

priča. Na posljednjoj je stranici popis rabljenih kratica i transliteracija posebnih znakova bugarske azbuke iz bugarskog pravopisa 19. stoljeća.

Antonija ZARADIJA KIŠ

Kad je početkom dvadesetoga stoljeća Milka Pogačić, pedagoginja i autorica nekoliko slikovnica, na stranicama *Našeg ognjišta* slikovnicu nazvala posebnom vrstom igračke, zasi-gurno nije očekivala da će se spomenute "igračke" početkom dvadeset prvoga stoljeća prometnuti u muzejske izložke. A upravo se

**Štefka Batinić, Berislav Majhut, Od slikovnjaka do Vragobe, hrvatske slikovnice do 1945.**, Hrvatski školski muzej, Zagreb 2001., 96 str.

to zbilo u travnju 2001. godine. Tada su Štefka Batinić i Berislav Majhut, autori koji se već niz godina sustavno bave proučavanjem starije hrvatske dječje književnosti, u Hrvatskom školskom muzeju postavili i katalogom popratili izložbu znakovita naslova: *Od slikovnjaka do Vragobe*. Znakovita stoga što su slikovnjakom — složenicom kojom je 1869. godine Ivan Filipović preveo njemački *Bilderbuch* — i Vragobom — pseudonimom "najplodnijega" stihotvorca slikovnica koji je uratke objavljivao u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća — autori slikovito omeđili vremenski odsječak svoga istraživanja. U okviru toga razdoblja oni su istražili povijest slikovnice starije hrvatske dječje književnosti za koju drugi, ako je suditi po izostanku sličnih radova, nisu ni pretpostavljali da bi mogla postojati. Kako bi u tome uspjeli, Batinić i Majhut su kroz šest poglavlja premrežili hrvatsku slikovnicu engleskim i njemačkim kontekstom, poviješću domaće ilustrirane knjige za djecu, knjižarskom scenom, pedagoškom ulogom slikovnice te njezinim tekstualnim i likovnim značajkama. Tako su utvrdili i objasnili brojne nadnevke, među kojima se ističe godište prve ilustracije, odnosno 1796. godina, kad je u Campeovu *Mlaissemu Robinzonu* objavljena ilustracija obojena rukom, zatim prve slikovnice, odnosno nekoliko slikovnica koje je 1880. godine objavio nakladnik Mučnjak i Senfleben, te prvu domaću slikovnicu, odnosno *Dječju čitanku o zdravlju* (1927), koju je napisala Ivana Brlić-Mažuranić, a ilustrirao Vladimir Kirin.

No, iznimna pronicavost kojom su autori rekonstruirali prošlost slikovnice te mnoštvo novih podataka nisu jedine vrline ovoga kataloga, koji je nedaće kao što su zagubljenosti i oštećenosti građe uspio objasniti, a ne zaobići, čime se preobrazio u osnovu, a ne dodatak izložbe. A da je *Od slikovnjaka do Vragobe* rad koji nadilazi i popisno-opisno nagnuće izložbenih kataloga očito je već u prvom poglavlju posvećenom određenju predmeta proučavanja. Naime, budući da ilustracije svoje utočište nalaze i u slikovnicama i u ilustriranim knjigama, autori su prije zanimanja poviješću slikovnice trebali odrediti po čemu se predmet izložbe, slikovnica, razlikuje od ilustrirane knjige. Pri određenju su se poslužili Ingardenovim *mjestima neodređenosti* na temelju kojih su zaključili da ilustracija značenjski nadopunjuje tekst u slikovnici, dok ga u ilustriranoj knjizi ona prati — ilustrira. Stoga su Batinić i Majhut, odbacivši u proučavanju dječje književnosti uvriježeni i nepouzđani kvantitativni pristup fenomenu, koji slikovnicu određuje kao knjigu koja ima manje stranica od ilustrirane knjige, mogli uočiti da su u razdoblju od 1880. do 1945. godine domaći ilustratori često ilustrirali knjige, dok su se u ilustraciji slikovnica jedva i okušali. Tu privrženost jednom žanru, koju je popratilo odbacivanje drugoga, autori kataloga uvjerljivo su objasnili spregom nakladnika slikovnica i državnih institucija — na razmeđu devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća mjerodavni su dužnosnici ilustriranu knjigu, za razliku od slikovnice, držali podobnom za otkup, čime su slikovnicu prepustili tržišnom uspjehu. A kako je siguran uspjeh pojedinoga proizvoda najlakše naći s onu strane granice, nakladnici slikovnica posvetili

su se uvozu iz inozemstva ponekad već proslavljenih, ali uglavnom petparačkih ilustracija. Tako su slikovnice koje su s polica, primjerice, Kuglijeve knjižare u Ilici mamile kupce najčešće bile *pohrvaćeni* ili *s izvornim opisom* popraćeni uvozni klasici utopljeni u hrpama slikovnica kojima je odavno istekao rok trajanja.

Cijeli niz podjednako utemeljenih i svojom novošću začuđujućih zaključaka ovoga kataloga bili bi gotovo nemogući da autori nisu datirali korpus koji su proučili — datirali stoga što slikovnice nisu samo izgubljene i neistražene nego su i bezvremenske. Naime, nakladnici su zbog institucijskih (slikovnica za razliku od ilustrirane knjige nije oslobođena poreza) i čitateljskih (slikovnica uvijek mora biti nova) uvjeta slikovnice nerijetko objavljivali bez popratne godine, pa je njihova periodizacija bila, dakako, nedirnuta zamršeni gordijski čvor koji su autori kataloga razriješili uvidom u nakladničku scenu na kojoj je djelovalo petnaest nakladnika slikovnica. Utvrdivši da su neki nakladnici poslovali tek nekoliko godina, dok su drugi zbog čestih promjena vlasnika gotovo svakih deset godina mijenjali ime, Batinić i Majhut su na temelju imena nakladnika odredili godišta dostupnih im slikovnica. A dostupno je bio tek 150 od ukupno 245 slikovnica, koliko su ih otkrili istražujući različite izvore: od nekoliko knjižničnih kataloga — među kojima, što začuđuje, onaj kartični pohranjen u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu nisu potpuno iskoristili — do ne uvijek dostupnih i jednostavno pretraživih promidžbenih nakladničkih oglasa objavljenih u časopisima ili nakladničkim letcima. Tako su otkrivši i istraživši slikovnice, autori *Od slikovnjaka do Vragobe* pokazali ne samo kako igračka može postati dijelom pisane baštine već i kako izložbeni katalog može postati nezamjenjivim prilogom za njezino proučavanje.

Marijana HAMERŠAK

**Željko Zorica, Fantastični bestijarij Hrvatske, 2, Moderna vremena, Zagreb 2000., 166 str.**

Na vrlo tvrdoj ukoričenoj naslovnici *Fantastičnoga bestijarija Hrvatske 2* autorskoga dvojca dr. Hansa Christiana Zabludovskog (Zaby) i njegova promotora Željka Zorice, od kojih je prvi imaginarni *alter ego*, nailazimo

na zeleni lik Oponašavca, o čijoj demotehnici saznajemo na str. 42 i 43, pri čemu su navedene dvije *službene* definicije. Prva, *ljudska prevec ljudska (iliti humanistička)* definicija navedenoga demona određuje ga, naravno, kao ubojicu, kanibala i krvopiju koji živi na području cijele Hrvatske. Druga definicija, koja dolazi iz paralelnih svjetova, upućuje da je riječ o bezopasnom biću koje u bioetičkoj misiji skuplja svoj mrtvi rod koji je osakatio ljudski rod. "Svi oni što crknu napunjeni sačmom, otrovnim pesticidima, stiroporom i plastičnim izletničkim smećem, oponašavcu služe da obilježi svoje stanište i na neki način zaplaši tragače, izletnike, bicikliste, naftaše, gljivare, travare i druge iz našega ljudskoga krvoločnog roda." Ili sažetije: oponašavci su prirodni Zlobarevi neprijatelji. Time je uspostavljena osnovna mitska dihotomija između Oponašavca i Zlobara (fotografija Zlobareve obitelji nalazi se na str. 92 koju je ovjekovječio svjetlopisac Zabludovsky), pri čemu posljednji dolazi iz Zemlje Kosturije, iz (grada) Smrtograda, koji se može usporediti s ljudskim gradovima; razlika je samo u tome, dodaje sarkastično Zabludovsky, što je Smrtograd slobodan grad. Kako *bestijarij* pršti slikovnim prikazima paralelnih svjetova, moguće je vidjeti i Kosturka Zlobara na fotografiji pročelja kuće Povichil u Slavonskoj aveniji 22 u Osijeku (str. 36), pored koje se nalaze dvije fotografije pečene janjetine na žaru. Naime, riječ je o prizorištima (*iliti* stratištima) koja su povezana sa svim većim okupljalištima *ljudskih* sljedbenika Zlobara.

Nakon knjiga *Usnuli čuvari grada Zagreba ili Fantastični bestijar* (1996) i *Fantastični bestijarij Roskildea* (1999) nastavljen je suradnja spomenutoga dvojca (prvu knjigu