

Uvodnik

- Alenka Urh*: Ne želi drugemu, da bi moral
brati tisto, česar ne bi želel brati sam 1443

Mnenja, izkušnje, vizije

- Alenka Veler*: Skoraj kot v pravljici 1452

Pogovori s sodobniki

- Simona Kopinšek* z Alenko Sottler 1459

Sodobna slovenska poezija

- Milan Dekleva*: Neobjavljene pesmi iz
Pesmarice prvih besed 1476
Vinko Möderndorfer: Vse je lepo 1484
Jani Kovačič: naprej nazaj 1491

Sodobna slovenska proza

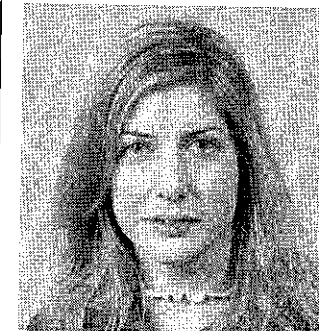
- Peter Svetina*: Sosed pod stropom 1496
Sebastijan Pregelj: Zgodbe s konca
kamene dobe. Dolga in ostra zima 1504
Ida Mlakar Črnič: Pravljica o dveh
starih hišah 1515
Emanuela Malačič Kladnik: Kaj zraste iz
zobka? 1519

- Tuja obzorja**
1525 *Philip Ardagh: Grozljiva dejanja*
- Alternativna misel**
1551 *Zohar Shavit: Poetika otroške književnosti*
- Razmišljanja (o)b knjigah**
1576 *Mateja Bedenk Košir: Kdo je bolj hiperdrugačen?*
- Sprehodi po knjižnem trgu**
1581 *Bina Štampe Žmavc: Pesem za liro (Milena Mileva Blažič)*
1584 *Jure Jakob: Morje (Sabina Burkeljca)*
1587 *Marjana Moškrič: Sanje o belem štrpedu (Alenka Urh)*
- Gledališki dnevnik**
1591 *Zala Dobovšek: Uprizoritvena umetnost za otroke in mlade*

Uvodnik

Alenka Urh

Ne želi drugemu,
da bi moral brati
tisto, česar ne bi
želel brati sam



Vsake toliko se primeri, da določeno mladinsko delo iz takšnih ali drugačnih razlogov pritegne več pozornosti, dvigne več prahu in spodbudi različne odzive, bodisi v pozitivnem ali, resnici na ljubo pogosteje, negativnem smislu. Prilike so različne – vzemimo, da se nakani kdo pridušati čez slikanico za otroke, v kateri nastopajo ljudje in dinosavri hkrati, ko pa vendar vsakdo, ki da kaj nase, ve, da v resnici ni bilo tako. Zakaj bi si torej kdo želel s čim takim trapiti otroke? Očitek meri na to, da določeno delo ni dovolj zvest posnetek realnosti in kot takšno pogrne na preizkusu vzgojnosti in spoznavno-informacijskega potenciala, ki bi ga lahko udeležil. Spet drugi utegnejo vztrajati, da bi morali določene (problemske) tematske poudarke preprosto izgnati iz konteksta mladinske književnosti, pri čemer si za vodilo jemljejo *dajte otrokom, kar je otroškega, in čisto nič drugega*. Toda kaj je tisto otroško, kaj je tisto mladinsko? To je vsekakor kompleksno vprašanje, a praksa kaže, da dela, ki po različnih koncih sveta na tak ali drugačen način vzbujajo nelagodje, povedo neprimerno več o zgodovinsko pogojenih ideoloških osnovah določene kulture kot o konkretnem literarnem artefaktu. To na neki način implicira vsaj dvoje, in sicer da družba do mladinske književnosti goji določena pričakovanja,

Nora
eljci!
pom.

**Alternativna
misel**

Zohar Shavit

Poetika otroške književnosti



Samopodoba otroške književnosti

V razpravi o nastanku otroške kulture sem zaključila, da ima ta v okviru kulture na splošno in še posebej v okviru literarnega polisistema podrejen status. Status otroške kulture je nekako podoben statusu nekanonizirane književnosti za odrasle, zlasti v nekaterih vedenjskih vzorcih, kot so nagnjenost k sekundarnim modelom, samoobstoj in tako naprej (glej Even-Zohar 1979). Dodatna podobnost med sistemoma je opazna v dejstvu, da se oba ločujeta ne le glede na literarno zvrst, temveč tudi glede na tematiko in bralce. Ločevanje glede na bralce se odraža v ločenosti po spolu (moški in ženske pri književnosti za odrasle; fantje in dekleta pri otroški književnosti), glede na tematiko pa v različnih vsebinah (pustolovske knjige, detektivske knjige, šolske zgodbe itd.) (glej Toury 1974).

Toda o položaju otroške književnosti se ne bi smelo razpravljati v okviru nekanonizirane književnosti, kot včasih trdijo. Takšno enačenje je zavajajoče, saj zastira poseben status otroške književnosti v sistemu izobraževanja in v literarnem sistemu. Poleg tega lahko vodi v neupoštevanje razlik med nekanonizirano književnostjo za odrasle in otroško književnostjo, ki se že sama deli na kanonizirano in nekanonizirano. Drugi pristop, ki se

Zohar Shavit je redna profesorica na Šoli za kulturne študije in predsednica raziskovalnega programa otroške in mladinske kulture na univerzi v Tel Avivu.

zdi za moje namene preučevanja statusa otroške književnosti v kulturi ustrežnejši, se osredotoča na nekaj, čemur bi lahko rekli 'samopodoba'.

Socialna psihologija se ukvarja predvsem s povezavo med družbenim statusom in samopodobo – gre za način, kako se določena skupina dojema, kar je posledica tako notranje kot zunanje perspektive. Socialni psihologi so pokazali, da imajo družbene skupine različne samopodobe (Goffman 1959), ki bistveno vplivajo na njihova pravila, motivacijo in osnovne vedenjske vzorce. Zato bom o statusu otroške književnosti spregovorila v povezavi s samopodobo otroških pisateljev in pisateljic, poleg tega bom svoje ugotovitve metaforično prenesla na celoten sistem otroške književnosti, katerega negativna samopodoba je, kot kaže, posledica odnosov različnih literarnih in družbenih faktorjev v kulturi.

Podobno kot druge samopodobe tudi samopodobo sistema otroške književnosti določata zunanja in notranja perspektiva družbenih faktorjev v kulturi, ki sta soodvisni. Zunanja perspektiva se nanaša na to, kako drugi sistemi obravnavajo sistem otroške književnosti, notranja pa na to, kako sistem dojema samega sebe. Notranja in zunanja perspektiva se izoblikujeta tako, da se druga drugi prilagajata, s tem pa se tudi krepi – ne glede na to, da včasih predstavljata nasprotujoče si interese. Nesposobnost sistema, da bi se iztrgal iz te zanke, se najlepše odraža, kadar želimo prekršiti pričakovanja, ki nastanejo kot posledica teh perspektiv. Celo v tem primeru se moramo namreč ravnati v skladu z njimi oziroma se jim vsaj ne moremo popolnoma izogniti.

Zato lahko razprava o samopodobi otroške književnosti raziskuje tako pričakovanja, ki jih družba goji do sistema otroške književnosti, kot tudi odziv tega sistema nanje. Razprava o samopodobi je lahko tudi dobro izhodišče za preučevanje značilnih vedenjskih vzorcev v sistemu otroške književnosti, še posebej kar zadeva pravila pisanja za otroke. Ko načenjamo te teme, se nam zastavljata naslednji vprašanji: Kako nastane samopodoba in kaj so njene glavne značilnosti? (Kako sistem dojema samega sebe? Kako ga dojemajo drugi sistemi?); Kako samopodoba določa značilnosti besedil za otroke? Oziroma z drugimi besedami: Kakšne omejitve nastanejo pri otroških besedilih zaradi njihove samopodobe?

Pogledi drugih literarnih sistemov na sistem otroške književnosti

Od vsega začetka so preostali literarni sistemi otroško književnost obravnavali kot manjvredno. Splošen odnos do otroške književnosti lahko prikažemo, če si ogledamo, s katerimi načini je družba pripisovala visok status literarnim

sistemom ter njihovim pisateljem in pisateljicam. Kot kažejo naslednji primeri, so ti načini, ki so postali statusni simboli, izven dosega otroške književnosti.

Večina knjig za otroke naj ne bi spadala v kulturno dediščino, zato so v zgodovinskih pregledih književnosti različnih držav otroške knjige le bežno omenjene, včasih pa še to ne. Otroški pisatelji in pisateljice ter otroške knjige se v enciklopedijah in leksikonih redko pojavljajo kot gesla, razen v leksikonih otroške književnosti. Zaradi tega prihaja do razkola med 'pravo' književnostjo in otroško književnostjo.

Otroške književnosti se v preteklosti ni poučevalo na univerzah, saj ni bila obravnavana kot področje, ki bi v kulturi zasedalo pomembno mesto. Sicer je v odnosu do otroške književnosti pred kratkim prišlo do spremembe, ki se odraža tudi v učnih načrtih, vendar to le utrjuje njen podrejeni položaj. Zdaj se namreč otroško književnost poučuje kot poseben predmet na številnih univerzah, a še vedno ni dovolj priznana, da bi se jo poučevalo na oddelkih za književnost (z nekaj izjemami). Če se otroška književnost komu zdi legitimno področje raziskovanja, potem so to predvsem zaposleni na pedagoških oddelkih. Ponavljam, da je do tega prišlo, ker otroška književnost po splošno sprejetem mnenju ne spada na področje književnosti, temveč prej na področje pedagogike – je sredstvo za izobraževanje in bistven pripomoček pri poučevanju in indoktrinaciji otrok. V preteklih stoletjih so književnost za odrasle obravnavali predvsem glede na njeno pedagoško funkcijo v družbi, vendar pri otroški književnosti ne gre za ohranjanje standardov književnosti za odrasle, čeprav se na prvi pogled morda tako zdi. Njena povezava z izobraževalnim sistemom ni posledica prenosa literarnih standardov, temveč družbeno uzakonjenih pravil in motivov, ki so igrali pomembno vlogo pri razvoju otroške književnosti ter so zakoličili izobraževalni sistem kot najpomembnejši referenčni okvir za otroško književnost. Povezavo med otroško književnostjo in izobraževalnim sistemom je kritično ocenila pisateljica Jill Paton Walsh: "Mnogi učitelji gledajo na otroške pisatelje podobno kot na pediatre, pedopsihiatre, učitelje ali otroške domove; skratka, kot da so del družbenega aparata za obravnavo otrok in pomoč otrokom, kot da so nekakšni izvenšolski, psihiatrični socialni delavci" (Walsh 1973, 32).

Podeljevanje nagrad je eden bistvenih načinov, s katerimi "ljudje na področju kulture" pripisujejo visok status pisateljem in pisateljicam. Do zdaj so bili otroški pisatelji in pisateljice s seznamov prejemnikov nagrad skoraj povsem izključeni. Niti ena Nobelova nagrada ali kakšna manj prestižna nagrada še ni bila podeljena otroškemu pisatelju ali pisateljici. Da bi odpravili to več kot očitno neupoštevanje otroške književnosti, so bile usta-

novljene posebne nagrade za otroške avtorje. Kot ugotavlja Lucia Binder: "Ko so se na Mednarodni zvezi za mladinsko književnost na pobudo njene ustanoviteljice Jelle Lepharm odločili ustanoviti mednarodno nagrado za otroško književnost, so to storili z namenom, da bi ustvarili simbol mednarodnega sodelovanja, pa tudi zato, da bi poklic otroškega pisatelja končno dobil priznanje, ki ga dotlej v splošni javnosti ni užival" (Binder 1977, 123). Morda je ustanovitev posebnih nagrad za otroške pisatelje in pisateljice pripomogla k izboljšanju njihovega položaja v družbi, vendar je hkrati tudi utrdila njihov manjvredni položaj. Nagrade za otroško književnost so namreč sporočale, da je ta zvrst književnosti nekaj 'drugačnega', kar se ne more meriti z 'normalnimi' kriteriji za književnost in zato potrebuje posebne kriterije. Najbolj očitni primer 'neliterarnega' ocenjevanja otroške književnosti je sestava komisij, ki podeljujejo nagrade otroškim pisateljem in pisateljicam. Njihovi člani namreč najpogosteje prihajajo s področja izobraževanja (glej na primer *Novičnik Ameriškega bibliotekarskega združenja in opis postopka za podeljevanje nagrad*, Dohm 1957); še bolj pomenljivi pa so morda razlogi za ustanovitev nagrade. Nagrajene otroške knjige naj bi bile namreč tiste, ki "tematizirajo resnične težave otrok in jim pomagajo razumeti sebe, druge ljudi in svet, v katerem živijo" (Binder 1978, 32). Nagraditi je torej treba pedagoško in ne literarno vrednost otroških knjig.

Z drugimi besedami, otroški pisatelji prejmejo najprestižnejše nagrade predvsem zato, ker ima njihovo delo pedagoško vrednost. V utemeljitvi komisije za podelitev nagrade Hansa Christiana Andersena Pauli Fox je zapisano:

Otroške knjige, ki jih piše ameriška avtorica Paula Fox, letošnja prejemnica nagrade Hansa Christiana Andersena, otrokom pomagajo *bolje razumeti* drug drugega, pa tudi številnim odraslim, ki preživljajo svoje 'Leto otroka' v 'Stoletju otroka', pomagajo *najti način za poučevanje otrok in mladostnikov*. V ganljivih zgodbah je Pauli Fox uspelo opisati trenutke v življenju otrok, ki imajo lahko ključno vlogo v njihovem osebem razvoju. (Binder 1978, 32; poudarila Z. S.)

Odločitve komisije ne odražajo le kriterijev za ocenjevanje otroških knjig, temveč tudi pričakovanja družbe v zvezi z otroško književnostjo, kot je ugotovil Walter Scherf v uvodnih besedah k seznamu dobitnikov nagrad: "Nagrade odražajo prepričanja nekega obdobja. Seznami nagrajenih naslovov odražajo prepričanja naše dobe o izobraževanju intenzivneje in pristneje kot kar koli drugega" (Scherf 1969, vii). V večini utemeljitev

komisija izraža mnenje, da bi se morali otroški pisatelji odzivati na otrokove potrebe, kar je nekaterim pisateljem in pisateljicam težko sprejeti, kot je zapisala Jill Paton Walsh: "Neka učiteljica me je nekoč vprašala, zakaj ne napišem knjige o sindikatih, saj se gotovo strinjam, da bi bile potrebne. Neki drug učitelj mi je rekel: 'Ali ne čutite nobene odgovornosti do svojih bralcev?' To je približno tako, kot bi človeka kdo vprašal: 'Ali ste že nehali pretepati svojo ženo?', saj vsebuje obtožbo" (Walsh 1973, 30).

Slaba samopodoba otroških pisateljev je najbolj očitna, ko jo primerjamo s samopodobo kanoniziranih avtorjev in avtoric za odrasle. Slednji namreč ne služijo le kot referenčni okvir za literarni establišment, temveč uživajo tudi status 'resnih' članov družbe. Njihovi pogledi na družbena vprašanja so zelo dobrodošli in celo zaželeni, medtem ko otroške pisatelje le redko povabijo, naj izrazijo svoje mnenje, poleg tega se jih redko obravnava kot del literarnega establišmenta. Zaradi takšnega družbenega položaja morajo otroški pisatelji nenehno opravičevati svoj družbeni status, ki posledično ostaja obroben in branilen.

Zahteva po odzivanju na potrebe otrok ni enostavna ali nedvoumna. Otroški pisatelji so morda edini, od katerih se zahteva, naj nagovorijo določeno skupino bralcev in naj bodo hkrati vseč tudi drugi skupini. Družba od njih pričakuje, da bodo vseč tako odraslim (zlasti "ljudem na področju kulture") kot otrokom. Ta zahteva pa je kompleksna in tudi nasprotujoča si, saj imajo otroci in odrasli različne okuse, ki so pogosto nezdržljivi. Nekaj pa je vseeno več kot očitno: da otroško knjigo sprejmejo odrasli, ni dovolj, da jo sprejmejo otroci. "Dobra književnost je *dobra* književnost; zadovolji tako otroke kot kritike," trdi kritičarka Rebecca Lukens (1978, 452-453).

Ta predpostavka o otroški književnosti je zelo poenostavljena, največkrat pa tudi neresnična. Glavni kriterij za pozitivno kritiko otroške knjige – v kolikor ne gre za pedagoško delo – je njena sposobnost, da navduši odrasle. Kot je priznal José-Miguel de Azaola, predsednik komisije za prestižno nagrado Hansa Christiana Andersena, ko je nagrado podelil Meindertu DeJongu: "To bom naredil, ker so me njegove knjige globoko ganile, ker so name naredile močan vtis, ki ga ne bom kmalu pozabil" (Mednarodna mladinska knjižnica, Hektograph št. 697, str. 3). Kot kaže to, ali je knjiga "globoko ganila" otroke ali ne, sploh ni pomembno. Težko je razumeti, da je do tega prišlo kljub vse večjemu zavedanju odraslih o razlikah med njimi in otroki – gre za razlike, ki se jih odrasli sicer zelo dobro zavedajo in jih skušajo celo poudariti. A pri ocenjevanju otroške književnosti ne upoštevajo mnenja otrok in se raje osredotočijo na svoje mnenje.

Tako zunanja stališča do otroške književnosti prispevajo k njeni slabi samopodobi in jo hkrati tudi ustvarjajo. Otroška književnost je oropana vseh statusnih simbolov, hkrati pa se mora spopadati z nasprotujočimi si kriteriji, ki jih postavlja potreba po zadovoljevanju okusa odraslih in otrok ter potreba po odzivanju na to, kar se družbi zdi 'dobro' in primerno za otroka. Dejstvo, da otroška književnost ni dojeta kot 'prava' književnost in da kriterijev za njeno ocenjevanje ne določajo tisti, ki jim je uradno namenjena, seveda vpliva tudi na mnenje, ki ga imajo otroški pisatelji in pisateljice o sebi. Vse to torej igra pomembno vlogo pri določanju samopodobe otroške književnosti iz notranje perspektive.

Notranja perspektiva

V preteklosti je bil status otroškega pisatelja ali pisateljice vedno manj vreden od statusa pisatelja ali pisateljice za odrasle, kar najbrž pojasni naslednja dva pojavi.

Dolgo (še dolgo za tem, ko pisatelji za odrasle tega niso več počeli, glej Charvat 1968a) otroški pisatelji (predvsem moški) niso podpisovali svojih del. Največkrat jih je pisanje za otroke zanimalo zaradi možnosti zaslužka ali zaradi ideoloških motivov. Knjige so izdajali anonimno ali pa so jih podpisovali s psevdonimom – najverjetneje zato, ker družba ni spoštovala otroških pisateljev, na kar sta pri opisu svojega dela v zvezi z antologijo opozorila njena avtorja Peter in Iona Opie:

Na začetku 19. stoletja so moralisti in pedagogi po navadi navedli svoje ime na naslovnih straneh svojih del; toda tisti, ki so hoteli javnost zabavati, so bili glede tega bolj diskretni. V nasprotju s sodobniki, ki so izdajali resne, v telečje usnje vezane knjige, se zanje ni predpostavljalo, da prispevajo k napredku duševnega in intelektualnega blagostanja človeštva, zato niso mogli pričakovati občudovanja. Le v eni šaljivi knjigi, ki sva jo izbrala, je bilo navedeno avtorjevo polno ime. (Opie in Opie, 1980.)

S pisateljicami je bilo drugače. Ker so imele v družbi že tako ali tako podrejen položaj, niso imele kaj izgubiti. Nasprotno – s pisanjem so si lahko svoj status kvečjemu izboljšale, še posebej zato, ker se je pisanje otroške književnosti zdelo primernejše za ženske, ki so bile otrokom 'bliže'. Posledično je bila večina uradno priznanih oseb, ki so v 18. in začetku 19. stoletja pisale za otroke, ženskega spola.

Danes to ne drži več: otroški pisatelji in pisateljice podpisujejo svoja dela. Za otroke piše približno enako število žensk in moških, ki uživajo podoben ugled. Toda zdi se, da je večina otroških pisateljev in pisateljic s svojim položajem v družbi ni zadovoljna. Skoraj nikoli, ko se zelo cenjene in visoko priznane otroške avtorje povpraša o njihovem pisanju za otroke, tega nočejo 'priznati'. Naslednji odlomki razkrivajo občutke otroških pisateljev in pisateljic do svojega udejstvovanja in poklica:

Nedolgo tega sem obiskala dekliški internat, kjer so me kar naprej spraševali: "Zakaj pišete za otroke?" Moj prvi odgovor je bil: "Saj ne." Seveda ne pišem za otroke. Mislím, da je tako z večino otroških pisateljev. (Madeleine L'Engle, v Townsend, 1971, 127.)

Še nikoli nisem pisala za določeno starostno skupino, vedno pišem le zase. [...] Teme mojih otroških knjig so po navadi precej odrasle, pa tudi sicer se mi zdi razlika med pisanjem za otroke in odrasle zelo majhna, potreben je le majhen preklap. (Rosemary Sutcliff, v Townsend, 1971, 201.)

Moje knjige, ki uradno spadajo pod otroško književnost, niso bile napisane za otroke. (Scott O'Dell, v Townsend, 1971, 160.)

Ali obstaja zavestna razlika med načinom, kako pišem za odrasle in kako za otroke? Ne, nobene razlike ni v pristopu, stilu, besednjaku ali standardu. Lahko bi izbrala odlomke iz katere koli svoje knjige in vi ne bi vedeli, za katero starostno skupino je bila napisana. (L. M. Boston, v Townsend, 1971, 36.) Vsako knjigo, ki sem jo napisala, sem si močno želela napisati. Nikoli nisem razmišljala o tem, ali so bila dela kakor koli povezana z otroki. Otroške knjige mi nikoli niso bile preveč všeč, ne berem jih dosti. (Jane Gardam, 1978, 489.)

Patricia Wrightson 'priznava', da piše za otroke, toda to opisuje kot korak na poti do pisanja za odrasle: "Poskusila sem se v pisanju otroškega romana, to delo sem popolnoma zavestno vzela kot urjenje. Sklenila sem, da bom v vsaki knjigi orala ledino, da se bom lotila nečesa (vsaj zame) težkega, in da se mi bo nekega dne uspelo prebiti med pisatelje za odrasle" (Townsend, 1971, 212). Kako lahko razložimo ta pojav? Kako lahko pojasnimo, da se priznani otroški pisatelji in pisateljice, ki so zasloveli s pisanjem za otroke, neradi dojemajo kot takšne? Pravzaprav je edini pisatelj, ki je odkrito priznal obstoj razlike med pisanjem za otroke in odrasle, priznani avtor za odrasle Bashevis-Singer (1977), ki je na vprašanje o pisanju za otroke potrdil: "Če moram nekoga mučiti, raje mučim odrasle kot otroke" (1977, 12). Pamela Travers, Maurice Sendak in Jill Paton Walsh namignejo, kje bi utegnili biti bistvo težave. Pamela Travers takole pojasnjuje, zakaj odklanja status otroške pisateljice: "[Moje knjige] pa tudi nimajo nič

skupnega s tisto drugo oznako – 'otroška književnost' –, ki namiguje, da gre za nekaj drugega od književnosti na splošno, za nekaj, kar tako otroke kot avtorje ločuje od prevladujoče književnosti" (1975, 21). Jill Paton Welsh podaja tale zanimiva opažanja: "Pogosto je odločitev o tem, da je nekdo otroški pisatelj, sprejel predvsem založnik. In ko se takšno odločitev enkrat sprejme, jo je težko spremeniti ... Živimo v svetu vse slabše pismenosti in kot kaže moramo sprejeti, da so knjige, ki jih z veseljem napišemo in jih naši odrasli prijatelji z veseljem berejo, v zunanjem svetu zanimive le manj izobraženim in mladim bralcem" (1973, 32). Maurice Sendak pa dodaja: "Vsi, ki pišemo knjige za otroke, živimo v nekakšnem literarnem štetlu, mestecu. Ko sem prejel nagrado za slikanico *Tja, kjer so zverine doma*, je moj oče na glas izgovoril vprašanje, ki se je zastavljalo tudi številnim kritikom – Mi bodo zdaj dovolili pisati 'prave' knjige?" (Kanfer 1980, 41). Vsem trem pisateljem je skupen občutek, da je pisanje za otroke nekaj manjvrednega, kar se razlikuje od 'književnosti', kot jo razumejo intelektualci. Občutek imajo, da so zaradi pisanja za otroke kot pisatelji obsojeni na manjvreden položaj ter pri svojem delu pretirano omejeni zaradi odnosa do otroške književnosti v družbi. Torej se skušajo pisatelji zaradi slabe samopodobe otroške književnosti osvoboditi iz okvirov njenega sistema in postati prepoznani preprosto kot pisatelji (ali morebitni pisatelji) za odrasle, saj bi s tem izboljšali svoj položaj in dobili več svobode pri pisanju. Ta želja se najprej odraža v dejstvu, da zanikajo naslovnika svojega dela (otroka) in s tem tudi razliko med pisanjem za odrasle in otroke. Posledično trdijo, da si književnost za otroke in odrasle zasluži enako mero spoštovanja. Drugi odraz želje po 'osvoboditvi' pa nakazuje trditev, da bi morali otroške knjige ocenjevati z enakimi kriteriji kot knjige za odrasle, oziroma z besedami C. S. Lewisa: "Pravzaprav bi skoraj rad postavil pravilo, da je zgodba za otroke, v kateri uživajo samo otroci, slaba" ([1952] 1969, 210). Takšne trditve otroških pisateljev in pisateljic kažejo na razširjenost slabe samopodobe otroške književnosti. Ne le da ima zunanji svet to zvrst za manjvredno, kot takšno jo dojemajo tudi sami pisatelji in pisateljice za otroke, s čimer slabo samopodobo utrjujejo in jo ohranjajo. Kljub izrecnemu zanikanju posebnega statusa otroške književnosti pa je na dlani, da otroški pisatelji ustvarjajo v okviru omejitev, ki jim jih zaradi posebnosti naslovnika nalaga sistem otroške književnosti. Ta naslovnik se izkaže kot problematičen zaradi protislovne zahteve, da mora biti delo hkrati vseč odraslim in otrokom. Pisatelji so našli različne načine, kako razrešiti to težavo; najbolj skrajn je morda ignoriranje enega od naslovnikov. Tako se otroka uporablja le kot izgovor ali pa se prezre odraslega bralca, s čimer pisatelj sicer tvega zavrnitev

slednjega. Prvo možnost Astrid Lindgren opiše takole: "Številni pisatelji za otroke zvijačno mežikajo namišljenemu bralcu čez glave svojih otroških bralcev; prijateljsko poskušajo mežikati odraslim, ignorirajo pa otroke" (1978, 12). Druga skrajnost je značilna za pisatelje popularne književnosti, ki jih zanima predvsem prodaja njihovih del in ki se ne trudijo pridobiti prestižnega statusa v družbi. Ne zanima jih, ali bodo njihove knjige vseč odraslim, temveč predvsem, ali se bodo dobro prodajale. Pripravljeni so plačati skoraj kakršno koli ceno, tudi popolno zavrnitev odraslih bralcev, če si le lahko povečajo krog bralcev in priljubljenost svojih knjig. Tovrstne pripravljenosti ne odraža le dejstvo, da popolnoma ignorirajo odrasle kot morebitne bralce, še bolj jasno jo odraža način, kako predstavljajo odrasle v svojih delih. V njih namreč pogosto ustvarijo svet, kjer obstaja izrazito nasprotje med otroki in odraslimi – to je svet, v katerem lahko otroci naredijo kar koli brez pomoči odraslih, in to celo bolje. Odrasli so redko vključeni v njihove dogodivščine, če že, pa se otroci proti njim borijo, se iz njih norčujejo ali oboje. Vendar sta opisana načina zoperstavljanja omejitvam otroške književnosti precej izredna. Večina otroških pisateljev in pisateljic se tem omejitvam ne poskuša izogniti, raje jih sprejmejo kot okvir za spopadanje s težavo posebnosti naslovnika. Potreba po upoštevanju naslovnika se odraža predvsem v domnevah, ki jih ima pisatelj o tem, kako bi bralec – otrok – morebiti lahko razumel besedilo. Z drugimi besedami, gre za pisateljeve domneve, kako bi impliciten bralec besedilo lahko realiziral. Podobno kot Hrushovski (1979) in Vodicka (1976) se tukaj ne nanašam na specifično realizacijo besedila pri določenem bralcu, temveč na nastanekbralnega postopka, ki je intersubjektivni rezultat realizacije besedila, kot ga zavestno ali nezavestno predvidi pisatelj.

Pisatelji se dobro zavedajo, kako bi implicitni bralci njihovo besedilo lahko realizirali, zlasti v naslednjih pogledih (ki so, seveda, soodvisni): kompleksnost besedila, pripovedna struktura, stilistični nivo in tematika. Zadnja dva se zdita za pisatelje še najbolj moteča, saj se po njihovem mnenju zaradi njiju otroška književnost razlikuje, kot pojasnjuje Nina Bawden: "Pisatelj pa lahko in tudi mora izpustiti stvari, ki so prezahtevne za njihovo razumevanje" (1974, 9). Ali z besedami Astrid Lindgren: "Najprej je tu jezik. Mislim, da je to skoraj najbolj ... če pišeš za petletnike ... ne smeš uporabljati besed in izrazov, ki jih razumejo otroci, stari deset let ali več ... Lahko pišeš stvari, ki so zabavne tako otrokom kot odraslim, nikanar pa ne piši nečesa, za kar dobro veš, da bo zabavno samo odraslim" (1978, 10–11). Poleg tega se pisatelji dobro zavedajo tudi pripovedne strukture in kompleksnosti besedila. Nina Bawden o strukturi in naravi pripovedi pravi

tole: "Edina prava razlika med pisanjem za odrasle in otroke je to, skozi katere oči gledam" (1974, 13). Poleg tega je Gillian Avery v intervjuju z Naomi Bowen pojasnila, zakaj je s stališča kompleksnosti njena knjiga pisana za otroke: "Ugotovila sem, da to nikakor ne more biti knjiga za odrasle, saj je vse preveč poenostavljeno, čustva so preveč neposredna, da bi lahko to bila knjiga za odrasle" (Bowen 1975, 207).

Testni primer: Roald Dahl in njegov roman *Danny, prvak sveta*

Besedilo in implicitni bralec

Način, kako pisatelji in pisateljice opisujejo svoje delo ter odnos do njega, lahko predstavlja zelo dober vir za analizo samopodobe pisateljev, ne more pa biti dokončni dokaz odražanja samopodobe pri besedilu. Ko načnemo vprašanje besedil, moramo preučiti sama dela in se tako posvetiti njihovem naslovniku. Njegova struktura se bo, seveda, najbolj jasno pokazala, če jo bomo primerjali s strukturo implicitnega odraslega bralca. Prednost primerjalne analize je opazna predvsem pri besedilih, prenesenih iz sistema književnosti za odrasle v sistem otroške književnosti (na primer *Guliverjeva potovanja* in *Robinson Crusoe*), kjer semantične omejitve implicitnega bralca bistveno določajo postopek transferja. Toda postopek primerjanja terja tudi odpravo drugih zadev, povezanih s postopkom prevajanja, in šele takrat se lahko posvetimo vprašanju implicitnega bralca (to še zlasti velja, kadar besedilo ni le 'prevedeno' iz sistema književnosti za odrasle v sistem otroške književnosti, temveč tudi iz literarnega sistema ene države v sistem druge). Zato je najboljši primer za ponazoritev te ideje besedilo, ki ga je nekdo najprej napisal za otroke in potem še za odrasle, ter hkrati soobstaja v literarnem polisistemu.

Čeprav so takšna besedila prej izjema kot pravilo, so odličen primer za ponazoritev pisateljevih omejitev (v zvezi z otrokom kot implicitnim bralcem), saj so bile po metodološki plati že pred predelavo besedila odstranjene vse zadeve, ki bi lahko morebiti ovirale tovrstno primerjalno študijo. V tem primeru je razlikam med besediloma nedvomno botrovalo pisateljevo zavedanje različnih implicitnih bralcev, ne pa razlike med dvema literarnima polisistemoma in njunimi normativi ali razlike v poetikah različnih avtorjev. Težava je seveda v tem, da so takšni primeri zelo redki. Malo pisateljev ustvarja za otroke in odrasle, pa tudi če jih najdemo, pišejo zelo različne 'zgodbe', saj se zavedajo razlik med obema vrstama bralcev.

Kljub temu obstaja tak edinstven primer, in sicer gre za zgodbo "Prvak sveta" Roalda Dahla, ki je bila sprva napisana za odrasle in objavlj-

na v zbirki *Poljubček*, kasneje pa predelana v otroški roman z naslovom *Danny, prvak sveta*. Še en dober razlog, zakaj je lahko to besedilo odličen testni primer, je njegova nekonvencionalnost. Kar zadeva sistem otroške književnosti, nikakor ne gre za standardno besedilo. Tematika (divji lov) in odnos med očetom ('tatom') ter sinom sta nekaj posebnega. (V zasebnem pogovoru z go. Kay Webb, nekdanjo urednico pri Puffin Books, sem izvedela, da je podvomila, ali naj knjiga zaradi 'neprimerne' vsebine sploh izide). Po drugi strani pa so Dahlova besedila prav zato tako zanimiva; kadar nekonvencionalno besedilo za otroke primerjamo z besedilom za odrasle, se pokažejo bistvene razlike, ki so nedvomno posledica različnih implicitnih bralcev.

Na prvi pogled se besedili morda res zdita zelo podobni: obe pripovedujeta zgodbo o neverjetnem divjem lovu na fazane in trikih, s pomočjo katerih junak postane svetovni prvak v divjem lovu. Poleg tega sta obe napisani v prvi osebi ednine. Toda natančnejša analiza pokaže, da se v resnici precej razlikujeta, saj je eno veliko bolj zapleteno od drugega. Ko rečem, da je besedilo za odrasle bolj zapleteno od besedila za otroke, s tem mislim na organizacijo različnih ravni besedila, pa tudi na odnose med njimi. V besedilu za odrasle tako različne ravni niso organizirane po najpreprostejšem (ali najbolj direktnem) principu. Vsebinska na primer ni razporejena kronološko, temveč sledi zavesti pripovedovalca. Poleg tega so odnosi med različnimi ravnmi v besedilu za odrasle oblikovani tako, da manjše število elementov služi različnim funkcijam (npr. odnosi med zaporedjem informacij in pripovedovalcem služijo ustvarjanju ironičnega tona, karakterizaciji glavnih likov, vrednotenju divjega lova in še čemu).

Najočitnejše razlike med besediloma za odrasle in otroke so opazne v naslednjih pogledih: literarna zvrst (kratka zgodba/roman); junaki in njihova karakterizacija (prijatelj/a/oče in sin); stališča (dvoumna/nedvoumna); konec (odprt/srečen). Teh razlik ne moremo pojasniti zgolj kot posledico razlik med glavnimi junaki, prav tako jih ne moremo pripisati le razlikam med kratko zgodbo in romanom. Odločitvi glede literarne zvrsti in junakov (posledično pa tudi stališč in konca) sta bili neposredno povezani z Dahlovo prvotno odločitvijo, da bo 'prevedel' kratko zgodbo za odrasle v besedilo za otroke. Kot znan pisatelj si je Dahl lahko privoščil, da je tematiziral 'neprimerne' vsebine in opisoval nenavaden odnos med očetom in sinom. Toda če je hotel zagotoviti, da bo besedilo sprejeto v sistem otroške književnosti, je moral kršenje pravil kompenzirati s tem, da je vsebino in junake priredil pravilom otroške književnosti.

Najočitnejši Dahlov korak je bila 'nevtralizacija' tematike – legitimiral je vsebino in stališča, predstavljena v besedilu. V ta namen je moral besedilo razširiti, da je dopuščalo drugačno predstavitev. Prvo odločitev – menjavo literarne zvrsti – je torej sprejel, ker je potreboval veliko širši obseg od tistega, potrebnega za dvoumne in nejasne odnose v kratki zgodbi. Seveda so bili razlogi za odločitev za predelavo kratke zgodbe v roman morda tudi ekonomski, saj se romani boljše prodajajo. Toda Dahl bi moral kratko zgodbo vseeno predelati v roman, če je hotel v besedilo vključiti različna stališča. To dejstvo je mogoče najlepše ponazoriti z analizo pripovedovalca in pripovedne strukture, stališč do divjega lova in koncev obeh besedil.

Pripovedovalec in pripovedna struktura

Kljub temu da sta besedili pripovedovani v prvi osebi ednine (in bi zato strokovno lahko rekli, da imata isto perspektivo), so narava pripovedovalca, pripovedovalčev ton in njegov odnos do pripovedovane zgodbe v obeh delih povsem različni, popolnoma drugačna sta tudi razporeditev vsebinskih elementov in zaporedje informacij.

V obeh besedilih so podane skoraj iste informacije. Različni pa sta njihova razporeditev in interpretacija, saj naj bi to služilo drugačni karakterizaciji pripovedovalca in podajanju različnih vrednostnih sodb. Zato je v besedilu za otroke zasnovana naracija realistična, v različici za odrasle pa je zasnovana v pripovedovalčevi zavesti. Seveda gre v obeh primerih za obnovo dogodkov, ki jih je pripovedovalec doživel, ali s Perryjevimi besedami: "Pripovedovalčev 'jaz' bralcu podaja informacije 'zdaj' in pri tem sledi zaporedju, v katerem jih je 'nekoč' izvedel kot 'jaz', ki je doživiljal" (1979, 38). Toda v različici za odrasle skuša pisatelj rekonstrukcijo prikriti (v različici za otroke pa jo poudarja), saj s tem pripomore k pripovedovalčevi poznejši presoji. Pripovedovalec v različici za otroke skuša obnoviti razumevanje, ki ga je imel kot otrok, a ne zato, da bi o njem podvomil, temveč da bi ga utrdil in opravičil. Čeprav je od takrat minilo že veliko let, se še zmeraj identificira z dečkovim odnosom do očeta – še vedno ga občuduje in do njega skoraj ni kritičen:

Kar vam skušam povedati ...

Že ves čas vam skušam povedati predvsem to, da je moj oče brez kakršnega koli dvoma najbolj čudovit in najbolj zabaven oče, kar jih je kadar koli bilo.

(*Danny, prvak sveta*, 223.)

Ko skuša pisatelj v različici za odrasle to rekonstrukcijo prikriti, poudarja omejeno zavedanje pripovedovalca, saj vzbuja vtis, da so informacije

podane v istem vrstnem redu, kot so si sledile, in o njih ne presoja naknadno. To mu uspe z začetkom *in medias res*, s podajanjem vrstnega reda informacij, ki naj bi temeljil le v pripovedovalčevi zavesti, ter s poudarjanjem dejstva, da pripovedovalec ne razpolaga z vsemi informacijami. Tako se zgodba začne, tik preden se prijatelja odpravita na nočno dogodivščino: "Ves dan, kadar nisva imela strank, sva čepela za mizo v pisarni bencinske črpalke in pripravljala rozine" (*Poljubček*, 176). Od tu naprej se začnejo odvijati nočni dogodki, kot jih vidi Gordon, eden od prijateljev. V nasprotju s tem se različica za otroke začne pri najzgodnejši časovni točki, predvsem zato, da bi se tako ustvaril vsevedni pripovedovalec: "Ko sem bil star štiri mesece, je moja mama nenadoma umrla in moj oče je moral čisto sam skrbeti zame" (*Danny, prvak sveta*, 9). Pripovedovalec v različici za otroke razpolaga z vsemi informacijami, poleg tega je sposoben razumeti in ovrednotiti pripovedovano zgodbo in tudi obnašanje ljudi v svetu. Je avtoritativen, pa tudi pokroviteljski. Kadar ni prepričan, ali ga bralec povsem razume, pojasnjuje bistvo življenja, kot je razvidno v naslednjih primerih:

[...] zato bodite pozorni, ko se vam kdo nasmeje z usti, oči pa ostanejo iste.

To je gotovo lažni nasmeh. (*Danny, prvak sveta*, 17.)

Večina resnično vznemirljivih stvari, ki jih počnemo v življenju, nas na smrt prestraši. Saj ne bi bile vznemirljive, če nas ne bi. (*Danny, prvak sveta*, 64.)

V različici za odrasle pripovedovalec ne razpolaga vedno z vsemi informacijami, včasih pa jih tudi ni sposoben razumeti. V besedilu je to pomanjkanje informacij pogosto poudarjeno tako, da ostanejo dogodki nepojasnjeni, vsaj dokler jih pripovedovalec ne razvozla. Tako se na primer Gordon zaveda, da se Claud vrne praznih rok in da bosta naslednji dan vseeno jedla fazana. Zelo pozno mu postane jasna povezava med ulovljenima fazanom in dejstvom, da so bili čuvaji pretentani, ta skrivnost pa je v besedilu razrešena šele pozneje: "Redko se je vrnil zelo pozno in nikoli, zares nikoli ni imel s seboj nobenega plena. Toda naslednje popoldne – in res mi ni bilo jasno, kako se mu je to posrečilo – je v lopi za črpalke zmeraj visel kak fazan, zajec ali par jerebic, ki sva jih nato pojedla za večerjo" (*Poljubček*, 178).

Avtoritativni pripovedovalec v različici za otroke nikoli ne pokaže take nevednosti. Dogodkov ne pušča nepojasnjenih in jih pojasni pozneje. Pravzaprav razloži skoraj vse, in to zelo nedvoumno. Poleg tega se vedno postavlja v položaj, kot da ima pravico soditi povedano; ta lastnost pa je lahko v nasprotju z drugimi učinki besedila, na primer z rekonstrukcijo otroške perspektive. V besedilu je nekajkrat poudarjeno, kako je pripovedovalec

dogodke razumel kot otrok. Ko na primer Danny prvič izve za divji lov, besedilo poustvari njegovo osuplost: "Bil sem zaprepaden. Moj oče je tat! Ta nežen, čudovit človek. Nisem verjel, da se lahko sredi noči odtihotapi v gozd zato, da bi nekomu ukradel dragocene ptice" (*Danny, prvak sveta*, 38). Podoben primer je strah, ko očeta ne najde doma:

Pogledal sem v pisarno. Šel sem naokoli in iskal zadaj za pisarno in potem še za delavnico.

Stekel sem čez polje do stranišča. Bilo je prazno.

"Oči!" sem zavpil v temo. "Oči! Kje si?" [...]

Stal sem sredi temne prikolice in prvič v življenju začutil rahlo paniko.

(*Danny, prvak sveta*, 36.)

Toda to morebitno protislovje v besedilu ni uporabljeno za ustvarjanje kompleksnih odnosov, saj odrasli pripovedovalec skoraj v celoti sprejme otrokovo perspektivo. Dve perspektivi v besedilu nista uporabljene zato, da bi tvorili nasprotja; v resnici velja prav nasprotno, saj utrdita in upravičita pripovedovalčev odnos do očeta. V delu ni niti ene povedi, v kateri bi časovna razdalja osvetlila drugačno stališče od tistega, ki ga je pripovedovalec imel kot otrok, niti mu ne nasprotuje. Časovna razdalja med pripovedovalcem in pripovedjo le poudarja dejstvo, da čas nikakor ni spremenil pripovedovalčevega odnosa do tega, kar se je zgodilo. Šele ko besedilo primerjamo z različico za odrasle, nam postane funkcija časovne razdalje jasna. V kratki zgodbi ima namreč drugačno vlogo – pripovedovalec se ne poistoveti s pripovedovanim, zato nasprotje med Gordonovim in Claudovim odnosom v besedilu ustvari ironičen ton.

Tisto, kar je osnova vseh literarnih del – rekonstrukcija dogodkov – v obeh različicah zgodbe prinaša drugačno vrednotenje pripovedi in posledično različen ton. To najbolj ponazori prikaz glavne teme, divjega lova, v obeh besedilih.

Stališča do divjega lova

V različici za odrasle prijatelja do divjega lova nimata enakih stališč. Claud je namreč nad njim navdušen in ga dojema kot osnovni simbol bistroumnosti in iznajdljivosti, Gordon pa je do njega kvečjemu ravnodušen. Tako je na primer Claud zelo ponosen na svoje metode divjega lova, Gordon pa brez dlake na jeziku pripomni, da morda niso najbolj izvirne in učinkovite (te pripombe Claud prezre, ker je bodisi preneumen, da bi jih razumel, bodisi nanje namenoma noče odgovoriti):

"Vrvico napelješ kakih petdeset metrov daleč, se za kakšnim grmom uležeš na trebuh in počakaš, da fazan ugrizne v vabo. Nato ga povlečeš k sebi."

"Téle pa že ni izumil tvoj oče."

"Zelo je priljubljena pri ribičih," je rekel, ne da bi se zmenil zame. [...]

"Kaj pa metoda številka tri?" sem vprašal.

"Ah," je rekel. "Številka tri je prava lepotička. To je zadnja metoda, ki jo je moj oče izumil pred smrtjo."

"Njegova poslednja mojstrovina?"

"Točno tako, Gordon." (*Poljubček*, 181.)

Med prijateljema prihaja do nasprotij, saj ima Gordon milo rečeno ironičen pogled na nekaj, kar Claud jemlje resno, oziroma je do tega vsaj zelo skeptičen, vse to pa v besedilu ustvarja ironijo (ki je tudi posledica razdalje med pripovedovalcem in pripovedovanim). Tovrstna dvoumnost v stališčih je nepredstavljiva v sistemu otroške književnosti, kjer se predpostavlja, da otroci kompleksnih stališč ne morejo razumeti in morajo zato biti nedvoumna. Zato imata v otroški različici Danny in njegov oče isti odnos – oba sta vznemirjena in navdušena. Ko se odpravita na divji lov, oče vpraša:

"Kako se počutiš, Danny?"

"Izvrstno," sem odvrnil, in tako sem se tudi počutil. Čeprav me je v trebuhu še vedno črvičilo, ne bi te dogodivščine zamenjal niti z arabskim princem.

(*Danny, prvak sveta*, 141.)

Poleg tega Danny o očetu pripomni tole: "Bolj kot sva se bližala gozdu, bolj je v očetu raslo vznemirjenje. Postajal je vedno bolj živčen" (*Danny, prvak sveta*, 141). Potreba, da se v otroški različici hkrati uveljavi nedvoumna stališča in da se očeta prikaže v dobri luči, vodi v tem besedilu v dolge odlomke opravičevanja divjega lova. Medtem ko je v različici za odrasle dvoumnost stališč dobrodošla, so v otroški različici prikazana črno-belo, torej nedvoumno. Nasprotje med dobrim in slabim (zlasti pri vrednotenju divjega lova), ki v besedilu za odrasle namerno ostane nejasno, je v različici za otroke natančno določeno.

V besedilu za odrasle se divji lov giblje po premici z dvema poloma: od kaznivega dejanja do zabave. Sprva nam pripovedovalec posreduje podatke, s katerimi vzbuja vtis, da nameravata Gordon in Claud storiti nekaj zlovesčega, kar je blizu kaznivemu dejanju. Toda ne izvemo še nič določenega. Če bralec sestavi po besedilu raztresene namige, pričakuje najmanj to, da imata puško. Toda v nasprotju s pričakovanji namigi razvedenijo v precej neškodljivo dogodivščino 'divjega lova z rozinami'. Ta precej neškodljiva

struktura pa se v besedilu pojavi šele, ko je najprej slutiti možnost kriminalnega dejanja:

“Kaj pa imaš tu spodaj?” sem vprašal [...]

“Da jih bova lahko nesla,” je mrko odvrnil.

“Razumem.”

“Pojdiva,” je rekel.

“Še zmeraj mislim, da bi morala iti z avtom.”

“Preveč tvegano bi bilo. Videli bodo, kje sva parkirala.”

“Ampak do gozda je skoraj šest kilometrov.”

“Da,” je rekel. “In najbrž se zavedaš, da naju čaka šest mesecev v kehi, če naju dobijo.” (*Poljubček*, 177, poudarila Z. S.)

Ko bralec končno spozna, da se ne dogaja nič zares zločinskega in da se zgodba nanaša le na divji lov, je vtis zločina že vtkan v besedilo, in čeprav se to na koncu ne izkaže za resnično, divjemu lovu kljub temu daje negativen prizvok.

V otroški različici je nesprejemljiva že sama tehnika podajanja namigov, ki bi se izkazali za neresnične, saj besedilo po svoji naravi ne dovoljuje mnogostranskih razlag. Kljub temu pa je treba poudariti, da se tudi tu divji lov omenja kot nekaj zločinskega, a predvsem zato, da bi se ta možnost v nadaljevanju ovrгла in bi se dejavnost prikazala kot upravičena. Tako sprva besedilo ne zavrača možnosti, da je divji lov kraja. Dannyja to odkritje o očetu celo pretrese:

Osuplo sem vprašal: “Hočeš reči, da krađejo?”

“Mi to vidimo drugače,” je odgovoril oče. “Krivolov je oblika umetnosti.”

(*Danny, prvak sveta*, 38.)

A že kmalu zatem Danny sprejme očetovo stališče, tako kot sprejme vse ostalo: “Ne, saj ti verjamem.” (*Danny, prvak sveta*, 40). To se zgodi zaradi očetovega opisa, v katerem divji lov kuje v zvezde, pa tudi zaradi vrstnega reda pripovedi.

Zgodba se v nasprotju z različico za odrasle ne začne s skrivnostnimi pripravami na divji lov; namesto tega nam prvo poglavje postreže z izredno pozitivnim opisom očeta. Predstavljen je kot poštenjak, ki ga imajo vsi radi, sin pa ga naravnost obožuje, češ da je najboljši oče; to velja celo, ko o njem razmišlja za nazaj:

V svojih prvih letih nisem bil niti za trenutek nesrečen ali bolan [...] (*Danny, prvak sveta*, 11.)

Brez kakršnega koli dvoma je bil moj oče najbolj sijajen in najbolj zanimiv oče, kar ga lahko ima kak otrok. (16.)

Vendar je znal izvrstno pripovedovati zgodbe. (17.)

Moj oče je bil dober mehanik. Ljudje, ki so živeli kilometre daleč, so svoje avtomobile pripeljali na popravilo k njemu, namesto da bi jih vozili v bližnje delavnice. (23.)

V družbi z očetom se ni bilo mogoče dolgočasiti. (25.)

Zdaj vam je že lahko jasno, da je bilo neizmerno zabavno imeti osem let in živeti z mojim očetom. (32.)

Šele po tem, ko je oče najprej predstavljen v najboljši luči, pripovedovalec prvič omeni divji lov kot njegovo “najglobljo in najmračnejšo skrivnost”. Toda možnost, da bi to skrivnost res jemali kot “mračno” in zločinsko, je skoraj takoj ovržena, saj tako čudovit oče že ne bi mogel sodelovati v mračnih, zločinskih poslih. Od tu naprej, pa vse do konca zgodbe, se divji lov opravičuje na najrazličnejše načine. Možnost, da bi na to dejavnost gledali kot na krajo, se najprej ovrže, potem pa se sprejme druga možnost; to je, seveda, v nasprotju z različico za odrasle, kjer se neprestano in istočasno ohranja dvoumen pogled na divji lov – lahko je zabava ali kraja.

Kako je divji lov upravičen? Ta Dahlova odločitev je pomenila, da si je moral prizadevati za čim bolj prepričljivo utemeljitev divjega lova, saj bi le tako lahko spremenil njegov siceršnji sloves, ki je zelo blizu kaznivemu dejanju. Morda to pojasnjuje, zakaj je to dejavnost utemeljil na osnovi vsaj treh različnih vrednostnih sistemov, ki drug drugega potrjujejo. V otroški različici je divji lov predstavljen kot lokalna igra z lastnimi pravili obnašanja, pa tudi kot dejanje socialne pravičnosti. Če to ni dovolj, ga opravičuje tudi očetova povsem razumljiva želja po maščevanju. Avtorjevo prizadevanje, da bi divji lov opravičil na vse mogoče načine, se zlasti jasno odraža v primerjavi z odnosom do divjega lova, ki je podan v različici za odrasle. Tu namreč divji lov skoraj z ničimer ni utemeljen, predstavljen je kot nekakšna obsesija: “Zdaj je bil bolj osredotočen, in imel sem vtis, da to zanj ni bila več igra, temveč križarski pohod, nekakšna zasebna vojna, ki jo je lastnoročno vodil proti nevidnemu, osovraženemu nasprotniku” (*Poljubček*, 178). Na morebitno socialno upravičenost divjega lova se tu le namigne, vendar ta možnost v nadaljevanju ni razvita (tako kot tudi druge možnosti ne). Tako na primer Claud nekje pripomni: “Nekje sem slišal, da je cena vzreje in vzdrževanja enega fazana, dokler ni dovolj star za odstrel, precej več kot pet funtov (kar je približno toliko, kolikor stane dvesto štruc kruha)” (*Poljubček*, 184). Možnost dojemanja divjega lova kot lokalne igre je

omejena le na Claudovo perspektivo, nihče drug je ne potrjuje. Pravzaprav Claud trdi, da se s tem vsi ukvarjajo, kar potrjuje idejo divjega lova kot igre. Toda celo njegov najboljši prijatelj Gordon se s tem ukvarja prvič, poleg tega je edina oseba, ki se je z divjim lovom zagotovo ukvarjala, Claudov oče, znani pridanič. To le še okrepi Gordonov skeptičen odnos, saj pripomni:

“Jaz sem pa mislil, da si rekel, da je bil tvoj oče pijanec.”

“Morda res. Bil pa je tudi odličen divji lovec, Gordon. Morda najboljši, kar jih je kdaj bilo v vsej angleški zgodovini. Moj ata je preučeval divji lov kot kakšen znanstvenik.”

“Kaj res?”

“Resno mislim, prav zares.” (*Poljubček*, 180.)

V različici za otroke vse tri utemeljitve, na katere se je v različici za odrasle le namignilo – socialna pravičnost, maščevanje in lokalna igra – postanejo dokončno veljavne in nepreklicne. Element socialne pravičnosti se pojavi v naslednjem odlomku: ko oče Dannyju pojasnjuje, kaj sploh je divji lov, trdi, da so v preteklosti lačni ljudje s pomočjo te dejavnosti nahranili svoje družine, in je bila zato socialno upravičena. Torej je divji lov predstavljen kot del boja med družbenimi razredi: “Naj ti povem kaj več o tem nastopaškem streljanju fazanov,” je dejal. “Kot prvo, s tem se ukvarjajo samo bogataši. Samo zelo bogati si lahko privoščijo, da redijo fazane zgolj zato, da jih kasneje za zabavo postrelijo. Ti bogataški tepci vsako leto pripravijo ogromno denarja, da najprej na fazanskih farmah kupijo zelo majhne fazane, ki jih nato redijo v kurnikih, dokler niso zadosti veliki, da jih spustijo v svoj gozd” (*Danny, prvak sveta*, 40–41). Prav tako je divji lov predstavljen kot edini častni način, da reveži nahranijo svoje družine:

Toda v tistih časih je bil skoraj vsak moški iz vasi ponoči v gozdu in je lovil fazane. Vendar tega niso počeli zgolj zaradi zabave, temveč tudi zato, ker so imeli doma družine, ki so jih morali nahraniti. Ko sem bil mlad, so mnogi v Angliji preživljali težke čase. Bilo je malo možnosti za zaposlitev in nekatere družine so bile resnično lačne. Le nekaj kilometrov stran, v gozdu bogataša, pa so na tisoče fazanov kraljevsko hranili dvakrat na dan. (*Danny, prvak sveta*, 38–39.)

V otroški različici se pojavi tudi motiv maščevanja. Toda v nasprotju z obse- denim Claudom v različici za odrasle, čigar križarskega pohoda besedilo pravzaprav ne utemeljuje, sta v romanu za otroke oče in sin navdušena (in nista obsedena) ter imata za svoj pohod kot kaže dober razlog. Dannyjev

oče namreč napove vojno g. Hazlu (njegov priimek je v različici za odrasle zapisan Hazel, v otroški pa Hazell) šele po tem, ko g. Hazel prekrši pravila igre in poniža Dannyjevega očeta s tem, da ga ujame v luknjo, kar je opisano takole: “Past je bila podobna tistim, ki jih lovci v Afriki kopljejo za divje živali” (*Danny, prvak sveta*, 77). Potem ko očetu uspe pobegniti iz luknje, ga g. Hazel še vedno vsak dan ponižuje:

“Veš, kaj me resnično razjezi,” je oče kar naenkrat spregovoril. “Zjutraj se zbudim kar dobre volje. Potem okoli devetih zjutraj, vsak dan v tednu, pripelje mimo črpalk tisti ogromni srebrni rolls-royce in za volanom vidim ogromni napihnjeni obraz gospoda Victorja Hazella. Vedno ga vidim. Ne morem si pomagati. In ko se pelje mimo, glavo vedno obrne proti meni in me pogleda. Najbolj me razjezi način, kako me pogleda. Njegov posmehljivi in privoščljivi nasmeš. Čeprav ga vidim samo za kakšne tri sekunde, postanem besen kot ris.” (*Danny, prvak sveta*, 101.)

Željo po maščevanju krepi negativna karakterizacija g. Hazla in ogorčenje drugih, ko skuša g. Hazel prekršiti pravila igre. Torej ni samo Dannyjev oče tisti, ki se mu luknja g. Hazla zdi nepravilna, celo spoštovani zdravnik jo opiše kot “vražjo”: “Še huje je, William! To je prav vražje! Veš, kaj to pomeni? To pomeni, da si pošteni ljudje, kot sva ti in jaz, ne moremo več privoščiti, da bi šli ponoči ven in se malce zabavali, ne da bi si pri tem zlomili roko ali nogo” (*Danny, prvak sveta*, 92–93). Četudi g. Hazel ne bi prekršil ustaljenih pravil igre, bi si zaslužil maščevanje. Črno-bela karakterizacija v besedilu ne pušča nobenega dvoma o tem, kam sodi. Sicer je g. Hazel v obeh delih opisan kot snob in najhujša sorta “novih bogatašev”. Toda v različici za odrasle sodbi botruje omejeno zavedanje pripovedovalca, medtem ko v otroški različici pripovedovalčev pogled na g. Hazla namerno potrjujejo mnenja drugih spoštovanih ljudi, kot je na primer zdravnik. Nobenega dvoma ni, da je g. Hazel nesramen do vseh, tudi do dečkov in psov:

“Ne,” je dejal oče. “Niti najmanj ne maram gospoda Victorja Hazella. Še vedno nisem pozabil, kako te je ogovoril lani, ko je prišel na črpalko po bencin.”

Tistega pripetljaja tudi jaz nisem pozabil. [...] “Napolni tank, in to takoj!” [...] “In nikar ne tacaj po mojem avtomobilu s svojimi umazanimi rokami.” [...] “Če bom videl kakšne umazane prstne odtise na avtomobilu,” je dejal, “bom stopil iz avta in te pošteno namlatil.” (*Danny, prvak sveta*, 53.)

Poleg tega je bil g. Hazell nesramen tudi do zdravnikovega psa: "Videl sem ga izstopiti in videl sem tudi mojega psa Bertija, kako je dremal pred vhodom. A veš, kaj je ta zoprni Victor Hazell storil? Namesto da bi prestopil starega Bertija, ga je s svojim jahalnim škornjem brnil v stran" (*Danny, prvak sveta*, 93). Kot kaže, ni niti najmanj pomišljal, da ne bi Dannyju in njegovemu očetu povzročal težav in jima grenil življenje: "Kot mi je povedal oče, ni bilo nikakršnega dvoma, da so obiskom botrovale dolge in vplivne roke gospoda Hazella. Gospod Hazell naju je hotel spoditi z najine zemlje" (*Danny, prvak sveta*, 56).

Za nameček je g. Hazel brez pomisleka prekršil pravila tradicionalne igre, ki je imela svoja tveganja, nagrade in stroga pravila, s katerimi so bili seznanjeni vsi vaščani (njihovo mnenje v besedilu nazadnje prevlada). V nasprotju z različico za odrasle v različici za otroke skoraj vsi sodelujejo v divjem lovu in ga zato podpirajo. Dahl skrbno izbira predstavnike različnih družbenih razredov, tako da iz divjega lova ni nihče izvzet (razen "novega bogataša" Hazla) – v njem sodelujejo zdravnik, vikarjeva žena, celo ravnatelj. Naslednji odlomek razkriva, kako zelo je bila "krivda" razširjena, obšla ni niti spoštovanih oseb:

"Oče, kaj za božjo voljo bova storila z vsemi temi fazani?" sem vprašal.
 "Razdelila jih bova prijateljem," je odvrnil oče. Najprej jih bova dala kak ducat Charlieju. Kaj praviš?" [...]
 "Ducat za zdravnika Spencerja in potem za Enocha Samwaysa ..."
 "Saj vendar ne misliš policaja Samwaysa?" sem začudeno vprašal. [...]
 Enoch Samways je bil policaj iz naše vasi. (*Danny, prvak sveta*, 171.)

Torej je v divjem lovu udeležen celo spoštovani varuh reda, policaj Samways. Danny pa je še bolj osupel, ko izve, da pri dejavnosti sodeluje tudi vikarjeva žena:

"Gospa Clipstone dostavlja fazane vsem krivolovcem," je odgovoril oče. "Ti še nisem povedal tega?"
 "Ne, oče, nisi," sem presenečeno odvrnil. To me je še bolj osupnilo. (*Danny, prvak sveta*, 173–174.)

V tem besedilu je tako zavrtnjena misel, da bi na divji lov gledali kot na kaznivo dejanje. Še več – udeležba ge. Clipstone kaže, da gre skoraj za družbeno nujno dejavnost. Če ponovim: v različici za odrasle je bilo zgolj namignjeno, naj divji lov razumemo kot lokalno igro z lastnimi pravili, v različici za otroke pa ta možnost postane dokončna in nepreklicna.

Stališče do divjega lova ima v obeh besedilih osrednjo vlogo, čeprav je uporabljeno za različne namene. V različici za odrasle ponazarja odnos

med prijateljema: prvi je neumen in obseden, drugi (iz njegove perspektive je zgodba pripovedovana) je pameten in ironičen. V različici za otroke pa se s stališčem do divjega lova ponazori nenavaden odnos med očetom in sinom. Toda tu skuša pisatelj upravičiti vsa očetova dejanja in se trudi, da ne bi puščal odprtih vprašanj; zato so za divji lov podani številni motivi in utemeljitve. Nasprotje med besedilom, v katerem so motivi oseb zelo utemeljeni, in besedilom brez podobnih utemeljitev najlepše ponazori primerjava koncev.

Konca besedil

Na prvi pogled se zdi konec različice za otroke nekonvencionalen, saj ne gre za klasičen "dober konec" otroških zgodb. Tega morda še najbolje ponazorijo besede Bashevis-Singerja: "Pri otroških zgodbah skušam vedno napisati srečen konec, saj se zavedam, kako občutljivi so otroci. Če otroku rečete, da morilec ali tat ni bil nikoli kaznovan ali prijet, se mu bo zdelo, da na svetu ni nobene pravice" (1977, 12–13). V različici za otroke se sprva zdi, da je Dahl prekršil ustaljena pravila, saj se očetovi velikodušni načrti ne izidejo popolnoma. Enoletna zaloga fazanov je namreč šla po zlu, metode Dannyja in njegovega očeta pa se niso izkazale za uspešne – učinek uspa-valnih tablet popusti, ubogega dojenčka ge. Clipstone pa prebujajoči se fazani grozno poključajo; gre za odlomek, ki je hkrati komičen in strašljiv.

Tudi Dannyjev oče je na koncu zgodbe prvič osmešen. Njegova "bistroumna" ideja, kako fazane sredi belega dne prepeljati skozi vas, se izkaže za katastrofo:

"Obstaja samo en način, da se fazane varno prepelje skozi vas," je odgovoril.
 "Moraš jih skriti pod dojenčkom [...]"
 "Izvrstno!" je rekel zdravnik. [...]
 "Zares premeteno," je odgovoril zdravnik. "Samo genialen um se lahko domisli česa takega." [...]
 "Pod tistim dojencem je preko sto fazanov," je veselo dejal oče. (*Danny, prvak sveta*, 184–185.)

"Mali Christopher se danes še posebej udobno pelje," je rekel oče. (186.)

"Videti je, da se ji zelo mudi," sem ugotavljal. "Saj skoraj teče. [...]"
 "Morda noče, da jo ujame dež," je ugibal. "Stavim, da bo to. [...]"
 "Lahko bi dvignila ponjavo," sem razmišljal naglas.
 Oče ni odgovoril. [...]
 Oče je stal pri miru in bolščal v gospo Clipstone. [...]

“Kaj se dogaja, oče?”
Ni odgovoril. (187–188)

Oče je v grozi zakričal. [...] “Sto peklenščkov!” je vzkliknil zdravnik Spencer. “Že vem, kaj se dogaja! Uspavalne tablete so krive! Popuščajo!”
Oče je obnemel. (190, 192.)

“Skoraj so ga skljuvali do smrti,” je jokala in si prestrašenega otroka prižemala k prsim. (194.)

Morda se zdi konec zgodbe nekonvencionalen v okviru sistema otroške književnosti, a če ga primerjamo z različico za odrasle, je očitno, da ga je Dahl zavestno skušal spremeniti v ‘dober’ konec. Omejitve implicitnega bralca v otroški različici so še posebej očitne v primerjavi z odprtim koncem v različici za odrasle. V prvi pripovedovalec povzame vse dogajalne niti: zlobneže doleti pravična kazen, nič ne ostane nepojasnjeno. V drugi pa zgodba ostane odprta, konča se *in medias res*, ko prijatelja s trpkim priokusom poraza zapreta bencinsko črpalko in jo pobrišeta. Zgodba le namigne na to, da je bila strelska zabava g. Hazla uničena, toda razen tega drobnega zadovoljstva prijatelja ostaneta praznih rok. Ne doživita zadovoljstva ob zavedanju, da je bilo njuno maščevanje uspešno, pa tudi s fazani se ne moreta mastiti. V nasprotju s tem je v otroški različici strelska zabava uničena: “Vsi tisti nobel gostje [...] se bodo pripeljali od daleč v velikih svetlečih avtomobilih, v gozdu pa ne bo niti ene ptice, da bi jo ustrelili!” (Danny, *prvak sveta*, 170.) Poleg tega je g. Hazel javno ponižan, njegov ljubi avto pa poškodovan. Tako je pravici zadoščeno, maščevanje je popolno:

Na čudovito zloščeni površini jim je močno drselo in slišal sem, kako so z ostrimi krempljci praskali po pločevini, ko so se poskušali obdržati na vozilu. Ni dolgo trajalo in že so srebrnega rolls-roycea zasuli z iztrebki. [...]

V manj kot minuti je bil rolls-royce popolnoma prekrit s fazani, ki so praskali, se prerivali in spuščali svoje kakce po svetleči srebrni barvi. Še več, videl sem, da jih je vsaj ducat poletelo skozi odprta vozniškova vrata v notranjost avtomobila. Ne vem, če jih ni ravno policaj Samways zvito prepodil v kabino [...]” (Danny, *prvak sveta*, 202–204.)

Zdi se tudi, kot da Dahl svojih ljubih junakov ni hotel pustiti preveč razočaranih, le malo se je želel iz njih ponorčevati. Zato v nasprotju z različico za odrasle, kjer se bistroumni načrt popolnoma izjalovi in vsi fazani odletijo, v različici za otroke Dahlu uspe ohraniti nekaj fazanov za dobro pojedino.

Dobri zdravnik najde način, kako nekaj fazanov skriti, da lahko vsi pridejo na svoj račun: “‘Grace, dva sta zate, da bo župnik dobre volje,’ je rekel zdravnik Spencer. ‘Dva dobi Enoch za dobro opravljeno delo in dva ostaneta Dannyju in Williamu, ki si jih še najbolj zaslužita.’” (Danny, *prvak sveta*, 212.) Za nameček avtor različico za odrasle zaključuje v zloveščih tonih:

“Pojdi domov, Bessie,” je rekel Claud, bled kot stena.
“Zakleni,” sem mu rekel. “Obesi napis. Danes naju ni doma.” (Poljubček, 199.)

V različici za otroke pripovedovalec zgodbo zaključuje v povsem drugačnih tonih: “Že ves čas vam skušam povedati predvsem to, da je moj oče brez kakršnega koli dvoma najbolj čudovit in najbolj zabaven oče, kar jih je kadar koli bilo” (Danny, *prvak sveta*, 223).

Opisane razlike med različicama so nastale zaradi Dahlovega vnaprejšnjega domnevanja o različnih implicitnih bralcih obeh besedil, ki so privedle do najbolj osnovne razlike med besediloma – razlike v literarni zvrsti. Odločitev za priredbo kratke zgodbe v roman se je porodila zaradi potrebe, da bi bil divji lov v različici za otroke prikazan kot upravičena in primerno motivirana dejavnost. Ta odločitev je privedla do osrednjih in postranskih strukturnih razlik med obema različicama, ki temeljijo na predpostavkah o drugačni potencialni realizaciji besedila. Prav zaradi nje se besedili razlikujeta v naslednjih pogledih: pripovedovalec (personalen in ironičen ali avktorialen in identifikacijski); pripovedna struktura (razlike v razporeditvi vsebine, kar vodi v različno strukturiranje besedil; kompleksen ali enostaven postopek zapolnjevanja vrzeli). Tudi potreba po spremembi vrednostnih sodb v primerjavi z različico za odrasle je posledica avtorjevih predpostavk o potencialni realizaciji. Dahl si ni mogel privoščiti, da bi v različici za otroke ohranil dvoumne vrednote in karakterizacijo iz različice za odrasle, saj bi bilo to v okviru sistema otroške književnosti nepredstavljivo – otroci naj bi namreč razumeli le nedvoumna stališča. Zato nam besedilo za otroke postreže s strogo delitvijo na ‘slabo’ in ‘dobro’, pa tudi karakterizacija je črno-bela.

Analiza Dahlovih besedil je pokazala, kako predpostavke o specifičnem naslovniku besedilu nalagajo omejitve, četudi besedilo ni konvencionalno v okviru sistema otroške književnosti. Brez dvoma so močne in stroge omejitve glavni razlog za to, da avtorji neradi priznajo, da pišejo za otroke, in s tem tudi v precejšnji meri utrjujejo slabo samopodobo sistema otroške književnosti.

Prevedla Julija Potrč

Literatura

- Azaola, José-Miguel de, predsednik komisije, 29. 9. 1962. Govor ob podelitvi nagrade Hansa Christiana Andersena, Hamburg. Mednarodna mladinska knjižnica, Hektograph št. 697.
- Bashevis-Singer, Isaac, 1977. "Isaac Bashevis-Singer on Writing for Children." *Children's Literature* 6: 9-16.
- Bawden, Nina, 1974. "A Dead Pig and My Fahter." *Children's Literature in Education* 5: 3-13.
- Binder, Lucia, 1977. "Hans Christian Andersen Prizes 1976." V: *How Can Children's Literature Meet the Needs of Modern Children: Fairy-Tale and Poetry Today*. Petnajsti kongres IBBY, Arbeitskreis für Jugendliteratur, München, 123-127.
- , 1978. "Hans Christian Andersen Prizes 1976." V: *Modern Realistic Stories for Children and Young People*. Šestnajsti kongres IBBY, Arbeitskreis für Jugendliteratur, München.
- Charvat, William, 1968a. *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Columbus: Ohio State University Press.
- Dahl, Roald. *Danny, prvak sveta*. Ljubljana: Sanje, 2006; prevod Sunčan P. Stone.
- Dahl, Roald. "Prvak sveta". *Poljubček*. V: *Zbrane kratke zgodbe*. Ljubljana: Sanje, 2009. 176-199; prevod Ana Barič Moder.
- Kanfer, Stefan, 1980. "A Lovely, Profitable World of Kid Lit." *Time*, 29. 12. 1980, 38-41.
- Lewis, C. S., [1952] 1969. "On Three Ways of Writing for Children." V: Egoff et al. 1969, 207-220.
- Lindgren, Astrid, 1978. "A Small Chat with a Future Children's Book Author." *Bookbird* 16: 9-12.
- Lukens, Rebecca, 1976. *A Critical Handbook of Children's Literature*. Illinois: Scott Foresman and Co.
- Opie, Peter in Iona Opie, 1974. *The Classic Fairy-Tales*. London: Oxford University Press.
- Perry, Menakhem, 1979. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning." *Poetics Today* 1: 35-64, 311-361.
- Scherf, Walter, 1969. "Book Awards and Some Insight to be Gained from Them." V: *Preisgekürnte Kinderbücher*. München, Pullach in Berlin: Verlag Docume Dokumentation, vii-ix.
- Townsend, John Rowe, 1971. *A Sense of Story*. London: Longman.

- Travers, Pamela, 1975. "On Not Writing for Children." *Children's Literature* 5: 15-22.
- Walsh, Jill Paton, 1973. "The Writer's Responsibility." *Children's Literature in Education* 4: 30-36.