

sustava ili pak svakoga društvenoga oblika u kojem su ljudi zaobilaznjem zakona i propisa, dakle, uslijed sveopće rasprostranjenosti korupcije „okrenuti jedni protiv drugih“ (133). U takvoj se situaciji urušavanja moralnoga poretka čini primjereno biti poput Hitreca „politički nekorektan: pa u romanu lete fliske i pljuske, svađe, tuče i premlaćivanja“ (134), pri čem se „humor pojavljuje kao magla koja omogućuje autoru da govori o onome što ga uistinu boli“ (139). Tako zahvaljujući dvosmislenosti romanesknoga teksta Hitrec na krajnje ironičan način progovara o sustavu koji je apsolutno neprihvatljiv za pojedinca koji „želi živjeti u održivom i pristojnom svijetu dostojnom čovjeka“ (138). Uostalom, upravo se za takve i pišu književna djela, čiji se svjetovi, smatra Majhut, „nisu mogli uglaviti u postojeću ideološku shemu“ jer su posvećena „širenju i rasprostiranjju drugih vrijednosti“ od onih ideoloških, a sve u želji da se stvori „novo drugačije društvo“ (143).

U završnom se poglavlju knjige razmatra odnos između pričosvijeta Kušanovih ranih dječjih romana i njihovih filmskih adaptacija. Majhut s pravom upozorava na činjenicu da se prilikom analize književnoga djela i odatle proizašla filma mora imati na umu da je riječ o „dva neovisna umjetnička djela“ (146), pri čem svaki od njih svoj pričosvijet (*storyworld*) stvara vlastitim estetskim sredstvima kojima raspolaže kao relativno autonomni medij. No, tijekom analize filmskoga pričosvijeta o *Smogovcima* Majhut ukazuje na niz nedorečenosti do kojih dolazi u filmu uslijed transpozicije kronotopa filmskoga pričosvijeta iz pedesetih u osamdesete godine 20. stoljeća. To ukazuje na to da režiser „računa s daleko propusnijim i fleksibilnijim granicama u očekivanjima publike“ (159) s obzirom na moralne dileme likova tako da je naposljetku „u filmu na mjesto u pripovijedanju gdje je bila književna provokacija [...] uveden amalgam pomalo nejasne, ornamentalne, iako vizualno efektne filmske simbolike“ (161) koji, međutim, kontekstualno usidrenje pričosvijeta filma čini u najmanju ruku problematičnim, dok nasuprot tomu ironijski humor Hitrecova književnoga predloška upravo služi bistrenju magle u koju smo svi povijesno (bili) uronjeni (usp. 139).

Majhutova knjiga predstavlja velik doprinos analizi načina na koji je funkcionirala dječja književnost u doba socijalističke Jugoslavije, a njegove bi studije o Kušanovim i Hitrecovim romanesknim pričosvjetima mogle poslužiti kao ogledni primjer za daljnja istraživanja ustroja ideoloških područja u društvima jednodimenzionalna, kako onih iz prošlosti, tako i ovih iz sadašnjosti.

Frakture kao ključna mjesta u povijesti hrvatske dječje književnosti

Marijana Hameršak. 2021. *Frakture dječje književnosti: od slikovnica do lektire, od Agrama do El Shatta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. 153 str. ISBN 978-953-169-469-8.

Sanja Vrcić-Mataija

Prilazeći hrvatskoj dječjoj književnosti kao dinamičnu polju označenomu povijesno uvjetovanim predodžbama djeteta i djetinjstva, nova knjiga Marijane Hameršak *Frakture dječje književnosti: od slikovnica do lektire, od Agrama do El Shatta* vrlo uspješno popunjava prazna mjesta u povijesti hrvatske dječje književnosti. Određujući sugestivnim naslovom studije istraživački opus prizivanjem prostornih lokacija na relaciji od Agrama do El Shatta,

Hameršak intrigira čitatelja inicijalnim uvlačenjem u manje poznatu povijest hrvatske dječje književnosti obilježene međunarodnim predznakom. Slijedom pomna iščitavanja povezanosti teksta i konteksta, proizišla iz prerađenih i nadopunjenih znanstvenih studija, prethodno objavljenih u renomiranim nacionalnim i međunarodnim znanstvenim publikacijama, knjiga je strukturirana kroz devet poglavlja podijeljenih u dvije cjeline. U uvodnom poglavlju „O frakturama i dječjoj književnosti“, autorica obrazlaže svoj znanstveni interes i metodologiju. Polazeći od spoznaja teorije recepcije (Jauss), povijesti knjige (Šporer, Darnton) te kulturalnih studija (Feski, Dimock), usmjerenost prijelomnim mjestima u povijesti hrvatske dječje književnosti – „frakturama“ – odnosu književnoga teksta s kontekstom (književni i drugi tekstovi), u sinkroniji i dijakroniji, Hameršak obrazlaže potrebom razumijevanja „književnosti kao razgranate mreže odnosa i veza“ (9).

Prvu cjelinu knjige čine poglavlja u kojima se bavi „materijalnim aspektima povijesti knjige, povijesti autorstva i anonimnosti te problematikom književnih žanrova“ (10) u agramskom povijesnom kontekstu, dok drugu cjelinu čine poglavlja povezana s ulogom književnosti na oblikovanje zajednice i pojedinaca, pri čem je dio njih kontekstualiziran u izmješteni prostor zbjega – El Shatt. U prvom poglavlju „Zašto su izgubljene najstarije slikovnice Lavoslava Hartmana?“, autorica nudi odgovor na pitanje zašto su danas izgubljene brojne hrvatske slikovnice objavljene u tiskari zagrebačkoga tiskara, knjižara i nakladnika Lavoslava Hartmana, ali i one tiskane kod drugih nakladnika tijekom prva dva desetljeća tiskanja slikovnice na hrvatskom jeziku (1863.–1885.). Problematizirajući zaključke ranijih studija koje su se bavile poviješću slikovnice u Hrvatskoj (Majhut, Batinić, Hameršak), autorica problemu izgubljenih slikovnica pristupa kao mogućnosti za proučavanje odnosa knjige i igracke, ali i položaja dječje književnosti, koja se, u kontekstu pripadajućega vremena, na teorijskoj razini izjednačavala s dječjom knjigom. Uvidom u društveno-povijesni kontekst te pripadajuću zakonsku regulativu, autorica se pita „zašto one poput drugih publikacija iz tog doba nisu pohranjene u današnjoj Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu u koju su kad su objavljene trebale dospjeti logikom obaveznog primjerka?“ (16), nudeći konačni odgovor da se slikovnice nisu tretirale kao knjige nego kao igracke, zbog čega mnoge, nažalost, nisu sačuvane.

U drugom je poglavlju, „Jacob i Wilhelm Grimm u hrvatskom kontekstu“, autorica zaokupljena proturječnim recepcijskim pitanjima vezanima uz bajke ali i teorijski rad braće Grimm u kontekstu hrvatskoga kulturnoga i stručnoga tiska iz 19. stoljeća. Naime, autorica zapaža nesrazmjer u prisutnosti braće Grimm u hrvatskom književnom i znanstvenom kontekstu vidljiv u konzumiranju njihovih bajki pojedinačno objavljivanih u časopisima, potom u prihvaćanju znanstvenih teza Grimmovih o usmenom pjesništvu i narodnoj kulturi kao temeljima nacionalne kulture, ali i u prikriivanju autorstva objavljivanih Grimmovih priča. Kao neobičan podatak navodi činjenicu o zakašnjelom prvom monografskom izdanju izbora Grimmovih bajki u Zagrebu (*Deset Grimmovih priča*, Zagreb, 1905., nakladnik Mirko Breyer). U pokušaju rekonstruiranja prvih objava Grimmovih bajki u hrvatskim dječjim časopisima iz 19. stoljeća, autorica nailazi na poteškoće vezane uz autorstvo pojedinih bajki, anonimno objavljivanih po časopisima u određenim inačicama u odnosu na izvornik, zaključujući da se prijevod „Bremenskih gradskih svirača“ objavljen u *Smilju* 1876. pod nazivom „Frkljevački muzikaši“, u obradi pedagoga i pisca Milana Kobalija, može smatrati

najstarijim hrvatskim prijevodom neke Grimmove bajke. Anonimno objavljivanje prijevoda, posebice u sferi folklorne, popularne i dječje književnosti, bilo je često. Osim po časopisima, prijevodi su se Grimmovih bajki objavljivali u sklopu slikovnica i ilustriranih knjiga, ali i u zbirkama „domaćih navodno usmenih priča i bajki za djecu“ (35), što je u velikoj mjeri pridonijelo afirmaciji anonimnosti. Takav pristup autorskim pravima s današnjega stajališta zvuči neobično, kao i činjenica da su se njemačke priče upotrebljavale u hrvatskom kontekstu prije svega zbog zabave i razvoja društveno poželjnih vrijednosti, a ne zbog upoznavanja s njemačkom kulturom i tradicijom, kao što zapaža Hameršak.

Poglavljem „Priča o kozličih’: bajka, priča upozorenja ili priča o životinjama“, koje tematizira žanrovsku problematiku Grimmovih *Dječjih i kućnih bajki*, zaokružena je prva cjelina studije. Fokusirajući se na priču o kozličima („Vuk i sedam kozlića“), najstariji u knjizi objavljen prijevod neke Grimmove bajke na hrvatski jezik, autorica u poglavlju problematizira poimanje žanrova kao društvenih konvencija. Slijedom naratološkoga i folklorističkoga teorijskoga okvira (Arne, Thompson, Propp, Dégh, Rhrich), razmatra žanrovsku heterogenost naslovne priče: od bajke, preko basne do priče upozorenja (kroz koje su se djeca izlagala strahotama), karakteristične strukture (zabrana – kršenje zabrane – kazna), poznate u predindustrijskoj Europi pa i u Hrvatskoj, namijenjene primarno djeci. Pripovijedanje priča upozorenja djeci u Hrvatskoj 19. stoljeća autorica smješta u etnografsko-antropološki kontekst razmatrajući pučke ideologeme vezane uz vuka te predodžbu djece i djetinjstva, zaključujući da se priča o vuku i sedam kozlića najvjerojatnije nije kod nas tretirala kao priča upozorenja, već prije kao priča o životinjama – basna.

Drugu cjelinu knjige čine poglavlja usmjerena poimanju dječje književnosti „kao pokretača povijesnih promjena i procesa“ (11). Započinje s temom majčinstva u 19. stoljeću, a završava s uvijek atraktivnom tematikom kanona reprezentirana kroz lektiru u povijesnom kontekstu. U poglavlju „Rieč hrvatskim majkam!': tekstualne konstrukcije majčinstva u dugom 19. st.“ autorica se bavi kulturnim konstrukcijama i reprezentacijama majčinstva u savjetničkoj literaturi za roditelje u dugom 19. stoljeću, dotičući se rubno teme majčinstva i u fikcionalnim djelima dječje i adolescentske književnosti. U autoričinu su fokusu raznoliki tekstovi savjetničke literature usmjereni na odgoj djece i afirmaciju majčinstva te oni koji su se bavili njegom djece i redefiniranjem majčinske prakse. U većini istraženih savjetničkih tekstova (Filipović, Šporer, Trstenjak, Zoričić) majka se, kao što navodi Hameršak, izdvaja kao ključna roditeljska figura, ujedno i čitateljica superiorno postavljenih tekstova koji je trebaju poučiti određenim znanjima.

U drugom se poglavlju, „Dječja carstva: bajke i djeca između dva svjetska rata“, autorica bavi istraživanjem produkcije i recepcije bajki u Hrvatskoj između Prvoga i Drugoga svjetskoga rata, ali i istraživanjem predodžbe o djeci i dječjoj kulturi međuraća. Analizom iz toga vremena popularnih petparačkih nizova s velikom produkcijom bajki, tiskanih u nakladama koprivničkoga nakladnika Vošickoga, zagrebačkoga nakladnika Stjepana Kuglija te Pučke nakladne knjižare, ali i analizom niza polemičkih tekstova iz toga vremena vezanih uz primjerenost bajki djeci, Hameršak uspostavlja predodžbu o djeci kao autonomnim potrošačima, aktivnim subjektima međuratnoga razdoblja. Tomu u prilog idu i rezultati istraživanja multimedijjskoga projekta „Dječje carstvo“, koji je vrlo uspješno „gradio sliku kompetentne djece, djece aktera“ (78), pokrenuta tridesetih godina 20. stoljeća, na čijem je umjetničkom repertoaru bajka zauzimala značajno mjesto.

U sljedećim se dvama poglavljima knjige autorica bavi hrvatskom izbjegličkom temom iz Drugoga svjetskoga rata, stavljajući nacionalnu kulturu u sinajski prostor El Shatta, kamo su, zbog ratnih opasnosti premješteni akteri zbjega, među kojima i velik broj djece. U prvom od njih, „*Naš pionir* i (o)tisak izbjeglištva: dječji časopisi u El Shattu“, autorica analizira simboličku i didaktičku funkciju elšatovske dječje periodike, s posebnim osvrtom na, u navedenim okolnostima, najdugovječniji dječji list *Naš pionir* (kao nastavak lista *Pionir*), problematizirajući i pitanje kako je uopće u uvjetima „trajne privremenosti i humanitarnog minimalizma“ (87) opstala periodika kao i potreba za formalnim obrazovanjem. Samodefinirana kao partizanska, elšatovska periodika za djecu promicala je, prema autorici, dominantne vrijednosti (aktivnost, solidarnost, poštenje, hrabrost, samodisciplina, ali i mržnju prema neprijatelju) koje će se smatrati poželjnima pri povratku u domovinu u jugoslavenskom kontekstu, stvarajući time jedinstven, transkontinentalni prostor između odvojenih „čitateljskih zajednica, jedne u zbjegu i druge u domovini“ (100). U drugom poglavlju elšatovske tematike, „*Abeceda Početnice* iz El Shatta“, slijedom pomna istraživanja arhivskoga gradiva i dostupne literature autorica vrlo iscrpno analizira *Početicu* tiskanu u visokoj nakladi u Kairu 1945., uoči već započete repatrijacije koja isključuje njezinu veliku primjenu u izbjegličkoj nastavi. Osmišljena u reprezentacijskom formatu, kairska *Početicna* služila je kao primjer uzorna stvaranja u logorima, a svojim tekstualnim i vizualnim signalima oblikovala je predodžbu jedino moguće realnosti logorskoga životnoga prostora.

Svoju studiju o prijelomnim mjestima u povijesnom kontekstu hrvatske dječje književnosti autorica zaokružuje poglavljem „Osnovnoškolska lektira u povijesnoj perspektivi“ u kojem kroz dijakronijsko motrište obrazlaže, interpretira i izvodi zaključke o promjenjivosti/nestalnosti kanona, podložna društvenomu kontekstu ideologijskoga predznaka. Zahvaćanjem vremenskoga raspona od kraja 19. stoljeća do suvremenosti, autorica slijedom dosadašnjih istraživanja, u kojima je i sama sudjelovala, podastire rezultate društvenoga pristupa školskomu programu u kojem se lektirni popis nejednako tretirao; od činjenice da nije ni postojao, preko natruha popisa u međuratnom razdoblju (1927.), do uvođenja okvirnoga popisa za lektirno čitanje (1954.) te konačnoga obveznoga uvrštavanja u nastavne planove i programe (od 1972.) u okvirima hrvatskoga konteksta. Bez obzira na uvriježeno mišljenje o vječno istom lektirnom popisu, autorica dokazuje upravo suprotno: „osnovnoškolski popisi lektire su se povijesno gledano stalno mijenjali“ (116). Stalnost pojedinih naslova (*Mali princ*, *Priče iz davnine*, *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, *Vlak u snijegu*, *Junaci Pavlove ulice*, *Bambi* i dr.) ne daje za pravo tvrditi da su i ostali naslovi „vječni“. Osim dijakronijske nestabilnosti, autorica zapaža i sinkronijsku fluidnost vezanu uz obaveznu i izbornu dimenziju. Raspadom Jugoslavije, a posebice nakon 1993., dolazi do ispadanja lektirnih naslova nekad neizostavnih autora bivše države, uz iznimku slovenske književnosti (Cankar, Peroci, Muck). U tom se smislu autorica posebno dotiče problema *Ježeve kućice* Branka Ćopića kao i niza rasprava koje su se javile na jezičnoj, time i na ideologijskoj razini, paralelno s afirmativnim stavom učitelja o potrebi zastupljenosti navedenoga naslova u lektiri.

Knjiga Marijane Hameršak nastala je kao rezultat dugogodišnjega vrijedna istraživačkoga rada. Osim s iznimno bogatom literaturom i izvorima, autorica se služila brojnim i rijetkim arhivskim gradivom što dodatno povećava njezinu vrijednost, ali i pridonosi zaokruženosti

i cjelovitosti znanstvenih spoznaja. Osvjetljavajući odabrana prijelomna mjesta u povijesti hrvatske dječje književnosti, ova knjiga popunjava književnopovijesne praznine olakšavajući budućim istraživačima cjelovito slaganje njezina složenoga mozaika. Dokazujući da je hrvatska dječja književnost, parafrazirajući autoricu, dinamično polje u koje je upisana povijest djeteta, djetinjstva, književnosti, knjige, obrazovanja, autora i naroda, uvjerena sam da će knjiga Marijane Hameršak, osim do znanstvene, pronaći put i do šire kulturne javnosti.

Čitanje – teorija, praksa, veselje i ljubav

Diana Zalar i Vladimira Velički. 2021. *Mark je pisao Ani*. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 499 str. ISBN: 978-953-8115-87-5.

Lovorka Zergollern-Miletić

Autorice studije *Mark je pisao Ani* o teoriji čitanja znaju mnogo. Ta se filološka disciplina proteklih desetljeća znatno razvila i razgranala, a autorice su pokazale da prate što se u toj sferi događa u Hrvatskoj i u inozemstvu. One svoje znanje na nenametljiv način prenose kroz cijelu knjigu, a započinju u zasebnim dijelovima uvoda, u kojima nas upoznaju sa svojim osobnim motivacijama za pisanje ovoga djela. Njihovi uvodi čine prvi dio knjige, koji nosi naslov „Promišljanja uz suvremenu nastavu“.

Obje autorice zaljubljenice su u književnost i čitanje. Objavile su brojne članke i knjige. Diana Zalar posvetila je veći dio svoje karijere pisanju i predavanju o suvremenoj dječjoj književnosti te književnosti za mlade – romanu, poeziji i slikovnici. Članica je Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti. Osim što neumorno čita, piše i istražuje, svojim znanjem i entuzijazmom motivira mlade da čitaju, propituju, razmišljaju i stvaraju.

Vladimira Velički posvetila se ponajviše proučavanju i stvaranju priča, pjesama i jezičnih igara za djecu. Kao vrsna metodičarka književnosti, svoj entuzijazam i znanje predaje mladima.

U svojem dijelu uvoda Diana Zalar govori o vlastitim iskustvima čitatelja, majke malih/mladih čitatelja te sveučilišne profesorice koja obrazuje buduće nastavnike. Već u uvodu, pišući o svojoj praksi i iskustvima, daje ideje kako se književnost može približiti pojedincu. Za nju je književnost u nama i svugdje oko nas, pa ju možemo povezati sa svojim mislima, događajima iz našega života, osobama te drugim vidovima umjetnosti (npr. filmom). Propituje odnos škole i čitanja. Škola mora navesti učenika da razmišlja, analizira, da čitanje poveže s umjetnošću općenito. Zalar navodi primjer Marka Twaina, koji je imao oskudno formalno obrazovanje i toga se ponekad sramio, no uspio je prevladati svoj nedostatak i stvarati djela iz kojih se ne iščitava manjak obrazovanja. Upravo je Mark Twain onaj Mark iz naslova knjige, a Ana iz naslova jest Ana Frank. Odakle taj naslov? On je plod propitivanja dviju autorica kako određeno djelo nalazi put do svojih čitatelja, koji često žive u potpuno drugom vremenu i u potpuno drugim okolnostima i kulturama. *Dnevnik Ane Frank*, kaže Diana Zalar, primjer je klasičnoga djela koje se i danas sa zanimanjem čita jer dnevnik piše pametno nadareno dijete kojemu ni najgori totalitarni sustav nije mogao oduzeti moć da se veseli, da stvara svoj bogati svijet – pa makar u skrivenoj izbi bez sunca i svjetla. Dok čitamo, moramo razumjeti i suosjećati. Ponekad je teško razumjeti neko djelo iz daleke prošlosti, iz