

OTROK IN KNJIGA 33



Srečko Kosovel je eden prvih slovenskih pesnikov, ki so tradicionalno predstavljali otroštvo kot čas vzgoje znani prevrednotiti — in v tem je predhodnik nove poetike v slovenskem mladinskem pesništvu, ki se zlasti kaže v delih D. Zajca, N. Grafenauerja in B. A. Novaka. Sprememba podobe otroka globoko korenini v pesnikovem odnosu do stvarnosti in zapleteni hkratnosti raznovrstnih ustvarjalnih stilov.

Igor Saksida:

Podoba otroka v liriki Srečka Kosovela

Razlika med ljudsko pripovedko in Milčinskega pravljico pa se kaže prav tako v načinu, ki ga pri ubeseditvi snovi uporabljata. V ljudski pripovedki je le malo posebej opaznih izraznih sredstev, pripovedovalcu je važna predvsem vsebina sporočila. Milčinskega pripoved je, kakor je pokazala stilna analiza, izrazno dosti bogatejša. Besedilo je intenzivirano z raznimi sredstvi, ki vsebino sporočanega stopnjujejo ali izrazno ali čustveno.

Alenka Glazer:

Fran Milčinski: Zakleti grad

Potrđiti skušamo hipotezo, da so v književnem opusu o Jadranu Krtu uveljavljene estetske vrednote... Lahko govorimo o novi literarni stvarnosti, o tkanju in razpenjanju umetniško prepričljive mreže odnosov in kolektivne zavesti, utemeljene v subjektivnem pogledu, o novi estetiki, ki je močno zasidrana v etiki...

Marija Švajncr:

Jadran Krt — samorefleksija in vpeljevanje reda v kaotični svet

Od dveh recepcij mladinske književnosti pri pouku je otrokova tista, ki je ustrežnejša, pravilnejša — in mora zato postati cilj didaktične komunikacije.

Metka Kordigel:

Teoretične osnove komunikacijskega modela poučevanja mladinske književnosti

Na ovitku:

Ilustracija Boža Kosa iz knjige Pika Nogavička (1991), s katero je mariborska založba Rotis napovedala zanimivo zbirko izbranih del Astrid Lindgren z naslovom ASTRID

OTROK IN KNJIGA

REDAKTOR DR. VERA M. ...
KNIJEVNOST ...
KNIJEVNOST ...

33



MARIBORSKA PEDAGOGSKA ŠOLA
MARIBOR

OTROK IN KNJIGA

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

33

1992
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 številkama na leto

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

Glavna in odgovorna urednica: Darka Tancer-Kajnih

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

Redakcija te številke je bila končana maja 1992

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

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

Naslov uredništva: Pionirska knjižnica, 62000 Maribor, Rotovski trg 6,
tel.: (062) 23-858, telefax: (062) 26-391

Uradne ure: vsak torek od 12. do 13. ure

Revijo lahko naročite pri Mariborski knjižnici. Nakazila sprejemamo na račun:
51800-603-31086 za revijo OTROK IN KNJIGA

Igor Saksida

Ljubljana

PODOBA OTROKA V LIRIKI SREČKA KOSOVELA

O Podoba otroka, kakor se kaže iz pesništva Srečka Kosovela, je povezana s pestro in neredko protislovno tematiko njegovega dela, hkrati pa se druží s pesnikovo predstavo o vlogi in pomenu otroške poezije glede na Kosovelovo pesništvo kot celoto. Dejstva, ki pričajo, da Kosovelu otroška lirika ni mogla biti zgolj nekakšno dopolnilo k nemladinske-mu pesništvu, so dovolj zgovorna — za uvod naj bodo le skicirana:

1. hkratna pojavitev otroške in nemladinske lirike (ob ostalih zvrsteh) v letih, ko se je v pesniku "vršil veliki pravrt";

2. žanrski prenos, ki v svoji izrazitosti nekatera besedila kljub navidezni preprostosti motivike, kar bi jih uvrstilo med otroška, premesti med nemladinska besedila;

3. velika oblikovna dovršenost in vsebinska koncentracija v nekaterih besedilih, kar raznožanrske pesmi dodatno poveže.

Dejstva so še posebej presenetljiva, brž ko se Kosovelova otroška lirika podrobneje analizira in se tako prikaže podoba otroka in otroštva, kakor jo je oblikoval pesnik in ki je posledica njegovega posebnega videnja sveta in protislovij v njem; podoba otroka se namreč vedno pojavlja v izrazito svetlih barvah, kot čas čistosti in intuicije. Pred analizo vloge otroštva pa se velja pomuditi ob navidez obrobnem, a za podobo Kosovelovega pesništva vendarle pomembnem vprašanju — gre za mesto otroške lirike v Zbranih delih Srečka Kosovela, ki jih je uredil Anžon Ocvirk; podrobno razmišljanje namreč pokaže, da je urednik zapustil nadvse pomemben sloj pesnikove ustvarjalnosti, s tem pa tudi njegovo posebno optiko, skozi katero se mu je stvarnost dodatno kazala kot bolna, izmalíčena in izkrivljena.

- 1 Otroška poezija je zbrana v drugem delu tretje knjige *Zbranega dela*. Razdelek nosi naslov Dodatek II, otroška poezija pa je eden od sedmih podrazdelkov; v preostalih je zbrana nemladinska poezija in proza (štiri besedila v podrazdelku VII). Urednika so v razporejanju besedil po knjigah, razdelkih in podrazdelkih vodila estetska merila, a hkrati tudi tematska in motivna oblikovanost; ta merila urednik pojasnjuje: "Pri razboru pesmi za našo izdajo ni vedno odločala zgolj literarno—estetska vrednost in oblikovna dognanost umotvorov, ampak tudi njihova motivna izvirnost in emotivna prepričljivost." (Ocvirk 1964: 422) In še nadrobna pojasnitev razporejanja besedil: "V nasprotju z dosedanjim načinom kronološkega razvrščanja pesmi, kakor se je uveljavil pri nekaterih izdajah slovenskih pesnikov, temelji pričujoča na motivno—tematičnem načelu." (isto: 428) Iz navedkov je jasno, da je uvrščanje in razvrščanje besedil temeljilo na urednikovih estetskih in deloma literarnoteoretičnih (razporejanje na podlagi snovi) merilih, kar vodi v sklep, da je moral imeti A. Ocvirk Kosovelovo otroško poezijo za manj dovršeno, fragmen-

tarno in emotivno manj prepričljivo. To potrjuje tudi njegova oznaka besedil, uvrščenih med dodatke – urednik je namreč zapisal, da se mu "je izbira dovršenih besedil v glavnem posrečila razmeroma hitro" (Ocvirk: 969); več težav je bilo "z obrobniimi, ponajveč pač zato, ker so različna po kakovosti in teži" (isto). Uvrstitev otroške poezije med improvizacije, manj dodelana besedila, podvojitve že znanih motivov itd. jasno kaže na uredniško pojmovanje vloge otroške književnosti v Kosovelovem opusu, to je na njeno **obrobnost in manjšo umetniško dovršenost**. Zato je urednikov sklep jasan – za taka besedila "je kakor nalašč primerno mesto v dodatkih, postavljenih v manjšem tisku in uvrščenih na konec vsake knjige tik pred opombe" (isto).

2 O uvrstitvi otroških pesmi v *Zbrano delo* je pisal Joža Mahnič, ko je pojasnjeval svojo ureditev knjige, v kateri "smo zbrali vse, kar je Srečko Kosovel napisal za otroke, poleg 49 pesmi tudi dve črtici" (Mahnič 1982: 6). Razloži tudi, zakaj v *Zbranem delu* ni vseh Kosovelovih mladinskih besedil – nekatera so zašla v ostalino Srečkovega brata Stana. J. Mahnič omenja Ocvirkovo pojmovanje kvalitete in pomena otroške poezije, vendar pa ji "prisoja večjo doživljajsko in estetsko vrednost, kot urednik *Zbranega dela* in zato meni, da zaslužijo, da jih izdamo v posebni knjigi" (isto: 7). Misli sledi prikaz tematske razporejenosti besedil, ob tem pa še shematična stilna oznaka (impresionizem, ekspresionizem). Videti je, da kljub rahli kritičnosti do ostrega stališča urednika *Zbranega dela* J. Mahnič še poudarja, da "večina izmed otroških pesmi ne dosega izredne moči ostale Kosovelove lirike" (isto). Sicer sprejemljivo stališče, da je potrebno mladinsko književnost opazovati znotraj avtorjevega celotnega opusa, pa vendarle izključuje primerjalni pogled, vrednotenje na podlagi primerjave z mladinskimi besedili drugih pesnikov. Poleg tega velja imeti pred očmi **razmerje** med bolj in manj uspešnimi besedili – obe merili pokazeta, da Kosovelova otroška poezija vendarle ni tako nedodelana, kot trdita urednika. Primerjava s Kettejevo otroško poezijo bi pokazala, da je Kosovelova poezija manj klišejska in hkrati izrazitejša podoba pesnikovega videnja stvarnosti, v primerjavi s pesništvom Damila Gorinška, Vide Brest ali Vere Albreht pa bi se pokazala presenetljivost in v vsakem pogledu sodobna **odsotnost** vzgojno-poučne funkcije, ki je najbolj tipična znanilka manj kvalitetnega leposlovja. Pedagoških primesi, npr. prikazovanja sramotnosti laži in lenarjenja (tako pri D. Gorinšku), v Kosovelovi poeziji ni najti, njegove pesmi kljub religiozni tematiki niso verskovzgojne, pesmica *Zlata ladja*, ki raste iz spomina na rodni kraj, pa se ne sprevrže v poveljevanje domovine in ob tem opozarjanje na otrokove dolžnosti, kot to velja za Mihčeve pesmi Vide Brest. To pa tudi pomeni, da je potrebno brati Kosovelovo otroško liriko drugače, npr. kot poseben del celotnega pesništva – tako kot pri Lili Novy. Prvi zametek takega branja je Mahničeva obdelava, saj opozarja na vzporednice med mladinsko in nemladinsko poezijo, vendar pa se Kosovelovo in Novyjino delo za otroke tudi ločujeta, in sicer v izrazitosti podobe otroka. Če je v pesničinem mladinskem opusu le – ta že zaznavna, je pri Kosovelu najti tudi nekaj zapisov, ki jasno kažejo nanjo in zlasti na njeno funkcijo; tako neposredna identifikacija pesnika z otrokom ne more biti brez **vpliva na branje nemladinske**, zlasti neimpresionistične, **poezije**, saj dodatno osvetljuje pesnikovo naravnost do konkretne družbene stvarnosti.

3.0 Da bi se podoba otroka lahko relevantno upoštevala kot sestavina pesnikovega opredeljevanja do stvarnosti, je potrebno določiti vlogo besedil, v katerih se ta podoba vzpostavlja, v razvoju Kosovelovega pesniškega izraza. Je bilo pisanje otroške lirike omejeno na neko krajše obdobje ali se je pojavljalo v različnih obdobjih? Pritrdilni odgovor na prvo vprašanje bi pomenil, da je otroška poezija pač le faza, ki jo je pesnik opustil, ker v njej morda ni več našel ustrezne izrazitve. Če pa temu ni tako, je mogoče sklepati, da je bil pesniku ta književni žanr tako pomemben, da ga tudi v času ostrih preobratov

v nemladinski poeziji ni opustil. Pretres nekaterih dejstev pokaže, da je bolj verjetna druga predpostavka.

3.1 Anton Ocvirk v zvezi z nastajanjem pesmi v drugem dodatku piše, da gre za besedila "iz avtorjeve zgodnje dobe (...), recimo raje iz let, preden se je oklenil modernistične tehnike" (Ocvirk 1977: 972). Po opombah, v katerih so navedene objave, bi se dalo sklepati, da so Kosovelova otroška besedila nastala že pred letom 1922 – pesem *Škrat Dobrošin* je bila tega leta dvakrat objavljena. Joža Mahnič v sestavku *Srečkove otroške* piše o nastanku podrobneje, tudi v povezavi s podatki, kje so besedila izšla: "Pesnik sam jih je objavil le pičlo petino, in sicer od 1920, ko je bil še na realki, pa tja do svoje smrti 1926. leta; izšle so v rokopisnih dijaških listih *Mlado jutro* in *Jadran*, v koledarju Goriške matice ter po revijah *Novi rod*, *Zvonček* in *Lepa Vida*." (Mahnič 1982: 6) Potemtakem bi se nastanek prvih besedil premaknil v čas prvih objav nemladinske poezije; objava pesmi *Šla je mlada lastovica*, *Otrok s sončnico* in *Žalostni deček v Novem rodu* pa kaže, da pesnik kljub pomembnim preokretom, "velikemu prevratu", o katerem je pisal v pismu Fanici Obidovi, ni opustil ukvarjanja z otroško poezijo, ampak jo je objavljaj, in sicer kot dovršeno, ne zgolj fragmentarno in nepomembno – zlasti *Otrok s sončnico* je primer povsem dodelane, v izrazu in tematiki strnjene pesmi, ki po bogati sporočilnosti kakor da že presega okvir otroške literature. Podobno velja tudi za pesem *Na večer* – oblikovana podoba je namreč v tesni zvezi z impresionistično poezijo, "baržunasto liriko", kakor jo je Kosovel imenoval v predgovoru k zbirki *Zlati čoln* iz leta 1925. Kontinuiteta objavljanja, še zlasti ob dejstvu, da nemladinske poezije ni objavljaj v veliki meri, kaže na pomen, ki ga je otroški poeziji pripisoval pesnik. To dejstvo bi bilo lahko tudi naključno, npr. posledica zunajliterarnih okoliščin, toda pretres še nekaterih zanimivih značilnosti Kosovelovega snovanja tako naključnost izključuje. Gre za besedila ali zgolj besedilne zametke v pesniških beležnicah/dnevnikih, ki se glede na oblikovanost besedila delijo na:

- strnjena oz. večja mladinska besedila,
- zametki za mladinska besedila (deli (nenapisanega) večjega besedila),
- načrti za mladinska besedila,
- besedila, ki niso mladinska, kljub motivnim sorodnostim z njimi.

3.1.1 Strnjena oz. večja mladinska besedila se v dnevnikih pojavijo redko, njihovo zaključenost velja pojmovati le pogojno; gre za besedila, ki že jasno kažejo na svojo zvrstnost in bi, ustrezno naslovljena, lahko bila del zbirke pesmi ali zgodb. Primeri za taka besedila so:

- *Hrošček moj* (ZD 3/1: 594/595), *Dnevnik I*;
- dve kitici, ločeni s črto, povezani z motivom ptičkov in zime (ZD 3/1: 641), *Dnevnik VI*;
- sestavek *Koklja in še zadnja pitka*, zgodba (ZD 3/1: 725), *Dnevnik XI*;
- enokitična pesem *Gini* (ZD 3/1: 730), *Dnevnik XII*;
- zgodba *O mačici, ki ni imela lepega kožuščka* – razdeljena na dva dela, po tematiki deloma že izven mladinske književnosti (ZD 3/1: 760/761), *Dnevnik XII*;
- besedilo, ki ni Kosovelovo, ampak ljudsko: kitica, katere prvi verz je *Kdera sem ja mali bio* (ZD 3/a: 678), *Dnevnik VII*.

Strnjena besedila v dnevnikih kažejo na Kosovelovo občasno ukvarjanje z mladinsko književnostjo, pa tudi na žanrski prenos, ki je ena glavnih značilnosti njegovega pisanja za mladino. Razen izjemoma so ta besedila le dooblikovani zasnutki in še niso pravi, umetniško dovršeni izdelki.

3.1.2 Zametki za mladinska besedila so po svoji obliki in strnjjenosti le deli večjega besedila, ki pa ni bilo napisano, in so torej fragmenti v pravem pomenu besede. Od prve skupine jih loči njihova nezaključenost, torej bi bili težko samostojna besedila. Kljub temu so za razjasnitev Kosovela kot mladinskega pesnika/pisatelja pomembni, in sicer tako zaradi svoje pogostnosti kot zaradi predvsem tematske povezave z nemladinsko književnostjo. Primeri:

- Hrošček rujavček in sinica (ZD 3/1: 603), na isti strani še dva zametka, *Dnevnik* II;
- Ptiček na veji /v drevesu spi/ tiho tiho/ zvezda blesti (ZD 3/1: 634), *Dnevnik*, V;
- Družinica (...), Piščeta (ZD 3/1: 673), prvi zasnutek je povezan s primerom, ZD 3/1: 677: Otroci: Sedeli so v prahu in na solncu (...). Gre za fabulativni zasnutek, ki deloma kaže na žanrski prenos; *Dnevnik* VIII;
- dva zasnutka: naša muca se gleda v zrcalo, Nada in dimnikarček (...), (ZD 3/1: 702), *Dnevnik* X, ki ju ni mogoče povsem zanesljivo uvrstiti med zasnutke za mladinska besedila; hrček Radio postaja (...) (ZD 3/1: 722), *Dnevnik* XI.

Zasnutki so podobni strnjjenim besedilom v tem, da kažejo na očitno zvezo z nemladinsko književnostjo, zato jih pogosto ni mogoče povsem zanesljivo označiti kot zametke za mladinska besedila.

3.1.3 Načrti za mladinska besedila se od zametkov ločujejo po oznaki načrtovanega besedila, kot je razvidno iz primerov:

Harlekin med lutkami črtica (ZD 3/1: 603), *Dnevnik* II – vprašanje je, ali kljub uporabi mladinske motivike ne gre za žanrski prenos;

Pastirček, spomin na dan pri Dori (ZD 3/1: 607), *Dnevnik* II, zasnutek proznega besedila, možnost žanrskega prenosa;

Sivi osliček, dogodbica za otroke (ZD 3/1: 646), *Dnevnik* VI; Pitke, ki odraščajo (ZD 3/1: 724), *Dnevnik* XI.

3.1.4 Opozoriti velja na besedila, kjer se mladinska motivika povezuje z izrazito nemladinsko temo, npr. v pesmi *Rdečekačica* (ZD 3/1: 667); v tem besedilu se motivi (*Rdeča kapica*, gozd, jagode) povezujejo z ljubezensko izpovedjo, kakor je vidno iz verzov:

Pa te pospremim

skozi to senco

pa te poljubim

na židane laske.

Na te vrste razlago opozarja tudi zasnutek *Rdeče kapice* (Nada) (ZD 3/1: 676).

3.1.5 Mladinska besedila, oz. načrti in zasnutki za njih, se pojavljajo kontinuirano v beležnicah/dnevnikih, in sicer v *Dnevniku* II, V, VI, VIII, X, XI; gre za čas med letoma 1924 in 1925 (poletje), torej ob in po preobratu k novi pesniški praksi, ko se mu sredi leta 1924 "zazdi, da bi bilo treba obračunati s preteklostjo, zato se pripravlja na spopad z impresionizmom" (Vrečko 1986: 90) in novim zasukom v smer družbeno angažirane umetnosti, ki "poleti 1925 pride tudi do njegove lastne notranje odločitve in s tem do novega tipa poezije, pa tudi do javnega delovanja v smislu spopada s slovensko kulturno lažjo" (isto: 157). Obdobje do 1924 do jeseni/konca 1925 je bilo potemtakem za pesnika tako v svetovnonazorskem kot v poetološkem smislu nadvse važno – toda kljub temu se mladinski poeziji ni odrekel. Dejstvo postane nazorno vidno, če se upšteva "istočasnost" zapisa nekaterih temeljnih besednih zvez, povezanih z "velikim prevratom", in mladinskih besedil. Še zlasti sta zanimiva *Dnevnik* VIII in XI, oba iz leta 1925. V prvem je najti ob zasnutkih (Družinica: mucke mlade in otroci v solncu in pesku. (ZD 3/1: 673))

in daljšem strnjemem besedilu (Kdera sem ja mali bio (...) (ZD 3/1: 678)) tudi tako pomemben odlomek, kot je tisti, ki govori, da stoji pesnik na "Negativnem totalu" (ZD 3/1: 677, na isti strani je tudi zasnutek Otroci). Besedna zveza negativni total tu označuje odklon od lastne dosedanje pesniške prakse, to je konstruktivističnega eksperimenta, in je torej "skoraj dobeseden začrt prehoda prek mostu nihilizma na pozitivno stran" (Vrečko 1986: 122). Ob mislih na oblikovanje nove poetike je Kosovel zmozel ohraniti vezi s povsem drugačno poezijo, kar pomeni, da je bila otroška lirika izpovedno pomembna. Podobno sožitje je najti tudi v *Dnevniku XI* – Kosovel je tu razmišljal o zenizmu, ki ga je v tem času že kritično ocenil. "Kosovel je očitno sprva računal tudi z revolucionarno razsežnostjo zenitističnega konstruktivizma, ki pa se mu je kmalu pokazala le kot verbalna in zgolj formalno rešljiva viharška klepetavost s plitkim in kratkotrajnim učinkom, zato se je moral odločiti za kritiko *Zenita*, s tem pa za poglobitev svojega svetovnega nazora in za drugačno pesniško prakso s poglobljenimi in dolgotrajnejšimi učinki." (Vrečko 1986: 108–109) Navedek opozarja na pomen in vsebinski obseg zapisa v *Dnevniku XI* – le-ta se dotika tako lastnega literarnega in družbenega snovanja, kot tudi širšega literarnega konteksta, bolj ali manj pomembnega za oblikovanje pesnikove poetike in ustvarjalnosti. *KONS B*, v katerem je zajeto očrtano razmišljanje, je le nekaj vrstic pred načrtom za zgodbo, katere naslov bi verjetno bil Pitke, ki odraščajo (ZD 3/1: 724), in ki je oblikovana kmalu za njim. Znova se torej potrjuje prepletenost raznorodnih oblik, žanrov in poetik v Kosovelovem pesništvu – ob bolj ali manj neposrednih poetoloških določitvah lastnega ali tujega pesništva se pojavljajo besedilni drobci, zasnutki ali bolj strnjena besedila, ki vsaj motivno brez dvoma sodijo med mladinska.

3.2 Kratka analiza dnevnikov, ki je pokazala, kako se v Kosovelovi pesniški in programski dejavnosti mladinska in nemladinska književnost (ob njegovem obliterarnem delovanju) povezuje v zapleteno strukturo, kaže na posebno značilnost njegovega dela, o katerem je A. Ocvirk zapisal, da je "sožitje med več literarnimi smermi (...) za Kosovela v *Integralih* značilno, za nas pa zanimivo, ker dokazuje, kako je bil na vse strani odprt, nikar da bi bil tiščal samo v eno, kaj šele, da bi bil zadržto pristranski" (Ocvirk 1974: 560). Ugotovitev nedvomno velja tudi za Kosovelove dnevnike – ob že prikazanem sožitju mladinske in nemladinske književnosti ter izjav, ki se nanašajo na obliterarno in kritično dejavnost, se sinhronija raznorodnih stilov zlasti lepo kaže v *Dnevniku X*, kjer je neposredno za *Konsom ABC* daljša zasnova lirske pesmi. B. Kreft v *Profilu Srečka Kosovela* piše, da sta v pesniku združeni dve naturi, to je natura skrajno občutljivega lirskega pesnika in druga, v kateri se Kosovel kaže kot esejist, časnikar, borec proti samemu sebi (svoji prvi podobi) in razmeram, okolju. Vse to se nazorno vidi iz Kosovelovega predgovora k zbirki, ki jo je želel izdati leta 1925 – potek priprav na izdajo natančno opusuje A. Ocvirk in tudi nakaže možne razloge za to, da *Zlati čoln* ni izšel: "Po vsej verjetnosti ni imel založnik dovolj sredstev, da bi kril stroške za tisk, možno pa je tudi, da ni popolnoma verjel v njen uspeh." (Ocvirk 1964: 426) Predgovor se je ohranil; natančna analiza Kosovelovih misli, ob hkratnem upoštevanju premikov, ki so se dogajali med letoma 1924 in 1925, in podatkov, ki jih je možno razbrati iz dnevnikov, pokaže, da se Kosovel sicer res "poslavlja od svoje "buržunaste lirike" in "sentimentalnega mladeniča", ki mu je, kakor pravi, "usojeno, da ga bo povozilo kolo življenja" (isto), toda nič manj pomembna ni zadnja misel Predgovora: "Zdaj šele, ko se poslavljam od tebe, čutim, kako sem ti brat..." (ZD 1: 427) Kosovelova prekinitev torej nikakor ni popolna in dokončna – na kar kaže tudi težavno slovo od lirike, zaznavno v misli/želji, da se "sentimentalni mladenič" mogoče kdaj "prebudi na novo od svoje smrti in nam pove svojo besedo" (isto). V času prehoda v novo, socialno poezijo, prejšnje lirike ni zavrzel; B. Kreft piše (*Profil S Kosovela*), da je

leta 1926 spet pisal liriko z zanj značilno motiviko (bori, brinjevke ...). Nekoliko drugače opredeljuje Kosovelovo dvojnost J. Vrečko — kot "sinhronost med konstruktivistično pesniško prakso in teoretskimi pripravami za novo, socialno—revolucionarno poezijo, s katero bo začel jeseni 1925" (Vrečko 1986: 120). V Kosovelovem pesništvu in poetoloških razmišljanjih gre torej za hkratnost raznovrstnih pesniških tehnik, oblik in žanrov, lirskih drobcev in programatičnih izjav, težko razločljivih in žanrsko določljivih zasnutkov ter bolj strnjenih ali že dooblikovanih besedil. Posledica pesnikovega nihanja med liriko in avangardističnim izrazom oz. socialno—revolucionarno poezijo je hkrati tudi spoj obojega, kakor je o tem pisal že A. Flaker (V: *Konstruktivistična poezija S. Kosovela*) — in ob tem pojasnil pesnikov odklon od zenitizma: gibanje je bilo namreč protisentimentalno in protilirično. Podobno misel je najti tudi v sestavku B. Paternuja: "Vzporedno ob revolucijski veri in brez konfliktov z njo živi v Kosovelovi poeziji tudi religioznost, ki ima najčešče kozmično razsežnost." (Paternu 1985: 1022). Nadzorovana in zamejena destrukcija pesniškega jezika je posledica Kosovelove dvojne narave, raznovrstnost njegovega dela pa ustvarjalne silovitosti: "Kosovel je ustvarjal lastno in z nekakšno mrzlično zakonitostjo; njegove pesmi so pravicati izbruhi, vrženi na papir v hipu, v zaletu čustva ali, če hočete, ustvarjalnega orgazma." (Ocvirk 1964: 422) Dvojnost, ki se kaže na različne načine, preplet lirske občutljivosti in avantgardistične prevratniškosti in ob tem posebna ustvarjalna energičnost se še zlasti razkriva v *Integralih*: "Tako si stojita v *Integralih* nasproti, naj reče kdo, kar hoče, dva Kosovela in se med seboj bijeta, pravzaprav dva tečaja njegovega jaza — v objektivnost zunanjega sveta obrnjeni in vase pogreznjeni pesnik — se tretja in mučita." (Ocvirk 1974: 568) Ob tem je potem takem pomembno poudariti, da sta ta "dva tečaja" vseskozi prisotna, njihov neposredni odraz pa je najti tudi v Kosovelovi otroški poeziji, ki pesnikovo občutljivost, odzivnost in subtilnost še posebej potrjuje.

3.3 *Žanrski prenos* v Kosovelovih otroških pesmih je kot način "prestavitve" mladinskega besedila med nemladinska opazen in pomemben. Kljub temu, da se pogosto ne da povsem zagotovo določiti, ali je pesem otroška ali nemladinska, je vendarle jasno, da se besedila, uvrščena v prvi sklop drugega dodatka, razlikujejo glede na žanr. Na eni strani so besedila, katerih igrivost, praviljičnost itd. jasno kažejo, da gre za prava mladinska besedila. Druga skrajnost pa so pesmi, ki tematsko brez dvoma sodijo med nemladinska besedila, kar kaže na žanrski prenos kot zavestno uporabljen stilni postopek. Izrazit primer za to je pesem *Vrabček: tat* — podoba ptic, njihove skrbi za zarod in nemalo enigmatične primerjave med vrabčkom in nekom, ki ga lirski subjekt ogovarja s "ti" in "vrabček tat" (ZD 3/2: 850) razkrije svoj pravi pomen, brž ko se jo poveže z opombo: "Naša pesem je le navidezno otroška, v resnici pa nas o njenem bistvu poučijo pripisi v izvirniku. Najprej je imela naslov: *Vrabček na literarni njivi*, s podnaslovom "Katerikolemu poetu", kar je K. prečrtal. Poleg tega nam bistvo razjasnjuje tudi pripis pod njo, ki se glasi: "Vsem prizadetim, vsakomur, ki se čuti prizadete". Na koga vse je mislil Kosovel, ko je to pisal, in na koga merijo posamezni verzi, se ni dalo ugotoviti." (ZD 3/2: 1235) Misel o vzporejanju posameznih verzov s konkretnimi osebami, Kosovelovimi sodobniki itd., je za razmišljanje o žanrskem prenosu manj važna — osrednje mesto zavzema vprašanje razmerja med motivi in temo pesmi oz. posebne ponazarjalne zgradbe besedila. Motiv ptic, ki skrbijo za svoj zarod in hkrati vsaka po svoje pojejo, je v pesmi povezan s poetološko tematiko, to je izvirnostjo pesniške besede oz. posnemanja tujega petja. Opomba, da je bila pesem namenjena "katerikolemu poetu", to trditev podkrepi. Vrabček—tat je neizvirni pesnik, ki zoblje po "literarni njivi", zato je njegova pesem laž. Podobo je mogoče razumeti na dva načina: po prvem branju bi bil lirski subjekt pač "pravi" pesnik,

ki (svojega) posnemovalca enači s tatinskim vrabčkom; ta ne bo nikoli dosegel pristnega lastovičinega ali prepeličinega gostolenja — ti dve ptici sta prisposodbi enkratnosti izvirne pesniške besede. Drugo branje pa se odmika od Ocvirkove teze, da posamezni verzi na nekoga merijo, in izhaja iz dobesednega pomena besed vrabček, lastovica in prepelica. To branje pripelje do nekoliko drugačnega pomena: pesnikova pesem nasploh je v primerjavi z glasovi narave zgolj laž. Tako se vzpostavi opozicija narava/preprostost: nena ravno pesništvo, s tem pa postane pomensko polje te le navidez otroške pesmi podobno pesmi *Preproste besede*:

Ljubim jih, te preproste besede
naših kraških kmetov,
ljubim jih, o, bolj jih ljubim
od vas meščanskih poetov. (ZD 1: 26)

Pesnik torej ne more zapeti tako kot vrabček, lastovica ali prepelica, saj tega ne zna izraziti — v tem pa se kaže nova vzporednica, in sicer s pesmijo *Pa da bi znal*, ki prvo kitico prav tako gradi na razmerju med lirskim subjektom in preprosto stvarnostjo (šumeči topoli, kraško sonce, hladni september, beli ajdovi doli). O tem je podrobno pisal F. Zadavec — Kosovel se je "namreč notranje vračal iz meglene Ljubljane na "sončni Kras", kadarkoli mogoče tudi fizično, vračal pa v obe razsežnosti tedanjega Krasa: v njegovo posebno, tudi ostro lepoto, in v njegovo posebno zgodovinsko resničnost, ki je pesnika močno prizadela" (Zadavec 1986: 17). Naj je verjetnejša prva ali druga razlaga, dejstvo je, da poetološka tematika pesmi *Vrabček*: *tat* kaže na nemladinsko poezijo, katere tema sloni na motivih otroške poezije — zdi se torej, da glede na opazno mesto poetološke tematike otroška lirika le ni zgolj obrobni delček pesnikovega opusa, saj predstavlja motivni izvor te tematike. Druga pesem, ki to trditev potrjuje, je *Tista bela pot*. Njena zgradba je značilna za žanrski prenos, saj temelji na izrazitem nesovpadanju med motiviko in tematiko. Tema — zapuščenost in vizija rešitve iz te stiske — je načrtana že v prvi kitici, ki je hkrati tudi najizrazitejša v žanrskem prenosu:

Tista bela pot
zasnežena,
tja zablodi duša
zapuščena. (ZD 3/2: 860)

Besedna zveza zapuščena duša, v povezavi s podobo bele poti, presega predstavi svet otoka, in je bližje pravi impresionistični pesmi, kot je npr. prva pesem cikla *Kraška vas*:

Sam
čez vas.

V temah
tulijo latniki — (...) (ZD 1: 14)

Obe pesmi pa se tudi bistveno razlikujeta, motivno in tematsko: če se prva pesem cikla *Kraška vas* razvije v prikazovanje podob in končno zblizanje subjekta in bora kot simbola narave, pa *Tista bela pot* zblizevanje izrazi v motivih iz otroške književnosti; kralj — odrešitelj, v beli srajčki, brez čevlčkov in kožuščka, bo prinesel smeha za vse. Vendar pa se pomensko polje (na podlagi prve kitice in z omembo Krasa) razvije v bivanjsko tematiko: zapuščena duša namreč sredi Krasa čaka na pravičnega odrešitelja, kar se navezuje na vizijo odrešitve **množice**:

Ah prinesel bo
smeha za nas vse,
da nam bo toplo,
da nam bo lepo. (ZD /2: 860)

Tako je zveza s ciklom *Kraška vas* še očitnejša; le—ta namreč "ohranja impresionistično podobo vasi in pokrajinskih moči, hkrati pa je nabit z duhovnimi prvinami, ki stanje vasi simbolno poglobljajo, zlasti v tretji enoti se poveča duhovna poanta, saj pesniški subjekt stopi v njej preko impresij k bivanjski problematiki prebivalcev kraške vasi" (Zadravec 1986: 27). Motivika, ki pesem *Tista bela pot* določa kot mladinsko besedilo, je povezana s tematiko, ki sovпада z nemladinskim ciklom *Kraška vas* — ta "spada v samo središče Kosovelovih pesniških izpovedi sploh" (isto: 26).

3.4 Oblikovna dovršenost Kosovelovih otroških pesmi in s tem izrazna vzporednost z nemladinskimi je dodatna potrditev predpostavke, da je otroška poezija pomembnejša, kot se zdi na prvi pogled (in glede na uvrstitev v zbrano delo). Oba žanra povezuje razmeroma pogosta zamenjava subjekta jaz z mi; to je zunanja sled pesnikove identifikacije z otroškim. Funkcijo tega premika v nemladinski impresionistični poeziji pojasnjuje F. Zadravec: "Impresionistično pesem z neposrednim ali posrednim (nagovorjenim) množinskim subjektom je odprl za refleksijo o narodno zgodovinskem trenutku in o tipiki kraškega življenja, desingularizacija subjekta je značilnost njegove angažirane impresionistične pesmi." (Zadravec 1986: 28) Manj verjetno je, da bi mladinska poezija lahko bila sorodna nemladinski po socialni in tematiki naroda; prehod na mi—subjekt je identifikacija lirskega subjekta z drugimi — otroki, njihovim videnjem stvarnosti in pravljčnosti: od podobe medvedka, s katerim bi "mi se zares igrali" (pesem *Ta medvedek*, ZD 3/2: 849), do Danuške, vile, ki "vsi jo imamo radi" (pesem *Danuška*, ZD 3/2: 864). Poleg desingularizacije subjekta mladinsko in nemladinsko poezijo povezuje še nekaj stilnih podrobnosti: uporaba medmetov ah in o, melodioznost verza (Cin — cekinček, cin — cekin; bogat skrat je Dobrošin; *Škrat Dobrošin*, ZD 3/2: 849), pa tudi bogata uporaba barve (črna jagoda, svetla rosa, zeleno polje, bakrenorjav obraz). Ob tem velja opozoriti na izrazito sorodnost med pesmijo *Na večer* (iz otroškega podrazdelka v *Dodatku II*) in pesmijo *Sveti Štefan* z začetka prve knjige zbranega dela. Obe pesmi se gradita okrog osrednje podobe družine ob ognjišču/v kuhinji, vsebujeta pa tudi omembo oseb, povezanih s krščanstvom (Marija/sveti Štefan). Družina je zbrana in zatopljena v poseben, metafizičen mir, ki se širi navzven, v naravo, vse do kozmosa:

Nemirno zvezdice skačejo,
in se v temo gubijo.—

(ZD 3/2: 860)

nad gorami je sprostrto
gluho določasje.

(ZD I: 29)

V drugi pesmi je mir, ki ga lirski subjekt začuti, zanj le nekakšen privid — Sveti Štefan je grajen prav na nasprotju med zbrano družino in neopito žalostjo v "mojem srcu". Tako se zdi, da sta si pesmi v bistvu nasprotni — toda ta misel se pokaže kot napačna, saj v pesmi *Na večer* lirski subjekt **ni vključen** v družinsko harmonijo, ampak jo opazuje od zunaj, kar celotno pesem spremeni v privid idilične podobe miru:

Njihove duše pa sanjajo ...—

V temo zvoni Ave Marijo.

(ZD 3/2: 860)

Dejstvo, da pesnik postavi mejo med seboj in družino (**njihove** duše), obe pesmi tematsko zbliža; tako ni daleč do sklepa, da je *Sveti Štefan* bolj radikalna izrazitev tematike, zaznave v pesmi *Na večer*. Stilna podobnost med obema besediloma (kratkost verza, kratki stavki, pomenska sorodnost samostalnikov (ognjišče — kuhinja; dedek in babica, oče in mamica in otroci — družina) se povezuje z isto temo, ki jo določa disharmoničnost subjekta in stvarnosti, in ki je značilna za Kosovelovo posebno vrsto "pesniškega impresionizma, ki največkrat presega "čiste" impresije in združuje razpoloženje in duha, lepoto in misel, estetičnost in problemskost" (Zadravec 1986: 21). Ob dejstvu, da gre kljub preprosti motiviki in izrazu za kompleksno temo, ker nakazuje možnost žanrskega prenosa,

postane opisana sorodnost dveh besedil različnih žanrov nedvoumna potrditev pomena in kvalitete Kosovelove otroške poezije.

3.5 Otroška književnost je po vsem, kar je bilo povedanega o povezanosti mladinskih in nemladinskih besedil glede na pojavitev v dnevnikih, opaznost in funkcionalnost žanrskega prenosa, oblikovno dovršenost in primerljivo tematiko, nedvomno pomemben sloj Kosovelove ustvarjalnosti, ki jo, kot ostala besedila, določa povezanost oblike in vsebine, tematska utemeljenost slehernega stilnega posega. To pa pomeni, da je potrebno branje otroške poezije dodatno izostriti, saj ne gre zgolj za neuspele fragmente ali obrobna besedila, ampak za (večinoma) dovršene izpovedi, ki se motivno sicer uvrščajo med besedila za otroke, po tematiki/izpovedni globini pa pritegnejo tudi odraslega bralca, kakor je v zvezi z nedovršenimi Kosovelovimi besedili pisal A. Ocvirk: "Kosovel spada med poete, ki te pretresejo tudi s takimi deli, ki bi jim tu in tam lahko očitali, da so nedograjena, neprečiščena." (Ocvirk 1964: 422) Ob tej ugotovitvi in ob dejstvu, da otroške pesmi oblikovno ne zaostajajo za nemladinsko impresionistično liriko, se pokaže nova zveza med žanroma, vidna iz besed F. Zadravca: "Skratka, pogled na Kosovelovo umetniško zavest in na njegovo pesem pove, da njegova teoretska estetika in pesniška praksa izvirata druga iz druge. Kriterij pristne izpovedi in kriterij katarze se potrjujeta kot skrb za izraz, ki noče biti le artizem, ampak je iz estetske lege največkrat usmerjen v eksistencialni pomen." (Zadravec 1980: 222–223) Če spada Kosovel med pesnike, ki "učinkujejo bolj z izjemno odkritosrčnostjo, živostjo in neposrednostjo izraza, kadar izpovedujejo sami sebe, kakor pa z dognanostjo besede in metričnih kalupov" (Ocvirk 1964: 422), potem je njegova otroška lirika gotovo eden najprepričljivejših dokazov za to trditev.

4 Motivna in tematska razslojenost Kosovelove otroške poezije

Motivno in tematsko se besedila razporejajo v naslednje sklope:

1. podobe (iz narave), ki so tematsko znotraj otroške poezije,
2. podobe, ki nakazujejo možnost žanrskega prenosa,
3. primeri izrazitega žanrskega prenosa.

4.1 Podobe iz narave se motivno delijo na dve podskupini, in sicer na (1.) pesmi s pravičnimi sestavniki in (2.) besedila, katerih motivne sestavine (osebe, predmeti) je mogoče vzporejati s stvarnostjo. Za obe podskupini velja nadaljna delitev: razlikovanje med šaljivimi in bolj lirsko/otožno obarvanimi besedili. Za šaljiva pravljica besedila je značilna predvsem igrivost, deloma tudi izrazitejša fabulativnost (*Pasja vera*, ZD 3/2: 854), otožnejša pravljica besedila (lirsko izrazitejša) pa temeljijo na osrednji podobi pravljice bitja. V obeh podskupinah pravljicnih otroških pesmi sta šaljivi dogodek oz. osrednja podoba pogosto povezana z vzpostavljenim/nakazanim občutkom varnosti; v šaljivih besedilih je občutje zgolj nakazano. V pesmi *Škrat Dobrošin* je osredni lik imetnik zlastnikov, ki bi jih lirski subjekt rad izprosil "za vse nas" (ZD 3/2: 849) – škrat je izrazito pozitiven, za prošnje odprt in odziven pravljica lik:

A če prideš in ga prosiš,

jih dobiš, da komaj nosiš. (isto)

Tudi lirična, čustveno izrazitejša besedila so grajena podobno; od prošnje "beli vili", ki izraža subjektovo željo po varnosti v prošnji za sanje, zvončke in bombončke (*Prošnja*, ZD 3/2: 863), do "vile Danuške", podobe, ki po svoji barvni izrazitosti, pojmovanju pomladi kot odrešitve in subjektove vključitve v množico spominja na sorodno Murnovo poezijo. Na te vzporednice je opozoril F. Zadravec: "Zato je naravno, da ga je med pesniki povojne generacije vzljubil posebno Srečko Kosovel." (Zadravec 1980: 107) Podoba

pomladi v Kosovelovi otroški liriki, poleg že znanih motivnih sorodnosti (bori), to zvezo dodatno podkrepi. Pomlad je v svoji eidetski podobi, tudi glede na njeno alegoričnost in simboličnost (odrešitev, varnost itd.) izrazito svetla, povezana z besedili, katerih motivi se gibljejo okrog travnika, cvetic, sonca, otroka. To pa pomeni, da je pravljíčna besedila možno brati v njihovi povezanosti s podobami iz stvarnosti, ne morda kot od nje ločena – igrivost pravljíčnih besedil je potemtakem pogojna. Podobe škrate Dobrošina, bele vile in zlasti vile Danuške so simbolne upodobitve pesnikovega videnja narave. Ta je na eni strani v svoji izraziti svetlobi, čistosti in nekonfliktnosti subjektovo zatočišče; tudi zato, ker so večinoma povezane z njim sorodno podobo otroka. Zanimivo je, da jim je moralizem popolnoma tuj; njihova izraznost od preprostosti neredko preide v kompleksnost, ki je značilna za nemladinsko poezijo (npr. kopičenje barvnih besed, klimaks, metaforika v Danuški). Druga podskupina, ki zajema besedila, katerih motivika je v zvezi s stvarnostjo, se bolj očitno navezuje na otrokovo predstavnost in medbesedilno izkušnost. Zanj je značilno, da je v besedilu osrednja podoba iz stvarnega sveta, prikazana različno glede na subjektovo opredelitev do nje. Šaljivih podob/dogodkov je razmeroma malo – izrazit primer bi bila pesem *Ah naš prašiček se vode boji* – komičnost dogodka je pogosto zmanjšana zaradi njegove poetizacije, ki je posledica zblíževanja med subjektom in prikazanim, in deloma tudi personifikacije stvarnosti. Primer bi bila *Burja* – četudi besedilo vzpostavlja komičnost na podlagi protistavne burje in otroka, iz česar izhaja otrokovo pre-sojanje pravičnosti kazni, pa burja pomeni otroku ideal, kakor je razvidno iz verzov:

ah, lepo je biti burja –

veje in se smeje.

(ZD 3/2: 867)

Podobno velja tudi za ostala šaljiva besedila – izsek/podoba iz stvarnosti se sicer kaže kot zabaven ali smešen, tako je tudi poimenovanje oseb ali njihovih dejanj: muca – predica, medvedki – sladkosnedki; komičnost pa je v veliki meri razkrojena z neposredno vključitvijo lirskega subjekta, kar ukinja za komičnost nujno distanco med njim in prikazanim. (Ta distanca – med otrokom /subjektom in z njegovo izkušnjo neskladnim dogodkom/ opisom temelji na oceni neskladnosti, "saj se ta smeh opira na spoznanje, kaj je prav in kaj narobe" (Rodari 1977: 87).) Muca – predica je namreč "naša bela mačica" (ZD 3/2: 852), z medvedki – sladkosnedki pa bi "mi se zares igrali" (ZD 3/2: 849). Za Kosovelove otroške pesmi, ki motivno izhajajo iz stvarnega sveta, je torej značilen prehod od subjektivnega opazovanja (tako v pesmi *Sredi dvorišča*) v njegovo vključenost v besedilno stvarnost – to pomeni, da se znova kaže osnovna drža lirskega subjekta, ki je značilna za izpovedno poezijo, saj hkrati s prikazovanjem podob govori o lastnem odnosu do njih. Še izraziteje se ta odnos oblikuje v otožnejših besedilih, npr. v pesmi *Odpeljali so* – dogodek neposredno prizadeva lirskega subjekta, ki izraža zaskrbljenost:

in še jaz sem jokal.

Kdo te božal bo, kozliček,

po kuštravi glavi?

(ZD 3/2: 855)

Narava in dogajanje v njej je prikazano skozi optiko subjektovega čustvovanja; ne gre zgolj za vtise iz pravljíčnega ali stvarnega sveta, ampak za čustveno dopoljene podobe, ki svojo barvno in zvočno izrazitost preraščajo v izražanje subjektovega odnosa do njih; v tem se povezujejo z nemladinskimi impresijami, v katerih je pesnik "delal pesniške sinteze očesa in duha, barvnosvetlobne slike združeval z globokimi duhovnimi prebliski, marsikdaj tudi z eksistencialnimi vprašanji" (Zadravec 1986: 16). O tem pričajo tudi pesmi, ki se navezujejo na religiozne motivno–tematske elemente: sveti Jožef in sveti Peter sta skrbnika in prinašata svetlobo; njuna podoba je primerljiva s simboliko vile Danuške, a hkrati tudi z drugo podskupino, saj se lirski subjekt znova vključuje v prikazovano stvarnost (v soncu hodi rad med nas, ZD 3/2: 866). Pesmi z religiozno vsebino pa so glede na možno

kompleksnejšo tematiko tudi povezuje z drugo večjo skupino Kosovelovih otroških besedil — gre za podobe, ki nakazujejo možnost žanrskega prenosa.

4.2 Značilnost besedil, ki nakazujejo možnost žanrskega prenosa, je ali zapletena oblikovanost ali možnost razširitve sporočila in s tem približevanje nemladinski liriki. Dejstvo je, da se za velik del Kosovelovega mladinskega ciklusa ne da povsem zanesljivo trditi, da gre za prava mladinska besedila; njihovo tematiko je namreč mogoče določati na podlagi nekaterih izrazitih mladinskih besedil, a tudi zapisov o otroku in otroštvu, kar pa bi potrdilo žanrski prenos. To pomeni, da je tematika, s tem pa žanrska določljivost, pogojena z bralčevo predstavo o besedilu in njegovo sposobnostjo umestitve besedila v širši literarni kontekst. Za ta besedila tako ni povsem jasno, ali gre za prava mladinska besedila ali za tista, ki jih je (upoštevaje sporočilnost) mogoče imeti za nemladinska, četudi se motivno vežejo na prva. Primerov je veliko, gre pa zlasti za podobe, ki nakazujejo svoj globlji smisel, kot npr. v pesmi *Večer*:

Le veter, ki ves dan je dremal,

le veter, ki ves dan je spal,

ko pala je svetla rosa,

je čez polje pripihljaj. (ZD 3/2: 851)

Čeprav se zdi, da gre za izrazit primer otroške pesmi, še zlasti po samostalniki v prvi kitici (ptičke, travice, miška), pa podoba vetra, ki v mraku zaveje čez polje, preraste v značilno skrivnostnosti in dobi tako globlji pomen — tudi zaradi kontrasta (spanje : gibanje). Gre za podobe, ki niso igrive ali smešne, ampak razpoloženjske, in tako povezane z impresionizmom, ki "se predaja zaznavi, razpoloženju, vtisu, trenutku" (Zadravec 1986: 15). Skozi to optiko je to izrazito impresionistična, četudi motivno otroška lirika — podobe so znanilke posebne barvitosti ali celo globljege pomena, kot npr. v *Vožnji*, ki temelji na primerjavi med črnima konjičkoma in gozdom, ki "ko da koga skriva" (ZD 3/2: 860). Podoba je v opisanih primerih nosilka razpoloženja, estetskega zanosa "v pokrajini z optimističnim ali pa melanholičnim podtonom" (Zadravec 1986: 20), in primerljiva s pesmijo *Iz rosnega mraka*:

Iz rosnega mraka

je veter zavel.

Oj, črna so polja,

oj, črni gozdovi,

med njimi

je zlata misel vzletela ...

Oj, hladni so,

hladni in rosní vetrovi. (ZD 1:43)

Za samo podobo v impresionistični pesmi je bistven njen tvorbeni postopek — pesnik v "čistih" impresijah "nagovarja" pojave tako, da jih imenuje, "naštevá", zanje rabi sporočilne oblike so, gorijo, bleščijo (*Skozi pokrajine*), ali pa sta si pesnik in narava medsebojno popolnoma zaupna in se prelivata drug v drugega" (Zadravec 1986: 22); ta postopek lahko preraste v prikaz povezanosti človeka in narave, to je njunega medsebojnega prepletanja — s tem se v impresijo že očitneje naseli misel. Primer je pesem *Noč*, dialog med zeleno žabico in zvezdo, ki jo žabica prosi za dež.

Ali zvezda govori:

potnik je sredi poti,

ako ugasnem, ako ugasnem,

potnik se izgubi. (ZD 3/2: 855)

Zvezda se iz podobe spremeni v nosilko dogajanja, je personificirana (govori) – pesem se tako oddalji od prikazovanja podobe in preide v izražanje povezanosti med človekom in naravo. Podoba se spremeni v simbol, ki je lahko pomensko bolj ali manj razviden. Simbol lastovice v njeni povezanosti s podobo deklice je lažje razumljiv (vračanje : hrepenenje /izgubljenost, ZD 3/2: 858), težje pa je razbrati pomen *Otroka s sončnico*. Je ta pesem zgolj podoba otroka, ki nese na rami sončnico? Gre za čisto impresijo, ali ima podoba globlji pomen? Primerjava s pesmijo *Sonce ima krono*, ki jo je A. Ocvirk uvrstil v prvo knjigo zbranega dela, pokaže očitne motive vzporednice med besediloma, še pomembnejše pa je dejstvo, da je podoba sončnice v drugi pesmi **simbol**; sončeva zrna so "ognjeno zlata" (ZD 1: 280). Očitna motivna sorodnost (zlata zrna, sončnica v rokah/na rami, da bi se sklonila/ se je nagnila) dopušča domnevo, da je podoba sončnice v pesmi *Otrok s sončnico* simbol, kar kaže na uporabo žanrskega prenosa.

4.3 Pesem *Sonce ima krono*, ki je uvrščena v prvo knjigo zbranega dela, je ob upoštevanju urednikovih opomb **izrazit primer žanrskega prenosa**: "Najboljša Kosovelova otroška pesem, napisana v novem stilu pod vplivom ideološke preusmeritve." (Ocvirk 1964: 483) In še: "Motivno moramo našo pesem uvrstiti med delavske, saj ponazarja nekakšen monolog delavskega otroka." (isto) Urednik opozori tudi na opombo k pesmi *Jaz vidim tvojo pot* – po njegovem mnenju je pesem povezana s Kosovelovima obiskoma v Zagorju. Če je pesem kot otrokov monolog izraz njegovega videnja sonca, ki s svojimi "zlatimi semeni" tvori nasprotje "črnim delavcem", ne more biti dvoma, da se tematsko izrazito oddaljuje od mladinske poezije. Tudi izraz ne kaže te povezave – da gre za otroka, je mogoče sklepati zgolj po besedi "prstki". Njena tematika je socialna – gre za nasprotje med zlatim soncem/sončnico in rudarji/njihovimi bolnimi otroki, pri tem pa se lirski subjekt pojavi kot posrednik med obema poloma; ta tematika je v Kosovelovem pesništvu prisotna od samega začetka, kakor se vidi iz pesmi *Proletarcem*, ki je bila "objavljena v šolskem letu 1920/21" (Ocvirk 1964: 422). Obe pesmi sta si sorodni tudi po subjektivnem približevanju delavskemu razredu, ki se kaže kot nosilec "luči", četudi ima "žuljave roke". Podobno je prikazan, le da ne tako neposredno, tudi v pesmi *Sonce ima krono*, zaradi česar jo F. Zadavec uvršča v "realistično skupino" (Zadavec 1986: 224) socialno revolucionarnih pesmi. To pomeni, da spada pesem tematsko med nemladinska besedila, čeprav bi motivno sodila med mladinska – pesnik je torej zavestno uporabil žanrski prenos. Dva druga primera sta bila deloma že opisana (*Vrabcček: tat in Na večer*), posebej pa se velja pomuditi še ob pesmih, v katerih je neposredno izražena podoba otroka/otročstva, kakor jo je pesnik oblikoval. Tudi te pesmi temeljijo na žanrskem prenosu, njihova sporočilnost presega okvire mladinske književnosti in postane smiselna šele, ko se jo obravnava glede na celotno Kosovelovo pesništvo in obliterarno delovanje. Primeri izrazitega žanrskega prenosa so torej besedila, v katerih je neposredno izražen pesnikov odnos do otroštva – to so pesmi *Da bi bil vrabcček*, *Neki deklici* in *Med kostanji*. Vsako po svoje prikazuje otroštvo, kakor se je kazalo pesniku: prvo besedilo najočitneje kaže na temeljno značilnost otroštva, ki je kot kontrast "drugih" še zmožno ljubiti pregnančka – vrabcčka:

Take so naše slovenske lepote,
samo otrok mi še daje kruh,
samo otrok me še ljubi pregnančka,
drugih je sama ošabnost, napuh. (ZD 3/2: 856)

Otroštvo je doba neizgubljenega posluha za naravo in stvari, ki jih "drugi" v svoji ošabnosti in napuhu zavračajo ali prezirajo. Vendar pa ta podoba ni varna pred pritiskom sveta, ki je svet "drugih" – v pesmi *Neki deklici* je protipol otroštva bolj izrazito poimenovan in označen: biti sredi sveta je težko, saj "mrzla so srca ljudi" (ZD 3/2: 861), zato je v duši prazno in hladno – toda edino otrok se je še sposoben umakniti v zavetje sanj in

vere, zato subjekt deklico poziva, naj zapre pred tem svetom oči. Duši je povrnjen mir, ko Marija ogne deklico v svoj zvezdni plašč – podoba, ki ni brez veze s Kosovelovim "kozmično religioznostjo", o kateri je pisal B. Patemu. Podobno tudi v pesmi *Med kostanji* – pesem, ki najbolj sugestivno, četudi v podobi, prikaže, kaj je pesniku pomenila otroškost. Pot med kostanji vodi k beli obali, ves svet je nenadoma bel, na bregu pa sedi otrok z bakrenorjavim obrazom. (ZD 3/2: 855)

Verzu sledijo še štirje, ki so bistveni za Kosovelovo razumevanje otroštva; gre za podobo majhne zlatice, h kateri priplava črmlj. Podobi sledita verza:

V srce človeško zasije sonce,

belo je sonce in dobro srce,

(ZD 3/2: 856)

Otrok je tisti, ki je še zmožen videti podobo črmlja in zlatice, saj jo kot edini zunaj sveta "mrzlih src" lahko opazi; subjekt, ki je to posebno otrokovo odprtost zaznal, pa opazuje z njim. Tako ni nenavadno, da je v večini Kosovelovih otroških pesmi subjekt otrok sam – Kosovelova subtilnost, o kateri je pisal B. Kreft, je v otroku našla svojega sogovornika. Tudi nekatera druga besedila, ki temeljijo na žanrskem prenosu, potrjujejo domnevo – gre za pesmi *Žalostni deček*, *Zemljica zlata* in že opisana *Tista bela pot*. Tematika *Žalostnega dečka* je izrazito tragična, saj jo določa subjektova osamljenost v "mrzli tujini" – žalostni deček je tujec "brez vsega", "v mrzlem jesenskem dnevu" – pesem se iz teče v njegovo željo po vrnitvi:

tja se vrnem, kjer mati leži,

in me ne bo v svet nazaj.

(ZD 3/2: 861)

Tema popolne človekove osamljenosti je ena osrednjih v Kosovelovi ekspresionistični poeziji, v njej je "tragičnega osamljenca motiviral predvsem družbeno" (Zadravec 1986: 88). V *Žalostnem dečku* ta pomenska plast še ne pride do izraza, zato pa je pomembna vizija rešitve iz osamljenosti – gre za poseben pogled na preteklost, ki se v simboliki mrtve matere tragično obarva. Nostalgija za časi, ko subjekt še ni bil osamljen, pa je osrednje pomensko jedro pesmi *Zemljica zlata*. Pesem le na videz sodi med otroške – njena tematika se povsem nedvoumno giblje okrog temeljnega bivanjskega razcepa med tujino in domovino. Gre za tematiko, ki zavzema osrednje mesto v Murmovem pesništvu, zveze med njim in Kosovelom pa so v slovenski literarni zgodovini večkrat poudarjene – A. Slodnjak je temu problemu namenil posebno mesto v spremni besedi k zbirki *Zlati čoln*. Kljub dejstvu, da nekatere sestavine *Zemljice zlata* kažejo na motivno povezanost z otroško liriko, pa pesem predstavi svet otroka prerašča, po sporočilnosti (ki se gradi okrog temeljnega pomenskega para zemljica zlata – širna tujina) in kopičenju podob (ki preraščajo svojo slikovitost/zvočnost in se spreminjajo v simbole, na kar opozarja uporaba barve (zvezdice svetle, bele skale, zemljica zlata)). Otroštvo je vključeno v bivanjsko tematiko, in sicer kot čas sreče ter posebne povezanosti z naravo in skrivnostnostjo, kakor se vidi iz verzov:

ti pa nas bajala

bodeš v bajke,

kakor otroke

si nas nekoč.

(ZD 3/2: 863)

Pesem je izrazit primer žanrskega prenosa – motivno še ostaja znotraj otroške lirike, izrazno in tematsko pa njene okvire preseže. Otroštvo je v njej postavljeno kot nasprotje tragičnega občutja tujstva, kot izgubljeni čas pravljčnosti in varnosti, ki vanj še ni vdrl svet mrzlih src. Na to podobo otroštva opozarjajo tudi zapisi v dnevnikih, npr. v *Dnevniku VIII*:

"Otroci v drevoredu. Zlati otroci s kolesi. Preprostost očiščene duše." (ZD 3/1: 688)

"Ta mucka je bila bol blizu otrokom nego mi ljudje, ki delamo otroku krivico, ponižujoče ga imenujoči otrok." (ZD 3/1: 677)

Otrok je glede na svojo sposobnost, da vidi in začuti podobo iz narave, etično povzdignjen do ideala, in tvori kontrast sodobni družbi, kaosu, samoti, Nesmislu itd. Tako je znova utemeljena pogosta uporaba žanrskega prenosa; Kosovelova temeljna etična prizadevanost nad stanjem sodobne družbe je po eni strani narekovala prelom s tradicionalno poetiko, iskanje poti k novemu izrazu in vsebini, a hkrati tudi oblikovanje ideala – odsev te zadnje naravnosti je Kosovelova otroška poezija. Pesnik namreč ni pristal na zgolj formalno inovativnost umetnosti – zato se je odločil za kritiko zenitizma – in tudi ne na oboževanje tehnike, pač pa je zavrnil "ponižanje človeka na mehanski stroj in obsodil izkoriščevalsko ekonomistično teorijo, odklonil vsakršen mehanski življenjski nazor, vsakršno zgolj mehanistično človekovo naravnost" (Zadravec 1986: 163). "Kosovelova usmeritev v revolucionarni socializem je bila pesniška in humanistična, hkrati pa tudi politična. (...) Svoje preusmeritve ni doživljal zgolj ali predvsem politično, marveč globoko etično, pesniško in humanistično." (Kreft 1985: 671) Etično pojmovanje umetniškega in družbenega preobrata je narekovalo oblikovanje ideala, novega človeka, ki ga je pesnik označil z ekspresionistično besedno zvezo "dobri človek" – "to je najvišji humanistični ideal, tudi najvišje moralno oznanilo Kosovelove pesmi" (Zadravec 1986: 238). Človek, kateremu je umetnost po Kosovelu namenjena, je "človek s srcem" – pogosto povezovanje človeka in Boga/oltarja itd. v njegovem kasnejšem pesništvu ni brez zveze z zaključkom sestavka *Temeljni princip Kristusovega nauka*: "Tako je bil Kristusov nauk oni, ki je iskal povsod človeka, človeka s srcem. Določil je odnose ljudi med seboj: ljubezen. Ljubezen v najprimitivnejšem stanju čustvovanja." (ZD 3/1:47) Če je človek s srcem ideal, ki mu je namenjeno pesnikovo ustvarjanje in mu, kot je zapisal Kosovel, pripada bodočnost, ta ideal vendarle ni strogo omejen in opredeljen – gre za optimalno projekcijo, kakor se v vsej izrazitosti kaže v besednih zvezah kot "bela obala". Ideal novega človeka je stična točka raznovrstnih stilnih usmeritev in hkrati odraz njihovega sovpadanja v Kosovelovi poetiki, ki je lahko zajemala tako impresionistično občutljivost za podobo kot espresionistično vero in socialnorevolucionarno akcijo. V ljubezenskem čustvu, ki novega človeka opredeljuje, pa se zblizuje z otroško liriko, saj je ideal otroka, njegove odprtosti v naravo in povezanosti z njo v skladu z vlogo vere in ljubezni. Podoba otroka je kot pesnikov ideal povezana tako s poezijo izkrivljene družbene stvarnosti kot z drugačno, predvsem kasnejšo, poezijo vizije novega človeka.

5 Dvojna funkcija podobe otroka, to je (1.) kot kontrast poeziji nesmisla, kaosa in groze ter (2.) kot novemu človeku podoben ideal, dodatno potrjuje misel, da je Kosovelova otroška književnost veliko pomembnejša, kot se morda zdi. Ideal otroka bistveno določa Kosovelovo pesništvo, kar pokaže tudi primerjava z mladinsko pesnico Lili Novy. V nekaterih njenih pesmih je med lirskim subjektom in otrokom jasno opazna razdalja, lirski subjekt otroka nagovarja, se mu približuje, otroštvo opazuje z zaznavne razdalje itd. – vse do primerov izrazito vzgojnih pesmi, v katerih je distanca odraslega do otroka najočitnejša. Otroška poezija Srečka Kosovela pa je to distanco najpogostejše ukinjala, in zdi se, da je v večini primerov lirski subjekt otrok, kar je opazil že J. Mahnič: "Pesnik se je moral kar se da vživeti v otroka in se mu tudi kar najbolj približati." (Mahnič 1982: 8) Pesmi, v katerih je opazna distanca, temeljijo na žanrskem prenosu, in tradicionalno optiko, skozi katero se kaže otroštvo kot nekaj nedoraslega in nepopolnega, vzgoje potrebnega, popolnoma obmejo. Če je ta optika kasneje še opazna v poeziji Lili Novy, zaradi katere se lirski subjekt dejansko nikdar povsem ne identificira z otrokom, pa o tem pri Kosovelu ni sledu. Otrok, z njim pa tudi odrasli, oz. otroškost : odraslost sta postavljena v povsem drugačno luč. Odraslost ni več vnaprej opredeljena kot pozitivna nosilka vzgoje, ampak se v razmerju do otroštva kaže kot čas mrzlih src. Ob tem je zanimiv zapis v *Dnevniku VIII*: "Kri-va šola vsega zla mrtvila. Šola ubija igro. Otrok začne sanjariti. Neproduktivna fantazija.

Treba produktivne fantazije. Človek bo delal z veseljem. Z veseljem, z veseljem. Ustvarjal bo z veseljem. Živel z veseljem. Živel z veseljem." (D 3/1: 683) Ne le, da je otroškost postavljena nad odraslost v poeziji – navedek opozarja na zvezo srečnega življenja, ustvarjanja in otroštva/igre, le da to zvezo onemogoča – šola. Odraslost je ne le ošabna (tako v pesmi *Da bi bil vrabček*), ampak je tudi uničevalka igre kot prvinske otrokove naravnosti do sveta. To pa pomeni, da je Srečko Kosovel eden od prvih slovenskih pesnikov, ki so tradicionalno predstavo o otroštvu kot času vzgoje znali prevrednotiti – in s tem je predhodnik nove poetike v slovenskem mladinskem pesništvu, ki se zlasti kaže v delih D. Zajca, N. Grafenauerja in B. A. Novaka. Sprememba podobe otroka globoko korenini v pesnikovem odnosu do stvarnosti in zapleteni hkratnosti raznovrstnih ustvarjalnih stilov. V času izrazitih prevratov, prehajanja od mračne ekspresionistične sporočilnosti, jezikovno–likovnega eksperimenta in disonantnega izražanja evropskih protislovij mu je podoba otroka, kakor jo je mogoče razbrati iz pesništva in drugih zapisov, pomenila ideal harmonije med človekom in stvarnostjo; v času socialnorevolucionarne poezije se je temu idealu pridružila še vizija novega človeka, s tem pa sta se obe podobi dodatno povezali, kakor je videti zlasti iz pesmi *Sonce ima krono* in deloma iz *Otroka s sončnico*.

6.1 Literarna tradicija, iz katere bi Kosovel lahko prevzel pojmovanje otroštva, kaže na Cankarjev in Maeterlinckov vpliv. Cankarjev vpliv je v Kosovelovem pesništvu opazen, kar potrjujejo tudi nekatere analize, npr. Kreftova (*Profil Srečka Kosovela*) in še posebej Zadravčeva (*Srečko Kosovel*, zlasti poglavje *Ljubezenski motiv*). O prisotnosti Maeterlinckove literature in poetoloških načel pa priča že obrobni podatek, da je ime belgijskega simbolista večkrat zapisal; zanimiv je Kosovelov dvojni odnos do Maeterlincka, kakor je razvidno iz naslednjih zapisov: "(...) če berem evangelij, Emersona, Carlyla, Maeterlincka, Cankarja, Ketteja, Murna in Župančiča" (ZD 3/1: 293); "berite npr. Byrona, Lermontova, Puškina, Burnsa, Koljцова, Goetheja, Maeterlincka, Verhaerena, Carduccija in Rabindranat Tagoreja, velik pesnik je tudi Ibsen, Sully Prudhomme, Verlaine" (isto: 333); "kajti vsaka duša hrepeni po lepoti in "nobena stvar ne bi bila tako rada lepa kakor duša, nobena stvar ne more postati tako lepa kot duša" pravi nekje Maeterlinck." (isto: 502); "V seminarju sem in berem Maeterlincka. Dolgočasi me." (isto: 520); Zadnja izjava je iz pisma, ki ga je Kosovel pisal Francetu Pacheinerju po 15. II. 1924, ostale pa je zapisal od leta 1921 do novega leta 1924. Sprememba vrednotenja simbolizma torej sovпада s časom slovesa od baržunaste lirike, in napoveduje dokončno "izgubo tal" – zdravje, "metafora za zanesljivo notranje orientiranje in vero v svojo baržunasto liriko" (Vrečko 1986: 90), se pesniku ne bo več povmilo. Glede tega sta še posebej zanimiva zapisa iz leta 1925: "(...) po vojni je izšla na Fr. neka Maeterlinckova drama: *Župan stylmonski*. Prosim, poišči jo – saj je edina drama, ki jo je izdal po vojni, in mi jo pošlji" (ZD 3/1: 549); "Maeterlinck pravi nekje, da je dobro le tisto, kar ima za svoj cilj biti dobro, to se pravi, da je dejanje le tedaj absolutno dobro, ako je bil moj namen edino ta, da dobro delam in storim, ter da je potemtakem dobro dejanje le posledica mojega stremljenja biti dober." (isto: 52) Presenetljivo uporabo Maeterlinckove misli je podčrtal že A. Ocvirk: "Po vsebinski plati preseneča človeka, ki pozna usmerjenost mladih, posebno še našega pesnika, da se Kosovel sklicuje v uvodu na belgijskega dramatika, pesnika in esejista Mauricea Maeterlincka (1862–1949), ki je bil predvsem pri srcu slovenskim simbolistom s Cankarjem v ospredju." (Ocvirk 1977: 1007) Nedvomno gre za Kosovelovo klubsko delovanje v literarnem dramatičnem krožku Ivan Cankar – v enem od predvidenih "umetniških večerov" naj bi se krožek ukvarjal z Maeterlinckovo "antimilitaristično dramo" (isto: 1052) *Stilmonski župan*, katere prevoda se je lotil Kosovel. To pomeni, da ga je simboliistična književnost in njene poetološke ter filozofske opredelitve spremljala od prvi ust-

varjalnih začetkov kontinuirano v čas obeh preobratov, kar potrjuje tudi zapis v *Dnevniku X*: "Kozmične energije pošiljajo človeka v življenje." (ZD 3/1: 708) Zapis, ki spominja na Emersonovo pojmovanje sveta, človeka in vesolja, to je na njegov pojem *oversoul*, se povezuje s podatkom, da je Kosovel "bral njegovo knjigo *Die Sonne segnet die Welt*, ki jo hranijo še danes v knjižnici v Tomaju" (Ocvirk 1977: 1096). Sinkretizem raznovrstnih in celo nasprotnih miselnih usmeritev ni presenetljiv, saj je v zvezi s pesnikovo naturo, kakor jo je označil B. Kreft, in iz katere je izšla stila mnogoplastnost njegovega pesništva. Poznavanje osrednjih piscev in mislecev simbolizma, zlasti Maeterlincka in Emersona, ter zveze s Cankarjem v delom pojasnjujejo prisotnost simbolističnih prvin v Kosovelovi otroški poeziji in zlasti osvetljujejo prikazano podobo otroka – analiza Kosovelovih mladinskih besedil na podlagi osrednjih pojmov/postopkov simbolizma pokaže, da ta podoba temeljne pojme, kot so duša, intuicija, simbolistični paralelizem itd. zajema v svoj okvir.

6.2 Simbolizem in Kosovelova otroška besedila

6.2.1 Duša

Duša je osrednji pojem simbolizma, in sicer tako v njegovih filozofskih opredelitvah kot v literarnih delih. Posameznikova duša kot "posebna pojavna oblika vesoljnega duha" (Pirjevec 1964: 209) je medij, ki omogoča zlitje posameznosti v skladno celoto, saj je "samo del svetovne duše in je tisti človekov organ, preko katerega se uresničuje skrivnostni, neizgovorljivi stik z bogom" (isto: 210). Kot taka je tudi izvor vesoljne harmonije, ki posameznostim dodeljuje splošni smisel. "Duša je torej združujoče, univerzalno načelo, ki ukinja naključnost in mehanično zaporedje, zanikuje raztrganost našega vsakdanjega bivanja, neurejenost vsakdanje skušnje in čutnega dojemanja ter staplja vse stvari in pojave v skladno enoto." (isto: 212) Tako pojmovanje je značilno za Emersona in Cankarja; in ob njem še eno, za razumevanje simbolistične literature prav tako pomembno: zunanji svet je vedno tak, kakor ga posameznik v svoji duši ali skozi njo vidi – fiktivne pokrajine so odraz posameznikove duše, narava "je simbol človekovega čustva in duše, je projekcija človekove notranjosti v zunanji svet" (isto: 22), kar se pri Cankarju povezuje s predpostavko o skladnosti posameznikove in vesoljne duše. Teh nekaj precej splošnih in v obliki povzetka zapisanih misli, povzetih po Pirjevčevi razlagi evropskega simbolizma, je možno primerjati s Kosovelovo otroško liriko, in sicer glede na uporabo besede duša. Pojem se večkrat pojavi, in to praviloma v besedilih, ki nakazujejo možnost žanrskega prenosa oz. so primer zanj. Opazna je temeljna oznaka duše, njena otroškost – bodisi neposredno označena ("malena duša" v pesmi *Kadar otrok spava*) bodisi nakazana z identifikacijo med lirskim subjektom in otrokom (*Neki deklici*, *Zemljica zlata*). Otroška duša je medij, v katerem dobivajo preproste podobe poseben smisel, in torej "posredujejo ezoterične zveze med konkretnimi dejstvi in prvotnimi idejami" (isto: 178). Podoba sveta v Kosovelovih otroških besedilih nastaja iz otroške duše, ki je te zveze zmožna začutiti, ponekod pa tudi iz posameznika/otroka projicirani fiktivni svet. V besedilih zadnjega tipa, ki zavzemajo pomemben del otroških pesmi, je še posebej važna vloga *sanj*:

Njihove duše pa sanjajo ... – (ZD 3/2: 860)

Sanje se razširijo v kompleksno podobo (*Kadar otrok sprava*, *Neki deklici*) in so vedno izrazito pozitivno določene, to je kot prinašalke miru, tolažbe itd. Sanje so umik iz sveta, v katerem duša ne vidi smisla, ker je osamljena/zapuščena – podobno velja tudi za fiktivne podobe, ki na sanje spominjajo, a kot take niso označene (*Tista bela pot*, *Zemljica zlata*). Resničnost, ki se kaže v teh podobah/sanjah, je (fiktivna) resničnost, ki jo je oblikovala otroška ali njej sorodna duša – ob tem velja opozoriti na pomen sanj v Maeterlinckovi drami *Sinja ptica* (Tiltlovo in Miltolino potovanje je namreč potovanje v sanjah),

Hauptmannovi "sanjski pesnitvi" *Hannele gre v nebesa* in (z določeno socialno motivacijo) v Cankarjevih besedilih (*O prešcah, Hiša Marije Pomočnice, Življenje in smrt Petra Novljana*). Sanjajoči otroci so osrednje osebe v Kosovelovi "črtici iz življenja beguncev" Sveti Miklavž — globlja socialna motiviranost pripovedi (revščina) narekuje zveze s Cankarjem.

6.2.2 Intuitivizem

Intuitivizem, ki je v simbolistični literaturi edina prava pot do resnice, je doživetje duše, njeno spoznavanje resnice ob odsotnosti razuma, in je posledica dvoma v čutno zaznavanje in razumsko spoznanje. Resnica se pokaže v slutnjah, ob zaprtih očeh — sled tega nazora je najti v Kosovelovem besedilu *Petrček ubežnik*, v slutnjah otroka Petrčka: "Tako je hodil in vso pot so ga spremljale težke misli; tu in tam se je razžalostil ob njih, potem pa je bil zopet hladen, in če se mu je ob kaki misli korak že ustavljal, ga je zopet pospešil." (*Otrok s sončnico*: 79) Razumljivo je, da je vloga slutenj gotovo opaznejša v dramatiki, pač glede na večjo vlogo dogodka v tej literarni zvrsti; podobno velja še za pomen molka. Tudi višja resničnost, ki se pojavi, ko se zaprejo oči, je komajda kje nakazana:

zapri pred tem svetom oči! (ZD 3/2: 861)

Intuitivizem pa se izraziteje kaže v tistih Kosovelovih besedilih, v katerih otrok/lirski subjekt na poseben način spoznava resnico, tako da odnos objekt — subjekt izgine in oba "partnerja" se strneta v eno" (Pirjevec 1964: 228). Prav to pa je tista razločevalna lastnost otrokove duše, ki je sorodna Emersonovemu pojmovanju intuitivizma — "spoznanje resnice je samo akt čiste duše in nima nobene zveze z delovanjem čutov in razuma, zato je pravzaprav samo razodetje, ima obliko občutka in slutnje, ne pa stroge misli, ter ga zato z besedo in govorom ni mogoče ustrezno izraziti" (isto: 229). Pesnikova identifikacija z otrokom je posledica intuitivističnega spoznavanja resnice, saj se pesniku otrok kaže kot **nosilec intuicije**, in edini lahko zasluti pravo resnico, kar je Kosovel izrazil v besedni zvezi "preprostost očiščene duše". Otrok in z njim poistoveteni lirski subjekt v podobah narave odkrivata višjo resničnost in prisotnost "vesoljne duše" — to dokazuje tudi pogosta uporaba religioznih motivov in oseb.

6.2.3 Simbolični paralelizem

Poudarjanje otrokovega intuitivizma, ki je vzrok za pesnikovo identifikacijo z otrokom, je mogel Kosovel prevzeti iz simbolistične literature; le—ta pozna "takšne like, ki so že a priori obdarjeni z intuicijo, to pa so zlasti otroci" (isto: 242). O tem govori Hofmannsthalov zapis: "Samo umetniki in otroci vidijo življenje takšno, kakršno je. Vedo, kaj je na stvareh. V ribi slutijo bistvo ribe, v zlatu bistvo zlata, v govorici pa resnico in laž. Poznajo pomen smehljaja, pomen nezavednih gibov, vrednost molka. Edini so, ki smejo nekaj povedati o smrti, ki je cena življenja. Stvarem dajo njihova imena in besedam njihovo vsebino. Seveda, otroci — kdo bi jih doumel?" (isto 242–243) Navedek pa opozarja še na pomemben status z intuicijo sprejete podobe: le—ta je znanilka simbolične "vrednosti vsega, kar biva, pa naj bo to kamen ali človek" (isto: 181). Lirski subjekt Kosovelovih otroških pesmi neredko nakazuje obstoj višje resničnosti, opozarja na simboličen pomen podob, četudi ta njegov namen ni vedno razviden. Otroški podobna duša intuitivno zaznava povezanost posameznih podob in človeka/otroka z metafizično substanco, ki posameznostim dodeljuje smisel — otrok višjo govorico podob/narave razume, se v vse to tudi vključuje in hkrati svoje posebne zaznave s preprostimi besedami izreka. Povezanost posameznosti s splošno in vse prežemajočo "duhovno prasuščino" (tako pri Emersonu) vzpostavi simbolični paralelizem, "ki v svojstvenih oblikah izraža in hkrati vzbuja prepričanje ali pa vsaj občutek, da so med človekom in naravo, predvsem pa med člove-

kovo usodo in naravnimi pojavi speljane posebne, zdaj bolj, zdaj manj skrivnostne vezi" (isto: 191). Podob, ki bi napovedovale človekovo usodo, je z ozirom na tiste, ki nakazujejo skrivnostne vezi z višjo resničnostjo, manj; zlasti zanimiva je podoba mesečine v proznem besedilu *Petrček ubežnik*: "Medtem je zablestelo nekaj med drevesi, bila je srebrna mesečina." (*Otrok s sončnico*: 79) Uporaba nedoločnega zaimka nekaj, ki je "nadmestek za vse tisto skrivnostno dogajanje" (Pirjevec 1964: 186), pa tudi končna podoba mesečine, ki obliva dečka, ko se mu je usoda dopolnila (smrt), kaže na zvezo s simboliščno tradicijo. Povezave se še dodatno potrdijo v nekaterih motivnih in zgradbenih značilnostih, katerih tematika izraža povezanost posameznih podob z mistično substanco: pravljčni liki, vzporejanje usode ptice/živali in človeka, mrak/noč kot dogajalni čas, dialoškost med otrokom in naravo itd. Hkrati pa velja, da vseh besedil ni mogoče povsem zagotovo opredeliti kot simbolistična, saj v nekaterih vzporejanje podobe, njene mistične substance in človeka ni nazorno, in se tako bolj približuje impresionistični tehniki zapisovanja trenutnih vtisov. Nekaj otroških pesmi tudi niha med obema stilnima oznakama — tako npr. pesem *Kje*, katere nizanje čutnih vtisov spominja na impresionizem, končna podoba otroka v soncu sredi travnika pa na simbolistično pojmovanje čistosti otrokove duše, ki intuitivno spoznava temeljne resnice. Tako se zdi, da je simbolistična predvsem podoba otroka, s katero se pesnik identificira, medtem ko se skozi to podobo tvorjena besedila nagibajo tudi k impresionizmu. Da pa možnosti simboličnega paralelizma ne gre izključevati, je razvidno iz Pirjeveve ugotovitve: "Tako ima torej paralelizem v simbolistični literaturi precejšnje razsežnosti oziroma možnosti: od mistično religiozne vsebine, ki je vedno sproti tudi dovolj jasno podana, do liričnega impresionizma, ki na videz ukinja prvotni izvor samega paralelizma." (isto: 194)

Sklep

Podoba otroka v poeziji Srečka Kosovela in njegovem obliterarnem delovanju (dnevniški zapiski) je utemeljena globlje, kot se zdi na prvi pogled. Izhaja namreč iz simbolistične pesniške in filozofske tradicije, v kateri imajo duša, intuitivizem in simbolični paralelizem osrednje mesto. Lirski subjekt se ne vzpostavlja individualistično in senzualistično glede na podobo iz narave, ampak se z vživetjem v otroško intuicijo z njo poistoveti, in postane ob njej vključen v višji smisel, ki ga dodeljuje skrivnostna "vesoljna duša". Podobno, le da ne v tako izraziti obliki kot pri Kosovelu, je simbolistična tradicija opazna v pesništvu Lili Novy; pesnika se razlikujeta predvsem v tem, da je v Novyjni otroški poeziji bolj poudarjena posebna filozofija časa kot nenehnega pretakanja, v Kosovelovem pa korespondentnost individualnega in vesoljnega. To pa pomeni, da se ob upoštevanju nazorov, ki so otroška besedila obeh ustvarjalcev sooblikovali, pokaže njihov pomen: glede na oblikovno dovršenost nekaterih pesmi in izhodišča podobe otroka so pomemben pripomoček tudi za interpretacijo nemladinskih besedil, s tem pa za pojasnjevanje razmerja med pesnikovo umeetniško zavestjo in prakso.

Literatura

- Ivan Cankar: *Življenje in smrt Petra Novljana, Zbrano delo*, 10, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1971; *Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja, Zbrano delo*, 11, DZS, Ljubljana, 1972
- Gerhart Johann Robert Hauptmann: *Hannele gre v nebesa*, V: G. Hauptmann: *Iz novel in dram*, prev. J. Moder, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1984 (Nobelovci)

- Srečko Kosovel: *Otrok s sončnico*, Mohorejva družba, Celje, 1982; *Zbrano delo* 1 (DZS, Ljubljana, 1964), 2 (DZS, Ljubljana, 1974) 3/1 in 3/2 (DZS, Ljubljana, 1977)
- Maurice Maeterlinck: *Sinja ptica*, V. M. Maeterlinck: *Peleas in Melisanda*, prev. Pavle Jarc, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981 (Nobelovci)
- Lili Novy: *Majhni ste na tem velikem svetu*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1973
- Aleksander Flaker: *Konstruktivistična poezija Srečka Kosovela*, *Književni listi*, Delo, 28. VII. 1983
- Bratko Kreft: *Profil Srečka Kosovela*, *Borec*, 1985, 367–370; *Refleksije ob Kosovelovem pogrebu*, *Sodobnost*, 1985, 5/7, 662–679
- Anton Ocvirk: opombe h Kosovelovim zbranim delom (1–3/2; 1964, 1974, 1977)
- Boris Paternu: *Slovenski modernizem*, *Sodobnost*, 1985, 11, 1015–1029
- Dušan Pirjevec: *Ivan Cankar in evropska literatura*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1964
- Gianni Rodari: *Srečanje z domišljijo*, prev. Evelina Umek, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1977 (Otrok in knjiga)
- Anton Slodnjak: *Spremna beseda*, V: *Srečko Kosovel: [izbor poezije]* Mladinska knjiga, Ljubljana, 1970, (Lirika)
- Janez Vrečko: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Obzorja, Maribor, 1986 (Znamenja)
- Franc Zadavec: *Elementi moderne slovenske književnosti*, Pomurska založba, Murska Sobota, 1980; *Srečko Kosovel*, Lipa, Koper, Trst, 1986

Zusammenfassung

DAS BILD DES KINDES IN DER LYRIK SREČKO KOSOVELS

Das Bild des Kindes in der Dichtung und in den Tagebuchaufzeichnungen Srečko Kosovels ist tiefer begründet, als dies auf den ersten Blick scheint. Es kommt nämlich aus der symbolistischen dichterischen und philosophischen Tradition, wo die Seele, der Intuitivismus und der symbolische Parallelismus eine zentrale Stelle haben. Das lyrische Subjekt wird nicht individualistisch und sensualistisch in Beziehung auf das Bild aus der Natur hergestellt, sondern wird durch das Einleben in die kindliche Intuition mit dieser identisch und wird an ihr in einen höheren Sinn eingeschlossen, bestimmt durch eine geheime "Seele des Kosmos". Ähnlich, nur nicht in einer so ausgeprägten Form wie bei Kosovel, bemerkt man die symbolistische Tradition bei Lili Novy; die beiden unterscheiden sich vor allem darin, daß bei der Kinderdichtung der Novy mehr die besondere Philosophie der Zeit als ein ewiger Fluß, bei Kosovel aber die Korrespondenz des Individuellen und Kosmischen betont ist. Das heißt aber, daß sich bei der Berücksichtigung der Ansichten, nach welchen die Texte für Kinder bei beiden dichterischen Persönlichkeiten mitgebildet worden sind, ihre Bedeutung zeigt: bezüglich der formellen Vollkommenheit einiger Gedichte und bezüglich des Ausgangspunktes des Kinderbildes sind sie ein bedeutendes Hilfsmittel auch für die Interpretation der nicht-jugendlichen Texte, damit aber auch für die Erklärung der Verhältnisse zwischen dem Kunstbewußtsein und der Praxis.

Prevedel Mirko Krizman

Alenka Glazer

Ruše

FRAN MILČINSKI: ZAKLETI GRAD

Milčinskega pravljice* doslej še niso bile deležne podrobnejše analize, čeprav so o njih pisali ob več priložnostih.¹ Zlasti prva zbirka *Pravljice*, ki je izšla konec leta 1910 z letnico 1911, je že ob izidu zbudila veliko pozornost. O njej so poročali v vseh važnejših listih in splošna sodba je bila zelo ugodna.² Pravljice so imenovali "čudovito lepe" (Debevec), "biser otroške slovenske literature" (Flerè), "knjiga, kakor ji doslej ni bilo enake v slovenski literaturi" (Cankar), "knjiga, kakor je doslej nismo imeli nobene" (Ilešič), "posebne vrste knjiga in vesel pojav" (Glonar), "začetek prenovljenja slov. leposlovja v novi smeri" in "najzanimivejši literarni pojav med nami v zadnjem času" (P. B. v *Naših zapiskih*). Ob teh splošnih pohvalah so bile zapisane tudi konkretnije ugodne sodbe, o etiki in vzgojnosti besedil (Debevec, P. B., deloma Ilešič), o uspelem prelitju ljudskih pesmi v nove tvorbe (Glonar, P. B., Debevec), o slogu (Cankar, Debevec, Ilešič, Glonar, Flerè) in jeziku (Cankar, P. B.; opozorila na nekaj jezikovnih pomanjkljivosti imata Debevec in Ilešič), ugotavljali so primernost besedil otrokom (zlasti Flerè, pa tudi Debevec in Ilešič). Po vrsti so občutili knjigo kot pristno slovensko, četudi so njeno slovenstvo videli v različnih sestavinah pravljic.

Edini, ki je imel ob *Pravljicah* resnejše pomisleke, je bil Župančič. Njemu se je zdela "ta knjiga večjega narodno—pedagoškega pomena, nego estetske vrednosti".³ Pomanjkljivosti, ki jih je navajal v svoji kritiki, so različne: predvsem se mu je zdelo zgrešeno, da Milčinski za svoje pravljice ni vzel snovi iz ljudske proze, temveč jih je zajemal iz ljudske poezije, ki bi jo naj raje mladi spoznavali v izvirni obliki (Debevcu se je prav posredovanje zakopane poezije "mladini v lepi prozi" zdela "zenialna ... misel" in je tudi za večino pravljic pokazal, na katere motive v Štreklju se naslanjajo); glede značaja snovi je ugotovil, da v knjigi "ni krepkejših, trših akcentov";⁴ v zvezi s tem sta tudi njegova očitka o jeziku in toku pripovedi: "jezik ... je lehak in skoraj bi dejal šibak; malo preveč cvetličanja in kodranja si dovoljuje — narodna pesem ima ravnejše in priprostejše poteze, tok njenega pripovedovanja je bistrejši";⁴ pripovedovanje bi moralo biti živo, naivno,⁵ brez racionaliziranja⁵ in "takozvanega humerja"^{4,5} ter brez postranskih, "pravljici in mladini" tujih namigovanj.⁴ Kljub pomislekom pa je izrekel prepričanje, da otrok, "najženijalnejši čitatelj", ki "gre s svojim instinktom vsaki knjigi ... naravnost do jedra, ... pri tej knjigi pojde preko sloga in tona do snovi; in tako bo sprejela naša deca vsebino narodne pesmi in narodne pravljice v svojo dušo."³

Milčinski sam je o pobudah za *Pravljice*, o njih snovi, jeziku in slogu pisal pozneje v *Življenjepisujega peresa*. Lotil se jih je "zaradi dece — svoje in druge".⁶ Ker se takrat "ni našlo v naših knjigarnah kaj domačih pravljic," je sklenil prirediti "izbor slovenskih pravljic", za katere je "vzel pravljiske snovi iz slovenskih narodnih pesmi".⁷ O svojem de-

lu poroča: "Iz neštetih inaič sem po svoje uredil dvajset pravljinih snovi. Ob tem sem pazil, da jezik ni bil banalen in papirnat. Pesniške prispodobne sem si izposojal še iz drugih narodnih pesmi in pravljič, ki nisem bil uporabil njihovih snovi."⁶ S *Pravljicami* je torej imel čisto določene namene. Hotel je ostati pri domačih snoveh, da bi bile pravljice "slovenske" (kot take so jih ocenjevalci res občutili), in skušal ohraniti način izražanja iz ljudske poezije. Pri tem si je izoblikoval svoj posebni način pisanja.

Sedem let pozneje, konec leta 1917, je izdal novo zbirko, *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice*.⁸ Snovi za pravljice tokrat ni več iskal v ljudski poeziji, temveč jo je črpal iz ljudske proze, kakor se je to ob izidu prve zbirke zdelo primerno Župančiču. V *Življenjepis mojega peresa* sporoča: "Te pravljice so izbrane in urejene iz gradiva, zabeleženega v *Kresu*, *Glasniku*, *Zvonu*, Valjavcu, rokopisih itd."⁶ Podrobnejši pregled besedil, zbranih v tej zbirki, kaže, da je tudi sicer upošteval Župančičeve pomisleke ob *Pravljicah*. Ni se več izogibal junaških snovi in tako je v zbirki tudi nekaj "krepkejših, trših akcentov".⁴ Opazne so, kljub mnogim ohranjenim značilnostim, delne spremembe v stilu, ki se skuša izogibati "cvetličena in kodranja",⁴ a tudi ne sledi proznim ljudskim besedilom. Milčinskemu se je namreč zdel "način, kakor narod pravljice pripoveduje in kakor so bile zabeležene, ... jako preprost, okoren, brez sleherne pesniške lepote",⁶ zato je hotel pripoved obogatiti. V tej zbirki je tudi precej več humorističnih potez ko v prvi.⁹ Nekatera od humorističnih besedil sploh nimajo značaja pravljčnosti in vnašajo v knjigo poudarjene realistične sestavine.

Ne vsebujejo pa realističnih sestavin samo humoristična besedila v *Tolovaju Mataju*, temveč tudi druga, ki na prvi pogled ohranjajo še pravljčni značaj. Vendar do takega prepletanja različnih sestavin ni prišlo šele v *Tolovaju Mataju*. Že v *Pravljicah* se kažejo realistične poteze, zlasti v oblikovanju posameznih situacij. Kako so vdirale realistične sestavine v prvotno pravljčno občutene snovi, pa kaže še mnogo bolj nazorno "roparska pravljica" *Volkašin*¹⁰ iz leta 1913. Zanj je Milčinski zajel snov iz lastne pravljice *Prav ne stori, kdor daleč svojo hčer moži*,¹¹ a oznaka "roparska pravljica" kaže samo še na izvir osnovnega motiva (ki pa ga je Milčinski za svojo pravljico povzel po nepravljčni ljudski baladi *Z roparjem omožena*¹²).

Ker so v zbirko *Tolovaj Mataj* poleg pravljčnih uvrščena tudi nepravljčna besedila, zbirka ne učinkuje enotno, kar je zabeležila že sodobna kritika, zlasti Flerè in Pregelj. Fleretu je zbirka "lepa knjiga, dasi ne dosega prvih '*Pravljic*' Milčinskega", obžaluje pa, "da trpi radi neubranosti pri ureditvi celota".⁸ Zlasti ga motijo Butalci in posameznosti v nekaterih drugih besedilih. Podobno tudi Pregelj ugotavlja, da ostaja knjiga sicer "vsebinsko in oblikovno v okviru prve", a kot celota "ni ubrana v enem zvoku, enem čustvu, v eni barvi". Trdi celo, da se Milčinski "v bistvo pravljice ... ni do dna poglobil. On ne loči med naivno grotesko mita in romantičnim mysticismom srednjeveške balade." Nestrokovno se mu tudi zdi, uvrščati pravljice "poleg basni, legende in burk".¹³ Kritiki A. v *Slovincu* pa se posebej navdušuje nad zdravim humorjem, ki ga je Milčinski črpal iz "ljudske domišljije slovenske".⁸

Zarnik vidi v *Tolovaju Mataju* po vsebini "napredek napram prvi pravljčni zbirki", ker "vsebuje ... več otroškemu čutu primerne. V prvi knjigi je bilo preveč žalostnega, preveč o smrti. To je sicer ... pravno narodno blago, a za deco ni."¹⁴ Zanj je torej bila pomembnejša od enotnosti knjige njena ustreznost otroku. S tega vidika pa je označil dve besedili, *Mrtvi ženin* in *Žena ni marala otrok*, kot otroku neprimerni. Z že omenjenim pridržkom je tudi Flerè bil mnenja, da bo "mnog pravljčki biser ... užitek za otroško domišljijo in mlado srce",⁸ podobno vrednotita knjigo Stabèj in A. Tudi Pregelj ugotavlja, da Milčinski zares piše za otroke,¹⁵ in tudi pozna "vso umetniško tehniko mladinskega slovstva".¹⁶ Je tendenčen in "direktno vzgojen",¹⁶ a "ima poleg razuma prožno in bogato invencijo in fantazijo".¹⁶ Zato se mu je posrečilo k splošno znanim motivom ustvariti

lastne analogne motive ali stare osvežiti.¹³ Flerè prav tako občuduje pisateljevo "fantazijo, ki tako neprisiljeno in lahkotno ustvarja novo iz starega",⁸ na "snov iz zaklada ljudskih pripovedk"⁸ opozarja tudi Stabèj.

Poleg mnogoličnosti motivov¹³ in bogate snovnosti¹³ je zbudila pozornost zlasti oblika teh besedil: Flerè ugotavlja "bogastvo" jezika in naivni ton,⁸ Stabèj občuduje "čudovito slikoviti in prožen jezik".⁸ Preglju so odlike "konkretnost, ... naivnost prikazovanja, jasnost pripovedovanja, sočnost domače govorice in figure",¹³ ljudske rečenice,¹³ "praslowska" dikcija,¹⁵ šegava dolenjščina,¹⁵ brez omlednega lirizma "takozvanega mladinskega slovstva",¹⁶ vse to pa učinkuje še posebej pri glasnem branju.¹³ Zarnik je prav tako čutil, da sta jezik in slog Milčinskega pravljic prilagojena učinku govorne besede, ravno v njunem bogastvu pa vidi oviro za otroka, ki teh besedil ne bo poslušal, temveč jih bo sam bral. Po njegovem je Milčinskega jezik "ritmični jezik vežbanih ljudskih pripovedovalcev, bardov in guslarjev, skoro melodramatičen, stavki jedmati in kratki, sledba besedi in raba izrazov prava naslada... Vendar — ta jezik ni za pojmovanje čitajočega otroka. Milčinski se je skoraj preveč potrudil; pri daljšem čitanju začutiš neko maniriranost." Motijo tudi "nakratko osekani stavki".¹⁴

Pomisleki ob *Tolovaju Mataju*, ki je, kot smo videli, bil sprejet pretežno ugodno, čeprav ne več tako navdušeno ko *Pravljice*, so bili torej predvsem dvoji: otroku neprimerni posamezni motivi in zanj pretežaven način pripovedovanja ter neenotno zasnovana zbirka, ki zato ne učinkuje kot celota.

Ob tem kratkem pregledu sodb sodobnikov o Milčinskega pravljicah se oblikuje več vprašanj, ki nas morejo zanimati še danes, tako v okviru dela Milčinskega kakor v okviru raziskav mladinske književnosti sploh. Nekatera od teh vprašanj si bomo zastavili tudi v tem članku: kakšen je delež Milčinskega pri prevzemanju ljudskih snovi; kakšne ideje vnaša v te privzete in na novo obdelane snovi; na kakšen način jih oblikuje in v čem se oblika njegovih besedil razlikuje od ljudskih; ali je njegov način podajanja primeren za otroke, in če je, v čem je primeren.

V ta namen bomo podrobneje pretresli snov, motive, idejo, jezik, slog in zgradbo pravljice *Zakleti grad*, objavljene v *Tolovaju Mataju*,¹⁷ pri kateri obstaja snovna predloga za njena prva dva dela v koroški ljudski pripovedki *Hrad v Hód šah*, objavljeni v *Kresu* 1882, nadaljevanje pa je delo Milčinskega. Tako to besedilo omogoča primerjavo z ljudsko predlogo in ugotavljanje avtorjevega samostojnega deleža v vseh plasteh besedila. Obenem ta pravljica kaže prepletanje pravljčnih in realističnih sestavin, ki so se, kakor smo že nakazali, v Milčinskega mladinskem delu čedalje bolj uveljavljale. Besedilo torej omogoča, da primerjamo med seboj posamezne slogovne sestavine in ugotavljamo njihov delež in vlogo v celoti.

Tako bomo skušali ob enem primeru, ki pomenja spoj najrazličnejših sestavin, ugotoviti bistvene značilnosti Milčinskega pravljic nasploh in nakazati nekatere posebnosti njegovega ustvarjanja za otroke.

Da si omogočimo primerjavo Milčinskega pravljice z ljudsko pripovedko, bomo navedli najprej obe besedili.

Koroško ljudsko pripovedko, znano v Rožu, je po zapisu Valentina Primožiča, po poreklu Rožana (iz Št. Ilja ob Dravi), takrat župnika v Škofičah, objavil v narečju Spodnjega Roža Janez Scheinigg. Podajamo jo v obliki, v kakršni je bila natisnjena v *Kresu* in torej dostopna Milčinskemu.¹⁸

V Hód'sah je v stárah cájtah an völ''k hrad stav; še s'dè se rzvalíne vídij' od táha hráda. Pod hrádam sta dbi vólče úknj' nótr v pójčí, kákršne so túd' pod Húmprščim hrádam. V úknjah so tri povnjáč' póvhní srabrá n pa zvata. Na anom''povnják' anà máčka sódí n pa váhta hã, na tò drújam an p's, na tò trétjam pa anà króta. To so zacóprane dúše, k' čaköj', da b' j'h ht' (kdo) odríšov. Je že antkáj (toliko) ldí tém' bý, ktíer' so sréčo jöskál' n pa bli rád' šac vz'hn'l'; pa še vsáč' je péte odnésov, k' je te hrde zborí zahlédov.

Na rzvalínah od tá hráda s'dè anà mílna cirkov stojí; se jöj pr sv. Marjét' práv'. Prad dóvjöm' líetöm' anbtr je anà daklè okúel' církle kráve pásva. Kar anò kačo zahléda, k' je tribárt' ovíta bíva n pa dba zvata klúča okúel' hvále obíšane méva. Namést' da b' bíva klúče vzéva n pa ž njím' tò skrívne dúr' k zacópranam d'nárjam opíva, se je daklè tak'' prastraš'vá, da se je v tiek zalatéva. Kar za s'bò nekoha tak''miv' vékat' šlíš', da se je šítr obrníva; pa nkúehar nčí bý, túd' káče nčí več v'd'vá.

(Str. 208:) Domà od samà strahú níküemr kar beséde kni rakvã, tak''zstrašana je bíva. Po noč''se jöj je pa anà od tò zacópranah dúš prkázava n pa priedvfhva, zakáj kni klúče vzéva. ''V tah jámah, je djáva dúša, je nas še več víernah dúš, k' smo obsöjane, tak'' dóvh' zvátú n pa sröbrú v povnjáčah váhtat', da bo nas anbtr ht' odríšov. Ti s' zvólana bíva, pa knís' otvá; zdöj mórm' pa še líete n líete čakat' n pa trpöt'. Anà tíca bo prlatéva z oröham v klún'; zrávñ církle bo oràh na tlè pást' náva; s tá oröha bo an' drövú zrást'v'; k' bo oràh doráščan, ha bój' posáköl' n pa v dšle zžáhöl'; s tah díl se bo anà zíbov nardíva; k'dí bo tò prúv' otrök, k' ha bój' v to zíbov povúez'l', prrástov, te bo nas ríšov n pa šac vízhnov; te šac mórm' mí váhtat', zatò k' sm' v nášam ž'vlénj' cvèč hájt'sn' (lakomni) bli n pa nčísm' sromákam buehajmé dajál'.

Tudi Milčinskega pravljico *Zakleti grad* podajamo po prvem natisu, v *Tolovaju Mataju* (1917, na straneh 13 do 18).¹⁹

ZAKLETI GRAD

Živela je grofinja, od sile bogata, še bolj pa skopa. Imela je tri zarjavele hčere, takšen so bile cvet kakor mati, in mati in hčere niso ves ljubi dan nič drugega počele, kakor da so čuvale svoje zaklade. Imele so trdno klet, izkopano v živo skalo, v tej kleti so stale tri silne železne skrinje, vzdane v tla, v prvi je bil zlat denar, v drugi bel, v tretji pa rdeč denar, vse tri so bile do vrha polne, na težkih pokrovih pa so sedele hčere, na vsakem ena. Skrinje so bile zaklenjene, ključé pa je na golem vratu nosila mati grofinja, ki je od zore do mraka prežala okoli gradu in podila berače, če je katerega zaneslo proti gradu. Komaj so si privoščale kruha bogate te reve in niso popravljale ne streh, ne oken; in dež, sneg in vihar so gospodarili po izbah in vežah, kakor jih je bila volja.

Neki dan je stara grofinja sedela pred gradom v solncu, od same lakote je bila zakinkala, kar jo zbudi berač, ki je ob palici pristokal do gradu.

Globoko se ji je klanjal in preponižno jo prosil za božji dar, za majhen denar.

(Stran 14:) Grofinja je planila iz dremavca, uzrla je berača in se ujezila: ''Še reparja ne prevrtanega! Poberi se izpred mojega praga! Ali sem zato zbiral, zato stiskala, da bi zakladala potepuhe?'' Berač je stal in trepetal, pa ga je pahníla, da je padel po stopnicah, in še je vrgla kamen za njim.

Tiho se je pobral berač, pa ko se je ob palici privlekel do pod gradu, se je počasi ozrl in se zravnal in je bil velik kakor orjak. Dvignil je desnico, zagrozil je grofinji, prekel je grad: ''Da bi še sto in sto let v tem pustem zidovju varovale, kar ste zgrabile!'' — in ni

ga bilo več. Berač je izpregovoril kletev in stresel in razvalil se je grad, grofinja in njene hčere pa so se izprevrgele v gnusno živad, ki je stražila zaklad in čakala odrešenja. —

Potekali so dnevi, vrstila so se leta, minilo jih je sto. Pod razvaljenim hribom je pasla mlada pastirica kozo in jo imela na vrvici. Lačna živalica je silila kvišku za brstjem, pastirica je plezala za njo, pa zagleda pod košatim grmom stopnice, pod stopnicami železne duri.

Kolikokrat je že tod lazila, nikdar jih še ni zapazila, danes prvič. V durih je bila ozka lina, vzpela se je na prste, pogledala skoz in je videla v mračno klet. V kleti so stale tri železne skrinje, na prvi je sedela mačka, na drugi pes, na tretji krastača, vsem trem so žarele oči kakor oglje.

Deklica je gledala in strmela. Kar nekaj zaveka na tleh poleg nje, trikrat ovita zelena kača je dvigala glavo proti njej, okoli vratu sta ji visela dva zlata ključa. Plaha deklita se je prestrašila kače, da se je čez grm in strm zaletela v tek, komaj jo je dohajala koza. Doma ni ne besedice črhnila o prikazni, tako je bila zbegana.

Po noči pa se ji je v sanjah prikazala kača; premilo je vekala in ji očitala, zakaj ni vzela ključev, (stran 15:) zakaj ni šla v klet. "Odrešila bi lahko štiri duše in dobro storila sebi in nam. Izvoljena si bila, pa si zamudila, in zamujenih je, joj in prejoj, kar dolgih sto let, sto let trpkega čakanja, sto let bridkega trpljenja. Da bo priletela drobna ptička od onkraj gore, v kljunu prinesla zmo, zmo izpustila tod—le na tla. Iz zrna bo zrastle lipica, kadar bo tako debela, da izcela narede iz nje zibko, rodil se bo mlad sinček: on bo spal v tisti zibki. Kadar bo osem let imel, nam bo živalsko podobo vzel. Če se pa tudi on ne obnese, gorje nam na veke!"

Zasmilila se je deklici kača, rada bi jo rešila in je drugo jutro vse povedala očetu, kaj je videla in čula na bdeče oči in v sanjah; šla sta z očetom duri iskat pod razvaline, pa ni bilo ne duri, ne stopnic. —

Deklica je dorasla, omožila se je, imela deco, jo pošteno vzredila, in ko je prišla njena ura, je mirno in lahko umrla.

Čas je bežal in v hiši pod gradom je gospodaril že vnuka vnuk. Pred hišo je bila zrasla mogočna lipa, s ponosom jo je gledal gospodar. In nekega dne je rekel ženi: "Take lipe nima vsa dežela. Lahko bi jo prodal, pa je ne dam za nikakršen denar, tako mi je ljuba. In bi jo vendar rad podrl, da stešem zibko, če bi nama Bog dal sinčka." Bila sta brez otrok.

Žena se mu je mehko doteknila roke, rahlo se je nasmejala in rekla: "Posekaj lipo in pripravi zibko, če nama Bog da sinčka, da mu bo posteljica pripravljena in mu ne bo treba šele čakati, ko boš sekal in tesal in ga budil iz sladkega spanja!"

Mož je storil, kakor mu je velela žena, in ko je bila zibka postavljena, pisano pobarvana, mehko postлана, belo pregnjena, jima je Bog podaril sinčka, Bogdan sta mu dala ime.

(Stran 16:) Bogdan je rastel in ne on, ne njegovi starši niso vedeli, da je izbran, da reši zaklete grajske.

Bil je boder dečko, bister, kakor riba v čisti vodi, vesel, kakor kos na zeleni tratini. In ko je štel osem let, se je zgodilo, da je lazil po kamenju razvaljenega gradu in iskal jagod. Pa ugleda pod košatim grmom stopnice, še nikoli jih ni bil videl. "Glej ga vrabca," je rekel, "odkod čez noč stopnice, še včeraj jih ni bilo!" Gre po njih navzdol, pride do črnih železnih vrat, visoko v vratih je bila lina.

"Kaj pa zdaj," si je mislil, "v vratih lina, Bogdan pa premajhen, da pokuka skoz!"

Pa si privali kamen, stopi nanj, zdaj je dosegel lino in je pogledal noter. Kar je videl, mu je bilo všeč.

"O ti reč," je rekel, "kako možko sede: pes rentáč, mačka kremplje tačka in krastača glavača. Slišite vi," je zaklical skoz lino, "koliko vas pa je za dvojččo?"

Pes je zarenčal, mačka zamijavkala, krastača zacvilila.

"Kaj pravite? Čuk vas razumi! Že vidim, da moram bliže."

Stopi s kamena in poizkusi odpreti vrata, bila so zaklenjena. Takrat nekaj za njim zaveka. Ozre se, trikrat ovita zelena kača je stegovala proti njemu glavo, na vratu sta ji visela dva zlata ključa.

"O, botra," je rekel Bogdan in se ni prav nič bal, "vi imate ključ? Pa Bog plati!" Snel ji je oba ključa z vratu, z večjim je odprl duri in šel noter.

"Dober dan bom rekel vsem vkupe!" je pozdravil. "Pa lepo je tukaj pri vas, kakor v našem svinjaku."

Stopil je k prvi skrinji. "Pes rentoč, mršav si! Mar pri vas nič ne jeste?" Smilila se mu je suha žival (stran 17:) in jo je pogladil po hrbtu. Tisti mah se je pes izpremenil v grajsko gospodično.

"Odkleni skrinjo, otročaj, in poglej moj zaklad!" je odurno velela fantiču.

"Zakaj pa ne, ker tako prijazno prosiš," je odgovoril Bogdan. Zasukal je manjši ključek v zarjaveli ključalnici, kvišku je skožil težki pokrov: skrinja je bila do vrha polna samega rdečega denarja.

"Vse to je moje," se je pobahala grajska gospodična.

"Naše!" sta zajavkali mačka in krastača.

Bogdana je bodla baharija. "Kaj bo ta rejina!" je rekel. "Jaz imam tri zajčke: dolgouhek, rdečeoček, kratkorepec jim je ime, pa še enega ne dam za to skrinjo in vse, kar je notri, in za vas tri povrh."

To je izpregovoril, pa je rdeč plamen švignil iz skrinje in kjer je bil prej denar, je bil zdaj le še kupček pepela. Grajska gospodična je globoko vzdihnila, kakor da se ji je odvalil kamen od srca; padla je na kolena in sklenila roki.

"Zdaj glejte svojo bogatijo," je rekel Bogdan, "kupček pepela!"

Stopil je k drugi skrinji. "Nič se me ne boj, muca sestradena! Če bi jaz bil ti, bi rajši miši lovil kakor stradal." Pobožal je mačko in mačka se je pri tej priči izprevrgla v grajsko hčer.

"Odprj skrinjo in glej zaklad!" — je oblastno velela.

Bogdan je odklenil, pokrov se je sam odprl, v skrinji je bilo vrhoma belega denarja.

"Vse to je moje," se je pobahala gospodična.

"Naše!" je zavekala krastača.

"Vaše ali pa Nackovo!" se je razkoračil Bogdan. "Kaj bo ta umazana ruda! Jaz imam očeta, zelen (stran 18:) klobuk nosi na glavi in za klobukom pero, pa še za to pero z očetovega klobuka bi ne menjal s tabo."

Tisti mah je bel plamen požrl vse srebro, le malo pepela je ostalo na dnu, gospodična pa je globoko vzdihnila, se zgrudila na kolena in sklenila roki.

Bogdan je stopil k tretji skrinji. "Krastača glavača, mar tudi ti čuvaš tako imeniten zaklad, da ob njem pojemaš samega gladeža?" Doteknil se je mrzle krastače in izpremenila se je v gospodično.

"Odprj skrinjo in glej moj zaklad!" je velela ošabno.

Bogdan je odklenil, pokrov je lopnil kvišku, iz skrinje se je zabliščalo rumeno zlato.

"Vse to zlato je moje, kar hočem si lahko zanj kupim," se je napihovala gospodična.

"Moje ljube majke ne kupiš," jo je zavrnil Bogdan. "Moja majka me ima rada in ljubša mi je, kakor tvoj napuh z gradom in zlatom vred."

Žolti plamen je požrl zlato, gospodična je globoko vzdihnila, padla na kolena in sklenila roki. Tačas je treskom zagrmelo, stresla se je klet in se razvalila, Bogdan pa je sedel pod grmom na kamenu, si mel oči in ni vedel, ali je bdel ali je sanjal.

Ostal pa je boder, pogumen in dobrega srca vse svoje žive dni in ni mu bilo sile drugega zaklada.

Osnovni motiv ljudske pripovedke *Grad v Hodišah*²⁰ je zaklad na določenem kraju, ki pa ni dosegljiv.²¹ Nanj je vezan motiv zakletih duš, obsojenih, da čuvajo zaklad, ker so si ga pridobile s krivičnimi dejanji.²² Pripovedka vsebuje tudi podrobno izdelan motiv neuspešne "izvoljene" rešiteljice, ki se v odločilnem trenutku prestraši, motiv, ki ga v povzetku posplošuje že uvodni del pripovedke in je tudi sicer splošno znan. Končno je tu še motiv rešitelja, ki ga bodo zibali v zibeli, stesani iz desk drevesa, ki bo šele zrastle.²³

Milčinski je to predlogo v *Zakletem gradu* skoraj v celoti porabil, vendar je nekatera dejstva iz ljudske pripovedke preuredil, tako da so dobila nove pomene, dodal pa je zgodbi še nove sestavine.

Konec ljudske pripovedke, ki samo nakazuje vzrok za zakletje grajskih v živali, je v Milčinskega zgodbi epsko razvezan v uvodni opis življenja na gradu. Krajevna določenost iz ljudske pripovedke je pri Milčinskem nadomeščena s splošno veljavno pravljico krajevno nedoločeno. Konkretizirane pa so "zacoprane duše" iz ljudske pripovedke kot lakomna in brezsrčna grofinja ter njene tri hčere, ki že zaživa skopuško čepe na svojem bogastvu, ne da bi od tega same kaj imele. Taka upodobitev oseb na gradu ustvarja možnost za poznejšo razporeditev nastopajočih zakletih živali, kakor jih po ljudski pripovedki ohranja pravljica Milčinskega. Povsem samostojen pa je pri Milčinskem prizor z beračem, v katerem doleti brezsrčne lakomnice kazni, zakletje v gnusne živali za "sto in sto let".²⁴

Tako so že v uvodnem delu pravljice Milčinskega dodane nove vsebinske in s tem tudi idejne sestavine: bogastvo samo ne osrečuje, skopuštvu in lakomnosti pa vodita lahko celo v nesrečo in pogubo.

Drugi del pravljice je snovno najbolj dosledno povzet po ljudski pripovedki. Govori o dekletu, ki je bila izvoljena, da bi rešila zaklete, a se prestraši in zbeži, kar ji nato v sanjah zakleta duša očita. Kljub enaki snovi so spremembe v pravljici Milčinskega tudi v tem delu občutne. Dogodek je v ljudski pripovedki časovno nedoločen: "pred dolgimi leti", v Milčinskega pravljici shematično časovno opredeljen: sto let po zakletju. Tudi v očitku duše je takšno časovno razlikovanje: v ljudski pripovedki bo trpljenje do nove možnosti odrešitve trajalo "še leta in leta", pri Milčinskem "dolgih sto let". Krajevna opredeljenost in časovna nedoločnost v ljudski pripovedki učinkujeta bolj stvarno kakor pokrajinska zabrisanost, hkrati pa ponavljajoča se časovna zaporednost odločujočega dogajanja vsakih sto let v pravljici Milčinskega.²⁵ Usodno pastirčino doživetje je v Milčinskega pravljici podano bolj podrobno (dekle uzre ne samo kačo s ključi kakor v ljudski pripovedki, temveč tudi duri na dnu stopnic in skozi lino v njih živali – čuvarke zaklada, o katerih govori ljudska pripovedka v uvodnem delu) in je zato njen preplah tudi bolj utemeljen kakor v ljudski pripovedki. A bolj stvarno bo Milčinskega pripoved učinkuje realistično občuteno obžalovanje v ljudski pripovedki, da si dekle ni odprla duri "k zacopranim denarjem". S tem je ponovno – kakor že v uvodu – poudarjena osnovna ideja ljudske pripovedke: pridobitev zaklada. Delne razlike med obema besediloma so tudi v besedah ponočne prikazni, zlasti v njeni napovedi rešitelja.

S tem je snov ljudske pripovedke *Grad v Hodišah* izčrpana. Milčinski pa svojo pravljico nadaljuje in odprti motiv iz pripovedke sklene s tretjo stopnjo dogajanja. Vmes doda drugemu delu zgodbe, pastirčinemu doživljaju, sklep in epilog. Sklep dopolnjuje iz dogajanja razvidni deključni značajski potezi, plahost in strašljivost, z usmiljenostjo, saj deklica pozneje vendarle poskusi rešiti duše. Tako – kljub neuspešnemu poskusu – učinkuje kot etično pozitivna oseba, ki je nato upravičeno deležna skladne življenjske usode. Hkrati s tem pa dobi pravljica Milčinskega bistveno drugačen idejni poudarek ko ljudska pripovedka: ne gre za zaklad, temveč za rešitev duš.

Sledi idiličen vložek o zakoncih, ki pričakujeta prvorojenca. To sta gospodar v hiši pod gradom, vnuk vnuka nekdanj živeče pastirice, ter njegova žena. Sinčka Bogdana položita v zibel, stesano iz lipe pred hišo,²⁶ tako da je izpolnjen prvi pogoj iz napovedi o rešitelju.

Zgodba o Bogdanu je samostojen in osrednji del pravljice. Dečku, ki ni vedel, "da je izbran, da reši zaklete grajske," se to posreči, ko dopolni osem let in je s tem izpolnjen tudi drugi pogoj iz napovedi. Podobno kakor njegova davna prednica odkrije Bogdan stopnice, uzre zaklete živali in kačo s ključem ter zapovrstjo s pogumom, z usmiljenjem do sestradanih živali in s preziranjem bogastva, ki mu postavi nasproti kot vrednoto navezanost na vse domače, premaga čar ukletosti, a tudi zaklad izgine. Otrok pa se niti ne zaveda, kaj je storil.

Milčinski je za osnovo svoji pravljici vzel ljudsko snov, ki sicer prikazuje kazen za moralno nevredno dejanje, za brezsrčno lakomnost, a nakazuje, da lahko grešnik za pregreho doseže odpuščanje in je odrešen, če se je zadosti dolgo pokoril, oziroma, če je kazen, tu zakletje, trajala zadosti dolgo in se ji postavi po robu nasprotje te pregrehe. Da je Milčinskemu snov z motivom odrešenja ustrezala, kažeta tudi dve besedili v *Pravljicah*, *O dušici majceni, ki ni smela v nebesa* ter *Krivični mlinar in njegova hčerka*. Sorodno idejno osnovo imajo tudi pravljice z motivom odpuščanja za storjeno zlo, v prvi zbirki *Kovačeva hči – čarovnica*, v drugi zlasti *Tolovaj Mataj ter Sojenice in kralj*. Ti motivi kažejo na avtorjevo temeljno vero v končno smiselnost življenja in možnost uravnovešanja etičnih vrednot. Ta temeljni optimizem dobi v pravljici *Zakleti grad* še posebej potrditev.

Iz te pravljice je mogoče razbrati poleg negativnih lastnosti, ki so vredne obsodbe in kazni – torej pomenijo neke vrste negativni vzorec življenja –: pohlep, lakomnost, skopuštv, bahaštv, ošabnost, napuh, neusmiljenost, trdosrčnost (te lastnosti obsojajo tudi druge pravljice Milčinskega, še posebej lakomnost in neusmiljenost; v prvi zbirki so take zlasti *Premalo zemlje in preveč*, *Neusmiljeni graščak*, *Krivični mlinar in njegova hčerka*, v drugi razen *Zakletega gradu* še *Mačeha in pastorka* ter *Dva brata*), tudi njihovo nasprotje, kot pozitivno vzorec življenja: skromnost, radodarnost, naravnost, usmiljenost, dobrosrčnost. Ta vzorec pa je ob življenjski usodi pastirice in Bogdana dopolnjen še z dvema celovito podanima zgledoma:

"Deklica je dorasla, omožila se je, imela deco, jo pošteno vzredila, in ko je prišla njena ura, je mirno in lahko umrla."

"Bil je boder dečko, bister, kakor riba v čisti vodi, vesel, kakor kos na zeleni tratini." – "Ostal pa je boder, pogumen in dobrega srca vse svoje žive dni in ni mu bilo sile drugega zaklada."

K prejšnjim, iz dogajanja v pravljici izhajajočim vrednotam, so tu dodane imenoma še: bistrost (živahnost), bodrost, veselje, pogum in dobro srce. Torej optimizem in aktivnost, vendar brez nasilja, brez težnje po tlačenju drugih in po kopičenju gmotnih dobrin. Tak je življenjski vzorec predvsem za moškega. Vrednote za žensko pa so: zakon, otroci, njih poštena vzgoja, spokojna smrt. Temu se pridružuje otrokova navezanost na očeta in še posebej na mater, katere ljubezni je deležen, na svoj način tudi njegova ljubezen do živali. Tako se oblikuje podoba družine, katere središče in osmišljujoči sestavni del je otrok. In otrok je glavna vrednota, ne samo za žensko (pastirico), temveč nasploh. Saj si v uvodu tretjega dela pravljice Bogdanov oče tako želi sina, da bi za njegovo zibko brez pomislekov podrll mogočno lipo, ki je sicer ne bi dal za "nikakršen denar".

Kakšno vrednoto so Milčinskemu pomenjali otroci, kaže v zbirki *Tolovaj Mataj* še vrsta situacij in formulacij v drugih pravljicah:

"Starejša je bila omožena in je imela pet otrok: zdravi so bili kakor riba v vodi, živi kakor iskra, siti pa nikdarnikoli, mati ni grizljaja nesla k ustom, da ni ta ali drugi zaživ-

kal: "Meni tudi, meni tudi!" Pa jim je mati iz srca rada dajala ..." (*Žena ni marala otrok*, str. 54.)

"Živela sta cesar in cesarica, ... bolj ko sta prihajala v leta, bolj sta koprnela po otroku." (*Sin jež*, str. 34.)

"Oženil se je, žena je bila delavna in vesela, otroci zdravi in pridni." (*Kačji kralj Babilon*, str. 70.)

"... zdajci je začutila, da jo bolj kakor zlata veriga, trdna ko jeklo, tenka ko las, veže ljubezen do otrok" (*Muk*, str. 95.)

"Varno je (kmet) snel deklico s kolca in jo nesel domov ženi; četvero sta imela svojih, kjer štirje jedo, lahko še peti, obdržala sta jo in jo imela kakor svojo." (*Sojenice in kralj*, str. 141.)

"Srečno in zadovoljno je živel mladi par in Bog jima je dal dete, preljubega sinčka." (*Jurko je iskal strahu*, str. 90.) K temu lahko dodamo še prizor Jurkove smrtne groze, ko vidi lastnega otroka v nevarnosti (na isti strani).

Enako vrednotenje sreče ob otroku (in v medsebojni ljubezni v družini) se kaže, ob pozitivnih in negativnih primerih, tudi v vrsti pravljic v prvi zbirki, npr. *O dušici majceni, ki ni smela v nebesa* (*Pravljice*, str. 3), *Zakon, zakon, ti si svet* (str. 18), *Trdoglav in Marjetica* (str. 32), *Krivični mlinar in njegova hčerka* (str. 56 in naslednje), *Vila* (str. 69, 73), *Mačeha in mamica* (str. 95, 101), *Desetnica* (str. 122).

S takim prikazovanjem življenja in razporejanjem vrednot v njem se Milčinski bistveno oddaljuje od ljudskih pravljic, ki ob slikanju junaka zanemarijo njegovo okolje in upoštevajo njegove sorodstvene vezi samo, kolikor te prispevajo k razvoju dogajanja.²⁷

Milčinski je v skladu s svojim vrednotenjem postavil za glavnega junaka pravljice *Zakleti grad* otroka, in to kljub temu, da je v ljudski predlogi drugače. Tam je pastirica dekle, pri Milčinskem deklica; v ljudski pripovedki bo rešitelj svojo nalogo lahko opravil šele, ko bo "prirastel", torej kot odrasel človek, pri Milčinskem že, "kadar bo osem let imel".

Pravljica *Zakleti grad* torej upodablja dva otroka, usmiljeno, a boječo pastirico in dobrosrčnega, bodrega, pogumnega Bogdana, ki uspešno opravi nalogo, pred katero se čisto nepričakovano znajde; z jasno oblikovanimi, poudarjenimi nasprotji, postavljenimi v nedvoumne medsebojne zveze, podaja otrokom v razumljivi in zanje privlačni zgodbi vzorec za njihovo lastno usmeritev v življenju. Namen je vzgojen.

Kakor je pokazal pretres motivov in njihovih medsebojnih odnosov, se torej pravljica *Zakleti grad* od ljudske pripovedke bistveno razločuje tako v snovnem kot tudi v idejnem pogledu. Od predloge pa se odmika tudi po načinu, kako je oblikovana, po jeziku, slogu in zgradbi.

Ljudska pripovedka *Grad v Hodišah* se začne z ugotovitvijo, ki poda prizorišče dogajanja nekoč, v nadaljevanju pa sedanji položaj. Kar štirje stavki v uvodu se začno s prislovnimi določili kraja, dopolnjenimi deloma s prislovnimi določili časa: "V Hodišah ... v starih cajtih", "še zdaj", "Pod gradom", "V luknjah", "Na enem polovnjaku". Tudi v nadaljevanju prevladujejo prislovni začetki stavčnih zvez, od petih v drugem delu pripovedke se štiri začenjajo s prislovi ali prislovnimi zvezami, med katerimi tu prevladujejo časovne: "Pred dolgimi leti" in dvakrat: "Kar", medtem ko je krajevna oznaka samo na začetku tega dela, pa prehaja tudi ta v časovno določilo: "Na razvalinah od tega grada zdaj ..." S tem je ustvarjena povezava med stavki, vendar tako, da ostaja opis dogajanja večinoma na površju, brez poglobljanja ali utemeljevanja. Le zadnji stavčni sklop v prvem delu je notranje razgiban s podredno zvezo, ki utemeljuje namen glavnega stavka, s protivnim priredjem razveljavlja predvideno in s časovno vzročnim odvisnikom pojasnjuje končni izid: "Je že antkaj (toliko) ljudi tam bilo, kateri so srečo iskali in pa (bi) bili radi

ščaz vzdignili, pa še vsak je pete odnesel, ko je te grde zveri zagledal." V tej razgibanosti je razbrati pripovedovalčevo osebno prizadetost. Tudi v drugem delu stavčna zveza, ki posredno vpleta pripovedovalčevo sodbo ob dekletovem pobegu, po razgibanosti izmed drugega besedila izstopa. Poučljiva načinovna odvisnika pripravljata obsodbo, ki jo je čutiti v končnem, posledičnem odvisniku: "Namesto da bi bila ključke vzela in pa z njimi te skrivne duri k zacopranim denarjem odprla, se je dekleta tako prestrašila, da se je v tek zaletela."

Tretji del ljudske pripovedke, ki ponazarja dekletovo ponočno prikazen, se spet začne s stvarnim poročilom, krajevno in časovno opredeljenim: "Doma", "Po noči". Nadaljevanje je podano v obliki premega govora, razgibanega z očitki, obžalovanji in upi pripovedujoče "duše". V pripovedi je več odvisnikov, vmes tudi odvisnik druge stopnje: "kadar bo ta prvi otrok, ki ga bojo v to zibel položili, prirastel, ta bo nas rešil in pa ščaz vzdignil." Vendar je prvi del pripovedi o tem, kako se bodo oblikovali pogoji za rešitelja, razbit v vrsto večinoma samostojnih glavnih stavkov, ki ponazarjajo zaporedje posameznih stopenj napovedanega dogajanja. Pri tem večkrat naslednji stavek povzame povezujočo besedo iz prejšnjega, s čimer je ustvarjena preprosta, premočrtna smiselna povezava stavkov: "Ena tica bo priletela z orehom v kljuno; zraven cerkve bo oreh na tla pasti nala (pustila); iz tega oreha bo eno drevo zrastlo; ko bo oreh doraščen, ga bojo posekali in pa v dile zažagali; iz teh dil se bo ena zibel naredila."

Iz pregledanega vidimo, da je ljudska pripovedka grajena jasno, nazorno, da ostaja pri opisu na zunaj vidnih pojavov dogajanja, pri čemer so ji važna predvsem krajevna in časovna razmerja. Večkrat stavke povezuje tako, da pri naslednjem stavku povzame del dogajanja, oziroma najvažnejša dejstva iz prejšnjega ter nanje opozarja še posebej z dodelanimi kazalnimi zimki. Težnja po povezovanju se kaže tudi v podvojenem vezalnem vezniku "in pa", ki v pričujoči ljudski pripovedki veže stavke kar devetkrat, petkrat glavne in štirikrat odvisne stavke, dvakrat pa še posamezna istovrstna stavčna člena ("polni srebra in pa zlata", "tak dolgo zlato in pa srebro v polovnjakih vahtati"), ki sta povezana v enotno predstavo: zaklad. Jezik je narečen, pomešan z germanizmi, ki deloma segajo tudi v ustroj stavkov. Besedni zaklad je konkreten, zajet iz vsakdanje kmečke govorice. Vse to je prilagojeno ustnemu podajanju, glavni poudarek je na dogajanju. Dogajanje je v ljudski pripovedki podano pretežno objektivno opisno. Edino zadnji del prehaja v prvi govor, ne da bi se izoblikoval v dialog, sicer značilen za ljudsko prozo.²⁸

Tudi Milčinski je oblikoval svoje pravljice tako, da je upošteval učinek govorjene besede (in je tudi sam bral pravljice občinstvu²⁹). Že prvi stavek v pravljici *Zakleti grad* je izrazit: "Živela je grofinja, od sile bogata, še bolj pa skopa." "Živela je grofinja" je besedna zveza, podobna ustaljenim pravljичnim začetkom, a brez časovnega določila: nekoč ali kakega drugega določila. Začetke, v katerih stoji glagol na prvem mestu in je z inverzijo še posebej poudarjen, je Milčinski uporabil tudi v drugih svojih pravljicah: v zbirki *Pravljice* sedemkrat (*O dušici majceni, ki ni smela v nebesa, Premalo zemlje in preveč, Volk Rimljan, Trdoglav in Marjetica, Kovačeva hči – čarovnica, Mačeha in mamica, Desetnica*), v zbirki *Tolovaj Mataj* razen v pravljici *Zakleti grad* še štirikrat (*Sin jež, Trije hlapci, Mačeha in pastorka, Muk*).

Začetni stavek v obravnavani pravljici kljub enemu povedku in eni osebkovi besedi zveni po ritmu tridelno, kar nakazuje že njegova grafična podoba z interpunkcijo. Tridelni so tudi začetni stavki nekaterih drugih pravljic v *Tolovaju Mataju*: "Živela je vdova, imela je dve hčeri: pravo hčer in pastorko" (*Mačeha in pastorka*, str. 75); ali drugače oblikovani tridelni uvodni stavki v pravljicah *Mrtvi ženin*, str. 41, *Laži*, str. 48. Podobne začetke imajo nekatere pravljice že v *Pravljicah*: "Tega ni dolgo, živel je graščak, bogat in ošaben" (*Neusmiljeni graščak*, str. 26); "Živela sta grof in grofica, oba mlada, oba lepa" (*Trdoglav in Marjetica*, str. 32); "Živel je kovač, ki je imel hčer, ta hči je bila ča-

rovnica" (*Kovačeva hči – čarovnica*, str. 88); podobno še v pravljicah *Zakon, zakon, ti si svet*, str. 18, *Mlada Breda in Deveti kralj*, str. 81 (kjer začetna geminacija "Leži, leži ravno polje" ne razbija prve enote v dva dela), *Gospod in hruška*, str. 130.

Takih in podobnih stavčnih zvez je najti tudi sicer skoraj v vseh pravljicah Milčinskega. Značilen je npr. začetek pravljice *Omer in Omerka* v *Pravljicah* (na str. 108): "Tri so device kresovale. Na beli cesti sredi vasi so netile kres, veselo so rajale okoli kresa in zraven prelepo prepevale." Tri dekleta so prikazana pri trojnem opraviilu, pozneje vse tri zapovrstjo odgovarjajo Omerju. Tudi sklep (na str. 113) je tridelen, tokrat pogojen z napovednim stavkom: "Žalovala je (vsa dežela) tri dolga leta: leto dni se niso pele pesmi, dve leti se niso glasile citre, tri leta so nosili črno!"

V *Tolovaju Mataju* je podoben primer v pravljici *Kačji kralj Babilon*, ki se začne (na str. 68): "Na revni kmetiji je živel kmetič. Po dnevi se je pehal z delom, po noči so ga begale skrbi, kajti dolgovi so mu segali čez glavo." Tridelnosti, v kateri so podane začetne skrbi, ustreza tridelnost, ki govori o kmetovi sreči (na str. 70): "Oženil se je, žena je bila delavna in vesela, otroci zdravi in pridni." Tudi sklep (na str. 74), ki govori o razpadu te sreče, je tridelen: "Žena je umrla od žalosti, bogastvo je razpadlo, otroci so se razkropili." Ta primer zgovorno kaže, da tridelna oblikovanost stavkov ni samo naključna, temveč sega v notranjo zgradbo pravljice in vnaša v razgibano dogajanje posebno urejenost, stiliziranost, ki se bo ob podrobnejši razčlenitvi pravljice *Zakleti grad* pokazala še natančneje.

Tridelni ritem v uvodnem stavku pravljice *Zakleti grad* je še posebej občuten, ker so vse tri ritmične enote v skladnem sorazmerju. Vsaka od njih nosi po dva poudarka, ki sta razporejena tako, da prvi in zadnji zlog enote (v prvi enoti dva zadnja zloga) nista naglašena. Zaradi te ritmične urejenosti zveni stavek, ki govori o grofinji, nevsakdanje. K nevsakdanjosti pripomore tudi starinska oblika "grofinja"³⁰ namesto običajnejše grofice ter ljudsko količinsko določilo "od sile bogata", kar oboje daje takoj na začetku besedilu značaj arhaičnosti in s tem privzdignjenosti. Svojevrstna ritmika je ustvarjena v naslednjem stavku, ki govori o grofinjinih treh hčerah: "Imela je tri zarjavele hčere, takšen so bile cvet kakor mati...", predvsem z inverzijo v začetku drugega stavka. Kazalni zaimmek na prvem mestu s svojim izrazitim poudarkom v primeri, ki je že sama rabljena posmehljivo (kakor je posmehljiva tudi raba pridevka "zarjavele"), značaj ironičnosti še stopnjuje. Podobno učinkuje polisindeton z anadiplozo v naslednjem stavku, v katerem tudi izbor besed ("in mati in hčere niso ves ljubi dan nič drugega počele") povečuje posmehljivost. To izzove tudi raba nenavadnega izraza in inverzija v stavku, ki stopnjuje hkrati grotesknost v uvodu prikazane situacije: "Komaj so si privoščale kruha bogate te reve." Tako se že v uvodu pravljice z izborom besed kakor tudi z njihovim razvrščanjem kaže odmik od vsakdanjega govora; z grotesko in ironijo pa je nakazana ideja celotnega besedila. Med značilnostmi, ki posebej zaznamujejo stavke že v uvodu, so njihova pogosta tridelnost, inverzija³¹ in s tem dosežena ritmičnost³² besedila.

K ritmiziranju pa pripomorejo tudi druga izrazna sredstva, različna intonacija posameznih stavčnih zvez, rime in glasovna slikanja, kakor kaže nadaljevanje besedila, epizoda o beraču; hkrati se s temi sredstvi stopnjuje izraznost besedila. Zveza stavkov, ki govore o beračevem prihodu na grad: "Globoko se ji je klanjal in preponižno je prosil za božji dar, za majhen denar," je tridelna; zaradi inverzije v začetku ima padajočo intonacijo, ki je v zadnjem, najkrajšem stavku brez povedka še posebej izrazita, kakor zamirajoča prošnja, katere nevsiljivost je v prejšnjem stavku izražena z elativom "preponižno". Naslednja tridelna stavčna zveza zveni povsem drugače: "Grofinja je planila iz dremavca, uzrla berača in se ujezila." Vsak naslednji stavek je krajši od prejšnjega, bolj strnjen, zadnji vsebuje samo še povedek, vsi pa naraščajo po intonaciji, intenziteti in tempu v izbruhi jeze. Po dveh odsekanih zavrnitvah ("Še reparja ne prevrtanega!") je eliptični stavek

z inverzijo, ki z imenovanjem starinskega denarja reparja prestavlja dejanje v daljno preteklost) sledi ogorčena zavrnitev: "Ali sem zato zbirala, zato stiskala, da bi zakladala potepuhe?" Tu rastoče—padajoča intonacija prvih dveh vzporednih stavkov, ki nosita glavni poudarek na enaki besedi "zato", izzveni v izrazito rastoči intonaciji ogorčenega vprašanja, katerega zadnji poudarjeni vokal je najtemnejši u, da se sliši kot zasoplost onemoglega besa. Enako učinkuje inverzija v zadnjem stavku naslednje stavčne zveze: "in še je vrgla kamen za njim," kjer je prislov, ki izraža dodajanje, prišel pred celotni stavek, ne samo pred ustrezní predmet. S svojo zasoplo nasilnostjo je pravo nasprotje rima-nima stavkoma v isti stavčni zvezi, ki ponazarjata beračevo nemoč in prizadetost: "Be-rač je stal in trepetal." A berač nenadoma dobi nadčloveške razsežnosti in postane "ve-lik kakor orjak". Ta nadčloveškost učinkuje skrivnostno grozljivo in daje slutiti katastrofo. Pričakovanje katastrofe je razbrati že iz gradnje stavkov, iz njihovega ritma, iz po-sameznih besednih in glasovnih zvez: "Tiho se je pobral berač, pa ko se je ob palici pri-vlekel do pod gradu, se je počasi ozrl in se zravnal in je bil velik kakor orjak." Inverzija v prvem stavku poudarja beračevo navidezno poraženost in nebogljénost; drugi stavek s kopičenjem zapomikov: p, k, b, p, p, k, d, p, g, d, ki onomatopoetično ponazarjajo spo-tikajoče se korake, to nebogljénost še stopnjuje, vse do neobičajne dvojne predložne zve-ze "do pod gradu". Tu se ritem vzporedno s pomenom besed umiri, upočasni in polisin-detična zveza naslednjih stavkov daje pomenu vsakega od njih poseben, slovesno grozeč poudarek. Še bolj se strašljiva privzdignjenost oblikuje iz zgradbe in ritma naslednje, ka-tastrofo napovedujoče stavčne zveze: "Dvignil je desnico, zagrozil je grofinji, prekel je grad: 'Da bi še sto in sto let v tem pustem zidovju varovale, kar ste zgrabile!'" in ni ga bi-lo več." Prvi trije stavki so grajeni vzporedno, s povedkom, pri katerem se pomožnik vselej ponovi, na začetku in s predmetom za njim. Popolna vzporednost, stopnjevana z asindetično vezavo, in po dva poudarka v vsakem stavku vnašajo v ritem teh stavkov ob-čutje naraščajoče groze. Pričakovanje strašnega se izpolni v beračevih besedah, ki se za-čno s podrednim veznikom v grozljivo zveneči železni zvezi in katerih poudarek se zgosti na stopnjevanem časovnem določilu: "sto in sto let", ki sloni na ljudskem pojmovanju magičnosti števila sto.²⁵ Celotna stavčna zveza, v ritmu izredno razgibana, je zgrajena iz šestih stavkov, tako da se vsebinsko in ritmično intonacijo tesneje povezujejo po trije in trije. Podobno je zgrajena naslednja stavčna zveza: "Berač je izpregovoril kletev in stresel in razvalil se je grad, grofinja in njene hčere pa so se izprevrgle v gnusno živad, ki je stra-žila zaklad in čakala odrešenja." Prvi trije stavki upodabljajo učinek kletve. Polisindetón in inverzija v drugem in tretjem stavku ponazarjata katastrofo, hkrati pa beseda "grad" tvori prehod k naslednjim trem stavkom, ki se prav tako vežejo v pomensko enoto. Dva od teh stavkov se z rimo povezuje-ta s prejšnjim, s čimer so glavne pomenske enote v be-sedilu še posebej poudarjene: razvaljeni grad — gnusna živad — zastraženi zaklad. Šele odrešitev bo to trojnost razbila, izničila; zadnji stavek, ki to napoveduje, s prejšnjimi ni rima-n. Rimani konci prav v najstrašnejšem delu sporočila, o katastrofi, pa njegovo straš-nost omilijo in odvzamejo stavkom ostrino realističnega prikaza. Pomišljaj na koncu od-stavka nakaže časovni in ritmični premor.

Drugi del pravljice je vsebinsko najbližji predlogi in ljudski pripovedki, a po načinu pripovedi se od nje v mnogem razločuje. Že začetek je bistveno drugačen od stvarnega uvoda ljudske pripovedke v dogodek. Pri Milčinskem se začenja z zvezo treh stavkov, ki v izrazitem tridelnem ritmu, kljub inverzijam čisto enakomerno, ponazarjajo minevanje časa: "Potekali so dnevi, vrstila so se leta, minilo jih je sto." Vsak stavek nosi po dva po-udarka, do zadnjega so razporejeni tako, da sta prvi in zadnji zlog nepoudarjena, vmes pa se v okviru stavka zvrste po trije nepoudarjeni zlogi, kar vnaša v besedilo skoraj nekako uspavajočo enakomernost, ko ni pričakovati sprememb. Toda kakor se v sporočilu teh stavkov nabirajo dnevi in leta, tako se v ritmu nenadoma v dotedanji enakomernosti nekaj

ustavi, kakor da bi trčilo ob oviro, oziroma kakor da se je nekaj napolnilo; zadnji stavek se konča z izrazitim poudarkom: sto. Res se je nekaj dopolnilo, po beračevem zakletju je zdaj, po sto letih, nastopila možnost odrešitve. Za tem pravilčno oblikovanim uvodom je opis situacije, ko pastirica, ki pase kozo, uzre stopnice ter železne duri. Opis je upodobljen realistično, celo z več nadrobnostmi, podanimi s prilastki in prislovnimi določili, kakor jih vsebuje ljudska pripoved. A nadaljevanje spet pretrga realistični tok: "Kolikokrat je že tod lazila, nikdar jih še ni zapazila, danes prvič." Rimana konca stavkov: "lazila" — "zapazila" besedilo zaznamujeta in ga tudi ritmično razčlenjujeta, da se občuti zadnji eliptični stavek kot nekakšen refren, hkrati pa se v ritmu ponovno oblikuje tridelnost. Podobno se prepleta realistični način pripovedi s sestavinami, ki vtis stvarnega zabrisujejo, še dalje. Milčinski v tem delu pravljice iz ljudske pripovedke ne povzema samo situacije (prikazen trikrat ovite kače z dvema zlatima ključema okoli glave, pri Milčinskem bolj logično: okoli vratu), temveč tudi posamezne besede ali besedne zveze, npr. "zaveka", v nadaljevanju "premilo je vekala" (v ljudski pripovedki: "nekoga tako milo vekati sliši"),³³ "da se je ... zaletela v tek" (v ljudski pripovedki: "da se je v tek zaletela"). A to reklo je pri Milčinskem dopolnjeno z rimano besedno zvezo "čez grm in strm",³⁴ s čimer je v besedilo vnesen element vezane besede, ki ga odmika od običajne pripovedi. Posebno urejenost vnaša v besedilo tudi tridelni ritem obeh srednjih stavčnih zvez v tretjem odstavku tega dela. Naslednji odstavek o nočni prikazni, tudi še povzet po ljudski pripovedki, kaže še bolj, kako je Milčinski svoje besedilo preoblikoval. Stavčna zveza: "premilo je vekala (kača) in ji očitala, zakaj ni vzela ključev, zakaj ni šla v klet," z elativom "premilo" in z anaforičnim paralelizmom "zakaj ...", "zakaj ..." vnaša v besedilo vzneseno vznemirljenost, ki ustreza pomenu sporočila. Ritmu tožbe ustreza zlasti druga stavčna zveza, ki ponazarja kačine besede: "Izvoljena si bila, pa si zamudila, in zamujenih je, joj in prejoj, kar dolgih sto let, sto let trpega čakanja, sto let bridkega trpljenja." Začetna inverzija poudari besedo, ki jo je Milčinski prevzel iz ljudske pripovedke ("izvoljena"), hkrati pa ustvari padajočo intonacijo, ki se nato prek dveh rastoče poudarjenih stavkov vzdigne do središčne, z elativom stopnjevanje tožbe "joj in prejoj" in nato v enakomernem, zaradi anadiploze in anafore "sto let" rahlo zadržanem tridelnem ritmu pade do končne kadence v besedi "trpljenja". Tako so se okrog osrednje, na narekavico spominjajoče tožbe zvrstile dvakrat po tri ritmične enote. Tudi nadaljevanje je tridelno: "Da bo priletela drobna ptička od onkraj gore, v kljuno prinesla zmo, zmo spustila tod—le na tla." Podredni začetek prvega stavka spominja na začetek beračeve kletve in mu ustreza tudi po pomenu, saj govori o eni izmed možnosti odrešitve. Pri tem je važno zrno, ki je z anadiplozo posebej poudarjeno. V naslednji zvezi je poudarek dosežen z inverzijo: "rodil se bo mlad sinček." Najvažnejši del kačinega sporočila pa je podkrepljen z ritmično izredno urejeno stavčno zvezo, v kateri sta oba glagola prišla na konec, poudarjen z rimo: "Kadar bo osem let imel, nam bo živalsko podobo vzel." Njene zadnje besede izzvene v afektivnem vzkliku: "gorje nam na veke!", ki mu ustrezata inverziji v nadaljevanju: "Zasmilila se je deklici kača", "šla sta z očetom ..." V končni stavčni zvezi, ki govori o deklici, pa je posebej poudarjen stavek: "omožila se je", saj izstopa iz priredne zveze, kakor da stoji povsem samostojno. Zaradi navedenih slogovnih preureditev učinkuje besedilo Milčinskega tudi v tem drugem delu, ki je vsebinsko najbližji ljudski pripovedki, kljub nekaterim realistično podanim nadrobnostim od stvarnosti bolj odmaknjeno in nevsakdanje ko ljudska pripovedka.

Še bolj se odmika od stvarnega podajanja način pripovedi v idiličnem vložku o gošpodarju in njegovi ženi. Besedilo ima vrsto afektivnih besednih zvez; tako npr. inverzijo: "s ponosom jo (mogočno lipo) je gledal gospodar." Pomembnost in nevsakdanost njegovih besed ženi podarja ritmična členovitost: "Take lipe nima vsa dežela. Lahko bi jo prodal, pa je ne dam za nikakršen denar, tako mi je ljuba. In bi jo vendar rad podrl, da

stešem zibko, če bi nama Bog dal sinčka.' Bila sta brez otrok." Najprej stoji en stavek, potem dvakrat po trije stavki, na koncu spet en sam stavek. Ženin odgovor je napovedan s tremi stavki, od katerih je vsak naslednji krajši in se po ritmu umirjajo, da njene besede izzvene v ritmiziran nasvet in prošnjo, stopnjevano z asonanco "lipo" – "zibko". Želja sama in njena izpolnitev sta podani s tremi malo variiranimi stavki: "če bi nama Bog dal sinčka", "če nama Bog da sinčka", "jima je Bog podaril sinčka", ki z različnimi naklonskimi oblikami komaj izrečeno željo in šele nakazano slutnjo privedejo do njene uresničitve. In sinček, katerega prihod je bil tako zaželen, kar kaže asindetično nakopičen opis pripravljene zibke, ki spominja na ljudsko pesem,³⁵ dobi značilno ime Bogdan, poudarjeno z inverzijo.

Pripoved o Bogdanu, ki je z imenom individualno označen, ne anonimen kot večina junakov v ljudskih pravljicah, pa se približa realistični, vsakdanji govorici. Že začetni primeri: "bister, kakor riba v čisti vodi, vesel, kakor kos na zeleni tratin" sta vzeti iz predstavnega sveta kmečkega človeka, a tudi otroka. Bogdanov govor, kot samogovor v začetku, oziroma njegov delež v dvogovoru z ukletimi živalmi, je označujoč; sprva je približan otrokovemu eliptičnemu načinu govorjenja, ki samega sebe ogovarja v tretji osebi: " 'Kaj pa zdaj,' si je mislil, 'v vratih lina, Bogdan pa premajhen, da pokuka skozi.' " Pozneje posnema v možačenju govorjenje odraslih, ki se junacija: " 'O ti reč,' ... 'kako možko sede: ... Slišite, vi,' ... 'koliko vas pa je za dvojčajo?' " " 'Kaj pravite? Čuk vas razumi! Že vidim, da moram bliže.' " K takemu načinu govorjenja sodi tudi odgovor kače z botro, zahvala: " 'Pa Bog plati!' ", posmeh: " 'Pa lepo je tukaj pri vas, kakor v našem svinjaku' ", Bogdanovi ogovori vseh treh uklelih živali—gospodičen ter zavrnitve njihovega bahanja, npr.: " 'Kaj bo ta rejina!' ", " 'Vaše ali pa Nackovo!' ", " 'Kaj bo ta umazana ruda!' " V te besede se vpletajo ljudska rekla; poleg že navedenih še: " 'Glej ga vrabca' " kot prve Bogdanove besede. Iz pogovornega jezika so vzeti že navedeni stavčni začetki s poudarnim pa: " 'Pa Bog plati!' ", " 'Pa lepo je tukaj pri vas ...' " Tudi sklep pravljičice vsebuje ljudski besedni zvezi: "... vse svoje žive dni in ni mu bilo sile drugega zaklada." Med ljudskimi besedami in besednimi vezami, ki so splošno znane ali jih je Milčinski lahko poznal iz svojega otroštva, npr. notranjsko vkupe,³⁶ ali gorenjsko rejina,³⁷ so tudi manj običajne, npr.: "da ob njem pojemaš samega gladeža", kjer beseda gladež pripada štajerskim govorom,³⁸ ali besede iz srbohrvaščine: majka, Bog plati.³⁹ Ves ta, po svojem izvoru dokaj različni besedni zaklad⁴⁰ se vključuje v pripoved tako, da ponazarja vsakdanjo govorjeno besedo. S posameznimi sestavinami pa se, kakor smo že nakazali, približuje otrokovemu načinu govorjenja. V tem pogledu so značilne zlasti Bogdanove oznake živali. V prvih treh se vidi težnja po označujočem pomenu dodanega samostalniškega prilastka, ki naj bi se hkrati z odnosnico glasovno ujema v rimi: mačka krempljetačka, kraštača glavača, le pri psu takega ujemanja ni: pes rentáč. Takšno dodajanje rimanih samostalniških prilastkov je v otroški govorici zelo pogosto. Zajčke pa Bogdan imenuje: dolgouhek, torej z oznako, ki jo pozna ljudsko slovstvo,⁴¹ prilagojeno otroški govorici, ter po tem zgledu druga dva: rdečeocek, kratkorepec. Zadnje Bogdanove besede pa izzvene v asonanci: "z gradom in zlatom vred". S trojnimi naštevanjem, z rimami in asonanco se Bogdanov govor deloma oddaljuje od vsakdanje govorice.

Tako se v pripovedi o Bogdanu, zlasti v njegovem govoru prepletajo sestavine ljudskega in otroškega govora, ki kažejo na pisateljevo težnjo, da izoblikuje lik dečka, ki bi s svojim govorjenjem in ravnanjem deloval življenjsko prepričljivo. Ob teh sestavinah pa so deloma še drugačne, značilne za pravljično pripoved, ki je odmaknjena od ponazarjanja stvarnosti. To ustreza samemu dogajanju, ki je čudežno in kljub realističnim nadrobnoštim presega verjetnost življenjske resničnosti. Pisatelj sicer na koncu pravi, da si je Bogdan "mel oči in ni vedel, ali je bdel ali je sanjal", vendar je celotna zgodba zasnovana tako, da mora ostati v okviru pravljične čudežnosti. In pripoved o Bogdanovem doživ-

ljaju, vrednotena kot celota, ne tako, da iz nje pregledamo v glavnem le Bogdanove besede, s katerimi se odziva na dogajanje, kakor smo to storili doslej, se nam res pokaže kot besedilo, grajeno po zakonitostih, ki ne morejo veljati v realistični pripovedi.

Predvsem je značilna trikratna ponovitev skoraj enakega dogajanja. Tridelno dejanje je zasnovano že z dejstvom, da so čuvali zaklad tri živali, ki jih je bilo treba odrešiti. Da pa je odreševanje bilo izvedeno v trikratnem zaporedju, je bila pisateljeva odločitev. Pri tem se je oprl na ljudske pravljice, v katerih so trikratne ponovitve (kakor tudi siceršnje trojnosti) zelo pogoste.⁴² Gradivo za trojnosti mu je nudila že ljudska pripovedka *Grad v Hodišah*, saj govori o treh polovnjakih zaklada s tremi živalmi, ki zaklad čuvajo. Temu ustrezno je Milčinski v pravljici upodobil poleg grofinje tri hčere, pozneje spremenjene v tri živali, čuvarke treh železnih skrinj z zakladom. Tudi trikrat ovito kačo je prevzel iz ljudske pripovedke. Drugih trojnosti v ljudski pripovedki ni. Milčinski je trojnost dodatno poudaril tudi pri oznaki zaklada; v ljudski pripovedki "so tri polovnjaki polni srebra in pa zlata", v njegovi pravljici je bil v prvi skrinji "zlat denar, v drugi bel, v tretji rdeč denar". Izrazite trojnosti in tridelnost pa je vnesel Milčinski predvsem v tretji del, ki ga je oblikoval povsem samostojno. Tri živali na treh železnih skrinjah in trikrat ovita kača pomenijo ponovitve iz drugega dela pravljice (s tem je ustvarjena osnova za tako imenovano dvojno pravljico, ko se ob dveh osebah – tu ob pastirici in Bogdanu – ponovijo enaki dogodki z obratnim učinkom⁴³) in so vsebinsko utemeljene. Logična se zdi tudi trikratna ponovitev prizora, ko Bogdan zapovrstjo odreši tri zaklete živali – grajske gospodične. Toda ob trojni ponovitvi je avtor odrešitev četrte duše, duše grofinje, zaklete v kačo, izpustil. Kača se v zadnjem delu pravljice Bogdanu prikaže enako kakor pred sto leti pastirici, a potem, ko ji Bogdan, ki "se ni prav nič bal", sname "oba ključa z vratu" in odpre duri v klet, iz pripovedi neopazno izgine. Tako ostane Bogdan samo pred tremi živalmi – varuhinjami zakletega zaklada – in ustvarjena je možnost, da se vse, kar se bo še odigralo, odvije v treh zaporednih stopnjah.

Trikratnost tega dogajanja je jasno nakazana s stavki, ki uvajajo vsako od odrešitev: "Stopil je k prvi skrinji." "Stopil je k drugi skrinji." "Bogdan je stopil k tretji skrinji." Njegovo dejanje je trikrat zaporedoma podobno, čeprav ne popolnoma enako. Psi "je pogladil po hrbtu", "Pobožal je mačko", "Doteknil se je mrzle krastače". Posledice so povsem enake, a podane rahlo variirano: "Tisti mah se je pes izpremenil v grajsko gospodično", "... in mačka se je pri tej priči izprevrgla v grajsko hčer", "... in izpremenila se je (krastača) v gospodično". Vzorednost je ohranjena tudi v besedah, ki jih spregovore odčarane gospodične. Oblika nagovora ("otročaj") v besedah prve potrjuje oblastno ošabni ton, označen v (zapostavljenem) napovednem stavku: "'Odkleni skrinjo, otročaj, in poglej moj zaklad!' je odurno velela fantiču." Pri drugi neposredni nagovor odpade: "'Odprži skrinjo in glej zaklad!' – je oblastno velela." Enako pri tretji: "'Odprži skrinjo in glej moj zaklad!' je velela ošabno." Kljub variacijam (najbolj opazne so v besedah: "odurno", "oblastno", "ošabno") ostaja v vseh treh stavčnih zvezah enako zaporedje sporočenih dejstev, v vseh treh primerih ostajajo nespremenjene tudi glavne besede tega sporočila: skrinja, zaklad, je velela. Vzoredno so grajene tudi stavčne zveze, ki ponazarjajo bahanje vseh treh gospodičen: "'Vse to je moje,' se je pobahala grajska gospodična." "'Vse to je moje,' se je pobahala gospodična." "'Vse to zlato je moje, kar hočem si lahko zanj kupim,' se je napihovala gospodična." Le besede tretje gospodične so – kot zadnje, ki jih katera izmed njih sploh spregovori – stopnjevane in tako se do kraja izoblikuje s koncem pravljice razvrednotena negativna lastnost, ki izhaja iz ošabnosti, oblastnosti, bahavosti in je povezana z lakomnostjo, namreč napuh. Glagol "se je pobahala" je v tem primeru nadomeščen z glagolom "se je napihovala", ki hkrati nazorno pripravlja konec, ko se bo vse to napihovanje razpočilo v nič.

Tudi učinki Bogdanovega trikrat ponovljenega ravnanja, ki so sicer podani na različne načine, pomenjajo ponovitev enakega. V prizorih, ko Bogdan odklepa skrinje, je zapisano za prvo: "kvišku je skočil težki pokrov", za drugo: "pokrov se je sam odprl", za tretjo: "pokrov je lopnil kvišku". Prva "skrinja je bila do vrha polna samega rdečega denarja", v drugi "skrinji je bilo vrhoma belega denarja", iz tretje "skrinje se je zabliskalo rumeno zlato". Tu je ponovljena že v uvodu omenjena trojna različnost zaklada, vendar podana v obratnem zaporedju: ne več zlat, bel, rdeč denar, temveč se najprej pokaže rdeči, to je bakreni denar, nato beli, srebrni, zlati kot najvrednejši je v zadnji skrinji.⁴⁴ Tako zaklad z naraščajočo dragocenostjo vnaša v dogajanje stopnjevanje. Plamen, ki ob Bogdanovih zavrnitvah trikrat zapovrstjo spremeni denar v pepel, je prav tako prvič rdeč, drugič bel in tretjič žolt, kar še dodatno ojači stopnjevano vrednost zaklada.

V tem ponavljanju, ki pa je z variiranjem in stopnjevanjem razgibano, učinkujejo kot skoraj okamenela stiliziranost stavki, ki ponazarjajo odrešitev vsake od treh gospodičen. Za prvo je rečeno: "Grajska gospodična je globoko vzdihnila, kakor da se ji je odvalil kamen od srca; padla je na kolena in sklenila roki." Druga "gospodična pa je globoko vzdihnila, se zgrudila na kolena in sklenila roki." Tudi tretja "gospodična je globoko vzdihnila, padla na kolena in sklenila roki." V prvi stavčni zvezi ljudska primera "kakor da se ji je odvalil kamen od srca" še vnaša v dogajanje zvezo z vsakdanjostjo, sicer pa se trikrat skoraj nespremenjeno ponovi v trojni stopnjevitosti podano slovesno privzdignjeno dogajanje, ki sega s svojo vsebino v osnovo te pravljice. Bogdanovo živahno in sproščeno odzivanje na to dogajanje učinkuje kot nasprotje stiliziranemu podajanju,⁴⁵ v katerem se glasijo ponavljajoče se besede gospodičen kot ustaljeni obrazci in se zdijo njihove kretnje kot gibi, ki soustvarjajo in spremljajo skrivnostno obredje. A tudi Bogdanovo na prvi pogled tako raznovrstno odzivanje se podreja skupnim uravnavačim zakonitostim. V trikratni stopnjevanosti postavlja ob oblastno bahanje gospodičen in ob stopnjujoči se blišč zaklada svoje vrednote: svoje živali (tri je zajčki pomenjajo dodatno trojnost v epizodnem dogajanju), svojega očeta in končno svojo mater, katere ljubezen je več vredna kakor ves napuh in vse bogastvo. S tem doseže pravljica svoj idejni vrh.

Dogajanje, enosmerno od trenutka, ko se Bogdan nepričakovano znajde pred zakletimi grajskimi, je torej v veččlenovitosti ponavljanja razgibano in hkrati stopnjevano. Dogodki so podani v časovnem zaporedju, značilnem za dogajanje v pravljicah.⁴⁶ V pripovedi se nizajo dejstva, postavljena drugo ob drugo, s čimer je nakazana zaporednost dogajanja. Tej zaporednosti ustreza tudi prevladujoča priredna zveza stavkov, ki so vezani pretežno vezalno, deloma sklepalno. Vzročne povezave skorajda ni. Dogodki so že z načinom podajanja postavljeni nad običajno življenjsko logiko, zato učinkuje pripoved stilizirano. K temu prispevajo poleg tristopenjskega ponavljanja tudi v zadnjem delu pravljice pogoste ritmično tridelne stavčne zveze, kakor smo jih srečavali že v prvih dveh delih pravljice. Tako moremo ugotoviti tudi za tretji del pravljice, v katerem se sicer v podrobnostih, zlasti v Bogdanovih besedah, kaže težnja po življenjski prepričljivosti v smislu realističnega podajanja, da ohranja značilnosti pravljичne stilizacije.

K stilizaciji celotnega besedila pripomorejo tudi primere, ki sicer v tej pravljici niso pogoste, ter stalni ukrasni pridevki, med katerimi prevladujejo barvne (večinoma tudi snov določujoče) oznake: zlata ključa, črna železna vrata, rdeč, bel in zlat denar, rdeč, bel in žolt plamen ter zelena kača, zelena tratina, zelen klobuk. Tudi samostalniški prilastki, s katerimi so označene živali: pes rentoč, mačka krempljetačka, krstača glavača, imajo podoben učinek, zlasti še zaradi že omenjenega glasovnega ujemanja in avgmentativne poudarjenosti (pes rentoč, krstača glavača). Kot ljubkovalno nasprotje temu učinkujejo: dolgouhek, rdečeoček, kratkorepec in številni deminutivi: deklica, sinček, dečko, živalica, ptička, zajčki, lipica, zibka, posteljca. Z rmanjem stavčnih koncev je poleg glasovnega in ritmotvornega učinka dosežen tudi učinek privzdignjenosti

nad vsakdanjost. K temu prispevajo tudi pogoste inverzije, zlasti pa ritmična tridelnost stavkov in trikratna ponavljanja.

Tak učinek besedila deloma zabrisuje raba ločil, dvopičja, ki napovedujoče razgibavajo priredne stavčne zveze, in podpičja, ki ustvarjajo zvezo med ločenimi stavki. Klicaji (in deloma vprašaji) ponazarjajo intenzivnost čustvovanja, ki je jasno izoblikovano v vsej pravljici: jeza skope grofinje, srd zavrnjenega berača, obup grofinje—kače, ko se odrešitev izjalovi, veselje žene, ki pričakuje otroka, začudenje otroka, ko se znajde pred neznanim, bahaštvo zakletih gospodičen in Bogdanova naravna odrezavost. Pripoved oživljajo tudi karakterizirajoči dialogi, na katerih sloni razvoj dogajanja zlasti v uvodu in v zadnjem delu pravljice, torej na tistih mestih, ki jih je avtor oblikoval povsem neodvisno od ljudske pripovedke.

Kako je kljub navedenim značilnostim, ki vnašajo v pripoved neposrednost in zabrisujejo pravljico stiliziranje, celotni svet, podan v pravljici, odmaknjen od običajnega življenja in preurejen po nekih drugih zakonitostih, kaže še posebej zgradba pravljice. Milčinski posnema v tem ljudske pravljice in razporeja snov izrazito tridelno. V uvodu predstavi negativni svet skope grofinje in njenih hčera, ki ga nato z epizodo o beraču pred očmi bralca poruši. Beračev nastop pomenja v okviru zgodbe samo sprožilni moment, da zlo, ki prej živi brez ovire, zdaj doleti kazen. V drugem delu pravljice, v katerem je nosilka dejanja pastirica, je nakazana možnost odločilnega preobrata, ki naj bi izbrisal posledice te kazni in vzpostavil novo ravnovesje. Toda to se zgodi šele v tretjem delu pravljice, ki mu je avtor posvetil največ pozornosti. Kot uvod vanj je izoblikoval idilični intermezzo o Bogdanovih starših, s čimer je svet, ki naj pomenja zmago nad negativnim svetom iz prvega dela in hkrati njegovo odrešitev, predstavljen v več razsežnostih; zlasti še, ker mu je dodan tudi sklepni stavek o dekličinem—pastiričinem življenju po srečanju s kačo—grofinjo, od prejšnje pripovedi ločen s pomišljajem. V tem vmesnem dogajanju je celovito podano izhodišče za dejanje Bogdana, otroka, ki je zrastle iz čisto določenega sveta, v katerem že skozi več rodov prevladuje določeno vrednotenje življenja. Zato je otrok lahko zadosti trden, da se drugačnemu življenju upre, ga obvlada in preseže. In na koncu je vzpostavljeno ravnovesje, brez odprtih vprašanj. Pravljica se končuje z besedami: "in ni mu bilo sile drugega zaklada", s čimer pristaja na svet danosti, ki je jasen in nedvoumen ter urejevan po zakonih etike, sprejetih iz izročila rodu.

Tako se zgodba snovno in idejno zaokroži. K zaokroženosti pa pripomore tudi oblika, ki v svoji tridelnosti vsebuje vrsto povezav med posameznimi deli. Že osnova dvojne pravljice, o neuspešni pastirici in o uspešnem Bogdanu, sloni na povezujočih sestavinah, od istega prizorišča in enakih oseb—živali, ki jih oba srečata v enakih okoliščinah, do paralelnih stavčnih zvez, kakor sta npr. invertirana stavka: "Zasmilila se je deklici kača...", "Smilila se mu je suha žival..." A pravljico povezujeta v celoto prav tako dve z inverzijo močno poudarjeni dejstvi, ki najprej v prvem delu označujeta katastrofo z vsemi posledicami in nato pri kraju tretjega dela konec teh posledic: "...in stresel in razvalil se je grad...", "...stresla se je klet in se razvalila".

Podrobna razčlenitev pravljice *Zakleti grad* je pokazala, da je Milčinski osnovo zanj povzel po ljudski pripovedki, a jo preuredil in dopolnil, kakor je ustrezalo njegovemu vrednotenju sveta. Temeljna razlika med ljudsko pripovedko in Milčinskega obdelavo tega motiva je v tem, da je ljudski pripovedki cilj zaklad, Milčinskemu odrešitev zakletih duš. V ljudskem besedilu so prikazane kot gibalo življenja gmotne dobrine, pri Milčinskem duhovne vrednote. Te vrednote pa so v Milčinskega pravljici razporejene tako, da se oblikujejo še dodatne idejne prvne. Milčinskega pravljica sloni na izraziti polarizaciji, ki je v

ljudski pripovedki zabrisana. Močno poudarjena nasprotja v njej ne obstajajo samo med posamezniki, kakor je to v pravljicah običajno, temveč med dvema skupinama: skopuških, lakomnih in brezsrčnih grajskih ter skromnih in usmiljenih kmečkih ljudi, katerih potomec je Bogdan. Tako živita v pravljici dva sveta, različna ne samo po svojem etosu, temveč tudi po družbeni pripadnosti. Ta pripadnost opredeljuje osebe v pravljici tudi tako, da jih je moči občutiti kot tuje na eni in domače na drugi strani. Milčinskega pravljica torej nedvoumno razporeja etične vrednote, hkrati pa želi izoblikovati podobo pozitivnega sveta, ki ga bo lahko bralec občutil kot domačega. Kljub poudarku na domačem v snovi pa je temeljna ideja pravljice *Zakleti grad* splošno veljavna. Nosilec vrednot v pravljici je otrok, čigar pogum in dobrosrčnost, potrebna za odrešitev duš, rasteta iz njegove ljubezni do vsega domačega, ta pa izvira iz medsebojne povezanosti družinskih članov, še posebej otroka in staršev. V besedilu se tako oblikuje avtorjev osnovni ideal: skladna družina, katere središče in smisel je otrok. In pravljica, napisana "zaradi dece – svoje in druge",⁶ pomenja hkrati vodilo odraslim, ki jo bodo brali.

S tako poudarjenim besedilom se je Milčinski oddaljal ne samo od ljudske pripovedke, ki mu je nudila osnovo za snov, temveč tudi od bistva ljudskih pravljic sploh. Tem namreč ne gre za etiko.⁴⁷ Milčinskega junak Bogdan pa je prikazan kot etično pozitivna oseba, ki zmaga prav zaradi svojih nravnih lastnosti, in ne zato, ker je glavna oseba v pravljici, ki bi ji že po ustaljenih zakonitostih fomalnega značaja bil prisojen uspeh.⁴⁸ Bogdan je oblikovan kot vzor, predvsem seveda bralcu (ali poslušalcu) otroku.

Razlika med ljudsko pripovedko in Milčinskega pravljico pa se kaže prav tako v načinu, ki ga pri ubeseditvi snovi uporabljata. V ljudski pripovedki je le malo posebej opaznih izraznih sredstev, pripovedovalcu je važna predvsem vsebina sporočila. Milčinskega pripoved je, kakor je pokazala stilna analiza, izrazno dosti bogatejša. Besedilo je intenzivirano z različnimi sredstvi, ki vsebino sporočenega stopnjujejo ali izrazno ali čustveno. Na mestih, ki so vsebinsko povzeta po ljudski pripovedki, se kaže ta težnja v bolj nadrobnejšem slikanju dogajanja, ki učinkuje zaradi tega stvarno. A že tam ta učinek zabrisujejo druge sestavine, ki besedilo odmikajo od vsakdanjega govora, kakor je pokazala analiza drugega dela pravljice, ki govori o pastirici. Kjer pa je Milčinski oblikoval povsem samostojno, so še v večji meri prišle do izraza take sestavine, ki se oddaljujejo od vsakdanjega načina govorjenja in približujejo pripoved vezani besedi: rime in druga glasovna sredstva, nenavaden besedni red, tridelnost stavkov in stavčnih zvez ter iz vsega tega izhajajoča ritmiziranost besedila. Vse te značilnosti so se izoblikovale že v njegovi prvi zbirki, v *Pravljicah*, kjer je k takemu načinu pripovedovanja nedvomno prispevalo dejstvo, da je Milčinski za večino teh pravljic prevzel snov iz ljudske poezije, torej iz vezane besede. Ponekod je celo ohranil v odlomkih vezano besedo ljudske predloge, npr. v pravljici *Zakon, zakon, ti si svet*, ali dele besedila le malo spreminjal, npr. v pravljicah *O dušici majceni, ki ni smela v nebesa*, *Trdoglav in Marjetica* ter *Mačeha in mamica*, oziroma posameznosti ritmično in glasovno celo bolj uredil, kakor so v ljudski predlogi, npr. v pravljicah *Cigan kralj in Desetnica*. Način pripovedi, kakor se mu je oblikoval ob teh pravljicah, je uporabil tudi v drugih pravljicnih besedilih, ne samo v prvi zbirki, temveč tudi v *Tolovaju Mataju*, pa čeprav je zajemal snov za pravljice v drugi zbirki iz nevezane besede.

Že v prvi zbirki pa se v nekaterih besedilih občutijo drugačne sestavine, ki besedila kljub nerealnosti vsebine približujejo realističnemu načinu podajanja. To velja predvsem za zgodbe s humorističnim poudarkom, ki jih je Milčinski v prvi zbirki povzel večinoma po Valjavcu.⁷ V *Tolovaju Mataju* je takih sestavin še znatno več, kakor smo ugotovili že v uvodu. Drastika ljudskega humorja, ki je Milčinskega nedvomno privlačevala,⁴⁹ stvarno situacijo ali značilnosti sicer stopnjuje čez mero realnega, a ne zabrisuje njene realne osnove. Zato učinkujejo humoristična besedila mnogo bolj stvarno ko pravljice.⁵⁰ Milčin-

ski pa je vpletel realistične sestavine tudi v posamezne pravljичne snovi. Tako je začel v približno istem času, ko so mu nastajali realistični *Ptički brez gnezda*, v večji meri vnašati realistični način podajanja tudi v pravljичna besedila, npr. v pravljico *Trije hlapci, Jurko je iskal strahu*. Vnesel jih je tudi v *Zakleti grad*. Tu mu je uspelo realistične sestavine tako vplesti v pravljичno osnovo zgodbe, da ne rušijo njenega pravljичnega značaja. Tudi glavni junak Bogdan ostaja pravljичni lik. S svojo neobremenjeno naivnostjo nezavedno gre po poti, ki se zdi avtorju vredna posnemanja.

Otroškemu bralcu ali poslušalcu je blizu junak pravljice prav zaradi svoje naivne samoumevnosti. K prepričevalnosti te zgodbe za otroka pa pripomore tudi način njene pripovedi. V pravljici je dejanje, čeprav se dogaja v svetu domišljije, podano konkretno in kot doživljanje otroka. Najvažnejši dogodki so podani z dramatično učinkujočimi dialogi, ki označujejo osebe. Raba časov, še posebej sedanjika, vnaša v pripoved razgibanost, neposrednost in nazomost. Besedilo približuje otrokovemu predstavnemu svetu tudi številne pomanjševalnice in barvni pridevki. Ugodje ob branju, zlasti pa ob poslušanju, ustvarja tudi tridelna ritmika mnogih stavkov, rimani konci posameznih stavčnih parov ter druga glasovna ujemanja. Še posebej pa je prilagojena otroku zgradba pravljice. Pripoved se odvija po stopnjah, da tudi otroški bralec ali poslušalec lahko spremlja dogajanje. Najvažnejši del pravljice, Bogdanov nastop, je vnaprej pripravljen s kačino napovedjo pastirici in z intermezzom o Bogdanovih starših. Tako lahko otrok sledi razvoju zgodbe.⁵¹ Še bolj je pregle dnost dejanja dosežena v tretjem večstopenjskem dogajanju, ki sloni na ponavljanju. To ponavljanje ne pomenja ponovitve povsem enakega besedila, kakor je to značilno za mnoge zapisane ljudske pravljice,⁵² temveč je, kakor je pokazala analiza, deloma varirano in hkrati stopnjevano. Tak način pripovedi besedilo otroku približuje. V vrsti vedno novih dogodkov, ki so ena bistvenih značilnosti pravljичne zgodbe, ponovitev poudari najvažnejše. Hkrati ponovljeni deli zgodbe otroku zbujejo zadovoljstvo in veselje kot nekaj znanega, majhne spremembe besedila pa preprečujejo, da bi ga nehal zanimati nadaljnji razvoj dogodkov.⁵³ Tako je ob eni bistvenih slogovnih značilnosti pravljice, pri ponavljanju, Milčinski uporabil obliko, ki jo poznajo ljudski pravljичarji, in je hkrati besedilo prav s tem približal otroškemu bralcu (ali poslušalcu). Pri tem mu ni šlo za ohranitev "ljudske pravljice"⁵⁴, temveč je ustvaril novo besedilo tako po ideji, ki jo je v že dano snov položil, kakor tudi po načinu, kako je zgodbo povedal.

Zakleti grad se je po vsestranski analizi pokazal kot besedilo, v katerem je Milčinski iz svojega neokrnjenega in neprikrojenega odnosa do sveta oblikoval zaokroženo podobo sveta za otroke v njim dostopni in privlačni obliki pravljice. Že v tem besedilu pa se nakazujejo posamezne sestavine, idejne in oblikovne, ki dajo slutiti začetek razkrajanja take celovitosti. Ideja navezanosti na domače, v *Zakletem gradu* še srečno uravnovešena z dogajanjem, je v poznejši zgodbi *Botra*, ki jo je Milčinski dodal drugi izdaji *Tolovaja Mataja* (leta 1922), prešla v racionalistično poudarjanje dolžnosti do domovine. Zgodba govori o dveh revnih zakoncih in čudežno najdeni botri za njunega šestega otroka ter se končuje s prozaično podanim programom: "Nista omagala in deca je z delom, duhom in srcem gradila srečo sebi in domovini."⁵⁵ Realistične sestavine, ki so se v *Zakletem gradu* še vključile v pravljичno strukturo celote, so pozneje začele obvladovati pravljичno snov. Tako so ostale neusklajene sestavine pravljичne fantastike in realizma, celo aktualizma, v "narodni pravljici" *Mogočni prstan*, ki je izšla leta 1923.⁵⁶

Pravljica *Zakleti grad* je oblikovana tako, da realizem in racionalizem še nista v toliki meri posegla v ustroj besedila, da bi mu odvzela značilnosti pravljичnega in bi povzročila neskladnost med posameznimi sestavinami. Nakazuje pa že razkroj pravljичnosti v ust-

varjanju Milčinskega, ki se je sicer še lotil ljudskih snovi, a jih povečini ni več obdelal kot pravljice (*Zgodbe kraljeviča Marka*, 1923⁵⁷). Te zgodbe ne sadijo več k njegovim uspehim delom. Boljše so anekdotične šale, ki jih je pozneje še pisal o Butalcih in Poldrugem Martinu in s tem nadaljeval delo, ki ga je začel že v *Tolovaju Mataju*.

Najpomembnejša njegova mladinska dela pa so poleg *Ptičkov brez gnezda* ravno pravljice v prvi in drugi zbirki, ki jim je kljub privzetim snovem dal svoje idejno obeležje in novo, čisto svojevrstno obliko. Po teh delih Milčinskega upravičeno štejemo med klasike slovenske mladinske književnosti.

Opombe

* Pričujoči članek je bil prvič objavljen v *Zborniku Pedagoške akademije v Mariboru 1960 – 1970*. Maribor, Založba Obzroja, 1970, str. 113–137.

Ponatis besedila je posvečen spominu Frana Milčinskega in naj pomaga osvežiti našo zavest o pomenu avtorja, od čigar rojstva bo letos 3. decembra minilo sto petindvajset let, 24. oktobra pa se bo napolnilo šestdeset let od njegove smrti.

¹ O Milčinskega pravljicah so pisali: Anton Slodnjak, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1934, 453–454; isti, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, 288; isti, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968, 319; Kristina Vrhovec (Brenkova), *Fran Milčinski – vzgojnik*, Ljubljana 1939, 51–56; Kristina Brenkova, *Mlada Breda in druge pravljice*, Ljubljana 1953, 229–236; Dana Petrovič, *Razvojna pot slovenskega mladinskega slovstva*, *Sodobna pedagogika* 1956, 41; Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Ljubljana 1964, 327–328; (Breda Slodnjak), *Desetnica in druge pravljice*, Ljubljana 1964, 129–130; ista, *Tolovaj Mataj*, Ljubljana 1965, 147–148; Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, Maribor 1970, 311–312. Na kratko omenja jo pravljice tudi vsi drugi avtorji pregledov slovenskega slovstva, ki obravnavajo Milčinskega. – Pravljico *Tolovaj Mataj* obravnava Jože Ftičar v članku *Božidar Raič in ljudske pravljice*. *SE* 1961, 163–164.

² Fran Milčinski: *Pravljice*. Z risbami G. Birolle in M. Gasparija. Ljubljana, L. Schwentner, 1911, 135 str. – O knjigi so poročali: (Ivan Cankar), *SN* 17. decembra 1910, št. 457 (prim. *CZS XXI*, 210–211 in 236; isto poročilo so objavili *Narodni dnevnik* 17. decembra 1910, št. 287; *Soča* 17. decembra 1910, št. 143, in *UT* 23. decembra 1910, št. 51). – *S* 19. decembra 1910, št. 288 (anonimno). – *SN* 20. decembra 1910, št. 462 (anonimno). – Dr. J(anko) Bratina, *Gorica* 1911, št. 17 (nisem imela na razpolago). – Pav(le) Flere, *P* 1911, 27–28. – (Fran Ilešič), *Slovan* 1911, 57–58. – Dr. J(oze) Debevec, *DS* 1911, 117 – P(repeluh?) B(ine)?, *NZ* 1911, 154–155. – Dr. J(oža) A. Glonar, *Veda* 1911, 176–177. – Oton Župančič, *K Milčinskega Pravljicam*, *LZ* 1911, 205–208.

³ Oton Župančič, n. m., 205.

⁴ Isti, n. m., 206.

⁵ Isti, n. m., 207.

⁶ Fran Milčinski: *Zbrani spisi. Druga knjiga*. Ljubljana 1960, 392.

⁷ Na nešteti peti strani *Pravljic* (1911) stoji glede izvora snovi avtorjevo pojasnilo: "Te pravljice se naslanjajo izvečine na slovenske narodne pesmi, le tretja, enajsta in petnajsta na Valjavčeve 'Narodne pripovedi'."

⁸ Fran Milčinski: *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice*. S 15 risbami Ivana Vavpotiča. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1917. 148 str. – Iz Zarnikove pripombe (*LZ* 1918, 221), da je Vavpotič ilustriranje *Tolovaja Mataja* "baje prevzel o božiču 1916", je možno domnevati, da so besedila za *Tolovaj Mataja* nastala vsaj do konca leta 1916. – O knjigi so poročali: Dr. (Ivan) Pregelj, *Mentor* 1917–1918, 71–72. – Isti, *DS* 1917, 349. – Pav(le) Flere, *Dvoje mladinskih knjig iz leta 1917*, *P* 1917, 188. – A., *S* 5. januarja 1918, št. 4, str. 3. – Dr. Miljutin Zarnik, *Tolovaj Mataj – Martin Krpan*, *LZ* 1918, 220–224. – Jože Stabèj, *Luč* (almanah) 1918, 210.

- 9 Kristina Vrhovec (Brenkova) ugotavlja o tem: "V primeri s prvo knjigo nosi zbirka močnejšo humoristično oznako." (*Fran Milčinski – vzgojnik*, 55.)
- 10 F(ran) Milčinski: *Volkašin. Roparska pravljica v enem dejanju*. Glasbo po narodnih napevih priredil E(mil) A(damič). Ljubljana, L. Schwentner, 1913. 74 str.
- 11 *Pravljice* 1911, 114–121.
- 12 Štrekelj, *SNP I*, št. 99.
- 13 Dr. Ivan Pregelj, *DS* 1917, 349.
- 14 Dr. Miljutin Zarnik, *LZ* 1918, 220.
- 15 Dr. Ivan Pregelj, *Mentor* 1917–1918, 72.
- 16 Isti, *Mentor* 1917–1918, 71.
- 17 Samostojno je pravljica izšla kot 30. zvezek zbirke *Čebelica: Zakleti grad*. Po ljudskem motivu napisal Fran Milčinski. Ilustriral Tinca Stegovec. Ljubljana 1957. (20) str.
- 18 J. Scheinigg (po zapisu Val. Primožiča): *Dve národní z Rožanskega. 2. Hrad v Hód'sah. Kres* 1882, 207–208. — Delno preoblikovana je pripovedka, zabeležena tudi v zbirki Franceta Kotnika: *Storije I*, Prevalje 1924, 12–13, pod naslovom *Grad v Hodišah*, v III. poglavju s skupnim naslovom *Zaklete deklice. Zakladi. Potujoče duše*. — Pripovedko ima tudi Jakob Kelemina v zbirki *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*, Celje 1930, 130–131, pod naslovom *Grad v Hodešah*, v I. delu s skupnim naslovom *Duhovi*.
- 19 Zapis pravljice sledi prvemu natisu tudi v pravopisu in interpunkciji.
- 20 V nadaljnjih navedbah so zaradi preglednosti opuščene dialektične posebnosti zapisa ljudske pripovedke, ohranjen pa je njen besedni zaklad in besedni red.
- 21 Grafenauer opozarja na pravljичni izvor mnogih podobnih motivov v ljudskem slovstvu: "... je tudi marsikatera krajevna pripovedka o zaklemem grajskem gospodu, gospe ali gospodični, ki straži zaklade, samo na določen kraj postavljena pravljica." (Ivan Grafenauer, *Narodno pesništvo, Narodopisje Slovencev II*, Ljubljana 1952, 49).
- 22 Prim. za tako motivacijo uvod v zbirki Jakob Kelemina, *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*, 18.
- 23 Prim. za izvor tega motiva uvod v knjigi Franceta Kotnika *Storije I*, str. IX–X. — Prim. podobne motive v isti zbirki, *Volčji grad ali Wolfov grad*, str. 10; *Kanjski grad*, str. 12. — Prim. tudi pripovedko *Ukleti graščak pohorskega gradu* v zbirki Jakoba Kelemine, str. 133. — Motiv zibanega otroka—rešitelja ima pripovedka *Zakleta graščakinja* v zbirki Vinka Moderndorferja *Narodne pripovedke iz Mežiške doline*, Ljubljana 1924, 54; pri ponatisu te pripovedke v zbirki istega avtorja *Koroške pripovedke*, Ljubljana 1957, 102, je dodana pod skupnim naslovom na str. 103 še ena pripovedka s podobnim motivom.
- 24 Prim. podobno motivacijo za zakletje v koroški ljudski pripovedki *V ribo zaklete ženske v Vrb-skem jezeru*. France Kotnik, *Storije I*, 16–18.
- 25 Motiv možnosti za rešitev le vsakih sto let je širše znan. Prim. Kotnik, n.d., 17.
- 26 Motiv zibelke, stesane iz lipe, ima Gregorčič v pesmi *Tri lipe*, *Poezije I*, Ljubljana 1882, 139.
- 27 O izoliranosti pravljичnega junaka prim. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, Berlin 1947, 24–26.
- 28 Prim. o značilnosti ljudske proze: Milko Matičetov, *Zgodovina slovenskega slovstva I*, Ljubljana 1956, 127, in istega avtorja *Pri treh Boganjčarjih, ki znajo "lagati"*, *SE* 1965–1966, 92.
- 29 Prilagojenost Milčinskega proze učinku govora so ugotavljali že sodobni kritiki, kakor smo videli. Prim. o tem tudi: Kristina Vrhovec (Brenkova), *Fran Milčinski – vzgojnik*, 52–53.
- 30 Milčinski uporablja tudi običajnejšo obliko grofica, npr. v *Trdoglavu in Marjetici*, *Pravljice*, 32. V *Zaklemem gradu* je še nekaj starinskih oblik, npr. repar (prim. Stanko Bunc, *Imena za denar na Slovenskem*, *Slovenski jezik* 1940, 64), "s kamena", "na kamenu". — Na arhaizme v njegovih pravljicah opozarja tudi Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, 328.
- 31 Za inverzijo pri Milčinskem prim. tudi razpravo Jožeta Toporišiča *Besedni red v slovenskem knjižnem jeziku*, *SR* 1967, 269–271.

- 32 Kristina Brenkova piše v spremni besedi h knjigi Milčinskega *Mlada Breda in druge pravljice* na str. 232: "Pravljicam pa je Milčinski po jezikovni plati posvetil veliko pozornost. Nedvomno se je zavedal magičnega vpliva govorjene besede in je poizkušal tako uravnati melodiko in ritem stavka, barvo in zvok besede, da bi otroku pričaral čim večjo neposrednost in prepričevalnost pripovedi."
- 33 Glagol vekati je uporabljal Milčinski že v *Pravljicah*, npr. "Marjetica je vekala", *Trdoglav in Marjetica*, str. 32; "Klical je in vekal" — *Vile*, str. 67; "Sestra je zavekala" — *Prav ne stori, kdor daleč svojo hčer moži*, str. 116. — Isti glagol ima tudi v drugih pravljicah v *Tolovaju Mataju*: v *Mačehi in pastorki*, str. 77 in 80 (dvakrat) ter v *Muku*, str. 93.
- 34 To zvezo pozna Pleteršnik iz *Slovenskega naroda* in *Zore*, a jo označuje kot novoknjižno; pač tvorjeno analogno k reku čez drn in strn, kjer citira Gregorčiča. — Tudi Milčinski pozna reklo čez drn in strn, npr. v pravljici *Trdoglav in Marjetica, Pravljice*, str. 37, in v pravljici *Muk, Tolovaj Mataj*, str. 95.
- 35 Prim. Štrekelj, *SNP II*, št. 1255, 1265–1267, 1270. — Prim. tudi opis zibke v Kettejevi pesmi *Zapuščeni*. Dragotin Kette, *Poezije*, Ljubljana 1900, 42–43.
- 36 Pleteršnik navaja za to besedo protestantske pisce, novejšo knjižno rabo in notranjski govor. Milčinski jo je verjetno poznal iz govora; uporablja jo večkrat, npr. v *Pravljicah* na str. 18, 66 (trikrat), 77; v enodejanki *Kjer ljubezen tam Bog* (1913) na str. 36, v *Volkašinu* na str. 61.
- 37 Rejina je staro, zarjavelo železo. Po Pleteršniku imata to besedo Cigale in Janežič, znana je tudi na Gorenjskem in tako jo je Milčinski, čigar mati je bila Gorenjka, lahko poznal od doma.
- 38 Prim. Pleteršnika. Milčinski pa ima podobno zvezo, kakor jo Pleteršnik navaja iz Stritarja o vrabcih (gladeži in kradeži), za označitev ciganskega življenja v pravljici *Sojenice in cigan*: "danes gladež, jutri kradež". *Tolovaj Mataj*, 22.
- 39 Obe besedi sta znani tudi belokranjskim govorom. Majko uporablja Župančič, npr. v pesmi *Mati in sin, Čez plan*, 1904, 100. — Reklo "Bog ji nauk plati!" ima Aškerc v *Zimski romanci, Balade in romance*, 1890, 46. — Milčinski sam ima podobno besedno zvezo tudi v *Volkašinu*, kjer pravi (na str. 33) starešina: "Bog vam plati, hišna mati!", prvi godec pa (na str. 34): "Bog plati!"
- 40 Načinovni prislov "vrhoma" spominja na Cankarjevo in Trdinovo rabo takih oblik (prim. Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V*, 124).
- 41 Prim. živalsko pripovedko *Dolgouheč in medved*. Vinko Möderndorfer, *Koroške narodne pripovedke I*, Celje 1937, 18–20.
- 42 O trojnosti in trikratnosti prim. Max Lüthi, n. d., 42–43. Prim. tudi Charlotte Bühler, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, München 1961, 57.
- 43 Prim. Charlotte Bühler, n. d., opomba na str. 57. Nemci tako pravljico imenujejo Doppelmärchen.
- 44 Tako razvrstitev denarja ima Milčinski tudi v pravljici *Cigan kralj*: "Oče župan pa je rekel: 'Vzemi, kar ti gre!' in gori je naštel dotico v denarju rdečem, belem in zlatem." *Pravljice*, 51.
- 45 O stilizaciji v pravljici gl. Max Lüthi, n. d., še posebej poglavje *Abstrakter Stil* in nadaljnja poglavja, 32 sl.; prim. tudi Charlotte Bühler, n. d., 58.
- 46 O časovnem zaporedju v dogajanju pravljic prim. Charlotte Bühler, n. d., zlasti poglavje *Die Handlung im Märchen*, 45 sl.; prim. tudi poglavje *Das Milieu im Märchen*, 36–45.
- 47 O etiki v pravljici prim. Max Lüthi, n. d., 52, 107 sl. — Z njim se glede tega ne strinja Maja Bošković—Stulli v članku *O stilu narodne pripovijetke, Umjetnost riječi* 1958, 82–83.
- 48 Prim. Max Lüthi, n. d., 52, in Charlotte Bühler, n. d., 67.
- 49 Milčinski je tri leta pozneje "uredil" zbirko šaljivih zgodb o Ribničanih *Süha roba*. Risbe Henrika Smrekarja. Ljubljana, Umetniška propaganda, 1920. 32 str.
- 50 O zvezi med šaljivo zgodbo in pravljico prim. Max Lüthi, n. d., 115–116. — Milko Matičetov uvršča šaljive zgodbe ali smešnice med pravljice (*ZSS I*, 121).
- 51 Prim. Charlotte Bühler, n. d., 60 sl.

- 52 Max Lüthi je mnenja (n. d. 43, 59 sl.), da so v pristnih ljudskih pravljicah ponovitve podane povsem enako, Maja Bošković—Stulli ugotavlja, da je ta enakost delo zbiralcev in izdajateljev ljudske proze, medtem ko ljudski pravljicarji ponovljene epizode variirajo (prim. v opombi 47 navedeni članek, str. 85—86, ter iste avtorice članek *Narodna bajka kao umejnost riječi*, *Umjetnost riječi* 1968, 257—265, zlasti str. 259—262).
- 53 Prim. Charlotte Bühler, n. d., 57 sl., zlasti 58.
- 54 O odnosu Milčinskega, pa tudi Wilhelma Grimma in Vuka Karadžića do ljudskih pravljic prim. Milko Matičetov, *Slovenske narodne pravljice*, Ljubljana 1955, 201. — Prim. tudi istega avtorja članek *Brat in ljubi*, *Zbornik Primorske založbe Lipa*, Koper 1956, 35—62, zlasti str. 50. Z drugačnega vidika označuje Milčinskega pravljico *Tolovaj Mataj* Jože Ftičar v navedenem članku (opomba 1), str. 164.
- 55 Fran Milčinski: *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice*. Druga izdaja. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1922, 135.
- 56 Fr(an) Milčinski: *Mogočni prstan. Narodna pravljica v štirih dejanjih*. Ljubljana, Zvezna tiskarna in knjigarna, 1923. 91 str.
- 57 Fran Milčinski: *Zgodbe kraljeviča Marka*. Ljubljana, Tiskovna zadruga, 1923. 99 str.

Zusammenfassung

FRAN MILČINSKI: DAS VERWUNSCHENE SCHLOß

Die Märchen von Fran Milčinski, einem der Klassiker der slowenischen Jugendliteratur, die in zwei Sammlungen (*Pravljice / Märchen / 1911, Tolovaj Mataj / Räuber Mataj / 1917*) erschienen sind, erfreuen sich einer allgemeinen Anerkennung, noch niemand aber hat sie einer genaueren Beurteilung unterzogen. Im vorliegenden Artikel wird versucht, auf Grund der Stoff-, Motiv-, Ideen-, Sprach- und Stil- sowie Kompositionsanalyse eines von diesen Märchen (*Zakleti grad / Das verwunschene Schloß /*, erschienen im *Tolovaj Mataj*) folgende Fragen anzuschneiden: wie verfährt Milčinski beim Übernehmen und Bearbeiten von Volksstoffen (für alle seine Märchen hat er nämlich die Stoffe der slowenischen Volkspoesie und Volksprosa entnommen), wie behandelt er die übernommenen Stoffe dem Ideengehalt nach, wie formt er sie in sprachlicher und stilistischer Hinsicht und schließlich, wie entsprechen seine Märchen dem Auffassungsvermögen des Kindes.

Die Vergleichung des ausgewählten Märchens mit der Volkssage, die dem Autor als Vorlage gedient hat, zeigt, daß die Vorlage in mehreren Beziehungen modifiziert wurde, teilweise recht wesentlich. Vor allem hat Milčinski das in der Volkssage vorgefundene Motiv vom Schatze, der von einstigen, wegen Geizes und menschenfeindlicher Hartherzigkeit zu Tieren verwandelten Schloßinsassinnen bewacht wird, erweitert und es mit analog gebildeten neuen Elementen ergänzt; der ganze dritte Teil des Märchens (die Entzauberung der Versunsenen) ist seine Zutat. Mit dieser inhaltlichen Ergänzung und Abschließung des (in der Volkssage offen bleibenden) Motivs wurde dem Geschehen zugleich auch ein anderer Sinn gegeben. In der Sage steht im Mittelpunkt des Erzählten der Schatz, der bestimmt ist, dem Erlöser der Verwunsenen als Belohnung anheimzufallen, für Milčinski ist das Ziel die Erlösung selbst, den Schatz läßt er zunichte werden. Milčinskis Erfindung ist es auch, daß das Erlösungswerk ein Kind vollbringt, ein achtjähriger Knabe, der es unbewußt tut, sozusagen aus der Gesinnung und Gesittung seines einfachen, aber fest auf sich selbst beruhenden, nicht auf materielle Güter bedachten Elternhauses heraus, welches ins Märchen neu eingegliedert wurde und als Gegenteil und Gegensatz

zum Schlosse den positiven Pol darstellt. So wird zur Hauptperson im Märchen ein Kind und im Zusammenhang damit wird als grundlegende Gemeinschaft die Familie hingestellt, mit dem Kinde als sinngebendem Mittelpunkt und Hauptwert. Diese von Liebe und Verständnis für das Kind zeugende Idee ist ohne aufdringliches Pädagogisieren ausgedrückt, als immanenter Gehalt in das Geschehen selbst gelegt.

Inwiefern Milčinski seine sprachlichen und stilistischen Ausdrucksmittel der Volksliteratur entnimmt, berücksichtigt er dabei vorwiegend die Volkspoesie, viel weniger die Volksprosa, die seinem Urteil nach "ungelenk" ist. Um die Diktion dem Märchenhaften anzupassen und sie über das Alltägliche zu heben, wendet er verschiedene, für die Volkspoesie charakteristische Ausdrucksmittel an (Epitheta, Diminutiva, volkstümliche Wendungen, einzelne Reime und ähnliches), eine eigene Prägung aber gibt seiner Erzählkunst vor allem die Struktur seiner Sätze und Satzverbindungen. Milčinskis Satzbau zeigt in großem Ausmaße eine dreiteilige Gliederung, was eine stark betonte Rhythmisierung zur Folge hat. Denselben Zwecke und zugleich zur Intensivierung dienen zahlreiche Inversionen. Dreiteilig ist auch der Gesamtaufbau des Märchens: im ersten Teil wird die negative Welt des Schlosses vorgeführt und in der Szene mit dem Bettler zerstört, im zweiten (mit der Hirtin als fakultativen Erlöserin) die Möglichkeit der Erlösung angedeutet, im dritten zunächst (als Gegensatz zum Schlosse) die bäuerliche Mitte geschildert, aus der der Erlöser hervorgeht, dann der Erlösungsvorgang selbst. Dieser geschieht stufenweise, wiederum in dreifacher Nacheinanderfolge, wobei die Wiederholungen teilweise variiert und gesteigert werden. Vieles davon ist Milčinskis persönlicher Anteil, doch alles so dem volkstümlichen Grundton angepaßt, daß die Einheitlichkeit nicht beeinträchtigt wird. Nur einzelne realistische, zum Teil drastische Redewendungen (die charakterisierende Sprechweise des Knaben mit den verwünschten Kontessinnen) stechen teilweise vom Märchenhaften des übrigen ab, bleiben aber im Bereiche des Kindhaften, so daß sie für den kindlichen Leser nicht störend sind. Doch kündigt sich darin schon die Zersetzung des Märchenhaften an, die in späteren Texten Milčinskis immer merklicher wird, z. B. im Märchen *Botra (Die Patin)* in der zweiten Ausgabe des *Tolovaj Mataj* (1922) mit dem rationalistischen Ende oder noch mehr im Märchenspiel *Mogočni prstan (Der mächtige Ring)*, (1923) wo realistische Komponenten, darunter sogar Aktualistisches, zum beträchtlichen Teile außerhalb des Märchenhaften, dichterisch unamalgamiert geblieben sind.

Alle durch die Analyse festgestellten Eigentümlichkeiten des behandelten Märchens, sowohl die inhaltlichen wie die formellen, sind derart, daß sie das Märchen dem jugendlichen Leser (und noch mehr dem Zuhörer) leicht zugänglich und für ihn anziehend machen. Dazu trägt die fesselnde, in der Phantasiewelt sich abspielende Handlung bei, die Rolle, die darin dem Kinde als Haupthelden zugeteilt ist, ebenso aber auch die Form, in der alles das erzählt wird: in poetischer, leicht gehobener, stilisierter, stellenweise rhythmisierter Sprache, frisch, anschaulich, mit kindhafter Naivität, mit Wiederholungen, die das Erfassen erleichtern, zugleich aber durch Variierungen das Interesse doch wach erhalten. Verwandte Situationen und Formulierungen aus anderen Märchen Milčinskis, die im Artikel als Belege angeführt werden, zeigen, daß alle diese Schöpfungen aus gleichem Geiste entsprungen sind und somit das Ergebnis der hier versuchten Einzelanalyse im großen und ganzen auch für andere Märchen des Autors Gültigkeit hat. Jedenfalls kann man abschließend sagen, daß neben der realistischen Jugenderzählung *Ptički brez gnezda (Nestlose Vöglein)*, (1917) auch Milčinskis Märchen mit Recht zu den Bestleistungen der slowenischen Kinderliteratur gezählt werden.

Prevedel Janko Glazer

Zorica Turjačanin

Banjaluka

DESETLETJE VZPONA (Bosanskohercegovski roman za otroke 1980–1990)

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prevedla: Gema Hafner

Zusammenfassung

JAHREZEHNT DES AUFSTIEGS DES BOSNISCH-HERZEGOWINISCHEN ROMANS (1980–1990)

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

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

Prevedel Mirko Krizman

Marija Švajncer

Maribor

JADRAN KRT – SAMOREFLEKSIJA IN VPELJEVANJE REDA V KAOTIČNI SVET

Na začetku se je treba vprašati, kako bi se bilo mogoče teoretično lotiti analize literarnega opusa o Jadranu Krtu sodobne angleške pisateljice Sue Townsend. Če bi bila razprava načrtovana filozofsko, bi lahko sodila na področje estetike, to pa bi pomenilo izbiro ene izmed smeri v estetiki, morebiti celo podrejenost estetike ontologiji ali siceršnji filozofski naravnosti v širšem pomenu besede. Fenomenološka estetika bi bila uporabljiva le delno, saj v primeru Sue Townsend ni ustrezno premišljevati samo o polifoni strukturi umetniškega dela. Če pa bi se že odločili zanjo, bi bilo treba plastem, o katerih je pisal poljski fenomenološki estetik Roman Ingarden (1893 – 1970), dodati še nove in drugačne. Bistvena struktura literarnega dela je bila po njegovem mnenju med drugim v tem, da je zgrajena iz več heterogenih plasti, te pa so: "1. Plast zvenov besed in na njih zgrajene zvenske tvorbe višjega reda; 2. plast pomenskih in o t različnih stopenj; 3. plast različnih shematiziranih videzov in njihovih kontinuumov ter vrst, in končno 4. plast v delu predstavljenih predmetov in njihov usoda..."¹ Kritični premislek o Ingardnovem delu *Literarna umetnina* (*Das literarische Kunstwerk*, 1931) spodbuja dvom in spoznanje, da se poljski fenomenološki estetik nikakor ni mogel povsem izogniti psihologizmu, ki ga je za vsako ceno hotel odstraniti iz svojega preučevanja umetniških del. Umetnikova intencionalnost in sprejemnikova vsebina zavesti vendarle vsebujeta tudi psihične lastnosti in manifestacije. Psihologizem v razčlenjevanju opusa o Jadranu Krtu ni ohranjen zgolj po naključju.

Nemški filozof Wilhelm Dilthey (1833 – 1911), predstavnik filozofije življenja in začetnik hermenevtike, je opozarjal na pomen interpretacije. Povsem primerno je ohraniti tujko, saj je hermenevtika teorija ali umetnost razumevnja zapisanih besedil, ponavljajočega se in fiksiranega predmeta, in se kot duhovna znanost od naravnih znanosti razlikuje po tem, da razumeva, medtem ko slednje razlagajo. Ne gre torej za to, da bi bila ambicija teorije razumevanja prav suhoparna razlaga. Opusa o Jadranu Krtu se je treba lotiti z vidika interpretacije kot tipične sestavine ali stopnje hermenevtike. V Diltheyevem primeru je sicer povezovala logiko, spoznavno teorijo in metodologijo znanosti – formalni vidiki so se prepletali z vsebinskimi.² Tudi pri Jadranu Krtu se je treba zaustaviti pri formi, se zamisliti nad literarno preoblikovano realnostjo in prodreti v plast etičnega in

¹ Roman Ingarden: *Literarna umetnina*, prevedel Frane Jerman, Ljubljana, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Studia humanitatis, 1990, str. 64.

² Wilhelm Dilthey/Vilhelm Diltaj: *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, prevedla Dušica Guteša, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zvod, 1980.

razkriti sporočilnost nasploh. Interpretacija je kot nalašč za premislek te vrste. Slovenski literarni teoretik Darko Dolinar sodi: "Tudi tu gre za derivacijo glavne pomenske smeri: posredovati, omogočati komunikacijo, s čimer naj se odkrije prava podoba, vsebina ali smisel umetnine."³ Interpretacija že v osnovi zavrača nasilje nad umetniškim delom, saj ne pomeni zunanjega pritiska nanj, podrejanja vnanim formam, apriorističnega etiketiranja ali česa podobnega. Interpretacija je morebiti prva in najbolj svobodna stopnja v razmerju do umetnine same, ne dopolnitev, ampak posebno pričevanje o njenem obstoju, pričevanje, ki ni niti samozadostno niti zavezujoče.

Že v uvodu je treba poudariti, da ne izražamo nikakršnega dvoma o umetniškosti oziroma estetski vrednosti literarnega opusa Sue Townsend. Prav nasprotno – govoriti je mogoče o redki in idealni združitvi izpričano umetniškega izdelka in silovitega odmeva pri bralcih. Slovenska mladinska pisateljica Polonca Kovač je zapisala: "Izšel je v milijonskih nakladah in bil preveden v mnogo jezikov. V Angliji je postal neke vrste institucija, razglasili so ga celo za najboljšo knjigo za *Biblijo*. Sue Townsend ga je priredila tudi za gledališče in v West Endu je imel viharan uspeh, songi iz predstave so izšli tudi na kaseti in posneli so televizijsko nadaljevanko. In seveda je prodrł tudi na BBC."⁴ Larpurlaristični elitizem je bil v osnovi zanikan – Jadran Krt je postal literarna uspešnica. Nikakor ni mogoče preprosto in na kratko odgovoriti na vprašanje, kaj je tisto, kar tako prepričljivo učinkuje na bralce in literarne kritike. Pretirani formalizem bi zadušil pisateljčina svobodnjaška in odprta prizadevanja, kajti med drugim nam sporoča, da življenja ne gre jemati pretirano resno. Nehote se že v tem uvodnem premisleku nakazujejo vrednote: humanizem, strpnost do vsakršne drugačnosti in do pojavnih oblik življenja nasploh, zvestoba samemu sebi, samostojnost, samospoštovanje, intelektualizem, kozmopolitizem, politični pluralizem, optimizem in demokratičnost.

Interpretacija je zaznamovana s personalističnim ekskurzom, ki se uveljavlja kot izhodiščna možnost. Premislek se nanaša na naslednja dela: *Skrivni dnevnik Jadrana Krta, starega 12 3/4* (*The secret diary of Adrian Mole aged 13 3/4*, 1982), *Rastoče težave Jadrana Krta* (*The growing pains of Adrian Mole*, 1984) in *Resnične izpovedi Jadrana Alberta* (*Margarete Hilde Roberts in Susan Lilian Townsend* (*Thru Confessions of Adrian Albert Mole, Margaret Hilda Roberts and Susan Lilian Townsend*, 1989)). Knjige pomenijo notranje povezano celoto, prikaz Jadranovega razvoja od zgodnje do pozne adolescence. Adolescenca je za Ivana Toličiča in Vero Smiljanič–Čolanović prehodno obdobje od otroških let do relativne zrelosti, puberteta pa je samo del adolescence; zgodnja adolescence naj bi po mnenju navedenih psihologov trajala od trinajstega do šestnajstega leta starosti, pozna pa približno od sedemnajstega do dvajsetega leta.⁵ Jadranove osebnostne poteze zaživijo v pravi luči šele v skupnosti z drugimi, v njegovem odzivanju na družinske in družbene okoliščine, zato se v interpretaciji psihološkim vidikom pridružuje še sociološki in etični.

³ Darko Dolinar: *Hermenevtika in literarna veda, Literarni leksikon* 37, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1991, str. 10.

⁴ Polonca Kovač: *Spremna beseda*, Sue Townsend: *Rastoče težave Jadrana Krta*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, str. 193.

⁵ Ivan Tiličič, Vera Smiljanič–Čolanović: *Otroška psihologija*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968, str. 238–239.

V prvi knjigi *Skrivni dnevnik Jadrana Krta*, starega 13 3/4 je literarni junak v razvojni fazi, ko začne intenzivno iskati svoj jaz med drugimi jazi, prešine ga slutnja lastne individualne podobe in celo drugačnosti. V tem iskanju se zavestno odloči za intelektualizem; razumništvo je po njegovem mnenju pravšnje zaradi iracionalizma oziroma iracionalnosti družbenih okoliščin. Jadran Krt živi v sodobnem svetu kapitalistične proizvodnje, v britanski družbi, ki je determinirana s konservativno politiko Margaret Thatcher (zdaj že nekdanje predsednice vlade); v *Rastočih težavah Jadrana Krta* je ta političarka, ki je zapustila vidno sled v britanski politiki, poleg pretepača Barryja Kenta, ravnatelja Buleža Cepidlaka, očetove službe — zavoda za obnovo prekopa uvrščena med družinske sovražnice in sovražnike.⁶ Eksistencialistično obarvano naključno rojstvo Jadrana pahne v nižji družbeni sloj, sloj, ki životari na robu preživetja in se vedno znova srečuje s problemom brezposlenosti. Posebnost pisateljice Sue Townsend je, da zna tudi te, očitno neprijazne življenjske okoliščine, orisati s pristnim in izvirnim humorjem. Na novo pečeni intelektualec Jadran predvideva, da so ga morebiti zamenjali v porodnišnici. Kaj če je njegov oče kak znan pesnik? V tretji knjigi se mu porodi misel, da je najbrž kraljevskega rodu. Skoraj nemogoče je, da bi bila ta polnokrvna človeka, kadilca in pivca alkoholnih pijač (nad obema razvadama se Jadran pogosto zgraža), ironična mati, iskrena nasprotnica redoljubnosti, občasna feministka in emancipiranka, ter narodni, družbeno neuspešni oče, občasni rogonosec, prav njegova starša. S svojim realizmom in s sprijaznjenostjo z življenjem, kakršno pač je (velikokrat je treba pozabiti in oprostiti), sta za Jadrana svojevrstna ovira njegovega intelektualizma, sočasno sta tudi zanesljiv in trajen vzrok ter opravičilo za nezadovoljstvo in neuspešnost v njegovem mladem življenju. Če je vse nakopičeno zunaj, potem ni treba kriviti samega sebe. Težko je, kadar si mora človek priznati, da je marsikaj odvisno tudi od njega samega, in za tisto, kar ne gre tako, kot bi bilo treba, ni mogoče kriviti drugih. Včasih je Jadran otroško naiven, drugič resnoben in pametnejši od odraslih. V univerzalni kaos hoče metodično in sistematično vpeljevati individualni red. Na zgodovinskem prizorišču, ki je po njegovem mnenju razmetano in neurejeno, ga čaka zelo veliko dela. Zgraža se nad razdeljenostjo sveta na bogate in revne, kritizira oblast, obsoja razizem, prezira neumnost in pozdravlja demokratičnost. Kmalu spozna, da je lahko človek dosleden v svoji sodbi le na načelni ravni, medtem ko v neposredno ravnanje vedno znova vdira moralni relativizem. Miselno razčlenjuje in kritično vrednoti pojavne oblike neokonservatizma, vendar se mu praktično zahoče uresničitev prav tega družbenega modela. Sodobni avstralsko—angleški teoretik politične filozofije John Keane (1949) poudarja, da se neokonservatizem preveč ukvarja s tem, da bi ponovno začrtil meje med državo in civilno družbo, prepoznaven pa je v pojavih egoizma, trdega dela, prožnosti, opiranja nase, svobodne izbire, zasebne lastnine, patriarhalne družine in nezaupanja v državno birokracijo.⁷ Jadran je prepričan, da bi bilo življenje v družini takšne vrste bolj udobno, o državni birokraciji pa ne dvomi tedaj, kadar si jo v mislih ali celo v

⁶ Sue Townsend: *Rastoče težave Jadrana Krta*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, str. 8.

⁷ John Keane: *Despotizem in demokracija, Civilna družba od zgodnje moderne do poznega socializma*, prevod Lenca Bogovič in Borut Cajnko, Ljubljana, Knjižna zbirka KRT 64, 1990, str. 57—58.

resnici priklíče na pomoč, da bi spametovala njegova razbrzdana starša. Vedno znova predvideva, kako bi ju vrednotile družbene institucije, če bi vedele za njuno intimno ravnanje. V spoznanje o nadvse kaotičnem svetu se tu in tam prikrade slutnja, da je v natančno urejeni družbeni hierarhiji vse na svojem mestu, saj so na ustreznih položajih uradniki, ki prežijo na neprimerno obnašanje svojih državljanov. Jadran meni, da nekako sodi k njim, toda pot do tja očitno ni lahka. Pri poslanstvu varuha reda in miru vedno znova naleti na ovire; zaradi raznovrstnih zapletov ga preganja strah, da se bo vse skupaj končalo na sodišču, velikokrat pa poudarja, kako bo treba neprimerne zadeve prijaviti na ustreznem mestu.

Jadranova naivnost je tudi modrost posebne vrste. Mnogokrat pripomore, da stvari vendarle niso tako grde in boleče, kot so v resnici, temveč jih nekako omili in olepša. Jadran je po eni strani premlad, da bi razumel svet odraslih, po drugi pa je ta svet tako nor, da ga sploh ni mogoče razumeti. Intelektualec njegovega kova ima lahko samo težave in nič drugega; kar naprej je treba tuhtati, dvomiti in premlevati težke misli o življenju, smrti, bogu in ljubezni, povrh vsega pa so intelektualci prave pravcate kislice, saj so nenehno slabe volje.

Jadran ima kot vsi pubertetniki tudi težave z zunanostjo. Mozolji nesramno načenjajo lepoto njegovega obraza, tudi s telesno višino je hudo narobe. Če ugotovi, da v štirinajstih dneh ni prav nič zrasel, se že trese, da bo ostal pritlikavec. Seveda je za vse kriva slaba domača prehrana, v kateri je premalo vitaminov in drugih hranilnih snovi, ki so nujno potrebne za mladostnikov razvoj. Zdravnik pa tudi nima pravega posluha za Jadranovo stisko; kadar ga obišče zaradi mozolja in mu potarna o domačem neredu, ga na hitro odpravi in mu reče, naj bo zadovoljen, da mu ni hudega.

Pisateljica Sue Townsend zna spretno in literarno prepričljivo učinkovati z Jadranovim videnjem sveta in iskanjem lastnega položaja v okoliščinah, ki so jih zanj pripravili drugi. Pisateljčina moč se kaže v njenem humorističnem pisanju in sporočanju. Francosko-židovski filozof Henri Bergson (1859–1941), predstavnik filozofije življenja, je v svojem esejističnem premišljevanju o smehu menil, da komične domišljije ni smeselnost ujeti v definicijo. Komičnost sodi na področje človeškega, obrača se na čisti razum, uveljavlja se v skupini in ima družbeni pomen. Smešne učinke povzročajo: avtomatizem, popačenost, izkrivljenost, mehaničnost, presenečenje, kontrast, prenašanje, povezovanje telesnega in moralnega, ponavljanje, obrati, nesorazmerje med vzrokom in učinkom, raztresečnost itd. "Zatorej ni realnega, resnega, celo dramatičnega prizora, ki ga domišljija ne bi mogla sprevreči v komičnost, če le obudi to preprosto podobo. Nobene igre ni, ki bi ji bilo odprto razsežnejše področje."⁸ Bergsonove oznake smešnega so mojstrsko, ne bo pretiravanje, če bomo rekli – genialno uresničene v literarnem snovanju Sue Townsend. Uveljavlja se zamenjavanje vzroka z učinkom, pogosto je opaziti stopnjevanje z nepredvidljivim razpletom. Nadvse smešno učinkuje Jadranovo "logično" sklepanje. Povsem slep je na primer za mamino romanco s sosedom Lukasom. Svojemu dnevniku zaupa, kako je vljudni sosed začel prihajati na obiske zaradi mamine bolezni, vendar je ne glede na njeno ozdravitev še kar vztrajal pri teh ljubeznivih obiskih. Njun predmet pogovora ni bil vreden Jadranove intelektualistične pozornosti – za nameček sta besedovala med cigaretnim dimom. Ob vsakem obisku se je Lukasova žena ubadala s težkimi fizičnimi oporavi – od vrtnarjenja, prenašanja nakupa iz trgovine, do betoniranja pročelja (težavnost

⁸ Henri Bergson: *Esej o smehu*, prevedel Janez Gradišnik, Ljubljana, Slovenska matica, 1977, str. 54.

opravi se stopnjuje). Ko ji je Lukas prinesel skodelico čaja, se je zdel Jadranu nadvse prijazen. Kmalu ga je žena zapustila, Jadran pa mu je namenil iskreno pomilovanje, saj bo zdaj moral sam prati in postoriti vse drugo, kar je šlo tako lepo od rok njegovi družici.

Humor se uveljavlja tudi v povezovanju poetično privzdignjenih stvari in banalnih predmetov ali dogodkov. Jadran se na začetkih kisa, da ne bo nikoli božal zlatih las svoje velike ljubezni Pandore (seveda se mu kasneje posreči, da jo sme pobožati še kje druge), zagotavlja pa ji, da ji je še vedno na voljo njegov modri flomaster. Od romantične ljubezni preskoči na pasteto in mandarino. Čeprav medli od ljubezni, je vendarle treba tudi jesti, in če je človek sit, se počutje izboljša. Pisateljica uporablja domiselno negacijo. Duhovnost presega z materialnimi reči, privzdignjenost z vulgarnostmi; tudi velika in globoka čustva imajo svoje človeške meje. Pogosto je humor tudi absurden. Jadran je prevzel skrb za ostarelega Berta Baxterja. Nekega dne je njegovega psa Sabljo, ki je gledalo skozi okno dnevne sobe, pozdravil z znamenjem V in izrazil upanje, da si kosmatinec, ki je sodil med pasje negativce, tega ne bo zapomnil. Nove lastnosti zadobiva spajanje klasične literature in banalnega vsakdanjika, pozornost zbujajo nesmiselne in neučinkovite rime v Jadranovi poeziji, smeh povzroča povezovanje tistega, kar ne sodi skupaj, v novi zvezi se znajdeti romantika in tehnika, naivnost je prepletena s pretiravanjem. Ko Jadran na primer izve neko novico, navede svoj sklep, za katerega pa bralec ve, da je napačen. Ker pa je ta sklep tako daleč od resnice, pogosto nemogoč, nenavaden in nesmiseln, učinkuje presenetljivo smešno, včasih že kar groteskno. Mama reče bivšemu ljubimcu Lukas, naj pač gre na krvno preiskavo, če že hoče. Iz tega pogovora Jadran sklepa, da ima najbrž redko krvno bolezen. Iz mnogih znamenj in avantur v preteklosti pa bralec ve, da je v ozadju dojenčkov očetovstvo. Ljubimec je odigral svojo vlogo v določenem obdobju; mama je takrat Jadranu zaupala, da zadovoljuje njene seksualne potrebe (ko je bila tako iskrena tudi očetova ljubica Dorin Krivec, je dnevniku zaupal, da je vendarle še premalo zrel za tolikšno spolno zaupljivost odraslih), zdaj pa je ljubimec opelel. Mama in oče sta rešila svoj razmajani zakon ali pa ga bosta še v prihodnje majala, od skrajnosti do skrajnosti, zdaj bolj zdaj manj spretno, od spopada z brezposelnostjo in revščino, do nekoliko utrujenega in izpraznjenega zakonskega sporazumevanja (morda ta izbira ni najslabša, kdo bi vedel).

Katera podoba življenja je prava? Ali tista, ki se odvija sama na sebi, ali ona, ki jo vidi pubertetnik Jadran Krt? Ko je videti, da je nadvse kritičen do svojih staršev in mladostniško neobjektiven, se iznenada v dnevniku pojavijo stavki, ki razkrijejo, kako zelo rad ima svoje starše. Ne samo da ju skuša razumeti, ampak ju celo že razume; preveva ga neznatna jezljivost, toda splošno spoznanje je zgoščeno v ugotovitvi, da je njun otrok, ki je še daleč od odraslosti, zato ju potrebuje. Oba. Prav takšna, kot sta – v njegovih očeh staričava, malce preveč zapita, osebi, ki tolikokrat ne obvladujeta življenja in ju življenjski tok pač nosi na svojih valovih. Jadran si včasih domišlja, da bo sam zmogel in bo drugačen, potem pa se primeri, da ga obvladuje splet okoliščin in naključij. Nasilnemu sošolcu mora izročati denar, v šoli mu ne gre najbolje, kar naprej se življenje zapleta. Vse je videti črno: "Mislim, da na celem svetu ni bolj nesrečnega človeka od mene. Če ne bi bilo poezije, bi se mi že zdavnaj utrgalo."⁹ Samorefleksija sicer omogoča distanco, ironijo in negacijo, vendar pa se velikokrat znajde znotraj, v življenjskem vrvežu in klobčiču, neposredno in z osebno prizadetostjo. Vzdihljaj se pogosto k sreči konča z namigom na kakšno praktično zadevo.

⁹ Sue Townsend: *Rastoče težave Jadrana Krta*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, str. 2.

⁹ Sue Townsend: *Skriti dnevnik in Rastoče težave Jadrana Krta*, *Skrivni dnevnik Jadrana Krta*, starega 13 3/4, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989, str. 44.

Intelektualizem je tudi svojevrstno zagotovilo varnosti. Na svoja pubertetniška pleča si je moral naložiti kaotični svet odraslih in nekaj je pač treba najti, da je breme vsaj malce lažje. Samohranilniško življenje je dokaj naporno (mama se je začasno preselila k ljubimcu), tudi komunistični rdečkar Bert Baxter povzroča težave in je nezadovoljen, pa če se Jadran kot član krožka za pomoč ostarelim občanom še tako trudi, da bi mu ustregel, o njegovem psu Sablji pa bi bilo dnevniku težko zaupati kaj dobrega, saj včasih odnese in nato grizlja Bertovo zobno protezo, spet drugič brez predsodkov napada mlekarja. Kadar pa se vede spodobno, postane njegov gospodar zaskrbljen, da ni kaj bolan, in nemudoma pokliče živinozdravnika. Pasji štirinožci so nasploh pomembne osebe v pisateljskem svetu Sue Townsend. Tradicionalno angleško in splošnočloveško ljubiteljstvo živali je izrisano pisano in slikovito. Štirinožcem se mnogokrat godi bolje kot ljudem. Morda pa jim je v pasjem življenju mehko postlano tudi zato, ker so ljudje daleč vsaksebi in osamljeni in jim je ob neproblematičnih kosmatincih toplo pri srcu, saj sta ta ljubezen in vdanost kljub drago plačanemu rodovniku in spoštovanju prednikov relativno poceni. Mahanje z repom in lizanje roke sta zunanja znaka hvaležnosti, zvestobe in naklonjenosti, ki si jih od ljudi ni mogoče obetati.

Življenje je zapleteno, medčloveški odnosi pa nepredvidljivi. Mamine občasne feministične ideje – od delitve gospodinjskega dela do mrzličnega iskanja ženske identitete – popestrijo vsakdanjik. Jadran je privrženec moškega šovinizma samo na skrivaj, takole zaupno v dnevniku, ko se zgraža nad mamino gospodinjsko nespretnostjo in neredom v domači hiši ali pa nad njenim mladostniškim obnašanjem in oblačenjem, drugače pa je spoštljiv do svoje Pandore (priznati si mora, da je pametnejša od nje), spodoben mladenič v ženski družbi, občudovalec pametnih žensk v javnosti in v šoli, pisateljic, znanstvenic in aristokratinj, vendar zagnan kritik Margaret Thatcher. Ženske spoštuje zaradi njihovih dobrih lastnosti (tako mu je svetoval oče, ki je nekoč nasedel maminim lepim nogam), toda včasih si v svoji mladostniški strasti ne more kaj, da ne bi bil občudovalec njihovih telesnih delov – je že tako: narava jih je lepo oblikovala in jih razmestila, kakor je treba. Intelektualci se po njegovem mnenju smejo tu in tam srečati s kančkom pornografije, saj to počnejo inteligentno in z miselnim odmikom, radovedno, vendar dostojanstveno.

V zvezi z navedenimi možnostmi se pojavi problem preraščanja namenskosti književnosti. Opus o Jadranu Krtu naj bi sicer sodil v mladinsko literaturo, vendar pa večplastnost besedil omogoča širitev beročega občinstva, spodbujanje zanimanja med odraslimi bralci in odpiranje novega prostora. Otroci in mladostniki bodo spremljali Jadranove težave na pragu odrasčanja, naporno vstopanje v svet odraslih, iskanje lastnega prostora pod soncem, težavnost na novo odkrite intimne in prvih mesenih spoznanj, odrasli pa bodo občutili estetsko ugodje ob posebnem videnju tega našega kaotičnega, politično in moralno sprevrženega bivanja, ne kdove kako uspešnega in prepričljivega "izdelovanja zgodovine" in ustvarjanja dediščine zanamcem. Tako se tudi Jadranov občasni moralizem, skepticizem o vrednostni vsebini bivanja odraslih in intelektualno poslanstvo nekako rahljajo; velikokrat se zaloti, kako zelo je podoben drugim. Kot spremljevalec sveta ohranja relativno previdnost. Pobudnik univerzalnega reda često pristaja na kaos.

V pisateljiciinem ustvarjanju se dogodi obrat: Jadranovo videnje sveta se preoblikuje v avtoričino subjektivnost. Tisto, kar je prej govorilo samo zase (Jadranov skrivni dnevnik), je zdaj prikazano z miselnim zrcaljenjem in odmikom. Sue Townsend hoče, da bi stopili iz Jadranovega sveta v realnost. Literarna realnost se je uveljavila sama zase s prepričljivo in izvirno govorico, pisateljica pa želi prekiniti iluzijo te resničnosti. Odmakniti se hoče tudi od civilizacije, pobegniti pred slavo in uspehom ter se umakniti. V tretji knjigi se predstavi kot propadla pisateljica, ki je Jadranov dnevnik objavila pod pretvezo, da je

sad njene domišljije. Načrtno izvede notranjo negacijo. V literaturi je vse mogoče. Tako je poglavje o Jadranu Krtu mogoče brati kot besedilo, pisano v že znani maniri, čisto mogoče pa je, da se nakazuje predvidevanje francoskega filozofa Hippolyta Taina (1828–1893), češ da ima umetnik v svojem razvoju dve fazi – v prvi je izviren, v drugi pa ponavlja samega sebe.¹⁰ Samobitnost literarnega ubesedovanja se preoblikuje v deklarativno sporočanje. Pri šestnajstih letih Jadran vzklikne, da je mladost pač norost. Že prej se je odločil za ateizem, zdaj pa zapiše, da Bog mirno gleda potrese, lakoto in prometne nesreče.¹¹ V preteklosti je postopoma vstopal v filozofijo, sedaj pa je napočil čas, ko sam opredeljuje lastno filozofsko pozicijo. Čeprav ga je božična polnočnica sicer ganila, zatrdno ve, da je eksistencialistični nihilist. Očitno gre le za mladostniško pozo, saj je z vsem svojim ravnanjem dokazoval dokaj zanesljivo uveljavitev moralnih vrednot v dobrem pomenu besede. V zamotanih moralnih odnosih odraslih je ohranjal integriteto lastnega jaza (samohranilništvo, ljubezenske pustolovščine staršev, rojstvo polsestrice in polbratca), skrbel je za politično in moralno problematičnega starostnika, samosvojega Berta Baxterja, ljubil je živalski svet, zlasti domačega psa, ki ga je obravnaval kot enakopravnega družinskega člana in sočustvoval z njim, ko se je zaljubil v psico višjega rodu, saj je imel tudi sam zaradi Pandorinega višjega družbenega sloja, kamor je sodila, podobne težave, po svojih močeh se je boril proti neurejenosti v družbi in v šoli uporniško večkrat uveljavljal svoje napredno politično stališče. V zavedanju svoje ogrožajoče svobode in naključne vrženosti v ta svet, v spoznanju, da je sam svoj projekt in vsota lastnih dejanj je bil morebiti res eksistencialist, v vsem skupaj pa ni bilo niti sence nihilizma. V tretji knjigi se ima za mladega filozofa. Morda je tudi zato nekoliko bolj razlagalen, čedalje manj je nečimrn, opaziti je samokritičnost, na videz je plah, v resnici pa pogumen in pripravljen na spopad z neurejenim svetom. V njem se bijejo samozavest in manjvrednostni občutki, zanesljivo ve, da so se ga kljub kritični in odmaknjeni poziciji dotaknile meščanske vrednote. Zgraža se nad nevedneži in ne sluti, da so tudi v njegovi izobrazbi in razgledanosti občutne vrzeli. Toda njegov življenjski sen je povsem zanesljiv in oblikovan: "Stopil sem pred njo in rekel: 'Pandora, moj življenjski sen je prevlada lepega nad grdim, zmaga resnice nad slepili in pravična kazen za bogate, ki so si nagrabili denarja.'"¹² Pandora je sicer morala po tem dramatičnem govoru bruhati, Jadran pa je po ogledu svojega obraza v ogledalu ugotovil, da se je mladostna negotovost umaknila zreli samozadostnosti. Vanjo je sodila tudi odločitev, da se bo treba dejavno udeleževati političnega življenja in ustanoviti stranko ali vsaj gibanje, in to Krtovo gibanje.

Najstnikov razvoj je usodno zaznamovala svetovna književnost. Resna sporočila so se sprevrgla v poenostavljene modrosti in začela povzročati nove učinke. Orwellova *Živalska farma* ni več družbena kritika, temveč navdih za fantovo odločitev, da si bo izbral poklic veterinarja. V svojem poklicnem iskanju je tudi drugače na moč elastičen in v domišljiji kar naprej menjava družbeno nadvse pomembna opravila. Veliko tiči v knjigah in znane pisateljice imenuje žabarke. Kdaj pa kdaj si prizna, da je za nekatera dela še prezelen, vendar pa se mu vseeno zdi imenitno, da ima v rokah tako pomembne dosežke človeškega uma. Tako se vračamo k spoznanju, da nam da pisateljica Sue Townsend prefinjeno inteligentno vedeti, da je lahko prav vse na tem svetu smešno in hkrati vredno posmeha in zdravega smeha; iz vsega se je mogoče norčevati, nič ni usodno resno in nedotakljivo.

¹⁰ Hippolyte Taine: *Filozofija umetnosti*, prevedel Jože Javoršek, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1955.

¹¹ Sue Townsend: *Resnične izpovedi Jadrana Alberta Krta, Margarete Hilde Roberts in Susan Lillian Townsend*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991, str. 13.

¹² Prav tam, str. 29–30.

Ko je bila na potovanju po tedanji Sovjetski zvezi, se ji je porodila misel, da bi bilo Ruse mogoče imeti za brezbožne divjake ali rdečkarje, toda tudi zahodnjaki ne bi mogli rabiti za primer vzornega vedenja. "Ko smo se spustili na moskovsko letališče, so bili nekateri že tako nagnusno pijani, da niso mogli služiti kot vzorni primerki zahodne kapitalistične družbe."¹³ Avtorica se domiselno norčuje iz tistega, kar se v primerjalni književnosti imenuje narodova duša. Biti Anglež pomeni biti drugačen, poseben, nekonvencionalen, svetovljanski in ozkosrčen hkrati, konservativen, nečimrn in politično predrzen. Jadran, ki je – tako kot pisateljica – obiskal Sovjetsko zvezo, je v hotelski sobi preveril, ali so kje nameščeni mikrofoni in skrite kamere, saj mu ni bilo do tega, da bi se nevidni vohuni naslajali nad njegovim angleškim spolovilom. Moskovski tramvaj je v njem vzdramil pesnika, v njegovo poetično govorico pa so se prikradli izrazi: revolucionarno, razredni boj, požrtvovalnost, odrekanje in popotni tovariš.¹⁴ Nič zato, če je bilo vir navdiha že nekoliko zarjavelo moskovsko javno prevozno sredstvo, poezija je bila pač trajno dokazilo o smiselnosti njegove eksistence. Toda tudi z naslajanjem nad kulturo ne gre pretirati. "Na koncu sem bil že do grla sit kulture in zahrepenel sem po kančku angleške brezbriznosti in surovega materializma."¹⁵

Ko še ni imel štirinajst let, je bil prepričan, da je dovolj, če človek živi, saj takrat še ni vedel, da golo življenje nič ne pomeni, kajti živeti je treba z življenjskim slogom. "Pod športnimi copati nosim zelo nenavaden par nogavic. Ena nogavica je bela, druga pa črna. Nikar ne mislite, da sem eden tistih raztresenih genijev, ki ne opazijo, kako so obuti. Mogoče sem res genij, gotovo pa nisem raztresen. Ne, moja odločitev je skrbno preračunana. Pravzaprav je simbolična. Bela nogavica predstavlja mojo notranjo čistost in dobroto; sem nasprotnik nasilja, jedrskih raket in krutega ravnanja s kokošmi nesnicami. Črna nogavica je simbol temnejših plati moje osebnosti, med katere sodi pozele nje po Pandorinem telesu in sanjarjenje o tem, kako bi razstrelil velike stanovanjske bloke (seveda brez stanovalcev s samomorilskimi težnjami). – Živim življenje, polno nasprotij. Na svojih stopalih prenašam težave vsega sveta. Seveda navadni smrtniki ne dojamajo mojega tihega protesta."¹⁶ Takšna je torej Jadranova človeška podoba. V poglavju Susan Lilian Townsend se na videz ali pa morebiti v resnici predstavi pisateljica sama. V literaturi pač nikoli ni povsem jasno in gotovo, kaj je prepis dejanskosti, kaj pa plod pisateljske domišljije in neustavljivi polet v neskončne možnosti novih svetov. Nikakor ni brez pomena, kakšno sliko kaže pisateljica svojim bralcem – to je uresničitev njenega namena. Norčuje se iz tega, da je Angležinja, in sočasno ve, da je prav to in nič drugega; močno je zavezana svojemu rodu in pripadnosti. Zelo spominja na Jadrana Krta. Duhovita je in zanimiva, vendar veliko bolj žalostna in resignirana – za tako duhovito pisateljico celo presenetljivo potrta in osamljena.

¹³ Prav tam, str. 40.

¹⁴ Prav tam, str. 41.

¹⁵ Prav tam, str. 42.

¹⁶ Prav tam, str. 46–47.

Na potovanju jo pri trinštiridesetih letih pretrese in spravi v ogorčenje srečanje z eksibicionistom. Nepremično obstane, ne ve, kam naj gleda, strah jo je, jezi se... Ko je pisala o Jadranovem odkrivanju spolnih skrivnosti, matematično natančnem merjenju rastoče moškosti, vzročno—posledični zvezi med seksom in pubertetniškimi mozolji, o ljubezenskih dogodivščinah staršev ipd., je delovala spolno osvobojeno in neobremenjeno. Njene ženske junakinje so večinoma emancipiranke, svojo samoto pa ima za svojevrstno priznanje poraza. Pravi, da (kot vse ženske) rada stika po trgovinah. Slovi po svoji lahkovernosti. Potuje sama, čeprav ima moža (morda že bivšega) in štiri otroke. Dobro ve, v kakšno družino sodi. "Strah me je pisatelj, in ker ne prenesem njihove drobnjarske kratkovidnosti, se ponavadi izogibam stikov s književniki."¹⁷

Pretreslo jo je, kako v Rusiji ljudje gledajo na svojo preteklost; velika domoljubna vojna je živ spomin, saj je preteklost del sedanjosti. Ko je neka Angležinja rekla, da bi bil že čas, da nehajo pogrevati to vojno, je Sue Townsend pomislila: "Kot bi smrt dvajsetih milijonov ljudi bila omembe nevredna malenkost v primerjavi z zahrbtnim napadom ošpic."¹⁸

Vedno znova se ji zahoče potovanje, toda v Angliji živi rada zato, ker ji je povsod drugje tuje in čudno. Obvlada samo angleščino. Ker živi v mestu, ima rada podeželje. Ker ni verna, jo zanimajo angleške cerkve. Tako kot njen Jadran je polna notranjih nasprotij. Je tipično angleško zadržana, toda če se vlak zaradi krav na tirih zaustavi, je tako kot drugi sopotniki pripravljena izpovedati zgodbo svojega življenja vsakomur, ki jo je pripravljen poslušati. Všeč ji je, kako zlahka se Angleži prilagodijo vsemu hudemu. "Vtaknite nas v kakšno tujo ječo, polno podgan, pa bomo čez mesec dni, še preden si pomanemo oči od nenadne dnevne svetlobe, prisegli, da so bili naši mrkogledi ječarji 'kar spodobni fantje, ki so lepo skrbeli za nas.'"¹⁹

Potrditi skušamo hipotezo, da so v knjižnem opusu o Jadranu Krtu uveljavljene estetske vrednote. Jan Mukařovský (1891—1975), največji češki estetik in utemeljitelj češkega strukturalizma, je poudarjal, da vrednota velja za nekoga — brez tega si je ni mogoče niti zamisliti, saj to vsebuje že njen pojem. Ko je ugotovil delež subjekta, je zavrnil možnost, da bi imel vrednoto za realno lastnost objekta. Med subjekt in objekt je vnesel tako imenovano kolektivno zavest. "Kolektivna zavest seveda ni niti psihološko stanje posameznika niti gola abstrakcija; kolektivna zavest je mesto, kjer obstajajo vrednote."²⁰ Gre za zgodovinsko dejstvo — kolektiv kot kontinuum v prostoru in času — vrednota pa je za Mukařovskega odnos med subjektom in objektom, odnos, ki ga uravnava kolektivna zavest. Cilj vrednote je sicer estetsko stališče, vendar pa čista estetičnost nikjer ne prevladuje, pač pa je opaziti stalno intenzivno razmerje in napetost med estetsko in drugimi vrednotami. Predvideval je, da umetniškega dela ni mogoče meriti z lepoto oziroma z estetskim ugodjem — trajna estetska vrednota je bila zanj tako zapleten problem, da ga morda sploh ni mogoče rešiti. "Zunajestetske vrednote so neposredne sestavine umetnine kot umetniškega pojava."²¹ Če ta spoznanja apliciramo na opus o Jadranu Krtu, lahko govo-

¹⁷ Prav tam, str. 99.

¹⁸ Prav tam, str. 101.

¹⁹ Prav tam, str. 109.

²⁰ Jan Mukařovský: *Estetske razprave*, prevedel Frane Jerman, Ljubljana, Slovenska matica, 1978, str. 28.

²¹ Prav tam, str. 51.

rimo o novi literarni stvarnosti, o tkanju in razpenjanju umetniško prepričljive mreže odnosov in kolektivne zavesti, utemeljene v subjektivnem pogledu, o novi estetiki, ki je močno zasidrana v etiki; kljub navideznemu sprenevedanju, humorju in domnevni naivnosti oblikuje zanesljivo tkivo in sporočilo: v kaotični in ponoreli svet je treba vpeljati vsaj malo reda, vsaj kanec humanosti. Jadran se je znašel v že oblikovanem in do neke mere determiniranem prostoru bivanja, zase pa mora izoblikovati, spodbuditi ali si celo priboriti umestitev, ki naj bi bila pravšnja za njegovo predstavo in vizijo. Zapisali smo, da se je pisateljica predstavila kot resignirana oseba. Na prvi pogled je namenila takšno usodo tudi svojemu junaku, kajti Jadranovi veliki načrti se ne uresničijo: Pandora se poroči z drugim, sam ne postane niti veliki znanstvenik niti veliki pisatelj, še svojo otroško sobo, ki je bila vsemu navzlic dokaj varno zatočišče, mora zapustiti in oditi od doma. Če pa gledamo na vse skupaj manj pesimistično, je vendarle na začetku svoje literarne poti, prav tako mu uspe prodreti v javne medije. Njegovi književni poskusi niso že vnaprej obsojeni na propad. S svojim načrtno izbranim intelektualizmom je našel svoj prostor pod soncem in se odločil za pravo izbiro. V dnevih, ki prihajajo, se bodo menjavali srečni in manj srečni trenutki, uspehi in porazi, neizpolnjeno pričakovanje in potešena čutnost. Navsezadnje tako živijo vsi ljudje.

Literatura

- Bergson Henri: *Esej o smehu*, prevedel Janez Gradišnik, Ljubljana, Slovenska matica, 1977.
- Dilthey Wilhelm/Diltaj Vilhelm: *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, prevedla Dušica Guteša, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
- Dolinar Darko: *Hermenevtika in literarna veda, Literarni leksikon* 37, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1991.
- Ingarden Roman: *Literarna umetnina*, prevedel Frane Jerman, Ljubljana, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Studia humanitatis, 1990.
- Keane John: *Despotizem in demokracija, Civilna družba od zgodnje moderne do poznega socializma*, prevedla Lenca Bogovič in Borut Cajnko, Ljubljana, Knjižna zbirka KRT 64, 1990.
- Kobe Marjana: *Pogledi na mladinsko književnost*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987.
- Kos Janko: *Morfologija literarnega dela, Literarni leksikon* 15, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1981.
- Kovač Polonca: *Spremna beseda, Sue Townsend: Rastoče težave Jadrana Krta*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988.
- Saksida Igor: *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti, Otrok in knjiga* 1991, št. 31, str. 23–42.
- Saksida Igor: *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti, Otrok in knjiga* 1991, št. 32, str. 5–33.
- Taine Hippolyte: *Filozofija umetnosti*, prevedel Jože Javoršek, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1955.
- Toličič Ivan, Smiljanić—Čolanović Vera: *Otroška psihologija*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- Townsend Sue: *Rastoče težave Jadrana Krta*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988.

Townsend Sue: *Skrivni dnevnik in Rastoče težave Jadrana Krta, Skrivni dnevnik Jadrana Krta, starega 13 3/4*, prevedel Vasja Cerar, *Rastoče težave Jadrana Krta*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989.

Townsend Sue: *Resnične izpovedi Jadrana Alberta Krta, Margarete Hilde Roberts in Susan Lilian Townsend*, prevedel Vasja Cerar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991.

Zusammenfassung

JADRAN KRT – SELBSTREFLEXION UND EINFÜHRUNG DER ORDNUNG IN DIE CHAOTISCHE WELT

Die Autorin geht an das literarische Werk der gegenwärtigen englischen Schriftstellerin problematisch heran, aus der Sicht der Interpretation als dem typischen Bestandteil oder der Stufe der Hermeneutik. Sie analysiert das Verhältnis zwischen der äußeren und der literarischen Realität, denkt über die soziale Situierung und axiologische Dimension nach und hält sich bei einigen Problemen der Literaturwissenschaft auf. Zu den Manifestationen des Ästhetischen und des Künstlerischen reiht sie die humoristische Einstellung der Schriftstellerin.

Prevedel Mirko Križman

Vivi Edström

Stockholm

ASTRID LINDGREN

švedski portret*

Švedska književnost za odrasle je skoraj nepomembna, medtem ko je mladinska književnost njen glavni izvozni artikel. Po številu v tujini izdanih del pa prednjači Astrid Lindgren. Noben drug švedski avtor, niti Selma Lagerlöf, se ne more ponašati s prevodi v toliko tujih jezikov.

Astrid Lindgren se je rodila 1907. leta na kmetiji v provinci Småland na jugu Švedske, toda odkar je odrasla, je živel v Stockholmu. Tja je odšla kot mlado dekle, poiskala si je službo v pisarni, trdo delala in varčevala, dokler se ni dokončno osamosvojila. Od 1946 do 1970 je delala za Raben & Sjörger, najpomembnejšo švedsko založbo, ki je objavljala tudi njene knjige. Tako je pomembno vplivala na razvoj književnosti za otroke na Švedskem. Njena neodvisnost je razlog, da je postala pomemben inovator in njene knjige so navdihovale umetnike na številnih področjih, saj so jih uporabili v različnih medijih. Mnoga njena besedila so našla pot v risanke, gledališke igre in muzikle, še več pa jih je služilo kot osnova za filme in televizijske produkcije. Astrid Lindgren je brala svoje knjige po radiju in televiziji in s tem večala svojo priljubljenost. Pisala je tudi gledališke igre in skupaj z drugimi umetniki izdajala slikanice o otrocih iz drugih dežel.

Pisanje Astrid Lindgren je globoko zakoreninjeno v tistem delu Švedske, kjer je odrasčala, v kmetijskem Smålandu. Podeželsko dekle, ki živi v sozvočju z naravo, dobro pozna življenje na kmetiji in v majhnem mestu, ljudske pripovedke in reke; vse to so elementi, ki jih srečamo v njenih delih. Kljub temu menim, da švedski kritiki in sredstva javnega obveščanja preveč poudarjajo predvsem podeželski vidik njenega pisanja, saj je Astrid Lindgren vsestranska umetnica, ne le zato, ker v vsej žlahtnosti nadaljuje resnično literarno tradicijo. Po svojih najboljših močeh to tradicijo na novo ustvarja z vso avtoriteto izumitelja.

Pot do Pike Nogavičke

Astrid Lindgren je napisala svoj literarni prvenec *Britt–Mari lättar sitt hjärta* (*Zaupne skrivnosti Britt–Mari*) leta 1944, ko je bila stara 37 let. Zgodba je dobila drugo nagrado na tekmovanju založbe Raben & Sjörger za najboljšo mladinsko zgodbo leta. Nagrada je pomenila začetek njene literarne kariere, pa tudi sama je menila, da je nobeno kasnejše

* Članek smo povzeli iz publikacije, ki jo je leta 1987 izdal Švedski institut iz Stockholma. Avtorica članka je priznana profesorica mladinske književnosti na Univerzi v Stockholmu.

priznanje ni tako prevzelo kot prav to prvo. Bilo je v času druge svetovne vojne, ko so pripisovali velik pomen prav potrjevanju moralnih vrednot. Založba, ki je razpisala natečaj, je zahtevala, da prispevki podprejo idejo o "ljubezni do doma in družine kakor tudi preudarnost in odgovornost v odnosu do nasprotnega spola".

Zgodba o Birtt–Mari nazorno pojasnjuje, s kakšno lahkoto se je Astrid Lindgren zvela v pripovedno zvrst zgodb za dekleta, ki jo je nadalje razvijala v štiridesetih in petdesetih letih v trilogiji zgodb o Kati, ki se začneja s knjigo *Kati i Amerika* (*Kati v Ameriki*, 1950).

Zaupne skrivnosti Britt–Mari so napisane v obliki dnevnika. Pripovedovalec živi v prijetni družini z zelo urejenimi odnosi med različnimi družinskimi člani. V tej vzorčni knjigi za dekleta najdemo vse, kar sta založba in tedanja družba pričakovali od pojma družbenega prilagajanja. Nikjer pa ni nobenega dokaza, kako drago je avtorica plačala svoje mladostne izkušnje: zapustiti je morala kraj svojega otroštva ter živeti varčno in osamljeno življenje uradniške delavke v Stockholmu. Vendar je Astrid Lindgren povsem doma v tem razgibanem stilu, v odlomkih, kjer ne manjka ironije, ki se v nekaterih delih *Zaupnih skrivnosti Britt–Mari* že približuje parodiji na konvencionalno dekleško zgodbo. (Parodija je prav tako učinkovit element v trilogiji o *Piki Nogavički*, še posebno pa v knjigah o *Emilu* in *Kljukcu s strehe*).

Vsi so nestrpno pričakovali razglasitev zmagovalca. Ali bi bilo mogoče, da bo avtor že priznan pisatelj? Toda ne, izkazalo se je, da je zmagala popolnoma neznana gospodinja. Člani žirije niso mogli vedeti, da ima ta gospodinja polne žepe dinamita. "Kajti na začetku je bila izvirna Pika ..." Astrid Lindgren je svoji hčerki Karin podarila zgodbo o neugnani majhni deklici že leta 1941 – v resnici je prav hčerka slučajno odkrila Pikino ime. *Pika Nogavička* je izšla leta 1945 in je povzročila pravo revolucijo v mladinski književnosti – v resnici pa je bila to malo bolj spodobna verzija izvirne, nagajive Pike, ki ni bila niti malo pridna. Kljub vsemu pa je ohranila dovolj svoje divje samostojnosti, s katero je izzivala svet okoli sebe in uresničevala najbolj skrite otroške sanje. Posledice njenega vpliva lahko vidimo pri številnih današnjih štiridesetletnikih.

Pika predstavlja običajnega otroka, a je istočasno lik z določenimi čudežnimi darovi – nekdo je celo rekel, da je v resnici čarovnica. Kot takšna pa je otroška projekcija vsega, kar si lahko želi, sredstvo, s katerim si vsaka lepo vzgojena Anica ali Tomaž daje duška. Kasneje, v zbirki pravljic z naslovom *Nils Karlsson – Pyssling* (imenovan tudi *Mali Kljukc* 1949) nam Astrid Lindgren ponudi še nekaj nadaljnjih različic srečanja med otrokom in mitološkimi bitji, ki je istočasno resnično in zelo domiselno. V zgodbi *V deželi somraka* odpluje gospod Liljonkvast s pohabljenim dečkom preko Stockholma v "Deželo, ki je ni", kar napoveduje čudežno deželo, ki jo opisuje v knjigi *Mio, moj sin*. Enak motiv dobi groteskni ton v srečanju med Bratcem in Kljukcem s strehe, majhnim debelim možicem, ki ga poganja propeler in ki je poln pregreh, a vendar bolj resničen kot katerikoli brezkrven smrtnik.

V štiridesetih letih, ko je bila književnost za otroke še vedno toga in polna pridig o moralnih vrednotah, se je pojavila Astrid Lindgren in otroci so njeno književnost takoj sprejeli za svojo. To je njen največji dosežek. Osebe iz njenih del gotovo imajo dvojnike v starejši literaturi, toda izraziti in tipični so na čisto drugačen način. Celó govorijo drugače, kot je bilo običajno. Jezik v književnosti za otroke, ki so ga kritiki tako skrbno nadzorovali, je že po tradiciji moral biti predvsem pravilen. Biti je moral oboje, uporaben v šoli in sprejemljiv v kultiviranih (=omikanih) družinah. Otroci v delih Astrid Lindgren pa govorijo na nov način. Jezikovno gradivo za zgodbe o Piki je Astrid Lindgren jemala iz komičnega ali satiričnega tiska, preizkušala je nove oblike zloženek ter ob tem, ko je bila istočasno rustikalna in sarkastična, ustvarjala nove besede.



Anica, Pika in Tomaž, kot jih je narisala Ingrid Vang Nyman, 1940

Če zagovarjate mnenje, da je *Pika Nogavička* najpomembnejša švedska knjiga za otroke tega stoletja, ki je opogumila majhne deklice kot še nobena druga zgodba do tedaj, da osvobaja duha in pomaga razvijati ustvarjalnost na številnih ravneh, potem lahko zagovarjate – z resnico protislovja – da Pika ni prav posebej knjiga za otroke. To je čisto preprosto precej revolucionarna knjiga, njena ironičnost je usmerjena v konvencionalnost, v pravila in na splošno v zatiranje. Prevedena je bila v več kot 50 jezikov.

Od idile do zločina

Ustvarjalnost Astrid Lindgren v štiridesetih letih je bila podobna zajezeni reki, ki prestopi bregove in po številnih vzporednih kanalih pometa vse pred seboj. Izšli sta še dve knjigi o Piki in vrstili so se drugi tipi zgodb, na primer trilogija o Bullerbynovih otrocih (za mlajše otroke) in tri detektivske zgodbe o Kalleju Blomquistu. Vse različne vrste si enako izrazite.

V knjigah o Bullerbynovih je Astrid Lindgren ustvarila klasičen primer idile in nadvlade sveta otrok. Napisane so iz otroške perspektive, s poudarkom na otroških igrah in domišljiji. Dogodki so učinkoviti, ker jim primanjkuje dramatičnosti. Majav zob, ravnateljica, ki zjutraj zaspi, trenutek pomladne igre v jarku – vse to postane pomembno in prevzame nas idilični realizem mikrokozmosa.

Astrid Lindgren je isto metodo ustvarjanja dramatičnosti iz vsakdanjih dogodkov uporabila v zgodbi *Lotta på Bråkmakargatan* (*Lotti iz ulice rogoviležev*, 1961), ki jo je Ingmar Bergman hotel posneti na film. Zgodba ima enako eksplozivno moč kakor grška tragedija, veličastne poteze in mogočno uprizoritev čustev, a istočasno dovolj prostora za nežnost in čustvenost. Lotta, stara pet let, vstane s postelje na levo nogo, se skrega z mamo, v divjem besu razreže jopico na koščke in se odloči, da bo pobegnila od doma ter živela med staro šaro na podstrešju gospe Berg. Tam ostane, dokler ne pride po njo oče – proti večeru, ko postaja podstrešje polno strahov – in jo vljudno prosi, naj se vrne domov. Zakaj se nam zdi ta razplet tako ganljiv? Agonija ločitve in sladkost sprave sta osnovna elementa odvisnosti in ljubezni, ki se nam tukaj razkrijeta. Istočasno je knjiga neke vrste pedagoški priročnik – vodnik za odrasle, ki nas uči, da je mogoče obvladati agresivnost s skrbjo in spoštovanjem.

Prav tako ganljivo preprosta je knjiga *Samuel August från Svedstorp och Hanna i Hult* (*Samuel August iz Svedstorp in Hanna v Hultu*, 1975), ljubezenska zgodba o starših Astrid Lindgren. Opisuje njuno včasih težavno, a kljub temu vztrajno in stanovitno pot do skladnosti, njuna prizadevanja in garanje ter srečo v zakonu. Pisateljica gradi zgodbo na nizu pisem, ki pa jih skoraj ne opazimo, saj je njen glas tisti, ki pripoveduje zgodbo. Oče postane osrednji lik in zelo očiten je njegov pomen prenašalca tradicije in pripovedovalca. Astrid Lindgren je v pripovedi o Samuelu in Hanni pisala za odrasle, kar je za mnoge predpogoj, da postaneš pravi pisatelj. Vendar pa te knjige, kljub njenim pripovednim in psihološkim vrednotam, ni skoraj nihče opazil.

Sposobnost Astrid Lindgren, da je iz tistega, kar je vsakdanje in običajno, poiskala to, kar je posebno ali nenavadno, je le ena plat njenega literarnega talenta. Pritegnilo jo je tudi vse, kar je malodramatično, neverjetno in neukročeno (= divje). Resnično zelo priznana pa je postala z napetimi detektivskimi zgodbami o Kalleju Blomquistu, ki so jih brali po radiju in so v trenutku osvojile srca številnih poslušalcev. Prav tako kot knjige o Bullerbynu so zgrajene na osnovi pravil, ki si jih otroci izmislijo ob igri. Vendar svet tukaj ni več tako varen. Zločini, pravi in tisti iz domišljije, se skrivajo v poletni idili malega mesta. Ena od knjig gre celo tako daleč, da prekrši pravilo, ki prepoveduje opis umora

v detektivski zgodbi za otroke. Trilogija o detektivu Blomquistu je najpomembnejša za umetniški razvoj Astrid Lindgren. Začela je preiskovati bolj drzne strukture in se vedno bolj izpopolnjevala v posameznih zapletenih zgodbah, ki vseskozi ohranjajo logičnost in napeto pričakovanje. Postopoma je zapuščala čisto detektivsko zvrst, toda njene možnosti je izkoristila za zaplete v nekaterih svojih kasnejših knjigah, predvsem v delih *Erazem in potepuh*, *Mio, moj sin* in *Brata Levjesrčna*. V vseh se pojavljajo lov na malopridneža, zasledovanje in strah.

V zadnjem delu o detektivu Blomquistu ni več sledu o površnosti, tipični za detektivske zgodbe, saj se resneje soočimo z zločinom in zlom. Tematika strahu in bolečine ruši ustaljene modele in napoveduje zaskrbljen pogled na svet, za katerega ni prostora v poljudnih literarnih zvrsteh. Motiv ugrabitve v Kalleju Blomquistu in Erazmu (1953) nas usmerja k delu *Mio min Mio* (*Mio, moj sin*), kjer hudobni vitez Kato ugrabi otroke z Otoka zelenih pašnikov.

Fantastična zgodba

Po mojem mnenju je *Mio, moj sin* (1954) največji umetniški dosežek Astrid Lindgren. Delo temelji na prikazu dualističnega sveta z jasnimi mejami med dobrim in zlom, črnim in belim. Kljub svoji izraziti stilizaciji je globoko zakoreninjeno v svetu otroške domišljije. Napisano je v prvi osebi ednine, toda pisateljica izkorišča splošno priznana pravila pravljice enako izvirno, kakor je poprej to počela z idilo in detektivsko zgodbo.

V delu *Mio, moj sin* prodre domišljija s svojo čudežno močjo v puščobo realnosti. V prvem, zelo zgoščenem poglavju, srečamo Boja Vilhelma Olssona, ki otožen sedi na klopi v parku. Življenje je en sam vir gorja. Deževno siva jesen je v brezimnosti velemesta. Okolica simbolizira pomanjkanje bistvenih stvari v dečkovem življenju: ljubezni, občutka, da nekomu pripada, in identitete. Boja krušni starši zavračajo, prav tako kakor hudobni starši v Grimmovih pravljicah. Svojega pravega očeta ne pozna. Psihološki predpogoj za doseganje fantastičnosti je pomanjkanje, prvina, ki jo Vladimir Propp v svojem delu *Morfologija ljudske pravljice* (1984) imenuje prvi pogoj za nastanek pravljice.

Tukaj govorimo o podvrsti literarne zvrsti pravljice, ki jo pogosto imenujemo fantastična zgodba in ki se je še posebno razvila v angleškem ustnem izročilu (Nesbit). Fantasična zgodba na splošno ne obravnava "otroka iz domišljije", ampak sodobnega otroka v resničnem okolju, ki ustvarja mnoge otrokove psihološke probleme. Iz te realnosti vstopa otrok v nove razsežnosti prostora in časa. Na koncu pa glavna oseba zapusti svet pravljice in se znova vrne v svet resničnosti.

Ze od samega začetka, ko se začenjajo dogajati čudeži, pa tem fantastičnim prvinam zgodbe čisto preprosto verjamemo. Jabolko, ki ga Bo dobi od gospe iz ulične prodajalne, se spremeni v zlato jabolko; v prazni pivski steklenici, ki jo brca po tleh, pa se skriva duh iz pravljice. Tako kot v *Grimmovih pravljicah* in v pravljicah *Tisoč in ene noči*, se duh osvobodi in nagradi svojega rešitelja s tem, da mu izpolni želje. To, da je duh ujet v najbolj običajni steklenici, je značilno za pisateljičin smisel za humor, ki vedno spremlja resne in žalostne elemente v njenih zgodbah.

Ko se naslavljam "moj otok", se nam zdi neprepričljivost Astrid Lindgren prava osebnost. Ne smemo pozabiti, da je v četrdesetih letih, ko sta bila v ozračju resnični in socialni realizem, držala predstavitelji Evrope, potencialnega posrednika in področja literarne kritike. Ali je bilo dovoljeno zabavati se? Kritiki so bili v začetku negotovi. Vendar so se že pri drugih knjigah o Enliu v tem spetaznem in tako so smeli najavljati že v naslovih, ko je izšel prvi del.



Mio, na desni, in njegov prijatelj Jum—Jum. Narisala Ilon Wikland

Mio, moj sin se v nekaterih delih močno približa vzorcu tradicionalne pravljice. Tako kot sodobni Nils Holgersson (v zgodbi Selme Lagerlöf, ki je izšla leta 1906–07), odleti Bo skozi vesolje v novo življenje. Toda to potovanje ni kazen, kakor v *Nilsovih čudovitih dogodivščinah*, to je bolj izpolnitev potreb duhovno nezadovoljenega otroka. V Daljni deželi Mio (to je Bojevo čarobno ime, ki mu daje pravo identiteto) sreča svojega očeta, kralja Otoka zelenih pašnikov. V očetovi ljubezni najde priznanje in občutek pripadnosti. Iskusi sme tudi obdobje sreče in brezskrbne igre, preden ga usoda odpelje v stran in ga postavi pred preizkušnjo, ki je junaško dejanje, saj mora rešiti deželo pred hudobnim Katom, ki vse okoli sebe spreminja v kamen. V tej točki se zgodba razvije v pravo pripovedko o Svetem Juriju in zmaju, z vsemi lastnostmi, ki jih na splošno pripisujemo tej zvrsti: pomočnik in darovalec, magične sile in predmeti, plašč nevidnosti, čudežni meč in leteči konji.

Toda v svojem bistvu je to knjiga o tistih stvareh v življenju, ki nam ohromijo sposobnost mišljenja in čustvovanja. Polna je moderne psihološke dinamike, pri čemer so motivacijske sile čustva, kot hrepenenje in strah, žalost in ljubezen. Dejstvo, da imajo otroci zgodbo tako radi, prav gotovo izhaja iz tega. Mnogi otroci se že od mladih let borijo proti tesnobi in ohromelosti od strahu ter si prizadevajo oblikovati svoje poglede na življenje. *Mio, moj sin* veliko prispeva k temu procesu. Moralni problem boja med dobrim in zlom predstavlja kot psihološko dramo v zgoščeni in stilizirani obliki. Jezik je lirično obarvan, poln reiteracij (= neprestanega ponavljanja) in aluzij (namigovanj, metafor). Bralci so delo *Mio, moj sin* zelo ugodno sprejeli. V vseh predelih so ga razumeli kot oživitev pravljice, to je tiste literarne oblike, ki se je v 20. stoletju na Švedskem izrodila v mračno senco pravljice. Oživiti tako grozljivo zlorabljeno literarno zvrst pa je že skoraj podobno čudežu.

Vendar pa se Astrid Lindgren ni mogla izogniti razpravi o tem, ali se sploh smemo lotiti tako zastrašujočih tem v književnosti za otroke. Petdeseta leta, polna strahov iz druge svetovne vojne, so bila obdobje, ko je bila brezskrbnost najpomembnejša pri vzgoji otrok. Kako si je torej Astrid Lindgren upala znova oživiti tematiko strahu in smrti za otroke po krutem vzorcu Grimmovih pravlji? Ona sama je odgovorila, da otroci lahko obvladujejo občutek vznemirjenosti, da so problemi preživetja zanje zelo pomembni in da je ona le izkoristila splošno priznana pravila, ki veljajo za pravljice, v katerih opisujejo življenje z najbolj črnimi ali najbolj živo rdečimi barvami. Otroci potrebujejo prave pravljice, ki se ne izogibajo temu, kar je zastrašujoče ali žalostno, saj je bilo dovolj neškodljivih, skrajno idiličnih različic te zvrsti.

Astrid Lindgren je to izjavila še mnogo pred Brunom Bettelheimom in pred prerodom pravljice v osemdesetih letih, ko je postal njen terapevtski pomen nedvomen. Ona je vedno razmišljala in pisala drugače kakor večina drugih. Odrasli so ji včasih težko sledili, otroci pa brez težav. Še leta 1985 sem slišala, kako jo je nek časnikar napadel po radiu: "Ali ni *Mio, moj sin* v resnici precej grozna knjiga?" "Seveda", je v hipu odgovorila, "prav zato jo imajo otroci tako radi."

Iskriava duhovitost

Ko se naveličamo modnih muh, se nam zdi nepreračunljivost Astrid Lindgren prava osvežitev. Ne smemo pozabiti, da si je v šestdesetih letih, ko sta bila v ospredju resnost in socialni realizem, drznila predstaviti Emila, potencialnega posestnika in podeželskega birokrata. Ali je bilo dovoljeno zabavati se? Kritiki so bili v začetku negotovi. Vendar so se že pri drugi knjigi o Emilu s tem sprijaznili in tako so smeh najavljali že v naslovih, ko je izšel tretji del.



Emil, kot ga je narisal Björn Berg

shuščevka

V delih Astrid Lindgren opazimo šegavost na različnih ravneh: v obliki metanja kretnih rezin in burkastih komedij (filmi so ji nedvomno veliko pomenili), ter v obliki jezikovne bistroumnosti, z nesmisli, besednimi igrami in napetostjo absurda. Šegavost pa najdemo tudi v obliki posmeha in parodije, kjer še ostreje kot običajno izziva splošno priznana pravila ali navade.

Knjige o Emilu predstavljajo vrhunec komedije v delih Astrid Lindgren. Globoko so zakoreninjene v ljudskem izročilu o malopridnežih, pa tudi v burkah in pripovedih iz kmečkega življenja. Komedija temelji na ljudskem humorju, šalah in na delih švedskega pisatelja in urednika satirične revije Alberta Engströma (1869–1940), ki je bil njen sorodnik in ki je povezan tudi s krajem Lönneberga v Smålandu, kjer se dogajajo zgodbe o Emilu.

Vse tri knjige o Emilu (*Emil i Lönneberga*, 1963; *Nya hyss av Emil i Lönneberga*, 1966; *Än lever Emil i Lönneberga*, 1970) so polne iskrive živahnosti. Navidezno izhajajo iz spontanega smisla za zabavo, a so v resnici rezultat mojstrske spretnosti. Pripovedovalec čvrsto, vsevedno in poučno nadzira vse, kar se dogaja na Katthultovi kmetiji. Bralcu ponuja kopico podatkov o pametnih besedah in podeželskem življenju v starih časih, ko so morali trdo delati in ko je bilo edino veselje na tržnicah ali na zabavah, potem ko jih je enkrat na leto obiskal duhovnik.

Pripovedovalec pa ima pomočnico v podobi Emilove matere, ki piše dnevnik o sinovih objestnih dejanjih. Dnevniki so zgodovinski vir, ki igra svojo komično vlogo v kroniki o Emilu, ki je pri petih letih že močan kot bik in ki razjezi prebivalce Lönneberga do te mere, da začno zbirati denar, da bi ga poslali v Ameriko.

Tempo burke, stereotipi komedije (oče je podoben Molierovemu skopuhu), zaupljive pripombe Emilove matere, ki piše dnevnik, vse to se združuje v neprekosljivo komično mešanico.

Kot prototip mladega malopridneža je Emil mnogo bogatejši lik kakor drugi poredneži, kot na primer William Richmala Cromptona. Emil je predvsem bolj otroško radoveden in nagnjen k temu, da zaide v težave, ko naleti v svetu odraslih na pravila in predpise. Preiskua in raziskuje ter je ustvarjal na svoj način. Ko ga zaradi vragolij zapro v lopo, sprejme to kazen s stoičnim mirom, kot neizogibno posledico rasti v življenju.

Nasprotja življenja in smrti

V svetu Astrid Lindgren je igra najmočnejši dokaz, da življenje obstaja. Pomembna je prav tako kakor dihanje, pa naj bo za Mia, ki jaha na svojem konju skozi veselje preko Mosta jutranje svetlobe, za Emila, ki v lopi rezlja lesene podobice ali za Madiken, ki skače s strehe drvarnice, ali pa za Ronjo, ki pleza po prepadih in breznihi v gozdu. Vse, kar otroci počnejo, postane ustvarjalna vaja, v kateri si sami določajo meje, ki jih skušajo premagati. Igra tako postane enaka ustvarjalni zavesti. In kaj še ostane? Samo pesmi in ptice bridkosti. Na drugi strani tega močnega objema življenja pa je zavest o smrti.

Smrt je ena od tem, ki so postale tabu v književnosti za otroke v 20. stoletju, toda v šestdesetih letih so se jih zopet lotili. Tudi Astrid Lindgren je bila ena tistih, ki so kljubovali splošno priznanim pravilom in navadam. Zavest o smrti je najmočnejše prisotna v delu *Brata Levjesrčna* (1973). Tako kakor *Mio, moj sin* je to domišljajska pripoved, ki se začne v resničnosti, nato pa glavno osebo in bralca nepričakovano odnese v neracionalne sveto-ve. Izhodiščna točka za to pustolovščino je veliko globlja tragedija, kakor tista v knjigi iz 1950. leta; pomanjkanje ima tukaj strašansko razsežnost. Bolehni deček Rogljček, kakor ga je imenoval njegov ljubljeni starejši brat Jonatan, je čisto iz sebe od žalosti in brezupa,

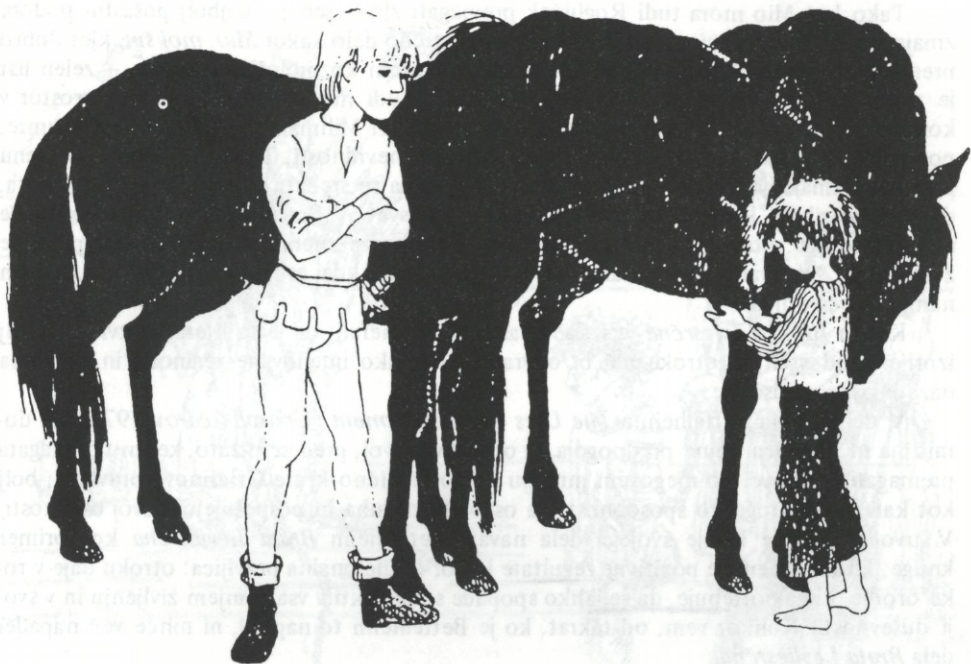
ko njegov brat nenadoma umre v požaru. Jonatan je z junaškim dejanjem žrtvoval svoje lastno življenje, da bi rešil nekoga drugega. Rogljček ostane sam v svoji bolniški postelji, od koder se v sanjah odpravi na srečanje z Jonatanom v raju Češnjeve doline. Tako kot Mio na Otoku zelenih pašnikov doživi obdobje sreče in brezskrbne igre, preden v to lepo življenje poseže groznja.

Nad Češnjevo dolino je še en svet, Dolina bodoče vrtnice, ki jo je napadel Tengil s svojimi roparskimi vojščaki. Jonatan se odpravi na boj proti tiranu, Rogljček pa mu sledi, da bi se skupaj borila proti silam zla.

Delo *Brata Levjesrčna* ni tako strogo stilizirano kakor *Mio, moj sin*, pa tudi zgradba ni tako zelo podobna tradicionalni ljudski pravljici. Vendar pa obstaja jasna in nedvoumna meja med dobrim in zlom v podobnem prostorskem razmerju med področjem, kjer so ljudje svobodni in srečni, ter deželo, kjer vlada nasilje.

Vendar se v tem nasprotju med dobrim in zlom skrivajo pasti in nevarnosti. Vsega ne smemo soditi le po videzu – oseba, za katero Rogljček Levjesrčni misli, da je izdajalec, se na koncu izkaže kot borec za svobodo in pomočnik, zlo pa se skriva za privlačno masko.

Brata Levjesrčna je tako kot *Mio, moj sin* predvsem knjiga o strahu in prizadevanjih, da bi ta strah premagali. Telesno šibah Rogljček se uri, da bi obvladal svoj strah. V svetu domišljije je pogumen in se loteva najdrznejših dejanj. Na koncu knjige pa Rogljček umre. Tako je, strogo gledano, transcendentalni pripovedovalec tisti, katerega glas slišimo v *Bratih Levjesrčnih*. Svet pravljič, ki je prav tako svet mrtvih, je projekcija njegovih misli, ko sedi v kuhinji na bolniški postelji – predelava tragedije, ki se je zgodila v resničnosti na začetku zgodbe. Model za to fantastično povest ni, tako kakor v knjigi *Mio, moj sin*, basen s čudežnimi preobrazbami, saj je bolj podobna junaškim in viteškim zgodbam. Jonatan prevzame vlogo zanesljivega in bleščečega viteza, medtem ko ima Rogljček vse značilnosti zmotljivega smrtnika. Otrokom ni težko vzljubiti Rogljčka, ne glede na to, ali so sami pogumnejši, močnejši ali šibkejši od njega. Imajo ga radi, z njim živijo in sočustvujejo.



Brata Levjesrčna — Jonatan in Rogljček. (Ilon Wikland)

Tako kot Mio mora tudi Rogljiček premagati zlo – sedaj v najbolj pošastni podobi zmaja Katla. *Brata Levjesrčna* je še bolj pesimistično delo kakor *Mio, moj sin*, kjer dobro nremaga zlo in se življenje znova obudi po prastarem kozmološkem vzorcu – zelen list je znak, da smo premagali ohromelost življenja. Tudi mit o feniksu ima svoj prostor v končnem preporodu. Princeska iz knjige, tkalčeva hči Milimani, ki zaradi opeklin umre, ponovno oživi, ko jo glavni junak ovije s plaščem nevidnosti. Toda ran, ki jih Jonatanu prizadene zmajev ogenj, ni mogoče ozdraviti. Dečka se srečata s smrtjo, za katero vesta, da je neizogibna, ker sta si drznila vstopiti v nov svet. V Bratih Levjesrčnih srečamo še nekatere druge motive, ki nakazujejo težke, globoko zakoreninjene probleme: vprašanje zvestobe in žrtvovanja in vprašanje, ali je nasilje sploh kdaj mogoče opravičiti – Jonatan namreč noče ubijati.

Knjiga *Brata Levjesrčna* je izšla v času, ko so menili, da je ta literarna zvrst najbolj izprijena od vseh – otroke naj bi odvrčala od tako imenovane realnosti in utrjevala nazadnjaške predsodke.

V delu Bruna Bettelheima *The Uses of Enchantment (Uporaba čarov 1975)* sta domišljija in pravljica nujna predpogoja za otrokov razvoj, predvsem zato, ker mu pomagata premagati strahove. Po njegovem mnenju imajo resnično krute Grimmove pravljice, bolj kot katerekoli druge, to sposobnost, da osvobajajo duha in pospešujejo razvoj osebnosti. V uvodu švedske izdaje svojega dela navaja Bettelheim *Brata Levjesrčna* kot primer knjige, ki dosega enake pozitivne rezultate kakor tradicionalna pravljica: otroku daje v roke orodje, ki ga potrebuje, da se lahko spopade s konflikti in vsakdanjem življenju in v svoji duševnosti. Kolikor vem, od takrat, ko je Bettelheim to napisal, ni nihče več napadel dela *Brata Levjesrčna*.

Ronja, razbojniška hči – v duhu časa

Ronja, razbojniška hči (1981) je prav tako knjiga, v kateri najdemo prvine fantastike. Prav tako z resničnimi vprašanji, kot so sreča in strah, ljubezen in smrt. Za razliko od *Bratov Levjesrčnih* pa vanjo nikoli niso dvomili in v njej niso našli nič spornega.

Vendar ko podrobneje pregledamo to literarno zvrst, ugotovimo, da *Ronja, razbojniška hči* prav tako kakor zgodnja dela Astrid Lindgren, odstopa od večine. Kdo drugi kot Astrid Lindgren bi slučajno naletel na zamisel o razbojniški zbudbi v današnjih dneh in pri teh letih? A ta zgodba ima vse značilne sestavine dela te literarne zvrsti: spopade, neotesanost, divjaštvo, prvobitno živahnost, strah in krutost.

Ronja, razbojniška hči ima drugačno tradicijo kakor *Mio, moj sin* ali *Brata Levjesrčna*. Temelji bolj na monističnem kot na dualističnem pojmovanju sveta. Tukaj se dobro in zlo prekrivata: obe vojskujoči se roparski tolpi, Borkov in Mattisov klan, sta enako občutljivi, prepirljivi, egocentrični in pohlepni. Narava ni povezana z moralnim bojem kakor v zgodnjih pravljicah, ampak je vir veselja in radosti, pa tudi strahu in groze. Slap Pogoltnik s svojimi neobrzdanimi silami, divje gozdnice s svojo kruto škodoželnostjo, oboje nazorno prikazuje agresivnost in zlo, ki se skrivata v človeku. Oblika roparske zgodbe je Astrid Lindgren omogočila, da je oblikovala bolj preproste pogoje in ustvarjala na bolj grotesknih ravneh kot kdajkoli prej. Tudi jezik je močno ritmičen, z obrnjenim vrstnim redom, z jedmatimi islandskimi replikami in številnimi zloženkami, ki so značilne za njen stil pisanja.



Prizor iz knjige Ronja, razbojniška hči, narisala Ilon Wikland.

Zbirka pravljic z naslovom *Nils Karlsson Pyssling* (ali Mali Kljukec) prav tako odkriva naklonjenost razbojniškemu žanru, na primer v črtici *V gozdovih ni razbojnikov*, ki je zelo podobna pravljicam iz *1001 noči*. Zgodba o Ronji pa ima močne skandinavske korenine. Roparska trdnjava lahko predstavlja germansko naselbino, toda ljudski mistificizem in opisi narave so značilno skandinavski.

Ronja, razbojniška hči se prav tako razlikuje od zgodnjih knjig Astrid Lindgren, saj opisuje otroka, ki odrasča. Bralec lahko spremlja Ronjo od dramatičnega trenutka njene rojstva do takrat, ko je stara enajst let. Pripoved o prvih enajstih letih poudarja samo to, kar je pomembno: kako se nauči paziti nase, ko pogumno raziskuje nevarna mesta. Gozd postane njen dom, čeprav se lahko spremeni v moro, ko prihrumijo z gora divje gozdnice in se kruto naslanjajo, ko napadajo "majhne ljudi". Na enak način nesreča vedno pride nepričakovano. Prizori nasilja so bolj intenzivni kot kdajkoli prej v njenih delih, vendar hitro minejo. Ronji uspe pobegniti iz krempljev divjih gozdnic v zadnjem trenutku. Dejstvo, da se nevarnosti zaveda, ji ne prepreči tega, da ne bi izkušala veličastnosti življenja.

Občutek za naravo je prisoten v vsem, kar je Astrid Lindgren napisala. V Ronji je gozd sam postal glavna oseba. Ronja upodablja človekovo prvo srečanje z naravo, s pomladjo, z divjimi živalmi. Njen "pomladni vrisk" se zareže skozi knjigo kakor mogočen prvobiten krik. Otrok in gozd tradicionalno spadata skupaj v švedski književnosti za otroke, toda v delu *Ronja, razbojniška hči* se v to sožitje prikrade senca tesnobe. Krik veselja je tako intenziven, da dobi močan prizvok strahu. "Sveža, divja pesem pomladi" je enaka kot vedno, a se ne moremo zanašati na to, da se bo narava vedno znova rojevala. Za Ronjo postane nadvse pomembno, da je vse tako, kot običajno. "Pomlad je nova, a je prav taka, kot običajno". In ob prvi sapi jeseni si Ronja speče "velik kos poltja", nadevan s toplino in ljubeznijo ter lepoto narave, da bo s tem preživela hladne dneve, ki prihajajo.

Ronja, razbojniška hči je predvsem zgodba o očetu in hčeri. Tako kot drugi otroci Ronja kmalu zaživi svoje lastno življenje, o katerem starši le malo vedo. Skrivno prijateljstvo z Birkom, sinom osovražene Borka, je hud udarec za očeta. Bolečina in bes pripeljeta do eksplozije. Odtujitev otroka od staršev je slikovito prikazana v Ronjinem skoku preko Preklenskega žrela na Birkovo stran, v sovražnikov tabor, k Borkovim razbojnikom. Njen oče Mattis jo razdedini – nič več ni njegov otrok. A to nesoglasje seveda kmalu izgine. Mattis se odpravi v gozd po Ronjo, ki z Birkom živi v votlini – pobotata se, ne da bi eden ali drugi morala preklicati svoje besede. Ta sodobna zgodba o Romeu in Juliji nam tako med drugim ponuja model za reševanje problemov. Tudi sovražnosti med razbojniki-ma tolpara prenehajo in namesto tega se odločijo, da bodo svoje moči združili. To se zgodi takrat, ko blagoslovijo oba otroka, Ronjo in Birka, ki sta sklenila, da se bosta odpovedala svoji razbojniški dediščini.

Tako kot vedno so v delih Astrid Lindgren otroci tisti, ki predstavljajo razum, in odrasli (ali ljudje) tisti, ki se obnašajo neumno. Vendar je komedija le ena plat procesa civilizacije, ki se dogaja v knjigi, procesa, ki nas "očisti" in počloveči razbojnika v vseh nas. Švedska novinarka in literarna kritičarka Maria Bergom-Larsson razlaga delo *Ronja, razbojniška hči* kot roman o miru in prihodnosti in kot prispevek k literaturi, ki se je osvobodila železnega oklepa razveljavljanja.

Morali bi biti še posebno veseli, da je Astrid Lindgren tista, ki drugim v svetu predstavlja švedskega duha. Ona govori v imenu življenja v boju z nasiljem in strahom.

Iz angleščine prevedla Melita Bevc

Zusammenfassung

ASTRID LINDGREN

Der Artikel ist aus der (englischen) Publikation "Schwedische Porträts" übersetzt. Diese werden von der "Svenska institutet" aus Stockholm vorbereitet und herausgegeben. Die Autorin der Studie ist Professorin für Jugendliteratur an der Universität in Stockholm. Sie stellte das gesamte literarische Schaffen Astrid Lindgrens vor, und zwar so, daß dabei sowohl die chronologische Entwicklung wie die Entwicklung des literarischen Genres mit allen typischen thematischen, ideellen und sprachlichen Kennzeichen dieser erfolgreichen und beliebten Schriftstellerin ersichtlich sind.

Prevedel Mirko Križman

Metka Kordigel

Maribor

TEORETIČNE OSNOVE KOMUNIKACIJSKEGA MODELA POUČEVANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI

V zadnjem času se didaktika mladinske književnosti veliko ukvarja z vprašanjem, kaj hočemo in predvsem česa nočemo s poukom književnosti. Pri tem se odločno postavlja po robu stari praksi, češ da je literatura izjemna priložnost, ko lahko otroke naučimo:

- da je obstoječi družbeni red najboljši izmed vseh mogočih
- in da si človek pri mizi ne sme vrtati po nosu,

saj ugotavlja, da redukcija literature na njeno moralistično komponento predmet opazovanja siromaši, oziroma ga do nespoznavnosti pohabi.

Poleg tega se zavzema za zajezeitev nove prakse, ki propagira celostno planiranje pouka in ki postavlja literaturo v funkcijo ilustracije, oziroma jo ocenjuje po količini informacij, ki jih nosi, saj je tak, gnoseološki, pristop ne siromaši in pohablja v nič manjši meri.

Na tej točki pa postane situacija problematična. Vso zgodovino je namreč šolsko ukvarjanje s književnostjo izpolnjevalo takšno ali drugačno funkcijo. In tako ni nenavadno, da je nastala ob zahtevi, naj postane predmet zanimanja pri pouku književnosti književnost sama, nemajhna zadrega, saj se je z njo nedvomno teže ukvarjati, kot smo si to pripravljeni priznati.

Komunikacijski model poučevanja mladinske književnosti skuša to zadrego rešiti in ustvariti teoretično podlago za ukvarjanje s književnostjo pri urah slovenščine.

Za izhodišče novega, komunikacijskega metodičnega modela smo vzeli naslednjo definicijo, ki smo jo prebrali v knjigi *Bralec in književnost* Mete Grosman: SPOSOBNOST LITERARNO-ESTETSKEGA DOŽIVETJA JE SPRETNOST USTVARJALNE KOMUNIKACIJE Z LITERARNO UMETNINO.¹

Če gledamo na problem s tega zornega kota, se zdi bistveno, da za začetek navedemo teoretična izhodišča za naše šolsko ukvarjanje s književnostjo.

Ker smo recepcijo literature definirali kot spretnost komunikacije z literarno umetnino, skorajda ne moremo mimo:

1. teoretičnih osnov estetike recepcije (ki raziskuje dialog med bralcem in delom) na eni strani in mimo
2. vede o mladem bralcu (ki raziskuje posebnosti in zakonitosti njegove recepcije) na drugi strani.

¹ Grosman M.: *Bralec in književnost*. Ljubljana 1989. Str. 46.

1. ESTETIKA RECEPCIJE

ali MALO TEORIJE, KI JE NEKOLIKO TEŽKA, A KORISTNA²

Estetika recepcije, najmlajša izmed literarnih ved, je nastala iz spoznanja, da nam klasična literarna zgodovina, (ki je zgodovina avtorjev, slogov in literarnih del,) o sami literaturi in o njenem pomenu ne pove dovolj. Nastala je iz prepričanja, da je mogoče določiti resnični karakter umetniškega dela (torej tudi mladinske literature) kot vzajemno delovanje teksta in recepcije.³ To konvergenco vidi kot dinamično strukturo, ki jo je mogoče dojemati le v zgodovinski spremenljivosti njenih konkretizacij.

Estetika recepcije deli te konkretizacije na:

- delovanje kot element konkretizacije in tvorbe tradicije, ki je pogojen z besedilom, in na

- recepcijo kot element konkretizacije in tvorbe tradicije, ki je pogojen z bralcem.

Pri tem predvideva delovanje nekega umetniškega besedila "pomen", ki ga ponuja besedilo, in bralčevo recepcijo le – tega.

Dialoški karakter konstituiranja pomena predvideva v procesu estetske izkušnje posredovanje na ravni forme in na ravni pomena. Predvideva, da ima estetski medij tako umetniško vrednost kot tudi vrednost odgovora. Tako nam delo iz preteklosti še vedno nekaj pove, če njegova forma (ki nima le pragmatične funkcije, da priča o nekem času), omogoča, da pomen, ki ga razumemo kot implicitni odgovor, s pomočjo katerega nam delo govori, ostane odprt, na ta način sodoben, neodvisen od sprememb časa.

Proces delovanja in recepcije umetniškega dela predstavlja dialog med nekim sedanjim in nekim minulim subjektom, dialog, v katerem minuli subjekt lahko sedanjemu nekaj pove, tako kot da bi bilo to rečeno prav njemu. Sedanji subjekt izve odgovor impliciran v minulem odgovoru in ga spozna kot odgovor na svoje, danes aktualno vprašanje.

Na mesto dela kot nosilca oziroma pojave forme resnice, stopa torej progresivna konkretizacija pomena, ki se konstituira v konvergenci teksta in recepcije dane strukture umetniškega dela ter recepcije, ki ga osvaja.

Produktivna in receptivna stran estetske izkušnje sta v dialektičnem odnosu. Ni namreč dela brez njegovega delovanja, delovanje pa predvideva recepcijo. Po drugi strani pa mnenje publike pogojuje avtorjevo produkcijo. Po Jaussu je zgodovina književnosti torej proces, v katerem stoji avtor, individualni ustvarjalec, nasproti bralcu, ki je aktivni in istočasno kolektivni subjekt.

Tako torej predlaga estetika recepcije, da bi bilo treba raziskati in napisati tudi literarno zgodovino bralcev, saj bi ta predstavljala nujen korektiv do sedaj dominantnim zgodovinom avtorjev, del, zvrsti in stilov.

Analiza bralčeve literarne izkušnje mora obsegati obe strani relacije bralec : besedilo – to pomeni: delovanje in recepcijo, saj gre za konkretizacijo pomena, ki nastane kot proces posredovanja in stapljanja vidnih polj.

Na tem mestu uvaja estetika recepcije termin vidno polje pričakovanja, ki je povezano z bralčevimi življenjskimi izkušnjami, in ugotavlja, da je treba stik z besedilom obvezno opazovati le na tej točki. Bralec lahko razume delo samo do tiste mere, od koder je njegovo imanentno vidno polje pričakovanj sposobno sprejeti signale oziroma podatke za recepcijo, ki jih posreduje umetnina.

² Kordigel M.: *Recepcija slovenske znanstvenofantastične literature*. Disertacija. Ljubljana 1991.

³ Jauss H. R.: *Estetika recepcije*. Beograd 1978.

Vedenje v zvezi s tekstom je vedno istočasno aktivno in receptivno. Bralec lahko stori tako, da neko delo spregovori. To pomeni, da lahko potencialni pomen dela konkretizira v sodobni pomen samo do tiste mere, do katere v referenčni okvir književnih podatkov za recepcijo vnaša svoje pred-razumevanje sveta in življenja. To pred-razumevanje pa obsega njegova konkretna pričakovanja, ki pripadajo družbenemu, za sloj specifičnemu in biografsko pogojenemu vidnemu polju interesov, želja, potreb in izkušenj.

Jauss pravi, da se lahko stapljanje vidnih polj realizira ali:

1. spontano

- ob uživanju zaradi izpolnjenih pričakovanj in
- olajšanju, ker se je bralec za trenutek rešil prisile in monotone vsakdanjosti,
- ob sprejemanju odprte možnosti za identifikacijo in
- ob potrditvi (bralčevih) izkušenj.

Stapljanje pa je lahko tudi:

2. refleksivno, in sicer takrat, ko je povezano z

- distanciranim razmišljanjem,
- zaznavanjem čudovitega,
- odkrivanjem pripovednega postopka.
- O refleksivnem branju govorimo tudi, ko bralec najde odgovor na neko razmišljanje, spodbujeno z impulzom v delu, in ko
- osvaja ali zavrača tradicijo v okviru lastnega vidnega polja pričakovanj.

V prvem in drugem primeru pa gre za dialog, komunikacijo med bralcem in besedilom.

Oglejmo si, kakšen je ta proces komunikacije:

Za razliko od ustne komunikacije, kjer sta prisotna tako (realni) govorec kot tudi (realni) poslušalec in ima slednji možnost, da zahteva od prvega dodatna pojasnila oziroma da se na govor odziva, in kjer ima govorec svojega poslušalca pred očmi in torej vidi njegove reakcije ter se nanje po potrebi odziva, je pri pisnem načinu "govorno" komunikacijsko razmerje med govorncem in poslušalcem nepopolno, saj poslušalec ni prisoten in je govorno dejanje prekinjeno. Govorec je v tem primeru pisatelj (avtor), poslušalec je bralec. V takšni situaciji avtor bralca seveda nima pred seboj. Adresat (naslovnik) njegovega govora je neki "predvideni", "zamišljeni" bralec – in ta je le abstrakcija (kasnejše morebitnega) konkretnega bralca.⁴

Karakteristična značilnost pisnega fikcionalnega pripovedovanja je torej ločitev avtorja in bralca. Realno govorna situacija razpade na dva dela:

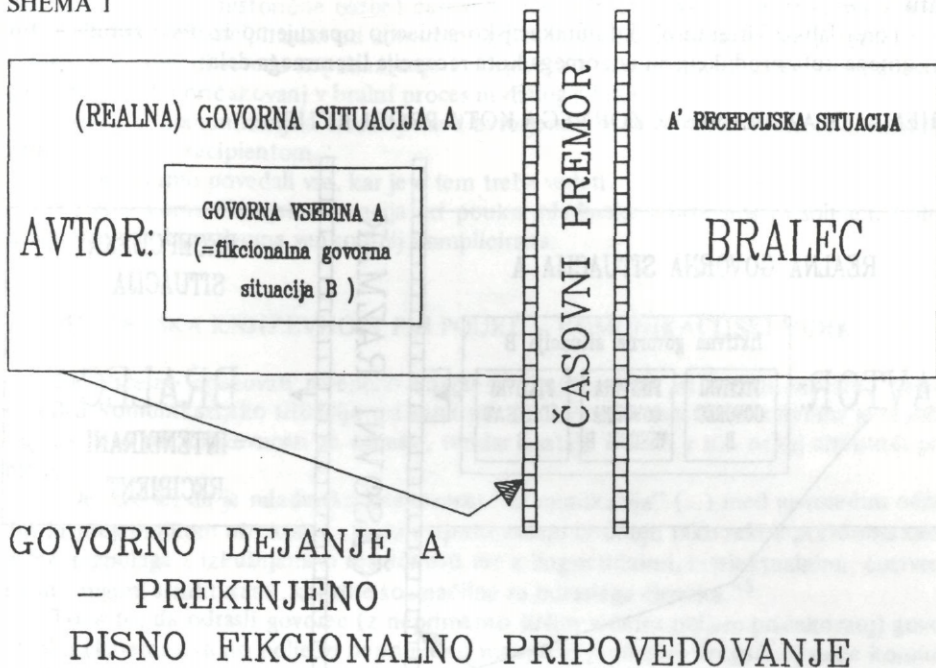
– govorna situacija A, ki spada k avtorju in v kateri nastaja (pisno fiksirana) govorna vsebina A.

– govorna situacija A', ki spada k bralcu in v kateri se ta pisno fiksirana govorna vsebina bere (recipira).

Govorna situacija A in govorna situacija A' sta si lahko časovno zelo blizu (kadar je npr. bralec avtorjev sodobnik), lahko pa sta oddaljeni tudi več stoletij, kar brez dvoma vpliva na način branja in interpretacijo.

⁴ Kahrman C., Reiss G., Schutter M.: *Erzähltextanalyse*. Königstein/Ts. 1981, str. 23.

HEMA 1



Ko opisujemo komunikacijski proces med avtorjem in bralcem in opredeljujemo oba dela tega procesa, govorno oziroma pripovedno situacijo ter bralno oziroma recepcijsko situacijo, moramo vsekakor definirati še razliko med avtorjem in pripovedovalcem.

– Z avtorjem pisnega fikcionalnega pripovedovanja mislimo na udeleženca realne govorne situacije,

– pripovedovalec fikcionalnega pripovedovanja pa je sestavni del v to realno situacijo vložene fikcionalne govorne situacije.

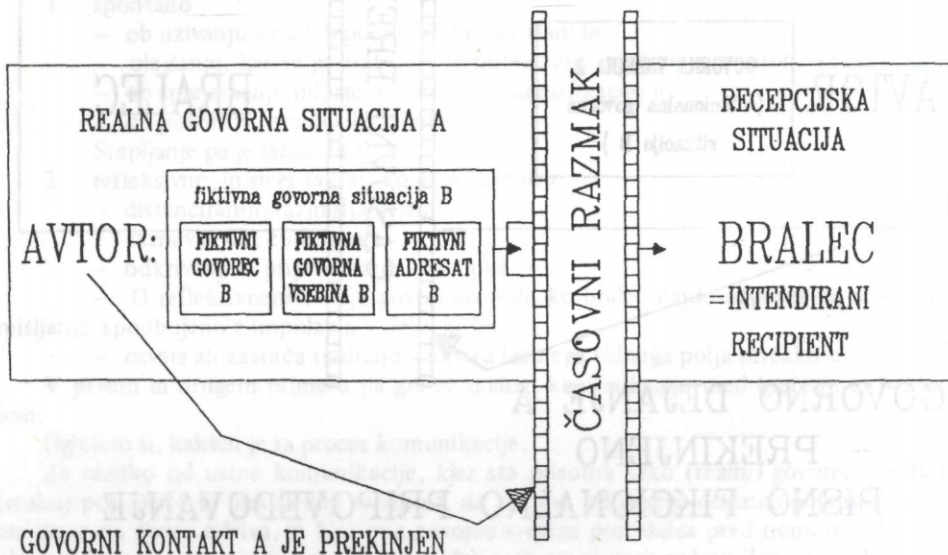
Avtor je torej zgodovinsko realna oseba, pripovedovalec pa je fiksivna oseba pripovednega besedila. Pripovedovalec je – kot druge literarne osebe – samo avtorjeva figura, ki pa ima v relaciji do drugih oseb nadrejeno vlogo.

Na drugi strani moramo razlikovati tudi recipienta in adresata. Recipient je konkretni bralec pripovednega besedila in o njem govorimo, kadar proučujemo recepcijske procese, kajti samo v interakciji med tekstem in recipientom lahko prihaja do konstituiranja in konkretizacije pomenov. Z adresatom pa označujemo intendiranega bralca (intendirani sprejemnik) govorne izjave, t.j. pripovednega besedila.

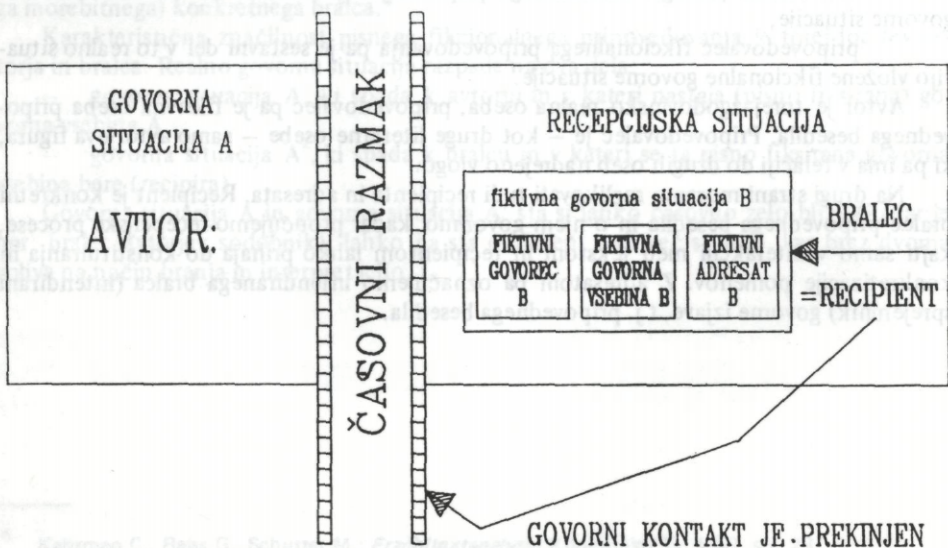
Govorna situacija označuje potemtakem tisti del komunikacijske situacije, ki spada k avtorju, recepcijsko situacijo pa predstavlja tisti del, ki spada k bralcu oziroma k recipientu.

Torej lahko "literarno" komunikacijsko situacijo opazujemo iz dveh zornih kotov, iz zornega kota produkcije in iz zornega kota recepcije literarnega dela:

HEMA: OPAZOVANJE IZ ZORNEGA KOTA PRODUKCIJE



HEMA: OPAZOVANJE IZ ZORNEGA KOTA RECEPCIJE



Shema opazovanja komunikacijskega procesa iz zornega kota recepcije pojasnjuje, da je konkretnemu bralcu (= recipientu) na razpolago samo pripovedno besedilo in da je od avtorja (konkretna historična oseba) časovno ločen. Torej lahko recipient komunicira samo s tekstom, emancipiranim od konkretne govorne situacije (situacije, ko je bil tekst napisan), kar pomeni seveda nepoznavanje avtorjevega konteksta in vnašanje svojega lastnega vidnega polja pričakovanj v bralni proces in dialog z besedilom.

Toliko o komunikacijski situaciji med avtorjem in intendiranim bralcem in med literarnim delom in recipientom.

Zdi se da smo povedali vse, kar je o tem treba vedeti.

Toda – komunikacijska situacija pri pouku mladinske književnosti v šoli je nekoliko drugačna – in brez dvoma veliko bolj komplicirana.

2. MLADINSKA KNJIŽEVNOST PRI POUKU – KOMUNIKACIJSKI VIDIK

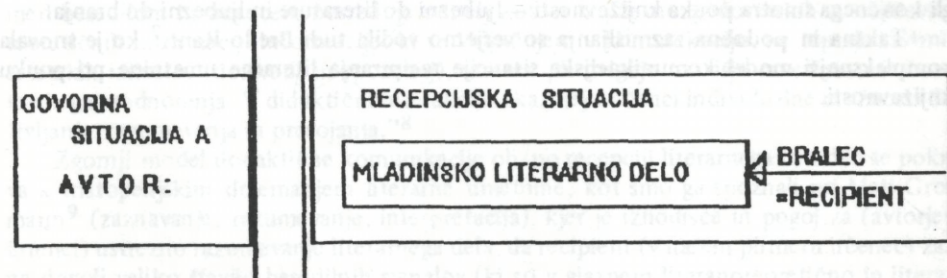
Če hočemo opazovati recepcijo mladinske književnosti pri pouku, moramo najprej osvetliti komunikacijsko situacijo pri sami mladinski književnosti. Brez dvoma je ta identična s tisto pri književnosti za odrasle, vendar nastaja v zvezi z njo nekaj občutnih problemov.

”Dejstvo je, 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.”⁵

Toda to, da odrasli govorec (z neprimerno širšim vidnim poljem pričakovanj) govori otroku (katerega vidno polje je neprimerno manjše in predvsem drugačno) same komunikacijske situacije še ne spreminja.

Do občutnih premikov pride šele, ko se začnemo z mladinsko književnostjo ukvarjati pri pouku. Klasična recepcijska shema:

SKICA: KLASIČNA RECEPCIJSKA SHEMA

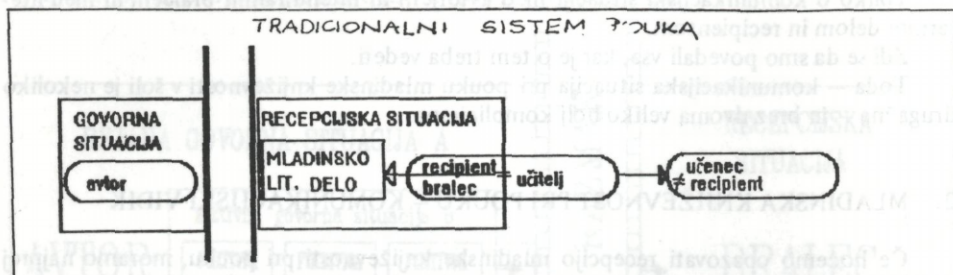


⁵ Pogačnik J.: *Slovenačka dečja književnost*, Djetinjstvo, 71, Novi Sad/1984, str. 5. Cit po Igor Saksida: *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti. Otrok in knjiga* 31. Maribor 1991. Str. 39.

ne more veljati, ker v njej ni prostora za učitelja in za njegovo vlogo pri "posredovanju" in "poučevanju" književnosti.

Rešitev problema, kam sodi učitelj, rešuje tradicionalni sistem pouka književnosti tako, da ga postavi med besedilo in učenca.

SHEMA: TRADICIONALNI SISTEM POUKA



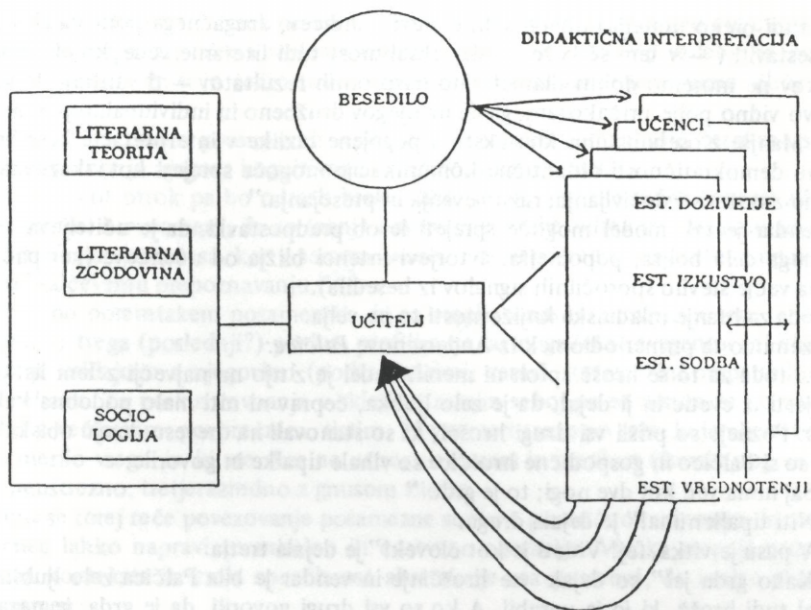
"Tradicionalni sistem pouka književnosti uresničuje metodični model interpretacije književnoumetnostnega besedila, v katerem učitelj komunicira z berilom, t.j. da sam razlaga besedilo, učenci pa poslušajo njegovo interpretacijo besedila."⁶

Ni dvoma, da je tudi takšna rešitev neustrezna, saj v tem primeru ni mogoče govoriti o pouku recepcijske sposobnosti že zato, ker do recepcije s strani otrok preprosto ne pride. Učenci se v takšni komunikacijski situaciji ne urijo v doživetju književnosti ampak se učijo o književnosti. To pa pomeni, da ne usvajajo funkcionalnega smotra pouka književnosti (= bralna ali recepcijska sposobnost) ampak le nabirajo književnozgodovinsko znanje. Če pa ne pridobivajo recepcijske sposobnosti, pomeni, da ob koncu ure (ali šolskega leta, ali šolanja, če se takšna komunikacijska shema vztrajno ponavlja) ne bodo nič bolje brali, kar tudi pomeni, da ne bodo nič raje brali (pač kot posledica našega izhodišča, da človek rad počne le tisto, kar zna početi dobro). In to pomeni, da nikoli ne bomo dosegli končnega smotra pouka književnosti – ljubezni do literature in ljubezni do branja.

Takšna in podobna razmišljanja so verjetno vodila tudi Bredo Rant,⁷ ko je snovala kompleksnejši model komunikacijske situacije recipiranja literarne umetnine pri pouku književnosti.

⁶ Rosandič D.: *Metodika književne vzgoje*. Maribor 1991. Str. 236.

⁷ Rant B.: *Didaktička interakcija izmedu učenika, učitelja i književnoumetničkog teksta. Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srbskog jezika*. VII/1982. Str. 1–9.



Udeleženci komunikacije so tudi pri tem modelu trije: učitelj, učenec in besedilo, vendar je že mogoče videti, da recipirata literaturo oba, učitelj in učenec (učenci). Poleg dveh recepcij (torej dveh interakcij) med besedilom in bralcem) poteka pri pouku tudi didaktična interakcija med učiteljem in učenci. In v tem primeru učitelj s svojimi didaktičnimi namerami ne stoji med besedilom in učenci (ne moti recepcije), ampak sproži didaktično komunikacijo kasneje – verjetno po prvem in drugem branju besedila.

”Primarna estetska izkustva (estetska doživetja, spoznanja), ki jih učenci izražajo v didaktični interakciji, učitelj dopolnjuje in osmišlja s svojimi intervencijami, ki se nanašajo na književnoteoretične in književnozgodovinske odločitve besedila. V komunikaciji med besedilom in učencem posreduje učitelj kot vir književnozgodovinskih in književnoteoretičnih informacij. Informacije, ki se vključujejo v komunikacijo, ne teptajo izvirnih estetskih izkustev (doživetij in spoznanj), temveč jih dvigajo na višjo raven sinteze in estetskega vrednotenja. V didaktični interakciji izkazujejo učenci individualne možnosti doživljanja, razumevanja in presojanja.”⁸

Zgornji model didaktične komunikacije ob/po recepciji literarnega besedila se pokriva s trislopeskim dojemanjem literarne umetnine, kot smo ga spoznali pri Meti Grosman⁹ (zaznavanje, razumevanje, interpretacija), kjer je izhodišče in pogoj za (avtorjevi intenci) ustrezno razumevanje literarnega dela, da recipient (v našem primeru učenec) zazna dovolj veliko število besedilnih signalov (ki so v glavnem literanoteoretično in literarnozgodovinsko pogojeni) zato, da bo lahko (sam) sestavil pomen, ki bo podoben tistemu, ki je zapisan v literarni zgodovini, učbeniku ali kot ga je sestavil učitelj. Glede na to, da je

⁸ Rosandić D.: *Metodika književne vzgoje*. Maribor 1991. Str. 239.

⁹ Grosman M.: *Bralec in književnost*. Ljubljana 1989. Str. 63–64.

dobil (tudi preko učitelja) dovolj veliko število indicov, drugačnega pomena skorajda ne more sestaviti (– v tem se kaže vendar eksaktnost tudi literarne vede, ko ob vnosu istih podatkov ne moremo dobiti diametralno nasprotnih rezultatov – ti variirajo le glede na bralčevo vidno polje pričakovanj, glede na njegov družbeno in individualno pogojeni kontekst). Manjše z osebnostnim kontekstom pogojene razlike v interpretaciji besedila pa je v imenu demokratičnosti didaktične komunikacije mogoče sprejeti kot izkazovanje individualne zmožnosti doživljanja, razumevanja in presojanja.”

Vendar je tak model mogoče sprejeti le ob predpostavki, da je učiteljeva recepcija literarnega dela boljša, popolnejša, avtorjevi intenci bližja od učenčeve (ker pač učitelj zaznava večje število sporočilnih signalov iz besedila).

Toda za branje mladinske književnosti to ne velja.

Vzemimo ta primer odlomek iz Andersenove *Palčice*:

”... toda za to se hrošč sploh ni menil. Sedel je z njo na največji zeleni list drevesa, ji dal jesti iz cvetic in ji dejal, da je zelo ljubka, čeprav ni niti malo podobna kakšnemu hrošču. Pozneje so prišli vsi drugi hrošči, ki so stanovali na drevesu, ter ju obiskali. Ogle- dovali so si Palčico in gospodične hroščice so vihale tipalke in govorile:

”Saj nima več kot dve nogi; to je grdo!”

”Niti tipalk nima!” je dejala druga.

”V pasu je vitka, fej! Videti je kot človek!” je dejala tretja.

”Kako grda je!” so dejale vse hroščinje in vendar je bila Palčica zelo ljubka. To je spoznal tudi hrošč, ki jo je ugrabil. A ko so vsi drugi govorili, da je grda, je nazadnje to verjel tudi on in je sploh ni več maral, ter je dejal, da lahko odide, kamor hoče.”¹⁰

Kako bodo ta odlomek razumeli otroci, torej učenci?

In kako ga bodo razumeli odrasli, torej učitelji?

Realizacija pomena literarne umetnine je sicer produkt vsakokratne konkretizacije, vendar je mogoče ob upoštevanju kognitivne, socialne in emocionalne zrelosti recipienta nastali pomen vendarle hipotetično predvidevati.

V članku *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti* ugotavlja Saksida, da je ”... v mladinski književnosti ... v primerjavi z nemladinsko delež splošnosti, ki se v besedi- lu kaže kot pojavitev izrecnih splošnih sodb ali kot tesna povezanost sodb o posameznem z generično stvarnostjo, bistveno manjši.” V nadaljevanju pa razmišlja ”o vzrokih za pre- vlado posameznega nad splošnim v mladinski literaturi, t.j. o sodbah o posameznem kot prevladujočih nosilcih spoznavne funkcije. Vzrok je neizoblikovanost pojmov in nezmož- nost abstraktnega mišljenja pri otrocih, kakor tudi manjša obveščenost o resničnosti.”¹¹

To pa pomeni, da bo učenec razumel odlomek o hrošču in Palčici kot poročilo o do- godku, kjer (močnejši) hrošč ugrabi majhno (nemočno) Palčico in jo odnese na svoj dom, ne da bi pri tem pomislil na ubogega metulja, ki je, privezan na list, obsojen na smrt od lakote. Na ta način je hroščeva brezobzirnost dvakrat potrjena – in otrokova sodba o njem trdnjša. Od hrošča, ki počne take reči, ni mogoče pričakovati nič dobrega, kljub temu, da mu je Palčica všeč. (Čeprav hrošč na tem mestu še simpatizira z identifikacijsko figuro (Palčico), kar bi ga nujno moralo kvalificirati za dobrega, je dokazov, da ni pozitiv- na oseba preveč!).

Potem se pojavijo še gospodične hroščice. Otrok bo po njihovem nastopu, predvsem po njihovem nadutem govorjenju ugotovil, da so ”važne” in ”hudobne”, saj Palčico hote žalostijo.

¹⁰ Andersen H. C.: *Palčica. Andersenove pravljice*. Ljubljana 1984. Str. 58.

¹¹ Saksida I.: *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti. Otrok in knjiga* 32. Maribor 1991. Str. 18.

To, da zdaj hrošču Palčica ne bo več všeč, se otrokom ne bo zdelo nič čudnega, nič obsojanja vrednega, saj takšna reakcija ustreza njihovemu lastnemu vedenju in čustvovanju. Igrača je lepa, da si jo želijo tudi drugi otroci. Če se zanjo ne zanima nihče, je tudi sami ne marajo.

Gre torej za zbirko posameznih sodb, ki so pogojene z dometom otrokove socialne izkušnje in s stopnjo njegove kognitivne in emocionalne zrelosti.

Drugače kot otrok pa bo odrasli bralec lahko te posamezne sodbe povezal z "generično realnostjo, kar pomeni, da so (zanj) posamezne sodbe odsev oziroma zunanja (bese-dilna) manifestacija nečesa, kar v samem besedilu ni neposredno navzoče, ampak je prepuščeno bralčevemu prepoznavanju."¹²

Hrošč bo potemtakem posameznik, ki se utaplja v nasilju prevladujočega mnenja, in-dividuum, ki tvega (poslednji?) poskus profiliranja lastnega (ekstravagantnega) okusa, de-janje, ki je usklajeno z njegovimi (podzavestnimi, zaradi socialne inkompatibilnosti za-trtimi) željami. Ta poskus ravnanja v skladu s samim seboj pa se konča že ob prvi Kon-frontaciji z večinskim, povprečnim, tistim, ki vse meri samo po sebi, ki jemlje sebe za ab-solutno merilo vsega, in ki vse, kar ne ustreza normam in merilom (število nog, obseg pa-su) kot neustrezno, tretjerazredno z gnusom zavrže.

Temu se torej reče povezovanje posamezne sodbe z generično realnostjo. In samo od-rasel bralec lahko napravi to miselno in čustveno operacijo. Visoka stopnja poznavanja socialnega konteksta in zrela sposobnost abstrakcije sta potrebni, da bralec aktualizira takšen pomen.

V srednji šoli (in predvsem za didaktično komunikacijo v srednji šoli je Rosandičev učbenik namenjen) lahko na ta način recipira učitelj in ob njegovi pomoči tudi učenec. Na razredni stopnji osnovne šole pa to ni mogoče, ni potrebno in — kot bomo dokazali — ni dovoljeno!

Na tem mestu se postavi namreč vprašanje, katera izmed obeh konkretizacij pomena je pravilna. Učiteljeva? Otrokova? Učiteljeva se zdi na prvi pogled tako učena, tako "obča" ...in človeka kar zasrbijo prsti, da bi jo postavil za cilj didaktične komunikacije.

Vendar pogledjmo, kaj pravi o tem teorija mladinske književnosti.

I. Saksida se v zgoraj omenjeni študiji sprašuje ali je odraslo "branje res v skladu z avtorjevim namenom, namreč z njegovim "pričakovanjem branja" — če je, "dodaja, "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 reali-zacija avtorjevih 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".¹³

To pa seveda, kot ugotavlja v nadaljevanju Saksida, ne drži. Interndirani bralec (torej tisti, ki si ga avtor zamišlja kot svojega bralca, avtorjeva abstrakcija želja, potreb, načina razmišljanja, dojemanja in čustvovanja njegove publike, predstava, ki jo avtor potrebuje, da lahko oblikuje svojo pripoved, svoje sporočilo), je v primeru mladinske književnosti brez dvoma otrok, saj drugače ne bi mogli razložiti vzgojnih (in občasno tudi izobraže-valnih) ambicij otroške in mladinske literature v prejšnjih obdobjih. Prav tako ne bi mogli razložiti infantilne igrivosti v sodobni književnosti za otroke, ki, po izjavah samih avtor-jev, izvirajo iz "estetske zavesti, ki govori z besedami otroštva..." in infantilne pesniške na-

¹² Ibid, str. 18.

¹³ Ibid, str. 23.

ravnosti,” kakršna se izraža v čudenju in začudenju nad stvarmi in pojavi ...”, kot zagotavlja Niko Grafenauer.¹⁴

In tako je torej ”odraslo” branje mladinske književnosti, tisto, ki posamezne sodbe dviguje na raven splošnosti, ki v otroškem besedilu išče ”višje pomen” 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.¹⁵

Glede na vse povedano torej ni več dileme. Od dveh recepcij mladinske književnosti pri pouku je otrokova tista, ki je ustreznejša, pravilnejša — in mora zato postati cilj didaktične komunikacije.

In zdaj vprašanje: če je učiteljeva recepcija mladinske književnosti — kot recepcija odraslega sicer dopustna, a popolnoma neustrezna — ali ni potemtakem učitelj pri pouku mladinske književnosti ovira, in tako odveč?

Tako seveda vsega skupaj ne gre poenostavljati.

Učitelj je pri pouku književnosti še kako potreben, toda njegova funkcija ni več pomoč učencem pri konkretizaciji besedilnega pomena. Težišče njegovega delovanja je pri komunikacijskem modelu poučevanja književnosti treba iskati drugje:

D. Rosandič ugotavlja, da lahko literarno komunikacijo otežujejo (ali jo popolnoma blokirajo) tudi psihološki dejavniki:

- a) nezadostna motivacija;
- b) pomanjkanje zanimanja;
- c) nerazvitost literarne senzibilnosti;
- č) revnost bralne in književne kulture;
- d) neadekvaten doživljajsko — spoznavni kontekst.”¹⁶

To pa so problemi, ki jih ne morejo (in nočejo) rešiti otroci nami, problemi, ki zahtevajo kvalificirano udeležbo odraslega. In to je težišče učiteljevega delovanja pri uri pouka recepcijske sposobnosti ob besedilu iz mladinske književnosti. (Kar pa seveda ne pomeni, da je to njegova edina zadolžitev — a o tem kasneje).

Na podlagi vseh teh razmišljanj se potemtakem izkaže, da za pouk bralne sposobnosti ob tekstih iz mladinske književnosti nobeden ob obstoječih komunikacijskih modelov ne ustreza. — Najprej zato, ker vsi izhajajo iz prepričanja, da sta učiteljeva in idealna učenčeva recepcija (skorajda) identični — in merijo uspešnost didaktične komunikacije ravno po stopnji usklajenosti njunih recepcij, kar pa za branje mladinske književnosti brez dvoma ne velja. Ker je v tem primeru otrok tisti, čigar recepcija je ”bolj pravilna”, so vse učiteljeve pozicije, kot jih omenjeni komunikacijski modeli predvidevajo, napačne in ne služijo namenu.

Poleg tega obstoječi modeli s statično razmestitvijo udeležencev recepcijske in didaktične komunikacije ne morejo ponazoriti dinamične razredne interakcije, saj se ta neprestano spreminja — brez dvoma pa se spremeni vsaj trikrat in je v vsaki fazi učne ure drugačna.

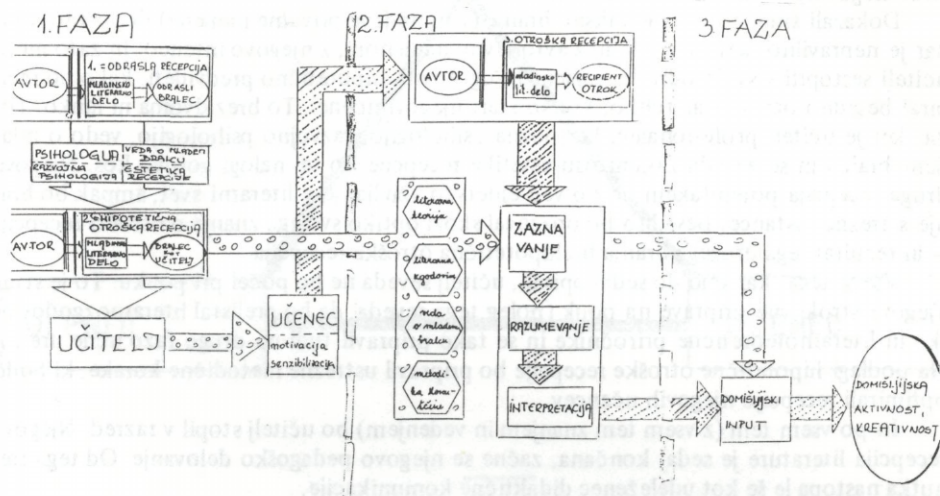
In tako se je izkazalo, da je treba za branje mladinske književnosti pri pouku izdelati nov komunikacijski model:

¹⁴ Grafenauer N.: *Sodobna slovenska poezija za otroke. Otrok in knjiga* 31. Maribor 1991. Str. 68.

¹⁵ Saksida I.: *Nekaj vprašanj iz teorije mladinske književnosti. Otrok in knjiga* 32. Maribor 1991. Str. 22.

¹⁶ Rosandič D.: *Metodika književne vzgoje*. Maribor 1991. Str. 239–240.

SKICA: SHEMATIČNA PONAZORITEV LITERARNORECEPCIJSKE IN DIDAKTIČNE KOMUNIKACIJE PRI URI KNJIŽEVNOSTI OB BRANJU MLADINSKE LITERATURE



Zgornja shema se zdi na prvi pogled nekoliko komplicirana, vendar se bo pokazalo, ko jo bomo razložili, da je zelo logična, praktična in jasna.

Verjetno je prvo, kar opazimo na njej, to, da je (horizontalno) razdeljena na tri področja (tako imenovane faze), kar ustreza trem klasičnim fazam učne ure (motivacija, spoznavanje novega, utrjevanje). Tako smo shemo razdelili zato, ker smo ugotovili, da se razmerje med udeleženci literarnoestetske komunikacije in didaktične komunikacije iz faze v fazo odločilno spreminja.

Poleg tega je treba omeniti, da gre tudi v pričujočem modelu za zavestno ločevanje literarnoestetske komunikacije (ki poteka med besedilom in učiteljem in med besedilom in učenecem) in didaktične komunikacije (ta poteka med učiteljem in učenci in med učenci samimi), kot smo to lahko videli pri Bredi Rant.¹⁷ Na shemi smo jasno ločili učiteljevo recepcijsko situacijo in učenčevo recipiranje literature od didaktične komunikacije, ki poteka le na treh (s krogi označenih) dočkah celotnega procesa. Do didaktične komunikacije, do "učiteljevega vpliva" na učenčevo recepcijo pride v vsaki fazi samo enkrat. Učiteljevo recepcijo literature in njegovo pedagoško delovanje v razredu smo označili s pikčasto puščico, učenčevo udeležbo v didaktični komunikaciji, njegovo recipiranje literature in vse druge njegove aktivnosti pa smo označili s črtkano puščico.

1. FAZA

V prvi fazi je prikazan učiteljev prvi stik z besedilom, v recepcijski situaciji 1 prihaja do komunikacije med dvema odraslima udeležencema te komunikacijske situacije. Na eni strani imamo odraslega pripovedovalca – na drugi strani odraslega bralca. Ker je prvo branje po definiciji literarnoestetsko branje, ko si "bralca (poslušalec)... upovedene / drama-

¹⁷ Ibid, str. 238.

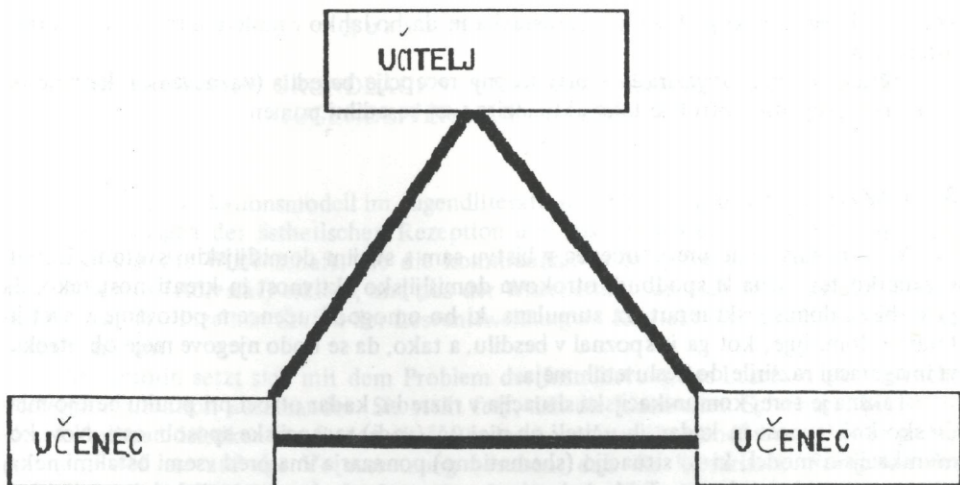
tizirane osebe, prostor/predmete tako živo predstavlja, ko da bi jih v resnici zaznaval s čuti...”,¹⁸ učitelj ne more drugače, kot da recipira besedilo na primaren – svojemu vidnemu polju pričakovanja, socialni, emocionalni in jezikovni zrelosti ter sposobnosti abstraktnega mišljenja – ustrezen način.

Dokazali smo sicer, da je takšno branje (v učiteljeve privatne namene) dopustno, vendar je nepravilno, ker ni v skladu z avtorjevim namenom, z njegovo intenco. In zato mora učitelj sestopiti s svoje odrasle pozicije in ugotoviti, hipotetično predvideti, kako bo recipiral besedilo otrok, star toliko, kot so stari njegovi učenci. To brez dvoma ni lahko. Toda, ker je učitelj profesionalc, ker pozna psihologijo, razvojno psihologijo, vedo o mlademu bralcu in se zaveda zakonitosti estetike recepcije bo tej nalogi gotovo kos. Njegova druga recepcija potemtakem ne bo več eidetsko življenje v literarni svet, ampak bo branje s trezne distance. Besedilo bo opazoval skozi optiko svojega znanja o otroški recepciji – in rezultat tega drugega branja bo hipotetična otroška recepcija.

Vsega tega, kar smo do sedaj opisali, učitelj seveda ne bo počel pri pouku. To je stvar njegove strokovne priprave na pouk (poleg tega seveda, da bo prelistal literarnozgodovinske in literarnoteorične priročnike in se tako pripravil tudi na drugo fazo učne ure...). Na podlagi hipotetične otroške recepcije bo pripravil ustrezne metodične korake, ki bodo optimizirali recepcijo njegovih učencev.

In po vsem tem (z vsem tem znanjem in vedenjem) bo učitelj stopil v razred. Njegova recepcija literature je sedaj končana, začne se njegovo pedagoško delovanje. Od tega trenutka nastopa le še kot udeleženec didaktične komunikacije.

V prvi fazi učne ure sta torej učitelj in učenec udeleženca didaktične komunikacije. Če rečemo učitelj in učenec gre seveda za shematiziranje in grobo poenostavljanje, saj je ravno v tej fazi učne ure, ko skuša učitelj odpraviti psihološke ovire za recepcijo literature in razgraditi apriorno psihološko blokado, ki (če) jo ima učenec, ko se sreča s književnostjo, izjemno pomembno, da didaktična komunikacija ni le dvosmerna (učitelj – učenec, učenec – učitelj) ampak mora biti mnogosmerna. To pomeni, da teče sicer tudi med učiteljem in učenci – vendar je mnogo pomembnejše, da komunicirajo učenci med seboj. Ker je primarna naloga didaktične komunikacije v tej fazi, da otroke senzibilizira za recepcijo književnosti, da ga odpira in odkriva individualne kontekste, je zelo pomembno, da dobivajo asocijacijske impulze učenci predvsem drug od drugega. Didaktična komunikacija mora biti v tej fazi potemtakem, shematično rečeno, trosmerna, v bistvu pa je polismerna, saj delujejo vsi učenci na vse učence.



2. FAZA

V drugi fazi na besedilo pripravljeni in zanj motivirani in senzibilizirani učenci recipirajo mladinsko literarno besedilo. Učitelj pri tem stiku ni prisoten. Njegova naloga je, da tekst posreduje (ga recitira, pripoveduje, bere) – lahko pa se temu tudi izogne in organizira tudi profesionalno recitacijo (angažira skupino šolskega dramskega krožka, predvaja kaseto...). Ker je učitelj tako le posrednik besedila (kanal), ga lahko kot udeleženca recepcijske situacije zanemarimo. Otrokov stik z besedilom je ob prvem branju neposreden in zato individualen. Ob prvem branju tako prihaja do tridesetih konkretizacij besedilnega pomena.

V naslednjem učnem koraku se ponovno srečata učitelj in učenec kot udeleženca didaktične komunikacije. (in seveda gre tudi pri tej izjavi za shematizacijo in poenostavitve!) Sedaj je vloga učitelja drugačna kot pri motivaciji. Spomnimo se, da smo se ob definiranju smotrov pouka književnosti odločili za teorijo Mete Grosman, za tri stopnje pri recepciji literature: za zaznavanje, razumevanje in interpretacijo. Rekli smo tudi, da sta napačno razumevanje in neustrezna interpretacija umetniškega besedila rezultat in posledica zaznavanja premajhnega števila besedilnih signalov, indecev, ki jih je za dekoriranje pomena v besedilo vgradil avtor, da bi lahko bralec konkretiziral predvideni pomen. Učitelj, ki zna več literarne teorije in več literarne zgodovine, bo skozi filter znanja, ki mu ga daje na voljo poznavanje zakonitosti otroške recepcije (= veda o mladem bralcu), odbral tiste besedilne signale, posredoval tisto znanje, odkrival tiste segmente besedila, ki ustrezajo stopnji otrokovega emocionalnega, socialnega, jezikovnega, kognitivnega in literarnoestetskega razvoja. In potem bo pustil učenca samega, da si bo ta lahko (pogojeno s svojim individualnim kontekstom, svojim vidnim poljem pričakovanj) ustvaril predstave o času,

kraju in dogajanju, ki ga besedilo predstavlja in da bo lahko v naslednji fazi besedilo tudi interpretiral.

Učitelj se torej angažira le v prvi stopnji recepcije besedila (zaznavanje), kasneje pa se umakne, saj lahko otrok le tako aktualizira svoj besedilni pomen.

3. FAZA

V tretji fazi učne ure je učenec v bistvu sam s svojim domišljjskim svetom. Učitelj v začetku tega dela le spodbudi otrokovo domišljjsko aktivnost in kreativnost tako, da poskrbi za domišljjski input, za stimulans, ki bo omogočil učencem potovanje v svet literarne domišljije, kot ga je spoznal v besedilu, a tako, da se bodo njegove meje ob otrokovi imaginaciji razširile do neslutnih meja.

Takšna je torej komunikacijska situacija v razredu, kadar otroci pri pouku berejo mladinsko književnost in kadar jih učitelj ob njej uči (vadi) recepcijske sposobnosti. Novi komunikacijski model, ki to situacijo (shematično) ponazarja ima pred vsemi ostalimi nekaj (že omenjenih) prednosti. Toda kaj prinaša razumevanje (na prvi pogled komplicirane sheme) učitelju?

Zdi se, da kar nekaj važnih novosti:

1. Pri branju mladinske književnosti gre za tri recepcijske situacije:
 - učiteljevo literarnoestetska recepcija mladinske literature,
 - učiteljeva strokovna recepcija mladinske literature,
 - učenčeva recepcija.
2. Učiteljevi recepciji nista stvar pouka ampak stvar priprave nanj.
3. Nova komunikacijska shema jasno kaže, da je učenec ob svoji prvi recepciji sam, da ga učitelj ne moti in nanj ne vpliva.
4. Lepo je vidno, da potekata pri pouku dve komunikaciji:
 - recepcijska (= komunikacija besedilo : učenec) in
 - didaktična komunikacija — med učiteljem in učenci.
5. Učitelj je v razredu le učenčev partner v didaktični komunikaciji.
6. Shematični model jasno nakazuje področje učiteljevega delovanja:
 - odprava psiholoških blokad, motivacija in senzibilizacija učencev (v prvi fazi),
 - usmerjanje pozornosti učencev na besedilne signale v fazi zaznavanja (v drugi fazi),
 - domišljjski input v fazi poglobljenega doživetja (v tretji fazi).

Skratka, nova shematična ponazoritev recepcijske in didaktične komunikacije pri uri književnosti prinaša vrsto prednosti in opozarja na odločilne spremembe, ki bodo v šoli potrebne, če bomo hoteli tak pouk mladinske književnosti, kot je potreben, če hočemo zadovoljiti zahteve, ki izhajajo iz spoznanj o smotrih in nalogah pouka književnosti in književne vzgoje.

Zusammenfassung

THEORETISCHE GRUNDLAGEN DES KOMMUNIKATIONSMODELLS IM JUGENDLITERATURUNTERRICHT

Das Kommunikationsmodell im Jugendliteraturunterricht ergab sich aus den theoretischen Grundlagen der ästhetischen Rezeption und aus der Wissenschaft vom jungen Leser. Also aus der Wissenschaft, die die kommunikative Situation zwischen Autor, Text und Rezipient (Adressat) erklärt, und aus der Wissenschaft, die sich damit befaßt, wie die Kinder auf den einzelnen Stufen der Leseentwicklung im Kontakt mit verschiedenen Textarten reagieren.

Die Autorin setzt sich mit dem Problem der Installierung des Lesers in die klassische Rezeptionssituation auseinander. Sie stellt fest, daß die klassischen Schemata, wie sie in den Literaturdidaktiken zu finden sind, für das Lesen von Jugendliteratur nicht gelten können, weil sie auf der Voraussetzung beruhen, daß die literarische Rezeption des Lehrers besser, vollkommener, der Intention des Autors näher ist als die des Schülers. Weil die Literaturtheorie der Jugendliteratur diese These abgelehnt hat, wird es klar, daß das Ziel der didaktischen Kommunikation des literarischen Textes die Rezeption der Kinder sein muß. Die vorgeschlagene Veranschaulichung der literarisch rezeptiven und didaktischen Kommunikation sieht so die Trennung der Rezeption des Lehrers und deren des Kindes vor, ebenso sieht sie die pädagogische Tätigkeit des Lehrers nur auf dem Niveau der kindlichen Wahrnehmung der Literatur. Auf dem Niveau des Verstehens (der Konstituierung der Textbedeutung) und der Interpretation bleibt so das Kind frei.

Prevedel Mirko Križman

IN MEMORIAM

ANTONU INGOLIČU V SPOMIN

Anton Ingoliču se je izteklo življenje 11. marca 1992 in njegov pisateljski opus se je sklenil. Bralec, ki bi hotel prebrati kakšno njegovo delo, lahko izbira med več kakor sedemdesetimi knjigami. Med njimi jih je kar trideset (brez številnih ponatisov), ki jih je avtor namenil otrokom ali mladostnikom. Od teh je petindvajset proznih in pet dramskih del, ki pa so vsa, razen *Mladih aktivistov*, nastala kot dramatizacije že prej napisanih proznih besedil.

Že iz tega kratkega številčnega prikaza lahko razberemo eno od osnovnih značilnosti Ingoličevega pisanja: ni pisal samo za odrasle temveč tudi za otroke. Med knjižnimi izdajami sicer do leta 1946, ko je bila natisnjena sodobna pravljica *Udarne brigada*, ni izšla nobena njegova prozna mladinska knjiga. So pa že leta 1940 prišle na knjižni trg dramatizirane *Sirote* kot "mladinska igra v šestih slikah", a prozna predloga za to igro je pod enakim naslovom izhajala v nadaljevanjih že v desetem letniku *Nashega roda*, v šolskem letu 1938/39. Če k temu dodamo, da je prva Ingoličeva zgodba iz otroškega življenja, in sicer iz spominov na lastno otroštvo, bila napisana že leta 1931 (objavljena pod naslovom *Otroci* 1934), in da je pisatelj sam videl v njej začetek svojega pravega pisateljevanja, kakor je zapisal v razmišljanju *Moje pisanje za otroke*,¹ pa če soupoštevamo druga njegova mladinska dela do leta 1945,² ko so prevladovala, enako kakor v njegovem takratnem pisanju za odrasle, socialno poudarjene zgodbe iz kmečkega življenja, potem vidimo,



da je Ingolič že v svoji zgodnji pisateljski dobi pisal ne samo za odrasle temveč vzporedno tudi za otroke. To je ostala značilnost njegovega ustvarjanja tudi v poznejših obdobjih, prav do poznih življenjskih let.

Tokratni spominski zapis se ne more lotiti podrobne analize tega obsežnega opusa. To bo naloga sistematičnih obravnav posameznih Ingoličevih pisateljskih obdobj, tematskih sklopov, primerjav med sočasnimi (in drugimi) deli za odrasle in otroke ter analiz posameznih del. Zdaj bi se radi spomnili samo na nekatere

¹ Anton Ingolič: *Moje pisanje za otroke. Otrok in knjiga*, 1984, šte. 20, str. 25–28; navedeni citat na str. 25.

² Prim. Lidija Verlek: *Ingoličevo mladinsko delo od začetkov do leta 1945. Otrok in knjiga*, 1989, šte. 27–28, str. 100–125.

osnovne značilnosti Ingoličevega pisanja za otroke, da s tem počastimo spomin pisatelja, ki je svoje pisanje za otroke jemal kot skrajno odgovorno in zavezujoče delo, a je ob njem kot ustvarjalec tudi sproščeno užival.³

Med prvimi vprašanji, ki se nam ob tej snovi zastavljajo, je, katera Ingoličeva dela prištetih k mladinskim. Če primerjamo avtorjevo razmišljanje o njegovem pisanju za otroke⁴ z bibliografijo njegovih mladinskih del, ki jo je (z avtorjevim sodelovanjem) sestavila Danijela Sedej⁵ in ki je bila tudi osnova uvodnemu številčnemu prikazu, ugotovimo razlike. Pisatelj je v svojem razmišljanju upošteval le dela, namenjena bralcu do konca osnovne šole, medtem ko je v bibliografiji zajet tudi opus, namenjen mladostniku po štirinajstem letu. To velja tako za *Pot po nasipu*, *Mladost na stopnicah* kakor še posebej za *Gimnazijko*, pa tudi za avtobiografska dela, med katerimi avtor v svojem razmišljanju navaja samo *Zgodbe mojega jutra*, v bibliografiji pa je upoštevana tudi avtobiografska pripoved *Nemir mladostnika*.

Ločnica med temi deli poteka v glavnem v vsebinskih plasteh besedil: dela za otroke govore predvsem o doživljajih otrok, dela za mladostnike o doživljanju mladostnikov. Seveda ni nujno, da je prav tematika vedno odločujoča pri določanju, komu je delo namenjeno. Sam avtor v svojem razmišljanju o pisanju za otroke pravi o črtici *Otroci*: "Prva zgodba, ki sem jo napisal iz otroškega življenja, ni bila napisana za otroke, pravzaprav tudi za odrasle ne, pač pa zgolj za mene." Označuje pa jo kot "bridek spomin iz ... otroških let".⁶

Tudi mesto objave za avtorja samega ni bilo vedno odločilno, kam po njegovi presoji sodi posamezno delo. Tako je dve družbeno-kritični besedili, črtico *Zadnji rez* in parodijo *Časa nesmrtnih metode*, napisano v vezani besedi po Aškercu *Časi nesmrtnosti*, sicer objavil v listu *Razori*, namenjenem dijakom (besedili sta izšli v sedmem in osmem letniku *Razorov* v šolskih letih 1938/89 ter 1939/40), vendar je pozneje sam poudaril, da tidve besedili "nista bili napisani za otroke"⁷. Torej je vsaj v poznejših letih izključeval iz svoje mladinske literature izrazite družbenokritične poudarke, če niso bili povezani z doživljanjem mladih ljudi ali opisani iz njihovega vidika (kakor jih sicer ima marsikje, tudi v svojem najuspelejšem mladinskem delu *Tajno društvo PGC* in prav tako v *Gimnazijki*). Povsem pa je iz svojega mladinskega opusa izključil ironijo in satiro, čeprav je sicer uporabljal različne oblike humorja, od rahlo nakazane domislice do drastično učinkovite komike.

Glavna privlačnost njegovih besedil za mlade bralce sloni na zgodbeno dogajalni ravni. Fabula je razgibana, napeta, zapletena in vendar pregledna, tako da ji bralec lahko sledi. Isto velja za ubeseditiv Ingoličevih del. Jezikovno so jasna, uporabljena slogovna sredstva pa povečujejo razumljivost besedila. To naj učinkuje sicer s fabulo, hkrati pa naj bralcu način ubeseditve omogoči ne samo razumevanje temveč tudi čustveno podoživljanje prebranega.

O svojih postopkih pri pisanju je Ingolič pisal večkrat. V že navedenem razmišljanju o svojem pisanju za otroke je

3 Anton Ingolič: *Pri pisanju za otroke sem užival. Otok in knjiga*, 1989, šte. 27–28, str. 173–174.

4 Gl. op. 1.

5 Danijela Sedej: *Anton Ingolič – bibliografija. Otok in knjiga*, 1989, šte. 27–28, str. 126–130.

6 Gl. op. 1., str. 25.

7 Anton Ingolič v pismu Alenki Glazer, 25. VIII. 1986.

najpodrobneje govoril o nastanku povesti *Tajno društvo PGC*. Pri tem je izoblikoval skoraj nekakšno formulo za svoje delo: "Na osnovi resnične zgodbe sem ustvaril svojo zgodbo, vnesel vanjo potegavščine otrok, ki sem jih dobro poznal, obilno pa črpal iz svoje fantazije."⁸ Torej gre za spoj resničnega z ustvarjalno fantazijo, kar — po pisateljevem zagotovu v nadaljevanju — velja za vsa njegova dela, za otroke in za odrasle. Edino dve deli je iz tega izvzel, saj pravi prav tam: "... le zgodbe o vnučki in vnuku so prenesene iz življenja naravnost na papir."⁹ Toda če te zgodbe, zbrane v knjigah *Ptiček brez kljunčka* in *Rokove zgodbe*, pozomeje beremo prav s tega vidika, vidimo, da je tudi v njih avtor presegel samo zapisovanje realnih dogajanj in je v njih podobno kakor drugod prisotna njegova ustvarjalnost. O tem priča že prva zgodbica iz knjige *Ptiček brez kljunčka*, črtica *Telefon*. To v resnici ni zgodba za otroke, je pripoved o otroku, ki kaže avtorjevo sposobnost, da se vživlja v otrokov način govorjenja in ravnanja; ob njega pa postavi svet odraslih, ki so z otrokovo prisotnostjo na poseben način presvetljevali.

Za ponazoritev povezave med literaturo in realnimi dejstvi ter možnostmi za njihovo literarno obdelavo vzemimo zgodbo iz iste knjige črtic *Maša je splavala*. Tu se v okolju nedotaknjene otoka na svoj način srečujeta svet otrok in svet odraslih, ki v tej zgodbi nenačrtovano pripomorejo k otrokovemu osamosvajanju. Da gre za resnično ozadje, potrjuje avtorjeva neposredna pripoved o motivih za nastanek mladinske povesti *Potopljena galeja*. V sklepnem pogovoru o tej knjigi avtor pravi, da so osebe "bolj ali manj povzete po resničnih; Metka (v *Potopljeni galeji* potletna deklica) na primer po moji vnu-

kinji Maši, ki nas je tiste vroče poletne tedne (ko je pisatelj z razširjeno družino počitnikoval na neobljudenem otoku sredi Komatov in je tam vnukinja Maša splavala) razveseljevala in osrečevala s svojo pristrčnostjo, nagajivostjo in s svojimi malimi potegavščinami."¹⁰ Ob motivu male pogumne deklice se torej srečamo z dvakratno literarno obdelavo iste snovi iz realnega življenja: v črtici *Maša je splavala* je ohranjena vrsta stvarnih podrobnosti, od imen nastopajočih dalje, in je avtorjev delež prisoten predvsem v perspektivi, iz katere opazuje in opisuje izbrano snov; v povesti *Potopljena galeja* je delež pisateljevega preoblikovanja stvarnih osnov dosti večji, pa tudi motiv samostojne male deklice je le obrobni, čeprav poživlja joči snovni del v celotni pripovedi. Obe besedili pa sta pisani z značilnostmi realistične proze.

Realizem v Ingoličevem pisanju nasproh prevladuje, čeprav so zlasti v fabuli pogosto prisotne sestavine romantike, predvsem v obsežnejših besedilih. To velja za obe območji njegovega pisanja, za otroke in za odrasle. V okviru njegovih besedil, zlasti za manjše, pa so se že pred vojno pojavljale značilnosti, ki so posamezna teh besedil približevala pravljici oziroma fantastičnosti. Takšen je notranji ustroj zlasti v *Udarni brigadi*, ki je nastajala med drugo vojno. Sploh je večina besedil, ki vsebujejo fantazijsko fantastične, pravljичne sestavine, nastala že v predvojnih letih in so povojne objave samo deloma predelani ponatisi.

Med povojnimi tako oblikovanimi besedili je opazna *Deklica na sončnem žarku*, ki je v samostojni knjižni izdaji izšla leta 1976. V realistični okvir je tu vstavljeno sanjarjenje male Maše, ki v domišljiji sede na bel oblak in se pelje po sinjem nebu, nato preskoči na reaktivec ter se

⁸ Gl. op. 1, str. 27.

⁹ Prav tam, str. 28.

¹⁰ Ivan Bizjak: *Pogovor s pisateljem Antonom Ingoličem o nagradah in o Potopljeni galeji. Potopljena galeja. Mladinska povest*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984, str. 215.

približuje zvezdam, a ko se spomni na dedka in babico, ki jo bosta pogrešila, sede na sončni žarek in ta jo prinese nazaj k dedkovi hišici. Leto zatem je pisatelj isto besedilo vključil v knjigo *Ptiček brez kljunčka*; knjiga prinaša, kakor smo že ugotovili in kakor je posebej zatrdil pisatelj sam, realistične zgodbe o vnukinji Maši. Besedilo *Deklica na sončnem žarku* je pod naslovom *Maša na belem oblaku* z dvema na videz drobnima spremembama približano značaju drugih zgodb v zbirki. Prvo in bistveno spremembo prinaša že drugačen naslov, ki se od prvotnega razlikuje v dveh sestavinah. Naslov prvotne zgodbe je glavno osebo, ki v besedilu sicer nosi ime Maša, kot deklico posploševal in s tem zabrisoval realno izhodiščno pobudo za tekst. V knjigi realističnih zgodb pa je ime opisovane deklice postavljeno že v naslov. Značilna je tudi sprememba v drugem delu naslova. *Deklica na sončnem žarku* ponazarja otrokovo vnitev iz sanjsko fantazijskega sveta v resničnost, naslov *Maša na belem oblaku* pa posebej poudarja tisti del zgodbe, ki iz realistične osnove preskoči v fantazijsko fantastičnost. Značilna je tudi sprememba v besedilu, in sicer na ključnem mestu, kjer realistična pripoved prehaja v fantazijsko fantastično. V prvi verziji se ta del začinja: "A še zajaha bel oblak in se zapelje po sinjem nebu."¹¹ V drugi verziji je določnost in aktivnost tega dejanja zabrisana, kakor da se je zgodilo nekaj, česar se deklica ne zaveda natanko in vsaj v prvem trenutku pri tem ni sama soudeležena z zavestnim dejanjem. Pisatelj namreč pravi: "In že sedi

na belem oblaku in se pelje po sinjem nebu."¹² Na videz drobna sprememba spreminja fantastičnost v sanjarjenje ter s tem približuje drugo verzijo besedila realističnemu izhodišču in sklepu zgodbe. Tako je avtor tudi to zgodbo lahko uvrstil med druga realistična besedila v *Ptičku brez kljunčka*.

Zdi se, kakor da je pisatelja k oblikovanju pravljic in fantastičnih pripovedi spodbujala neposredna prisotnost majhnega otroka poslušalca: pri predvojni živalski pravljici *Kratakorepec v velikem svetu* mala hčerka, pri *Udarni brigadi* še ne triletni sinček, pri *Deklici na sončnem žarku* mala vnukinja. Vendar prevladuje v Ingoličevem pisanju realizem, ki je značilen tudi za *Rokove zgodbe*. Realistično so zasnovana vsa daljša besedila, nastala po drugi vojni, naj že imajo značaj realističnih povesti (in romanov), pustolovskih zgodb, tudi z zgodovinskimi vložki, ali avtobiografskih pripovedi.

Za vsa dela pa velja ugotovitev: Ingolič je bil rojen pripovednik in je sleherni snov znal narediti zanimivo za bralca (ali poslušalca), ki mu je zgodbo namenil. Zato je bil tako priljubljen pri bralcih, še posebej pri mladih, da je že za njegovega življenja obstajala Ingoličeva bralna značka. Doživel pa je tudi izjemno dosti prevodov v različne jezike, kar potrjuje, da nosijo osebe v njegovih pripovedih splošno človeške poteze, ki omogočajo ustrezen odziv pri bralcih kjerkoli. In mogoče je predvideti, da bodo mnoga njegova dela ostala živa in bodo ohranila privlačnost še za vrsto bralnih rodov.

¹¹ Anton Ingolič: *Deklica na sončnem žarku*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1976, str. (14).

¹² Anton Ingolič: *Ptiček brez kljunčka. Zgodbe*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977, str. 68.

Zusammenfassung

ANTON INGOLIČ ZUM ANDENKEN

Am 11. März 1992 ist das Leben des Schriftstellers Anton Ingolič erloschen. So ist sein umfangreiches schriftstellerisches Opus abgeschlossen. Unter mehr als siebzig Werken gibt es bei Ingolič auch dreißig Ausgaben für Kinder und Jugendliche (mit zahlreichen Nachdrucken). Viele dieser Werke sind in verschiedene Sprachen übersetzt.

Dieser Nachruf macht nur auf einige Merkmale im Schreiben Ingoličs für Kinder aufmerksam. Die Jugendliteratur entstand bei ihm parallel mit den Werken für Erwachsene, und zwar schon seit den Anfängen seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Dem Stoff nach sind die Werke sehr unterschiedlich: von den ursprünglich sozial betonten Geschichten aus bauerlicher Umgebung bis zu den dynamischen Erzählungen und Romanen, in denen ganz verschiedene Erlebnisse der Kinder beschrieben sind, manchmal auch mit einem abenteuerlichen Hauch. In etlichen Werken werden Erlebnisse der Jugendlichen beschrieben, es gibt darunter auch autobiographische Erzählungen. Meist handelt es sich um realistische Geschichten, einige haben Züge von phantasievollen phantastischen Erzählungen. Eben an der Abgrenzung von realistischen und phantastischen Erzählungen macht dieser Nachruf auf das schöpferische Verfahren des Schriftstellers aufmerksam.

Prevedel Mirko Križman

ODMEVI NA DOGODKE

Klaus Zelewitz

Salzburg

ODKRITE IN SKRITE OBLIKE RASIZMA TER ŠOVINIZMA V OTROŠKI IN MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI *

1. Stare in nove ovire

Vojna in mir, spolnost, enakopravnost ne glede na spol, barvo kože ali vero ter rasizem so teme, ki jih sodobna družba obravnava zelo dvolično; ni kritična do aktualnih dogajanj, kot je npr. naraščanje nestrpnosti do Židov, Turkov in Srbov v Avstriji ali do napadov na azilantske domove, ki so v veliki Nemčiji postali žalostna vsakdanjost.

Pred dvesto leti je v Novem svetu nastajala država, ki je v svojih dokumentih zapisala:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.

Odlomek je iz ameriške Deklaracije o neodvisnosti, nastale leta 1776. Sklicuje se na uresničevanje človekovih neodtujljivih pravic in na človeka ustvarjalca, kar je lahko posledica deistične tradicije, možno pa je tudi, da je človekoljubnost vključena v besedilo zaradi lepšega in da je celoten etični, družbeni in filozofski načrt le posledica miselnosti, ki izvira iz razsvetljenosti in naravnega prava. Zapisana

načela o nedotakljivosti človekovih pravic pa niso zaustavila diskriminacije v Novem svetu. Indijance so še vedno zapostavljali in jih celo fizično uničevali, ustava nove države pa je črnce obravnavala kot lastnino oz. blago. Suženstvo se je v ZDA končalo šele devetdeset let kasneje — ob koncu državljanske vojne, kar nadvse prepričljivo dokazuje premoč denarja nad moralno.

2. Black becomes dirty — Nemška otroška književnost v 19. stoletju

Odrasli mislijo, da znajo dobro skrbeti za otroke, zato jim praviloma prikazujejo svet, ki je daleč od resničnosti. Lahko je lep, dober in svetel ali pa bo takšen kmalu postal. Gorje, ki ga povzročajo sami, pa naj bi ostalo skrito otroškim očem. Ob koncu romantike in njenih pravic se je tudi v nemškem jezikovnem prostoru pojavila otroška književnost, ki je bila polna malenkostnih, otročjih in poneumljajočih receptov, uporabnih v otrokovem vsakdanjem življenju. V besedilih iz 19. stoletja prevladujejo pomanjševalnice, ki

* Članek je referat z mednarodnega srečanja mladinskih pisateljev, ki se je v organizaciji graškega časopisa *Perplex* že tretje leto en dan odvijalo tudi na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Referat za diskusijo je pripravil Klaus Zelewitz, profesor s salzburške univerze.

bi naj "radovednega Frančka in sladkosnedo Lizko"¹ odvrnile od resničnega in velikega sveta. Črka M je bila v berilih vse pogostejše ponazorjena s črnecem (M = Mohr, op. prevl.). Znamenita avstrijska pražarna kave ima črnca še danes v svojem zaščitnem znaku. Ne le zato, ker so včasih v turških kavarnah to slastno in prav tako črno pijačo ponujali čmčki, ampak tudi zato, ker se njeno lastno ime začenja na M.

Psihiater Heinrich Hoffman je v prvi polovici 19. stoletja sestavil znamenito vzgojno slikanico *Der Struwwelpeter*, ki si za vzgojni uspeh prizadeva tako, da negativni Struwwelpeter posreduje vrednostna merila, nastopajoči otroci pa jih ponavljajo:

Kričijo in smeji se vsi trije,
ko čmček, čm kot črnilo, mimo pride!²

Svetohlinsko – razsvetljeno – držo edine odrasle nastopajoče osebe, velikega Niklasa, sta že pred petnajstimi leti razkrila Jochen in Elke Vogt. Na nekem mestu Niklas namreč zadovoljno momlja:

Kaj pa more ta črnc zato,
če bel ni kot vi tako?³

Opazka ne kaže strpnosti, kot jo poznamo pri Lessingu, temveč je posledica omejenega in rasističnega psevdohumanizma, ki preveča to najuspešnejšo nemško otroško knjigo vseh časov. Trditev pojasnjuje kar sam Niklas, ko si izmisli posebno kazen – barvanje kože s črno barvo.

V besedilu prepoznavamo dve vrsti krivde: Struwwelpeter je oseba, pri kateri nas ozadje njegovega obnašanja ne zanima in je kriv kot posameznik; črnc je njegovo nasprotje – kriv in manjvreden je že zaradi barve kože. Rasa je usodna!

Omeniti je treba, da se je mladostnik lahko v približno istem času seznanil tudi s popolnoma drugačno podobo nebelca. Rousseaujeva naslednika J. F. Cooper in Charles Sealsfield (oz. Karl Postl) sta sredi stoletja pisala romane, v katerih so Indijanci razumevajoči in čuteči literarni junaki, ki usmerjajo celotno dogajanje. Delno velja to tudi za Karla Maya.

3. Mladinska književnost kot spremljevalka kolonializma

Naraščajoča industrializacija je v drugi polovici 19. stoletja povzročila nastanek novega družbenega razreda (neprivilegirani delavci), hkrati pa je zahtevala vedno večja tržišča za svoje izdelke. Ko so leta 1871 ustanovili Nemško cesarstvo in ko so Francozi poravnali visoko vojno odškodnino, je nemška industrija zacvetela in njen nacionalni trg ji ni več zadoval. Hkrati so se v svetovni trgovini pojavili prvi zaščitni ukrepi in tudi Bismarckova vlada se je v letih 1878/79 odločila za carino. Leta 1884 so obnovili zvezo treh cesarjev, t.j. sporazum med Nemčijo, Rusijo in Avstroogrsko, – ki je utrdil položaj nemške države na evropskih tleh – in še istega leta so si Nemci trikrat prisvojili afriško ozemlje: 24. aprila Nemško jugozahodno Afriko, 5. julija protektorat Togo, ki ga je osvojil raziskovalec Gustav Nachtigal, 14. julija, na francoski nacionalni praznik, pa je postal nemški tudi protektorat Kamerun.

Die heimlichen Erzieher je zbirka kritičnih spisov o otroški književnosti, ki sta jo leta 1974 izdala Dieter Richter in Jochen Vogt, podnaslov *Kinderbücher*

¹ Wolfgang Menzel, *Deutsche Literatur*, 827, str. 157.

² Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*, Frankfurt: Rütten & Loening 1843; Marie Luise Könneker: *Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter. Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuches*, Stuttgart: Metzler 1977; Elke in Jochen Vogt (izd.): "Und höre nur, wie böse er war". Randbemerkungen zu einem Klassiker für Kinder, v: D. Richter in J. Vogt (glej op. 4), str. 11–30.

³ H. Hoffmann, op. cit.

und politisches Lernen pa kaže na njeno vsebino.⁴

1884, v letu nemških kolonialnih osvajanj Afrike, je v pokrajini Hessen nastala nemška različica otroške pesmi o desetih zamorčkih (*Zehn kleine Negerlein*). Na videz zmedeno govori o drobnih figuricah iz krompirja, ki predstavljajo zamorčke in ki druga za drugo skrivnostno izginjajo. Besedilo pozna več različic in ponavadi pade kakšna figurica tudi v (nemški) Ren. Umiranje črnčkov je šaljivo in veselo, zadnji pa največkrat ustvari ali rodi deset novih. S tem je vzpostavljeno prejšnje stanje in otroška igra se lahko znova začne. Nekateri pesem neposredno povezujejo z Auschwitzem, ne upoštevajo pa, da besedilo najverjetneje izvira z britanskega otoka. Poudariti moramo, da je umiranje zamorčkov res igrivo poenostavljeno in omalovaževano, vendar pa črnci niso izrecno diskriminirani in besedilo ne zagovarja njihovega uničenja. Z gotovostjo lahko trdimo, da je kolonialistično in lahkotno obarvan razizem v nemški otroški književnosti konec 19. stoletja bistveno vplival na militaristično usmerjene ljudi, ki so med 1. svetovno vojno in po njej znali ustrezno ravnati. Tudi velika večina delavcev je bila navdušena nad osvajalskimi uspehi nemške države; k temu sta precej prispevali šola in reklama. Socialdemokratska stranka se je tako politiki sicer uprla, vendar pravega učinka ni bilo. Bismarck socialdemokratov res ni mogel onemogočiti, vendar pa tudi socialdemokrati niso mogli vplivati na njegovo avtoritativno osvajalsko politiko.

Tako si je nemško cesarstvo l. 1885 prisvojilo še nekaj otočkov, 1886 pa so začeli načrtno spodbujati nemštvo v ob-

robnih pokrajinah — v Zahodni Prusiji in Poznanu.

4. Otroška književnost v interesu odraslih

Presenetljivo je, da sta otroška in mladinska književnost odkrito in brez sramu podpirali nemško imperialistično ideologijo. Josef Prestel leta 1933 v svojem delu *Geschichte des deutschen Jugendschrifttums* ugotavlja, da je "tipično kolonialna povest nekaj med psevdopatriotsko pustolovsko zgodbo in zemljepisno obarvano pripovedjo."⁵

Od leta 1887 je tako prozo objavljaval avtor s psevdonimom C. Falkenhorst.⁶ Širila naj bi geografska znanja in hkrati podpirala nemško kolonialno gibanje. Omenimo le nekaj naslovov: *Zugvogels Reise— und Jagdabenteuer in Kamerun, Der Zauberer vom Kilimandscharo, Der Kaffeepflanzer von Mrogoro*. Kratka proza z domoljubno in junaško vsebino se je v nemškem literarnem prostoru pojavila že pred obdobjem kolonizacije in je bila namenjena predvsem moškemu delu nemške mladine. Poudarjala je potrebo po nemškem združevanju, kajti le pripadnost velikemu narodu pomeni tudi moč.

Nastal je nov tip romana (kolonialni roman), ki je odločno podpiral naraščajoči nemški nacionalizem. V romanu *Tropenkoller* avtorice Friede von Bülow neka dama iz visoke družbe pravi:

Tukaj so bili ljudje, ki so pripadali isti rasi, med seboj trdno povezani, tako v veselju kot tudi v žalosti. In prav je bilo tako, kajti bili so vojaki in družila jih je ista kultura. Dlakoepstvo in odpadništvo se tu nista obnesla.

⁴ Dieter Richter in Jochen Vogt (Izd.): *Die heimlichen Erzieher. Kinderbücher und politisches Lernen*, Reinbek: Rowohlt 1974 (Ilororo 6843).

⁵ Josef Prestel: *Geschichte des deutschen Jugendschrifttums*, Freiburg: Herder 1933, str. 91 (Handbuch der deutschen Jugendliteratur, zv. 3).

⁶ C(arl) Falkenhorst je psevdonim za Stanislausa Jezewskega.

⁷ Frieda von Bülow: *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kollonialleben*, 3. pregledana izd., Berlin: Fontane 1905, str. 64.

Kolonialni roman nam ponuja popolnoma novo in stopnjevano nasprotje, ki se pogosto sprevrže v sovraštvo in sooblikuje krhko in vprašljivo nemško enotnost. Drugačni niso več posamezniki, ampak nastopajo kot množica, ki pa je veliko bolj poenostavljena, kot so npr. Mehičani v Sealsfieldovem delu *Prärie am Janeiro*. Ko so jeseni 1990 v Gradcu postavili oldenburško razstavo z naslovom Afriški človek v nemški otroški in mladinski književnosti do leta 1945, je Karl Kreuzenbeck v katalogu o nekem eksponatu zapisal:

Ilustratorji želijo otrokom pokazati poenostavljen svet, zato uporabljajo velike osnovne ploskve in nedvoumne ter močne barve. Čmci so stereotipi: imajo okrogel obraz, velike oči, širleča ušesa in ogromna rdeča usta — so obrazi s tekočega traku. Tako pet popolnoma enakih zamorcev na suženjski ladji ugrabi Muckija, junaka istoimenske knjige avtorja A. Schmidhammerja.⁸

Res je videti, kot da so čmci v čolnu natiskani s krompirjevimi figuricami. Zgodba o ugrabljenem Muckiju pa vsebuje še dodatno razsežnost — popolnoma sprevržen odnos med napadalcem in napadenim. Prosto po načelu Ujemite tatu! je beli Mucki žrtev črnih ugrabiteljev, čeprav vemo, da je zgodovinska resničnost drugačna.

Nemški protestanti in katoliki, oboji so v tretjem svetu uspešno uveljavljali domovinske in lastne interese. Od leta 1880 je časopis *Die katholische Mission*⁹ urejal jezuit Spillmann; v mladinski prilogi je objavljал pripovedke iz vsega sveta, v katerih je bilo misijonarstvo spretno zakrito v pustolovščine.

5. Nasprotovanja in težave

Državni in cerkveni imperializem sta

bila v začetku 20. st. deležna vedno večjih nasprotovanj. L. 1906 60000 poljskih otrok v Poznanu in Zahodni Prusiji več mesecev ni hodilo v šolo, ker so jim vsiljevali verouk v nemškem jeziku. Stavko so prekinili šele takrat, ko so oblasti resno zagrozile staršem. V Nemški jugozahodni Afriki so si Nemci utrdili oblast šele po dolgi in krvavi vojni, ki je močno okrnila njihov ugled v svetu. Socialdemokratska stranka Nemčije je l. 1906 celo preprečila povišanje državnega proračuna, ki je bilo potrebno zaradi vojne v Afriki. V predvolilnem boju pred novimi volitvami so socialdemokrate zaradi tega zmejjali z brezdomskimi pridaniči. Enako so l. 1914 označili nekaj ljudi, ki niso bili navdušeni zaradi začetka svetovne vojne. Rasizem do čmcev je postal manj očit en šele takrat, ko so Nemci izgubili afriške kolonije.

Predvidevamo, da sta šovinizem in rasizem v nemških deželah, tudi v afriških kolonijah, ob koncu 19. stoletja nudila ideološko osnovo rasizmu, ki je bil usmerjen proti drugim rasam in narodom (Rusom, Židom itd.).

Položaj v Avstriji oz. v Avstro-Ogrski je bil sicer drugačen, vendar nič boljši. L. 1878 je Avstro-Ogrska okupirala Bosno in Hercegovino. V zahodnem delu monarhije, to je zahodno od reke Leithe, so bili večinski narod Nemci, v vzhodnem delu pa so prevladovali Madžari; Slovani in Židje niso imeli enakih pravic kot večinska naroda. Na jezikovno mešanih in obmejnih področjih je zaradi tega pogosto prihajalo do nacionalističnih izbruhov.

Z diskriminacijo so nadaljevali tudi v cerkvi. Metodistična cerkev v kraju St. Pölten v Avstriji je še leta 1930 imela puščico v obliki čmca, ki je vsakič, ko je dobil denar, pokimal z glavo, na podstavku pa je pisalo:

Poganski sin ubog sem jaz,
zveličarja pa že poznam.

⁸ Gottfried Mergner in Ansgar Häfner (izd.): *Der Afrikaner im deutschen Kinder- und Jugendbuch. Untersuchungen zur rassistischen Stereotypenbildung von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus*. Ergebnisse, Hamburg 1985, Exponat E-37.

⁹ Die katholische Mission.

Za milost prosim vas zdaj vse,
molite za nevernike!¹⁰

Velik del nemške otroške in mladinske književnosti v obdobju med 1918 in 1945 je bil zaznamovan z rasizmom. Mladini so tako literaturo še posebej priporočali in povpraševanje po Hoffmannovi knjigi *Der Struwwelpeter* je bilo vedno večje. Rasistična ideologija je padla na plodna tla in je za časa 3. rajha dosegla svoj vrh z načrtnim uničevanjem Slovanov, Židov in Ciganov.

6. Obdobje po letu 1945 – čas rasne nestrpnosti ali podpore drugim narodom?

Deklaracija o človekovih pravicah, ki jo je 1. 1948 sprejela OZN in ki je obsodila vsakršno suženjstvo, vsaj na začetku ni bistveno vplivala na nemško otroško in mladinsko književnost. Niti pravkar končano obdobje evropsko usmerjenega rasizma niti tema, ki se nanaša na probleme, nastajajoče v tretjem svetu, je nista posebej zanimala. Rasistična ideologija iz 19. stoletja se je v literarnih besedilih še pogosto pojavljala. Spomnimo se samo zasmeševanja in diskriminacije Nemk in Avstrijk, ki so se zbližale z afriškimi vojaki.

Do sprememb je prišlo šele leta 1968, ko so se pojavile odločne zahteve po kritični in realistični otroški in mladinski literaturi, ki naj bi se soočala tudi s problemi v tretjem svetu. Le-te bi lahko ublažili s t.i. mednarodno prerazporeditvijo. Spremenili naj bi cene surovin in kmetijskih pridelkov in tako tudi v tretjem svetu vzpostavili evropska civilizacijska merila.

Kritična besedila o nerazvitih so v sedemdesetih letih izhajala predvsem pri založbi Peter Hammer v Wuppertalu. Sabine Dörich¹¹ pravi, da je vsako tako knjigo napisal "v preteklost zagledani pomočnik razvoja". Prvi taki pisci so s svojimi gospodarskimi idejami na novo osvajali tretji svet, besedila naslednjih generacij pa so že manj optimistična. Izražajo negotovost ob evropocentričnem načinu pomoči nerazvitim v Afriki in predlagajo nov princip pomoči: pomoč za samopomoč. Rasizem v tretjem svetu je kot tema še vedno prisoten v literarnih besedilih za mlade bralce. Institut za raziskovanje mladinske književnosti pri univerzi v Frankfurtu izdaja kritični časopis za otroške medije *Fundevogel*. Januarska številka v letu 1990 je posvečena tretjemu svetu. V uvodniku uredništvo ugotavlja, da je tretji svet predvsem od frankfurtskega knjižnega sejma 1978 naprej spet aktualna in pogosta (celo moderna in potrebna) vsebina otroških in mladinskih knjig. Do podobnih ugotovitev so prišli tudi pri časopisu *Guck mal übern Tellerrand*, ki ga izdajajo nemška organizacija za pomoč lačnim Deutsche Welthungerhilfe, nemški komite za UNICEF in literarni klub Andere. Sabine Dörich v uvodnem članku (*Fundevogel*, januar 1990) razmišlja o taki literaturi in pravi, da je tema tretji svet postala takorekoč obvezna vaja za založnike, časnikarje, bibliotekarje in pedagogov, ki se imajo za razgledane. Razlogov in potreb za tako pisanje je dovolj, saj nestrpnost do tujcev v Nemčiji močno narašča. Z antirasistično otroško in mladinsko književnostjo se ukvarjajo tako levičarji kot tudi angažirani cerkveni pisci. Razveseljivo je, da tako pisanje podpira

¹⁰ Za informacijo se zahvaljujem gospodu Alfredu Königu iz St. Pöltna.

¹¹ Sabine Dörich: *Dritte Welt – ein Modethema* (glej op. 15), str. 2.

¹² *Guck mal übern Tellerrand*, izd. Deutsche Welthungerhilfe, Bonn (periodična publikacija brez natančnejših podatkov).

¹³ S. Dörich, op. cit., str. 3.

¹⁴ Jürgen Martini: *Das Eigene und das Fremde*, v: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, september 1990, str. 2695.

jo tudi učitelji. Levičarji so motivirani zato, ker so ob vsej potrošniški prenasitenosti v razvitem svetu spet našli ustrezno in hvaležno literarno temo; cerkveni avtorji pa so obremenjeni z misionarsko podporo nemškemu kolonializmu, zato v takem pisanju vidijo svojo rehabilitacijo.

Kljub vsemu pa je potrebno tako literaturo kritično presoјati, kajti njene literarnopedagoške in politične naloge so lahko, kot pravi Jürgen Martini, tudi dvomljive.

7. Pustolovska privolitev v minimalno

Domnevamo, da krščansko usmerjeni avtorji v svojih pripovedih ne želijo razpravljati o spreobračanju nekristjanov, levičarjev pa polom komunističnih oz. socialističnih političnih ureditev v tretjem svetu prav tako ne zanima. Močna cenzura je predvsem na šolskem področju več kot očitno vplivala na to, da mladinska književnost o rasizmu v tretjem svetu govori poenostavljeno in zavrto. Jens Thiele¹⁵ ugotavlja, da prav mednarodne žirije za slikanice togo vztrajajo pri ilustracijah, ki najmanj izzivajo, medtem pa originalnejši ilustratorski pristopi ostajajo neopaženi. Časopis *Fundevogel* je objavil vrsto kriterijev za lažje prepoznavanje rasizma v mladinski književnosti. Napisani so v obliki vprašanj in eno izmed njih ni nič drugega kot "pedagoško" leporečje, ki opravičuje nekatera besedila:

Je zgodovina v literarnem besedilu prikazana sicer resnično, vendar tako žalostno, da otrok izgubi veselje do branja in mu besedilo vzbuja nerazumljive občutke krivde?¹⁶

Otroška in mladinska književnost tako postajata nadomestilo za politično delovanje, ki bo uspešno tako dolgo, dokler

ne bodo prizadeti lastni gospodarski in drugi interesi.

Tako bodo farmacevti v tretjem svetu še naprej prodajali zdravila, ki škodujejo zdravju in so v Evropi že davno prepovedana.

Mladinska literatura se tudi ne sooča z radikalnim programom za uravnavanje rojstev, ki ga pod imenom *Humanae vitae* izvaja uradna katoliška cerkev in ki je označen kot izviren evropski prispevek k zmanjševanju števila prebivalcev v tretjem svetu. Tabuizirana spolnost je v literarnih besedilih, ki so namenjena mladostnikom, že sama po sebi zastarela in nesmiselna tema, kajti upoštevati moramo zgodnejšo spolno zrelost otrok z vsemi posledicami. Literatura, ki ne upošteva motiva spolnosti in njenih ekonomskih razsežnosti v mednarodnem pa tudi v narodnostnem pomenu, je cenzurirana in literatura, ki ne pozna spodnjega dela telesa, evropskemu trinajstletnemu bralcu prikazuje zlagan svet. Resnica je popolnoma drugačna, kajti nezanimljivo število trinajstletnic se v Bangkoku, Manili in na Copacabani ukvarja ali se mora ukvarjati s prostitucijo!

Omenimo še dve cinični vprašanji iz časopisa *Fundevogel*:

So ženske predstavljene kot predmeti poželjenja? in

So predstavniki drugih narodov enakopravni Evropejcem ali pa nastopajo v podrejenih vlogah?

Če nanju odgovorimo z da, diskvalificirata literarno besedilo, na katerega se nanašata. V resnici velja ravno nasprotno, kajti vsaka vsebinska in politična ocena, ki ne razčlenjuje funkcij posameznih motivov v besedilu, je nepopolna in nesprejemljiva.

V zadnjem času je vse pogostejša zahteva po t.i. "avtentičnem avtorju". To pomeni, da naj literaturo o tretjem svetu

¹⁵ Jens Thiele v: *Die Zeit* 46/1989, str. 46.

¹⁶ *Der Fundevogel*, München, januar 1990.

pišejo in ilustrirajo avtorji, ki od tam izhajajo. Zamisel je vprašljiva, kajti tudi zgodbic o osemletnikih ne pišejo osemletniki, vitezov, ki bi pisali srednjeveške povesti, pa tudi ni več. Precejšen del otroške in mladinske književnosti izhaja izpod peresa belih avtorjev, ki se v najboljšem primeru sami skrivajo v besedilu in ki si — skupaj s predvidljivim bralcem — sproti zamišljajo nastopajoče osebe. Predvidevamo, da so tudi bralne navade otrok in mladostnikov temu prilagojene in da med mladim bralcem in "avtentičnim avtorjem" ni prav nobenega pristnega stika.

Kljub vsemu povedanemu je novejša mladinska književnost ustvarila mnogo besedil, ki nam poskušajo kar se da razumno, natančno in kritično približati daljne dežele in njihove prebivalce.¹⁷ Literatura vedno redkeje zagovarja beli kolonializem, standardi, ki veljajo za prvi svet, pa niso več edini zveličavni. Izboljšale pa so se, žal, le slikanice in knjige za mlajše otroke, kajti besedilom za mladostnike, ki že dokaj dobro poznajo življenje, še vedno manjka realnosti in kritičnosti. Takemu bralcu je treba povedati, da lakota in revščina nista kar usoda literarnih junakov, ampak da sta družbeno pogojeni; sreča in blagostanje pa ne pripadata le tistim posameznikom, ki znajo v družbi pravilno ravnati. Aidsa, promiskuitete, belih seksualnih turistov, prostitucije ter zaščite pred nosečnostjo v tretjem svetu ni — žal velja to le za otroško in mladinsko književnost, kajti resnica je drugačna. Na avstrijskih televiziji so 1990 ugotovili, "da se otroci tujih delavcev zelo težko zbližajo s svojimi avstrijskimi vrstniki in da je ta problem posebej pereč na Dunaju",¹⁸ starši črnici iz Salzburga pa so se istočasno pritožili, da njihove otroke v vrtcih in šo-

lah zmerjajo s črnui. Odkritega rasizma v medijih sicer ni, a ga uspešno nadomešča cenena znanstvena fantastika. V televizijski nadaljevalki *Enterprise* se srečamo s pravimi rasističnimi predsodki: Klingoni so že po naravi slabi, Feringi pa so obsedeni z dobičkom. So to mogoče vesoljski Židje?

8. Tri želje za konec

Ob koncu tega razmišljanja o otroški in mladinski književnosti bi rad — tako kot v pravljici — izrekel še tri svoje želje:

— najprej želim, da bi vsi skupaj postali strpnejši ter da bi druge in drugačne sprejeli medse. Dovolimo jim — takim, kot v resnici so — vstopiti tudi v knjige za naše otroke. Posamezni avtorji, založniki, predvsem pa literarni kritiki naj poskrbijo za primerne antologije in naj sestavijo take založniške programe, ki nam bodo drugačnost načrtno približevali;

— moja druga želja je namenjena iskanju resnice, ki je vedno nekje vmes. Ne sme se nam zgoditi, da bi se preprosto obrnili v drugo smer in se omejili na slabe belce in dobre črnice;

— moja tretja želja pa se nanaša na mladinsko književnost na sploh. Besedila naj bodo naturalistična, realistična in malo namišljena in zasanjana, vsekakor pa tudi angažirana. Približajo naj nam neznane svetove ter naslikajo življenje drugih in drugačnih ljudi, ki tam živijo.

Iz nemščine prevedla
Vida Jesenšek

¹⁷ Hilary Ruben: *Was uns der Massai erzählt*; Ernst A. Ekker/Ulf Löfgren: *Die Kinder von La Pacanda*; več besedil o Indijancih avtorice Käthe Recheis.

¹⁸ Österreich heute 1990—10—28.

OFFENSICHTLICHE UND VERSTECKTE FORMEN DES RASSISMUS UND CHAUVINISMUS IN DER JUGENDLITERATUR

Der Artikel ist das Referat beim internationalen Treffen der Jugendschriftsteller, das in der Organisation der Grazer Zeitung "Perplex" schon das dritte Jahr einen Tag auch an der Pädagogischen Fakultät in Maribor stattfand.

Der Autor stellt einleitend fest, daß die Erwachsenen allzuoft den Kindern eine Welt zeigen, die weit von der Realität entfernt ist. Krieg und Frieden, Sexualität, Gleichberechtigung hinsichtlich des Geschlechts, der Hautfarbe und Religion sind Themen, die auch von der gegenwärtigen Gesellschaft sehr gern unaufrichtig behandelt werden.

Die Kinder- und Jugendliteratur war und ist noch häufig ein Werkzeug der herrschenden Ideologie. Für eine solche Literatur ist kennzeichnend, daß sie das Leben sehr vereinfacht und stereotyp darstellt.

Zum sichtlichen Wandel kam es in der deutschen Literatur, die mit einem Rassismus stigmatisiert war, im Jahr 1968, als entschlossen eine kritische und objektive Literatur verlangt wurde. Diese sollte sich auch mit den Problemen der dritten Welt konfrontieren. Trotz der kleinen Anzahl von guten gegenwärtigen Jugendbüchern mit dieser Thematik gibt es aber noch heute oft einen Eurozentrismus, der als Ersatz für politische Aktionen dient.

Prevedel Mirko Krizman

POROČILA – OCENE

O INGOLIČEVI POTOPLJENI GALEJI

V novembru preteklega leta mi je Anton Ingolič poslal publikacijo, ki jo je prejel od avtorice Jagode Illner–Miklaušič iz Bonna. V njej je didaktično metodično obdelana njegova mladinska povest *Potopljena galeja*, in sicer kot učna enota za jugoslovanske učence pri dopolnilnem pouku materinščine ("nastavna cjelina za jugoslovanske učence u dopunskoj nastavi materinskog jezika"). Pisatelju Ingoliču se je zdelo prav, da se o tej publikaciji kaj napiše, in dogovorila sva se za poročilo. Žal ga zdaj sam ne bo več mogel brati.

Broširana publikacija nosi na barvnem naslovnem listu kot naslov *Potopljena galeja* in tudi sicer je za osnovo obravnave upoštevan prevod Ivana Brajdića, ki je izšel pri založbi Mladost (v Biblioteki Vjeverica) v Zagrebu 1978 (v *Dodatku* je v faksimilu objavljena naslovnica ponatisa iz leta 1979).

Publikacijo *Potopljena galeja* je izdal Landesinstitut für Schule und Weiterbildung (Soester Verlagskontor), 1991. Za pouk je enota sestavila in obdelala Jagoda Illner–Miklaušič s sodelovanjem Pedagoškega zavoda Vojvodine, ilustracije je prispeval(a) M. Hovestadt. Objava spada v okvir vzorčnega poskusa "MEU", ki je gnotno podprt z zveznimi sredstvi in sredstvi dežele Nordrhein–Westfalen. Na dobrem papirju je na 46 straneh kvart formata ob črno–belih in barvnih ilustracijah, fotografijah in zgodovinski karti ter z različnimi tipi in velikostmi črk in drugimi grafičnimi sredstvi, ki pripomorejo k razgibanosti in večji privlačnosti teksta (le ilustracije niso najboljše), izoblikovan dober primer delovnega zvezka. Namenjen ni samo učencem ampak tudi učiteljem, saj jim daje vrsto napotkov, kaj naj

si ob določeni snovi zastavijo kot učni cilj in kako naj delajo, da bodo ta cilj dosegli. Človek je lahko samo vesel, ko vidi, da se posveča takšna pozornost slovenskemu književnemu delu tudi zunaj naših meja. Zato ne bo odveč, če malo podrobneje pregledamo, kaj je v tej obravnavi posebej poudarjeno in čemu velja posebna pozornost avtorice.

Težišče (mi bi rekli učni cilj) enote *Potopljena galeja* je napovedano v štirih točkah: 1. razvijanje pripovedovalskih (pričalačkih) idej; 2. snovanje pripovedovanja; 3. razmišljanje o odnosu med fikcijo in stvarnostjo; 4. spoznavanje jadranske obale v preteklosti in danes. Že ta napoved nakazuje, da v obravnavi ne bo obdelano celotno literarno delo v vseh svojih sestavinah, temveč da bo postalo bolj sredstvo, ob katerem naj učenci začno razmišljati o literarnem ustvarjanju nasploh, spoznajo nekatere literarnoteoretične pojme, postanejo pozorni na odnos med literarnim delom in bralcem ter njegovo recepcijo dela in izvedo za nekatera zemljepisna in zgodovinska dejstva.

Celotna snov je razporejena v pet poglavij in dodatek. V prvem poglavju avtorica fiktivno prikazuje pisatelja A. I. v Pakoštanah na morju, kako nervozno išče inspiracijo in temo za mladinski pustolovski roman. Nenadoma po radiu izve za pobeg štirih dečkov in dekle iz Doma miru in tišine ter za izginotje motorne jadmice Fortuna. Prvo vprašanje, ki ga avtorica zastavi učencem, je: Kaj mislite, ali bi ta dogodek lahko bil inspiracija za mladinski pustolovski roman? Razložite svojo misel.

Z naslednjimi vprašanji skuša zbuditi zanimanje za to, da ugotovijo, kako je ta dogodek izzval nje same in kaj je sprožil

v pisatelju. Sama opozori na snovne sestavine, predstavi nastopajoče osebe, člane tajnega kontrakluba, predsednika Marka, Zdenko, Jureta, Pavleta in Andra, opiše motorno jadnico Fortuno, ki postane delno prizorišče in sredstvo za nadaljnje dogajanje, ter doda leksikonsko informacijo o Kornatih. Vse to grafično domiselno predstavi fot fiktivne pisateljeve lističe z zapisi.

Ob nakazanem poteku dogajanja, kakor si ga je zamislil eden od učencev, opozarja na prednosti pisateljevega fiktivnega načrta pripovedovanja (plan pričanja), ki nakazuje celoten potek dogodkov v pripovedi, razplet ostaja še neopredeljen, konec je že vnaprej določen kot srečen.

V drugem poglavju avtorica predstavi fiktivni podrobnejši načrt za prvo poglavje, govori o pripovednih korakih, dogodkih, in snovno—motivno določa uvod, ekspoziicijo, zaplet ter stopnjevanje dogajanja: vrh pušča odprt, a opredeli razplet in konec.

Nato v dveh vzporednih besedilih opozarja na sredstva, s katerimi je mogoče slikovito prikazati prostor in čas dogajanja, a sta oba besedilna odlomka samo po snovi približana ustreznemu delu Ingoličevega besedila. Na enak način pojasnjuje učencem pojma situacija in epizoda ter razliko med zunanjim in notranjim dejanjem oziroma dogajanjem; vse to spet na prirejenih ponazoritvenih primerih. O vrhu dejanja oziroma dogajanja morajo razmišljati učenci sami ter napisati svoj vrh, razplet in konec prvega poglavja.

V tretjem poglavju obravnave je objavljen daljši odlomek iz drugega poglavja knjige, ki pripoveduje, kako se je kontraklub Morska zvezda prelevil v kontraklub Hobotnica z osmimi člani; pobeglim se je nehote pridružila Vesna s petletno Metko, ki je to noč za stavo spala v kabini ladje, a pripeljala s seboj malo Metko z njenim medvedkom Mihcem. Ta odlomek je uporabljen, da v njem učenci spoznajo razliko med pripovedovalnim časom (vri-

jeme pričanja) in pripovedovanim časom (ispričano vrijeme). V zvezi s tem opozarja avtorica na podaljšani pripovedovani čas in upočasnjeno dogajanje ter na odnos obeh časov v besedilih, v katerih prevladuje premi govor.

V četrtem poglavju avtorica govori o različnih pripovednih glediščih, iz katerih pisatelj opisuje dogajanje. V ta namen je uporabljena epizoda, ko mala Metka splava brez pomoči drugih. Dogodek je opisan iz treh zornih kotov. Prva dva primera sta sestavljena za ponazoritev različnih možnih pripovednih perspektiv: najprej kot Metkina prvoosebna pripoved, nato v obliki pripovedi v tretji osebi, v avtorjevem besedilu pa bralec spremlja pripoved vsevednega pripovedovalca. V dodani tabeli so ob teh navedene še druge možne pripovedne perspektive. Avtorica spodbuja učence, naj v svoji pripovedi o epizodi, ko Marko odkrije potopljeno galejo, uporabijo različne načine pripovedovanja. Dodana je še ena epizoda iz knjige, grajena na dialogih, v kateri bralec pripovedovalca ne čuti.

Najobsežnejše je peto poglavje, ki pri naša velik del vložene, notranje zgodbe o namerah in usodi ljudi na beneški trgovski galeji Vittorii, ki so septembra 1617, po pariškem miru med Benečani in Avstriji, odpluli iz Benetk proti sveti deželi, pa so spotoma naleteli na uskoško jadnico z imenom Svarun, se spopadli, doživeli poraz in galeja se je potopila. To zgodbo pripoveduje svojim tovarišem Pavle, ki ves prosti čas porabi za branje knjig in tudi sam piše. Inspiracijo za zgodbo mu da velika pipa z vrezano letnico pariškega miru, ki so jo odkrili mladi potapljači na dnu zaliva.

Pavletova zgodba je že v originalnem tekstu prekinjana s pripombami poslušalcev, ki kažejo, kakšno zgodbo si želijo: zanimivo, napeto, dolgo, brez podrobnosti, napolnjeno z dogodki, tudi z ljubeznijo, in važen je konec. Avtorica obravnave ta dolgi odlomek uporabi za vprašanja o času in kraju dogajanja ter o osebah, o

rastoči napetosti v zgodbi, o razmerju med znanjem iz knjig in pripovedovalčevu domišljijo, vključni enciklopedijski članek o uskokih z dodano zgodovinsko karto o prodiranju Turkov ter članek iz enciklopedije o galejah z dodano risbo. Učenci naj primerjajo članek o galeji, risbo in Pavletovo pripoved, ki prikazuje galejo in razmere na njej. Ob koncu odlomka (ki je obravnavan kot zaokroženo, končano besedilo), doda avtorica vprašanja o resničnosti pripovedi. Opozori na različen odnos do resnice v pustolovski, ljubzenski, kriminalni, znanstveno-fantastični, zgodovinski povesti ali romanu oziroma v delu s kakšno drugo tematiko. Hkrati opozarja na različna pričakovanja bralcev. Učencem na koncu da nalogo, da na osnovi vsega, česar so se ob obravnavi tega dela naučili o pripovedovanju, pripovedujejo svojo zgodbo o preživelem galjotu.

Avtoričinemu tekstu sledi *Dodatek*, ki prinaša poleg članka iz *Enciklopedije Slovenije* o pisatelju Ingoliču ter nekaj fotografij predvsem Ingoličevo pismo avtorici, pisano 20. 12. 1990, in njegov rokopisni načrt za knjigo *Potopljena galeja*. V pismu je (podobno kakor že v spremni besedi k slovenski izdaji *Potopljene galeje*) Ingolič opisal pobude za nastanek dela: razstavo predmetov s potopljene beneške trgovske ladje, letovanje na neobljudenem otoku v Komatih, pripovedovanje upokojenega pomorščaka o odkritju te potopljene ladje, ter navedel različno literaturo, ki jo je prebral kot snovno pripravo za pisanje tega dela. Nato je, kakor pravi v pismu, izdelal podroben načrt, kot za vsak svoj daljši tekst, a so med pisanjem posamezne osebe zaživele svoje življenje. Avtoričino delo je spoznal že pred natisom in ga pohvalil, vse priloženo gradivo pa je avtorici poslal z namenom, da "odpre še kak nov vidik literarnega ustvarjanja".

Iz žal le delne objave načrta lahko razberemo avtorjevo zamisel, po kateri je ves čas gradil dve zgodbi, glavno in

"drugo zgodbo". Zlasti je to razvidno iz načrta za čas, kraj in osebe zgodbe. Načrtovana zgradba zgodbe že prinaša snovno razporeditev v poglavja in oddelke poglavij, ki so že vsi naslovljeni. Osebe so opredeljene po zunanem videzu in glavnih značajskih lastnostih. V nadaljevanju načrta so opredeljene tudi z okoliščinami, v katerih jim je potekalo življenje pred vstopom v fabulo.

Značilna je oznaka tretjega poglavja, ki v knjigi nosi naslov: *Gusarji, nepravi in pravi*, v načrtu pa: *Robinsonova zgodba v novi inačici*.

In tu, mislim, je glavni poudarek Ingoličevega dela; želel je napisati, kakor pravi v pismu, zgodbo, ki naj bo "enostavna, vedra, zanimiva in napeta". Torej ni glavni poudarek na zgodovinski "drugi zgodbi" temveč na glavni zgodbi, katere čas dogajanja je postavljen v avgust 1971, v neposredno sodobnost, v kateri je avtorju delo nastajalo. Tudi naslov *Potopljena galeja* daje večji poudarek odkritju te ladje kakor njeni potopitvi.

Ta del je pisan sveže, z mnogimi podrobnostmi in stilnimi ter jezikovnimi razločevanji, medtem ko je Pavletova pripoved v večji meri poenostavljen prikaz dogajanja, ki ob zgodovinskih dejstvih uporablja zlasti v fabuli sestavine, znane iz romantike. Za Pavleta, petnajstletnega fanta, ki veliko bere, je takšna pripoved sicer umestna in značilna. A v obravnavi celote je prevelik poudarek na tej "drugi zgodbi" manj ustrezen.

Še nekaj je v tej obravnavi odpadlo: opozorila na značaje nastopajočih, na njihove medsebojne odnose, na pozitivna in negativna nagnjenja in pobude, ki se pojavljajo pri nastopajočih osebah tako, da nobena med mladimi v glavni zgodbi ni neživljensko idealizirana, a tudi nobena med njimi prikazana s pretirano temnih strani. Se pa deloma nakazuje taka ločnica med mladimi in starejšimi osebami.

Obravnava mladinske povesti *Potopljena galeja* torej daje učencu (in učitelju) vrsto napotil pri spoznavanju lite-

arne strukturiranosti besedila, s čimer tudi skuša pripeljati učence do kvalitetnejšega lastnega pisanja. Niso pa v tej

obravnavi upoštevana vprašanja človeka, upodobljenega v literarnem delu.

Alenka Glazer

MAHAJANA – NEULOVLJIVA Z RACIONALNO RAZLAGO

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

”Za Majhnico se je s tleskom zaprla knjiga, ki je še maloprej nudila streho in zavetje. Iz mrtvega tenutka na meji med minulim in prihodnjim časom, ki je bil zunaj resničnosti, kakršno hranijo v sebi knjige, je stekla v prihodnji čas, saj je lahko dihalo samo zrak knjižne resničnosti in nobene druge.”

Tako se začenja nova Grafenaurejeva knjiga, v kateri je junakinja prejšnje, Majhnica, s pomočjo Navijalca ur zrasla v nov lik. A še vedno je deklica, ”ki diha zrak knjižne resničnosti”, še vedno je sestra Carrillove *Alice v Deveti deželi*, še vedno se ji dogajajo prečudovite in prečudne stvari, ko potuje po pokrajinah, ki so nastale v pesnikovi in pisateljevi imaginaciji.

Kakor je Majhnica odrasla in se spremenila, tako je zrastel in se spremenil tudi njen svet. Priznati moramo, nikadar ni bil čisto navaden, vsakdanji, čeprav je bil v svoji nenavadnosti, v svoji živopisnosti in nenavadnih pustolovščinah, navadah in običajih svojih prebivalcev tudi nadvse razumljiv, sočen in podoben našemu. Jurij Pan, s katerim Majhnica potuje skozi svet, ki je hkrati tudi čas in vsemirje, človekova zgodovina in naravne premene, rojstvo in smrt, torej tista celovita, polna in vsestranska podoba univerzuma, ki je vedno mikala pisatelje, da bi se ji približali, da bi razumeli prve in poslednje vzroke za vse živo in neživo.

Majhnica z Jurijem Panom ne potuje samo od začetka (pomladi) do konca (zime), ne potuje samo skozi pokrajine do-

mišljije, sanj, prividov in predstav, skozi podobe in senčne slike, ne potuje samo po tem in onem svetu (kot nekoč božanski pevec Orfeus za svojo Evridiko), potuje tudi skozi pokrajine literature v najširšem pomenu besede. Nešteto bolj in manj razpoznavnih aluzij je, s katerimi se poi-grava pripovedovalec: v njegovo literaturo vstopajo mnoge literarne osebe, situacije in spomini. Njegova literatura – svet, v katerem živi Majhnica svoje literarno življenje – je svet, ki so ga nekoč zgradile literarne pripovedi, je res ”resničnost, shranjena v knjigah”, je pripoved o davnih časih, ki pa so spet tudi vabljiva, skoraj nedosegljiva prihodnost.

Literatura, ki govori o literaturi, ki preoblikujejo njeno tkivo, zahteva tudi poseben jezik, jezik posebne občutljivosti in razprtosti za stvari, ki jih v vsakdanjem (realnem) svetu sploh ne opazimo in tudi ne znamo pravilno zaznamovati. Majničin svet, svet plahe in komaj prebujene ljubezni, čustva, ki se napaja pri drugem in hkrati napaja drugega v njegovi enkratnosti, zahteva poseben jezik; znane besede dobijo nove pomene, v besednih igrah zažarijo nove vsebine, nov jezik nam predstavlja stare resnice tako, kot da zanje še ne bi vedeli, kot da jih ne bi poznali, kot da se jim ne bi znali odpreti. Pri tem ne smemo pozabiti na posebno senzibilnost, ki jo ustvarja vpletanje verzov in celih pesmi v tkivo pripovedi o Majhnici in Juriju Panu. To je nadaljevanje poezije, ki jo poznamo iz Grafenaurejeve zbirke *Skrivnosti*, to je poezija, ki skuša s kar najbolj ekonomičnimi filotehničnimi sredstvi pričarati poseben, nov, čaroben svet, ki je v svojem jedru še bolj krhek in

prosojen kot je krhka in prosojna ostala tekstura pripovedi o deklici Majhnici in njenih nenavadnih dogodivščinah. Pesem je hkrati sestavna prvina te zgodbe, je pa tudi samostojna resničnost, samostojna pripoved o istem, a v drugačnem, še bolj strnjenem in prepričljivem jeziku. Je pripoved o pripovedi, hkrati tudi kontrapunkt dogajanju in njegovi napetosti.

Tisto, kar je presenečalo že pri prvi knjigi o Majhnici, tako rekoč polihistorško poigravanje s številnimi situacijami, ki jih ustvarja življenje, v pravljici pa dobijo, še posebej, če so v novih razmerjih, nenavadne razsežnosti, je v *Mahajani* še bolj domišljeno. Tu nenehno razkrivamo nove in nove možnosti, ki jih ponuja svet, v katerem domišljija preoblikuje vsakdanje, banalne, komaj opazne situacije; hrati Grafenauer rečem, ki imajo posebno težo in pomen (recimo spust v "svet senc" in pripoved o njih) dodaja navidezno lahкотnost Majhničine nevednosti, otroške odprtosti za svet, ki ga še ne pozna, a je že del njega. Ta odvisnost, ki se Majhnici prikriva, je tisto, kar stori, da je moral vsakdo od nas odrasti in da čaka to tudi slehernega otroka, ki mora svet otroškoosti, sanj, podob, v katerih imajo reči drugačna razmerja, zamenjati s kavzalnim svetom; reverzibilni Grafenauerjev proces, pesniška pripoved pa kaže, da tak proces pravzaprav znova vodi nazaj, v začetek, k točki, ko so se stvari začele oblikovati pred otroškimi očmi in so se začele odpirati "nedolžnim" otroškim srcem. Sklepna zgodba v zgodbi, zapis o ladji Mahajana (ki je dala tudi naslov v knjigi), je še enkrat strnjen "pogled" v svet, ki je stkan iz drugačne snovi, kot tisti, v katerem živijo tudi bralci knjige. Je pesniška podoba jaza in slehernika, enega in vsega, tistega—kar—je bilo in onega—ki—šele—ho, dvojnosti v enovitosti in enovitosti v dvojnosti. Zgodba tako odkriva samo sebe, prostor/čas, v katerega je postavljena, ne—kavzalnost svojih korenin in bleščeči sloj svoje domišljije.

Toda ali je to sploh pripoved za otroke, in če je, v kakšnih razsežnostih? Prav

gotovo je to bolj zgodba za mladostnike, ki si že oblikujejo svet po svoji podobi, ki izstopajo iz pogledov, ki jih ponujajo starši, šola, vzgoja, tradicija. *Mahajana* je pripoved o pustolovščini, ki ni nekaj stereotipnega in pozunanjenega, ujetega v klišeje in razpetega med dvojno logiko dobrega in slabega, z obveznim srečnim koncem (in moralnim podukom). *Mahajana* je organizirana drugače; je zgolj niz asociacij, ki rastejo druga iz druge, miselnih obratov in besednih bravur, a tudi zank in slepih ulic. Odkriva tam, kjer se zdi, da zakriva, in obratno, vodi tam, kjer ne vodi, uči tam, kjer se zgolj poigrava z različnimi, največkrat enakovrednimi možnostmi. Včasih je prav gotovo tudi za mladostnika preveč zapletena, prav nič ji ne bi škodoval slovar manj znanih izrazov, fraz in tujk. Največkrat pa to sploh ne moti: zgodba ni zgrajena tako, da samo integralno branje omogoča razumevanje "pomena"; enako ga omogoča branje manjših segmentov, zgodb v zgodbi. Zato se zdi, da je *Mahajana* namenjena tako mladostniku kot tudi odraslemu bralcu; vsaka od skupin bo našla v zgodbi tisto, kar od nje pričakuje: mladostnik "potrditev" svojega dozorevanja, odrasli bralec de—vu pogled na tisto, kar ostaja kot spomin na lastno dozorevanje, zapis in matrica lastnega spoznavanja sveta v tistih nepresežnih zakonitostih, o katerih pripoveduje *Mahajana*. Optiko lahko še bolj izostrimo: kot vse značilne in atipične (glede na strukturo pripovednih obrazcev, učinke teh obrazcev, konvencije, standarizirani jezik in razmerja medosebami, polarizacijo na "dobri" in "slabi" del sveta ali junakov) pripovedi za mladostnike — tu se spet odpira polje korespondence z izjemnim pripovednim svetom Lewisa Carrolla in njegove, prav tako ženske junakinje Alice — je tudi *Mahajana* večplastna in v svoji večplastnosti pravzaprav neulovljiva z racionalno razlago. Racionalna razlaga je seveda tudi sleherni kritiški zapis o zgodbi in njenih konstitutivnih elementih. Ponuja različne "vpoglede", različne interpretacije, a tudi zelo

slikovite asociativne "izlete" v pripoved samo in v njene "zgodbe", "epizode" ali "prizore".

Če k temu dodatmo še serijo barvnih ilustracij Marije Lucije Stupica, v zadnjih knjigah stalne soavtorice pravljичnega ali pesniškega sveta izpod peresa Nika Grafenauerja, potem je pred nami nenavadna in "neserijska" knjiga sodobne pripovedi za mladostnike. Ilustracije s svojimi pastelnimi in nežnimi podobami še poudarja-

jo nerealni, literarni, imaginativni svet pripovedi o Majhnici, njenih prijateljih in dogodkih, zaradi katerih mora odrasti tako ona kot tudi njeni bralci.

Denis Poniž

PESMARICA PESNIŠKIH OBLIK

Boris A. Novak: *Oblike sveta* (Pesmarica pesniških oblik), Založba Mladika, Ljubljana 1991, 140 str.

Boris A. Novak je s svojim pesniškim delom že od vsega začetka presenečal svoje bralce. V središču njegovih slovstvenih prizadevanj je namreč **igra**, v kateri so konstruirane in kombinirane značilnosti pomenskih, zvočnih in estetskih razsežnosti slovenskega jezika. Na dnu Novakovega pesništva je resda izjemno pomemben motiv pesniškega ustvarjanja in ustvarjalca samega, vendar ga istočasno in vedno prekrije artistska strast, za katero imamo ustrezen pojem v eni od avtorjevih pesniških zbirk – **prebese-dovati, prebese-dovanje**. Novakova najnovejša zbirka, objavljena pod naslovom *Oblike sveta*, je izrazit zgled opisane ustvarjalne usmeritve.

Avtor to svojo knjigo označuje kot "pesmarico pesniških oblik" (v podnaslovu), obenem pa želi, da bi v njej videli "pesniško zbirko za mladino" (v Uvodu). Obe označbi sta kolikor toliko točni, vendar vsebine *Oblik sveta* ne moreta do kraja izčrpati. Avtorjeva knjiga je namreč izvirno zamišljena poetika v tradicionalnem pomenu besede (= zbirka pravil, na katera se pesnik, bolj ali manj zavestno, naslanja v sestavljanju svojih pesniških

besedil). Takšna poetika je izvedena iz norm, ki so jih raziskovalci ugotovili v delih najboljših pesnikov zahodnoevropske in deloma tudi svetovne lirске produkcije, na nekaterih mestih v obravnavani knjigi pa je pojem poetike že tudi sprejet v sodobnem smislu, se pravi, kot nekaj "osebnega", kar izvira samo iz ustvarjalca in nima nobene zveze s stalnostjo kontinuitete ali celo "večnostjo" klasičnih pravil ter obrazcev. *Oblike sveta* so zato po svoji notranji sestavi izrazito dvodelne. Prvi del je vedno **strokovne** narave; sestavljen je od kolikor je le mogoče natančnega opisa določene oblike. Ta opis se od podobnih priročniških opisov ali leksikonskih obdelav razločuje po esejističnem prijemu, s katerim je suhoparnost dejstev in podatkov razbremenjena, a dostopnost povedanega povečana za večje število bralcev. Drugi del je pesmarica opisanih oblik. Ta pesmarica ni nastala tako, kakor je bilo doslej običajno; avtor namreč za določeno obliko ne išče ustrezen zgled v svetovni književnosti, temveč ga piše sam. Prvi (strokovni) del knjige je torej parafraza današnje vednosti o, recimo za zgled, strukturi sonetne oblike; v tej parafrazi se skriva poglobljen študij, ki je praviloma prišel do bistva pojava, o katerem gre beseda. Rezultat imenovane poglobljenosti je izredno lahkoten refera-

tivni diskurz, ki na preprost, enostaven in prijeten način vedno žebljico zadene v glavico. Kljub temu je resnično ustvarjalni napor šele v drugem (pesniškem) delu knjige. Avtor namreč za zgled svojim strokovnim opisom oblikuje nekaj deset pesniških besedil, ki naj praktično pokažejo, kako se teoretična osnova preobraža v pesniško uresničitev. Če vemo, da je slovenska pesniška tradicija v svojem dosedanjem razvoju preizkusila in stabilizirala le določen procent takih oblik, je avtorjevo nalogo mogoče označiti kot napor prve težavnostne stopnje. Na Slovenskem danes najbrž ni več tako težko oponašati alpsko poskočnico ali napraviti sonet, ob tem pa obstaja vrsta oblik, ki doslej niso bile aktualizirane in uveljavljene, zato se avtor pojavlja kot njihov začetnik in utemeljitelj. Vloga iniciatorja je v takih zgledih posebej označena; frekvenca teh zgledov pa razodeva, kjer vse je bilo treba "vskočiti" in biti prvi.

Boris A. Novak pesniške oblike, kakor pravi v Uvodu, doživlja kot "oblike sveta". Utemeljitev za to misel nahaja v naslednjem: "Slehera pesniška oblika s svojimi pravili – ritmom, razvrstitvijo rim, verzov in kitic – ustvarja svojevrstno in edinstveno glasbeno kompozicijo, ki vzbuja posebno čustveno razpoloženje in upesnjuje svet na sebi lasten način, ki je z drugimi oblikami izražanja neposnemljiv in neizrekljiv." Temu je treba dodati še avtorjevo izpoved, v kateri ugotavlja, da je "pri raziskovanju pesniških oblik in spopadanju z njihovimi težavnimi zakonitostmi intenzivno doživel, kako je **pesem najmlajša hči plesa in glasbe.**" V omenjenih načelih so tri izredno pomembna spoznanja, in sicer:

a) pesništvo je ubesedovanje sveta na način, ki ga nima nobena druga možnost;

b) pesem je evfonijski sestav, ki je v funkciji afektivnih razsežnosti vsebine, in

c) pesništvo je strnitev plesne in glasbene umetnosti.

Navedena načela razkrivajo pravzaprav popolnoma moderno pojmovanje uporabne poetike. Pojem uporabnosti je važen, ker avtor *Oblik sveta* govori tudi o "didaktični razsežnosti" svoje knjige; z njo želi zapolniti "vrzel v naši literarni vedi in izobraževalnem sistemu". Pri Slovincih podoben učbenik ali priročnik manjka, različna dela s tega področja pa lahko zadovolje edino ozek strokovni interes. "Priročniki pesniških oblik in razprave o verzifikaciji ter zgodovini metrike in poetike so ponavadi silno suhoparna znanstvena dela, za katera niti sami pesniki ne kažejo dosti zanimanja. Dolgočasna literano-teoretska razprava bi mladostnike le utrdila v predsodku, da so stroge pesniške oblike nekaj starinskega, zastarelega in presečenega. Moj namen z *Oblikami sveta* pa je nazorno pokazati, da so pesniške oblike sad ustvarjalne igre."

Pojem ustvarjalne igre pa je pojem, ki je istoveten pojmu artistične volje, za katero je bilo uvodoma ugotovljeno, da spada med pglavitna dejstva Novakovega pesništva sploh. Avtor je imel z zbirko "precej dela, še več pa ustvarjalne radosti"; tej izjavi je mogoče verjeti, vendarle pa jo je treba malce spremeniti in prenesti njen poudarek na ustvarjalno radost. Kljub temu, da je v osnovi knjige "pedagoški namen", vendarle rezultat ni prvenstveno učbenik ali priročnik. To mu onemogoča dvojje, in sicer:

a) v strokovnem delu esejistična mesta in

b) v ustvarjalnem delu izpovedna relevantca, s katero je eksemplarnost besedila stopila v ozadje.

Zgledov za to ni težko najti! Opis akrostiha, ki je sicer tehnično ustrezen in obsega pol strani, ima vsaj za polovico besedila takih mest:

a) Pesniki so se od nekdaj radi igrali z besedami in se radi zaljubljali. Ker pa so bili revni kot cerkvene miši (revni so še danes!), izvoljenke njihovih plamenečih src pa so bile lepe dame iz bogatih in plemenitih rodbin, jim pač ni bilo dovoljeno,

da bi svojo ljubezen izpovedali javno.

b) Ljudje ponavadi mislijo, da je akrostihe težko pisati. Vendar temu ni tako: treba je le biti dovolj zaljubljen v deklince in v besede – in akrostih bo zlahka nastal!

c) Ime svoje ljubezni napiši navpično namesto vodoravno! Nato se spomni zaljubljenih besed, ki se začenjajo s temi črkami. Na koncu pa vsako besedo podaljšaj v nežno zvoneč verz!

Takšna mesta so lahko duhovita, za knjigo pa, ki želi biti pedagoška in didaktična, vendarle niso ustrezna; kolokvijalnost, ki si želi hitre popularnosti, moti sicer visoko raven, ki vlada v opisu pesniških oblik. Enako opombo zahteva tudi sam pojem pesniške oblike. Nedvomno sta pesniški obliki gazela ali glosa, vprašanje pa je, če pod ta naslov spadata balada ali uspavanka, in še večji problem je, na primer, s pojmi, kakor so aliteracija, metafora, pesem v prozi, prosti verz, rima, ritem, metrum in podobno. *Oblike sveta* torej ne obravnavajo samo tistega, kar v književni znanosti pojmujemo pod pesniško obliko; v tej knjigi se pojavljajo tudi vprašanja verzifikacije in genologije (znanosti o književnih vrstah), kar tudi po tej strani potrjuje že izrečeno spoznanje, da gre v knjigi praviloma za tradicionalno pojmovano poetiko (v obliki, kakršna je bila še do nedavno dodatek slovnici).

Opisana omejitev je važna iz še enega razloga. Avtor izreka namreč svojo žalost,

ker v knjigo ni mogel "vključiti mnogih pomembnih in privlačnih oblik". Tega ni storil, ker meni, da za mlade ni poezija z metaforično težjim jezikom in zahtevnim sporočilom. Ob tem objektivnem razlogu navaja še subjektiven razlog, ki je njegov lastni; obvladanje pesniških oblik "zahteva svoj čas in energijo". Avtorju se vse oblike še niso do kraja izkristalizirale, niso dozorele do stopnje, ko bi bilo mogoče "naravno peti". En del takšnih oblik je vključen v zbirko *Stihija*, le-ta naj bi bila komplementarna *Oblikam sveta*, njen konzument pa naj bi bil predvsem odrasel človek. Drugi del še ne predstavljenih oblik spada pod avtorjevo upanje, da bo obravnavano knjigo v prihodnosti treba "dopolniti, razširiti in po potrebi popraviti", kar pomeni, aktualizirati mnoge oblike, ki so "zaenkrat ostale zaklenjene v predalu moje miznice in srca".

Oblike sveta so torej zanimiva, presenetljiva in inovativna knjiga, v kateri avtor nastopa kot virtuoz, ki je z veliko tehnično spretnostjo in ustvarjalno energijo preigral in preinterpretiral večji del evropske (pa tudi svetovne) pesniške dediščine. Zato je to delo pomembno predvsem v avtorjevem osebnem razvoju, ob tem pa utegne imeti tudi določen vpliv na raven znanja iz poetike na Slovenskem.

Jože Pogačnik

Dragutin Rosandić: Metodika književne vzgoje. Prev. Jože Lipnik. Maribor, Založba Obzorja 1991

”Leposlovna knjiga nosi v sebi neprecenljivo bogastvo: vabi nas, naj si vzamemo zanj nekaj časa, s katerim razpolagamo, in ko bomo delali obračun z življenjem, nam tega časa ne bo nikoli žal: knjiga nas razveseljuje in žalosti, nas dviga v širša obzorja, nam pomaga živeti s pokončno hrbtenico. Da bi nam knjiga vse to bila, sta potrebna književna vzgoja in književno znanje. Do vsega tega pridejo nekateri po krajši, drugi po daljši poti, največkrat ob pomoči šol vseh stopenj.”

Tako je zapisano v uvodu v knjigo, ki je septembra izšla pri Založbi Obzorja v Mariboru. To je Rosandićeva *Metodika književne vzgoje* v prevodu in priredbi dr. Jožeta Lipnika s Pedagoške fakultete v Mariboru. Tristo sedemdeset strani obsežno delo je tiskano v tisoč izvodih.

Knjiga predstavlja približno polovico Rosandićeve *Metodike*, in sicer predvsem tisti del, ki se ukvarja s poukom književne vzgoje v osnovni in srednji šoli, z umetnostnimi besedili pri pouku. Izpuščena pa so obsežna poglavja tistega dela, ki se ukvarja s poukom predvsem v srednji šoli, manj pa v osnovni. To so npr. poglavja o umetnostnih smereh in obdobjih, o obravnavi posameznih vrst in zvrsti književnih del ipd. Do korenite skrajšave originala je prišlo iz več razlogov: zaradi časa prevajanja, saj se je s knjigo mudilo, zaradi previdnosti založbe, saj je to prvo tako delo na Slovenskem in ni bilo jasno, kako se bo knjiga prodajala, zaradi priročnosti knjige v tem obsegu in velikosti idr.

Metodika književne vzgoje je vodnik k uspešnemu in prijaznemu pouku književne vzgoje, istočasno pa je to vodnik k boljšemu in uspešnejšemu branju leposlovnih knjig. Zato je namenjena učiteljem

slovenskega jezika v srednjih in osnovni šoli, učiteljem razrednega pouka in vsem ljubiteljem leposlovne knjige, ki bi radi od branega dela ”nekaj več”.

Učitelji slovenskega jezika so podoben priročnik hudo pogrešali, kar so javno izražali na mnogih seminarjih, posvetovanjih in zborovanjih. V vsej svoji delovni dobi jim ni bilo dano prebirati metodike književnosti v slovenskem jeziku. Ko so pred nekaj leti na Hrvaškem izdali celovito metodiko književne vzgoje, se je porodila ideja o prevodu in priredbi tega dela. Za priredbo in izdajo so se dogovorili avtor dr. Dragutin Rosandić, Zavod RS za šolstvo, Založba Obzorja in prevajalec. Tako smo Slovenci prišli do te prepotrebne knjige.

Metodika književne vzgoje je knjiga teoretičnih osnov in praktičnih napotkov. Zgrajena je tako, da ima vsako poglavje znanstvena teoretična izhodišča, ki temeljijo na raziskavah doma in po svetu, ta izhodišča pa so podprta s praktičnimi primeri. Primeri so iz slovenske, hrvatske in svetovne književnosti in so obdelani na različne načine, da omogočajo različne pristope h književnemu delu. V knjigi je cela vrsta tabel, skic, shem, risb, učnih listkov, kar vse je lahko učitelju neposredni pripomoček pri pouku ali pa zgled in vodilo, kako si lahko take pripomočke ustvari.

Knjiga ima osem poglavij, od katerih se jih pet ukvarja neposredno s poukom književne vzgoje, tri pa bolj z metodiko kot znanostjo, s sorodnimi in stičnimi znanostmi in s položajem književne vzgoje v šolskih sistemih. Tem poglavjem pa sta dodana register metodičnih pojmov in seznam v knjigi uprabljenih imen.

Obsežno poglavje v knjigi se ukvarja z metodičnimi sistemi pouka književnosti. Najprej razčleni način pouka književnosti v preteklosti in danes ter se ozira v prihodnost. Pri tem ugotavlja pomanj-

kljivosti posameznih sistemov in njihove pozitivne strani. Nato pa sledi poglobljena analiza sodobnih pristopov h knjigi in književni vzgoji v šoli. Še posebej se zavzema za ustvarjalni in problemski pouk književnosti, kar podpre s praktičnimi primeri iz strokovne literature po svetu in iz domačih izkušenj.

Podrobno je predstavljenih več tipov učnih ur književne vzgoje na različnih šolskih stopnjah od nižjih razredov osnovne šole do zaključnih razredov v srednji šoli. V različnih sistemih pouka književnosti so učne ure porazdeljene v različne faze, v katerih se uresničujejo izobraževalne in vzgojne naloge, ki izhajajo iz umetnostnega besedila in iz zahtev šole oziroma učnega načrta. Posebej zanimivo so obdelane učne situacije v okviru posamezne učne ure; to je slovenskim učiteljem manj znana metodična snov, vendar pa je zelo zanimiva in koristna.

Za praktično delo pri pouku je gotovo zanimivo najboljše poglavje v knjigi, govori pa o sredstvih in pripomočkih v književni vzgoji in izobraževanju. Vendar pa bodo učitelji prebirali to poglavje tudi z grenkim priokusom, ko bodo ugotavljali, kaj vse po svetu imajo in česa vse še nimamo. Toda to poglavje bo hkrati marsikateremu učitelju spodbuda, da bo to, kar že ima, ali tisto, kar bo šele naredil po branju te knjige, ponudil širši učiteljski javnosti v preizkus in praktično rabo.

Dve dodatni poglavji — registra imen in pojmov — sta za knjigo take vrste nepogrešljivi. Čeprav so v seznam vključeni nosilni metodični in drugi strokovni pojmi le iz tistih mest v knjigi, kjer predstavlja jo ključne besede, jih je zbranih kar za enajst strani oziroma za enaidvajset stolpcev. Tako lahko bralec, kadar koli je v zadregi, poišče pojem v seznamu in nato na temeljnem mestu v knjigi, kjer je pojem tudi razložen ali opisan. Beseda branje ima npr. kar dvajset bistvenih povezav,

po štirinajst povezav imata ključni besedi berilo in besedilo, kar sedeminpetdeset različnih povezav ima beseda metoda, zveza učna ura pa celo dvainšestdeset povezav oziroma smiselnih zvez.

Kazalo imen je na šestih straneh in več od polovice tega so imena metodikov ali drugih strokovnjakov, katerih dela so omenjena ali uporabljena v knjigi. Prevladujejo imena slovanskega izvora, vendar pa se jih ne manjka tudi z nemškega, francoskega in angleškega govornega področja in drugih. Žal je med njimi delež slovenskih imen zelo skromen. Več pa je imen slovenskih književnikov, saj je prirejanje knjige terjalo preko sto sprememb, zamenjav ali dopolnitev, tako da diha *Metodika* s slovensko dušo.

Zaradi svoje sodobnosti, zaradi visoke strokovne ravni, zaradi znanstvenosti metodike književne vzgoje, zaradi praktičnosti, zaradi stotin nasvetov in novih spoznanj, zaradi pesniško tekočega slovenskega jezika je ta knjiga vredna branja in je balzam za možgane in srce. To je knjiga za ljubezen do knjige, kot je zapisano v uvodu. Uči nas, kaj nam je lahko leposlovna knjiga in kako lahko pridemo do tega. To je knjiga, ki bi jo moral imeti vsak slavist ne le v svoji knjižnici, ampak stalno na delovni mizi. Ne bo pa žal tudi rednim obiskovalcem knjižnic in drugim bralcem, če bodo kdaj knjigo prebrali. Študentom slavistike in razrednega pouka pa bo nepogrešljiv vir znanja, dokler ne bo boljše na razpolago.

Prvi odmevi na knjigo so pozitivni. V enem mesecu je bilo prodane več kot polovico naklade. Izjavi dveh učiteljic sta naslednji: "Knjigo sem prebrala od večraj do danes. Čudovita je." "To je najboljše metodično delo, kar sem jih prebrala. Kakšna škoda, da je nisem prej dobila v roke!" Seveda pa bodo prišli tudi drugačni odmevi.

Jože Lipnik

ZAPISI

NEMŠKA NAGRADA ZA MLADINSKO KNJIŽEVNOST 1991

Vsakoletno nemško nagrado za mladinsko književnost Deutscher Jugendliteraturpreis podeljujejo od leta 1955 za slikanico, knjigo za otroke, knjigo za mladostnike in poljudnoznanstveno knjigo, ki so izšle na nemškem jezikovnem območju. V letu 1991 sta med nagrajenimi deli dve izvorni in dve prevedeni. Žirija je s svojim izborom dala poudarek delom, ki spodbujajo ustvarjalnost otrok, vzpostavljajo kritičen odnos do okolja in družbenih problemov ter demokratično tradicijo.

Nagrajeno slikanico *Eins, fünf, viele* (Ena, pet, mnogo) je oblikovala češka ilustratorka Květa Pacovská z veliko umetniške domišljije. Besedila je malo, prevladujejo ilustracije, ki na izjemno izviren način uvajajo otroka v svet števil in štetja. Slikanica je hkrati knjiga in igrača, bele strani so igrišče za barve, oblike, velikosti, prostore in simbole. Po vezavi, grafični podobi in barvah je slikanica nenavadna. Vezava je spiralna, številke od 1 do 10 so izrezane, vtisnjene, reliefno izobčene, na razprti strani se podvojijo kot v ogledalu. Odpirati in zapirati je treba številna okenca in vrata, raztegovati strani, knjiga postaja umetnost iz papirja. Dve figuri: prva ptičje sloka in pokončna, druga okrogla, čokata podoba povodnega konja v temnem plašču s pisanimi zaplatami se akrobatsko spretno spreminjata v številke. Ob njiu še množica drugih oblik. Med barvami izstopajo rdeča, nasičeno zelena in, kar je nenavadno, topla, ugodno črna, kontrastna na belini lista. "Meje med sliko, knjigo in objektom, med otroki in odraslimi izginjajo v svobodni igri domišljije," piše v utemeljitvi žirije.

Med pripovednimi deli za otroke so

izbrali knjigo Wolfa Spillnerja *Taube Klara* (Golobica Klara). Knjiga je primerna za otroke od 11. leta naprej, govori o različnih življenjskih pogledih, o nasprotjih med mestom in vasjo, o generacijskih spopadih. Glavna oseba, približno desetletni deček Hannes, pripoveduje v prvi osebi o svojih doživetjih v času božičnih počitnic na vasi pri babici. Golobica Klara je predmet spora med njegovo babico in njegovo materjo, a spopad ima globlje korenine v dogodkih pred dedovo smrtjo. Deček ob tem spozna, da ima tudi njegova mati dobre in slabe, močne in šibke strani. Na poti domov deček na vlaku razmišlja o odraslih in obnavlja pravkar doživeto ter asociativno povezuje s spomini na poletne počitnice, ki jih je preživel pri starih starših, dokler je ded še živel. Knjiga se odlikuje po kompleksnosti obravnavanih tem, različne ravni so spretno povezane, notranji monolog in dejanje so ubesedeni v živahnem, izrazno bogatem jeziku.

Za bralce od 13. leta naprej so izbrali delo, ki ga je ruski pisatelj Anatolij Pristavkin napisal za odrasle: *Wir Kuckucksinder* (Mi, kukavičji otroci). Pristavkin v svojih delih obravnava teme iz druge svetovne vojne, (glej tudi v nemščino prevedeno delo *Der Soldat und der Junge* – Vojak in fant). Kukavičji otroci – kukuškini – so gojenci v posebnem domu za otroke "spec", stari od 6 do 15 let, ki ne vedo, od kod izvirajo. Proti koncu druge svetovne vojne glavna oseba, deček Sergej, ki pripoveduje zgodbo, izve, da je otrok disidenta, ki je umrl v taborišču. Tudi drugi kukuškini so otroci sovražnikov ljudstva in vodstvo doma se temu primerno obnaša do njih. V svojem obupu se otroci uprejo slabim razmeram, lakoti in nečloveškemu ravnanju. Odločijo se za

beg iz doma, ki pa se tragično konča. Delo je trezna, nedramatična študija okolja. Roman učinkuje s svojo literarno in razpoložensko gostoto ter s korespondenco med vsebino in obliko. Ekspresivni, metaforični jezik živi od nasprotja med drastično-sarkastičnim izražanjem in senzibilnimi, poetičnimi tekstovnimi pasajami. Okrutnosti zunanjega sveta se postavlja nasproti notranja povezanost skupine. Avtor podoživljeno pusti vodilni osebi, da opisuje značaje in posebnosti posameznikov ter brezmejno solidarnost otrok.

Nagrajena stvarna knjiga je biografija Georga Herwegha *Die eiserne Lerche: Georg Herwegh, Dichter und Rebell* (Železni škrjanček: G. H., pesnik in upornik). Avtor Michail Krausnick, ki je napisal zelo hvaljeno biografijo Jacka Londona, se je v tem delu lotil pustolovskega poteka življenja političnega lirika, ki je v nemškem predmarčnem obdobju bil posebej ljube revolucionarnih pričakovanj), zato ga je Heine imenoval železni škrjanček revolucije. Njegove pesmi *Gedichten eines Lebendigen* so v nemškem predmarcu postale uspešnica. Kot politični vodja leta 1848 ni uspel, a pomembna so njegova prizadevanja za demokracijo. Njegove pesmi, njegove predstave in ideali so še zmeraj enako aktualni. Biografija na prepričljiv način spominja, da se je treba za svobodo in demokracijo boriti vedno znova.

Leta 1991 je nemški zvezni minister za mladino, družino, ženske in zdravje v

počastitev 35-letnice obstoja nemške nagrade Jugendliteraturpreis razpisal posebno nagrado za življenjsko delo nemško pišoče avtorice ali avtorja. To nagrado je prejela Ursula Wölfel, ki je od izida svoje prve knjige leta 1959 že več kot tri desetletja ena najpomembnejših in najvplivnejših nemško pišočih mladinskih pisateljic. Ustvarila je tematsko in oblikovno nenavadno različna dela. Preizkusila se je v pesništvu in dramatik, težišče njene ustvarjalnosti pa je v pripovedništvu — od kratke zgodbe do obsežnega zgodovinskega romana. Z zanesljivim posluhom za sodobne probleme in teme jih je obdelovala prej kot drugi in je v polnem pomenu besede sodobna pisateljica. V vsakem delu se je lotila nove teme, same sebe ni nikoli ponavljala. Žirija je poudarila, da se je avtorica očitno odločila, da raje piše manj, zato pa kvalitetno. Kot poznavalka otrok je pisala za bralce vseh starostnih stopenj, od predšolskih otrok do mladostnikov. Za delo *Feuerschuh und Windsandale* (Ognjeni čevlji in vetrna sandala), doživetij polno zgodbo o počitniškem potepanju očeta in njegovega sedemletnega sina, je že leta 1962 prejela nagrado Deutscher Jugendbuchpreis. Avtorica je pri nas žal neznana, a bi kazalo med številnimi deli najti primerno tudi za prevod v slovenščino. Ko bi ta drobnji zapis mogel kaj pripomoči k temu!

Darja Kramberger

La Revue des livres pour enfants. Paris (1988) 199-124, (1989) 125-130, (1990) 131-135; prelet člankov.

"Potrebno je najti razlog; nemogoče je danes vse prebrati... Torej ostaja izbor, predvsem izbor tistih knjig, ki bralcu omogočajo igro... Igra je namreč nujnost v razvoju otrokove osebnosti. Zato mora biti v knjigi nekaj, kar nadomesti tisto mirovanje telesa, ki ga branje zahteva..." Tako nekako pravi Jean Perrot v svoji knjigi *O igri, otroku in knjigi*, ki jo v pomladni številki *Revijske* (119-120) predstavlja Joëlle Turin (str. 36). Podobno tudi knjiga angleške avtorice, specialistke za otroško literaturo Margaret Meek, ki jo predstavlja Catherine Germain (str. 36). Zanimiv razgovor s samim seboj o pisanju za otroke objavlja Claude Gutman, nagrajenec IBBY 1986 (str. 43). Tisti, ki načrtujete ali prenavljate otroške oddelke v knjižnicah, boste morda dobili kako zanimivo idejo ali rešitev v skicah za opremo otroških knjižnic, objavljenih na str. 50. Psihoanalitik René Diatkine v članku *S prvimi besedami* opozarja, kako odločujočo vlogo imata domišljija in najzgodnejše srečanje s knjigo za razvoj otroka (str. 60). Na vlogo materiala, iz katerega je narejena knjiga, ter na igralni pomen knjige pa opozarja Jean Perrot v članku *Knjiga, obetajoča igra* (str. 65). Geneviève Patte ob knjigi *Stric slon*, ki jo je napisal Arnold Lobel, razglablja o razmerjih med odraslimi in otroci pred 3. letom starosti, kakor jih odskikavajo zgodbe in knjige (str. 68). O ustnem izročilu in najmlajših piše Marie-Claire Brulley (str. 78). *Zgodba o Ciprijanu*, dve in pol letnemu fantiču, sinu avtorice tega članka Catherine Capdeville, je živa priča pomembne vloge, ki jo knjiga lahko ima pri otroku, mlajšem od treh let (str. 81). Na str. 88 pa je objavljena bibliografija 100 naslovov izbranih knjig, namenjenih otrokom pred tretjim letom. Zanimiva uredi-

tev te bibliografije upošteva otrokove motorične, psihične in izrazne sposobnosti in je razdeljena na tako poimenovane dele:

- za otip in poslušanje,
- naj živi otrok!
- jesti, igrati, spati,
- gledati, govoriti, naučiti se,
- knjige presenečenj,
- zelo preproste zgodbe,
- pesmice in pravljice.

Nazadnje se *Malček, znanost in knjige*, Elisabeth Lortic (str. 94), v katerem avtorica na kratko opiše prednosti nekaterih različnih tehničnih izvedb knjige, kot so: knjige iz plastike, iz tekstila, ih lesa ter iz mešanega materiala. Ni kaj, kralj te številke je malček, od 0 do 3. leta starosti.

S številko 121 začenja *Revijska* novo rubriko *Odprto okno v svet*, v kateri namerava predstavljati različne bralne in knjižnične navade otrok z vsega sveta. Skozi to novo, prvič "odprto okno", nam Geneviève Patte predstavlja otroška centra newyorške in londonske knjižnice, katerih največja posebnost je, da se ta centra nahajata prav v javnih knjižnicah (str. 30). Najboljše stvaritve Petra Härtlinga, namenjene otrokom, predstavlja Edwige Talibon-Lapomme (str. 52).

Številka 122-123 prinaša pogovor z Mauricem Sendakom, v čigar delih, kot pravi sam, *otroci, naj prepotujejo ves svet, ne morejo dobiti odgovora na svoja vprašanja, razen v samih sebi*. Ob priliki sejma v Bologni, aprila 1988, se je z njim pogovarjala Michèle Cochet (str. 38). Naslov teme, kateri je posvečena ta dvojna številka *Revijske* je: Zgodovina, otrok in knjiga; funkcija zgodovinarja in sestavine njegovega dela, mesto zgodovine in še posebej njene poučnosti danes ter vloga medijev v popularizaciji zgodovine (str. 52). O francoski revoluciji, kakor jo predstavljajo otrokom namenjene knjige, izdane med 1970 in 1987 v Franciji, govori Mirelle Le Van Ho. Temu, po vsebi-

ni in tematski razdelitvi zanimivemu članu ku avtorica dodaja še bibliografijo knjig, ki obravnavajo francosko revolucijo (str. 57). Margaret R. Higonnet pa ob branju Dickensa in Kiplinga razgrinja podobo francoske revolucije, kakor so jo anglosaksonski pisatelji prejšnjega stoletja dajali otrokom svojih dežel (str. 72). Kako so se za *male Francoze* ustvarjali iz zgodovinskih oseb idoli in kako iz zgodovinskih dogodkov legende, pa nam na primeru knjige *Veliki Napoleon malih otrok* (Job, 1893), piše Claude—Anne Parmegiani. Prodor zgodovinskih tem v strip in razcvet zgodovinskega stripa na eni ter posledice le—tega na drugi strani nam na kratko poda Jean—Pierre Mercier v članku *Zgodovina in strip* (str. 81). Zanimiv članek Isabelle Calabre z naslovom *Vloga ikonografije*, nam skozi razmišljanje o ilustracijah v knjigah za otroke ter o razmerjih med iluzijo, realizmom, ikonografijo in legendo znotraj teh ilustracij v odnosu do samega teksta zastavlja vprašanje: "In če podooba postane zgodovinski objekt sam?" (str. 84).

124. številka Revije prinaša 415 naslovov najboljših knjig, ki jih je *La Joie par les livres* izbrala izmed 3000, ki so za otroke izšle v letu 1988. Izbor je razdeljen na:

- knjige za dojenčke in malčke (od 6 mesecev do 4. leta starosti)
- slikanice (od 3. do 9. leta)
- slikanice za vse (od 7. do 77. leta)
- stripi
- pripovedke
- romani
- poezija in dramatika
- znanost in tehnika
- socialne vede
- prosti čas, umetnost, jezik

Vsak od izbranih naslovov je opremljen s kratko anotacijo, navedbo, za katero starost knjigo priporočajo, ter ceno. Med temi 415 naslovi pa je 90 naslovov označenih s srčkom, znakom nepogrešljivosti v katerikoli dobri zbirki knjig.

125. številka Revije je posvečena knjigam o umetnosti, ki so izšle za otroke. Že

prvi članek Isabelle Jan poudarja, da so knjige za mladino naložba za bodočnost. Tega se zavedajo še posebej tisti, ki se poklicno ukvarjajo z otroki. Kot primer opisuje izkušnje otrok v Bonneuilu, blizu Pariza, kjer učitelji berejo učencem zgodbe, kjer knjige nenehno krožijo po šoli, kjer šolsko knjižnico razganja od obilice knjig in šolarjev in kjer v mestu s 15000 prebivalci in enim najmodernejših bazenov v pariški okolici, odlično sodeluje knjižničar, plavalni trener in učitelji; kot bi hoteli reči: ko se premakne knjiga, se premakne marsikaj (str. 30). Vivian Quinones objavlja duhovit razgovor s pisateljem Claudom Royem, narejenim ob priliki prejema posebne nagrade žirije Andersenovih nagrad v Oslu, septembra 1988 (str. 31), potem pa mu sledita še razgovor Bernardette Gromer z normandijskim ilustratorjem Alainom Letortom in pogovor z avtorjem stripov, Philippom Vandoorenom. O knjigah in umetnosti pa: Umetnica in animatorica otroškega ateljeja v Centre Pompidou ter v Musée national d'art moderne, Sophie Curtil v članku *Umetniška dela iz oči v oči* (str. 52) gorovi o osnovah, o gledanju, učenju gledanja, o poteh od ustvarjanja v ateljeju do same knjige o umetnosti ter o zbirki "L'art en jeu" založbe Centre Pompidou, Paris, katere pobudnica je bila. Hubert Comte, pisatelj, popotnik in avtor mnogih knjig za otroke o umetnosti, v svojem članku (str. 59) pripoveduje, kako je "videl" in si zamišljal svojo knjigo *Pustolovščine umetnosti* (Nathan 1987). Posebno zanimiva in dragocena pa je bibliografija knjig o umetnosti, ki so izšle za otroke (str. 67) razdeljena na: — osnove in zgodovina umetnosti, — monografije, — poezija in domišljija v umetnosti, — barve, — kratki sprehodi po muzejih, galerijah in — muzejske publikacije za otroke. O presenetljivem *ogledalu umetnosti* — ilustracijah za otroke piše Claude—Anne Parmegiani (str. 80), avtorica obsežnega dela o ilustracijah za otroke v francoskih knjigah od leta 1860 do 1940.

Pomladna dvojna številka Revije (126

–127) je posvečena znanstvenim knjigam za otroke. Najprej presenetljiv odlomek članka Margarete Carter (str. 26) o neobjavljeni pravljici Wihelma Grimma *Draga Mili*, ko jo je ilustriral Maurice Sendak za založbo Gallimard; razgrinja usodno povezanost motivov za nastanek te pravljice in za nastanek ilustracij, ki so nastajale pod vplivom ilustratorjevega doživljanja svojega časa: popotovanje deklice Mili kot beg v Egipt, kot pot skozi žrtvovanje v Obljubljeno deželo. Do pred kratkim so velik del poučne literature za otroke v Franciji prevajali v glavnem slabi in anonimni "pripoveditelji", premalo občutljivi za želje in potrebe francoskih otrok. Kako je s to literaturo v Franciji danes, nam pripoveduje profesor fizike Françoise Balibar (str. 45). Kritično analizo množice publikacij o prazgodovini, ki izhajajo za otroke, podaja Pierre Gouletquer v članku *Prazgodovina v knjigah za otroke* (str. 48). *Drobtinice znanosti*, članek profesorja biologije Daniela Raichvarga (str. 53), obravnava teme iz znanosti, ki se pojavljajo v knjigah za otroke v 19. stoletju. Z izkušnjami v *Médiathèque des enfants in Cité des sciences et de l'industrie* v Villette in na primeru Alicinih vprašanj, Elisabeth Lortic odgovarja v članku *Nobelova nagrada za Pujska Olivera*, kaj imajo skupnega slikanice, romani in znanstvene knjige. Bistvo tega odgovora je "In zdaj, mali Oliver, bi te rad nekaj vprašal." "Kaj pa, očka?" vpraša Oliver. "Zakaj venomer toliko sprašuješ?" vpraša očka. "Mislim, da zato, da bi čim več vedel," odgovori mali Oliver (str. 63). Potem pa še: o nenavadnem "Usborne" stilu opreme poučnih knjig za otroke (str. 70), Znanost in njeni bralci (str. 75) in Knjižnica v muzeju (str. 78).

Dominique Lutringer in Pascale Laronze predstavljata v 128. – poletni številki Revije *Združenje za proučevanje in animacijo ob knjigah za otroke* – ARALE. Združenje je nastalo v Strasbourgu leta 1983 na pobudo igralcev in oblikovalcev – udeležencev igralske prakse za otroke ob gledaliških in marionetnih predstavah

ter o navdušenju nad literaturo za otroke, ki so ga delili skupaj z učitelji, ki so njihovo prakso vodili. Po začetnem iskanju različnih možnosti dela s knjigami za otroke, so naposled organizirali "Papimo gledališče". Kreacije tega gledališča, animacije z otroki in literaturo so čudovite. (Če bi jih kdo od vas, ki to berete, imel možnost povabiti v goste, navajam njihov naslov: ARALE/Papier-Théâtre, 7 RUE DES FORGERONS, 67000 STRASBOURG) (str. 24). Velikega francoskega ustvarjalca in ilustratorja Philippa Fixa nam predstavlja v članku na str. 34 Paul Lidsky. Na koncu pa, še posebej zanimiv za solnike, članek Nelly Kuntzmann, knjižničarke na Učiteljskišči v Chartresu, *O branju nekoč in danes*, v katerem pregleduje šolsko branje skozi zgodovino, da bi bolje razumeli bralno prakso danes (str. 51).

129. številka Revije prinaša bibliografijo 500 izbranih naslovov knjig iz produkcije za otroke za leto 1989, sestavljeno na način, kot sem ga opisal za 124. številko Revije.

V zadnjih dvajsetih letih si je strip neustavljivo izboril svojo samostojnost in nezanemarljivi delež v svetu produkcije. V zadnjem desetletju je samo v Franciji vzniknilo nekaj institucij, ki dokumentirajo in proučujejo strip tako za laične kot za strokovne potrebe. Na str. 34 so objavljeni naslovi in karakteristike nekaterih najpomembnejših: *Nacionalni center za strip in ilustracijo – CNBDI, Angoulême (z birojem v Parizu), *Mestna knjižnica v Marseillu – oddelek za strip, *Študijska skupina Montpellier za ilustracijo in sporočilnost slik – GEMINI, Juvignac, *Interdisciplinarna skupina za raziskavo stripa na Univerzi Paul Valéry – GIDRU BD, Montpellier in še *Belgijski center za strip – CBBD, Bruxelles. To in razstava *Znanost po stripu* v Mediateki od 22. 11. 1989 do 31. 1. 1990 dajeta ton 130. – zimski številki Revije. A še pred tem Genevieve Bordet na kratko predstavi knjigo treh avtorjev *Cenzura v knjižnicah 20. stoletja* (str. 14), v kateri anali-

zirajo to "intervencijo" oblasti v Franciji v obdobjih 2. sv. vojne, hladne vojne, alžirske vojne, pa tudi "skrbi" komunističnih občin v letih 50–60 ipd. Na str. 16 Jean Perrot predstavi *Slovar stripa*, ki ga je Henri Filippini izdal pri založbi Bordas 1989 (na 731 straneh je zajeto več kot 800 naslovov, ki so izšli v obdobju zadnjih 10 let). Katero od podob pri označevanju čtiva (od para-čtiva do sub-čtiva) predstavlja v družini čtiv strip? Na to vprašanje skuša s člankom *Slabo čtivo*, odgovoriti avtor mnogih stripov Pierre Christin. Ob priliki že omenjene razstave *Znanost po stripu* v La Villette, je objavljen razgovor z Andrejem Franquinom, avtorjem znamenitega Gastona Lagaffa, strašnega obrtnika, nenavadno bistrega samouka kemije in kuharstva, izumitelja, predvsem pa zaljubljenca v naravo (str. 44). Andre Igwal "do golega obere" štiri mladinske stripe, njihovo nastajanje, vsebino, sodelavce in odmevnost med bralci, in sicer tednike: *Hello Bede*, *Pif*, *Le journal de Micky* in *Spirou* v članku *Poletje s štirimi tedniki* (str. 54). Kako pa se strip "obnese" v poučni literaturi, piše Nelly Kuntzmann v članku *Čudežna svetilka* v rubriki *Znancst/tehnika/mladost* (str. 61).

Številka 131–132. Od leta 1965 (ustanovitve knjižnice Joie par les livres v Clamartu) so se francoski pa tudi tuji založniki velikokrat obračali na knjižnico Joie par les livres po nasvet. Tokrat so se nanjo obrnili iz založbe Circonflexe z vprašanjem, kje ima produkcija poučne literature za otroke v Franciji še "bele lise". Ob tem sodelovanju je nastala zbirka *V barvah sveta*, ob njej pa še marsikaj zanimivega, kar izveste v "Odmevih" od str. 28 dalje. Več avtorjev predstavlja publikacijo *O francoski ilustraciji za otroke, 1860–1940*, ki je izšla pri založbi Cercle de la Librairie (str. 34). Anketa v knjižnici La Joie par les livres v Clamartu (Paris), v kateri so sodelovali otroci med 7. in 15. letom (polovica jih je bila stara med 10 in 13 let) je razvrstila 10 največkrat citiranih avtorjev v lestvici, v kateri je na pr-

vem mestu Comtesse de Segur, na tretjem Roald Dahl, na petem Astrid Lindgren itd. Francois Maccoin nam predstavi originalnost ideologije ter pripovedni in estetski svet romanov pisateljice Comtesse de Segur, ki je v svojem času ustvarila svojevrsten model *sreče idealnega otroštva* (in je po anketi sodeč priljubljena še danes) v članku *Comtesse de Segur ali negibna sreča* (str. 52). Tudi naslednji članki so posvečeni tej avtorici: Isabelle Nieres razkriva presenetljive zanimivosti, ki so se pokazale ob natančnem proučevanju geneze treh njenih romanov (str. 62), Marie–France Doray v članku *Dogovorjeni realizem* (str. 74) analizira socialne odnose v romanih Comtesse de Segur, Claude–Anne Parmegianni pa nas popelje s člankom *Ilustrirana Comtesse* (str. 81) skozi toliko različnih načinov branja Comtessinih romanov, kolikor jih je bilo različnih ilustratorjev posameznih izdaj njenih romanov vse do najsodobnejših. Zadnja leta izide vse več *animiranih knjig* – knjig izrezljank in zgibank, med njimi tudi vedno več poučnih. Ko jih odpiraš, se pred teboj "našopiri" pav v vseh svoji pisanosti, ali vznikne prava jadmica z napetimi jadrji, ali se postavi pokonci dinosaver, stroj, ki "deluje", ali se razkrije notranjost človeškega ušesa, c katerem lahko preizkusiš nihanje bobniča... S člankom *Mojstrovine iz papirja* (str. 91) nas Benardette Gromer s predstavitev animiranih knjig vabi, da si jih ogledamo, preizkusimo, "beremo" in beremo.

V poletni 133. številki Revije Paul Lidsky predstavlja biografijo velikega pedagoga in pisatelja, poljskega Juda Janusza Korczaka (1878–1942). Catherine Eugène pa predstavi nekaj sodobnih izdaj Homerjeve Odiseje (str. 30). *Kako postati nekdo?* ali kako je Ostržek končno prenehal biti lutka, da je lahko postal deček (str. 45) je zelo zanimiv članke psihoanalitika in znanstvenega pedagoga na Pariški univerzi Alaina Guya. Colodijev Ostržek ima zanj za razliko od najpogostejših pedagoških interpretacij, klinično

dimenzijo s terapevtskimi učinki. Ostržek je ironični simbol današnjih dni (str. 45). Zgodovino "poigravanja" z jezikom in besednih igrarij nam v članku *Neobičajna zgodovina* predstavlja in razlaga Fabienne Calame—Gippet (str. 54), od Edwarda Leara in Lewisa Carrolla v 19. st., preko dadaizma v začetku 20. st., *Kralja Ubuja* (ki je nastal že 1896, a je bil za mladino prvič objavljen šele 1985; avtor je Alfred Jarry), do Raymonda Quenena in Roala Dahla). Zanimiv je tudi članek Jeana Perrota o kritični izdaji pravljič Charlesa Perraulta, ki jo je pripravil Marc Soriano, ki v njej objavlja tudi mnoge, javnosti doslej neznane tekste tega pravljičarja (str. 64).

Revija št. 134—135 prinaša najprej za šolske knjižnice in SIK zanimivo opozorilo z naslovom *A propos bralnemu načrtu* (str. 38). Genevieve Patte opozarja na neekonomičnost in nesmisle, ki ga nosi sicer drag in v mnogočem dobronameren projekt ministrstva za šolstvo R. Francije, predvsem pa na naslednje pomanjkljivosti: — pretirana centralistična organiziranost te akcije, — omalovaževanje dosedanjega velikega interesa knjižigarjev, učiteljev in knjižničarjev za sodelovanje, — omalovaževanje strokovnosti dosedanjega dela in pripravljenosti knjižničarjev in nenazadnje te Revije in njenih sodelavcev. Načrt namreč predvideva listo 100 izbranih naslovov mladinskih knjig, ki bi jih iz-

brala posebna skupina strokovnjakov pri ministrstvu za šolstvo in jih razdelila šolam kot seznam gradiva, ki naj se uporablja pri pouku. *Ali obstaja literatura za mladostnike?* se sprašuje in hkrati skuša odgovoriti Claude Hubert—Ganiayre (str. 45) in o *Gotovosti in negotovosti literature za mladostnike* pripoveduje razgovor s Claudom Gutmanom ter članek Isabelle Jan na str. 59. *Srečanje dveh kultur* je moto članka Aleca G. Hargreavesa (str. 63), v katerem predstavlja dela mladih avtorjev, ki opisujejo predvsem odraščanje priseljencev, zlasti arabskih in alžirskih v severni okolici Pariza. Na koncu dodaja kratko bibliografijo teh del. *Znamenje ob poti: izgubljena dežela viteštva* je naslov članka Pascala Orya (str. 73), ki kritično ocenjuje zbirko *Znamenje ob poti* (Signe de piste), namenjeno najstnikom. Kritičen je predvsem do pojavov reakcionarne ideologije v literaturi te zbirke. Na koncu je dodana še bibliografija del iz te zbirke. In za konec še *Otroštvo poezije*, ki ga v knjigi *Konjiček brez glave* (Paul Berna) odkriva v kratkem članku Francois Marcoin (str. 82).

"Za marsikoga pravijo, da je kljub letom ostal še ves mlad. Narobe! *S c a s o m a* je postal mlad!" pravi Claude Roy v knjigi *La fleur du temps*, Gallimard 1987.

Vojko Zdravce

VSEBINA

Igor Saksida: Podoba otroka v liriki Srečka Kosovela	5
Alenka Glazer: Franc Milčinski: Zakleti grad	24
Zorica Turjačanin: Desetletje vzpona	48
Marija Švajncar: Jadran Krt — samorefleksija in vpeljevanje reda v kaotični svet	56
Vivi Edström: Astrid Lindgren — švedski portret	67
Metka Kordigel: Teoretične osnove komunikacijskega modela poučevanja mladinske književnosti	82

IN MEMORIAM

Anton Ingoliču v spomin	99
-----------------------------------	----

ODMEV NA DOGODKE

Klaus Zelewitz: Odkrite in skrite oblike rasizma ter šovinizma v otroški in mladinski književnosti	105
---	-----

POROČILA — OCENE

Alenka Glazer: O Ingoličevi Potopljeni galeji	113
Denis Poniž: Mahajana — neulovljiva z racionalno razlago	116
Jože Pogačnik: Pesmarica pesniških oblik	118
Jože Lipnik: Metodika književne vzgoje — vodnik k boljšemu branju	121

ZAPISI

Darja Kramberger: Nemška nagrada za mladinsko književnost 1991	123
Vojko Zadavec: Revija za mladinsko književnost	125

OTROK IN KNJIGA

33

Glavna in odgovorna urednica Darka Tancer-Kajnih

Revijo sta ob finančni podpori ministrstva za kulturo založili
Mariborska knjižnica in Pedagoška fakulteta Maribor

Naklada 500 izvodov

Cena 700 tolarjev

Letna naročnina 1.400 tolarjev

V ceno ni vračunan prometni davek.

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

34. številka revije Otrok in knjiga bo izšla novembra 1992.

