinirana bitja so v Grimmovih pravljicah zelo redka (v tistih, ki so pri otrocih najbolj priljubljena, pa jih sploh ni), več jih najdemo pri H. Ch. Andersenu. Njegove pravljice pa, kot vemo, berejo starejši otroci. (*Mala morska deklica*)

Torej je večina pravljličnih bitij izmišljena po procesu analogije, ki ga tudi zelo majhni otroci dobro obvladajo.

Proces kombiniranja pravljličnih bitij najdemo le v pravljicah za starejše otroke, saj ti sposobnost kombinacije že imajo.

Kombinatorična fantazija pozna tri stopnje (po Groosu):³

1. proporcionalni premiki,
2. izvzemanje posamezne lastnosti iz obstoječega koncepta in prenašanje le—te na kak drug kompleks,
3. združevanje večjih predstavnih kompleksov, ki jih v realnosti ni, ali so tam drugače povezani.

Vendar že Groos ugotavlja, da spadajo proporcionalni premiki h kombinaciji le pogojno, zato Ch. Bühler ne greši preveč, če jih prišteva k analognim procesom in trdi, da majhni otroci sposobnosti kombiniranja nimajo.

Pravljica je otroku posebno blizu zaradi antropomorfiziranja živali in predmetov, kar ustreza njegovemu zgodnjemu nagnjenju k animizmu. Otrok se v začetku pravljlične dobe še vedno nagiba k temu, da dojema vse stvari kot žive in smiselne. Vsak objekt, ki izvaja karšnokoli aktivnost, se mu di živ, kasneje se mu zdijo žive stvari, ki se gibljejo same od sebe. Toda še potem, ko otrok že zdavnaj spozna, da v pravi resničnosti živali in predmeti ne govorijo in ko že pozna mejo med realnim in nerealnim svetom, se velikokrat zateka v svojo domišljijo, kjer je še vedno vse tako, kot da tega spoznanja ne bi bilo. In pravljica je zelo podobna temu domišljjskemu svetu.

Izraz dogajalni prostor je treba vzeti v njegovem najširšem pomenu. Pri tem mislimo na opis socialnega okolja, dogajalnega časa, prostora v ožjem pomenu besede in sploh vseh razmer, v katerih delujejo pravljične osebe.

Omenili smo že, da prihajajo otroci, ki nastopajo v pravljicah, iz ekstremnih socialnih okolij. Toda kaj pravzaprav izvemo o tem? Izredno malo. Le to, da je bil kralj, da je bil mož bogat ali reven... Daljši opisi so redki in skopi. Najdemo jih le tam, kjer se dogajalni prostor v poteku pravljice spremeni. V začetku pripovedi dogajalno okolje praviloma ni opisano.

Vse, kar bi radi vedeli o dogajalnem prostoru, moramo sklepati iz čisto priložnostnih pripomb ali izjav. Npr. navedbe grofovskega ali kraljevskega naslova, ali pa pripovedovalec čisto slučajno omeni grad, čudovito kočijo, dragocene obleke. Ne moremo se otresti vtisa, da govori o stvarih, o katerih je le slišal in do katerih čuti globok strah in spoštovanje.

Čisto mogoče je, da taka skopa namigovanja na dogajalni prostor otrokovo domišljijo angažirajo v dovoljšnji meri, da si lahko ozadje zgodbe zelo živo predstavlja. Vendar ne smemo pozabiti, da pritegne majhnega otroka čustveno doživetje ob pravljici mnogo bolj kot še tako natanko popisana dogajalna situacija in da intenzivno čustveno reakcijo lahko izzove že zelo bežen namig. (Znano je, da kaže otrok močno reakcijo, usmiljenje in razumevanje za tiste, ki trpijo in ki so revni ali zapuščeni.)

Na tem mestu se postavlja vprašanje, kako se lahko otrok zadovoljuje s tako malo podatki, saj nima izkušenj odraslega bralca, ki lahko nakazane situacije v svoji domišljiji dopolni. Odgovor je preprost! Otrok doživlja podrobnosti veliko intenzivneje kot odrasli. Posledica tega je, da si te podrobnosti zelo dobro zapomni. Če bi si jih v domišljiji dopolnjeval s podobami iz lastnega izkustvenega sveta (ki pa jih ne premore) in iz njih sestavil zaokroženo sliko, si jih gotovo ne bi mogel tako natanko in za tako dolgo časa zapomniti.

V pravljici ni socialnih in kulturnih razlik med posameznimi sloji. Res so nekateri ekstremno revni, drugi izjemno bogati, vendar ne pravljica ne otrok ne vidita nikakršnih razlogov, ki bi nasprotovali prehajanju iz enega sloja v drugega. Najrevnejši kmečki sin, ki je dovolj prebrisan, da reši zahtevno nalogo (ali ki mu rešitev celo nekdo prišepne), je lahko jutri brez problemov kralj. Tudi principi se poročajo z revnimi in umazanimi deklami, če so jim te po naključju všeč.

Gre za naivne sanje še naivnejšega pripovedovalca, ki na ta način izraža sanje in želje preprostega ljudstva. Tak optimističen pogled na svet je gotovo nekaj, kar popolnoma ustreza tudi sicer pozitivno naravnani otroški domišljiji. Otrok občuti življenje in prihodnost kot nekaj čudovitega in lepega in srečna naključja so zanj dejstvo, ki nanj trdno računa. Poleg tega se mu nagli prehodi iz enega ekstremnega socialnega sloja v drugega ne morejo zdeti nič čudnega, saj še nima življenjskih izkušenj in informacij o tem, kako težavne so te reči v resničnem življenju.

Dogajanje je v pravljici nanizano postopno, kar natanko ustreza temu stadiju otrokovega razvoja. Pripovedovalec "vodi" poslušalca od kraja do kraja, od scene do scene in na teh scenah otrok opazuje dogajanje. Pravljica nas zmeraj obvešča o tem, kaj se je zgodilo potem. Zelo redki so časovni preskoki, če pa do njih pride, se med tem ni zgodilo nič posebnega in pravljica jih preprosto ignorira. Poslušalec naj dobi občutek, da se dogajanje sploh ni prekinilo, če se to ne da, uporabi pravljica za časovne preskoke kakšen pravljični čudež. Natančno takemu in le takemu toku dogajanja je otrok sposoben slediti. Zgradba ustreza sposobnosti t.i. potujoče fantazije (po Segalu), ki nikakor še ne bi mogla spremlja-

ti zelo zapletenega menjavanja dogajalnega časa in prostora, kot ga najdemo v literaturi za odrasle.

PRAVLJIČNI MOTIVI IN MOTIVACIJA

Strnjenega dogajanja (k nekem cilju usmerjene aktivnosti, ki ob koncu ta cilj doseže ali ne) v pravljici ni. V njej najdemo le sosedje doživljajev glavne osebe.

Posamezne epizode so le redko povezane drugače kot s časovnim zaporedjem in s tem, da se pač dogajajo isti literarni osebi. Pri tem pa sam lik ni ne vem kako zanimiv (saj se propovedovalcu ne zdi vredno, da bi ga opisal, zelo pogosto ga niti ne imenuje), privlačne so le zanimive in napete preizkušnje, ki jim je izpostavljen in v katerih se izredno dobro odreže, tako da dobi na koncu nagrado. V nekaterih pravljicah ga poročijo, v drugih podeduje kraljestvo, v večini pa se zgodi kar oboje.

Taka preprosta notranja zgradba je nedvomno skrajno prilagojena otrokovi sposobnosti dožemanja, saj je v literaturi za odrasle praviloma ne najdemo. Pomislimo le na umetelno notranjo zgradbo romana, ki je posledica popisovanja čustvenega, moralnega in socialnega razvoja glavnega junaka. Ta situacija se dopolnjuje še s tendencami drugih literarnih oseb. Tako odraslega bralca ne privlačijo le dogodki sami, ampak tudi njihova povezanost, motiviranost.

Česa takega v pravljici ni. Poslušalec se tukaj osredotoči le na dogodek, o katerem trenutno teče beseda, na vse, kar se je zgodilo poprej in kar se utegne zgoditi, ne misli in niti ne more misliti, saj ga izjemnost, zanimivost sedanjega dogodka miselno in čustveno popolnoma okupira.

Skratka, tudi v tem primeru pravljica od otrok ne zahteva kombinatoričnih sposobnosti.

O čem torej pravljice pripovedujejo?

Kljub temu, da se nam na prvi pogled zazdi, da je pravljic nepregledno veliko, moramo pri podrobnejšem študiju gradiva ugotoviti, da je motivov mnogo manj in da se v različnih variacijah ponavljajo. V osnovnih pravljičnih motivih je koncentrirano sporočilno jedro pravljice. In če primerjamo pravljice različnih pokrajin in različnih narodov (seveda narodov, ki so si po kulturi vsaj malo blizu), bomo ugotovili, da gre za iste motive. Variacije najdemo le pri opisih kraja dogajanja, pokrajinskih značilnosti in pravljičnih oseb. Motivi sami ohranijo svoje jedro in se ne spremenijo več.

Ch. Bühler razlikuje dve skupini motivov. Prva obsega vsakovrstne aktivnosti pravljčnih oseb:

- junaška dejanja
- čudežna dejanja (spreminjanje, čaranje)
- snubitve in spremljevalne aktivnosti
- reševanje nalog
- aktivnost v zvezi z veljavnimi normami, zapovedmi, prepovedmi
- kršenje le—teh in (zelo pogosto) ne—upoštevanje raznih prerokb in svaril.

V drugo skupino motivov uvršča vse okoliščine, v katerih se znajdejo literarne osebe.

Te so:

- resnične dogodivščine in srečanja z nenavadnim
- prerokovanja, čudežna darila, nadnaravna pomoč, srečno naključje
- nagrade in kazni
- težke usode (npr. neplodnost, ki je izhodišče marsikatere pravljice).

(C. Bühler pripominja, da je navedena shema le delovno orodje njene raziskave).

Največ prostora namenjajo pravljice čudežnim dejanjem, najpogosteje spremembam. Verjetno zato, ker otroci (elementarni, preprosti ljudje) trdno verjamejo, da se

lahko zgodi in da se v življenju mora zgoditi nekaj posebnega, nenavadnega in vznemirljivega, skratka nekaj, kar bo preseglo okvir vsakdanjosti.

Pri majhnih otrocih (in preprostih nešolanih ljudeh) opažajo psihologi nekaj, kar bi lahko imenovali zasnovano duhovnega življenja in kar ni koncentrirano, ne zaposleno in zato čaka in išče smer, v katero bi lahko razvilo svojo aktivnost. Odrasel (razmišljajoči) človek ve, da od zunanjega dogajanja ne more veliko pričakovati. Otrok pa je usmerjen navzven, saj še ni sposoben sprejemati duhovnih spodbud iz vsakdanjega življenja. Zanje potrebuje zelo močne dražljaje — te pa predstavljajo pravljичni čudeži.

Na tem mestu je treba prvič spregovoriti o tem, da pravljice ugodno vplivajo na otrokov razvoj, konkretno na razvoj otrokove domišljije. Pravljичni čudeži predstavljajo spodbude za domišljisko aktivnost, ta aktivnost pa vodi h kvalitativnim premikom.

Dejstvo, da se čudeži v pravljicah vedno znova ponavljajo in da zavzemajo v njih osrednje mesto, si s psihološkega stališča lahko razlagamo s tem, da so otrokom prav posebno blizu. Posebno če vemo, da čudeži usmerjajo in pospešujejo tok dogajanja. Gre za domišljisko igro, v kateri je dogajanje usmerjeno v skladu z otrokovimi željami. Poleg tega je vsa zgodba usmerjena tako, da kar najmanj angažira njegov razum. Domišljiska dejavnost, ki jo spodbujajo takšne pravljice, že močno spominja na sanjsko domišljijo — lahko pa seveda stvar obrnemo in rečemo, da so bile zanimive sanjske domišljije spodbuda za nastanek pravljic.

Otrok se z junaki pravljice zlahka identificira. Ne le da nastopajo v mnogih pravljicah prav otroci, tudi odrasle osebe se najpogosteje obnašajo otročje, nemoralno, naivno, njihovo čustvovanje, razmišljanje in hotenje je nezrelo. Skratka, otroci jih dojemajo kot sebi enake. Le redki junaki delujejo odraslo in zrelo, le redki ravnajo preudarno, vedo, kaj hočejo, dejanje ponavadi ni intelektualno motivirano.

Večina oseb deluje pod vplivom čustvene motivacije, instinktivno ali pod vplivom kakšne avtoritete — kot otroci.

Iniciativo za odločilne premike v pravljici predstavljajo najčešče zelo močna čustva: ljubosumje, samovšečnost ter užaljeni ponos (in Sneguljčica mora z gradu), maščevalnost (in Trnuljčica je prekleta), jeza (in starši prekolnejo svoje otroke, mačehe mučijo pastore, starejši bratje mlajše). Zelo pogosto sprožata dogajanje tudi radovednost in želja po zanimivem doživetju. Torej motivacije, ki so gotovo malemu bralcu zelo blizu, saj je dokazano, da otroci ponavadi ravnajo afektivno ali instinktivno in svoja dejanja redko premišlijo. Otrokove želje in dejanja imajo veliko skupnega z osebami iz pravljice pa tudi način mišljenja in dojemanja življenja in dogajanja je zelo podoben.

MOTIVACIJA V PRAVLJICI

Posamezni motivi so v pravljici ponavadi razporejeni tako, da nanizani drug za drugim kronološko pripovedujejo o zgodah in nezgodah pravljичne osebe. Nekatere pravljice pa od tega vzorca nekako odstopajo. Gre za t.i. dvodelne pravljice, pravljice v dveh delih. Glavno vlogo ima v vsakem od dejanj druga oseba. Tista iz drugega dela praviloma doživlja iste stvari kot tista iz prvega dela, le z obratnim uspehom.

”Dvojne” pravljice torej uporabljajo ponovitev (najpreprostejše stilno sredstvo), njihovo razširitev predstavljajo pravljice s trojno ponovitvijo dogajanja (npr. trije bratje rešujejo neko nalogo).

Čeprav so ponavljalne figure stilno sredstvo, (ki otrokom zelo ugaja), v pravljici nimajo estetske funkcije.

1. Ponavljanje je sredstvo, ki služi za vzpostavljanje ravnovesja in umiranje dogajanja. Otrok sicer želi, da se zmeraj nekaj dogaja, vendar so njegove zmožnosti sprejemanja in predelovanja vtisov omejene, namesto neomejene ekspanzije ponuja taka pravljica

dvojno ali trojno ponovitev iste teme. Vendar ne gre za natanko ponavljanje, ampak za variacije na temo ali (pogosteje) za stopnjevanje napetosti, da bi obnovili poslušalčev interes, kljub temu, da smo dogajanje nekoliko umirili.

2. Ponavljanje v pravljici ima tudi psihološko funkcijo. Poslušalcem posreduje občutek varnosti, saj zagotavlja, da se bodo dogodki vrstili natanko tako, kot je to pripovedovalec predvidel, da ne bo nikakršnih presenečenj, ki bi lahko človeka ogrozila. Če pa bo do njih že prišlo, ima pravljica na zalogi še čudeže, ki bodo vse spravili v red. Skratka, svet je smiselno urejen tako, da se človeku (ki ni hudoben) ne more zgoditi nič zares hudega.

Posebna oblika ponavljalne figure (s prav tako psihološko funkcijo) so prerokbe, prepovedi, zapovedi in svarila.

Še predno se pravljичni lik loti naloge, ga seznanijo (z njim pa tudi poslušalca) z možnimi težavami, ki ga čakajo. Ta nakazana različica se kasneje obvezno realizira. Isto funkcijo kot takšne prerokbe imajo tudi opozorila, prepovedi in svarila. Ta se očitno pojavljajo le zato, da bi jih kasneje kršili in si s tem nakopali vrsto težav.

V pravljici *Volk in sedem kozličkov* mama koza svari svoje mladičke, da jih utegne obiskati volk. Tega svarila v pravljici prav gotovo ne bi bilo, če volk potem resnično ne bi prišel. In zgodi se, kot je napovedala koza. Volk pride in kozličke prelisiči s pomokano roko in s tankim glasom. Dogajajo se grozne reči, zgodba je maksimalno napeta. Morda preveč za mladega poslušalca. Zato je dobro, da iz poprejšnjega svarila že "malo ve", kaj se bo zgodilo. Funkcija ponavljalne figure je torej tudi v tem, da nekoliko omili napetost dogajanja, poleg tega pa pomaga otroku v preobilici dogodkov in slik, ki jih preden pravljica postavlja, razpoznati tisto, kar je važno za tok dogajanja in pomembno za razumevanje pravljice.

To pa seveda ne pomeni, da v pravljici ni nikakršnih presenečenj. Toda ta smejo služiti le temu, da pripovedovalec privede k srečnemu koncu, kajti to je, kar otrok od pravljice pričakuje in zahteva. Čisto slučajno morajo ostati kozlički v volkovem trebuhu živi (niti slučajno ne sme volk katerega od njih pregrizniti na pol), čisto slučajno mora biti volk še v bližini in čisto slučajno spi tako trdno, da mame koze pri njenem rezanju in šivanju ne moti. Želja, kaj hoče otrok slišati, torej bistveno vpliva na tok dogajanja.

Če o tem natanko razmislimo, bomo prišli do neke posebnosti, po kateri se otroški bralec (poslušalec) razlikuje od odraslega.

Tudi odrasli se z literarnimi osebami identificirajo in razvijejo do nekaterih simpatije, do drugih antipatije, spremljajo dejanje s svojimi željami, da bi se za simpatično osebo vse dobro končalo, toda na koncu literarnemu delu vendarle priznavajo njegovo suverenost in dovoljujejo pisatelju, da usode svojih oseb zaključi tako, kot se njemu zdi (glede na sporočilo) najbolj prav.

Otroci gledajo na to drugače. Njim se zdi, da je pravljica "lepa", ker se lahko sami čustveno močno angažirajo in ker teče dogajanje natanko v skladu z njihovimi željami. Če bi volk kozličke zares pojedel in bi se pravljica končala s podobo osamljene in obupane koze, jim gotov ne bi bila všeč. Vprašanje je, ali bi se taka pravljica v ljudskem izročilu sploh ohranila.

Zato torej otrok ne moti, če jim pripovedujemo o grozilih in grozovitih rečeh. Pravljica jim daje namreč pomirjujoče zagotovilo, da bo na koncu vse prav, da se bo zgodilo tako, kot si bodo želeli.

Da bi poslušalci lažje sledili, se vsaka misel v pravljici razvije v nazorno sliko. Pripovedovalec ne reče: "Da bi volk kozličke prelisičil, si je izmislil zvijačo," ampak preprosto naniza podobe, kako volk pomoči tace v moko in kaj se zgodi potem.

O namerah pravljica nikoli ne pripoveduje, nikoli ničesar ne izvemo o tem, ali in kaj so junaki mislili, preden so se česa lotili, vsa pozornost je usmerjena k njihovim dejanjem.

Tudi emocionalna doživljaja oseb nikoli niso opisana. Pripovedovalec preprosto naslika scene, kjer posamezna čustva pridejo do izraza. Ne reče: "Deklica je bila žalostna," ampak "deklica je jokala." To ustreza načinu otrokovega doživljanja. Otrok živi v zunanjem svetu in še ni sposoben refleksije o lastnih čustvih in čustvih drugih ljudi. Dojame le tisto, kar vidi, ne razume motiva, zanj šteje le efekt.

Ali na kratko:

Pravljica od otroka ne zahteva razmišljajoče fantazije, razen v nekaterih redkih primerih, ko ga zapelje, da v domišljiji opravi nekatere proporcionalne premike (ljudi pomajša, da si lahko predstavlja palčke, ali ženske pogreša, da si lahko predstavlja čarovnice). V glavnem se zadovoljuje z njegovim domišljijskim sodelovanjem pri opazovanju časovno zaporednih slik, ki jih postavlja predenj, in njegovim emocionalnim angažiranjem, ki se izraža s posebno simpatijo ali antipatijo do pravljичnega junaka.

Študija Ch. Bühler je sicer namenjena proučevanju otrokove fantazije, vendar lahko, če interpretiramo njene rezultate iz nekoliko drugačnega zornega kota, iz nje razberemo posebnosti otrokove recepcije literature, tiste posebnosti, ki so posledica stopnje njegovega osebnostnega (kognitivnega, socialnega in emocionalnega) razvoja.

Naj te ugotovitve na kratko povzamemo:

1. Otrok ne pozna meje med realnim in irealnim svetom. Če jo pozna, se mu ne zdi pomembna.
2. Otrok nima sposobnosti abstrahiranja, zato ima vsaka pravljična oseba eno samo lastnost, ki nastopa v ekstremni obliki. Da bi jo otrok laže opazil, je ponavadi podčrtana še s protiosebo, ki ima diametralno nasproten karakter.
3. Otrok pozna le zelo enostavne lastnosti, ki jih lahko opazi v svojem vsakdanjem okolju (lenoba, lepota, hudobija).
4. Otrok nima sposobnosti kombinacije. Predstavne zmožnosti njegove domišljije so omejene na analogne procese (proporcionalni premiki, kvantificiranje).
5. Otrok je nagnjen k animizmu.
6. Otrok doživlja podrobnosti veliko intenzivneje kot odrasli bralec, zato si jih ne dopolnjuje v kompleksnejše domišljijske slike.
7. Otrok gleda na svet naivno optimistično, saj ne pozna kompliciranih razmerij, ki vladajo v svetu odraslih (npr. prepad med posameznimi socialnimi sloji.)
8. Otrokova domišljija je potujoča. To pomeni, da lahko sledi le sukcesivnemu dogajanju. Zapletenemu menjavanju prostora in časa, kot ga najdemo v literaturi za odrasle, ne bi mogel slediti.
9. Otrok (zato ker nima sposobnosti kombiniranja) ne more misliti na to, kaj se je zgodilo prej in kaj bi se utegnilo še zgoditi, zato ne more upoštevati neke prejšnje informacije, ki bi bila potrebna za razumevanje zdajšnje. Vse potrebne podatke mora dobiti sproti.
10. Otrokove zmožnosti sprejemanja in predelovanja vtisov so omejene. Njihove želje po vedno novem in vznemirljivem najpogosteje presegajo zmožnosti (zato pravljice z večkratnim ponavljanjem ali variiranjem iste teme dogajanja umirjajo.)
11. Otrok išče občutek varnosti, zato hoče, naj mu pravljica posreduje občutek, da je v življenju vse urejeno, smotno, smiselno. V tej veri ga utrjuje tok dogajanja v pravljici, kjer se nikoli ne zgodi nič, kar ni bilo v naprej predvideno.
12. Otrok sicer želi "napeto" dogajanje, a ga le težko prenaša (pravljica napetost dogajanja omili s poprejšnjim svarilom, prepovedjo, zapovedjo ali prerokbo).
13. Otrok literarnemu delu ne priznava njegove suverenosti, ne priznava zakonitosti njegovega sveta. Odločno zahteva, da se usode literarnih junakov razvijejo v skladu z njegovimi željami, (sicer pravljica ni "lepa").

14. Otrok še ni sposoben refleksije o svojih čustvih in čustvih drugih ljudi. Zato jih tudi v literaturi ne more dojemati. Dogajanje mora biti oblikovano tako, da je vse potrebne informacije mogoče razbrati iz zunanje slike. Npr.: čustva se morajo reprezentirati navzven (ne žalost, ampak solze), junak naj ne razmišlja, kaj bo napravil, ampak naj to preprosto stori.

Ne glede na to, da so mnogi znanstveniki Charlotti Bühler oporekali in da je njena tipologija razvoja mladega bralca presežena, je treba priznati, da nobena študija ni dala tolikih in tako tehtnih informacij o tem, kako otrok doživlja posamezne elemente notranje zgradbe literarnega dela in literarno delo kot celoto. Skratka, težko bi našli razpravo, iz katere se je moč toliko naučiti o recepciji literature v t.i. pravljični dobi otrokovega bralnega razvoja.

Zusammenfassung

Unbezüglich des ehrwürdigen Forschungsalters von CHARLOTTE BÜHLER über die Phantasie des Kindes und indirekt darüber, was für einen Eindruck ein klassisches Märchen auf die Kinder hat, verbleibt ihr Buch ein Grundwerk zur Analysierung der Rezeption der Kinderliteratur in der Vorschulzeit, oder in der sog. Märchenzeit nach BÜHLER. Dieses Buch übersteigt nämlich eine schon entlaufene Praxis in der Literatur der "Erwachsenen", wo sich unter dem Begriff Rezeption das versteht, wie die Kritik unter bestimmten Umständen und gewissen Perioden dieses oder jenes Werk, diesen oder jenen Typus der Literatur akzeptiert oder abgelehnt hat. Dieses Prinzip ist zur Rezeption der Kinderliteratur nicht verwendbar (die Kritiken werden nicht von Kindern, sondern in der Regel von Erwachsenen geschrieben). Deshalb zeigt sich als einzig zweckmäßiges, zur Rezeption der Jugendliteratur vom (qualifizierten) psychologischen Gesichtspunkt nur, beizutreten, wie CHARLOTTE BÜHLER das gemacht hat.

BASNI LEOPOLDA VOLKMERJA

Prispevek obravnava basni iz rokopisne zbirke *Zmes za Pevca I Del* (1814) Leopolda Volkmerja (1741–1816), začetnika posvetne verzifikacije na slovenskem Štajerskem. Novejše raziskave slovenske književnosti so v marsičem spremenile poglede na vlogo in vrednost posameznih pojavov iz časa njenega konstituiranja. Ob tem so nakazale vprašanja, povezana s tistim delom slovenske književnosti, ki je iz različnih vzrokov ostajal zunaj osrednjega razvojnega toka in zato tudi na obrobju zanimanja slovenske literarne vede. V njihov okvir sodi tudi naslovna tema.

Obsega in vsebine dela Leopolda Volkmerja ni mogoče natančno določiti, ker je v današnji čas ohranjen le del. Iz pričevanj sodobnikov in učencev je mogoče posneti, da je bil Volkmer priznan pridigar,¹ prevajalec in avtor cerkvenih pesmi, katehetičnih in drugih obrednih besedil ter prvi posvetni pesnik na slovenskem Štajerskem. Še posebej pa je slovel kot učitelj in vzgojitelj mladeži vseh socialnih plasti.²

Ohranjena so pričevanja o Volkmerjevi skrbi za knjige, ki jih je sproti naročal tudi za šolske potrebe in jih skrbno urejal, o čemer pričajo z ekslibrisi opremljene knjige. Žal pa se je ohranilo le poročilo Jožefa Pajka o polni omari knjig in velikih zemljevidov, ilustrirano z nekaj naslovi, od česar je 1930. Marja Boršnikova našla le še ostanke na podstrešju župnišča pri sv. Urbanu (Destrikn pri Ptuju), za vsem pa je izginila sled med drugo svetovno vojno. Torej je o duhovnem obzorju in estetskih nazorih nemogoče sklepati iz Volkmerjeve zapuščine, izgubil pa se je tudi marsikateri vir, o katerem je Jožef Pajek še poročal. Večina rokopisnega in tiskanega gradiva je prišla v mariborsko Univerzitetno knjižnico kot dar ali z zapuščino, dva tiska pa sta shranjena v NUK. Skupno je ohranjenih deset rokopisov različnega obsega in štirje tiski, in sicer dve pridigi in dva osnutka za pridigo, prepis nemške pesmi v gotici, dve cerkveni pesmarici in prvi del zbirke posvetnih pesmi, med tiski pa prevod predpisane cerkvene pesmarice, dvojezična mašna pesem, *Te Deum* in *Hvala kmetičkega stana ino tobačie trave* (1807). Prvi sistematičen popis Volkmerjevega "književnega blaga" je Pajkovo delo.³ Sestavil ga je po času nastanka, pri

¹ Simon Povoden je za Volkmerja napisal, da mu pripada čast vindišarskega Cicera (*Bürgerliches Lesebuch*, 522).

² Simon Povoden: *Bürgerliches Lesebuch* (rokopis, 1820), 522 in 557–563. Tudi v: *Leopolda Volkmera, pokojnega duhovnika Sekavske škofije Fabule ino Pesmi*. Spravil ino s kratkim Volkmer-vim življenjem na svetlo dal Anton Janez Murko. V Gradci 1836, XI–XV; Jož. Pajek: *Dr. Anton Murko*. V: *Letopis Matice slovenske* za leto 1880, 224; Matej Slekovc: *Drobtinice za zgodovino slov. šolstva*. V: *Popotnik* 1887, 4, 55–56.

³ *Leopold Volkmer, veseli pesnik Slovenskih gorc*. Objavil in založil dr. Jožef Pajek. Ponatis iz *Popotnika*. V Mariboru 1885.

tem pa si je le redkokdaj lahko pomagal s pripisanimi podatki avtorja ali prepisovalcev, večkrat se je moral zateči k sklepanju. Tako je nastanek posameznih posvetnih pesmi povezal z izidom knjig, za katere je menil, da so rabile kot snovni vir za Volkmerjeve prepisnitve. Pripisani datumu pogosto ne kažejo časa nastanka, ampak samo čas nastanka zapisa ali označujejo dan, ko je bila pesem zapeta.

Pesme k tem opravili te svete meše s toj pesmoj pred predgoj (1783)⁴ so reprezentativna pesmarica predpisanih pesmi za reformirano jožefinsko bogoslužje in spada med tiskarsko najlepše slovenske pesmarice.⁵ Z njo so v ptujski dekaniji prvi dobili slovenski prevod predpisanih jožefinskih pesmi. France Kidrič šteje Volkmerja za glavnega in najspretnjšega med štajerskimi prireditelji predpisanih pesmi.⁶

Hvala kmetičkega stana ino tobačie trave v dveh pesmah zapojena v leti 1807 v Marburgi je edini znani Volkmerjev posvetni tisk, prvi te vrste na slovenskem Štajerskem. Zunanost knjižice kaže smisel za grafično podobo in željo, da ne bi zaostajala za cerkvenimi pesmaricami. Številni prepisi govore o veliki priljubljenosti predvsem prve pesmi, znanih je več predelav (Dajnko, Ahaclova in Modrinjakova),⁷ *Pesem od kmetstva* se je ohranila tudi v ustnem izročilu in se razširila celo na kajkavsko območje.⁸

Med rokopisi naj bosta omenjana le dva. Zbirko sto trinajstih pesmi z napevi (le osem jih je brez napeva ali napolila, po kateri melodiji naj se pojejo) *Pesme k Božji Službi vu rimski katholški Cirkvi vekši Tal iz Nemškega, ino Latinskega na Slovensko prestavlene* (1805) štejejo v Univerzitetni knjižnici v Mariboru med raritete. Se pa po duktusu razlikuje od drugih Volkmerjevih avtografov. Za prevode sta značilna spretna verzifikacija in "soglasje med besednimi in muzikaličnimi prvini",⁹ to je pripomoglo k razširjanju Volkmerjevih cerkvenih pesmi, s čimer je bila omogočena popolna raba slovenščine v cerkvah med Muro in Dravo. Širile so se predvsem s prepisovanjem in ustno.

Rokopisna zbirka *Zmes za Pevca I Del* (1814) obsega sedemintrideset posvetnih pesmi. So iz različnih obdobij Volkmerjevega verzificiranja in niso razvrščene po kronološkem zaporedju, nemogoče pa je ugotoviti, ali so bile v tem in izgubljenem delu vse njegove pesmi ali le izbrane. Če sodimo po nagovoru, je zbirko pripravil za natis, toda širile so se le v prepisih in ustno, "keliko njih je cesarsko—kralovsko predno preglediše knjižno dovolilo"¹⁰ jih je v *Posvetne pesmi* vključil Peter Dajnko, knjižno izdajo pa je pripravil

4 Navedena pesmarica in tudi drugi Volkmerjevi tiski in rokopisi so napisani v bohoričici, v tem prispevku pa so v vseh naslovih in citatih iz pesmi črke f, s, z, fh, sh in zh zamenjane s črkami s, z, c, š, ž in č. Vse druge črke so uporabljene tako kot v izvirniku. Od pravopisnih posebnosti Volkmerjevega časa ni upoštevan opuščaj ali vezaj za soglasniškimi predlogom, drugi opuščaji in vsa ločila so zapisani po virih, prav tako se po virih ravnata raba velike začetnice ter pisava skupaj in narazen.

5 Marijan Smolik: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi do konca 18. stoletja*. Ljubljana 1983, 48.

6 France Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*. Ljubljana 1929–1938, 230 in 256.

7 Peter Dajnko: *Posvetne pesme med slovenskim narodom na Štajerskem*. V Radgoni 1827, 9. Matija Ahacel: *Pesme po Koroškim ino Štajerskim znane, enokoljko popravljene ino na novo zložene I*. v Celovci 1833, 48. Stanko Kotnik, Jože Pogačnik: *Štefan Modrinjak*. Maribor 1974, 78 in 104.

8 Fran Ilesič: *Hrvatska dobrovolja i popevka Od kmetskoga stališa preštimanja*. Zagreb 1938.

9 Anton Slodnjak: *Leopold Volkmer*. V: *Slovenski biografski leksikon* 14. zvezek. Ljubljana 1986, 572.

10 Peter Dajnko: *Posvetne pesme med slovenskim narodom na Štajerskem*. V Radgoni 1827, VII.

Anton Janez Murko 1836.¹¹ Razvrstil jih je v dve skupini (fabule in pesmi), jih jezikovno nekoliko popravil, podrl Volkmerjevo zaporedje pesmi in nekatere izpustil (iz prvega dela je takih besedil sedem). Vse pesmi iz prvega dela *Zmesi* je objavil Jožef Pajek v *Popotniku* 1885 in v istem letu pripravil še ponatis v samostojni knjigi.¹² Ker je ugotovil, da "Murkovo izdanje ni dosti zvesto",¹³ je objavil pesmi iz *Zmesi* jezikovno in po zaporedju nespremenjene, dodal *Hvalo kmetičkega stana ino tobačie trave* po izdaji iz leta 1807, nato pa pesmi iz Murkove izdaje, upošteva je tudi prepise Jakoba Košarja, in sklenil s Cimermanovo čestitko, tako da je vseh pesmi enainosemdeset. Pajek je posodobil samo pravopis, sicer pa dosledno upošteval naštete vire, zato jezikovna podoba pesmi ni enotna.

Zaradi Murkovih posegov v besedila analiza upošteva le pesmi iz ohranjenega avtografa *Zmes za Pevca*.

Volkmer je z naslovom svoje zbirke označil vsebino in povedal, komu jo je namenil. Izraz *zmes* je uporabil v pomenu, pojasnjenem v nagovoru pevcu (mešano žito), verjetno pa še v pomenu quodlibet, torej mešanica, iz raznih delov sestavljena celota (izraz najdemo v Pleteršnikovem slovarju po Vodniku). Pri Ivanu Macunu je *zmes* literarnoteoretična oznaka za književno zvrst.¹⁴ Čeprav pri Volkmerju verjetno ne gre za zvrstno oznako, je z naslovom poudarjena prav raznolikost v zbirko uvrščenih pesmi. Zbirka ni namenjena množičnemu naslovniku, ampak pevcu, torej socialno in starostno nedoločenemu posamezniku, razširjevalcu pesmi med ljudmi, in sicer na tradicijo družabnega (ljudskega) peja ob gostijah, domlatkih in drugih priložnostnih družabnostih vezanemu pevcu, sejmarskemu in lahko tudi mlademu pevcu.

Meril, po katerih je urejena zbirka, ni mogoče določiti z gotovostjo, vse pa kaže, da ni urejena po kronološkem načelu. V naslovu napovedana mešanost je omogočila postaviti drugo ob drugo zelo različne pesmi, vendar je na začetku več tistih, ki jim niti Jožef Pajek¹⁵ niti Dragan Šanda¹⁶ nista našla tujih snovnih virov in so verjetno večinoma izvirne, izpovednost v nekaterih med njimi pa navaja k sklepu, da Volkmer v poeziji ni videl samo vzgojne funkcije.

Nz glede na zvrst in vrsto so pri vseh pesmih dosledno uporabljeni dvodelni naslovi, pojasnjujoči parabolčni pomen motiva ali nosilca zgodbene prispele (Lipa ali slatka Kerčma; Sivec ali srečna Podložnost). Glavni delež v *Zmesi* imajo basni, saj jih je kar enaindvajset. Blizu so jim tri didaktične pesmi (*Vrabel ali nagla Sodba, Matica ali nori Rat, Kruh ali človečja Hudobia*) in moralični pripovedi (*Brumda ali poverženi Rat, Kositva ali prazni Strah*). Vmes so še štirje epigrami (*Žena ali možja Pokoršina, Pisker ali nora Gla-*

¹¹ Anton Janez Murko: *Leopolda Volkmera, pokojnega duhovnika Sekavske škofije Fabule ino Pesmi*. V Gradci 1836.

¹² Kot pod 3.

¹³ Pajkovo pismo Matiji Murku 22. februarja 1885, shranjeno v NUK (signatura Ms 1119, 1032, št. 2).

¹⁴ Ivan Macun: *Kratko krasoslovje o pesničtvu sa dodanim pregledom najglasovitih pesnikov gèrčkih, rimskih, romanskih, englezkih, nĕmačkkih i slavenskih*. Stranom iz *Nevena* na pose tiskano. U Zagrebu 1852, 24. Mucunu je *zmes* književna zvrst, v katero poleg pesniških vrst, ki jih ni mogoče šteti za 'čiste', je pa njihov namen strogo pesniški, sodijo še "versti, koje nisu čisto pesničtvo" (22) *ter roman in druge sorodne vrste*. Macun je v drugo podskupino vrstil oblike didaktičnega pesništva, kot so alegorija in parabola, basen, poučna pesem, poslanica, satira s parodijo in travestijo, epigram in uganka.

¹⁵ Kot pod 3, 13–37.

¹⁶ Ms 540/1–13–3 Dragan Šanda: *Volkmerjeva pesniška individualnost* (Uvod k piščevi *Volkmerjevi antologiji*). 2. redakcija v čistopisu junija 1945.

va, Oča ali lastni Sin, Terdnovec ali dober Rat), dve pivski pesmi (Stari ali negdašno Veselje, Ters ali priazni Napitek), tri sejmarske (Čujež ali najeti Pes, Moistrie ali levi Žep, Zakon ali čudovita Glihinga) in reflektivni pesmi (Lipa ali slatka Kerčma in Hrast ali žalostno Ločenje).

Na prvo in zadnje mesto sta postavljeni basni, od šestnajste do tridesete pesmi so z eno izjemo (dvajsete) tudi same basni, tako da je žanrska raznorodnost opaznejša v prvem delu *Zmesi*. Veliko število basni in postavitev le-teh na najbolj opazna mesta v *Zmesi* sama po sebi zastavljata vprašanje Volkmerjevega pogleda na to književno obliko. Volkmer se je podobno kot drugi slovenski razsvetljevci šolal pri jezuitih, torej je zrasel iz podobnih poetoloških nazorov kot oni. Primerjalne študije so za slovensko razsvetljevsko pesništvo pokazale precejšnjo odvisnost od tujih literarnih predlog in verjetno je tudi Volkmer videl bistvo pesnjenja kot "lepega znanja" v oblikovanju novega besedila iz že znanih snovnih prvin po veljavnih poetičnih normah. V resnici so Volkmerjeve basni večinoma posnete po tujih snovnih virih (sedemnajst od enaidvajsetih), kar pa ni nič nenavadnega tudi za najbolj sloveče basnopolisce, "kajti poglobljena stvar jim je bila slej ko prej nauk ter način, kako so to ali ono, ponajveč živalsko alegorično zgodbo po svoje povedali ali pa jo, kar je bilo pesnikov med njimi, prelili v verze".¹⁷

Po antičnih poetičnih normah je basen veljala za manj pomembno literarno vrsto, vendar je bila zelo trdoživa. Tako imenovane Ezopove basni so se ohranjale v različnih srednjeveških priredbah in se razmahnile zlasti v humanizmu s številnimi izdajami v originalu ali v prevodih. Postale so prvo znano berilo v šolah, kjer so didaktiki z njimi povežali dva namena: posredovanje veljavnih življenjskih modrosti in osnovnega znanja o antični kulturi ter pridobivanje jezikovnega znanja.¹⁸ V baroku so jih pridigarji kot eksemple vključevali v pridige. Nemško rokokojsko pesništvo je bilo sredi 18. stoletja pod močnim vplivom novega tipa basni v verzih in v fabulativno razgibani obliki, kakršnega je izoblikoval francoski klasicizem z La Fontainom. V zelo razširjeni basenski verzifikaciji, ki je očitno vplivala na slovensko, se je razmahnila fabulativna ohlapnost in okrepila satirična oblikovalna primes. V taki vrstno neizčiščeni obliki je basen poznal Janez D. Dev (*Pav inu slavc*),¹⁹ medtem ko je Volkmer poznal tudi Lessingovo kritiško in ustvarjalno usmerjanje basni k njenemu prvotnemu namenu in obliki. Tako sta na Volkmerjevo odločitev za basen prav gotovo vplivali priljubljenost in pogostnost te oblike, ki je hkrati najbolj ustrezala predstavi o pesništvu kot sintezi zabavnega in koristnega.

Lino Legiša je v Volkmerjevih basnih videl "prosvetljevski zaostanek, ki ne nudi zanimivosti, marveč priča bolj o njegovi miselni in pesniški povprečnosti".²⁰ Sodba je zrasla iz doslednega upoštevanja slogovno razvojnega vidika, ki je estetsko vrednotenje podredil kriteriju slogovne inovativnosti, zanemaril pa kulturnozgodovinske okoliščine, v kakršnih se je rojevala posvetna verzifikacija. To je bilo v škodo presojanju Volkmerjevega dela, na kar je opozoril že Janko Glazer. Tedanja verzifikacija je nastajala pod vplivom praktičnih zgledov in ne teoretičnih razglabljanj. In Volkmerjevo vrednost je Glazer videl predvsem v svobodnem in samostojnem prevzemanju tujih motivov ter razmeroma

17 Boris Merhar: *Od kod Vodniku snov za basen Kos in brezen?* V: *Slovenski etnograf* IX (1956), 187.

18 *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. I. Band. Weinheim, Basel 1975, 366.

19 Jože Koruza: *Značaj pesniškega zbornika Pisanice od lepeh umetnost*. Doktorska disertacija. Ljubljana 1977, 272.

20 Lino Legiša: *Slovenska poezija od Vodnikovih Pesmi za pokušino do priprav za Krajsko Čbelico (1806–1828)*. Ljubljana 1938, 19.

znatnem obsegu snovi, zajetih "naravnost iz življenja".²¹ Posebej je poudaril Volkmerjeve oblikovalne zmožnosti, njegov smisel za dialog in pripovedovanje, vendar opozoril tudi na slabosti – razblinjenost, ohlapnost, mestoma trivialnost in jezikovno neizčiščenost. Kljub zagovarjanju starega reda se je njegov smisel za stvarnost izrazil v kritičnem zaznavanju senčnih strani obstoječih razmer "in jih prikazuje tako realistično, da so ti njegovi verzi še danes živi in dajejo Volkmerju mesto časovno prvega slovenskega socialnega pesnika."²²

Tudi Alfonzu Gspanu se je zdelo verjetno, da so Volkmerjevo veselje do oblikovanja posvetnih motivov spodbudile sočasne nemške basni, po motiviki njegovih besedil, segajočih od Ezopa do La Fontaina in Lessinga pa je ugotovil, da "je moral biti slovstveno bolj izobražen, kakor prikazujejo življenjepisci in literarni zgodovinarji".²³

Najnatančenjšo primerjalno analizo Volkmerjevih basni je napravil Dragan Šanda, ki je upošteval Pajkove primerjave, vendar jih je nekoliko popravil, precej dopolnil in utemeljil z ilustrativnim gradivom. Osnovna ugotovitev je, da Volkmer basni nikoli ni samo prevajal,²⁴ ampak je prevzete motive originalno obdelal (osem basni), jih bolj ali manj razširil s lastnimi dodatki (devet basni), za štiri basni pa tujeja snovnega vira ni našel.²⁵ Ob izbranih besedilih je s podrobno analizo antičnega, francoskega ali nemškega in Volkmerjevega besedila dokazoval estetsko vrednost Volkmerjevih predelav, ki je po njegovem večja od francoske ali nemške priredbe antičnega izvirnika. Sklepal je, da je Volkmer prvi pri nas pisal basni, in videl njegov pomen v tem, da "pokazal in odedjstvil je z njo (basnijo, op. M.P.) vzore višjega poetičnega sloga: iskreno čustvenost, plastičnost in razgibanost; odkril je idiliko domačega življenja kot svojevrstno pesniško pojmovanje in bil s tem edinstven v svojem času in še dolgo časa pozneje; ... Volkmer je s svojimi basnimi vsaj relativno za slov. razmere Slovincem dal nič več in nič manj, nego so Nemcem v 18. stoletju dali v basni Hagedorn ali Gellert."²⁶

Prav realistične slike iz življenja, s katerimi so obogateni poenostavljeni odnosi iz človekovega naravnega okolja, so potemtakem bistvena značilnost Volkmerjevih basni. Z inscenacijo je pojasnjeno moralno načelo, ilustrirana splošna ideja. Parabolični zgodbi imanentni nauk je pri Volkmerju eksplicitno pojasnjen v naslovu, dodana pa je še morala kot posebna poetična prvina, znana iz kasnejšega razvojnega obdobja basni.²⁷ Pri Volkmerju je opustitev eksplicitne morale le izjema, pa čeprav je snovni vir najpogosteje ni imel (velja zlasti za Lessinga). Poanto v basni *Vuk ali skazljiva Pokora* izrazi z ironičnim vprašanjem, v basni *Vuk ali skazljivo Smilenje* pa s komentarjem, govorjenim vstran, s čimer je povečal iluzijo udeležnosti v dogajanju. Praviloma je eksplicitna morala, dodana na koncu basni, uvedena na različne načine. Večkrat komentirajo dogajanje nosilci zgodbene prisposobe (*Čelica ali mladenstljivo Pitanje*, *Želod ali popravljena Pamet*, *Pes ali nagla Jeza*), lahko pa je komentar pripovedovalčev (*Hrast ali gnusna Nezahvalnost*, *Derži ali vmirajoča Skopost*, *Leb ali odano Paidaštvo*). Pogosto moralo uvaja pripo-

²¹ Janko Glazer: *Legiša Lino, Slovenska poezija od Vodnikovih Pesmi za pokušino do priprav za Krajnsko čbelico (1806–1828)*. V: *Časopis za zgodovino in narodopisje* 34 (1939), 121.

²² Kot pod 21.

²³ Alfonz Gspan: *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja* II. knjiga. Ljubljana 1979, 423.

²⁴ Kot pod 16, 22.

²⁵ Navedene številke se nanašajo samo na basni iz *Zmesi*, medtem ko je Šanda upošteval Pajkovo izdajo. Razhajanje je povezano tudi z razlikami v zvrstnem razvrščanju (basen : didaktična pesem).

²⁶ Kot pod 16, 59.

²⁷ *Rečnik književnih termina*. Beograd 1986, 70. Primerjaj tudi Janez Rotar: *K umevanju pripovedništva*. Ljubljana 1978, 27.

vedovalčev obrat na poslušalce/bralce (*Medved ali škodлива Zamera*), sklenjen celo z retoričnim vprašanjem (*Vrana ali preoblečeni Kmet*):

Špot no Škoko 'maš, m'i veri,

Či ti Kmetički

Češ, da tebi Žnidar zmeri

Gvant, kak Mestniki.

V Gvanti se kak Mestnik kažeš;

V Zaderžanji nej:

S Penezi Štacun mažeš,

Lažem jas? povei!

Moralo lahko uvaja klišejski nagovor, v čemer bi mogli videti vpliv sejmarskega pesništva, zasrlega iz pridizne tradicije. Zgodbena prisposoda dobi v takih primerih funkcijo eksempla:

Ta Pripoved nas to vuči (*Lisica ali kislá Jagoda*);

To, Človek glei! to Skopost zrela

Tak sebi, kak vsem drugim dela (*Kamen ali zrela Skopost*);

O Starši, Čele vas vučio (*Čele ali jesenska Grozovitnost*);

To si ti za Navuk vzemi (*Osel ali noro Štimanje*).

Nosilci parabolične pripovedi so v Volkmerjevih basnih v večini primerov živali, običajne za evropsko basensko tradicijo (volk, lev, lisica, čebele, medved, pes, osel), ob njih pa tudi stvari in človek. V zgodbo vpletene živali, ki izhajajo iz Volkmerjevega življenjskega okolja, kažejo na razvitejšo obliko basni, ki ni več samo reprodukcija, ampak odnose iz človekovega okolja shematizira, jih obogati z ustreznimi stvarnimi podobami iz okolja in jih splete v logično zgrajeno zgodbo, iz katere se izlušči namen (*Sinica ali kaštigana Prevzetnost*).

Ob tipičnih lastnostih basenskih likov, hitro razpoznavnih bralcu, se lahko pojavijo tudi posebne. Večinoma je čebela zgled delavnosti, poštrevolnosti, skrbnosti in drugih pozitivnih lastnosti, v basni *Ovca ali prava Dobrotljivost* pa se čebela prav postavljaško poteguje za sloves najdobrotljivejše živali. Človek jo zavrne, češ da je ovca z volno koristnejša in potrpežljivejša od nje:

Zakai te menje štímam,

Kak Ovco, no zakai sem hud,

No jezo do te imam?

Spremenjeni odnos je posledica Volkmerjeve stanovske etike. Po biblijskem izročilu je med znamenje obilja, zato mu njegov socialni čut veleva pomagati najbolj ogroženim predvsem z najnujnejšim. Morda je Volkmer pesem napisal v letih najhujše lakote in je z njo skušal pridobiti pomoč in opozoriti na dobrotljivost kot dolžnost, ki mora prihajati iz odprtih rok in ne sme pričakovati posebne zahvale.

Volk je v izročilu predvsem krvooločnež, pri Volkmerju pa tudi nehvaležnež in hincevec. Da bi povečal kontrast med videzom in resnico, je volkovo sprenevedanje pred

pastirjem ponazoril (*Vuk ali skazljivo Smiljenje*):

Vuk je to zveda, no ša je k Pastiri
Nisko pred njim je prepogna vse štiri
K Priči, da on je Priatnik, ne Tat.

Izvirna primera dobro podpira volkovo hiperbolizirano žalost

Lubi Priatnik, moi Jezik Moč nima,
Da bi on tebi vso Žalost odkriat!
Oči mi bodo od Jokanja slepe.

Immanentna pragmatičnost basenske zgodbe omogoča enostavno in hitro izluščenje nauka, naravnanege v svarilo pred prevzetnostjo, skopostjo, lahkomiselnostjo, hinavščino, nehvaležnostjo, maščevalnostjo, vzkipljivostjo in drugimi negativnimi lastnostmi, navedenimi že v naslovu.

Tudi kadar je basen najbolj jedmata, ohranja značilno dramatsko zgradbo. Pri Volkmerju je ta zgradbena značilnost pogosta, uresničena z razpoznavno tridelnostjo (zasnova, zaplet; razplet). Ob tem imajo nekatere basni paralelno, simetrično in antitetično zgradbo. Sploh je potrebno poudariti Volkmerjevo veselje z oblikovanjem, kar se lepo kaže v basni *Mravla ali podvučen Človek*. Zgodba o delavni mravlji in brezskrbnem veseljaškem murnu (pri Volkmerju je to gril) je prevzeta iz izročila, upesnjena pa v dvanajstvrstičnico zapletene oblike (*carmina figurata*). V pesmi je najbolj opazno izrazno sredstvo nasprotje. Veriga kontrastov se giblje od pojavov iz predmetnega sveta do abstraktnih predstav. Vsak verz je samostojna miselna enota, katere pomensko jedro je v nasprotju z naslednjim. Nasprotje je tudi pomembna zgradbena prvina, ki povezuje verze v paralelno zgrajene dvojice, v prvem delu pa se pojavi še kontrast med dvema paroma verzov. Izrazita poučnost, ki se pretrga s prebliskom o sreči, je terjala dovolj nazorno predstavitev posledic nasprotujočega si ravnanja mravlje in murna, zato je ustvarjen še časovni kontrast med poletjem in zimo. Pomenski dualizem se pretrga v sedmem in osmem verzu, ker retoričnih vprašanj

Ker je le čedneši?

Ker je le srečenši?

ni mogoče razumeti kot izključujoči se ontološki kategoriji, ampak ju občutimo kot klimaks. Navidezno svoboda pri izbiri odgovora omeji svarilo, ki ga skleneta obrnjeni metafori (mravlja je delavna; delaven človek je mravlja). Različno dolgi trohejsi verzi oblikujejo žuzelko.

Umetelnost besedila ne raste iz metaforične razgibanosti, ampak iz premišljene kompozicije in obvladovanja glasovnega in likovnega figuriranja. Omeniti je potrebno anafore, nekakšno epanalepso v drugem delu in retorične figure, ki podkrepljujejo osebno prizadetost. Posebnost pesmi so preprostost skladenjskih vzorcev (enostavčne povedi in parataksa, na koncu pa hipotaksa) in skoraj gnomična jedmatost in kratkost.

Pregledan je bil tudi repertoar verzni oblik in vzorcev. Pri Volkmerju ni opaziti posebnega omahovanja pri uveljavljanju silabotoničnega verznege sistema. Podobno kot v *Zmesi* tudi pri basnih prevladujejo jambski in trohejsi verzni vzorci, po čemer se Volkmerjeva verzifikacija bistveno loči od Vodnikove. Zastopanost posameznih verzni vzorcev naj ponazorijo preglednica.

³¹ Slovenski: Leopold Volkmer, slovenski pesnik slovenskih prtic. V: *Opisnjiva. Zvezek 1987*. 3-4

stopica	pesmi	%	verz	%	pesmi	%	verz	%
jamb	19	51,35	896	49,75	12	57,14	506	61,04
trohej	13	35,14	815	45,25	7	33,32	275	33,17
daktil	4	10,81	58	3,22	2	9,54	48	5,79
amfibrah	1	2,70	32	1,78	—	—	—	—
	37	100 %	1801	100 %	21	100 %	829	100 %

Ob številčnejših krajših verznihi vzorcih (jambski in trohejski sedmerci in osmerci), prevzetih iz tradicije ustnega in cerkvenega pesništva, je daljši enajsterec redkejši, vseeno pa je posebnega zgodovinskega pomena uporaba jamskega enajsterca, prevladujočega verznege izrazila Prešemove romantične poezije, pa čeprav samo v eni basni.

Enoličnost uporabljenih metričnih vzorcev je razbita z različnimi kombinacijami verzov, s čimer je povezan različen obseg rima, in z odstopanjem od metrične sheme. Odstopi so povezani predvsem z donaglaševanjem brezglasnic na metrično krepkih mestih in raznaglaševanjem naglašanih enozložnic običajno v verznege vzglasu. Odstopi v verznege izgledu so povezani zlasti z večzložnicami in s tem z nepopolno možko rimo.

Verz je običajno skladenjsko sklenjena celota, torej je praviloma stavek, prestopi so pogostejši v dialogu, ko se skuša približati prozemu ritmu.

Od osem do sto šestintrideset verzov obsegajoče basni (deset jih nima več kot štiriindvajset verzov) so členjene na enake kitice, le dve sta nečlenjeni. Prevladujejo osmerstičnice, ki na pomenski, skladenjski in zvočni ravni razpadejo na dve štirivrstičnici. Volkmerjeve posvetne in cerkvene pesmi imajo v verznooblikovalnem pogledu veliko skupnega, nenazadnje so bile oboje namenjene petju. Verzna oblika je uporabljena ne glede na vrsto in vrsto pesmi. Natančnejša primerjava je izpeljana samo na pesmih iz *Zmesi*. Distih jamskega osmerca in sedmerca (87878787) je uporabljen v reflektivni pesmi (*Hrast ali žalostno Ločenje*), moralistični pripovedi (*Kositva ali prazni Strah*) in basni (*Medved ali škodljiva Zamera*); trohejski osmerci in sedmerci (887887) v reflektivni (*Lipa ali slatka Kerčma*) in didaktični pesmi (*Vrabel ali nagla Sodba*) ter basni (*Derži ali vmerajoča Skopost*); trohejski sedmerci in šestereci (776776) v sejmarski pesmi (*Moistrie ali levi Žep, Čujež ali najeti Pes*) in v basni (*Čelica ali mladenstivo Pitanje*), jamski enajsterec (1011 1011) v moralčni pripovedi (*Brumda ali poverženi Rat*), epigramu (*Terdnovec ali dober Rat*) in basni (*Leb ali odano Pajdaštvo*); daktilski enajsterec v epigramu (*Žena ali možja Pokoršina* in *Pisker ali nora Glava*) in basni (*Vuk ali gerdj Lon* in *Vuk ali skazljivo Smileenje*). Ob še drugih primerih, ko gre za različno prepletene enake verzne vzorce, pa je tudi nekaj samo enkrat uporabljenih verznihi izrazil (deveterec s cezuro v pesmi *Zakon ali čudovita Glihinga*, modernizirana nibelunška kitica v basni *Sinica ali kaštigana Prevzetnost*).

Podobna lastnost, da je isto verzno izrazilo uporabljeno v žanrsko različnih pesmih, je značilna tudi za Vodnikovo popisaniško verzifikacijo, ko so v krajših verznihi oblikah, kakršne je izoblikovala slovenska ljudska pesem, oblikovane avtorefleksije, ode in žalostinke, "ki jim je pisaniško (tudi Vodnikovo) pesništvo odmerjalo heksametska ali heksa-

metrsko—pentametrška dvostišja.”²⁸ To je pri Vodniku povzročilo redukcijo verznega repertoarja, za Volkmerja pa tega ni mogoče reči.

Slogovno in idejno so Volkmerjeve basni manj kot druge pesmi razpete med tradicijo in inovacijo. Upoštevanje načel klasicistične poetike je mogoče povezati z razmeroma dosledno uresničenimi načeli premišljene in jasno izpeljane zgradbe pesmi. Potrjuje jih tudi preoblikovanje iz proze v poezijo.

Naslavljanje pesmi, pogosti obrati na bralce/poslušalce, retorične figure in vzorec sholastične pridige v zgradbi povezujejo Volkmerjevo verzifikacijo z baročno retorično prozo in poezijo. Vendar pri izpeljavi eksemplarične kazni ni več toliko groze vzbujajoče drastike, ker je v duhu razsvetljenskega humanizma raje konec odprt ali pa kazen usmerjena samo na istovrstne grešnike (*Lisica ali kisla Jagoda*).

Primarni verzem, pogost tudi v primerah, raste iz njegove sposobnosti za opazovanje naravnega in delovnega okolja in se povezuje s sodoživljanjem socialnih in moralnih stisk kmečkega človeka, tako da se skozi prevladujoči družbeni determinizem (*Sivec ali srečna Podložnost*) in z njim povezan fatalizem zaiskri sem in tja tudi socialna poanta in kritična podoba sveta (*Želod ali popravljena Pamet*).

Iz Volkmerjevih basni se poleg razsvetljenskih idej o osrečujočem altruističnem delu, o razumnem obvladovanju senzualnosti, o smotni urejenosti sveta, postavljanju pridnosti, delavnosti nad talent, priznavanju avtoritete razuma in ne moči, oglašajo tudi misli, izvirajoče iz stanovske pripadnosti, ki daje prednost tradicionalni krščanski morali pred etiko zgodnjega kapitalizma, čeprav je Volkmer s svojim delom podpiral reformna prizadevanja prosvetljenih vladarjev in se s tem vključeval v demokratičnejši družbeni model.

Odgovoriti je potrebno še na vprašanje, ali ni Volkmer svojih basni (seveda kot del *Zmesi*) namenil tudi mlademu pevcu/poslušalcu in tako sledil nemški šolski praksi, ki je basen vpeljala v šolo. Verjetno je poznal zbirko Ezopovih basni za slavonsko šolsko mladež iz leta 1804,²⁹ kar bi lahko še dodatno vplivalo na vpeljevanje materinščine v njegovo pripravljalnico za gimnazijo.

V Murščevem pismu Vrazu³⁰ je omenjeno le zasebno učenje slovenščine, pri katerem so Volkmerjeve pesmi rabile kot vaje v prevajanju. Destrniško šolo so obiskovali otroci različnih stanov in po Cimermanovih spominih ”vsega lepega in koristnega smo se morali lotiti, kar človeku danes ali jutri lahko hasne”³¹ ter citirani godovnici, ki jo je Volkmer zložil za svetourbanskega župnika, Cimerman pa povedal, bi se dalo sklepati, da so tam gojili tudi slovensko pesem.

Prepričljiveje pa govorijo o tem pesmi. V večini basni so poudarjene predvsem tiste vrednote, ki naj bi moralno oblikovale mladega človeka. Svaril je pred prevzetnostjo (*Sinica ali kaštigana Prevzetnost*, *Ovca ali prava Dobrotljivost*), skopostjo (*Derži ali vmerajoča Skopost* in *Kamen ali zrela Skopost*), jeznoritostjo (*Pes ali nagla Jeza*), maščevalnostjo (*Medved ali škodliva Zamera*), učil stanu primernega ravnanja in vedenja (*Vrana ali preoblečeni Kmet*, *Osel ali noro Štimanje*), spoštovanja starejših (*Čele ali jesenska Grozovitost*) in kljub dopuščeni trenutni nezadovoljnosti (*Želod ali popravljena Pamet*) vendarle zagovarjal ustaljeni družbeni red (*Sivec ali srečna Podložnost*).

²⁸ Tone Pretnar: *O repertoarju in "pomenu" verznih oblik v slovenskem pesništvu druge polovice devetnajstega stoletja* (separat), 191.

²⁹ Podmeno je postavil že Jožef Pajek, kot pod 3, 12.

³⁰ Fran Ilešič: *Korespondenca dr. Josipa Muršca*. V: *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov VII*. Ljubljana 1905, 134. Muršec piše Vrazu: "trdega nemca sem na Slovenca prerodil; g. Matanca — vračitve doctora sem tak v slovenil — ki pesme Volkmerove prez zablodka zvestobno na nemško prestavla."

³¹ Slomšek: *Leopold Volkmar, slavni pesnik slovenskih goric*. V: *Drobtince*. Celovec 1853, 118.

V morali *Hrasta ali gnusne Nezahvalnosti* je človek, ki seda za bogato obloženo mizo in se ne vpraša, od kod so vse dobrote, izenačen s prašičem, prisposodbo požrečnosti in neumnosti, zato ga pripovedovalec poziva k dolžni hvali in slavljenju Boga. Lahko da je Volkmer nauk dodal (izvirnik ga nima) predvsem zaradi mladih, ki jim je basen približal s tem, da je nosilec zgodbene prisposodbe mlad prašiček.

V dveh basnih pa je mladi naslovnik omenjen že v naslovu (*Jajce ali caglivi Mladenčič* in *Čelica ali mladenstlivo Pitanje*).

Verjetno izvirna osemvrstična basen *Jajce ali caglivi Mladenčič* je dvogovor med učencem in pripovedovalcem—učiteljem. Mladenčič obupuje nad svojo nebičnostjo, učitelj pa ga zavrne:

Kai ne? da Jajce ne Kokoš?

Pa jel': Kokoš zna 'z Jajca biti?

Mladenčič Volo nai zgubiti;

No gvišno, kai še ne si boš.

Upesnjen je torej položaj, ki je bil Volkmerju kot učitelju dobro znan in s svojim naukom kot nalašč za šolsko rabo.

Da je imel Volkmer v mislih mladega naslovnika, kaže izbira Gleimove basni *Die Gartnerin und die Spinne*³² za predlogo *Čelici ali mladenstlivemu Pitanju*, ki mu je dodan izviren nauk. Vrtnarica svari čebelo, ki pije nektar, da imajo rože tudi strup, ta pa ji odvrne, da je enako tudi v ljubezni. Kontrast med sladkostjo in strupom se s senzualne ravnine prenese na etično, saj odpoved grehu prinaša pravo srečo.

Volkmerjeve basni kažejo mlademu naslovniku pot k razumnemu obvladovanju človeških slabosti in utrjujejo v njem prepričanje o smotni urejenosti sveta, oboje pa mu zagotavlja srečno življenje.

³² Kot pod 3, 29. Primerjaj pri Šandi (kot pod 16, 37) naslov *Die Gartnerin und die Binne*.

Zusammenfassung

In der Handschriftsammlung "ZMES ZA PEVCA" (1814) ("Gemisch für einen Sänger") von LEOPOLD VOLKMER (1714–1816) gibt es 21 Fabeln unter 37 Liedern. Beliebtheit und Häufigkeit dieser Form haben einen starken Einfluß auf die Vielfältigkeit und Stellung dieser Fabeln auf die erkenntlichsten Positionen in der Sammlung "ZMES"; die oben erwähnte Form entspricht am meisten der Vorstellung über die Poesie als eine Synthese des Nützlichen und Unterhaltamen, weshalb sie als Lektüre in die Schulen eingeleitet worden ist.

VOLKMERS Fabeln werden größtenteils nach ausländischen Literaturquellen übernommen, jedoch sind sie nicht nur übersetzt, sondern oft durch realistische Symbole aus seinem Lebensmilieu verbreitet. Die immanente Lehre zur parabolischen Geschichte wird schon im Titel erklärt, während regelmäßig noch die verschieden eingeführte Moral zugegeben wird. Die Fabelfiguren besitzen neben den typischen noch einige, besondere Eigenschaften. Die Fabelstruktur ist dramatisch, verwendete Versmuster und Formen treten nicht vom Repertoire VOLKMERS Versausdrucksmittel ab. Stilistisch und ideenhaft sind die Fabeln wenigermaßen als andere Lieder zwischen Tradition und Innovation auseinandergespannt. In den meisten Fabeln sind vor allem diejenige Werte betont, welche zur moralischen Gestaltung eines jungen Menschen beitragen sollten, in zwei Fabeln sind aber ein Jüngling und ein Mädchen als Träger der Fabelgeschichte betrachtet.

Marija Švajncer

Maribor

ETIKA IN MLADINSKA KNJIŽEVNOST

Kako bi bilo mogoče premišljevali o razmerju med etiko in mladinsko književnostjo? Etika je ena izmed filozofskih panog, mladinska književnost je sestavina literature v širšem pomenu besede. V obeh primerih gre za sestavna dela večjih celot, to pa pomeni in predvideva naddoločeno s pravili totalitete. Vseeno si vsaka izmed njiju prizadeva, da bi uveljavljala avtonomnost, izvirnost in širitev svojih možnosti. Spraševanje se lahko navezuje na razmerje med etiko kot filozofsko disciplino in teorijo mladinske književnosti, prav tako se je treba zamisliti nad odnosom med predmetom etike – moralo kot praktično uveljavitvijo in neposrednim oblikovanjem moralnih pravil v medčloveških razmerjih ter mladinsko književnostjo kot umetniškim snovanjem in torej reflektiranim orisom otroškega in človeškega bivanja nasploh, to eksistiranje pa ima tudi etične razsežnosti.

Etika in teorija mladinske književnosti sta že v samem izhodišču teoretično problematični: etika je mejna panoga, samo delno zaznamovana s pojmovno-racionalnimi določili in vezana nanje, giblje se na samem robu, kjer se je nenehno dotikajo problemi drugih področij oziroma znanosti – psihologije, psihoanalize, sociologije, zgodovine, politike, literature itd., prav tako v mladinsko književnost in v njeno teoretično osmišljanje in razčlenjevanje vdirajo problemi, ki se velikokrat odmikajo od literarne teorije v strogem pomenu besede in dobivajo psihološke, pedagoške in celo didaktične lastnosti. V obeh primerih bi bilo težko govoriti o terminološki čistosti, kolikor je le-ta sploh mogoča (vprašanje bi vsekakor zahtevalo tehtnejšo obravnavo, ki bi se nanašala na iskanje meja med filozofijo in znanostjo, natančnejše določanje predmetnih področij in na lingvistične zakonitosti). Strokovni izrazi – termini in sintagme, ki so v rabi in uporabljivi v etičnem preučevanju, so mnogokrat literarizirani (eksistencialisti so na primer opisovali položaj človeka kot posameznika oziroma eksistenco s tako imenovanimi eksistencialijami, kot so: gnus, skrb, strah, tesnoba, obup, zavrženost, stiska itd.), v etiko pa so neposredno preneseni tudi pojmi iz psihologije in psihoanalize. Terminološke uveljavitve so pač povezane z možnostjo, da je karkoli na tem svetu mogoče napraviti za predmet filozofije (modroslovje se v sodobnem času razvija v tako različnih smereh in skrajnostih, ki ne govorijo istega jezika, zato se nekateri premišljevalci s to trditvijo ne bi strinjali). Teorija mladinske književnosti skuša ohranяти terminološko natančnost literarne vede, vendar pa so tudi njene posamezne sestavine opis otrokovih psihičnih stanj, razčlenjeni so kognitivni vidiki, podani so razvojni aspekti socializacije, opaziti je poglobljanje v vzročno–posledične verige, torej v namen literature in v njene estetske, vzgojne in ideološke učinke. Pri tem se lahko pojavljajo skrajnosti, ko je književnost samo zvočno–besedna kulisa za ritmično gibanje predšolskega otroka (tedaj ni več v ospredju estetska funkcija), ali pa možnosti, da adolescent išče samega sebe in svoj položaj v kozmosu. Sprašuje se o lastni individualnosti, povezanosti z drugimi bitji in z naravo, minevanju in o transcendenci.

Tisto, kar bi bilo treba zapisati kot sklep o naddoločeni (to je parafraza Althusserjevega termina) tako etike kot teorije mladinske književnosti, se nanaša na predvidevanje, da v tej zunanji zavezanosti ni nič dokončnega in absolutnega. Naddoločeni se povezuje na relativnost, priznavanje lastne omejenosti in na sprjaznjenost z lastnim mankom, vendar nikakor ni nujno, da bi na vse to gledali pejorativno. Morebiti je to dragocena posebnost, v zvezi z njo pa nista odveč teoretična previdnost in primerna pozornost.

Sporočilo posameznih etičnih smeri o tem, kaj je najvišje dobro (ena izmed definicij etike je, da je le-ta filozofska panoga, ki se ukvarja z vprašanjem dobrega in zla oziroma z zavestnim oblikovanjem in preučevanjem medčloveških odnosov in v zvezi z njimi z možnostmi pozitivnega in negativnega), se v umetniški upodobitvi, prepletajoč se in preoblikovano uveljavlja v mladinski književnosti. Nikakor ne gre za moralizem, verbalizem in sentimentalizem, ampak za zaupanje v človečnost, vero v prihodnost, vseobsegajoče upanje, kakovostno spajanje individualizma in kolektivizma in prepričanje, da dobro zmaga. Evdajmonizem, ki razglaša za najvišje dobro srečo, je lahko običajna sestavina mladinske književnosti. Odrasli ne bi smeli otrok ropati sreče ali nanje prenašati lastne nesreče. Grozljivo verigo, da tisti, ki so jih v otroštvu pretepali, kasneje sami tepejo, je v resnici težko razkleniti. V delovnem kabinetu se lahko rojevajo misli o univerzalni dobroti, medtem ko čisto blizu divja vojna in so vse domnevno velike stvari oskrunjene, pohojene, človeško bitje pa izničeno do nerazumnih meja.

Zaradi vsega tega se premislek o možnosti hedonizma v mladinski književnosti, etične smeri, ki postavlja v ospredje uživanje, odvija s predsodki in nekoliko trpko. Že Epikur (341–271 pr. n. š.), veliki helenistični filozof, je poleg užitkov čutne vrste govoril o duhovnem ugodju, ki ga je bilo mogoče občutiti ob filozofskih pogovorih, prijateljstvu, človekovi notranji rasti in umetnosti. Modri človek naj bi živel brez strahu pred smrtjo in uradnimi bogovi; kolikor je le mogoče, naj bi uresničeval svobodno voljo in ne glede na zunanjo nujnost, ki ga determinira, ali prav zaradi nje, živel kot bog med ljudmi. Mladinska književnost je lahko naravnana hedonistično – v dobrem pomenu besede (gre za gorečnost, vmeo, navdušenje, polet, zadovoljstvo in vse tisto, kar se v jasno izrisani podobnosti intenzivno uveljavlja prav v otroštvu in v mladostništvu).

Rigorizem kot spodbujanje moralne strogosti in dolžnosti je sprejemljiv le v omiljeni obliki, zgolj kot relativizacija odgovornosti do drugih ljudi in spoznanje, da moralno delovanje zadobiva raznovrstne forme. Pragmatizem in utilitarizem, torej neposredna praktičnost, uporabljivost, učinkovitost in koristnost dobrega, smeri, ki sta dobro in zlo na videz nekoliko poenostavili, dobivata svoj pomen v otrokovi možnosti neposrednega odločanja, spoznanja in razlikovanja, kakšni so nosilci posameznih vrednot. Izbirajo in ocenjujejo glede na to, kakšna so junakova dejanja in posledice. Erich Kästner (1899–1974) je v *Pikici in Tončku* namenil razmišljajočim otrokom kratke refleksije o moralnem ravnanju in predvideval, da jih bodo tisti, ki jih to dolgočasi in imajo raje kar akcijo, kratko malo preskočili.

Če bi bil altruizem notranja sestavina človekovega sveta v vseh starostnih obdobjih in v vseh oblikah delovanja, izražanja in načrtovanja, bi bilo življenje nadvse lepo. Prav otroci naj bi ga bili deležni. Ljudomrzništvo ni več zgolj individualno, zasebno in naključno, ampak postaja čedalje bolj organizirano, institucionalizirano in načrtovano (zmanjševanje sredstev za humanitarne dejavnosti, gospodarski procesi, v katerih so že vnaprej predvideni brezposelni, družbeno načrtovanje, ki naravnost govori o povečani pavperizaciji, povečevanje spolnih razlik na račun ženske, javno razglašanje duha iz preteklosti, ki zahteva ponižnost in bogaboječnost prebivalstva). Že Jean-Paul Sartre (1905–1980) je v drami *Umazane roke* pisal o tem, da so bila mnoga dejanja, ki naj bi izboljšala svet, storjena iz postranskih razlogov, manjvrednostnih občutkov in mizantropije. Tisti, ki se hoče boriti

za druge, mora imeti ljudi rad. Teško pa je v boj in pri tem ohraniti povsem čiste roke, kajti nekaj blata in krvi se vselej prime nanje.

O tem, ali je mogoče imeti perfekcionizem za samostojno etično smer, si tudi teoretični niso edini. Popolnost je v človekovem življenju dokaj nezanesljiv pojem, zamajan v svoji teoretični prepričljivosti, učinkovitosti in uporabnosti. Najbrž se je mogoče strinjati s Sartrom, da vsa človekova dela ostanejo nedokončana.

Navedene misli spodbujajo vprašanje, kakšno je razmerje med etiko in estetikom. Ali bi vzdržala kritiko teza, da je v mladinski književnosti estetika do neke mere podrejena etiki? To nikakor ne pomeni izenačevanja etike z moraliko, moraliziranjem, pridiganjem in pedagogiziranjem za vsako ceno. Ugovor proti tistim, ki ne priznavajo niti relativne podrejenosti estetike etiki, bi bil lahko prignan do skrajnosti in bi se nanašal na možnost, da začne mladinska literatura načrtno prikazovati zlo in rušiti vrednote v njegovem imenu. Književnost za odrasle tako ravna in sme ravnati, zakaj njena estetika (s teoretičnega in praktičnega vidika) je svobodna do skrajnih meja – vse do iracionalizma, v mladinski književnosti pa obstajajo mehanizmi, ki morajo vsaj delno obvarovati otroka pred zlom odraslih. To je seveda normativna predpostavka, ki jo vsakodnevno življenje nenehno ruši. V Grimmovih pravljicah je bilo veliko zla, grozodejstev in nasilja, toda v razpletu in "poslednji sodbi" je zmagovalo dobro. Zlo je lahko začasno in minljivo sredstvo za dobre namene. Literatura za odrasle sme ostajati mračna in zla, bralec naj si pač sam pričara svetlobo; če tega noče, naj ostane v temi. Otrok je z vsem svojim bitjem vezan na odrasle, pod njihovim vplivom in odvisen od njih. Odrasli so tisti, ki odmerjajo, kakšno količino zla je otrok zmožen prenesti; odvisen je od njihove resnicoljubnosti in verizma.

Če pomislimo na naš razklani čas, potem so mladinske pisateljice in pisatelji lahko preslikovalke in preslikovalci realnosti, lahko pa so prikazovalke in prikazovalci nekega boljšega, izmišljenega sveta – njihova domišljija sme poleteti kamorkoli. Če bodo trdno zasidrani v obstoječem, bodo pisali o vojni, truplih, nasilju, brezupu, revščini, klateštvu, prepadu med lačnimi in podjetniki itd. Če pa bodo prepričani, da otroci potrebujejo zelenico miru in lepote, bodo pisali o dobrih in lepih stvareh; konec bo zmeraj srečen in pomirjujoč.

Mladinska književnost – tako kako vsaka druga umetnost – nastaja v duhovnem prostoru svojega časa in v odvisnosti od družbenega okvira. Ker v prelomnih zgodovinskih obdobjih se ni utrjenih življenjskih pravil in se določila družbenega sožitja šele porajajo oziroma se oblikujejo na novo, oblikovalci in pobudniki tega časa utrjujejo svoj položaj bodisi z zanikanjem vsega prejšnjega, svoje poseganje v zgodovino hočejo snovati ab ovo (vprašanje je, ali je povezanost med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo dopustno absolutno zanikati), bodisi z oživljanjem osebnosti iz preteklosti, tistih, ki so domnevno polagale temeljne kamne. V tem je svojevrsten paradoks: spopadata se ugotovitev, da je treba vse prejšnje zavreči, in spoznanje, da so v tej preteklosti tudi osamljene izjeme, ljudje, ki so sodili v prihodnost.

Naslov znane knjige Jeana–Francois Lyotarda (1924–) *Postmoderna, razložena otrokom*, nas namesto sklepa spodbuja k premisleku, ali je otrokom mogoče razložiti zapletene pojme in probleme. Svet, v katerem smo primorani živeti, je silovito zapleten. Kako se tega loteva Lyotard? Leta 1986 so njegovi izdajatelji pri založbi Editions Galilée v Parizu zbrali avtorjevo dopisovanje iz obdobja od 1982 do 1985. Le s težavo so dobili piščevu privolitev za objavo. Njihov namen je bil, da bi nasprotnike odvrnili od očitkov, češ da je Lyotard iracionalist, neokonservativec, intelektualni terorist, liberalec, nihilist in cinik: Sam je priznaval, da so njegova besedila naivna in namenjena otrokom. Odlikujejo se z navidezno pedagoško jasnostjo.

Avtor polemizira z drugimi misleci. Na začetku uveljavlja idejo o enotnem cilju zgodovine in idejo o subjektu. Poseben pomen pripisuje redu, enotnosti, istovetnosti, goto-

vosti in popularnosti. Ali je to tisto, kar je primerno za razlago, s katero se obračamo k otrokom? Poudarja, da je ljudi treba spodbuditi k skupnosti; če je ta bolna, si je treba prizadevati za njeno ozdravitev. Ljudje se morajo držati določenih pravil. Zahtevo po realnosti enači z enotnostjo, preprostostjo in komunikativnostjo. Tudi tu je odgovor, kako govoriti otrokom. Ne mara političnega nasilja in ideoloških omejitev. Kulturno politiko in tržišče ima za pglavitni oviri umetniškega snovanja in raziskovanja književnosti. Sodobna umetnost naj bi našla svoj polet v estetiki vzvišenega. Če hočemo ustrezno doumeti predmet, s katerim se ukvarjamo, na primer postmoderno, moramo napraviti historiat. Lyotard upošteva načela historičnosti, postopnosti in razvojnosti. Predvideva nove predstave in tudi tisto, česar si ni moč predstavljati; gre za možnost, da na novosti apliciramo že znane kategorije. Delovanje se odvija skoraj brez pravil, in to zato, da bi bilo mogoče uveljavljati pravila tistega, kar bo šele nastalo. Miti izgubijo običajen pomen in začno posredno dokazovati zakonitost ustanov, družbene in politične prakse, zakonodaje, mišljenja in etike. Prizadeva si, da bi premišljeval filozofsko in v tem je svojevrsten samouk, saj drugače tudi ni mogoče filozofirati. Ko si zastavljamo vprašanja, izpostavljamo sami sebe. Otroštvo je za filozofe čudežno (str. 132).

Morda pa imajo prav pisateljice in pisatelji čudežno moč, da na ruševinah slabega sveta iz svoje pesniške domišljije snujejo boljši in lepši svet za otroke, ki so jih rodili odrasli na koncu tega utrujenega in notranje razklanega stoletja, ko se skrajno iracionalno končuje tudi tisočletje. Morebiti imajo moč kazati boljšo podobo in ne odseva v zrcalu. Začasno lahko odložijo pero in postanejo politiki, toda najbolj prepričljivi so tedaj, kadar z umetniško besedo dajejo svetlobo, upanje v prihodnost in humanost. Človek ni več en, da bi lahko brez omejitev delal zlo, ni ponovljiv, da bi lahko v drugem življenju popravil napake iz prejšnjega. Ob mistični tolažbi verujočih in pričakovanju onstranstva prelivanje krvi na bojiščih ni nič manjše. Če se ne bo zdramila vest človeštva, bosta filozofija in književnost morali priznati svojo nemoč.

Literatura

- Hribar Tine: *Uvod v etiko*, Ljubljana, Nova revija 1991.
Hribar Tine: *Tragična etika svetosti*, Ljubljana, Slovenska matica 1991.
Lyotard Jean—Francois: *Postmoderna, protumačena djeci*, Zagreb, Naprijed 1990.
Sartre Jean—Paul: *Izbrana dela 1—7*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1981.
Sruk Vlado: *Morala in etika*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1986.

Zusammenfassung

Ethik und Jugendliteratur sind Komponenten von breiteren Vollständigkeiten, wodurch aber eine Überbestimmung mit den Regeln der Totalität bedeutend vorgesehen wird. Beide sind theoretisch problematisch in ihrem Ausgangspunkt. Ethik und Theorie der Jugendliteratur sind durch Probleme anderer Fachgebiete bzw. Wissenschaften betroffen. Davon sind auch Termine und Syntagmen übernommen. Mitteilungen einzelner ethnischer Richtungen können auch in der Jugendliteratur zur Geltung kommen. Die Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik muß problematisiert werden. Die Kinder unserer Zeit leben in einer zerspalteten Periode und sind durch aus von der Behandlung der Erwachsenen abhängig. Die Zukunft unserer Existenz gibt es nur im Humanismus.

Maruša Avguštin

Radovljica

ANDREJ TROBENTAR

Andrej Trobentar je bil rojen 22. novembra 1951 v Podtaboru pri Grosupljem. Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani je diplomiral 1976. Prav tam je končal tudi specializacijo pri prof. Jožetu Ciuhi. Od takrat je delal kot profesor umetnostne vzgoje v Kočevju. Zdaj dela kot svobodni umetnik in živi v Ljubljani.

V Andreju Trobentarju imamo slikarsko osebnost, ki gradi svoj likovni izraz iz odprtosti najširšim likovnim tokovom modernizma in postmodernizma. Šola ga je morda še posebej zaznamovala s konceptualizmom in minimalizmom, ki je v osebni slikarjevi senzibilnosti našel močan odziv. Njegove slike iz črt, lis in geometrijskih likov, nam z barvo prane tempe, v kateri so pomembne predvsem svetlobe in sence, posredujejo svetove, ki jih v mimetičnem polju dojema le poklicani. Njegova abstraktna likovna govorica priključuje pred gledalca svet glasbe, duhov, v umetnikovi imaginaciji vidna duhovna prostranstva vesolja...

Kakor je slikar odprt v iskanju najustrežnejšega likovnega izraza za svoje doživljanje sveta, tako pričakuje od gledalca, da mu sledi s svojo odprtostjo dojemanja.

Slikarjeve likovne igre so kdaj lahko pronikanje v igrivi svet črt in ploskev velikih mojstrov (npr. Picassa), preko katerih prihaja umetnik do svojih osebnih rešitev. Lahko so psihogrami, zapisani s črto, ki razkrivajo avtorjevo ustvarjalno lahkotnost in neposrednost. Prav tako se lahko v barvnih igrah poslužuje ekskurza v barvni svet mojstrov – vzornikov (npr. Matisa) ali z barvo eksperimentira in ustvarja z njo psihično odslikavo lastnega barvnega doživljanja.

Kot tipičen sodoben slikar, ujet v alienacijo, Andrej Trobentar zmore tudi izstopiti iz osebne osamitve. Zna se odtrgati od freudovskega nezavednega in se odpreti lepoti transcendentalnega sveta, ki ga zre in posreduje gledalcem s svojimi abstraktnimi slikami.

Ob vsem raziskovanju moderne likovne govorice je Andrej Trobentar lahko tudi klasično jasen posredovalec stvarnega, zunanjega, oprijemljivega sveta. Slednjega podaja z



Ilustracija Andreja Trobentarja iz knjige Waitapu

občutkom za večplastnost likovne govorice še posebej v ilustracijah mladinske književnosti. Njegova ilustracija zavzema v kvalitetni slovenski ilustratorski beri posebno mesto zaradi inovacijskega postopka prane tempere in zaradi kompleksnega likovnega izraza, ki hkrati, ko odslikuje oprijemljivo zgodbo s suvereno obvladano realistično risbo, posreduje z abstraktno govorico linij, črt, likov in barv duhovno bogastvo pravljичnega sveta, njegovo simboliko in slikarjevo dojemljivost.

Trobenatarjev ilustratorski opus, katerega začetki segajo v leto 1985, šteje trinajst ilustriranih otroških in mladinskih knjig in številne ilustracije predvsem v otroškem periodičnem tisku. V knjigah se slikar in ilustrator veskozi srečujeta in dopolnjujeta. Avtor poglobljeno sledi besedilu in išče v njem najprimernejšo zgodbo za likovno ponazoritev. Vendar pogosto z ilustracijo razširja in pogloblja pripoved in odslikuje vanjo ne le duha pravljice, temveč tudi svoje doživljanje pravljичne vsebine.

V celotnem ilustratorskem opusu Andreja Trobenatarja imajo pomembno mesto 'portreti' pravljичnih junakov. Trobenatarjeve ilustracije se zde včasih kot galerije portretov fantov in deklet, moških in žensk, pa tudi živali. Sestavlja jih v skupine v njihovi medsebojni igri. Prostorsko prepričljivost dosega s premišljenim razmeščanjem figur po slikovni površini.

Za vsako besedilo izbere avtor najprimernejšo slikarsko tehniko. Le kdaj pa kdaj je to čista perorisba (*Sla po letenju*, Ivo Zorman, Prešernova družba, 1987). Pogosto v isti sliki združuje perorisbo in prano tempero (*Čarovnik iz Oza*, Lyman F. Baum, Zlata knjiga, 1986; *Škorček norček*, Jože Snoj, Deteljica, 1986; *Alfanhui*, Rafael Sanchez Ferlosio, Odisej, 1989; *Steklena vrtnica*, Oli Elčin, Čebelica, 1990). Kombinirana tehnika, ki se je ilustratorji pogosto poslužujejo, je pri Andreju Trobenatarju redka (*Zakleta hiška*, Jože Snoj, Velike slikanice, 1990; *Tibetanci*, Stanislav Pešić, v tisku). Njegove barvne ilustracije po številu močno zaostajajo za črnobelimi oziroma za pranimi temperami. Kadar pa uporablja barve, teži za barvnim sevanjem v oranžnozelenih modro-zelenih ali vijolično-rumenozelenih kontrastih.

Ilustratorski vrh Andreja Trobenatarja predstavljajo ilustracije za *Kitajski basni* (Pisarnice 1986), za *Waitapu* Joža Horvata (Sinji galeb, 1986, Levstikova nagrada 1987) in za *Avstrijske pravljice* (Zlata knjiga 1987). Vse so slikane v tehniki avtorjeve prane tempere. Prav z njo dosega slikar izjemno svetlobno vibriranje in stopnjuje ekspresivnost upodobi-
teu.

Ilustracije v *Kitajskih basnih* so miniaturne, kot čipke učinkujoče ploskovite slike z realistično jasno spoznavnimi živalmi. Iz ilustracij za *Waitapu* veje skrivnostnost, temačna lepota in pretresljiva tragičnost. Slikar postavlja posamezne figure ali skupine figur v skopo naznačeno prostorsko sceno. Ko naslika morje z vzhajajočim mesecem na nebu, slika izgublja oprijemljivost, polna je lepote nedoumljive Narave.

Za *Avstrijske pravljice* je Andrej Trobenatar ustvaril petnajst velikih podob v prani temperi, kombinirani s perorisbo, ki so v knjigi reproducirane preko dveh strani. To so samostojne slike, ki bi lahko živele tudi neodvisno od literarne predloge. Poleg duha pravljic, ki se mu pridružujejo številni simboli, je v slikah veskozi čutiti umetnikovo prisotnost, njegovo dojemljivost za strukturne labirinte prostora, ki jih bele lise le še bolj poudarjajo. Prostori v prostorih, slike v slikah, vznemirljiva dvojnost med perorisbo s tušem na beli podlagi in zadimljeno temino tempere, dvojnost risanih in slikanih figur v prostoru, njihova premaknjenost iz 'osi', lebdenje figur v prostoru, v vse smeri zvrnjena perspektiva, detilji v slikah, to je nekaj slogovnih značilnosti podob, ki figuram pravljic dodajajo zavest človeka dvajsetega stoletja.

Bolj kot v drugih Trobenatarjevih delih je v *Avstrijskih pravljicah* opazen vpliv sodobnega filma, gledališča, stripa, fotografije. Morda lahko sklenemo z mislijo, da nam ilustra-

cije k *Avstrijskim pravljicam* ne govore samo o starih pravljичnih vsebinah, temveč nam s sugestivno in moderno, raziskujočo in intuitivno likovno govorico posredujejo svobodo in stiske sodobnega človeka. Tako je sporočilnost njegovih podob dvojna. Ena, ki je s svojo pripovednostjo in magičnostjo dojemljiva otrokom, in druga, ki na neki drugi ravni zavesti govori tudi odraslim.

Knjige

1. *Lahkoverni srnjaček. Kitajske živalske pravljice*. Prevedla Maja Lavrač. Ljubljana, Mladinska knjiga 1985 (Čebelica 276).
2. *Odarpi Egigvov sin*. Alina in Czeslaw Centkiewicz. Ljubljana, Mladinska knjiga 1985 (Sinji galeb).
3. *Pavji rep. Kitajske basni*. Izbrala, iz kitajščine prevedla in spremno besedo napisala Maja Lavrač. Ljubljana, Mladinska knjiga 1986 (Pisanice).
4. *Čarovnik iz Oza*. Lyman F. Baum. Ljubljana, Mladinska knjiga 1986 (Zlata knjiga).
5. *Waitapu*. Joža Horvat. Ljubljana, Mladinska knjiga 1986 (Sinji galeb).
6. *Mali srpan*. Herman Hesse. Ljubljana, Mladinska knjiga 1987 (Odisej).
7. *Avstrijske pravljice*. Izbral in uredil Karl Haiding. Ljubljana, Mladinska knjiga 1987 (Zlata knjiga).
8. *Slap po letenju*. Ivo Zorman. Ljubljana, Prešernova družba 1987.
9. *Padma, mala plesalka*. Tibor Sekelj. Ljubljana, Mladinska knjiga 1988 (Pisanice).
10. *Škorček norček*. Jože Snoj. Ljubljana, Mladinska knjiga 1988 (Deteljica).
11. *Alfanhui*. Rafael Sanchez Ferlosio. Ljubljana, Mladinska knjiga 1989 (Odisej).
12. *Steklena vrtnica*. Oli Elčin. Ljubljana, Mladinska knjiga 1990 (Čebelica 316).
13. *Zakleta hiška*. Jože Snoj. Ljubljana, Mladinska knjiga 1990 (Velike slikanice).
14. *Turkemenska pravljica. Modro jabolko*. Prevod Marko Uršič. Ljubljana, Mladinska knjiga.
15. *Tibetanci*. Stanislav Pešič. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Zusammenfassung

Andrej Trobentar ist eine Persönlichkeit des Malers, der seinen künstlerischen Ausdruck aus der Offenheit zu den breitesten künstlerischen Strömungen des Modernismus und Postmodernismus erbaut. Seine Illustrierungsart hat eine besondere Stelle in dem qualitätsbetreffenden slowenischen Kreis der Illustratoren, vor allem wegen eines Innovationsprozesses beim Gebrauch der Temperafarbe und wegen eines komplexen künstlerischen Ausdrucks, der zugleich, wenn er eine umgreifende Geschichte durch die souverän beherrschende Zeichnung abbildet, auch ein geistliches Reichtum der Märchenwelt und seine Symbolik mit Abstraktheit der Linien, Striche, Figuren, sowie Farben schildert.

Trobentars Illustrierungopus (er illustriert seit 1985) umfaßt 13 Kinder – und Jugendbücher, sowie zahlreiche Illustrationen, die im Druck aus der Jugendzeit ausgegeben worden sind.

Ilustracija Andreja Trobentara iz knjige Waitapu

FESTIVAL KURIRČEK

V okviru 28. festivala umetniške ustvarjalnosti za mlade KURIRČEK, je bilo v mesecu decembru 1990 na Pedagoški fakulteti v Mariboru strokovno posvetovanje o sodobni mladinski dramatiki. Vsi referati so bili objavljeni v festivalskem zborniku.

Priznanje KURIRČEK, najvišje odličje festivala, je prejela tokrat mladinska literarna revija KURIRČEK za izjemne zasluge pri nastajanju sodobnega in umetniškega izrazno bogatega mladinskega slovstva.

Boris A. Novak

Ljubljana

IGRE OTROK – IGRE ZA OTROKE

I

Za otroka stvari niso mrtvi predmeti – so živa bitja, ki ga obkrožajo, tako kot mama ali babica. Kako pozorno jih otrok spremlja! In kako dobro jih pozna! In kako velike so stvari za otroške oči! In kako jih otrok sliši! Kajti, stvari govorijo.

Megleno se spominjam, da sem kot otrok poznal vsako gubo na obrazu omare. In da sem razumel govorico dežja.

Le kdaj sem nehal gledati omari v obraz? In kdaj sem pozabil govorico dežja, govoričo stvari? Kdaj so se stvari tako pomanjšale? Kdaj so žive, govoreče stvari mojega otroštva umrle v neme predmete?

Ko sem zrasel. Ko sem odrasel.

Ker pa imam srečo, da nisem čisto odrasel in da sem še čisto malo otročji, se še megleno spominjam, kako so stvari nekoč živele. In kako so bile velike. In kako so govorile.

Ker sem še malce otročji, pišem pesmi in igre. Za otroke in za odrasle, da bi ponovno odprli otroške oči. Pesmi in igre so moja vez z govorico stvari, z otroštvom sveta.

II

Otroški svet je enakovreden odraslemu. Otrok je ravno tako celovito bitje, ravno tako človek kot odrasli. Zato svojih odraslih spoznanj ne pomanjšujem in prilagam za otroško rabo, temveč se trudim pristopiti k otroku kot enakovrednemu sogovorniku. Igra za otroke ni šolska ura, temveč odprt dvogovor. Zato ne pridigam in ne podučujem, temveč se igram z besedami in zvoki, z dramskimi dialogi in situacijami, z odrskim prostorom in lutkami – kot otrok. Skozi jezikovno igro mi privre na dan ostanek lastnega otroštva. Igra z različnimi umetniškimi govoricami mi pomaga, da se otroku ne približujem "od zunaj" in "od zgoraj", temveč "od znotraj".

Igre za otroke morajo namreč temeljiti na igri samih otrok.

III

Najrajši pišem lutkovne in radijske igre za otroke.

V svetu lutk sta izenačena človek in žival, žival in drevo, drevo in mesec. Zdi se mi, da ravno lutkovno gledališče omogoča živo vez s pravadno mitološko zavestjo, ki ne pozna razlike med živo in mrtvo naravo, med živimi bitji in stvarmi; za mitološko zavest je namreč človek organski del stvarstva, enakovreden živalim in rastlinam. Lutke, ta čudna mala bitja iz "mrtvega" lesa, imajo to čudežno lastnost, da predstavljajo – življenje samo.

Oder pa kljub svojemu likovnemu bogastvu – ali pa ravno zaradi njega – kaj rad fiksira podobo. Včasih se zgodi, da sugestivna likovna govorica odra enkrat za vselej zabetonira našo domišljijско predstavo o gledališkem junaku in dogajanju. Zato se mi zdi tako dragocen radijski medij, slušna igra, ta umetnost čistega posluha, ki povsem izbriše telesnost podobe, zato da bi polno in popolno zaživela zvok in glas. Ker poslušalca ne omejuje likovna odrska podoba, ima njegova domišljija vso svobodo za lastno ustvarjalnost. Zvok je namreč sijajna odskočna deska za polet domišljije po brezkrainih kozmičnih prostranstvih.

Rosanda Sajko
Ljubljana

FRANE PUNTAR – PISATELJ NESTEREOTIPNIH RADIJSKIH IGER ZA OTROKE

Ko razmišljam o ustvarjanju za otroke in radijskem mediju na splošno in delu Franeta Puntarja posebej, se mi je izhodiščna misel ustavila pri besedah o pesniku in njegovem ustvarjanju "nestereotipne" poezije za otroke, ki jih je lansko leto na tem srečanju izrekel Niko Grafenauer:

"... ni bistveno, da je otroštvo tema in smiselni cilj poezije za otroke, pač pa, da je po njem umerjeno stanje duha, iz katerega se ta poraja'. to pa je "doživljajska podstat, ki nam omogoča, da se čudimo vsemu, kar nas obkroža." Gre torej za posebno pesnikovo naravnost, "ki ni opredeljena z vnaprejšnjo vednostjo o tem, kaj je otroštvo, marveč je zaznamovana z njim samim že na svojem izvoru."

In dalje: "Drugo pa je seveda, kako to temeljno stanje, ki se izraža v obliki čudenja in začudenja, preliti v pesniško pisavo, ki (...) teži k smiselni oblikovni urejenosti in zaključenosti, pri čemer sodeluje cela vrsta pravil in izkušenj, ki temeljijo v tradiciji in iz katerih je sestavljena pesnikova estetska zavest."

Prav gotovo so ta načela veljavna tudi za pisatelja "nestereotipnih" radijskih iger za otroke, izhodiščna pozicija pisateljev poezije ali proze, drame ali radijske igre za otroke je pač vselej ista. In, če pregledujem dela za otroke radijskoigrskega avtorja Franeta Puntarja, se mu povsem prilagajajo. Frane Puntar se "čudi vsemu, kar nas (ga) obkroža" in ni opredeljen "z vnaprejšnjo vrednostjo, kaj je otroštvo".

Tudi vodilna misel drugega odstavka N. Grafenauerja velja za radijskoigrskega pisatelja prav tako kot za pesnika, razlikujeta se le pesniška pisava in pesnikova estetska zavest.

Kakšna pa so pravila in izkušnje, ki pomagajo oblikovati radijskoigrsko pisavo?

Kakšna mora biti estetska zavest tistega, ki bo oblikoval radijskoigrsko delo – tudi – za otroke?

Spet si naj pomagam s citatom, s citatom iz pogovora dveh avstrijskih pesnikov iz I.

1969, potem, ko so njuno radijsko igro *Pet mož ljudje* proglasili za najboljšo letno produkcijo v Zvezni republiki Nemčiji. V nemških radijskoigrskih zgodovinah je ta datum za- beležen kot izjemno pomemben, zakaj s tem treutkom je bila oficijelno priznana nova, odprta radijskoigrska dramaturgija, ki je poslej pridobivala vse več privržencev in se je za- čela širiti po vseh svetovnih radijskoigrskih studiih. Pesnika sta Ernst Jandl in Friedericke Mayröcker, citat pa takle:

”Nisva začela oblikovati s stvarmi, z osebami, s situacijami, z dejanjem itn., temveč preprosto z zvočnim gradivom in zvokovnimi dejstvi monofonske in stereofonske slušne igre. To gradivo prehaja s pomočjo tehničnih postopkov v gibanje, z njim se igra, ono samo igra in tako se ob njem, ker gradivo ni prvenstveno govorno, porajajo asociacije v zvezi s tistim, kar je v sami shemi zgodbe, torej z osebami, stvarmi, situacijami itn.”

Za Franeta Puntarja se zdi, da začenja ustvarjati radijske igre tako, da si najprej zamisli akustične drobce, ki jih potem asociativno variira in zveže v trdno zgodbo, ki je otroku blizu in jo bo zato brez težav dojel. V tako zgodbo pa vselej nevsiljivo vtke kakš- no temeljno resnico o svetu in življenju, ki obkroža otroka. Njegovo ustvarjanje zaznamu- je predvsem načelo etičnosti tako v medčloveških odnosih kot tudi v razmerju do narave.

Etično načelo o usodnih posledicah laži je udejanjeno v *Pravljici v modrem* iz l. 1967 (premera: 18. jan. 1968). Deklica se je mami zlagala, zbeži na travnik in se skrrije v modro zvončnico. Da bi se lahko skrila v tako majhno rožo, se mora pomanjšati. Pomanjševanje je dogodek, ki je znan iz klasične pravljice in ni torej nič novega, zvočna upodobitev je v primerjavi z možnostmi upodobitve z vizualnimi sredstvi, n. pr. z gibljivimi slikami, dokaj neučinkovita. Vendar je ta dogodek šele na začetku radijske igre. Potem potuje deklica po svetu modre zvončnice, to potovanje pa je zvočno nadvse razburljivo. Kaplja rose, ki kane na zvončnico, se spremeni v potok in odnese dekllico nekam v neznano, srajca, ki jo je modra perica oprala in moko pustila na tleh, oživi in se ovije okrog dekllice, začne jo daviti in opletati z njo sem in tje, lestev, na katero stopi deklica, se začne premikati in divje lomastiti naokrog, sanke, s katerimi se deklica sanko, zdrsnejo s poti in zdrviyo v prepad naravnost h grozni osi, ki strahuje vse zvonjane ter jih namerava pokončati. Zdaj zvonjani dvignejo brane, da bi narasla voda oso ugonobila, vendar pa osa veselo priplava na površje, vse bližje zvonjanom. Zvonjani pretopijo vse svoje zlate zvončke in zvone v krogle, s katerimi bi pokončali oso, vendar pa jih osa žre, kot bi bili njena najljubša hrana. Šele stari modri zvonar pove rešitev: osa je deklčina laž in, ko bo deklica priznala mami, da se je zlagala, bo rešitev tu. Deklica pokliče preko ogromnega telefona mamo, ji prizna in se ji opraviči, materina solza odpuščanja in sreče, ker spet sliši svojo hčerkico, pa kane na oso in jo prežene iz zvončnice. Osino brenčanje se spremeni v bučanje aviona in izgine. Zvonjani so rešeni. Mama in deklica pa se spet snideta na travniku.

Kot vidimo, je zgodba še povsem tradicionalna, tudi dramaturgija je klasična; tu je okvirna zgodba, nekakšen prolog in epilog, nato si sledijo dogodki drug za drugim, napetost raste in doseže kulminacijo v prizoru, ko zvonjani pretaplajo zvonove v krogle, obstreljujejo oso in, ko osa s slastjo požira krogle. Sledi preobrat: deklica prizna laž in srečni razplet je tu.

Drugače pa je z osebami in dogodki, če jih razbiramo bolj podrobno. Tradicionalna radijskoigrska dramaturgija bi stvari kot so rosa, srajca, lestev, sani personificirala, to se pravi, da bi stvari spregovorile, Puntarju pa zadošča zvočno gradivo: s šumom opletajoče mokre srajce, s kriki dekllice in z glasbo ustvari kar se da napeto zvočno situacijo.

Takšen oblikovni princip je avtor uporabil tudi v prizorih z roso—potokom, z lestvi- jo in sankami. Oso je sicer personificiral, vendar pa ji je namenil kar najmanj besed in več onomatopoetskih glasov (brenčanje, požiranje). Središčni prizor, ko osa žre krogle, je sicer zasnovan tako, da bi ga bilo mogoče oblikovati tudi v vizualnem mediju, vendar pa

je, po mojem mnenju, lahko le njegova zvočna upodobitev v nedoločnem prostoru, brez scenskih rekvizitov, tako čista in humorna.

Prav tako je zvočno izjemno učinkovito koncipiran trenutek preobrata, ko deklica telefonira mami in, ko mamima solza kane na zvončnico in oso. Čeprav je situacija še delno vizualna, se v njej vendarle že zaznava avtorjev slušni estetski nazor, ki se bo v kasnejših rokopisih dodobra izpopolnil in razvil v smislu nove ali eksperimentalne radijske igre.

Leta 1968 je F. Puntar napisal svoje morda najpomembnejše zvočno delo z naslovom *A*. To je najbolj klasična in hkrati najbolj nova, najbolj navadna in hkrati najbolj nenavadna, najbolj zvočna in tudi najbolj uspešna sloveska radijskoigrska sodobna pravljica. Potem, ko je bilo besedilo na natečaju Radia Ljubljana nagrajeno s prvo nagrado, je naslednje leto njegova izvedba konkurirala na tekmovanju jugoslovanskih radijskih iger na Ohridu in v kategoriji radijskih iger za otroke "pobrala" vse razpoložljive nagrade: za najboljšo delo v celoti, za besedilo, za režijo, za scensko glasbo, za tonski posnetek in za vlogo Pripovedovalca (Rudi Kosmač). 1973 je Združenje evropskih radiev (UER) postavilo besedilo na listo desetih najboljših svetovnih radijskih iger (kjer so načelno le radijske igre za odrasle!), Združenje finskih dramskih umetnikov pa je njeno finsko izvedbo proglasilo za najboljšo letno produkcijo. Omeniti je tudi treba, da je bila *A* uprizorjena še v osmih evropskih jezikih.

Kakšno je torej to delo in kje je razlog za uspešnost?

Besedilo je na prvi pogled preprosto, ob prebiranju bi se nam sprva zdelo celo, da je za zvočno upodobitev dokaj nevhvaležno, saj je temeljni oblikovni koncept literaren: pripovedovalec od začetka do konca pripoveduje zgodbo.

Začetni odstavek pripovedovalca:

"GLAS: Nekoč je živela deklica, ki je redila črke. Imela je petindvajset kletk z mrežo na vratcih in v vsaki kletki eno črko. Krmila jih je zjutraj, opoldne in zvečer. Travo je nabirala za hišo, medvedove tačke in rman pa okoli vodnjaka v kotu dvorišča. Kadar jim je prinesla hrano, so črke postale nemirne in so topotale po tleh svojih zabojkov. Toda deklica jim je najprej očistila kletke. Odprla je vsako posebej in nastlala nove slame. Potem je položila vanjo šop zelenja, pobožala črko po glavi, če je imela glavo, ali po hrbtu, če je imela samo hrbet in vratca spet zaprla. Črke so se pod njeno mehko dlanjo kar upogibale od zadovoljstva in vsaka od njih se je oglasila po svoje."

Po tem začetku pa nastopi tisto, kar je nenavadno: črke se oglasijo kot zajčki. To ni več literatura. Zakaj?

Črke, abecedo, lahko tudi preprosto preberemo. Če pa jo bomo interpretirali z razpoložljivimi zvočnimi sredstvi, z različnimi glasovi, ki so električnoakustično preoblikovani, jim dodali šume ali glasbo (mi smo se odločili za glasbo), bo zvenela povsem drugače. Ne samo, da bo zvenela drugače, v svoji temeljni zasnovi bo drugačna, postala bo zvočni dogodek.

Radijska igra se nato nadaljuje spet povsem literarno: pripovedovalec pripoveduje zgodbo, kako je zajček-črka *A* pobegnil, ker je deklica pozabila zapreti vratca kletke, in kakšne pustolovščine doživlja na svojem potepu. Te pustolovščine črke *A* pa so neliterarne, saj se dogajajo na ravni čistega zvoka. Puntar je tu nadvse domiselno zbral in oblikoval domala vse miselne in asociativne predstave v zvezi z zvočnimi lastnostmi fonema *a* (praktično začudenja, groze, veselja, onomatopoejsko oponašanje hoje, šepanja, teka, padanje v globino, pregled grla pri zdravniku, intonacija, vokaliza na *a* itn.). Fonem *a* pa ima včasih tudi vizualne lastnosti črke *A* (n.pr. manjka ji ena nožica, zato šepa). Metamorfoza fonema *a* je najpomembnejša novost, najčudovitejša iznajdba oblikovanja zvočnega gradiva.

A se kar naprej spreminja, enkrat je živalca, zajček, pa poredni škratek pa majhen otrok, vselej pa je živo bitje, ki reagira čisto po človeško, vendar ne z besedami, ampak s svojim večnim "a". Takšno metamorfozo pa je tekoče in nenasilno moč proizvesti le z zvočnimi sredstvi v prostoru, ki ni definiran, to je zvočni prostor.

Dogajanje s črko A ima vzporedno dejanje: deklica, ki goji te črke—zajčke zbolí. Malo od žalosti, ker ji je A zbežala, malo zaradi slabe vesti, ker je pustila vratca kletke odprta. V sanjah se ji na oblaku trikrat prikaže A, ki poje, a vsakokrat se ji spet izmakne, ker pade deklica z oblaka nekam v globino. Šele v finalu prikoraka A na čelu povorke instrumentov kar sama od sebe nazaj k deklici.

Kaj torej lahko ugotovimo pri tej Puntarjevi radijski igri za otroke? Da je temeljna zgradba povsem klasična literarna pripoved, ki pa je ves čas dopolnjevana z zvočnimi delci, ki jim mirne duše lahko rečemo eksperimentalni zvočni fragmenti. Ti pa so sorodni tistim, ki jih raziskuje sodobna eksperimentalna poezija, n. pr. letristična ali konkretna poezija.

Zdaj si lahko tudi odgovorimo na vprašanje, zakaj je ta Puntarjeva radijska igra očarala svetovni radijskoigrski avditorij. V času, ko so v vseh umetnostih intenzivno zaživela nova iskanja, ko so si tudi radijski ustvarjalci prizadevali uveljaviti novo razumevanje svoje umetnosti, ko so eksperimentiranja z možnostmi jezika in tehnike preplavila evropski radijskoigrski prostor, a so večkrat obstala na slepem tiru larpurlartizma, je nekje na robu Evrope zaživel majhen zvočni fenomen, ki je s svojimi otroškimi vragolijami posegel v ta resna, včasih že kar ezoterična raziskovanja. Danes, ko gledamo na to dogajanje s časovne perspektive, lahko rečemo, da je Puntar morda nehote, kar zadeva radiofonsko umetnost, vendar hote, kar zadeva poslušalca — otroka, ki čistih abstraktnih dogajanj ne more sprejemati, že tedaj usmeril svoje delo tja, kamor je navsezadnje prispela tudi sodobna radijska igra po obdobju eksperimentiranja, to je do tradicionalnega modela z razpoznavnimi situacijami, na katerem pa se glede njegove dramaturške upodobitve razločno vidijo sledovi eksperimentalnih prizadevanj.

Frane Puntar je po A-ju napisal še 30 radijskih iger za otroke. V vseh teh delih se njegova ustvarjalna misel giblje med obema principoma, ki sem ju poskusila razložiti s primerom *Pravljica v modrem* in A in, ki jih lahko označimo z nazivom: radijska igra kot literarno umetniško delo in radijska igra kot kompozicija z akustičnimi elementi.

Vselej pa se F. Puntar spontano in prvinsko "čudi vsemu, kar nas obkroža", v svojo radiofonsko beležnico pa beleži predvsem tiste pojave, ki jih zaznava z ušesi.

Djurdja Flerè

Ljubljana

LETA S FRANETOM PUNTARJEM NA LJUBLJANSKEM RADIJU

To so bila lepa leta. Od 1964. dalje pod dramaturškim vodstvom pokojnega Emila Smaska, s pritegnitvijo mladih in zagnanih domačih avtorjev, kot sta bila Frane Milčinski in Marjan Marinc, pa prek Leopolda Suhodoločana, Mirana Košute, Toneta Pavčka ali Žarka Petana vse do Frančka Rudolfa, Svetlane Makarovič ali Borisa A. Novaka. Radijska igra za otroke se je v tem času uveljavila v avtonomnem, samostojnem oddelku ured-

ništa radijskih iger kot dramaturško in estetsko enakovredna veja radiofonske dejavnosti. In tej velja posvečati največjo skrb, sledeč zlatemu Župančičevemu pravilu, da je za otroke tudi tisto najboljše komaj dobro. Vse dotedanje podcenjevanje te zvrsti, šarlatanstvo in diletantizem, pa visoko povzdignjeni moralizatorsko-pedagoško-utilitaristični prst, vsi ti in drugi naglavni grehi sleherne ustvarjalnosti za otroke, so morali izginiti iz programov. V ospredju je bila takoj ob ustanovitvi samostojnega oddelka za otroško radijsko igro predvsem zavest o njenih specifičnih izraznih možnostih. Tako v dramaturgiji in izvedbi je zavel za dolga leta nov veter — delo ni bilo več delo, temveč raziskovanje medija. Ure, posvečene tem raziskavam, so zapisovale tajnice v dodatne nedeljske in nočne termine največje zbranosti. Literarna osnova je pomenila predvsem ustvarjalno spodbudo za nova odkritja...

In ko je leta 1968. nastopil na tej sceni najizvirnejši, Frane Puntar, avtor pravih partitur za glasbeno-zvočne slikanice povsem novih, modernih radijskih pravljic in razigranega fantazijskega razkošja za vesoljno poslušalstvo vseh slojev in starosti, pa ko je inspiriral celo homogeno ustvarjalno ekipo, da je čarala iz njegovih predlog leto za letom nova radiofonska presenečenja — je seveda sledil prodor slovenske radijske igre "za otroke" tudi prek naših meja. Najprej v jugoslovanskem okviru — na vsakoletnem Tednu jugoslovanske radijske igre na Ohridu. "Žirije se menjavajo, Puntar pa ostane", je bila krilatica, ki je spremljala naše ohridske nastope najmanj deset let — in ne pozabimo, da so se v teh, sedemdesetih letih, podeljevale nagrade takorekoč redno po "nacionalnem ključu" — a ti "vražji Slovenci" so na Ohridu kar naprej pobirali drugim narodom izpred nosa vse nagrade: za tekst, za režijo, za glasbo, za tonski posnetek in za dosežek v celoti. Puntarja so začele kot za stavo uvrščati v svoje sporede vse jugoslovanske postaje. A tudi pri tem ni ostalo. Frane Puntar je prodril na največjo mednarodno manifestacijo radijskih iger, na Prix Italia, zmagal med najvidnejšimi avtorji v mednarodni radijski zvezi UER in bil proglašen na Finskem za najboljšega avtorja njihove letne produkcije. Njegove igre, prevedene v deset jezikov, so programirali v Nemčiji, Franciji, Italiji, na sporedih so se pojavljale vse od Skandinavije tja do Malte. In ves ta prodor v Evropo brez ene mednarodne konvencije ali posebne subvencije za mednarodne stike, brez kakršnih-koli kulturno-političnih posredovanj — le zgolj po zaslugi čiste, vrhunske kvalitete. To mu je morala končno priznati tudi rodna Slovenija — doslej je naš edini avtor radijskih iger, ki je prejel za svojo dejavnost nagrado Prešernovega sklada.

V čem je Puntarjeva tako nezamenljiva in dragocena enkratnost? Zakaj se posveča skoraj izključno igri za otroke, ki zahteva posebno dramaturgijo? Zakaj je njegova igra za otroke tako univerzalna, da govori vsem starostim in je hkrati igra za odrasle? Zakaj je prav Puntar tako radiofonsko hvaležen, da izstopa po slušnih in zvočnih izraznih možnostih daleč nad vsemi drugimi? To je le nekaj iz dolge vrste vprašanj, od katerih bi vsako zaslužilo odgovor, ki bi daleč prerasel namen te bežne predstavitve. Poskusimo povedati vsaj malo tega, kar se nam zdi za Puntarja bistveno.

Neki srbski kolega — Srbi so veliko pisali o Puntarju — radijski dramaturg Zoran Popović, je zapisal, da je ves Puntarjev pogled na svet "pogled skozi okno otroštva". Kaj se to pravi? Če se opremo še na drug citat, na besede uglednega francoskega literarnega teoretika Paula Hazarda, dobimo v kratkem obratno definicijo — definicijo odraslih: "Odrasli ljudje niso svobodni, temveč so ujetniki samih sebe. Tudi kadar se igrajo, imajo pri tem neke interese; igrajo se pač zato, da se sprostirjo, da na kaj pozabijo in da ne mislijo na to, kako malo časa jim še ostaja; igra jih ne zanima zaradi igre same. Kako daleč o njih je kraljestvo otrok!"

Frane Puntar, ki gleda "skozi okno otroštva", pa je v samem središču tega kraljestva. Sproščen, spontan, daleč od ujetosti odraslih, zapredenih v svoje skrbi. Neobremenjeno dinamičen in radoveden kot otrok, ki raziskuje svet brez izkušenj z njegovo realnostjo in

z optimističnim zaupanjem v nešteto možnosti, ki mu jih obeta prihodnost. Puntar je upornik, ki se upira ujetosti odraslih: nasilju zunanjega sveta nad lastno voljo, nasilju nad božjo naravo, nasilju dogem in doktrin, nasilju goljubij in laži. Kot otrok, ki ne ve, v kakšne nevarne pustolovščine se spušča, ki ne verjame dvignjenemu prstu moralizatorjev in ki ocenjuje svet dobrega in zlega po lastnih merilih. Čisto in naivno. Z nepogrešljivo in nebrzdano fantazijo, ki mu je, kakor otroku, prvi užitek, znamenje njegove svobode in njegov življenjski vzgon. Puntar, bližnji sorodnik nadrealistov in gledališča absurda, se poigrava v svojem odporu zoper vsakršno ujetost z neugnanostjo klovna in s poletom liričnega pesnika. Frane Puntar je upornik, klovni in pesnik.

Že naslovi njegovih iger, ki so se vrstile od leta 1968, povedo, da mu je osrednji navdih lahko najbanalniji trenutek, ki pa se mu razpoje in razigra sto klafter nad vsakdanjo banalnostjo: To so: *Pravljica v modrem, A, Medvedek zleze vase, Cestožerka, Gosli, Uho, Jabolko, Bobnanje od znotraj, Vrata ki škripljejo, Biba leze, Ha, Hojladrija, Vile—vali—voli, Drezanje v kamen, Pesem gre na zmenek, Tek za čevlji, Mala žalost, Ha...* Ti naslovi nam tudi povedo, da gre pri njem že v samem jedru navdih za maksimalni naboj zvočne fantazije, ki pride do polnega izraza šele v radiofonski izvedbi. Da je lahko na primer glas A hkrati glavna junakinja igre, črka in zajček, fluidna metafora z več konkretnimi in — ker je pač čisti glas, — s še več abstraktnimi pomeni. Tako pomensko bogastvo pa lahko ponazorijo samo besede v posebni interpretaciji in v zvezi s šumi in glasbo, pa sugestivni ritmi montaže, čarovnije filtrov in stereofonskega ugnjetanja vsega zvočnega gradiva, ki sugerira prostor in čas brez literarnih opisov, sintetično neposredneje in močnejše kot kakšna stara pravljica o začaranem gozdu.

Puntarjeve igre so torej predvsem predloge za sporočilnost, ki daleč presega nezahtevna območja mehanične, rutinske reproduktivnosti, saj se v svojem idejno-tematskem okviru naravnost stikajo z ustvarjalnostjo zrelih raziskovalcev in umetnikov. Zato zahtevajo od svojih izvajalcev najposljivejši prostor. Njihove notranje zakonitosti, ki jim določajo umetniško bistvo, so lahko prišle do polnega izraza le ob uglašenem teamu režiser-komponist-tonski mojster, - v našem primeru Rosanda Sajko, Urban Koder in Metka Rojc. S poglobljenim študijem in odkrivanjem novih razsežnosti radiofonskega medija, ki jim je omogočil ob navdihu Puntarjevih partitur razkošne umetniške sinteze sugestivnih slušnih vsebin, so ustvarili mostove, ki vodijo v nove in nove možnosti radijske igre v prihodnosti.

Zdaj so na vrsti mladi rodovi, da krenejo po njih.

Irena Fasvald

Vuzenica

FRANE PUNTAR *

I

Frane Puntar se je rodil 15. septembra 1936 v Krškem. Gimnazijo je obiskoval v Celju in leta 1954. maturiral. Nato se je vpisal na Fakulteto za arhitekturo v Ljubljani, a študija ni končal. Nekaj časa je opravljal različna honorarna dela, nato se je povsem posvetil pisanju. Živi v Ljubljani kot svoboden književnik.

* Besedilo je iz diplomske naloge o sodobni slovenski radijski igri, ki jo je avtorica zagovarjala letos na Pedagoški fakulteti v Mariboru.

Frane Puntar je pisal najprej osebnoizpovedne pesmi, kasneje pa pesmi za otroke. Pesmi so ga pravzaprav vedno spremljale. Otroške pesmi je objavljial nekaj več kot deset let v *Najdihojci*, *Cicibanu* in *Pionirskem listu*.

Vseskozi se je zanimal za glasbo, igral je in pel, preizkušal pa se je tudi v skladanju pesmi. Spoj poezije in glasbe mu je bil navdih za pričetek pisanja radijskih iger za otroke, ki temeljijo predvsem na zvočnih elementih. Radijske igre piše od leta 1963. Radijski medij je sprejemal kot glasbo, skratka nekaj, kar se prenaša na širši krog poslušalcev.

V enem svojih prvih intervjujev, v *Ljubljanskem dnevniku*, 29. 5. 1971, je na vprašanje, kako to, da se je posvetil pisanju radijskih iger, odgovoril:

"Gotovo je, da vsakega pisca zamika preskusiti izrazne možnosti umetnosti, ki so mu dostopne. Vendar je bil pri meni, vsaj v začetku, glavni nagib v tem, da pri radijskih igrarh pride neprimerno prej do realizacije kot pa v književnosti. Pri tem mislim seveda po nujni razmeri tudi na materialno stran. Sicer pa sem začel pravzaprav s filmom. Leta 1960 sem "Viba filmu" oddal scenarij za celovečerni film, do katerega realizacije pa ni prišlo. Tako sem začel z radijskimi igrami, najprej z otroškimi. Pri tem mi je bila v veliko pomoč spodbuda tedanjega urednika Toneta Sojarja. Rad se spominjam igre iz tistih dni "Pucke do A do Ž". Pišem pa tudi druge stvari – mladinske pesmi, lutkovne igre – *Stol* je dobil celo prvo nagrado na natečaju Mestnega lutkovnega gledališča 1970. leta."

Tako smo leta 1963, ko je tedanji urednik radijskih iger pri Radiu Ljubljana – Tone Sojar – prvič omenil ime Franeta Puntarja, iz povsem neznanega, vendar izjemnega talenta, dobili avtorja radijskih iger za otroke s tankočutnim posluhom za radiofonske izrazne možnosti. Od takrat ga pravzaprav srečujemo med nagrajenci na raznih natečajih in poslušamo njegove radijske igre po radijskih valovih. Leta 1966 je dobil nagradi za radijski igri za odrasle "Po pasje" in "Kralj smetišča", 1970. pa nagradi za "Govor" in "Karate". Njegove otroške radijske igre so prejele vrsto nagrad doma in v tujini, saj so obredle veliko sveta. Tako je "Pravljico v modrem" izvajal Radio Bremen, "A" Radio Hessen, Radio Frankfurt am Main, Radio Moskva, oddajal pa jo je celo Radio Malta. Napisal je preko štirideset otroških radijskih iger, nekatere od njih so prejele tudi najvišje nagrade, plakete in priznanja doma in v tujini, leta 1976 pa je prejel tudi nagrado Prešernova sklada za mladinske radijske igre.

UPRIZORITVE IN NAGRADE

1. Lutkovne igre:

Stol pod potico.

Mestno lutkovno gledališče v Ljubljani 1973.

1. nagrada na natečaju Lutkovnega gledališča leta 1970.

Medvedek zleze vase.

Mestno lutkovno gledališče v Ljubljani 1974.

A.

Lutkovno gledališče "Jože Pengov" v Ljubljani 1975.

Hruške gor, hruške dol.

Dječje pozorišče v Banja Luki 1975.

Hruške gor, hruške dol.

Mariiborsko lutkovno gledališče 1976.

1. nagrada na natečaju lutkovnih iger v Šibeniku 1. 1976.

Gugalnica.

Lutkovno gledališče "Jože Pengov" v Ljubljani 1978.

2. **Radijske oddaje in igre:**

Packe od A do Ž.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1963.

Nad streho severnica.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1966.

1. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana 1965.

Nad pokrivot severnica. (Nad streho severnica).

Radijska igra. Radio Skopje 1968.

Pipa s toplo vodo.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1967.

Pravljica v modrem.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1968.

2. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana 1967.

2. nagrada za besedilo na Tednu jugoslovanske radijske igre 1968.

Bajka vo sino. (Pravljica v modrem.)

Radijska igra. Radio Skopje 1969.

Kako se je teta Mica odvadila sovražiti krave.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1968.

A.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1969.

1. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana 1968.

1. nagrada za besedilo na Tednu jugoslovanske radijske igre v Ohridu leta 1969.

Evropska radijska zveza jo je razglasila za najboljšo igro leta 1974 v svetovnem merilu.

Leta 1975 jo je Igralska radijska sekcija Finske proglasila za najboljšo tujo igro v svojem repertoarju v letu 1974.

A.

Radijska igra. Radio Zagreb 1969.

A.

Radijska igra. Radio Novi Sad 1969/70.

A.
Radijska igra. Radio Skopje 1970.

Literarna plaža.

Radijska šola za srednjo stopnjo. Radio Ljubljana 1970.

Medvedek zleze vase.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1970.

1. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana leta 1969.

Kdor drugemu jamo koplje, vihti lopato.

Radijska šola za srednjo stopnjo. Radio Ljubljana 1971.

Cestožerka.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1971.

3. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana 1970.

Gumica, olovka, pero.

Radijska igra. Radio Sarajevo 1971.

Gosli.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1972.

2. nagrada za besedilo na Tednu jugoslovanske radijske igre leta 1972.

A. Hegedü. (Gosli.)

Radijska igra. Radio Novi Sad 1972/73.

Uho.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1972.

Uvo. (Uho.)

Radijska igra. Radio Skopje 1973.

Vlak šolskih torbic.

Radijska šola za nižjo stopnjo. Radio Ljubljana 1973.

Jabolko.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1973.

Az alma. (Jabolko.)

Radijska igra. Radio Novi Sad 1973/74.

Dvojčka.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1973.

Szäräzföldi herkentyü. (Dvojčka.)

Radijska igra. Radio Novi Sad 1973/74.

Bobnanje od znotraj.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1973.

Šala.

Radijska igra. Radio Zagreb 1973.

Vrata, ki škripljejo.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1974.

1. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana leta 1973.

Na Tednu jugoslovanske radijske igre v Ohridu leta 1975 izbrana kot najboljša radijska igra v celoti.

Leta 1975 izvajana na GRAND PRIX v Italiji.

Vrata koja škripe. (Vrata, ki škripljejo.)

Radijska igra. Radio Sarajevo 1975.

Nyitva van az aranykapy. (Vrata, ki škripljejo.)

Radijska igra. Radio Novi Sad 1975/76.

Vrata što čkripi. (Vrata, ki škripljejo.)

Radijska igra. Radio Skopje 1976.

Vzorček.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1974.

Biba leze.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1975.

1. nagrada na natečaju za radijsko igro RTV Ljubljana leta 1974.

Ha.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1975.

Odkupna nagrada na natečaju RTV Ljubljana leta 1974.

Hojladrija.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1975.

2. nagrada na natečaju RTV Ljubljana leta 1975.

Plaketa Jugoslovanske radiotelevizije na jugoslovanskem tekmovanju radijskih iger v Ohridu leta 1976.

Hojladrija.

Radijska igra. Radio Beograd 1976.

Hojladrija.

Radijska igra. Radio Novi Sad 1976/77.

Pesem ali potica.

Radijska šola za nižjo stopnjo. Radio Ljubljana 1976.

Vile, vale, voli.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1976.

Drezanje v kamen.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1976.

Pesem gre na zmenek.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1977.

Tek za čevlji.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1978.

1. nagrada na natečaju RTV Ljubljana leta 1977.

1. nagrada na Tednu jugoslovanske radijske igre v Ohridu leta 1978.

Leta 1978 jo je posebna žirija UER (Unija evropskega radia) uvrstila med pet najboljših evropskih radijski iger v tem letu.

Trka za cipelama. (Tek za čevlji.)

Radijska igra. Radio Zagreb 1978.

Mala žalost.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1978.

Stari mož, budilka, sosed, pes, pipa, riba, tat.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1978.

Ham.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1979.

Beli dan.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1981.

Trobentice.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1982.

Lov na rep.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1983.

1. nagrada na natečaju RTV Ljubljana leta 1982.

Nagrada za najboljšo radijsko igro in besedilo na Tednu jugoslovanske radijske igre v Ohridu leta 1984.

Hop.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1983.

Škratek lučka.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1984.

Veter veje.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1984.

V moji senci drevo.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1985.

Hruške gor, hruške dol.

Radijska igra. Radio Ljubljana 1987.

Frane Puntar velja za najbolj prevajanega slovenskega pisatelja radijskih iger vseh časov. Njegove radijske igre so prevedene in uprizorjene tudi v italijanskem, nemškem, češkem, poljskem, ruskem, španske, finskem in malteškem jeziku.

3. Televizijske oddaje in igre:

Stol pod potico.

TV lutkovna igra. TV Ljubljana 1977.

Prgišče pravljic.

TV nanizanka. TV Ljubljana 1978–1979.

II

Ko sem Franeta Puntarja ob najinem prvem srečanju vprašala, kako da je tako doma v otroškem svetu, da se mu zna na tisoč in en način približati vedno z novo, presenetljivo domisljico v svojih radijskih igrah, mi je odgovoril:

”Sploh ni pomembno, da imaš sam otroke, če pišeš o otroštvu in za otroke. Saj sem vendar bil sam otrok in pomembno je vse tisto, kar si kot otrok sam doživel, to ostane in zadostuje”.

Frane Puntar, na pogled droban, skromen in tih možak, s toplimi očmi in njihovim globokim pogledom, s temeljitim spoznanjem svojega bistva, je bil vedno vase zaprt človek. Zaprtost vase je bila posledica strahu pravi, bila je senca ljubezni, po kateri je avtor nenehno težil in jo iskal tudi v svojem ustvarjanju za otroke. Takole pravi:

”Ustvarjanje je iskanje ljubezni in resnice. Šele ljubezen je popolnost, je luč življenja. Zame je popolnost največje odkritje, je v moji popolni tišini, in ko si sam izvir konfliktov, takrat spregovori tvoj pravi jaz. Vse kar ustvarjam, mi pomaga živeti – iz ljubezni. Zavedno sem se umaknil v otroški svet. Moje igre so prisposode ljubezni, ki jo človek v odraslem svetu pogreša. So prisposode za moj konfliktni odnos do sveta. In vsako ustvarjanje je pot k sebi, je razvoj, ko spoznaš sebe med vsebino in zunanjim svetom.”

In ravno tankočutna ljubezen je tista, ki jo najdejo v igrivosti njegovih radijskih iger za otroke tako otroci kot odrasli. Njegove ”igre” v otroški radijski igri, njegove izvirne domisljice, zvočno razburljive vsebine so s svojimi bogatimi sporočili žive v otroškem svetu in tudi v vsej svoji odraslosti, če je le dojemljiva zanje.

Radijske igre za otroke, ki temeljijo izrazito na slušnih elementih, je začel pisati bolj z občutkom. Radio je zaslišal kot glasbo, ki se prenaša na širok krog poslušalcev. Je avtor, ki gleda na svet skozi zvok, skozi okno otroštva in je sam v središču tega otroškega sveta. Kot sam poudarja, je začel pisati zaradi konfliktov v odraslem svetu in je torej njegov upornik.

Uporništvo pa je vedno znova rojevalo vsebine za obzorja otroške domišljije in je ponudilo otrokom zanimive in privlačne pustolovščine. V svojih igrah se večinoma kot majhna deklica čudi vsemu, kar nas obkroža in ni obremenjen z vednostjo odraslih oziroma razumevanjem tega sveta. Tako je povsem neobremenjen s svojo odraslostjo ustvaril in oblikoval otroški svet prav z radijsko avtohtonostjo, z zvočnimi radijskimi sredstvi in njihovo igrivostjo, ki pa s književno umetnostjo ni zvezana. Številne nagrade doma in po svetu pričajo o priljubljenosti njegovih radijskih iger, a doslej njegovi teksti niso bili natisnjeni. Po tistem je bila ta želja vedno prisotna in menda je pred kratkim celo dovolil, da bodo njegove tekste lahko natisnili. Njegovo odklanjanje tiskanja svojih besedil lahko pravzaprav razumemo, saj njegove izvirne zamisli zaživijo šele v zvočni ponazoritvi. Dogajanja

Ali pa razmišljanje Lojzeta Smaska ob radijski igri *Vzorček* (*Večer*, 6. 11. 1974, št. 258, str. 6):

”Ko misliš, ko si skoraj prepričan, da je izčrpana tudi zadnja efektna zamisel radijske igre za otroke, se vedno znova pojavi Frane Puntar in nam z delom praktično dokaže, da temu ni tako, da si je vedno mogoče izmisliti še kaj novega.”

In res si je izmislil čuda stvari:¹

– Črka A, ki poredno bega v izmišljenih, sanjskih in resničnih zvočnih prostorih, se znajde v različnih situacijah zdaj kot zajček in spet kot otrok, zdaj kot glasbeni element in spet kot fonološki element, fonem—a, ki ima tudi vizualne lastnosti črke. Le z zvočnostjo in z zvočnim prostorom pa se ta črka A in njene različne funkcije nenehno spreminjajo.

– Izmislil si je deklico – Medvedka, ki zaradi želodčnih težav s pomočjo Plezalčka zleze vase in potuje po notranjosti svojega telesa. Končno prispe v dvorano srca, kjer so portreti njenih najljubših oseb.

– Izmislil si je čudni kamen, ki govori in poje kot deklica, zna žvonkljati, lahko ga dresiraš kot živali v cirkusu, vanj lahko vklešeš tudi sporočila. In ko se kamen zopet znajde na tleh, se oglasi, njegov glas pa je dekličin.

– Izmislil si je škripajoča vrata, ki cvilijo kot miške, brundajo kot medved, godejo kot gosli in se s pomočjo Polončine domišljije razširijo na stopnišče, ulico, travnik in na oblak, kjer se otroci lahko brezskrbno igrajo, ne da bi s svojimi igricami motili odrasle.

– Izmislil si je gosli, ki se uče žvrgoleti po ptičje, da bi se lahko z njihovo pomočjo osamljen starček pogovarjal s pticami.

– Izmislil si je akustični barvni vzorec, spleten iz človeških glasov in z zvenom instrumentov, iz besednih in glasbenih fraz, ki ponazarjajo barvne vzorčke in barve šala, ki ga plete prehlajeni Glas.

– Izmislil si je poredno pesmico Hojladrijo, ki vzklije iz mestnega tlaka, da bi razveselila deklico, a jo njen, pustolovščin željan duh žene v svet, kjer doživi veliko prijetnih in neprijetnih pustolovščin. Zmeraj se oglašča po svoje, s pesmico Hojladrija, ki je muzikalno vedno enaka, a interpretacijsko zmeraj različna.

– Izmislil si je pesem in žvižg, ki potujeta na sestanek, po različnih pripetljajih pa se znova srečata.

– Izmislil si je prijaznega Hama, ki ni pravi Ham, a ga pek, mesar in slaščičar vzgojijo v požrešnega Hama, ta vse pogoltno, tudi tonskega mojstra, dramaturginjo, režiserja, za povrh pa še pravljico samo. Itd...

¹ Posebno raziskavo bi zaslužilo dejstvo, da mladinske književnosti na Slovenskem poredno

1 SAJKO Rosanda: *Slovenska radijska igra za otroke in sodobno radiofonsko iskanje Franeta Puntarja, Otrok in knjiga*, 1981, št. 13–14, str. 7.

Vsa ta dogajanja je težko opisati, moramo jih enostavno slišati, da jim verjamemo. Verjamemo pa jim lahko le s pomočjo domišljajske igre, ki je ključ za odpiranje vrat tega Puntarjevega otroškega kraljestva.

Vse skupaj pa je včasih absurdno, kajti Puntar se v svojih delih ukvarja s problemom smisla in nesmisla, s problemom človeške eksistence, s problemom sveta in njegove odtujenosti, kar pa so veliki problemi za otroško publiko. Puntar je točno doumel, da se tudi najzahtevnejše miselno-idejne in estetske vsebinske povezave brez večje škode lahko prenesejo in predstavijo v slušnem mediju tudi najmlajšim, če so le prevedene v govorico otrok.

Puntar si prizadeva za smisel življenja oziroma obstaja na popolnosti življenja, na njegovih poetičnih vrednotah. V ta sklop razumevanja postavlja vse, tudi absurd, s katerim ustvarja določena nasprotja, a hkrati z njimi poudarja svoje razumevanje. Meje med fantazijo in realnostjo v njegovih otroških pravljičah ni, oba svetova se prepletata, oziroma Puntar te meje celo presega. Gledano v celoti je Puntarjevo prikazovanje, čeprav v mnogočem surovo, v svojem bistvu globoko humano, optimistično.²

Zusammenfassung

Am 28. Festival der Kunst Kreativität für die Jugendlichen – KURIRČEK – das im Dezember 1990 in Maribor verlief, wurde die Fachberatung der Kinderdramatik gewidmet.

Davon veröffentlichen wir hier nur drei Beiträge über Frane Puntar, den bedeutendsten slowenischen Autor der radiophonischen Spiele für Kinder.

Am 28. Festival der Kunst Kreativität für die Jugendlichen – KURIRČEK – das im Dezember 1990 in Maribor verlief, wurde die Fachberatung der Kinderdramatik gewidmet. Davon veröffentlichen wir hier nur drei Beiträge über Frane Puntar, den bedeutendsten slowenischen Autor der radiophonischen Spiele für Kinder.

Skorajda vsaka priložnost, ko se radijske igre za otroke je začela kot veseli in radovedni otroci, ki so se jim z veseljem poslušali. Vse skupaj pa je včasih absurdno, kajti Puntar se v svojih delih ukvarja s problemom smisla in nesmisla, s problemom človeške eksistence, s problemom sveta in njegove odtujenosti, kar pa so veliki problemi za otroško publiko. Puntar je točno doumel, da se tudi najzahtevnejše miselno-idejne in estetske vsebinske povezave brez večje škode lahko prenesejo in predstavijo v slušnem mediju tudi najmlajšim, če so le prevedene v govorico otrok.

² KRAVLJANAC Branislav: *Neki tokovi naše lutkarske dramaturgije i njen sadašnji trenutak, Dedinjstvo*, 1980, št. 1, str. 11–12.

POGLED NA SVOJE DELO

France Forstnerič

PRVO OTROŠKO PESEM MI JE NAROČILA MARIJA

Svojo prvo pesem (za odrasle) sem objavil leta 1956 v reviji *Nova Obzorja* že 23—leten. Prvo zbirko *Zelena ječa* pa šele 5 let zatem. S pojmom Tarasa Kermauerja bi svoje pozno zgodnje pesništvo označil za sentimentalni humanizem, opisal pa takole: pesniški subjekt je še ves poln samega sebe, čeprav ga načenja deziluzija. Moje, iz katoliškega espresionizma, pa prevedenega Lorce, nemškega ekspresionizma, iz prevodov nadrealistov in seveda tudi iz tedanje moderne srbohrvaške poezije izhajajoče metafore so postajale vse bolj izpovedno disharmonične. To najbolje ponazarja usoda mojih pesmi pri tedanji mentorski reviji *Mlada pota*. Prve poslane pesmi mi je mentor Mitja Mejak v Listnici uredništva nenavadno hvalil, tako da sem dobil zanje celo 2. nagrado Mladih potov, bolj ko pa so postajale podobne poetiki "drugega vala" (kot za tedanji čas relevantna literarna zgodovina — J. Kos, B. Paternu—označuje Zajca, Strnišo, Tauferja), manj so bile Mejaku všeč, nazadnje mi je že ves razočaran očital nihilizem. Najbrž je imel po svoje celo prav, kajti nekaj drugovalskega "nihilizma" je moralo že biti tudi v moji *Zeleni ječi*, če me *Slovenska književnost 1945—1965* šteje med sopotnike drugega vala. Občutja človekove samote, žalost nad minevanjem, absurd smrti, tragičnost ljubezni in neizpolnljiva sla po Biti — to so bile teme tedanje poezije, tudi moje v *Zeleni ječi* in uspesnje-

valci takih sporočil pač nis(m)o imeli nobenega smisla za nedolžno igrivost in vedrino mladinske literature. In je tedaj noben drugovalovec s sopotniki vred tudi (še) ni pisal.¹ Ne da bi bil mladinsko književnost podcenjeval, sem bil preprosto v pesništvu preveč, kako bi rekel, "tragicističen", temen, mračen, raztrgan v tragičnih eksistencialističnih dilemah in potapljač se v globoke metafizične eksistencialije, da bi sploh mogel vstopiti v svet literarne otroškosti.

Tako sem svojo prvo, nikdar objavljeno, pesem za otroke napisal kot "metrično nalogo", kot "domačo nalogo" zgolj na ljubo svoji ženi Mariji, vzgojiteljici v vrtcu v Središču ob Dravi, ki mi je pesmico kratkomalo "naročila", češ da je iz tedanjih pesniških zbirk za otroke že vse "porabila". In še to je rekla, naj napišem čisto preprosto, za njene najmlajše otroke in tako, da bodo lahko brž sami z njo izgovarjali besedilo in se zraven igrali. In tako je nastala drobna, skromna pesmica bolj zato, ker sem imel svojo vitko, plavalaso Ljubljankanko rad kot pa iz kakšne ustvarjalne nuje. Takole gre tista reč, če se prav spomnim:

Puha,
puha
brez posluha,
sope,
hrope
črni vlak.
Kadar kihne,

¹ Posebno raziskavo bi zaslužilo dejstvo, da mladinske književnosti na Slovenskem pozneje tudi niso pisali ljudisti in reisti, ki bi jim morala izrazito ležati glede na njihove deklaracije o literaturi kot "zgolj jeziku" in zgolj jezikovni igri. Npr. na Hrvaškem so najboljšo otroško poezijo pisali modernisti in avantgardisti, v Srbiji pa nadrealisti.

vse odpihne
in napravi
črn oblak.

Res so si otroci pesmico v hipu zapomnili in ustregel sem tudi Marijini zahtevi, da se otroci zraven ritmično igrajo. Napravili so vlak, držeč se drug drugega okrog pasu, tako so "vozili" vlak po igralnici in zraven recitali in sopli in puhali do zariplosti, nazadnje pa se razpus-tili kot dim in s široko razprtimi ročicami kazali, kako velik, črn oblak je naredil vlak.² Mariji sem naredil še dve ali morda tri take pesmice, potem pa sem nad seboj kot mladinskim pesnikom in pisateljem za lep čas obupal. Na slovenski knjižni trg pa je tudi začelo prihajati vse več dobrih otroških knjig, tako da je imela Marija kaj vzeti v roke, mene pa je prepustila pisanju zbirke *Dolgo poletje* (za odrasle seveda) in od 1964 naprej občasnemu komponiranju zbirke *Pijani kurent* (1964–1971). Vseeno pa se je v razgibanih 60. letih (Kavčičev liberalizem, relativno tajanje komunističnega sistema, prva ekonomsko-politična reforma, obračanje Jugoslavije na Zahod, vzpon eksistencializma na Slovenskem in nastajanje vrhunske slovenske literature v vseh žanrih – pesništvu, dramatikii, prozi) zgodilo nekaj, kar je tudi mene spet privedlo v mladinsko književnost. V tistih časih je urednik pri Borcu Milko Štolfa poskušal tudi v pisanju o NOB vsaj delno prevrednotiti vrednote tako, da ne bi bilo to pisanje zgolj črno-bela lakirovka. Založba Borec je izdajala tudi mladinsko revijo *Kurirček*, oz. so to revijo takrat menda ravno ustanovili, kakor so v Mariboru ustanovili zvezni Festival Kurirček za "ohranjanje tradicij NOB v umetnosti za mladino". V zvezi z revijo *Kurirček* je Štolfa v Mariboru (kjer smo bili v tistem času kar aktivni in svobodomisleni, takrat smo se prvič začeli družiti tudi peteričarji – Kramberger, Partljič, mladi Jančar, pozneje se nam je po

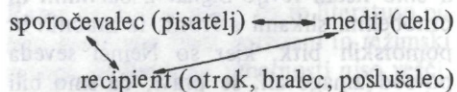
prihodu s FF pridružil še Brvar) pripravil posvetovanje o tem, kako bi lahko revija *Kurirček* bila čimbolj sodobna in tudi literarno kakovostna. Na posvet so povabili tudi mene in tam sem imel kar majhen referat, kako si predstavljam dobro mladinsko literaturo s tematiko NOB. Teksta žal nimam ohranjenega, ker sem ga imel skiciranega le v obliki tez, v glavnem pa sem govoril na pamet. Ne spominjam se več dobro, kaj sem takrat, pred skoraj 30 leti govoril, menda je bilo nekaj takega: ne verjamem, da imajo otroci radi mladinsko tematiko o NOB in partizanstvu, če je zgolj ideološka propaganda in indoktrinacija, če so partizani in celo čisto nebogljene kurirčki neznansko hrabri, sovražniki pa – Nemci strahotno bedasti, Italijani pa strahopetni ko zajci – ki samo bežijo, medtem ko partizani ven in ven zmagujejo s pravcato lahkoto, tako rekoč igraje (in tako so sovražnike risali tudi ilustratorji). Rekel sem najprej, da s tako literaturo škodujejo pisci stvari sámi, ker je tudi nelogična: kako boš hraber, če se vojskuješ z bedaki in plahuni? Razen tega, sem rekel, da to literaturo pišejo večinoma bivši partizani in režimski avtorji, ki literarne umetnosti niso večči, otrok pa po moje sprejme, ne glede na temo, le literarno dobro narejeno delo (najbrž sem mislil na tisto, da je za otroka komaj kaj dobro). Skratka, tudi v tematiki NOB in partizanstva bi bilo treba uvesti umetniška merila. Posvetovalci so mo-jo "diskusijo" sprejeli večinoma z odobravanjem, sam pa sem po tem dogodku začel razmišljati, da sem pravzaprav tudi le nekakšen pridigar, ki drugim naroča, kako naj pišejo, z lastno prakso pa se ne morem izkazati, kajti jaz o tematiki NOB in partizanstva sploh ne pišem, še huje, sploh ne pišem mladinske literature. To, da je ne pišem, je tudi sicer postalo zame nekakšna družabna napaka. Druge pesnike in pisatelje so vabili na literarne večere, na Bralne značke na šole, festivale,

Zmajeve dečje igre na primer, v Šibenik itd. Kako pa naj mene kam povabijo, če nimam drugega kot težko "filozofsko" poezijo za odrasle. Poleg tega sem že od svoje "diskusije" o reviji Kurirček po tistem razmišljal, da bi svoje ideje o "drugični" literaturi s tematiko NOB in partizanstva uresničil v nekakšnem tekstu. Smola je bila v tem, da v NOB in partizanih nikoli nisem bil, ampak sem vojno — zame je bila doživetje predvsem vojna kot obča človeška travma, nesreča in strahota — doživljal na Dravskem polju pod nemško okupacijo, kjer neposrednih bojov med Nemci in partizani sploh ni bilo, ampak so skozi naše kraje vodile le nočne kurirske poti s Pohorja v Haloze in Slovenske gorice. Vrh vsega sem Nemce skraja celo občudoval. Bil sem dober učenec v nemški osnovni šoli, ravnatelj in moj učitelj v 5. razredu Polinger me je imel celo rad, ker se med otroki v razredu sorazmerno še najbolje govoril nemško. Nemški vojaki in častniki so bili strumni, dobro oblečeni in galantni, v šoli smo listali revijo *Signal* z barvnimi in črnobelimi slikami s front, iz zračnih in pomorskih bitk, kjer so Nemci seveda povsod zmagovali, se pravi, da smo bili šolarji kar lepo od okupatorja indoktrinirani, na drugi strani pa sem imel zavedno mater, ki me je skrivaj silila brati slovenske knjige; zaprli so nam teto zaradi sodelovanja s partizani, slišali in brali (grozljivi plakati Bekanntmachung) smó o streljanjih talcev, pomnil sem travmatične podobe iz vojne aprila 1941 (štuke so streljale na starojugoslovanske vojake) in vse to je ustvarilo v meni tisto razklano človeško dvojnost, ki bi lahko bila pretresljiva literarna snov. Tako sem se lotil spominskih črtic *Srakač*, v katerih pa je celo več literarne oblikovanosti kot faktično resničnega spomina, kakor rad poudarjam v pogovorih z otroki, ki so (tudi v okviru Prežihove bralne značke in v čitankah) brali *Srakača*. Tudi tokrat sem se — kot že v prvih otroških pesmicah po naročilu Marije — lotil pisanja svoje prve knjige za mlade kot nekakšne metrične

naloge, vendar, mislim, da zelo poglobljeno in z visoko postavljenimi literarnimi zahtevami. Moram priznati, da sem slehro črtico v *Srakaču* brusil do onemoglosti — kompozicijsko, slogovno, metaforično, jezikovno, pa tudi psihološko. Otrok nisem podcenjeval kot literarno manj zahtevnih bralcev, zato nisem pisal "otročje", ampak sem otroškost skušal doseči z vživljanjem (empatijo) v otroka, se pravi vase, ko sem bil otrok, in tudi v sporočilu sem skušal biti karseda epično objektivni (npr. skušal sem se vživeti v vsako od opisovanih oseb in ji biti pravičen v dobrem in slabem). Uspeh ni izostal. Dobil sem Levstikovo nagrado za leto 1970 z obrazložitvijo, da je knjiga *Srakač* tako vsebinsko kot po načinu pisanja in pripovedovanja novost v naši literaturi. Seveda pa to tudi ni bila več le literatura o NOB in partizanstvu, ampak nasploh o vojni in otroku v vojni, pa še to ne v taki vojni, kjer se opisujejo kakšne hude bitke, marveč so v *Srakaču* popisane bolj bitke v travmatiziranem, preplašenem otroškem doživljanju nasprotujočih si vrednot, opisano je posamično trpljenje, pa naj gre za stiske dečka Srakača, za smrt padlega vojaka 6. aprila 1941, za obupanega starega nemškega vojaka, ki je do končnega poraza namesto zmage osvajal tuje dežele za rajh, doma pa so mu bombe pobile otroke, za Srakačevo žalovanje nad padlim angelom (sestreljenim pilotom), za živalsko trpljenje moje tete, ki so ji bombe na Studencih v Mariboru v enem samem trenutku umorile tri otroke; svojo katarzo ali npravno "očiščenje" je moral doživeti pravzaprav vsak opisan človek v mojem *Srakaču*. Tako bi danes morda mogel reči, da je *Srakač* prej protivojna, vsakršno vojno obsojajoča, pacifistična mladinska knjiga kot pa kakšna apologija NOB in partizanstva, čeprav se seveda tudi *Srakač* ni mogel (ali hotel?) čisto izogniti nekaterim patriotičnim vrednotenjem in čustvom (pavična in nepravilna vojna), ki bi jih danes utegnil kdo po pravici označiti za didaktične prvine.

Sicer pa nikoli nisem trdil, da je dobra edino tista mladinska književnost, ki je brez slehne vzgojnosti. Menil sem le, da morajo biti vse komponente mladinskega literarnega dela (spoznanjska, sporočilna, emocionalna, estetska, socialna, tudi vzgojna itd. prvina) uveljavljene edino na umetniški način. S tem pa sem v tem zapisu že zabredel v tisto problematiko, ki bi ji rekel moje reflektiranje mladinske književnosti ali, če ni preveč ambiciozno, moji teoretični premisleki o tem fenomenu. Tudi do njih sem prišel nekako po naključju. Leta 1969 sva bila s prijateljem M. Krambergerjem povabljeni na Zmajeve dečje igre v Novi Sad in na simpozij na temo Mladinska poezija – kaj je to? Ker nisva hotela iti k prijaznim gostiteljem le jest in pit (no, jaz sem na literarnem večeru na neki ladji na Donavi tudi nekaj bral, ne vem več, pesmi ali prozo), sva si za simpozij pripravila tudi vsak svoj referat in z njima – kdo bi si bil mislil – celo zbudila veliko pozornost tam zbranih teoretikov mladinske književnosti in literatov, kakor je bil z vso teoretično pozornostjo sprejet tudi referat tretjega slovenskega gosta, dr. Borisa Paternuja. Nastopila je tudi Alenka Glazer z analizo Župančičeve Kanglice. Sicer pa kaj sem povedal v Novem Sadu in zakaj? Nadrobno ne bi obnavljal, saj si bralec lahko moje besedilo (kakor tudi Krambergerjevo in Paternujevo) prebere v Dialogih, št. 2. leta 1970). V tistem času se je tudi na Slovenskem kar lepo razmahnilo do tedaj močno zanemarjeno teoretično razglabljanje o mladinski književnosti. Zanemarjenost je bila toliko bolj očitna, ker se je medtem bila slovenska mladinska književnost silno uveljavila ne le količinsko, marveč tudi kakovostno. Z njo so se začeli ukvarjati celo tako dobri pesniki, kot so Dane Zajc, Niko Grafenauer, Jože Snoj, še prej Kajetan Kovič in seveda prvi mladinski klasik po drugi vojni Tone Pavček, pa Saša Vegri, odlični mladinski pesniki Slavko Jug, Ivan Minatti, Jože Šmit in še marsikdo. Toda opazil sem, da se preučevanje mladinske književnosti pri nas (in

podobno se je izkazalo na novosadskem simpoziju) nenehno vrti okrog ontoloških določnic, kaj je mladinska književnost v primerjavi s siceršnjo ostalo literaturo, pri čemer so teoretiki bili pozorni predvsem na razmerja: (odrasla) literatura – mladinska literatura kot njena zvrst ali podzvrst – (mladinski) pisatelj. Malokje pa si kaj prebral o recipientu mladinske književnosti – otroku in mladostniku. Danes, ko je znanost o mladinski literaturi tudi pri nas že visoko razvita, recimo, tudi sprejemalcu posvečajo veliko teoretično – empiričnih raziskav (npr. preučevanja bralne sposobnosti otrok v različnih starostnih obdobjih itd.). Ker sem sam tedaj konec 60. let ob študiju komunikologije na FSPN prišel v stik tudi s komunikacijsko oziroma informacijsko estetiko, Barthesovo semiologijo in Saussurejevimi jezikoslovnimi teorijami (zlasti s teorijami sporočanja, seveda), se mi je nujno moralo zastaviti vprašanje o celovitem komunikacijskem procesu v mladinski književnosti, se pravi, o trikotu



Tako komunikacijsko dejanje ali proces terja preučevanje vseh treh členov oziroma udeležencev, pa ne samo kot fenomenološko ločenih ali abstrahirano iztrganih enot, ampak v povezavi vzajemnega (so)učinkovanja drugega na drugega in tudi v celotnem kontekstu socialne ekologije, ki ji vsak člen ali udeleženec tega komunikacijskega dejanja/procesa pripada. Sicer pa naj mimogrede povem, da bolj ko premišlujem o tako še vedno sorazmerno mladi znanosti, kot je komunikologija, bolj sem prepričan, da je to tipična meddisciplinarna veda, sestavljena iz sociologije (ali socialne psihologije), matematične teorije informacij, psihologije in antropologije, jezikoslovja, estetike, znanstvenega žurnalizma (nem. Zeitungslehre oz. Publizistik kot teorija novinarstva), pa kibernetike, teorije siste-

mov, literarne teorije, posebej stilistike in še iz marsičesa drugega. V svojem novosadskem prispevku sem se za spremembo torej posvetil predvsem recipientu (sprejemalcu) mladinske književnosti, ki je bil vsaj pri nas dotlej močno prezrt, toda brez njega se komunikacijski proces ne more uresničiti, pa naj učenjaki še toliko filozofirajo o razmerju med odraslo in otroško književnostjo, o estetiki, pisatelju in delu. Izhajanje iz komunikacijskega procesa pri umetnostih za otroka je še toliko nujnejše danes, ko otroci že davno nimajo več opravka samo s pisano ali zgovorjeno umetniško besedo zanje, ampak s celo pahljačo avdio-vizualnih sporočil oz. medijev. Toda vrnimo se v Novi Sad leta 1969. Zmožnost otrokovega sprejemanja literature sem tam, na kratko povedano, povezal s pojmom otrokovega **socialnega skustva**, v katerem sem skušal zajeti otrokove psihofizične sposobnosti, razum, čustva, spoznanja, izkušnje medčloveškega druženja, torej rezultate dednosti, vzgoje in celotnega otrokovega okolja – s slednjim sem razumel tisti aktivni odnos otroka do stvarnosti, ki mu ga je bil sposoben razviti celoten dotedanji proces socializacije (ki je veliko več kot vzgoja in učenje). Ustvarjanje za otroka ni **redukcija** (ne v estetskem ne sporočilnem pomenu), se pravi ni "doziranje" umetništva (z umetništvom razumem spoznavno in estetsko zrast, torej neraztrgljivo, živo strukturo dela), ampak je doziranje socialnega skustva ali transformiranje umetnikove lastne socialne skušnje v obzorja otrokove, kar pomeni, da ustvarjanje za otroke ni niti več niti manj vredno ali "zahtevnejše" od ustvarjanja za odrasle (omahovanje od podcenjevanja "malega" človeka-otroka do romantičnega preveličevanja otroštva, ki da naj bi videlo, vedelo in čutilo celo več kakor odrasli), ampak je ustvarjanje za otroke le drugačen, specializiran tip, "fah" literarnega talenta, podobno kot zahteva obvladane določenih veščin tudi ustvarjanje drugih zvrsti in vrst, recimo, poezije, dramatike, kriminalke, humorja

itd. Umetniško nagovoriti otroka, sem zapisal, ni isto, kot miselno se narediti otroškega, saj z otrokom ne moremo korespondirati oz. komunicirati le v miselni razsežnosti, ampak se lahko empatično priličimo le celoti otrokovega socialnega skustva. Navedel sem posrečen primer čudežnih otrok, malih genijev, izrednih spominov, matematikov, malih glasbenikov, šahistov itd., ki so navadno odrasli samo v sferi svojega talenta, zunaj njega pa so ostali otroški, kar pomeni, da njihov talent mobilizira samo eno razsežnost otrokovega psihofizičnega potenciala. Zunaj svoje specialne sposobnosti se ti mali geniji ali čudežni otroci večinoma igrajo iste igre kot njihovi povprečni vrstniki, se pravi, da so v **celoti** socialnega skustva ostali otroški, kar je drastičen dokaz o pravilnosti pojma socialnega skustva. Pisatelj talent za transformiranje svojega na raven otrokovega socialnega skustva ni nič drugega, sem menil na zaključku, kot pisateljeva sposobnost (umetniškega) vračanja v spomin, v lastno otroštvo, zato je pisanje za otroka pravzaprav vedno nekakšno pisanje "spominov".

"Svojo" komunikacijsko estetiko v mladinski književnosti sem uporabil tudi v oceni zbirke Nika Grafenauerja *Nebo-tičniki sedite (Otrok in knjiga 11, 1980)*. Če je v mojem novosadskem prispevku bil komunikacijski proces (ob razvijanju pojma otrokovega in pisateljevega socialnega skustva in njunega součinkovanja) morebiti bolj psihosociološko poantiran, pa sem v tej oceni skušal komunikacijski proces uporabiti za razlago samega pesniškega postopka. Spet sem izhajal iz pojmov socialno skustvo (v že definiranem pomenu) in empatija (vživetje), ki da ju Grafenauer uporablja tako, da pesmi ne poenostavlja v obliki "prevajanja" odraslega občutja v otroško, marveč pesnik že **skodira** celotno pesem iz takih prvin (estetskih, čustvenih, miselnih oz. spoznavnih, doživljajskih, socialnih, jezikovno-stilskih itd.), da pesmi ne "pomanjšuje" in ne "otročji", ampak skrajno skrbno izbira in odbira take pesniške kode (simbo-

le), ki s svojo elementarnostjo komunicirajo hkrati z otrokom in odraslim. Simbolno zakrito pesniško sporočanje, sem nadaljeval, je sploh mogoče le ob vsaj minimalni količini skupnih kodov³ pri komunikatorju (avtorju) in sprejemniku (otroku). Pesnikova večina je torej v tem, koliko pesniške informacije je sposoben izoblikovati v te elementarne kode. Pri ustvarjanju za otroka, bi rekel danes, gre torej bolj za količino informacij in vrsto kodov (v simbolu, metafori), ne pa za to, da bi bili kodi za otroka kakovostno slabši. Količina informacij, zvezana z obsegom otrokovega socialnega skustva, torej ne računa s **kvalitativno**, marveč le s **kvantitativno** redukcijo, pri čemer ostanejo tudi manjše komunicirane prvine estetsko polne, tako polne, da zaradi svoje konotativnosti vsebujejo celo presežek sporočila, ki je lahko na voljo bolj razvitemu sprejemalcu (bistrajšem otroku ali odraslemu).

Ob svoji zbirki za otroke *Bela murva* (1976), ki skuša bolj ali manj posrečeno uporabljati v tem sestavku opisana spoznanja (način kodiranja, empatija, mladinska literatura kot "spominjanje na mladost"), sem naredil tudi empirični poskus med učenci višjih razredov ptujške osnovne šole Franc Osojnik, s katerim sem želel potrditi domnevo, da otroci sprejmejo tudi "resno" ali "žalostno" pesem, ne samo — kot se v praksi pesnikov na splošno misli — le norčavo magič-

no igro jezika. Podobno število glasov na testnih vprašalnikih sta dobili norčava pesem, ki se jezikovno in vsebinsko "heca", in v nežno žalost ubrana pesem o babici, ki je otroku umrla. Pred testiranjem je pesmi z enako estetsko pozornostjo recitala otrokom dramska igralka. Najmanj glasov so dobile estetsko—jezikovno in sporočilno manj izrazite pesmi. Ali to pomeni, da otrok rad "pretirava" tako v veselju kakor v žalosti? Vse kaže, da zlasti sodoben otrok, ki je zasičen z informacijami vseh vrst, potrebuje močnejšo dozo čutno—čustvenih dražljajev. Kako pa je s sprejemanjem miselnih, spoznavnih (kognitivnih) sporočil in dražljajev pri otroku, bi bilo tudi zanimivo kdaj zvedeti, saj otroci danes ne sprejemajo le čutno—estetske literature, marveč tudi tiste zvrsti, v katerih prevladuje refleksivnost, misel, spoznavnost. Na določeni stopnji bralne sposobnosti imajo tako vrsto literature celo najrajši. V tem zapisu sem se omejil bolj na svojo (teoretično?) misel oziroma refleksijo o mladinski književnosti in, upam, da umetnosti za otroke sploh, saj podobna spoznanja veljajo najbrž tudi za glasbo, sliko, TV, film, lutke, gledališče itd. za otroka. Nisem pa v tem zapisu svojih dveh knjig za otroke, *Srakača* in *Bele murve*, samo-interpretiral z literarno—estetskega vidika. Preprosto za to ne, ker menim, da to večinoma bolje od samega avtorja počnejo za to poklicani kritiki in dobri učitelji literarnega pouka.

Zusammenfassung

Der Autor hat sich in seiner Niederschrift **bei** und nicht **über** — die eigene Kreation für das Kind auf seine theoretischen Nachdenken über die Jugendliteratur konzentriert, weil er der Meinung war, daß vorliegende Erkenntnisse auch für andere Kunstarten bzw. Kindermedien relevant werden können. Zuerst wurde sein Referat auf dem Symposium

³ Hugo Friedrich je v delu *Die Struktur der modernen Lyrik* to imenoval "ključ za dojemanje moderne poezije".

Zmajevih dečjih iger (Die Kinderspiele des Jovan Jovanović Zmaj) in Novi Sad im Jahre 1969 ausgelegt, wo er über die Jugendliteratur vom Gesichtspunkt der Kommunikationsprozesses diskutiert hatte. Während des Studiums der Kommunikologie an der FSPN (Fakultät für Soziologie, politische Wissenschaften und Journalistik) hat er sich nämlich mehr mit der Kommunikations – bzw. Informationsästhetik, Barthes Semiotik und Saussurs linguistischen Theorien (vor allem mit Meldungstheorien) beschäftigt, zugleich hat er aber bemerkt, daß die damalige slowenische Literaturwissenschaft in erster Linie bzw. nur zwei Artikel – Teilnehmer des Kommunikationsprozesses in der Jugendliteratur behandelt hat: das Literaturwerk und den Autor, während sie den Rezipienten (das Kind, den Empfänger, den Zuhörer, den Leser, den Zuschauer vernachlässigt hatte. Ein entscheidender Begriff scheint dem Autor die Sozialerfahrung als ein Produkt der psychophysischen Eigenschaften, Gefühle Erkennungen, selbstverständlich auch der Erblichkeit, Erziehung und des Milieus der Kindes zu sein, die als Resultate des Sozialisierungsprozesses auftreten. Der Abfasser soll den Umfang seiner Sozialerfahrung dem des Kindes anpassen und nicht, daß er sich "verkleinert", wichtig macht und kindisch benimmt. Hier geht es mehr um die soziologische Annäherung zum Kommunikationsprozeß in der Jugendliteratur bzw. um die Anerkennung dieser beim Rezipienten, bei dem Kind. Den Kommunikationsprozeß hat aber der Autor auch bei seiner Rezension der Sammlung "NEBOTIČNIKI SEDITE" (Hochhäuser setzen sie sich) (Otrok in knjiga 11, 1980 – Das Kind und das Buch) verwendet, u. zw. zur Erbäuterung der Kodierweise bei metaphorisch-symbolischen Mitteilungen in den Kinderliedern. Diese Lieder werden von Grafenauer nicht "verkleinert" oder kindisch gemacht, sondern sind ästhetisch so reduziert, als ab der Autor die Ästhetik als Künstlichkeit der symbolisch – metaphorischen Sprache reduziert hätte. Die Künstlichkeit bleibt darin unversehrt, jedoch vermindert sich schon in ihrem Prozeß der Symbol – und Metapherbildung diejenige überschüssige Kodierungsmenge, die in der Sozialerfahrung des Kindes noch nicht gibt. Der Autor erwähnt auch die Tests, welche er an einer der Volksschulen von Ptuj (höhere Klassen) gemacht hat und wobei er durch Testierung festgestellt hat, daß auch ein trauriges Lied (Du warst in ein schwarzes Gewand bekleidet, Das Lied über den Großmutterstod), von Kindern gut angenommen werden kann.

O IGRAH OTROK*

Rad bi povedal, kako sem pisal enega izmed tekstov, kar ima zvezo z mojim razmišljanjem o pisanju za otroke ter o igrah za otroke in igrah samih otrok.

Na začetku bi vam rad predstavil navadno vžgalico, ki pa je bila pravzaprav moja najljubša otroška igrača. Nisem imel nikakšnih piromanskih popadkov, pač pa sem se od najzgodnejših let navadil, da sem to vžgalico vrtel po prstih in si pri tem predstavljal raznorazne stvari: recimo sabljo, kopje ali pa puščico, strel iz pištole, kakšno streho, zid kakšne hiše, črto kakšnega avtomobila. Skratka na osnovi te vžgalice sem zmeraj videl pred seboj celotno sliko in sem bil sposoben ure in ure igrati se s to vžgalico. Pozneje, ko sem študiral filozofijo, sem zvedel, da se da to analizirati kot vrsto percepcije, kjer potrebuješ neko določeno oporno točko, da si zgradiš celotno podobo sveta. Če zdaj gledam, kako se danes s to vžgalico igram, kar mi je ostalo od otroštva, (da rad vrtim vžgalico po prstih), ugotovim, da zdaj enostavno ne projiciram več podob. To je postala samo še čista mehanična igra brez domišljajske projekcije. Včasih se mi utrnejo podobe, vendar pa ne na tako intenziven način, kot se je to dogajalo, ko sem bil otrok. To je bistvena razlika med odnosom otrok do stvari in med odnosom nas odraslih.

Bolež vzgib, zaradi katerega sem napisal igro *Prizori iz življenja stvari*, je bil, ko sem nenadoma ponovno zagledal neko omaro, ki smo jo imeli v spalnici takrat, ko sem bil otrok. Nenadoma sem se spomnil, da sem kot otrok ure in ure preležal na tleh ob tisti omari in sem gledal gube na omari in sem videl cele podobe, obraze, cele panorame; cele predstave so se

odvijale v gubah lakiranega lesa te omare. Nenadoma sem se zavedel, da tiste omare že dolgo sploh ne vidim več, da jo samo uporabljam, zapiram in odpiram vrata in obešam obleke, da pa videnja obraza te omare ni več. Takrat sem se zgrozil nad to pošastno uporabo stvari, ker z odraščanjem počasi izgubljam ta bistveni, najbolj pristni odnos do govornice samih stvari.

Igra *Prizori iz življenja stvari* je nastajala na način nekakšnega hišnega gledališča. Za svojega sina sem vsak večer improviziral prizore in si pomagal s stvarmi iz neposredne okolice: z rokavicami in nogavicami, robci, vžgalicami, ključi, gumbi itd; oder je bilo moje telo. Na tem odru sem potem plesal gor in dol s prsti, cepetal z nogami, prsti so plezali na glavo, ki je bila postavljena kot nekakšen planinski vrh, žepi so imeli vlogo skrivališč, v katerih so bili skriti zakladi: frnikole, koščki vrvice, umazani robci itd. "Glavni junaki" so bili razdeljeni na pare: rokavica in rokavičnik, nogavica in nogavičnik, copata in copatnik. Pozneje sem nekaj teh prizorov povezal v to igro, precej pa jih je ostalo nenapisanih. Ti prizori so nastajali le na način improvizacije in jih je bil problem prenesti na papir. Lutkovnemu gledališču v Ljubljani sem to predlagal kot predstavo enega, kot komorno predstavo, kajti nisem si znal predstavljati, da bi se dalo to uprizoriti tudi drugače, saj en sam ali dva igralca popolnoma zadostujeta za uprizoritev prizora, recimo, kako se rokavičniki spuščajo po toboganu hlač. V Lutkovnem gledališču pa so hoteli narediti iz tega spektakularno predstavo na velikem odru in sem bil presenečen zaradi te njihove odločitve, malce pa tudi skepti-

* Pesnikovo razmišljanje povzemamo iz diskusije na letošnjem strokovnem posvetovanju festivala Kurirček.

čen, ker nisem imel nikakršne ambicije v tej smeri. Ko smo se začeli pogovarjati z ekipo: režiser Boris Kobal, glasba Jerko Novak in scenografka Marjetka Godler, je pa bil bistveni problem prostor: kako tisto, kar se dogaja samo na telesu, prenesti na veliki oder. Bistvena je bila odločitev, ki smo jo sprejeli na začetku študija, da problem prostora razrešujemo z različno velikostjo lutk, od realne velikosti rokavic na roki preko povečanih lutk do enormnih velikosti, tako da je potem glava, po kateri plezajo rokavice, zasedla ves oder. Na ta način in z vsemi drugimi igralskimi prijemi ter režiserskimi domislicami je bil vzpostavljen tisti igrivi princip, ki je tudi mene vodil pri hišnih improvizacijah, tako da sem imel glede predstave izredno dober občutek. Čeprav je bila videti popolnoma drugače kot moje "hišno gledališče", je na ustrezen način odrsko uprizorila in prenesla to mojo igro.

Ob koncu naj povem nekaj besed o radijskem mediju, ki ga imam izredno rad. Ena mojih temeljnih obsesij, pesniških iskanj, in temeljno geslo moje poetike je, da naj zven besede pomeni in naj pomen besede zveni. Zaradi tega mi je bil radijski medij od nekdanj vedno blizu, saj omogoča na čistejši način, kot je to možno v vizualnih medijih, v gledališču, televiziji

in izjemno delo. Zgodba pripoveduje o levu, ki so ga nekdo ujel v daljni Afrika, ga s coprnijo uročili na stensko sliko, pa je, spet s pomočjo čarovnije, s te slike ušel in se ta mesta skuša prebiti v prostost, a brez uspeha. Lev konča mrtve in nagačen v mestnem muzeju.

V tekočih in jezikovno bogatih, igrivih verzih pesnik pripoveduje staro, a zmerno aktualno zgodbo o hrepenenju po svobodi, ki pa se vselej tragično konča. Dobrodušni stari lev nikomur noče nič hudega, iz vsega srca si želimo, da bi mu uspelo, a je vse zaman. Človeški strah, naj bo še tako neutemeljen, je grobar vsake svobode. V lirskem pravilnici preobleki, posajani s svetlimi humornimi iskrami, nam pesnik sporoča to žalostno in trpko resnico, ne da bi za en sam trenutek zdr-

itd., da zaživi točno ta zvočna dimenzija besede. Hkrati pa radijski medij omogoča delo domišljiji. Podobe so fascinantna zadeva. Po drugi strani pa podoba vselej do določene stopnje fiksira človekovo videnje sveta. Že od nekaj sem domišljij-sko razgiban otrok in sem od nekdanj potreboval širok domišljij-ski prostor, ki ga vizualizacija, pa naj bo še tako bogata in razkošna, na nek način fiksira. Zaradi tega mi oblika radijske igre ogromno pomeni, saj se mi zdi, da je to medij, ki omogoča neskončne domišljij-ske izlete.

Pred leti sem z veseljem odkril, da je svojčas v krščanski sholastiki in tudi v drugih religijah divjala strahotna razprava o tem, kaj je bistveno znamenje boga, ali je to podoba ali je to zvok. Mnogi teologi so menili, da je podoba zaradi svoje telesnosti nekaj satanskega, nekaj, kar pripada temu svetu, medtem ko zvok s svojo ne-telesnostjo daje občutek, da prihaja od onostranstva, iz nekih kozmičnih prostorov. Zaradi tega obstaja določena smer v teologiji, ki zagovarja, da je bistveno znamenje prisotnosti boga, da se razodeva skozi zvok, predvsem skozi glas. Sem ateist, vendar je zanimivo, da je mogoče vrednost radijske igre tudi teološko utemeljiti.



snil v obtoževanje...
Prav je, da...

POROČILO – OCENE

LEVSTIKOVE NAGRADE

Založba Mladinska knjiga že od leta 1949 dalje daje z Levstikovimi nagradami priznanje pisateljem, ilustratorjem in avtorjem poljudnoznanstvenih del za najboljše izvirne stvaritve, ki so v minulih dveh letih izšle pri založbi Mladinska knjiga. Levstikove nagrade za leto 1990 so prejeli:

pesnik **LOJZE KRAKAR** za knjigo **PRIŠEL JE LEV** (1990, ilustr. Alenka Sottler, v zbirki Velike slikanice).

akademski slikar **DUŠAN MUK** za ilustracije v knjigi **KRONIKA LJUBEZENSKIH PRIPETLJAJEV** poljskega avtorja Tadeusza Konwickega (1990, prev. Tone Pretnar, v zbirki Odisej) in

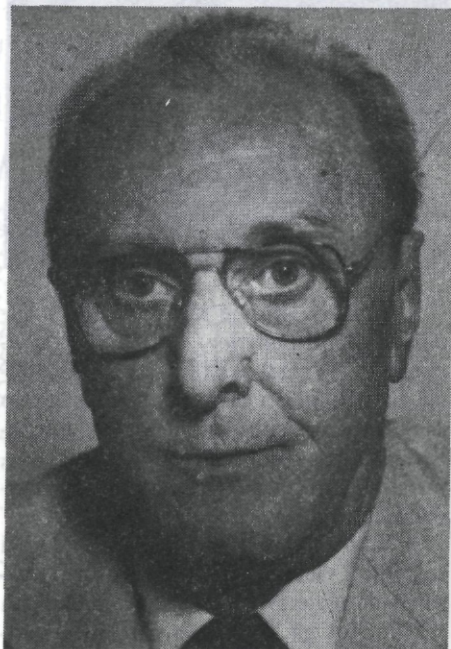
profesor doktor **ALEKSANDER KONJAJEV** za knjigo **NEJC IN DVOŽIVKE** (1990, ilustr. Samo Jenčič, v zbirki Velika izobraževalna slikanica).

Obrazložitev žirije za izvirno otroško in mladinsko leposlovje:

Člani žirije so bili: Zdenka Jerman, mag. Marjana Kobe, mag. Zoja Skušek, dr. Marjo Uršič in Jaša Zlobec.

Pesnitev za otroke *Prišel je lev* Lojzeta Krakarja je v več pogledih nenavadno in izjemno delo. Zgodba pripoveduje o levu, ki so ga nekoč ujeli v daljni Afriki, ga s coprnijo uročili na stensko sliko, pa je, spet s pomočjo čarovnije, s te slike ušel in se iz mesta skušal prebiti na prostost, a brez uspeha. Lev konča mrtev in nagačen v mestnem muzeju.

V tekočih in jezikovno bogatih, igrih verzih pesnik pripoveduje staro, a zmerom aktualno zgodbo o hrepenenju po svobodi, ki pa se vselej tragično konča. Dobrodušni stari lev nikomur noče nič hudega, iz vsega srca si želimo, da bi mu uspelo, a je vse zaman. Človeški strah, naj bo še tako neutemeljen, je grobar vsake svobode. V lirični pravljici preobleki, posejani s svetlimi humornimi iskrami, nam pesnik sporoča to žalostno in trpko resnico, ne da bi za en sam trenutek zdr-



snil v obtoževanje ali razčustvovanost.

Prav je, da otrok ne trapimo z ide-

aliziranimi in lažnimi predstavami o svetu, še toliko lepše pa je, če o temeljnih resnicah našega življenja spregovori pesnik z vsem razkošjem svoje besede, s svojo otožno, zrelo modrostjo.

Obrazložitev žirije za ilustracije:

Žirijo so sestavljali: Tatjana Pregl-Kobe, Judita Krivec-Dragan, Milan Erič, Zdravko Papič in Pavle Učakar.



Ob izidu zadnje knjige *Kronika ljubzenskih pripetljajev* Tadeuzsa Konwickiega in po vrsti razstav knjižnih ilustracij ni naključje, da Levstikovo nagrado prav letos prejema Dušan Muc – ilustrator, oblikovalec in slikar. To so zrela, intimna, krhka dela, zasnovana na drugačen način.

Tako jih avtor tudi razume: v knjigi se spoji z vsebino, na barvni naslovni strani pa preplete svojo domišljijo z videnjem mesta, kot ga ustvarja avtor knjige. Pristop k risbi in k oblikovanju knjig je sproščen in neobremenjen, kar pomeni novost v našem likovnoknjižnem prostoru.

V avtorjeve mile in trepetave risbe se vtapljajo tanke melodije in gibi, ki napolnijo vsebino dogajanja. Risbe, ilustracije ali grafike, ki bi se lahko zgledovale pri slovenski slogovni šoli risarske umetnosti, se pri Mucu ograjujejo v varljivo sodobnost akcije absurda in izginjanje prave pomenskosti.

Njegov ilustratorsko-grafični izraz se spreminja od realizma preko stilizacije vse do groteske, kjer se sooča z možnostmi oblikovanja asociacije na našo likovno, politično in kulturno sodobnost.

Spoj realnega in umišljenega se pri Dušanu Mucu izraža disciplinirano risarsko: črte tečejo, valovijo in se prepletajo po dosledno uravnanih kompozicijskih zakonitostih. Vsekakor so te njegove ilustracije plod zrelega umetnika, ki na samostojen način vstopa v naš likovni prostor.

Obrazložitev žirije za poljudnoznanstveno delo:

V žirije so bili: Ljubica Marjanovič Umek, Peter Skoberne, mag. Helena Berce-Golob, Jakob Jež in Marjan Krušič.





Ilustracija Dušana Muka iz knjige Kronika ljubezenskih pripetljajev

Knjiga uvaja najmlajše bralce v nevidni svet drobnoživk, s katerim smo vsak dan neločljivo povezani. Avtorju je uspelo na izviren način predstaviti dokaj težavno in za večino bralcev neznano ter nepri-
vlačno temo. Poleg tekočega in lahkotnega besedila, ki pa je kljub poenostavitvi strokovno neoporečno, je posebej pomembno sodelovanje z ilustratorjem Samom Jenčičem. Besedilo in risba se namreč izvrstno dopolnjujeta v učinkovito celoto. Knjiga ne daje odgovorov na vprašanja, ampak nasprotno, odpira bralcu nova obzorja, kjer se sprožajo nova vprašanja in razmišljanja o naših mikroskopsko majhnih, a vendar izjemno pomembnih sopotnikih.

PRVA KNJIGA ZA NAŠE DRUGOŠOLCE ALI HIŠA, HIŠKA, HIŠKICA ZA ŠOLSKO IN DOMAČE BRANJE

”Berilo naj bo otrokova prva knjiga”, je bila maksima skupine avtorjev, Berte Golob, Marije Kolar, Igorja Saksida, Cvetke Velikonja in Anice Zidar, ko so zbirali in izbirali besedila za novo drugo berilo. In knjiga, ki so jo tako napravili, resnično zasluži ime *n o v o*, a ne le zaradi svežega datuma izida, ampak v prvi vrsti zaradi svojega izvirnega koncepta. Kajti ne le, da so v njej zbrana najlepša, najmikavnejša, najbolj sončna, najnežnejša in najprijaznejša besedila iz slovenske in svetovne književnosti za otroke, skratka tista, ki jih otroci, potem ko so se izkopal iz mučnih težav s prvim ”čitanjem”, najraje berejo (oziroma, bodimo realni, še raje vidijo, da jim jih berejo ali pripovedujejo odrasli), to, kar je še bolj novo, je vse kaj drugega.

Zdi se, da se berilo (verjetno prvič v zgodovini slovenskega šolstva) odreka pravic in namenu, da bi otroke pospešeno spreminjalo v lojalne državljane, saj v njem ni niti enega besedila, ki bi spominjalo na dobre stare in malo manj stare

čase, ko je služila čitanka v prvi vrsti temu, da je otrokom v njihovi najdojemljivejši fazi razvoja posredovala moralne vrednote, kakršne je predpisovala in potrebovala trenutno vladajoča oblastna struktura.

Pravzaprav je mogoče v berilu zaznati tisti premik, ki ga opazujemo pri mladinski književnosti sploh. Avtor, govorci v komunikacijski veri, ni več vsevedni, starejši in zato modrejši odrasli, ki otroka s pomočjo literature le izobražuje in vzgaja, ampak je tudi sam velik otrok. Besedilo, ki tako nastane, je lahko takšno, kot je, le pod pogojem, da je avtor odkril v sebi sledove infantilnega, pod pogojem, da tudi sam uživa v vsej globini in širini pomenskega polja otroške igre in v slikovitosti izleta v bogati in pisani svet domišljije.

Skratka, osrednja vrednota *Hiše, hiške, hiškice* je otrok, njegova domišljija in realni svet, kakršen je videti skozi otroška očala. Takemu videnju problematike je seveda podrejena tridelna kompozicija berila.

In tako beremo v prvem razdelku z naslovom *En majhen škrat* pesmice, zgodbe in dramska besedila o tem, kakšen je ta majhen škrat, otrok (tak kot deček in deklica, ki berilo bereta), kakšnega se vidi v zrcalu (Niko Grafenauer: *Dvojčka*), kako neskončno rad taca in packa po lužah, kljub temu, da mama meni, da bi bilo mnogo pametneje, če bi se jim izognil. (Neža Maurer: *Tri luže*) in kako mora včasih iz sveta poštevanka in novih hlač (ki pa, kljub temu, da otroka naredijo v moža, pravzaprav omejujejo svobodo igre) odpotovati

”... tja v deželo Čarovnijo,
kjer se čudeži godijo...”

(Kajetan Kovič: *Zlata ladja*)

V drugem razdelku z naslovom *Tri miške, tri muce, tri druge reči* najdemo besedila, ki upovedujejo svet, kakršen je videti, če ga gledata osemletni deček in osemletna deklica. Svet, kjer so stvari bolj žive, bolj pisane in predvsem močno drugačne, kot če bi jih gledali trezni in

storilnostno motivirani odrasli brez domišljije.

V tretjem razdelku z naslovom Če slišiš hudo mravljico, najdemo besedila, ki pripovedujejo o tem, kako se otrok, torej jaz – bralec, srečuje s svetom okrog sebe, kako ga doživlja in nanj reagira. Skratka, kaj napravi, če sliši hudo mravljico, in kaj, če ima pred seboj celo skledo slastnih krofov, kaj napravi, ko je treba zjutraj vstati, kljub temu, da je še zaspan, in kaj takrat, ko si zares močno zaželi, da bi razjel očeta.

Novo drugo berilo potemtakem upošteva psihološko dejstvo, da vidi osemletni otrok, kljub temu, da je že odrasel iz faze infantilnega egocentrizma, svet še vedno predvsem v relaciji do samega sebe, in to, da so tudi izleti v domišljijo pogojeni v prvi vrsti z željami, ki jih v navadnem svetu šolskega urnika, domačih nalog, umivanja zob in odhajanja spat ni mogoče uresničiti. In ker je to tako, je treba avtorjem izraziti prav posebno priznanje

svetu, ki so darovali svoje knjige za razstavo, katere otvoritev je bila 3. junija 1946 v sodanem Haus der deutschen Kunst (Dom nemške umetnosti) v Münchnu. Razstava je nato do 1948. potovala še v Stuttgart, Frankfurt, Berlin, Hannover, Braunschweig in Hamburg, obiskala pa jo je preko milijon otrok in odraslih.

Pri Jelli Lepman pa je že tiefo zanetil, da bi iz te mednarodne zbirke knjig za otroke in mladino ustanovila mednarodno mladinsko knjižnico. Leta 1946 se je preselila v München in bila glavna urednica revije *Heute (Danes)*. S pisateljem Enichom Käsemajerjem, ki je takrat pisal za *Neue Zeitung (Novi časopis)*, katerega uredništvo je bilo v neposredni bližini, sta skupaj razmišljala, kako uresničiti to zamisel. Jella Lepman je ravnala ves svoj ugled, izkoristila osebna znanstva, med njimi tudi z vdovo ameriškega predsednika, Eleanor Roosevelt, pridobila je prispevek iz Rockefellerovega sklada in naklonjenost nemške zvezne vlade in uspela, da je bila v Münchnu ustanovljena Internationale Jugendbibliothek (Med-

in zahvalo, saj so s *Hišo, hiško, hiškico* oblikovali sodobno berilo, ki ustreza vsem najnovejšim merilom in didaktičnim principom, ki veljajo za pouk književnosti.

Le na eno pomanjkljivost bi rada opozorila.

Avtorji berila sicer načrtujejo metodični priročnik, kjer bo mogoče najti tudi informacijo, od kod so iztrgani odlomki besedil in besedila, ki jih najdemo v berilu, vendar mislim, da bi bila takšna informacija potrebna kar ob vsakem berilu. Rada bi spomnila na tisti del literarne vzgoje, ki jo opravljajo starši. In če je *Hiša, hiška, hiškica* otrokova prva knjiga, je potemtakem namenjena tudi branju po pouku. Zatorej bi informacijo o tem, kje je mogoče kaj več prebrati o *Piki Nogavički, Pedenpedu* in komarju ZZ, potrebovali tudi otroci, mame in očetje in ne le tovarišice in tovarišice knjižničarke.

Metka Kordigel

na board on books for
leta 1956 Andersenova mladinska knjižnica
nappnemembra za nagrado za mladinske književnosti, ki se polkhuje vsaki dve leti posem in ilustriranjem od leta 1967 pa prav tako na njeno pobudo pizano jano 2. april, rojstni dan Hansa Christiana Andersena, kot Mednarodni dan mladinske knjige.

Jella Lepman je tudi sama pisala. Zz kot sedemnajstletno dekle je objavljala članke, zanimivo je, da je v rojstnem Stuttgartu osnovala mednarodno čitalnico za otroke tujih delavcev v tovarni cigarete, leta 1928 je napisala slikanico *Der verschlafene Sonntag (Prespana nedelja)*, ki jo je ilustriral Hermann Gradi, leta 1930 gledališko delo *Der singende Pfeifer (Joži novič)*, v času med drugo svetovno vojno, ko je enagirala z otroki v Berlinu, ker je bila židovskega rodu, leta 1942 nemško berilo za otroke *Das Geheimnis vom Kasperl (Kasperl kavičja skrivnost)*, leta 1944 delo *Women in Nazi Germany (Ženske v nacistični Nemčiji)*, s psevdonimom Käthe Kollwitz, ki ni živela v Nemčiji je op-

JELLA LEPMAN

Za nas, ki se kakorkoli ukvarjamo s knjigami za otroke in mladino, je letošnje leto – leto Jelle Lepman. Letos je namreč minilo 100 let, kar se je rodila ta izredno prodorna ženska, ki je svoje delo posvetila uresničitvi ideje, da bi knjige za otroke in mladino omogočale mladim po svetu, da se med seboj spoznavajo in razumejo in na ta način zgradijo lepši svet.

Zamisel se ji je porodila, ko se je po končani 2. svetovni vojni vrnila v Nemčijo kot svetovalka za ženska in mladinska vprašanja v ameriškem glavnem stanu v Bad Homburgu. Njen prvi korak je bil organizacija mednarodne razstave mladinskih knjig. Pridobila je številne založbe po svetu, ki so darovale svoje knjige za razstavo, katere otvoritev je bila 3. julija 1946 v tedanjem Haus der deutschen Kunst (Dom nemške umetnosti) v Münchnu. Razstava je nato do 1948. potovala še v Stuttgart, Frankfurt, Berlin, Hannover, Braunschweig in Hamburg, obiskalo pa jo je preko milijon otrok in odraslih.

Pri Jelli Lepman pa je že tlela zamisel, da bi iz te mednarodne zbirke knjig za otroke in mladino ustanovila mednarodno mladinsko knjižnico. Leta 1946 se je preselila v München in bila glavna urednica revije *Heute (Danes)*. S pisateljem Ericom Kästnerjem, ki je takrat pisal za *Neue Zeitung (Novi časopis)*, katerega uredništvo je bilo v neposredni bližini, sta skupaj razmišljala, kako uresničiti to zamisel. Jella Lepman je zastavila ves svoj ugled, izkoristila osebna znanstva, med njimi tudi z vdovo ameriškega predsednika, Eleanor Roosevelt, pridobila je prispevek iz Rockefellerjevega sklada in naklonjenost nemške zvezne vlade in uspela, da je bila v Münchnu ustanovljena Internationale Jugendbibliothek (Med-

narodna mladinska knjižnica), katere otvoritev je bila 14. septembra 1949.

Do leta 1957 je sama vodila Mednarodno mladinsko knjižnico. Strokovna ureditev knjižnice, postavitev gradiva v prostem pristopu in posebne dejavnosti z mladimi, kot so pogovori o knjigah in drugo, so vzorci, ki smo jih štipendisti Mednarodne mladinske knjižnice iz vsega sveta prenesli v domača okolja.

Jella Lepman je vztrajno delala na tem, da se svet zave, kako pomembne so knjige za otroke in mladino, in da dobi mladinska literatura mesto, ki ji pripada. Tako je bila na njeno pobudo ustanovljena leta 1953. Mednarodna zveza za mladinsko književnost – IBBY (International board on books for young people), leta 1956 Andersenova nagrada, prva in najpomembnejša nagrada za mladinsko književnost, ki se podeljuje vsaki dve leti piscem in ilustratorjem, od leta 1967 pa prav tako na njeno pobudo praznujemo 2. april, rojstni dan Hansa Christiana Andersena, kot Mednarodni dan mladinske knjige.

Jella Lepman je tudi sama pisala. Že kot sedemnajstletno dekle je objavljala članke, zanimivo je, da je v rojstnem Stuttgartu osnovala mednarodno čitalnico za otroke tujih delavcev v tovarni cigaret, leta 1928 je napisala slikanico *Der verschlafene Sonntag* (Prespana nedelja), ki jo je ilustriral Hermann Gradl, leta 1929 gledališko delo *Der singende Pfennig* (Pojoči novčič), v času med drugo svetovno vojno, ko je emigrirala z otroki v London, ker je bila židovskega rodu, je napisala leta 1942. nemško berilo za angleške šole *Das Geheimnis vom Kuckuckshof* (Kukavičja skrivnost), leta 1943. je napisala delo *Women in Nazi Germany* (Ženska v nacistični Nemčiji), ki ga je podpisala s psevdonimom Katherine Thomas. Po vrnitvi v Nemčijo je leta 1951 izdala *Die*

schönsten Gute Nacht Geschichten (Večerne pravljice), zbirko pravljic med katerimi je tudi nekaj njenih. *Večerne pravljice* so v prevodu Cvetka Zagorskega in z ilustracijami Lidije Osterc izšle leta 1968 tudi pri nas, v zbirki Zlata ptica pri založbi Mladinska knjiga.

V knjigi z naslovom *Die Kinderbuchrücke* (Otroške knjige — mostovi), ki je izšla leta 1964, je Jella Lepman živo popisala leta, ki jih je posvetila mladinski književnosti. Jella Lepman je bila za svoje delo nagrajena s pomembnimi nagradami, leta 1956. je prejela Andersenov nagrado, med drugimi pa leta 1967. tudi Göthejevo nagrado dežele Hessen.

V Mednarodni mladinski knjižnici so 15. maja letos svečano proslavili 100-letnico rojstva Jelle Lepman. V razstavnih prostorih gradu Blütenburg, kjer je sedaj Mednarodna mladinska knjižnica, so pripravili razstavo o življenju in delu Jelle Lepman in knjižno razstavo *Mir in vojna*, razstavo otroških knjig iz 40 dežel, ki obravnavajo to tematiko. Slovenske knjige je zastopala knjiga Branka Šomna *Med v laseh*. Mednarodna mladinska knjižnica je letos izdala več publikacij o Jelli Lepman, med njimi tudi: *100 Jahre Jella Lepman Gründerin der Internationalen Jugendbibliothek* (Jella Lepman, ustanoviteljica Mednarodne mladinske knjižnice, 100 let), v kateri je risba Jelle Lepman, katere avtorica je naša akademska slikarka Melita Vovk.

Letos posebej je bila ustanovljena nagrada, ki jo je IBBY poimenoval po Jelli Lepman, Medalja Jelle Lepman. Medalje so podelili ne letošnjem bolonjskem knjižnem sejmu. Prejeli so jih: Richard Bamberger, Jo Tenfjord, Fritz Brunner, John Donovan, organizacija Pro Juventute v Zürichu, Mednarodna mladinska knjižnica v Münchnu, Bienale ilustracij v Bratislavi, Sejem knjig za otroke v Bologni, časopis *Asahi Shimbun* v Tokiju in IBBY dokumentacijski center knjig za prizadeto mladino v Oslu, torej posamez-

niki in ustanove, ki še naprej uresničujejo in dopolnjujejo zamisli Jelle Lepman.

Tanja Pogačar

INFORMACIJE O NEMŠKEM KNJIŽNEM TRGU ZA MLADINO

Hkrati z obsežnim založništvom, večvrstno medijsko ponudbo za otroke in mladino je v Nemčiji razvit tudi sistem informiranja predvsem o knjižni produkciji in njeni kvaliteti, namenjen staršem, pedagogom, knjižničarjem, vzgojnim ustanovam in vsem posrednikom med založniki in mladimi uporabniki. Strokovno pomoč vsem, ki se znajdejo pred bogato založenimi policami otroških in mladinskih oddelkov v knjigarnah, dajejo nadzaložniško oblikovani odbori in institucije, v katerih sodeluje krog izkušenih strokovnjakov, pedagogov vseh strokovnih usmeritev, bibliotekarjev, knjigarjev, časnikarjev, ki z dolgoletnim usklajenim delom uspešno pregledujejo vsakoletno proizvodnjo, izbirajo kvalitetna dela s področja mladinske književnosti, jih anotirajo, pripravljajo priporočilne sezname, izdajajo priročne publikacije z jedmatimi zanesljivimi informacijami o knjigah, igrach, literaturi za starše. Večina publikacij izhaja dolgo vrsto let in ima odziven sloves, svojo dejavnost dopolnjujejo in aktualizirajo, dodajajo nove vrste informacij. Izbor naslovov v posameznih seznamih z utrjenimi kriteriji oblikujejo po interesnih področjih in starostnih stopnjah. Veliko pozornost posvečajo tudi igram, ki jih večinoma izdajajo specializirane založbe. V kratkem pregledu predstavljamo nekaj pomembnih informacijskih središč.

Deutsches Jungeschriftenwerk e.V. iz Mainza izbira in priporoča knjige za otroke do 3. do 8. leta starosti ter izdaja publikacijo *Van 3-8* (Neue Bilderbücher,

Spiele, Elte mbücher). V vsakoletni publikaciji obdelajo približno 200 knjig in učnih iger za starostne skupine do 8. leta, pri izbiri knjig vrednotijo tudi kvaliteto izobraževalnih spodbud za otroka v zgodnjem otroštvu. Seznam dopolnjujejo z izborom strokovne literature za vzgojna in izobraževalna vprašanja in se posvečajo zlasti svetovanju staršem.

Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. v Münchu je priznan krog strokovnjakov, ki vsako leto izda priporočilni seznam iz letne produkcije, ki se ujema s šolskim letom, in sicer okrog 700 naslovov knjig za otroke in mladostnike s kratkimi beležkami o vsebini teh del: *Das Buch der Jugend*. Katalog se začneja s slikanicami za najmlajše in vodi skozi vse bralne stopnje do knjig za mladostnike od 14. leta dalje. Neodvisna žirija strokovnjakov (knjigarji, knjižničarji in pedagogi) jamči za izbor kvalitetnih del.

Druga vsakoletna publikacija *Deutscher Jugendliteraturpreis* (+ tekoča letnica) informira o knjigah, okronanih z vsakoletno nemško nagrado za mladinsko književnost. Poleg naslovov nagrajenih knjig objavljajo tudi priporočilno listo, ki jo pripravlja žirija po skupinah: slikanica, knjiga za otroke, knjiga za mladostnike in poljudnoznanstvena knjiga.

Še podrobnejše izbore knjig, ki jih recenzirajo, predstavlja Arbeitskreis v vrsti nadaljnjih priročnih knjižic.

Tako se posebej posvečajo slikanicam. Lani je izšla 8. izdaja pregleda slikanic iz vsega sveta *Das Bilderbuch*. Po pretehtanih kriterijih predstavljajo okrog 300 slikanic z didaktičnimi in metodičnimi napotki. Nepogrešljiv priročnik za vse, ki delujejo na področju zgodnje in predšolske pedagogike, ter staršem.

V knjižici *Bücher zum Vorlesen* priporočajo knjige, ki jih naj odrasli berejo otrokom do 12. leta. Urejena je po priložnostih za tako branje: Za uspanje in sanjarjenje, V vrtcu, V šoli, V knjigarni in knjižnici, Ob bolniški postelji itd. Z obsežnim vsebinskim in tematskim registrom dobi uporabnik tega kataloga mno-

ge metodične in didaktične napotke. Iz povedanega je razvidno, da je v posebno pomoč staršem, pedagogom, knjižničarjem, knjigarjem in vsem sodelavcem v zunajšolskih dejavnostih z otroki.

Nova v letu 1990 je podobna publikacija o otroški knjigi *Das Kinderbuch*, razdeljena je na naslednja poglavja: bralni začetniki, pesmi, pravljice, pustolovščine, zgodovina, poljudne knjige, fantazijske, antologije, stripi in po temah, na primer vsakdanjik, strah, žalost, ljubezen ipd. Vsebuje izčrpen pregled strokovne literature o otroških knjigah, avtorjih, naslovih, ilustratorjih in prevajalcih. Omo-goča zanesljivo posredovanje otroške literature.

Arbeitskreis izdaja že 16. leto tudi informacijsko publikacijo *JuLit*, ki izhaja štirikrat letno in aktualno poroča o aktivnostih in novostih na področju mladinske književnosti, posebno o srečanjih, posvetovanjih, seminarjih, kongresih, o nemški literarni nagradi, o mednarodnih stikih in delu mednarodnih institucij, o znanosti in raziskavah, strokovni literaturi, prireditvah, koledarjih ipd.

Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V. iz Volkacha izdaja tematsko orientirane kataloge, in sicer v ločenih publikacijah letne izbore zgodovinskih, krščanskih in poljudnoznanstvenih del: *Geschichte* (Romane, Erzählungen, Sachbücher), *Christliche Kinder- und Jugendbücher*, *Sachbücher für Kinder*, ki obsegajo izbore po 400 do 500 naslovov.

Člani delovne skupnosti založnikov mladinskih knjig Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlegern, Stuttgart, v svoji publikaciji *Jugendbuch heute* (v nemščini in angleščini) dajejo vpogled v založniško dogajanje, predstavljajo svoje založniške profile in programska težišča. V posebnem servisu delu informirajo o različnih nagradah in odličjih, ki jih prejemajo mladinske knjige v Nemčiji, Avstriji in Švici, sejemskih in drugih letnih terminih. Poročajo tudi o pomembnih časopisih in priporočilnih listih, nepogrešljiv informacijski vir so tudi naslovi raziskovalnih in

zbirnih centrov, ustanov, strokovnjakov zbrani v rubriki "rund ums jugendbuch".

Kaj strokovnjaki ocenjujejo kot najboljše med mladinskimi knjigami, nam razkriva vsakoletna nagrada Deutscher Jugendliteraturpreis, ki jo podeljujejo od leta 1955, in sicer za slikanico, knjigo za otroke (Kinderbuch), knjigo za mladostnike (Jugendbuch) in poljudnoznanstveno knjigo (Sachbuch). Ker nagrada na svoj način daje vpogled v ustvarjalne in uporabniške usmeritve, na izvirno in prevodno dejavnost, si kaže ogledati, kakšne so bile odločitve žirije v zadnjih dveh letih – 1989 in 1990. Na kratko predstavljam, o čem govorijo nagrajena dela, pri tem si pomagam s strokovno publikacijo, ki je sproten vir informacij o dogajanju na založniškem trgu, *Besprechungen und Anotationen* – BA (Basis Dienst und Mitteilungsblatt der Lektoratskooperation), ki jo izdajajo nemška zveza knjižnic (Deutscher Bibliotheksverband), nakupna centrala za javne knjižnice (Einkaufszentrale für öffentliche Bibliotheken) in društvo bibliotekarjev v javnih knjižnicah (Verein der Bibliothekare an Öffentlichen Bibliotheken). Zanimivo je videti, kakšno stališče so recenzenti zavzeli do knjig ob njihovem izidu.

V letu 1989 niso podelili nagrade za strokovno knjigo, namerilo pa se je, da so avtorice nagrajenih knjig same ženske. Od štirih del sta dve nemška izvirnika, dve pa prevoda. Tematsko obravnavajo konflikte v otroku zaradi okolja, otrokov konflikt z okoljem in politično problematiko.

Nagrajena slikanica Nele Maar (besedilo) in Veronike Ballhaus (ilustracije) *Papa wohnt jetzt in der Heinrichstrasse* (Oče sedaj stanuje v Henrikovi ulici) v skopem besedilu jasno in uvidevno opisuje ločitev staršev, ki je za vse udeležene mučna zadeva. Ilustracije samostojno z akvareli in peresom sproščeno izrisujejo prizore in podrobnosti in hkrati dobro dopolnjujejo besedilo ter ustvarjajo globoko atmosfero za otroka bolečega dogajanja. Otrokovo doživljanje se odslikava v igri malega Berda z njegovima medvedo-

ma, ki v njej nakazuje rešitev: ločitev sprejema kot notranjo delitev in simbolično odloči – v bodoče bo en medved spal pri mami, drugi pri očetu.

Otroška knjiga za bralce od 12. leta naprej je prevod iz češčine. Avtorica Iva Procházková (hči znanega pisatelja Jana Proházkje) v delu z naslovom *Die Zeit der geheimen Wünsche* (Čas skrivnih želja) opisuje doživljanje dvanajstletne Kapke ob preselitvi s starši v stari del Prage. Novo okolje jo prevzame, spozna nove ljudi, stare in mlade, skrivnostne, ljubeznive, zagrenjene, med njimi predvsem predrnega Radeka. V njen varovano zdrav otroški svet vdira politična realnost. Oče kipar ne sme razstavljati na razstavi in tudi obiskati je ne sme. Še več političnih težav doživi, ko Kapka in njeni prijatelji spontano organizirajo prodajno razstavo njegovih del na ulici, kar je zelo uspešno, a od tega zboli. Recenzent poudarja odlike tega dela, kot so diferencirani in živahni opisi Kapke in ljudi, ki jo obdajajo, ter praškega starega mestnega jedra.

Mladostnikom od 15. leta naprej sta namenjeni dve nagrajeni deli: Ingeborg Bayer *Zeit für die Hora* (Čas za spočetje) in Cynthia Voigt *Samuel Tullerman, der Laufer* (S.T., tekač).

Prvo delo pripoveduje o mladi Židinjki, ki je preživela holokavst v Nemčiji. Po vojni se izseli v Palestino, vendar živi ilegalno in nezaželeno pod britansko mandatno oblastjo. Begunci hočejo kljub temu ukrepati in ustanoviti židovsko državo, po kateri hrepenijo, a si morajo pred tem razjasniti pravo pot boja, vprašanja o žrtvah in nasilju. Bayerjeva nespektakularno, pa zato tem bolj prepričljivo opisuje usodo pribežnikov in mučeniško pot židovskega ljudstva, išče razumevanje za preganjane, z grozo preteklosti označenih ljudi, zelo obrobno pa se dotakne trpljenja palestinskega ljudstva. Recenzent poudarja, da je problematika temeljito raziskana, da pa bi tesnobnemu romanu koristila zgostitev in natančnejša razlaga pojmov.

Prevod iz ameriškega jezika o

sedemnajstletnem Američanu Samuelu Tillermanu, sposobnem tekaču in v šoli cenjenem športniku, ki je spoznal, da je od njega samega odvisno, kako si bo uredil življenje. Nadel si je ime Bullet, da bi se otresel slovesa, ki mu ga bo zapustil "ta stari", ne potrebuje dobronamernih učiteljev in ne sluzastih sošolcev. Uspešno premaguje brazgotine, ki jih tu in tam dobi njegova konstruirana fasada neodvisnosti. Ameriška pripovedovalka je Tillermanove opisala že v enem prejšnjih romanov, novi je neodvisno nadaljevanje. Uspeh mu zagotavljajo dialogi, živahen tempo dogajanja, konflikti, ki jim verjamemo, jasno orisane in nezamenljive osebe.

Nagrade za leto 1990

Nagrajena slikanica je nova, znova visoko presenečujoča in osupljiva stvaritev uspešne dvojice – Jörg Müller (ilustrator) in Jörg Steiner (pisatelj) *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (Upor živali ali novi mestni godci), ki je izšla leta 1989 pri znani založbi mladinskih del Sauerländer. Sodobna tema: nasilna moč reklame. Štiri živali, ki jih uporabljajo v reklamne namene – sova (očala), pingvin (hladilniki), krokodil (puloverji) in panda (varovanje narave), so naveličane hlapčevstva industrijskemu dizajnu in se po zgledu Grimmov pravljice *Bremenski mestni godci* odločijo, da postanejo godci. Sova predlaga, da se odpravijo v Disneyland. Zaman, kajti njihovo zgodbo takoj poceni iztržijo na televiziji. Kritična, ironično postmoderna slikanica je zelo zahtevna in otroci potrebujejo dosti komentarja. Müllerjeve pogumne slike na sivi podlagi televizijskega zaslona, divje, kričeče, s sapo zastajajoče, na videoclip tehniko naslonjeno perspektivo predstavljajo našo v lučeh bleščečo TV civilizacijo.

Za otroke od 9. do 13. leta so izbrali izvorni otroški roman s slikami *Rennschwein Rudi Russell* (Dirkalni prašiček R.R.), ki jo je napisal Uwe Timm. Zuppi, šestleten mestni otrok, zadene na vaški tomboli živega prašička in mu dovolijo,

da ga lahko ima tri dni. Ko postane ljubljenec družine, ga obdržijo. Rase in se uveljavi kot dirkalni prašiček. O pustolovščini – imeti domačo svinjo – pripoveduje stvarno in zabavno starejši brat. Po pripovedi nameravajo posneti film.

Za bralce od 13. leta naprej je tokrat najboljšo delo prevod iz švedščine *Jan, mein Freund* (Jan, moj prijatelj), avtor je Peter Pohl. Pripoved o dečku dekliskega videza, ki si pridobi naklonjenost skupine stockholmskih dečkov z umetelnim obvladanjem vožnje na kolesu. Nihče ne ve, kje stanuje, tudi vodja skupine Killer ne, ki je dečkov najboljši prijatelj. Nekega dne se ne vrne, policija najde le njegovo kolo. Zgodba je pripovedovana s Killerjevega vidika, izguba prijatelja je izguba otroškega pogleda na svet v puberteti. Zahtevna knjiga z mnogimi časovnimi preskoki v poteku dogajanja je uspešno prevedena.

Tokrat sta nagrado prejeli dve stvarni knjigi. Prva je za otroke od 9. leta naprej zanimivo delo na temo knjiga in umetnost. Avtorica Irmgard Lucht v knjigi *Wie kommt der Wald ins Buch?* (Kako pride gozd v knjigo) z besedo in ilustracijami na zelo oseben način pripoveduje o tem, kako je ustvarjala knjigo o naravi – poljudno slikanico o gozdu *Die Wald-Uhr*. V 15 poglavjih, vsako na dvojni strani, živahno in nazorno, otroškemu razumevanju prikladno opisuje dolgo pot od zamisli od ustvarjenega zvezka. Strokovni izrazi v kurzivu so pravi majhen register. Knjiga je posebno dobro dopolnilo pouku.

Žirija je ocenila, da je za mladostnike najpomembnejša stvarna knjiga, ki jo je napisal Israel Bernbaum in je prevedena iz amerišščine, *Meines Bruders Hüter*. Der Holocaust mit den Augen eines Malers gesehen. (Varuhi mojega brata. Holokavst, kakor ga je s svojimi očmi videl slikar). Avtor, ki se je rodil in odrasel v Varšavi ter je eden redkih preživelih članov prej velike družine, je od 1979 do 1982 v ZDA ustvaril pet slik velikega formata s skupnim naslovom *Varšavski*

geto 1943. Te slike tvorijo ogrodje knjige, vsaki je posvečeno eno poglavje. Korakoma ob opazovanju in interpretaciji slik avtor poroča o zgodovinskem dogajanju, opisuje danosti in razmišlja o spoznanjih, ki bi jih danes živeči morali prevzeti iz preteklosti. Žirija je v svoji obzornosti poudarila, da je avtor s pre-

pričljivo avtentično knjigo dokazal, kakšne upodobitvene možnosti ima mladinska književnost, da odraščajočim pomaga pri pojasnjevanju namračnejšega poglavja nemške zgodovine.

Darja Kramberger

MARIBORSKA KNJIŽNICA
PIONIJSKA KNJIŽNICA POTOV

VSEBINA

Igor Saksida: Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti	5
Metka Kordigel: Pravljica in otroška fantazija	34
Majda Potrata: Basni Leopolda Volkmerja	43
Marija Švajncer: Etika in mladinska književnost	53
Maruša Avguštin: Andrej Trobentar	57

FESTIVAL KURIRČEK

Boris A. Novak: Igre otrok – igre za otroke	61
Rosanda Sajko: Frane Puntar – pisatelj nestereotipnih radijskih iger za otroke	62
Djurdja Flere: Leta s Franetom Puntarjem na ljubljanskem radiu	65
Irena Fasvald: Frane Puntar	67

POGLED NA SVOJE DELO

France Forstnerič: Prvo otroško pesem mi je naročila Marija	77
Boris A. Novak: O igrah otrok	84

POROČILA – OCENE

Levstikove nagrade za leto 1990 (Lojze Krakar, Dušan Muk in Aleksander Konjajev)	87
Metka Kordigel: Prva knjiga za naše drugošolce ali Hiša, hiška, hiškica za šolsko in domače branje	90

ZAPISI

Tanja Pogačar: Jella Lepman	93
Darja Kramberger: Informacije o nemškem knjižnem trgu za mladino	94

OTROK IN KNJIGA

32

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revijo sta ob finančni podpori Republiškega sekretariata za kulturo založili
Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta

Naklada 600 izvodov

Cena 300 tolarjev

Letna naročnina 600 tolarjev

ROČLED NA SVOJE DELO

77 France Forstnerič: Prvo otroško pesem mi je naročila Marija
84 Boris A. Novak: O igri otrok

POROČILA – OCENE

87 Izzivke nagrade za leto 1990 (Lojze Kržakar, Dušan Mik in
Aleksander Konjajev)

90 Metka Kovič: Prva knjiga za naše drugolice in Hita Hiska
histica za solsko in domače panje

ZAPISI

93 Tanja Pogacar: Jella Lepman
94 Darja Kramberger: Informacije o nemškem knjižnem tigu za mladinu

Po mnenju Republiškega sekretariata za kulturo št. 415–121/90 z dne 1. 8. 1990 je publikacija oproščena temeljnega in posebnega davka od prometa proizvodov.

Tisk: Černel & Rogina, Radizel

19. in 20. marca 1992 bo na Pedagoški fakulteti v Mariboru mednarodni simpozij (s področja dežel Alpe Jadran) didaktikov slovenskega jezika in književnosti.

Ob tej priložnosti bo izšla izredna številka revije *Otrok* in knjiga, v kateri bodo objavljeni vsi referati.

