

Libri & Liberi

Časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture

Journal of Research on Children's Literature and Culture

God. 7 br. 1 • 2018 • Vol. 7 No. 1

Glavna urednica / Editor-in-Chief
Smiljana Narančić Kovač (Zagreb)

Zamjenik glavne urednice / Deputy Editor
Tihomir Engler (Varaždin)

Tajnice uredništva / Journal Administrators

Ivana Milković (Zagreb)
Vladimira Rezo (Zagreb)

Uredništvo / Editorial Board

Robert Bacalja (Zadar), Sandra L. Beckett (St. Catharines), Milena Mileva Blažić (Ljubljana), Clare Bradford (Melbourne), Marnie Campagnaro (Padova), Penni Cotton (Roehampton), Bernd Dolle-Weinkauff (Frankfurt), Dragica Dragun (Osijek), Sabrina Fava (Milano), Giorgia Grilli (Bologna), Peter Hunt (Cardiff), Andrijana Kos-Lajtman (Čakovec), Veljko Krulčić (Zagreb), Alica Kulihová (Bratislava), Bettina Kümmelring-Meibauer (Tübingen), Berislav Majhut (Zagreb), Janelle B. Mathis (Denton, TX), Cynthia McDermott (Los Angeles), Thomas Möbius (Gießen), Karin Murris (Cape Town), Maria Nikolajeva (Cambridge), Marek Oziewicz (Minneapolis, MN), Kristina Rimanić (Pula), Dubravka Težak (Zagreb), Ingrid Tomkowiak (Zürich), Terrell A. Young (Provo, UT), Diana Zalar (Zagreb), Dubravka Zima (Zagreb), Jack Zipes (Minneapolis, MN)

Mlade urednice / Junior Editors
Silvija Hanžić Deda (Zagreb), Corinna Jerkin (Rijeka),
Nada Kujundžić (Zagreb), Ivana Milković (Zagreb)

Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti • Zagreb
Croatian Association of Researchers in Children's Literature • Zagreb

Libri & Liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture

Godište 7 – Broj 1 – 2018.

Libri & Liberi: Journal of Research on Children's Literature and Culture

Volume 7 – Number 1 – 2018

UDK 82-93

UDK 371.3:82

UDK 82.0-93

ISSN 1848-3488 (tisk/print)

ISSN 1848-5871 (online)

DOI: 10.21066/carcl.libri

© 2018. Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti (HIDK) / Croatian Association of Researchers in Children's Literature (CARCL), Zagreb, Croatia

Libri & Liberi znanstveni je i stručni časopis koji izlazi dva puta godišnje u tiskanome i elektroničkome izdanju <www.librietliberi.org> i objavljuje znanstvene i stručne članke na hrvatskome, engleskome i njemačkome jeziku o svim temama koje se tiču dječje književnosti, književnosti za mladež i njihova široko shvaćenoga kulturnoga konteksta, njeđajući interdisciplinarnost i intermedijalnost. Radovi se dostavljaju na e-adresu librietliberi@gmail.com. Upute za pripremu rukopisa nalaze se na mrežnoj stranici <www.librietliberi.org>.

Libri & Liberi is an academic journal published twice a year in printed and electronic form <www.librietliberi.org>. It publishes peer-reviewed academic papers on various topics in the field of children's literature and young adult literature and on related topics, on their wider cultural contexts, in English, German and Croatian. Manuscripts and inquiries should be submitted electronically to librietliberi@gmail.com. Guidelines for contributors can be found at <www.librietliberi.org>.

Prilozi objavljeni u časopisu referiraju se u / Papers published in *Libri & Liberi* are referenced in: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Scopus® (Elsevier); MLA International Bibliography and MLA Directory of Periodicals; ULRICHSWEB – Global Serials Directory; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities); Hrčak (Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske / Croatian Portal of Academic Journals); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources).

 *Libri & Liberi* uvršten je u Emerging Sources Citation Index (ESCI), novo izdanje Web of Science™.

Libri & Liberi has been accepted for indexing in the Emerging Sources Citation Index (ESCI), a new edition of Web of Science™.

Prilozi objavljeni u časopisu dostupni su i putem akademskih baza podataka EBSCOhost.

Articles from *Libri & Liberi* are also accessible through EBSCOhost research databases.



Adresa uredništva / Address: *Libri & Liberi*, Savska cesta 77, HR-10000 Zagreb

E-mail: librietliberi@gmail.com; editor@librietliberi.org

Phone: +385 1 6327 323 / +385 1 6327 319

Tajnice / Journal office assistants: Helena Horžić, Katarina Kokanović, Maja Loborec, Dina Alexandra Razum, Ana Stanišić, Nika Vučić

Design: Antonija Balić Šimrak

UDK izradila / Universal Decimal Classification (UDC): Andreja Tominac

Lektura / Language editing: Mark Davies (engleski / English), Adrian Ramabaja (njemački / German), Corinna Jerkin i Matijas Baković (hrvatski / Croatian)

Korektura / Proofreading: Katarina Kokanović, Ana Stanišić, Nika Vučić

Računalni slog i prijelom / Layout: Nataša Vuković

Izdavač / Publisher: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti, Savska cesta 77, HR-10000 Zagreb

Tisk / Printed by: Tiskara Zelina d.d.

Naklada / Print run: 350

Cijena primjera / Price per copy: 50 kn / 10 EUR

Godišnja preplata za pojedince: 100 kn; **Godišnja preplata za ustanove:** 200 kn

Individual subscription: 20 EUR; **Institutional subscription:** 50 EUR

Pitanja o preplati upućuju se na adresu / **Subscription inquiries** should be sent to subscr@librietliberi.org

Preplate i donacije primaju se uplatama na žiroračun Zagrebačke banke, IBAN: HR602360000 1102154030 (Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti – za *Libri & Liberi*)

Subscriptions and donations are welcome to the account at ZABA, Swift Code: ZABAHR2X; IBAN: HR6023600001102154030 (to HIDK – for *Libri & Liberi*).

Časopis izlazi uz financijsku potporu Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske.

The journal is published with the financial support of the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia.

SADRŽAJ • CONTENTS

5 Uvodnik • Editorial

STUDIJE • PAPERS

Lilijana Burcar

- 11 Post-industrial America and Neo-imperialism in Russell Banks's Novel
Rule of the Bone
Posljeindustrijska Amerika i neoimperijalizam u romanu *Rule of the Bone* Russella Banksa

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Yan Zheng

- 33 Storytelling Mechanism 2.0: Another Perspective on Digital Literature
Pri povjedni mehanizmi 2.0: još jedan pogled na digitalnu književnost

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Lidija Dujić

- 53 Rad i rod u Čudnovatim zgodama šegrtka Hlapića i Pričama iz davnine
Labour and Gender in *The Strange Adventures of Hlapić the Apprentice and Tales of Long Ago*

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Sanja Lovrić Kralj i Tea Dvoršćak

- 67 Od vizualnoga identiteta do političkoga čina: povijest Kirinovih ilustracija
Priča iz davnine
From Visual Identity to Political Act: The History of Kirin's Illustrations for *Tales of Long Ago*

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Vito Paoletić

- 93 Der Adoleszenzroman heute: eine Herausforderung für Jung und Alt
Suvremeni adolescentski roman: izazov za mlade i stare

Pregledni rad / review paper



Na koricama su reproducirani motivi iz prvih hrvatskih romana za mladež, *Štitonoša* i *Novi vojvoda* iz 1844. godine, iz fonda knjižnice Hrvatskoga školskoga muzeja u Zagrebu, te *Srćko pijanac*, iz 1846. godine, koji je dio fonda Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Zahvaljujemo objema ustanovama i njihovim djelatnicima na ljubaznoj pomoći. Sve su tri knjige javno dobro.

The cover illustration shows details from the young adult novels *Štitonoša* [A Squire] (1844) and *Novi vojvoda* [The New Duke] (1844), which belong to the Croatian School Museum in Zagreb, and from *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard] (1846), which belongs to the National and University Library in Zagreb. We are grateful to both institutions and their employees for their kind assistance. All the books are in the public domain.

BAŠTINA • DUSTY COVERS

- 111 The First Croatian Young Adult Novels
113 Prvi hrvatski romani za mladež

PRIKAZI • REVIEWS

- 167 An Escape to Imagination. Roni Natov. 2018. *The Courage to Imagine*. (Josipa Hotovec)
- 169 Walt Disney and the Power of Music. James Bohn. 2017. *Music in Disney's Animated Features*. (Irena Paulus)
- 172 Why Young Adult Speculative Fiction Matters. Marek C. Oziewicz. 2015. *Justice in Young Adult Speculative Fiction*. (Jennifer Harrison)
- 174 Poučavanje materinskoga jezika u razrednoj nastavi. Marinko Lazzarich. 2017. *Metodika Hrvatskoga jezika u razrednoj nastavi*. (Petra Pejić Papak)
- 176 Oblici konceptualne proze: poetike hipertekstualnosti. Andrijana Kos-Lajtman. 2016. *Poetika oblika*. (Sanjin Sorel)
- 179 Die spezifische Ausprägung des Initiationsromans in der Kinderliteratur. Hadassah Stichnothe. 2017. *Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur*. (Sonja Novak)

KRONIKA • EVENTS

- 183 Književni dani u Raurisu – *Rauriser Literaturtage*, Rauris, Austrija, 4. – 8. travnja 2018. (Vito Paoletić)
- 184 Osma godišnja skupština Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti, Zagreb, 12. svibnja 2018. (Sanja Lovrić Kralj)
- 186 Meeting children's author Julia Donaldson. Zagreb, 20 May 2018 (Sara Sabljak)
- 188 Croatian Children's Books Awards in 2017 • Hrvatske nagrade za dječju knjigu u 2017. godini (Dubravka Težak)

191 Bilješke o autorima • Notes on Contributors

Uvodnik • Editorial



Drage čitateljice i čitatelji,
u ovome broju donosimo pet studija. Lilijana Burcar analizirala je roman *Rule of the Bone* američkoga autora Russella Banksa koji, smatra autorica, tematizira adolescentsko sazrijevanje u otporu prema poslijeindustrijskoj stvarnosti i suvremenim oblicima zapadnjačkoga imperijalizma. Yan Zheng proširila je i produbila svoja ranija istraživanja mehaničkih postupaka pripovjedne digitalne književnosti, razradila ranije uspostavljenu tipologiju pripovjednoga teksta te izložila razlike svoje teorije pripovjednih mehanizama i teorije kiberteksta na koju se također oslanja.

Sljedeća dva rada povezana su, svaki na svoj način, s hrvatskim klasicima dječje književnosti iz pera Ivane Brlić-Mažuranić. Zajedničko im je zanimanje za paratekst od kojega polaze u rasvjetljavanju svojih tema. Lidija Dujić oslanja se na dnevničke i autobiografske zapise autorice *Priča iz davnine* i *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* kako bi utvrdila položaj ženskih, muških i dječjih likova s obzirom na patrijarhalni model te njihove biološke i društvene uloge. Analiza pokazuje da se takav model u razmatranim djelima istodobno i održava i destabilizira te se nalaze podudarnosti između ženskih likova i zbiljskoga djelovanja i osobnosti same njihove autorice. Sanja Lovrić Kralj i Tea Dvorščak istražile su okolnosti nastanka, povijest objavljivanja i kulturnu i društvenu valorizaciju ilustracija koje je za *Priče iz davnine* načinio Vladimir Kirin. Autorice su opisale suradnju umjetnika i spisateljice Ivane Brlić-Mažuranić te preobrazbu simboličke vrijednosti ilustracija nakon Drugoga svjetskoga rata, kao i okolnosti nastanka novih Kirinovih ilustracija koje su trebale biti primjerene dječjemu recipijentu.

U svojem prilogu Vito Paoletić tematizira razvoj njemačkoga adolescentskoga romana, iznosi karakteristike žanra te analizom dvaju recentnih primjera takvih romana, tj. romana *Es war einmal Indianerland* Nilsa Mohla i *Chucks Cornelie Travnicek*, pokazuje kako se suvremeni adolescentski roman usložnjava i priklanja inovativnomu i nelinearnomu pripovijedanju, posvajajući postmodernističke postupke.

Rubrika *Baština* donekle se, u tematici romana za mladež, podudara s prvim i petim radom iz rubrike *Studije*. Nakon kratkoga uvoda Berislava Majhuta, u rubrici se objavljaju faksimili stranica prvih hrvatskih romana za mladež, koji su se pojavili četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća. To su romani Ljudevita Farkaša Vukotinovića *Štitonoša* i *Novi vojvoda* iz 1844. godine te roman nepoznatoga autora, inicijala F. Ž., *Srećko pijanac: ili zlo sême, zla žetva* iz 1846. godine. Vukotinovićevi romani prva su dva dijela nakladničkoga niza povjesnih romana *Prošastnost ugarsko-hrvatska*, a treći je roman objavljen kao prvi u nakladničkome nizu *Sbirka koristnih knjigah* i usmjeren na suvremenu zbilju, socijalne prilike i opasnosti koje proizlaze iz poroka kojima se mladi ljudi katkada prepustaju i koji ih vode u propast. Romanima je

zajedničko domoljublje i to što su podjednako eksplicitno upućeni mладеžи. Međutim, dok se Vukotinović obraća hrvatskoj naobraženoj mладеžи, roman o mладоме pijancu ponajprije govori hrvatskoj zapuštenoj mладеžи, u nadi da će ih odvratiti od lošega puta. Vukotinović želi da mладеž u njegovu knjigu gleda kao u „ogledalo, u kom će videti pradědove, slavne vitezove, pribaviteљe, čuvare, i branitelje naših pravah i narodnosti“ (iz autorove poruke „Ljubeznomu čitatelju pozdrav“, str. [5], v. str. 119 u ovome broju) i tako se poistovjetiti s uglednicima, velikanima i junacima hrvatske povijesti. S druge strane, u nakladnikovu predgovoru romanu *Srećko pijanac*, Društvo mладих rodoljuba ističe da im je namjera „[i]zobraženje i podučavanje našega prostoga puka i zapuštene mладеžи“, a da je spisatelju stalo do toga da čitatelji „uvide mārzkost i odurnost pjanstva – najgārdje ljage našega naroda“ (str. 1, v. str. 153 u ovome broju). Faksimili omota i(li) stranica triju romana zauzimaju pedesetak stranica ovoga broja časopisa i pružaju, nadamo se, koristan uvid u tematiku, stil i grafičku opremu navedenih knjiga.

Nakon uobičajenih rubrika *Prikazi*, *Kronika* i *Bilješke o autorima*, kao dodatak ovomu broju objavljujemo prvi poziv za sudjelovanje na 14. međunarodnoj znanstvenoj konferenciji *The Child and the Book* [Dijete i knjiga], koja će se u svibnju 2019. godine održati u Zadru. Konferenciju ovoga puta organiziraju Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti i Sveučilište u Zadru, a tema je *S onu stranu kanona (dječje književnosti)*. Više se informacija o konferenciji i o poslijekonferencijskome skupu o istraživanju dječje književnosti u Europi može naći na mrežnoj stranici <cbc2019.hidk.hr>. Stoga Vas pozivam, dragi čitatelji, da sudjelujete na tome skupu, bilo aktivno, s izlaganjima, ili kao slušači. Posebno srdačno pozivam mладе znanstvenike i potičem ih da se prijave s izlaganjima. Niz međunarodnih konferencija *The Child and the Book* osobito podržava i potiče mладе istraživače koji još studiraju ili su nedavno završili fakultet, poslijediplomande, doktorande i sve ostale mладе stručnjake koji se bave istraživanjima dječje književnosti i povezanih područja. Stoga naročito srdačno pozivam mладе znanstvenike da rezultate svojih istraživanja predstave međunarodnoj i domaćoj akademskoj zajednici upravo na najavljenoj konferenciji te da iskoriste mogućnost za uspostavljanje suradnje i novih kontakata te za razmjenu iskustava. Na skupu ćemo također predstaviti međunarodne i nacionalne znanstvene i stručne časopise iz područja istraživanja dječje književnosti, uključujući i *Libri & Liberi*.

Smiljana Narančić Kovač



Dear Readers,

This issue presents five papers. Lilijana Burcar analyses the novel *Rule of the Bone* by the American author Russell Banks, which, according to the author of the paper, focuses on the maturation process in adolescence in conflict with post-industrial reality and contemporary forms of Western imperialism. Yan Zheng widens and deepens her previous research on mechanical procedures relevant for narrative digital literature, expands a previously established typology of narrative text and exposes the differences between the theories lying at the base of her research, i.e. her own theory of narrative mechanisms and the theory of cybertext.

The two papers that follow focus on Croatian children's classics by Ivana Brlić-Mažuranić. Their common ground is interest in the paratext as a starting point and source of information for an exploration of their respective themes. Lidija Dujić relies on the diaries and other autobiographical texts by the author of *Tales of Long Ago* and *The Strange Adventures of Hlapić the Apprentice* in order to establish the situation of female, male and child characters in relation to the patriarchal model and the specific biological and social roles of three individual groups of characters. The analysis of *Tales* and *Hlapić* shows that such a model is simultaneously maintained and destabilised and that there are some parallels established between the status of female characters and some aspects of the real-life situations of their author. Sanja Lovrić Kralj and Tea Dvorščak investigate the circumstances, the history of publishing and the reflected sociocultural evaluation of the illustrations made by Vladimir Kirin in the 1920s for the English translation of Ivana Brlić-Mažuranić's *Tales of Long Ago* (published as *Croatian Tales of Long Ago*). The authors describe the collaboration of the writer and the artist and point to the changes of the symbolic value of the illustrations, especially after World War II. They also document and explain the circumstances of the appearance of a new set of Kirin's illustrations in the 1950s, which were supposed to be more suitable for a child recipient than the original ones.

Vito Paoletić describes the development and the features of the German adolescent novel, and analyses two recent examples, i.e. *Es war einmal Indianerland* by Nils Mohl and *Chucks* by Cornelia Travnicek. The analysis confirms the thesis that the contemporary adolescent novel adopts innovative and non-linear storytelling, thus showing postmodernist narrative techniques.

The section *Dusty Covers* follows the general theme of the first and the fifth paper in the *Studies* section: the young adult novel. Following a short introduction by Berislav Majhut, it presents facsimiles of covers and/or several pages of the first Croatian young adult novels which appeared in the 1840s. These are the novels by Ljudevit Farkaš Vukotinović, *Štitonoša* [A Squire] and *Novi vojvoda* [The New Duke], both published in 1844, and the novel published in 1846 by an unknown author, signed by the initials F.Ž., titled *Srćko pijanac: ili zlo seme, zla žetva* [Srćko the Drunkard:

or You Reap What You Sow]. (Note that the name of the protagonist is ironical, as the Croatian name “Srećko” is equivalent to the international name of Latin origin, “Felix”). Vukotinović’s novels are the first two historical novels in the *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] series, and the latter is the first novel in the series *Sbirka koristnih knjigah* [A Collection of Useful Books]. It focuses on the contemporary situation, social themes and the dangers of vice, namely excessive alcohol consumption, which young people sometimes submit to and which leads them to ruin. All the novels were guided by patriotic feelings, and they explicitly indicate that young people were their target readership. However, while Vukotinović addresses Croatian educated young people, the novel about the short life of a drunkard principally concentrates on Croatian neglected young people, hoping to divert such readers from the bad habit and save them from a tragic life trajectory. Vukotinović hoped young people would see his book as a “mirror, where they would see their great-grandfathers, glorious knights, bread-winners, guards and defenders of our rights and nationality” (from the author’s message titled “Greetings to the kind reader”, p. [5], cf. p. 119 in this issue) and thus identify with the respected predecessors, worthies and heroes of Croatian history. On the other hand, the Circle of Young Patriots (seminarians), the publisher of the novel *Srećko the Drunkard*, emphasise in the preface to the novel that the intention was to “educate and enlighten our common people and neglected young people” and that the writer wanted the readers to “understand the odiousness and repugnance of drunkenness – the ugliest taint of our nation” (p. 1, cf. p. 153 in this issue). The facsimiles of the covers and/or pages of the three novels cover almost 50 pages of this issue of *Libri & Liberi* and it is hoped they offer a useful insight into the themes, styles and the graphic designs of the books.

Following our regular sections, *Reviews*, *Events* and *Notes on Contributors*, we include the First Call for the 14th International Child and the Book Conference that will take place in Zadar, Croatia, in May 2019. This time, the conference organisers are the Croatian Association of Researchers in Children’s Literature and the University of Zadar, and the title of the conference is “Beyond the Canon (of Children’s Literature)”. More information about the Conference and the Post-conference Event on “Children’s Literature Scholarship in Europe” can be found on the conference website <cbc2019.hidk.hr>. I wish to invite you, dear readers, to attend the conference, and participate either with a talk, or as members of the audience. Young researchers are particularly welcome to apply for active participation as The Child and the Book series of conferences traditionally supports and encourages students, graduates, postgraduates, doctoral students and all the other young researchers to share their results with a wide international audience and make new contacts. Besides, international and national academic journals, including *Libri & Liberi*, will be presented to the participants in a separate session.

Smiljana Narančić Kovač



Lilijana Burcar

Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
lilijana.burcar@guest.arnes.si

Post-industrial America and Neo-imperialism in Russell Banks's Novel *Rule of the Bone*

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Primljeno / received 14. 10. 2017. Prihvaćeno / accepted 9. 3. 2018.

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0001



Russell Banks's *Rule of the Bone* (1995) is a rare instance of a contemporary socially engaged American novel of development and maturation that rests, as this paper argues, on a systemic analysis of post-industrial Western reality and contemporary forms of Western-led imperialism. Grasping this reality and not coming to terms with it constitutes an essential part of the adolescent's trajectory of growth and maturation. *Rule of the Bone* is America's post-industrial working-class novel of maturation, the understanding of which lies at the intersection of Marxist and postcolonial theory. The novel addresses these complex social issues on a more basic but still insightful level accessible to teenagers and at the same time on a more intricate level that easily engages a more informed adult readership. In this sense, *Rule of the Bone* stands for what can be termed a crossover novel. Targeted primarily at an adult readership, it can prove to be of huge benefit to adolescents seeking to break out of the generic confines of contemporary, mainstream adolescent literature.

Keywords: male *bildungsroman*, post-industrial America, labour, neo-colonialism, tourist industry, Marxism

Russell Banks is a socially engaged writer, and one of those contemporary American authors whom Philip Roth has defined as fully dedicated to “trying to understand, and then describe, and then make credible, much of the American reality”, which is interlinked with global imperialism and processes of class and racial oppression (Roth quoted in O’Donnell 2010: 34).¹ In his works, Russell Banks, not surprisingly,

¹ Gender oppression is also inherent to the system but *Rule of the Bone* leaves it out of the picture. Despite its progressive and illuminative take on class and race, *Rule of the Bone* remains a traditional male-centred *bildungsroman*. All of the human bonds and forms of social engagement

traces the fate of the American working class in the post-industrial USA and chronicles the plight of racialised migrant workers along with the neo-colonised peoples, all the time also keeping in the foreground the side effects of structurally induced deprivation, such as alcoholism and drug addiction. *Rule of the Bone*, published in 1995, is no exception to this line of literary investigation. Yet, *Rule of the Bone* is a coming-of-age novel that does much more than just document and critically examine what mainstream critics euphemistically refer to as “the bleaker aspects of American working-class life” (“Banks, Russell”, *The Columbia Encyclopaedia*). It also denounces the socio-economic structures and along with them American late capitalism that is conducive to the ongoing impoverishment and social marginalisation of domestic and migrant labour. In this sense, Banks makes recourse to adolescence in order to use it “as a vehicle for social critique” (Millard 2007: 13), which is also a way of extracting the figure of a teenager from the prevailing Western construct/stereotype of a solipsistic, socially disconnected and disinterested individual.

Rule of the Bone has been greeted as a modern version of Mark Twain’s *Adventures of Huckleberry Finn* (O’Loughlin 2002). Told in the form of the first-person confessional narrative, it features a fourteen-year-old white boy from a working-class environment, a school dropout and social outcast in search of his biological father, who teams up with a black man, an immigrant worker from Jamaica. The boy and the adult strike up a partnership and before drifting to Jamaica they squat first in an abandoned school bus behind a shopping mall complex on the outskirts of a small American town. The gutted bus perches on the top of chemical waste, which has been left over from what the narrator lets us know is one in a series of post-WWII wars waged on the part of the American military-industrial complex, that is, “from when they stored poison and radioactive stuff out there for the air force years ago in case the Russians attacked” (Banks 1995:166). The middle-aged Rastafarian man and the boy he apprentices nevertheless manage to survive mainly on home-grown food, which is due to the older man’s agricultural ability and sharpness of perception that enables him to spot “the narrow strip of dirt that wasn’t like contaminated and dangerous or rocky even” (166).

are entirely men-centred, with women being of hardly any significance at all. They feature merely as sidekicks to the boy’s trajectory of development or other men’s life trajectories. As a result, the novel ends up re-enforcing homosocial ties. Women appear in the side roles either as objects of sexual gratification or, equally problematically, as convenient scapegoats for what are in fact larger social ills. While the protagonist’s father’s mistress in Jamaica ends up being utterly sexualised and objectified, serving as a vehicle for the boy’s initiation into heteronormative sexuality, the protagonist’s mother back in the USA ends up being blamed for allowing sexual abuse to take place in the family. Even though it is the stepfather who mistreats the boy and demands that, when still a child, the boy perform fellatio on him, it is the mother that the narrative saddles with all the blame. She is charged with a lack of responsibility towards her own child for not noticing what is going on as a result of supposedly drinking too much and preferring to believe her partner on whom, as a part-timer, she is financially dependent. Similarly, the mother of the little girl that the protagonist saves from the clutches of a pornographer also ends up being blamed for the misfortune befalling the girl on account of being a single mother who by default supposedly cannot cope with the situation and prefers to take recourse to drugs. In these ways, the novel unwittingly reproduces the conservative discourse on women as fostered in the US at the turn of the 21st century. Post-industrial America therefore is still awaiting its contemporary version of a working-class, socially engaged female *bildungsroman* of development and maturation.

However, surviving on home-grown food alone is next to impossible in a devastated urban landscape with a high rate of un- and under-employment. The white working-class boy and the black migrant worker must complement this with the growing and selling of ganja and with the scavenging for food from supermarket dustbins where they come across an array of other destitute people. The Rastafarian man, called I-Man, becomes a mentor and a substitute father to the white teenage boy. It is to the 14-year-old Chappie, renamed Bone, that he imparts not only basic survival skills but the knowledge of the world as he also “proceeds to teach him hemispheric history” (Carton 2015: 744). The migrant worker introduces the boy to the current forms of racialised and expansionist politics of the US empire on its home turf and abroad. The white boy and the black man thus inevitably embark on a journey that takes them from the shopping malls and urban devastation of the US to a seemingly paradisiacal, but in fact plundered island of Jamaica. It is here that Bone finally comes face to face with his white biological father, or, as the novel lets us know, with the real face of American foreign policy. The protagonist finds him stationed in a refurbished 19th-century colonial mansion from where the white father, or, symbolically, hegemonic America itself, controls the formal and runs the informal economy of the Caribbean island.

As a novel of maturation and development, *Rule of the Bone* provides an insight into “the gritty particulars of existence on the peripheries”, which include the “blue-collar towns of the rural Northeast” in the US and “the villages on the Caribbean islands” (Hulbert 1995: 40). It focuses on the structural divisions between the rich and the poor and contemporary forms of enslavement, all the time, as this contribution argues, linking the plight of a working-class white boy with that of a Jamaican immigrant worker. This is accomplished through the journey they take together, which structurally connects seemingly isolated dots on the American landscape and what the US capitalist elite considers its backyard, that is, Latin America and the Caribbean (Livingstone 2009), into a larger, interconnected picture. What is revealed as a result is not only the mechanics of American capitalism but also the underbelly of the US empire, whose practices and very existence are based on oppressive class and racial policies enforced both at home and abroad. This jolts the fourteen-year-old protagonist into the acquisition of a new, informed and socially engaged consciousness, and into a new, no longer solipsistic but relational and historically grounded sense of self.

All of this also sets *Rule of the Bone* apart from traditional coming-of-age novels that focus on seemingly self-sufficient and self-enclosed inner worlds of teenage protagonists, starting with Salinger’s *The Catcher in the Rye*, and from their modern versions that today come in the form of single-issue problem novels, a trend entrenched by the cultural turn in the 1980s, and which by default still fall short of systemic analysis and wholesome awareness. *Rule of the Bone* is instead a rare type of contemporary American novel of development and maturation, in which “the contemporary moment of coming-of-age” is socio-historically situated or, as put by Millard in his general introduction to the contemporary American *bildungsroman*, “contextualized gradually by a consciousness of historical events” (2007: 10). It is through this kind of historical revelation or socio-political contextualisation that Banks’s revision of the coming-

of-age genre transcends and “accomplishes more than the outline of the plight of a beleaguered individual innocent” (*ibid.*). *Rule of the Bone*, then, is a novel which, through the protagonist’s unique teenage voice of a sixteen-year-old recounting in retrospect his experiences of a social outcast at the age of 14 and through his trajectory of coming of age, foregrounds and encompasses both the individual and the external social reality informed by a larger geopolitical context that inevitably conditions the modes of existence and possibilities of becoming for any individual, be it an adult or an adult-to-be. In this respect, *Rule of the Bone* is a novel “about the knowledge of [the not so innocent or immaculate] American history” and it is a systemic and wholesome acquisition of this very “knowledge [that] becomes a significant part of the protagonist’s coming of age” (Millard 2007: 10). While some literary critics have only pointed to some of these aspects in sporadic and descriptive terms, most often in short reviews or blurbs, this article is concerned with a detailed and interdisciplinary-based systemic analysis of the ways in which coming of age in Banks’s contemporary *bildungsroman* facilitates one’s maturation into critical consciousness and social awareness. This in turn also serves as a formative experience for the readership, be it young or adult. It functions as a template for our ongoing and critical understanding of contemporary America as a hegemonic power, as well as of the workings of globalised capitalism in general. In this sense, to re-adapt Sandra L. Beckett’s title (2012) applied to children’s literature, Banks’s contemporary but much overlooked novel of social development and maturation also represents its own version of what could be termed a *crossover* novel, a novel for all ages, that is, for adolescents and adults alike.

Through the critical lens of a working-class teenager: US capitalism on its home turf

Rule of the Bone offers a multi-layered dissection of American society. It sheds light on its current forms of segregation and the accompanying segmentation of its residents, as well as its colonised others, into various categories of underprivileged and working poor, with a small stratum of the affluent elite at the very top. The journey of development and maturation that the protagonist undertakes is thus first and foremost a “journey through the various strata of [American] society” (O’Loughlin 2002: 36). Importantly, with every change in location – starting first with the dilapidated urban landscape in the US and then moving on to the US’s geopolitical spheres of interest such as Jamaica or the Caribbean in general – there follows a major epiphany on the part of the teenage protagonist and an expansion of his horizons. Or, as also noticed by O’Loughlin in a slightly different context, “a shift in location” parallels “an important shift in subjectivity”, so much so that every “new place is coterminous with a significantly new sense of self” (*ibid.*). Each change of location functions as an eye-opener: it serves as a face-to-face encounter with the gritty reality of contemporary capitalist America that has nothing to do with the simulacra of splendour and the myth of American innocence or, for that matter, the myth of its imperial benevolence.

Urban waste-scape and the re-creation of the working-class as a disposable other

The novel opens with a description of the urban landscape as a veritable prison house and wasteland. Hopelessness and bleak survival prospects govern the lives of individuals, including Bone's parents, which in turn wreak havoc on their personal relationships. The deepening poverty and hopelessness are linked to the processes associated with the so-called post-Fordist reconstruction of the capitalist economy in the imperial centres, which has in turn led to a systemic worsening of working conditions, increased insecurity and the further depression of wages. The novel captures this post-Fordist reality with Bone constantly referring to his parents having "cheesy jobs" in spite of being skilled workers and finding themselves confined to the lower echelons of the extremely polarised service sector. This process has been marked by the downgrading and contraction of manufacturing in the West and the offshoring of most of its intensive labour production processes to neo-colonised countries, most often through the combined forces of diplomacy, coercive financial mechanisms and US military interventions (Chomsky 2000; Peterson 2003).

The downgrading of manufacturing, as the novel proceeds to show, has been marked by a shift to and a rapid expansion of the service industry, and a concomitant restructuring of work processes, skills, types of jobs and forms of remuneration, again to the benefit of the capitalist elite. These complexities are astutely captured in Bone's description of his parents' jobs included, pointedly, in one of the opening paragraphs of the novel (Banks 1995: 2):

My mom and [stepfather] both had these cheesy jobs and didn't own anything you could rob at least not without them noticing right away it was gone. Ken worked as a maintenance man out at the airbase which is like being a janitor only he said he was a building services technician and my mom was a bookkeeper at the clinic which is also a nothing job looking at a computer screen all day and punching numbers into it.

It is significant that Bone's observation starts on the note of his parents' jobs being "cheesy", but then acquires a more exact undertone when the jobs are described as being devalued, that is, as having undergone a redefinition and downscaling to "nothing jobs" in the newly expanded and restructured service economy of the global North. As noted by social researchers, an emphasis on so-called information or intangible knowledge production and its manipulation, which has put the banking and finance industry in the forefront, has also put in place a new hierarchical division of labour and skill evaluation within the service sector (Peterson 2003). In this new restructured economy, the service sector is hierarchically polarised, with some of the skills associated with the production and manipulation of information and digital knowledge being overrated and overvalued, while the rest are systematically devalorised so that the employed can be rendered deskilled in order to be paid less. The result is sharp income polarisation between a handful of over-valorised "skilled and high waged professional-managerial jobs" in banking, insurance, legal, health and education services, and devalorised "semi-, unskilled and poorly paid jobs" in so-called support services such as telemarketing, data

processing, bank-telling, cleaning, retail, maintenance, and care (Peterson 2003: 52). This systemic de-valourisation and deskilling of most of the jobs in the service sector is camouflaged through the use of fancy terminology for job positions, which the workers are expected to adopt as their own. Bone's stepfather, who is in fact a maintenance man or a janitor at an air base, now goes by the name of a building services technician, which imparts a false sense of importance. It seemingly elevates his job status, while the actual conditions of work (e.g. contract employment through private agencies as a result of the military's privatisation) and remuneration have been severely undermined.

Equally significant, as astutely captured in Bone's observation above, is also the further internal hierarchisation within individual service sectors, and along with it gender polarisation and gendered division of labour. In this economy, it is no coincidence that men's service jobs, and consequently the stepfather's job, gravitate to and are incorporated into the military-industrial complex (associated with technology and prowess), while the majority of women, along with immigrants, are confined to the personal and social service sectors. Here they are most often excluded from collective bargaining and reduced to dead-end, below-minimum-pay jobs. This dead-endedness is the result of a specific kind of deskilling which itself is the result of knowledge and skills being systematically redefined as non-knowledge and mere competences, and all the more so if the job also involves work with computers. Namely, within the information technology sector, "men are more likely to be found in higher-paying, creative work of software development or internet start-ups, whereas the work force of single-tasked [... computer] work, such as cashiers or data-entry workers is now predominantly female and low-paid" (Peterson 2003: 55). The fact that Bone's mother is an accountant, which requires specific knowledge and competences, is made insignificant in the new, polarised reorganisation of the service sector and its internal structural division of labour. Knowledge and experience are dismissed and reconfigured as mere competences precisely through the introduction of computer technology, which helps to obscure the real extent of work experience and the complex knowledge needed to keep the finances of the clinic where the mother works in order. Instead, the work the mother does no longer counts as knowledge but mere data or info processing. Or, as Bone puts it, it is now redefined as mere looking at the computer all day and "punching numbers into it". It is thus artificially devalorised as a deskilled and a seemingly routine job, which in turn translates into a much lower wage and a "nothing job".

With most people being caught in the grinding machinery of deskilling and wage depressions, this state of affairs has a detrimental effect on their possibilities of survival and their interpersonal relationships. The novel captures this most succinctly by repeatedly placing the teenage protagonist at what is the heart of the service and consumer economy of late capitalism, that is, the shopping mall. Here, Bone with nothing to do "sit[s] around on the benches and watch[es] all these cheesy couples doing their Christmas shopping" (Banks 1995: 16). He cannot help but notice that (*ibid.*):

At Christmas the malls're filled with people who feel rotten because they don't have enough money so they fight a lot and yank on their kids' arms. The carols and blinking

lights and the guys in Santa suits are supposed to make you forget your troubles but in reality it's the opposite.

To endure this state of affairs, Bone prefers to get high on marihuana, with the shopping mall thus serving also as a place from which he can run his small-scale business of dealing pot to sustain himself. The formal and informal economy, with the latter being spurred by inadequate, that is, poverty wages in the formal sector as the novel subtly demonstrates, thus go hand in hand. With the shopping malls taking over the urban landscape, the narration neatly evokes the significance of shopping malls as the only available spaces where people can still congregate and seem to socialise through the purchase of goods they help to produce but which they cannot afford. A shopping mall is a place that represents the microcosm of the service sector economy with "cheesy" security jobs reserved for black men such as Bart (who sometimes chases Bone away from the premises while on other occasions he tends to procure grass from him) and "cheesy" shop assistant jobs reserved for women, with equally underpaid and deskilled people doing their shopping, and feeling equally downtrodden and depressed or "rotten" in the face of the machinery that grinds them all down. *Rule of the Bone* thus indeed paints a very bleak but veritable picture of everyday reality facing ordinary people in post-industrial America.

Young adults and unemployment: Bone's own terrifying reality

Bone is eventually turned out of his parents' house for stealing and pawning his mother's valuable coin collection in order to sustain his ever more addictive habit of marijuana use. He turns to his 16-year-old friend, Russ, and stays in his apartment together with his subtenants, a gang of bikers who are heavily into drugs, alcohol and pornography and eventually into stealing and selling electronics under the counter. This first significant change in location leaves the protagonist on his own, fending for himself for the first time, and, in doing so, it brings the teenage narrator face to face with another structurally related "bleak aspect" of America's contemporary reality. It concerns limited job prospects as well as deteriorating working conditions and increasing job and welfare insecurity facing the youth itself. The expansion and reconfiguration of the service sector in the North has not only led to a systemic devaluation of job positions but also to an increasing flexibilisation of forms of employment, with women no longer being the main or the only target (Peterson 2003). Flexibilisation now also affects the youth and migrants and rests on the proliferation of part-time, casual and temporary jobs, which fall outside basic protection, social benefit provision and union organising (Harris 2004). Flexibilised jobs, as Bone soon discovers, do not guarantee a minimum living wage, which further cements the bleak survival prospects and compounds the social marginalisation of the majority of the youth, especially the working-class youth. Bone's rumination on this point is crucial to understand the bleak survival prospects that the youth face in late capitalist America (Banks 1995: 43):

Russ had hooked up with [the bikers] because of his job at the Video Den [...]. But the job was only part-time days and he couldn't afford the apartment over the store on

his own so he offered to share it with this one guy he knew [...]. The squat was this big funky apartment [...] with three bedrooms and a bunch of mostly broken furniture. The stove partially worked though and the refrigerator but I remember the toilet was stopped up a lot that winter.

All a part-timer can afford is a dilapidated flat at best, providing one shares it with other tenants. To make it through the month, flexibilised youth employees must seek more than one part-time job, which results in burnout, while still having to contend with no welfare security at all. Or, and as a result of the contracted manufacturing sector and there being fierce competition for these kinds of jobs too, they must supplement their meagre earnings with activities in the informal economy, which inevitably means turning to petty crime as Russ and Bone eventually do. This state of affairs is made poignantly evident as Bone and Russ contemplate their job opportunities, which they realise are not only limited but in fact non-existent (Banks 1995: 56–57):

We sat out on the back steps [of the Video Den] in silence. I said, What're you gonna do, man? Get a job at the mall?

Yeah, right, Chappie. The mall. The line forms at the end, man. They got fucking college graduates up there flipping Big Macs and carrying out garbage. Forget it, man.

Bone and Russ are fictional characters and real life characters too. They are the epitome of the disadvantaged youth pushed to the bottom ranks and beyond as they are superseded by more qualified graduates who too have been forced to scramble for precarious and flexibilised jobs in the polarised service sector with a few top positions reserved only for a handful of professionals (Harris 2004).

Bone and Russ are fictional and real-case examples of the working-class youth facing long-term unemployment, thus fitting Anita Harris's observation in another and just as sinister aspect (2004: 57):

Long-term unemployment is a reality for many disadvantaged youth who do not find a job quickly after leaving school [...]. These are the young people that face the prospect of never having a career as such, and they must attempt to get by through a combination of meagre and intermittent government support, insecure work opportunities, and forays into the informal and criminal economies. These are the youth surviving in the most precarious circumstances, having fallen through the gaps of school, training, and work; they become statistically absent as a consequence.

Facing no meaningful job prospect, Bone observes himself becoming such a statistically non-existent human entity. Amidst the proliferation of dead-end and below-poverty jobs and with even the majority of these out of reach of a working-class youth like Bone, the teenage protagonist like any prototypical youth he resembles is bound to slip through an imaginary or what is at best only a very fragile security net. In order to ensure his survival, Bone comes to understand he will have to resort to informal and illegal activities, whether he is up to it or not, leaving him locked in a vicious circle, from which there is no escape. This is bound to wreak havoc on one's psyche, making one feel completely and irrevocably worthless. The novel thus works against the mainstream discourse that blames the victims, and instead goes to the core of the

problem, revealing the structural causes that push one to petty crime. Bone thus records (Banks 1995: 68–69):

From dealing [drugs] to stealing [and selling electronics under the counter], man. From dealing to stealing, man. I mean, which is better? Think about it. They are both fucking illegal so which is better? [...] The whole thing was scary. It made you feel like once you stepped across the line you could never get back and were doomed from then on to a life of crime. [...] You had to be a cat like Willie or a little kid like I once was not to be a criminal and for a human being like I was now that was impossible.

As the novel points out, whether the boy manages to cling on to low-waged jobs in the formal sector or resorts to illegal activities in the informal sector of the contemporary capitalist economy, in both cases he is a doomed individual, a person facing permanent erasure as a human being. Going from one semi-formal or illegal job to another further accentuates and exacerbates this dead-end situation.

The only form of temporary escape seems to be the military, which is also in line with the official discourse of mercenary military recruitment being a temporary alleviation of poverty. But to turn to the private military-industrial complex in reality does not mean escaping flexibilised forms of employment and, just as sinisterly, it means partaking in the imposition of a global neo-colonial order and thereby in the instalment of the very same suffocating economic order on a worldwide scale (Chomsky 2000). Not surprisingly, the novel finishes this first leg of the protagonist's journey towards maturation, that is, towards the acquisition of social awareness and critical reflection, by drawing our attention to urban wasteland, which is symbolically ensconced in and surrounded by the detritus of the military-industrial complex. While the military waste stands for the omnipotent presence of the American military-industrial complex and American global hegemony, the sprawl of shopping malls with people quarrelling on the inside for the lack of money and scavenging on the outside on account of the lack of food, which poverty wages cannot buy, stands for the spread of the post-Fordist type of service sector and the explosion of flexibilised and devalorised, deskilled job positions. Capitalism and the military combine: they work in unison, with the latter supporting the former. At this stage, the teenage protagonist comes to realise that capitalist America, contrary to the myth of being the land of opportunity, is a land or a system of little or no opportunities for the majority of people, teenagers and their parents alike, which, under the auspices of the military-industrial complex and in the service of larger interests, tends to be exported elsewhere on a global scale. The "wastescape" is therefore not limited to the US, which is why it is essential for the young protagonist to meet the people directly affected by these policies and expand his horizons beyond his immediate and seemingly isolated local environment.

State-endorsed, legalised exploitation of migrants

A precursor to this watershed moment, and a major shift in the protagonist's consciousness, occurs when the narrator escapes the dilapidated apartment above the video store and joins forces with the homeless Jamaican migrant worker instead.

He apprentices himself to the older man and joins him in his temporary abode in a wrecked and abandoned school bus that symbolically sits in the middle of the American wasteland, that is, in an abandoned field on top of military waste and behind the shopping mall belt. Structurally, this second change of geographical location – with the boy moving from the dilapidated inner-city to the town's outer shopping-mall rim, which by definition is the most devastated urban area – signifies a detachment from the narrator's solipsistic self and a gradual transformation into a socially aware and historically informed self. The white working-class boy's encounter with a black migrant worker spurs into motion the exploration of "the permeability of divisions between African-American and European American" working-class (Parker 2010: 286) and it is this encounter, significantly titled "School Days", that signifies the beginning of "Bone's real education" (Millard 2007: 24) or true awakening. The narrator at this point brings its readership face to face with the exploitative nature of migrant labour, showing the way a secondary economic and racialised status is legally imposed upon Latin American and Caribbean immigrants as a result of government policies and the demands of US capital.

Bone begins to learn that the living and working conditions of the white working poor on the home turf of the American empire structurally overlap with the fate of systematically dispossessed and forcefully displaced immigrant workers from the re-colonised Latin American and Caribbean states under US influence. Significantly, one of his and the readership's first lessons is the realisation that the systemic exploitation of the American working-class goes hand in hand with the legalised exploitation of those whom the US immigration laws and government policies consistently cast as a modern version of unfree and racialised, indentured labour. This is most poignantly captured in the section where we see the teenage narrator beginning to grasp the operating principles of this vicious circle of systemic exploitation as the fate of his Jamaican mentor and surrogate father begins to unravel in detail (Banks 1995: 155–156):

He'd come up from Jamaica in April with a crew of migrant farm workers [...] they were supposed to work on the apple trees in the spring and then in June the same crew was supposed to go to Florida on a bus and cut sugarcane all summer for a different company and come back north in the fall and pick apples. Once you signed on you couldn't quit until six months were up without losing all the money that you'd earned so far and your work permit so if you left the camp you were like an international outlaw, an illegal alien plus you were broke.

Bone's new benefactor and mentor, who has renounced his slave name and goes by the name of I-Man, faces the kind of living and working conditions that literally turn him into a shadow presence. His lot, just like the fate of other Latin American and Caribbean migrant workers, is revealed not to be a result of coincidence and personal misfortune, as official discourse would have it and which Bone begins to see through, but of carefully designated policies. Their aim, as Bone learns from I-Man, is to secure a pool of unprotected workers without recourse to social benefits, union bargaining and other means of appeal available to workers with US citizenship, which confers the status

of modern semi-bondage upon the people thus affected. Upon entering the US legally, I-Man as a Jamaican migrant worker is officially labelled as a permanent temporary and therefore non-immigrant worker with no right to settlement or citizenship. This kind of categorisation means that he is “legally exempted from laws on minimum employment standards, collective bargaining and the provision of social services and programs such as unemployment insurance, social assistance, old age pensions, etc” (Sharma 2001: 427). This goes to show that “migrant workers are not inherently cheap and flexible” as the official propaganda has it, but that their “exploitability must be produced and reproduced” (Paret 2014: 104), that is, institutionally and consistently reinforced. Temporary workers like I-Man constitute so-called racialised “captive labour” (Camayd-Freixas 2013: 154). To legally enter the US, as Bone begins to realise, Latin Americans and Caribbean people must be already contracted to their employers in advance, unlike other people entering the US, and are required to put in at least six months of work before they can change their employer otherwise they lose the money they have earned. These legal conditions have been designed so as to constitute a fertile ground for even greater exploitation. Should they resist oppressive conditions, inadequate housing and rampant exploitation like I-Man does, migrant workers designated as temporary are rendered subject to immediate deportation and their status reverts from legal to illegal migrants. In other words, their work or stay permits are revoked. It is for this reason that I-Man enters the US a legal migrant but leaves it an illegal one. As observed by Bone: “I-Man was [now] a Jamaican illegal alien trying to get by and eventually get home without getting busted by the American government” (Banks 1995: 167) while he was still owed the money he had legally earned.

This experience conditioned by this very specific change in location becomes a major eye-opener for the narrator and for the readership. These insights, which have to do with an ever more systemic understanding of the system of exploitation, drive the story of development and maturation forward. To finally come face to face with the capitalist machinery of systemic exploitation and gain a full understanding of its operating mechanisms eventually means also departing abroad. Joining I-Man on his journey back home to Jamaica is therefore also a way of coming home for the teenage protagonist. He comes face to face with contemporary forms of American (economic) imperialism and worldwide capital accumulation that rests on the systemic dispossession and marginalisation of the peoples residing in America’s and other Western spheres of so-called economic interests. This coming face to face with the way American capital operates on a worldwide scale and the way it constitutes its neo-colonial peripheries in order to plunder them under the pretext of foreign aid and development (Chomsky 2000) in turn completes the protagonist’s cycle of social awakening or maturation.

Bone’s coming “home”: neo-colonial exploitation rendered nakedly visible

In joining I-Man on his journey back home, this final change of geopolitical location enables Bone to see through and beyond the postcard image of the Caribbean islands as promoted heavily by the international corporate tourist industry. These are

the images that in a typical neo-colonial manner feature “peopleless wilderness spaces and pristine, white sandy beaches” (Devine and Ojeda 2017: 608), thus hiding the violent processes of land grab and privatisation of prime beach locations and other resources, which rest upon the dispossession and cultural erasure of local peoples, that is, upon their literal removal from the picture. This is the modern-day reinforcement of the old colonial myth of the virgin and empty land (McClintock 1995), supposedly freely available to corporations and white tourists alike. If the presence of the locals is admitted at all, the image found in the promotion literature of big Western tourist corporations is invariably that of welcoming and hospitable locals, who by default are objectified and cast either as sex-appealing and inviting bodies or as supplicant bodies that are there to serve and thus accommodate the needs of white tourists (Pratt 1992). For Bone to begin to unravel the machinery of neo-colonial exploitation, it is essential that he undertakes this final leg of his journey towards full social awareness under the mentorship of the black man that he has come to love and respect. As a result, the young adult as part of his growing up not only comes to question the constructs of race but also to identify as one with the people the West has constructed as its “racialized Other”. Only by defecting to the other side, that is, by abandoning whiteness as a political category of privilege and going native in order to feel and see with the eyes of the people the West continues to construct as dehumanised others, can Bone also become a reliable or informed narrator.

For Bone, as a result, racist ideology does not hold sway as it does for his fellow American passengers on the plane, who, on their way to enclaved beach resorts in Jamaica, display all the mental trappings of modern-day colonial travellers. Bone aptly labels and dismisses his white compatriots as “party animals” (Banks 1995: 294), which is also a way of creating a symbolic and actual rift between him and the rest of the American crowd. Unlike the rest of the whites who are there “to get seriously laid a lot and by black people if possible” (1995: 252) and whose comfort of cheap all-inclusive tourist packages depends on the invisible and much exploited labour of these very same people, Bone sides with I-Man and undergoes a complete makeover. By joining I-Man’s native community instead, he is able to give the hotel resorts a wide berth. This is the community that, unlike the rest of the islanders who have already been dispossessed, still lives off communally shared land: “[T]heir environment was now mine and the ant farm was definitely not some package-tour hotel for Miller-timers from Indiana” (262).

As somebody becoming ever more attuned to the local social circumstances, Bone cannot but notice that Jamaica, like the rest of the Caribbean states, is a “poor country” (1995: 294), which over the last three decades has been made dependent on the foreign-owned and foreign-controlled tourist industry. This has been imposed on Jamaica and the rest of the Caribbean island states through the US-controlled IMF and World Bank to the advantage of Western tour operators, airlines and hotel chain companies, which is why holidays in the enclavistic hotel resorts in Third World countries also come in a package (Kothari 2015: 249). As a result, the locals are again left out of the frame or

left with next to nothing. In this sense, the first scene the narrator recounts immediately after touch-down in Jamaica is more than telling and shows the line of investigation the protagonist, and along with him the reader too, will pursue from now on, and which will drive his trajectory of maturation forward (Banks 1995: 254):

We are suddenly out in the main part of the airport which is open to the street and there's all the Jamaicans with vans and taxis and even buses waiting and a whole bunch of women carrying huge trays of souvenirs and Jamaican shirts and straw hats and so on and some skinny kids standing around ready to panhandle or whatever and these tall cool dudes in sunglasses even though it's night with [...] their belts undone and their flies half open, [...] guys who are trying to look generally available for white chicks from Indiana and everybody's watching the gates and waiting to pounce as soon as they see a regular American come out. There were some cops too [...] who were mainly watching the Jamaican civilians, probably to keep them from scaring the party animals when they came out and realized that they hadn't been safely herded inside their hotel yet.

This opening scene draws attention to the ways in which the Western tourist industry is implicated in deepening the poverty and in replicating and upholding the old white-black racialised divide, that is, the imposed master-servant relationship, in a new guise. White Americans pouring in to be immediately transported to tourist enclaves or what are effectively “walled-in resort complexes” (Padilla 2007: 50) reserved for whites or Northerners stand in stark opposition to penniless locals. Officially dispossessed of their lands and means of subsistence (either through the land grab on the part of foreign-owned agribusinesses or in the case of fisheries and coastal areas by multinational hotel businesses), the ordinary locals are forced to survive on trifles in the shadow economy of these very same tourist complexes by falling back on the informal economy and petty jobs like trinket trade or prostitution. The scene witnessed by Bone and by others in real life is a symbolic delineation of the new tectonic fault line between the global North and the global South. It lays bare another form of class division brought on and sustained by neo-colonialism, with working-class Americans and those Bone refers to as party animals who were “older singles in their twenties and thirties from Indiana” (1995: 189) only imaginarily better off than those whom the official propaganda of imperial centres has taught them to view as eternally underdeveloped and freely available others.

The protagonist's growing awareness of the systemic poverty he sees around him provides a foray into the understanding of contemporary imperialism, systemic impoverishment and modern-day enslavement of the Caribbean and Latin America. One of the contemporary methods of keeping former and newly established colonies dependent is through the destruction of local industries and subsistence farming and through the imposition of mostly foreign-controlled export agriculture and export-oriented industry that specialises only in the growing of a few crops or in the production of a limited array of (half-finished) products for export (Petras & Veltmeyer 2016). This has resulted in the displacement of subsistence farmers and in the loss of skilled jobs in the much shrunken or evaporated industrial sector, with an overall new dependence of

the countries in the global South on imported finished products and foodstuff. This in turn increases prices while states are forced into debt peonage to sustain the high import level of basic goods imported from the West or dumped by Western corporations, and, ironically, most often made from the natural resources extracted from these very same Latin American and Caribbean countries (Petas & Veltmeyer 2007). The promotion of the enclaved tourist industry by international financial institutions, such as the IMF and WTO – with an emphasis on exclusive and privatised beach resort complexes catering to Western tourists only and touted as a “development strategy” for the countries the West continues to under-develop to its own advantage – is, as the novel perfidiously makes us aware, part of the same neo-colonial pattern of systemic plunder and structural impoverishment.

This is the very understanding that I-Man imparts to Bone long before they embark on their journey to Jamaica in order to meet, so to say, the West or Uncle Sam again. This issue is first raised when Bone reports on I-Man talking about his Rastafarian religion as (Banks 1995: 157):

[...] a way to be free of control by white people, English people mainly whom he said had taken his ascendants out of Africa and made slaves of them in Jamaica and many other places. Then later on when the English found out how colonization was a cheaper and less vexatious way than slavery for getting rich without having to leave London except on vacation, they went and freed all their slaves and colonized them instead. And after that when the English queen finally died and they had to let Jamaica go free the Americans and Canadians invented tourism which was the same colonization, he said only without the citizens of the colony needing to make or grow anything.

Far from being the source of development as the official economic mantra spun by Western institutions has it, the tourist industry run for the benefit of Western tourist corporations, as the novel demonstrates, is a source of violent, large-scale dispossession and a generator of poverty among local inhabitants. As explained by Peterson, “the profits generated return primarily to the rich states and transnational corporations associated with the tourist industry” with patterns like this “reflecting colonial histories” (2003: 105). Indeed, the so-called investment schemes are based upon land enclosure and displacement of local inhabitants from prime areas, which, under the pressure of the IMF and WTO and Western-based development agencies, are either given free of charge or virtually gifted to multinational corporations for a symbolic price. In return for their “investment”, multinationals also demand from the states, which they claim to be developing, extensive tax breaks and tax exemptions on the profits generated. In the end, this represents a double form of expropriation, the inevitable result of which is the loss of property rights on the part of the state and indigenous populations as well as the loss or the so-called “leakage” of tax revenues, with most of the profits directly transferred to the imperial centres (Padilla 2007: 54). The corporate-run tourist industry does not invest in the education of the local workforce either, which it prefers to see unskilled and therefore confined en masse to the lowest paid jobs in the industry. Here people are forced to vie for only a few types of jobs and only so many openings, and

it is this in combination with their unskilled jobs that makes this workforce docile and pliant or easily replaceable in the case of strikes or attempts at union organising. It is for this reason that this branch of Western industry tends to export its own managerial and administrative staff to its resorts worldwide while “systematically excluding the locals from skilled positions” (2007: 52). As aptly put by Kothari, foreign controlled multinational resort complexes are in fact modern-day replicas of “the colonial relations of the plantation system through their autocratic management, overseas repatriation of profits, white managers, primarily non-white, subservient staff servicing the needs of mainly white tourists, exclusion of the locals from facilities and beaches and the regressive representation of the locals in promotional literature” (2015: 261). As we come to see through Bone’s very eyes in his daily encounter with the actual reality, the tourist industry touted as a source of revenue and new job positions for developing countries turns out to be anything but. As Bone realises, this kind of tourism acts as an extended hand of Western interests and a tool of neo-colonialism.

One of the first insights into how these walled-in, enclaved hotel resorts function as a contemporary version of former colonial estates has to do with the restriction of movement and denial of access to the majority of the locals. Bone notices that access to these hotel resorts for him as a white kid is easy even though he is not a paying customer, but not so for the locals: “the pools and the bars and beachfronts [...] were off limits” to the local population (Banks 1995: 336). Hotel resorts are run like modern-day colonial estates, with a clear segregation line kept between the privileged guests and the dispossessed locals. As put by Kothari in her discussion of neo-colonial resorts, this “echoes previous colonial strategies to separate the colonizer from the colonized, with the installation of exclusive areas for Europeans” (2015: 253). The setting up of these boundaries creates and maintains a hierarchy of access with prime beach areas out of reach of the local population, and a newly imposed social hierarchy with the locals automatically relegated to a secondary and subordinate position instead. This demarcation line between the privileged and the disenfranchised is also maintained through all-inclusive packages and resorts being organised as walled-in entertainment, leisure and shopping communities. This in turn prevents the mixing of the European/American guests with the locals, thus restricting and “minimiz[ing] the need for any] social contact” of the Western guests “with the outside” (Kothari 2015: 249). The adolescent narrator perceptively notices that (195: 341):

[...] [a p]rivate beach club [came] with a bunch of fancy shops and restaurants in the neighbourhood and white people all over the place strolling hand in hand and buying things and getting suntanned and feeling safe from attack or deception by the natives [...].

In this way, by minimising the contact of the guests with the hosts, those inhabiting the outside world or the world on the artificially established margin also come again to be constructed as the ultimate other. And in line with this colonial imaginary, they are constructed as mired in their “unchanging and timeless cultures” of charming but, according to a hardly changed Western orientalist imaginary, still “primitive” or

“savage” pasts (Rosaldo quoted in Kothari 2015: 252). Bone’s bitter realisation of what is going on in these premises also announces his ever more obvious distancing from his American compatriots and their neo-colonial mind-sets.

The fact that hotel resort complexes are exclusive areas for whites only and run as modern-day colonial plantations is also demonstrated in the way they are maintained. While local inhabitants are simultaneously barred from accessing the sites and leisure facilities as potential customers, they are also systematically kept from skilled positions as workers on these very same sites. Their admittance comes only at the backdoor as workers confined to the lowest job positions, so that they end up being associated primarily with servitude, and with an increasing “reservoir of a new kind of sexual labour” (Padilla 2007: 47). In both cases, this resonates with the old and new processes of racialised othering whereby the locals are dehumanised to be constructed and treated in terms of utter availability, that is, as freely available or servile bodies, as another natural resource of a country, freely available for extraction or plucking. While local people are structurally forced into prostitution as a result of the shortage of jobs, with the agricultural and industrial sector gone or kept to a minimum, the image of the locals’ seemingly inherent sexual availability rests on the evocation of old colonial tropes re-produced and maintained through Western promotional literature. Local inhabitants, just like their predecessors during the early stages of European colonialism, are re-constructed as ones with a lush and abundant nature and as a result are presented as being more prone to sensuality and hedonistic lifestyles (Kothari 2015: 252). As noticed by Bone already on his flight to Jamaica, in the Western imaginary of modern-day colonial travel this projected servitude and sexual availability of the locals comes as part of the holiday package (Banks 1995: 252):

[...] our fellow passengers after the Miami airport anyhow were mostly tourists [...]. I asked [one] why he was going to Jamaica now instead of waiting for winter.
It's off season, kid. Cheapereno, he said. Plus it's a package. Which means you don't have to leave the hotel for *anything*. You know what I'm saying? Whatever you want, they got it right there at the hotel. You get me, kid? he says like wink-wink nudge-nudge.

Yeah but don't you want to travel around some? You know, like maybe get out and see the country, do some tramping, man.

Naw. We're comin' to party!

[...] Jamaica's long ways for a party, I said.

He goes, Yeah! Like that's the point. They looked like they were into getting seriously laid a lot and by black people if possible and smoking some heavy reefer and snorting coke only they were too uptight to do it in America [...].

The white teenage protagonist, and along with him the reader, comes to realise that the Western corporate tourist industry is not a remedy for the structurally impoverished, but another curse in a series of foreign-imposed development strategies. It serves a duplicitous nature, as in a roundabout turn it ends up “advocat[ing] the concept that rich white folks can help the economy of a poor black country by turning its people into servants, drug dealers, pimps, meatboys and [prostitutes]” (Mowry 1995: 829).

It is in this context and with this kind of maturity that the white American adolescent finally also comes face to face with his biological white father, literally and symbolically speaking. This is the Father or the face of America that has evaded and refused to pay child support and wife alimony, while all the time accumulating capital (on home turf and) in his neo-colonial mansion in the Caribbean. The father, whom the boy has since his early days naively pictured as a benevolent figure and as a JFK double in his appearance, struts around the island as an American physician or aide affiliated to the local government. He is a self-proclaimed curator of locals' needs on behalf of external agents, whose credentials and diploma certificate are of course phoney. Simultaneously, he also sits at the centre of the island's most lucrative section of the informal economy based on drug production, with local men like I-Man acting merely as field workers.² The white Father turns out to be at the centre of operations directly affecting the structurally exploited South, and the mind-set on the basis of which this is carried out is underlined by racism. The Father's exact words when he defends his appropriated wealth, whether it comes in the form of the goods or people he imagines himself to possess, are overtly racist: "what's mine is mine [...]. And when some little nigger comes into my house and takes what's mine, he has to pay. [...] And the only thing that nigger owns is his worthless life, so that's what he'll have to pay with" (Banks 1995: 302). Not surprisingly, the white Father's manor that overlooks the entire capital city, and which Bone describes as "this huge white-stone two-story ancient house from France and England" (277) is a faithful replica of former colonial estates and contemporary enclavistic hotel resorts. Or to rely on Millard's insight, "run like a 19th-century plantation with contemporary forms of enslavement", the father's colonnaded manor that comes with a luxurious pool is the system of neo-colonial exploitation in miniature. As we come to see through Bone's eyes, this is the seemingly private world where all the structural forces that ensure the exploitation and second-rateness of the majority on the outside are an integral and nakedly visible part of the inside too (Banks 1995: 286–287):

Except for the three or four little kids from the neighbourhood who did yard chores and ran errands for tips, the Jamaicans were natties, these good-looking young dudes with [...] terrific builds [...] in only loose shorts that sometimes showed their units and making out on the couches and suchlike with the white American women and I suppose hooking up with them later. [...]

² The allusion is of course to the American war on drugs the US exports to its spheres of interest in Latin America in order to reinforce the American presence there by planting military bases. And the reference is also to the historical role the US intelligence agencies have had in developing drug traffic in Latin America to raise extra money in order to fund contra-revolutionary paramilitaries, most notoriously those in Nicaragua (Livingstone 2009). US military invasions and the drug trade sit side by side, a point driven home by Bone seemingly describing what on the surface appears to be only the process of growing ganja: "while the plants were still babies we ran strings from poles and hung these humongous thin camouflage sheets that I-Man said'd been left behind in Grenada after the United States Army finished invading and went home. Dem hiding sheets spread all over de Caribbean now, mon" (Banks 1995: 247).

It's hard to explain. I usually don't give a shit what other people do so long as it's what they want to do. But it was like the white American females were into young black guys and were probably scared of hitting on a regular black guy from the States who would've known where they were coming from and would've told them to fuck off so instead they hooked up with these black dudes who were basically permanently broke and didn't even know anybody they could steal off of for a living. I could tell the females felt superior to the natties, plus they could fly back to the States whenever they felt like it and live a regular life but the natties were stuck here hustling for ever. Rent-a-Rastas, I-Man called them [...].

It is this organised system of exploitation, which permeates the formal sphere and the private sphere under the direct or indirect rule of the newly imposed colonial masters, and which feeds on constructing native residents as permanently available and extractable bodies either in the form of waged slave labour or sex labour, that eventually makes Bone "want to puke" (1995: 286).

Bone's rite of passage demands that he not only recognises these structural inequalities but becomes fully aware of their historical or socio-economic origin, that is, the source that feeds them. His rite of passage rests on the recognition of there being a structural parallel between the former system of slavery and the contemporary capitalist world of exploitation based on people's systemic objectification and commodification. This defining moment, which Bone also refers to as the moment of coming to "see de true lights of I-self" (1995: 755), occurs when he is taken by I-Man to a community's ritual cave and is given a special mixture of herbs to smoke in a "cool little clay chillum made in the shape of a pregnant African woman" (1995: 317). What follows is a powerful drug-induced hallucination which takes him to the time when the mansion was a slavery plantation. Turned from a white boy into a Jamaican slave boy, he finds himself driving an ox-wagon loaded with sugar cane, which he delivers to a sugar factory where it is unloaded by "a bunch of older guys and women and teenaged kids, all blacks and really sweaty and filthy [...]. Nobody talks. They just work" while a black woman is stripped naked and beaten by the foreman. Then he is himself plucked from the wagon by one of the supervisors and sexually abused, while in the next scene he is witness to a hanging and finally to a slave rebellion. All the time, the emphasis is upon the construction and enforcement of the status of people as objects, that is, as freely available bodies. Bone himself thus undergoes the experience of total othering, of being and being acted upon as one of those available bodies, first as a labouring body and then as a body available for sexual gratification, all part of a package. To finally see and understand the structural parallel between plantation slavery and wage slavery, Bone must undergo the experience of walking in the shoes of those most exploited because racialised. What he finds at his father's contemporary manor is a form of waged and racialised sex slavery, which has, with all the big anticolonial movements squashed, obviously undergone a global expansion and final consolidation.

Bone's maturation or coming of age is premised, significantly, on his rejection of the "idea of people as property" (Millard 2007: 17), as extractible human resources

whether they be constructed as “white trash” or racialised others. In this sense, Bone’s formative process also rests on being finally “forced to acknowledge his participation in a racialized system” of the US empire (O’Loughlin 2002: 40). In his essay “Who Will Tell the People”, Banks draws our attention to the white hegemonic America and the operations of the US empire, of which the constant racialising or othering of those it seeks to control and exploit constitutes its hidden and basic structural principle. Banks (quoted in Carton 2015: 745) points out that:

There is no town, no country, no state in America that has not been profoundly affected by the events, characters, themes, and values dramatized by the story of race in America. It opens in the early seventeenth century, and it continues today in all the Americas and in Europe too, as a late chapter in the Tale of the Empire; and in Asia, as that chapter called the Vietnam War; and in Africa itself, in the chapters that describe Liberia’s and Sierra Leone’s tragic, ongoing civil wars, for instance. And you don’t have to be a prophet to see that, if this is indeed the era of American Empire, the African Diaspora is a tale with chapters that will be set worldwide, wherever there is an American “presence,” well into the next century as well.

By absorbing and demonstrating this awareness, Bone’s narrative constitutes a very rare type of contemporary American coming-of-age novel. It involves the unmasking and rejection of racialised and class oppression on home turf as well as in the new colonies. This in turn leads to the undermining of the foundational myth of America, premised upon the official portrayal of the US as a country of innocent origin and benevolent purposes in the neo-colonial present (Millard 2007). An essential part of Bone’s growing up therefore has to do with seeing through and rejecting this myth after coming face to face with the devastating consequences of the workings of the Western empire with the US at its helm. In reference to the Fourth of July celebrations, Bone thus comments: “Birth of the nation man and all that. We do it every year, just blast the shit out of the sky with tons and tons of fireworks to remind us of all the wars won by America and all the people who got killed doing it. It’s like a fucking war dance, man. We’re celebrating our hard-won freedom to like kill people” (Banks 1995: 126). This kind of maturation therefore requires the denouncement of the father’s deeds and ultimately the rejection of the white Father, which is a final twist on the traditional male *bildungsroman* where heroes eventually end up replacing their fathers in their role as patriarchs. At the end of Banks’s coming-of-age novel, it transpires that the actual white father, a drug baron, is directly responsible for doing away with Bone’s surrogate black father. Bone’s life is spared because nobody wants to do in a white kid: he leaves Jamaica but avoids going home to America, for in another sense he has already come home. The white boy emerges as a new person, a person with a concrete social and historically insightful awareness that enables him to be perceptive and critically aware of the socio-political situation to which he refuses to lend support. By leaving behind the Blakean version of innocence, that is, ignorance that knows no age boundaries, the protagonist has come full circle. He can finally observe not only that “I’d changed in ways that even I didn’t understand yet” (347) but he can finally also see “how

different I was now from how I was then only a little less than a year ago" (358). In this respect, what Bone's story of development and maturation brings to the surface is also a realisation that "a continuing belief in American innocence is part of a wilful denial of [its internal and external colonial] history" (Millard 2007: 7). Therefore, the task for the teenage protagonist is to "move [...] towards new forms of knowledge that are historically engaged rather than purely solipsistic" (Millard 2007: 30). The protagonist comes to understand how the majority of people are being transformed into disposable human resources, arranged further hierarchically on a racialised scale of assigned humanity and non-humanity. Only by knowing and understanding these processes can one also resist them. Bone's growing up is then the kind that rests on a deeply informed understanding of contemporary social reality and a systemic awareness of one's own situatedness in this world, which makes Banks's novel *Rule of the Bone* a working-class novel, and a cross-over novel at that, par excellence and a very rare example of its kind.

Conclusion

Rule of the Bone is a coming-of-age novel that departs significantly from traditional teenage novels of development with their focus on solipsistic and inward-looking individuals cocooned in seemingly self-contained and sufficient worlds divorced from broader social reality. Today such narratives revolve around the teenage consumer culture, which they help to reinforce by placing focus on fashion, entertainment and celebrity cults and continue, just like their more traditional predecessors, to "eschew political debate, topical issues and significant areas of conflict" (Reynolds 2007: 79). *Rule of the Bone* also represents a significant departure from today's mainstream versions of coming-of-age novels, the so-called problem novels that tend to focus on single social issues and are inevitably limited in their scope. According to Reynolds, they can "offer only restricted ways forward" while displaying "impotence in the face of complex, entrenched, and inter social and political systems" (2007: 82). *Rule of the Bone* instead offers a systemic analysis of the social system as a whole, which not only pervades but determines one's living reality: far from being superfluous or external to the individual, it shows that social conditions are formative of rather than external to an individual. They inform one's social reality and determine the possibilities of one's existence along with the modes of acting and becoming in the contemporary world.

References

Primary Source

Banks, Russell. 1995. *Rule of the Bone*. New York: HarperPerennial.

Secondary Sources

"Banks, Russell." *The Columbia Encyclopaedia, 6th ed.* Encyclopedia.com. 2017 <<http://www.encyclopedia.com>> (accessed 30 September 2017).

Beckett, Sandra L. 2012. *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. New York & London: Routledge.

- Camayd-Freixas, Erik. 2013. *US Immigration Reform and its Global Impact: Lessons from the Postville Raid*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carton, Evan. 2015. White Boy (American Hunger) and the Angel of History: Russell Banks's Identity Knowledge. *American Literary History* 27 (4): 741–767.
- Chomsky, Noam. 2000. *Rogue States: The Rule of Force in World Affairs*. London: Pluto Press.
- Devine, Jennifer & Diana Ojeda. 2017. Violence and Dispossession in Tourism Development: A Critical Geographical Approach. *Journal of Sustainable Tourism* 25 (5): 605–617.
- Harris, Anita. 2004. *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*. New York & London: Routledge.
- Hulbert, Ann. Life on the Run. *New Republic* 29 May 1995: 40–42.
- Livingstone, Grace. 2009. *America's Backyard: The United States and Latin America from the Monroe Doctrine to the War on Terror*. London & New York: Zed Books.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London: Routledge.
- Millard, Kenneth. 2007. *Coming of Age in Contemporary American Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mowry, Jess. 1995. Runaway Tale. *The Nation* (12 June): 827–829.
- O'Donnell, Patrick. 2010. *The American Novel Now: Reading Contemporary American Fiction since 1980*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- O'Loughlin, Jim. 2002. The Whiteness of Bone: Russell Banks' *Rule of the Bone* and the Contradictory Legacy of *Huckleberry Finn*. *Modern Language Studies* 32 (1): 31–42.
- Padilla, Mark. 2007. *Caribbean Pleasure Industry: Tourism, Sexuality, and AIDS in the Dominican Republic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paret, Marcel. 2014. Legality and Exploitation: Immigration Enforcement and the US Migrant Labor System. *Latino Studies* 12 (4): 503–526.
- Parker, Joshua. 2010. Formal, Geographic and Cultural Metalepsis: The Fiction of Russell Banks. *Language and Literature* 19 (3): 285–299.
- Peterson, Spike V. 2003. *A Critical Rewriting of Global Political Economy: Integrating Reproductive, Productive and Virtual Economies*. London and New York: Routledge.
- Petras, James & Henry Veltmeyer. 2007. *Multinationals on Trial: Foreign Investment Matters*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Petras, James & Henry Veltmeyer. 2016. *Power and Resistance: US Imperialism in Latin America*. Leiden and Boston: Brill.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
- Reynolds, Kimberley. 2007. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Houndsills and New York: Palgrave Macmillan.
- Sharma, Nandita. 2001. On Being Not Canadian: The Social Organization of 'Migrant-Workers' in Canada. *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 38 (4): 415–439.

Funding details

This work was supported by the Slovenian Research Agency under Grant [research core funding No. P6-0265].

Lilijana Burcar

Filozofski fakultet, Sveučilište u Ljubljani, Slovenija

Philosophische Fakultät der Universität Ljubljana, Slowenien

Posljeindustrijska Amerika i neoimperijalizam u romanu *Rule of the Bone* Russella Banksa

Rule of the Bone [Zakon Kosti] (1995) Russella Banksa rijedak je primjer suvremenoga, društveno angažiranoga američkoga romana o razvoju i sazrijevanju koji se, kako se tvrdi u ovome radu, oslanja na sustavnu analizu posljeindustrijske zapadnjačke stvarnosti i suvremenih oblika zapadnjačkoga imperijalizma. Spoznavanje i neprihvaćanje te stvarnosti predstavlja ključan dio adolescentske putanje rasta i sazrijevanja. *Rule of the Bone* američki je posljeindustrijski roman o radničkoj klasi i sazrijevanju čije se razumijevanje krije na sjecištu marksističke i postkolonijalne teorije. O tim složenim društvenim problemima roman istovremeno progovara na dvjema razinama: osnovnoj, ali ipak pronicljivoj razini pristupačnoj tinejdžerima te složenijoj razini koja lako angažira bolje upućene, odrasle čitatelje, što *Rule of the Bone* čini ukriženim romanom. Namijenjen ponajprije odrasloj čitateljskoj publici, roman može biti iznimno koristan adolescentima koji traže izlaz iz žanrovskeograda dominantne suvremene adolescentske književnosti.

Ključne riječi: muški roman o odrastanju, posljeindustrijska Amerika, rad, neokolonijalizam, turistička industrija, marksizam

Das postindustrielle Amerika und der Neo-Imperialismus in Russell Banks' Roman *Rule of the Bone*

Russell Banks' Roman *Rule of the Bone* (1995) ist einer der seltenen zeitgenössischen sozialengagierten amerikanischen Romane zum Thema des Heranwachsens von Jugendlichen, der auf einer sachlichen Analyse der postindustriellen abendländischen Wirklichkeit und der zeitgenössischen Formen des westlichen Imperialismus beruht. Das Erkennen und die Ablehnung einer solchen Wirklichkeit sind entscheidende Momente im Entwicklungs- und Reifeprozess eines Jugendlichen. *Rule of the Bone* ist ein Roman über das Heranwachsen im Kontext der amerikanischen postindustriellen Arbeiterschaft, dessen Verständnis in der Schnittstelle zwischen marxistischer und postkolonialer Theorie zu erwerben ist. Im Roman werden die vielschichtigen sozialen Probleme auf mindestens zwei Ebenen behandelt: auf der einfacheren, den Heranwachsenden zugänglichen und dennoch tiefenwirksamen sowie auf der komplexeren, auf der die schon in der Literatur bewanderten erwachsenen Leser angesprochen werden, weshalb dieser Roman als ein Crossover-Roman zu bezeichnen ist. Obwohl sich der Roman vor allem an Erwachsene richtet, ist er eine gute Lektüre auch für jene Jugendlichen, welche die derzeit dominierenden Gattungsgrenzen der zeitgenössischen Jugendliteratur überschreiten möchten.

Schlüsselwörter: Jugendroman über das Heranwachsen von Jungen, das postindustrielle Amerika, Arbeit, Neokolonialismus, Tourismusindustrie, Marxismus

Yan ZhengUniversity of Glasgow, UK
zheng.carry.yan@gmail.com

Storytelling Mechanism 2.0: Another Perspective on Digital Literature

*Izvorni znanstveni rad / original research paper**Primljeno / received 24. 4. 2017. Prihváćeno / accepted 9. 3. 2018.*

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0000



This paper offers a discussion on how narrative texts work mechanically, based on the storytelling mechanism theory constructed by Yan Zheng (2016) and cybertext theory introduced by Espen Aarseth (1997). It agrees with Zheng's findings that there are no intrinsic differences between digital literature and literature presented on other platforms in terms of their mechanical textual behaviours. However, this paper also points out the limitations of Zheng's theory in its previous stage. To fix the problem, this paper differentiates the storytelling mechanism theory from its theoretical origin, cybertext theory, avoids the problems found in both theories, and further develops Zheng's typology of narrative texts to include 35 logical questions that can provide more meticulous views to enquire about a narrative text. Moreover, this paper constructs a map that can be used to demonstrate visually how a narrative text is produced with collaborative efforts from the three elements in the storytelling mechanism.

Keywords: narrative apps, storytelling mechanism, cybertext theory, typology, media, collaborative efforts

While studies of children's literature and of other kinds of literature implicitly divide themselves based on the platforms of the text, such as digital and non-digital, the appearance of the *storytelling mechanism theory* (Zheng 2016) seems to be a radical move that challenges our traditional view of the production of a narrative.

Briefly, the storytelling mechanism theory considers a narrative (in all kinds of formats, such as visual, verbal and audio ones) as a result of a mechanical production of a textual machine.¹ This machine is composed of three elements: the *narrative content*

¹ In brief, the storytelling mechanism theory considers all kinds of literary phenomena as texts, ranging from codices to computer programmes and beyond. A text is considered as an actual machine that produces certain types of narrative. This production is mechanical in the sense that the narrative is constructed out of a physical collaboration between the narrative content, the medium and the interpreter. For details, see Zheng (2016).

(stories intended to be told), the *medium*² (a physical agency, which can be stable or unstable, to directly present the narrative content), and the *interpreter* (the person receiving and interpreting the narrative content). The mechanism contains two layers, a mechanical layer where the arrangement and the formation of signs occur, and an interpretative layer which involves meaning-making. The two layers are considered to have mutual influence on each other. A key concept in the theory is the *mechanical textual behaviour* that refers to “the actual arrangement of signs [in] the medium of storytelling, and such an arrangement is decided by the nature of the medium while it is influencing and influenced by the interpreter’s act upon the narrative content via the medium” (Zheng 2016: 60). A typology of narrative texts based on their mechanical textual behaviour constitutes a crucial part of the theory. This typology consists of 11 logical questions. By answering yes or no to each question, one can gain a description of any type of narrative text based on a stable medium regarding how the narrative is generated out of the storytelling mechanism.

This theory suggests that there are no fundamental differences between digital and non-digital literature in terms of their mechanical textual behaviours (however, this is not to say that there are no significant differences in terms of the interpreter’s experiences). For example, from the perspective of how signs are generated and arranged in the medium, a pop-up picturebook and a narrative app³ may have more similarities than the pop-up and a novel in print forms do. This perspective breaks the barrier between the studies of digital and non-digital texts, and creates possibilities for a shared discourse between the two studies.

However, the theory in the current form has two limitations: firstly, there is no clear explanation of the theory’s position in relation to the cybertext theory on which it is built. Although Zheng (2016) mentions briefly that her theory considers all types of signs while cybertext theory only considers verbal signs, and her medium and the cybertextual medium are different as the medium in the storytelling mechanism is considered as “a physical agency of storytelling while the cybertextual medium refers to a material component of the cybertext” (Zheng 2016: 62), such differences are not intrinsically distinctive. This is not to say that the storytelling mechanism theory is not of any significance as it does offer an effective method to study narrative apps and other digital texts for children, but there is a danger of reinventing the wheel if the theory is not scrutinised in relation to other similar theories. Secondly, the rationale of the typology is not clear, i.e. there is no clear reason offered for constructing the 11 questions as such, and certain terms in the 11 criteria require further explanation. This limitation may create unnecessary difficulties for one to understand or to use the theory.

² For a detailed definition of the medium, see Zheng (2016: 60–62).

³ This paper prefers to use “narrative app” instead of “story app”. This is because in narratology there are distinctive differences between *narrative* and *story*. Based on different schools of opinions in narratology, a narrative consists either of “story” (what happens) and “discourse” (how the story is told) (Chatman 1975), or of “fabula” (what happens) and “story” (how the fabula is told) (Bal and Boheemen-Saaf 2009). The aspect of storytelling in the apps corresponds with “narrative” from the perspective of narratology as it concerns both what is presented and how it is presented. To avoid confusion, this paper uses narrative app to address the subject of study.

Thus, with the aim of evaluating and improving the theory of the storytelling mechanism, this paper will highlight the theory's significant theoretical stance by comparing it with cybertext theory in terms of their perspectives, methods, and analytical power, and reconstruct the theory to make better use of it for the studies of (children's) literature, particularly for the understanding of digital texts.

The context

As Zheng (2016) suggests, the mechanical layer of the storytelling mechanism is the crucial factor that influences how a text is constructed and interpreted, i.e. the nature of the medium has fundamental influences on the possibilities of the arrangements and the perceptions of signs. Thus, it seems that understanding the nature of the medium is a key to understanding how storytelling works.

Regarding the studies of media functions, so far most of the research and theories have taken a similar approach, that is, they study the functions of a particular medium or a group of media based on observations on existing and possible media behaviours. For example, narratology (e.g. Bal and Boheemen-Saaf 2009; Chatman 1975) and picturebook theory (e.g. Nikolajeva and Scott 2006; Nodelman 1988) were developed based on the observations of the literature on print materials. Although they might be, to some degree, applied to digital (children's) literature (e.g. Ryan 2014), they are not capable of dealing with the formation and the arrangement of signs other than the meaning of the signs in digital texts. Game studies (e.g. Raessens and Goldstein 2011) and studies on electronic/digital literature (e.g Hayles 2008) are based on works created for digital platforms, and are thus not ready for use for analysing other media behaviours.

In addition, as most of the theoretical approaches regarding storytelling restrict their scopes to a particular medium or a group of media, such approaches, although having unique strengths in understanding thoroughly how particular media function, have two major limitations. The first is that they seem to suggest that the same medium always functions in the same way, while there seem to be fundamental functional differences between different media (e.g. digital and non-digital media), but such an assumption is not justified. The second limitation is that they count on what exists (in media behaviours) rather than on what might be possible, which, as Eskelinen (2012) argues, "seriously undermines their explanatory and analytical power. The cumulative effects of this lack also obscure our understanding of transmediality, media ecology, and digital media" (1), and in this paper's perspective, prevent us from fully exploring the affordances of different media.

Eskelinen's idea of literature and its theories (i.e. poetics) echoes with those of Todorov's (1977) and Genette's (1988). Todorov (1977) defines poetics as "a sum of possible forms: what literature can be rather than what it is" (33), while Genette (1988) specifically argues that (157):

[...] poetics in general, and narratology in particular, must not limit itself to *accounting for* existing forms or themes. It must also explore the field of what is possible and even

impossible without pausing too long at the frontier, the mapping out of which is not its job.

Although most of the theories we have so far *do* limit themselves to the existing forms, and consequently lack heuristic power for “inventing practice” (*ibid.* 157), this is not to say that the existing forms are not worth investigating, nor to underestimate the strengths of these theories in their own approaches. Solely from the perspective of exploring the affordances of different media, it seems that the storytelling mechanism theory and its origin, cybertext theory, are more powerful than other theories, as they do not limit themselves to any particular medium and their visions go beyond what a medium can or cannot do, but to the possibilities and even impossibilities of media functions.

Cybertext theory

As the theoretical origin of the storytelling mechanism theory, cybertext theory was developed by Espen Aarseth in the 1990s (1991; 1994; 1997). It studies textual communication at a mechanical level, and not at an interpretative or semantic level. The theory considers a text as a mechanical device consisting of the verbal sign, the material medium and the human operator. This textual machine produces two kinds of signs, *textons* (signs existing in the text) and *scriptons* (signs appearing to the reader),⁴ and they may not be the same. The textual machine also contains a traversal function – “the mechanism by which scriptons are revealed or generated from textons and presented to the user of the text” (Aarseth 1997: 62). This traversal function contains seven variables. Here I quote the definitions of the variables in full as they are key concepts for later discussions:

1. *Dynamics*: In a static text, the scriptons are constant; in a dynamic text, the contents of scriptons may change while the number of textons remains fixed (intratextonic dynamics, or IDT), or the number (and content) of textons may vary as well (textonic dynamics, or TDT).
2. *Determinability*: [... A] text is determinate if the adjacent scriptons of every scripton are always the same; if not, the text is indeterminate.
3. *Transiency*: If the mere passing of the user’s time causes scriptons to appear, the text is transient; if not, it is intransient.
4. *Perspective*: If the text requires the user to play a strategic role as a character in the world described by the text, then the text’s perspective is personal; if not, it is impersonal.

⁴ In my understanding, *textons* are information pieces or signs stored in the text. They are the “raw material” which has not been rearranged in any way to show to the operator in the material medium. *Scriptons* are information pieces or signs displayed, arranged or rearranged in the medium to the operator, but do not have to be seen, sensed or understood by the operator. For example, in a flip-flap picturebook, all the signs printed on each page are textons. The combinations of flaps are scriptons because they are signs rearranged to be presented to the reader. For a flip-flap picturebook, the number of its scriptons is greater than the number of textons as the reader can form various combinations with the limited number of flaps.

5. *Access*: If all scriptons of the text are readily available to the user at all times, then the text is random access (typically the codex); if not, then access is controlled.
6. *Linking*: A text may be organised by explicit links for the user to follow, by conditional links that can only be followed if certain conditions are met, or by none of these (no links).
7. *User functions*: Besides the interpretative function of the user, which is present in all texts, the use of some texts may be described in terms of additional functions: the explorative function, in which the user must decide which path to take, and the configurative function, in which scriptons are in part chosen or created by the user. If textons or traversal functions can be (permanently) added to the text, the user function is textonic. If all the decisions a reader makes about a text concern its meaning, then there is only one user function involved, here called interpretation (*ibid.* 62-64).

Based on the possible values of each variable, (i.e. *Dynamics* has three values, static, IDT and TDT; *determinability*: determinable and indeterminable; *transiency*: transient and intransient; *perspective*: permanent and impermanent; *access*: random and controlled; *linking*: explicit, conditional and none; *user function*: explorative, configurative, interpretative, and textonic), the theorist used a mathematical formula to work out 576 possibilities for value combinations. These possibilities map 576 theoretical media positions in the whole universe of textuality. The theorist believes that any type of texts can be described using the variables in the seven traversal functions. However, this does not mean that all the possibilities can find empirical equivalences as the typology is theoretical.

Apart from what has been introduced about the theory, there are another four important concepts in the discourse of cybertext theory that are adopted explicitly or implicitly by the storytelling mechanism theory. They are *ergodic*, *nonlinear*, *extranoematic* and *nontrivial effort*.

Aarseth (1997) uses “ergodic” to address a special textual behaviour found in some literary texts. A brief definition of ergodic literature is literature where “nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text” (1). However, to understand *nontrivial effort*, one needs to understand *nonlinear* and *extranoematic*.

An ergodic text consists of two basic features: the *nonlinear* and *extranoematic*. Here, the concepts of *linear* and *nonlinear* are not used in the same sense as in literary studies, but are similar to those used in game studies. As common literary concepts, the *linear* and *nonlinear* are usually used to describe a narrative where events are (not) portrayed in chronological order, or where the narrative does (not) follow Aristotle’s arc, i.e. a clear beginning, middle and end. However, in cybertext as well as in game studies discourses, the *linear* and *nonlinear* are not often used to address the *content* of the text but to refer to the “shape or structure of the text” (Aarseth 1994: 62), or, in other words, they speak of the *physical path* taken by the operator on her/his way of traversing the text. To cause less confusion, I hereafter refer to such (non)linearity as *structural (non)linearity* to contrast with *narrative (non)linearity*.

A *structurally nonlinear text* is defined by Aarseth as follows (1994: 62):

[It is] an object of verbal communication that is not simply one fixed sequence of letters, words, and sentences but one in which the words or sequence of words may differ from reading to reading because of the shape, conventions, or mechanisms of the text.

Aarseth (1997) further explains in *Cybertext* that a structurally nonlinear text must have “the ability to vary, to produce different courses” (42–43). Although cybertext theory only considers verbal communication, the definition of a structurally nonlinear text can also apply to visual communication. I will hereafter discuss *structural (non)linearity* in the context of both verbal and nonverbal communication.

Due to its convention or mechanism, a *structurally linear text* allows its operator to take one and only one physical path through the whole exploration of the text. For example, the first printed edition of *Alice's Adventure in Wonderland* (Carroll 1865) requires an ideal reader to read from the first page to the last, and thus the reader is only given one physical path to complete the reading. A *structurally nonlinear text* provides more than one path or possibility for the operator to have different experiences (of signs) of a complete narrative. In such texts, the operator is usually required to make one of many choices to proceed with the story. Once one path is taken, the ideal operator is not allowed to go back to explore other paths before finishing the chosen one. Such examples can be seen in both print and digital literature. For example, in the famous work by B.S. Johnson (1969), *The Unfortunates*, every chapter of the book is bound together but all the chapters are loosely bound, so the reader can read the chapters in any order. However, an ideal reader can only choose one sequence to read through the book. If s/he wants to experience another version of the book, s/he has to restart the reading in a different order. As for digital literature, one may see this structural nonlinearity in the narrative app *The Ogress* (La souris qui raconte (version 1.2.0) 2012) where, in the middle of the storytelling, the operator is asked to choose one of three options to keep going (see Fig. 1). Each option leads to a path that reaches a different ending of the story.

Structural nonlinearity brings another feature to an ergodic text, that is, the *extranoematic*. Extranoematic is a conglomerate word consisting of extra (outside) and noematic (of a noema, i.e. of mind or thought), meaning something that happens outside the mind. Aarseth (1997) uses *extranoematic* to refer to the physical effort exercised by an operator to traverse the text based on the text's own mechanism or design. When the physical effort is a “selective movement [...], a work of physical construction that the various concepts of ‘reading’ do not account for”, and by this selective movement the operator “ha[s] effectuated a semiotic sequence” that constitutes part of the final text, such extranoematic effort is addressed as *nontrivial effort* (1). On the other hand, trivial effort is described by the theorist as the effort “with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages” (1–2).

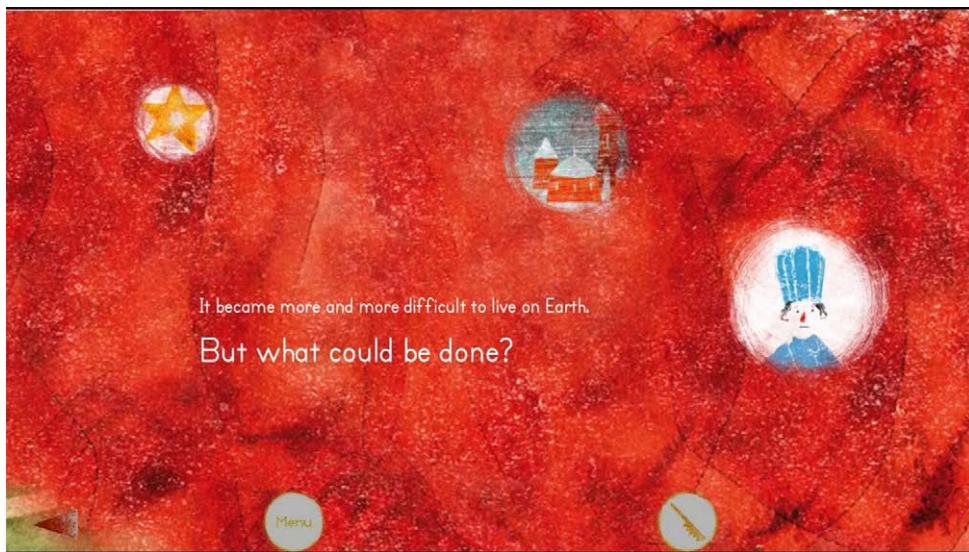


Fig. 1. In this scene of *The Ogress*, there are three icons, a star, houses, and a chef, leading to three different developments of the narrative. The operator needs to tap on one of the three icons to proceed. Once the hyperlink is triggered, the ideal operator cannot go back to explore other possibilities but has to finish the chosen path.

Comparing theories

Both cybertext theory and the storytelling mechanism theory have similar theoretical perspectives that address texts of various media while acknowledging that different media may not have essential functional differences, while the same medium (in terms of its materiality) may arguably perform differently in various cases. However, in terms of their focuses and methods, the two theories are fundamentally different, and so are the degrees of their analytical and heuristic power.

In general, although both theories consider a text as a mechanical device that contains three similar elements, and both theories acknowledge that a narrative is a result of collaborative efforts from the three elements, cybertext theory enquires about the three elements individually without examining the impact they have on one another in the process of producing a narrative, while the storytelling mechanism theory considers both individual behaviours of each element and the relational impact they have on each other in the mechanical production of a narrative.

Specifically, a close reading of the definitions of the seven traversal functions and their values shows that there are no clear logical links or relations built between each two elements although in reality or in theory the three elements cannot work in isolation of each other. Eskelinen (2012) later improves cybertext theory by providing more traversal functions and new values for some traversal functions. However, he adopts the same methodology as Aarseth (1997), and therefore his updated cybertext theory still overlooks the relational impact each element has on the others. This overlook

causes a logical issue in cybertextual typology, as ignoring the relational impact will make it theoretically impossible for some text types to exist in the typology, i.e. the overlook causes inaccuracy in getting text types, which weakens the theory's analytical and heuristic power.

For example, when introducing the four values in *user function*, Aarseth (1997) writes that “the interpretative function of the user [as one of the four values in *user function*] is present in all texts” (64), which is undoubtedly. However, this statement poses a problem for the validity of his typology. The theorist gets 576 possibilities of textual communication by multiplying the numbers of values of each traversal function, i.e. $576 = 3 \text{ values in } dynamics \times 2 \text{ values in } determinability \times 2 \text{ values in } transiency \times 2 \text{ values in } perspective \times 2 \text{ values in } access \times 3 \text{ values in } linking \times 4 \text{ values in } user functions$. Mathematically speaking, this formula means that there is a large number of textual positions, precisely $3 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 3 \times (4-1) = 432$, which should not involve an “interpretative function” at all. However, this mathematical analysis of the textual positions contradicts both the theorist's statement and the empirical findings according to which all types of texts should have an interpretative function. In other words, these findings reveal that the actual number of theoretical textual positions based on different traversal functions is much smaller than the one provided by the theorist. Although when establishing a certain classification the result is less important than the criteria, cybertextual criteria do not appear to be logical enough to validate the theory's typological statements.

The storytelling mechanism theory, in contrast, avoids the issue of the text types' repetition as it uses logical enquiries to examine the storytelling mechanism so as to prevent intersections from occurring when sorting texts into different categories. Specifically, Zheng (2016) asks 11 sequential questions about a narrative text. The questions are as follows:

1. Is the medium stable?
2. Are all the signs [...] embedded in the text presented to the interpreter via the medium during the moment of the interpreter's traverse?
3. If the answer to question 2 is “yes”, are all the signs embedded in the text presented to the interpreter via the medium with the *same arrangement* during different moments of the traverses?
4. If the answer to question 3 is “no”, is the *variation* of the arrangement of the signs limited?
5. If the answer to question 2 is “no”, do the unpresented signs need to be revealed by the physical operation of the interpreter on the medium?
6. If the answer to question 5 is “yes”, does the physical operation involve “non-trivial efforts” from the interpreter?
7. If the answer to question 5 is “yes”, during one *complete traverse* of the text, is it possible to reveal all the hidden signs by the physical operation of the ideal interpreter on the medium?

8. If the answer to question 7 is “yes”, during one complete traverse of the text, is it possible to reveal all the hidden signs with the *same arrangement* by the physical operation of the ideal interpreter on the medium?
9. If the answer to question 8 is “no”, is the *variation* of the arrangement of the signs limited?
10. If the answer to question 7 is “no”, is the *arrangement* of the revealed signs [in] the medium the *same* during different traverses of the ideal interpreter?
11. If the answer to question 10 is “no”, is the *variation* of the arrangement of the signs limited? (63–64).

In this series of enquiries, starting from the 2nd question, each question is a follow up to the previous one, which reflects a sequence⁵ of the mechanical production of a narrative, and which examines the individual behaviours of each element in the storytelling mechanism without overlooking the impact each previous step has on the following one in this textual mechanism. The number of possibilities for textual communication based on this typology might not be as impressive as that of the cybertext theory's, but the criteria and the methodology offered by the storytelling mechanism theory are more logical and therefore can be developed further to offer a more accurate description and analysis of a narrative text.

Although the storytelling mechanism theory in the current form solves the logical issue found in cybertext theory, it still shares similar conceptual issues. In other words, there are some concepts shared by both theories that either lack definition or a clear explanation, which causes confusion for an accurate understanding of the theories.

For example, in the storytelling mechanism theory, there is a concept of “moment of the traverse” that is similar to the cybertextual concept of “readily available”, but neither theory explains its exact meaning. Specifically, in cybertext theory, the traversal function of *access* has two values, *random access* and *controlled*. Aarseth (1997) explains that “[i]f all scriptons of the text are readily available to the user at all times, then the text is random access (typically the codex); if not, then access is controlled” (63). However, it is not clear what “readily available” refers to. If it refers to the situation where all scriptons are presented to the human operator at all times, then the accesses to all the codex texts are not random as believed by the theorist because all the scriptons in a printed book are not presented to the reader at all times – the reader needs to turn pages to reveal more scriptons. If “readily available” means that the number of scriptons is fixed, then the idea expressed in this traversal function is similar to that of *dynamics* (the 1st traversal function) where the theorist discusses fixed and unfixed scriptons and textons. In this case, in the total number of 576 textual positions, there would be a great number of textual positions that repeat one another. If “readily available” refers to the situation where traversing the text does not require physical efforts from the human operator, then this traversal function of *access* may make sense, but, in this case, it would be better to use “physical efforts” to clarify the concept of *access*.

⁵ The author of this paper does not, in any way, indicate that the sequence presented in the storytelling mechanism is the only sequence through which a narrative can be produced.

The storytelling mechanism theory seems to be aware of the ambiguity reflected in “readily available” as it asks directly if signs are presented to the interpreter during the moment of the traverse and whether such presentation requires the interpreter’s physical operation (see questions 2 and 5). However, it brings up a new confusing concept which is “the moment of the traverse”. Zheng (2016) does not offer any explanation of the term. Based on the phrasing in questions 2 and 3, it seems that she uses “moment” to refer to the instance of the traversal action, but it is not clear how long can be counted as a “moment of the traverse”. However, it is nevertheless a good idea to examine the mechanical production of a narrative in temporal sections because it allows us to have a “micro” view of how narrative texts are constructed. Thus, this paper will follow this idea to examine narrative texts, but will define the concept of “moment” as follows: *A complete traverse is considered as being constituted by various moments. The length of each moment is adjustable based on the purpose of the enquiry.⁶ The examination of each momental piece of the traverse still considers the collaborative efforts involved in the relationship among the interpreter, the medium and the narrative content.* With this definition, we can further examine a narrative text by comparing its mechanical textual behaviours in the same and different moment(s) of the traverse.

Apart from the conceptual issue found in both theories, the two theories also contain some concepts that are unnecessarily complicated and can thus be simplified to be reader friendly. For example, it seems that the criterion used to differentiate a trivial and nontrivial effort is whether a “selective movement” is involved in the textual traverse, or, in other words, whether the operator/interpreter is required to pick a route (or routes) out of many offered by the text’s mechanism to complete her/his operation. In this case, it seems that “extranoematic” can just be replaced by “physical”, and “nontrivial effort” by “selective physical movement/effort”, especially considering that the term “trivial” has a condemnatory connotation while the quality of a text should not be solely judged by the text’s ability to offer intricate traversal routes to its interpreter.

Reconstruction of the storytelling mechanism typology

This study by no means devalues the contribution of cybertext theory and the storytelling mechanism theory to scholarship. Both theories offer a neutral and inclusive perspective to study all types of texts. Such a perspective is significant in the studies of digital texts such as narrative apps. Therefore, this study chose to take the same theoretical scope as manifested in the two theories. To improve the storytelling mechanism theory, I followed its methodology, adopted the concepts of scriptons and textons in both cybertext theory and the storytelling mechanism theory. Meanwhile, I also adopted the ideas of some traversal functions identified by cybertext theory. Under this context, I reconstructed the storytelling mechanism by further developing its typology criteria from 11 to 35 that apply to both stable and unstable media. The 35 logical questions used to enquire about any narrative text in terms of its mechanical textual behaviours are as follows:

⁶ For example, when the interpreter opens a book to read, the complete reading can be divided into the subsequent moments of individual page-readings.

1. Is the medium⁷ stable?
2. Are all the signs (e.g. visual, aural or tactile, dynamic or still) that are embedded in the text presented to *the ideal interpreter*⁸ via the medium *during* the instant moment⁹ of the ideal interpreter's traverse?¹⁰
3. If the answer to question 2 is “yes”, are all the signs embedded in the text presented to *the ideal interpreter* via the medium with the *same arrangement*¹¹ during the *same moment*¹² of *different traverses*?
4. If the answer to question 3 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?

⁷ Here, “medium” is used in the same way as in the original typology (see Zheng 2016: 63).

⁸ “The ideal interpreter” refers to the interpreter who strictly follows the linear output of the text and makes her/his decisions of how to traverse the text accordingly.

⁹ “Instant moment” enquires about a single moment of the traverse, or a momental piece of the traverse experience, where a certain number of textons is presented to the interpreter as scriptons in the medium. Thus, question 2 enquires about whether all the textons are presented to the interpreter as scriptons in a single momental piece of the traverse.

¹⁰ Question 2 is a reconstruction of the traversal function of *access* in cybertext theory. However, it is different from the concept of *access* as it solves the problem caused by the ambiguous meaning of “readily available”.

¹¹ “Same arrangement” refers to the situation where both the content and the position of the scriptons and their adjacent scriptons are the same.

¹² “Same moment” is not used to enquire about the time, but about the momental piece of the traverse where a certain number of scriptons are presented to the interpreter. If we assign a number (such as 1, 2, 3...) to each momental piece of the traverse, “same moment” enquires about the condition of the momental piece of the traverse under the same number, examining the behaviour of the scriptons (both in terms of their content and their positions to each other) presented in this very piece. Thus, question 3 investigates whether all the textons are presented to the interpreter as scriptons in the same position to each other in the medium in this single momental piece of the traverse. This question does not enquire about the content of the scriptons. This is because the premise of this question as well as of questions 5 and 7 is that all the textons are presented to the interpreter as scriptons in the instant moment of the traverse, and, therefore, the content of the scriptons is the same in these cases. However, this does not suggest that the position of the scriptons is necessarily the same. Textons are not equal to scriptons. Textons exist without any order. Scriptons, however, have both temporal and spatial orders as they are related to textual presentation. In other words, how scriptons appear in the medium in terms of the sequence of their appearance and their coordinates (or position) affects textual presentation. A scripton can be understood as containing the content of one texton or a certain number of textons, and this number of content can be combined in various orders. For example, imagine there is a piece of software whose database consists of four pictures, i.e. the textons are four pictures. When the software runs, it does not require physical engagement on the part of the interpreter to complete a traverse. During this traverse, the software shows all the pictures at once. Under this circumstance, imagine a situation where the position of these pictures on the screen varies from time to time in a complete traverse (see Fig. 2). Imagine another situation where the position of all the pictures is fixed in a complete traverse, but changes in another. In both situations, all the textons are shown to the audience in an instant moment, but the scripton (as the combination of textons) is not the same in the instant moment of each individual presentation. In other words, even if all textons are presented as scriptons to the interpreter, each momental piece of a complete traverse is not necessarily linked with fixed scriptons in the sense of both their content and their positions. It is important to point out that it is not necessary to divide a complete traverse into an equal length of constituent momental pieces for analysis and the lengths of different complete traverses of the same text are not necessarily the same. For example, the narrative app *The Ogress* (see Fig. 1) can provide three different complete traverses to an ideal interpreter. As the three traverses contain different narrative content from one another, the time for an ideal interpreter to finish a complete traverse may vary.

5. If the answer to question 2 is “yes”, are all the signs embedded in the text presented to *the ideal interpreter* via the medium with the *same arrangement* during *different moments*¹³ of the *same traverse*?
6. If the answer to question 5 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?
7. If the answer to question 2 is “yes”, are all the signs embedded in the text presented to *the ideal interpreter* via the medium with the *same arrangement* during *different moments of different traverses*?¹⁴
8. If the answer to question 7 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?
9. Do the signs presented¹⁵ require physical involvement(s) on the part of the ideal interpreter to traverse?¹⁶
10. If the answer to question 9 is “yes”, do(es) the involvement(s) require selective movement(s)?
11. If the answer to question 9 is “yes”, do(es) the physical involvement(s) change the arrangement of the signs?
12. If the answer to question 9 is “yes”, is/are the physical involvement(s) supposed to be conducted in a certain sequence?
13. If the answer to question 12 is “yes”, is the sequence permitted to vary in different traverses?

¹³ This question enquires about the stability of signs in a complete traverse of the ideal interpreter, that is, in this single complete traverse, whether each and every momental piece of the traverse is linked to exactly the same scriptons. In other words, whether the scriptons remain the same both in content and in position to each other all through the traverse. For example, imagine a situation where there is a word written on a piece of paper, and all that an interpreter needs to read is whatever is presented on this piece of paper. In this case, everything is presented to the interpreter as fixed scriptons, meaning that the content and the position of all scriptons on this piece of paper do not change. Assume that the ideal interpreter is required to examine this word for one minute. No matter how we divide this one minute into different momental pieces, in every piece, the interpreter is presented with exactly the same scripton in terms of its content and its position. In this situation, all the signs are presented to the interpreter with the same arrangement during different moments of the same traverse. Note that in a text, when scriptons remain the same for an ideal interpreter in a complete traverse, this does not guarantee, or we should not assume, that the scriptons will not change for the ideal interpreter during her/his other complete traverses. Therefore, there is a follow-up enquiry about this possibility in question 7.

¹⁴ This question enquires about the stability of signs in different traversal experiences of the ideal interpreter, that is, comparing different traverses of the ideal interpreter, whether the scriptons remain the same in all momental pieces of all the traverses even when the ideal interpreter traverses the text at a different time. The example given in footnote 13, a word written on a piece of paper, suits the description in this situation, that is, all signs are presented to the ideal interpreter during different moments of different traverses.

¹⁵ “Presented” refers to the signs that do not need to be revealed by themselves or by the interpreter.

¹⁶ This question is a parallel question to question 2, not a sub-question to it. It enquires about the condition of engagement between the presented signs and the interpreter. For example, in some narrative apps, there are no hidden signs in a scene, but the presented signs can be moved around by the interpreter. In this case, the presented signs require/invite physical involvement(s) on the part of the interpreter.

14. If the answer to question 13 is “yes”, is the variation of the sequence limited?
15. If the answer to question 12 is “no”, is the variation of the random physical involvement(s) limited?
16. If the answer to question 2 is “no”, do the unpresented signs need to be revealed by the physical operation of the interpreter on the medium?
17. If the answer to question 16 is “yes”, does the physical operation involve *selective movement(s)* on the part of *the ideal interpreter*?
18. If the answer to question 16 is “yes”, during one *complete traverse*¹⁷ of the text, is it possible to reveal all the hidden signs in the medium by the physical operation of *the ideal interpreter*?
19. If the answer to question 16 is “yes”, are the hidden signs revealed with the *same arrangement* in the medium during the *same moment* of *different traverses* by the physical operation of *the ideal interpreter*?
20. If the answer to question 19 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?
21. If the answer to question 16 is “yes”, are the hidden signs revealed with the *same arrangement* in the medium during *different moments* of the *same traverse* by the physical operation of *the ideal interpreter*?
22. If the answer to question 21 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?
23. If the answer to question 16 is “yes”, are the hidden signs revealed with the *same sequence*¹⁸ in the medium at the *same moment* of *different traverses* by the physical operation of *the ideal interpreter*?
24. If the answer to question 23 is “no”, is the variation of the sequences limited?
25. If the answer to question 16 is “yes”, are the hidden signs revealed with the *same sequence* in the medium at *different moments* of the *same traverse* by the physical operation of *the ideal interpreter*?
26. If the answer to question 25 is “no”, is the variation of the sequences limited?
27. If the answer to question 16 is “no”, do all the unpresented signs reveal themselves?
28. If the answer to question 16 is “no”, do all the unpresented signs reveal themselves with the *same arrangement* during the *same moment* of *different traverses*?
29. If the answer to question 28 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?

¹⁷ “Complete traverse” is used in the same sense as the one in the original typology (see Zheng 2016: 63).

¹⁸ “Same sequence” refers to the order of the appearance of each scripton. This question enquires about the behaviour of the scriptons generated by the interpreter during the same momental piece of the traverse. For example, each scene of a narrative app can be considered as a momental piece for the interpreter to traverse. When the ideal interpreter encounters the same scene of the app on various occasions, and when s/he has to physically generate scriptons out of this scene, is there a fixed order to reveal all the hidden textons? This is what question 23 asks about.

30. If the answer to question 16 is “no”, do all the unpresented signs reveal themselves with *the same arrangement* during *different moments of the same traverse*?
31. If the answer to question 31 is “no”, is the variation of the arrangements of the signs limited?
32. If the answer to question 16 is “no”, do all the unpresented signs reveal themselves with *the same sequence* during *the same moment of different traverses of the ideal interpreter*?
33. If the answer to questions 32 is “no”, is the variation of the sequences limited?
34. If the answer to question 16 is “no”, do all the unpresented signs reveal themselves with *the same sequence* during *different moments of the same traverse of the ideal interpreter*?
35. If the answer to questions 34 is “no”, is the variation of the sequences limited?

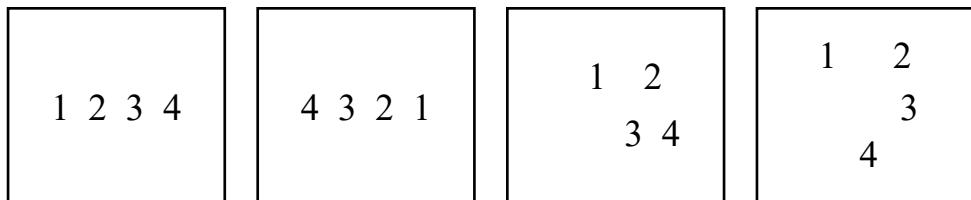


Fig. 2. A visual example of the case discussed in footnote 12. Each square represents the same screen, and the four digits in each square represent four pictures shown on the screen respectively. Each position of the digits in a square represents a possibility of how the four pictures may appear to the interpreter on the screen. The four possibilities demonstrated here are just four of many.

The rationale for the new typology

The sequential relationship of all the questions is visualised in **Fig. 3**, while **Fig. 4** is a map constructed out of the possible answers to all the 35 questions. Through the visualisations of the typology, one can see a series of in-depth enquiries about the influence of each individual element in the storytelling mechanism, as well as about the collaborative influence of all the elements in producing a narrative. The enquiries start with the medium, as it is the key element that intermediates between and influences the other two elements, i.e. without the medium, the narrative content as abstract concepts cannot be materialised to present to the interpreter, and consequently the interpreter cannot process, influence or interpret the narrative content. After enquiring about the stability of the medium, the following questions (Q2-Q35) examine the status of the signs (i.e. the materialised narrative content) presented in the medium in relation to the effort (mainly physical) offered by or required on the part of the interpreter during the traverse.

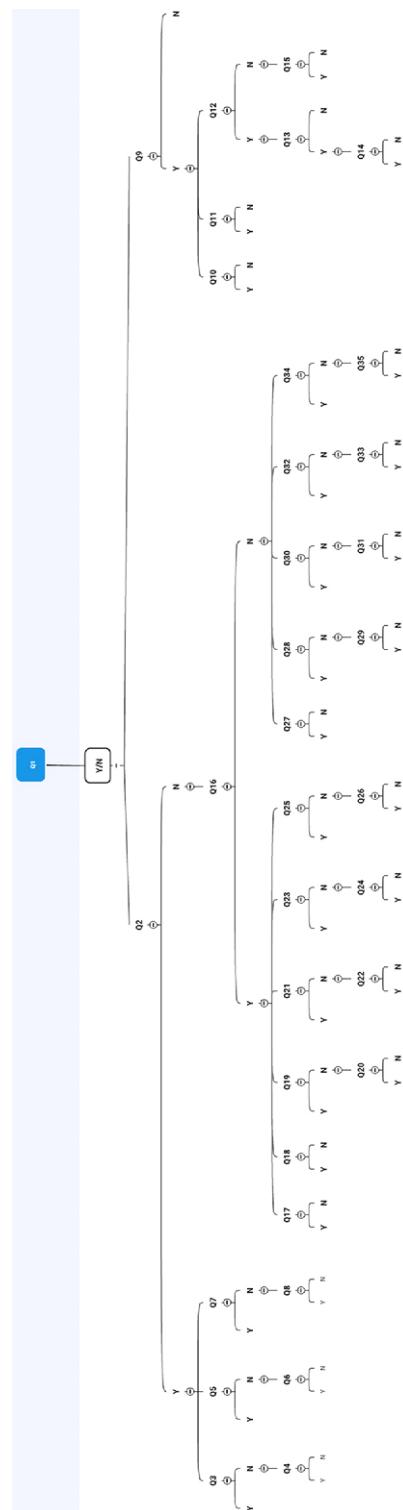


Fig. 3. A visualisation of the sequential relation among the 35 questions. “Q” is short for “question”, “Y” is for “yes” and “N” is for “no”. “Y/N” under “Q1” means both answers of “yes” and “no” to question 1 apply to the situations visualised below them.

The same as the original typology constructed by Zheng (2016), the new typology, here referred to as typology 2.0, is also theoretical, which means that there might be text types which do not have empirical equivalences. The chain of 35 questions is strictly linked in a logical way so it avoids repetition of text types. These 35 questions are not (meant to be) exhaustive, as there are many sub-questions that can be added to the chain to make for a more meticulous description of a narrative text. For example, for questions that ask about the arrangement of signs presented to the interpreter, if the answer is “no”, i.e. the signs are not presented with the same arrangements, we can ask sub-questions to enquire about in what ways the arrangements of signs are different, such as [1] whether it is a positional difference where the content of the scriptons and their adjacent scriptons are the same but their position(s) change(s) either individually or as a whole; [2] whether it is a semantic difference where the content of the scriptons changes but the positions are the same; or [3] whether both the content and the position(s) change. Question 16 asks whether the unpresented signs need to be revealed by the physical operation of the ideal interpreter. If the answer is “no”, apart from what has been asked in questions 27-35, we can also enquire about the ways in which the unpresented signs reveal themselves. For questions 10 and 17 that ask whether the physical involvement(s) involve(s) selective movement(s) from the ideal interpreter, after this question, we can continue to investigate what kind of selective movement(s) is/are needed from the ideal interpreter.

By adding sub-questions, we can use typology 2.0 to analyse specific media behaviours or textual behaviours in detail. However, it is not the purpose of the current research to map out all the possibilities of textual communications, nor is it possible to do so. Just like cybertext theory and the storytelling mechanism theory, this typology, as part of the developed storytelling mechanism theory or storytelling mechanism 2.0, aims at providing a perspective to study how texts work without any prejudice against any particular medium/media.

Conclusions and indications

This paper contains two parts: one part is to evaluate the storytelling mechanism theory, and the other to improve the theory. By comparing the theory with cybertext theory on which it is built, this paper has clarified the position of the storytelling mechanism theory in relation to its theoretical origin. It has posited that the methodology used in the storytelling mechanism theory is more logical than that of cybertext theory in enquiring about the mechanical production of a narrative, as the former balances the investigation by looking at both individual element's behaviours and their mutual influence on each other, which the latter overlooks. As the three elements in the textual machine do not work in isolation, but in collaboration, the storytelling mechanism theory thus reflects more of such collaborative efforts than cybertext theory does.

However, this paper has also pointed out that there are some conceptual problems in cybertext theory that have not been solved successfully by the storytelling mechanism

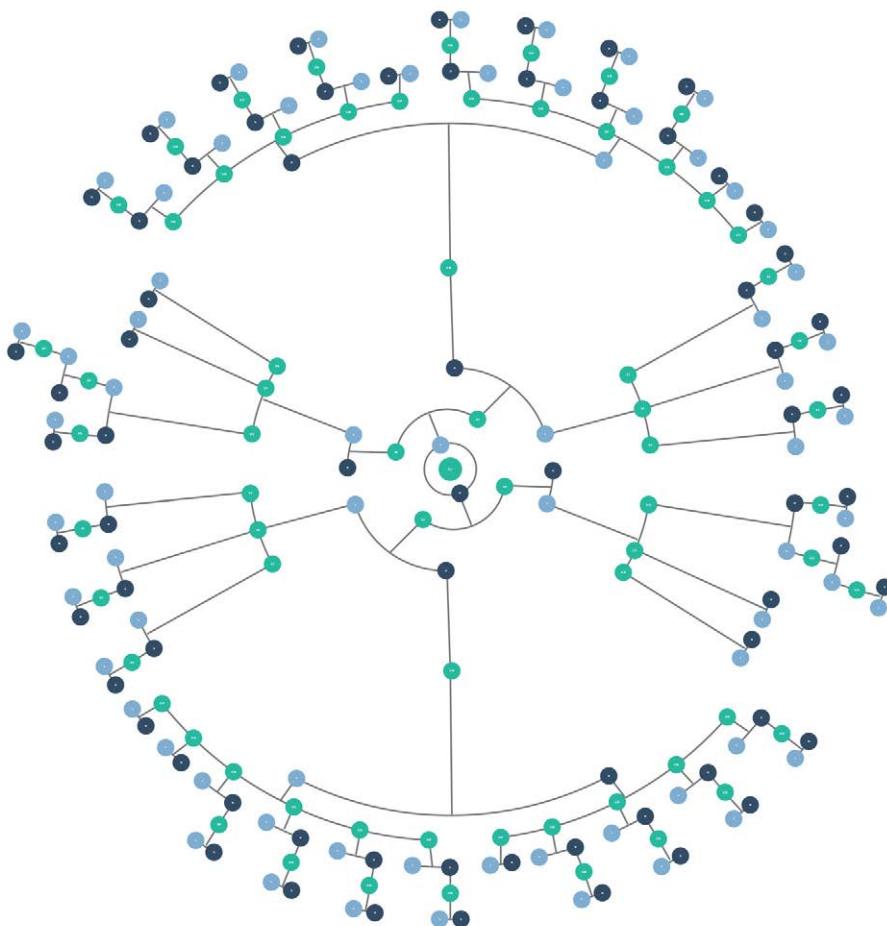


Fig. 4. This is another visualisation of the typology of narrative texts, namely, the Storytelling Mechanism Route Map. The map is created based on the answers to the 35 questions. It specifies every possible route through which a theoretical narrative can be generated via collaborative efforts from the narrative content, the medium and the interpreter. Each green dot represents a question. The light navy blue dot represents the answer “yes”, and the dark navy blue dot represents “no”. The travel route starts with question 1, the big green dot in the centre of the map. The possible routes of the generation (or production) of a theoretical narrative thus start from the centre, and, depending on an answer of “yes” or “no”, spread to the “Y”(s) and “N”(s) at the end(s) of the line(s) leading to the outermost circle.

theory when the latter adopts the concepts of the former. This paper has not only solved the problems, but has also developed the storytelling mechanism theory for it to contain 35 sequential questions that enquire in much more detail about each (mechanical) aspect of the narrative production with both stable and unstable media. It has also advanced the storytelling mechanism by constructing two visual aids (**Fig. 3** and **Fig. 4**) for a

better understanding of the new typology of narrative texts. The visualisation of the sequential/logical relations among the questions (**Fig. 3**) helps us to make sense of the rationale for the 35 criteria. The storytelling mechanism route map (**Fig. 4**) is useful in visualising two aspects of a narrative production: one is the level of the complexity of the mechanism of a narrative text, which can be perceived from the actual number of dots occupied by a particular text – the more dots occupied, the more complicated the textual machine is; the other is the process or the sequential steps of the narrative being produced, which starts from the biggest middle dot and travels through dots and lines to the outer circles. This suggests that the route map may also be useful to be adapted to analyse the interpreter's experience as each different route map of a narrative indicates difference choices made by the interpreter during her/his traverse.

It needs to be pointed out that the route map cannot reflect the quality of a narrative, as the quality is merely relevant to the complexity of a textual mechanism. However, this is not to suggest that the two things should/cannot be related. On the contrary, the mechanical strategies for the production of a narrative (particularly digital ones) should/can be used as devices to aid the storytelling and to make a better narrative, and the creation of a narrative should/can also take advantage of possible mechanical strategies. This indicates that the interpretative layer of the storytelling mechanism requires equal attention, and such a layer should be enquired about along with the mechanical layer, as the two layers mutually influence each other. Thus, future research might be interested in studying how the two layers influence each other and how to build links between the quality of a narrative and the complexity of its mechanism so as to understand better the narrative and the aesthetic aspects of a textual machine.

It is not the intention of this paper to explore the practical application of the storytelling mechanism. However, as Zheng (2016) suggests, the storytelling mechanism theory has strong potential to be applied to the creation and analysis of arts and literature. This potential may be worthy of further studies.

References

- Aarseth, Espen. 1991. *Texts of Change. Towards a Poetics of Nonlinearity*. Bergen: University of Bergen.
- Aarseth, Espen J. 1994. Nonlinearity and Literary Theory. In *Hyper/Text/Theory*, edited by George P. Landow, 51–86. Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press.
- Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: JHU Press.
- Bal, Mieke and Christine van Boheemen-Saaf. 2009. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto, Ont.; London: University of Toronto Press.
- Carroll, Lewis. 1865. *Alice's Adventures in Wonderland*. 1st ed. London: Macmillan.
- Chatman, Seymour. 1975. Towards A Theory of Narrative. *New Literary History* 6 (2, On Narrative and Narratives): 295–318.
- Eskelinen, Markku. 2012. *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. New York: The Continuum International Publishing Group.

- Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Hayles, N. Katherine. 2008. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press. <<http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1795941>>.
- Johnson, B. S. 1969. *The Unfortunates*. London: Panther.
- La souris qui raconte. 2012. *The Ogress* (version 1.2.0). Android.
- Nikolajeva, Maria and Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. 1st pbk. ed. Children's Literature and Culture. New York, NY: Routledge.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Ga. & London: University of Georgia Press.
- Raessens, Joost and Jeffrey Goldstein. 2011. *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2014. Narration in Various Media. In *Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier and Wolf Schmid, 2nd ed., 468–88. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. Translated by Richard Howard. Oxford: Blackwell.
- Zheng, Yan. 2016. Anything New Here in Story Apps? A Reflection on the Storytelling Mechanism. *Libri & Liberi* 5 (1): 55–76. doi:10.21066/carcl.libri.2016-05(01).0003.

Yan Zheng

Sveučilište u Glasgowu, Škotska, UK
Universität Glasgow, Schottland, Großbritannien

Pripovjedni mehanizmi 2.0: još jedan pogled na digitalnu književnost

Ovaj rad donosi raspravu o načinima mehaničkoga djelovanja pripovjednih tekstova, utemeljenu na teoriji pripovjednih mehanizama Yan Zheng (2016) i teoriji kiberteksta koju je predstavio Espen Aarseth (1997). Rad potvrđuje ranije Zhengine zaključke o tome da, kad je riječ o njihovu mehaničkome tekstualnome ponašanju, bitnije razlike između digitalne književnosti i književnosti predstavljene pomoću drugih platformi ne postoje. Međutim, rad također ukazuje na ograničenja ranije Zhengine teorije. U svrhu unaprjeđenja te ranije teorije u radu se uvodi razlika između teorije pripovjednih mehanizama i njezina teorijskoga polazišta – teorije kiberteksta, izbjegavaju se problemi uočeni u objema teorijama te se razvija Zhengina tipologija pripovjednoga teksta proširivanjem s pomoću 35 logičnih pitanja koja mogu ponuditi preciznija stajališta za promišljanja o pripovjednome tekstu. Nadalje, rad konstruira kartu koju je moguće rabiti kao vizualni prikaz načina na koji se pripovjedni tekst suradničkim naporima gradi od triju elemenata pripovjednoga mehanizma.

Ključne riječi: pripovjedne aplikacije, pripovjedni mehanizam, teorija kiberteksta, tipologija, mediji, suradnički napor

Erzählmechanismen 2.0: Ein abermaliger Blick auf die Digitalliteratur

Im Beitrag werden anhand der Theorie über die Erzählmechanismen von Yan Zheng (2016) und der von Espen Aarseth (1997) vorgestellten Cybertexttheorie die mechanischen Wirkungsweisen von Erzähltexten besprochen. Es werden Zhengs frühere Schlussfolgerungen darüber bestätigt, dass sich die digitale Literatur von der in Form anderer Plattformen vermittelten Literatur in Bezug auf deren mechanische textuelle Verhaltensweisen nicht

wesentlich unterscheidet. Dennoch wird im Beitrag auf die Beschränkungen von Zhengs früherer Theorie hingewiesen. Um diese Theorie weiterzuentwickeln, wird im Beitrag zwischen der Theorie der Erzählmechanismen und deren theoretischem Ausgangspunkt – der Cybertexttheorie – unterschieden, die in beiden Theorien enthaltenen Mängel behoben und Zhengs Erzähltexttypologie mit Hilfe von 35 logischen Fragen erweitert, die zur exakteren Erforschung von Erzähltexten beitragen können. Es wird auch eine Karte als visuelle Darstellung der Art und Weise beigefügt, worauf man einen Erzähltext als Gemeinschaftsprojekt anhand dreier Elemente des Erzählmechanismus aufbauen kann.

Schlüsselwörter: Erzählapps, Erzählmechanismus, Cybertexttheorie, Typologie, Medien, Gemeinschaftsprojekt

UDK UDK 821.163.42.09-93-31
821.163.42.09-93-34
305:821.163.42-93

Lidija Dujić

Sveučilište Sjever, Koprivnica, Hrvatska
ldujic@unin.hr

Rad i rod u *Čudnovatim zgodama šegrtka Hlapića i Pričama iz davnine*

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Primljeno / received 14. 12. 2016. Prihvaćeno / accepted 13. 10. 2017.

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0003



Rad polazi od paratekstualnih elemenata iz dnevničkih i autobiografskih zapisa Ivane Brlić-Mažuranić. Analizira raspored muških, ženskih i dječjih likova unutar antinomija (aktivno/javno nasuprot pasivnomu/privatnomu) te prati generacijsku segregaciju ženskih likova. Razmatra optimalan model patrijarhalnoga mita povezan s biološkim i socijalnim ulogama muškaraca nomada i žena gnjezdarica. Taj model Ivana Brlić-Mažuranić istodobno i održava i destabilizira. Isto tako, rad istražuje „pragove“ koje između stvarnoga i nadnaravnoga uspostavlja naracija – kao ženski posao, rusovski „nered“ – a u kojoj ne sudjeluju samo književne junakinje nego i autorica.

Ključne riječi: Čudnovate zgodе šegrtka Hlapića, Ivana Brlić-Mažuranić, Priče iz davnine, rad, rod

Kako feministička književna kritika svoje uporište nalazi u izvanumjetničkoj sferi – rodnih identiteta i asimetrije (ne)moći – za koje nije izgradila nikakav zaseban sustav književnoteorijskoga nazivlja ni interpretacijskih alata (usp. Čale-Feldman i Tomljenović 2012: 19–25), ova analiza ženskih likova i poslova u ključnim tekstovima Ivane Brlić-Mažuranić¹ oslanja se na paratekstualne elemente. Genetteovo tumačenje parateksta² kao „praga“, istodobno tranzicijske i transakcijske zone između onoga unutar teksta i izvan njega (Genette 1997 prema Grdešić 2015: 111), u primjeru Ivane

¹ Genezu ovoga rada čine dva prethodno objavljena teksta: Dujić 2013, Dujić i Bauer 2015.

² Fenomenom parateksta Genette naziva one tragove ili kreacije za koje ne znamo uvijek trebamo li ih „promatrati kao pripadne tekstu“ (Genette 1997 prema Grdešić 2015: 111). Paratekst kao prag stoga predstavlja propusnu zonu i s unutarnje strane (teksta) i s vanjske strane (diskursa o tekstu), a Genette ga dijeli u dvije skupine: peritekst (elementi prisutni u tekstu: predgovor, posvete, bilješke...) i epitekst (elementi izvan teksta: dnevnički, pisma, intervju...) (isto).

Brlić-Mažuranić podrazumijeva da se njezinim književnim vrhuncima – *Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića* (1913.) i *Pričama iz davnine* (1916.) – primaknu i „meki“ izvori, dnevnički i autobiografski zapisi.³ Između kreiranih ženskih likova i figure ugledne (dječe) književnice otvara se prostor iskustva *betwixt and between*,⁴ labilne međuegzistencije – ne samo prijelaza praga, nego i mogućega preobražaja. Ili, kako piše književni kritičar James Wood (usp. 2008: 93), draškaju nas praznine i ispuštanja kod proznih osoba, „provociraju nas da gacamo njihovim dubokim pličinama“ (isto).

Paratekstualne elemente književnoga korpusa Ivane Brlić-Mažuranić nije zaobilazila ni hrvatska književna historiografija. Tako je primjerice *Autobiografija*, napisana na zahtjev Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (1916.),⁵ osim autoričinom biografijom, postala i čvrstom i čestom referentnom točkom književnokritičkih i književnopovijesnih prosudaba – u rasponu od uglednoga dvoprezimena i književne dinastije kojoj je pripadala do vlastite djece kao poticaja za pisanje, ali i adresata njezina književnoga stvaralaštva (usp. Dujić i Bauer 2015: 128–129). To što je rane tragove i trajnu nelagodu ženske književne prakse riješila „izmirbom“ – jer je želja za čitanjem četice njezine djece bila dovoljna da se spisateljstvo može složiti i „s dužnostima ženskim“ (usp. Brlić-Mažuranić 2013: 133–140) – rezultiralo je primarno recepcijom Ivane Brlić-Mažuranić kao rodonačelnice hrvatske dječje književnosti. Ocjene suvremenika A. G. Matoša da je *Šegrta Hlapića* mogao napisati samo „genij hrvatske majke“ (1913: 616) ili A. B. Šimića da su *Priče iz davnine* dokaz „da napokon može i kod nas jedna žena dobro pisati“ (1917), nisu značajnije (pre)usmjericile interes istraživača prema feminističkim čitanjima tih djela – unatoč jasnim rodnim signaturama.

Autoreferencijalne dnevničke projekcije

Čitamo li međutim uz *Čudnovate zgode šegrta Hlapića i Dobro jutro, svijete! – dnevničke zapise 1888. – 1891.* koje je (tada) Ivana Mažuranić vodila do svojih zaruka, uočit ćemo znatno protočnije pragove između književnoga teksta i dnevničkih bilježaka od onih koje je registrirala valorizirana povijest čitanja⁶ toga pikarskoga

³ Riječ je o mladenačkim dnevničkim zapisima: *Dobro jutro, svijete! – dnevnički zapisi 1888. – 1891.* (2010.), *Autobiografiji* (1916.), *Zapiscima, bilješkama, pismima g. 1907. – 1935.* (rkp.) te „Izjavi autorice o postanku *Priča iz davnine*“ (1930.) i „O postanku *Šegrta Hlapića*“ (1934.).

⁴ Nazivom Erike Fischer-Lichte označava se ovdje razlika između granice i praga (neestetskoga i estetskoga iskustva). Dok granica „nastoji spriječiti kretanje naprijed i prekoračenje, izgleda da prag poziva na to, treba ga zamisliti kao međuprostor u kojemu se može dogoditi sve moguće. Dok granica poduzima jasno razdvajanje, prag predstavlja mjesto omogućavanja, ovlaštenja, preobražaja“ (Fischer-Lichte 2009: 253–254).

⁵ Helena Sablić Tomić piše da se ta *Autobiografija* sastoji od dviju narativnih razina, bez obzira na to što je „zasigurno“ bila riječ „o poslanim pitanjima“ – na prvoj/„identitetnoj“ razini autorica „ispisuje provjerljive pozitivističke činjenice“, a na drugoj/„razini podteksta“ progovara o svojim unutarnjim htijenjima – te zaključuje kako Ivana Brlić-Mažuranić „njavećim dijelom ispisuje osoban odnos prema društvenom prostoru“ (usp. 2008: 54–55).

⁶ Povijest čitanja *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* izložena je u trećem poglavlju rada „Ženski red u Čudnovatim zgodama šegrta Hlapića Ivane Brlić-Mažuranić“ (Dujić 2013: 14–17).

romana. Tezom da bi u Giti trebalo vidjeti (i) autoreferencijalnu projekciju „dnevničke“ Ivane Mažuranić ne osporava se činjenica da je roman „muški“,⁷ već se uvodi dodatna fokalizacija – Gita nije samo suvlasnica priče o nepravedno optuženome šegrtu s kojim u (ne)junačkome dječjem paru uspostavlja narušenu socijalnu/obiteljsku ravnotežu, nego je upravo njezina „ženska“ priča (prepuna trivijalnih zapleta: otmica, cirkus, bijeg, brazgotina, promjena identiteta...) inicirala Hlapićev bijeg, ali i osigurala Marićin povratak. Gita je kompleksna kombinacija rusovskoga ženskoga nereda i bašlarovskoga „neučvršćenoga bića“⁸ – identitet u transformaciji koji upravo tekstom (romana) treba vratiti u sustav kako bi ponovno postigao svoju „prirodnu“ stabilnost. Gita je i rijedak primjer aktivnoga ženskoga lika Ivane Brlić-Mažuranić – što opet nije posljedica njezina karaktera ili odgoja nego nesretna slučaja koji ju je učinio djevojčicom iz cirkusa. No, čime objasnitи to da autorica do kraja romana zadržava Gitin dvostruki identitet? Kao pronađena kći majstora Mrkonje, Gita, preuzima svoje bivše ime Marica (za roditelje), ali zadržava i svoje cirkusko ime Gita (za Hlapića i za knjigu) – a i Hlapića je i knjigu baš ona bila opskrbila „čudnim“. Performativnost njezina karaktera unaprijed je opravdana iskustvom što ga je stekla i razvila u cirkusu, a književno se „provjerava“ tek jednom epizodom romana („Predstava“). Time što je javnom prezentacijom svojega umijeća dokazala da ono ima i praktičnu dimenziju (jer se večera može zaslužiti i predstavom, a ne samo sjenokošom), Gita ne mijenja zapravo ništa – opet javno mora prihvati Hlapićev komentar⁹ kako je takav posao izvrstan onda kada nema drugoga posla (usp. Dujić 2013: 8–9). Bračna statistika na kraju romana potvrđuje da je Gitin bivši rašiveni identitet trajno saniran. Koliko je Gita (opasno) različita od ostalih ženskih likova u romanu, potvrđuje i činjenica da je – uz prosjakinju Janu koja „trguje“ naracijom – ona jedini pokretni ženski lik, koji je također trgovao svojim scenskim umijećem prije no što je pridružen Hlapiću. Njihovo zajedničko putovanje stoga nije samo nastavak potrage za lijepim gospodskim čizmicama koje su izazvale domino-efekt, nego i pokazni primjer „kroćenja“ ženskoga lika – izgubljenoga

⁷ Potvrdu za to nalazimo i u tekstu i u paratekstu. Bez obzira na to što je socijalna konotacija naslovnoga junaka osnažena karakterom čudnovatoga – osobito kada mu se pridruži Gita pa putovanje nastavljuju u dječjem paru, a Gita prihvaća i Hlapićev autoritet jer je „Hlapić šegrt pak je valjda pametniji od nje“ (Brlić-Mažuranić 2010: 119) – činjenica je da i na kraju romana odrasli Gita i Hlapić pripovijedaju djeci i šegrtima (samo) Hlapićeve zgode. Uz naslovlenika, muški je i „naručitelj“ teksta – naime, u pismima majci Henrietti Ivana Brlić-Mažuranić prvi put spominje *Hlapića* i sestrina sina (Hrista/Ristića) kojemu ga je namijenila (usp. Majhut 2010: 157–165).

⁸ Nije riječ o doslovnome referiranju na Rousseauovu i Bachelardovu sintagmu – premda je njihov kontekst nemoguće izbjegći – nego se upućuje na vezu jednoga aspekta ideje ženskoga nereda (žene koja je izvan svojega doma uvijek smiješna) s Bachelardovom topoanalizom koja kuću smatra jednim od najsnaznijih integracijskih faktora (ona istodobno zgušnjava i brani intimnost, ali i upisuje hijerarhiju različitih socijalnih funkcija – ne zaobilazeći pritom ni rodne stereotipe) (usp. Dujić 2013: 9).

⁹ Ovaj bi se Hlapićev komentar mogao interpretirati i na tragu parafraze koju Susan Squire izvodi iz promjene uloga Adama i Eve, odnosno – ona koja je stvorena od muškarca preuzima inicijativu pod stablom spoznaje i time pretvara Adama u žrtvu: „Posljedica je ta da ženama ocrnjivanje žena kroz Eve također pridaje, vrlo maštovito, izvjestan stupanj moći nad muškarcima koja im se u stvarnosti poriče. [...] Nazovimo tu igru ‘caveat femina’: čuvaj se žene“ (2012: 43).

u besmislenoj retorici, šarenim „kricama“ i kreativnim umijećima. Istodobno, u pozadini glavne fabule smjenjuju se statični odrasli ženski likovi čija je mobilnost¹⁰ ograničena ciklusom rađanja (usp. Squire 2012: 15) – prevladavaju majke sa sinovima, bez osobnih imena, čije se iskustvo majčinstva povezuje gotovo isključivo s nevoljama (majstorici su oteli kćer, Grgina majka srami se postupaka svojega sina, a Markova majka mogla bi biti egzistencijalno ugrožena zbog djetetove nepažnje). Socijalni raster ženskih likova u Ćudnovatim zgodama šegrta Hlapića – u rasponu od djevojčice Gite do otmjene gospođe, potencijalne dobrotvorke i(lj) Hlapićeve zamjenske majke – nudi svojevrstan pregled mogućih ženskih (generacijskih) uloga. I majstorica, i sluškinja otmjene gospođe, i gazdarica sa sjenokoše, i Miškova baka svojim su poslom povezane s kućom. Takvim ženama gnjezdarcama Gita i Jana predstavljaju više opomenu nego izazov. Konačno, uzmemli li u obzir to da je Gita vraćena u obitelj i „spašena“ brakom s Hlapićem, možemo zaključiti da je „umjetnička“ epizoda u njezinu odrastanju definitivno korigirana, a Janino je javno djelovanje ionako nepoželjan ženski predložak (usp. Dujić i Bauer 2015: 131–132) – unatoč nekoj vrsti razumijevanja¹¹ što ga Ivana Brlić-Mažuranić iskazuje rečenicom: „A sve, što je Jana priповедala, bila prava istina, jer je ona svuda prolazila i sve znala“ (2010: 92).

U *Autobiografiji* koju piše 25 godina nakon svojih mладенаčkih dnevničkih zapisa, Ivana Brlić-Mažuranić izravno navodi riječi svojega stričevića i književnika Frana Mažuranića koji joj savjetuje da započne pisati dnevnik: „jer je to [...] spremište mladih osjećaja i živilih dojmova kojih poslije više nijesi sposobna, a koji se onda zrelim umom dadu književno dostojno obraditi“ (Brlić-Mažuranić 2013: 132). Dnevnik je dakle od početka trebao biti poligon (mogućega, ali budućega) književnoga djelovanja koji je uspio zadovoljiti „žudnju za pisanjem“ Ivane Mažuranić, ali ne i borbu „među jakom željom za pisanjem i među ovim (ispravnim ili neispravnim) čuvstvom dužnosti“ što je „podvezivala“ javni književni rad Ivane Brlić-Mažuranić (133). Usaporedimo li to s odnosom koji je između dnevnika i literature postavila Doris Lessing – tezom o tome da proces pisanja dnevnika predstavlja „početak odleđivanja onoga što me sprječava da pišem“ (2008: 266), jednako kao što je pretvaranje svega u literaturu nekakvo izbjegavanje, „sredstvo kojim nešto krijem od same sebe“ (254) – ostajemo kod ženskih dužnosti kao temeljne književne inhibicije. Dok se problematiziranje (ne)ispravnosti toga čuvstva na primjeru Ivane Brlić-Mažuranić može dijelom objasniti „teretom“ uglednih obitelji, u širem je kontekstu jednostavno riječ o manjku tradicije ženskoga književnoga stvaralaštva. Povjesničarka Michelle Perrot tvrdi da „žene ostavljaju malo izravnih tragova, i pisanih i materijalnih“ (2009: 12) te da su u njihovo „osobnoj“ literaturi autobiografije rijetke, ali se zato prepiska pokazuje izrazito ženskim žanrom, a pisanje dnevnika postaje (30):

¹⁰ O nekretanju kao ženskome svojstvu i zadaći povezanoj sa zemljom, obitelji i ognjištem usp. Perrot 2009: 161.

¹¹ Miškova baka i prosjakinja Jana modeli su iste vrste kolektivne/usmene naracije koju prva distribuira unutar obitelji, a druga njome nastoji slobodno trgovati, izvan obiteljskih i(lj) ženskih dužnosti (usp. Dujić 2013: 10).

[...] preporučena djelatnost, naročito od strane Crkve, koja je u tome vidjela instrument preispitivanja savjesti i kontrole nad samim sobom. [...] Dnevnik obuhvaća ograničen, ali intenzivan period u životu žene, prekinut brakom i gubitkom intimnoga prostora. Vezan je za djevojačku sobu. Tijekom kratkog razdoblja, on omogućuje iskazivanje samoga sebe.

Djevojačka soba ne posjeduje (još) kapacitet „vlastite sobe“ kao temeljnoga preduvjeta ženskoga pisanja. I kada isključi zajedničku dnevnu sobu koja podrazumijeva stalno prekidanje i „sobne“ karaktere kao jedinu dostupnu književnu građu, Virginia Woolf (2003: 106–107) proširiti će sintagmu vlastite sobe na 500 funti godišnje i bravu na vratima, što bi simbolično trebalo značiti moć kontemplacije i moć samostalnoga mišljenja – a pritom će kategorički isključiti samo jedan ženski žanr: „Pisma se ne računaju“ (65). I dalje smo na ishodišnoj rečenici „majke roda“,¹² Simone de Beauvoir (usp. 2016: 139, 287), o tome da se ženom ne rađa nego postaje te da je jedan od glavnih ženskih problema pomirba njezine reproduktivne uloge i njezina rada. Intenzitet književnoga rada što ga je u dnevniku uvježbavala Ivana Mažuranić u svojoj „djevojačkoj sobi“, od navršenih četrnaest godina (1888.) do zaruka (1891.), istodobno potvrđuje izrazito snažnu vokaciju književnice i iznenađuje širinom književnih interesa. Prevoditeljica, kritičarka, „putopistkinja“, prozaistica – s pseudoandronimom Vladimir Šumski – Ivana Mažuranić posebno slojevito komunicira s dnevnikom. Zanimljiv je postupak personalizacije koji pritom provodi prikazujući dnevnik žrtvom svojega karaktera jer ga naizmjenično ušutkava i sažalijeva, a onda zahvaljuje i umirovljuje, obraća mu se najprije s Vi potom s Ti – pitajući se kojega je zapravo roda. Svijest o recepciji itekako je prisutna. Dijelove dnevnika Ivana Mažuranić ispisuje na njemačkome i francuskome jeziku, dio piše i na zasebnim listovima kako bi se poslije mogli spaliti, žali što nikada nema dovoljno vremena za pisanje i što su „svi proti tomu pisanju dnevnika“ (Mažuranić 2010: 113) pa zna „sta bi svi o [njezinu] dnevniku rekli“ (113–114). Predviđa reakcije kao što su: „Nezdrav sentimentalizam“, „Gefühlsduselei“, „romani uliveno“, „plod nerada“, sve „eingeredet“, „djevojački smiešni romantizam“. Dob kojoj ipak ne pristaje autocenzura kao i kriptografska priroda žanra oblikuju živo tijelo teksta za koji će sama autorica zapisati: „Baš ovaj dnevnik ne izgleda ko rad buduće spisateljice“ (Mažuranić 2010: 18). U „budućoj spisateljici“ svakako prepoznajemo inicijalnu ideju Frana Mažuranića, ali retoričko bi pitanje moglo glasiti: Kakve spisateljice? – Dječe? Jer primjedba Ivane Mažuranić zapravo je pogrešna. Osim što „omogućuje i supostojanje više autorskih ‘ja’ na stranici“ (usp. Ott Franolić 2016: 53–64), dnevnik kao ženski ispovjedni žanr („knjiga jada“, ali i „mjesto otpora“), obvezuje jedino kronologiju, a obilježavaju ga fragmentarnost, nekonzistentnost, nedovršenost, repetitivnost, zaokupljenost svakodnevicom. Sve su to dakako i prepoznatljiva obilježja ženskoga pisma. Upravo na stranicama mladenačkoga dnevnika Ivane Mažuranić uspostavlja se snažna i neočekivana poveznica sa suvremenicom Marijom Jurić Zagorkom i prethodnicom Dragojlom Jarnević. Zagorki je približavaju razmišljanja o domoljublju i granicama roda – „nemogu moju sreću bez

¹² Sintagma preuzeta od Michelle Perrot (2009: 117).

sreće moje domovine podpunu si pomisliti“ (Mažuranić 2010: 23–24), „žena, djevojka je kao čokljavi, šepavi ili slijeći mužkarac. Žena je zlo izpao mužkarac što se tjela i duše tiče“ (42), „Zašto nisam dečko?“ (138). Razmatrajući svrhu pisanja, ponavlja gotovo jednake riječi Dragojle Jarnević: „A i opet hoće pero u ruke moje i opet se otimaju oči za knjigom i opet misao stvara — valjda i opet nesreću moju! [...] Ah! zašto čitati, zašto pisati! za ludovati! za živjeti!“ (141). Na taj „bumerang“ dnevničke aktivnosti osvrće se i Marija Ott Franolić primjedbom da je umjesto kontroliranja i discipliniranja djevojčica vođenje dnevnika moglo imati i „potpuno suprotan učinak – djevojkama implicitno omogućiti veću samostalnost, izricanje ‘zabranjenih’ misli, propitkivanje uloga koje su im dodijeljene u društvu“ (2016: 58). Nered koji Ivana Mažuranić osjeća u sebi antagonizira je s projektom buduće književnice koja bi željela proslaviti dom i domovinu, a umjesto toga zaokupljaju je i posramljuju – dar i slava.¹³ Zato o sebi piše vrlo kritično: „U meni leži sjeme mahnitosti“ (Mažuranić 2010: 14), „Ala sam šumasta i nora“ (19), „Al sam danas bedasta“ (23), „Gadan je moj karakter“ (34), „Moja pogreška nije da nemislim, već da odviše mislim“ (82), „[...] najbolja kesavica ovoga sveta. Sve me zabavlja, zanima i na smieh potiče. [...] A moja pamet čini mi se da se jako umanjuje“ (122). Koliko u ovome „manjku“ buduće književnice ima materijala za buduću umjetnicu Gitu, čudnu i neispravnu – tipičnu „drugu“, sasvim u otklonu od normativa? Možemo li i Gitu iščitati u istome kontekstu protivljenja (svih) dnevniku i već spomenutoga (unaprijed poznatoga) mišljenja o tome da je sve to „romani uliveno“ i „djevojački smiešni romantizam“ (113–114)? Isključuje li neizbjegna perspektiva otmjene gospođe (i dobrotvorce) „umjetničku“ epizodu, odmah u formativnome razdoblju? Ili je u pitanju samo prag između života i umjetnosti – dnevnika i Gite?

Za razliku od *Autobiografije* koju piše retrospektivno, prema narudžbi koja računa s javnošću, dnevnički zapisi žanrovske su propusniji, ali ni u njima Ivana Mažuranić ne zaboravlja apostrofirati obitelj, domovinu i Boga kao temeljne odrednice identiteta, odnosno – majku kao ženski ideal dobrote i požrtvovnosti (usp. Mažuranić 2010: 6). Dakle, ponovno braka i ženskih dužnosti.

Premda o Henrietti Mažuranić (usp. Dujić i Bauer 2015), majci Ivane Brlić-Mažuranić, nema mnogo dostupnih biografskih podataka, njezin utjecaj – ne samo na književnu produkciju nego i na figuru ugledne dječje književnice – razvidan je već u mladenačkome dnevniku Ivane Mažuranić, a književno razrađen u romanu *U potrazi za Ivanom* Sanje Lovrenčić,¹⁴ napisanome na temelju istraživanja bogate obiteljske korespondencije. Novi prag između mlade Ivane Mažuranić što se i dalje (dnevnički) priprema za buduću spisateljicu i gospođe Ivane Brlić-Mažuranić koja

¹³ Zanimljive su relacije u kojima Michelle Perrot razmatra pojmove slave i sreće: „u građenju identiteta, slava je muška, a sreća ženska [...] – goruća zadaća, osobna i obiteljska, ponekad kolektivna (i tada ključ društvenih angažmana)“ (2009: 115).

¹⁴ Helena Sablić Tomić (usp. 2008: 68–69) piše da je Sanja Lovrenčić tom knjigom „postavila posve novi identitet Ivane Brlić-Mažuranić od onoga na što je suvremena recepcija navikla – prerađujući neke detalje prošlosti i proizvodeći komentare iz pozicije suvremene naratorice“, pri čemu je bila „fokusirana na približavanje psihološkog profila ove književnice, a ne njezine uloge u širem kulturološkom ‘milieu’“.

preuzima kućanstvo brodskoga odvjetnika Vatroslava Brlića kratak je, imperativan i stimulira isključivo prijelaz: „‘Moraš’ je med nama“ (Mažuranić 2010: 132). Slijedi poplava pisama¹⁵ – baš onoga ženskoga žanra koji se ne računa (usp. Woolf 2003: 65) – u kojima „slatka, draga i mila mamica/mamić/mamac Henrietta Mažuranić postaje adresat koji pokriva cjelokupan ženski život svoje kćeri“ (Dujić i Bauer 2015: 136). Utjecaj zlatne mamice (usp. Mažuranić 2010: 129) može se ilustrirati i simboličnim značenjem poklona kojima je Henrietta Mažuranić „ovjerila“ ključne tekstove svoje kćeri – pisaćim stolom i naslonjačem. Dok prvi prihvata spisateljicu, čini se da drugi ipak (više) računa na čitateljicu.

Dužnosti ženske

Distribucija muških, ženskih i dječjih likova u *Pričama iz davnine* slijedi obrazac postavljen u *Čudnovatim zgodama šegrtu Hlapića*. Iako je u romanu najčudnija bila Gita, naslov pripada muškomu (dječjemu) junaku – šegrtu bez roditelja. Sve bajke, kojih je ukupno osam,¹⁶ u *Pričama iz davnine* u naslovu imaju muške junake: Potjeh, Ribar Palunko, Regoč, Stribor, Bratac Jaglenac, Lutonjica Toporko i devet župančića, Sunce djever, Jagor. Njima su u trima naslovima („Ribar Palunko i njegova žena“, „Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica“ te „Sunce djever i Neva Nevičica“) pridruženi i ženski likovi, dakle – supruga, sestra i nevjesta. U nedječjim zapletima pravo na vlastitu priču pripada ponovno hlapićevskomu profilu dječaka. Iz statistike dječjih i majčinskih likova što ju je načinila Sanja Lovrenčić (2013b: 77–78) vidljivo je da se u *Pričama iz davnine* uz 14 dječaka pojavljuju tek dvije djevojčice, a uloga majke znatno se proširuje. Među likovima majki nalazi se starica („Šuma Striborova“), baka („Regoč“), zamjenska majka, također baka („Lutonjica Toporko i devet župančića“) te zamjenska majka, čudesna baka Mokoš („Sunce djever i Neva Nevičica“). Jagor ima mačehu, bez majke su Jaglenac i Rutvica, a ne spominje se ni majka trojice unuka starca Vjesta („Kako je Potjeh tražio istinu“). Naslovni ženski likovi ovako su razvrstani: djevojčica Rutvica prepoznatljiv je primjer ženske blagosti i pasivnosti (usp. de Beauvoir 2016: 700), Neva Nevičica bajkoviti je uzorak čestitosti i skromnosti, a Palunkova žena najaktivniji je ženski lik u *Pričama iz davnine* (usp. Dujić i Bauer 2015: 132–133). Njih slijedi i galerija nadnaravnih ženskih likova (guja-djevojka, vile Zatočnice, Kosjenka, Zora-djevojka, Mokoš, baba Poludnica...), ali i jedan ženski lik (ubogo djevojče s lučima) koji стоји između tih svjetova – u gramatičkome srednjem rodu. To čini posebno zanimljivim generacijski raspored ženskih uloga u „Šumi Striborovoju“: stara i mudra majka/baka – ljepota guja-djevojka – ubogo djevojče s lučima. Osim što parafrazira andersenovski motiv djevojčice sa šibicama (što ga je Andersen „posudio“ iz života svoje majke), lik uboga djevojčeta „umilne čudi“ sa svežnjem triješća doživljava promjenu u istoj rečenici (nakon dviju izmijenjenih replika): „Baka okrpa djevojčici rukav, a djevojka joj dade svežanj luči“ (Mažuranić

¹⁵ Sanja Lovrenčić (usp. 2013a: 108) spominje nekoliko stotina pisama.

¹⁶ Rad se ne bavi teorijskim razmatranjem bajke i priče, nego prihvata nazivlje kritičkoga izdanja (Brlić-Mažuranić 2011: 9).

2011: 110). Za takav postupak spomenuti kritičar James Wood piše da je dovoljno „nekoliko poteza da bi portret prohodao“ (2008: 86) jer čitatelji oko „vrlo tankog lika“ (98) konstruiraju „deblji interpretacijski ogrtač“ (isto). Zaista, njezina transformacija iz djevojčice u djevojku (kojom će se poslije momak vjenčati) zbiva se uz pomoć čuda, baš kao što je to slučaj i s gujom-djevojkom (koju je momak prije toga doveo iz šume za snahu). Ubogo djevojče pripada pokretnim ženskim likovima te – poput Gite i Jane – „trguje“ čudesima. Iako se iz navedene rečenice čini da je riječ o razmjeni (luči za zakrpan rukav), saznajemo dalje da je triješće prodala baki, a na kraju i da je ona dovela Domaće u kuću. Spašavanje ognjišta sinegdohom triješća označava pobjedu dobrih nad zlim čudesima – jedinoga „prirodnoga“ nad svim drugim neprirodnim poredcima. Ustrajnost kojom starica brani patrijarhalni poredak, ugrožen prvim izborom njezina sina, nema alternativu – zato njezin izbor i može biti samo to da se odrekne svih drugih izbora zbog sina.

Intenzivniju sliku ženske pasivnosti na putu od djevojčice do kneginjice Ivana Brlić-Mažuranić gradi u bajci „Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica“. Premda je starija, ona je „druga“ već od naslova – oteta, ostavljena, nađena, vjenčana. Jedino u čemu ustrajava jest sačuvati insignije koje im je majka povjerila – čekajući ispred crkvice na otočiću usred svetoga jezera strašne Kitež-planine. U takvoj simetriji nadnaravnih elemenata rješenje i ne može doći drugačije nego iz bajkovita okvira i u liku božjaka/kneževića Relje. Da je Rutvica u međuvremenu „odrasla“, pokazuje epizoda njezine majčinske brige za Jaglenca – „Rutvica Jaglencu uvečer stere posteljicu od lišća, a ujutro ga u jezeru kupa i opančiće mu veže“ (Brlić-Mažuranić 2011: 140) – kao i sasvim neočekivano zauzimanje za izbjegavanje sukoba s vilama i hudobama kojim uspijeva „razoružati“ i Relju: „–Ne će tvoja sabљa zardati, kosit i češ polja i livade“ (152). Time se prije bajkovita svršetka Rutvica približava „dužnostima ženskim“. U novoj obitelji ona dijeli kućne poslove s kneginjom, a Jaglenac s Reljom: „Jaglenac pase ovce i jagnjiće, Rutvica redi kuću i bašćicu, kneginja prede i šije košulje, a Relja radi na polju i livadi“ (156). U toj su rečenici zapravo svi likovi (još) u tranziciji – kneginja i Relja prema svojoj bivšoj plemenitaškoj poziciji, a Rutvica i Jaglenac prema višem socijalnom položaju koji su zavrijedili svojom (dječjom) odanošću zemlji/domovini. Prema Sanji Lovrenčić sličnu otvorenost za sve vrste poslova pokazuje vlastitim primjerom i Ivana Brlić-Mažuranić, „igrajući se supruge i gazdarice“ (Lovrenčić 2013a: 111–112):

Ukuhava voće, trčkara nadgledati sluškinju koja pere rublje, prodaje jabuke iz svojega voćnjaka, kupuje sitne stvari za kućanstvo, računa troškove, izlazi na majur ubrati povrće. [...] zajedno sa svojom poslugom ona će šivati i krpati rublje, kuhati sapun, taliti mast, kupovati krave i druge životinje, popravljati sa stolarom namještaj, neprestano iznova organizirati velika čišćenja i boriti se protiv moljaca... Osim toga će pročitati gomilu knjiga i književnih časopisa, organizirati dobrotvorne priredbe i diletantske predstave, primati goste, proučavati obiteljski arhiv, muzicirati s prijateljima (svirajući glasovir), kititi kuću za Tijelovo, voziti bicikl...

Put koji prolazi Neva Nevičica – od krasne djevojčice do banice – bio bi sličan Rutvičinu socijalnom usponu da Neva Nevičica od rođenja nije u vlasti nadnaravnog,

koju ne samo prihvata, nego i sudjeluje u njezinoj realizaciji. Neva Nevičica razlikuje se od drugih ženskih likova Ivane Brlić-Mažuranić i po tome što ima dvije majke – prvu, poput oca, „tvrdi i krivična srca“ (Brlić-Mažuranić 2011: 197) i drugu/zamjensku majku, baku Mokoš koju je zaslužila požrtvovnošću, ali na čiju pomoć ne može računati bezuvjetno. Njezin položaj *betwixt and between*¹⁷ održava i stalno nova fokalizacija – od inicijalne/bajkovite koju otvara pripovjedačica (krasna djevojčica kojoj vile proriču da će biti Sunčeva nevestica), do pogleda „odozgo“ što se razdvaja na žensku (ohola carevna) i mušku (Oleh ban) perspektivu. Da ohola carevna u Nevi Nevičici vidi priprostu djevojku (koja bi joj mogla postati „dvoranicom“), a ne bračnu konkurenticu, potvrđuje i rečenica kojom naređuje slugama „da otjeraju onu djevojčicu“ (202). Oleh ban međutim u Nevi Nevičici najprije vidi milu djevojčicu da bi joj se potom u prvoj rečenici obratio kao miloj djevičici, svojoj ljubi i vjerenici (usp. Brlić-Mažuranić 2011: 203). Biti mila (kao uboga djevojče s lučima), a ne umiljavati se (kao guja-djevojka), u ovom primjeru znači zaslužiti vlastitu priču – čak i pobijediti snažnu i pakosnu Mokoš, kao i sve njezine ženske preobrazbe: pticu, zmiju, baku i djevojku (197).

Poput Rutvice i Neve Nevičice, i Palunkova je žena „druga“ u naslovu, ali za razliku od njih nema vlastito ime, već je predstavljena svojim bračnim statusom. Palunko je taj koji ima i ime, i zanimanje, i ženu, kasnije i sina Vlatka. Ženu (siroticu bez majke) dobio je doslovno na dar od Zore-djevojke. Njihovi su poslovi od početka podijeljeni – Palunko lovi ribu, a Palunkova žena bere lobodu i rađa sina. Osim tih uobičajenih „dužnosti ženskih“, ona navečer krati vrijeme Palunku pričanjem priča zbog čega je on počinje smatrati vilom, a njezine priče drži istinitima. Do koje mjere Palunko ne razumije narativno umijeće svoje žene i(li) ne može prihvati ideju pripovijedanja radi užitka pripovijedanja, pokazuje njegov bijes, fizičko kažnjavanje žene, pa i prijetnja smrću. Mogli bismo reći da je u njezinu pripovijedanju počeo prepoznavati dar Zore-djevojke, ali ga je umjesto forme zanio sadržaj. Palunkova žena brani pak svoju naraciju praktičnim razlozima: „– Nisam ja, bolan, vila, nego sam sirota žena, koja čarolija ne znam. A što tebi pričam, to mi srce kazuje, da te razonodim“ (40). Pokazuje se da žensko pripovijedanje, čak i onda kada je samo rekreativno, opasno ugrožava patrijarhalni poredak koji se (ponovno) gradi oko slaboga muškoga junaka. Kao što „dobričina, plašljiv i stidljiv momčić“ (106) iz „Šume Striborove“ uzima guju-djevojku za ženu „kad se već radi njega pretvorila“ (isto) pa zatim prati nemoguće „fabule“ koje naručuje snaha-guja, a izvršava njegova majka, tako je i Palunko samo nestrljivi slabić koji priče svoje darovane (i darovite) žene shvaća doslovno kao ispunjenje obećanja o materijalnome bogatstvu – i srlja u njih ne obazirući se na cijenu. Dunja Detoni Dujmić zaključuje kako se takve situacije rješavaju magijskom konverzijom jer su žene u bajkama Ivane Brlić-Mažuranić „vezanije uz nagonske i arhetipske procese koji su pak pogodniji za prijenos citatnog tkiva“ (1998: 175–176):

Dok poput Šeherezade umjetničkom energijom zaokuplja mušku pozornost te si na taj način gotovo spašava život, na sižejnom se planu susreću usmena i umjetnička bajka, tekst i intertekst. Odnosom bajke u bajci te muškim neraspoznavanjem kodova, tj.

¹⁷ Usp. bilješka 4.

nesposobnošću da se razdvoji bajka od zbilje, dobiva se jako uporište za podbadanje zapleta; zbog Palunkova inzistiranja da se bajka ostvari te nerazborite akcije koju je u tu svrhu poduzeo, njegova žena mora snositi teške posljedice (ostaje bez djeteta te gubi „živu“ riječ, tj. onijemi). Tek uspostavom ravnoteže na crti čudo-zbilja ona pronalazi izgubljeno dijete, vraća joj se govor i pripovjedački dar.

Ostaje činjenica da Palunkova žena svojim pripovjedačkim darom „preobražava običan život u čaroliju“ boreći se za sina i muža protiv nadnaravnoga (ptice, zmije, pčele) tipično ženskim sredstvima (večera, kudjelja, rukav, dvojnice) i uz pomoć „čarobne“ majke koštate (usp. Lovrenčić 2013b: 79–80). Parafraziramo li tezu Virginije Woolf „da žena koja piše, misli unatrag kroz svoje majke“ (2003: 99), za Palunkovu bismo ženu mogli zaključno reći da žena koja pripovijeda, govori unatrag „kroz“ sve svoje „čarobne“ majke – „nijemim“ jezikom.

Kada Umberto Eco piše da je „tekst lijien stroj koji zahtijeva čitateljevu suradnju“ (2005: 40), onda navodi i da „čitatelji moraju znati štošta o stvarnome svijetu kako bi ga mogli uzeti kao ispravan predložak fiktivnom“ (104) jer „[č]itajući fikciju bježimo od tjeskobe koja nas obuzima kad pokušamo reći nešto istinito o svijetu“ (107). Aktivne ženske priče kod Ivane Brlić-Mažuranić uvijek su blizu čudnovatoga (Gita) i čudesnoga (Palunkova žena), a spremne su ga žrtvovati radi obitelji i povratka „dužnostima ženskim“. Ono što ostaje nakon njihova dokidanja upravo je disciplinirano pripovijedanje – naracija u kontroliranim/obiteljskim uvjetima: nedjeljom popodne i tijekom zimskih večeri, kada očito nema drugoga važnijega posla, i kada kreatorice priča mogu biti (i) žene. Prvo izdanje *Priča iz davnine* objavljeno je 1916. – iste godine kada i *Autobiografija* Ivane Brlić-Mažuranić, četvrt stoljeća nakon njezinih mlađenackih dnevničkih zapisa. U poznatomu pismu sinu Ivanu Brliću o postanku *Priča iz davnine*,¹⁸ Ivana Brlić-Mažuranić osvrnut će se na često postavljano pitanje o genezi *Priča*: „Meni se riječ ‘geneza’ čini odviše učena. Ona razara predodžbu ‘pričanja’“ (Brlić-Mažuranić 2013: 166). Obiteljskoj korespondenciji pripada još jedna manje poznata rečenica povezana također s *Pričama iz davnine*: „Ja, odrasla osoba, pisala sam ih sebi, odrasloj osobi...“ (Brlić-Mažuranić prema Lovrenčić 2013a: 218). Zaista, kakva nas to ekovska tjeskoba sprječava da pokušamo ispod fiktivnih svjetova Ivane Brlić-Mažuranić razabrati njihove stvarnostne dimenzije?

Zaključak

Simone de Beauvoir u ženskoj književnosti nalazi snažnu nostalgiju za razdobljem djetinjstva – zbog čega „žena koja je postala žali za tim ljudskim bićem koje je bila“ jer zna da se njezina „službena biografija ne poklapa“ s njezinom „stvarnom pričom“ (2016: 666–670). Mlada Ivana Mažuranić u svojem je dnevniku osigurala sve uvjete za projekt buduće književnice:

(1) definirala žanr: „Dnevnik je ko u slovnicu izreka: ‘riečmi izražena misao’ i to svaka.“ (Mažuranić 2010: 31)

¹⁸ Izjava autorice o postanku *Priča iz davnine* napisana je 1929., a objavljena 1930. u *Hrvatskoj reviji* 3 (5): 289–290.

(2) pripremila pisači stol: „Sada sam si liepo uredila pisači stol, izpraznila ladice, samo u jednoj leži kraj ovoga dnevnika sva moja dosadašnja literarna radnja. Bogami, malo graha i taj pišljiv.“ (18)

(3) sanjarila o slavi poslje smrti: „To mi je najmilija misao. Da bi mogla za života mnogo, mnogo toga napisati, onda datume napisati, umrieti i da se po smrti štampa, dopadne i... proslavi domovinu i mene.“ (95)

Patrijarhalni mit o ženskome/privatnome (u odnosu na muško/javno) sačuvan je čak i tom mladenačkom sanjarijom, a potom proširen i na mit o ženama gnjezdaricama i muškarcima nomadima, povezan s biološkim i sociopovijesnim funkcijama (usp. Wilson Schaeff 2006: 72), koji se u primjeru Ivane Brlić-Mažuranić realizira također dosljedno – od (očeve) kćeri preko (muževe) supruge do (i sinove) majke (47). O njezinim prvim brodskim bračnim godinama Sanja Lovrenić piše: „Čini se da Ivana uživa igrajući se suprige i gazdarice“ (2013a: 111). Takav dojam ostavlja prepiska s majkom. No količina i vrsta poslova (usp. Lovrenić 2013a: 111–112) – kojima se Ivana Brlić-Mažuranić „igra dužnosti ženskih“ – dobro ilustrira tezu Simone de Beauvoir (2016: 663) o ulozi žene (supruge, majke, kućanice) koja „ima posla, ali ništa ne ‘radi’“. A kada počne „raditi“, Ivana Brlić-Mažuranić objasnit će svoje pisanje praktičnim razlozima – jednom su to njezina djeca koja žele čitati, drugi je put to poklon za nećaka Ristića... konačno – i ona sama. U galeriji ženskih likova što ih je logistički pozicionirala iza muških junaka najrazvedenija je uloga (starije) majke, a najmanje je prisutna srednja generacija zbog čega se i čini da djevojčice u njezinim bajkama (nerijetko u istoj rečenici) skaču iz djetinjstva u brak. Poredak što se oslanja na iskustvo starih i sljedbu mlađih uznemiravaju likovi poput guje-djevojke ili Palunkove žene čije „priče“ destabiliziraju „prirodan“ red – možda i (samo) zato da bi ga na kraju sačuvalе i potvrdile kao jedini moguć. Za Ivanu Brlić-Mažuranić brak je kao i književnost – patrijarhalna institucija (usp. Čale-Feldman i Tomljenović 2012: 105–117), a na oboje se može primijeniti i njezina dnevnička spoznaja: „ženska narav je vrag koj se samo mužkom voljom svladati dade“ (Mažuranić 2010: 111).

Popis literature

- de Beauvoir, Simone. 2016. *Drugi spol*. Prev. Mirna Šimat. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2010. *Romani*. Prir. Berislav Majhut. *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić*, ur. Vinko Brešić. Kritičko izdanje, sv. 2. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2011. *Bajke i basne*. Prir. Tvrtko Vuković i Ivana Žužul. *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić*, ur. Vinko Brešić. Kritičko izdanje, sv. 3. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2013. *Članci (1903. – 1938.)*. Prir. Marina Protrka Štinec. *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić*, ur. Vinko Brešić. Kritičko izdanje, sv. 4. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Čale-Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

- Dujić, Lidija. 2013. Ženski red u Čudnovatim zgodama šegrtta Hlapića Ivane Brlić-Mažuranić. *Fluminensia* 25 (1): 7–19.
- Dujić, Lidija i Ludwig Bauer. 2015. Zlatna mamica Henrietta Mažuranić von Bernath Lendway. U: *Godišnjak Njemačke zajednice/DG Jahrbuch 2015. Zbornik radova 22. Znanstvenog skupa Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu*, ur. Renata Trischler, 127–140. Osijek: Njemačka zajednica/Deutsche Gemeinshaft.
- Eco, Umberto. 2005. Šest šetnji pripovjednim šumama. Prev. Tomislav Brlek. Zagreb: Algoritam.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Prev. Sulejman Bosto. Sarajevo i Zagreb: Šahinpašić.
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Lessing, Doris. 2008. *Zlatna bilježnica*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Profil.
- Lovrenčić, Sanja. 2013a. *Upotrazi za Ivanom*. Zagreb: Mala zvona.
- Lovrenčić, Sanja. 2013b. Žrtvovanje čarolije ili djelo Ivane Brlić-Mažuranić u svjetlu feminističke književne kritike. *Treća* (1–2): 71–82.
- Majhut, Berislav. 2010. Napomene uz kritičko izdanje. U: Brlić-Mažuranić, Ivana. 2010. *Romani*. Prir. Berislav Majhut. *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić*, ur. Vinko Brešić, 157–189. Kritičko izdanje, sv. 2. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Matoš, Antun Gustav. 1913. Klasična knjiga. *Savremenik* 8 (10): 615–616.
- Mažuranić, Ivana. 2010. *Dobro jutro, svijete! – dnevnički zapisi 1888.–1891.* Zagreb: Mala zvona.
- Ott Franolić, Marija. 2016. *Dnevnik ustremljen nedostižnom. Svakodnevica u ženskim zapisima*. Zagreb: Disput.
- Perrot, Michelle. 2009. *Moja povijest žena*. Prev. Vesna Čaušević Kreho. Zagreb: Ibis grafika.
- Sablić Tomić, Helena. 2008. *Hrvatska autobiografska proza. Rasprave, predavanja, interpretacije*. Zagreb: Naklada Ljевак.
- Squire, Susan. 2012. *Ne uzimam. Sporna povijest braka*. Prev. Marina Leskovar Grubišić. Zagreb: Algoritam.
- Šimić, Antun Branko. 1917. Priče iz davnine. *Obzor* 58 (54): s.p.
- Wilson Schaeff, Anne. 2006. *Biti žena. Patrijarhalni obrasci u ženskoj svakodnevici*. Prev. Aleksandra Barlović. Zagreb: Planetopija.
- Wood, James. 2008. *Proza na djelu*. Prev. Miloš Đurđević. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Woolf, Virginia. 2003. *Vlastita soba*. Prev. Iva Grgić. Zagreb: Centar za ženske studije.

Lidija Dujić

University North, Koprivnica, Croatia
Nord-Universität Koprivnica, Kroatien

Labour and Gender in *The Strange Adventures of Hlapić the Apprentice and Tales of Long Ago*

The starting point for this paper is the paratextual elements from Ivana Brlić-Mažuranić's diary entries and autobiographical notes. The paper analyses an array of male, female, and child characters within various antinomies (active/public versus passive/private) and follows the generational segregation of female characters. An optimal model of the

patriarchal myth is examined in connection with the biological and social roles of the nomad man and the nesting woman. Ivana Brlić-Mažuranić simultaneously preserves and destabilises this model. The paper also studies narrative “thresholds” between the realistic and the supernatural – as female work, as Rousseauian “disorder” – in which both the literary heroines and the female author take part.

Keywords: *The Strange Adventures of Hlapić the Apprentice*, Ivana Brlić-Mažuranić, *Tales of Long Ago*, gender, labour

Arbeit und Geschlecht in den Werken *Clapitsch: die wundersame Reise eines Schusterjungen* und *Aus Urvästerzeiten*

Ausgehend von paratextuellen Elementen aus Ivana Brlić-Mažuranićs Tagebüchern und ihren autobiographischen Aufzeichnungen wird im Beitrag die Aufstellung männlicher, weiblicher und Kindergestalten in *Čudnovate zgodе šegrta Hlapićа* [*Clapitsch: die wundersame Reise eines Schusterjungen*] (1913) und *Price iz davnine* [*Aus Urvästerzeiten*] (1916) innerhalb der Gegensätze zwischen aktiv/öffentlicht und passiv/privat analysiert und die Generationsdiskriminierung weiblicher Gestalten besprochen. Es wird der optimale patriarchalische Mythos erörtert, der mit den Vorstellungen der biologischen und sozialen Rolle des „wandernden Mannes“ und der „nistenden Frau“ in Zusammenhang steht. Dabei wird ein solches Modell von Ivana Brlić-Mažuranić nicht nur verwendet, sondern auch destabilisiert. Im Beitrag werden ferner die „Schwellen“ erforscht, die man zwischen der Wirklichkeit und dem Übersinnlichen – als Frauenarbeit bzw. Rousseausche „Unordnung“ – im Erzählen konstruiert, woran nicht nur die literarischen Heldinnen, sondern auch die Autorin teilnimmt.

Schlüsselwörter: *Clapitsch: die wundersame Reise eines Schusterjungen*, Ivana Brlić-Mažuranić, *Aus Urvästerzeiten*, Arbeit, Geschlecht



Vladimir Kirin
(1894. – 1963. / 1894–1963)



"File:HR-VladimirKirin-Foto-1935.jpg" <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HR-VladimirKirin-Foto-1935.jpg>> by Wikimedia Commons is licenced under CC BY 3.0

Fotografija Vladimira Kirina iz 1935. godine dana je na korištenje pod licencijom Creative Commons Imenovanje 3.0 Hrvatska. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HR-VladimirKirin-Foto-1935.jpg>>

UDK 821.163.42.09-93
 (084.1)(091)821.163.42-93
 75.056Kirin,V.

Sanja Lovrić Kralj

Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska
 sanja.lovric@ufzg.hr

Tea Dvorščak

Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska
 tea.dvorscak@gmail.com

Od vizualnoga identiteta do političkoga čina: povijest Kirinovih ilustracija *Priča iz davnine*^{*}

Izvorni znanstveni rad / original research paper

Primljeno / received 7. 4. 2017. Prihvaćeno / accepted 13. 10. 2017.

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0004



Fokus je ovoga rada na suradnji dvoje umjetnika, Ivane Brlić-Mažuranić i Vladimira Kirina, u knjizi *Priče iz davnine*. Prikazuje se povijest knjige kao predmeta i interpretira se njezin kulturni i simbolički status od prvoga izdanja s Kirinovim ilustracijama 1924. do izdanja iz 2010. godine. Oslanjanjem na arhivsku građu rekonstruiraju se početci suradnje, kao i ostvarivanje izdanja koje će se svidjeti i Ivani Brlić-Mažuranić i publici, te stvaranje kulturne reprezentacije djela s imperativom ilustracija Vladimira Kirina. Knjiga opremljena Kirinovim ilustracijama prije Drugoga svjetskoga rata predstavljala je luksuznu i lijepo opremljenu knjigu, a nakon rata njezina se simbolička vrijednost promjenila. Društveno-političke, a potom i književne okolnosti promijenile su vizualnu reprezentaciju knjige: Kirinove ilustracije počele su padati u zaborav, a njihove povremene pojave predstavljaju nostalgični politički čin.

Ključne riječi: ilustracije, Vladimir Kirin, *Priče iz davnine*, Ivana Brlić-Mažuranić

Za uspjeh knjige nije dovoljan samo vrhunski tekst. Važni su ukupni paratekstualni elementi koji čine neku knjigu: peritekst kojim se knjiga predstavlja (vizualni izgled knjige, dimenzije, ilustracije, vrsta slova, biblioteka u koju je djelo uklopljeno, nakladnik koji je djelo objavio, predgovor, posveta...), ali je također važan i epitekst

* Ovaj je rad financirala Hrvatska zagradska za znanost projektom BIBRICH (UIP-2014-09-9823).

(kompleksni sustav koji izgrađuju podrška književnih institucija, preporuke, prikazi, marketing, osobna korespondencija autora...) (usp. Genette 2001).

Želimir Mažuranić (1882. – 1941.), brat Ivane Brlić-Mažuranić,¹ koji je za svojega života potpomagao i organizirao većinu prijevoda *Priča iz davnine*, dobro je razumio važnost paratekstualnih elemenata za uspjeh knjige. Zbog referencije na poznate članove generacijski slavne obitelji Mažuranić, ime Ivane Brlić-Mažuranić kao peritekstualni element bilo je dovoljno kako da u sprezi s umjetnički vrijednim tekstrom i epitekstualnom podrškom (pozitivnim kritikama proizašlima iz pera tadašnjih cijenjenih kritičara i spisatelja) učini djelo prepoznatljivim i čitateljima zanimljivim. Međutim, prevedeno na drugi jezik i plasirano u drugu kulturu, to se djelo ne može osloniti na iste paratekstualne odrednice. Zato je Želimiru Mažuraniću bilo posebno važno kojemu će nakladniku predati rukopis, koje će ilustracije popratići tekst i tko će o djelu napisati kritiku. Iznosi to upravo u pismu Ivani Brlić-Mažuranić od 21. siječnja 1924.:²

[o]vdašnji ljudi „od zanata“ vele mi, da kod knjige, čiji autor u milieu-u, gdje se knjiga ima rasprodavati, još nije poznat, gledom na trgovački uspjeh knjige u prvom redu odlučuje oprema knjige, u drugom redu reklama i kritika, a tekar u trećem redu dolazi sadržaj.

Svjestan je toga i autor ilustracija, Vladimir Kirin, kada 30. siječnja 1923. piše Želimiru Mažuraniću:

[...] jer oprema je najvažnija za izdanje. Sve te, na oko sitnice važne su kao npr. izabrati papir, odrediti format knjige kao i ilustracije, umetnuti na prava mjesta crne ili u boji slike, uskladiti slova sa ilustracijom – zaglavke vignete ---- itd pa onda naslovni list. Hoće li taj biti sa ili bez slike?

Izvori kojima smo se služili u rekonstrukciji života knjige na kojoj su od 1924. surađivali Ivana Brlić-Mažuranić i Vladimir Kirin uglavnom su dijelovi ostavština Ivane Brlić-Mažuranić, Želimira Mažuranića i Ivana Brlića koje se čuvaju u Arhivu obitelji Brlić u Slavonskome Brodu, Državnom arhivu u Zagrebu i arhivu Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Oslanjanje na dokumentarnu građu, tj. na izvorne zapise ljudi koji su bili neposredni svjedoci vremena, ali i sudionici zbivanja, pomoglo nam je u rekonstrukciji intimnih želja, vizije i nastojanja autorice Ivane Brlić-Mažuranić i njezina brata, u ovom slučaju poslovnoga partnera, Želimira Mažuranića, kao i utvrđivanju finansijskih, poslovnih i komunikacijskih okolnosti stvaranja i daljnjega života knjige. U tim smo nastojanjima željeli, što je više moguće, približiti se življenoj kulturi (usp. Williams 2006) u kojoj se ocrtavaju pojedinačna iskustva, ambicije, bojazni i nadanja koje su pratile udruženo obiteljsko nastojanje ostvarivanja međunarodnoga uspjeha neospornoga remek-djela Ivane Brlić-Mažuranić. Pri tome smo, naravno, bili svjesni da je i ta arhivska građa već prošla jednu selekciju. Naime, tradicijom naviknuti na čuvanje obiteljskih

¹ Odvjetnik i mladi brat Ivane Brlić-Mažuranić.

² Odvjetnička pisarnica Želimira Mažuranića (u dalnjem tekstu PŽM), kutija 156.

spisa i korespondencije, Ivana Brlić-Mažuranić i Želimir Mažuranić brižno su čuvali dokumentarne tragove svoje komunikacije i aktivnosti, međutim, u svoj toj dosljednosti uvijek je postojala svijest o javnosti i budućem čitatelju arhiva. Sami su autori dakle svjesno probirali građu jer su pohranjivali ona pisma i spise koje su smatrali bitnima³ i kojima su zapravo željeli stvoriti određenu sliku o sebi i pri tome utjecali na naše stvaranje slike o njima. U ovom istraživanju građa je također izabrana u skladu sa zadanom temom. Kao što kaže Helen Fairlie (2014: 22):

Nikakva povijest niti istraživanje kulture ne može biti ništa drugo doli selektivno. Proučavanje prošlih društava oslanja se na dokumentirane izvore koji su se sačuvali, kao i na različita tumačenja tih izvora. Postupak izbora počinje u samome razdoblju o kojemu je riječ i neprekidno traje dok generacije koje dolaze nasljeđuju, preslagaju i ponovno tumače tradiciju.

Kako bismo nadišli zapreke u interpretaciji koje su pred nas postavljali osobni arhivi, kad god je bilo moguće, oslanjali smo se na čvrste materijalne dokaze poput, primjerice, bibliografije (usp. Brešić 2014). Rad se fokusira na povijest knjige *Priče iz davnine* objavljene u zajedničkoj suradnji Ivane Brlić-Mažuranić i Vladimira Kirina od 1924., kada se pojavljuje prvo takvo izdanje, do 2010. godine. Cilj je opisati njezin nastanak i interpretirati njezin kulturni i simbolički status tijekom dugoga vremenskoga razdoblja.

***Priče iz davnine* i početci suradnje s Vladimirom Kirinom**

Djelo *Priče iz davnine* objavljeno je prvi put 1916. godine i odmah je popraćeno snažnom epitekstualnom potporom. Na krilima pozitivnih kritika⁴ koje redom opjevavaju skladan odnos mitoloških izvora i autoričina umjetničkoga genija, takozvani književni univerzum Ivane Brlić-Mažuranić (Barac 1942) te poetski konstrukt drevnoga narodnoga pripovjedača, djelo je vrlo brzo prihvatila i publika te je prvo izdanje *Priča iz davnine* bilo ubrzo rasprodano. Stoga je već 1920. godine isti nakladnik, Matica hrvatska, objavio novo izdanje, ali bez ilustracija. Naime, Ivana Brlić-Mažuranić bila je nezadovoljna ilustracijama mладог Petra Orlića, napravljenima za prvo izdanje. Nezadovoljstvo ilustracijama iskazano je u pismu Alfredu Jensem u Stockholm 10. svibnja 1917. godine:

[r]atna cenzura, nesmiljena i spram književnika, nedozvoljava dugih listova, stoga hoću još jedino da izpričam loše ilustracije knjige koje nimalo nisu u skladu sa mojim predodžbama. U ova teška doba „Matica“ je morala povjeriti ilustriranje posve mlađom umjetniku kojemu je talenat neosporiv, on nije znao uskladiti svoje umijeće sa tekstrom knjige te je tako obojim po mojem sudu slabo poslužio.⁵

³ Sasvim je sigurno da su se neka odviše privatna pisma spaljivala i da se u pojedinim situacijama izbjegavala pisana komunikacija, ali i ono što nam je bilo dostupno predstavlja puno više nego što saznajemo u brojnim drugim slučajevima.

⁴ O *Pričama iz davnine* pisali su odmah po izdavanju najpoznatiji tadašnji kritičari i književnici poput Ulderika Donadinija, Antuna Branka Šimića, Ljudevita Krajačića i Julija Kempfa.

⁵ Arhiv obitelji Brlić (u daljnjem tekstu AoB), kutija inv. br. 78, svežnjić 38.

Navedeni tijek zbivanja zapravo je ponovljeni slučaj romana *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića*, kada je Ivana Brlić-Mažuranić, nezadovoljna ilustracijama Naste Šenoa-Rojc u prvome izdanju iz 1913., objavila drugo izdanje 1922. godine tek s omotnom ilustracijom Vladimira Kirina (Majhut 2010). No, zahvaljujući upravo toj omotnoj ilustraciji, izrađenoj 1921. godine, Ivana Brlić-Mažuranić angažirala je Kirinu za izradu novih ilustracija *Priča*.

Vladimir Kirin (1894. – 1963.) odrastao je u glazbeno obrazovanoj obitelji, otac mu je bio operetni pjevač i glumac Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, a majka mu je također bila odlično glazbeno obrazovana (Rauter Plančić 2006). Kao dvadesetpetogodišnjak, nakon završetka grafike u Graditeljskoj školi, uputio se na usavršavanje u London pozivajući se na preporuku Ivana Meštrovića, a naslovljenu na Arthurua Rackhama.⁶ Već 1922. godine objavio je prvu grafičku mapu s najupečatljivijim motivima Londona, Pariza, Amsterdama, Venecije i Firence, a iste godine preuzeo je posao ilustriranja *Priča iz davnine* uz koji je usporedno slikao vedute hrvatskih gradova – Zagreba, Splita, Trogira, Šibenika i Hvara (Rauter Plančić 2006). Nije sasvim jasno kako je došlo do suradnje s obitelji Brlić-Mažuranić, ali postoji mogućnost da je važnu ulogu imalo njegovo priateljstvo sa sinom Ivane Brlić-Mažuranić, Ivom Brlićem.⁷ Te su okolnosti i Kirinovo iskustvo u Londonu svakako uvelike utjecali na njegov rad na ilustracijama, o čemu ponajbolje svjedoči stil koji je inspiriran radom njegova mentora Arthurua Rackhama, što su kasnije uočili kritičari koji su se osvrnuli na englesko izdanje *Priča* s Kirinovim ilustracijama iz 1924. godine (usp. Narančić Kovač 2016), a isto je primijetila i Nasta Šenoa-Rojc:

[i]llustracije V. Kirina sjećaju začudo na fine crteže Arthurua Rackhama, no imaju svoj vlastiti, po svoj prilici hrvatski karakter.⁸

Na to se osvrnula i Ivana Brlić-Mažuranić:

Kirinove ilustracije dopale su se Nasti jako – no dakako da nalazi da je „podpuna imitacija“ nekog englezkog slikara koji je ilustrirao glasoviti „Rip Van Winkle“. Pače i onaj potpis u medaljonu je po tom uzoru. Imena se nije mogla sjetiti, ali to ilustrirano djelo ima (text Washington Irving).⁹

Englesko izdanje

Prihvativši posao ilustriranja *Priča iz davnine*, Vladimir Kirin marljivo je radio na ilustracijama tijekom listopada, studenoga i prosinca 1922. te siječnja 1923. godine. Ilustracije koje je načinio namijenjene su za pripremano englesko izdanje.

⁶ Arthur Rackham (1867. – 1939.) bio je britanski umjetnik poznat po ilustracijama klasične proze i dječje književnosti.

⁷ „Prijateljujući sa sinom Ivane Brlić-Mažuranić dolazi u kontakt s velikom spisateljicom. Kirinovo oduševljenje fantastičnom prozom, neizmjerna marljivost te vesela i gotova djetinja narav pridonijeli su tomu da spisateljica i slikar odmah nađu zajednički jezik i započnu suradnju“ (Rauter Plančić 2006: 14).

⁸ AoB, kutija inv. br. 92, svežnjić 11.

⁹ Pismo Ivane Brlić-Mažuranić Želimiru Mažuraniću od 29. svibnja 1924., PŽM, kutija 156.

Međunarodnu suradnju s Englezima pokrenuo je Želimir Mažuranić odradivši velik posao, ali i podnijevši financijski teret izdanja. U prvoj svojoj zajedničkoj projektu našli su se pred velikim izazovom: kako pronaći izdavača i kako knjizi nepoznatoga autora osigurati put u svijet. Tekst je već prošao test hrvatske publike, ali je sada knjiga morala privući čitatelje druge kulture. Za to su dobro poslužile ilustracije inspirirane umjetnikom ciljne kulture, a koliko im je bilo stalo do njih dobro pokazuje i plaćeni iznos u odnosu na cijenu prijevoda.

Naime, Kirin je 30. studenoga 1922. potvrđio Mažuraniću primitak polovice dogovorenoga honorara od 20 000 kruna. Nadalje se iz pisma od 30. siječnja 1923. doznaće kako se Kirin želio uključiti i u neobavezne angažmane kako bi knjiga izašla u što boljoj opremi.¹⁰ U istome je pismu Kirin, drugi put, zatražio i povišenje honorara za 20 000 kruna, a za to bi napravio više od ugovorenoga. U pismu datiranome 8. veljače 1923.¹¹ potvrđio je Mažuraniću da je primio 5000 dinara te je napomenuo da očekuje isti iznos podijeljen u dva obroka – polovinu nakon što završi ilustracije, a drugu polovinu kada knjiga bude izdana. Prema tome, Kirin je, uz 20 000 kruna iz studenoga 1922., primio još 10 000 dinara što je sveukupno, ako kao vrijednost dinara uzmemo 4 krune, 60 000 kruna. Govoreći o financijskim aspektima izdanja, može se zaključiti da je Mažuranić odobrio zatraženo povišenje honorara i time dodatno povećao ukupni trošak luksuzno opremljenoga izdanja.¹² Nasuprot tomu, iz Mažuranićeva pisma upućenoga prevoditeljici Fanny Copeland 10. prosinca 1923., saznajemo da je prevoditeljicin honorar iznosio svega 3000 dinara, što je razmijerno 12 000 kruna. Kirin se, međutim, odužio velikim angažmanom, brigom i detaljnim uputama nakladniku za što kvalitetnije otiskivanje ilustracija.¹³

Ilustrirano i lijepo izdanje ubrzalo bi knjizi put do čitatelja pa je Ivana Brlić-Mažuranić pisala bratu kako bi radije da knjiga izade s Kirinovim ilustracijama i njezinim natuknicama nego bez ilustracija:

[...] a onda bi želila i upravo uživala kad bi zbilja taj engleski tiskani prevod, dakako s ilustracijama, koje me puno više vesele nego same moje pripovijesti, držala u rukama.

¹⁰ „Pošto sam se mučio 4 mjeseca na tim ilustracijama, da ih šta bolje načimim zato mi je sada i stalo da bude knjiga dobro opremljena, jer oprema je najvažnija za izdanje. [...] Ako sporazumimo ja bi mogao ići koncem veljače u Njemačku, čija valuta je sada tako pala da bi mogli izdati knjigu za polovicu manje troškova, nego što bi ovdje stajalo.“ (AoB, kutija inv. br. 79, svežnjić 1).

¹¹ AoB, kutija inv. br. 79, svežnjić 1.

¹² U pismu od 15. ožujka 1924. Ivana Brlić-Mažuranić piše bratu Želimiru Mažuraniću s nelagodom zbog velikog troška: „Prema tome izaći će englesko ilustrovano izdanje rečenog mojeg djela, a nakon toga si izdati i hrvatsko izdanje takodje ilustrovano, a eventualno pokušati će se, da dodje od poljskog izdanja mojeg djela „Priče iz davnine“. Za provedbu cijelogova ovoga posla biti će potreban kapital od 150.000 – do 200.000 – Din, od kojeg si velik dio već utrošio. [...] Pripominje se, jasnoće radi, da su originalni Kirinovi slika Tvoje vlasništvo.“ (AoB, kutija inv. br. 79, svežnjić 1).

¹³ Prilikom probnoga otiskivanja ilustracija Kirin je nakladniku Allenu & Unwinu u deset točaka pobrojio što želi da se na slikama promijeni. Promjene su većinom bile tehničke naravi poput: korištenje prejakih ili preslabih tonova, intenzitet boje zbog kojega dolazi do gubitka detalja, svjetlina tonova u očima likova te korištenje boja drugaćijih od onih u njegovim originalnim crtežima. Naglašavajući kako su navedene izmjene u obostranome interesu za uspješnost knjige, Kirin je na kraju zamolio nakladnika da uvaži njegove primjedbe (AoB, kutija inv. br. 79, svežnjić 1).

Bog i bogma da bi se više veselila da izdaju samo ilustracije sa „natuknicama“ out of my tales – nego obratno: priče bez Kirina.¹⁴

Luksuzno izdanje namijenjeno stranomu tržištu donijelo je i nenadane troškove. Uz navedeni trošak ilustriranja i prevođenja kojim su, prema pismu Ivane Brlić-Mažuranić upućenome bratu 15. ožujka 1924., prešli predviđeni budžet izdanja, pojavili su se i dodatni troškovi. Troškovi su se gomilali od samoga početka nastajanja engleskoga izdanja kada se Želimir Mažuranić suočio s problemom pronalaska nakladnika. Nakon što je suradnju odbio nakladnik William Heinemann (pismo od 11. lipnja 1923.), Želimir Mažuranić angažirao je dr. F. Stafford Clarka, londonskoga odvjetnika, kako bi mu pomogao. Boraveći u Londonu i neprestano se dopisujući s Mažuranićem, doktor Clark pronašao je nakladnika s kojim će obavljati sve izravne poslove, a Želimiru Mažuraniću pomogao je i financijski. Dakako, za rizik ulaganja u knjigu autorice nepoznate javnosti, dr. Clarku prema ugovoru pripada polovica postotka zarade Ivane Brlić-Mažuranić i Želimira Mažuranića. Zatim se iznos od 271 funte, odnosno otprilike 103 000 dinara, koji je uz otisak 1500 primjeraka knjige pokrivaо troškove tiskanja dodatnih 10 000 setova ilustracija u boji,¹⁵ povećao za 10 000 dinara. Neočekivana svota od 10 000 dinara pojavila se zbog carinskih i prijevoznih troškova pri prijenosu ilustracija u Hrvatsku. Ivana Brlić-Mažuranić balansirala je u pismima između ushićenja zbog objavlјivanja *Priča* na engleskome u sjajnome izdanju s Kirinovim ilustracijama (kako vidimo u pismu od 12. siječnja 1924.) i suzdržanosti te spremnosti na povlačenje zbog poslovne zahtjevnosti i financijskoga opterećenja koje sama nije mogla podnijeti. U konačnici, djelo je i objavljeno zahvaljujući poslovnim vezama, financijskoj podršci i veliku angažmanu Želimira Mažuranića.

Nakon zahtjevnoga i dugotrajnoga nastajanja engleskoga izdanja, Ivana Brlić-Mažuranić bila je oduševljena proizvodom. Bilo je to veliko postignuće nakon dugih i financijski iscrpljujućih poslova, opsežne korespondencije te triju nezadovoljavajućih otisaka ilustracija. Uspjeh je upotpunila i svijest da se takva vrata u svijet otvaraju tek rijetkim, često i ne za autorova života. Ivana Brlić-Mažuranić uživala je u tim trenutcima zamišljajući tu divnu luksuznu knjigu na policama i predviđajući zanimanje koje bi ona ilustracijama trebala pobuditi. Sav ushit i nadanja opisala je svojemu bratu, kojemu je najviše dugovala za postignut uspjeh, u pismu od 1. studenoga 1924.:

Dragi moj Željko!

Donesli su mi večeras sa kolodvora Tvoju posiljk! Ja sam posve oduševljena i čini mi se, da je djelo podpuni master piece of its kind! Prekrasno! i neima ništa što bi bilo pogrešno ili neuskusno ili nepočudno. – Došao je moment, da Ti od sveg srca zahvalim za ideju, za provedbu, za uztrajnost i za novac – za sva pomagala kojima si izveo jednu stvar, koju bi inače samo moj pepeo bio možda doživio. Taj pa ko nebi [sic!] sigurno toliko zadovoljstva i radosti osjetio – pa neka Tebi i meni oprosti, što sam ga pretekla i sjela u hram slave još u opravama, a ne u urni, kako je to običaj. – Kad ovako u noćnoj

¹⁴ Pismo Ivane Brlić-Mažuranić upućeno Želimiru Mažuraniću 12. siječnja 1924., PŽM, kutija 156.

¹⁵ Ti će se setovi od deset ilustracija kasnije iskoristiti za hrvatsko izdanje iz 1926. te za dansko i švedsko izdanje.

tišini pregledavam točno knjigu, onda mogu podpuno da se uživim u koju Miss Spring ili Mr. Gold – i vidim, da će njih knjiga absolutno i izvana i iz nutra [sic!] morati odma [sic!] zainteresirati! Ja naime, kad mi uspije da se podpuno pretvorim u Miss Spring, upravo na momente (n. pr. pred onom slikom vrane na krovu) stojim zabezknuta – it is quite a puzzle kakove čarobne i neobične moraju biti te priče. [...] A na Kiplinga nezaboravi [sic!] – jer sad bi imao meteor da eksplodira nad selom Hrašćinom i da padne dva metra pred skromnim oračem, koji uz plug pjeva primitivnu i ganutljivu pjesmu golubinjeg naroda. Ja sam orač, Kipling je meteor koji mi pada do nogu.

Knjiga je, dakle, bila pred njima, spremna da zaživi punim životom i ponese autoricu putem slave, ali do toga je još bio dalek put. Kako bi knjizi osigurali što veći publicitet, zajedno s izdavačem, osigurali su četrdesetak prikaza po novinama (neki su od njih *Daily Telegraph*, *Westminster Gazette*, *Manchester Guardian*), a knjigu su poslali i najcenjenijim autorima toga vremena, nobelovcu Rudyardu Kiplingu, švedskoj spisateljici, također nobelovki, Selmi Lagerlöf i Robertu Williamu Seton-Watsonu, britanskomu povjesničaru. Međutim, Kiplingov odgovor nije ispunio očekivanja Ivane Brlić-Mažuranić i Želimira Mažuranića. Naime, suzdržano i protokolarno pismo nažalost nije imalo dovoljno snage za poticanje većega zanimanja javnosti. Isječak iz Kiplingova pisma upućenoga Mažuraniću dana 29. listopada 1924. glasi:

[...] Čitam ih [*Priče*] s velikim zanimanjem i zbog sadržaja i zbog toga što me narodne priče svih zemalja izravno privlače. Znam koliko svaki prijevod izostavi ljestvu i vrijednost originala, ali vaš mi se čini sasvim u redu.¹⁶

Želimir je, za utjehu sestri, nastojao pronaći bar malu nadu da će se Kipling ponovno javiti kad pročita *Priče*:

Kako vidiš kolosalno ljubezno, ali još uvijek nije ono pravo kako bi ja želio imati. Uostalom čini mi se, da će iza ovoga pisma nakon što pročita sve, slijediti ili još jedno pismo ili kritika u javnosti od njega. Ovo drugo bilo bi dakako još bolje.¹⁷

Međutim, Kipling nikada nije napisao taj željeni ostatak pisma kojim bi „kao meteor osvijetlio skromnog hrvatskog orača“, ali autoričina želja da je Kipling javno podupre još je neko vrijeme ostala prisutna, kako se to vidi iz pisma upućenoga Želimiru Mažuraniću 26. rujna 1926.:¹⁸

Slično kao što je Dvorski htio pisati Fordu da Ford „odkupi“ Primorsku banku – imam i ja ideju za pusiranje [!] naših Croatian Tales. Ti si prije dvije godine, napisavši pismo prijatelju Rudyardu, rekao da ćeš mu za godinu dana opet pisati „ako on nebi [sic!] sam od sebe Tebi još jedanput pisao“. Nebi [sic!] li Ti i zbilja to pokušao učiniti? Pa da nekako starčeka naiskaš da o tim „marvellous master-pieces“ napiše u javnosti nešto? On valjda ima Nobela pa možda nebi [sic!] bio jalan da mu se kaže kud se smjera. To ćeš Ti kao svjetski psiholog bolje prosuditi.

¹⁶ „[...] I am reading it with interest both for its matter and because folk-tales of all lands appeal to me very directly. I know how much every translation miss of the beauty and significance of the original, but yours seems to me to hold well.“

¹⁷ Pismo Želimira Mažuranića Ivani Brlić-Mažuranić 3. studenoga 1924.

¹⁸ PŽM, kutija 156.

Bez obzira na to što nisu uspjeli doći do podrške Rudyarda Kiplinga kojoj su se nadali, to im nije pomutilo zadovoljstvo izgledom knjige. Knjiga je, naime, postala reprezentacijskim primjerkom kojim se djelo predstavljalo potencijalnim stranim nakladnicima, a ujedno i normativom svim ostalim izdanjima. Knjiga je zapravo dobila status modela za pojedina izdanja i prije nego što je otisnuta. Tako je Želimir Mažuranić u pregovorima za čirilično izdanje *Priča iz davnine* Miljanu Ševiću obećao poslati knjigu kao primjer kako bi volio da knjiga izgleda. Pismo upućeno Ševiću datirano je 27. rujna 1924.,¹⁹ u vrijeme kada se s nakladnicima Allenom & Unwinom još pregovaralo o otiscima ilustracija.

Kvalitetu čiriličnoga izdanja Želimir Mažuranić nastojao je osigurati zahtjevima za boljim papirom, tvrdim uvezom i na koncu uporabom Kirinovih ilustracija koje su otisnute u Londonu, a Miljanu Ševiću nudio ih je po cijeni od jednoga švicarskoga franka po seriji (10 ilustracija u boji). Na koncu, zbog skupoće luksuznoga izdanja i Ševićeve vizije da knjigu izda u dječjoj ediciji u skromnijem izdanju, do čiriličnoga izdanja nije došlo. Nakon toga još se jednom pokušalo potaknuti izdavanje *Priča iz davnine* na čirilici, ovoga puta u izdanju Gece Kona (pismo od 24. veljače 1927.), no ni taj pokušaj nije uspio pa je izdanje na čirilici objavljeno tek 1952.²⁰

Skupo englesko izdanje dugo nije vraćalo ulog. Naime, ugovorni sporazum bio je da se autorski tantijemi počinju isplaćivati nakon 500 prodanih primjeraka, a Želimir Mažuranić 10. srpnja 1926. godine žalio se da prema izvješću nakladnika Unwina još nije prodano ni tih prvih 500 primjeraka, a samo je u Hrvatsku prodano 150 komada. Iz navedenoga je očigledno kako strana publika knjigu nije prihvatala s onim oduševljenjem koje su očekivali, ali ono što svakako treba spomenuti jest da je upravo englesko izdanje omogućilo prijevode *Priča iz davnine* na švedski (1928.) i danski (1929.).

Korak k poboljšanju prodaje, a ujedno i proširenje granica ponude engleskoga izdanja bio je i nastanak američkoga izdanja. Naime, američki izdavač Stockes and Company otkupio je 1925. godine od nakladnika Allena & Unwina ukupno 600 primjeraka knjige. Primjerci su dodatno otisnuti²¹ jer je kupljena knjiga imala novu naslovnu stranicu s podatcima o američkome izdavaču. U američkome je izdanju također izostavljena godina izdanja djela pa se danas po raznim inozemnim knjižničnim katalozima često pronalazi podatak da je djelo izdano 1922. što je nemoguće ne samo zbog spomenutih okolnosti nego i zato što su u knjizi objavljene i ilustracije nastale 1923. godine. Želimir Mažuranić uz pomoć svojih političkih kontakata činio je sve što se moglo da bi se Hrvatsku bratsku zajednicu (HBZ) u Americi zainteresiralo za to djelo kako bi oni informirali mrežu hrvatskih iseljenika o engleskome izdanju i eventualno distribuirali hrvatsko izdanje Matice hrvatske iz 1926. godine. Mažuranić se Ivanu

¹⁹ „Ja ču Vam već za 2–3 nedjelje pripozlati jedan engleski primjerak ove knjige, pak čete vidjeti, kako si ja zamišljam Vaše izdanje te knjige.“

²⁰ Izdavačko poduzeće Srbije Dječja knjiga izdalo je *Priče iz davnine* u nakladničkoj cjelini Mala biblioteka, bez priča „Kako je Potjeh tražio istinu“ i „Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica“.

²¹ U pismu od 26. ožujka 1928. Želimir Mažuranić pisao je o ukupnoj nakladi od 2000 primjeraka.

Lupisu i Glavnому prosvjetnomu odboru HBZ-a obratio pismom u dvama navratima, 1926. i 1927. godine, pozivajući se na sjajan uspjeh knjige u domovini, na lijepo ilustracije Vladimira Kirina i velik odjek knjige u kritici povodom engleskoga izdanja, koje je priložio pismima. Kontakt je pokušao uspostaviti i preko književnika Milana Marjanovića koji je u to vrijeme putovao u Ameriku i sa sobom nosio primjerak *Priča* na uvid, a usporedno je kontakt pokušavao uspostaviti i Ivana Brlić-Mažuranić koja je prema uputama Ante Biankinija, politički aktivnoga liječnika u Americi, također pisala Hrvatskoj bratskoj zajednici. Međutim, u arhivskoj ostavštini Ivane Brlić-Mažuranić i Želimira Mažuranića nisu sačuvani odgovori na poduzete aktivnosti, a usporedimo li dinamiku prodaje koju je naveo Ž. Mažuranić u pismu sestri od 26. ožujka 1928.,²² možemo govoriti o zapravo uspješnome plasmanu knjige na američkome području.

Treće hrvatsko izdanje

Zasebno otisnute serije ilustracija koje su Allen & Unwin tiskali trebalo je unovčiti pa se uz poticanje novih prijevoda organiziralo i treće hrvatsko izdanje po uzoru na englesko, formatom i prijelomom gotovo jednako. Do 1926. godine u Hrvatskoj je prodano ukupno 14 000 primjeraka *Priča iz davnine* – 8000 prvoga izdanja iz 1916. i 6000 drugoga izdanja iz 1920.²³ Međutim, autorica je u međuvremenu napisala dvije nove priče, naslovljene „Lutonjica Toporko i devet župančića“ i „Jagor“, koje je bilo potrebno dodatno ilustrirati. Kirin je prihvatio i taj posao u okviru već primljenoga honorara za englesko izdanje, vjerojatno s obzirom na povećanje iznosa honorara u odnosu na dogovoreni. Zbog toga je na koncu autorici i darovao originale (prema sjećanju umjetnikove kćeri, Maje Gluščević, u razgovoru s autoricama, 2017. godine). Za vrijeme nastajanja dodatnih ilustracija Ivana Brlić-Mažuranić upućivala je Kirina kako bi one mogle izgledati, a sugestije je slala u pismima Želimiru Mažuraniću, primjerice u ovom, datiranom 7. veljače 1925. godine:²⁴

Ne znam jesam li te umolila da spomeneš Kirinu u pogledu prvih dviju priča ovo: ja si predstavljam da se „Jagor“ odigrava u drevnoj Bosni, a „Zorko Bistrozorki“ u isto tako drevnoj Kranjskoj. Možda će mu taj podatak kakogod poslužiti.

Kirin je uz izradu dodatnih ilustracija za dvije nove priče²⁵ vodio i poslove oko tiskanja novoga izdanja. Kao predsjednik Zaklade tiskare Narodnih novina tražio je

²² „Primio sam od Allena & Unwina obračun za godinu 1927. Iz toga obračuna vidim, da je Amerika ponovno kupila 100 komada Tvojega djela, dok je u Engleskoj prodano samo 27 komada. Ukupno je dakle do sada od 2000 egzemplara prodano 1380 komada, od toga 700 komada u Ameriku, a 680 komada u Englesku.“ PŽM, kutija 156.

²³ Želimir Mažuranić u pismu od 7. siječnja 1927. pisao je nakladniku Kurt Wolff-Verlag u München: „Die erste Auflage /cca 8.000 Exemplare/ ist rasch vergriffen worden und eine zweite Auflage in 6.000 Exemplaren erschien im Jahre 1920.- Aber auch diese Auflage ist bereits vergriffen, so dass die „Matica Hrvatska“ nunmehr eine dritte, sehr schöne, illustrierte Ausgabe des Werkes erscheinen liess.“ PŽM, kutija 156.

²⁴ PŽM, kutija 156.

²⁵ Kirin je na novonastalim ilustracijama nastavio isti model datiranja slika u dnu, tako da ilustracije za „Jagora“ i „Lutonjicu Toporku i devet župančića“ imaju naznaku 1926.

papir koji bi bio najbolji i najpovoljniji i birao je platneni uvez u nekoliko živih boja. Procijenio je da će tisak ipak biti jeftiniji u Zagrebu u Zemaljskoj tiskari nego u Beču, a vjerojatno je u Zagrebu imao i bolji uvid u otiske ilustracija. Naime, u tom trenutku imali su osigurane serije za deset ilustracija u boji, ali za naknadno napravljene ilustracije bilo je potrebno napraviti nove klišeje i otisnuti ih. Za crno-bijele ilustracije Kirin je predložio Mažuraniću da zamoli Allena & Unwina da im posude klišeje kako ih ne bi trebali ponovno izrađivati.

Prilikom rada na djema novim pričama Ivana Brlić-Mažuranić morala je u nekoliko navrata provesti određene izmjene i preinake, zatim je pripremila dodatak tumaču za dodatne dvije bajke i, kako vidimo iz pisma Želimiru od 29. rujna 1926., pomirila se s pravopisom koji u svojem pisanju nije prihvaćala te je odobrila korekturu, što nije uspjela povodom izmjena napravljenih u *Hlapiću* 1913. (vidi Majhut 2010):

Šaljem Ti korekturu. Već smo jedanput štampani u ovoj nakarnoj [sic!] ortografiji, pa neka bude i opet. Promjenila [sic!] sam samo „bokce“ (koji pretvaraju jednu ozbiljnu i milu riječ u neku vrst dummer Augusta!) pa sam metnula „jadnici“.

Tako je Matica hrvatska uoči Božića 1926. godine izdala treće hrvatsko izdanje *Priča iz davnine* u punoj opremi i s ilustracijama Vladimira Kirina. Izdanje je svojim luksuznim izgledom predstavljalo krasan božićni poklon, ali se time nije ograničilo na isključivo dječju publiku. Knjiga je, naime, predstavljala kompaktan i zaokružen produkt suradnje dvoje vrhunskih umjetnika.

Nova suradnja Ivane Brlić-Mažuranić i Vladimira Kirina započela je i prije nego što je treće Matičino izdanje *Priča iz davnine* objavljeno. Naime, Institut za socijalnu medicinu, prethodnik Škole narodnoga zdravlja, započeo je projekt izrade dječje slikovnice čija je svrha bila zdravstveno prosvjećivanje. Riječ je o *Dječoj čitanci o zdravlju*, objavljenoj 1927. u izdanju Higijenskoga zavoda sa Školom narodnoga zdravlja, promidžbenoj slikovnici koja je djeci trebala prenijeti osnovne poruke o higijeni i zaštiti od zaraznih bolesti. U tom projektu umjetnička je sloboda obaju autora bila ograničena potrebom izricanja jasnih i unaprijed određenih poruka koje su trebale doprijeti do široke čitateljske publike, ali ono što je u velikoj mjeri obilježilo konačni produkt bilo je zaobilazeњe uobičajenoga redoslijeda umjetničkoga stvaralaštva. Naime, Vladimir Kirin prvo je načinio ilustracije pa je tek potom Ivana Brlić-Mažuranić, prema slikama i uputama, pisala stihove. To je dovelo do autoričina nezadovoljstva slikovnicom.²⁶ Zakočena unaprijed zacrtanim ciljem i poslovanjem promidžbenoga odjela Škole narodnoga zdravlja, autorica očito nije mogla ostvariti svoj puni umjetnički potencijal pa je ova suradnja ponajboljih umjetnika toga vremena rezultirala brzo zaboravljenim rezultatom.

²⁶ Pismo Ivane Brlić-Mažuranić ocu 30. travnja 1926.: „Trebali su najprije meni dati da napišem tekst, a onda da Kirin po mom tekstu ilustrira. Pozna se da je bilo obratno i da nije dječji specijalista dao temelj toj knjižici.“ AoB, kutija 103, sv. 1.

Priče putuju Europom

Englesko izdanje *Priča iz davnine* poslužilo je, kako je to ranije navedeno, kao posrednik za švedsko i dansko izdanje, ali je ujedno, kao važna referencija, otvorilo put djelu diljem Europe. Tako su, uz navedene, uslijedili cijeloviti prijevodi na češki, ruski, slovački, njemački i talijanski te prijevodi pojedinih bajki na francuski i ukrajinski, dok poljski prijevod nikada nije objavljen. U arhivu Odvjetničke pisarnice Želimira Mažuranića pronađena je još i prepiska povezana s objavljivanjem djela na bugarskome i nizozemskome, međutim do prijevoda najvjerojatnije nije došlo.

Što se poljskoga izdanja tiče, prijevod je načinila Wanda Žygulska-Pogonowska još 1924. Budući da je potraga za nakladnikom luksuznoga izdanja po uzoru na englesko ostala bez rezultata, prijevod je ostao neiskorišten. Međutim, početkom 1930. godine pojavila se nova potreba za poljskim prijevodom *Priča iz davnine* jer je Julije Benešić, tada kulturni ataše poslanstva Kraljevine Jugoslavije u Poljskoj, radi zbljižavanja dviju kultura pokrenuo izdavanje nakladničke cjeline Jugoslavenska biblioteka (Biblioteka Jugosłowiańska). Iako je situacija bila idealna: prijevod je bio gotov, ilustracije spremne, a Ivana Brlić-Mažuranić odrekla se honorara, privatni odnosi između Julija Benešića i Jurja Pogonowskoga, činovnika Ministarstva vanjskih poslova Jugoslavije i prevoditeljičina supruga, onemogućit će objavljivanje djela. O tom doznajemo iz Mažuranićeva zapisa od 6. lipnja 1933. godine.²⁷ Kao opravdanje za izbacivanje *Priča iz davnine* iz izdavačkoga plana Jugoslavenske Biblioteke, Benešić je na koncu naveo da je djelo pisano arhaičnim jezikom i kao takvo bi prosječnomu poljskomu čitatelju moglo biti preteško (Gostomska 2016). Da je ipak došlo do barem djelomičnoga objavljivanja poljskoga prijevoda, pokazuje pismo Ivane Brlić-Mažuranić Želimiru Mažuraniću od 29. travnja 1934.: „Dobila sam 6 brojeva jako liepog lista ‘Ilustracja Polska’ sa mojim ‘Ribarom Palunkom’“. Međutim, riječ je o prijevodu Wiktora Bazielicha, koji je hrvatski bio naučio iz njemačkoga priručnika za samouke učenike hrvatskoga i srpskoga jezika i Filipovićeva njemačko-hrvatskoga rječnika (Gostomska 2016). Anita Gostomska (2016) prijevod ocjenjuje dobrim jer je prevoditeljev entuzijazam nadomjestio nedostatak književnoga talenta. Bazielich je bio u kontaktu s Benešićem, a prijevod *Palunka* objavio je uz dozvolu Ivane Brlić-Mažuranić, ali uz upozorenje o mogućem sukobu interesa s Pogonowskom.²⁸ Prijevod Wande Pogonowske nikada nije objavljen iako je autorica sredinom 1950-ih *Priče* prevela ponovno jer je stari prijevod bio izgorio u bombardiranju Varšave tijekom Drugoga svjetskoga rata (Gostomska 2016).

²⁷ „Čini se međutim, da je odnos izmedju Pogonowskoga i Benešića veoma loš, jer se smatraju medjusobnim rivalima. Profesor Benešić bio je nekoliko puta kod mene i izrazio želju i odluku, da on izda ‘Priče iz davnine’, na poljskom jeziku. Pri tom je izjavio, da mu se prevod g. Pogonowskoga nipošto ne svidja, jer daje pun najkrupnijih pogrešaka. Moje je lično uvjerenje, da je ta kritika svakako znatno pretjerana i da bi se mogao naći izlaz.“ PŽM, kutija 156.

²⁸ Brlić-Mažuranić, I. 1934. Rybak Palunko i jego żona. Przeł. W. Bazielich. *Ilustracja Polska* (br. 5, str. 13; br. 6, str. 13; br. 7, str. 13; br. 8, str. 13–14; br. 9, str. 13–14; br. 10, str. 13–14).

Svim navedenim prijevodima zajedničko je da je poticaj za njih došao iz polazne kulture, tj. do prijevoda je došlo agitiranjem putem obiteljskih, prijateljskih i poslovnih veza obitelji Brlić i Mažuranić.²⁹ To, naravno, ne umanjuje vrijednost ni uspjeh djela nego više govori o institucionalnome i državnome odnosu prema vlastitim kulturnim dobrima i njihovoj reprezentaciji, tj. o prepuštanju njihove sudbine isključivo autorovu angažmanu i materijalnoj podršci (vidi Majhut i Lovrić Kralj 2016). Svakomu izdanju koje je izišlo u inozemstvu Želimir Mažuranić osiguravao je prikaze i oglase u novinama i časopisima kako bi se ciljna publika informirala o djelu i potaknula na kupnju knjige. Pritom mu materijalna dobit nije bila važna, važan je bio uspjeh knjige i prepoznatljivost autoričina imena. Rusko je izdanje možda najbolji primjer finansijski neisplativa izdanja. Knjigu *Skazki davnjago vremeni* preveo je Nikolaj I. Fedorov u suradnji s Ivom Brlićem, a prema pismu Ive Brlića Želimiru Mažuraniću od 10. kolovoza 1930. saznajemo da je Brlić u suradnji s generalom Ščigoljevim (ocem svoje bivše supruge) preveo „Ribara Palunka i njegovu ženu“ za što je Ščigoljevu isplaćeno 400 dinara. Sveukupni trošak toga izdanja, izdanoga u vlastitoj nakladi kapitalom Želimira Mažuranića, naravno, s ilustracijama Vladimira Kirina, iznosio je 69 195 dinara. Od naklade 1200 primjeraka, 200 je zadržao Želimir Mažuranić za promidžbene svrhe i kao nužne primjerke, a ostatak je dan Veljku Vasiću u komisijsku prodaju s napomenom da je knjigu potrebno distribuirati u sva veća mjesta tadašnje države te u inozemstvo, posebno u Berlin i Pariz. Očigledno je da se cilnjom publikom toga izdanja smatrala ruska emigracija, ali iz Vasićeva izvješća iz 1931. i otkazivanja ugovora o komisijskoj prodaji saznajemo da je u godini dana prodano tek dvadesetak primjeraka knjige.

Iz navedenoga je vidljivo da je iza cijelog projekta *Priča iz davnine* stajao, poput motora, Želimir Mažuranić, koji je zajedno s Ivanom Brlić-Mažuranić vodio posebnu brigu o izgledu i kvaliteti pojedinih izdanja. Iz korespondencije se može iščitati da je Ivani Brlić-Mažuranić bilo posebno stalo da sva inozemna izdanja prate uzor luksuzna engleskoga izdanja. Nisu uspijevali to uvijek postići jer su, kako se pokazalo, nezaobilazni dio identiteta knjige bile ilustracije Vladimira Kirina koje nisu prihvatali svi izdavači. Naime, sasvim je sigurno da se na Kirinovim ilustracijama nije inzistiralo samo zbog postojećih otisnutih setova ilustracija koje je trebalo unovčiti, nego i iz važnijih razloga. Zaključujemo to na temelju Mažuranićeva pisma nakladniku engleskoga izdanja, Allenu & Unwinu, od 4. travnja 1930., u kojem se informirao

²⁹ Jedina dva poticaja koja su došla iz ciljne kulture bili su upit francuskoga nakladnika Flammariona upućen Matici hrvatskoj za objavlјivanje *Priča iz davnine*, ali do suradnje na kraju nije došlo, te upit Kolomana Geraldinija iz Slovačke od 4. prosinca 1939. koji je ciljano želio objaviti neko hrvatsko djelo pa ga je Ivan Esih uputio da se javi Želimiru Mažuraniću. Budući da su *Priče iz davnine*, kao „glavno djelo“ Ivane Brlić-Mažuranić (prema Želimirom riječima), već bile prevedene na slovački, Želimir Mažuranić predložio je da se prevede *Hlapić* ili *Knjiga omladini*. Zanimljivo je da su poticaji za objavlјivanje hrvatske dječje književnosti na slovačkome jeziku dolazili iz tadašnjih političkih okolnosti (više vidi u Majhut i Lovrić Kralj 2016 i u Machata 2013), a ne iz književnih ili komercijalnih razloga. O slovačkim prijevodima *Priča* pisao je Radoslav Rusňák (2016).

o cijeni tiska novoga seta ilustracija za njemačko izdanje.³⁰ Kirinove su ilustracije, po autoričinu mišljenju, najbolje reprezentirale svijet prikazan u njezinih djelima. Nisu, međutim, svi nakladnici dijelili to mišljenje. Do razilaženja u stavovima došlo je zbog toga što su neki nakladnici *Priče iz davnine* vidjeli isključivo kao djelo dječje književnosti. Njihova procjena o neprimjerenosti tih ilustracija za djecu kao i prevelik trošak za dječju knjigu argumenti su koje su izložili i češki³¹ i potencijalni francuski nakladnik, a zbog finansijskih razloga odustalo se i od čiriličnoga izdanja. O stavu francuskoga nakladnika saznajemo iz pisma Darka Mažuranića, brata Ivane Brlić-Mažuranić, od 6. svibnja 1930., u kojem je izvjestio brata Želimira o razgovoru koji je u Parizu vodio s g. Faucherom iz izdavačke kuće Ernest Flammarion:

Slike Kirinove, kojima priznaje da mogu možda biti dobre, ne interesiraju ga osobito.
– On kaže, da za Francusku [sic!] djecu treba manje komplikovane slike, nego li što su te – a izim toga se boji predložiti ovakovo luksuzno izdanje, kao što je Englezko, jer se tako skupe knjige u Francuskoj za djecu ne prodaju.–

Ivana Brlić-Mažuranić osim o izgledu knjige itekako se brinula i o kakvoći prijevoda. Uopće prvi učinjeni prijevodi bili su na engleski i njemački. Prvi je načinila autoričina kći Nada Ružić, a drugi je autoričin prijevod na njemački jezik. Ivana se tomu poslu prevođenja veselila jednakao kao i stvaranju, ali bez obzira na njezinu želju i učinjen posao, prijevod na njemački na kraju je povjerila cijenjenoj profesorici, književnici i prevoditeljici Camilli Lucerna.³² O ushićenju zbog prevođenja Ivana je pisala bratu 4. siječnja 1922.:

Meni je naime jako puno do toga stalo, da me s toga posla ne svrgnete, da si dadete truda naći spretnog korektora, koji će mi korigirano natrag poslati, a ja (pošto učim lahko kao opica) brzo će shvatiti što Švabo hoće, i vidjeti ćeš da će druga priča biti prevedena, kao da ju je sam Piefke prevadiao! Mene naime ovo prevadjanje neopisivo veseli – cieli se dan veselim, kako će na večer metati glagole unapred na dno prazne stranice, a onda početi odozgor pisati izreku!

I od engleskoga prijevoda Nade Ružić također se odustalo, a na preporuku Roberta Williama Seton-Watsona od 12. veljače 1922. za prevoditeljicu je angažirana Fanny Susan Copeland, irsko-škotska jezikoslovka, tada lektorica na Sveučilištu u Ljubljani. Budući da je Ivana Brlić-Mažuranić čitala engleski jezik, mogla je učiniti korekturu prijevoda, što ju je u jednome trenutku (u pismu od 17. lipnja 1924. upućenome bratu

³⁰ U pismu od 15. travnja 1933. Mažuranić je predložio nakladniku Antonu Pustetu iz Salzburga da posudi već gotove klišeje za deset ilustracija od Allena & Unwina iz Londona, a klišeje za dvije dodatne ilustracije posudit će Matica hrvatska iz Zagreba. Iz kasnijih pisama doznajemo da je Pustet ipak izradio potrebne klišeje za njemačko izdanje. PŽM, kutija 156.

³¹ Češko izdanje ilustrirao je Emanuel Frinta čije su se ilustracije na koncu Ivani Brlić-Mažuranić i svidjele, kako je napisala bratu Želimiru u pismu 20. veljače 1929.: „Slike, premda futurističke donekle, meni silno gode kao novum. Svakako nisu antipatične premda ne dostižu Kirinovih.“

³² Sa završetkom prijevoda, priče „Rego“, „Šuma Striborova“ i „Jagor“ zasebno su objavljene u zagrebačkim dnevnim novinama *Morgenblatt* 1930. godine, dok je cijela zbirka priča na njemačkome jeziku prvi put izšla u Salzburgu 1933.

Želimiru)³³ dovelo do zaključka kako je nakon brojnih ponavljanja intervencija možda najbolje da odustane od nekih ispravaka:

Ne samo da sam već nekoliko puta „glasno i jasno“ obilježila pogreške u prevodu, nego sam ih i obrazložila, da se vidi da nije sekatura. No valjda nedolaze [sic!] ti moji izpravci u ruke onoga, koji ima dužnost i pravo da ih uvrsti. – Šaljem ti posle pregledavanja ovaj popis. – Prvih 11 izpravaka predala sam Ti na posebnoj listi; oni su, osim jednoga, svi uvaženi, dakle su očito dospjeli u druge ruke nego ovi ovdje, jer od ovih 37 uvažen je samo moj 1 i još 9 koji su bile štamparske pogreške /: opažene valjda po samom korektoru :/ i Twoja 2, koja si valjda napose spomenuo („no harm done“ i „counting the stones“) – ostale 22 moje korekture nikako nisu uvažene. Ima ih koje već po 4. put korigiram (n. pr. da poslenici „,nisu oni, koji „poslije“ rade – da „sirote“ nisu „poor girls“ nego naprosto „orphans“ mužki i ženski – onda: da kad izleti Mrki Vuk na kraljevnu, nemogu [sic!] njeni vojnici kijačama ubiti Surog Orla, koji još nije ni doletio – da Rutvica nemože [sic!] biti „old folk“ etc.) Ja mislim da ovu borbu svedemo na minimum, pa sam Ti zato zabilježila na knjizi samo one najkrupnije – a o finesama nećemo si trti glave, kad je London tako daleko i time sve otešano, a Englezi i onako dull.

Zabrinutost za sudbinu teksta javila se ponovno, i to u razmišljanjima o prijevodima na švedski i danski, koje sama autorica nije govorila, pa nije mogla provjeriti ciljne tekstove. Zabrinutost Ivane Brlić-Mažuranić o kvaliteti prijevoda vidljiva je u dijelu pisma od 20. studenoga 1929.:³⁴

Samo me upravo strava hvata, što je već u tim nepoznatim jezicima moglo postati od tih priča? Danac prevodi od Šveda, koji je preveo od Engleza, a već Englez misli da je „sunce se pomolilo“ istovjetno sa: „the sun sends his prayer to God“!

A da ju briga o tekstu posrednih prijevoda nije napuštala pokazuje njezin trud uložen u provjeru švedskoga prijevoda „Mira u duši“ koje pronalazimo u pismu Želimiru Mažuraniću od 17. siječnja 1930.:³⁵

Držim, da si primio od Miholićke švedske prijevode. Meni je sada poslala posljednji članak „Mir u duši“. Dala sam si truda pa sam čitavi taj švedski prijevod od riječi do riječi sravnila sa hrvatskim originalom. Dakako da se na taj način sasvim točno može razumjeti švedski prijevod i da se može vidjeti u koliko je točan a ukoliko nije. Došla sam tim putem do dosta poraznih rezultata. Ako i nisam „ulovila“ velike pogriješke ili besmislice, to ipak vidim da su pojedine fraze oslabljene ispuštanjem pridjeva ili nabranja istih, a da ima pače posve ispuštenih rečenica. Moram Ti priznati, kolikogod vjerujem da knjige imaju zaista svoju sudbinu, neovisnu od naših napora, – moram Ti priznati, da me je ipak ta konstatacija netočnosti dosta nemilo dirnula radi „Priča iz davnine“.

I nakon autoričine smrti obitelj održava Priče na životu

Godine 1937. Ivana Brlić-Mažuranić izdala je svoje posljednje djelo, roman *Jaša Dalmatin, potkralj Gudžerata*, koji je izšao s ilustracijama autoričina nećaka Vladimira

³³ PŽM, kutija 156.

³⁴ PŽM, kutija 156.

³⁵ PŽM, kutija 158.

Mažuranića (sin Božidara Darka Mažuranića, Ivanina brata) u izdanju Dvorske knjižare Vasić (Vasić i Horvat). Godinu kasnije, 1938., umrla je Ivana Brlić-Mažuranić, a daljnju brigu o njezinim djelima preuzeo je Želimir Mažuranić. U listopadu 1939. Želimir Mažuranić pokrenuo je pitanje prijevoda *Priča iz davnine* na talijanski jezik i javio se Umbertu Urbaniju, poznavatelju hrvatske kulture i književnosti i autoru članka „La prima accademica jugoslava: Giovanna Brlic-Mazuranic“, obavljenoga godinu ranije u časopisu *L'Europa Orientale*, s molbom da pregleda prijevod „Potjeha“ koji je načinio (u pismu neimenovan) nadareni prevoditelj španjolskoga podrijetla. Urbaniju se očito prijevod nije svidio jer se sam prihvatio toga posla. I u slučaju talijanskoga izdanja kao imperativ se nametnulo izdanje s Kirinovim ilustracijama čak i kada je izdavač Garzanti prigovorio da formatom knjiga ne odgovara njegovim izdanjima. Na koncu je nastao problem s otiskivanjem Kirinovih ilustracija. Naime, bilo je potrebno napraviti klišeje za otiskivanje ilustracija ili ih posuditi/otkupiti od izdavača koji su ih izradili za potrebe prethodnih izdanja. Budući da se usporedno pripremalo novo hrvatsko izdanje u Knjižari Radoslava Horvata, Mažuranić je odlučio kupiti klišeje. Obratio se stoga engleskomu izdavaču Allenu & Unwinu koji je posjedovao klišeje za deset ilustracija u boji i njemačkomu izdavaču Antonu Pustetu. Prema ponudi iz Londona, klišeji bi koštali 4550 dinara,³⁶ a Želimir se naposljetku odlučio za Pustetovu ponudu od 150 maraka,³⁷ čemu treba dodati još tisuću dinara troškova poštarine i carine.³⁸ Klišeji su stigli sa zakašnjenjem od nekoliko mjeseci zbog problema na pošti. Želimir Mažuranić nije doživio talijansko izdanje, a ono je na kraju objavljeno tek 1957. godine u Urbanijevu prijevodu (šest bajki) i s ilustracijama talijanskih slikara Davida Baffettija i Carla Gallenija.³⁹ Unatoč tome što je Urbani još 1954. od izdavača tražio da izdanje bude popraćeno Kirinovim ilustracijama, prema odgovoru Ive Brlića izdavaču Marzoccou, obitelj nije posjedovala klišeje Kirinovih slika u boji koje je Želimir Mažuranić kupio od Pusteta već samo klišeje za crno-bijele ilustracije od kojih se na kraju odustalo (Fava 2016b: 392).

Nakon smrti Želimira Mažuranića brigu o djelima i arhivu Ivane Brlić-Mažuranić u potpunosti je preuzeo njezin sin, Ivan Brlić.⁴⁰ On je završio poslove oko izdanja *Priča iz davnine* u Knjižari Radoslava Horvata koje je zamislio kao svojevrsno objavljivanje sabranih djela Ivane Brlić-Mažuranić s obzirom na to da su do tada u nakladničkoj cjelini Ilustrovana omladinska biblioteka izšla djela *Jaša Dalmatin, potkralj Gudžerata* (1937.) i *Čudnovate zgode i nezgode šegrtka Hlapića* (1941.) (za objašnjenje datiranja toga izdanja *Hlapića* i izmjene u naslovu vidi Majhut 2016: 228). Kako je naveo Ivan Brlić u pismu 2. srpnja 1942. sestri Nadi Ružić, *Priče iz davnine* planirale su se i kao izdanje nakladničke cjeline preimenovane u Ilustriranu omladinsku biblioteku i kao raskošno izvanredno izdanje s Kirinovim ilustracijama u boji:

³⁶ Pismo od 14. ožujka 1940., PŽM, kutija 158.

³⁷ Pustet je cijenu odredio tako što je svaki klišej, a bilo ih je ukupno 30, procijenio na pet maraka (R.M.), što je prema tadašnjim odnosima valuta bilo otprilike 2690 dinara.

³⁸ Račun Intercontinentale & Cargo i Jelinek od 23. kolovoza 1940., PŽM, kutija 158.

³⁹ Ilustracije su objavljene u časopisu *Libri & Liberi* uz prilog Sabrine Fava (2016a: 441–457).

⁴⁰ U obiteljskom krugu najčešće oslovljavjan kao Ivo.

Knjižara Vasić, sada Radoslav Horvat, izdala je III izdanje Hlapića u formi Jaše Dalmatina, u Omladinskoj biblioteci i sa novim Kirinovim ilustracijama, a sada doštampava IV izdanje Priča sa Barčevim predgovorom: 2000 primjeraka sa crnim Kirinovim ilustracijama u Omladinskoj biblioteci u formi Jaše Dalmatina, a 1000 razkošnih primjeraka, mnogo većeg formata i sa bojadisanim slikama Kirinovim. Tako će Jaša, Hlapić i Priče biti u istoj opremi, kao neki početak „Sveukupnih djela IBM“.⁴¹

Na koncu su ipak objavljena dva izdanja u istome formatu, jedno s crno-bijelim ilustracijama kao dio Ilustrirane omladinske biblioteke, a drugo izvanredno izdanje s ilustracijama u boji. Međutim, radi uskladivanja formata s ostalim knjigama biblioteke, promjenio se slog te su ilustracije dospjele na neologična mesta u pripovijedanju.⁴² Takvom realizacijom luksuznoga izdanja s ilustracijama u boji ostavlja se dojam da je velika briga posvećena vizualnoj prezentaciji djela, ali ujedno se zamjećuje i poprilična nebriga za pripovjednu logiku. Neobično je to, posebice ako znamo za intervenciju Ive Brlića u tekst *Čudnovatih zgoda i nezgoda šegrta Hlapića* (1941.) gdje je katarinčice u majčinu čast preimenovao u ivančice (vidi Majhut 2016: 229, fnsnota 288). Treba istaknuti da je obitelj u nekoliko godina doživjela više većih potresa i obiteljskih tragedija. Nakon iznenadnih smrti Ivane Brlić-Mažuranić i Želimira Mažuranića izbio je Drugi svjetski rat koji je sa sobom donio promjenu političkoga okvira. Obitelj Mažuranić, desetljećima politički povezana s dinastijom Karađorđevića,⁴³ u novim uvjetima nije prošla najbolje. Ivo Brlić, koji se nastavio skrbiti za obiteljski arhiv i održavao je sjećanje na svoju majku, poslije smrti ujaka Želimira preuzeo je odvjetničku pisarnicu, no nije ju uspio dugo zadržati: 1943. ju je zatvorio i preselio se iz Zagreba u Jesenice na Dolenskome (Jesenice na Dolenjskem, Slovenija). Međutim, ime Ivane Brlić-Mažuranić zadržalo se u javnosti: bajke iz *Priča iz davnine* zasebno su objavljivane u časopisu *Dužnostnik*, a 1943. objavljene su *Bajke i basne* u posebnome izdanju Hrvatskoga izdavalачkoga bibliografskoga zavoda.

***Priče* nakon Drugoga svjetskoga rata**

Nakon Drugoga svjetskoga rata i ponovne promjene državno-političkoga okvira, novo društvo zaziralo je od buržujske obitelji Mažuranić i žanra bajke, tada shvaćanoga nazadnjim. Nakon pet godina šutnje prvo poslijeratno izdanje izišlo je 1950. u Pionirskoj biblioteci koju je tada uređivao Ivan Krolo. Time se postupno „odledivao“ status *Priča iz davnine* u drugoj Jugoslaviji. Život *Priča* nastavile su održavati obrazovno-književne institucije poput lektirnih popisa⁴⁴ koji pridonose popularnosti zbirke, potiču njezino

⁴¹ AoB, kutija inv. br. 112, svežnjić 33.

⁴² Primjerice, ilustracija Regoča nalazi se unutar teksta priče „Lutonjica Toporko i devet župančića“.

⁴³ Želimir Mažuranić bio je ministar trgovine i industrije Kraljevine Jugoslavije i predsjednik Senata Kraljevine Jugoslavije, Božidar Darko Mažuranić bio je pomorski časnik i kraljev pobočnik, a Viktor Ružić, zet Ivane Brlić-Mažuranić bio je ban Savske Banovine i ministar pravde Kraljevine Jugoslavije. I sama Ivana Brlić-Mažuranić simpatizirala je dinastiju Karadordjevića, što se vidi i iz njezine korespondencije (usp. Majhut i Lovrić Kralj 2013: 343–351).

⁴⁴ Prvi popis učeničke lektire na kojem se nalaze *Priče iz davnine* bio je *Nastavni plan i program za narodne četverogodišnje i šestogodišnje škole i niže razrede osmogodišnjih škola*. Zagreb: Školska knjiga iz 1954. (Mirković i Narančić Kovač 2014).

izdavanje i ustoličuju njezin kanonski status. Međutim, nijedno izdanje nakon 1945. u dječjim nakladničkim nizovima u drugoj Jugoslaviji ili izvan nje nije objavljeno u onom luksuznemu izdanju s ilustracijama Vladimira Kirina, na kojem su autorica i Želimir Mažuranić tako inzistirali prije rata.

Naime, Vladimir Kirin našao se nakon Drugoga svjetskoga rata u nezavidnome položaju iz perspektive dominantne komunističke politike tadašnje Jugoslavije. Tijekom Nezavisne Države Hrvatske imao je istaknutu funkciju: radio je kao nadstojnik umjetničkoga odsjeka vlade NDH-a, vladin povjerenik za međunarodne izložbe, likovno je opremio (naslovnicu i hrbat) prve hrvatske enciklopedije, dizajnirao je poštanske marke i novčanicu od 1000 kuna (Rauter Plančić 2006). Zbog toga je krimena nakon rata bio osuđen na, prema riječima Maje Gluščević, dvije-tri godine zabrane djelovanja, a nakon toga ga je Miroslav Krleža zaposlio u Leksikografskome zavodu FNRJ-a. Nekada najistaknutiji i najproduktivniji hrvatski umjetnik tada je slikao tek u slobodno vrijeme i to usko surađujući s izdavačkim poduzećem Ratni i vojni invalidi (R. V. I.), koje je kasnije preimenovano u Color pa u Našu djecu, a osnovni Kirinov angažman u poduzeću bila je izrada ilustracija za slikovnice.

U navedenome poduzeću obnovila se suradnja Vladimira Kirina s obitelji Brlić. Naime, nakon Drugoga svjetskoga rata Ivo Brlić i dalje je bio u Jesenicama, radio je na promidžbi obiteljske baštine, ali živio je na rubu neimaštine, osuđen tek na povremene honorare.⁴⁵ Kirin mu je otvorio vrata suradnje s izdavačem R. V. I.-jem, pa je tako u njihovoj nakladi objavio preradu prvoga poglavљa Swiftova djela *Gulliverova putovanja* pod naslovom *Guliver među Liliputancima*, s ilustracijama Vladimira Kirina (1955.), zbirku priča o životinjama *Moji prijatelji*, koju je također ilustrirao Vladimir Kirin (1955.) te *Lepirku: život leptira*, s ilustracijama Grete Turković (1961.). Godine 1956.⁴⁶ Ivo Brlić i Vladimir Kirin radili su na adaptaciji *Priča iz davnine* u medij slikovnice. Do ideje za objavlјivanje *Priča iz davnine* u formi slikovnice došlo je saznanjem Ivana Brlića da izdavačka kuća Novo pokoljenje (kasnije Mladost) planira objaviti *Priče* u velikome i bogato ilustriranome formatu,⁴⁷ pa je predložio Vladimиру Kirinu sličan projekt, izradu slikovnice, ali s njegovim prepoznatljivim ilustracijama. Moglo se očekivati da će se za izdavanje slikovnice iskoristiti postojeće Kirinove ilustracije, ali to se nije dogodilo. Vladimir Kirin je 1956. i 1957. godine za potrebe slikovnice izradio posve nove ilustracije po uzoru na one naslikane 1922., 1923. i 1926. godine. Slikovnica je izšla u dva dijela, sa svih osam priča, skraćenih u obradi Ivana Brlića. Prvi je dio, prema katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice, objavljen 1959., a drugi 1962. Za ilustraciju novosti koje je donijela slikovnica prikazat ćemo odnos crno-bijelih ilustracija u boji u dotadašnjim izdanjima s onima u slikovnici.

⁴⁵ Na temelju pisama Ivana Brlića i Vladimira Kirina koja se čuvaju u arhivskoj ostavštini Ivana Brlića, Odjel za povijest hrvatske književnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

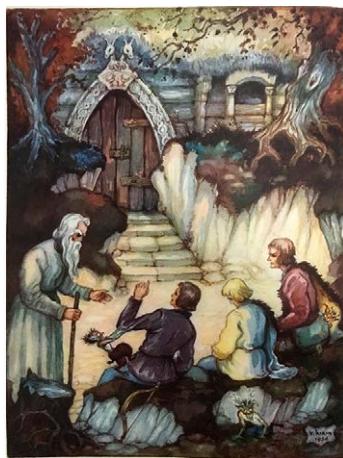
⁴⁶ Prema godini navedenoj na ilustracijama.

⁴⁷ Riječ je o izdanju Novoga pokoljenja iz 1950., s ilustracijama Alberta Kinerta, iz kojega su kasnije zasebno objavljivane pojedine bajke.

Tablica 1. Odnos crno-bijelih i ilustracija u boji prema izdanjima

Godina izdanja	Nakladnik	Broj ilustracija			
		godina nastanka 1922. – 1926.		godina nastanka 1956. – 1957.	
		crno- bijele	u boji	crno- bijele	u boji
1926.	Matica hrvatska	17	12		
1942.	Knjižara Radoslava Horvata (luksuzno izdanje)	13	10		
1962.	Naša djeca	3			24

Iz **Tablice 1** očigledno je da je tendencija u slikovnici bila povećati broj ilustracija, posebice onih u boji, a promijenjena je i veličina ilustracije kako bi svojim dimenzijama odgovarala četvrtini meko ukoričene slikovnice. Broj ilustracija diktiran je grafičkim izgledom knjige: listanje slikovnice trebalo je imati ujednačen ritam izmjene stranice teksta i oslikane stranice što je i postignuto, osim na središnjem listu, gdje nisu otisnute ilustracije (zbog presavijanja tiskarskoga arka). No, takav unaprijed određen ritam izmjene ilustracije i teksta doveo je do velikih kašnjenja ilustracije za tekstrom u prijevodnome slijedu.

**Sl. 1.** Kirin, 1922.***Fig. 1.** Kirin, 1922****Sl. 2.** Kirin, 1956.**Fig. 2.** Kirin, 1956

* Zahvalni smo gospodjima Maji Gluščević i nakladničkoj kući Kašmir prometu iz Zagreba na ustupaju autorskih prava Sanji Lovrić Kralj i Tei Dvorščak za objavljuvanje ilustracija Vladimira Kirina za *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić u njihovu radu u tiskanoj i elektroničkoj inačici ovoga broja časopisa *Libri & Liberi*.

** We are grateful to Maja Gluščević and to the publishing house Kašmir promet in Zagreb, Croatia, for giving Sanja Lovrić Kralj and Tea Dvorščak permission to include Vladimir Kirin's illustrations for Ivana Brlić-Mažuranić's *Tales of Long Ago* in their paper to be published in both printed and electronic versions of this issue of *Libri & Liberi*.

Navedene 24 ilustracije u boji nalaze se u različitim odnosima prema već postojećim ilustracijama, a podijelili smo ih prema stupnjevima novine:

1. Prerada postojeće ilustracije s minimalnim stupnjem izmjene (**Sl. 1 i 2**).

Iz navedenoga primjera razvidno je da se Kirin u ilustracijama iz 1956. koristi drugim spektrom boja: dok je ranija ilustracija otisnuta u trobojnome tisku, novim se ilustracijama slika željela koloristički obogatiti, a fine linije zamijeniti kolorističkim plohamama.

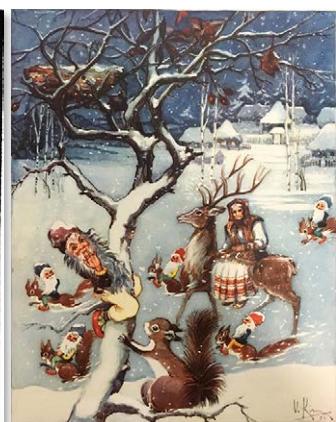
2. Upotreba postojećih motiva u novome okruženju (**Sl. 3, 4 i 5**). Iz navedenih se primjera može vidjeti kako su dvije postojeće ilustracije iskorištene za izradu nove, pri čemu se crno-bijela ilustracija pojavljuje u novome, obojenome ruhu. Također, usporedimo li postojeću ilustraciju u boji s novonastalom, ponovno možemo zaključiti kako se uporabom čišćih tonova boje i jačih kontrasta želi postići „dinamičnija“ ilustracija, ali također se stječe dojam da kompozicijski nova ilustracija „pati“ od straha od neispunjene prostora što se rješava spajanjem motiva i dodavanjem likova.



Sl. 3. Kirin, 1923.
Fig. 3. Kirin, 1923



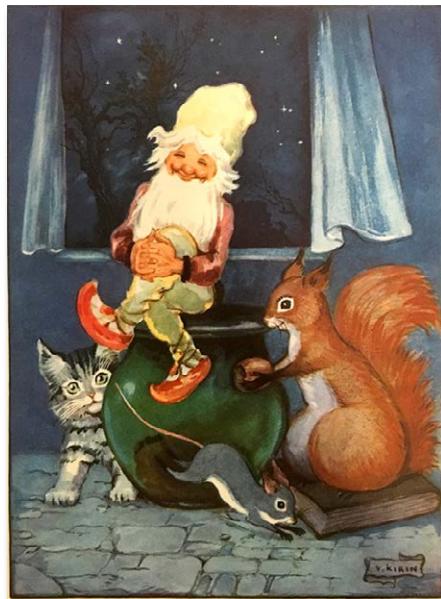
Sl. 4. Kirin, 1922.
Fig. 4. Kirin, 1922



Sl. 5. Kirin, 1956.
Fig. 5. Kirin, 1956

3. Izrada posve novih ilustracija.

Na **Sl. 6** prikazana je ilustracija u bajci „Šuma Striborova“, koja se nalazi na pretposljednjoj stranici sveska I. i zapravo ne odgovara nijednomu mjestu u priči osim možda posljednjoj rečenici: „Još i sad sretno žive svi zajedno, pak im Malik Tintilinić u zimnje večeri rado na ognjište dohodi.“ (Brlić-Mažuranić 1959: 30). Uz središnji lik Malika Tintilinića na slici se nalazi lik vjeverice (koji je, prema riječima Majke Gluščević, postao jednim od češćih motiva u Kirinovim radovima), i još dva lika koja se u bajci ne pojavljuju, ali iz analize ostalih autorovih radova iz toga vremena primjećujemo da su to također likovi koje često uključuje u svoje radove, primjerice u spomenutoj slikovnici *Moji prijatelji* (Brlić 1955). Stilski se u novim ilustracijama Kirin približio popularnoj kulturi, prikazavši likove na novi način, kako je, pretpostavljamo, smatrao da će se djeci sviđati: Regoč nalikuje na Djeda Mraza, Palunko na suvremenoga dječaka, a vjeverice, medvjedići i mačkice prikazane su kao dopadljive životinjice nalik na Disneyeve.



Sl. 6. Kirin, 1956.

Fig. 6. Kirin, 1956

Ako pokušamo utvrditi razlog slikanju novih ilustracija, možemo pretpostaviti da je sâm Vladimir Kirin, kojemu je i Ivana Brlić-Mažuranić prilikom izrade ilustracija za *Dječju čitanku o zdravlju* uputila kritiku kako nije „dječji stručnjak“, odlučio načiniti „dječje ilustracije“. Budući da je slikovnica drukčiji medij od ilustrirane knjige, naglašeno namijenjen dječjoj publici, i to ranije dobi, čini se kako je Kirin stilskim izmjenama, intenzitetom boje i kontrastima, dinamiziranjem ilustracije, gomilanjem likova i nagnjanjem Disneyjevu popularnomu stilu nastojao „pogoditi“ osobiti dječji ukus, koji bi, vjerujemo, sama Ivana Brlić-Mažuranić nazvala vašarskom umjetnošću:

Nevica je prekjučer obavila svoju prvu pričest. Obavljeno je sve vrlo svečano, a svoju sliku dragog Isusa, koju je dobila na uspomenu pričesti, tako ceni i tako joj se divi, da mi je rekla, kad sam joj pokazala Nadine umjetničke študije od Michel-Angela: „ove slike nisu ništa liepe, jer je na njima dragi Bog svuda namršten – a ovaj moj dragi Isus ima tako liepe plave oči i ljubazno lice“. I tako imaju zaista dvie umjetnosti: vašarska za djecu i siromake duhom – i prava umjetnost, koja za pravo mnogo manje dobra čini!⁴⁸

Unatoč tomu što su Kirinove ilustracije godinama izazivale divljenje publike i kritike diljem svijeta, u toj prilici one kao da nisu bile dobre jer nisu pogadale ciljanu publiku, ali također, bilo ih je potrebno prilagoditi novomu mediju – slikovnici. Povećanje formata ilustracija navelo je autora na popunjavanje praznoga prostora, vjerojatno u strahu da bi djeci u protivnome mogle biti dosadne, a zbog povećanoga broja potrebnih ilustracija, kako to slikovnica zahtijeva, bilo je nužno dodati nove. One

⁴⁸ Ivana Brlić-Mažuranić u pismu ocu, 23. lipnja 1925. Arhiv obitelji Brlić, kutija 103, svezak 8.

nose pečat vremena u kojemu su nastale, ali ujedno upućuju i na nedovoljnu uživljenost u tekst. Kako bi proizveo šarenu i, kako je vjerojatno mislio, djeci privlačnu slikovnicu, Kirin je dodao snažniju kolorističku obradu ilustracija pojačanoga kontrasta. Stoga su ilustracije poprimile sasvim novi izgled.

U ovom se kontekstu možemo prisjetiti ranije citiranoga pisma francuskoga nakladnika koji je odbio zahtjev Želimira Mažuranića da se knjiga tiska u posebnome formatu i s Kirinovim ilustracijama s objašnjenjem da se u Francuskoj ne objavljuju tako skupe knjige za djecu i da djeci u Francuskoj treba dati manje komplikirane ilustracije. Očigledno je francuski nakladnik, zbog toga što je knjigu želio namijeniti djeci, ilustracije smatrao neprikladnima. To se, naime, kosilo sa stavom Želimira Mažuranića, izvršitelja volje Ivane Brlić-Mažuranić, koji je želio lijepo opremljenu knjigu za odrasle koja će biti zanimljiva i djeci. U pismu Miljanu Ševiću od 27. rujna 1924., govoreći o ciriličnome izdanju *Priča iz davnine*, Mažuranić naglašava:

Ja se – žali Bože – moram protiviti, da bi se djelu dalo obilježje knjige za djecu, jer – po mojem mnijenju – ta knjiga to nije, već spada u red knjiga, koju doduše mogu i djeca da čitaju i imadu veliku odgojnju vrijednost, ali imaju de facto isti karakter kao n. pr. djela Kiplingova.⁴⁹

Od objavljivanja engleskoga izdanja 1924. autoričina ambicija, kao i ambicija cijele obitelji, bila je Nobelova nagrada. Zato im je bila važna preporuka Rudoljarda Kiplinga, nobelovca koji je nagradu dobio, između ostaloga, i zbog utjecajnih djela dječje književnosti. Međutim, djela dječje književnosti i danas su nerijetko umjetnički obezvrijedivana, jednako kao i njihovi pisci, pa je u tom smjeru razmišljao i Antun Barac (1942) u predgovoru *Pričama iz davnine*, izražavajući mišljenje da ne postoje pisci za djecu nego književnici koji su umjetnici i oni koji to nisu. Tako je spisateljicu htio „izdici“ iz dječje u „umjetničku“ književnost. Kipling bi svojom potporom nedvojbeno svjetskoj javnosti jamčio umjetničku vrijednost djela. Nadalje, trebala se ostvariti i svjetska recepcija djela. Zato je Želimir Mažuranić inzistirao na lijepome izdanju knjige s ilustracijama Vladimira Kirina koja je svojim izgledom trebala privući čitatelje kojima autoričino ime i kultura iz koje dolazi ne znače mnogo. I u promoviranje prijevoda uložen je veliki napor, kako smo vidjeli, isključivo pripadnika polazne kulture, jer su se ujedno željeli ostvariti uvjeti za dobivanje Nobelove nagrade. Naime, kako to vidimo iz dinamike prijavljivanja, nakon neuspjele nominacije 1931. godine, Želimir Mažuranić htio je pričekati sa sljedećom prijavom dok se ne objave prijevodi na koje se tada računalo (ruski, francuski i slovački) pa se sljedeća prijava podnijela 1935. (Zima 2014). No, čini se kako su okolnosti nakon Drugoga svjetskoga rata i namjenjivanje *Priča iz davnine* isključivo dječjoj publici bacili u zaborav sjajne ilustracije Vladimira Kirina.

Nove se ilustracije nisu uspjele nametnuti, a ranije proslavljenе ilustracije su zastarjele (kao što je to naglasio engleski nakladnik Allen & Unwin kada je u pismu od 23. prosinca 1953. upućenome Nedi Mohaček, najmlađoj kćeri Ivane Brlić-Mažuranić,

⁴⁹ PŽM, kutija 156.

odbio objaviti novo izdanje zbog zastarjelog izgleda knjige.⁵⁰ Mogući razlog mogao bi biti i taj što se promijenio javni stav prema njihovu tvorcu: nekoć najprisutniji i najistaknutiji umjetnik postao je prisutan u javnome životu tek rubnim dijelom njegova opusa, slikovnicama).

Odustajanje od izgleda knjige kako je ona zamišljena 1924. godine rezultat je državne nenaklonosti Vladimиру Kirinu i svrstavanja *Priča iz davnine* isključivo u okvire dječje književnosti i lektire. *Priče iz davnine* zadržale su se i bile su iznimno prisutne u okviru „jugoslavenske dječje književnosti“, a najčešće su bile opremljene ilustracijama Cvijete Job, Alberta Kinerta ili Danice Rusjan, a u srpskim izdanjima Mate Zlamalika ili Vasilija Jordana.⁵¹ Iako je obiteljska snaga nakon 1945. posustala, prijevodi su se i nadalje uglavnom poticali i pokretali iz polazne kulture, ali ih je poticala i država.⁵² Posljedično, takva inicijativa ponovno nije uključivala ilustracije Vladimira Kirina. Tek ruski prijevod⁵³ slikovnice *Priče iz davnine* ima ilustracije Vladimira Kirina (i to one načnjene naknadno i prilagođene mediju slikovnice).

O statusu Vladimira Kirina nakon Drugoga svjetskoga rata možda najbolje govori činjenica da je knjiga *Priče iz davnine* s njegovim ilustracijama (po uzoru na englesko izdanje) prvi put nakon 1945. izdana 1985. u nakladi Matice hrvatske. Vrijeme je to kada se državni politički nadzor s upravljačkom vlašću Predsjedništva SFRJ-a pomalo decentralizira, pa je i Matičino djelovanje dobilo svoj, doduše još uvijek dobro kontrolirani prostor. Matica hrvatska prvo je 1985., a potom 1987. objavila *Priče iz davnine*, knjigu koja je formatom i ilustracijom podsjećala na prijeratno lijepo izdanje (ali je očito tiskana ograničenim sredstvima jer su sve ilustracije otisnute u crno-bijeloj tehnici) te time suptilno izrazila svoj proturežimski stav i otpor nametnutom zazoru od svega što je potjecalo iz vremena prije socijalističke revolucije, a posebno od svega što se objavljivalo za vrijeme NDH-a. Politička cenzura u Kirinovu slučaju nikada nije izrijekom navedena, ali je sustavno provođena: od marginalizacije umjetnika za njegova života do namjernoga previđanja njegova umjetničkoga rada i važnosti za umjetnost i grafiku tridesetih godina 20. stoljeća. Knjiga *Priče iz davnine* s ilustracijama Vladimira Kirina, nekadašnji simbol lukuša i reprezentativnoga izgleda, osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća poprimila je sasvim novo značenje: ona je nostalgični podsjetnik

⁵⁰ U pismu Allen & Unwin objašnjavaju Nedjeljki Mohaček kako, prema riječima generala Michaela Wardella, ne mogu računati na distribuciju knjige na kanadskome tržištu i da zbog toga odustaju od novoga izdanja *Priča iz davnine*: „I am sorry to say, however, that it [letter] arrived simultaneously with a letter from Michael Wardell in which he stated that he could see no hope of selling any quantity of CROATION [sic!] TALES OF LONG AGO in North America. He pointed out that the general appearance of the book was quite out of date for his market and added that he would certainly not be able to import any supplies on firm purchase.“ (Arhiv Ive Brlića, kutija 10).

⁵¹ Slovenska izdanja najčešće su bila ilustrirana radovima hrvatskih ilustratora.

⁵² Prijevod na talijanski Franje Trograncića iz 1957. potaknula je izdavačka kuća Mladost, a mađarsko izdanje objavljeno je 1965., kao i većina mađarskih prijevoda u to vrijeme, u Novome Sadu u nakladi Forum Könyvkiadó.

⁵³ Ruski je prijevod izdan u nakladi Naše djece i naizgled je identičan hrvatskomu izdanju, ali ne sadrži priču „Kako je Potjeh tražio istinu“ iako se ilustracija te priče, kao i u hrvatskome izdanju, nalazi na omotu.

na građansko društvo. S obzirom na konotacije koje je knjiga imala, a i na opremljenost crno-bijelim ilustracijama, ta knjiga nije bila namijenjena dječjoj publici.

Od samostalnosti Republike Hrvatske Kirinove ilustracije ponovio je Ogranak Matice hrvatske Ogulin 1999. i nakladnik Kašmir promet u svojim dvama izdanjima (2002. s 30 crno-bijelih ilustracija i 2009. s 25 crno-bijelih i 12 ilustracija). Ogulinski je ogranač Matice hrvatske, s ciljem objavljuvanja knjige raskošnije od prethodnice iz 1980-ih, tiskao ilustracije iz 1920-ih u boji i dodao još 24 ilustracije načinjene za slikovnicu. Tako je došlo do snažnoga paradoksa: otisnuli su knjigu onako kako ju je obitelj Brlić-Mažuranić reprezentirala svjetu i cijeloj čitateljskoj publici, ali i s ilustracijama koje su naknadno načinjene za djecu. Izdanje s istim takvim ilustracijama objavljeno je i na njemačkome jeziku. Kašmir promet, pak, u nastojanju da svoja izdanja, u kojima je prenio ilustracije iz hrvatskoga izdanja iz 1926., učini još atraktivnijima, povećao je njihov broj tako što je izrezivao likove s postojećih ilustracija i otiskivao ih izvan primarnoga konteksta na različitim mjestima unutar priповijedanja.

Zaključak

Vladimir Kirin bio je ilustrator kojemu je Ivana Brlić-Mažuranić povjerila kreiranje vizualnoga identiteta *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića*, a potom i *Priča iz davnine*. Kirin je to povjerenje i opravdao. Knjiga *Priče iz davnine* opremljena Kirinovim ilustracijama postala je primjer lijepo opremljene luksuzne knjige na koju je autorica bila izuzetno ponosna, ali i imperativ svim inozemnim izdanjima.

Engleski prijevod *Priča iz davnine* (1924.) bio je velik poslovni i financijski pothvat koji je, zahvaljujući svojim političkim i poslovnim vezama, ostvario autoričin brat Želimir Mažuranić. Za Ivanu Brlić-Mažuranić englesko je izdanje bilo velika prilika da se djelo predstavi zapadnoeuropskomu književnom krugu. Da bi se osigurao uspjeh knjiga se morala dostoјno predstaviti stranoj javnosti: podjednako peritekstualnim kao i epitekstualnim elementima. Najjača karta periteksta bile su ilustracije Vladimira Kirina, autora inspiriranoga umjetnošću engleskoga slikara Arthur Rackhama, koje su knjigu ciljnoj kulturi trebale predstaviti privlačnim i prepoznatljivim vizualnim predodžbama. Za epitekst se, zajedno s nakladnikom, pobrinuo Želimir Mažuranić organiziravši niz prikaza objavljenih u raznim tadašnjim novinama. Uz to, pokušalo se recenzijama Rudyarda Kiplinga i Selme Lagerlöf, društveno važnih i utjecajnih nobelovaca, autora dječje književnosti, dati veću težinu i publicitet. I dok je podrška Selme Lagerlöf vjerojatno rezultirala prijevodima *Priča* na švedski i danski, Kiplingov protokolarni tekst nije mogao biti iskorišten za potporu *Pričama* i osiguravanje njihove prepoznatljivosti na velikome i slobodnome engleskome tržištu dječjih knjiga.

Obitelj je, međutim, nastavila raditi na promicanju knjige i njezinu širenju u europskome književnometu prostoru, a knjiga s ilustracijama Vladimira Kirina postala je predloškom željenoga izgleda knjige. *Priče* su pronašle svoj put i do Amerike, gdje se u distribuciji tražila potpora od Hrvatske bratske zajednice kao krovne organizacije hrvatskoga iseljeništva u Americi. Na temelju umjetničke vrijednosti, ali i u osloncu na svjetsku recepciju djela, Ivana Brlić-Mažuranić četiri je puta nominirana za Nobelovu nagradu.

Brigu o ostavštini i novim izdanjima djela Ivane Brlić-Mažuranić nakon smrti Želimira Mažuranića nastavio je autoričin sin Ivan Brlić. No, promijenile su se društvene i političke okolnosti: Drugi svjetski rat turbulentno je i u kratkome vremenskome razdoblju dvaput promijenio društveno-politički državni okvir. Za vrijeme NDH-a ime Ivane Brlić-Mažuranić ostalo je dio kanona hrvatske dječje književnosti, a komunistički joj je režim odmah po završetku rata zamjerio upravo tu istaknutost, kao i obiteljske i autoričine protukomunističke političke stavove. Na sreću, takav državni stav spram Ivane Brlić-Mažuranić nije potrajavao. Njezina su djela od sredine pedesetih godina 20. stoljeća rehabilitirana, ali je njihova soubina, kao i inozemna recepcija, prepustena državnim institucijama, što se očitovalo u nesustavnoj reprezentaciji i zanemarivanju epiteksta. Međutim, Vladimir Kirin, kao umjetnik koji je za vrijeme NDH-a surađivao s vlastima kao nadstojnik umjetničkoga odsjeka vlade, nakon Drugoga svjetskoga rata nije uspio zadržati poziciju istaknutoga umjetnika i stručnjaka.

Nakon Drugoga svjetskoga rata domaća kritika i nakladnici posve su preselili *Priče iz davnine* u područje dječje književnosti, a to je shvaćanje bitno utjecalo na izmjene izvornoga parateksta knjige, koji je Ivanu Brlić-Mažuranić oduševio. Naime, zbog potrebe izdavanja *Priča* u mediju slikovnice, Vladimir Kirin ponovno je izradio ilustracije po uzoru na one koje je izradio za englesko izdanje, ali prilagođene dječjemu popularnomu ukusu. Tim ilustracijama Kirin nije uspio postići uspjeh, a starije ilustracije (što zbog „nedječjega“ karaktera, što zbog autorova krimena suradnje u vlasti NDH-a) sve do 2002. nisu objavljivane u izdanjima za djecu. Jedina izdanja koja su zadržala prvotnu ideju izgleda knjige posebna su obljetnička izdanja Matice hrvatske. Tim činom ona su izražavala nostalгију za prošlim vremenom, a vjerojatno i političku subverziju.

Popis literature

Primarna literatura

- Berlić-Mažuranić, Iv. 1924. *Croatian Tales of Long Ago*. London: George Allen & Unwin LTD.
- Berlić-Mažuranić, Iv. 1925. *Croatian Tales of Long Ago*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Brlić, Ivan. 1955. *Moji prijatelji*. Ilustrirao Vladimir Kirin. Zagreb: Naklada „Kolor“.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 1926. *Priče iz davnine*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 1959. *Priče iz davnine I.*, ilustrirao Vladimir Kirin. Zagreb: Naklada „Naša djeca“.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 1962. *Priče iz davnine II.*, ilustrirao Vladimir Kirin. Zagreb: Naklada „Naša djeca“.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 1999. *Priče iz davnine*. Ogulin: Matica Hrvatska Ogulin.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2002. *Priče iz davnine*. Zagreb: Kašmir promet.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2009. *Priče iz davnine*. Zagreb: Kašmir promet.

Sekundarna literatura

- Barac, Antun. 1942. Umjetnost Ivane Brlić Mažuranić. U: Brlić-Mažuranić, Ivana. *Priče iz davnine*. Zagreb: Knjižara Radoslava Horvata.

- Brešić, Vinko, ur. 2014. *Bibliografija izdanja djela i literatura o Ivani Brlić-Mažuranić*. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Fairlie, Helen A. 2014. *Revaluing British Boys' Story Papers, 1918–1939*. London: Palgrave Macmillan.
- Fava, Sabrina. 2016a. Illustrations for *Leggende croate* = Ilustracije za *Leggende croate*. *Libri & Liberi* 5 (2): 439–457.
- Fava, Sabrina. 2016b. Fairy Tales in Italy during the 20th Century and the Translations of *Tales of Long Ago*. *Libri & Liberi* 5 (2): 373–394.
- Genette, Gérard. 2001. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press [digital edition].
- Gostomska, Anita. 2016. Polskie przekłady zbioru Priče iz davnine Ivany Brlić-Mažuranić. *Przekłady Literatur Słowiańskich* 7 (1): 353–375.
- Machata, Martin. 2013. O prijevodu i prevođenju Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića na slovački. *Libri & Liberi* 2 (2): 209–224.
- Majhut, Berislav. 2010. Napomene uz kritičko izdanje. U: Brešić, Vinko, ur. *Romani. Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić*. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, 157–243.
- Majhut, Berislav. 2016. *U carevoj misiji ili sto godina čudnovatih nezgoda*. Zagreb: ArTresor naklada.
- Majhut, Berislav i Sanja Lovrić Kralj, prir. 2013. Letters about *Hlapich* = Pisma o *Hlapiću*. *Libri & Liberi* 2 (2): 269–356.
- Majhut, Berislav i Sanja Lovrić Kralj. 2016. Hrvatska dječja književnost iz vizure inozemnih autora. *Croatica et Slavica Iadertina* 12 (2): 577–604.
- Miljković, Ivana i Smiljana Narančić Kovač. 2014. Prijevodna književnost u hrvatskim osnovnoškolskim popisima lektire na prijelazu u 21. stoljeće. Rad izložen na konferenciji 6. hrvatski slavistički kongres, Vukovar i Vinkovci, 10.–13. rujna 2014.
- Narančić Kovač, Smiljana. 2016. *Tales of Long Ago* as a link between cultures. *The ESSE Messenger* 25 (1): 93–107.
- Rauter Plančić, Biserka. 2006. Ljetopis. U: *Vladimir Kirin (1894. – 1963.): retrospektiva: Galerija Klovićevi dvori: katalog izložbe*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Rusňák, Radoslav. 2016. Slovak Editions of *Tales of Long Ago* in the Context of New Reading. *Libri & Liberi* 5 (2): 395–412.
- Williams, Raymond. 2006. Analiza kulture. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnalnih studija*. Ur. Dean Duda, 35–58. Zagreb: Disput.
- Zima, Dubravka. 2014. Ivana Brlić-Mažuranić, članstvo u Akademiji i Nobelova nagrada. *Libri & Liberi* 3 (2): 239–261.

Arhivska građa

- Arhiv obitelji Brlić (AoB). Mikrofilmirana građa u Hrvatskom državnom arhivu.
- Odvjetnička pisarnica Želimira Mažuranića (PŽM). Državni arhiv u Zagrebu. HR-DAZG-97, sig. 142, 143, 144.
- Ostavština Ive Brlića. Odsjek za povijest hrvatske književnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Sanja Lovrić Kralj

Tea Dvorščak

Faculty of Teacher Education, University of Zagreb, Croatia
Fakultät für Lehrerbildung der Universität Zagreb, Kroatien

From Visual Identity to Political Act: The History of Kirin's Illustrations for *Tales of Long Ago*

This paper focuses on the collaboration of two artists, Ivana Brlić-Mažuranić and Vladimir Kirin, who worked together on the collection *Tales of Long Ago*. The research traces the history of the book as a material object and interprets its cultural and symbolic status from the first edition illustrated by Kirin, published in 1924, to the 2010 edition. Drawing on archival material, the paper reconstructs the beginnings of this collaboration, the appearance of editions that appealed to both Brlić-Mažuranić and the public, and the creation of the cultural representation of the *Tales* in which Kirin's illustrations are an essential part. Previously luxurious and richly illustrated books, the symbolic value of the editions with Kirin's illustrations drastically changed after World War II. The changing socio-political (later also literary) circumstances altered the visual representation of the book: Kirin's illustrations were gradually forgotten, and their rare appearance perceived as a nostalgic and political act.

Keywords: illustrations, Vladimir Kirin, *Tales of Long Ago*, Ivana Brlić-Mažuranić

This work has been fully supported by the Croatian Science Foundation under the project BIBRICH (UIP-2014-09-9823).

Von der visuellen Identität zur politischen Tat hin. Zur Entstehungsgeschichte von Kirins Illustrationen aus dem Werk *Aus den Urväterzeiten*

Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Zusammenarbeit der Schriftstellerin Ivana Brlić-Mažuranić mit dem Illustrator Vladimir Kirin an der Herausgabe des Werkes *Aus Urväterzeiten*. Es wird die Vorgeschichte dieser Publikation erörtert sowie der kulturelle und symbolische Stellenwert dieses Werkes von seiner ersten, Kirins Illustrationen enthaltenden Ausgabe aus dem Jahre 1924 bis zu jener aus dem Jahre 2010 bewertet. Anhand des Archivmaterials werden der Beginn der Zusammenarbeit sowie die Arbeit an der Gestaltung des Werkes, das sowohl Ivana Brlić-Mažuranić als auch ihrem Publikum gefiel, rekonstruiert und das Entstehen eines Kultbuches kommentiert, dessen obligatorischer Bestandteil Kirins Illustrationen sind. Das mit seinen Illustrationen bebilderte Werk stellt vor dem Zweiten Weltkrieg ein luxuriöses und schön ausgestaltetes Buch dar. Infolge der neuen sozial-politischen, aber auch literarischen Verhältnisse kommt es nach dem Zweiten Weltkrieg zu Veränderungen nicht nur in der visuellen Präsentation des Buches, sondern es ändert sich auch dessen symbolischer Stellenwert. Dabei geraten Kirins Illustrationen in Vergessenheit, weshalb ihr gelegentliches Erscheinen zuletzt einer nostalgischen politischen Tat ähnelt.

Schlüsselwörter: Illustrationen, Vladimir Kirin, *Aus Urväterzeiten*, Ivana Brlić-Mažuranić

Dieser Beitrag wird im Rahmen des BIBRICH-Projekts (UIP-2014-09-9823) seitens der Kroatischen Wissenschaftsstiftung finanziell unterstützt.

UDK 82(091)
821.112.2.09-93-31
821.112.2.02Postmoderna

Vito Paoletić

Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt, Österreich
vito.paoletic@aau.at

Der Adoleszenzroman heute: eine Herausforderung für Jung und Alt

Pregledni rad / review paper

Primljeno / received 10. 4. 2017. Prihvaćeno / accepted 8. 12. 2017.

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0005



Im vorliegenden Beitrag geht es um den gegenwärtigen deutschsprachigen Adoleszenzroman, der im Kontext der Postmoderne entsteht und somit die dafür typischen, für den Leser teilweise schwer durchdringlichen Merkmale aufweist, obwohl er im Rahmen der Jugendliteratur rezipiert und erforscht wird. Einleitend wird die historische Entfaltung dieses Genres kurz dargestellt, auf die Problematik der Adoleszenz eingegangen sowie der Adoleszenzroman von ähnlichen Romanformen unterschieden. Im Hauptteil des Beitrags werden zwei gegenwärtige Adoleszenzromane als Beispiele dafür dargeboten, wie u. a. die postmoderne bzw. innovative und nichtlineare Erzählweise den heutigen Adoleszenzroman zu einer herausfordernden Lektüre macht.

Schlüsselwörter: Adoleszenzroman, Erzähltechnik, Identitätssuche, Jugendliche, Jugendliteratur, postmodernes Erzählen

Literatur für Kinder und Jugendliche: Von gelegentlichem Lesestoff zum Forschungsschwerpunkt

In der literaturwissenschaftlichen Forschung sind Studien zum Adoleszenzroman herkömmlich im Fachbereich bzw. wissenschaftlichen Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur angesiedelt. Es geht dabei um eine Subgattung, genauer gesagt um ein Forschungsfeld der allgemeinen Literatur(wissenschaft), das in manchen Phasen seiner fachlichen Entwicklung auch vernachlässigt und, in der Vergangenheit, seitens mancher Literaturwissenschaftler sogar stark kritisiert worden ist. So schildert Alfred Clemens Baumgärtner bereits 1979, in einer Zeit, als sich die KJL-Forschung noch im Aufkeimen befand, ganz einprägend und realistisch den damaligen traurigen Umgang

mit Büchern, die für Kinder und Jugendliche gemeint waren: „Von den Buchhändlern eher im Seitenfenster ausgestellt, von den Rezensenten der Zeitungen zumeist nur vor Weihnachten wahrgenommen und von der Literaturwissenschaft so gut wie völlig ignoriert“ (Baumgärtner 1979: 9). Im erstmals 2010 erschienenen Band *Kinder- und Jugendliteratur* stellen die Autorinnen zwar den gegenwärtigen Umschwung und den Erfolg der Literatur für Kinder und Jugendliche im neuen Jahrtausend fest, sie erwähnen aber und bestätigen somit auch ihre lange „stiefmütterliche Behandlung“ als Gegenstand im Studium für angehende Deutschlehrer und Germanisten. Diese Lage habe sich endlich und erst im neuen Jahrzehnt „merklich verändert“, indem die KJL „thematische Tabus [überwand], sich dem Formenspektrum der allgemeinen Literatur [annäherte] und eine Vielfalt medienspezifischer Ausdrucksformen [entwickelte]“ (Weinkauf 2014: 12).

Dem Aspekt der akademischen Vernachlässigung der KJL und ihrer Forschungsgeschichte widmet sich auch Klaus Doderer, einer der wichtigsten deutschen Forscher der KJL, der in seinen Memoiren erzählt, wie die KJL Jahrhunderte lang als „Wegwerfware in den Kinderstuben“ galt und wie dieser Zweig der Literaturproduktion in der Wissenschaft kaum beachtet wurde. Auch Hans-Heino Ewers schreibt, dass die KJL erst in den letzten Jahrzehnten „in den Kreis der legitimen Gegenstände wissenschaftlicher Forschung und akademischer Lehre aufgenommen worden [ist]“ (Ewers 2000: 9).

Heutzutage wird die Forschung hinsichtlich der vielen Facetten und Auswirkungen der KJL im Rahmen einerseits der existierenden Universitätsabteilungen und Lehrstühle betrieben, andererseits an angesehenen Forschungsstellen, Vereinen und Institutionen wie ALEKI an der Universität zu Köln, dem Institut für Jugendbuchforschung an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main oder dem Arbeitskreis für Jugendliteratur in München. In Österreich ist diesbezüglich STUBE (Studien- und Beratungsstelle für KJL), das Institut für Jugendliteratur in Wien sowie die Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendliteraturforschung am Institut für Germanistik der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt zu erwähnen. Dieses Netzwerk verfügt auch über seine Verlage und infolgedessen Publikationen, Zeitschriften, Tagungen und Seminare: Die erwähnten Institutionen sind heute zum unentbehrlichen Baustein des Handlungssystems KJL geworden, dank derer sich ein mittlerweile auch wissenschaftlich anerkanntes Symbolsystem der KJL entwickelte.

Der Adoleszenzroman: Ein umstrittenes Genre

Trotz der Selbstverständlichkeit, mit welcher der erst in den 1980er Jahren geprägte Begriff „Adoleszenzroman“ verwendet und verstanden wird, geht es eigentlich, wie oftmals in der Literatur(geschichte), um kein Genre, das einfach und eindeutig zu definieren ist. Obwohl Adoleszenz in einem Atemzug mit Jugend und daher mit Modernität verbunden wird und diese beiden Begriffe im weitesten Sinne als Synonyme verstanden werden können, und obwohl Jugend meiner Auffassung nach gerade in der heutigen (post-)modernen Gesellschaft eine dominante Tendenz ist, ist

der Adoleszenzroman kein Kind ausschließlich unserer Zeit, sondern weist auch dieses Genres eine jahrhundertealte Tradition auf.¹

Gewiss ist jedes Kunstwerk ein Kind seiner Zeit, aber betrachtet man seine Genese, kann man die Entwicklungsgeschichte des Adoleszenzromans bis in die Epoche des Sturm und Drang zurückverfolgen, wobei dieses heutzutage zumeist jugendliterarische Genre seinen Ursprung in der allgemeinen Literatur hat (vgl. Weinkauff 2014: 125). Oft werden Bildungs- und Entwicklungsromane des späten 18. und des 19. Jahrhunderts thematisch und vom Aufbau her als dem Adoleszenzroman sehr ähnlich empfunden, was nicht notwendigerweise als falsch abzulehnen ist; anders als Bildungs- und Entwicklungsromane jener Zeit ist der Adoleszenzroman jedoch auf eine zumeist begrenzte Phase der Adoleszenz meistens eines (seltener mehrerer) Protagonisten fokussiert. Meines Erachtens erkennt man einen weiteren Unterschied in der Tatsache, dass dieser Romantyp problem- oder situations- und nicht notwendigerweise zielorientiert, d.h. teleologisch aufgebaut ist wie Bildungs- (oder Entwicklungs-) und Erziehungsromane: In diesen steht im Vordergrund (Ebd.):

mehrheitlich ein männliches Individuum, dessen Werdegang bis zu einer gewissen Reifung geschildert wird. Fokussiert wird dabei vielfach die Innensicht des Protagonisten, seine Entwicklungs-, Bewusstseins- und Lernprozesse. Sie führen in letzter Konsequenz zu der von ihm angestrebten Vollkommenheit, ein Status, der keinen überzeitlichen Charakter hat, sondern abhängig ist von dem jeweiligen Menschenbild der Epoche bzw. der Autorgegenwart.

Im Zentrum des Erzählens in einem (post-)modernen Adoleszenzroman, in dem die Suche und das Streben nach Vollkommenheit gewiss auch scheitern können, steht dagegen ein Protagonist in einer ziemlich begrenzten Zeit und in einem bestimmten Kontext; dabei ist seine problematische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft von größter Bedeutung, und nicht die Frage, was aus ihm später wird bzw. werden kann und wie.² Der Bildungsroman, der den durch krisenhafte erlebte Phasen gekennzeichneten Weg eines Protagonisten zu seinem Bildungsziel beschreibt, und vor allem der Erziehungsroman, der als Genre den Erziehungsprozess eines Zöglings ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, sind an ihrer unverkennbaren pädagogischen Aufgabe zu erkennen, während der über den pädagogischen Aspekt des Heranwachsens hinausragende Adoleszenzroman, infolge der Forschungsergebnisse der letzten zwei Jahrzehnte, als ein (Born 2015:11):

Einzelheldenroman begriffen werden kann, in dessen Mittelpunkt die Arbeit an der [fragilen] Identität im Verlauf der Adoleszenz steht. Typische Motive dieser

¹ Die Ausdehnung und Anpassung der Bedeutung des Begriffs „Jugend“ hat neuerdings u. a. dazu geführt, „dass „Jugend“ eben zunächst einmal „nur ein Wort“ sei und nicht einfach einem definierten biologischen Alter zugeordnet werden könne“ (King 2013: 10).

² Das bestätigt auch Schreiner, indem er behauptet: „Es geht nicht um Entwicklungsprozesse der Protagonisten, die nach Überwindung der Pubertätskrise in die Welt der Erwachsenen integriert werden. Es geht um die exemplarische Darstellung krisenhafter Lebenssituationen junger Menschen, in denen sich Widersprüche zwischen den autonomen Wertvorstellungen der jungen Generation und dem Normengefüge der Gesellschaft manifestieren.“ (Schreiner 2000: 169)

Romanform sind die klassischen Bewährungsfelder juveniler Identitätsbildung wie die Emanzipation von den Eltern, die Liebe, die Arbeit oder die Freundschaft.

Des Weiteren sei der Bildungsroman nicht lediglich ein vom Adoleszenzroman zu unterscheidendes literarisches Genre, sondern sogar sein (Steinlein 2004: 13):

Gegenentwurf und umfassend ordnende Weiterführung. [Beide] verdanken sich ein und derselben psychohistorisch-sozialgeschichtlichen Diskursformation: dem Umbruch der altstädtischen Feudalordnung zu bürgerlich-familiarisiert-individualisierten Mentalitäts- und Verhaltensdispositionen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Obwohl sich die früheren Prosawerke, die gewisse Merkmale des Adoleszenzromans aufweisen, in mehreren Aspekten von den heutigen Adoleszenzromanen unterscheiden, gelten sie in der geläufigen Sekundärliteratur, etwa in den verschiedenen fachspezifischen Geschichten der Kinder- und Jugendliteratur, trotzdem als Vorläufer und Wegbereiter des gegenwärtigen Adoleszenzromans. Laut Rüdiger Steinlein ist es kein reiner Zufall, dass diese für die „Jünglingsliteratur“ maßgebende Modelltexte, vor allem Goethes *Werther*, gerade in den Jahren der ersten europäischen Jugendbewegung entstanden sind: „Spätestens mit dem Sturm und Drang wird der Jüngling als Repräsentant männlicher Adoleszenz zum primär interessanten anthropologischen *Modellfall des werdenden Menschen* und damit auch zum Probefall des bürgerlichen (moralischen) Subjekts“ (Steinlein 2004: 10; Hervorhebung im Original). Dementsprechend werden Kinder in der Belletristik tendenziell als kleine Erwachsene aufgezeichnet oder jedenfalls aus der Sicht der Erwachsenen betrachtet: Eine eigene Handlungsautonomie und Identität im heutigen Sinne besaßen sie damals noch nicht. Parallel dazu wird zwar die Krisenhaftigkeit der adoleszenten Entwicklungsprozesse und die von ihnen abhängende Identitätskrise in literarischen Texten dargestellt, diese die Jugend thematisierenden Texte richten sich aber nicht an jugendliche Leser, sondern an ein erwachsenes Lesepublikum, so dass man hier „bestenfalls von *Jugendlektüre*“ sprechen kann (vgl. Weinkauff 2014: 126); (Steinlein 2004: 14):

Kindheit und Adoleszenz sind trotz des seit K. Ph. Moritz sich entwickelnden psychologischen Bewußtseins um 1800 nicht eigentlich in den ihnen eigenen Dynamiken und Entwicklungsabläufen bekannt, sondern es werden diese Phasen nach ihrer Entdeckung als gefährliche Epochen unzivilisierter Natur und verführbarer Sinnlichkeit global der Vernunft zugeschlagen und rationalistischen Strategien der pädagogischen Formierung unterworfen. Von literarischen Ausnahmen wie dem „Werther“, „Anton Reiser“ oder den „Bekenntnissen“ Rousseaus abgesehen, existiert keine Sprache emphatischer Rekonstruktion, sondern nur der pädagogischen Durchdringung von Kindheit und Jugend. Die Romantiker entwickeln deswegen zur Versprachlichung kindlicher und adoleszenter Reifungsprozesse höchst komplexe symbolische Topographien, räumliche Grenzziehungen, Raumbewegungen, Zeitordnungen sowie Mittlerfiguren – insgesamt ein strukturelles Feld, welches man als protopsychoanalytisch ansehen kann.

Aus unerfindlichen und gerade deswegen erforschenswerten Gründen überspringt die zugängliche KJL-Forschung das Schaffen von Romantik und Realismus des 19. Jahrhunderts und gelangt somit zur ersten wirklich produktiven Phase des

Genres Adoleszenzroman mit Hesse und seinem Kurzroman *Unterm Rad* sowie mit Musils *Törleß*.³ In diesen Werken des frühen 20. Jahrhunderts hat der gegenwärtige Adoleszenzroman zwar seine Wurzeln, das hier behandelte Genre wäre aber ohne die befreiende Bewegung der amerikanischen und europäischen Jugend in den 1960er und 1970er Jahren kaum möglich gewesen,⁴ weil sein Stoff und seine (Haupt-)Protagonisten nicht bloß Leute sind, die einfach biologisch jung sind, sondern eben Adoleszenten, oder heutzutage sogar dreißigjährige Postadoleszenten, die gegen die Gesellschaft und teilweise auch gegen sich selbst mühsam und abenteuerlich um ihre Identität, um ihr Leben und Überleben kämpfen: Die adoleszenten Helden sind in erster Linie (männliche) Subjekte in der heiklen Phase ihrer ‚soziosexuellen‘ Identitätsfindung, d. h. in der Zeit „mit dem höchsten endogenen ‚Chaos‘-Potential in einem Menschenleben“ (ebd.: 14). Was die Hauptfiguren eines gegenwärtigen Adoleszenzromans unternehmen, ist eine Art Flucht ohne Ende, eine Reise zu sich selbst, die aber viel zu oft zu keinem Ziel führt, weil das wahre Ziel eigentlich das Leben selbst ist: „Identity is something one ought to achieve, yet can never finish“, so lapidar beschreibt dieses problematische Identitätserlebnis der amerikanische Psychologe David Moshman (2005: 86).

Jugend, Pubertät, Adoleszenz: Dasselbe oder doch nicht?

Voraussetzung für das Bestehen eines Adoleszenzromans ist eben die Adoleszenz, jene entscheidende und einschneidende Phase im Leben der Menschen, die sowohl von innen als auch von außen schwierig zu fassen ist und welche die Heranwachsenden im wahrsten Sinne dieses Begriffes möglichst rasch und reibungslos zu überwinden versuchen, indem sie den Status der Erwachsenen nachahmen und anstreben. Zugleich entspricht aber der Begriff ‚Adoleszenz‘ auch jenem der ‚Jugend‘, weil Jugendliche einerseits eine einzigartige Kraft besitzen, die so viel Neues bewirkt, andererseits mit ihrer Identitätsflexibilität wandlungsfähig sind und somit in den häufigen und jähnen gesellschaftlichen Transformationsprozessen mithalten können (vgl. King 2011: 49).

Bei der Adoleszenz geht es tatsächlich um ein Spannungsfeld und gleichzeitig um einen ersehnten Zustand in unserem Leben: ‚Adoleszenz‘, die wegen ihrer bindenden Rolle häufig auch als ‚Moratorium‘ bezeichnet, d. h. als Zeit verstanden wird, in der die „Möglichkeit zu anderen, besseren Entwicklungen offengehalten wird“ (Bosse 2005: 346), scheint eine biologisch bzw. physisch und psychologisch bedingte Phase zu sein, die sich aus dem heranwachsenden Menschen herausentwickelt. Die physischen Eigenschaften der Heranwachsenden in dieser Phase sind besonders an den für die Pubertät typischen körperlichen Wandlungen zu bemerken; beim Begriff ‚Jugend‘

³ Der gegenwärtige Adoleszenzroman speist sich zwar von der Literatur des bürgerlichen Realismus, der verstärkt die psychologische Dimension der Entwicklungsprozesse der zumeist männlichen Protagonisten ins Spiel bringt, hat aber aus unserer Sicht und in heutigem Sinne in jenem Zeitalter keinen evidenten Vertreter oder Vorläufer. Vgl. Steinlein 2004: 18.

⁴ Diesbezüglich spricht man sogar von einer „Enttabuisierung der Jugendliteratur“ (vgl. Kaulen 1999: 6, und Gansel 2011: 38). Bei Weinkauff und Von Glasenapp findet man die Formulierung „Entdramatisierung des Adoleszenzprozesses“ (Weinkauff 2014: 130).

geht es dagegen um Eigenschaften, die einer Person seitens der Gesellschaft, also von draußen, zugeschrieben werden.

Ein weiteres, nicht weniger verwirrendes terminologisches Problem liegt in der Unterscheidung zwischen ‚Pubertät‘ und ‚Adoleszenz‘: Charlotte Bühler, eine der frühesten Forscherinnen, die den Begriff ‚Adoleszenz‘ in psychologischer Perspektive gebraucht hat, und zwar bereits 1921 in ihrer einflussreichen Arbeit *Das Seelenleben der Jugendlichen*, gebraucht den Begriff ‚Pubertät‘ für die Zeit der Geschlechtsreifung, während Adoleszenz eine anschließende Aufbauphase wäre. Bühlers Arbeit war ein Wegweiser und Diskussionsanstoß, der uns zur heutigen Bedeutung und Verwendung dieser Begriffe gebracht hat. Auch heute heißt ‚Pubertät‘ der „körperliche Reifungsprozess des Jugendlichen“, während die psychische Entwicklung mit dem Wort ‚Adoleszenz‘ etikettiert wird. Außerdem wird in der Entwicklungspsychologie der Begriff ‚Adoleszenz‘ „übergreifend als die Zeit zwischen Kindheit und Erwachsenenalter verwendet“, was einen eindeutigen Gebrauch dieser Bezeichnungen umso unsicherer macht (Gansel 2004: 131). Jenseits der komplizierten und endlosen wissenschaftlichen und metawissenschaftlichen Diskurse haben es aber diejenigen am schwierigsten, die in diesen langwierigen Vorgang verstrickt sind und diesen aushalten müssen: nämlich die Jugendlichen – in unserem Falle die Protagonisten der zu erforschenden Primärliteratur.

Bekanntlich gehen Jugendliche in der Adoleszenz wichtige physische wie auch psychosoziale Entwicklungsprozesse durch. Dies geschieht nur ausnahmsweise friedlich und unbemerkt, was sich evidenterweise im Genre Adoleszenzroman widerspiegelt. Die aus einer emotionalen und kognitiven Krise hervorgehenden Grenzüberschreitungen, die so typisch für die Adoleszenzphase sind, werden seitens der Gesellschaft zumeist als Störungen wahrgenommen, welche die Wissenschaft wiederum als notwendig betrachtet, weil diese für die persönliche Entwicklung und für die Auseinandersetzung mit anderen und mit sich selbst als wichtig und produktiv erachtet werden (vgl. Gansel 2011: 40; 43). Welche Eigenschaften eine Person als erwachsen erscheinen lassen, ist schwer zu sagen: Viel mehr als das eigentliche Alter zählen laut der Entwicklungspsychologie die individuellen Kompetenzen in den tatsächlichen Lebenssituationen (vgl. Flammer und Alsaker 2002: 20). Gewiss ist, Planung und Steuerung des Verhaltens werden erst in der Erwachsenenphase selbstverständlich, weswegen Instabilität und Verrücktheit den Adoleszenten zugeschrieben werden (vgl. Uhlhaas 2011: 65). Ob und wie reif, ausgewogen und verantwortlich eine Person gelten darf, bleibt jedem einzelnen Menschen selbst überlassen: Unbestritten bleibt lediglich die Feststellung, dass es bei der Adoleszenz um eine besondere Zeit im Leben jedes Menschen geht, um eine Zeit, die ausschlaggebend für die Zukunft von jedem Weltbürger ist. Gerade der mühsame, teils gefährliche, teils fantasievolle Weg zu diesem Ziel, d. h. zum Erwachsensein, stellt den wichtigsten außerliterarischen Stoff für das Genre Adoleszenzroman dar.

Wenngleich als Untergrenze der Adoleszenz ein rein biologisches Kriterium auszumachen ist, kommt für die Festlegung ihres Abschlusses dies nicht in Frage. Entscheidende Faktoren sind hier das Ende der Berufsausbildung, die in einem Idealfall

auch die soziale und materielle Unabhängigkeit von den Eltern bedeutet, was heutzutage nicht immer erzielt wird. In neuester Zeit werden älteren Jugendlichen immer mehr erwachsene Tätigkeiten zugestanden bzw. zugemutet (z. B. sexuelles, politisches, konsumatorisches Verhalten). Dadurch ist eine Stufe der Postadoleszenz entstanden, auf der die Menschen psychologisch, sozial und politisch zwar erwachsen und unabhängig sind, ökonomisch aber noch immer auf ihre Eltern angewiesen sind (vgl. Flammer und Alsaker 2002: 21). Somit ist diese obere Altersgrenze für Leute mit und ohne Universitätsabschluss einfach nicht dieselbe und ebendeswegen ist es heikel, vom biologischen (Höchst-)Alter zu sprechen: Als Kennzeichen des Erwachsenenstatus sei also vor allem soziale und ökonomische Unabhängigkeit betrachtet. Die Schwierigkeit, der heutigen flüchtigen Jugend als Generationsphänomen „habhaft“ zu werden, hängt tatsächlich mit vielfachen realen Veränderungen des Jugendalters zusammen (vgl. Kaulen 1999: 5). Das Ende der Adoleszenz, falls dieses überhaupt festzulegen ist, ist kein endgültiger Abschluss einer biologisch und gesellschaftlich komplizierten Phase, sondern stellt vielmehr einen Neuanfang dar: Nach der Trennung von den alten Mitbestimmern (d. h. von den Eltern und der unmittelbaren Umgebung) erfährt man zugleich auch eine Umgestaltung der eigenen Weltanschauung, um dementsprechend eine Neuschöpfung bzw. ein Neuschlüpfen zu erleben (vgl. King 2011: 54).

Zieht man alle Kriterien zur Bestimmung der Adoleszenz in Erwägung, so lässt sich festhalten, dass das Jugendalter ein ganzes Jahrzehnt und mehr dauern kann, vom biologischen Pubertätsbeginn bis zum Erreichen des unabhängigen Erwachsenenstatus. Frank Lehmann, Protagonist des Romandebüts *Herr Lehmann* des Autors Sven Regener, ist 29 und weist die üblichen Merkmale eines (Post-)Adoleszenten auf, worauf auch Stefan Born in seiner Dissertation hinweist (Born 2015; in Bezug auf männliche Adoleszenz vgl. auch die soziologischen Studien Bosse 2005 und Budde/Faulstich-Wieland 2005). Bei der Adoleszenz geht es um eine Lebensphase, die als eigenständig betrachtet werden kann und die der Interaktion dieser zwei Lebensphasen entspringt. Infolgedessen erstreckt sich auch das Alter der Romanprotagonisten, die gewöhnlich homo- oder meistens autodiegetische Erzähler ihrer eigenen Lebensgeschichte(n) sind, von 12–13 Jahren bis 25 oder sogar 30. Dabei liefern heute nicht nur die zahlreichen Herausforderungen der Adoleszenz, sondern auch der Postadoleszenz (finanzielle Unabhängigkeit, Partnerschaft in Liebe und Beruf, Berufstätigkeit, eigener Haushalt, aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben), die primär sozialwissenschaftlich erforscht werden, wichtige Erzählelemente im und für den Adoleszenzroman. Diesem Aspekt des „Neuen“ in der Adoleszenz widmet sich die Studie King 2013.

Postmoderne jugendlich erzählt

In der steigenden Produktion erzählender Texte in der deutschsprachigen Literatur der letzten zwei Jahrzehnte hat der Adoleszenzroman, als eigenständiger Vertreter des Subsystems der Kinder- und Jugendliteratur und unter dem Schirm des Jugendromans entstanden, mittels seiner teils mehr teils weniger drastischen Entwicklungstendenzen in der Gegenwart dazu beigetragen, dass die Jugendliteratur nicht nur an und für sich

ernster und komplexer, sondern sogar erwachsener geworden ist (vgl. Knödler 2015: 65).

Meines Erachtens sind dafür hauptsächlich zwei Merkmale verantwortlich, die zur so genannten Ausdifferenzierung des hier analysierten Romantyps beitragen, und davon betroffen sind sowohl das WAS des Erzählers (*histoire*) als auch das WIE (*discours*). Der bearbeitete Stoff und die sich daraus entwickelnden Themen fordern den heutigen All-Age-Leser ebenso heraus wie auch die innovative, manchmal sogar experimentelle und jedenfalls nicht schlichte Erzähltechnik: Aufgrund ihrer Weltanschauung und der in ihnen geläufigen ästhetischen Merkmale dürfen die hier gemeinten Romane zweifelsohne als „Ergebnisse eines Klimas des ‚postmodernen Realismus‘“ (Born 2015: 12) vorgestellt werden. Folglich soll im Rahmen der Darstellung zweier mit Preisen ausgezeichneten und später verfilmten Adoleszenzromane kurz zwischen *jugendliterarischen* und *allgemeinliterarischen* Adoleszenzromanen unterschieden werden: Erstere richten sich ausgesprochen (inhaltlich, ästhetisch, aber auch bildnerisch und graphisch) und fast ausschließlich an ein jugendliches Publikum, letztere sind hingegen Werke, die sich an kein bestimmtes und begrenztes Lesepublikum wenden, die aber trotzdem aufgrund der aufgegriffenen Themen und der Erzählweise überwiegend von einem erwachsenen Publikum rezipiert werden. Dabei bleibt die Grenze zwischen den zwei Romanarten flexibel, so dass zunehmend auch Texte entstehen, die nicht einfach der einen oder der anderen Subgattung zugeordnet werden können. Dem postmodernen Adoleszenzroman steht also ein Doppelstatus und somit auch eine bedeutende brückenbildende Rolle zu.

Anders als der viel öfter erforschte Bildungsroman oder auch der übergeordnete Jugendroman ist der (post-)moderne Adoleszenzroman kein Text, der die Erwartungen eines Protagonisten bearbeitet und seine Anpassung an die Gesellschaft erzählt, sondern ein Roman über mögliche, zugleich manchmal auch irrationale Entfaltungen einer vielschichtigen problematischen Identität. Er ist, darüber hinaus, ein Roman der Möglichkeiten, ja fast ein Spiel, eine Provokation und eine schriftstellerische Bewährung von geistig jugendlichen Autoren, die im Sinne der postmodernen Gesellschaft selbst (spätadolescente) Heranwachsende auf der ewigen Suche nach sich selbst sind.

Um den heutigen Zustand und die Ausdifferenzierung der Romane über Adoleszenz und Adoleszenten besser zu veranschaulichen, wird hier beispielhaft die Struktur zweier Adoleszenzromane analysiert: *Chucks*, der Debütroman der österreichischen Autorin Cornelia Travnicek aus dem Jahr 2009, und *Es war einmal Indianerland* des Hamburger Autors Nils Mohl aus dem Jahr 2011.⁵

In ihrem Roman, dessen Hauptprotagonistin (und zugleich Erzählerin) die 18-jährige Wiener Punkerin Mae ist, schildert Travnicek auf eine bündige Art und Weise die Suche dieser Adoleszentin nach der wahren Liebe, die sie im etwas älteren

⁵ Die hier durchgeführte Analyse beruht auf den folgenden Romanausgaben: Mohl, Nils. 2012 (EA 2011). *Es war einmal Indianerland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 347 Seiten. Mohls Roman wird eben seit Juli 2016 gerade verfilmt. Travnicek, Cornelia. 2012 (EA 2009). *Chucks*. München: Deutsche Verlags-Anstalt. Von diesem Roman gibt es bereits seit 2015 einen gleichnamigen Film von Sabine Hiebler und Gerhard Ertl.

Paul findet. Paul lernt sie bei der AIDS-Hilfe kennen, wo Mae eine Arbeitsstrafe wegen Körperverletzung ableistet, was den Leser u. a. auch an die Unberechenbarkeit der Reaktionen der Heranwachsenden denken lässt. Paul hat sich als anständiger Krankenpfleger infiziert und mit seiner Weltansicht und seinem Tun steckt er, in übertragenem Sinne, auch die liebes- und lebenssuchende Teenagerin an. Jeden Tag leben sie, als ob er der letzte gemeinsame Tag wäre, und flechten somit gemeinsam „eine Geschichte vom Aufwachsen zwischen Leben und Tod – punkig, zärtlich, bedingungslos ehrlich.“⁶

Das Mädchen stammt aus einer zerrütteten Familie: Auslöser dieser im heutigen Adoleszenzroman zum Klischee gewordenen Familienlage ist der Tod von Maes vier Jahre älterem Bruder, von dem Mae noch als Kind wegen Krebs langsam Abschied nehmen musste. Dass sich im Buch zweimal dieselbe Tragödie wiederholen wird, ist schon von Anfang an klar (Travnicek 2012: 7):

Warum sich im Leben immer genau die Situationen wiederholen, die man doch auf keinen Fall noch einmal miterleben will. Ich streichle seine Hand, wie es sich gehört, so als würde jemand zusehen und Haltungsnoten vergeben. Das gleichmäßige Piepen der Geräte ermüdet mich, mein Lidschlag und sein Herzschlag werden gemeinsam fast unmerklich langsamer. Ich unterdrücke ein Gähnen, weil sich das nicht gehört: dass man gähnt, wenn jemand stirbt.

Mit diesen einfühlsamen Worten leitet Travnicek ihren Roman ein und gewinnt jeden Leser für sich. Im Vordergrund der Erzählung steht die doppelte Entfesselung Maes einerseits von ihrem früheren Freund Jakob, einem bequemen, umsichtigen, klassischen, informierten, taktvollen Architekten, wie sie ihn die Erzählerin selbst beschreibt, und andererseits von ihrer zudringlichen, asozialen Freundin Tamara, starke Trinkerin und Kettenraucherin, die viele Identitäten ausprobiert (hat) und am Anfang der Geschichte das Leben der Protagonistin mitbestimmt und lenkt. Parallel dazu ereignet sich Maes Annäherung an Paul, die wegen seiner Krankheit wiederum zum Scheitern verurteilt ist. Der attraktive, geheimnisvolle, unternehmenslustige und verständnisvolle Paul bietet sich als perfekte Alternative, Stütze und erwünschte Abwechslung zum passiven und langweiligen Jakob an: Mit ihm ist das Leben jeden Tag neu, weil jeder Tag der letzte sein kann. Im Vergleich zur unsicheren, unreifen und unzuverlässigen Tamara übernimmt Paul die Rolle eines Gurus, der die junge und empfindliche Mae ins Leben einweist und ihr womöglich den richtigen Weg zeigt, den sie auch nach seinem auf jeder Seite des Buchs spürbaren Tod allein gehen sollte. Diese prophetische Rolle und den lauernden Tod spürt man ganz deutlich in den folgenden Zeilen (ebd.: 138-139):

Eine Szene der gestrigen Nacht ist heil geblieben: Paul und ich, wir beide auf dem Heimweg, er trunken und ich schon nahezu besoffen, er melancholisch und ich jämmerlich, wir warten auf die Straßenbahn. Er hält meine Hand, wir verschränken unsere Finger ineinander, die Anzeige, die über die verbleibende Wartezeit informiert, ist ausgefallen. Wir scharren beim Warten mit den Füßen, weil es schwer ist, ruhig zu

⁶ Aus der Buchrezension von Clemens J. Setz, Buchumschlagseite.

bleiben, wenn die Gedanken sich drehen.

Als die Straßenbahn endlich kommt, ist sie leer. Wir sitzen alleine in der Mitte des sich durch die Straßen windenden Schlauches.

„Manchmal ist mir nach Heulen“, sagt Paul.

Trotz des jungen Alters hat sich auf der Ebene der Erzählzeit bei Mae eine Abgrenzung und Verselbstständigung von den Eltern bereits vollzogen, ohne dass das Mädchen dafür überhaupt bereit war: Ob und in wie weit Jugendliche für ein autonomes Leben bereit sind, ist fraglich und schwierig zu bewerten, aber dass nur wenige darauf richtig und rechtzeitig vorbereitet sind, ist eine Binsenwahrheit. Die sich auf einem weichen und unsicheren, bebenden Boden bewegende Mae spielt mit ihren Erinnerungen und ihrer Fantasie, wobei das Tagträumen eine metaphorische, ersehnte Flucht aus dem problematischen und traurigen Alltag ermöglicht, was Travnicek geschickt mit der Verwendung von Analepsen und Prolepsen, also mit anachronischem Erzählen, zum Ausdruck bringt. Handlungsabschnitte (Pauls Krankheit und langsames Sterben) wechseln sich mit Erinnerungsabschnitten (Krankheit und Sterben des Bruders) ab: Krankheit und Sterben kennzeichnen also die Handlung und bestimmen die Stimmung mit.

Von ihrem Bruder übernimmt Mae die roten Chucks, die für Maes Leben schlechthin stehen und an denen sich „die Sohle des linken Schuhs leicht ablöst“ (47). Nahe dem Ende des Buchs liest man (172): „Die Sohlen waren links und rechts jeweils an der Außenseite der Ferse abgelaufen, sodass ich mich wunderte, wie schief ich eigentlich durchs Leben ging.“ Dieses Zitat ist wortwörtlich, aber auch in übertragenem Sinne zu verstehen. Im Laufe der Zeit distanziert sich also die Protagonistin von ihrem eigenen Leben und ihren Entscheidungen eingangs der Geschichte: Nun steht sie kritisch gegenüber ihrer so notwendigen aber auch schmerzhaften Distanzierung von der zerfallenden Familie, gegenüber ihrer Auswahl des Freundeskreises und dem damit verbundenen Herumhängen in der Punkerszene und der Missetaten, wegen derer sie die Sozialarbeit ableisten musste. Ob Mae, eigentlich Michaela, durch diese Ereignisse und Erlebnisse reifer und verantwortlicher wird, so wie es sich die Gesellschaft wünschen würde, bleibt unklar, was ein weiterer Beweis ist, der für die autonome Entwicklung des postmodernen Adoleszenzromans weg vom herkömmlichen Bildungsroman spricht.

Trotz der vielen Erlebnisse auf der Straße und der Erfahrung mit Krankheit und Tod bleibt die adoleszente Mae eine harte Nuss mit einem weichen Kern: Eine stereotypische Teenagerin, die im „Arschloch namens Leben“ nach Liebe und Verständnis sucht und die dem Besitzen das Besetzen vorzieht (vgl. 146). Angesichts Pauls Ableben sammelt sie eifrig seine Überreste: Haare, Fingernägel, sogar seinen Samen und die Luft seines Krankenhauszimmers bewahrt sie mit religiöser Sorgfalt in 13 kleinen Tupperdöschen auf. Diese stellen schließlich einen Bestand von Reliquien dar, die ihr auch später, nach dem Abschied von ihrem Partner, Gesellschaft leisten werden, denn: „Das bin ich, sind wir, im Endeffekt: nicht gerne allein“ (187). Die erkämpfte Autonomie von der Familie geht in der laut Mae/Travnicek ‚unheilvollen‘ Adoleszenz mit einer Suche nach sich selbst und nach einer neuen Konstellation von Menschen einher, der und denen der/die Heranwachsende angehören möchte. Die Adoleszenz ist letztendlich

keine rein biologische Sache, sondern viel mehr eine gesellschaftliche Notwendigkeit: Diese Tatsache wird im Roman *Chucks* unverkennbar erzählt.

In Nils Mohls Adoleszenzroman *Es war einmal Indianerland* wird hingegen eine für das Genre Adoleszenzroman typischere Geschichte erzählt. Was bei diesem Prosawerk aber hervorstechend ist und womöglich als störend wahrgenommen wird, ist die gewählte Erzähltechnik. Der Roman ist auch der erste Teil eines umfangreichen Schreibprojekts des Autors, nämlich einer „Liebe-Glaube-Hoffnung-Stadtrandtrilogie vom Erwachsenwerden“, deren vervollständigende Fortsetzung die Romane *Stadtrandritter* (2013) und *Zeit für Astronauten* (2016) sind.

Auch beim Roman *Indianerland* sorgen die allerersten, entfremdenden Sätze kurz und bündig für viel Aufmerksamkeit und stellen somit den Leser *in medias res*: „Ich brauche ein Auto, ich brauche Geld, ich brauche Schlaf. Was ich habe sind eine Mütze, noch 5 Tage Sommerferien, die Bohrmaschine von Edda“. (Mohl 2012: 8) So schlicht und linear ist das Erzählen im Roman aber doch nicht. Während hier die Wünsche des autodiegetischen Erzählers mit den gebräuchlichsten Wünschen der Teenager übereinstimmen (Auto, Geld, Zeit zum Ausschlafen), erweckt der eigentliche Besitz/Zustand des Erzählers (Mütze, Sommerferien, eine Bohrmaschine) sehr viel Neugierde für die Geschichte. Mit diesen seltsamen Zutaten erzählt Nils Mohl teilweise auf eine psychedelische Art und Weise die Ereignisse im Laufe von 12 Tagen vor Schulanfang bzw. während der abenteuerlichen Sommerferien des 17-jährigen Protagonisten Mauser/Grünhorn, dessen Doppelname auf seine gespaltene Persönlichkeit sowie auf das für Heranwachsende so typische Mit- und Gegeneinanderkämpfen verweist.

Der Ich-Erzähler, aufgewachsen als Boxer (hier u. a. auch ein Sinnbild für einen Kämpfer durchs Leben) in einer trostlosen und ärmlichen Siedlung am Hamburger Stadtrand, ist in die unwiderstehliche, rothaarige und wohlhabende Jackie verknallt, die ihn magisch anzieht: Allein dieser Kontrast lässt schon ein Scheitern ihrer Liebesbeziehung vermuten. Sogar sein Gewissen flüstert ihm später zu: „Du hast dich ins falsche Mädchen verliebt“ (118). „Jackie zaubert einen Schein aus ihrem Bikini-Oberteil“ (78): Er lernt sie beim nächtlichen Einbruch in ein Freibad kennen, was eine Kulisse ist, die für viel Spannung sorgt.

Der Protagonist wird aber kurz danach, ja fast gleichzeitig von der etwas älteren und pragmatischen (ein Pendant zum Paar Mae-Paul), nicht weniger enigmatischen Edda verführt und zu einem Powwow, d. h. zu einer riesigen Jugendbegegnung nach indianischer Art (man denke ja an den Romantitel) mitten in der Natur und in der Nacht entführt. Als Erzählraum ist die Nacht besonders günstig und fruchtbar: Im Dunkeln ist zum einen vieles möglich, auch, was sonst verboten ist; zum anderen wird man in der Nacht von seinen Ängsten und Gespenstern heimgesucht. Langsam geht ihm Edda nicht mehr aus dem Kopf und sie scheint ihn besser zu kennen als er sich selbst. Die etwas reifere und lebenserfahrene Edda wird zum Beichtvater für Mauser/Grünhorn und hilft ihm, seine Vergangenheit zu bewältigen – wie z. B. die Tatsache, dass sein Vater seine Mutter erwürgte und sich aus dem Staub machte –, um dementsprechend seine Zukunft einigermaßen gerechter gestalten zu können.

So wie die Grenze zwischen Mauser und Grünhorn sehr verblichen und fließend ist, ist an manchen Stellen im Text für den Leser auch der Unterschied zwischen Jackie und Edda kaum möglich: Dies ist dadurch bedingt, dass nicht einmal der Erzähler selbst im Stande ist, sie zu unterscheiden. Die Charaktere fließen teilweise ineinander und täuschen somit den Protagonisten und den Leser zugleich. Darüber hinaus bleibt im Laufe der Handlung ungewiss, ob Mauser und Grünhorn dieselbe Person sind oder doch zwei getrennte Protagonisten. Allerdings verschwindet der Erzähler Mauser, wonach auch die Suche nach ihm beginnt. Dabei geht es um „eine räumliche Desorientierung, die mit der Fragmentierung des eigenen Selbstbilds korreliert“ (Stemmann 2016b: 21). Mittels eines Roadmovie-ähnlichen Abenteuers begeben sich Edda und Grünhorn auf ein Festival, wo sich der Protagonist nach vielem herumschaut: Hier wünscht er sich, unbedingt Jackie, Mauser sowie den geflohenen, verschollenen Vater wiederzusehen, um sich von diesen endgültig zu verabschieden und in Eddas Händen sein Heil zu finden, denn nur sie kann dem brüchigen Boxer – was als ein Oxymoron zu verstehen ist, das für das Adoleszenzalter schlechthin steht – durch ihre ehrliche Liebe ein Gefühl von Sorglosigkeit und Sicherheit schenken (288):

Und bevor Jackie mir das Kleidungsstück dann aushändigt, hält sie ihr Gesicht noch kurz an den Stoff (ein Déjà-vu). Und das ist der Moment, in dem ich sehe, dass Edda auf der Hacke umkehrt. Mit einem Ausdruck im Gesicht, als habe sie gerade den Tod gesehen. Edda verschwindet hinter den Bäumen. – Lass sie, sagt Jackie. Ich lasse Edda nicht.

Diese Handlung, die für den (post-)modernen Adoleszenzroman nicht untypisch oder allzu extravagant ist, wird vom Autor Mohl nicht eindeutig und nachvollziehbar wiedergeben. Das erzählende und das erzählte Ich irren bei Mohl durch Raum und Zeit, dazwischen aber auch durch das Labyrinth seiner Seele: „Mohls Held irrt herum, weil er meist nicht weiß, was er will – oder wollen soll“ (Schmitt 2012: 60). Der Autor fordert seinen Leser heraus, indem er die Erzählzeit (und die erzählte Zeit) in kleine Sequenzen einteilt, die er dann gekonnt durcheinander bringt und erst nachdem man den Roman (möglicherweise auch ein zweites Mal) gelesen und sich diesbezüglich Gedanken gemacht hat, entwirrt sich der Knäuel der Erzählung und jede Szene kann an der richtigen Stelle der Zeitschiene ihren wahren Platz finden, was aber kein unentbehrliches Element eines modernen fiktionalen Textes ist.

Anders als in seinem Roman *Mogel* (2014), wo sich Mohl ebenso des nichtlinearen Erzählfelds bedient, dessen Überwindung dort jedoch durch nummerierte Kapitel erleichtert wird, versorgt Mohl im Roman *Es war einmal Indianerland* die Textabschnitte mit keiner Überschrift oder Kapitelnummer, was das Nachvollziehen der Story äußerst schwierig macht. Als kleine Wegweiser dienen lediglich die Angaben am Anfang jedes Kapitels, welche die Anzahl der verbleibenden Tage bis zum Schulanfang anführen. Der Schulanfang wird auf diese Art und Weise zum Zeitpunkt, wonach wahrscheinlich alles wieder zu seiner Ordnung kommt und wonach keine phantastischen und phantasievollen Erlebnisse mehr möglich sind. Analepsen und Prolepsen tragen zum Wirrwarr in diesem Adoleszenzroman bei; das schlichte, lineare, nachvollziehbare

Erzählen eines Jugendromans wird aber auch mithilfe des häufig verwendeten inneren Monologs verhindert, wobei die oft fehlenden Satzzeichen aufmerksames Lesen fordern, um insbesondere zwischen dialogischen und beschreibenden Textteilen zu unterscheiden.

So feindlich gesinnt ist Nils Mohl seinem Leser aber doch nicht die ganze Zeit, denn ab und zu versieht er die Romanseiten (wie beispielsweise Seite 11 und 187) mit Kalenderüberblicken, welche die Feststellung der Reihenfolge der einzelnen Szenen ermöglichen: Diese Aufzeichnungen ähneln einem Planer und mögen auch einen Entwurf des Autors darstellen, nach dem er dann die ihm im Vornhinein aufgefallenen Ereignisse (re)konstruiert bzw. erweitert. So sehen z. B. die Aufzeichnungen für den letzten Samstag vor Schulanfang folgendermaßen aus: „Samstag. Der Marterpfahl. Das zweite Unwetter. (Hagelsturm.) Die Lichtung. (Sonnenaufgang.) Das Wildschwein. Ein Kanu. (Der See.) Die Auflösung. (Noch 2 Tage Ferien).“ (187) Außerdem befindet sich am Anfang und Ende jedes Kapitels ein graphisches Zeichen, das das Tastenfeld eines Abspielgeräts nachahmt und somit dem Leser zeigt, ob im darauffolgenden Kapitel die Handlung rück- oder vorwärts gespult wird. In der Erzählung sind ziemlich oft, fast als Leitmotiv, aus drei Wörtern bestehende Konstrukte zu finden, die den erzählten Raum andeuten bzw. eine Stimmung hervorzurufen vermögen, so etwa auf Seite 172, um Jackie zu veranschaulichen: „Ich betrachte ihren Körper: die Schwünge von Kinn Hals Schultern, die Bögen von Brust Taille Hüfte, die Wölbungen von Schenkeln Waden Knöcheln“, oder auf Seite 287, um die Stimmung des Powwow zu schildern: „Vögel Grillen Mücken, sonst nichts.“ Des Weiteren setzt Mohl keine Anführungszeichen, um die direkte Rede seiner Protagonisten vom restlichen Text abzugrenzen: Direkte Rede, indirekte Rede, innerer Monolog und andere Erzählformen fließen in diesem postmodernen Erzählwerk frei ineinander und ergänzen sich gegenseitig. Nach mehr als 300 Seiten des Romans, nachdem der Protagonist mehrmals festgestellt und zusammengefasst hatte, was er über sich selbst oder andere Mitmenschen weiß, ist er sich am Ende des Romans nur folgender Tatsachen bzw. neuer Fragen bewusst:

- Ob ich wirklich gerne 17 bin. (Wer möchte schon sein Leben lang Beifahrer bleiben? Mal ehrlich, ist Lenken nicht der große Spaß?)
- Wie es mit dem Boxen weitergeht. (Sich als Erfüllungsgehilfe zu fühlen ist immer attraktiv, wie das Kaugummi eines anderen weiterzukauen, oder?)
- Wird man je sicher wissen, wann man sich richtig entschieden hat im Leben? (Was-wäre-wenn-Fragen sind so zäh wie Seepferdchen bei der Balz). (339)

Zwar stellen diese Fragen Zweifel dar, die den Romanprotagonisten beschäftigen, zugleich sind sie aber, indem sie mittels fantasievoller Vergleiche und lexikalischer Bindestrich-Konstrukte ausgedrückt werden, Existenzfragen, die sich ebenso gut auf irgendwelchen Teenager beziehen könnten, weshalb ein aufmerksamer Leser nach den Antworten auf diese und viele andere ähnliche, im Roman enthaltene Fragen neugierig wird.

Abschließend ist anhand der besprochenen literarischen Musterbeispiele zu behaupten, dass in der neuen (All-Age-)Jugendliteratur, und somit auch im

Adoleszenzroman, eben der kulturelle Wandel von Adoleszenz, Familien-, Schul- und Freizeitkultur im 21. Jahrhundert nachvollzogen wird: Die hier besprochenen literarischen Werke liefern in diesem Sinne eine Abbildung bestimmter Facetten der heutigen postmodernen, fragilen Gesellschaft in der hektischen kapitalistischen Welt. Beim Adoleszenzroman, dem in Forschung und Lehre mehr Interesse zu widmen wäre, geht es um ein Genre, das gerade wegen seiner Rolle als Spiegel der Gesellschaft als brüchig, verwirrend und nicht zuletzt oft kompliziert zum Lesen und Deuten erscheint. Die verwickelte, in sich gekehrte und zuzeiten vielschichtige Identität der Adoleszenten ist nicht einfach zu (er)fassen, weshalb für deren Darstellung die experimentellen Erzählweisen und -welten der stets um neue Darstellungsmöglichkeiten kämpfenden Postmodernität bestens geeignet zu sein scheinen. Anhand der in diesem Beitrag exemplarisch ausgewählten, inhaltlich und narratologisch analysierten Primärliteratur habe ich die These aufstellen wollen, dass der gegenwärtige Adoleszenzroman als literarisches Genre eine wahre Herausforderung für Leser und Forscher darstellt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Mohl, Nils. 2012². *Es war einmal Indianerland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Travnicek, Cornelia. 2012². *Chucks*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Sekundärliteratur

- Baumgärtner, Alfred Clemens. 1979. „Jugendbuch und Literatur: Überlegungen zu einem umstrittenen literarischen Phänomen.“ In *Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. von Margareta Gorschanek und Annamaria Rucktäschel, 9–19. München: Wilhelm Fink.
- Born, Stefan. 2015. *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane: Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*. Heidelberg: Winter.
- Bosse, Hans. 2005. „Die Bedeutung moderner Rituale für die Entstehung männlicher Lebensentwürfe.“ In *Männliche Adoleszenz: Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*, hrsg. von Vera King und Karin Flaake, 341–361. Frankfurt und New York: Campus Verlag.
- Doderer, Klaus. 2005. *Die Entdeckung der Kinder- und Jugendliteratur: Autobiographische Reflexionen*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Ewers, Hans-Heino. 2000. *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung*. München: Fink.
- Gansel, Carsten. 2004. „Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung.“ *Zeitschrift für Germanistik*, 1(1): 130–149.
- Gansel, Carsten. 2011. „Zwischenzeit, Grenzüberschreitung. Störung – Adoleszenz und Literatur.“ In *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. von Carsten Gansel und Paweł Zimniak, 15–48. Heidelberg: Winter.
- Kaulen, Heinrich. 1999. „Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne.“ *1000 und 1 Buch*, 1/1999: 4–12.
- King, Vera. 2011. „Aufbruch der Jugend? Adoleszenz und Ablösung im Spannungsfeld der Generationen.“ In *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von*

- Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. von Carsten Gansel und Paweł Zimniak, 49–61. Heidelberg: Winter.
- King, Vera. 2013. *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Knödler, Christine. 2015. „Ich gegen mich.“ *Die Zeit*, 19.11.2015 (47), 65.
- Limberg, Michael. 2005. *Hermann Hesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Moshman, David. 2005. *Adolescent Psychological Development: Rationality, Morality, and Identity*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Schmitt, Michael. „Wo Form ist, da ist auch Hoffnung.“ *JuLit*, 2/2012: 58–61.
- Schreiner, Peter. 2000. „Realistische Kinder- und Jugendliteratur.“ In *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. von Günter Lange, 158–186. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Steinlein, Rüdiger. 2004. „Adoleszenzliteratur.“ *Zeitschrift für Germanistik*, 1(1), 8–18.
- Stemmann, Anna. 2016a. „Ich bin deshalb nicht schizo. Nur erwachsener, wenn es darauf ankommt.“ Aspekte der gestörten Adoleszenz in Nils Mohls *Es war einmal Indianerland*. In *Narrating Disease and Deviance in Media for Children and Young Adults / Krankheits- und Abweichungsnarrative in kinder- und jugendliterarischen Medien*, hrsg. von Nina Holst, Iris Schäfer und Anika Ullmann. Frankfurt: Peter Lang Verlag. 53–71.
- Stemmann, Anna. 2016b. „Durch die Nacht kommen.“ In *1000 und 1 Buch*, 4/2016: 20–23.
- Uhlhaas, Peter J. 2011. „Das adoleszente Gehirn aus der Perspektive der kognitiven Neurowissenschaften.“ In *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. von Carsten Gansel und Paweł Zimniak, 63–73. Heidelberg: Winter.
- Weinkauf, Gina und Gabriele von Glasenapp. 2014². *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Vito Paoletić

Alps-Adria University Klagenfurt, Austria
Sveučilište Alpen-Adria u Klagenfurtu, Austrija

The Contemporary Adolescent Novel: A Challenge for Young and Old

The present article presents an overview of the contemporary German adolescent novel which, having originated within a postmodern context, betrays traits typical of that kind of fiction. Although they pose a considerable challenge to their readers, these novels are received and researched in the context of young adult literature. The article begins with a summary of the history of the adolescent novel, which is followed by an exploration of adolescence as well as the specific features that distinguish novels for adolescents from other, similar types of novels. The main part of the article discusses two contemporary adolescent novels, with special focus on their story (the first example) and narrative technique (the second example). The main argument is that, due to their stories and postmodern narrative techniques, contemporary adolescent novels have become a challenging subject for readers and researchers alike.

Keywords: adolescent novel, narrative technique, search for identity, youth, young adult literature, postmodern narration

Suvremenih adolescentski roman: izazov za mlade i stare

U prilogu se razmatra razvoj njemačkoga suvremenoga adolescentskoga romana koji je nastao u postmodernome kontekstu, pa stoga posjeduje i obilježja tipična za tu vrstu romana. Takvi se romani recipiraju i istražuju u sklopu književnosti za mladež, premda njihova lektira za čitatelja predstavlja izazov. U uvodnome dijelu daje se kraći prikaz povijesnoga razvoja toga žanra, razmatra se problematika adolescencije te se adolescentski roman razgraničava od sličnih romaneských oblika. U središnjem dijelu priloga razmatraju se dva adolescentska romana kao primjeri usložnjavanja takvih romana zbog postmodernoga, odnosno inovativnoga i nelinearnoga načina pripovijedanja.

Ključne riječi: adolescentski roman, književnost za mladež, mladež, potraga za identitetom, pripovjedne tehnike, postmoderno pripovijedanje



Baština
Dusty Covers

The First Croatian Young Adult Novels

Croatian writers who, towards the end of the 18th century, stepped away from exclusively utilitarian children's literature, usually published their works on their own and patiently waited for the print run to sell out and to "get their spending back", as Jakob Lovrenčić (1787–1842) put it in his book *Kratka deszet zapovedih bosjeh pripovedanya* [Short Narrations of God's Ten Commandments] in 1825. Only then could those authors venture to publish another title.

The 1840s saw the appearance of professional publishers, either well-off individuals or institutions, interested in publishing children's literature. They joined authors in issuing children's books and books for young adults. Publishers such as Franjo Župan (1783–1847), the first Croatian native bookmaker, tried to find a way to establish continuity in publishing children's books.

Župan issued the first part of the publication series *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović (1813–1893), titled *Štitonoša* [A Squire] in 1844. The second part of the *Hungarian-Croatian Past* series, titled *Novi vojvoda* [The New Duke], also published in 1844, focuses on the historical events in Dalmatia in 1322. It comprises about half as many pages as the first part.

The story of *A Squire* is set in the time before, during and after the Battle of Mohács, which took place on 29 August 1526, and where the Turkish army, led by Sultan Süleyman the Magnificent, defeated the Hungarian and Croatian army led by King Ludovik II Jagelović, i.e. Louis II Jagiełło. After the battle, the Croatian Parliament decided to join the Habsburg Monarchy and to adopt the Austrian king, Ferdinand I.

The plot of the novel follows three main parallel storylines: (1) the events at the court of Louis II; (2) the love story of the king's squire Gašpar Ratkaj and Mileva, the daughter of the last Christian commander of the defence of Jajce, an important Croatian stronghold at the time; and (3) the preparations for the battle and the course of the battle itself. The storyworld is populated by a range of minor characters, of no great significance for the development of the plot, such as Glišo Bušo, a plump artilleryman, or several vividly depicted historical personages. The narrator frequently includes essayistic passages, for example, on the differences in courting in the 16th century and in the contemporary period, i.e. the 19th century. As a result, the novel is dominated by a widely encompassing narrative form, typical of a novel, rather than focusing on a specific event, which would be typical of a novella.

A Squire was published nineteen years before the novel *Požeški đak* [A Student from Požega]¹ by Miroslav Kraljević (1823–1877), which is often mentioned as the beginning of the Croatian modern novel.

¹ The novel was written in 1851, and published only in 1863.

Vukotinović aimed his novel at young people, as he clearly stated in two spots: once in the dedication where the writer dedicates his book “To young people of the homeland as a sign of love”; and the second time in his address to the reader:

Greetings to the kind reader,

I bestow the following story to my highly respected countrymen, and beg the kind young people to look into it as if into a mirror, where they will see their grandfathers, famous knights, providers, keepers and defenders of our rights and of our nation.

Thus, Vukotinović intended the novel for his “countrymen”, and especially for young people, and he addressed the novel to a very specific group of them. He annotated his text with ample references to Latin and German sources, which implies the intended audience of his book were young people of an educated and cultured kind.

Two years later, in 1846, the publisher Kolo mladih rodoljuba (sjemeništaraca), i.e. the Circle of Young Patriots (seminarians), issued another novel. Guided by their intention to provide reading materials for Croatian readers in Croatian, and, on the other hand, worrying about the ruin of many a neglected Croatian youngster in the pits of alcohol and wicked customs, the Circle started their publishing series *Sbirka koristnih knjigah* [A Collection of Useful Books] with the book *Srđčko pijanac: ili zlo sème, zla žetva* [Srđčko the Drunkard: or You Reap What You Sow]. The book was signed by F.Ž.; it is possible this was a student from the seminary, because there is a note included saying that books were “written and published by young patriots”. The short novel gives an account of Srđčko’s life from his baptism, which is uncommonly similar to that of Petrica Kerempuh (a Croatian folk trickster), because, among other things, the drunk old woman who carried the baby fell into a stream, until the moment when Srđčko kills a man in a drunken fight and ends up on the gallows.

Therefore, in the 1840s, at the very beginning of the development of the Croatian novel for young adults, there were two titles: one dedicated to Croatian educated youngsters and the other to Croatian neglected youngsters, as if someone had wanted to include all young people, because that allowed for the inclusion of the future in all its manifestations and for the establishment of a direction of development. This means that, in Croatia, even before the middle of the 19th century, there existed a developed social consciousness of the importance of literature for children and young adults.

Below are the facsimiles of covers and selected pages from Vukotinović’s *Štitonoša* (1844) and *Novi vojvoda* (1844) and from F.Ž.’s *Srđčko pijanac* (1846).²

Berislav Majhut

² The books from which the following facsimiles have been reprinted are in the public domain. Vukotinović’s novels *Štitonoša* [A Squire] and *Novi vojvoda* [The New Duke] belong to the Croatian School Museum in Zagreb, where the facsimiles were made. F.Ž.’s novel *Srđčko pijanac* [Srđčko the Drunkard] belongs to the Croatian National and University Library in Zagreb, where the facsimiles were made. We are grateful to both institutions and their employees for their kind assistance.

Prvi hrvatski romani za mladež

Napravivši iskorak krajem 18. st. iz isključivo namjenske dječje književnosti, hrvatski pisci najčešće su sami objavljavali svoja djela i strpljivo čekali da se naklada rasproda, a oni „zetroske k-rukam dobe“, kako je to napisao 1825. Jakob Lovrenčić (1787.–1842.) u svojoj knjizi *Kratka deszet zapovedih bosjeh pripovedanya*. Tek nakon što su povratili troškove, autori su se mogli upustiti u objavljivanje sljedećega djela.

Četrdesetih godina 19. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti pojavili su se nakladnici profesionalci (financijski dovoljno moćni pojedinci ili institucije) pa su se i oni uz autore uključili u izdavanje dječjih knjiga i knjiga za mladež. Nakladnici poput Franje Župana (1783.–1847.), prvoga domorodnoga knjižara, pokušavali su pronaći način kako osigurati kakvo-takvo kontinuirano objavljivanje dječjih knjiga.

Franjo Župan je 1844. objavio roman *Štitonoša* kao prvi dio nakladničkoga niza *Prošastnost ugarsko-hrvatska* Ljudevita Vukotinovića (1813.–1893.). Drugi je dio objavljen iste godine, naslovljen *Novi vojvoda*, a radnja mu opisuje povjesne događaje 1322. u Dalmaciji. Obimom je dvostruko kraći od prvoga dijela.

Radnja prvoga dijela, tj. romana *Štitonoša*, smještena je neposredno prije, za vrijeme i nakon Mohačke bitke. U njemu pratimo najmanje tri pripovjedne linije: (1) zbivanja na dvoru Ljudevita II., (2) ljubavnu priču kraljeva štitonoše Gašpara Ratkaja i Mileve, kćeri zadnjega kršćanskoga zapovjednika obrane Jajca i (3) povijesna događanja kao što su obrana Jajca te pripreme za Mohačku bitku, kao i sam njezin tijek. Tu je i cijela galerija epizodnih likova čije pojavljivanje nije neophodno za razvoj radnje, poput komičnoga lika debeloga topnika Gliše Buše ili živo ocrtanih povijesnih ličnosti. Također, pripovjedač se rado upušta i u eseistička razmatranja, primjerice o razlikama u udvaranju u 16. st. i u tada suvremeno vrijeme, to jest u 19. st. Sve to nedvojbeno ukazuje na to da *Štitonoša* rabi prije narativno razlivenu formu romana nego za pripovjetku karakteristično pripovijedanje usredotočeno na jedan događaj.

Štitonoša je roman za mladež koji je objavljen već 1844., odnosno devetnaest godina prije *Požeškoga đaka*³ Miroslava Kraljevića, romana koji se često uzima kao početak hrvatskoga modernoga romana.

Vukotinović je svoj roman namijenio mladeži kako to i sam na dva mesta izričito navodi – jednom u posveti: „Mladeži domorodnoj u znak ljubavi posvetjuje Spisatelj“, a drugi put u obraćanju čitatelju:

Ljubeznomu čitatelju pozdrav,
Slědeću pripověst predajem domorodcem mojim mnogoštovanim, i prosim mladež ljubeznu, da u nju pogledne kano u ogledalo, u kom će videti pradědove, slavne vitezove, pribavitelje, čuvare i branitelje naših pravah i narodnosti.

Zapravo, Vukotinović svoj roman namjenjuje „domorodcem“, a posebno mladeži i to vrlo osobitoj mladeži. Naime, Vukotinović svojemu djelu pridaje mnoštvo bilješki kojima upućuje na latinske i njemačke izvore, pa je stoga i mladež kojoj je to štivo namijenjeno učena, naobražena.

³ Roman je napisan 1851., a objavljen tek 1863.

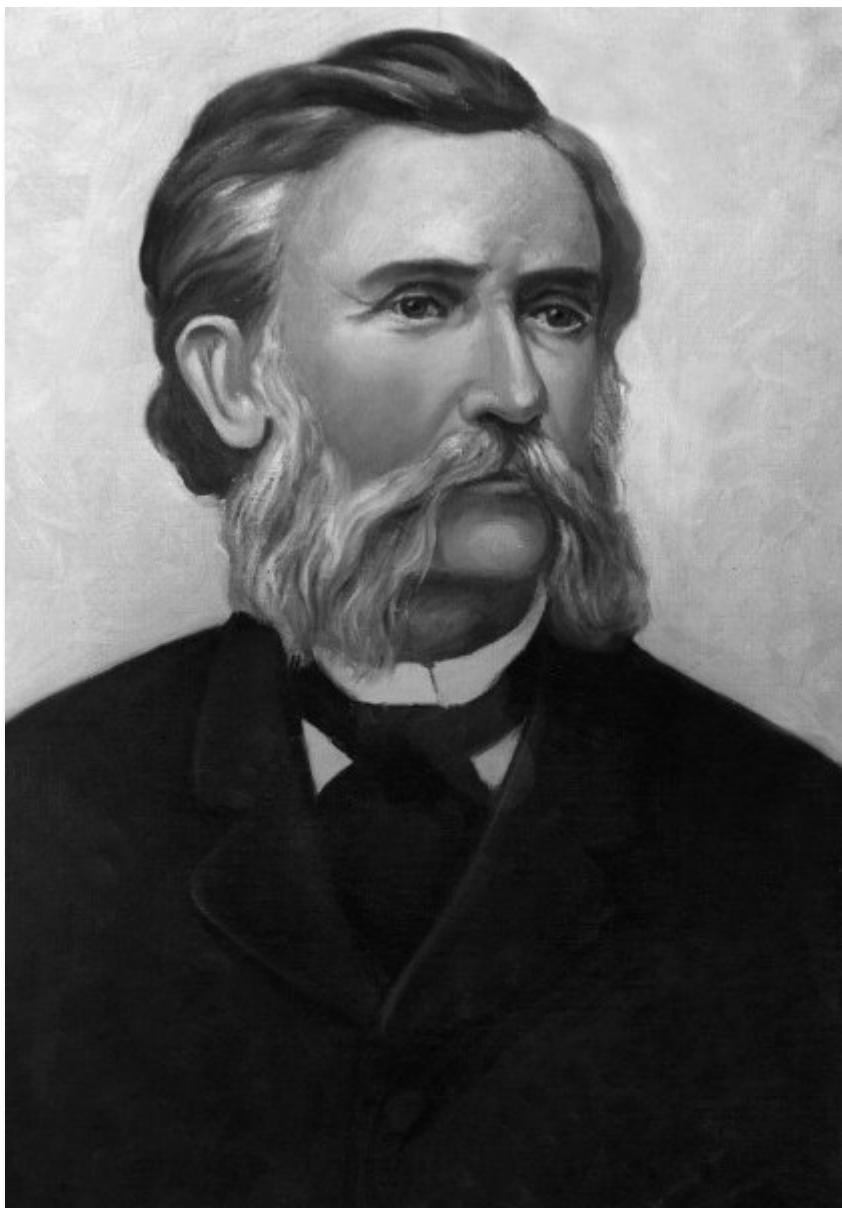
Dvije godine kasnije, 1846., Kolo mlađih rodoljuba (sjemeništaraca), vođeno željom da hrvatskomu čitatelju pruži štivo na hrvatskome jeziku, ali i zabrinuto zbog propadanja zapuštene hrvatske mlađeži u poroku alkohola i loših narodnih običaja objavljuje u sklopu svojega nakladničkoga niza *Sbirke koristnih knjigah* kao prvu knjigu *Srćko pijanac: ili zlo seme, zla žetva*. Knjigu je potpisao F. Ž., a ti inicijali vjerojatno se odnose na nekoga iz kruga sjemeništaraca jer na knjizi piše da knjige „pišu i izdaju mlađi rodoljubi“. U tom kratkome romanu priča se Srćkov život od krštenja koje neobično nalikuje onomu Petrice Kerempuha jer je, između ostaloga, pijana baba koja je nosila dijete pala u potok, pa sve do događaja kada je Srćko u pijanoj svađi ubio sugovornika i završio na vješalima.

Dakle, na samome početku hrvatskoga romana za mlađež, četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća, nalazimo dva djela – jedno upućeno hrvatskoj naobraženoj mlađeži, a drugo hrvatskoj zapuštenoj mlađeži. Čini se da su knjige upućene svoj mlađeži jer jedino je tako bilo moguće obuhvatiti budućnost u svim njezinim manifestacijama i utjecati na smjer njezina razvoja. Znak je to da je već četrdesetih godina 19. stoljeća posve sazrela društvena svijest o važnosti književnosti za djecu i mlađež.

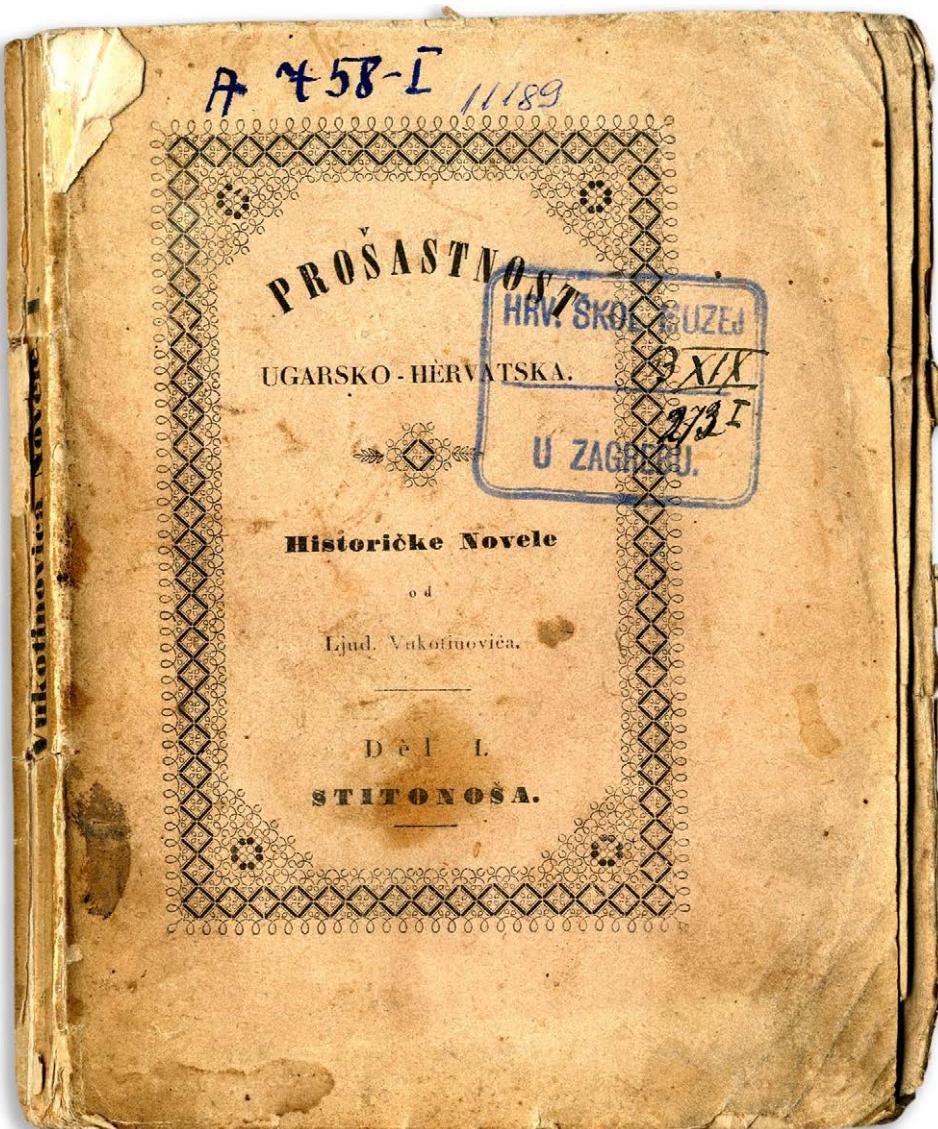
U nastavku donosimo faksimile korica i izabralih stranica iz Vukotinovićevih romana *Štitonoša* (1844.) i *Novi vojvoda* (1844.) te iz romana *Srćko pijanac* nepoznatoga autora (1846.).⁴

Berislav Majhut

⁴ Knjige iz kojih ovdje donosimo faksimile javno su dobro. Vukotinovićevi romani *Štitonoša* i *Novi vojvoda* nalaze se u fondu knjižnice Hrvatskoga školskoga muzeja u Zagrebu, gdje su izrađeni i faksimili. Roman *Srćko pijanac* dio je fonda Hrvatske nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, gdje su izrađeni i faksimili. Zahvaljujemo objema ustanovama i njihovim djelatnicima na ljubaznoj pomoći.

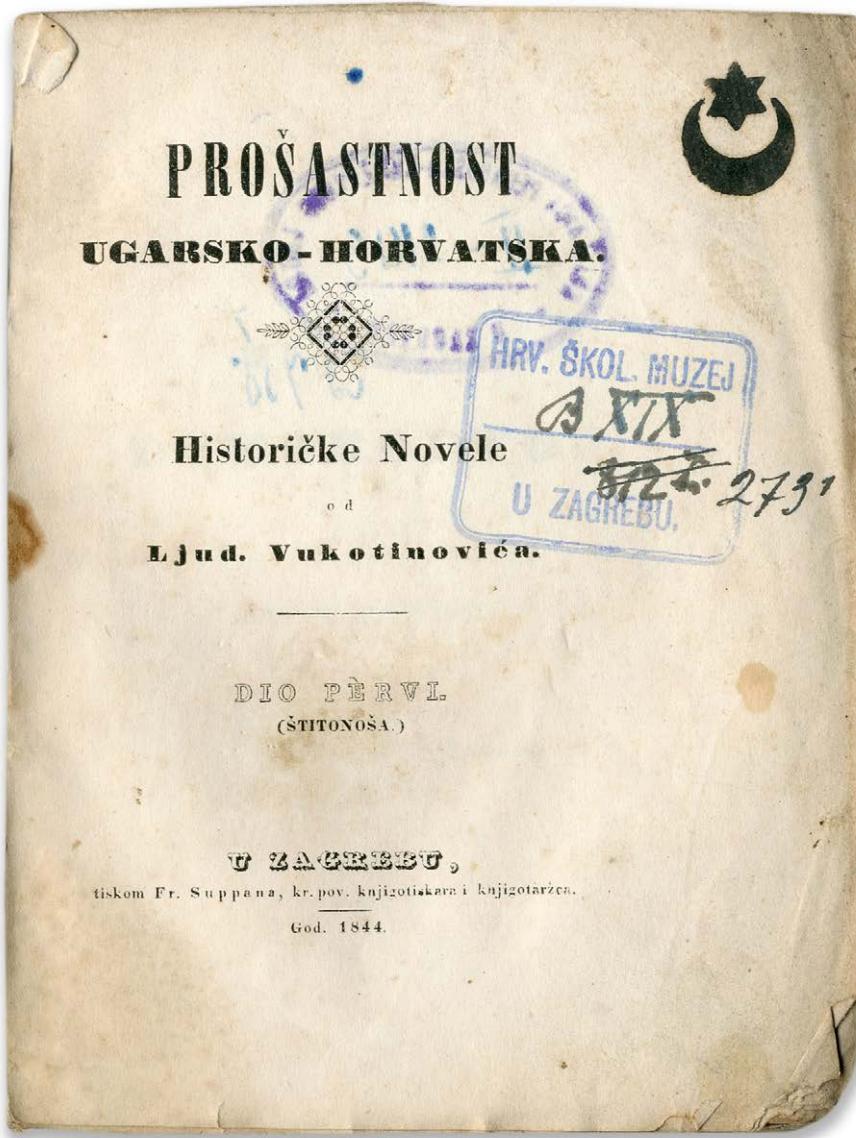


Ljudevit Farkaš Vukotinović
(1813. – 1893. / 1813–1893)



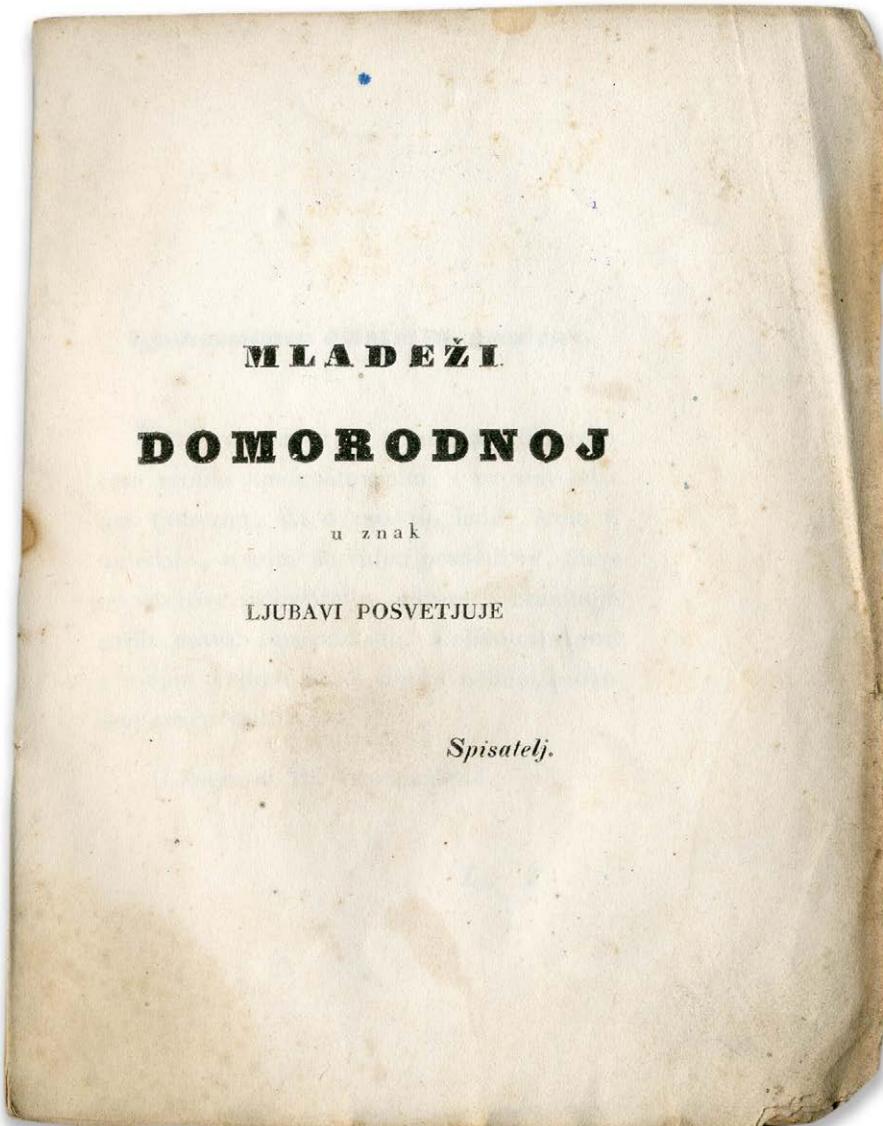
Prednja strana korica romana *Štitonoša*, prvoga dijela *Prošastnosti ugarsko-hrvatske* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The front cover of the novel *Štitonoša* [A Squire], the first part of *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović, 1844

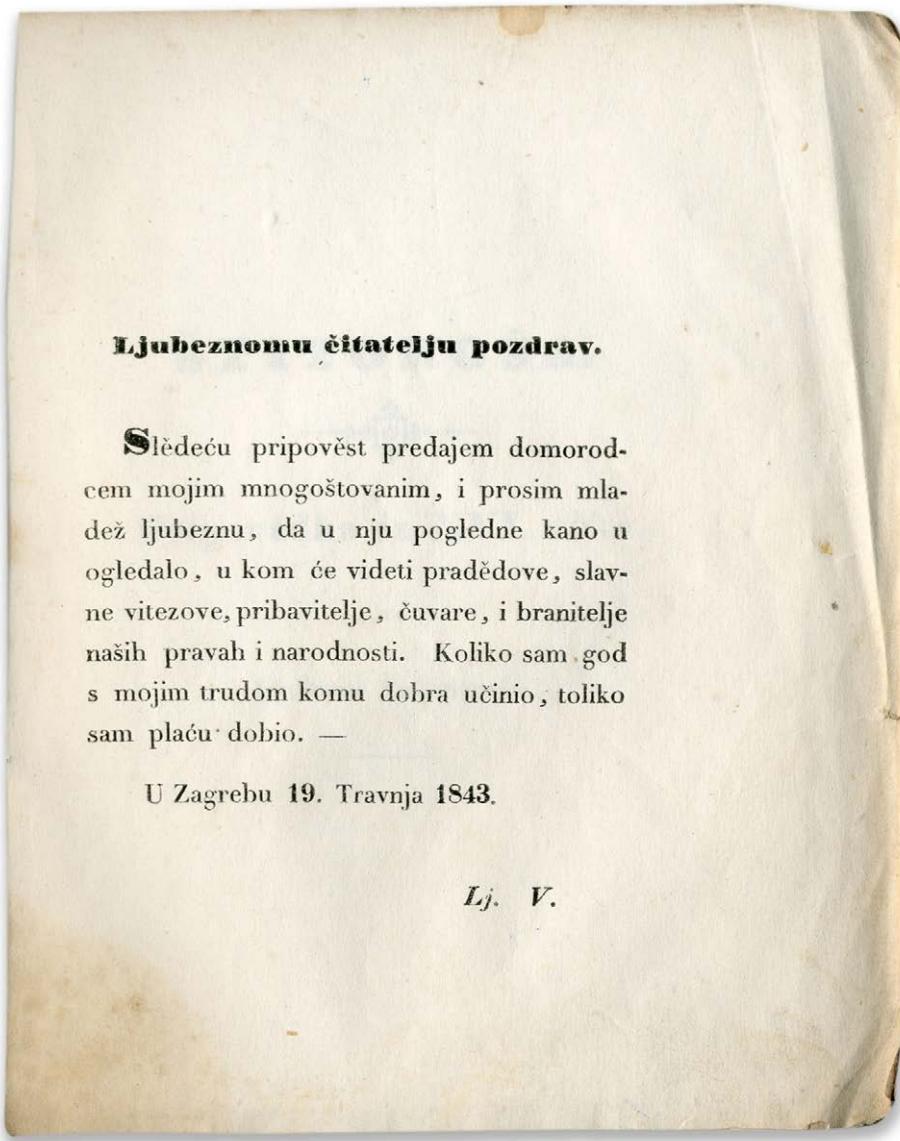


Naslovnica romana Štitonoša, prvoga dijela *Prošastnosti ugarsko-hrvatske* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The title page of the novel Štitonoša [A Squire], the first part of *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović, 1844



Stranica s posvetom u romanu *Štitonoša* Ljudevita Vukotinovića, 1844.
The dedication page of *Štitonoša* [A Squire] by Ljudevit Vukotinović, 1844



Ljubeznomu čitatelju pozdrav.

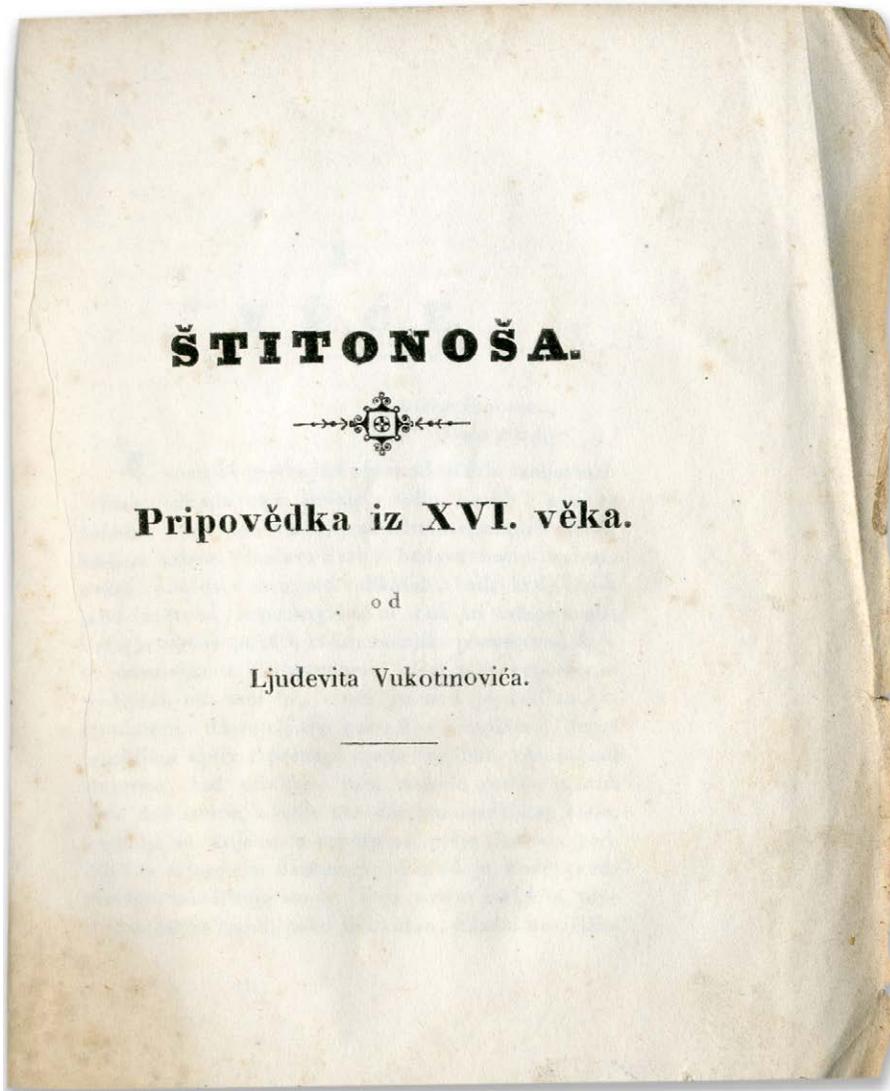
Slědeću pripověst predajem domorodcem mojim mnogoštovanim, i prosim mlađež ljubeznu, da u nju pogledne kano u ogledalo, u kom će videti pradědove, slavne vitezove, pribavitelje, čuvare, i branitelje naših pravah i narodnosti. Koliko sam god s mojim trudom komu dobra učinio, toliko sam plaću dobio. —

U Zagrebu 19. Travnja 1843.

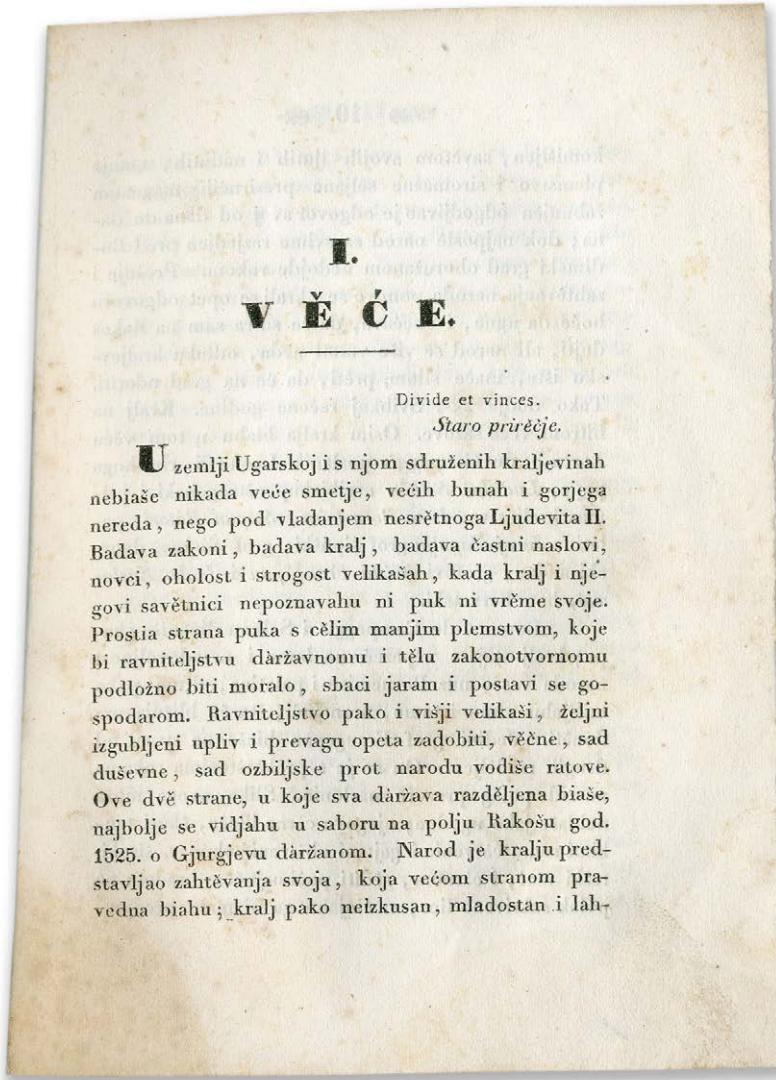
Lj. V.

Stranica s porukom čitatelju u romanu *Štitonoša* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The page with a message to the reader in *Štitonoša* [A Squire] by Ljudevit Vukotinović, 1844



Stranica s naslovom romana *Štitonoša* Ljudevita Vukotinovića, 1844.
The half-title page in *Štitonoša* [A Squire] by Ljudevit Vukotinović, 1844



Početak prvoga poglavља romana *Štitonoša*, naslovljenoga „Věće“ 1844., str. [9]
The beginning of the first chapter of *Štitonoša*, titled “Věće” [Council], 1844, p. [9]

◆ 10 ◆

komišljen, savjetom svojih ljutih i nadutih, manje plemstvo i siromašne seljane prezirućih magnata žabunjěn odgodjivao je odgovor svoj od dana do dana; dok najposlě narod sa svime razjedjen pred Budimski grad oboružanom nedoje rukom. Prošnje i zahtěvanja naroda ponove se, kralj se opet odgovoru hoće da ugne, i obećava, da će sutra sám na Rakoš dojti, ali narod se više varati neda, odluku kraljevsku ište, inače silom, přeti, da će na grad udariti. Tako dodje 22-i Svibanj rečene godine. Kralj na hitrom věće sazove. Osim kralja biahu u tom věču *Lorenco de Campeggis* poslanik Leona X. rimskoga pape, *Ladislav Sálkán* arcibiskup oštrogonski i primas kraljestva, *Ivan Bornemisa*, *Štěpan Bátori*, palatin, *Juraj Zapolja* grof šipuški, grof Šárkan, dvorskí sudac, grofovi *Krista Frangepan* i *Janko Karlovic*, ban hrvatski.

Lorenco de Campeggis i Sálkán divaniše skupa; kralj stajaše nepazec na bune i nezadovoljnost naroda veseo nuz Bornemise i palatina, drugi pak mišljahu simo i tamo, neznajući, šta će bližnja ura doneti. Jedini grof Frangepan biaše na strani od drugih razdělen. On se je s prekářtenima rukama na zid polag prozora naslonio. Slika ovoga muža nebiaše jako ugodna; njegove čarne hlače, škuri tankimi samo čarvenimi gajtani obšiveni zobunac, široki, težki mač, i černom, sediti počimajućom bradom na polak sakriveno lice, nečinjahu ga ni malo predme-

11

tom veselim. Ako se k tomu uzmu još lica čarno-manjasta, ne nabранa, nego duševno bolujuća, i nemirne oči kauo iskre iz udarenog kremena sčvajuće, tad bi se kazati moglo: *da je Frangepan živa slika umirajuće daržave bio...* Několiko časovah projde i još o poslovih nitko nedivani. To se u životu čovječjem višeputah dogadja, da još u poslednjem trenutku na ono nemislimo, što nam je učiniti već najveća sila. Malo je izabranih ljudih, koji u pogibeli vojke svojih strastih obustavlјati znadu; one većom stranom ili pobegnu, ili se poměšaju, i glavu ili praznu, ili za čin nesposobnu ostave. Tako i tu biaše. Kralj, koji je najmanje razuměvao, on se je i najmanje brinuo; druga gospoda još uplašena, vi nesluteča, da će njihovo lěpo, umětno ravnjanje narod na taj stupanj smělosti dovesti, neznadiahu sebi pomoći; a vreme je medjutim, koje se nit po pametnih ljudih, a još manje po slaboglavih uzdaržati daje, svojim putem išlo. Poslanici naroda i oboružano ljudstvo počeše pod prozori dvora kraljevskoga vikati. Tad se kralj stanju stvarih domisli.

»Moja gospodo,« reče lahkem sabljicom svojom igrajući se, »naša bratja nas na posao opominju. Něšta moramo zaklučiti, već smo ju dosti za nos vukli.«

»Moj dobri kralju« na hitrom se okrene Sálkán, »to nije za nos vući, kad čověk bune těši ljudstvo trčba zaslěpljivati, ... jesu li ovo stalisi i

12

redovi zakonotvornoga těla? jesu li to otcí domovine?... Zaista nisu. To su pustajje, koji bi dom svoj porušili i kralja pokopali!«

»Ovakove rěci od vas mnogo putah čujem, moj gospodine, ali sada ništa nehasni,« odgovori kralj, »sad je istina. Oboružane čete stoje pred vratí, za mala ēe ovdě biti, i ja ēu u vlastitoj sobi s vami svimi, kao što ovdi stojite, poginuti.«

»Mi ēemo sva promotriti i presuditi, čestiti kralju; sutra ēemo narodu javiti, šta smo zaklucili,« kaza palatin Bátori,

»Tako, tako,« hitrom Sálkán primetnu, »to ēemo buntovnikom poručiti.«

»Da bi se dalo to učiniti, nebi zlo bilo; ali bojim se, da neće sabor tomu privoliti,« pomisli Bornemisa.

»Sjajni kralju i čestita gospodo, svärha svih naših poslova! ta mora biti,« progovori Lorento de Campeggis, »da na Mazulmane što skorie udariti možemo, i udarimo. Oni su najžeštji dušmani naši, oni pogibel Europi nose, jer podkapaju cárku, koja je za nas sve samo spasonosna. Nećemo dakle, užvišena gospodo, kod kuće nesloge dělati, veće utěšimo sve razpre i bune, složimo se čvrsto, pa obratimo sjedinjene ruke na nepriatelje, koji izvana dolaze.«

»Tomu je potřebito,« priměti Bornemisa, »da pitamo, šta narod hoće?.. Šta je zakonom priměrno, zabraniti nemožemo, niti hoćemo. Za gospodina

» 13 «

kralja našega dobar stojim... kad bi drugi samo tako mislili.«

»Čujmo dakle, šta će ti ljudi,« odgovori kralj, »neka bude nešto i na njihovo.«

»Ništa, ništa,« povikne Sálkán strastno, »mi nemožemo popuštati. Stanje državno sada tako stoji, da će, ako kamen samo iz njega ili izvadimo ili preměstimo, sve pasti.... Muževi, koji narod vode, nikad netreba da dopuste, da on sám hodi.«

Frangepan je do sad neganjen stajao, i šutio. Na ove rči Sálkánove polagano se oglednu, i svim mirovno progovori:

»Čini mi se, da vam se je narod već od davna izmaknuo. Vi ćete ga težko već voditi.«

»To vaše oči vide,« reče posměšno primas, »Vi se možete u ratovne znanosti razuměvat moj grofe, ali što se vladanja tiče... to je sasvim drugo. Tu ja više govoriti mogu.«

»Frangepan něšta kaza, što mi se baš nevidi nevěrojatno. Da bi vi, gospodine vladika, narod vodili, mislim, da ga nebi bili pod kraljevski dvor oboružana doveli,« uměša se Bornemisa u razgovor.

»Ja ga nisam doveo, zato nití neće ovdě dugo ostati, to mu dobar stojim,« reče oholo Sálkán.

»Dotle, dok mu volja bude,« odgovori Frangepan.

»Da bi se vi s vašom čestjom puku pokazali ou bi se odmah umirio,« nasmija se Sálkán. »Ali

14

čuvajte, molim, vaše rěči za bitvu. Bog zna, kakova će vrěmena doći, tad će za vas posla biti; jaka pako, glasna rěč u bitvi mnogo valja.«

»Okanite se tih porugah,« zamoli Frangepan, »u velevažno vrěme.« Zatim se kralju i poslaniku rimskomu okrenu i produlji govor svoj. »Zaista, moja čestita gospodo, skradnje je vrěme, da se ovom ne-redu i nezadovoljnosti naroda konac učini. Sjajni kralju, usliši molbu moju, ja sam ti uvěk věran bio, ja i sada želim srěcu tvoju, zato budi pametan, i užij se prilike, dok još kasno nije.«

»Šta dakle mislite grofe, da učinim?« upita kralj.

»Izpuni ono, što narod pravedno zahtěva,« reče Frangepan.

»Pitat ёu dakle, šta narod hoće?« odgovori kralj, »to ёe najbolje biti. Sutra ёu odgovoriti.«

»To ёe ono isto biti, što je već i sto putah bilo,« odgovori tužno grof. »Tako nećemo do svärhe doći. Zašto pitati, što narod hoće? Nisu li tužbe naroda sto putah već izrečene? Zar ih nezna svako děte? Zar samo do přestolja tvoga da nisu došle?«

»Kako mi se čini,« razsärdí se Salkán, »i vi ste strana naroda, koja se tuži; vi s njom därtíte. Narod neima ništa da traži, narod neštaje kralja, nesluša zakone, niti mari za Boga!«

»Dá kako, moj sveti otče,« probesědi muževno Frangepan, »da sam strana naroda; drugačie nisam

» 15 «

nì mislio; i to ona strana, koja pvavedno i pošteno misli, i zato ču vam povèdati, što narod traži; Narod hoće, da ti, svetli kralju, Němce od svoga dvora odteraš, da dohodke svoje u ruke blagajnika dàržavnoga predadeš, da pokàrštenog čifutina Imbru Serenčesa porad prevarah njegovih pedepsaš, da bolje novce kuješ, da račune položiš, što se čini s blagom pokojnih arcibiskupah i vladikah? da se bolje muževnim i samostojnim ukažeš, da neslušaš uvěk samo savětnike tvoje i nevrđne pajdaše, i da iz primašte izvergneš Ladislava Sálkána. — Ova su někoja važnia samo, vidim, da se věču ovomu nedopadaju; ali istina mi više valja nego sve vaše milosti!«

»Ha! Sálkána,« uzkliknu kralj, »izvárči? koi je najvérnii moj sluga? To nemože biti. Toga narod nezahtěva, nemože zahtěvati!«

»Gospodine kralju,« izusti Frangepan malo višjom rěčju, »ja nekazah ništa, što nebi istinito bilo. Frangepan nije nikada lagao!«

»Meni je znano, de me Frangepan ljubi,« reče Sálkánu, »ináče nebi to zahtěvanje med zadnja postavio bio.... Ali može biti da je bludnja u imenu? Može biti narod hoće, da se Karlovič izvárgne, da banom Frangepan postane?«

Grof se je pravednim jédom upaljen sav razsádio bio, ali prie nego progovoriti mogaše, čula se je vika pod prozori stojecéga ljudstva: »Dole sa sinom šotarskim! Dole s popom Sálkánom!«

16

Savjetnici se gledaju kao okamenjeni. Kralja stidno rumenilo poli, a Salkana ljutost pogradi.

Frangepan smělo kralju bliže stupi i reče:
»Čuj, kralju, iz rěci naroda Bog govori. Izvargni Salkana, nemoj jednomu čověku za volju tvou i tvog naroda srćeu u pogibelj stavljati.«

Jedva Frangepan ove rěci izusti, Salkan kano běsan na njega nasārnu i za bradu ga primi. Frangepan tolíkom nečestjom uvréden i razsárdjen primasa šakom po licu udari. Karlović ban videći, da neće dobro biti, hitrom izvuče sablju i med Salkana i Frangepana se postavi i zaklići:

»Tako mi poštenoga roda moga, moja gospodo! umirite se, jer koi se gane, njega će moja sablja probiti!«

Kralj i drugi savjetnici tako se uplaše od toga neočekivanoga slučaja, da nemogoše progovoriti. Vojaci i iní stražani u kraljevih predsobah, čujući taj štropot, pomislíše, da kralju pogibel přeti i dojdoše hitrom unutra. Kad opaze da kralj čitav usrěd sobe stoji, i da si gospodin primas usta kárvava briše, stadoše i oni...: Někoji izmedju njih nemogoše se od podsměha uzdáržati, jer im se čudnovato vidjaše jednom stranom, da baš usta primasova kárvava biahu, koi volje k oružju nikada pokazao nije, ... drugom stranom pakо, što primasa nitko neljubljaše. Takovo biaše bolestnoga naroda i bolestno věće. Otrov nesloge i nevře bio je po cělom naro-

◆ 17 ◆

du razliven, jedan je kopao pod drugim, dok golemu neizkopaše raku, koja je sve proždārla.

Kralju sad stopârv na um pade, da je on ovdi pârvi, i da se njemu pristoji red načinjati; ali badava se izgorena kuća vodom polêva;...koi nezna, da se vatra s vodom ugasiti može, on neka neide k vatri.... Nesloga ostade medju pârvimi kraljestva velikasi, i kralj u město, da ju je u svom početku zagušio, još ju je bolje podpirio.

»Vašu sablu grofe,« reče kralj Frangepanu, »vi ste sagrešili; vam će sud kraljevski suditi. Vi ste mene, čest moju i ovo město povredili, osim toga, těla se visokog sveštenika taknuli.... Vi ćete u kulu poći.... Odvedite grofa u kulu,« reče kralj sârdito stražanom.... »Ti Gašpare,« okrenu se kralj k štitonosi svomu sa stražani došavšemu: »ti uzmi mač grofov.«

Frangepan nije ni rěci kazao, već je predao mač svoj štitonosi i odišo u svoj novi stan. On je gizdavo odišo, jer je sa sobom poneo savěst pravednoga dâržanja. To je, što je na ovom svetu: zdrava savěst. Badava se čarni čověk bělom sakriva haljinom, kad umre, sazna se, da je čarn bio.... Glas uvěk preživi čověka.... Sad su se sve osobe ovog akta po malo udaljivale. To je najbolji način smetje se rěšiti....

Karlović ban, bacivši preziranja pun pogled na

18

primasa Salkána, ode iz sobe. Ovaj pako pun po-nizne podložnosti probesđi kralju:

»O velemožni gospodine, vidiš u kakovu se pogibel čověk postavlja, kad stvar dobru brani; ali ja ēu ostati, kakov sam bio; bog mi dao jakost i tebi srécu gospodine.... Sada idem, da lèka za ranu tražim.«

»Pojdi vèrna slugo,« pozdravi ga kralj, »ti ēeš dabitи zadovoljstine kako valja i trčba.«

Poslanik papinski povuko se je bio med prozore. Mirovan čověk nevidi rado razgovora i vèca, gdè se dokazi šakama dèle. Sad se je i on kralju naklonio i reko, da ēe drugiput dojti; drugač je bogu hvalio, da je srétno prošo.

Bornemisa, najstariji kraljev znanac, odhranitelj njegov, čitav pravedan muž, sàrdio se je, da kralj primasa tako slépo svim drugim predstavljaše, pregizdav vendor, da kralja radil toga ukori, samo mu reće: »Meni je jako žao, da se je to slučilo,« nakloui se i ostavi sobu, Šarkan i Zapolja upute se za njim.

»Ja Frangepana vele štujem,« reće još zaostavši Bátori. »On se je tako dobro vladao, da nemože bolje biti. Da je meni to Salkán učinio, ja bi ga na komade razcěpao bio!«

»Moje mnenje nije s vašim jednako,« odgovori kralj. »Salkán je više vrđan nego Frangepan.«

»Jako dvojim,« primetnu Bátori; po tom

» 19 «

smionie kralju reče: »Sudim, da ga nećete dugo zatvorena dăržati.... Da nebi stvar poslědakah imala.« Na to ode.

Kako se udalji, začu se buka u dvorištu kraljevskom i po ulicah grada. Sluge Bornemisovi, Sálkánovi, Frangepanovi i českog kancelara *Neuhausa* počeše se tući. Više već mārtvih pade, doletivša gospoda njihova jedva ih mogoše umiriti. Na ulicah biaše takojer buna, ljudstvo navali na kuću Serenčea i malo što ju celi nerazori. Tad se sve po malo mir opet povrati, ljudstvo se razide i tihoca opet zavlada. Kralj podvostruci posvuda straže, i čuva i brani se, kó da je srđ tabora turskog. Nije znao vērna sârca svog naroda za stražane upotrēbiti, zato mora, da si stražu kupi.... Tko nezna, da je kupljena straža uvēk slaba?....

Tako se dovarsi glasovito vēće 22a Svibnja godine 1525., kojemu pára u dogodovštini ugarskoj može biti neima, vēće, koje je rane, město da bi ih izlēčilo, još pogoršalo. Današnjega vrēmena mnoga se dărže vēća, možebiti o ne manje važnih stvarih, ali bože sačuvaj, da bi se vēćnici tako glupasto i neuljudno vladali; — vēćnici se danas perom i jezikom biju.



» 146 «

XII.

S V À R H A.

Ter u lépoj toj proměni
Ponovljena s tobom svita,
Opeta će věk zlatjeni
I godišta dojt čestita!

Palmo tice.

Franjo Batjan ban, Bakić i Krušić s malom četom, iz bitve se srčno izbavivšom, dojdoše kroz Ba-boču u Križevec i dovedoše sa sobom ranjenoga, ter bolestnoga štitonošu. Oni najdoše tu Karlovića bana i grofa Frangepana s 15,000 vojakah, koji se u pravo odpravljalih put Mohača. Zli glasi, koje im ovi od bitve donesoše, odyárnui ih naravski od naměre svoje. Frangepana tuga i sarda obuze, kad je vidio, da su toliki ljudi i isti kralj žártvom neumne preuzetnosti postali. Da se je vojska bitvi uklonila tako dugo, dok bi Frangepan, Ivan Zapojla i Brandenburg sa svojimi četami došli bili, tko bi im bio pobědu iztárgo?... Ali šta hasni mudrovati, kad je već kasno. Frangepan razpusti vojake svoje, i otide

Početak posljednjega poglavlja romana *Štitonoša*, naslovljenoga „Svàrha“ 1844., str. 146–147

147

u Modrušu. To isto učine i Batjan s Karlovićem kući se vrativši.

Štitonošin stališ sve je gorji i gorji bivao, njegove rane biahу pogibelue; njemu je mir i dobra dvorba trébovala; u tu svàrhu ga Bakić u Kalnikgrad odvede, koi vlastitost obitelji Alapjanske biaše. Tamо ga varlo dobro primiše. Bakić, neprestani njegov drug i pazitelj, neostavi ga niti jedan čas.

Mnogovàrstni i većinom medju sobom suprotivni glasovi letili su o bitki Mohačkoj po domovini našoj. Svi stanovnici uzbuniše se stranom od straha, nebi li dušman ovamo okrenuo, stranom pako od različnosti političkih mislih poradi izpražnjene stolice kraljevske. Kad se vladika Šimun i brat njegov Petar u Zagreb povratiše, tad se stopàrv utèšiše malko sàrdca Horvatah.

Mi ćemo sad polje daržavno ostaviti. Ovo biaše na skoro opet tolikimi zapletkami i směšariami, kako u našoj domovini, tako i u Ugarskoj napunjeno, da bi novu knjigu morali započeti, kad bi ih redom potanko opisati hotěli. Sve osobe, s kojimi se je čitatelj u ovoj pripovědkì upoznao, izpunise zadaće svoje i stupiše zatim opet na pozorište novih činah. Dviju samо osobah... štitonoše osobito i Mileve sudbina jošte se nedovársi. Zato ćemo pogled na njihove domaće obiteljske okolnosti da okrenemo.

Bakić mišljaše želji štitonošinoj najbolje s tim

10 *

The beginning of the final chapter of *Štitonoša* [A Squire], titled “Svàrha” [The Ending], 1844, pp. 146–147

148

ugoditi, da je Krušića i onako odlazečega oprosio, da se u Jajce navärne i Milevi obznani, u kakovom se stališu bolestnik nalazi, zajedno da ju oprosi, da s gospodinom Vragovićem u Kalnik, što prie može, dojde. Znajući dobro, da će Štitonoša, ako ikada, dvorbom Milevinom najprije ozdraviti.

Mi čemo sve, što se medjutim sgodi, preskočiti i reći, da je Mileva s gospojom Vragovićevom i s patrom Nikodemom, kako najbolje vrème i daljina grada Jajčanskoga dopusti, u Kalnik došla. Tad stojaše děvojka na visokom velikolépnom gradu Kalničkom, nad sobom starmenite i gole klisure gledajući, a pod nogama sve nižju i nižju ravnu krasnu, naprot jugu razprostarta domovinu. Njezino sárde silno kucaše neočekivanim prizorom začudjeno i udaraše još silnie, jer bližinu miloga dugo nevidjenoga junaka slutiaše. Čisti, vđri rujanski dan biaše jur veću stranu svoga teka prevalio, kad děvojka po Bakiću uvedena u sobu bolestnika stupi. Tišina biaše u nutri; nì glasa do samoga glasnoga kucanja u sárdeu Milevinom. Štitonoša je blěd s povezanom glavom i rukom kano spavajući ležao. Bakić se polagano k njemu približi i postavivši mu ruku na parsi tiho ga upita:

»Priatelju, spavaš li?... Gosti su došli, mili gosti... čuješ li?... Mileva je ovdě.«

Poslēdne rěci uzdārmaše očevidno bolestnika. On izza sna probudivši se hitro odgovori.

◆ ◆ ◆ 149 ◆ ◆ ◆

»Ja sam snivao o njoj!« tad za časak sasvim prijatno primetnu: »o da bi mila ovde bila!«

»Ovdje je, priatelju!« odgovori mu ljubezno Bakić, »ovde je kod tebe.«

Na to štitonoša na bolestni stališ svoj zaboravivi strastno se podignu, al siromahi na ranjenu ruku se uprevši, jauknu i natrag pade.

Mileva uplašena k njemu priskoči i naslonivši glavu na postelju gorko se razplače. Štitonoša izvan sebe od radosti zdravom desnicom pogladi mile djevojke glavu, i... i šta?... postade něm od razkoši... Isti Bakić, stari, tvrdi jur vojnik okrenu se i obrisa suzu, koja mu se u oko podkrade.

Ja pako stidno pero metjem iz ruke, jer mislim, da bi gršio, kad bi onakov u najdubljem čistih ēutjenjah okružju bivajući prizor opisati htio!...

Párva bura se utazi. Krépčii muž se sabra i děvojci progovori:

»Gledaj mila, kakva si me opet našla. Tako se neraztasmo poslednji put, je li?... Ja sam ranjen... Nisu u branjenju moje domovine zadobljene rane ove... ali opet častne su... Branio sam kralja moga, koga sam služio i domovinu bratje moje, koja će danas sutra moju domovinu braniti... Pogledaj me mila, tvoje mi oko godi...«

Djevojka gore pogleda. Nehotice kao unutarnjom silom tērana položi ruku svoju na povijenu ranu,

150

da vidi, je li dobro povijena, ali bolestnik uhvati ruku i stade ju vatreno ljubiti.

»Budi priazna sa mnom i vesela, moja će se rana do mala zaceliti, tada ću kano vitez preda te stati ... i« smjeten slabijim glasom pridade »prosilac tvoj biti ...«

»Štedi se, čestiti priatelju moj!« nježno ga opomenio Mileva, »čuvaj rane svoje, ja ću s tobom tarpiti i bolestna biti, dokle neozdraviš.«

»Nemoj, mila, biti bolestna;« odgovori štitonoša umiljno ju motreći, »ti si lěk moj krasni, ti spasiteljica moja.«

»Boluje duša i sardce moje, dočim za tobom, čestiti priatelju! gine.«

»Nemoj, angelu moj, takovim me naslovom štovati,.. ne čestiti, ne priatelj... dragi sam ja tvoj, koi za te živi, koi neće drugo ništa na svetu, nego tebe!.., Hoćeš li tako?... hoćeš li dragim mene nazivati?...«

»Netrebam ja silovanja k tomu,« odgovori malko stidno i potajno djevojka. »Bogu sam se molila, on je ljubav moju odobrio... ti si, mili, dragi moj!«

»Kad su sablje sèvale okó mene i topovi bučali za mnom,« progovori užhitjeno štitonoša,« ha! strašno biaše u okružju smärti! Tad si ti bila nuza me, cvetnu däržeća koprenu,... tad sam video anđeosko lice tvoje... i tvoje oči mile, koje mi odkriše

151

svaku pogibelj, koja mi od sto stranah prečiaše!...
O ja pamtim dobro... Ti si spasiteljica moja!...«
»O junače dragi,« tužno odgovori Mileva, »kad
bi tomu tako bilo, nebi ti imao jadne rane ove...«
»Ostavi, dušo, ostavi ove rane« pridade razgri-
jani i kao malko zabladjeni bolestnik, »ove su mi
rane za uspomenu... To je gārb moga pokojnoga ne-
srētnoga kralja, koi je na mojem štitu urezan...
Ostavi, dušo, ostavi... ove će rane procvasti, voće
njihovo dø mala ēu uživati!«

»Ti ćeš procvasti skoro u zdravju, « utesi ga
děvojka, »i iz zdravja tvoga srēća naša...«

»Tako, tako! odgovori ovaj tiho. »Ne, ne,
rane moraju ostati!... Vidiš tamu, kralj běži!...
Čekaj, čekaj! ne u potok... ne u potok!... Jao!
ode!...«

Bolestnik na to sklopi oči i sav oslabljen za-
šuti. Bakić, koi je tiho do sada samo gledao, pri-
stupi i děvojku oprosi, da, dok štitonoša od ga-
nutja svoga neodahne, sobu ostavi i k družtvu otidjē.
Težkim sārdcem udalji se děvojka. Čárne verige pri-
kopčise je k sobi ovoj, ona ih silovito razori, ali raz-
or taj zaboli u duši... Ovaj je prizor slabu već od-
prie děvojku još većma oslabio. Ona se od težke bo-
lesti jedva braniaše. Njezin stališ biaše kano upla-
šene zvěri, koja hranu pred sobom videći, od sa-
moga paženja i plašljivoga slušanja neuša se, uži-
vat je... I ona tako uvēk misljaše i bojaše se, do-

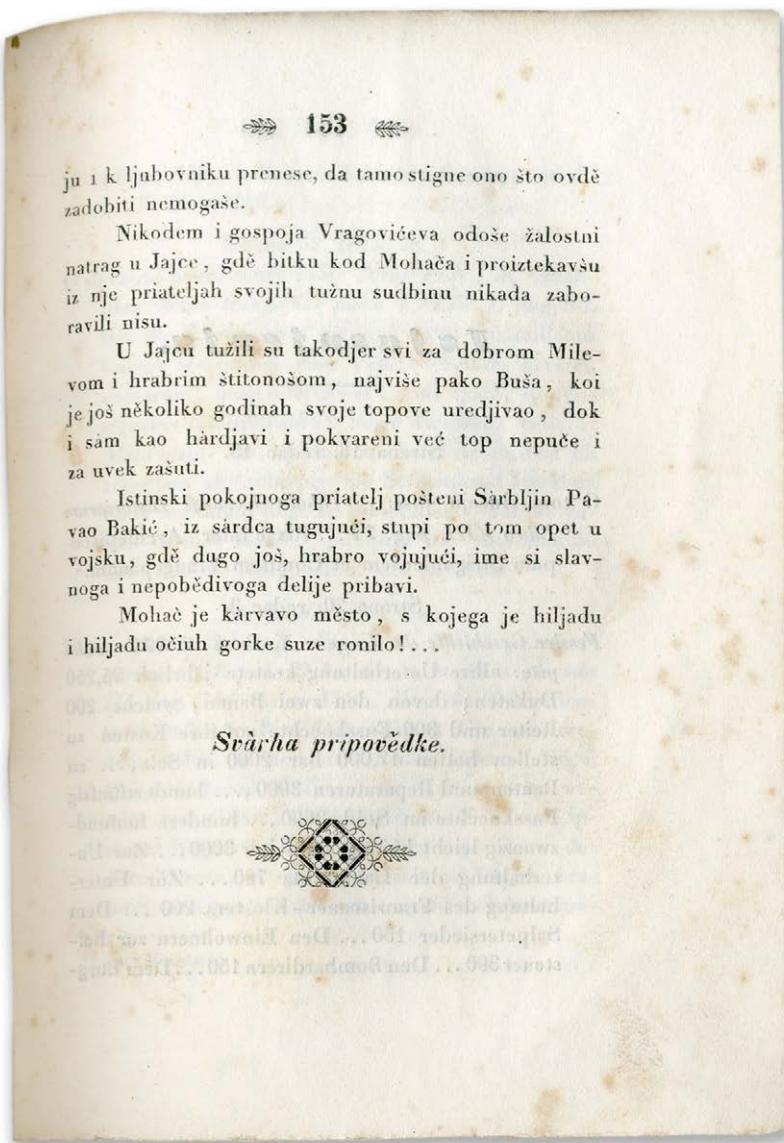
152

broj nadi podat se, dok ju sve jača i jača ne obuze tuga...

Pater Nikodem, vesi u lečenju ranah, složio je svoje tarsenje s lčarom, koi za lečenje štitonoše dozvan biaše. Ali ljute rane nedadoše se niti mastju, niti dobrom dvorbom ukrotiti. Bolestnik se je sušio i svaki dan slabii bivao. Ništamanje biaše veseo i u družtvu svoje drage Mileve uvēk dobre volje, osnove praveći za lepi život, kojeg će, kad ozdravi, s njome provoditi. Milevina ostromnost naskoro opazi, da će sve te osnove u zalud biti, ona sđajaše, duhu više nego čovčku slična, kod kreveta bolestnika svoga. Ona istim načinom, od krasnoga snivanja štitonošnoga potaknuta poče š njime smivati. Tako živiše oba više u duševnom nego tělesnom svetu... Srća za njih, jerbo im prelaz nebiaše toli težak...

Jednom u jutru, kad pater Nikodem u sobu bolestnikovu stupi, vidi Bakića blđoga stojati, Milevu pako okamenjenu polag kreveta klečati, bolestnika pako spavati... ne spavati, ne... jer kad bliže pristupi, opazi da mu sārdce već kucalo nije... Duboko ganjen pobožno moleći za dušu njegovu blagoslov mu dade, i zaključi tako život rano preminuvšega štitonoše.

Nesrētna Mileva... cvet, u kojega pupje rano se čary uvuče... pade takodjer do mala kano žartva tolikih gorkih i nezasluženih nevoljah. Lepa nada k otcu



The novel *Štitonoša* [A Squire], 1844, pp. 152–153

— 154 —

Izjasnjenja.

Strana 16. redac 15.

O tom slučaju piše: »*Nikola Istvanfi Historiarum Libro VIII. pag. 71...* Rixae inter Archiepiscopum Strigoniensem et Comitem Frangepanum.«

Strana 20. redac 3.

Fessler Geschichte der Ungern X. Buch S. 277 ovako piše: »Ihre Unterhaltung kostete jährlich 25,250 Dukaten; davon den zwei Banen, welche 200 Reiter und 300 Fussknechte auf ihre Kosten zu stellen hatten 12,000 bar 2000 in Salz,... zu Bauten und Reparaturen 3000,... hundertfünfzig Fussknechte an Sold 3600... hundert fünfundzwanzig leicht bewaffnete Reiter 3000... Zur Unterhaltung der Landmilitz 700... Zur Unterhaltung des Franziscaner-Klosters 200... Dem Salpetersieder 150... Den Einwohnern zur Beisteuer 300... Den Bombardirern 150... Dem Burg-

◆ ◆ ◆ 155 ◆ ◆ ◆

pfleger 150... *Uzeto iz Kovačića Supplēm: ad V.*
C. F. II. p. 316.«

Strana 52. redac 28.

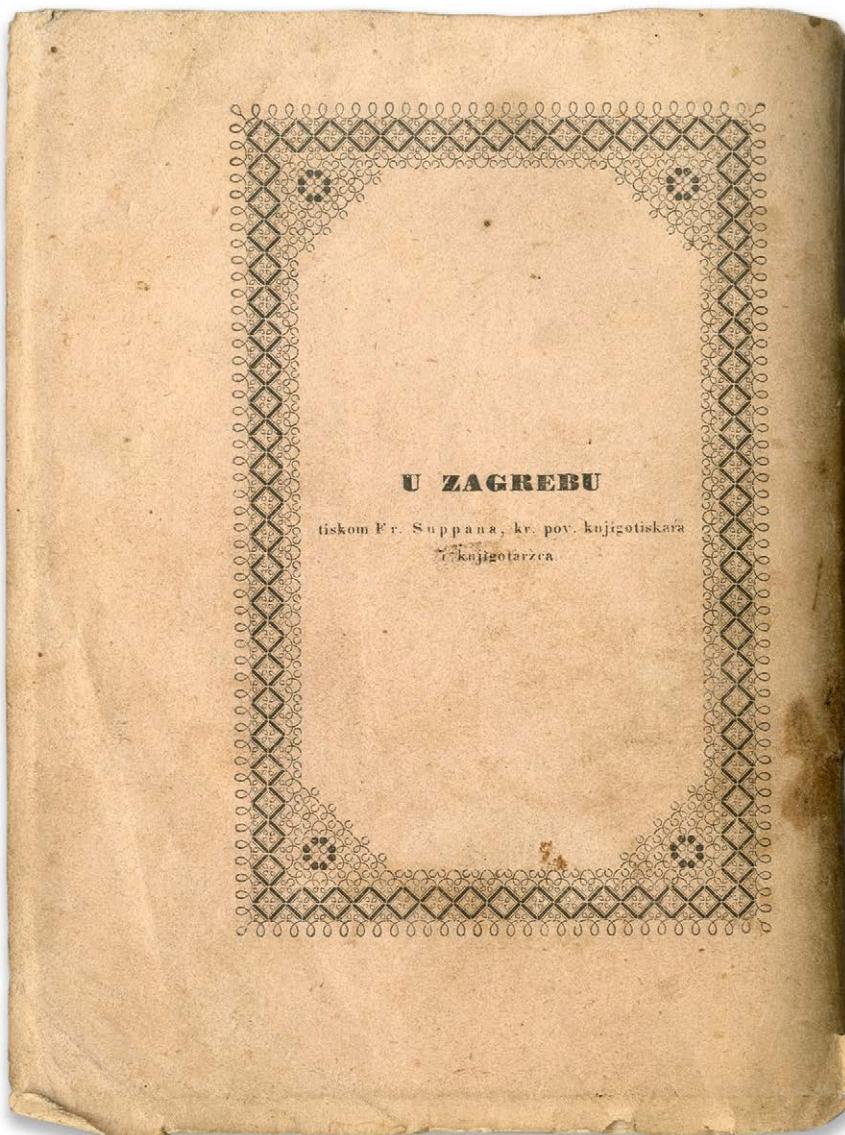
O slavnom ovom mužu piše: *Juraj Pray, in Annalibus Regni Hungariae parte V. Libr. I. pag 83.*
 Hic ille Frangepanus est, qui dum Maximilianus Caesar acerrimum cum Venetis bellum gereret, copiarum, quae in Istria et Carnis erant, dux designatus multiplicem ex hoste victoriam tulit...
Malo nizje: »Is, quamquam haud ita pridem ob acceptam ab Archiepiscopo Strigoniensi injuriam Buda insalutato Rege se subduxisset, patriae tamen caritate motus, quidquid hic molestiarum fuit, minime refugiendum sibi putavit.«

Strana 53. redac 24.

Istinitost toga dokazuje »Kerčelić in Notitiis praeliminariibus de Regnis Dalm. Croat. et Slav. periodo III. pag 314. Anno 1519, die 12-a X-bris lectae sunt literae Bani Dalmatiae et Croatiae credentiales, in persona Domini Thomae Nigri. Qui introductus est in sacrum Consistorium nomine ipsius Bani,*) Comitum et Nobilium ipsorum Regnorum. Dixit ipsa Regna parata se ddere Turcae, et quod miserunt ad Regem oratores suos ipsi protestaturos, quod nollebant am-

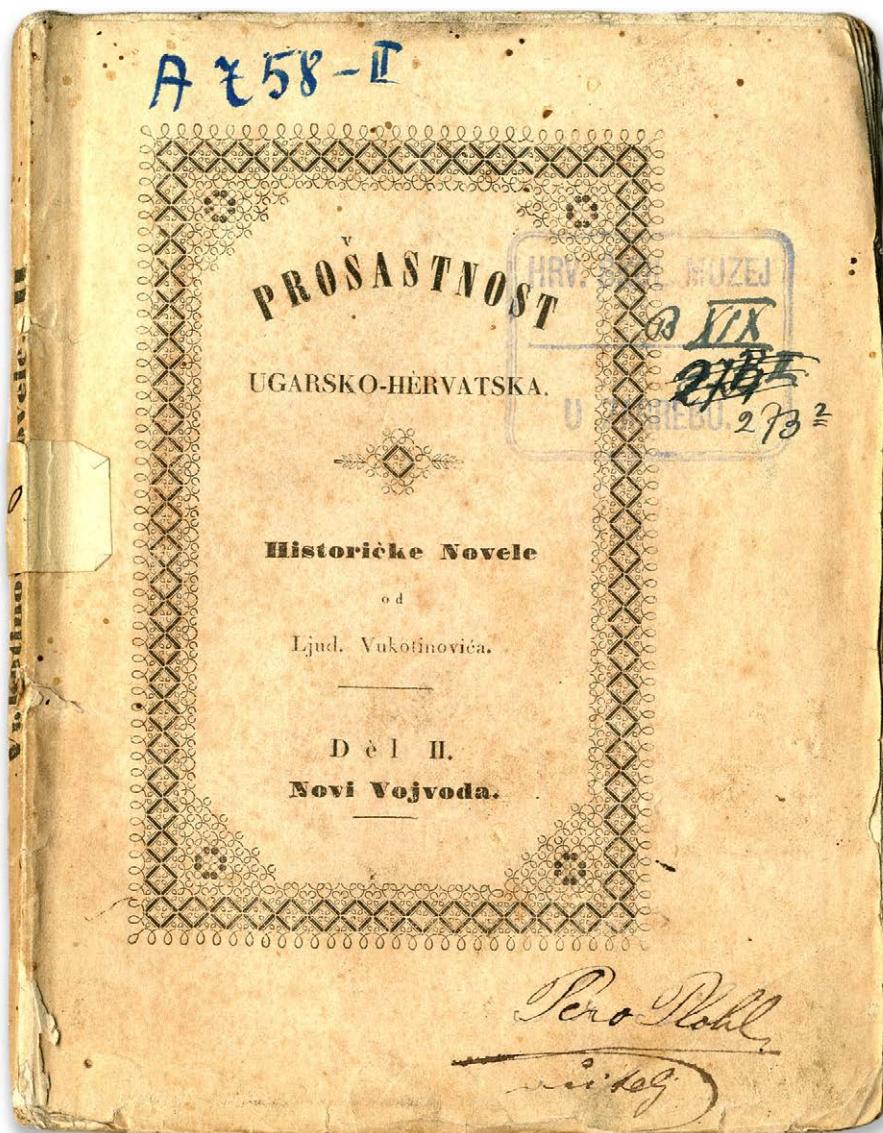
*) Petri Berislavić.

The beginning of the appendix with the explanatory notes in Štitonoša [A Squire], 1844, pp. 154–155



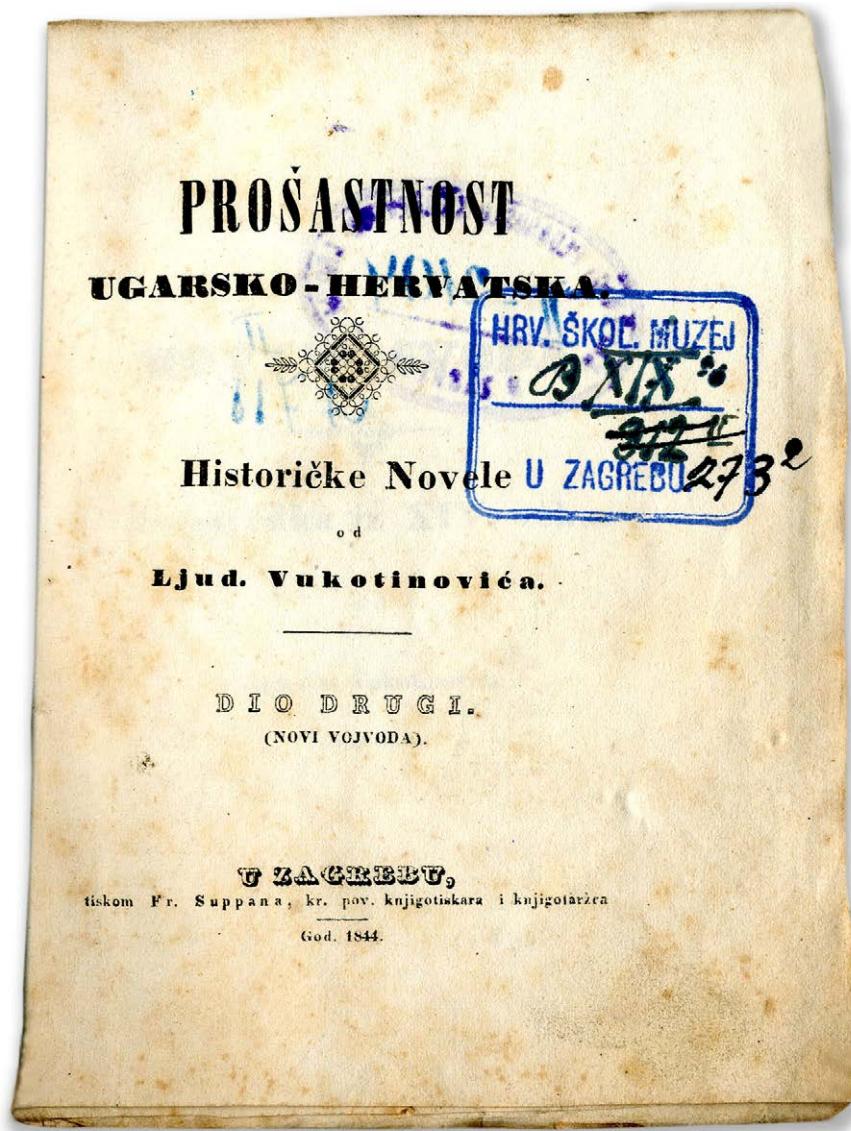
Stražnja strana korica romana *Štitonoša*, prvoga dijela *Prošastnosti ugarsko-hrvatske* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The back cover of the novel *Štitonoša* [A Squire], the first part of *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović, 1844



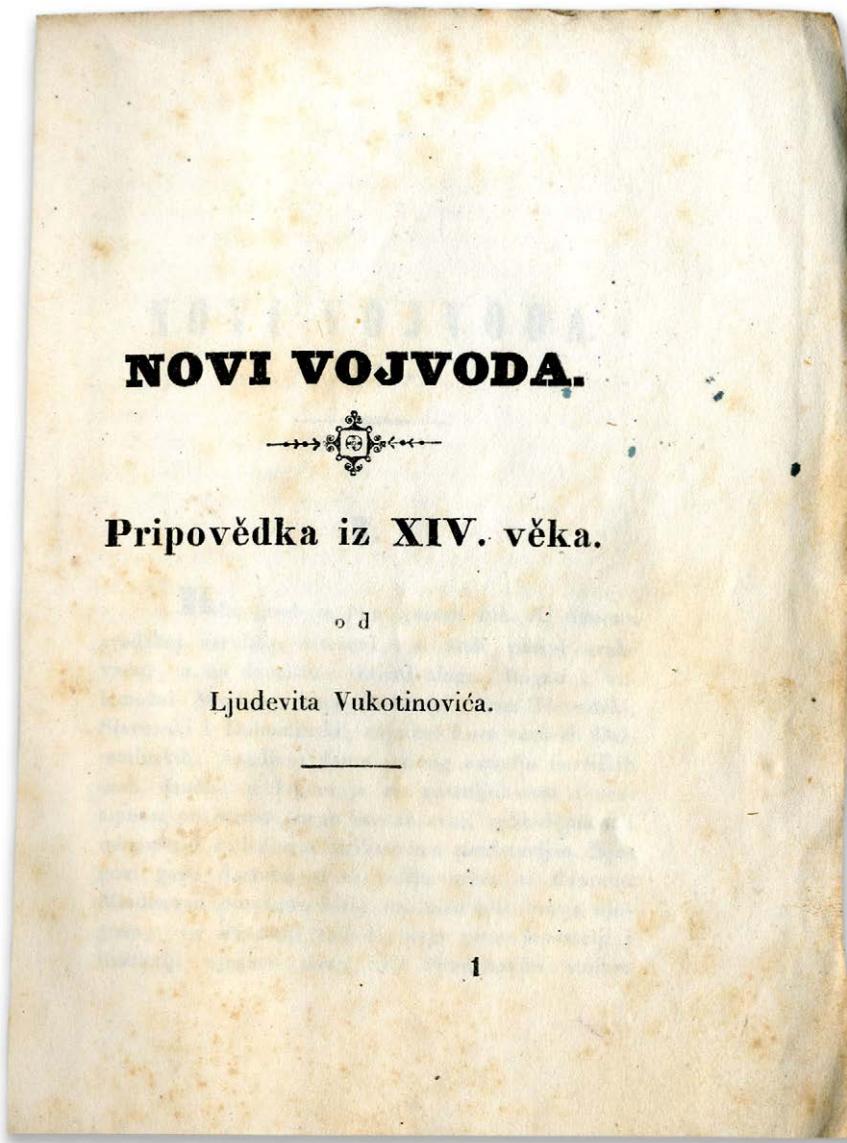
Prednja strana korica romana *Novi vojvoda*, drugoga dijela *Prošastnosti ugarsko-hrvatske* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The front cover of the novel *Novi vojvoda* [The New Duke], the second part of *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović, 1844

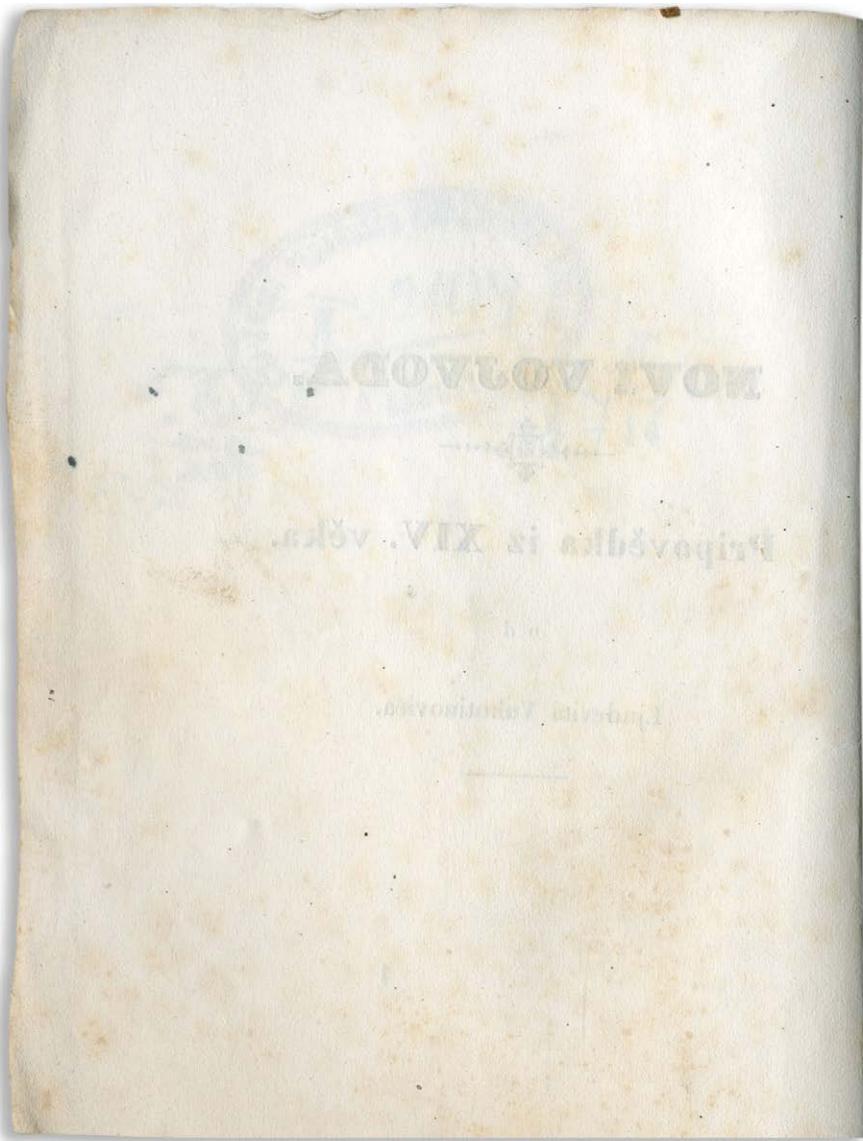


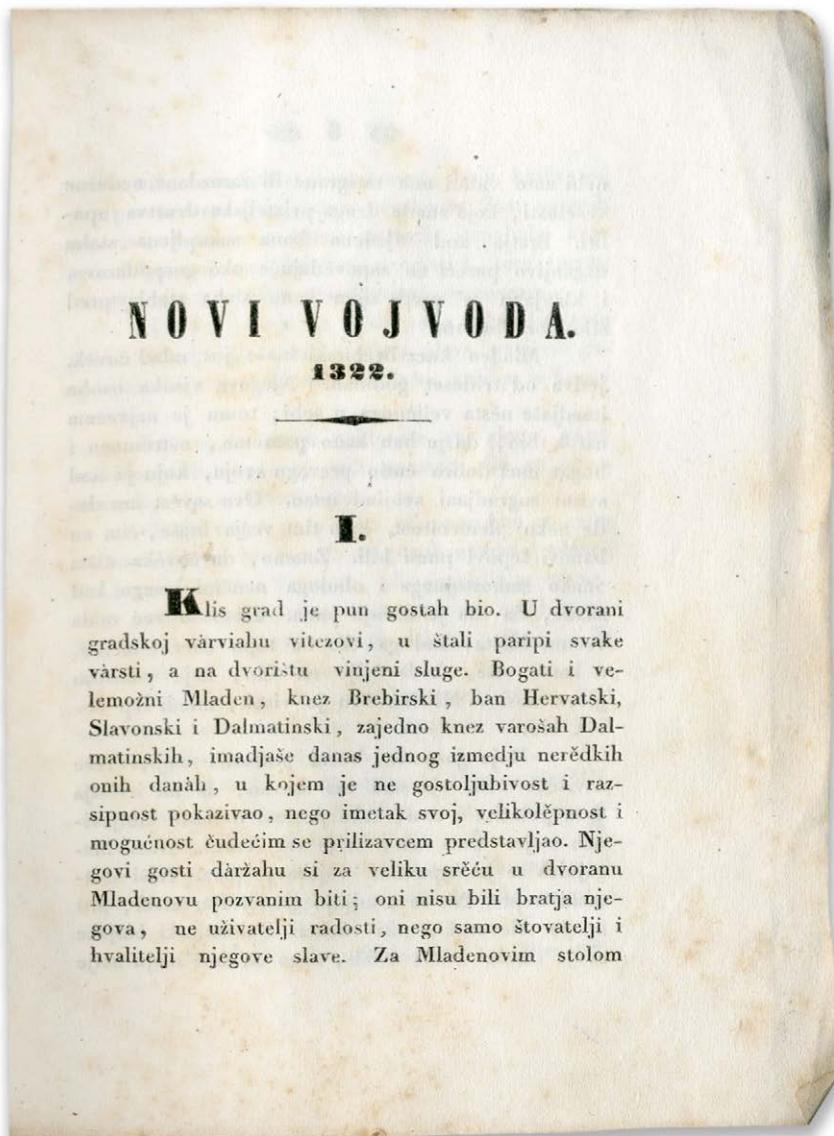
Naslovica romana *Novi vojvoda*, drugoga dijela *Prošastnosti ugarsko-hrvatske* Ljudevita Vukotinovića, 1844.

The title page of the novel *Novi vojvoda* [The New Duke], the second part of *Prošastnost ugarsko-hrvatska* [The Hungarian-Croatian Past] by Ljudevit Vukotinović, 1844



Stranica s naslovom romana *Novi vojvoda* Ljudevita Vukotinovića, 1844.
The half-title page of *Novi vojvoda* [The New Duke] by Ljudevit Vukotinović, 1844





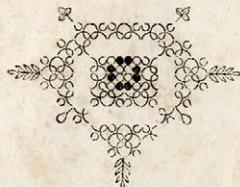
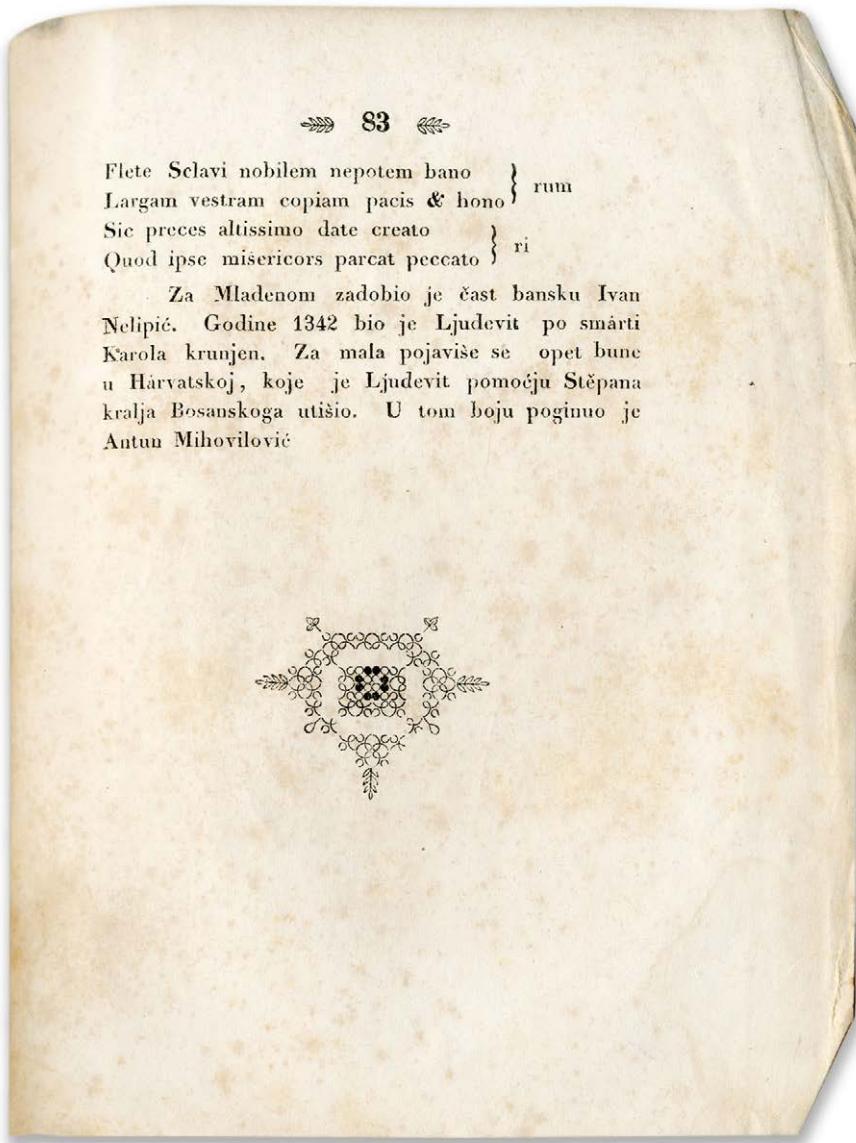
Početak prvoga poglavlja romana *Novi vojvoda*, 1844., str. [1]
The beginning of the first chapter of *Novi vojvoda* [The New Duke], 1844, p. [1]

Pridavak.

Onomu rođajućnomu čitatelju, koji znati želi kako je »novi vojvoda« svoje dane dovratio; kazati možemo, da je Mladen dugo vremena svih dostojanstvah i častih lišen u Zagrebu u sužanjstvu bio, zatim pako, da se je izuze izpušten, u Trogir povratio. Tamo je sred svojih negda nepriatelja mnogo godina mirno, pobožno ali kasno i s najvećim kvarom na stazu krčnosti doveden živio, dok je ljeta 1340 mjeseca Svibnja umro, i u stolnoj crkvi Trogirskoj pokopan. Na grob njegov biaše sljedeći napis postavljen.

— Heu gemma splendida jacet sub hac pet } ra
 Cujus valor periit nunc in fossa tet }
 Mladinus magnificus, qui Clissae fui } ti
 Comes, sui sola spes, cur tam eito rui }
 Georgii Comitis memoriae bo } nae
 Natus, atque dominus Almisi Scardo }
 Probitatis titulus, morum & hono }
 Ut flos vernans, defluit vir tanti valo } ris
 Croatorum clypeus fortis & ipse er } at
 Inter omnes fortior volens, sive que }
 Ejus mortem impiam cerno pro pecca } tis
 Slavoniae gentium evenisse gra

„Pridavak“ na posljednjim stranicama romana *Novi vojvoda*, 1844., str. 82–83



The epilogue titled “Pridavak” [Appendix], on the final pages of *Novi vojvoda* [The New Duke], 1844, pp. 82–83



Naslovna stranica nakladničkoga niza *Sbirka koristnih knjigah* u romanu *Srćko pijanac: ili zlo sême, zla žetva*, 1846.

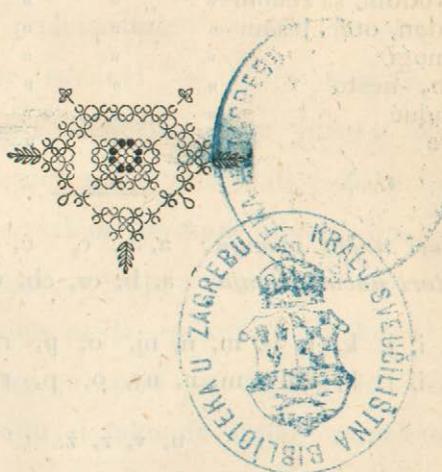
The title page of the publishing series *Sbirka koristnih knjigah* [A Collection of Useful Books] in the novel *Srćko pijanac: ili zlo, sême zla žetva* [Srćko the Drunkard: or You Reap What You Sow] by [F.Ž.], 1846

Srćko pijanac,

i l i

zlo seme, zla žetva.

Pripovědka.



Naslovna stranica romana *Srćko pijanac*, 1846.
The title page of the novel *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard] by [F.Ž.], 1846

Razliku

izmedju

prov. horvatskog i ilirskog jezika pokazuju sljedeći primjeri:

bio , znao , čuo , u horvatskom je :	bil , znal , čul .
knjigah	» » » knig'.
kovačah	» » » kovačev.
mudri	» » » mudreši.
u, uzeti, učiti	» » » vu, vzeti, vučiti.
iz glave	» » » z-glave.
s vodom, sa ženom	» » » z-vodom, z-ženom .
jedan, otac, jesam	» » » jeden, otec, jesem.
mnogi	» » » vnogi.
što, nešto	» » » kaj, nekaj.
buduć	» » » kajti.
sve	» » » v s e ali s e,

Novi način pisanja: a, b, c, é, č, d, dj, e, f, g,

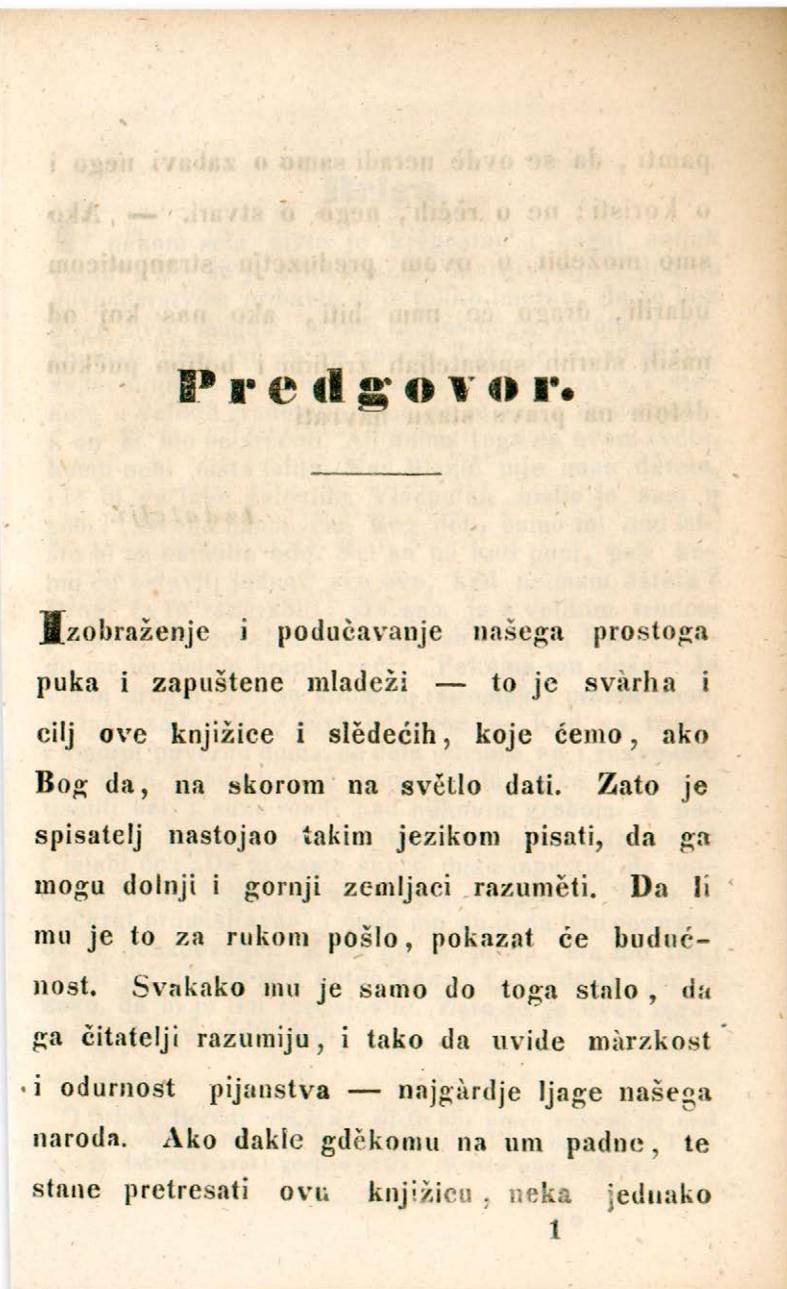
Stari način pisanja: a, b, cz, ch, d, gy, e, f, g,

h, i, j, k, l, lj, m, nj, o, p, r, s, š, t, tj,
h, i, j, k, l, ly, m, n, ny, o, p, r, sz, ss, sh, t, ty,

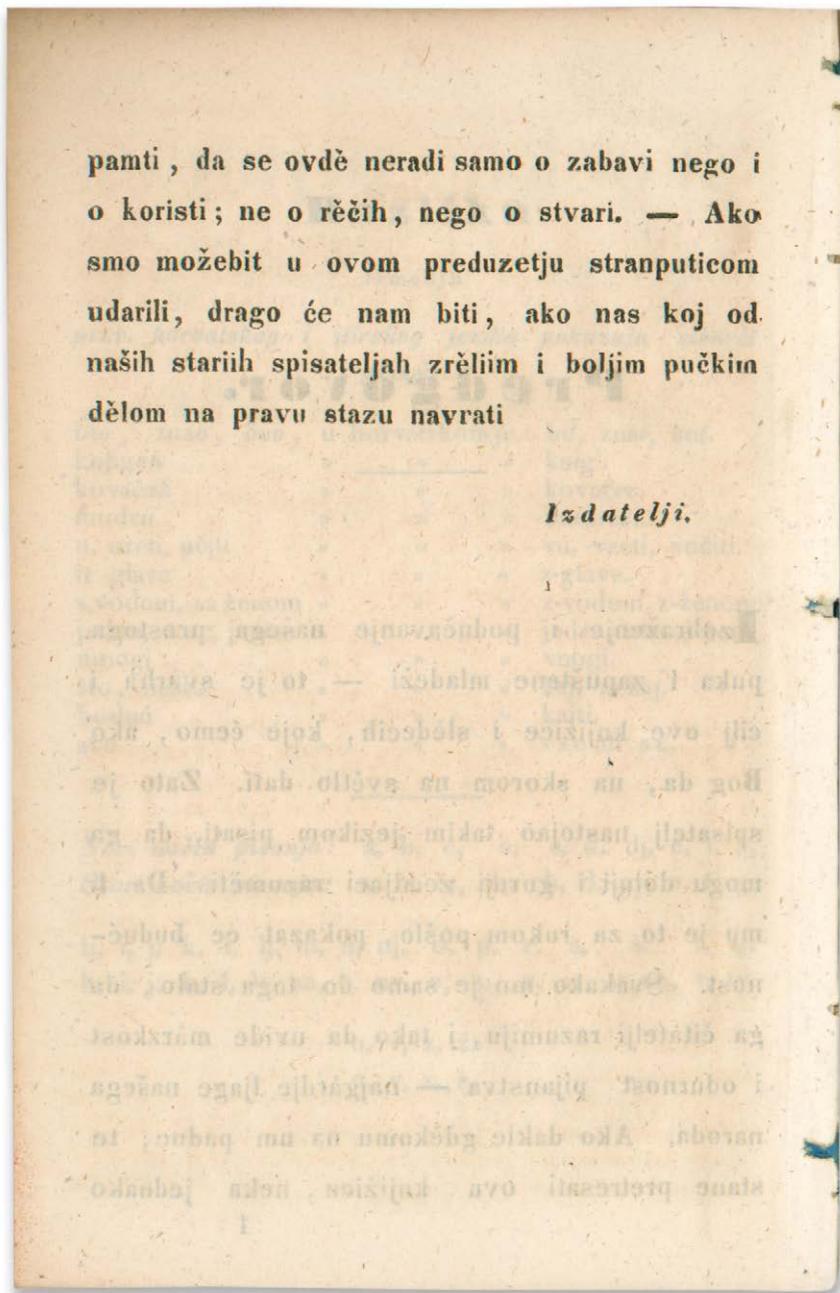
u, v, z, ž.

u, v, z, s.

Pravopisna bilješka u romanu *Srćko pijanac*, 1846., str. [4]
An orthographical note in the novel *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard], 1846, p. [4]



Početak „Predgovora“ u romanu *Srćko pijanac*, 1846., str. [5]
 The beginning of the “Predgovor” [Foreword] in the novel *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard], 1846, p. [5]



Kraj „Predgovora“ u romanu *Srćko pijanac*, 1846., str. [6]
 The ending of the “Predgovor” [Foreword] in the novel *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard], 1846, p. [6]

Briga.

Uněkom selu živio je krépostan i bogat seljak (muž*) koji se je zvao Blažić. Marljivosti i dobrim gospodarstvom pribavio si je toliko imetka, da je bez brige živiti mogao, a radi krépostnoga života i poštenosti ljubili su ga svi susēdi. Tako je živio Blažić zadovoljnie od mnogih, koji nose světle oprave, i stanuju u velikih gradovih; samo da je jošte něšto imao, i on bi bio najsrćeniji. Ali neima toga na ovom svetu, komu nebi ništa falilo. Naš Blažić nije imao děteta, i to bi ga jako žalostilo. Višeputah mislio je sam u sebi: „Svega imam, čim Bog děli, samo mi ono fali, što bi mi najmilie bilo. Svi su mi kuti puni, pak komu ēu ostaviti jednoč sve ovo, kad neimam děteta? Drugi ēe to razgrabitи, što sam ja s velikim trudom pribavio: pa možebit neće nijedan od onih, koji se budu mojim potom hranili, reći: „Pokojna mu duša.“ Ja vidim drugih, koji su siromasi (siromaki) prama meni, a ipak zadovoljnie živu od mene. — Kad se trudni i umorni pověrnu doma, od děla odmore se i razvesele kod děce. Kada jednoč umirali budu, děca ēe im zatisnuti oči, i suze roniti nad njihovim grobom. A polag moje směrte postelje stajati ēe tudjine (stranjski) i mislit ēe: „Da bi samo skoro dušu izpustio, da možemo berže bolje imetak njegov razgrabitи. Tako bi većkrat promišljavao i onda mu se je na licu poznalo, da je nezadovoljan. Žena ga je pitala, šta mu fali; ali on joj nikada nije hoteo kazati (povědati); jer je znao, da bi ju tim razžalostio. Zato se je uvěk izgovarao, da ga něšto boli.

* Seljaku Horvati vele muž, ali to nije pravo rečeno; jer muž je svaki mužki, koj je već naveršio dobu mladence. Tako je daklem i svaki gospon muž, ali zato nije seljak.

-- 8 --

Veselje.

Ali na jeduput promeni Bog ovu brigu u veselje: što je dugo od Boga molio i prosio, to je izprosio, on je dobro sina. Sada je bio Blažić posve (zvezema) zadovoljan, i on se s nikim na svetu nebi bio mjenjao. Ali u svojem veselju nezaboravi pobožni Blažić na onoga, od koga je ovu radost dobio, to jest na Boga: on se zatvori u sobu (maju), i tu na samom skopljenima rukama i vrućim sercem zahvali oteu nebeskomu za toliku srćeu, koju mu je podělio. A u srčei svojoj pomislio je i na nesrćne, i govorio sam u sebi: „Ti si milostivni otče s visine tvoje pogledao na mene nevrđnoga tvojega slугу, blagoslovio me i srđnoga učinio. Zato će se i ja ogledati na druge nesrćnike i pomagati im: jer nebi bio vrđan milosti tvoje, ako nebi i sam milostivan bio.“ Obdari dakle, s koliko je mogao, sve siromake u susēdstvu.

Kerštenje.

Bauma i kumu bogatuš lahko najde, zato nije ni Blažiću od potrebe bilo dugo iziskavati; on je to taki našao, jer nije ni iskao bogatuša, kano što su mnogi ljudi navadni, koji si samo takve kume izbiraju, od kojih se pomoći uſaju. Blažiću nije baš trebalo pomoći od nikoga, ali da mu je baš i trebalo, on je dobro znao, da se na kumovu pomoć nemože osloniti (zaufati); jer je vidio, da su se skoro svi prevarili, koji su se na svoje kume zanesli; čuo je više putih, da je kum kumu u potrebi rekao: „Ako smo si mi kumi, nisu si naše kese (mošnje).“ To je Blažić dobro znao, a opet s druge strane znao je i to, da kum mora biti dobar, krępostan i u véri dobro podučen cověk, koj bi hoće i mogao, ako bi potrebno bilo, za svoje kumče (piljune, zetče) brinuti se i u véri ga podučavati. Zato Blažić nije dugo promišljavao, nego je uzeo svomu

— 9 —

sinčiću za kume ne baš bogate, nego krčpostne svoje susede, Vladislava Dobrića i njegovu ženu. Dogodilo se je, da je Dobrić baš onda bolestan (betežan) ležao, zato je poslao u město sebe svojega rodjaka Radu, da u njegovom imenu kumuje, i jer nije bilo u kući (hiži) babe, koja bi bila s dětetom išla, zato su i nju u susēdstvu našli. Kad je tako sve priredjeno bilo, Blažić je pun veselja děte svoje u ruke babine položio. Baba zapita: „Kako će se děte zvati?“ A Blažić reče: „Kad mi se je ov sin rodio, onda mi je Bog najveću srću podělio, zato neka se Srđko zove.“ Tako děte odnesu, okérste ga, naděnu mu ime Srđko. Rade je bio Dobrićev rodjak, ali nije bio takо razuman i krčpostan, kao Dobrić. Rade mislio je, kao što žalbože mnogi misle, da čověk nemože pravo vesel biti, dok nije pijan. Zato čim je děte okéršteno bilo, vodio je kumu i babu u kérčmu. Tu je ženam koje šta pripovědau, i jedan věrē vina za drugim nositi dao. Kuma ga je uvěk nagovarala, da se trěba kući vratiti, ali Rade i baba nisu zato marili. Děte ogladni i počme plakati, nu baba je tomu taki pomoći znala: ona napuni svoju ruku vinom, i spusti ga dětetu u usta. Děte, kao što je naravski, ništa od početka jesti nemože, nego samo mléko, počelo je vriskati, kad mu je kiselo vino u usta došlo, i blijuvati, ali baba mu ga opet u usta nalije, dok je najposlě umuknulo. Valja daje kano posve slabo od ono malo vina, što je progrutati moralo, pijano postalo i zaspalo. Takva bedasta i škodljiva navada vlada u mnogih městih, osobito tam, gdě mnogo vina ima. Na takovih městih odrasli ljudi vino věrhu svega ljube, i u njem najveću slast nalaze, pa zato misle, da se i novorodjenomu dětetu vino tako jako dopada, kano i njim, a ne pomisle na to, da je ista narav dětetu mladomu želudac tako uredila, da mu sve škodi osim mléka, dok malo neporaste, zato baš tako jako děca po selih umiru. Kada se je već smérknulo, uzme baba děte, i oni odu doma, i jerbo su imali skoro dvě ure hoda do doma, zato su morali i po noći iti. Kada su već ně-

The second chapter, “Veselje” [Joy], and the beginning of the chapter “Kèrštenje” [Christening] in the novel *Srđko pijanac* [Srđko the Drunkard], 1846, pp. 8–9

— 10 —

koliko vrđena išli, onda se vino stoperu u babi pravo razigra, i ona posta posve pijana. Kuma, koja nikad pijana nije bila, ostala je i sada tržna, i kad je opazila, kako se baba njiše, hotela joj je děte uzeti, i sama ga nositi. Ali baba mislila je, kako i svaki pijan misli, da je najpametnija i nije dala kumi děte, nego joj rekla: „ta ja nisam pijana kuma, kak vi mislite, ja sam samo malo dobre volje, i dobro znam, što činim. Znate, da mora baba děte nositi, i zato si ja nedam te sramote načiniti, da bi ljudi rekli, da sam bila tako pijana, da nisam mogla děte nositi.“ Kuma joj ostavi na volju, i tako se je baba opet s dětetom dalje njihala. Kad su već blizu kuće bili, morali su po jednoj běrvi překo potoka iti. Rade i kuma išli su napravo, za njima tumarala je pijana baba s dětetom. Najedanput začuje kuma, kano da je nešto u vodu plosnulo, ona se poplaši pa potěří k potoku, i tu vidi, kako se baka sa siromaškim dětetom u vodi kopercia. Rada bi se digla, a vino joj neda; běrv, po kojoj su morali iti, bila je věrlo uzka, i još k tomu sněgom pokrita. Baba pijana, kad se je překo nje njihala premalne, i pade s dětetom u potok. Na srču bila je voda u zimi mala, i na onom městu mnogo rogoza, takđe da se nisu mogli pobiti ni utopiti. Rade i kuma běrzo priskočiše, i izvukoše babu i děte.

Nepriateljstvo.

Qtač i mati netjerljivo su izgledali děte svoje. Blažić išao je svaki čas pred vrata, da gleda, da li se već vrataju komi. U tom dojde noć, i on ništa više vani videti nije mogao, zato se je nezadovoljno po sobi šetao, i sam sebi govorio: „Da čověk ove moje kume pošalje po směrt, mogao bi se naživěti!“ Najposlě začuje, da děte vani vrišti, veselo poskoči i hoče pred kume, ali na to baš oni stupe u sobu. Blažić uzme běrzo děte babi iz ruke, koja se je već malo raztržuila u po-

Nastavak prethodnoga poglavља i početak poglavља „Nepriateljstvo“ u romanu
Srćko pijanac, 1846., str. 10–11

— 11 —

toku; ali na jedanput probledi i plesljivo zapita: „Oda šta je dete tako mokro i mèrzlo?“ „Sta, mokro dete?“ zapita jako uplašena mati, i pruži dèrhćuci ruke prama njemu. „Jest, mokro,“ odgovori otac i poda joj dete. Na to pitanje nitko nije hoteo odgovoriti Blažiću, nego svi zabunjeni pogledaše k zemlji. Ali Blažić najedanput opazi, da je i baba mokra i reče joj: „Ta Jano i vi ste mokri!“ Jana se još bolje smuti, i začne buncati: „Gdë? Gdë?“

Blažić. „Ta valjda èete i sami znati gdë?“

Jana. „Doista neznam.“

Na to Blažić sèrdito k njoj priskoči, popade mokri kraj njezine odéće i reče: „Valjda ovdë.“

Jana. „Zbilja! Bog zna, kako je to?!“

Blažić. „To se razumi, da Bog zna, nego valjda i vi znate, valjda niste bili tako pijani, da nebi znali, gdë ste opali?“

Jana. „Ja pijana? nedaj Bože, ta vi i sami zuate, da se ja neću opiti.“

Medjutim je mati dete razpravila i na srću opazila, da nije skroz mokro; jer je bilo dobro zamotano, i baba je opala š njim u rogoz, tako da voda nije mogla do tèla dëtetu dojti. Kada je to čuo Blažić, razveselilo mu se je taki sèrce bolje, strah i sèrditost ga mine, on se opet približi k babi, ter joj reče; „Znam ja Jano, znam da se vi nigdar opiti nećete; dok pijete vodu: ali molim vas kažite mi ipak, od šta ste mokri, vi i dete?“

Jana. „Aha, sad mi baš dojde na pamet, kad sam polag jedne brèze išla, zadèla sam se u granu jednu i onda obalio se je sneg š nje, ter izmočio mene i dete.“

Blažić. „Ali da je to sve istina, snég nije južan, da bi vas tako izmočiti mogao.“

Baba otvori usta i hoće da nešto odgovori, ali joj nije baš nikakva prava laž hotela na pamet dojti, i tako zamukne kao kamen. Kuma je medjutim jednako mučala. Kada opazi, da se je Blažić udobrovlio, a baba sva smutila, nasmije se i reče: „Vidite, Jano, da laž ima kratke noge i da se s lažjom ne-

— 12 —

može daleko doći. „Zatim pripovědala je věrno Blažiću sve, što se je dogodilo. —

„Vidite, reče Blažić Jani, kakovo zlo pijanščina čini: što bi bilo, da je bila voda velika? ostali bi bili, vi i děte moje, moje najveće veselje, u vodi, vi bi bili mene i ženu moju napravili za uvěk nesrěcne i žalostne.“

Baba. „Da je, da je takо, ali nije, pak s tim budite zadovoljni.“

Blažić. A šta bi bilo, da su kumi otišli daleko pred vami, pak da nisu čuli, kad ste opali u vodu, vi bi se bili směrnuli zajedno s dětětem.“

Baba se je medjutim po sve bila otrěznila i začela se je sramiti i sěrditi, što ju je Blažić tako izpitavao. Ona ljuto odgovori: „Da je takо, onda nebi bilo ovako, kako je sada, nego bi ja i děte ležali u grabi pod běrvjom. Kad budete opet imali sina ili kćer na kěrst poslati, ví si dajte prie napraviti děrvenu babu, koja će vam děte na kěrstu deržati, ona vam doista neće ni kušati vina. S Bogom.“ Ovo baba reče, otvori vrata i ošide. „Da si ti samo kuma — reče Blažić, kad je već Baba otišla, — ti bii u děrvenu babu vino ulěvala.“

Malozatim otide Rade s kumom. Blažić bio je vesel, da mu je samo sin živ i zdrav ostao, i oprostio je sve babi. Ali mati děteta nikada nije mogla zaboraviti, u jakou pogibelj postavila joj je Jana děte i one ostale su nepriateljice od onoga dana.

Tako někoji čověk vas u vinu žive, niti nepomisli, kakvo zlo odtud izhadja, on se naloče i onda kad obavlja najsvetije posle tak, da nije niti marhi, nego kladi spodoban. Tak sve, što je sveto oskverni, niti nemisli na to, kako po tom grěši, nezna, da sveto pismo govori: „Proklet, koj dělo Božje nemarno obavlja.“

— 13 —

Odhranjenje.

Blažić bio je od sada sasvim zadovoljan, i jošte marljivii nego prie. Vas dan vèrteo se je marljivo okolo dëla, i kada ga je dëlo hotëlo utruditi, onda je sam sebi govorio: „Dëlaj, dëlaj — marljivost tvoja biti će na hasan dëtetu tvomu, kada ti ostariš, i nećeš moći od starosti dëlati, delati će tvoj sin mësto tebe, a ti ćeš lèpo u miru živiti.“ Kad se je na večer vratio doma, zabavljao se je i poigravao sa sincièem svojim. Mnogo putih je sèđio dobar komad noći sa ženom svojom pri stolu i š njom se razgovarao: kako èedu oni dva lèpo mladoga Sréčka odhraniti, u školu ga dati i tako od njega dobrog i poštenog čovèka napraviti.

Ali Blažić nije pomislio, da to nije dosta, ako mi dëci samo dobar nauk i peldu dajemo, ako želimo da postanu dobri i sréčni ljudi, nego da trëba i paziti, da ih nepokvare drugi. Tako se je dogodilo pri Sréčku. Blažić, istina, tersio se je taki, čim je Sréčko zaèeo govoriti, njega na strah Božji naučiti; ali je to malo hasnilo, jer su drugi otajno iz njega pijanca napravili. Ljudi, koji vino dèrže za najveće dobro ovoga svëta, misle, da i svaki drugi čovèk vino najviše ljubi i da mu nije moći veću ljubav i priateljstvo izkazati, nego ako mu čašu vina ponudimo. Sréčko bio je lèp deçak, zato ga je sve rado imalo, i zato mu je svaki, koj je mogao, vina davao. Družina znala je svaki čas ukrasti vina, kojim je Sréčka napajala. Nesrècom bila je još i kërcma kod Blažića, kamo su uvëk ljudi dohadjali. Svakomu se je lèpi Sréčko dopao, svaki se je hoteo š njim poigrati i svaki da mu se priljubi i prikupi, podao mu je vina. Sréčku se naravno od poèetka nije vino dopalo, jer mu nije u tek islo, on se je uvëk namèrgodio, kad su u njega vino lèvali; ali oni su mu govorili: „to ništa neima, vre se privikneš, moraš se krèpiti;“ — „kako ćeš živeti i dëlati, ako nebudeš vina pio.“ Takvim naèinom priviknuo je Sréčko zbilja sve bolje i bolje k vinu, svaki dan je više vino i žganicu

The continuation of the previous chapter and the beginning of the chapter “Odhranjenje” [Nurture] in the novel *Sréčko pijanac* [Sréčko the Drunkard], 1846, pp.

— 50 —

Za njega nije bilo mira ni pokoja. Ah! smrт, pred kojom drugi dјerhеу, bila je jedino ufanje njegovo. Komaj je izčekao, da skoro dojde dan onaj, koji ћe konac učiniti mukam njegovim.

Na dan prie smрти svoje sедио je pri stolu naslojen na ruku, kad strаžar na jedanput otvori vrata. Srеćko pogleda i vidi, gdјe njegova žena i stari Dobrić k njemu u nutra stupe. Kad on to opazi, zaviče u najvećoj žalosti: O ljute rane moje! Baro, Baro, zar si ti došla pohoditi oběšenjaka (galženaka). To reče i pokrije si rukama lice. Bara, kad ga opazi, onesvěsti se (omilavi, omegli) i bila bi na zemlju pala, da ju Dobrić nije uzdјeržao. Kad opet k sebi dojde, pristupi k Srеćku, zagјerli ga i progovori: „O! Srеćko, nesrѣtni Srеćko zar se tako opet vidimo?“

Srеćko. O Baro! kako si ti ovamo došla?“

Gorko plačući pripověda mu Bara sve, što se dogodilo, odkad je on iz sela poběgao: kako su ga drugi dan iskati došli, kako je gospoština za njim na sve strane pisala. Pripověda, koliko je ona pretjerila i kako se je dugo zahman trudila sazнатi za njega, gdјe je, dok nije jučer od gospoštine žalostan glas dobila, što se јe njim pripetilo. Kada je tako dověršila govor svoj, onda pridoda. „Ja sam hotјela, da te vidim i da činim za te, ako je još moći što činiti, zato sam se odmah na put spremila i stari Dobrić bio je tako dobar, te me sprovodio.“

Srеćko. Oj zlatna ženo! ti me dakle neměrziš? O ti krotka umiljata dušo! koliko sam ti zadao gorkih urah, koliko sam te nedužnu proganjao, ti si dobra dušo! mučala i tiho tèrpila, a sad ёu te siromašnu ostaviti. Ja sam zapio imetak i napravio dugе, ti ћeš ostati udova s drobnou dětcom. Dà biti ћeš udova, ali ne udova, kano što su druge, nego udova osramoćena, udova oběšenjaka. O težki i pretežki gréhi moji! Baro moja i vi vrđni kume! zasluzio sam prokletstvo vaše, ali nemojte, nemojte me kleti. Oprostite mi, dragi moji! ja mislim, da ћe mi i Bog lasnje (lakše) oprostiti, kad mi vi oprostite.

— 51 —

Bara na to ništa neodgovori, ali se iz suzah njezinih vidilo, da opašća. Dobrić reče: „E moj Srđko, ja se nikad neserdim na nesrećnoga, ja ga samo žalim.“

Srđko. „Vi mi dakle opraščate. O Bože moj! ti si milostivni prema meni, nego što sam zasluzio. Baro, kaži mi šta rade (dělaju) dětca moja?“

Bara. „Tvoja su dětca još malena, ni neznaju, što se je tebi dogodilo, plaču i pitaju: gdje je otac, hoće li skoro doći?“

Srđko. „O žalostnog oteca! koj nesme svoje dětce viditi. Baro, ja nemogu mojoj dětci poslati blagoslova. Šta će jimi blagoslov obešenjaka? Skerbi ti za njih, daj jim ti tvoj blagoslov. Kaži jim slobodno: tko je bio njihov otac; kaži jim, da ga je vino na věšala spravilo.“

Sada stražar javi, da se približava duhovnik (pop), zato su se morali sa Srđkom razstati. Ah! težak je to bio razstanak. Bara obeća Srđku, da će sva moguća činit, da ga osloboodi. Srđko joj reče, da neka da svemu mira, da bi trud njezin zahman bio i na zadnje pridoda: „Vjeruj meni, da volim umrēti nego živiti, za ovakova nesrećnika neima mira nego u hladnom grobu.“

Duhovnik stupa u sobu i Bara s Dobrićem otiđe. Srđko se pripravi na smrť. Drugi dan je višio. Kad je pod věšalamu stajao, bile su njegove zadnje reči ove: „O majko moja! ja bi te morao kleti, jerbo si ti kriva, da ja moram na věšalah umrēti. Ali nikad nisam bio dobar křestjenik, sad ēu biti, sad ēu moliti za vas, koji ste me napravili nesrećnim. Neka Bog prosti tebi majko i svim, koji su načinili od mene pijanca.“

Konac.

Tako je umro Srđko, — Srđko, koj je bio od bogatih roditeljah, koi bi bio mogao tako srećno i zadovoljno živiti, on je siromak postao, druge osiromašio, on se

A double-page spread with the beginning of the last chapter, “Konac” [The Close], in the novel *Srđko pijanac* [Srđko the Drunkard], 1846, pp. 50–51

— 52 —

nije smeo pred ljudmi ni pokazati, nije imao kamo leći, nije imao zalogaja kruha, do toga dospio, daje sam sebi smrт želio. Tko bi to bio mislio pri porodu njegovom ili pri kеrstu, kad su mu nadeli ime „Srćko?“ Pa ipak nije bio Srćko pokvarenoga sеrca. On je bio milostivan, on je pomogao svakoj siroti, kad je mogao. Sta je bilo uzrok njegovoj nesreći?

Vino. On je svaki dan veći pijanac bio, naj posle živio je kano marha, skèrbio samo za svoje tělo, a dušu posve zanemario. Vino činilo je, da se nije za ništa brinuo, da je bio grub i s domari svojimi. A tko ga je pijancem učinio? oni, koji su ga rado imali, koji su mu vinom ugodeli hoteli i govorili: „Pij sinko, pij, da se okrēpiš.“ Ovi su ga malo po malo privadili na vino, napravili iz njega pijanca; ovi su mu krivi bili, da je na věšalih umro. Da je mati bolje na njega pazila, da ga je prešibala, kad je vriskao za vinom i kad nije hoteo pokoran biti: iz njega bi bio srćan, zadovoljan i krēpostan čověk postao. Ogledajte se otcí i matere u žalostan život Srćkov, pa nepušćajte sve na volju vašoj dětci, jer ēete iz nje nevaljance napraviti, koji ēevam jednoć jadom napuniti vašu starost. Pogledajte oko vas, pa ēete i sami vidit, da ima više takovih, kakov je Srćko bio. Ako baš nikoga ni neubiju, kako je Srćko, zato ipak nisu ništa bolji od njega: neka samo dođu u takovu priliku, u kakovoj je Srćko bio, bit će kano i on. Vidit će te mnoge takove, koji su od mlada vinom pokvareni, kasnje sve veći i veći pijanci postali, prie vřemena otišli s ovoga světa. To sve može čověk svaki dan viditi, ali nitko neće da se uči od tudje pelde. Roditelji miluju odviše svoje děte, i neće, da ga kastiguju, kad zasluzi — pušćaju mu sve na volju. Pa kad po tom děte odraste zločesto i svojevoljno, kad njim šramotu i tugu čini, onda jadikuju; „Zašto si me Bože! tako kaštigao?“ Nije tomu Bog kriv, kad čověk ludo děla, nego sam čověk, „Tko zlo čini, neka se dobrom nenada.“

Zadnja stranica romana *Srćko pijanac*, 1846., str. 52

The final page of the novel *Srćko pijanac* [Srćko the Drunkard], 1846, p. [52]



Prikazi
Reviews

An Escape to Imagination

Roni Natov. 2018. *The Courage to Imagine: The Child Hero in Children's Literature*. London/New York: Bloomsbury Academic. 205 pp. ISBN 978-1-4742-2122-1

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0007

One of the most prominent characteristics of childhood is usually imagination – children's ability to create and form new ideas and emotions. Children are able to create imaginary worlds and fully immerse themselves in them. In her book *The Courage to Imagine: The Child Hero in Children's Literature*, Roni Natov, Professor of English and literature at Brooklyn College, focuses on this ability, with special emphasis on aspects in which literature can be of special importance. Through the study of several child heroes in children's literature, the author shows how they can help develop empathy, deal with fear and trauma, encourage the acceptance of difference, and challenge social institutions.

The Courage to Imagine is published by Bloomsbury Academic as part of its series *Bloomsbury Perspectives on Children's Literature*, the aim of which is to expand the scope and quality of literature research. It consists of eight chapters, along with an introduction and an epilogue. Readers become acquainted with the topic in a short contemplation of the importance of imagination, several explanations of it, and ways in which literature contributes to the process of imagining. Each of the chapters that follow is concerned with one of the aspects which can be influenced by reading literature.

The beginning of the book is dedicated to outdoor landscapes dominant in books intended for children and their ability to inspire children's imagination. The author demonstrates how the forest, the sky, and the river can represent states of mind which are characteristic of childhood. They can be wild and dangerous, sometimes even connected with fear, but also friendly and warm, offering comfort and peace. On the other hand, sometimes indoor landscapes have a more important role, because they offer privacy and a sense of security. The second chapter is closely connected with the first in its intention to show how creativity can be constructed and encouraged. It points out that there are many ways in which children can "express and act out their imaginative capacities" (15), with the possibility to recognise them and relate them to examples found in children's books.

The following chapter applies the previously explained ideas to the works of William Steig. We are introduced to Steig's two narratives – *Dominic* and *Abel's Island*, which are viewed as representations of art and imagination. Through short summaries of the stories, the author shows how they value artistic expression which can be revealed through painting or playing music. With the help of the summaries, which the author supports with her observations, we can see how the characters develop throughout the stories, but also how their perception of the world changes. With the example of the ending of *Abel's Island*, which leaves us with questions, this chapter shows how literature can encourage creativity in the reader's mind and provide a new perspective of the world.

The fourth chapter discusses the presence of diversity and difference in children's literature in terms of class, gender, and culture. It presents several narratives, including the picturebook *Two Mrs. Gibsons* which depicts the life of a child with a Japanese mother and an African American grandmother. It demonstrates how picturebooks also present different states of mind and imagination through their illustrations. While reading a picturebook,

children observe illustrations and discover their meaning and importance. Some of the other works which are mentioned are *In My Family*, *Owen & Mzee*, *American Born Chinese*, *A Wish After Midnight*, and *Fun Home*. Each has a specific subject, such as living as a member of the Mexican minority in America, being Chinese immigrants or part of an Indian community, but they all share the common idea of imaginative thinking, accepting difference and being proud of the diversities that are present in the world.

The next chapter, “Reimagining Fear and Trauma”, deals with topics which are sometimes seen as taboo and shows how literature can help in healing trauma. It is divided into several subchapters which deal with different types of trauma, such as fear, sexual trauma, death, and bullying. This chapter can be of special importance because the characters from the books presented can give readers “hope, a recognition that this terrible thing has happened to others and that they have survived” (58). It is easy for young readers to identify with the characters and to see how they deal with their trauma. The author explores different aspects of fear and trauma in selected books (e.g. *The Wolves in the Walls*, *The Tale of One Bad Rat*, *The Graveyard Book*, *A Monster Calls*), showing how characters in these books heal and how negative experience changes them and points them in a new direction.

The sixth chapter presents new heroes who represent change in typical childhood. They are often presented as strong, independent, and intelligent. The most famous examples of such characters are Carroll’s Alice, Lindgren’s Pippi, and Dahl’s Matilda, who are sometimes portrayed as smarter than adults. There are many other less-known books which also contain strong heroes. One such hero is Omakayas whose psychological development occurs in *The Birchbark House* by Louise Erdrich, where she learns to understand her feelings and instincts. King Matt (*King Matt the First* by Janusz Korczak) and Totto-chan (*Totto-chan, the Little Girl at the Window*) are also new, unconventional heroes because they question the world and its social institutions (the government and educational system). They encourage readers to think about their own situation and community, which could help them become more involved and respected citizens one day.

The next chapter is concerned with empathy, which is the ability to imagine that we are somebody else in order to feel and understand other people’s emotions and worries. It is interesting how novels can increase the reader’s awareness of the surrounding world and compare it with the fantasy world. It is typical of young readers to easily identify with characters and their problems. Natov offers two examples which explore the idea of empathy: *The Tale of Despereaux* and *The Miraculous Journey of Edward Tulane*. She shows how these books encourage readers to pay no attention to differences and misunderstandings, but to accept others and put themselves in their place, which is an especially important idea that should be communicated to young readers.

The last chapter leads us into the world of new picturebooks which are sometimes unconventional and combine text and illustrations in a different way. We are presented with the works of Shaun Tan, Brian Selznick, and Peter Sis. Their picturebooks usually tell a story through illustrations, but they strongly depend on the accompanying text. However, illustration and text are equally important and complement each other. They therefore require multiple readings and awaken readers’ imagination which is involved in the creation of the story. These picturebooks actively engage readers and enable them to fully use their creative potential and imagination.

The final part of the book is the epilogue entitled “Surviving Childhood”, in which the author shares her thoughts on the importance of literature in children’s lives. She sees literature as an opportunity to keep memories, relate stories to pleasant times from the past, and imagine things which are unreachable or far away. For these reasons, children should be encouraged to read, which will equip them with the skills necessary to create their own associations with reading and creating their own worlds.

Finally, *The Courage to Imagine* demonstrates how literature can influence children’s thinking and help them cope with the world around them. Dealing with topics present in everyday life, such as ethnic diversity, fear, bullying, or empathy, and offering examples of child heroes who overcome their problems, this book will be engaging to teachers and students, as well as experts in the field of children’s literature. Its simple message that through reading children “can escape the adult world and imagine alternatives” (108) should be sufficient incentive for everybody to immerse themselves in reading and to start imagining.

Josipa Hotovec

Walt Disney and the Power of Music

James Bohn. 2017. *Music in Disney’s Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 294 pp. ISBN 978-1-4968-1214-8

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0008

“The essence of a Disney animated feature is not drawn by pencil [...]. Rather, it is written in notes”, states James Bohn in the conclusion to his 2017 book *Music in Disney’s Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book* (201). Published by the University Press of Mississippi with a forward written by director, producer, and writer Jeff Kurtti, the book gives profound insight into the Disney music legacy. With the exception of *Fantasia* (1940), which has been omitted since it does not contain original musical material, Bohn’s monograph presents all the important musical scores produced by the Walt Disney Studios during Walt Disney’s lifetime, from shorts about Mickey Mouse to *The Sword in the Stone* (1963) and *The Jungle Book* (1967).

The nine chapters which chronologically follow the creation of Disney’s animated films gradually establish a recognisable scheme. Each chapter provides general information about the movie in question, for instance when the rights to the book (if any) were secured, how the idea was originated and developed, who was considered to write the music and songs, etc. Bohn then presents the life and work of one of Disney’s composers. Providing interesting insights, the author explains that the first Disney composers mostly did not come from the highbrow world of classical music (which was the case in classical Hollywood live-action films from the same period); instead, Disney leaned on men who knew something or little about music – some of them were animators (like Wilfred Jackson), some of them were music performers who had never considered composing for the movies before they met Disney (such as Carl Stalling or Frank Churchill). Educated musicians, such as Leigh Harline, Paul J. Smith, or Edward Plumb, joined Disney much later and were mostly used as orchestrators and arrangers, while the actual task of composing was left to the skilled

melody makers who could write music that would appeal to both children and grown-ups with different backgrounds.

The parts of Bohn's book dedicated to the music itself in the animated movies contain some very interesting observations. On many occasions, Bohn provides serious harmonic and melodic analyses which are combined with visuals. The idea of wishing and dreaming in *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), for example, is accomplished through harmony and melodic contour. Moreover, this movie – which is known as the very first feature-length animated film – required enormous effort and became a kind of role model for many other of Disney's full-length animated films. For example, Bohn discovers that *Snow White and the Seven Dwarfs* uses rhymed dialogue (a kind of recitative) to allow characters to smoothly transition into a song. Also, the film's soundtrack contains leitmotifs which often emerge from the song's themes. The so-called Mickey-Mousing technique is included in almost every single Disney score to accompany gags, but also to establish characters. These and other "tricks" worked well with the audience, so Disney encouraged his music staff to use them in similar situations. Therefore, Bohn often draws parallels between different songs from different animated films, discovering similarity between "wishing" and "dreaming" songs, animals' "working" songs and others in *Snow White*, *Pinocchio* (1940), *Bambi* (1942), *Cinderella* (1950) and *Sleeping Beauty* (1959).

Far from allowing his staff to copy from older films, Disney was always open to different and new solutions. Bohn dedicates many pages to the more classical-sounding score for *Bambi*, the unusually dissonant cue in "The King's Plan" (*Cinderella*), or Disney's decision not to use Mickey-Mousing at all in *Sleeping Beauty*.

At the end of the part dealing with scores and songs, Bohn gives a list of unused songs, which is sometimes considerably long (as in the case of *Snow White and the Seven Dwarfs*) or interestingly short (as in the case of *The Sword in the Stone*, 1963).

In the Reception and Summary section, Bohn shows each film's aftermath: whether the premiere was successful or not, whether the film became a box-office hit or not, the critical response, etc. In this part, Bohn often shows Disney as self-critical, searching for reasons for the (possible) failure of a particular movie in his and his staff's decisions, often ascribing it to the bad treatment of the emotional content of the story. Of course, if the movie was successful (as *Snow White and the Seven Dwarfs* was), it always gave him wings to expand, invest, and experiment with something new and unexpected.

These sections of the chapter(s) also list songs from individual movies, sung or arranged by popular musicians. This reviewer's favourite is the author's assertion that the rhymed dialogue preceding Snow White's "I'm Wishing" – "Do You Want to Know a Secret? Promise Not to Tell?" – was used by John Lennon in the Beatles song of the same name. There are, of course, many more.

James Bohn gives his readers more than just detailed lists of unused songs and songs covered by other artists; in the Appendix, he also provides a detailed list (in tabular form) of every single cue which appeared in Disney's feature-length animated movies. The table contains the number of each cue, its title, duration, and the names of the composers who created it. The list mostly comes from cue sheets created by the Disney Music Group. It provides valuable information, not just about the number and titles of the cues used, but also about the names of the composers involved, since there were often several of them working

on the same film and even on the same cue. Bohn also lists the exact duration of the film and music, leading readers to the stunning conclusion that in many Disney films, the music lasts almost as long as the visuals (in many cases, there is less than a minute difference in the duration of the visual and music track).

Music in Disney's Animated Features is not wholly an easy read. Its author spent a great amount of time doing research in the archives of (among others) the Carl W. Stalling Papers in the American Heritage Centre at the University of Wyoming and the Disney Music Legacy Library. Detective work of a kind was necessary for the early parts of the book, because many important questions – the answers to which have often been taken for granted – could only be answered with the help of archival materials. Yet, it is still surprising that the author of music for the first animated sound film, *Steamboat Willie* (1928), is unknown, or that the name of the orchestra conductor for *Snow White and the Seven Dwarfs* is not certain. Besides, what was Frank Churchill's first musical score in the Disney Studios? The author raises and tries to answer these questions by finding "evidence" in musical excerpts from manuscripts, specific cues, leitmotifs, even patents (in Carl Stalling's case) and photographs.

In addition to his musicological "digging" in archives, Bohn occasionally meticulously analyses songs and parts of the score, mostly using Heinrich Schenker's and Allen Forte's approach. Nevertheless, he did not write a book of musical analyses, which would be impossible to understand or, at least, difficult for readers without a formal musical education. Instead, the author cleverly combines his specialised expertise, impressive box-office figures, newspaper reports, and explanations of visuals in order to reach a much broader audience.

The only thing that could possibly have been done differently is the weight given to chronology. In its eagerness to trace Disney's journey from an enthusiastic owner of a small studio to a highly innovative artist who inspired and guided not only his animators but also his composers and songwriters, Bohn's book on Disney's music (and also those of many other authors) presents it in chronological order. Bohn does try to break out of this kind of formal cage by comparing songs from different movies – their structure, their lyrics, their melodies and harmonies in conjunction with the visuals. This type of parallel approach to similar songs and scores from different Disney animated features, which enabled the author to detect common composing techniques (e.g. Mickey-Mousing, rhymed dialogue, song archetypes, etc.) could be a way to escape formal chronology. The next step would be writing a book which involves parallel comparison/description/analysis of the same or similar musical material which has already been identified as characteristic of Disney. The task is not easy, but Walt Disney was never put off by difficulties. Neither should his scholars.

Irena Paulus

Why Young Adult Speculative Fiction Matters

Marek C. Oziewicz. 2015. *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading*. New York: Routledge. 257 pp. ISBN: 978-1-138-80943-7

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0009

Although a lot of work has been done, both specifically and generally, on the topic of young adult speculative fiction, it is striking just how much of that work remains apologetic. Tarred doubly by the popular assumptions that “children’s” books are simple and unchallenging, and that “fantasy” genres are frivolous or out of touch with reality, those who would study young adult speculative fiction often find themselves, with greater or lesser success, defending the relevance of their work. Marek C. Oziewicz’s *Justice in Young Adult Speculative Fiction* falls at the successful end of this spectrum, laying out one of the most lucid explanations of why young adult speculative fiction matters that I have read in a long time. Drawing on a number of cognitive studies, Oziewicz argues that “human cognitive architecture is hardwired for a script-based narrative understanding” (5) and that literature supports the development of specific cognitive “scripts” relating to justice, with speculative fiction in particular offering opportunities for the evolution and alteration of such cognitive scripts (13). On the strength of this argument, Oziewicz makes the case for young adult speculative fiction as “one of the most important forges of justice consciousness for the globalized world of the 21st century” (4).

Justice in Young Adult Speculative Fiction provides the first cognitive reading of young adult speculative fiction to focus specifically on justice. Both historical and cognitive in approach, it links the historical development of concepts of justice to the cognitive effects of narrative texts, arguing for a direct correlation between evolving forms of speculative fiction and evolving concepts of justice at both the personal and the societal level. As such, it provides a theoretical framework that is relevant not only to the fields of literature and cognitive studies, but also disciplines as wide ranging as law, politics, sociology, and education. In an increasingly multidisciplinary academic environment, this text offers insight into why young adult speculative fiction matters.

Oziewicz begins in Chapter 1 with an historical summary of the evolution of different concepts of justice, from old justice, to new justice, and finally to open justice, emphasising the way in which concepts of justice have expanded to be increasingly complex and inclusive over time. In this chapter Oziewicz also cements further the correlation between justice and literature, making the case for literature as an historical record of “soft facts” (34) pertaining to justice in which the evolution of concepts of justice can be traced and examined. Chapter 2 explores this correlation between justice and narrative more fully, providing a solid theoretical framework based on cognitive studies in a range of disciplines from neurology and sociology to narratology and literature.

Chapters 3 through 8 then provide specific readings of particular types of justice script: poetic justice (Chapter 3), retributive justice (Chapter 4), restorative justice (Chapter 5), environmental justice (Chapter 6), social justice (Chapter 7), and global justice (Chapter 8). Each section examines a range of different texts and sub-genres in young adult speculative fiction. Chapter 3, for example, examines poetic justice in a range of traditional fairy

tales, from Perrault and the Brothers Grimm to Oscar Wilde and Hans Christian Andersen. Arguably one of the oldest forms of children's literature, these stories provide a logical starting point for a discussion of historical "old justice" concepts. Chapter 4, in contrast, shows how another "old justice" concept, retributive justice, is prevalent even in texts as modern as Philip Pullman's *The Golden Compass* or Nancy Farmer's *The Islands of the Blessed*. Chapters 6 through 8 then examine three particular manifestations of the "open justice" concept – environmental justice, social justice, and global justice – which are particularly relevant at the current moment in discourses about globalisation. From Isabel Allende's *City of the Beasts* to the film *Monsters, Inc.*, these three chapters show the variety of ways in which representations of justice and the justice scripts available to young readers are opening up and becoming more complex. The wide variety of texts and time periods covered illustrates a key component of Oziewicz's argument, that although the broad concept of justice has evolved over time, no concept of justice has been completely erased or abandoned; as these chapters demonstrate, even very modern narratives retain traces of and commitment to older concepts of justice as well as newer, "open justice" interpretations.

One particularly significant theme that runs through many of the chapters in this volume is the distinction between theoretical concepts of justice, and the actual practice of law and government policy. As Oziewicz is at pains to point out, "there is [...] a difference between philosophical reflection about justice and the legal execution of justice" (24). He also points out, however, "[p]rotagonists in speculative fiction are always rebels, never the empire" (13). In fact, in much young adult speculative fiction, conflict overwhelmingly centres on the opposition of an individual to such established legal execution, making this disjunction between law and justice a focal point. Oziewicz's analyses expose and explore this disjunction, suggesting that it is crucial to the formation and development of justice-related scripts. Furthermore, his comparison of the different developments in justice – from old to new to open justice – to the development of a plant stands in direct contrast, in fact, to the perspective often touted by law and policy makers of a society moving steadily away from barbarity and towards a universally enlightened concept of justice. As Oziewicz explores at length, young adult speculative fiction is particularly adept at exposing the untruth of this myth of human progress. Oziewicz's work, therefore, opens up interesting questions about the relationship between young adult fiction and the politics of youth and justice.

Justice in Young Adult Speculative Fiction, therefore, is an insightful critical intervention into discourses concerning the role of children's and young adult literature in an increasingly turbulent global justice climate. Neatly bridging the complexities of disciplines as wide ranging as neurology, narratology, sociology, education, literary studies, and cultural studies, this volume is truly interdisciplinary in its approach to young adult studies. It makes more than a superficial argument for the social relevance of children's literature, instead providing a solid theoretical framework with which to evaluate the effectiveness of young adult speculative fiction as more than merely frivolous entertainment. In Oziewicz's study, young adult speculative fiction is shown to be fundamental to our understanding of very real and very relevant social issues.

Jennifer Harrison

Poučavanje materinskoga jezika u razrednoj nastavi

Marinko Lazzarich. 2017. *Metodika Hrvatskoga jezika u razrednoj nastavi*. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Učiteljski fakultet. 352 str. ISBN 9789537917111

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0010

Znanstvena monografija *Metodika Hrvatskoga jezika u razrednoj nastavi* autora Marinka Lazzaricha namijenjena je sustavu visokoškolskoga obrazovanja u području nastavničkih studija, studentima, učiteljima, pripravnicima i odgojiteljima. Osim što upućuje na temeljne postavke metodike materinskoga jezika i književnosti, sadržaj djela, utemeljen na dugogodišnjoj nastavnoj, stručnoj i znanstvenoj praksi autora, usmjerен je na osvještavanje učitelja i odgojitelja o važnosti pristupa pouci materinskoga jezika u nižim razredima osnovne škole.

Uz predgovor i uvod, djelo je sadržajno strukturirano u devet poglavlja kojima se donose teorijska polazišta i povezuju teorijske tvrdnje s praktičnim primjerima, upoznajući čitatelja s ključnim sastavnicama nastave Hrvatskoga jezika: nastave početnoga čitanja i pisanja, nastave jezika, jezičnoga izražavanja i stvaranja, nastave književnosti, medijske kulture i lektire u razrednoj nastavi. Dodatno se naglašava važnost povezivanja nastavnih sadržaja unutarpredmetnom i međupredmetnom korelacijom. Zasebno poglavljje donosi pregled povijesti metodike hrvatskoga jezika. Pored navedenih ključnih poglavlja, djelo sadrži više sasvim učinkovito smislenih i homogenih potpoglavlja u kojima se razmatraju važni aspekti didaktičko-metodičkih postavki nastave u odgojno-obrazovnome procesu s naglaskom na poučavanju i učenju sadržaja predmeta Hrvatski jezik.

Usmjeravajući se na učeničke kompetencije prema *Nacionalnom okvirnom kurikulumu* u poglavlju „Hrvatski jezik kao nastavni predmet“, važnost se pridaje razvoju kompetencije komunikacije na materinskom jeziku koja se odnosi na osposobljenost za pravilno stvaralačko, usmeno i pisano izražavanje te jezično djelovanje u različitim društvenim i kulturnim situacijama. Hrvatski jezik u razrednoj nastavi obuhvaća književnost i jezik, uključujući i područje pravopisa, usmenoga i pisanoga izražavanja i medijske kulture. Donosi se kratki prikaz razvoja nastavnih programa Hrvatskoga jezika u 20. stoljeću te razmatra materinski jezik u okružju novih medija.

U potpoglavlju „Metodika hrvatskoga jezika“ pristupa se razmatranju Metodike s teorijskoga i empirijskoga proučavanja, oblikovanja i razvijanja strukturno cjelovitoga obrazovnoga procesa nastavnoga predmeta Hrvatski jezik, uvažavajući različite načine s obzirom na slojevitost i višedimenzionalnost nastavnoga predmeta. Upravo se u potpoglavlju „Predmetni kurikul“ iznosi pojmovno određenje kurikula suvremene škole kao i skrivenoga kurikula u svojstvu odgojno-obrazovnoga tijeka te njegova oblikovanja koje se temelji na znanstvenim spoznajama o učenju i poučavanju i jasno definiranim ishodima učenja kojima učenici trebaju ovladati.

Sadržaj poglavlja „Nastava početnoga čitanja i pisanja“ sveobuhvatno utemeljuje učenje početnoga čitanja i pisanja putem razlikovanja dvaju osnovnih pristupa: funkcionalnoga i komplementarnoga. Donosi se pojašnjenje odrednica: kultura čitanja, prepoznavanja glasova u riječi, nastave početnoga pisanja, slovopisa i pravila početnoga pisanja, pisanih vježbi u prвome razredu, diktata, prepisivanja te se analizira nastavna jedinica u početnome čitanju i pisanju. Potpoglavljem „Slikovnica u nastavi početnoga čitanja i pisanja“ prikazuju se različite funkcije slikovnice u nastavi: informacijsko-

odgojna, spoznajna, iskustvena, estetska i zabavna te se navodi kako u osmišljavanju načina primjene slikovnice u nastavnoj praksi postoje različiti oblici i metode rada, čime se uklanja metodička jednoličnost, nastavna stereotipija te osjećaj prisile u kojem je učenik sveden na razinu pasivnoga slušatelja. U poučavanju Hrvatskoga jezika, prikazom metodičkoga modela interpretacije slikovnice, pridaje se važnost slikovnici kojom se, osim u nastavi početnoga čitanja i pisanja te lektire, može koristiti i u nastavnim područjima književnosti, jezika, jezičnoga izražavanja i medijske kulture.

Kako ospozobljavanje učenika za jezičnu komunikaciju nije moguće bez usvajanja pravopisne norme standardnoga jezika, u poglavlju „Nastava jezika“ upoznaje se čitatelja s osnovnim pravopisnim i pravogovornim pravilima, osnovama morfologije i sintakse. Iznose se jezični sadržaji u razrednoj nastavi, prikazuje se struktura nastavnoga sata jezika uz praktične primjere nastavnih sati.

U poglavlju „Nastava književnosti“ ističe se osnovna zadaća nastavnoga područja književnosti, spoznavanje i doživljavanje, tj. recepcija književnoga teksta. Književni tekst u razrednoj nastavi ima i važnu odgojnou funkciju. Iznose se obrazovni sadržaji po razredima s naglaskom na upoznavanju književnih vrsta, prikazuje nastavni sat književnosti, iznosi interpretacija lirske pjesme te se pridaje važnost drami i lutki u nastavi književnosti. Lektira je u razrednoj nastavi opisana kao sastavni dio nastave književnosti putem koje učenici stječu svjesnost čitanja, susreću se s najboljim ostvarenjima nacionalne književnosti i djelima svjetskih klasika. Problematizirana je sintagma „obvezna lektira“ koja u učenikovoj svijesti izaziva negativne konotacije kao i problem (ne)čitanja školske populacije. Prikazani su primjeri praktičnih vježbi i zanimljivi kreativni postupci u nastavi lektire primjerima i opisanim strategijama koje se mogu primjenjivati u neposrednome radu s učenicima. Naglašava se važnost doživljajne nastave književnosti.

Osim razvijanja sposobnosti jezičnih djelatnosti, u nastavnomu području „Jezično izražavanje i stvaranje“ najveća se pozornost pridaje stvaralačkomu izražavanju učenika na hrvatskome standardnemu jeziku i zavičajnemu idiomu. Sadržajima potpoglavlja detaljnije se analiziraju slušanje, govorenje, čitanje i pisanje. Opisuje se interpretativno čitanje, čitanje naglas, pripovijedanje, pričanje s naglaskom na vježbama izgovora i vrjednotama govornoga jezika. Važnost se pridaje i pisanju iznošenjem programskih odrednica pisanja po razredima s naglaskom na učeničkom sastavku kao vezanomu tekstu i završnomu rezultatu procesa pisanja. Dio teksta posvećen je nastavnoj jedinici jezičnoga izražavanja. Potpoglavlјem „Načelo zavičajnosti“ naglašava se da kreativna uporaba zavičajnoga idioma u nastavnoj praksi pridonosi razvoju jezično-komunikacijskih sposobnosti koje mogu rezultirati boljim ovladavanjem standardnoga jezika. Upućuje se na mogućnosti dijalekta u nastavi jezika, osvrće na odnos drugih zemalja prema dijalektu te se iznose istraživački dosezi.

Osnovne funkcije medija u pružanju mogućnosti stvaralačke primjene u nastavi Hrvatskoga jezika iznose se u poglavlju „Nastava medijske kulture“. Prikazuje se uvođenje učenika u obrazovne sadržaje u nastavi medijske kulture upoznavanjem s dječjim filmovima, televizijskim emisijama i lutkarskim predstavama. Potpoglavlјem je detaljnije opisan film i filmsko stvaralaštvo te prikazan metodički model interpretacije filma. U potpoglavlju „Obrazovni potencijal stripa“ na zanimljiv se način prikazuje strip kao popularni medij koji u literarnoj komunikaciji može smanjiti nesrazmjer između školskoga programa i životne stvarnosti. Iznosi se primjer interpretacije stripa o Ivani Brlić-Mažuranić.

U poglavlju „Povezivanje nastavnih sadržaja“ opisuje se korelacija u nastavi koja podrazumijeva povezivanje odgojno-obrazovnoga procesa u skladnu cjelinu. Iznose se primjeri povezivanja sadržaja unutar istoga obrazovnoga područja (unutarpredmetna korelacija) i spajanja različitih predmetnih područja (međupredmetna korelacija), uz prikaz primjera integriranoga dana.

Navodeći kako „[s]voj današnji status ova disciplina može zahvaliti predanom radu brojnih hrvatskih metodičara“ (226), autor uvodi čitatelja u poglavlje „Pregled povijesti metodike hrvatskoga jezika“. Osvrt obuhvaća činjenični prikaz hrvatskoga školstva u 19. stoljeću s naznakom djelovanja i doprinosa uglednih metodičara hrvatskoga jezika i književnost do šezdesetih godina 20. stoljeća i nakon šezdesetih godina 20. stoljeća. U potpoglavlјima je pomoću metodičkih krugova prikazan sveučilišni regionalizam suvremene hrvatske metodike te metodički prinosi znanstvenika i stručnjaka iz srodnih odgojno-obrazovnih područja.

Temeljem sadržajnoga razmatranja i uvida u opsežan broj referiranih bibliografskih podataka, izvora i literature može se zaključiti da je djelo sveobuhvatno, utemeljeno na stručnim i znanstvenim načelima te da prikazuje najvažnije sadržaje metodike hrvatskoga jezika. Budući da je predmetno područje Hrvatskoga jezika složeno, a i sama znanost o poučavanju predmeta slojevita, u knjizi se očituje interdisciplinarnost znanstvene dimenzije i pojmovnoga razmatranja. Izabrani predlošci, rezultati istraživanja navođenih autora i posebice prikazani metodički modeli razrade nastavnih sati pružaju dobru osnovicu za uspostavljanje unutarpredmetnih i međupredmetnih suodnosa nastavnih sadržaja. Knjiga uključuje primjere koji pokazuju funkcionalnost teorijskih polazišta u praksi i koji će zasigurno pomoći čitateljima u primjerenoj recepciji i primjeni njezinih postavki u nastavi.

Petra Pejić Papak

Oblici konceptualne proze: poetike hipertekstualnosti

Andrijana Kos-Lajtman. 2016. *Poetika oblika: suvremene konceptualne i hiper-tekstualne proze*. Zagreb: Naklada Ljevak. 288 str. ISBN 978-953-303-920-6

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0011

Poetika oblika primjeren je naslov knjige koju je napisala Andrijana Kos-Lajtman. Riječ je o jednoj u nas podosta neuobičajenoj znanstvenoj temi: eksperimentalnoj i konceptualnoj prozi. Neuobičajenoj zbog teme, ne toliko zbog analiziranih romana u studiji, koliko zbog intencije da radikalnim književnim oblicima da primjerenom mjestu u panteonu hrvatske proze. Knjiga je zanimljiva i zbog još nečega. Naime, u posljednje vrijeme svjedoci smo kako se na primjerima u suštini tradicionalnih pripovjednih modela primjenjuje teorijska „teška artiljerija“. Kos-Lajtman radi obratno – prozu koju uzima za pomno čitanje, kompleksnu i složenu, recepcijiski zahtjevnu, analizira s nevjerojatnom dozom svakojake mjere. Analitički, pregledno i razumno. Razumno, jer ne inzistira na razmetljivome pokazivanju teorijske kompetencije, nego svoj povjesni, komparatistički i teorijski inventar prilagođava interpretacijskomu horizontu, odnosno književnosti samoj.

Autorica svako poglavlje uzorno strukturira, neovisno o tome je li riječ o dječoj književnosti, teorijskim problemima ili romanima Jasne Horvat. Prvo u fokus stavlja

određeni pojam/fenomen bitan za daljnju analizu, nakon toga daje njegov historijat u stručnoj literaturi s najvažnijim i najnužnijim deskripcijama, a u konačnici sintetizira ga do razine vlastite uporabne prakse. Time se uspostavlja preglednost, teorijska, povjesna i analitička. A tema joj je teška i široj publici neomiljena: konceptualna i hipertekstualna proza. Stvar dodatno „komplicira“ uvodeći u rječnike književnih termina novi pojam: „lematizirana proza“. Stoga je takav strukturirani pristup primjeren jer joj je predmet analize (lematizirana proza) složena narativna struktura koja počiva na izbjegavanju linearnosti, a naglašavanju hibridnosti i različitih tipova fragmentarnosti u osnovi kojih je ideja otvorenoga djela, nedovršenost i(li) mogućnost nadopisivanja.

Pojam lematizacije proze autoričin je terminološki neologizam, premda posuđen iz leksikografije, kojim će pristupiti pomnomu čitanju, prije svega, romana Jasne Horvat. Što je to, prema Kos-Lajtman, lematizirana proza? U proznim strukturama koje se još uviјek tiskaju („protohipertekst“) i onima u digitalnome obliku („hypertekst“) zajednička je ideja razbijanje klasičnoga, linearoga narativnoga slijeda. Uz njih postoje i tipovi naracije koji inzistiraju na kronološkim sljedovima karakterističnim za znanost i leksikografiju. U navođenju primjera „lemske književnosti“ (*Hazarski rečnik* Milorada Pavića, *Rječnik uvriježenih mnenja* Gustavea Flauberta, *Enciklopedija ništavila* Stanka Andrića itd.), Kos-Lajtman kreće od književnosti prema njezinoj leksikografsko-znanstvenoj diskurzivnosti. Pritom bi trebalo navesti i obrnuti primjer u kojem, u *Ogledu o podrupku*, Milorad Stoević kreće od stroge znanstvene akribije kako bi manifestirao književnu ideju, a zapravo parodirao znanost i književnost podjednako.

Prvi je autoričin posao, dakle, terminološko parceliranje, preciziranje, usložnjavanje, a potom i povjesno kontekstualiziranje navedenoga književnoga modela. *Biblja* se navodi kao jedan od prvih primjera lematizirane književnosti. Prilikom diobe na podtipove lematiziranoga romana Kos-Lajtman prepoznaće: roman slovarij, roman rječnik, roman paukove mreže, roman s dodanim tematskim leksikonom, roman udžbenik, te roman lažnoga naslova. Sve te podvrste romana pritom označava kao konceptualne i postmodernističke. Sam pojam konceptualnosti detaljnije ne obrazlaže već preuzima najširi i opći opis, i to od Krešimira Bagića, koji se, u opisu sustava konceptualne književnosti, poziva na klasičnu strukturalističku dihotomiju (dijalektičku napetost) koja govori o jedinstvu forme i sadržaja, odnosno o smislotvornosti forme i oblikotvornosti sadržaja. Pritom ne gradi razliku, pojmovnu, prema terminološkim imenovanjima Cvjetka Milanje u knjizi *Hrvatski roman 1945.–1990.*, tako da je taj dio pomalo „konceptualski“ zanemaren. Zapravo, govorimo li o postupcima u kojima znak sliči predmetu, možemo primijetiti da ima prostora i za promišljanje o pojmu „ikonički roman“ za koji se ipak ne odlučuje, premda ga je itekako svjesna. O njem je autorica već pisala u jednome američkome časopisu („A New Conceptuality in Contemporary Croatian Novels: The Novels of Jasna Horvat as Iconic Concepts“, *Journal of Croatian Studies*, vol. XLIX, 2008.). Iz toga se primjera vidi sva problematika terminološke nominacije, osobito kada postoje preklapanja u semantičkome polju.

U prvome, teorijskome dijelu knjige, Kos-Lajtman postavlja okvir koji joj je potreban za analizu romana Jasne Horvat, koju pak provodi u drugome dijelu. Okvir je sljedeći: lematizirana i hipertekstualna proza kao nadređeni termini koji se detaljnije, na nižoj razini, opisuju u društveno-tehnološkoj paradigmri mreže/interneta te književnome kontekstu –

dječjoj književnosti, kao i onoj namijenjenoj odrasloj publici. Autorica primjećuje kako se lematizirana proza pojavljuje za oba tipa publike, dakle i u dječjoj književnosti postoji prava i popratna lematizacija te ona koja je simbioza obaju prethodno navedenih tipova. Pravu lematizaciju prepoznaće u tekstovima Zvonimira Baloga te Stanislava Marijanovića, dok za nepravu navodi primjere: *Pustolovine morskog konjica* Tomislava Marijana Bilosnića, *Krijesnike* Jasne Horvat te roman *Moji grafiti* autora Roberta Mlinareca, Ratka Bjelčića i Vladimira Bakarića. Usto, dječja lematizirana proza i vremenski prati postmodernističku književnost za odrasle, štoviše ona to i jest. Kako sama autorica navodi: „Gotovo da bi se moglo reći da su upravo takvi, lematizirani diskursi paradigmatski primjeri postmodernizma u dječjoj književnosti, tj. da prezentiraju velik broj karakterističnih obilježja i strategija postmodernističkih poetika“ (143–144.). Zanimljivo je da autorica ne pravi razliku u teorijskomu pristupu tekstovima namijenjenima „velikoj“ i „maloj“ publici, štoviše, dokazuje da je struktura teksta ista, a tek sadržaji različiti.

U daljnjoj potpodjeli autoricu zanimaju tipovi, diskurzi leksikografske metodologije, odnos lema i leksijske, tipovi lemske proze itd. Zapravo, *Poetika oblika* pokušaj je da se unutar kontradiktornoga pojma postmoderne i postmodernizma opišu neoavangardne, eksperimentalne, pa i konceptualne književne prakse.

Autorica iscrpno upućuje na specifično potenciran odnos postmodernističke književnosti prema različitim znanjima: historiografskim, politološkim, teološkim, filozofskim. O hibridnosti takvih žanrova, na što upućuje Julija Kristeva, suština kojih se može svesti na tekstualnost koja se pisanjem iznova čita, ne treba posebno ni govoriti. Intertekstualnost se potvrđuje u neautentičnome stilu koji zovemo postmodernizam kao ona instancija kojoj je osnovna funkcija potenciranje višežnačnosti, multidiskurzivnosti, kodiranosti i sl. Ukoliko je Borgesova idealna karta svijeta u omjeru 1:1 naspram svijeta, utoliko tu ikoničku znakovnu prekrivenost danas preuzima sveprisutna „mreža“ sa svojom naracijom suvremenosti koje su, iz pozicije *cyberspacea*: dualizam realno-virtualno, priroda-tehnologija, materijalno-nematerijalno (digitalno). Karta = mreža, od materijalnoga znaka na papiru do nematerijalnoga digitalnoga znaka sa zajedničkom funkcijom – prekrivanje svijeta. „[I] većina naših simboličkih podražaja stiže iz medija“ (*Informacijsko doba: ekonomija, društvo i kultura. Uspon umreženog društva*, 364) zaključuje Manuel Castells; zar ne bi onda bilo prirodno očekivati i literaturu koja će intenzivnije komunicirati upravo s prevladavajućim medijem interneta i virtualne stvarnosti? Ako su prošlost i sadašnjost na mreži lišeni temporalnosti, uvijek prisutni i prezentni, zar onda načelo slobode, ludizma, demokratičnosti, nesvrhovite kreativnosti ne bi bilo primjereni ne samo umjetnosti općenito, nego još više onoj koja smjera biti konceptualnom, istraživačkom, inovativnom, kao što sugerira Kos-Lajtman? A to nas vodi, tvrdi autorica, prema hiperfikciji i njezinu izrazu – hipertekstu. Bez obzira što mreža, „zafrkava“ se Julian Barnes u *Flaubertovoj papigi*, može biti i „zbirka rupa povezanih nitima“ (37).

„Zafrkacija“ često preuzima masku ozbiljnosti. Između ostalih maski, jedna od uvjerljivijih jest znanost o književnosti. Rekao bih da je toga svjesna autorica *Poetike oblika*. Kada se nerv za čitanje ludističnih, pomaknutih, meta/inter/tekstualnih/medijalnih knjiga prikopča na ozbiljan/„ozbiljan“ diskurz znanosti, rezultat je odmijeren i svi su na dobitku – i teorija i književnost. Fina je to i mnoštvena simulacija položaja i pogleda kojog jedino nedostaje povijest književnosti da bi bila potpunijom (v. npr. romane Milorada

Stojevića, Tomislava Ladana, Marina Carića itd.). Konceptualni okvir romana Jasne Horvat jest književnost OULIPA (*Ouvroir de littérature potentielle*, Radionica potencijalne književnosti), nama najpoznatijih književnika Itala Calvina, Georges-a Pereca te Raymonda Queneaua.

No, možda povijesni aspekt izostaje, ali ne i komparatistički. Paralelnim čitanjima Jasne Horvat s Miloradom Pavićem, Dževadom Karahasanom ili Venkom Andonovskim, uspostavlja se literarno „pobratimstvo lica u svemiru“. Jedino je i moguće, a i razumno, čitati s jedne strane hrvatsku književnost u kontekstu europskih iskustava, a s druge, staviti nas u logičan jezični areal onoga što zovemo regionalnom ili južnoslavenskom književnošću. Budući da postmodernizam inzistira na razlikama, Kos-Lajtman se fino poigrala u *Poetici oblika* i ukazala na sličnosti te na idejne bliskosti različitim eksperimentu sklonih književnika, bez obzira na to gdje obitavali. Ideja mreže stoga nije zbirka rupa nego nit vodilja koja u različitim kulturama nitima povezuje radikalne oblike mašte, ludizma, invencije.

Sanjin Sorel

Die spezifische Ausprägung des Initiationsromans in der Kinderliteratur

Hadassah Stichnothe. 2017. *Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 300 Seiten. ISBN 978-3-8253-6766-4

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0012

Auf Grundlage seiner Beschäftigung mit dem modernen amerikanischen Roman stellte Peter Freese in seinem Werk *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman mit einer exemplarischen Analyse von J. D. Salingers „The Catcher in the Rye“* fest, dass Initiationsromane des 20. Jahrhunderts „verwirrte und suchende Heranwachsende in [...] prekäre[r] Grenzstellung zwischen der noch nicht verlorenen Unschuld des Kindes und der noch nicht gefundenen Erfahrung der Erwachsenen, [die] den Übergang von der einen Welt in die andere [...] leisten, den Fall durch Wissen zur Reife [...] erleiden, [...] um initiation zu leisten, [...]“ thematisieren (1971: 23–24). Neulich (2014) beschäftigte sich Nicole Gast mit dem Reifewerden im neueren deutschen Roman in ihrer Dissertation *Erwachsenwerden im deutschen Pop-Roman. Der Reifeprozess der Protagonisten in Faserland, Soloalbum & Co.* Eine vergleichende Studie deutsch- und englischsprachiger Initiationsromane präsentierte dagegen Hadassah Stichnothe, indem sie in ihrer Dissertation *Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur* die spezifische Ausprägung des Initiationsromans in der Kinderliteratur thematisiert. Der Band ist 2017 in der Serie *Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur/Studies in European Children's and Young Adult Literature* erschienen.

Stichnothes formal aus zwei Teilen bestehende Monografie ist strukturell in sieben inhaltliche Einheiten gegliedert, wobei der erste Teil die theoretische Grundlage und der längere zweite Teil die aus verschiedenen Perspektiven und auf verschiedene Themen bezogenen Textanalysen beinhaltet. Ähnlich wie Gast (2014) setzt sich Stichnothe mit dem anthropologischen und literaturwissenschaftlichen Begriff Initiation und der Erörterung

spezifischer Figurenkonstellationen (wie z. B. Mentorfigur usw.) wie auch mit den Schauplätzen der Initiation auseinander. Stichnothes erster theoretischer Teil bietet die Definition des Begriffs Initiation und ihre Verwendung in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen mit besonderer Berücksichtigung der Forschung der Kinderliteratur dar. Darüber hinaus wird hier auf die Unterschiede zwischen den Gattungen Initiationsroman und Bildungs-, Entwicklungs- und Adoleszenzroman hingewiesen wie auch auf die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Initiation. Somit bereitet Stichnothe den Weg zu der eigenen Arbeitsdefinition des Initiationsromans mithilfe der Theorie des Sujets nach Jurij Lotman vor, die dann im zweiten textanalytischen Teil als Grundlage für die ausführliche und komparatistische Beschäftigung mit dem Initiationsroman fungiert.

Der analysierte Korpus beinhaltet Werke von Klassikern wie Otfried Preußler, Frances Hodgson Burnett und Michael Ende, darüber hinaus die von Nils Mohl, Wolfgang Herrndorf, Alina Bronsky, Louise Erdrich, Rumer Godden, Lloyd Alexander, Ursula K. Le Guin, Katherine Allfrey, Anna Jürgen, A. M. Homes, James Krüss, Mirjam Pressler und Iva Procházková. Die Studie ermöglicht somit, einen transversalen Überblick über Begriffe wie Eros und Thanatos, phantastische Elemente, indigene Kulturen, Weiblichkeit, Männlichkeit, Figurenkonstruktion und Raumkonzepte in Initiationsromanen zu gewinnen. Gerade die Untersuchung der räumlichen Dimension und damit verbundener Grenzüberschreitungen aus der Kindheit in das Erwachsensein (wie beispielsweise der Abstieg in die Unterwelt, die Rückkehr in den Mutterleib, die Nachtmeerefahrt, das Motiv der grünen Welt) wird in der Analyse von Figurenkonstellationen (Mentorfiguren, hybride Figuren, Grenzgänger- und Tomboy-Figuren) eingesetzt. Die Analyse beschränkt sich auf Romane des 20. und 21. Jahrhunderts und untersucht den Initiationsroman als ein „mehrheitlich heteronormatives Genre“ (Stichnothe 2017: 278), das sich im deutschsprachigen Bereich als „überraschend politisch“ (ebd.: 279) erweist.

Die Monografie ist insofern nützlich, als sie die bisherigen Erkenntnisse über den Initiationsroman erweitert und durch eine vergleichende Darstellung auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den englischsprachigen und den deutschsprachigen Initiationsromanen hinweist. Es kann als eine Besonderheit dieser Monografie hingewiesen werden, dass die ritualisierte Initiation im westlichen Kulturkreis zeit-, kultur-, aber auch geschlechtsabhängig ist, wobei diese Faktoren auf die Strukturierung von Raumkonstruktionen in der Literatur einwirken.

Sonja Novak



Književni dani u Raurisu – *Rauriser Literaturtage*

Rauris, Austrija, 4. – 8. travnja 2018.

DOI: 10.21066/carel.libri.2018-07(01).0013

Od 4. do 8. travnja 2018. književnost za djecu i mlade uzbudila se visoko iznad svih ostalih književnih žanrova. U bajkovitom planinskom mjestu Raurisu, u pokrajini Salzburg, dospjela je gotovo do 1000 pa i 1500 metara nadmorske visine. Prvi put u 48 godina otkako književnost zalazi u to selo, taj se znameniti književni festival posvetio, između ostalog, i književnosti za djecu i mlade. Taj je književni događaj u Austriji drugi po važnosti, odmah iza godišnje prestižne nagrade nazvane po književnici Ingeborg Bachmann (*Bachmann Preis*), koja se dodjeljuje u Klagenfurtu.

Od 2013. književni se dani u Raurisu odvijaju pod intendantском palicom Manfreda Mittermayera, germanista na Sveučilištu u Salzburgu i gimnazijalske profesorice Ines Schütz. S obzirom na to da je moto ovogodišnjega izdanja bio *Frühe Jahre*, odnosno rane godine, književnost za najmlađe pokazala se nezaobilaznim oblikom književnoga stvaralaštva, ali i tržišta.

Književni festival *Rauriser Literaturtage*, na kojem su od njegovih početaka ranih sedamdesetih godina nastupili brojni velikani književnosti njemačkoga govornoga područja, poput H. C. Artmanna, Petera Handkea, Petera Turrinija, Hansa Magnusa Enzensbergera, Friederike Mayröcker, Thomasa Bernharda, Herte Müller i drugih, odvija se u doticaju s prirodom i lokalnim stanovništvom idiličnoga ruralnoga, ali turistički razvijenoga mjesta koje zajedno s obližnjim selima broji oko 3000 stanovnika. U pet dana posjetitelji imaju mogućnost vidjeti, poslušati pa i osobno razgovarati s petnaestak autora iz Austrije, Njemačke i Švicarske. Neka od imena ovogodišnjega izdanja, koja vrijedi spomenuti, svakako su Benjamin Lebert, Paulus Hochgatterer, Peter Henisch i Felix Mitterer, ili pak pjesnikinja Margret Kreidl. Dobitnici su prestižnih nagrada, svojevrsne nove književne nade, Bečanka Raphaela Edelbauer (1990.) za eksperimentalni prvijenac *Entdecker. Eine Poetik (Otkrivači. Poetika)*, u kojem se jezik i prirodne znanosti upotpunjaju i zajedno otkrivaju nove svjetove, te Salburžanin Florian Gantner (1980.) za pripovijetku *Dakizo*, u kojoj promišlja o protestnim ritualima suvremene djece i mladeži te pokušava otkriti postoji li granica između igre i otpora. Ustroj je festivala takav da se čitanja i susreti s autorima odvijaju u intimnom, neformalnom i neakademskom okruženju i to gotovo uvijek za stolom, jer se autori s publikom susreću u lokalnim gostionicama, pa i u planinarskom domu na 1500 metara nadmorske visine.

Ovogodišnje izdanje nije bilo posvećeno isključivo dječjoj književnosti, nego djetinjstvu općenito: o svojem ili tuđem, u svakome slučaju fiktivnom djetinjstvu, autori književnosti za odrasle u svojim djelima pripovijedaju s manje ili više intenziteta i učestalosti. S druge strane, u autora je dječje književnosti djetinjstvo motiv *sine qua non*, neka vrsta očaranoga doba i prostora iz kojega pisci crpe energiju i inspiraciju te koji, istovremeno obogaćuju novim tekstovima i tako potiču dječju maštu. Maštanje i sanjarenje nisu oblici mentalnih radnja koji su prisutni isključivo u djetinjstvu; naprotiv, i odrasli se često i rado služe njima kako bi se odvratili od stvarnosti pa se u tom smislu spontano nameće promišljanje o važnosti i aktualnosti dječje književnosti za svaku životnu dob. Mašta može svašta. Tomu svjedoči i trenutačna popularnost takozvane *all-age* ili *crossover*

književnosti, odnosno književnosti koja se ne obraća eksplicitno djeci ili odraslima, nego u kojoj mogu uživati svi – svatko na svoj način.

Na ovogodišnjim je književnim danima u Raurisu dječju književnost predstavljao višestruko nagrađivani gradišćanski autor Heinz Janisch, koji je u svojem razgovoru sa studentima germanistike Sveučilišta u Klagenfurtu istaknuo potrebu da se dječja književnost demistificira i osloboди okova koji su joj nametnuti odozgor, smatrajući ju sadržajno i estetski ravnopravnom pretencioznoj „ozbiljnoj“ književnosti odraslih krugova. Janisch je strastveni pripovjedač: njegove su priče književne minijature o prijateljstvu, a do izražaja najbolje dolaze kada se sljubljuju sa slikovnim elementima slikovnica koje ih upotpunjuju. Književnost za mlade zastupala je darovita Elisabeth Steinkellner, nositeljica Austrijske nagrade u području književnosti za djecu i mlade (*Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis*) za 2017. godinu, s kojom su razgovor vodili studenti germanistike iz Graza. Steinkellner je autorica romana o odrastanju i rastajanju *Rabensommer*, a zanimanje čitatelja i kritike mami posebice svojom lirikom i kraćim pripovijetkama u kojima se također hvata u koštac s izazovima i previranjima mladih u pubertetu. To je dvoje pisaca uspjelo svoja djela dodatno približiti mladim čitateljima i nazočnoj publici, osobito djeci predškolskoga i školskoga uzrasta s kojima su se upustili u ozbiljna, ali zanimljiva književna razmatranja.

Nakon ovogodišnjega prvoga predstavljanja dječje književnosti i književnosti za mlade na književnim danima u Raurisu preostaje nuda da će, u idućim izdanjima, ta kategorija književnih djela od slučajnoga prolaznika postati uvaženim i stalnim gostom.

Vito Paoletić

**Osma godišnja skupština Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti
Zagreb, 12. svibnja 2018.**

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0014

Osmu godišnju skupštinu Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti (HIDK) ugostio je u ugodnu ambijentu Hrvatski školski muzej u Zagrebu, a okupili su se članovi iz različitih dijelova Hrvatske. Na samom početku Skupštine, na prijedlog Predsjednika HIDK-a, jednoglasno je odlučeno da se Ranka Javor imenuje počasnom članicom HIDK-a s doživotnim članstvom, čime joj se odaje posebno priznanje u znak zahvalnosti za njezin velik doprinos razvoju istraživanja dječje književnosti u Hrvatskoj, prikupljanje i čuvanje građe i iznimani angažman u aktivnostima HIDK-a.

Radni je dio Skupštine započeo izvješćima o radu HIDK u protekloj godini, a ipak je u svakom izvješću prevladavao razgovor o planovima za budućnost. Skupštinu su obilježili entuzijazam, brojnost ideja i ugodno druženje. Također su prihvaćeni financijsko izvješće za prethodnu i finansijski plan za sljedeću godinu.

Izvješće o radu časopisa *Libri & Liberi: časopisa za istraživanje dječje književnosti i kulture* iznijela je glavna urednica Smiljana Naranić Kovač. Prošlo godište časopisa, šesto po redu, objavljeno je prema dosadašnjem konceptu s ukupno devet znanstvenih radova. Posebno zadovoljstvo urednica je izrazila rubrikom *Grada* objavljenom u drugome broju. Naime, kronologiju hrvatske dječje književnosti od početaka do 1918. godine pripremili su Berislav Majhut i Dubravka Težak. Taj dvojezični i grafički lijepo uređen prikaz pruža do

sada jedinstven pregled razvoja hrvatske dječje književnosti i poticaj je za daljnji rad na razradi pojedinih vremenskih odsječaka te za dodavanje kasnijih razdoblja. Kronologija je obuhvatila gotovo pet stoljeća postojanja hrvatske knjige namijenjene djeci, a pritom je 20. st. obuhvaćeno samo dvama desetljećima. Planira se osvremeniti mrežnu stranicu časopisa. Uredništvo će ustrajati na dosadašnjoj uređivačkoj politici, na postavljenim okvirima broja studija u pojedinome broju, omjeru udjela stranih autora naspram domaćih i omjera radova na hrvatskome i svjetskim jezicima jer su to parametri kojima pojedine baze podataka uvjetuju praćenje publikacije. Zbog toga se katkada osjeća nedostatak prostora za cijeli raspon nacionalnih tema za koje su zainteresirani hrvatski istraživači te bi osnivanje još jednoga, nacionalno orientiranoga časopisa posvećenoga različitim aspektima hrvatske dječje književnosti osiguralo potreban prostor i poticaj i za radove većega broja mlađih članova akademске zajednice. To bi mogao biti mrežni časopis, a dosadašnja iskustva članova HIDK-a bila bi dragocjena pomoć u tom procesu.

O novostima povezanim s mrežnom stranicom HIDK izvjestila je Marina Gabelica, urednica stranice. Promjene su pridonijele poboljšanju komunikacije među članovima. Urednica je osmisnila novi izgled i osigurala bolju učinkovitost pojedinih rubrika; na primjer, sada na stranici postoji mogućnost preplate na primanje obavijesti o izmjenama sadržaja. Također, članovima HIDK omogućit će se pristup bibliografskoj bazi odabranih znanstvenih i stručnih članaka s područja istraživanja dječje književnosti. U sljedećem se razdoblju očekuje i veća aktivnost članova Udruge u pisanju kraćih vijesti i kritičkih osvrta na novoobjavljene naslove dječje književnosti i književnosti za mladež, koji će biti dostupni na mrežnoj stranici.

Uredivački odbor zbornika radova s konferencije *Stoljeće „Priča iz davnine“ Ivane Brlić-Mažuranić* izvjestio je o završnim pripremama za tisk knjige. Završen je opsežan recenzentski postupak u kojem su svaki od ukupno 69 radova ocijenila najmanje dva recenzenta (domaći i inozemni), a u tijeku je lektura, prijelom i korektura. Objavljivanje Zbornika planira se u studenome 2018. Formatom će Zbornik slijediti primjer zbornika „Šegrt Hlapić“ od čudnovatog do čudesnog, a dizajn će prema postojećim zamislima osmisliti Ivan Antunović.

Ove su godine započele pripreme za organizaciju Međunarodne znanstvene konferencije *The Child and the Book*. Tema je konferencije *S onu stranu kanona (dječje književnosti)*. Kao što je odlučeno na prethodnoj Skupštini, konferencija će se održati u Zadru od 8. do 10. svibnja 2019. u suradnji sa Sveučilištem u Zadru, točnije s Odjelom za izobrazbu učitelja i odgojitelja u Zadru i Odjelom za nastavničke studije u Gospiću. Prvi poziv bit će poslan u lipnju, a drugi u rujnu 2018. Ne planira se objavljivanje konferencijskoga zbornika već izbor radova za tematski koherentnu monografsku publikaciju i tematski broj časopisa *Libri & Liberi*. Nakon konferencije, dana 11. svibnja 2019., planira se poslijekonferencijski skup *Children's Literature Scholarship in Europe* na kojem će se održati okrugli stol o navedenoj temi.

Pri kraju rada Skupštine, na poticaj Berislava Majhuta, predsjednika HIDK-a, poveo se razgovor o problemu male vidljivosti Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti u javnosti i u znanstvenoj zajednici. Predsjednik je istaknuo nužnost i potrebu sustavne brige Udruge o objavljivanju prikaza znanstvenih knjiga kojima su autori članovi, kao i o informiranju šire znanstvene zajednice i kulturne javnosti o radu Udruge. Kao primjer naveo

je činjenicu da postignuće objavljivanja desetoga broja časopisa *Libri & Liberi* nije na odgovarajući način obilježeno niti popraćeno, primjerice, člancima u tisku ili u sredstvima javnoga priopćavanja. Predsjednik Majhut predložio je nekoliko mogućih aktivnosti i projekata kako bi se poboljšala situacija. U živahnoj i nadahnutoj raspravi predloženo je i osnivanje nagrade za istraživanje dječje književnosti koju bi dodjeljivala Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti za najbolju istraživačku knjigu, članak ili debitantski rad, a nagrada bi se dodjeljivala na dan osnivanja HIDK-a, 7. svibnja. Drugi je prijedlog uvođenje Dana hrvatske dječje književnosti, koji bi bio 13. listopada, na dan kada je 1912. Ivana Brlić-Mažuranić završila s pisanjem romana *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića*. Dogovoren je da se konkretni prijedlozi razrade do sljedeće skupštine HIDK-a, u svibnju 2019. godine.

Sanja Lovrić Kralj

Meeting Children's Author Julia Donaldson

Zagreb, 20 May 2018

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0015

On 20 May 2018, the Ibis grafika publishing house organised a meet and greet with best-selling children's author Julia Donaldson, held in cooperation with the "Bookara" bookshop, Zagreb.

Known to many as the author of the picturebook *The Gruffalo*, Julia Donaldson is an English author with an abundance of children's books to her name. She also writes poems, songs, plays, and performs live shows. She was the Children's Laureate from 2011 to 2013, during which time she promoted the importance of children acting and reading out loud, advocated the benefits of play-reading for improving reading skills, and stood up against libraries being shut down. Published in 1999, *The Gruffalo* has been one of

her most successful books, with over 17 million copies sold worldwide. The event was primarily intended to promote *The Gruffalo* (translated into Croatian in 2004 as *Grubzon*) and with an overall turnout of nearly 100 people (parents and children), it is no wonder that this story about a (supposedly) imaginary monster is often described as a modern classic.

Although the meeting was publicised as a book signing, there was unexpected additional entertainment. Half an hour before Donaldson's scheduled arrival, the bookshop was already brimming with anticipating children and parents alike. Prams were parked outside and excited chatter filled the air. A broad selection of her colourful books was displayed over two tables, including her best-known picturebooks and even several board books for the very youngest. Titles included *Superworm*,



The Gruffalo / Grubzon*

* The photographs are by the author of the text, Sara Sabljak. / Fotografije je snimila autorica teksta, Sara Sabljak.



A song / Pjesma

Zog, Room on the Broom, Stick Man, The Snail and the Whale, and her newest addition *The Ugly Five*. Although the display mostly consisted of Croatian translations, some of the better-known titles could also be found in the original English versions. The majority of the showcased books were masterpieces created in tandem with the brilliant illustrator, Axel Scheffler. The collaboration of the two has resulted in some truly memorable characters, who also made an appearance at the event in the form of plush toys in varying sizes and which were available for purchase. The atmosphere was one any author could only hope for. Even before her arrival, Donaldson's presence could be felt in the room. Young children were sitting on the carpet, flipping through the vivid illustrations, others were resting in their parent's lap, enthralled by the melodic rhymes. Some children even took to playing with the plush toys, acting out little scenarios with the Gruffalo, the little mouse, Zog, and the Witch.

Upon her arrival, Donaldson encouraged the young and old to join her in a song. She called out an unsuspecting father from the audience, who ended up being the Gruffalo for the purpose of the song. Even though the song was in English, the children instinctively joined in, mimicking the actions and echoing the chorus. Although the Croatian translation of *The Gruffalo* alters the name to 'Grubzon,' Donaldson's performance transcended the language barrier. Her husband Malcolm accompanied the song on the acoustic guitar and joined in with the singing. At the end of the song, much to the enjoyment of all children present (and, truth be told, many of their accompanying parents), a life-sized Gruffalo came out from the back of the store. It is a pity the space was not bigger as there were over 50 people at the time



Book signing / Potpisivanje knjiga

crowded into the small bookshop, all trying to catch a glimpse of the Gruffalo.

Once the actual book signing commenced, Donaldson's husband took to the street in front of the bookstore and continued to entertain all the visitors still waiting their turn to come inside. Julia Donaldson engaged with all her visitors, having short conversations with each child or parent eagerly awaiting for their book to be signed. It is truly admirable that even after one hour of signing, her husband was still outside, equally cheerful and singing poems inspired by Donaldson's books, along with other popular children's songs upon request.

This meet and greet proved that Julia Donaldson is not only a fantastic writer but also an entertainer at heart. On her website she explains how she started her career busking with her husband, and that until this day they have both enjoyed performing at book festivals. She and her husband prolonged their stay in Zagreb and performed at the Zagreb Book Festival (21–27 May).

It was a pleasure to meet Julia Donaldson but an even greater one to see the enthusiasm inspired by her books and the love of reading she has managed to pass on to yet another generation of children.

Sara Sabljak

Croatian Children's Books Awards in 2017

Hrvatske nagrade za dječju knjigu u 2017. godini

DOI: 10.21066/carcl.libri.2018-07(01).0016

Nagrada „Grigor Vitez“ – The “Grigor Vitez” Award

Ana Đokić. 2016. *Bao baobab i mala Kibibi* (ilustrirala/images by Dubravka Kolanović) [Bao the Baobab and the Little Kibibi]. Zagreb: Knjiga u centru. (Tekst za djecu / Category: text for children).

Sanja Pilić. 2016. *Pošalji mi poruku...* [Text me...]. Zagreb: Mozaik knjiga. (Tekst za mladež / Category: text for young adults).

Ana Kadoić. 2016. *Što rade odrasli i Petar i tramvaj* Kašmira Huseinovića [What Adults Do, text by herself, and Peter and the Tram, text by Kašmir Huseinović]. Zagreb: Kašimir promet. (Za ilustracije za mlađu dob djece / Category: illustration for young children).

Marsela Hajdinjak. 2016. *Slavuj* Hansa Christiana Andersena [A Nightingale, text by Hans Christian Andersen]. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga. (Za ilustracije za stariju dob djece / Category: illustration for older children).

Nagrada „Grigor Vitez“ najstarija je nagrada za dječju knjigu u Hrvatskoj. Dodjeljuje se od 1967. godine u Zagrebu. Osnivač je i pokrovitelj nagrade Savez društava „Naša djeca“ Hrvatske. Dodjeljuje se za najbolji tekst i ilustracije iz jednogodišnje produkcije dječje knjige u Hrvatskoj. Sastoje se od diplome, statue „Ptica“ akademске kiparice Ksenije Kantoci i novčanoga iznosa.

Grigor Vitez (1911–1966) was a Croatian children's poet, translator and editor of children's books. Founded in 1967 in Zagreb by the Union of Societies "Our Children", Croatia, the "Grigor Vitez" Award is the oldest children's book award in Croatia. The best literary text and illustrations selected from Croatia's annual production of

children's books are awarded a diploma, a bird-shaped statuette (the work of the sculptor Ksenija Kantoci) and prize money.

Nagrada „Mato Lovrak“ – The “Mato Lovrak” Award

Branka Primorac. 2016. *Moj brat živi u kompjutoru* [My Brother Lives in a Computer]. Zagreb: Alfa d.d.

Nagrada „Mato Lovrak“ dodjeljuje se u sklopu „Lovrakovih dana kulture“ u Velikome Grđevcu od 1992. godine za najbolji roman za mladež na hrvatskome jeziku objavljen u protekljoj godini. Nagrada se sastoji od povelje i novčanoga iznosa.

Mato Lovrak (1899–1974) was a Croatian children's author. The award that bears his name was established in 1992 and is given every year to the best Croatian novel for young adults published in the previous year. The award-giving ceremony is part of the annual “Lovrak Days of Culture” which takes place in Lovrak's place of birth, Veliki Grđevac. The winner is presented with a diploma and prize money.

Nagrada „Anto Gardaš“ – The “Anto Gardaš” Award

Durđica Stuhlreiter. 2016. *Gašpar i prijatelji* [Gašpar and Friends]. Split: Naklada Bošković.

Nagrada „Anto Gardaš“ dodjeljuje se od 2006. godine u Osijeku. Ustanovili su je Društvo hrvatskih književnika (DHK), Zagreb i DHK – Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Grad Osijek. Daje se za najbolji dječji roman ili zbirku priповједaka na hrvatskome književnome jeziku. Nagrada se sastoji od povelje i novčanoga iznosa.

To honour the Croatian children's author Anto Gardaš (1938–2004), the Croatian Writers' Association (CWA), Zagreb, CWA – Slavonia, Baranja and Srijem branch, the Ministry of Culture of the Republic of Croatia, and the City of Osijek founded the “Anto Gardaš” Award in Osijek in 2006. The award, which consists of a diploma and prize money, is given for the best children's novel or collection of stories written in standard Croatian.

Nagrada „Ovca u kutiji“ – The “Sheep in a Box” Award

Dubravka Kolanović. 2017. *Čarolija zagrljaja* [The Magic of a Hug]. Zagreb: Sipar. (Nagrada stručnoga žirija / Expert Jury).

Davor Šunk. 2017. *Fućka mi se* [I Couldn't Care Less]. Zagreb: Hrvatsko društvo književnika za djecu i mladež. (Nagrada dječjega žirija / Children's Jury Award).

„Ovca u kutiji“ književno-likovna je nagrada za najbolju hrvatsku slikovnicu, a dodjeljuje se od 2005. godine u Zagrebu. Organizator nagrade od 2005. do 2007. bila je umjetnička organizacija *Autorska kuća*. Od 2008. godine nagradu dodjeljuje udruga *Knjiga u centru*. Nagrada se sastoji od skulpture „Ovca u kutiji“ koju su izradile dizajnerice Korina Hrnčir i Ivana Čukelj. Uz stručni žiri najbolju slikovnicu bira i neovisan dječji žiri. Dodjeljuje se i nagrada publike kada se „Ovca u kutiji“ uručuje u okviru međunarodnoga sajma knjiga Interliber.

Founded in Zagreb in 2005, “Sheep in a Box” is a literary and visual award for best Croatian picturebook. From 2005 to 2007 the award was given by the artistic organisation “The Author's House”, and since 2008 by the “Book in the Centre”

association. The winner, selected by an expert jury, as well as by an independent children's jury, receives the "Sheep in a Box" statuette, made by designers Korina Hrnčir and Ivana Čukelj. When the "Sheep in a Box" is awarded within the Interliber International Book Fair, a special Audience Award is also given.

Nagrada „Zvonko“ – The “Zvonko” Award

Magdalena Mrčela. 2017. *Kako je Flegmarin postao kapetan* [How Flegmarin Became a Captain]. Zagreb: Hrvatsko društvo književnika za djecu i mlade.

Nagrada „Zvonko“ dodjeljuje se od 2014. godine u Zagrebu za najbolji neobjavljeni rukopis za djecu i mlade. Nagradu dodjeljuje Hrvatsko društvo književnika za djecu i mlade u čast preminulomu književniku Zvonku Todorovskomu, nagrađivanom autoru za djecu i mlade. Nagrada se sastoji od medalje *Zvonka*, koju je izradio staklokeramičar Enio Gojević, tiskanja rukopisa te 100 autorskih primjeraka nagrađenoga djela.

Named after the late, prize-winning Croatian children's author and illustrator Zvonko Todorovski (1960–2010), the "Zvonko" Award for best unpublished manuscript for children and young adults was established by the Croatian Writers' Society for Children & Juveniles in 2014. The winner receives the "Zvonko" medal, made by the glassmaker and ceramicist Enio Gojević, and 100 copies of the published manuscript.

Nagrada „Josip Tabak“: Godišnja nagrada za prijevod djela namijenjenoga djeci i mladima – The “Josip Tabak” Award: An annual award for the translation of a book for children and young adults.

Daniel Bučan, prijevod djela: Fatimah Sharaf al-Din i Intelaq Mohammed Ali (ilust.). 2016. *Ibn Batuta: čudesna putovanja* (izvorno objavljeno na arapskome 2013.). Zagreb: ArTresor. / Daniel Bučan, for his translation of Fatimah Sharaf al-Din's *Amazing Travels by Ibn Battuta* (originally published in Arabic in 2013).

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca (DHKP) dodjeljuje godišnju nagradu za najbolji književni prijevod u protekloj godini, kao i nagradu za životno djelo „Josip Tabak“. Nagrada se sastoji od povelje i novčanoga iznosa. Godišnja nagrada za najbolji prijevod djela namijenjenoga djeci i mladima dodjeljuje se od 2014. godine.

The Award is named after Josip Tabak (1912–2007), one of the best and most prolific Croatian translators who translated from ten different languages. The award is given by the Croatian Literary Translators Association for the best literary translation in the previous year and for life achievement and it consists of a diploma and prize money. The annual award for the best translation for children and young adults was established in 2014.

Dubravka Težak

Bilješke o autorima • Notes on Contributors

Lilijana Burcar, PhD, is Associate Professor at the English department, Faculty of Arts, in Ljubljana. Her research interests include feminist theory, systemic (socialist) theory of social justice, postcolonial and neo-colonial studies, and British and American literature. She is the author of *Novi val nedolžnosti v otroški književnosti: kaj sporočata Harry Potter in Lyra Srebrousta* (2007) and *Restavracija kapitalizma: repatriarhalizacija družbe* (2015). <lilijana.burcar@guest.arnes.si>

Dr. sc. **Lidija Dujic** docentica je na Sveučilištu Sjever – odjelima Novinarstvo (Koprivnica) i Komunikologija i odnosi s javnošću (Varaždin) – na kojima, između ostalih, predaje kolegije Jezik medija, Narativno novinarstvo, Rodni stereotipi i novinarstvo. Područja su njezinih znanstvenih interesa medijska pismenost, rodni studiji, povijest hrvatske književnosti i kazališta. Autorica je književne studije *Ženskom stranom hrvatske književnosti* i nekoliko beletrističkih naslova te suautorica više udžbenika i priručnika. <ldujic@unin.hr>

Tea Dvorščak (1994.) studentica je druge godine diplomskoga studija Rani i predškolski odgoj i obrazovanje na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Njezina su glavna istraživačka područja dječja književnost i pedagogija ranoga i predškolskoga odgoja. U ovome broju časopisa *Libri & Liberi* objavljen je njezin prvi znanstveni rad. <tea.dvorscak@gmail.com>

Jennifer Harrison is an instructor of English at East Stroudsburg University, where she teaches English literature, composition and creative writing. Jen's research focuses on three primary areas in the field of children's and YA literature: environmental studies, posthumanism, and materialism; she is an editor for the peer-reviewed journal *Jeunesse*, as well as *The Children's Book Review* website. She is currently working on an edited collection on *Winnie-the-Pooh* for the University Press of Mississippi, as well as a book on YA dystopia for Lexington Books. <jharrison11@po-box.esu.edu>

Josipa Hotovec (1994) acquired her Master's degree from the Faculty of Teacher Education, University of Zagreb. Her interests include children's and young adult literature, as well as mathematics. <josipa.hotovec@gmail.com>

Dr. sc. **Sanja Lovrić Kralj** (1983.) docentica je na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek u Petrinji, gdje drži nastavu iz kolegija o dječjoj književnosti i medijskoj kulturi. Obranila je doktorski rad pod nazivom *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti*. Objavljuje radove iz povijesti hrvatske dječje književnosti. Tajnica je Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti. <sanja.lovric@ufzg.hr>

Dr. sc. **Berislav Majhut** (1956.) redoviti je profesor na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek u Petrinji. Predaje kolegije iz dječje književnosti i medijske kulture. Njegovi su znanstveni interesi uglavnom u području povijesti hrvatske dječje književnosti, naratologije i ilustracije. Autor je, između ostalih, i knjiga *U carevoj misiji* (2016) te *Hrvatska slikovnica do 1945.* (sa Štefkom Batinić, 2017). Predsjednik je Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti. <berislav.majhut@ufzg.hr>

Dr. **Sonja Novak**, Germanistik- und Anglistikstudium; seit 2014 Postdoktorandin am Lehrstuhl für deutsche Literatur an der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften in Osijek. Promotion in Osijek mit einer Arbeit über das Verschwinden der Tragödie aus dem zeitgenössischen Theater (2013). Forschungsschwerpunkte: vergleichende Literaturwissenschaft, Gegenwartsdrama mit Schwerpunkt Drama des deutschsprachigen Gebiets, Tragödie, Intermedialität zwischen Drama, Theater und Film, regionale deutsche und kroatische Literatur. <snovak@ffos.hr>

Mag. Vito Paoletić (Studium der Anglistik, Germanistik und Hungarologie), Doktorand an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, wo er an der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendliteraturforschung über den gegenwärtigen deutschsprachigen Adoleszenzroman dissertiert. Sein fachliches Interesse gilt vor allem der inhaltlichen und narratologischen Darstellung des Unbehagens der Jugendlichen im Adoleszenzroman und den entsprechenden utopischen und dystopischen Momenten der Romanprotagonisten. Er ist als Deutschlehrer am Gymnasium tätig. <vito.paoletic@skole.hr>

Irena Paulus (1970) graduated in Musicology at the Music Academy of the University of Zagreb (Croatia), specialised in Film Music at the European Film College (Denmark), and earned her MA and PhD degrees from the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Zagreb. She is a tenured teacher at the Franjo Lučić Art School in Velika Gorica, and also teaches film music courses at the Academy of Dramatic Art and the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. She is the author of *Music from the Screen: Croatian Film Music Between 1942 and 1990* (2002); *Brainstorming: Notes on Film Music* (2003); *Kubrick's Musical Odyssey* (2011); and *Theory of Film Music through Theory of Film Sound* (2012). <irena.paulus@gmail.com>

Dr. sc. Petra Pejić Papak docentica je iz područja pedagogije, grane didaktika, zaposlena na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Nositeljica je kolegija Didaktika, Didaktička dokimologija i Odgoj i obrazovanje za slobodno vrijeme. Obnaša funkciju Prodekanice za nastavu i studente. Objavljuje znanstvene radeove s temama povezanim uz poučavanje i kompetentnost učitelja u odgojno-obrazovnom procesu, sudjeluje na međunarodnim znanstvenim skupovima i sudjeluje u nekoliko međunarodnih znanstvenih projekata. <petra.pejic.papak@ufri.uniri.hr>

Sara Sabljak recently completed her Master's degree in Primary Education and English at the Faculty of Teacher Education, University of Zagreb, with her thesis focusing on the implementation of the works of Dr. Seuss in bibliotherapy. She is currently employed as a primary school teacher in Zagreb. She has a great passion for spreading the importance and joy of reading among children. This issue of *Libri & Liberi* contains her first published event review. <sabljak14@gmail.com>

Dr. sc. Sanjin Sorel redoviti je profesor na Odsjeku za kroatistiku Sveučilišta u Rijeci. Kao povjesničar i književni kritičar proučava suvremenu hrvatsku književnost i poeziju dvadesetoga stoljeća. Važnije publikacije: *Riječka književna avangarda* (2002), *Mediteranizam tijela* (2003), *Isto i različito* (2006), *Kritike i tome slično* (2007), *Lica sanjarija* (2008), *Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo* (2018). <ssorel@ffri.hr>

Dr. sc. Dubravka Težak (1955.), redovita profesorica u trajnome zvanju na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, predaje kolegije iz dječje književnosti. Područja su njezina interesa povijest i teorija dječje književnosti te primjena dječje književnosti u školi. Važnije knjige: *Dječji junak u romanu i filmu* (1990), *Hrvatska poratna dječja priča* (1991), *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine* (s M. Crnkovićem, 2002), *Kratki prikazi* (2007), *Portreti i eseji o dječjim piscima* (2008) i *Kreativni pristup lektiru* (s. M. Gabelicom, 2017). Autorica je čitanki za mlađe razrede osnovne škole. <dubravka.tezak@ufzg.hr>

Dr Yan Zheng recently received her PhD degree in Digital Children's Literature from the University of Glasgow. She also has an MPhil degree in children's literature from the University of Cambridge. Her research investigates app storytelling for children. She used to be part of the creating team for the story app *The Great Ghost Chase* (Audois & Alleuil Editions), and an app tester for Nosy Crow. She is interested in interactivity studies, and how information/meaning is shaped and received by the audience (children in particular) from different media and textualities. Her theory of storytelling in various media was originally published in *Libri & Liberi* in 2016. <zheng.carry.yan@gmail.com>



Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti i Sveučilište u Zadru

pozivaju Vas na
Međunarodnu znanstvenu konferenciju

The 14th International Child and the Book Conference (CBC2019):

Beyond the Canon (of Children's Literature)

S onu stranu kanona (dječje književnosti)

8. – 10. svibnja 2019.

i na poslijekonferencijski skup

Children's Literature Scholarship in Europe

11. svibnja 2019.

Zadar, Hrvatska

Međunarodna znanstvena konferencija *The Child and the Book* [Dijete i knjiga] prvi je put održana 2004. godine u Londonu. Nakon toga, održana je u različitim državama (još dva puta u Ujedinjenom Kraljevstvu Velike Britanije i Sjeverne Irske, a jedanput u Belgiji, Turskoj, Sjedinjenim Američkim Državama, Kanadi, Norveškoj, Italiji, Grčkoj, Portugalu, Poljskoj i Španjolskoj). Okuplja znanstvenike i stručnjake koji se bave dječjom književnošću i književnošću za mladež kako bi izmijenili iskustva, spoznaje i znanja te na taj način pridonijeli proučavanju toga interdisciplinarnoga područja. Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti (HIDK) i Sveučilište u Zadru organiziraju 14. izdanje konferencije u svibnju 2019.

Glavna tema konferencije otvara pitanja koja se nastavljaju na novija istraživanja o kanonu dječje književnosti, a naglasak stavlja na situaciju isključenosti iz kanona, odnosno na djela, književne pojave i s njima povezane oblike umjetničkoga izražavanja, koji ostaju *s onu stranu kanona*. Kanonskim se djelima dodjeljuje visoka vrijednosna ocjena te se podrazumijeva njihova važnost za različite sfere ljudskoga postojanja, podjednako na osobnoj i na društvenoj razini. Istodobno, izvan toga kruga ostaju i

nastaju književni i srodnici sustavi koji pripremaju nove početke i s vremenom utječu i na kanon. Popularna književnost i sama dječja književnost primjeri su književnih sustava koji omogućuju istraživanje novih područja i pružaju se preko svojih granica često stvarajući nova značenja i istražujući inovativne moduse izražavanja. Želimo također potaknuti razmišljanja o položaju dječje književnosti u odnosu na književni kanon općenito i skrenuti pozornost znanstvenika na često odricanje umjetničke vrijednosti dječjoj književnosti u cjelini, pri čemu joj se pripisuje posvemašnja utilitarnost. Takvi stavovi postavljaju dječju književnost s onu stranu središnjega kanona, kako nacionalnoga, tako i internacionalnoga. U žarište stavljamo granični položaj dječje književnosti, slikovnice, književnosti za mladež i srodnih sustava koji obogaćuju svijet dječje kulture i ekvilibriraju na tankoj granici između priznavanja i osporavanja. Također, u središte zanimanja stavljamo djela namijenjena djeci koja se nalaze s onu stranu kanona dječje književnosti, razmatramo kako prelaze imaginarnu granicu prihvaćanja i odbijanja u jednom ili drugom smjeru, te želimo istražiti što sve utječe na te procese i na koji način te kako se na njih može gledati i u dijakronijskoj perspektivi.

Polazeći od takvih pitanja, posvetit ćemo se sljedećim okvirnim temama uz koje nudimo i podteme, kao moguće smjernice; napominjemo da se sve teme mogu odnositi i na književnost za mladež:

1. Dječja književnost u kanonu nedječje književnosti

- o umjetnička vrijednost i(li) utilitarnost
- o zastupljenost dječje književnosti u povjesnim pregledima
- o trendovi
- o stavovi i percepcija dječje književnosti
- o uvjeti pripadnosti općem kanonu: konvencije

2. Čimbenici koji utječu na oblikovanje kanona dječje književnosti

- o povjesni, politički, ideološki i društveni konteksti
- o širi kulturni kontekst i mediji
- o slika djeteta i djetinjstva
- o obrazovanje
- o književne institucije (lektira, nagradne knjige, urednici, lektori, nakladnici, književni časopisi, književna kritika)
- o književna znanost
- o utjecaj rata i mira na oblikovanje kanona

3. Kanon dječje književnosti i zaboravljeni naslovi: kriteriji i razlozi uvrštanja i izostavljanja

- o dječja književnost i popularna književnost
- o poezija za djecu i stihoklepstvo
- o zaboravljene autorice i autori
- o hrvatski kanon dječje književnosti prije i nakon Drugoga svjetskoga rata
- o cenzura, autocenzura, subverzivnost, tabui i njihov utjecaj na uvrštanje u kanon
- o autorska osobnost (odgovornost, etičnost) i status njegovih/njezinih djela u kanonu dječje književnosti

- 4. Kanon dječje književnosti i književnost za mladež: odnosi, podudaranja, razlike**
 - o oblikovanje žanrova i vrsta dječje književnosti i književnosti za mladež
 - o povjesna perspektiva
 - o književnost za odrasle, dječja književnost, ukriženi tekstovi
 - o teme dječje književnosti i književnosti za mladež
 - o humor i tragičnost, dosadno i zabavno, ozbiljnost i neozbiljnost...
- 5. Prevoditeljske i nakladničke prakse s obzirom na kanon dječje književnosti i književnosti za mladež**
 - o uspostavljanje književnih i kulturnih kontakata
 - o status dječjih klasika
 - o trendovi: polazne i ciljne kulture
 - o prevođenje slikovnica: kanonski/nekanonski status
 - o utjecaj književnih nagrada
- 6. Nacionalni i nadnacionalni kanon dječje književnosti i percepcije vlastite i drugih kultura o nacionalnim kanonima**
 - o odnos nadnacionalnoga i nacionalnoga kanona, njihove podudarnosti i razlike
 - o odnos različitih nacionalnih kanona međusobno i u odnosu na nadnacionalni kanon dječje književnosti
 - o mjesto regionalne dječje književnosti u kanonu
 - o slike o drugima u dječjoj književnosti prije i nakon Drugoga svjetskoga rata
 - o istok – zapad, sjever – jug
 - o oblikovanje kolektivnih i osobnih identiteta i kanon dječje književnosti
- 7. Kanonske ilustracije i slikovne (re)interpretacije dječjeknjizvenih klasika**
 - o vizualni identiteti junaka dječje književnosti
 - o kanonske ilustracije u prijevodima dječje književnosti
 - o izvorne ilustracije i njihove važnosti za značenjski postav djela
 - o autorski parovi u kanonskim djelima za djecu i mladež
- 8. Čitateljske prakse i kanon dječje književnosti**
 - o lektira i kanon
 - o čitanje u slobodno vrijeme
 - o školsko čitanje
 - o čitanje na stranim jezicima
 - o knjižnice i čitateljske navike
 - o razvijanje autonomnih čitatelja kanonskim djelima
- 9. Adaptacije kanonskih djela dječje književnosti i književnosti za mladež**
 - o filmske, dramske, slikovničke i druge adaptacije pripovjedne dječje književnosti i književnosti za mladež
 - o interaktivne adaptacije i novi mediji – uloga čitatelja
 - o prvi susret s djelom preko adaptacije i utjecaj na čitateljske navike

10. Kanon kulture dječjega svijeta: književnost, druge umjetnosti, višemodalnost, novi mediji...

- o određenje kanona kulture dječjega svijeta: što čini kanon?
- o kanon kulture dječjega svijeta (i svijeta mlađih) i dječja kultura s malim „k“ i velikim „K“
- o glazba, likovna umjetnost, igrokazi, lutkarstvo... i kanon
- o intermedijalnost i intertekstualnost kao poveznice i kanonska djela
- o računalne igre i kanon

Službeni su jezici hrvatski i engleski.

Drugi poziv s molbom za registraciju i sažetke, kao i podrobnije informacije o Konferenciji uslijedit će u rujnu 2018.

Novosti o konferenciji mogu se pratiti na službenim stranicama udruge HIDK: www.hidk.hr i same konferencije: <http://cbc2019.hidk.hr/>, a upiti se mogu uputiti na sljedeće elektroničke adrese: childbook2019@gmail.com, narancic-kovac@ufzg.hr, rbacalja@unizd.hr.

U ime Organizacijskoga odbora:

Smiljana Narančić Kovač i Robert Bacalja



The Croatian Association of Researchers in Children's Literature and the University of Zadar

cordially invite you to

The 14th International Child and the Book Conference

(CBC2019):

Beyond the Canon (of Children's Literature)

8 – 10 May 2019

and to the post-conference event

Children's Literature Scholarship in Europe

11 May 2019

Zadar, Croatia

The International Conference *The Child and the Book*, launched in London in 2004, has since taken place in different countries (Belgium, UK, Turkey, USA, Canada, Norway, Italy, Greece, Portugal, Poland and Spain). It gathers scholars and students focusing on children's and young adult literature, who exchange experiences, insights and knowledge in this interdisciplinary field. The Croatian Association of Researchers in Children's Literature (CARCL) and the University of Zadar are organising the 14th Conference edition in May 2019.

The main topic of the Conference raises questions following recent research on the canon of children's literature, focusing on exclusion from the canon, i.e. on literature and related phenomena and forms of expression which remain *beyond the canon*. Canonical works are generally considered to be of high value and vital for different spheres of human existence, both at the personal and at the social level. Simultaneously, literary and related systems which develop beyond the canon often prepare new beginnings which eventually influence the canon. Popular literature and children's literature are examples of literary systems that enable the exploration of new areas and extend beyond their own boundaries, often creating new meanings and exploring innovative modes of expression. Thus, we also wish to encourage thinking about the position of children's

literature with regard to the literary canon in general and bring the attention of scholars and students to the frequent devaluation of the artistic quality of children's literature as a whole, and to ascribing to it utterly utilitarian attributes. Such views place children's literature beyond the mainstream canon, both national and international. We are particularly interested in the borderline position of children's literature, picturebooks, young adult literature and related systems, which enrich the world of children's culture and balance on the fine line between recognition and dispute. Accordingly, we also encourage participants to concentrate on works written for children placed beyond the canon of children's literature, for different reasons, and on how they may cross an imaginary borderline between acceptance and rejection in either direction. We hope to pinpoint, understand, and clarify different factors that have an impact on these processes and explore how they may be viewed in a diachronic perspective.

Taking these issues as starting points, the Conference will focus on the following general topics:

1. Children's literature and the literary canon
2. Forming the canon of children's literature: contexts and influences
3. Inside and outside the canon: reasons for inclusion/exclusion and forgotten titles
4. The canon of children's literature vs. the canon of young adult literature
5. Translation and publishing practices in relation to the canon(s) of children's and young adult literature
6. The international canon and the perception of own and other cultures in the national canons of children's literature
7. Canonical illustrations and the (re-)interpretations of children's classics
8. Reading practices and the canon of children's literature
9. Adaptations of the canonical titles of children's and young adult literature
10. The canon of children's culture: literature, arts, multimodality, new media...

The official languages of the Conference are English and Croatian.

A second Call for Papers inviting the submission of abstracts and registration, and including additional information about the Conference, will be issued in September 2018.

News and detailed information about the Conference will be published on the Conference website <http://cbc2019.hidk.hr/> and on the official website of the Croatian Association of Researchers in Children's Literature: www.hidk.hr. Should you have any further inquiries or require additional information, please contact us at the following email addresses: childbook2019@gmail.com; narancic-kovac@ufzg.hr; rbacalja@unizd.hr.

On behalf of the Organising Committee

Smiljana Narančić Kovač and Robert Bacalja, convenors