

UNIVERZA V LJUBLJANI
BIOTEHNIŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA KRAJINSKO ARHITEKTURO

Andreja ZAVRŠNIK

**INTERPRETACIJA UPODOBITEV KRAJIN V ILUSTRACIJAH
MARLENKE STUPICE**

DIPLOMSKO DELO

Univerzitetni študij

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
BIOTEHNIŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA KRAJINSKO ARHITEKTURO

Andreja ZAVRŠNIK

INTERPRETACIJA UPODOBITEV KRAJIN V ILUSTRACIJAH MARLENKE STUPICE

DIPLOMSKO DELO
Univerzitetni študij

**INTERPRETATION OF LANDSCAPES IN THE ILLUSTRATIONS OF MARLENKA
STUPICA**

GRADUATION THESIS
University studies

Ljubljana, 2012

Diplomsko delo je zaključek študija krajinske arhitekture. Opravljeno je bilo na Oddelku za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete v Ljubljani.

Diplomsko delo je odobrila študijska komisija Oddelka za krajinsko arhitekturo in za mentorja imenovala prof. dr. Ano Kučan.

Komisija za oceno in zagovor:

Predsednik: prof. Alojzij DRAŠLER
Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta
Oddelek za krajinsko arhitekturo

Član: prof. dr. Ana KUČAN
Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta
Oddelek za krajinsko arhitekturo

Član: prof. dr. Nadja ZGONIK
Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

Datum zagovora:

Naloga je rezultat lastnega raziskovalnega dela. Podpisana soglašam z objavo svoje diplomske naloge v polnem tekstu na spletni strani Digitalne knjižnice Biotehniške fakultete. Izjavljam, da je naloga, ki sem jo oddala v elektronski obliki, identična tiskani verziji.

Andreja Završnik

KLJUČNA INFORMACIJSKA DOKUMENTACIJA

ŠD	Dn
DK	UDK 712.2:655.533:82-93(043.2)
KG	Marlenka Stupica/ilustracija/upodobitev krajinskih prizorišč/prisotnost slovenskega/simbolni pomen prizorišč/
AV	ZAVRŠNIK, Andreja
SA	KUČAN, Ana (mentor)
KZ	SI – 1000 Ljubljana, Jamnikarjeva 101
ZA	Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, Oddelek za krajinsko arhitekturo
LI	2012
IN	INTERPRETACIJA UPODOBITEV KRAJIN V ILUSTRACIJAH MARLENKE STUPICE
TD	Diplomsko delo (univerzitetni študij)
OP	X, 70, [28] str., 1 pregl., 50 sl., 2 pril., 59 vir.
IJ	sl
	sl/en
AI	Namen diplomske naloge je proučevanje upodobljenega prostora v 165 izbranih ilustracijah otroških literarnih del slovenske umetnice Marlenke Stupice. Interpretacije in analize obravnavanih ilustracij temeljijo na študiji relevantnih pogledov in teorij o prostoru, ilustraciji, krajini, zgodovinskem in simbolnem pomenu nekaterih prizorišč ter krajinskih elementov, ki nakazujejo številne vzporednice z njenimi ilustracijami. Prvotno zastavljen obseg diplomskega dela je zajemal vse slovenske izvirne slikanice za otroke do 6. leta starosti, kar se je izkazalo kot preobsežno. Po predlogu Andreja Ilca in Pavleta Učakarja iz uredništva Mladinske knjige ter v soglasju z mentorico prof. dr. Ano Kučan, je bila vsebina omejena na ilustratorko Marlenko Stupico. Za preučevanje so bile izbrane le tiste ilustracije, ki upodabljajo krajino in krajinske elemente. Diplomsko delo razčlenjuje temeljne interakcije, ki si sledijo od ilustriranja likovne opreme v otroški literaturi do komunikacije z bralcem: vpliv opisov prizorišč iz vsebine literarnega dela na ilustratorko, vpliv inkulturacije ilustratorke v koncept »slovensko« ter posebnost vizualne interakcije na bralca – otroka. Temu so bile prilagojene tudi analize za preverbo postavljenih hipotez. Analize so pokazale, da nekatere ilustrirane krajine ilustratorke Marlenke Stupice vsebujejo jasne označevalce slovenskega prostora, malo pa upodabljanja konkretnih lokacij. Ugotovila sem tudi prisotnost simbolnega pomena v upodobljenih prizoriščih, zlasti v prizorišču gozda in odprti krajini. Opisi iz zgodbe v večjem delu obravnavanih ilustracij vplivajo na upodobitev prostora, vendar so bili v analizi upoštevani tudi najbolj skromni opisi iz besedila. Res pa je, da ilustratorka, kljub opisom, prizorišča upodablja po svoji domišljiji. Rezultati raziskovanja diplomske naloge ter trditve vseh obravnavanih avtorjev z različnih znanstvenih področij potrjujejo spoznanje o izjemnosti Marlenke Stupice in njenih ilustracij za otroke.

KEY WORDS DOCUMENTATION

DN Dn
 DC UDC 712.2:655.533:82-93(043.2)
 CX Marlenka Stupica/illustration/depicting of landscape scenes/presence of the
 »Slovene«/symbolic meaning of the scenes
 AU ZAVRŠNIK, Andreja
 AA KUČAN, Ana (supervisor)
 PP SI – 1000 Ljubljana, Jamnikarjeva 101
 PB University of Ljubljana, Biotechnical Faculty, Department of Landscape Architecture
 PY 2012
 TI INTERPRETATION OF LANDSCAPES IN THE ILLUSTRATIONS OF MARLENKA STUPICA
 DT Graduation Thesis (University studies)
 NO X, 70, [28] p., 1 tab., 50 fig., 2 ann., 59 ref.
 LA sl
 AL sl/en
 AB The goal of the thesis is the study of the depicted space in the chosen repertoire of 165 illustrations of children's literary work of the Slovene artist Marlenka Stupica. The interpretations and the analyses of the illustrations examined are based on the study of relevant views and theories about space, illustration, landscape, historical and symbolic meaning of some scenes and landscape elements which indicate numerous parallels with the illustrations of Marlenka Stupica. The volume of literary work to be examined in the first conception of the thesis included all the original Slovene picture books for children up to the age of six, which proved to be too complex. After the proposal of Andrej Ilc and Pavle Učakar from the Mladinska knjiga editorial staff and in accordance with the mentor prof. dr. Ana Kučan, the children picture books repertoire was limited to those illustrated by Marlenka Stupica. The study focussed only on illustrations, depicting landscape or individual landscape elements. In detail, the thesis examines the flow and interdependence of the basic interactions, developing from creating the illustration itself, through the communication between the illustration and the reader down to the influence of the landscape descriptions, resulting in the story of the literary work on the artist, emphasizing the influence of inculturation into the (within the) concept »Slovene« and special visual interaction on the personality of the reader – in this case, the child. The above elements were the leading criteria for the elaboration of the analyses used for the verification of the hypothesis. The analyses proved that some landscapes in the illustrations of Marlenka Stupica contain clear »labels« of the Slovene space, yet very few concrete locations. The presence of high level of symbolic meaning easily identified, especially in scenes describing woods and open space. Descriptions form the story to a great extent, influence the creation of the landscape, considering the fact, that also very poor descriptions had been taken into account. In spite of the identified existence of real and concrete descriptions, the strongest motive and creative force in depicting the scenes remains without doubt the artist's own imagination. The results of the thesis and the findings of the authors from different scientific areas referred to confirm the high artistic value of the artist and the extraordinary contribution of Marlenka Stupica and her picture books illustration opus for children.

KAZALO VSEBINE

Ključna informacijska dokumentacija	III
Key words documentation	IV
Kazalo vsebine	V
Kazalo slik	VII
Kazalo preglednic	IX
Kazalo prilog	X
1 UVOD	1
1.1 OPREDELITEV PROBLEMA	4
1.2 HIPOTEZE	4
1.3 CILJI	4
1.4 METODE DELA	5
2 O ILUSTRACIJI NA SPLOŠNO	6
3 KRAJINSKO PRIZORIŠČE V ILUSTRACIJI	12
3.1 PROSTOR V ILUSTRACIJI	12
3.2 KRAJINA V ILUSTRACIJI	16
3.3 POMENI KRAJINE IN KRAJINSKIH ELEMENTOV	19
3.4 SLOVENSKO V KRAJINI	27
4 MORFOLOGIJA PRAVLJICE	31
5 INTERPRETACIJA PROSTORA IN KRAJIN V ILUSTRACIJAH MARLENKE STUPICE	33
5.1 ANALIZA UPODOBLJENEGA PROSTORA	33
5.2 ANALIZA POJAVLJANJA PRIMERLJIVIH ALI ENAKIH KRAJINSKIH PRIZORIŠČ OB PRIMERLJIVIH ALI ENAKIH DOGODKIH V ZGODBAH	38
5.2.1 Določitev prizorišč	39
5.2.2 Pojavljanje primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih v zgodbi	41
5.3 SIMBOLIKA IN POMEN KRAJINSKIH PRIZORIŠČ	44
5.4 ANALIZA UPODOBLJENIH KRAJIN GLEDE NA OPISE IZ ZGODBE	47

5.5	ANALIZA PRISOTNOSTI SLOVENSKEGA V ILUSTRACIJAH KRAJINSKIH PRIZORIŠČ MARLENKE STUPICA.....	49
5.5.1	Interpretacija upodobljenih krajinskih značilnosti.....	50
5.5.2	Krajine, ki jih lahko povežemo s slovenskim prostorom	53
6	REZULTATI IN SKLEP.....	59
7	RAZPRAVA.....	61
8	POVZETEK	64
9	VIRI.....	65
	ZAHVALE	
	PRILOGE	

KAZALO SLIK

Slika 1: Ilustracija Marlenke Stupica iz slikanice <i>Zvezdni tolarji</i> (Stupica, cit. po)	3
Slika 2: Ilustracija Marlenke Stupica iz slikanice <i>Trnuljčica</i> (Stupica, cit. po)	11
Slika 3: Kraljica je "odhitela v čisto skrito, samotno čumnato, ... tam je zgnetla strupeno"	15
Slika 4: Angleški krajinski slog – Stourhead, Anglija.....	19
Slika 5: Slika arkadijskega ali pastoralnega stanja - <i>The Course of Empire: The Arcadian</i>	20
Slika 6: Gravura <i>The Dark Wood</i> , Gustave Dore, 1868	22
Slika 7: <i>The Chasseur in The Woods</i> , c. 1813/14 C. D. Friedrich (Friedrich, cit. po Wolf)	22
Slika 8: Nadstrešnica poslovnega objekta na pokopališču v Srebrničah pri Novem mestu.....	24
Slika 9: <i>The Riesengebirge</i> , c. 1835, C. D. Friedrich – primer odprte krajine (Friedrich	26
Slika 10: <i>Der Einsame Baum</i> , 1822, C. D. Friedrich (Friedrich, cit. po Wolf, 2003: 73)	26
Slika 11: Na sliki so upodobljeni tako označevalci nacionalnega (trakast vzorec njiv in	29
Slika 12: Kraljevič se do Trnuljčice prebija skozi gozd trnove meje (Stupica, cit. po)	32
Slika 13: <i>Sneguljčica</i> v gozdu pri palčkih (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000a).....	32
Slika 14: Primer pretiravanja - teren.....	34
Slika 15: Primer visoke stopnje detajla	34
Slika 16: Razmerje gmota - ploskev (Stupica, cit. po Collodi, 2002).....	34
Slika 17: Razmerje visoko - nizko	34
Slika 18: Razmerje mirno - razgibano	34
Slika 19: Razmerje svetlo - temno	34
Slika 20: Razmerje naravno - kulturno	34
Slika 21: Črno-bela tehnika	35
Slika 22: Barvna tehnika.....	35
Slika 23: Primer upodobitve prvega plana (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2002).....	36

Slika 24: Primer prizorišča v gozdu – osrednji dogodek v razširjenem prostoru	37
Slika 25: Primer upodobitve niza planov v širšem prostoru (Stupica, cit. po Grimm)	38
Slika 26: Deklica odide na pot (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000c)	43
Slika 27: Čudežni dogodek - na deklico se z neba vsujejo zlati cekini (Stupica, cit. po)	43
Slika 28: Sneguljčica je rešena uroka (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000a)	45
Slika 29: Čudežno drevo je zacvetelo.....	46
Slika 30: Odprta krajina v ozadju, ko deklici odhajata od doma (Stupica, cit. po Brenk, 1979) ..	46
Slika 31: Grdi raček	48
Slika 32: Palčica	48
Slika 33: Moj dežnik je lahko balon (Stupica, cit. po Peroci, 1989)	48
Slika 37: Primerjava piktogramov: slovenska krajina— domača/domačijska krajina.	49
Slika 38: Razgiban svet z vzorci njiv in gozda ter travnik z razpršenim drevjem. Ta	50
Slika 39: Deklica žanje ajdo (Stupica, cit. po Brenk, 1970).....	51
Slika 40: Deček orje njivo.....	51
Slika 41: Pastirček pase drobnico	51
Slika 42: Travniške cvetlice (Stupica, cit. po Kovač, 1983)	52
Slika 43: Steljničnik (Stupica, cit. po Župančič, 1999)	52
Slika 44: Zaselek (Stupica, cit. po Brenk, 1971).....	52
Slika 45: Strnjena gruča hiš (Stupica, cit. po Collodi, 2002)	52
Slika 46: Ljubljanski grad v zbirki Iga Grudna, <i>Na Krasu</i> (Stupica, cit. po Gruden, 1967)	53
Slika 47: Ljubljanski grad v pravljici Ele Peroci, <i>Moj dežnik je lahko balon</i> (Stupica, cit.)	53
Slika 48: Asociativna krajina - krajina na <i>domačijski</i> prostor, značilen za Slovenijo,	55
Slika 49: »Gričevnata« krajina, ustvarjena iz kostanjevih listov (Stupica, cit. po Andersen)	56
Slika 50: Primer generične krajine (Stupica, cit. po Brenk, 1979)	58

KAZALO PREGLEDNIC

Preglednica 1: Razvrstitev zaporednih števil in skupno število ilustracij glede na ...	41
--	----

KAZALO PRILOG

Priloga A: Nabor obravnavanih ilustracij Marlenke Stupica

Priloga B: pesmica Otona Župančiča – *Breza in hrast*

1 UVOD

Predmet diplomske naloge je proučevanje upodobljenega prostora v ilustracijah otroških literarnih del slovenske umetnice Marlenke Stupice. Prostor, predvsem pa krajina in elementi, ki jo sestavljajo, predstavljajo pomembno področje študija krajinske arhitekture. Raziskovanje in tematska analiza izbranih ilustracij umetnice Marlenke Stupice na interdisciplinaren način proučujejo, identificirajo in vzpostavljajo konkretne vzporednice med dognanji nekaterih priznanih avtorjev s področja teorije o prostoru, ilustraciji, krajini, zgodovini in simbolnem pomenu nekaterih prizorišč ter krajinskih elementov ter izbranim repertoarjem ilustracij otroških literarnih del slovenske umetnice. Z ustrezno prilagojenimi metodami raziskovanja diplomska naloga na ta način osvetli pomen ilustracije v otroških literarnih delih, ne samo z vidika umetniškega – likovnega ustvarjanja, temveč predvsem tudi z vidika razvojne psihologije otroka ter pomena interakcije z umetniškim likovnim delom na njegov osebni razvoj.

Slikanica je namreč pri oblikovanju otrokove kulturne zavesti eden temeljnih kamnov. Osnovna komunikacijska lastnost slikanice je nasičenost s podatki in njena informacijska gostota. Je iluzija, v katero slikanica s svojo likovno govorico vabi otroka, širi, odpira in dograjuje obseg njegovega kulturnega okolja. Svet v slikanici je zanj igralnica in skrivalnica, del sporočila zgodbe, je tudi identifikacija z estetskim sporočilom slikanice. Vemo, da vizualna percepcija ni pasivno sprejemanje materiala, temveč, kot pravi Arnheim (2007), aktivna skrb uma, zato ima ilustracija na otroka lahko velik vpliv. Ilustracije niso le likovna oprema besedil, temveč bralcu preko vizualnega prenašajo informacije o zgodbi in njenem prizorišču ter vzbujajo dodatne občutke. Ilustracijo vsak posameznik vidi drugače, na sebi lasten način in s svojimi občutki, deloma pa jo vsi doživljamo podobno. Tako na primer upodobitev temnega gozda v otroku najverjetneje vzbuja občutek nelagodja, celo groze, vendar to izkušnjo vsak doživlja po svoje. Ker ilustracija temeljno oblikuje otrokovo kulturno zavest in si otrok marsikatero pravljico zapomni prav po ilustracijah, želim v nalogi ugotoviti, kakšen je prostor, ki ga otrok prek slikanic »vsrka«. Ilustracije Marlenke Stupice, ki so predmet obravnave te diplomske naloge, sem po nareku Andreja Ilca in Pavleta Učakarja iz uredništva Mladinske knjige, izbrala zaradi umetniškega izjemnega in bogatega opusa, ki med slovenskimi ilustratorji velja za enega najbogatejših.

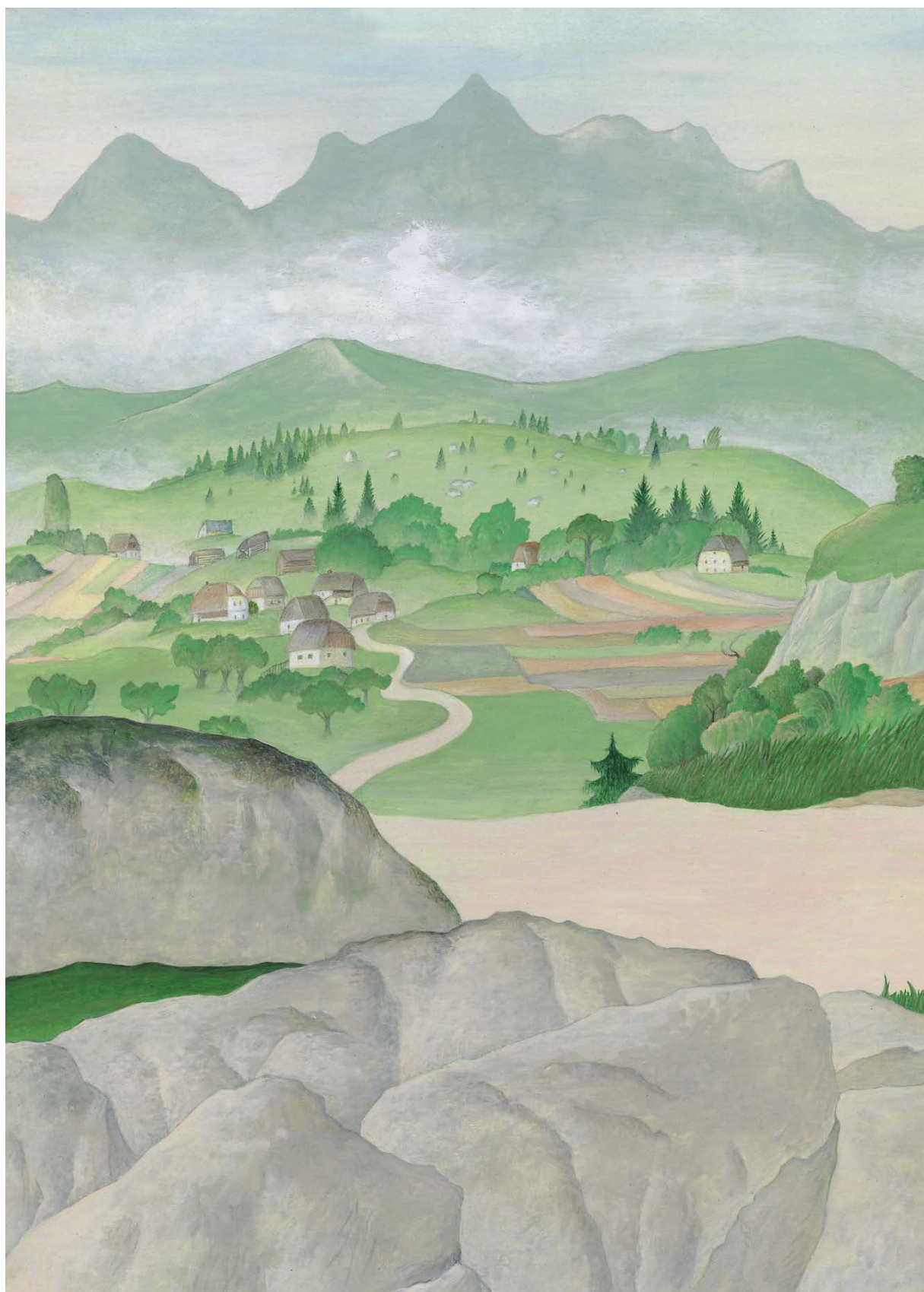
Založba Mladinska knjiga je jeseni 2010 izdala monografijo »Drevo pravljic«, posvečeno akademski slikarki Marlenki Stupici. Slikarka se je rodila 17. decembra 1927 v Mariboru, leta 1950 pa diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Umetnica je dejavna že od predvojnega časa, ko je delovala še pod priimkom Muk, v tem času pa so si vse do danes sledile slikanice in ilustracije znamenitih knjig in pravljic. Veliko sodeluje tudi z otroškima revijama Cicido in Ciciban. Ilustratorka je prejela številne nagrade, med drugimi Nagrado Hinka Smrekarja za življenjsko delo (1995), Levstikovo nagrado za življenjsko delo (1999), od leta 1994 pa je avtorica tudi na Častni

listi IBBY¹. Njene ilustracije so se, kot piše Milček Komelj (2010: 359), s svojim izrazom brezčasnosti, ljubeznivosti, svežino, življenjsko vedrino, ki jim umetnica »prida svoj izrazit osebni pečat večnega otroštva«, vtisnile v dušni spomin cele vrste generacij. Umetnica sleherno krutost v čudežnih svetovih preriše s podobami, prežetimi z dobroto, kar je na primer vidno tudi v tem, da je »temni gozd iz Sneguljčice zanjo podoba skrivnosti in življenjske lepote.« V ilustracijah se pogosto pojavljajo pozorno upodobljene rastline, še posebej cvetoče cvetlice. V Valjavčevem *Pastirju* »umetnica na vzdolžnem formatu, sicer značilnemu za panjske končnice, znova prikaže svoj poseben občutek za upodabljanje krajine.« (Komelj, 2010: 363). »Vse na njenih slikah je od zdaj in od nekoč, je gaj in gozd ter cvetoč travnik, daljava in bližina praznične lepote in brezskrbne radoživosti, sveže rodovitnosti življenjskega veselja, ki zveni v živem spoju v motiv ulite gibke črte in vse bolj sijoče žive barve.« (Komelj, 2010: 368).

Opus Marlenke Stupice obsega preko sto ilustriranih del. Poleg ilustriranja klasičnih pravljic, med katere lahko štejemo tudi *Rdečo kapico*, *Trnuljčico* in *Sneguljčico* bratov Grimm, *Piko Nogavičko* Astrid Lindgren, Andersenovi *Palčico* in *Grdega račka*, je ilustratorica veliko sodelovala tudi s slovenskimi avtorji. Med najbolj znane sodijo ilustrirana dela Kristine Brenkove, ki po mojem mnenju še posebej izražajo slovensko domačnost, medtem ko ilustracije pesmi Otona Župančiča prevevajo značilnosti Bele Krajine. V pravljici avtorice Ele Peroci *Moj dežnik je lahko balon* pa zgodba bralca popelje čez Ljubljanski grad. Stupica je ilustrirala tudi veliko ljudskih pesmi, ki so zbrane v malih knjižicah *Pojte, pojte drobne ptice*, *preženite vse meglice* in *Pleši, pleši črni kos*. Poleg teh so zanimive tudi črtne ilustracije Grudnovih pesmi *Na Krasu*, Collodijevega *Ostržka*, *Zvezdnih tolarjev* bratov Grimm in druge.

Iz njenega opusa sem za preučevanje izbrala tiste ilustracije, ki upodabljajo krajino in krajinske elemente. Z analizami tako izbrane skupine ilustracij sem interpretirala upodobljeni prostor ter razmerje med prizoriščem in zgodbo, ki se v njem dogaja. S tem v zvezi sem posebno pozornost namenila raziskovanju morebitnih vzporednic med upodobljenim prostorom v obravnavanih ilustracijah in značilnostmi slovenskega prostora ter želela ugotoviti, ali je možno iz del ilustratorke Marlenke Stupice razbrati tudi splošno veljavno trditev, da slovenski umetnik ne uide inkulturaciji v koncept »slovensko«.

¹ IBBY = International Board on Books for Young People



Slika 1: Ilustracija Marlenke Stupice iz slikanice *Zvezdni tolarji* (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000c)

1.1 OPREDELITEV PROBLEMA

Diplomsko delo razčlenjuje temeljne interakcije, ki si sledijo od ilustriranja likovne opreme v otroški literaturi do komunikacije z bralcem: vpliv opisov prizorišč iz vsebine literarnega dela na ilustratoriko, vpliv inkulturacije ilustratorke v koncept »slovensko« ter posebnost vizualne interakcije na bralca – otroka. Znano je, da likovna oprema otroške literature upodablja prizorišča, v katerih se zgodbe dogajajo. Vprašanje je, ali ilustrator prizorišče upodobi po opisih iz besedila ali po svoje. Zaradi dejstva, da različni ilustratorji enake pravljice upodabljajo različno, sklepam, da ima ilustrator praktično vedno možnost za vnos lastne interpretacije prostora. Ilustratorjeva interpretacija je vedno tudi rezultat stopnje njegove inkulturacije in sprejetja splošnih družbenih predstav. Kot sem že omenila, sem se v nalogi omejila na proučevanje krajine in krajinskih elementov v ilustracijah Marlenke Stupice. Zanimalo me je, za kakšno krajino gre, kako je upodobljena, ali je v krajinskih prizoriščih, podobno kot v zgodbi, mogoče najti tudi simbolne pomeni in kako so ti iz zgodbe prevedeni v upodobljeno prizorišče. Analizirala sem, ali se neko primerljivo ali enako prizorišče pojavlja ob primerljivih ali enakih dogodkih v različnih pravljicah. Naj za ilustracijo navedem primer: ali je junak zgodbe v času neke preizkušnje vedno v gozdu; ali ob odhodu od doma vedno odpotuje v širo odprto krajino ipd. Raziskovala sem tudi možnost ali iz upodobitev krajine v ilustracijah, na primeru ilustracij Marlenke Stupice, lahko potegnemo konkretne vzporednice s slovenskim prostorom in s slovenskimi krajinami.

1.2 HIPOTEZE

Prva hipoteza naloge predpostavlja, da ilustratorica Marlenka Stupica iz zgodbe ne dobi natančnih opisov za upodobitev prostora in da na njen izbor in način upodobitve krajinskih prizorišč vpliva tudi inkulturacija v koncept »slovensko«. Druga hipoteza predpostavlja, da se v različnih pravljicah ob primerljivih ali enakih dogodkih pojavlja primerljivo ali enako prizorišče. Tretja hipoteza diplomske naloge predpostavlja, da je podobno kot velikokrat zgodba, tudi prizorišče nosilec in prenašalec simbolnega pomena. Četrta hipoteza pa predpostavlja, da so v ilustracijah prisotni tako asociativni elementi in označevalci slovenskega prostora, kot tudi tako imenovana štimunga, kakor posebno občutje domače krajine poimenuje Nadja Zgonik v knjigi *Podobe slovenstva* (2002).

1.3 CILJI

Cilj diplomske naloge je ugotoviti:

- značilnosti upodobljene krajine v ilustracijah Marlenke Stupice,
- ali se v (različnih) pravljicah ob primerljivih ali enakih dogodkih pojavlja primerljivo ali enako krajinsko prizorišče,

- ali ilustratorka prizorišča upodablja po (točno določenih) opisih iz zgodbe,
- ali je krajinsko prizorišče, tako kot velikokrat zgodba, tudi nosilec kakega simbolnega sporočila,
- ali so v ilustracijah Marlenke Stupice prisotni t.i. štimunga in asociativni elementi slovenskega prostora.

1.4 METODE DELA

Naloga obravnava izbrane ilustracije iz opusa ilustratorke Marlenke Stupice. Izbor ilustracij je potekal tako, da sem iz vsega nabora izbrala tiste, ki so upodabljale krajino in krajinske elemente, oziroma asociacije nanje. Na dveh ilustracijah, ki sicer upodabljata interier, je ta upodobljen tako, da močno asociira na dogajanje v notranjosti gozda. Končen izbor šteje 165 ilustracij. Ilustracije sem analizirala v petih različnih analizah, v skladu s hipotezami in cilji diplomskega dela. V prvi analizi sem interpretirala značilnosti upodobljenega pravljničnega prostora ilustratorkinih prizorišč in sicer na način, da sem upodobitve raziskovala v razmerju z imaginarnim, preučevala likovno govorico in prisotnost učinka pretiravanja, način upodabljanja rastlin, uporabo barv in upodobitev prostorskih meril. V drugi analizi, analizi pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih v zgodbi, sem najprej morala ugotoviti, ali se in če se, katera prizorišča v ilustracijah pojavljajo. Prostor dogajanja sem ugotavljala po deduktivni metodi, torej od gradiva k zaključkom. Razločila in opredelila sem enajst različnih prizorišč. Nato sem prebrala vse obravnavane pravljice in v njih razbrala in opredelila večje dogodke, ki so upodobljeni na ilustracijah, za tem pa ugotavljala, ali se ob primerljivih ali enakih dogodkih pojavljajo primerljiva ali enaka prizorišča. V drugi del druge analize sem vključila le ilustracije iz pravljic, ne pa tudi ilustracij za pesmi in pripovedno prozo. V tretji analizi sem raziskovala ali je, tako kot pri zgodbi, tudi pri posameznih krajinskih prizoriščih moč zaznati simbolne pomene. V teoretičnem delu diplomske naloge sem opisala simbolne pomene posameznih prizorišč, ki pa sem jih potem preučila v povezavi z dogodki ob katerih se pojavljajo. V četrti analizi sem ugotavljala, v kolikšni meri ilustratorka Marlenka Stupica upošteva opise za upodobitev krajinskega prizorišča iz zgodbe. Analize sem se lotila tako, da sem prebrala vsa besedila, za katera so bile obravnavane ilustracije upodobljene in ugotavljala, ali se v besedilu pojavljajo konkretne informacije, ki usmerjajo upodobitev krajine, ali ne. V primeru, da so konkretne informacije prisotne, sem ugotavljala, v kolikšni meri jih Marlenka Stupica upošteva. V peti analizi sem raziskovala nabor ilustracij v razmerju do t.i. štimunge in asociativnih elementov, značilnih za slovenski prostor in vzpostavljanje domačnosti. Ilustracije sem glede na prisotnost pojavljanja asociativnih elementov razdelila v tri skupine: konkretne lokacije, asociativne krajine in generične krajine. V prvo skupino sem uvrstila ilustracije, ki upodabljajo konkretno lokacijo v Sloveniji. Skupino asociativnih krajin tvorijo tiste, ki upodabljajo izrazite asociativne elemente in napeljujejo na domačijski ali slovenski prostor, kot so na primer razgiban teren z mrežo trakastih njivskih polj in travnikov, zaplatami gozda, gručami hiš in obvodni prostor. Skupino generičnih krajin pa predstavljajo upodobitve, ki ne vsebujejo jasnih elementov, ki bi spominjali na slovenski prostor.

2 O ILUSTRACIJI NA SPLOŠNO

Ilustracija, kot navaja Tatjana Pregl Kobe (1998: 70) je izraz, ki izvira iz latinskega izraza *illustrare*, ki prvotno pomeni osvetliti, razsvetliti, razjasniti. Uporablja se kot pojem za sleherno likovno upodobitev, ki dopolnjuje besedilo in je kot izraz obveljala šele po letu 1840. Ilustracija, tako Pregl Kobetova (1998), naj bi v razmerju do besedila imela spremljevalno vlogo. Niko Grafenauer (1978: 6) razmerje obrne. Trdi, da ima ilustracija primarno vlogo, saj so se z grafično risbo, iz katere so se nadalje razvile ilustracije in se začele pojavljati v besedilih, predvsem v protestantizmu, izražale že prvotne kulture. »S slikanico,« pravi Grafenauer, »katere primarna pisava, če tako rečem, je za otroka ilustracija in jo besedilo pravzaprav le dopolnjuje, ker ga mora po navadi nekdo brati, dobiva otrok neko kulturno informacijo, in sicer na najbolj nevsiljiv način, kajti prilagojena je njegovim komunikativnim in identifikacijskim sposobnostim, kar pomeni, da mu slika pove ravno toliko ali pa še več kot besedilo, saj iz nje izvirajo njegove predstave, ki jih spodbuja tekst. Ilustracija v slikanici ima zato pomen tropa – znaka, ki je fabulativno razložen v besedilu, če je slikanica seveda opremljena z njim. V nasprotnem primeru pa mu govori slika sama, zato je tu bolj opredeljen v svojih predstavah in izbiri identifikacijskih možnosti, intenziteta priprave za umetni, abstraktni kulturni način komunikacije pa je nekoliko manjša, saj je v celoti odvisna od učinkovitosti ilustracije. Takšen tip slikanice je seveda namenjen najmlajšim otrokom, ki še ne morejo slediti sistematični razlagi likovnih znakov – ilustracij, kakršno predstavlja fabula ali zgodba.« (Grafenauer, 1978: 7). Če torej na eni strani Pregl Kobetova (1998) trdi, da ima ilustracija v razmerju s tekstom sekundarno vlogo, jo Grafenauer (1978), ravno nasprotno, povzdigne kot tisto, ki je zgodbe povezovala že pred besedo. Osebnost mi je bližje Grafenauerjeva trditev, saj verjamem v moč slike, ki jo bom v nalogi tudi obravnavala. Klasična slikanica je likovno oblikovana tako, da je vsaka ilustracija samostojna slika.

Tekst in ilustracija sta dokaj samostojna elementa, tekstovni in likovni delež se delita v primernem razmerju. V drugem tipu slikanice se ilustracija prelije med vrstice in razširi na dve strani, ni pa nujno, da se pojavlja v enakovrednem deležu s tekstom. Prožno ali verzno besedilo ilustrator pogosto razporedi in preplete z ilustracijo. Slovenska leposlovna slikanica tematiko v zelo veliki meri črpa iz ljudske proze, predvsem pravljic in pripovedk, otroških ljudskih pesmi, ugank in basni. V sodobni otroški poeziji so prisotne tudi samosvoje inačice sodobnih pravljic, kakršne so ustvarile Kristina Brenkova, Branka Jurca, Ela Peroci, Svetlana Makarovič, Polonca Kovač, Kajetan Kovič in drugi (Kobe, 1978).

Pri nas so se z ilustracijo prvi ukvarjali člani društva Vesna. Začetniki slovenske ilustracije so tako Saša Šantel s svojimi secesijskimi ilustracijami za *Velega Jožo* Vladimirja Nazorja (1908), Ivan Vavpotič z realističnimi ilustracijami za Ksaverja Meška knjigo *Mladim srcem* (1911 – 1914) ter Gvido Birolla in Maksim Gaspari z ilustracijami v *Pravljicah* Frana Milčinskega (1911). Društvo Vesna »je imelo v programu zbiranje domačijsko značilnega blaga in njegovo slikarsko vrednotenje,

kar so narekovalle praktične potrebe tedanjega časa in boj slovenskega naroda za nacionalno osvoboditev. Zapoznili romantični program realistično šolanih Vesnanov nam je prinesel še ilustracije Ivana Vavpotiča za Jurčičevega *Desetega brata* (1917). Istega leta je izšla klasična slovenska povest Frana Levstika *Martin Krpan* z ilustracijami člana Vesne, Hinka Smrekarja. S temi deli so bili postavljeni temelji slovenske knjižne ilustracije za otroke.« (Čopič in Tršar, 1978: 30) Vsak je slikanice oblikoval na svojevrsten način, s svojevrstnim znanjem in se tako preizkusil v ustvarjanju najbolj bogatega, enostavnega in najlepšega sveta, v katerem otrok emocionalno uživa in s katerim se lahko poistoveti (Čopič in Tršar, 1978).

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je beseda *ilustracija* opredeljena precej skopo, kot »risba, slika kot pojasnilo, okras (tiskanega) besedila.« (SSKJ, 1994: 294). Braco Rotar, na primer, ji v svojem delu *Likovna govorica* (1972) namenil pomembnejšo vlogo: govori o tem, da že izraz ilustracija vsebuje semantično iluzijo, da »mora prek svojega pomnjenja ena jezikovna skupina predstavljati drugo« (Rotar, 1972: 64). Rotar v tej knjigi pojavne oblike likovnega izražanja obravnava v teoretskem smislu. Raziskuje predvsem procese izražanja in oblikovanja posameznih enot likovnega sporočila, dognanja pa prikaže tako v obliki besedila kot tudi formul in shem. V nadaljevanju naloge sem ilustracijo obravnavala z drugega zornega kota kot ga obravnava Rotar, vendar je za boljše razumevanje samega pojma nujno, da se vsaj na kratko dotaknemo njegovih pogledov na samo naravo ilustracije. Rotar meni, da ilustracija sporoča že opisane strukture formulacije in tako združi pomensko strukturo besedila v drugi estetski strukturi. Ilustracijo pojmuje kot pojasnilo zgodbe in besedila, kot realizacijo predstave zgodbe v likovni strukturi in ne kot spominsko oporo zgodbi. »Ker upodobitev sporoča zgodbo, je prirejena tako, da omogoča čim intenzivnejšo in čim popolnejšo informacijo. Upodobitev je zato shematska in tipizirana, kar jo približuje pisavi v podobah.« (Rotar, 1972: 38). Rotar trdi, da so temelj likovnega jezika v novem veku aluzivni znaki, upodablajoče likovne strukture, ki so alegorije, simboli in upodobitve vseh tipov. Ugotovi, da gre pri aluzivnih znakih za paralelizem z naravo, »za podobnostno odslikavo videnih naravnih fenomenov« (Rotar, 1972: 45). Aluzivne (podobnostne) znake opredeli kot izrazito ilustrativne, to pa je osnovna lastnost vseh stilov kontinuiranega upodabljanja, med katere sodi tudi ilustracija. »Specifična montaža prizorov kontinuirane upodobitve kaže, da gre za ilustracijo oziroma odslikavo že znane zgodbe, ki je za določeno pojmovno smiselno formacijo paralelna odslikava. Tako ji kontinuirana upodobitev rabi kot nekakšna spominska opora, hkrati pa pomeni to zgodbo. Zgodbo lahko pomeni zato, ker je zgodba znana in že klasificirana, tako da je možna predvsem miselna kontinuiteta poteka, saj so na kontinuiranih upodobitvah praviloma upodobljeni prizori, ki so sicer povezani v enotno likovno strukturo, v razmerju z zgodbo pa upodablajo le določene izseke iz besedila oziroma pripovedovanega dogajanja.« (Rotar, 1972: 46). »Upodobitev torej ponazarja zgodbo tako, da na aktualen način skoncentrira (selekcioniira) pomensko strukturo besedila v drugi estetski strukturi, kar vsebuje pomensko (vrednostno) prekvalifikacijo strukture besedila.« (Rotar, 1972: 64). Rotar na podlagi treh značilnosti ilustracijo šteje za poseben aluzivni znak: »Prvič, zaradi opisane pomenske strukture, ki se vzpostavlja na osnovi sinhronizacije pomena besedila in pomena

upodobitve. Drugič, zaradi specifične likovne strukture, ki jo terja pojasnjevalna funkcija v razmerju do besedila, in ki se kaže v tipologiji stilizacij in tehnikah, produciranih pod pritiskom zahteve po pomenski sinhronizaciji, zaradi katere morajo biti navzoče na istem materialu kot besedilo, tj. v knjigah. In tretjič, zaradi specifične prekvalifikacije pomenske strukture, ki se zgodi pomenskim razhodom besedila in podob. To se dogodi tedaj, ko se spremeni pojmovno smiselna formacija, v kateri je ilustracija nastala, in ko sta obe znakovni strukturi vsaka zase izpostavljeni novim klasifikacijam.« (Rotar, 1972: 67). Stilizacijo, to kar ilustracija je, pojmuje kot tip upodobitve, ki pri svojem nastanku obravnava odnos vizualne strukture z naravo. Odnos imenuje podobnost, ta pa pomeni specifično odslikavo naravnih fenomenov. Narava je za Rotarja apriorno sistem naravnih fenomenov, ki imajo svoje lastnosti, te pa so obremenjene s pomnjenjem. »Pri upodobitvah po estetskem ključu gre v skrajni konsekvenci za montažo povsem likovnih in aluzivnih elementov, kot so barve, barvne skupine, upodobitvene formulacije, ki so izbrane po vidnem ključu, in skupine upodobitvenih formulacij oziroma prizorov v širše strukture, tako da lahko upravičeno govorimo o estetskem komponiranju slik, o upodobljenem lepotnem idealu, o perspektivčnih raziskavah, o chiaro scuro itn., skratka o estetskih pravilih v pravem pomenu besede.« (Rotar, 1972: 107).

Na povsem drugačen način kot Rotar, ki govori z vidika podajanja vizualnih informacij, pa se dojemanja vizualnega loti Rudolf Arnheim, filmski teoretik in psiholog s področja zaznav. Arnheim (npr. 1974 in 2007) se v nekaterih svojih delih, ki jih obravnava z vidika zaznavanja vizualnih informacij, ukvarja z možnostjo, da bi v podobah našel smisel. Predstavi sklop znanj, ki segajo od preprostega prepoznavanja do kompleksne interpretacije v kontekstih na filozofski in metaforični ravni. Opozarja na mnoge možne vidike prepoznavanja, od osebnih asociacij, vprašanj, analiz, špekulacij do iskanja in razvrščanja dejstev. Predpostavlja, da je izhodišče vsemu objektivno razumevanje pismenosti, vendar trdi, da so subjektivni in čustveni vidiki znanja enakovredni objektivnemu. Vsa ta dognanja je tako mogoče aplicirati tudi na dojemanje ilustracije, saj gre pri tem za ilustratorjevo interpretacijo teksta. V knjigi *Art and visual perception* (1974) Arnheim predstavi zanimive misli o reprodukciji, pri čemer trdi, da pri proizvodnji podobnosti ne gre za nič drugega kot za uporabo pomembnih lastnosti, ki jih ustvarjalec na nekem objektu prepozna. Da pa te lastnosti prepozna, mora biti ustvarjalec primerno usposobljen, izučen. Zaključí s tem, da je vsa reprodukcija (bodisi reprodukcija tehnoloških predmetov, likovnih del, ali pa npr. reprodukcija neke krajine) vizualna interpretacija, vendar dodaja, da je to lahko zavajajoče, saj tovrstna interpretacija sloni samo na tistih podatkih, ki jih ustvarjalec zazna z vidom. Meni, da je odnos med intelektualnim znanjem in vizualno interpretacijo pogosto narobe razumljen. Vizualna interpretacija se zgodi tako, da umetnik s pomočjo slike notranje strukture, ki jo ima v spominu, izumi vzorce, ki razlagajo zunanost tako, da je v skladu z notranjostjo (Arnheim, 1974: 157). Umetnik upodobitve sestavlja iz reprodukcij spomina, jih nadgrajuje z domišljijo in s svojim znanjem o predmetu upodabljanja. Vizualno zaznavanje torej ni pasivno posnemanje dražljajskega materiala, ampak aktivna skrb misli

(Arnheim, 2007: 37). Robert H. Holt (cit. po Arnheim, 2007: 99) »sliko misli«² definira kot »subjektiven prikaz občutka ali zaznave brez primerne čutnega vnosa, ki je prisoten pri prebujanju zavesti, kar je del mišljenja. Prikaz vključuje slike v spominu in domišljiji; lahko je vizualen, slušen ali katerekoli čutne oblike, pa tudi čisto verbalen. V najbolj osnovnem gledanju so mentalne podobe zveste kopije fizičnega predmeta, ki ga zaznamujejo. Kopije so enako fizične kot predmeti, od katerih so se oddaljile in so v duši ostale kot podobe misli. V vsem so si enake z izvirnimi predmeti. Moderni psihologi tem podobam danes pravijo eidetične³ podobe. Pri tem gre za vrsto fotografskega spomina imenovano eidetični priklic. Osebe z eidetičnim priklicom se podob ne le spominjajo, temveč jih v celoti podoživijo. Opazovalec jih ne more niti kontrolirati, niti spreminjati, saj se obnašajo kot projekcije dražljajev in ne kot produkti zahtevnega uma. Velika večina ljudi eidetičnega priklica nima in v splošnem je bolj značilen za otroke kot za odrasle. Za večino ljudi torej primer mentalne podobe, potrebne za misel, verjetno ni popolna, barvita in zvesta kopija vidne podobe. Locke (cit. po Arnheim, 2007: 100) na primer trdi, da je podoba misli medla, ker nima dovolj vsega, kar bi potrebovala. Spomin lahko stvari ali posamezne dele kopije jemlje iz konteksta in jih kaže ločeno. Berkeley (cit. po Arnheim, 2007: 104), ki je bil sicer mnenja, da so generične mentalne podobe nepredstavljive, je priznal, da je v nekem smislu zmožen abstrahirati, saj lahko razmišlja v določenih delih ločenih od drugih. Ti deli, so sicer združeni v enem predmetu, a je vseeno možno, da obstajajo drug brez drugih. Lahko si je na primer predstavljal človeški trup brez okončin. Zaznano mehanično kopijo tega, kar vsebuje zunanji svet, spomin ohranja nedotaknjeno, zvesto kopijo. Zgodovinar Simon Schama (1995) meni, da je vsaka krajina – reka, gozd ali gora – delo uma, zbiralnika spominov in obsesij ljudi, ki krajino gledajo. Posploševanje znotraj zaznave ni mogoče. Um je tisti, ki lahko spomin trga na delčke ali ustvarja kolaže iz materiala spomina, a celota ostane nespremenjena. To je surov koncept domišljije ali fantazije. Koncept, ki priznava umu nič bolj kreativnega kot je zmožnost združevanja mehansko reproduciranih koščkov realnosti. Koncepti so zaznavne podobe, in miselne operacije so ravnanje s temi podobami. Konceptualno razmišljanje se na metaforiko individualnosti podob, ki vplivajo na splošnost misli lahko zanese tako, da se mentalne podobe izločajo. Mislec se lahko osredotoči na tisto, kar je pomembno, drugega pa ne upošteva (Arnheim, 2007: 104, 105). Mislec sprva zazna občutke (enostavno), zaznavi sledi dojemanje teh občutkov (kompleksno) in končno razumevanje pojmov (abstraktno). Generične predstave⁴ so splošne predstave, razbremenjene detajlov. To so lahko shematske upodobitve npr. teles, pri čemer ne razberemo ali gre za žensko ali moško telo; iz upodobitve vlaka ne razberemo ali gre za tovorni ali potniški vlak, za upodobljen grm vemo le to, da je grm, ne razberemo pa rastlinske vrste. Nasprotno generičnim so upodobitve nečesa določenega, iz česar

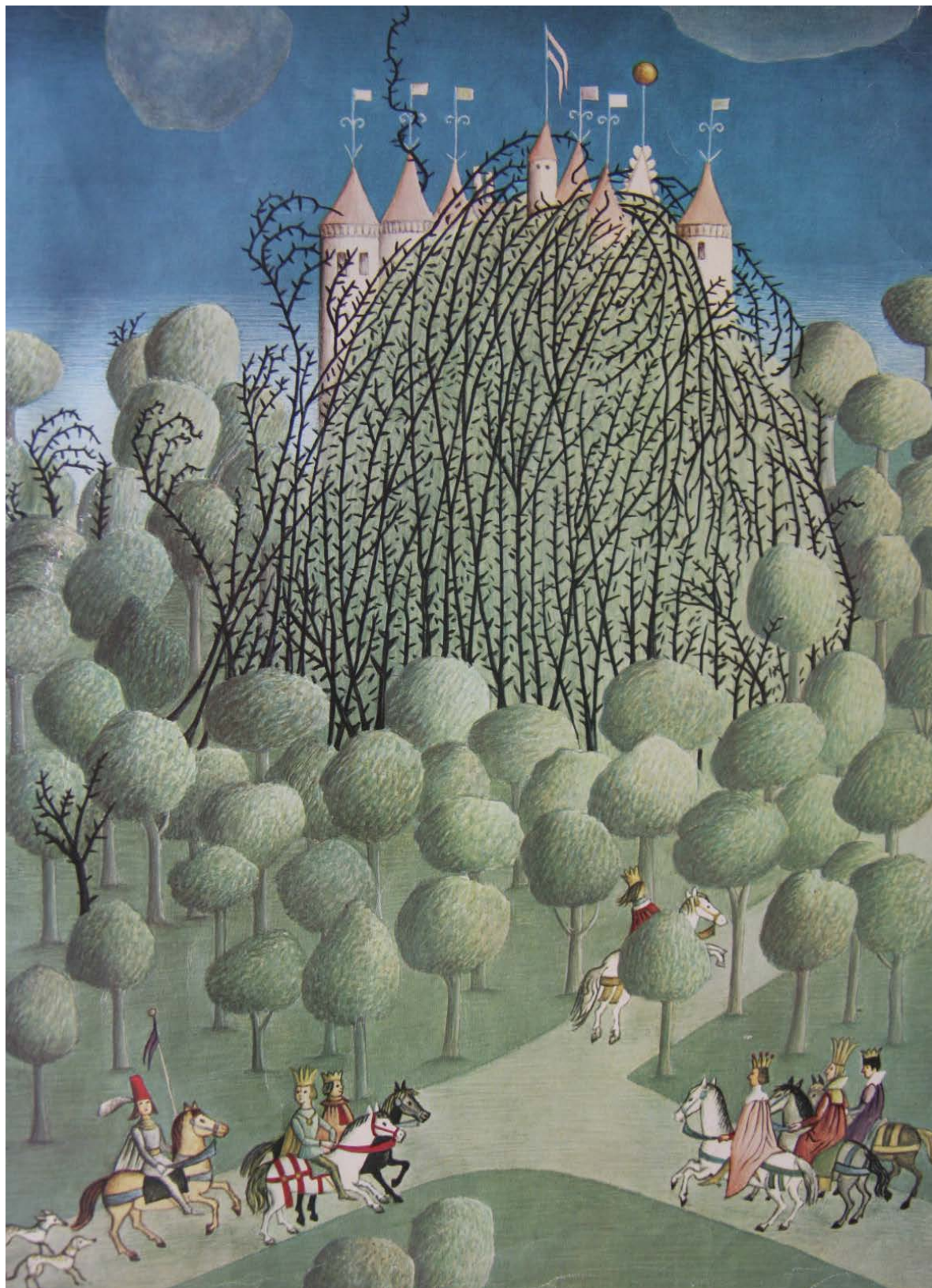
² »Thought image« (Holt, cit. po Arnheim, 2007: 99)

³ Se nanaša na eidetiko, ki je v SSKJ-ju definirana kot »živo, nazorno predstavljanje videnih, doživetih stvari.« (1994: 189).

⁴ Allgemeinvorstellungen (Kofka, cit. po Arnheim, 2007: 106)

lahko razberemo več kot le nek širši pojem. Specifičnost podobe kliče po specifičnem znanju človeka, ki naj bi to razumel (Arnheim, 2007: 142). Oblikovni in barvni vzorci vizualnih likovnih oblik oblikujejo določeno podobo, ki predstavlja nek izraz. Oblike verbalnega jezika so opremljene za masovno spominsko oživitev podob, katerih individualnost je povzročena posredno, s kombiniranjem standardiziranih oznak (Arnheim, 2007: 253). Arnheim tako trdi, »da abstrahiranje zahteva umik iz neposredne izkušnje in zato lahko izzove nevarnost, da se kreativno delo in produktivno mišljenje glede na stvarnost prikažeta napačno. ... Pomembna je zavestna povezava med prisotnostjo in odsotnostjo. Pri tem se je v razvoju pričel um umikati iz skladnosti realnega reda ter teži k razstavitvi in zamenjavi v enostavnih in prepoznavnih oblikah kompozicije. Vizualno opazovanje in vizualno mišljenje pravzaprav ne moreta drug brez drugega, abstrakcija pa je ob tem nujno potrebna povezava.« (Arnheim, cit. po Drašler, 2005: 24).

Če ugotovitve in poglede treh avtorjev, Grafenauerja, Rotarja in Arnheima apliciramo na ilustracijo, potem lahko na ilustracijo pogledamo iz treh precej različnih vidikov. Niko Grafenauer trdi, da je primarna funkcija ilustracije pripovedovanje zgodbe, Braco Rotar ilustracijo obravnava kot medij za pojasnjevanje zgodbe, pri čemer tudi ilustracija pripoveduje, vendar pripoveduje v drugi estetski formi. Ob ugotovitvah Rudolfa Arnheima pa ilustracijo lahko obravnavamo kot mentalno podobo. V takšnem kontekstu je zanimivo predvsem iskanje prisotnosti domače štimunge in elementov, ki asociirajo na slovenski prostor. Ti izvirajo iz inkulturirane družbene predstave o prostoru, ki jo umetnik nosi kot del kolektivnega spomina. Ne glede na to, iz katerega od teh treh vidikov gledamo na ilustracijo, lahko trdim sledeče: če je tekst original, je ilustracija njegova reprodukcija – miselna podoba teksta.



Slika 2: Ilustracija Marlenke Stupice iz slikanice *Trnuljčica* (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000b)

3 KRAJINSKO PRIZORIŠČE V ILUSTRACIJI

Za potrebe analize je treba prostor najprej prepoznati in ga nato interpretirati. Menim, da je prostor v ilustraciji mogoče interpretirati v več korakih. Najprej je treba ločiti kraj od prostora in nadalje ugotoviti, ali ta kraj predstavlja krajino, saj so predmet diplomske naloge le ilustracije, ki upodabljajo krajino ali posamezne krajinske elemente. Kraj se od prostora loči po tem, da vsebuje elemente, ki mu dajejo prepoznavnost, ki ga določajo kot enkratnega. Nato bom ugotavljala, za kakšne upodobitve krajine gre in, ali so te upodobljene samo v mejah osrednjega dogajanja (prizorišča) ali prikazujejo tudi širši prostor (krajino). Ko bom neko krajino ali pa prizorišče prepoznala, bom lahko ugotavljala simbolno in pomensko moč upodobljenega. Nazadnje bom upodobljeni prostor lahko obravnavala tudi v navezavi na slovenski prostor. V nadaljevanju, po zgoraj naštetem sosledju korakov, predstavljam zbir posameznih definicij in teorij, na katerih bodo slonele tematske analize te diplomske naloge.

3.1 PROSTOR V ILUSTRACIJI

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* najdemo več definicij *prostora* npr.: »kar je nesnovno, neomejeno in v čemer telesa so, se premikajo; z najmanj eno točko, ploskvijo določen del tega; in del površine z ustreznim pohištvom, predmetom, namenjen za začasno namestitev ene osebe.« (SSKJ, 1994: 1085). Te definicije prostor prikazujejo kot nekaj abstraktnega. Likovni prostor na primer, se od naravnega prostora razlikuje po tem, da je pogled nanj humaniziran, saj je ustvarjen iz človekovih zaznav naravnega prostora, ki pa so za vsakega posameznika drugačne. Človek v prostoru lahko zazna veliko stvari, vendar so nekatere stvari dovolj prepoznavne, da si po njih nek del prostora zapomni. Tak del prostora, ki ima svojo lastno identiteto, imenujemo *kraj*. V prostoru med posameznimi telesi velja pravilo hierarhije, ki omogoča enotnejše razumevanje prostora. Tako kot vsaka kompozicija, je tudi prostor likovna kompozicija s svojimi zakonitostmi. Te so: smer, središče, teža, notranja razmerja in druge. Profesor filozofije Karsten Harries (1997: 202) v knjigi *The ethical function of architecture*⁵ piše, da, ko govorimo o prostoru, smo neizogibno pod vplivom določene krajine, določene zgodovine in določenih zgodb. Najprej, in večino časa, naša izkušnja nekega prostora temelji na podlagi izkustev, ki jih razberemo iz soočenja stvari s prostorom, kjer obstajajo. Če bivanje izraža razmerje med človekom in prostorom, potem je prostor vedno nabit s pomenom, prostor, bi lahko rekli, ni nem (Harries, 1997: 156-157). Publicist John Brinckerhoff Jackson (1984: 5) v svojem delu *Discovering the Vernacular Landscape* razlaga, da intuitivno vemo, da ima prostor svojo stopnjo stalnosti, značilen kulturni ali topografski značaj, predvsem pa je prostor nekaj, kar si ljudje delijo. Arhitektka in scenografinja Meta Hočevar (1998), svojo knjigo *Prostori igre* začne s pomenljivo mislijo: »Nič se ne more zgoditi, ne da bi se zgodilo NEKJE.«

⁵ Etična funkcija arhitekture.

Hočevarjeva s tem utemeljuje pomen gledališkega prostora za ponazoritev gledaliških iger. Tudi pravljice se dogajajo in dogajajo se NEKJE. Ta NEKJE upodabljajo ilustracije, približajo in pojasnijo nam prostor pravljice, saj pravljica brez prostora ne more obstajati. Prostor je po Hočevarjevi dokaz za zgodbo, zaradi prostora zgodbi verjamemo, saj ji ta podeli status resničnosti. Hočevarjeva (1998) pravi tudi, da še tako neverjetne zgodbe v pravem prostoru postanejo verjetne in zaradi zgodbe, ki se v njem dogaja, še tako izmišljen prostor postane resničen. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* z razlago prostor, »kjer se dogaja gledališko ali filmsko delo« ter prostor, »kjer se kaj dogaja sploh«, opredeli pojem *prizorišča* (SSKJ, 1994: 1076). Hočevarjeva (1998: 28) scenografijo razume kot »prostor konflikta«, saj kompozicija scene v prostoru, ki je prvotno »prazen«, povzroči spremembo. Scena pa je prostor gledališkim igram, ki so tudi same polne konfliktov in zapletov. Na enak način lahko razumemo tudi prostor, upodobljen na podlagi zgodbe, ki jo razberemo iz literarnega besedila. Pravi še, da je prostor igre ustvarjen zato, da se bo v njem nekaj zgodilo. Tudi v ilustraciji ilustrator prostor ustvari zato, da vanj postavi zgodbo oziroma dogajanje. Razlika med odrsko sceno in prostorom v ilustraciji je v tem, da je scena na odru ves čas igre fizično prisotna in jo gledamo, ilustracije pa v knjigi prikazujejo samo določene izseke njene zgodbe. Prikaz izbranih izsekov sicer vpliva na našo predstavo o tem, v kakšnem prostoru se zgodba dogaja, vendar ima bralec v knjigi več možnosti za doživetje lastne predstave prostora kot v gledališču. Vzporednice prizorišča v ilustraciji s scenografijo lahko potegnemo tudi v razpravi o namenu oblikovanja prostora. Hočevarjeva (1998: 31) trdi, da je osnovni namen oblikovanja prostora ustvariti tak prostor, ki bo deloval na več načinov. Našteva, da mora »prostor delovati kot življenjski prostor zgodbe, kot dokaz verjetnosti zgodbe; prostor je sporočilo; je sprožilec zgodbe; (tu Hočevarjeva (1998) daje scenografiji podobno vlogo kot jo da Niko Grafenauer (1978) ilustraciji. op. p.) je samostojen parameter s svojo lastno zgodbo, ki je v posebnem odnosu s prikazovano zgodbo; je stališče: prostor je lahko oblikovan po meri enega ali drugega protagonista, lahko je nosilec ideje ali protiideje, lahko zagovarja enega ali drugega. Lahko je »zavetje«, lahko je »sovražnik«; je nosilec vzdušja; je impulz gledalčevemu spominu na...; je energija; je metafora.« Vse, kar prostor pomeni v scenografiji, velja tudi za ilustracijo. Ilustrator glede prostora nima določenega nič, razen tega, kar določa zgodba. Čeprav ilustrator prostor upodobi po svoje, se zgodba ne dogaja kar kjerkoli, temveč v točno določenem prostoru, ker se odvija proces dogajanja, je ta prostor prizorišče, prizorišče pa je kraj. Konkretna upodobitev prostora je lahko določena v zgodbi, lahko pa stopnjo detajla in način upodobitve izbere ilustrator sam, po svojem občutku oziroma svojem razumevanju zgodbe, in z njim dopolni opise iz zgodbe.

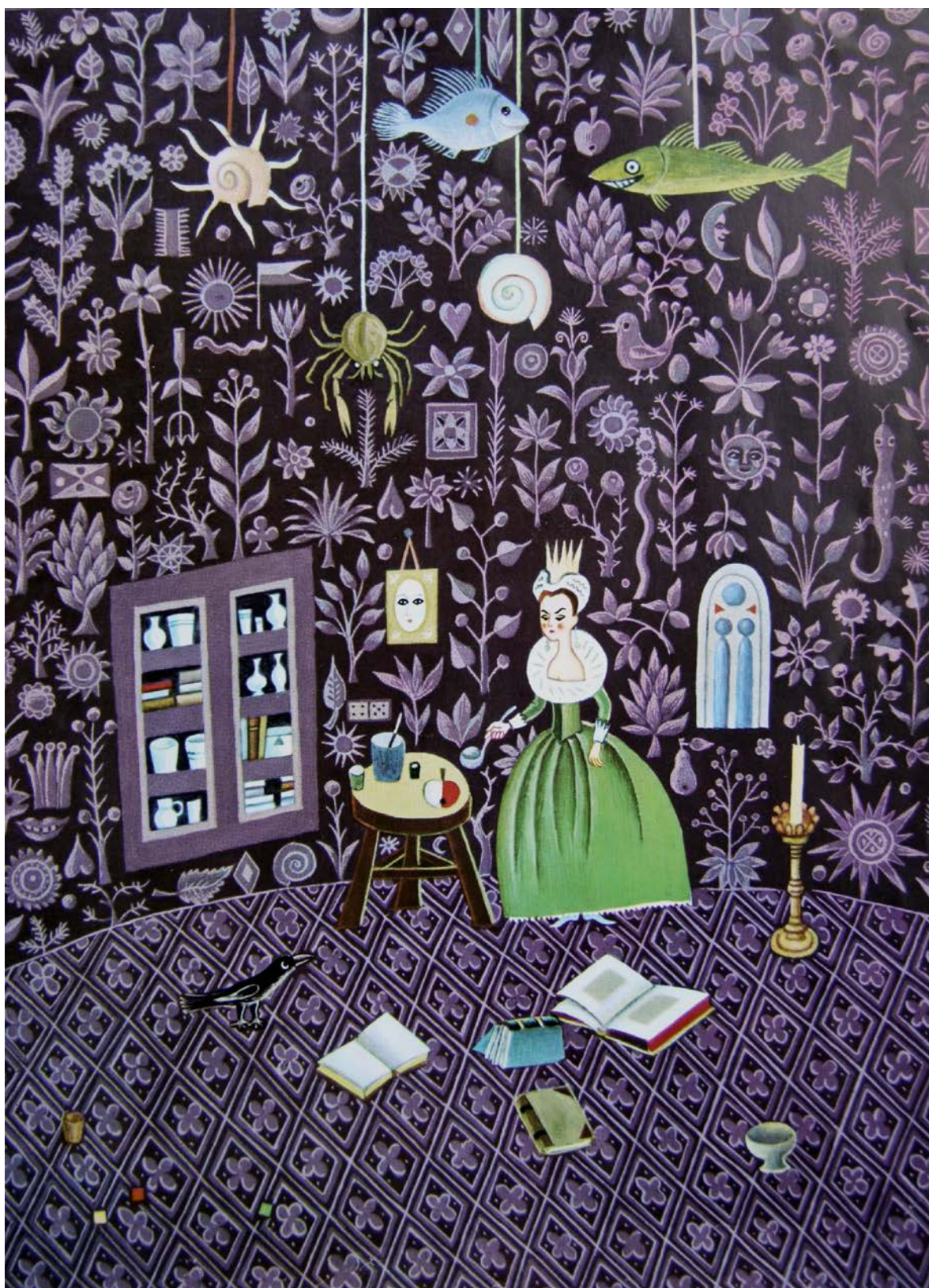
V splošnem merilo prostora, ki je upodobljen v ilustraciji, določa tudi stopnjo upodobljenega detajla. Merilo upodobljenega prostora je po mojem mnenju najbolj odvisno od zgodbe, ki posredno določa tudi, kje se bralec kot opazovalec nahaja, in od glavnega junaka zgodbe, s katerim se bralec ali poslušalec poistoveti. V *Grdem račku* (Andersen, 1998) ilustratorke Marlenke Stupice, bralec prostor doživlja skozi oči malega račka, zato sta merilo in detajl tega prostora, povsem drugačna od na primer prostora, upodobljenega v *Trnuljčici* bratov Grimm (1973). Grdi raček na svoji poti vidi

svet v drugačnem merilu kot npr. Trnuljčica. Prostor je upodobljen v ožjem zornem kotu, gradnike prostora vidi od blizu, zato so rastline upodobljene s takšno natančnostjo, da jim lahko celo določimo botanično vrsto. Prostor v Trnuljčici opazujemo kot zunanji opazovalec, zato smo od dogajanja fizično bolj oddaljeni, kar pomeni širši zorni kot in v tem primeru precej bolj shematično prikazovanje *elementov prostora*⁶. Od merila prostora, je tako kot detajl, odvisna tudi širina zornega kota.

V ilustraciji na splošno se prostor velikokrat deli na prostorske plane. V prvem planu je največkrat upodobljeno dogajanje, pravični junaki, v naslednjih planih pa prostor, v katerem se to dogajanje godi. Razdalja med prvim in zadnjim planom je odvisna od prostora, v katerem se zgodba dogaja in od merila upodobljenega prostora. Upodobljeni prostor lahko predstavlja razdaljo nekaj metrov ali pa več deset kilometrov. Iz prostorskih planov v ilustraciji razberemo globino prostora in prostorske smeri. Niz prostorskih planov v ilustraciji prostor naredi bolj plastičen, tridimenzionalen. Ugotovili smo že, da prostor gradijo odnosi med položaji teles in volumen okrog njih. Vsaka postavitve teh elementov v upodobitvi značilno zaznamuje prostor in v nas ustvarja določene občutke glede tega prostora – kraja. Dramatični prostori so postavljeni in upodobljeni drugače kot prostori, ki v nas zbujajo občutek varnosti. Dramatičen prostor upodablja napetost in razgibanost, zaradi katere smo presenečeni, je prostor, ki vzbuja pozornost.

Na tem mestu velja opozoriti tudi na pomen barve kot posebnega likovnega elementa, ki lahko bistveno prispeva k sporočilnosti ilustracije. Rotar (1972: 79) barvo pojmuje kot najosnovnejši element likovnih struktur in s tem likovnega jezika. »Barva kot osnovna vidna senzacija in kot likovni element ne odslikuje sebe kot naravni fenomen, ampak se sporoča kot določena (diferencirana in klasificirana) vidna senzacija in kot likovni element. ... Tako je barva sama vidna komunikacija in le kot komunikacija obstaja«.

⁶ Prostorski elementi so gradniki, ki sestavljajo določen prostor in so odvisni od merila prostora. V primeru krajine gre za krajinske elemente kot so na primer drevo, reka, gora ipd.



Slika 3: Kraljica je "odhitela v čisto skrito, samotno čumnato, ... tam je zgnetla strupeno, hudo strupeno jabolko.« Soba deluje podobno dramatično in strašno kot temen gozd. Uporabljene barve so hladne barve v zelenih, vijoličnih in modrih odtenkih (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000a)

3.2 KRAJINA V ILUSTRACIJI

O krajini v ilustraciji lahko govorimo v drugem koraku preučevanja prostora, ko ugotovimo, da upodobljen prostor predstavlja krajino ali posamezne krajinske elemente. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* krajino označuje kot »manjše ali večje ozemlje glede na oblikovanost, obraslost, urejenost; pokrajina.« (SSKJ, 1994: 445). J. B. Jackson (1984: 3) je krajino, po 300 let starem izrazu iz leksikona, opredelil kot »del zemeljskega površja, ki ga je moč zaobjeti s pogledom«. Jackson trdi, da, ko je bil izraz prvič uveden v angleščino, ni pomenil pogleda samega, temveč sliko krajine, interpretacijo umetnika. Izraza *oblikovanje krajine* in *krajinsko slikarstvo* sta šla po ločeni poti šele v drugi polovici 19. stoletja. Izraz *krajina* se po njegovem uporablja za pojmovanje estetske kakovosti širšega podeželja, ugotavlja pa tudi, da izraz drugače pojmujejo v Angliji in drugod po Evropi kot v Ameriki. V Ameriki izraz *krajina* predstavlja le naravno sceno, v Angliji pa *krajina* skoraj vedno vsebuje še človeški element. Krajina je konkretna tridimenzionalna stvarnost, ki je del zemeljskega površja. Zanimiva je tudi trditev, da se je z izrazom *krajina* v slikarskem žargonu imenovalo »vse na sliki, kar ni bilo center dogajanja.« (Jackson, 1984: 5).

V grobem krajino delimo na naravno, kulturno in oblikovano krajino. Pojmovanje krajine kot narave se nanaša na možnost, ki ne velja samo za obstoječo naravo, temveč tudi tisto, ki bi jo opazovalec v krajini rad videl (Ogrin, 1997). Naravno krajino »opredeljujejo naravne prvine in visoka stopnja naravne ohranjenosti.« (Ogrin, 1997:11). Nasprotno pa kulturno in oblikovano krajino opredeljuje človekovo urejanje. Kulturna krajina odseva značilnosti preteklega in sodobnega človekovega delovanja v krajini. V preteklosti so zemljo obdelovali drugače kot jo danes, zato so vzorci v krajini raznoliki. Slovensko kulturno krajino na primer sestavlja pester spekter drobno členjenih krajinskih vzorcev, ki se razlikujejo tudi glede na posamezno regijo Slovenije. Oblikovana krajina pa je rezultat krajinskega oblikovanja, katerega cilj je največkrat zmanjšanje izbora rastlinskih vrst, poenostavljanje slojevitosti in načrtno razporejanje rastlin, ki sledi načelom kompozicije. Za najbolj korenit oblikovalni odmik od naravnega v vrtni umetnosti Ogrin (1993) smatra preoblikovanje gradiva. Z rezom in načrtno prevzgojo se prvotne lastnosti rastline zabrišejo in dobijo novo geometrijsko obliko.

V ilustraciji bomo tako zasledovali upodobitve krajin opredeljene po teh kategorijah. Predvidevamo, da prevladujejo upodobitve kulturne krajine, kajti kulturno krajino lahko opredelimo tudi kot bivališče. Pri tem ne mislimo samo na domovanje, ampak so človekove sledi navzoče vsepovsod: v vzorcih obdelane zemlje, v podeželskih naselbinah, prometnih ureditvah, mestih ipd. (Ogrin, 1997). Krajina je kot rezultat človekovega delovanja v prostoru močno zasidrana v človekovi zavesti. Krajina, v katero posega, je urejena, pregledna in je zato nosilka drugačnega sporočila kot naravna, divja krajina. Podobno velja za pojmovanje krajine kot umetne tvorbe, saj človekovo delovanje močno vpliva na predruženje zemeljskega površja. Krajina kot sistem se izraža v obliki zgradbe različnih sistemov, ki se kažejo v likovni strukturi krajine in sporočilnosti upodobitve. Z večjim

številom različnih sistemov (naravnih in umetnih ekosistemov), se v upodobitvi pojavi več informacij o upodobljeni krajini in v gledalcu se lahko zbudi več asociacij z realnim svetom. Zanimivo je pojmovanje krajine kot premoženja, saj je lahko upodobljena kot obdelovalna površina, pašnik ali travnik, vinograd, sadovnjak ali gozd, ki je vir preživetja marsikaterih likov iz pravljic in se kot taka omenja tudi v tekstu. Pojmovanje krajine kot ideologije izhaja iz dejstva, da je krajina zapis kulturne, gospodarske in politične misli različnih dob in dežel, kar lahko bistveno pripomore pri istovetenju z neko upodobljeno krajino. Krajina je lahko pojmovana tudi kot zgodovina, saj je zakladnica podatkov o preteklem dogajanju v njej (Ogrin, 1997). Krajino kot zgodovino v ilustraciji lahko pojmuje takrat, ko upodobljena krajina predstavlja stanje, ki je danes drugačno kot je bilo v preteklosti. Bodisi je nek upodobljen travnik danes pozidan ali pa se je morda zarasel z gozdom. To lahko govorimo le za ilustracije, ki upodablajo nek prepoznaven prostor oz. njegove značilnosti. Predvsem so zanimive upodobitve ali fotografije krajin, ki kažejo na spremembe v času. To je razvidno predvsem iz upodobljenih krajinskih vzorcev, rabe prostora ali prikaza načinov rabe prostora, znamenitosti, naravnih in kulturnih spomenikov idr. S temi elementi bogata sporočilnost upodobitve lahko pripomore k prikazovanju duha kraja ali pa dogajanje v imaginarnem naveže na realen prostor ali prostorske značilnosti. Pojmovanje krajine kot kraja se navezuje na posebne, doživljajsko bogate krajine s svojo lastno identiteto. Geograf Meinig (cit. po Ogrin, 1997) pa krajino opisuje tudi kot estetiko. »Doživetje krajine je močno odvisno od razmerja prvin v njej, od načina, kako so med seboj razporejene, od njihove barve, zgradbe ipd., kar vse skupaj ustvarja vtis manjše ali večje skladnosti.« (Ogrin, 1997: 11).

V ilustraciji se največkrat pojavljajo bodisi krajine, upodobljene kot oddaljene silhuete ali pa doživljajsko bogate krajine z jasno izraženo identiteto. Največkrat je upodobljena kulturna krajina, ki se enači z naravno in je upodobljena kot mehka, arkadijska krajina. Na drugi strani pa so naravne upodobljene predvsem kot gozd. Oblikovana krajina, vrt ali park, se v ilustracijah Marlenke Stupice pojavlja zelo redko. Nekaj upodobitev oblikovane krajine najdemo v obeh izdajah *Trnuljčice* bratov Grimm (1973 in 2000b) in dve v Valjavčevem (1967) *Pastirju*, kar povezujem s tem, da se zgodbi dogajata tudi v okolici gradov, glavni junaki pa so plemiči: principi, kraljične, kralji itd. Vizualna privlačnost prizorišča je odvisna od različnih generatorjev prostora: formalnega reda in skladja, strukturne zgradbe krajine, urejenosti vzorcev, usmerjenosti, ritma, robov, žariščnosti, uokvirjenosti, pravilnosti in prepoznavnosti oblik, dominant, teksturnih značilnosti in drugih. Pomembno je tudi število uporabljenih elementov, pri čemer je najbolj pusta puščava, veliko bolj zanimiva pa na primer krajina z grički, vzpetinami, rekami in različno vegetacijo. Krajine, ki so bolj sestavljene, dlje časa pritegujejo našo pozornost in na nas naredijo trajnejši vtis. Če krajina sestoji iz prekomernega števila elementov, lahko začne naša pozornost zaradi prevelike raznovrstnosti upadati, saj vsega nismo več zmožni dojemati. Naše dojemanje krajinske zgradbe je odvisno tudi od tega, v kakšnem medsebojnem razmerju so prvine v prostoru. Večjo pozornost pritegne krajina, v kateri velja red kontrasta ali nasprotja, to pa je še bolj učinkovito, če je večja tudi barvna ali tonska razlika. »Tovrstna nasprotja se oblikujejo v naslednjih razmerjih: gmota–ploskev (drevo–trata), svetlo–

temno, visoko–nizko, naravno–umetno, mirno–razgibano itn.« (Ogrin, 1997: 17). Uporaba nasprotij, kontrastov in pretiravanj v ilustraciji za otroke ima v svoji sporočilnosti še večji učinek in poveča dramatičnost in morda tudi zapomljivost risbe in zgodbe. Takšne risbe imajo visoko doživljajsko vrednost. Z vidika doživljanja ima nezanemarljiv vpliv tudi sama kompozicija, razporeditev prvin, ki tvorijo krajino. Urbanist Kevin A. Lynch (1964) določa pet prvin, ki v prostoru omogočajo prepoznavnost in orientacijo: linije, robovi, območja, stičišča in znamenja; pri čemer pa poudarja, da so razmerja med njimi tista, ki so pomembna. Prav tako pomembne pa so tudi oblike. Organske oblike nikoli ne sledijo pravilom geometrije, zato predstavljajo naraven svet, nasprotno pa so geometrijske oblike rezultat človeškega dela. Geometrijske oblike so značilne zlasti za obliko objektov in obliko pridelovalnih polj (Ogrin, 1997). Značilnosti prostora upodobljenega v ilustracijah Marlenke Stupice so predstavljene v nadaljevanju naloge.

Krajina in z njo narava kot njen glavni gradnik, sta v družbeno zavest izrazito stopili v dobi renesanse, kar se najbolj očitno kaže v slikarstvu. V nasprotju od gotskega, renesančno slikarstvo upodablja širok izbor naravne motivike. Naravne prvine so razporejene po načelu hierarhije, največkrat v središčni perspektivi, strnjene v kompozicijo (Ogrin, 1993: 47). Upodabljanje arkadijske krajine (valovitih tratnih površin, jezer, vijugastih obal, gruč dreves in robov visoke vegetacije) se je kasneje, kot angleški krajinski slog, materializira v krajinskih ureditvah. Ta, kot ji pravi Ogrin, pesniška krajina, izpodrine geometrijske oblike in prikazuje model idealnega sveta, ki močno spominja na idilično Arkadijo iz časa antike. Angleška krajina je postala ena najpogostejših oblik upodabljanja imaginarnega sveta, kar je videti tudi v številnih ilustracijah. V nemškem gotskem slikarstvu se krajina, *Landschaft*⁷, največkrat upodablja kot skupek sestavin gozda, trate, rek, jezer, ravnin in gora ter le redkokdaj predstavlja neko določeno območje. S selitvijo človeka v mesto, se »krajina prelevi v sredstvo za prenašanje sporočil in postane kategorija za dožemanje sveta in izražanje predstav o njem.« (Ogrin, 1997: 9). Rastoče razlike med mesti in naravo so privedle do pojmovanja krajine, v nasprotju z mestom, kot dobrega sveta, prostorsko-pojmovnega zatočišča.

⁷ John R. Stilgoe (1983: 12) v knjigi *The common landscapes of America* navaja, da je beseda *landschaft* v preteklosti pomenila nekaj drugega kar pomeni danes. Pomenila naj bi zaokrožen skupek bivališč in drugih stavb, obdanih s pašniki, travniki in obdelovalnimi kmetijskimi površinami, ki so obdana z gozdovi in močvirji. Beseda je pomenila več kot samo urejenost prostora; nanašala se je na prebivalce tega prostora in njihova medsebojna razmerja in odgovornosti, ki so jih imeli do prostora. V starem srednjeveškem pojmovanju se je jedro besede *landschaft* nanašalo na intimen odnos med obdelovalno zemljo in v grozd povezanih bivališč. V pojmu *landschaft* sta zemlja in bivališče enakovredna, medtem ko v mestih takega odnosa ne poznamo oziroma ne obstoja. Tradicionalno je torej pojem *landschaft* impliciral majhno (ruralno) skupnost, kakršnih mesta niso poznala.



Slika 4: Angleški krajinski slog – Stourhead, Anglija (Most ..., 2012)

3.3 POMENI KRAJINE IN KRAJINSKIH ELEMENTOV

Bruno Bettelheim (2002), najbolj poznan kot pisec in psiholog za otroke, v svoji knjigi *Rabe čudežnega* raziskuje psihološke pomene nekaterih pravljic. Avtor meni, da so otroške pravljice edina zvrst literature, ki s svojo vsebino in formo otroku ponuja nezanemarljivo pomoč pri premagovanju psiholoških problemov odrasčanja in socializiranja osebnosti. Njegove interpretacije se nanašajo predvsem na tako imenovano ljudsko pravljico in kot lahko beremo v spremni besedi, izhajajo iz precej tradicionalnega razumevanja psihoanalize. Tako kot pravljice, pa imajo tudi nekatera krajinska prizorišča globlji, psihološki ali celo simbolni pomen. Za širši kontekst razumevanja pravljичnih prizorišč bom v nadaljevanju podrobneje predstavila nekatera pojmovanja in simbolne pomene izbranih prizorišč ali njihovih elementov: arkadije, gozda, drevesa in vrtov.

Beseda *arkadija* izvira iz imena za neomadeževano, idilično Arkadijo, ki leži v osrednjem in vzhodnem delu grškega polotoka Peloponeza, katerega prebivalci so živeli prvinsko pastirsko življenje v stiku z naravo. Po grški mitologiji je v Arkadiji bival bog divjine in spremljevalec nimf, Pan. V renesansi je arkadija pojmovana kot mistični prostor pastoralne preprostosti in neokrnjene narave, v katerem vlada harmonija med človekom in divjo naravo. Zgodovinar Simon Schama

(1995: 525) v svojem delu *Landscape and Memory*⁸ trdi, da sta vedno obstajali dve verziji arkadije: košata in gladka; temna in svetla; prostor primitivnega in prostor preživljanja prostega časa. Ugotavlja, da sta verjetno obe Arkadiji, tako idilična kot divja, odgovor na različne potrebe domišljije urbane družbe, izražene v krajini (Schama, 1995: 525). Na podlagi renesančnih slikarskih del, v katerih so pastoralne krajine naseljevale lenobne nimfe in pastirji, bi težko verjeli, da je sicer prvotna značilnost Arkadijcev, kot piše Schama, njihova bestialnost⁹. Trdi tudi (1995: 551), da nobena divjina ni popolna brez svojih arkadijskih samotarjev. Zanj arkadija predstavlja prostor med mestom in divjino, združenje najboljšega iz obeh. Ta arkadija, kot piše Vroom (2006: 45, 46) se je na svojevrsten način izrazila v 19. in 20. stoletju v Angliji, kjer je sodobna arkadija zajela širši koncept čistega okolja, uravnoveženosti urbanizacije in narave ter postala vsakemu posamezniku dosegljiva navidezna divjina. Iz tega izvira tudi Howardov model samozadostnega, idealnega vrtnega mesta, ki predstavlja preplet obeh svetov – mesta in podeželja. Prava divjina izgine, nadomesti jo, kot ji pravi Vroom (2006), obvladovana navidezna divjina. Olmstedov Central Park v New Yorku, kot razlaga Schama (1995), pa naj bi odgovarjal na oba mita o Arkadiji, ki sta v spominu preživela moderni čas: divjega in kultiviranega; prostor nebrzdanega veselja in prostor počitka, rekreacije.



Slika 5: Slika arkadijskega ali pastoralnega stanja - *The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State*, Thomas Cole, 1836 (Olga's ..., 2012)

⁸ Landscape and Memory = krajina in spomin

⁹ zverinskost

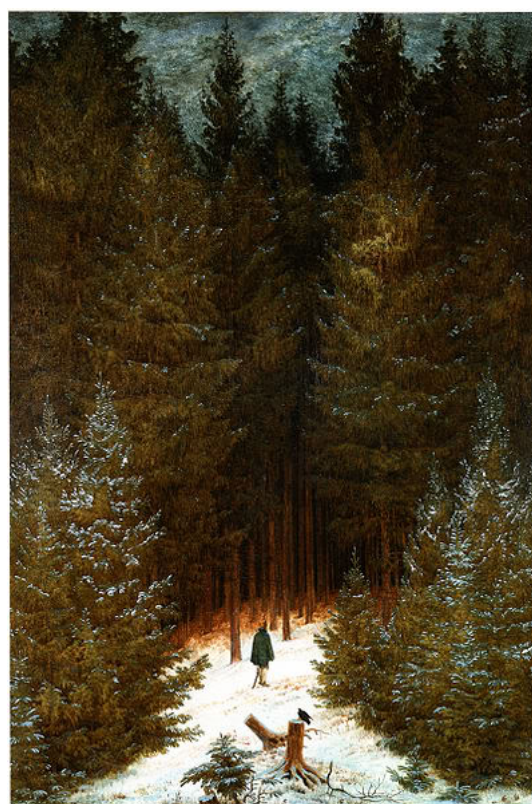
Enako kot arkadija, je tudi gozd, od daljne preteklosti pa vse do danes, ljudem zastavljal vprašanja. Gozd je antiteza krajini, ki jo je oblikoval človek. Schama (1995: 6) piše o tem, da gozd, v dolgi bogati poganski tradiciji predstavlja prvoten kraj rojstva narodov, začetek bivanja. Robert Pogue Harrison (1992), sicer profesor italijanske literature, v knjigi *Forests – the shadow of civilisation*¹⁰ obravnava pomen in zgodovino gozda v odnosu do zahodnjaške kulture. Harrison (1992) ugotavlja, da je razmerje zahodne religije, prava, družine in mest, izvirno v nasprotju z gozdom. Po mitologiji je bil prostor pred človekom prekrit s širo divjino, zato zaključí, da so gozdovi prostor obvladovali pred človekom. V mitologiji je gozd dom čarobnih bitij in bogov, na primer boginje lova Artemide, v gozdu je velikokrat upodobljen tudi bog vina, plodnosti in veselja, Dioniz. Gozd je prizorišče, v katerem se dogajajo čudežne stvari in osebostne preobrazbe. Znan primer čudežnega dogodka na primer izhaja iz mitologije, ko je Artemida smrtnika Aktajona, potem ko jo je v gozdu opazoval med kopeljo, spremenila v jelena. V preteklosti je gozd veljal tudi za pribežališče divjih mož in žena. Schama (1995: 97) trdi, da so v srednjem veku poraščeni kanibalistični vsejedi divji možje in žene predstavljali antitezo civiliziranemu krščanstvu. Divji mož je po krščanski doktrini, ki izključuje povezovalne vrste med ljudmi in zvermi, izgubil moč uma ali pa ga sploh nikoli ni imel, in se tako degeneriral na raven živali (Harrison, 1992: 65). John R. Stilgoe (1983: 7), profesor vizualnih in okoljskih študij, v svojem delu *Common landscape of America, 1580 to 1845* razlaga, da je bila svetopisemska divjina resnična prispodoba zmedenosti, kjer je človek zlahka »skrenil stran od svete poti« in zdrsnil v skušnjavo in bogokletstvo. Spet drugič naj bi bil to kraj, kjer se je človek skozi proces kaznovanja lahko pripravljaj na zveličanje, saj za razliko od mest ta kraj ni vodil v skušnjave in ga je Bog imel najraje. Ali ni gozd tipičen prostor, kjer človek izgubi orientacijo oziroma kjer se izgubi ravna pot, se v svoji knjigi sprašuje tudi R. P. Harrison (1992: 82) in nadaljuje, da se Dante v *selvi oscuri*¹¹ izgubi (in odkrije vrata v pekel) ravno zato, ker hodi v ravni liniji. V tem primeru se kaže naslednja vzporednica: pot skozi gozd predstavlja izziv, ki ga lahko premagamo le po vijugasti poti in preko vseh preprek (npr. dreves), enako pa velja tudi za pot do osebostne preobrazbe, ki nikoli ni jasna in enostavna. Zanimivo je tudi vprašanje, ali ta »ravna linja« lahko v prenesenem pomenu, predstavlja kulturo, ki je v gozdu ni, in ker je ni, je vprašanje, ali moramo morda prav zato v gozdu hoditi zavito.

¹⁰ *Forests – The shadow of civilisation* = Gozdovi – senca civilizacije.

¹¹ Pojem »selva oscura« se nanaša na neobvladano, nehumanizirano naravo, »temni gozd«. (Harrison, 1992: 86).



Slika 6: Gravura *The Dark Wood*, Gustave Dore, 1868
(cit. po Ronnberg in Martin, 2010: 118)



Slika 7: *The Chasseur in The Woods*, c. 1813/14 C.
D. Friedrich (cit. po Wolf, 2003: 30)

Sočasno, ko se je Dante prebijal skozi temen gozd, ki je v rimskem imperiju predstavljal kraj, v katerem se nekdo na poti izgubi in je predprostor pekla, so bili gotski arhitekti in dekoraterji zaposleni z »ustvarjanjem svoje verzije nebes«¹² – gotskih katedral (Schama, 1995: 227, 228). Harrison povleče vzporednice med gozdom in gotskimi katedralami. Izraz »katedralni gozd« pa je po njegovem več kot le podobnost. Meni, da izraz temelji na podobnosti med doživljanjem gozda in tem, kar naj bi si predstavljali kot prebivališče boga (Harrison, 1992: 178). Človek je zaprepaden nad veličino nepreglednega gozda, tako kot je nebogljen, majhen in nemočen v katedrali, božjem hramu. Vzporednice med gozdom in katedralo, pravi Harrison (1992), lahko potegnemo tudi z vidika igre svetlobe, ki je v obeh zelo podobna. V literarni zgodovini se gozdovi pojavljajo kot prizorišča, ki so poznana kot podzavestna. Harrison (1992: 156) razlaga, da imajo v splošnem gozdovi psihološki učinek obujanja spominov iz preteklosti, oziroma postanejo oblike spomina samega. Gozd se v pravljicah pogosto pojavlja kot prizorišče nekega pomembnega dogodka. Bettelheim (2002: 137) piše, da na primer gozd, v katerega sta se zatekla *Dva brata* iz pravljice bratov Grimm »simbolizira kraj, kjer se soočimo z notranjo temo in se prebijemo skozi njo; kraj, kjer se razreši negotovost o tem, kdo smo, in kjer spoznamo, kdo želimo biti«. V pravljicah izgubljenost v gozdu

¹² S to besedno zvezo Simon Schama ponazori pojmovanje učinka gozda in navezavo na onostranstvo oziroma na nekaj transcendentnega. Tudi Harrison povleče vzporednice med gozdom in prebivališčem boga.

ne napeljuje na to, da bi nas moral kdo najti, temveč predvsem na to, da moramo najti sami sebe. Gozdovi v pravljicah bratov Grimm ležijo onstran znanega sveta. So prizorišča, kjer se junaki izgubijo ali srečajo nenavadna bitja, so podvrženi uroku in preobrazbam ter so soočeni s svojo usodo. Stilgoe (1983: 19) piše, da ljudske pripovedke, ki podrobno opisujejo prigode prebivalcev v divjini poudarjajo, da ti prebivalci (na primer pravljичni junaki), odkrivajo dobro in zlo v skladu z njihovo naravo. Schama (1995: 119) opozori na izraz *Holzweg*¹³, za katerega pravi, da v nemščini nosi tudi sekundarni pomen, pomen negotovosti. Pot po gozdni poti je negotova in izgubljena v temi. *Janka in Metko* gozdna pot zaradi njune nepazljivosti pripelje do koč iz medenjakov, v kateri biva čarovnica, *Rdeča kapica* prav tako zaradi nepazljivosti zaide z gozdne poti itn. Če govorimo v prispodobah, otroci v svojih podvigih odraščajo v gozdovih (Harrison 1992: 169). Omenjena gozdna pot pa je v teh prispodobah njihova življenjska pot. Gozdovi so lahko tudi prizorišča nezakonitih dogodkov, kar velja na primer za pravljico o *Rdeči kapici*¹⁴. Gozd je tempelj živih stebrov, prizorišče groze, prostor navdušenja in prostor zavrženosti obenem (Harrison, 1992: 183). Ker najprej in najpomembneje obstajamo izven sebe (zavest), gozdovi (podzavest) postanejo starodavna in vzdržna povezava z našo transcendenco. In ker je domišljija merilo za našo ekstazo, se zgodovina gozdov v domišljiji zahodne civilizacije spremeni v zgodbo našega lastnega samoodvzema (Harrison, 1992: 201). Schama (1995: 12) trdi, da razliko med krajino in surovo naravo naredi prav oblikovanost naših prepričanj. Krajino vidimo kot nekaj, kar je zunaj nas, čeprav je le duševna predstavitev tega, kar doživljamo v sebi. Zanimive so tudi druge definicije in pojmovanja gozda. Beseda *foresta* se prvič pojavi v zakonih Langobardov in se nanaša na kraljeve rezervate za lov in ne na gozdna območja v splošnem. V času srednjega veka je gozd pomenil površino izven meje, določene s kraljevo odločbo. Beseda »forest« je zamenjala star latinski izraz *saltus* ali *silvae* in najverjetneje izhaja iz izraza *foris* ali »zunaj«. Latinski glagol *forestare* je pomenil »zadržati zunaj, uvrščati izven meja, izključevati.« (Harrison, 1992: 69). *Slovar slovenskega knjižnega jezika* gozd opredeljuje kot »z drevjem strnjeno porasel svet; drevje, ki raste strnjeno skupaj« (SSKJ, 1994: 254).

Harrison (1992) iz ikonografije razbira, da je v poganskih religijah drevo ali gruča dreves obkrožala oziroma zamejevala prostor templjev. Zaradi povezave med drevesi in kamnitimi stebri sumi, da arhaični grški tempelj v svojem bistvu nosi enako sporočilo, kot gotska katedrala s svojo versko simboliko. Nadalje se vpraša, za kateri drug namen bi bili grški templji sicer polni stebrov. V splošnem je sicer znano, da je statika tista, ki botruje številu stebrov, ki podpirajo konstrukcijski

¹³ Gozdna pot.

¹⁴ Zgodba *Rdeča kapica* se v večjem delu dogaja v gozdu. Rdeča kapica v njem sreča volka, ki jo vpraša, kje živi njena babica. Volk gre do babičine hiše, babico požre in v njeni postelji počaka Rdečo kapico, katero kasneje tudi požre. To dejanje vsebuje nauk, da pridne deklice ne smejo poslušati kogarkoli. V Perraultovi, izvorni različici Rdeče kapice, je več kot očitno, da volk v resnici ni volk. Ko se deklica sleče in uleže k volku v posteljo, ga vpraša zakaj ima tako velike roke in ji ta odgovori da zato, da jo lažje objame, ni nič prepuščeno naključju. Pravljice imajo večplastne pomeni, zato zgodba za otroka izgubi svojo vrednost, če mu njen pomen podrobno pojasnujemo (Bettelheim, 2002: 238).

element objekta. Sklepam, da lahko drži oboje hkrati. Na eni strani kot odgovor človekovemu brezmejnemu iskanju pomena in mistike ter na drugi strani kot odgovor stvarnim vprašanjem razuma in znanosti. Če je en kamnit steber simboliziral sveto drevo, je sveženj stebrov po mnenju Harrisona (1992: 178) lahko simboliziral sveti gaj. Na tem mestu je smiselno opozoriti na poslovilni objekt pokopališča v Srebrničah pri Novem mestu. Glavna značilnost tega pokopališča je, da se nahaja v gozdu. Prostor je oblikovan kot zaporedje jas. Pred glavno jaso je arhitekt Aleš Vodopivec v delu poslovilnega objekta osnoval nadstrešnico z »gozdom stebrov«, ki simbolizira »sveti gaj«.



Slika 8: Nadstrešnica poslovilnega objekta na pokopališču v Srebrničah pri Novem mestu
(Látszóbeton ..., 2012)

Nosilci močnega pomena pa so lahko tudi posamezna drevesa. Drevesa odločilno vlogo igrajo tudi v opusu slikarja Casparja Davida Friedricha (1774 – 1840), tako imenovanega »slikarja negibnosti« (Wolf, 2003), zato se mi zdi smiselno, da ga predstavim nekoliko podrobneje. Tako kot je narava postala ključni koncept v filozofiji nemške romantike, je krajina prevzela osrednjo vlogo njegovega opusa. Krajine, ki jih je slikal Friedrich, nikoli niso bile enostavne imitacije narave, ampak so bile rezultat kompleksnega součinkovanja vizualne impresije in mentalne ter emocionalne refleksije. Friedrich je trdil, da če slika želi doseči pravi učinek in izpolniti zahteve pravega umetniškega dela, mora biti Seenvoll, »polna duše«. Friedrich je znan po tem, da se je v svojih delih trudil čustva predstaviti na najvišji možni ravni (Wolf, 2003: 8, 9). Hraste, ki v nekaterih njegovih kompozicijah izrazito dominirajo, se pogosto razlaga kot simbole preteklosti, simbole poganskega. Gol hrast z bizarno prepletenimi vejami se v Friedrichovih študijah pojavi že precej zgodaj. Za razliko od ostalih opustošenih dreves, je hrast trdovratno kos vsaki nevihti (Wolf, 2003: 61)¹⁵. V Friedrichovem delu

¹⁵ Hrast podobno vlogo igra tudi v pesmi Otona Župančiča *Hrast in breza*, kjer »hrastu kodrogrivcu« lase »mršijo viharji, sred noči opolnoči.« (Priloga B) M. Stupica to pesem upodobi v Prilogi A 150.

Samotno drevo (*Der Einsame Baum*) 1822, se okoli hrasta godi neokrnjena naravna idila s pastirjem, vas in cerkev, ki sta delo človeka, sta skriti in stisnjeni v dolino, med gore in nebo. Vse to kaže na splošno simboliko, kjer monumentalen hrast dobi status protagonista in postane metafora za rast in propad ali pa za človeško življenje nasploh (Wolf, 2003: 71 in 72). Hrasti predstavljajo vodilni motiv v celotnem opusu slikarja C. D. Friedricha. Motiv predstavlja opomin na umetnikove korenine in je istočasno nabit z nacionalnim občutkom (Wolf, 2003: 83). Hrastovi gozdovi so v preteklosti prekrivali večji del osrednje Evrope, zato je hrast s svojo prisotnostjo zavzel mesto najbolj čaščene drevesne vrste. Virgil je menil, da je hrast rodil prve ljudi, v severni Evropi pa je bil hrast drevo mrtvih (Ronnberg in Martin, 2010: 132). Kot utelešenje velikosti naroda in duhovnega odrešenja, je umetnik Albert Bierstad slikal ameriške orjaške sekvoje (*Sequoia gigantea*) (Schama, 1995: 193). Simboli dolgega življenja, nesmrtnosti, konstantnosti, poguma, moči in odločnosti, zaradi svoje trdote, odpornosti na naravne pojave in dejstva, da pozimi ne odvrže iglic, pripadajo boru. Bor velja za najbolj starodavno drevo (Ronnberg in Martin, 2010: 136). Kabala, sicer judovski filozofski nauk, kot modrost osebnostnega razvoja, temelji na samouresničevanju, ki temelji na drevesu življenja. V kabali drevo ni le intelektualni sistem, temveč tudi močno orodje za širjenje obzorij zavedanja (Ronnberg in Martin, 2010: 142). Neizogibno se je dotakniti tudi pomena odprtega prostora v opusu C. D. Friedricha. Navedla sem že, da so zanj značilne upodobitve prostrane krajine, ki izpričujejo brezmejno obljubo in upanje, ki ga ponuja oddaljen horizont. Harries (1997: 170) piše, da so ljudje odprte prostore vedno povezovali s svobodo. Prostoren horizont je po njegovem slika svobode, obenem pa opozori na povezavo med čudovitostjo in svobodo. Trdi, da so nam ljubši pogledi z gore, ali na odprto morje, kot omejen pogled na lepo dolino temnega gozda. Horizont med drugim sugerira tudi na udobje in nedoločeno ozadje, polno obljub in neznanih možnosti. Kljub vsemu pa Harries (1997: 141) opozori tudi na dejstvo, da zato, da bi se zavarovali pred grozečim zunanjim svetom, vzpostavljamo meje in s tem odtegnemo kraj od prostora. Upodobitve na nekaterih ilustracijah Marlenke Stupice prikazujejo tudi vrtove in parke, torej oblikovano krajino. Vrtovi, za razliko od prej opisovanih gozdov, ne predstavljajo naravne, temveč oblikovano (kulturno) krajino. Vrt izraža zlitje skrivnosti, spremenljivost in možnost izmenjave med jazom in ozračjem. V skoraj vseh kulturah vrt predstavlja sveti prostor, kjer se »zavedni jaz združi z virom nezavednega« (Ronnberg in Martin, 2010: 146). Ogrin (1993) v svoji knjigi *Vrtna umetnost sveta* piše o družbeni vlogi vrtno kulture, o vrtu kot poduhovljeni naravi, razpravlja o razmerju med posnemanjem in samobitno tvornostjo ter o preobrazbi naravnega. Vrt je prostor ugodja, je *natura artificiosa*¹⁶, je prostor skrivnosti, je veličastje, je razkošje, je prostor filozofije in meditacije, je zatočišče, je paradiž, je likovni svet, je narava in je simbol.

¹⁶ *Natura artificiosa* – umetna narava. (Ogrin, 1993).



Slika 9: *The Riesengebirge*, c. 1835, C. D. Friedrich – primer odprte krajine (cit. po Wolf, 2003: 93)



Slika 10: *Der Einsame Baum*, 1822, C. D. Friedrich (cit. po Wolf, 2003: 73)

3.4 SLOVENSKO V KRAJINI

V pričujoči diplomski nalogi asociacije na slovenski prostor v ilustracijah iščem po dveh poteh: v kontekstu *domačijskega*¹⁷, ki se navezuje predvsem na prisotnost t.i. *štimunge*¹⁸ in kontekstu *slovenskega*¹⁹, ki pa temelji predvsem na pojavljanju nacionalnih označevalcev v prostoru. O štimungi piše avtorica Nadja Zgonik (2002) v knjigi *Podobe slovenstva*, kjer navaja, da se pojem štimunge v slovenski likovni kritiki prvič pojavi leta 1900. »S štimungo je zajeta celostnost čustvenega doživetja, ki se v človeku oblikuje v odnosu do njegove okolice (pokrajine, narave, sočloveka) in v katerem se spaja objektivna, predmetna resničnost s subjektivnim psihološkim doživljanjem v novo, nedeljivo in harmonično celoto« (Zgonik, 2002: 62), ali kot temu pravi Tomaž Brejc (2006: 162) v knjigi *Realizem, impresionizem in postmodernizem*, »ubrano v en akord«. Zgonikova (2002) omeni tudi, da je literarni kritik Leo Spitzer (1963) v svojem delu *Classical and Christian ideas of word harmony: prolegomena to an interpretation of the word »Stimmung«*, želel dokazati, da gre pri pojmu štimunga za filozofski problem. Zgonikova (2002: 62, 63) piše, da štimunga ni občutje, ki bi bilo vezano na motiv ali pojav, ki bi ga spodbudil človek, temveč gre za »slutnjo, v kateri red in zakonitost zmagujeta nad kaosom, harmonija nad razglašenoostjo, mir nad gibanjem. Njena glavna elementa sta *mir in daljnovidnost*²⁰... Štimungi soroden pojem je *musica mundana*, ki označuje odzvanjanje hrepenenja po domu, ki je hkrati iskanje zavetja v večnosti. To je zvenenje, ki ga nobeno uho smrtnika ne more poslušati objektivno«. Zgonikova (2002: 63) navaja tudi to, da je »za Germana štimunga povezana s pokrajino, ki pa obstaja le, če je poseljena, zapolnjena ali poduhovljena s človeškimi čustvi – to je nerazločljiva enota, v kateri sta povezana človek in narava«. O štimungi je pisal pisatelj Ivan Cankar (cit. po Zgonik, 2002: 52), ki je *Pomlad* Ivana Groharja opisal kot sliko, ki upodablja »vso veselo lepoto slovenske zemlje in vso njeno melanholijo hkrati...«. V izrazu štimunga gre za poudarek na posebnem razpoloženju, ki je deloma odvisno tudi od konfiguracije krajine, saj se ob pogledu na sliko rodi čustvo, ki izvira iz navezanosti na domačo krajino. Zgonikova (2002: 64) navede še, da je štimunga, in ne motiv, tista, ki je lastna samo slovenskemu umetniku in nikomur drugemu.

Odgovor na vprašanje, ali v ilustraciji z gotovostjo najdemo elemente slovenskega, pa je odvisen zlasti od prisotnosti semantičnih označevalcev nacionalnega. Nekateri označevalci, kot na primer drobna poljska delitev, lahko prispevajo k občutenju štimunge, istočasno pa so lahko tudi graditelji nacionalne podobe o prostoru. Pri štimungi gre za poseben občutek, ki ga včasih težko opredelimo. Označevalci pa so, v primeru krajine in njene povezanosti s konceptom »nacionalno«, posamezni

¹⁷ »tisto, ki prikazuje življenje v domačem, kmečkem, podeželskem okolju.« (SSKJ, 1994: 157).

¹⁸ Izvira iz nemškega izraza *die Stimmung* (Zgonik, 2002: 62).

¹⁹ SSKJ (1994: 1249) pojem slovenski definira kot »nanašajoč se na Slovence ali Slovenijo«.

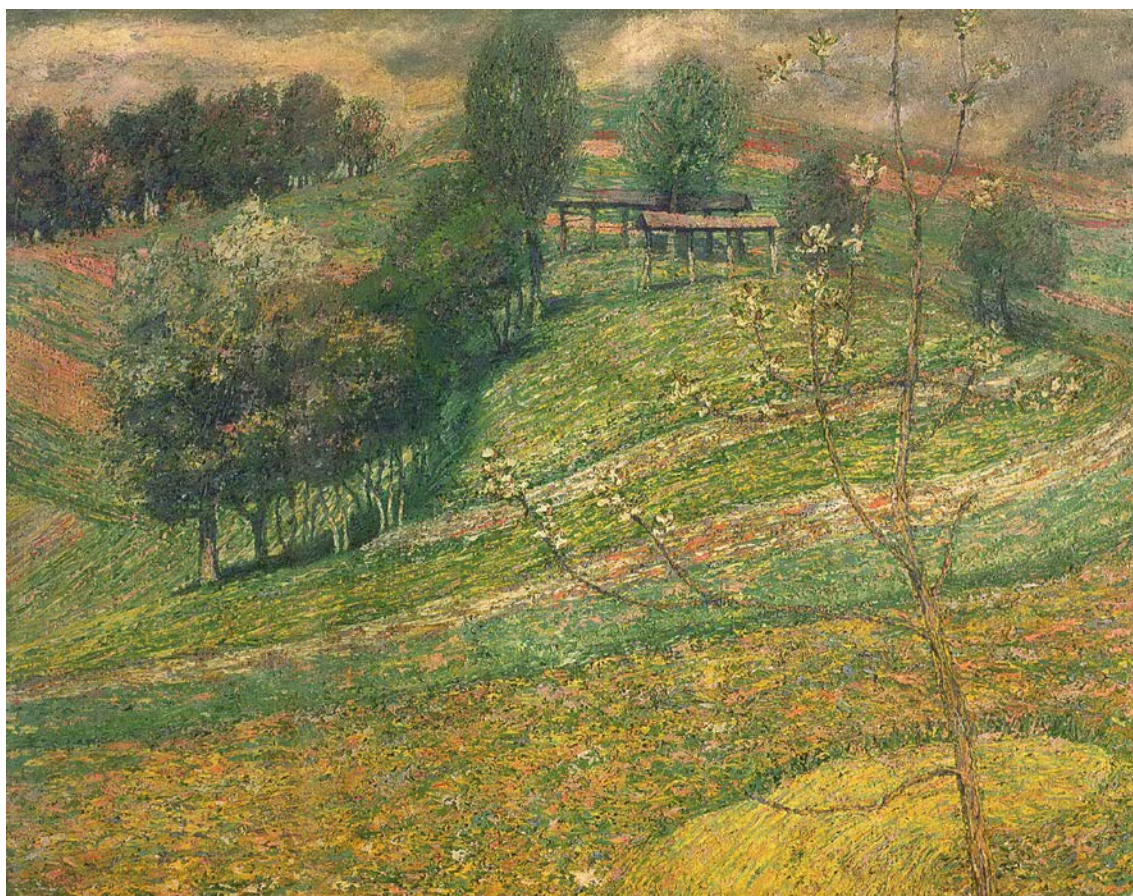
²⁰ *Ruhe & Fernsicht*, iz besedila Aloisa Riegl-a, ki ga je objavil leta 1899 »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst« (»Štimunga kot vsebina moderne umetnosti«).

topografski osebki ali krajinske značilnosti, katerim je v okviru družbenega vrednotnega sistema pripisan poseben pomen (Kučan, 1998). Nadalje avtorica knjige *Krajina kot nacionalni simbol* (1998) Ana Kučan prikaže, kako se nacionalna identiteta kot posebna oblika skupinske identitete vzpostavlja v duhovni sferi naroda, uteleša pa se tudi izven nje, v polju fizisa, v prostoru človekovega delovanja in družbenega sistema – v krajini. V vzajemnem učinkovanju teh dejavnikov nastajajo svojevrstni krajinski vzorci, kraji, krajine in krajinske prvine, ki lahko postanejo simboli družbe. Simboli nacionalne prostorske identitete morajo biti znotraj družbene skupine jasno razpoznavni in berljivi. Tako se na osnovi skupinskega odnosa do prostora vzpostavlja skupna, narodova predstava o nacionalnem prostoru (Kučan, 1998: 16–17). Nacionalni prostor sestavljajo posamezne krajinske prvine, ki lahko nastopajo kot semantični označevalci nacionalnega. Bolj kot motiv in kompozicija je pomembna vsebina prizora, torej prvine, ki ga sestavljajo, neodvisno od velikosti in števila, razen v primeru, da je ena izmed prvin postavljena izrazito v prvi plan in v celoti prekrije površino, torej nastopa kot samostojna. Do kakšne mere prepoznavamo prvine je, kot smo že ugotovili, odvisno od stopnje detajla in merila upodobljenega prizora.

Kučanova (1998: 205, 206) ob preučevanju propagandnega gradiva v omenjeni knjigi ugotavlja, da se nacionalna identiteta ne navezuje le na ozemlje, ki je določeno z mejami, ampak tudi na drugačne prostorske enote, in sicer tiste, ki gradijo družbeno predstavo o prostoru. To so izbrani krajinski tipi in posamezne prostorske prvine. Trdi, da so poleg t.i. »svetih« krajev pomembni tudi posebni krajinski tipi, ki so na slovenskem predvsem »kultivirana gorska krajina; domačijska krajina z značilnimi prvinami: njive-travniki, vinogradi, kozolci, cerkvice na vzpetinah, ki so največkrat brez asociacije na konkreten kraj«. Navaja, da je najpomembnejša značilnost družbene predstave o slovenskem prostoru ta, da je opredeljena kot ozemlje med Alpami in morjem. Takoj za tem se pojavljajo jezera, »zlasti Blejsko, vse skupaj pa je vsidrano v hribovit svet z ruralnimi kulturnimi krajinami, ki nujno vsebujejo tudi simbolna obeležja: cerkvice in kozolce.« Avtorica (1998: 206) piše, da sta o takšni podobi govorila že Linhart in Valvazor, pri čemer je prvi trdil, da podoba izhaja iz dežele Kranjske »gorate dežele Goratan«, drugi pa je ugotovil, da gre za »iskreno katoliško« deželo. Kučanova (1998: 207) v svojem delu izpelje pomembno misel, da je »nacionalna predstava o prostoru tudi zaradi omejenih mehanizmov posploševanja nekakšen mitski konstrukt«. Trdi, da na Slovenskem jasno prevladuje predstava o slovenskem človeku kot »na zemljo navezanemu kmetu« in da nas »moment identifikacijske nostalgije«²¹ vrača v čas »fiktivne, idilične podobe življenja slovenskega kmeta, kakršno je ustvarila romantika, kmeta, ki je živel v sozvočju z naravo v filigranski kulturni krajini.« Nadaljuje, da gre torej pri povzdigovanju ruralne in domačijske krajine za ideološki konstrukt, s katerim se utemeljuje izjemnost slovenskega nacionalnega prostora. Zgonikova (2002: 133) trdi, da je zaradi množice pokrajinskih tipov nemogoče razločiti en sam univerzalni slovenski tip krajine, s katerim bi lahko zaobjeli raznolike poteze slovenskih krajin. Enako

²¹ Izraz uporabi David Harvey v svojem delu *The condition of Postmodernity* (1989). Izraz pomeni čas v preteklosti, ki v nas vzbuja občutek nostalgije in s katerim se identificiramo.

ugotavlja tudi Kučanova (1998) s tem, ko izpostavlja, da je geografska raznolikost Slovenije nesporno dejstvo, vendar za razliko od Zgonikove (2002), ki v knjigi preučuje slikarska dela, Kučanova (1998) obravnava propagandno gradivo, ki jo pripelje še do drugačnih zaključkov. Ugotavlja, da »kljub temu, da se zavedamo raznolikosti, se, ko enkrat prestopimo referenčni prag *slovenskega*, obračamo na Slovenijo kot na homogeno enoto. ... Kadarkoli je pojmovanje prostora povezano s konceptom nacionalnega, prevlada potreba po enotnosti, torej en tip, ki pa je bolj kot homogena predstava nekakšen prostorski kolaž. Tako so, zaradi zavesti o enotnosti v različnosti, v sestavljeni domačiji tip izbrane krajinske značilnosti nacionalnih krajev in krajinskih tipov ... Mitsko v tej podobi preseže realno.« (Kučan, 1998: 209). Ustvarjen prostorski kolaž, ki prevzame nekaj določilnic vsakega izbranega dela prostora, lahko deluje kot predstava o nacionalnem prostoru, v stvarnosti pa je nemogoč, oziroma ne obstaja. Ko govorimo o prevladujoči predstavi prostora, tako Kučanova (1998), govorimo pravzaprav o *prototipu*, pri čemer imajo posamezne družbene plasti različne predstave, ki se lahko razlikujejo od splošnih. Delo zaključuje s trditvijo: »Ker je poslanstvo te predstave namenjeno oblikovanju enega od vidikov *nacionalne* identitete, opredelitvi *slovenskega* prostora in je zato nujno ideološko pogojena, ostaja *trajna* in *nespremenljiva*, medtem ko se prostor, ki ga predstavlja, spreminja.« (Kučan, 1998: 215).



Slika 11: Na sliki so upodobljeni tako označevalci nacionalnega (trakast vzorec njiv in travnikov, gričevnat svet in kozolci) kot tudi štimunga. Ivan Grohar, *Pomlad*, 1903 (cit. po Zgonik, 2002: 53)

Ilustracije so sredstvo komunikacije, katerih sporočilo naredi vtis na bralčevo zavest. Predpostavljajo, še posebej ilustracije slikanic, vživetje. Ilustracija otroku poleg zgodbe prikaže tudi prostor, v katerem se dogaja, ga vanj povabi in prek vtisov, ki jih ilustrirani prostor nanj napravi, neposredno vpliva na njegovo doživetje stvarne okolice. Če parafraziram Brejca (2006: 163) in njegovo skrajno poenostavljeno opredelitev štimunge, lahko rečem, da tudi ilustracije, poleg tega, da upodabljajo zgodbo, preko razpoznavnega motiva (drobnega vzorca njivskih polj, razporeditve prostorskih elementov, barvne fizike...) prevevajo čutno danost zunanjega sveta v razpoložensko podobo, v doživetje.

Ilustracija otroške literature v osnovi ni medij za načrtno prikazovanje nacionalnega prostora in njegovih značilnosti. To je »nalog« propagandnih gradiv, ima pa ilustrator ravno tako odprte vse možnosti za vzpostavljanje prepoznavnega *genius loci*. Štimunga in motivi, v katerih lahko prepoznamo označevalce, so torej tisti, prek katerih ilustracija sporoča umeščenost univerzalnega pravičnega dogajanja v tukajšnji prostor in kulturni kontekst in bralca vodi od motiva k podoživljanju, od »impresije k simbolu«. (Brejc, 2006: 164) Tako je, zavedno ali nezavedno, ilustracija lahko tudi medij za prikazovanje značilnosti domačega prostora.

4 MORFOLOGIJA PRAVLJICE

Vladimir J. Propp (2005: 176) si je v knjigi *Morfologija pravljice* zadal za nalogo, »da razkrije stalne prvine (in variante) čudežne pravljice, ki ne izginejo iz raziskovalčevega vidnega polja, ko prehaja z enega *sižeja*²² v drugega«. Bedier (cit po Propp, 2005: 28) pravi, da je »njegov (Proppov op.p.) postopek dragocen, ker se je prvi zavedel, da v pravljici obstaja nekakšno razmerje med njenimi stalnicami in spremenljivkami«. Odkriva strukturo pravljice in medsebojno razmerje nespremenljivk v okviru pravljичne kompozicije. Preučuje obliko pravljice. Pravljice je preučeval deduktivno, od gradiva k sklepom. Iz pravljice izolira posamezne prvine, motive, ki so tisti elementi pravljice, ki jih ni moč več razviti. Serija motivov je siže, ti pa zaradi vdora nekaterih motivov ali povezovanja enega sižeja z drugim, variirajo. »Pod sižeji razumemo temo, v kateri se prepletajo različni položaji – motivi.« (Propp, 2005: 26). Pravljice so si na prvi pogled med seboj zelo različne, vendar se spreminjajo imena junakov in z njimi atributi teh likov, njihova dejanja ali funkcije pa ostanejo nespremenjene. Rečemo lahko, da je oseb zelo veliko, funkcij likov pa izredno malo. To kaže na dvojno značilnost pravljice: na eni strani na njeno presenetljivo raznovrstnost, slikovitost in pestrost, na drugi strani pa na njeno osupljivo enoličnost in ponovljivost (Propp, 2005: 35). Funkcije likov so stalne, nespremenljive prvine pravljice ne glede na to, kdo jih izvaja in predstavljajo temeljne sestavne dele pravljice. Število funkcij, ki jih čudežna pravljica pozna, je omejeno, njihovo zaporedje pa vedno enako. Naj nekaj funkcij naštejemo: *eden od članov družine odide od doma; junaku nekaj prepovejo; škodljivec poizveduje; škodljivec poskuša prevarati svojo žrtev, da bi zagospodoval nad njo in njenim premoženjem; junak prejme čudežno sredstvo; škodljivec je premagan* itn. Za vse čudežne pravljice velja, da so po svoji zgradbi enovitega tipa. Rezultat Proppove (2005) analize čudežnih pravljic je obstoj stalnih, ponavljajočih se prvin pravljic oziroma funkcij likov. Ugotovi, da je število funkcij omejeno, na skupaj 31, kjer pa funkcije lahko izhajajo tudi druga iz druge. »Vse se vežejo na isto os in nobena funkcija nikoli ne izključuje druge.« (Propp, 2005: 228). Propp (2005: 243) trdi, da v čudežni pravljici formalizem, ki izniči svoj predmet, privede do odkritja, da je pravljica zamenljiva in da v resnici obstaja ena sama pravljica. To pomeni, da so vse pravljice napisane po enaki formuli, menjajo se le njene spremenljivke (osebe).

S tem v zvezi se pojavi vprašanje, ali gre pri upodabljanju pravljичne krajine, ki sledi določeni strukturi pravljice, tudi za uprizarjanje nekih stalnih prizorišč. Ugotoviti skušam, ali je podobno morfološko analizo, kot je bila izvedena za zgodbo, mogoče prenesti tudi na ilustriran prostor dogajanja oziroma upodobljeno krajino. Rezultati opravljene analize so pokazali, da se v pravljicah ob primerljivih ali enakih dogodkih pojavlja primerljivo ali enako prizorišče. Ob preučevanju obravnavanih pravljic sem ugotovila, da so osebe, ki so bodisi na preizkušnji ali pa se jim dogajajo

²² *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (1994: 1225) pojem *siže* definira kot »snov, predmet umetniškega obravnavanja«.

čudežne stvari, vedno na poti skozi gozd ali gosto rastlinje, katerega učinek je enak gozdu. Izjema je *Ostržek*.



Slika 12: Kraljevič se do Trnuljčice prebija skozi gozd trnove meje (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 1963)



Slika 13: *Sneguljčica* v gozdu pri palčkih (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000a)

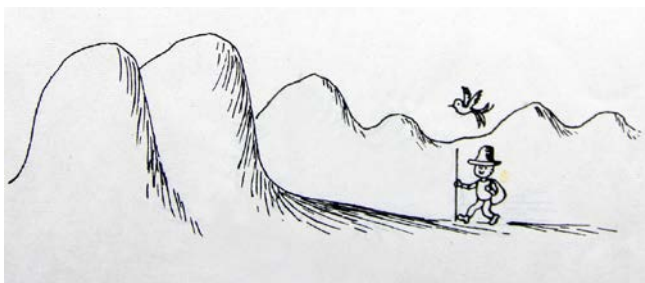
5 INTERPRETACIJA PROSTORA IN KRAJIN V ILUSTRACIJAH MARLENKE STUPICE

V skupino ilustracij, ki so predmet analize diplomske naloge, sem uvrstila ilustracije, na katerih so upodobljeni bodisi krajina bodisi krajinski elementi. Obravnavanih ilustracij je 165. Ilustracije je možno interpretirati na različne načine, zato sem se osredotočila samo na tiste vidike, ki so predmet te diplomske naloge. Interpretacija ilustracij sloni na petih posameznih analizah: analizi upodobljenega prostora, analizi stalnosti pojavljanja primerljivih ali enakih krajinskih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih v pravljici, analizi krajinskih prizorišč v povezavi s simboliko in pomenom teh prizorišč, analizi vpliva opisov prizorišč iz zgodbe na upodobitev krajinskega prizorišča, v katerem se zgodba dogaja ter analizi prisotnosti označevalcev »slovenskega« v upodobljenih krajinskih prizoriščih. Zaporedne številke ilustracij, ki jih navajam v analizah se nanašajo na številčenje nabora ilustracij iz Priloge A.

5.1 ANALIZA UPODOBLJENEGA PROSTORA

Ilustratorka Marlenka Stupica prostor upodablja kot nekaj zelo stvarnega, zato bralec dobi občutek, da se zgodba dogaja v njegovi okolici in ne v nekem povsem izmišljenem pravljичnem svetu. Če je za pravljичna prizorišča značilno, da ilustrator pogosto uporabi učinek pretiravanja, to za krajine Marlenke Stupice ni tako samoumevno. Pretiravanje v njeni ilustraciji ni pogosto, pojavlja pa se v dveh primerih: v pretirano vzvalovanem reliefu (npr. Priloge A 36 in A 132) in veliki pestrosti rastlinskih vrst (npr. Priloge A 3, A 96 in A 159). Blizu pretiravanju bi lahko bila tudi visoka stopnja obdelave detajla na nekaterih ilustracijah (npr. Priloge A 10, A 61 in A 119), vendar je učinek detajla prej približevanje k stvarnosti kot odmik od nje. Na tem mestu bi izpostavila ilustratorkin poseben čut za upodabljanje rastlinstva, saj v tem njena domišljija zaživi v vsej svoji popolnosti. Zanimiva je tudi igra gmote in ploskve, ki se pojavi predvsem takrat, kadar upodablja talno ploskev s posameznimi rastlinami (npr. Priloge A 39 in A 77), pri čemer gre največkrat za razmerje drevo – trata. Izrazitejše pretiravanje se kaže tudi v nasprotju visoko – nizko, pri čemer je nizko še posebej izrazito ob pogledu na gozdno prizorišče (npr. Priloge A 17 in A 144). V teh prizoriščih junaki zaradi visokega drevja izpadejo še posebej majhni. Gozd je upodobljen kot nekaj lepega in skrivnostnega, kljub temu pa tudi nekoliko srhljivega. Razmerje med mirnim in razgibanim je najbolj jasno vidno na tistih upodobitvah, ki prikazujejo morje v razmerju do kopnega. Morska ali rečna gladina je bolj ali manj ravna, nad njo pa se dviga razgiban teren (npr. Priloge A 26, A 82 in A 157). Nasprotje med svetlim in temnim je največkrat najbolj izrazito med gozdom ali gručo dreves in odprto krajino. Gozd je upodobljen v temnejših barvah kot njive in travniki (npr. Priloge A 27, A 37 in A 138). Razlika med svetlim in temnim pa je jasna tudi na nekaterih ilustracijah, ki upodablajo morje in nebo (npr. Priloge A 76, A 157 in A 158). Tudi razlika med naravnim in kulturnim je najbolj očitno vidna v

razmerju med gozdom kot naravnim in odprto krajino, ki je pogosto upodobljena kot podeželska krajina, saj so v njej vidne sledi človekovega delovanja. To so na primer Priloge A 7, A 38, A 116 in A 125.



Slika 14: Primer pretiravanja - teren
(Stupica, cit. po Kuhar, 1964)



Slika 15: Primer visoke stopnje detajla
(Stupica, cit. po Andersen, 1998)



Slika 16: Razmerje gmoda - ploskev
(Stupica, cit. po Collodi, 2002)



Slika 17: Razmerje visoko - nizko
(Stupica, cit. po Brenk, 1991)



Slika 18: Razmerje mirno - razgibano
(Stupica, cit. po Gruden, 1967)



Slika 19: Razmerje svetlo - temno
(Stupica, cit. po Brenk, 1979)



Slika 20: Razmerje naravno - kulturno
(Stupica, cit. po Andersen, 1998)

Marlenka Stupica ilustracije riše v barvni in črno-beli tehniki, prevladujejo pa barvne ilustracije. Pri njenih črno-belih ilustracijah gre večinoma za oblikovanje s črto. Te ilustracije nimajo pobarvanih večjih površin, temno se od svetlega loči zaradi zgostitve vzorca ali črtnega senčenja. Bolj senčene ilustracije delujejo bolj tridimenzionalno. Zaradi črno-bele tehnike so že prej omenjeni kontrasti bolj izraziti. Ilustratorica lahko prostor oblikuje tudi s ploskvijo. Konturiranje, zapiranje barvnih ploskev s črtno obrobo, ima poseben učinek, saj tako barva pride bolj do izraza kot avtohtona, ne mešana. Na barvnih ilustracijah do izrazitih kontrastov prihaja manj pogosto (npr. Priloge A 82, A 129 in A 137). Barvni poudarki se zgodijo predvsem na likih oseb – na junakih (npr. Priloge A 17, A 67, A 105, A 125 in A 144). Bolj oddaljeni hribi so pogosto pobarvani v svetlejših odtenkih; s tem ilustratorica ustvari globino prostora (npr. Priloga A 117). Tehnika upodabljanja *chiaroscuro*²³ je izrazitejša na ilustracijah, ki prikazujejo razgiban teren (npr. Priloga A 118). Uporaba barv in intenzivnost barvnih odtenkov ilustracije naredi sveže, forme, kompozicija in izrazi glavnih junakov pa so ljubeznivi. Upodobljeni motivi barvno ne odstopajo bistveno od tega, kakršni so videti v stvarnosti.



Slika 21: Črno-bela tehnika
(Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2002)



Slika 22: Barvna tehnika
(Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000c)

Analiza upodobljenega prostora v ilustracijah je pokazala, da se v glavnem pojavljajo tri različna merila prostora. Različna prostorska merila so razvidna tudi na ilustracijah znotraj ene pravljice, zato bom primere prostorskih meril, ki jih uporablja Marlenka Stupica, predstavila z ilustracijami iz *Rdeče kapice* bratov Grimm (2002). Za vse tri skupine ilustracij, vendar za prvo še posebej, velja Rotarjeva trditev, da ilustracija kot kontinuirana upodobitev ponazarja izbor pomembnih detajlov in določenih izsekov besedila oziroma pripovedovanega dogajanja (Rotar, 1972: 46). Po Rotarju, na podlagi treh ugotovljenih dejstev: da se ilustracija pojavlja vzporedno z besedilom in ga pomensko dopolnjuje, da se pojavlja na istem materialu (papirju) kot tekst ter, da se pomen besedila odraži v pomenu podobe, lahko ugotovim, da obravnavane ilustracije ustrezajo Rotarjevi »zahtevi« za pojmovanje ilustracije kot posebnega aluzivnega znaka.

²³ *Chiaroscuro* pomeni svetlo-temno.

Ilustracije prve skupine prikazujejo pretežno prvi plan, to je ozek zorni kot iz katerega o okolici prizorišča izvemo zelo malo ali pa nič. Največkrat je na risbi prikazana travnata površina, na kateri se nekaj dogaja, zraven pa so bodisi posamezna drevesa, gruče dreves, rastline gozdne podrasti bodisi voda. Kaj od naštetega bo na risbi upodobljeno, je odvisno tudi od velikosti prikazane osebe iz zgodbe. Oseba je lahko majhna ali velika. Namen oziroma učinek ilustracij, ki prikazujejo le najožji plan prostora, je največkrat ta, da želijo bolj izpostaviti neko dogajanje, saj s tem, ko širša okolica ni prikazana, to dogajanje bolj izstopa in je nanj usmerjena tudi vsa bralčeva pozornost. Dogajanje večinoma predstavlja upodobitev junaka zgodbe ali katerega koli drugega akterja. Iz upodobljenega lika največkrat lahko razberemo tudi njegovo čustveno stanje. V tej skupini ilustracij je torej upodobljeni lik tisti, ki nas s svojim čustvenim stanjem navda z občutkom brezskrbnosti (Slika 23), strahu, veselja idr.



Slika 23: Primer upodobitve prvega plana (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2002)

Ilustracije iz druge skupine zaradi nekoliko širšega zornega kota omogočajo, da pogled steče tudi mimo osrednjega prizorišča samega, zato o okolici izvemo nekoliko več in je mogoče bolj natančno določiti, kje se pravljica dogaja (Slika 24). Iz teh ilustracij ne razberemo le tega, da se zgodba dogaja v gozdu, mestu ali vasi, ob vodi ali na polju, temveč lahko ugotovimo tudi značaj prizorišča: temen gozd, miroljubno vasico, deročo reko ali obdelano polje. Širšega konteksta prostora ne moremo razbrati. V tej skupini upodobitev je največkrat prisoten tudi občutek, s katerim nas določen prostor navdaja. Prostor v nas lahko vzbudi na primer občutek tesnobe (Slika 24), domačnosti (vasica), minevanja (reka) ipd. V teh primerih je ta, nekoliko širši prostor tisti, ki k doživljanju upodobitve prispeva še dodatne občutke, saj nas informira tudi o samem značaju prizorišča.



Slika 24: Primer prizorišča v gozdu – osrednji dogodek v razširjenem prostoru
(Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2002)

Ilustracije iz tretje skupine tvorijo niz planov prostora, pogled se zaključi v daljavi, na obzornici (vodna gladina, hribi...). Iz njih lahko razberemo tip krajine: npr. hribovito in gorsko krajino, razgiban ali raven teren z mrežo njivskih in travnatih polj ter sadovnjakov, nižinski in obrečni svet ter obmorsko krajino. Te ilustracije nas najbolj izčrpno informirajo o širšem kontekstu prostora in v nas vzbudijo največ asociacij. Odprta krajina teh ilustracij opazovalca največkrat navda z občutkom svobode. Ob pogledu na ilustracije iz te skupine dobimo celovit občutek širšega prostora, istočasno pa lahko razberemo tudi razpoloženje upodobljenega junaka. Nekatere izmed ilustracij te skupine so upodobljene tako, da ob pogledu nanje lahko razpoznamo tip slovenske nacionalne krajine (Slika 25). Slovenski *genius loci* izvira iz obdelanih, v mrežo urejenih njivskih polj, travnikov s posameznimi drevesi, gričev, gozdov ob vznožju in bele cerkvice na griču.



Slika 25: Primer upodobitve niza planov v širšem prostoru (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2002)

Krajine Marlenke Stupice so pravljичne, vendar je prostor istočasno predstavljen tako stvarno, da se zdijo prepričljivo resnične.

5.2 ANALIZA POJAVLJANJA PRIMERLJIVIH ALI ENAKIH KRAJINSKIH PRIZORIŠČ OB PRIMERLJIVIH ALI ENAKIH DOGODKIH V ZGODBAH

Pri analizi pojavljanja določenih prizorišč sem se prvotno nameravala opreti na morfološko analizo pravljic V. J. Proppa (2005), vendar sem ob proučevanju izbranih ilustracij ugotovila, da gre pri ilustracijah Marlenke Stupice za precej drugačno situacijo. Izhodišče za mojo analizo je bilo vprašanje, ali lahko tudi v likovni opremi pravljic določimo neka stalna, primerljiva ali enaka prizorišča, ki se pojavljajo ob *primerljivih ali enakih dogodkih*²⁴ v pravljici, kakor jih prepozna Propp (2005). Ko sem pričela z analizo, sem naletela na dve ključni težavi. Pri prvi gre za dejstvo, da ilustracija lahko upodablja več funkcij likov hkrati. To pomeni, da prizorišč nisem mogla navezovati na posamezne funkcije likov, kot sem si to prvotno zamislila, temveč je bilo v pravljicah treba razpoznati večje dogodke in ugotoviti, na katerih prizoriščih se dogajajo. Ta ugotovitev potrjuje trditev Braca Rotarja, da ilustracija prikazuje le izseke pripovednega dogajanja iz besedila (Rotar, 1972: 46). Druga težava pa se nanaša na dejstvo, da so posamezna prizorišča velikokrat upodobljena po ilustratorkini lastni predstavi, saj ni nujno, da ji zgodba zagotavlja zadosti informacij za njihovo upodobitev. Dopusčam možnost, da ilustratorka pri upodabljanju namenoma ni želela upoštevati informacij iz zgodbe o prostoru, vendar, glede na prebrana besedila, tega ne bi mogla z

²⁴ V. J. Propp jih imenuje funkcije likov, o njih sem pisala v poglavju Morfologija pravljice.

gotovostjo trditi. Njene ilustracije večinoma prikazujejo bistvene dogodke iz zgodbe. Pojavljajo pa se tudi samo v vlogi dekoracije, ki upodablja razne detajle iz besedila, ali pa z vsebino besedila sploh niso povezane.

5.2.1 Določitev prizorišč

Pred analizo upodobljenih prizorišč je bilo treba prizorišča najprej določiti. Določitev posameznih prizorišč je potekala od gradiva k sklepom, brez vnaprejšnjih predpostavk o tem, kakšna prizorišča iščem. Na podlagi pregledanega gradiva sem ugotovila, da se v ilustracijah pojavlja enajst različnih prizorišč, v katere sem nadalje razvrstila vseh 165 ilustracij. Nekatere ilustracije nosijo topografski označevalec že v naslovu literarnega dela, za katerega so bile narisane, na primer *Na Krasu* (1967), Iga Grudna, *Moja dolina* (1996) in *Prva domovina* (1979), Kristine Brenkove. Posamezna prizorišča so: *gorski svet*, *hribovje in gričevje*, *nižinski svet*, *njive in travniki*, *obvodni prostor*, *gozd*, *posamezno drevo*, *vrt ali park*, *vas ali mesto*, *prostor pred objektom* in *interier, ki spominja na gozd*. V skupino *gorski svet* sem uvrstila ilustracije, ki upodablajo visokogorski svet, kristalinične vrhove gora, ki se dvigajo tudi iznad gozdne meje, drevesa so po večini iglasta. Skupina *hribovje in gričevje* šteje tiste upodobitve, ki prikazujejo izrazito razgiban svet *hribov in gričev*, svet, ki leži med visokogorjem in nižavjem. Rastline, ki se pojavljajo v tej skupini, so tako iglaste kot listnate, lahko se pojavijo tudi posamezni objekti ali vasic. Tretjo skupino, skupino *nižinskega sveta*, tvorijo tiste ilustracije, ki upodablajo pretežno raven ali rahlo vzvalovljen svet s pestro vegetacijo. Pestrost je izražena tako z vidika števila rastlinskih vrst kot tudi z razgibano postavljenimi posameznimi rastlinami in rastlinskimi gručami. Tudi v tej skupini je opazna prisotnost posameznih objektov ali vasic. Četrto skupino *njiv in travnikov* tvorijo ilustracije, na katerih je upodobljen ožji zorni kot in prikazujejo bodisi obdelano oziroma obdelovano zemljo ali dogajanje na travniku. Zaradi pomanjkanja informacij o okolišu, teh ilustracij ni mogoče razvrstiti v katero od prejšnjih skupin, saj ni jasno, kakšen je širši kontekst krajine. Peto skupino predstavljajo ilustracije, ki upodablajo *obvodni prostor*. Gre za prostor ob jezeru, reki ali morju. Pozornost je usmerjena na dogajanje ob vodi, zato tudi ilustracijam v tej skupini ni mogoče določiti konteksta širše krajine. Šesto prizorišče predstavlja *gozd* in upodobitve te skupine prikazujejo dogajanje znotraj gozda, drevo pri drevesu. V to skupino je uvrščena tudi Priloga A 3, ki upodablja dogajanje na travniku, vendar je učinek upodobitve enak kot v gozdu, tako kot je ta kraj pojmovan tudi v besedilu. Sedmo skupino tvorijo ilustracije, ki upodablajo dogajanje v okolici *posameznega drevesa*. Značilnosti krajine v širšem okolju niso razpoznavne. V osmo skupino so uvrščene ilustracije, ki upodablajo bodisi *vrt ali park*. Prikazana je urejena, parkovna krajina, ki je izrazito drugačna tako od divje, naravne krajine kot tudi podeželske, kulturne krajine. Deveto skupino tvorijo upodobitve, ki dogajanje postavljajo v urbano okolje – *naselje*, *vas ali mesto*. Tudi na teh ilustracijah ni možno določiti značilnosti širšega prostora, saj bodisi niso jasne ali pa sploh niso upodobljene. Ilustracije desete skupine upodablajo *prostor pred objektom*, ki ga prav tako ni mogoče razvrstiti v nek širši kontekst. V zadnjo, enajsto

skupino, pa sem uvrstila tiste ilustracije, na katerih je sicer upodobljen notranji prostor – *interier*, vendar njegova upodobitev izrazito spominja na gozd. V to skupino sta uvrščeni dve ilustraciji (Prilogi A 12 in A 109). Ključna asociacija na gozd je v obeh primerih poslikava sten. Na Prilogi A 12 tako vzorec kot tudi barva spominjata na gosto rastlinje, morda krošnje dreves ali grmov. Barve na Prilogi A 109 sicer niso ravno značilne za gozd, vendar soba z vzorcem gosto razporejenih rastlin daje vtis, ki spominja na temen, strašen gozd. Med razvrščanjem ilustracij se je pokazalo, da bi nekatere ilustracije lahko uvrstila v več prizorišč hkrati, a sem se pri vsaki od teh opredelila glede na moč asociacij in na tisto, kar ima na upodobitvi večjo vrednost. Spodnja tabela prikazuje posamezne zaporedne številke in skupno število ilustracij, ki sem jih uvrstila v posamezno skupino oziroma prizorišče (Priloga A). Prvi del analize ilustracij tako pokaže, da je med vsemi obravnavanimi ilustracijami največkrat (22,4 %) upodobljeno prizorišče *hribovje in gričevje* in je v tabeli označeno z modro. Najmanjkrat (1,2 %) upodobljeno prizorišče je *interier, ki spominja na gozd* in je v tabeli označeno z zeleno. Prizorišča, ki se prav tako pojavljajo na večjem številu ilustracij so *obvodni prostor* (15,8 %), *gozd* (15,2 %) ter *njive in travniki* (11,5 %). Ostala prizorišča posamezno tvorijo manj kot 10 % obravnavanih ilustracij. Izkazalo se je, da precejšen del ilustracij (64,9 %) upodablja prizorišča, značilna tudi za slovenski prostor: hribovit in gričevnat svet z mozaičnim prepletom gozda, voda, njiv in travnikov.

Preglednica 1: Razvrstitev zaporednih števil in skupno število ilustracij glede na posamezno prizorišče

PRIZORIŠČE	ZAPOREDNA ŠTEVILKA ILUSTRACIJE	ŠTEVILO ILUSTRACIJ	
		SKUPAJ IN V %	
GORSKI SVET	1, 118, 119 in 132	4	2,4
HRIBOVJE IN GRIČEVJE	7, 15, 16, 27, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 45, 46, 58, 68, 70, 71, 73, 74, 86, 89, 90, 92, 95, 101, 115, 116, 117, 125, 128, 146, 148, 151, 160, 161, 163 in 165	37	22,4
NIŽINSKI SVET	11, 18, 50, 59, 66, 67, 69, 72, 87, 138, 147, 149 in 152	13	7,9
NJIVE IN TRAVNIKI	29, 40, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 61, 88, 94, 110, 111, 124, 130, 131, 135, 136 in 137	19	11,5
OBVODNI PROSTOR	4, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 26, 39, 56, 57, 60, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 93, 134, 139, 153, 154, 157 in 158	26	15,8
GOZD	3, 10, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 96, 97, 102, 103, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 120, 121, 122, 123, 126, 127 in 144	25	15,2
POSAMEZNO DREVO	2, 23, 28, 43, 44, 62, 64, 108, 129, 143, 145 in 150	12	7,3
VRT ALI PARK	31, 98, 99, 100, 104, 156, 159 in 162	8	4,8
NASELJE, VAS ALI MESTO	30, 52, 53, 65, 75, 79, 81, 91, 141, 142 in 155	11	6,7
PROSTOR PRED OBJEKTOM	19, 33, 41, 63, 80, 133, 140 in 164	8	4,8
INTERIER, KI SPOMINJA NA GOZD	12 in 109	2	1,2

5.2.2 Pojavljanje primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih v zgodbi

Ponovno bi želela izpostaviti nekatera dejstva, ki so pomembno vplivala na nadaljnjo izpeljavo analize. Ugotovila sem že, da se je analiza pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč glede na določene funkcije likov, kot je bila prvotno zastavljena, izkazala za neizvedljivo, saj posameznih funkcij likov v ilustraciji praktično nisem našla. Ugotovila sem, da je ta situacija posledica dejstva, da se ilustracije v knjigi pojavljajo redkeje, kot si funkcije likov v zgodbi sledijo, zato je za ilustracije značilno, da upodabljajo dogodke, ki predstavljajo zbir več funkcij. Poleg tega so funkcije likov značilne le za pravljice, manj pa za pesmi in pripovedno prozo, zato je analizo pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih možno izvesti samo na omejenem številu obravnavanih ilustracij, in to tistem, ki upodablja pravljice. Tem dejstvu sem morala prilagoditi tudi prvotno zastavljeno metodologijo dela.

V analizi pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih sem obravnavala le izbrane ilustracije iz Andersenovih *Palčice* (2005) (Priloge A 1–A 6) in *Grdega račka* (1998) (Priloge A 7–A 10), Collodijevega *Ostržka* (2002) (Priloge A 65–A 78) ter *Trnuljčice* (1963 in 2000) (Priloge A 96–A 107), *Sneguljčice* (2000) (Priloge A 108–A 114), *Rdeče kapice* (2002) (Priloge A 123–A 127) in *Zvezdnih tolarjev* (2000) (Priloge A 115–A 122) bratov Grimm. Vključila sem še Prilogo A 144 iz Suhodolčanovega *Krojačka Hlačka* (2005). Izkazalo se je, da same funkcije likom v besedilu niti ni tako težko določiti, jih je pa večinoma težko razbrati iz ilustracije. Zato sta se tako uporaba kot iskanje Proppovih (2005) poimenovanj posameznih funkcij izkazala za nesmiselno, saj, kot sem že omenila, ilustracije prikazujejo zbir več funkcij likov in upodabljajo nek sestavljen dogodek. Pred analizo sem vse pravljice prebrala ter iz njih razbrala večje dogodke in sam potek pravljice. Bistveni dogodki v obravnavanih pravljicah so primerljivi ali enaki. Junak odide od doma ali pa je od tam izgnan ali ugrabljen, nato se znajde na preizkušnji. Iz nje se ne reši sam, temveč mu na pomoč priskoči nekdo drug. Ob rešitvi junak spozna svoje pretekle napake in doživi osebno preobrazbo, ki v zgodbi pomeni preobrat.

V okviru analize sem raziskovala, kateri dogodki so ilustrirani in kakšno je prizorišče dogajanja ter nadalje skušala opredeliti, ali se primerljiva in enaka prizorišča pojavljajo ob primerljivih in enakih dogodkih. Rezultati analize pokažejo dve zanimivi ugotovitvi. Prva ugotovitev je, da se pri obravnavanih delih glavni, tako rekoč bistveni dogodki dogajajo oziroma zgodijo v gozdu. Izjema je edino *Ostržek*, kjer je večji del dogajanja upodobljen v odprti krajini in v mestu. Gozd je prostor, kjer volk nagovarja in požre *Rdečo kapico*, kjer *Sneguljčica* prestrašena beži pred zvermi in naleti na prebivališče sedmih palčkov, kjer se *Grdi raček* iz sivega račka prelevi v belega laboda in kjer se z neba na deklico usujejo zvezdni tolarji. Na travniku, ki ima zaradi majhnosti *Palčice* enak učinek kot temen trnov gozd za princa v *Trnuljčici*, *Palčica* sama samcata išče pot na varno, kot se skozi temen trnov gozd prebije princ, ki s poljubom odreši uročeno *Trnuljčico*. Gozd se izkaže za prizorišče, v katerem se junaki znajdejo na preizkušnji ali pa se jim dogodijo čudežne stvari. Druga ugotovitev se navezuje na upodabljanje odprtega prostora, zato je možno potegniti še eno vzporednico med dogajanjem in upodobljenim prizoriščem. To je vzporednica med odhajanjem od doma in upodobljeno odprto krajino. Povsod tam, kjer se junak bodisi poda na pot od doma, bodisi je od doma izgnan, je v ozadju upodobljena prostrana odprta krajina z oddaljenim horizontom. To velja na primer za *Rdečo kapico*, ko se odpravi na pot k babici (Priloga A 125) ali pa za ilustracijo v pravljici *Zvezdni tolarji*, kjer se deklica poda na pot (Priloga A 116).

Ostala primerljiva ali enaka prizorišča niso vezana na primerljive ali enake dogodke. Ugotovila sem tudi, da gre v obravnavanih primerih velikokrat za takšno sosledje: junak odide od doma in se poda v odprto krajino, potem pa se prej ali slej znajde v gozdu, kjer se mu po preizkušnji zgodi nek čudež.

Ta analiza ilustracij je pokazala, da se dve primerljivi ali enaki prizorišči pojavljata ob primerljivih ali enakih dogodkih. Prvo prizorišče je gozd, ki večinoma sovpada z odločilnimi dogodki v pravljicah

oz. je prizorišče procesa preobrazbe glavnega junaka. Drugo prizorišče pa je odprta krajina z oddaljenim horizontom, ki se pojavlja, ko junak potuje ali odpotuje od doma. Drugih prizorišč ni mogoče zagotovo povezati z določenimi dogodki.

S to analizo sem izpolnila drugi cilj diplomske naloge in drugo hipotezo delno potrdila z ugotovitvijo, da se v dveh primerih primerljiva ali enaka prizorišča pojavljajo ob primerljivih ali enakih dogodkih.



Slika 26: Deklica odide na pot (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000c)



Slika 27: Čudežni dogodek - na deklico se z neba vsujejo zlati cekini (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000c)

5.3 SIMBOLIKA IN POMEN KRAJINSKIH PRIZORIŠČ

Pregled obravnavanih ilustracij z vidika simbolike in pomena krajinskih prizorišč je pokazal, da imajo, tako kot zgodba nekaterih pravljic, tudi nekatera krajinska prizorišča globlji, psihološki ali celo simbolni pomen. Najbolj izrazito simboliko je ponovno zaznati v ilustracijah, ki prikazujejo gozd. V prejšnji analizi sem ugotovila, da je gozd velikokrat prizorišče ključnih dogodkov v pravljici. To velja predvsem za čudežno pravljico. Gozd v obravnavanih pravljicah največkrat predstavlja prostor preizkušnje ali prostor *čudežnega*²⁵ dogodka. Čudežni dogodek se na primer zgodi na koncu pravljice *Zvezdni tolarji*, ko se v gozdu z neba nad deklico usujejo zlati cekini. Junaki, ki se znajdejo v gozdu, vedno izgubijo orientacijo, so prepuščeni sami sebi in svojim strahovom. Od njih samih je odvisno, kako se bodo na to situacijo odzvali. Obravnavani junaki preizkušeni sami ne prestanejo uspešno (z izjemo *Krojačka Hlačka*, ki gozd preteče sam), vedno jih odreši nekdo drug in vsakič je ta odrešitev čudežni dogodek. Odrešeni junak ob tem doživi osebno preobrazbo, odraste, sama odrešitev junaka pa v pravljicah predstavlja ključni preobrat zgodbe. *Sneguljčica* uspešno prestane preizkušnjo bega skozi gozd, ko pride do domovanja sedmih palčkov. Tam jo mačeha, vsakič v drugi preobleki, trikrat zastrupi in *Sneguljčica*, s pomočjo drugih, trikrat oživi. Vsaka ponovna obuditev k življenju pomeni čudežni dogodek. *Trnuljčica* v trnovem gozdu, skozi katerega se uspe prebiti le enemu princu, spi sto let, ko jo princ s poljubom odreši uroka, kar ponovno predstavlja čudež. Tudi za *Rdečo kapico* je preizkušnja v gozdu tako rekoč neuspešna, saj jo, tako kot mačeha *Sneguljčico*, volk zavede trikrat: prvič, da skrene s poti, da bo nabrala šopek rož za babico; drugič s tem, ko mu izda, kje babica stanuje; in tretjič, ko volka v postelji ne prepozna in jo ta požre. Dejstvo, da lovec volku prereže trebuh, *Rdečo kapico* in babico reši, mu ga napolni s kamenjem in znova zašije, volk pa v posegu samem preživi, zopet pomeni čudežni dogodek. Zanj so usodni šele pretežki kamni. Gozd je prizorišče vseh najpomembnejših dogodkov teh treh pravljic, za katere je, v grobem rečeno, značilno prehajanje med življenjem in smrtjo. To trdim zato, ker junakinje sicer ne umrejo zares, so le podvržene urokom, iz katerih pa jih lahko odreši le nekdo drug. Zaradi dogodkov glavne junakinje doživijo osebno preobrazbo in odrastejo. V vseh treh primerih pa jih pred pogubo reši nekdo tretji. Na tem mestu velja spomniti na trditve S. Schama (1995: 227, 228), R. P. Harrisona (1992: 178) in J. R. Stilgoe (1983: 7–10), saj vsi ugotavljajo povezavo med gozdom in »peklom«, »nebesi«, »prebivališčem boga« itn., skratka tistim, kar ni tuzemsko. Mislim, da je med ugotovitvami opisanih pravljicnih dogodkov in trditvami omenjenih avtorjev možno potegniti vzporednice. Gozd se izkaže za prizorišče, v katerem veljajo svojevrstne zakonitosti in je lahko tako prizorišče groze kot tudi prizorišče navdušenja.

²⁵ SSKJ (1994: 109) pojem *čudež* opredeljuje kot »dogodek, ki se ga ne da razložiti z naravnimi zakoni; nenavaden, izreden dogodek ali naključje.«



Slika 28: Sneguljčica je rešena uroka (Stupica, cit. po Grimm J in Grimm W, 2000a)

Če gozd kot skupina dreves tvori prizorišče, kjer se zgodi nekaj čudežnega, pa je na svojevrsten način lahko čudežno tudi posamezno drevo. Drevo se kot nekaj čudežnega pojavi v avtorskem delu Marlenke Stupice (1995), *Čudežno drevo*. Glavni junak te pripovedi je drevo, ki ga vsi mimoidoči sprašujejo, zakaj je čudežno, a ne odgovori. Poanta tega literarnega dela je, da drevo res ne zna govoriti, zna pa čudežno cveteti. S cvetenjem simbolizira življenje, minevanje in ponovno rojstvo. Na nekaterih ilustracijah (npr. Priloge A 22, A 140 in A 150) je nazorno upodobljen tudi hrast, ki ima v splošnem močan simbolni pomen. Simbolizira predvsem trdnost. Prav tako kot drevo in gozd, je nosilka simbolne vrednosti lahko tudi odprta krajina z oddaljenim horizontom. Na eni strani simbolizira svobodo in brezmejne možnosti, na drugi pa je ta krajina tista, ki vzbuja občutek navezanosti na dom, saj se pojavlja ob dogodkih, ko junak bodisi potuje ali odide od doma, ali pa je od doma izgnan. Junak, ki zapusti varno zavetje doma, potuje po širnih, prostranih planjavah, ki mu odpirajo obilice novih možnosti za preživetje. Pri upodabljanju odprtega prostora pa je obenem tudi največ možnosti za vnos določenih potez, ki asociirajo na domače ali slovensko, torej na dom.



Slika 29: Čudežno drevo je zacvetelo
(Stupica, 1995)



Slika 30: Odprta krajina v ozadju, ko deklici odhajata od doma
(Stupica, cit. po Brenk, 1979)

Rezultat te analize delno sovпада z rezultatom prejšnje, saj se v tej analizi gozd in odprta krajina izkažeta za prizorišči z najbolj izrazitim simbolnim sporočilom. Obe prizorišči pa se v okviru simbolike tudi pomembno razlikujeta. Gozd je zaprto, introvertirano, nepregledno prizorišče, je prostor, v katerem junaki doživijo osebne preobrazbe in kjer se dogajajo čudežne stvari. Moje ugotovitve potrjujejo trditve S. Schama (1996: 119), R. P. Harrisona (1992: 24–33) in J. R. Stilgoe (1983: 7, 8 in 19) in naravo dogodkov v pravljicah *Rdeča kapica*, *Sneguljčica* in *Trnuljčica*. Vse tri junakinje se znajdejo na tanki ločnici med življenjem (tuzemskim) in urokom (onostranskim), ki v

primeru, da ne bi bile rešene, pomeni smrt. V prejšnji analizi sem ugotovila, da se v času junakovega potovanja pogosto pojavlja odprta krajina z oddaljenim horizontom, ki lahko asociira na neskončno možnosti in svobodo, ki se človeku ponudijo, ko odide v svet, hkrati pa asociira tudi na dom. Podobno ugotavljam tudi v tej analizi. Junakov odhod od doma jasno pomeni, da ne zapusti le hiše, temveč tudi domače okolje, krajino. Enako se odrazi v večjem delu obravnavanih ilustracij, ki upodablajo odprto krajino, saj iz njih lahko razberemo domovinski občutek. Na en način je to prisotnost štimunge, ki jo zaznamo kot celostnost čustvenega doživetja in se oblikuje ob pogledu na upodobitev. Na drug način pa na domovino asociirajo označevalci nacionalnega v smislu trakastih vzorcev njiv in travnikov, cerkvice na griču, kozolca ipd., vendar se štimunga pojavi večkrat kot označevalci. Krajine Marlenke Stupice so upodobljene na način, ki v bralcu vzbudi podobne občutke kot pogled na slikarsko delo *Pomlad*, Ivana Groharja. Menim, da zaznavanje štimunge najbolj izrazito izvira iz razporejenosti prostorskih prvin v ilustrirani krajini, saj ta velikokrat, vsaj deloma, močno spominja na slovenski prostor. Zanimiva ugotovitev je tudi ta, da se v kar nekaj primerih junak, potem ko je prepotoval odprto krajino, znajde v gozdu, kjer se mu zgodi nekaj čudežnega. Tako skozi gozd hodijo *Rdeča kapica*, deklica v pravljici *Zvezdni tolarji* in *Grdi raček*. V navezavi na zgodbo je najverjetnejša razlaga tega ta, da se junak na poti prej ali slej sreča z določenimi izzivi, bodisi osebnostnimi ali splošnimi, ki se nato v gozdu razrešijo. Ostala obravnavana prizorišča ne izražajo tako močnega simbolnega naboja, temveč so večinoma zgolj prostor, v katerem se zgodba dogaja.

Analiza odgovori na četrti cilj diplomske naloge in delno potrdi tretjo hipotezo, saj se gozd in odprta krajina kot prizorišči izkažeta za izrazita nosilca simbolnega sporočila.

5.4 ANALIZA UPODOBLJENIH KRAJIN GLEDE NA OPISE IZ ZGODBE

Za analizo povezave upodobljenih krajin z opisi iz zgodbe je bilo treba vsa dela pozorno prebrati in preučiti, v kolikšni meri so krajine upodobljene po opisih iz zgodbe. Obravnavane ilustracije sem razdelila v dve skupini. Prvo skupino tvorijo ilustracije, ki prikazujejo krajino, za katero v zgodbi ni nikakršnih opisov prizorišč in gre za čisto kreacijo ilustratorke domišljije. V drugo skupino ilustracij pa so uvrščene tiste, za katere opisi prizorišč v zgodbi obstajajo. Prvo skupino tvori 68 (41,2 %) ilustracij in sicer Priloge A 19, A 27, A 29, A 30, A 43, A 44, A 46, A 50, A 51, A 52, A 54, A 55, A 59, A 64, A 65–A 79, A 82, A 85, A 87, A 89, A 90, A 93, A 98, A 99, A 100, A 101, A 104, A 107, A 108, A 109, A 110, A 111, A 114, A 115, A 116, A 117, A 118, A 119, A 124, A 125, A 126, A 127, A 128, A 129, A 130, A 136, A 139, A 143, A 146, A 147, A 148, A 149, A 151, A 155 in A 160. V tej skupini se pojavijo predvsem ilustracije pesmi, pravljic in drugih pripovednih del, v katerih izstopa zgodba, ne pa prizorišče. Za ilustracije te skupine opisi za upodobitev prizorišča ne obstajajo. V drugo skupino je bilo uvrščenih 97 (58,8 %) ilustracij in sicer Priloge A 1–A 18, A 20–A 26, A 28, A 31–A 42, A 45, A 47–A 49, A 53, A 56–A 58, A 60–A 63, A

80, A 81, A 83, A 84, A 86, A 88, A 91, A 92, A 94–A 97, A 102, A 103, A 105, A 106, A 112, A 113, A 120–A 124, A 131–A 135, A 140–A 142, A 144, A 145, A 150, A 152–A 154, A 156–A 159 in A 161–A 165. Opisi, ki jih ilustratorica dobi iz zgodbe, so različno natančni. V nekaterih gre zgolj za omembe posameznih elementov (na primer skale, rastline, rastlinske vrste, dele objekta, ipd.) ali pa le delov prizorišča, pri drugih pa gre za bolj podrobne opise, iz katerih lahko izvemo več o samem prizorišču, na primer, da gre za dogajanje v gozdu, ob vodi, na polju, podatke o krajini na sploh idr. Nekatere zgodbe so s tovrstnimi informacijami bolj izčrpne kot druge, prav vsako, še tako podrobno opisano prizorišče, pa Marlenka Stupica upodobi na svojevrsten način, v katerem je večinoma moč zaznati vpliv njene inkulturacije v koncept »slovensko« oziroma njenega odnosa do domačega prostora.



Slika 31: Grdi raček
(Stupica, cit. po Andersen, 1998)



Slika 32: Palčica
(Stupica, cit. po Andersen, 2005)



Slika 33: Moj dežnik je lahko balon
(Stupica, cit. po Peroci, 1989)

»In španski bezeg se mu je poklonil z vejami, da so se skoraj dotaknile vodne gladine...«

»...visoko v zrak, čez gozdove in jezera, visoko nad gorske očake, pokrite z večnim snegom.«

» Obkrožila je Ljubljanski grad...«

Analiza upodobljenih krajin na obravnavanih ilustracijah je pokazala, da se je ilustratorica Marlenka Stupica na malo več kot polovici (58,8 %) ilustriranih prizorišč opirala na opise prizorišč iz zgodbe. Z analizo izpolnim tretji cilj diplomske naloge in ugotovim, da z dobljenimi rezultati ne morem potrditi prve hipoteze. Dejstvo je, da se v 58,8 % ilustracijah res pojavi nek opis, vendar je pri skromnejših opisih ilustratorjeva interpretacija pomembnejša. V besedilih se opisi za upodabljanje okolice, ki jih ilustrator upošteva, pojavljajo v večjem deležu ilustracij, kot je tistih, ki so narisane izključno kot ilustratorjeva interpretacija. Iz analize lahko sklepamo, da vsak ilustrator, kljub bolj ali manj jasnim opisom v besedilu, vsako prizorišče upodobi izvirno, svojstveno in drugače.

5.5 ANALIZA PRISOTNOSTI SLOVENSKEGA V ILUSTRACIJAH KRAJINSKIH PRIZORIŠČ MARLENKE STUPICA

Pri tej analizi bi najprej želela osvetliti njen potek in šele nato preiti k ugotovitvam. V izbranih ilustracijah sem se v iskanju *slovenskega* najprej osredotočila na analizo prisotnosti nacionalnih označevalcev slovenskega prostora, ki sem jih predstavila s piktogrami²⁶, izdelanimi za vsako posamezno ilustracijo, a se je to kmalu izkazalo za nesmiselno. Preko analize, v kateri sem raziskovala, ali se v motivu pojavljajo označevalci (in če se, kateri so to), sem ugotovila, da je v ilustracijah Marlenke Stupice tovrstnih elementov zelo malo. Nekajkrat se pojavi cerkev na griču, pojavlja se mreža njivskih polj, čebelnjak s poslikanimi panjskimi končnicami, enkrat samkrat kozolec in enkrat senene kopice. Posledica te ugotovitve je odločitev, da se analize, namesto s topografskimi označevalci, lotim na osnovi kriterijev ali ilustracije z upodobljenimi krajinskimi značilnostmi asociirajo na *domačijijski*, ali konkretnije, *slovenski* prostor, katere ilustracije asociativnih elementov ne vsebujejo in ali je morda katero od ilustracij mogoče umestiti na kakšno konkretno lokacijo v Sloveniji. Analiza je pokazala, da *slovensko* v ilustracijah lahko zagotovo prepoznamo samo na tistih ilustracijah, ki vsebujejo vsaj enega od že prej naštetih označevalcev nacionalnega. V to skupino sem uvrstila tudi ilustracijo, na kateri je upodobljen čebelnjak s poslikanimi panjskimi končnicami, ki je prav tako značilen za slovenski prostor. Elementi, ki asociirajo na *slovensko*, asociirajo tudi na *domače ali domačijijsko*. Prvi so lokalni, značilni le za Slovenijo, drugi pa bolj splošni, značilni za celoten evropski prostor. Analiza je pokazala, da je v naboru obravnavanih ilustracij *slovensko* hkrati tudi *domačijijsko*, domačijijsko pa ni nujno hkrati tudi slovensko. Izraz domačijijsko ni zvezan le z domačo, podeželsko krajino, temveč tudi s tradicionalnimi družbenimi vrednotami, zato se v povezavi z domačijijskim v slikovnem gradivu pojavljajo označevalci tradicionalnega, kot npr. cerkveni zvoniki in vzorci tradicionalne poljske razdelitve, ki so nekdanj prevladovali po sedanjem evropskem prostoru in so splošno sprejeti kot domači.



Slika 34: Primerjava piktogramov: slovenska krajina— domača / domačijijska krajina

²⁶ Poenostavljena slika, enostaven simbol. Piktogrami so način opisovanja, abstrakcije.

V kombinaciji s temi elementi je pomembna tudi ugotovljena prisotnost štimunge, ki lahko označuje tako *domačijsko* kot tudi *slovensko*. Naj ponovim, da je štimunga celostnost čustvenega doživljanja ob gledanju nekega prizora, ki izvira iz navezanosti na domačo krajino. Ta občutek doživimo ob pogledu na krajine, ki so upodobljene tako, da v nas vzbudijo asociacije na domače, v našem primeru na slovenski prostor. Štimunga je, kot bomo videli v nadaljevanju analize, prisotna tudi v nekaterih obravnavanih ilustracijah Marlenke Stupice, na katerih ni neposrednih označevalcev, vendar so nazorno upodobljene asociacije na slovenski prostor, ki so pogoj za obstoj štimunge.

5.5.1 Interpretacija upodobljenih krajinskih značilnosti

Za analizo slovenskega v ilustraciji je bilo treba upodobljene krajine najprej interpretirati in tako spoznati, kaj v njih je slovenskega. Krajine v obravnavanem naboru ilustracij dokaj pogosto (39%) prikazujejo razgiban relief z zaplatami gozda, travnikov ali obdelovalnih površin. Tak svet je zaradi tradicionalnega načina kmetovanja, pri katerem sta povezana narava in človekovo delovanje, značilen za nekatere dele Evrope in tudi za Slovenijo. Najizrazitejša značilnost upodobljene kulturne krajine, ki bi jo lahko označili za slovensko, so mozaični vzorci njivskih in gozdnih površin, travniki pa so pogosto posuti z razpršenim drevjem. Pogled se ustavi v praznem prostoru, na horizontu morja, na visokem hribovju ali gorski verigi. Pri nekaterih ilustracijah gre pri razgibanosti reliefa, glede na merilo prostora, za blago pretiravanje (npr. Priloge A 30, A 36, A 38 in A 160). V obravnavanih ilustracijah Marlenke Stupice prevladujejo upodobitve neke zaobljene, mehke krajine, ki v bralcu vzbudijo prijeten občutek, občutek mehkobe.



Slika 35: Razgiban svet z vzorci njiv in gozda ter travnik z razpršenim drevjem. Ta ilustracija asociira na domačijsko krajino, vendar mozaični vzorec njiv v ozadju asociira tudi na slovensko. V tej ilustraciji je prisotna tudi štimunga, ki je bolj izrazita v ozadju upodobljenega prizora (Stupica, cit. po Brenk, 1979)

Večina ilustracij za pesmi iz zbirke *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971) in pesmi *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970), prikazuje podeželje, kmečko življenje in običaje. Prikazani so tudi načini tradicionalnega obdelovanja zemlje, značilni predvsem za čas pred mehanizacijo. Prikazano je npr. žetje ajde (Prilogi A 40 in A 61), oranje njiv (Priloga A 48) in paša drobnice (Prilogi A 29 in A 46). Vzorci njivskih polj so največkrat upodobljeni v obliki dolgih ozkih pasov, ki se v različnih smereh pojavljajo na ravninah ali na blago vzvalovljenih pobočjih. Zaradi uporabe različnih barv in barvnih nians njivskih polj pa lahko sklepamo, da je prikazano pridelovanje različnih poljskih kultur (pšenica, koruza ...).



Slika 36: Deklica žanje ajdo
(Stupica, cit. po Brenk, 1970)



Slika 37: Deček orje njivo
(Stupica, cit. po Brenk, 1971)



Slika 38: Pastirček pase drobnico
(Stupica, cit. po Brenk, 1971)

Ilustratorica v svojih delih velik poudarek nameni tudi upodabljanju rastlin. Krajine v ilustracijah Marlenke Stupice so z raznolikim rastlinstvom izredno bogate. Posebej nazorno so na nekaterih ilustracijah upodobljene travniške cvetlice (npr. Priloge A 7, A 10 in A 137), med drevesnimi vrstami pa največkrat prepoznamo hrast (npr. Priloge A 22, A 114, A 140, A 150 in A 153). Razpoznavnost rastlinskih vrst je odvisna od stopnje abstrakcije pri upodabljanju. Prenekatere rastline so narisane tako podrobno, da jim je moč določiti celo botanično vrsto. Te rastline so večinoma vse znane stalnice slovenskih gozdov, travnikov in vrtov: hrasti, smreke, jablane, bezeg, divji kostanj, praprotni, trlistna vetrnica, oljke, lipa, marjetice, hruška, breza, vinska trta, zaščitena brstična lilija in druge. Gozd največkrat sestavljajo iglaste in listnate vrste, ki tvorijo mešane gozdove, vasi in zaselki pa so velikokrat po robovih obrasli s sadnim drevjem. V Župančičevem (1999) delu *Ciciban, Ciciban, dober dan* je upodobljena značilna belokranjska kombinacija brez in praproti – steljnik²⁷.

²⁷ SSKJ (1994: 1309) pojem *steljnik* med drugimi definicijami opredeljuje tudi kot »prostor, kjer raste praprotni, slaba trava: pasti živino po steljnikih / belokranjski steljnik«.



Slika 39: Travniške cvetlice (Stupica, cit. po Kovač, 1983)



Slika 40: Steljničnik (Stupica, cit. po Župančič, 1999)

Poselitev se v ilustracijah Marlenke Stupice pojavlja v obliki upodabljanja posameznih objektov, zaselkov, razloženih naselij, strnjenih gruč hiš, značilnih predvsem za primorski prostor ter strnjeno mestno naselje. Samotne kmetije in zaselki so pogosto položeni v strme lege, kar je značilno predvsem za predalpski prostor Slovenije. Vaške hiše so gručasto strnjene v bregovih, v nekaterih ilustracijah se med njimi dviga cerkveni zvonik (Priloga A 35). Primorski prostor in Kras kažeta veliko tipološko podobnost s Sredozemljem, kar je zaznati predvsem v Grudnovi zbirki pesmi *Na Krasu* (1967), na kar kaže že sam naslov in v Collodijevem *Ostržku* (2002).



Slika 41: Zaselek (Stupica, cit. po Brenk, 1971)



Slika 42: Strnjena gruča hiš (Stupica, cit. po Collodi, 2002)

Med obravnavanimi ilustracijami prevladujejo upodobitve naravnih krajin, sledijo kulturne krajine, najmanjkrat upodobljene pa so oblikovane krajine. Kulturno in naravno se na posameznih ilustracijah pogosto prepleta, sploh na tistih, na katerih je prikazan širši prostor, odprta krajina.

5.5.2 Krajine, ki jih lahko povežemo s slovenskim prostorom

Po pregledu izbranega gradiva lahko v analizi krajin, ki jih lahko povežemo s slovenskim prostorom, ilustracije v grobem razvrstimo v tri skupine. V prvo skupino sem uvrstila ilustracije, katerim je mogoče določiti konkretno lokacijo v Sloveniji. V to skupino sem uvrstila dve (1,2 %) ilustraciji, obe prikazujeta podobo Ljubljanskega gradu z mestom (Prilogi A 79 in A 142). To sta tudi edini ilustraciji izbranega gradiva, za kateri lahko zagotovo trdimo, da upodabljata del Slovenije.



Slika 43: Ljubljanski grad v zbirki Iga Grudna, *Na Krasu* (Stupica, cit. po Gruden, 1967)



Slika 44: Ljubljanski grad v pravljici Ele Peroci, *Moj dežnik je lahko balon* (Stupica, cit. po Peroci, 1989)

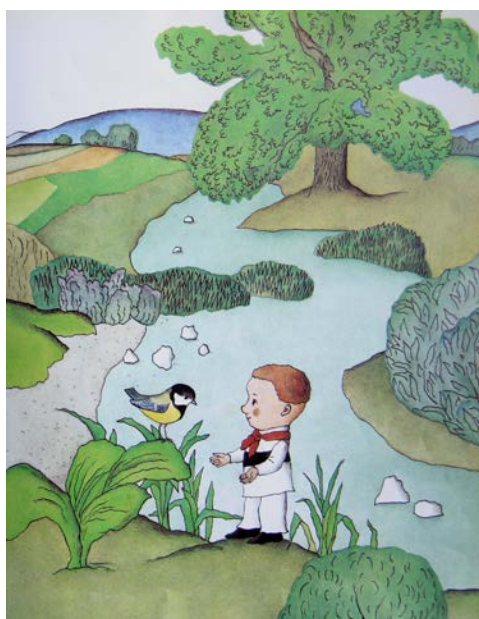
V drugo skupino sem uvrstila ilustracije, ki z upodobljenim lahko asociirajo na domačijski ali slovenski prostor, ni pa jih mogoče umestiti na konkretno lokacijo. So splošne, na njih je upodobljen določen tip krajine. Tretjo skupino tvorijo ilustracije, ki ne vsebujejo niti izrazitih asociativnih elementov, ki bi jih povezale s slovenskim prostorom in se zato lahko dogajajo kjerkoli.

Pri razvrščanju v drugo in tretjo skupino se ne moremo v celoti izogniti subjektivnosti, saj vsak posameznik prostor doživlja drugače. Pri razvrščanju sem si pomagala s tistimi prostorskimi značilnostmi, ki se skladajo z ugotovljenimi značilnostmi domačijskega in slovenskega prostora. Ilustracije sem razvrščala glede na prisotnost ali odsotnost značilnih krajinskih vzorcev, značilnih poselitvenih vzorcev in tipične arhitekture, značilnih rastlinskih vrst in značilnih posameznih označevalcev slovenskega prostora. V drugo skupino sem uvrstila 58 (35,2 %) ilustracij (Priloge A 1, A 4, A 7, A 27, A 30, A 32, A 34, A 35, A 38, A 41, A 45, A 46, A 47, A 50, A 52, A 55, A 58, A 59, A 63, A 65, A 66, A 68, A 69, A 71, A 74, A 75, A 78, A 80, A 81, A 83, A 84, A 85, A 91, A

92, A 93, A 94, A 95, A 115, A 116, A 117, A 118, A 125, A 133, A 137, A 139, A 145, A 146, A 147, A 148, A 149, A 150, A 152, A 153, A 155, A 160, A 161, A 163 in A 164), ki asociirajo na domačijsko. Nekatere ilustracije (Priloge A 7, A 32, A 35, A 55 in A 59) vsebujejo elemente, ki hkrati asociirajo tudi na slovensko. Največ asociacij izvira iz značilnih vzorcev poselitve, arhitekturnih značilnosti objektov in krajinskih vzorcev. Velikokrat so upodobljene gruče hiš ali posamezni objekti, ki spominjajo na zaselke in samotne kmetije v predalpskem prostoru Slovenije. Gre za stavbe s strehami strmega naklona (npr. Priloge A 45, A 46, A 52 in A 163), pokrite s škodlami (lesom) (npr. Priloge A 46 in A 160) ali slamo (npr. Priloge A 133 in A 164), nekatere imajo narisane značilne ganke (Priloge A 45 in A 115). Ugotavljam tudi tip strnjene poselitve ali posamezne stavbe z zidcem (npr. Priloge A 75, A 66, A 80 in A 93), značilne za slovensko Primorje in Kras. Glavni gradnik kraških objektov je kamen, značilnost pa dimnik (npr. Priloga A 81). Strehe so pokrite tudi z opečnato kritino. Dve ilustraciji (Priloge A 83 in A 84) bi lahko upodabljali slovensko obalo, saj so objekti narisani tik ob morju, Priloga A 65 pa istrsko vas (podobno Štanjelu), z objekti nanizanimi na vzpetini, ki se vzpne nad ravnim svetom. V obravnavani skupini ilustracij je izmed vseh petih krajinskih tipov Slovenije v grobem možno prepoznati tri: predalpski svet Slovenije, primorski del s Krasom in subpanonski svet Slovenije. Razgiban relief, raznoliko posut z zaselki, njivami, travniki in gozdom, se v daljavi zaključi s hribovjem ali gorskim hrbtom. Ta tip krajine asociira na predalpski del Slovenije in se pojavlja na primer na Priloge A 35, A 38, A 116 in A 125. Ilustracije, ki spominjajo na predalpsko Slovenijo lahko delimo na prizorišča višje in prizorišča nižje nadmorske višine. Palčica na hrbtu lastovke leti preko kristaliničnih gorskih vrhov (ilustracija št. 1), na Priloga A 35 pa so vrhovi gora zaobljeni. Asociativni elementi primorsko-kraških krajin so predvsem upodobljene rastline in kamen. Teren je blago napet, rastlinske vrste spominjajo na rastline Sredozemlja, pri čemer so najbolj razpoznavne oljke na rdeči jerini (npr. Priloga A 4) in vertikale, ki spominjajo na ciprese (npr. Priloga A 95). Kamen se pojavlja v obliki zloženih podpornih zidcev, največkrat ob poteh. Zamejki so upodobljeni kot kamnite zložbe ali kot rastline nanizane v vrsto (npr. Priloga A 68). Ilustracije, ki spominjajo na Dolenjsko so zlasti ilustracije iz Župančičeve knjige *Ciciban, Ciciban, dober dan* (1999). Upodobljena krajina je uravnana z značilnimi rastlinskimi vrstami kot so breze, hrasti in vinska trta. Poleg travnikov, posutih s posameznim drevjem, so upodobljene tudi njive in zaplate gozda (npr. Priloge A 147 in A 153). Podobno je pri nekaterih ilustracijah, kjer je na travnatih površinah upodobljeno kamenje, kar spominja na kamnita kraška tla (npr. Priloge A 147 in A 148). Priloga A 7 v daljavi prikazuje vzvalovljen travnik s kopicami za sušenje sena. Priloge A 71 in A 74 pa z upodobitvijo gričevnatega sveta, posutega z vinogradi, spominjata na vzhodni del Slovenije, ki je znan po vinorodnih gorica. Semantičnih označevalcev v obliki topografskih osebkov, značilnih za nacionalni prostor Slovenije je, kot že ugotovljeno, malo. Grad na griču, ki sicer ni prav značilno »slovenski označevalec« in ga zato ne štejem v skupino označevalcev, vendar ga omenjam, ker v slovenskem prostoru ni tuj in se pojavi na kar trinajstih ilustracijah (Priloge A 7, A 32, A 58, A 59, A 71, A 79, A 106, A 118, A 125, A 142, A 161 in A 162). *Cerkvica na griču*, kot jasen topografski označevalec, je upodobljena na Priloga A 32,

trakasto mrežo njivskih polj najdemo na Prilogah A 30, A 53, A 38, A 47, A 116, A 117, A 125, A 146, A 147, A 149, A 153 in A 165, *čebeljak* na Priloga A 55 in *kozolec* ali *senene kopice* na Prilogah A 7 in A 59. Ilustracij, ki vsebujejo označevalce je 16, kar predstavlja 9,7 % celotnega nabora obravnavanih ilustracij. Nacionalni označevalci so upodobljeni malokrat, zato v upodobitvah prevladuje domača krajina, kar kaže na to, da ilustracija otroške literature Marlenke Stupice ni medij za načrtno prikazovanje nacionalnega prostora in njegovih značilnosti. Kar obravnavane ilustracije lahko prikažejo kot slovenski prostor, je krajina kot sistem. Krajina kot sistem je tista, na podlagi katere bralec v upodobitvi zazna t.i. slovensko štimungo.

Slovensko štimungo je na prvi pogled v ilustracijah lahko zaznati, vendar se je zaradi subjektivne narave te analize opredeljevanje izkazalo za precej zahtevno. Ob pisanju te analize se mi je dogajalo, da sem občutek štimunge mešala z občutkom nostalgije, ki je v ilustracijah Marlenke Stupice prav tako močno prisotna. Rekla bi, da se v primeru obravnavanih ilustracij nostalgija veže bolj na upodobitve glavnih likov, saj jih imam v spominu še iz otroštva. Spomin na krajino, v kateri se zgodbe dogajajo, je veliko šibkejši. Štimunga naj bi izvirala predvsem iz upodobljene krajine. Vprašanje je, ali je občutek štimunge in nostalgije sploh mogoče v popolnosti ločiti. Zanimiva je tudi izkušnja, da štimungo močneje zaznam ob ilustracijah, ki so bolj podobne predalpski krajini, saj sem doma z Gorenjske. Pri tej analizi se subjektivnemu ocenjevanju kot rečeno ne moremo izogniti. Menim, da je slovenska štimunga še posebej izrazito prisotna v Prilogah A 1, A 7, A 30, A 32, A 34, A 35, A 38, A 45, A 46, A 47, A 50, A 59, A 68, A 69, A 75, A 81, A 89, A 91, A 92, A 93, A 115, A 116, A 117, A 125, A 133, A 145, A 146, A 147, A 148, A 149, A 150, A 152, A 153, A 155, A 163 in A 164 kar pomeni v 36-ih (21,8 %) od vseh obravnavanih ilustracij.



Slika 45: Asociativna krajina - krajina na *domačijiški* prostor, značilen za Slovenijo, izrazito asociira z upodobljenimi trakastimi njivskimi polji in osamelim hrastom sredi polja. Med njivami so posamezne gručne dreves, v ozadju pa so vidni hribi pokriti z gozdom. (Stupica, cit. po Župančič, 1999)

Tretjo skupino sestavljajo ilustracije, ki upodabljajo tako imenovane generične, tipske upodobitve. Te se lahko pojavljajo praktično kjerkoli, saj ne vsebujejo izrazito asociativnih krajinskih elementov, niti ne upodabljajo točno določene lokacije v Sloveniji. Rudolf Arnheim (2007) v svojem delu *Visual thinking* ugotavlja, da so generične predstave razbremenjene detajlov in so dejansko shematske upodobitve. Za nekatere ilustracije v tej skupini velja to bolj, za druge manj. Vanjo sem uvrstila tudi nekatere ilustracije z natančno dodelanim detajlom. Razlog, da sem jih, kljub natančno dodelanemu detajlu, uvrstila v to skupino, je v tem, da iz detajla ni možno pa tudi nesmiselno sklepati na širši prostorski kontekst. Takšna ilustracija se zato v tem primeru, lahko uvrsti v skupino generičnih ilustracij. Kot primer takšne ilustracije lahko navedem Priloga A 2. Sama upodobitev, v smislu shematičnosti, ni generična, saj gre za detajlno dodelano upodobitev, je pa generična z vidika možnosti umeščanja prizorišča v prostor, saj se lahko dogaja na katerem koli divjem kostanju na svetu. Posebnost te ilustracije je v tem, da ilustratorica iz kostanjevih listov ustvari krajino, podobno kot ustvari »gozd« v sobi, kjer mačeha za *Sneguljčico* pripravlja strupeno jabolko. Ti dve ilustraciji se razlikujeta v tem, da je pri *Palčici*, nasprotno kot pri *Sneguljčici*, občutek, ki ga dobimo ob pogledu na prizorišče, prijazen, morda tudi zaradi vzvalovljenega »gričevja« kostanjevih listov.



Slika 46: »Gričevnata« krajina, ustvarjena iz kostanjevih listov (Stupica, cit. po Andersen, 2005)

Skupino generičnih ilustracij sestavljajo trije različni podtipi ilustracij, ki so odvisni od prikazanega merila prostora. Enkrat gre za ilustracije, iz katerih razen prvega plana, ne moremo razbrati drugih

podatkov o okolici prizorišča (npr. Priloge A 2, A 43 in A 61). Naslednji podtip ilustracije so upodobitve prizorišča v gozdu. Pri tem gre za prikazovanje prvega plana prostora z bližnjim okolišem, ki je gozd. Tretji podtip pa so ilustracije, ki prikazujejo širši prostor, vendar na njih ni mogoče najti prepričljivih asociacij na značilnosti slovenskega prostora. Vseh ilustracij tretje skupine je 105 (63,6 %), kar predstavlja več kot polovico obravnavanega gradiva. To so ilustracije Priloge A 2, A 3, A 5, A 6, A 8, A 9, A 10, A 11, A 12, A 13, A 14, A 15, A 16, A 17, A 18, A 19, A 20, A 21, A 22, A 23, A 24, A 25, A 26, A 28, A 29, A 31, A 33, A 36, A 37, A 39, A 40, A 42, A 43, A 44, A 48, A 49, A 51, A 53, A 54, A 56, A 57, A 60, A 61, A 62, A 64, A 67, A 70, A 72, A 73, A 76, A 77, A 82, A 86, A 87, A 88, A 89, A 90, A 96, A 97, A 98, A 99, A 100, A 101, A 102, A 103, A 104, A 105, A 106, A 107, A 108, A 109, A 110, A 111, A 112, A 113, A 114, A 119, A 120, A 121, A 122, A 123, A 124, A 126, A 127, A 128, A 129, A 130, A 131, A 132, A 134, A 135, A 136, A 138, A 140, A 141, A 143, A 144, A 151, A 154, A 156, A 157, A 158, A 159, A 162 in A 165.

V analizi prisotnosti slovenskega v ilustracijah krajinskih prizorišč ilustratorke Marlenke Stupice sem v prvem delu interpretirala značilnosti upodobljenega prostora, v drugem delu pa ugotavljala, katere od upodobljenih krajin lahko povežemo s slovenskim prostorom. V interpretaciji upodobljenega prostora sem ugotovila prenekatero podobnosti z reliefnimi značilnostmi slovenskega prostora, rabo tal, značilnim slovenskim rastlinstvom in poselitvijo. Drugi del analize pa je pokazal, da v obravnavanem izboru 165-ih ilustracij le dve (1,2 %) upodabljata konkretno lokacijo v Sloveniji, 58 (35,2 %) ilustracij pa vsebuje asociativne elemente, ki so značilni za slovenski prostor (tako nacionalni označevalci kot prisotnost slovenske štimunge). 105 (63,6 %) ilustracij ne upodablja niti konkretne lokacije v Sloveniji, niti ne vsebuje izrazitih asociativnih elementov, ki so značilni za slovenski prostor. V analizi prisotnosti slovenske štimunge v obravnavanih ilustracijah se je pokazalo, da je štimunga bolj izrazito prisotna na 36-ih ilustracijah, kar predstavlja 21,8 %, nacionalni označevalci pa so prisotni na 16-ih ilustracijah (9,7 %). Analiza prisotnosti slovenske štimunge je neizogibno subjektivna. Rezultati analize, v kateri sem ugotavljala prisotnost asociativnih elementov, značilnih za slovenski prostor in prisotnost slovenske štimunge v obravnavanih ilustracijah, odgovorijo na peti cilj diplomske naloge, četrte hipoteze pa ne potrdijo. Dejstvo je, da so asociativni elementi v nekaterih ilustracijah izrazito prisotni, vendar prevladujejo ilustracije, ki ne vsebujejo izrazitih označevalcev slovenskega prostora, čeprav nanje asociirajo. Na Slovenijo v nekaterih primerih, z nošo, asociirajo tudi upodobljeni liki oziroma pravljичni junaki, ki so prav tako del ilustracije in se pojavljajo kot aluzivni znaki. Če se na tem mestu navežem na ugotovitve Ane Kučan (1998), predstavljene v delu *Krajina kot nacionalni simbol*, lahko ugotovim, da je propaganda zelo banalna tudi kadar »propagira« preko aluzivnega znaka, kakovostna ilustracija pa je večplastna in skrivnostna ter nima banalne neposrednosti.



Slika 47: Primer generične krajine (Stupica, cit. po Brenk, 1979)

6 REZULTATI IN SKLEP

Rezultati, ki sem jih pridobila v okviru vseh petih analiz in na to vezanih interpretacij, potrjujejo eno od hipotez v celoti, dve delno, eno pa ovržejo. Rezultati analize, ki je preverjala trditev *prve hipoteze*, da ilustratorka iz zgodbe ne dobi natančnih navodil za upodabljanje prostora, hipoteze ne potrjuje. Ilustratorka je v 58,8 % ilustracij dobila opise prizorišč iz zgodbe in jih tudi upoštevala. Rezultat je morda nekoliko presenetljiv, a ga utemeljujem tako, da sem pri analizi upoštevala vse, tudi najskromnejše opise iz zgodbe, ki imajo sicer v primerjavi z obsegom celotne upodobitve lahko majhno vrednost. Ugotavljam, da je ilustratorka upoštevala opise prizorišč iz zgodbe, vendar je preostali del prostora upodabljala izvirno, svojstveno in po lastni interpretaciji, na kar jasno vpliva inkulturacija v koncept »slovensko« oziroma njena pripadnost domačemu prostoru. Z analizo pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih, sem *drugo hipotezo* potrdila le delno. Ugotovila sem, da je gozd prizorišče preizkušnje in preobrazbe glavnega junaka, po odprti krajini z oddaljenim horizontom pa junak potuje, kadar se odpravi na pot od doma oziroma je od tam izgnan. Odprta krajina je velikokrat prizorišče dogajanja, preden junak zaide v gozd in potem, ko se iz gozda vrne. Ugotovitve analize hipoteze sicer v celoti ne potrjuje, vendar pa sta obe ugotovljeni kombinaciji za zgodbo bistveni. Prav tako moje preučevanje v okviru analize izbranih pravljič delno potrjuje *tretjo hipotezo*, da imajo tudi prizorišča lahko simbolno vrednost. S tem v zvezi se pokaže močna povezava med dogodkom in upodobljenim prizoriščem. Gozd ima močan pomen za odločilne dogodke v pravljici, saj se v njem dogajajo preobrazbe glavnih junakov. Upodobitev gozda je tista, ki s svojo dramatičnostjo ključno pripomore k doživljanju samega dogodka.

Simbolni pomen, povezan z navezanostjo na dom, ima tudi odprta krajina, ki je največkrat upodobljena tako, da izraža domačo štimungo. Upodobljena je kot mehka, ruralna krajina. V njej se znajde potujoči junak ali pa junak, ki dom šele zapušča. Prostranstva mu obljublajo številne možnosti.

V zadnji, najobsežnejši analizi, sem preverjala pravilnost *četrte hipoteze*, ki pravi, da so v ilustracijah prisotni tako asociativni elementi in označevalci slovenskega prostora, kot tudi tako imenovana štimunga. Konkretno lokacijo v Sloveniji predstavljata le dve od 165 obravnavanih ilustracij, ki upodabljata Ljubljanski grad. To dejstvo kaže na to, da se pravljice ne dogajajo na konkretnih, nam znanih lokacijah, edino le, če to izrecno določa zgodba. Pri iskanju prisotnosti asociativnih elementov sem ugotovila, da le nekaj ilustracij zares asociira na slovenski prostor, večina obravnavanih ilustracij pa asociira na domače, ki ni značilno le za Slovenijo, temveč za širši evropski prostor. Analiza prisotnosti štimunge je izmed vseh analiz najbolj subjektivna, saj je resnično odvisna samo od mojega doživljanja upodobljenega prostora. Izkazalo se je, da sem štimungo sprva večkrat poistovetila z občutkom nostalgije in zaradi tega imela pri tej analizi

precejšnje težave. To je tudi razlog, da me je relativno nizek rezultat presenetil. Ugotovila sem, da izrazito štimungo izraža 21,8 % obravnavanih ilustracij, kar je manj kot četrtina. Večji del ilustracij upodablja dogodke, ki se dogajajo na krajinskih prizoriščih, ki se lahko nahajajo praktično kjerkoli. Razlog, da je večina ilustracij generičnih je v tem, da je pravljичni prostor univerzalni prostor. Podrobnejši pregled ilustracij je kljub temu pokazal, da je vpliv ilustratorquine inkulturacije v koncept »slovensko« nezgrešljiv, je pa v posameznih ilustracijah različno izrazit.

7 RAZPRAVA

Svoje diplomsko delo sem zasnovala na prepričanju o pomembnosti ilustracije, za katero Niko Grafenauer trdi, da je zgodbe povezovala že pred besedo, zdi pa se mu tudi pomemben kamen v kulturni zavesti otroka. Judita Krivec Dragan (2005) knjižno ilustracijo v *Albumu slovenskih ilustratorjev* opredeli kot »posebno, morda celo najintimnejšo med vsemi likovnimi zvrstmi.« (Dragan J.K., 2005: 5). Pomenljiv pa je tudi zapis Kristine Brenkove, ki pravi: »Če slikanic ne bi imeli, bi jih morali ustvariti.« (2005: 3).

Glede na to, da je prvotno zastavljen obseg diplomskega dela zajemal vse slovenske izvirne slikanice za otroke do 6. leta starosti, sem ob podrobnem preučevanju zbornikov slovenske literature za otroke ugotovila, da je naloga zastavljena preobsežno. Z usmeritvami uredništva Mladinske knjige in mentorice prof. dr. Ane Kučan, sem obseg obravnave skrčila zgolj na opus ilustratorke Marlenke Stupice. Kljub temu, da sem v začetnih poglavjih predstavila poglede dveh avtorjev, Braca Rotarja (1972) in Vladimirja J. Proppa (2005), ki se teme vizualnega znaka in pravljice lotevata s filozofskega stališča in operirata s formulami, je moj pristop bolj intuitiven in se odraža v zasnovi uporabljenih analiz. V ilustriranih krajinah Marlenke Stupice je moč najti močno sporočilo in nezanemarljivo navezavo na slovenski in domači prostor. Upodobljene so pravljичno, vendar so istočasno tako stvarne, da se zdijo resnične. Z ugotovitvami analiz se lahko navežem tudi na trditve Braca Rotarja (1972), ki ilustracijo pojmuje kot kontinuirano upodobitev, ki združi pomensko strukturo besedila v drugi estetski strukturi. Skladna z njegovo trditvijo, da so ilustracije le izseki pripovednega dogajanja iz besedila, je tudi ugotovitev, da upodobitve predstavljajo le izbrane dogodke v pravljici. Na podlagi preučene skupine ilustracij pa se kaže povezava tudi s trditvami Rudolfa Arnheima (2007), ki pravi, da so upodobitve reprodukcije spomina, nadgrajene z domišljijo in umetnikovim znanjem o predmetu upodabljanja. Povezavo utemeljujem na podlagi ugotovljenega dejstva, da Marlenka Stupica prizorišč ne upodablja le tako kot ji narekuje besedilo, temveč v veliki meri črpa tudi iz svoje domišljije in ustvarja po svojem občutku. Ugotovljeno dejstvo je, da besedilo predstavlja original, ilustracija pa je njegova reprodukcija – miselna podoba teksta.

Prostor obravnavanih ilustracij je upodobljen v treh različnih merilih: prvi plan, ki prikazuje le dogajanje ali določen detalj, prizorišče z ožjo okolico in niz prostorskih planov iz katerega je moč razbrati širši kontekst prostora. Upodobljena krajina je največkrat naravna, vanjo se v nekaterih primerih vpenja tudi kulturna krajina, najmanjkrat pa je upodobljena oblikovana krajina. To morda lahko kaže na to, da je pravljичni prostor univerzalen in je ločen od stvarnega prostora (kulturne krajine). Menim, da je prisotnost asociacij na slovenski prostor za pravljичne krajine presenetljivo velika, saj je v njih vse dovoljeno in vse mogoče. Konkretnih lokacij in označevalcev nacionalnega po pričakovanjih ni veliko, vendar pa so krajine upodobljene na način, ki v bralcu vzbudijo asociacije na domači, slovenski prostor. Pri tem igra veliko vlogo prisotnost štimunge, ki je najizrazitejša tam, kjer je za slovenski prostor značilna razporeditev prostorskih prvin. Kljub temu, da prevladujejo

tipske ilustracije, ki ne vsebujejo elementov, ki bi neposredno napeljevali na slovenski prostor, je, zavestno ali nezavestno, sporočilo koncepta »slovensko« v ilustriranih krajinah Marlenke Stupice močno. Če se zavedamo, kako globoko se prikazana podoba domačega vsidra v otrokovo zavest, je evidentno, da pregledovanje takšnih slikanic za otroka pomeni vzgojo, vpeljevanje v koncept »domače«, prijazno, naše ipd., kar se kasneje razvije v moment identifikacijske nostalgije.

Ob analiziranju obravnavanih ilustracij sem ugotovila tudi vzporednice s pisanjem Bruna Bettelheima (2002), ki govori o nezanemarljivem pomenu pravljic, ki otrokom nudijo pomoč pri premagovanju psiholoških problemov odrasčanja in socializiranja osebnosti. Primerjava z Bettelheimovimi dognanji je smiselna samo za ilustracije čudežnih pravljic, saj se te od pesmi in proznih besedil močno razlikujejo. Morda bi bilo ustreznejše v nalogi obravnavati le ilustracije čudežnih pravljic, ki veljajo za simbolne in univerzalne; na ta način bi najbrž lahko natančneje ugotavljali stopnjo ilustratorkine interpretacije univerzalnih pravljичnih prostorov, še posebej, če bi jih primerjali z ilustracijami istih pravljic, ki so jih ilustrirali ilustratorji iz drugih kulturnih okolij. To področje ostaja še neraziskano in morda izziv za nadaljnje raziskovanje. Vsekakor imajo tako kot pravljice, tudi nekatera krajinska prizorišča močan simbolni pomen. Izpostavila bi predvsem prizorišče gozda in odprte krajine. Ob proučevanju pomenov in pojmovanj gozda od preteklosti do danes, v prvem delu naloge navajam Simona Schamo (1995) in Roberta P. Harrisona (1992). Oba ugotavljata, da je gozd skozi celotno človeško zgodovino predstavljal prostor s posebnimi zakonitostmi, prizorišče groze in strahu, navdušenja in mistike ter prostor skrivnosti. V obravnavanih pravljicah je gozd prizorišče čudežnih dogodkov, prostor preizkušnje, urokov in osebnostnih preobrazb pravljичnih junakov. Ugotovila sem, da ima Harrisonov primer, ko se Dante izgubi v *selvi oscuri*, enako konotacijo kot primer *Rdeče kapice*, ki v gozdu odtava s poti. Ko od gozda preidem na simboliko odprtega prostora, navajam trditve Karstena Harriesa (1997), da so ljudje odprte prostore vedno povezovali s svobodo, ki ponuja polno obljub in obilico možnosti. Ugotavljam tudi, da se v trenutku junakovega odhoda od doma pogosto pojavlja v ozadju upodobljena odprta krajina. Navezavi, ki kaže na prej omenjeni simbolni pomen odprtega prostora in je dokaj očitna, bi dodala še ugotovitev, da upodobljena krajina pogosto asociira na značilnosti slovenskega prostora, kar napeljuje na dodatno simboliko, saj junak zapušča dom.

Vemo, da Vladimir J. Propp (2005) v svoji analizi morfologije pravljic ugotovi dve diametralni značilnosti pravljice: njeno presenetljivo raznovrstnost, slikovitost in pestrost ter njeno osupljivo enoličnost in ponovljivost. Odkrije, da je pravljica zamenljiva in da v resnici obstaja ena sama pravljica, saj so vse pravljice napisane po enaki formuli, spreminjajo se le njene spremenljivke. Podobno lahko ugotovim tudi za krajine obravnavanih ilustracij Marlenke Stupice. Analiza, ki sem jo izvedla, je bila prilagojena za ugotavljanje razmerij med prizorišči in funkcijami likov. Ta razmerja so opredeljiva le v čudežnih pravljicah, ne pa tudi pesmih in pripovedni prozi. Ugotovila sem, da je gozd vedno prizorišče čudežnih dogodkov, soočenj junakov z izzivi in preizkušnjami ter njihovih osebnostnih preobrazb. Odprti prostor pa je največkrat prizorišče odhoda junaka od doma oziroma

začetka njegove poti v neznano. To je dejstvo, ki ga lahko navežem na Proppovo (2005) trditev, da je pravljica osupljivo enolična in ponovljiva. Način upodabljanja prizorišč, pri čemer je upodobljena krajina posamezne pravljice povsem svojevrstna, pa se navezuje na prvo značilnost pravljice po Proppu (2005), ki pomeni njeno presenetljivo raznovrstnost, slikovitost in pestrost. Najbrž pa naloga ne bo popolna, če v svojem videnju ne navedem tudi besed same ilustratorke.

»...Sicer pa sem si zgodbe predvsem sproti izmišljala sama. Nisem jih pisala, ampak risala vsak dan po več ur, vsa svoja otroška leta. ... V pravljicah me ne vznemirja toliko zgodba sama, ampak njeno na prvi pogled nevidno psihološko ozadje, ki daje vsakomur možnost, da jo svobodno doživlja kot kompenzacijo v svojih specifičnih osebnih stiskah in negotovosti. To lahko storiš tudi z likovnim dejanjem, ob pravljici ali brez nje, ko motiv in osebni izraz združiš z reševanjem likovnega problema. Bistveno je, da v literaturi odkriješ korespondenčno sorodnost s svojim slikanjem. Takšna zveza ti potem dopusti, da gradiš samosvoj likovni izraz, ki ga besedilo v ničemer ne omejuje. Pravljичno prizorišče ob tem služi za razmišljanje o kompoziciji, barvnih, tonskih in prostorskih sorazmerjih. K slikanju me najbolj pritegnejo motivi iz pravljic, ki ustreza mojemu fantazijskemu doživljanju. Več ko je tega v pravljicah, rajši se jih lotim. Po vsem kar sem povedala, se vidi, kaj me žene k ustvarjanju za otroke: nadaljujem svoje otroštvo, le da ga zdaj delim tudi z drugimi otroki,« pravi Marlenka Stupica sama (Stupica, 2005: 68).

Rezultati analiz obravnavanih krajin v izbranih ilustracijah Marlenke Stupice so pokazali skladnost s trditvami obravnavanih avtorjev iz za ilustracijo relevantnih znanstvenih področij. To so dejstva, ki pričajo o izjemnosti njenega dela in o pomembnosti ilustracije za otroke.

8 POVZETEK

Predmet diplomske naloge je proučevanje upodobljenega prostora v ilustracijah otroških literarnih del slovenske umetnice Marlenke Stupice. Interpretacije in analize obravnavane skupine ilustracij temeljijo na študiji relevantnih pogledov in teorij o prostoru, ilustraciji, krajini, zgodovinskem in simbolnem pomenu nekaterih prizorišč ter krajinskih elementov, kjer so se pokazale številne vzporednice med teoretičnimi izhodišči in ilustracijami slikarke Marlenke Stupice. Ilustracije Marlenke Stupice, ki so predmet obravnave te diplomske naloge, sem po nareku Andreja Ilca in Pavleta Učakarja iz uredništva Mladinske knjige, izbrala zaradi umetničinega izjemnega in bogatega opusa, ki med slovenskimi ilustratorji velja za enega najbogatejših. Za preučevanje so bile izbrane tiste ilustracije, ki upodabljajo krajino in krajinske elemente. Temu so bile prilagojene tudi analize za preverbo postavljenih hipotez.

Diplomsko delo razčlenjuje temeljne interakcije, ki si sledijo od ilustriranja likovne opreme v otroški literaturi do komunikacije z bralcem: vpliv opisov prizorišč iz vsebine literarnega dela na ilustratorko, vpliv inkulturacije ilustratorke v koncept »slovensko« ter posebnost vizualne interakcije na bralca – otroka. Pri oblikovanju otrokove kulturne zavesti je slikanica eden temeljnih kamnov. Osnovna komunikacijska lastnost slikanice je nasičenost s podatki in njena informacijska gostota. Je iluzija, v katero slikanica s svojo likovno govorico vabi otroka, širi, odpira in dograjuje obseg njegovega kulturnega okolja. Ilustracije niso le likovna oprema besedil, temveč bralcu prek vizualnega prenašajo informacije o zgodbi in njenem prizorišču, ki jo posameznik vidi drugače, na sebi lasten način in s svojimi občutki, deloma pa jo vsi doživljamo podobno.

Rezultati, pridobljeni v okviru vseh petih analiz in na to vezanih interpretacij, potrjujejo eno od hipotez v celoti, dve delno, eno pa ovržejo: trditev prve hipoteze, da ilustratorka iz zgodbe ne dobi natančnih navodil za upodabljanje prostora, hipoteze ne potrdijo. Ilustratorka je upoštevala opise prizorišč iz zgodbe, vendar je preostali del prostora upodobila izvirno, svojstveno in po lastni interpretaciji, na kar jasno vpliva inkulturacija v koncept »slovensko« oziroma njena pripadnost domačemu prostoru. Z analizo pojavljanja primerljivih ali enakih prizorišč ob primerljivih ali enakih dogodkih, je druga hipoteza potrjena le delno. Gozd je prizorišče preizkušnje in preobrazbe glavnega junaka, odprta krajina z oddaljenim horizontom pa pomeni navezanost na dom, oziroma slovo od njega ali pa tudi neomejene nove možnosti. Obe kombinaciji sta za zgodbo bistveni. Tudi tretja hipoteza, da imajo tudi prizorišča, lahko simbolno vrednost, je delno potrjena. Evidentna je močna povezava med dogodkom in upodobljenim prizoriščem predvsem v primeru gozda in odprte krajine, ki imata tudi močan simbolni pomen. Analiza četrte hipoteze, ki ugotavlja prisotnost asociativnih elementov in označevalcev slovenskega prostora, kot tudi tako imenovano štimungo je od vseh najbolj subjektivne in intuitivne narave. Večina obravnavanih ilustracij sicer asociira na domače, ki ni značilno le za Slovenijo, temveč za širši evropski prostor, prisotnost štimunge pa je resnično odvisna samo od subjektivnega doživljanja upodobljenega prostora.

Rezultati raziskovanja diplomske naloge ter trditve vseh obravnavanih avtorjev z različnih znanstvenih področij potrjujejo spoznanje o izjemnosti Marlenke Stupice in njenih ilustracij za otroke.

9 VIRI

Andersen H. C. 1998. Grdi raček. Ljubljana, Mladinska knjiga: 27 str.

Andersen H.C. 2005. Palčica. Ljubljana, Mladinska knjiga: 28 str.

Arnheim R. 1974. Art and visual perception : a psychology of the creative eye. London, University of California Press: 508 str.

Arnheim R. 2007. Visual thinking. Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press: 345 str.

Barrie J.M. 2008. Peter Pan. Ljubljana, Mladinska knjiga: 285 str.

Bettelheim B. 2002. Rabe čudežnega : o pomenu pravljic. Ljubljana, Studia Humanitatis: 464 str.

Brenk K. 1970. Pleši, pleši, črni kos!. Ljubljana, Mladinska knjiga: [16] str.

Brenk K. 1971. Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice. Ljubljana, Mladinska knjiga: 119 str.

Brenk K. 1979. Prva domovina. Ljubljana, Mladinska knjiga: 115 str.

Brenk K. 1991. Deklica Delfina in lisica Zvitorepka. Ljubljana, Mladinska knjiga: 149 str.

Brenk K. 1996. Moja dolina. Ljubljana, Mladinska knjiga: 139 str.

Collodi C. 2002. Ostržek. Ljubljana, Mladinska knjiga: 216 str.

Čopič Š., Tršar M. 1978. Razvoj slovenske knjižne ilustracije za otroke in mladino po drugi svetovni vojni. V: Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945 -1975. Brenkova K., Grafenauer N. (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga: 27 – 64

Dragan K. J. 2005. Bilo je nekoč... V: Album slovenskih ilustratorjev. Veler A. (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga: 5 – 11

Drašler A. 2005. O krajini z risbo. Ljubljana, Biotehniška fakulteta : Arhitekturni muzej: 75 str.

Grafenauer N. 1978. Slikanica in njeno sporočilo. V: Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945 -1975. Brenkova K., Grafenauer N. (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga: 7 – 14

Grimm J. in W. 1963. Trnuljčica. Ljubljana, Mladinska knjiga: [20] str.

Grimm J. in W. 1973. Trnuljčica. Ljubljana, Mladinska knjiga: 16 str.

Grimm J. in W. 2000a. Sneguljčica. Ljubljana, Mladinska knjiga: [25] str.

Grimm J. in W. 2000b. Trnuljčica. Ljubljana, Mladinska knjiga: [16] str.

Grimm J. in W. 2000c. Zvezdni tolarji. Ljubljana, Mladinska knjiga: [15] str.

Grimm J. in W. 2002. Rdeča kapica. Ljubljana, Mladinska knjiga: [15] str.

Gruden I. 1967. Na Krasu. Ljubljana, Mladinska knjiga: 42 str.

Harries K. 1997. The ethical function of architecture. Cambridge, Mass.; London : The MIT Press: 403 str.

Harrison R. P. 1992. Forests – The shadow of civilisation. The University of Chicago Press, Chicago: 287 str.

Hočevar M. 1998. Prostor igre. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko: 97 str.

Jackson J.B. 1984. Discovering the vernacular landscape. New Haven ; London : Yale University Press: 165 str.

Jakopin G. 1980. Sinko nagajivi : ljudske pesmice. Ljubljana, Mladinska knjiga: [16] str.

Kobe M. 1978. Slovenska in svetovna slikanica. V: Slovenska slikanica in knjižna ilustracija za mladino 1945 -1975. Brenkova K., Grafenauer N. (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga: 15 – 26

Komelj M., 2010. Spremna beseda. V: Drevo pravljic : pravljice in pesmi s podobami Marlenke Stupice. Ilc A., Učakar P., Matko Lukan I. (ur.)2010. Ljubljana, Mladinska knjiga: 359 – 371

Kovač P. 1983. Kresnica Podnevnica. Ljubljana, Mladinska knjiga: [16] str.

Kučan A. 1998. Krajina kot nacionalni simbol. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče: 224 str.

Kuhar J. 1964. Otroške pesmice. Ljubljana, Mladinska knjiga: [20] str.

Látszóbeton Szimpózium | Kék. 2012. Temető, Srebrnice, Szlovénia.

<http://kek.org.hu/beton/2010/temeto-srebrnice/> (15. junij 2012)

Lindgren A. 2010. Pika Nogavička. Ljubljana, Mladinska knjiga: 307 str.

Lynch K. 1964. The image of the city. Cambridge, Institute of Technology: 194 str.

Most interesting photos from Historical Gardens pool. Stourhead Garden, England.

<http://www.flickrriver.com/groups/historicalgardens/pool/interesting/> (30. junij 2012)

Ogla's gallery. Thomas Cole. *The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State*. 1836. Olje na platnu. 99.5 x 160.4 cm. New York Historical Society, New York, NY, USA.

<http://www.abcgallery.com/C/cole/cole58.html> (15. junij 2012)

Ogrin D. 1993. Vrtna umetnost sveta. Ljubljana, Pudon : EWO: 400 str.

Ogrin D. 1997. Slovenske krajine. Ljubljana, DZS: 303 str.

Peroci E. 1969. Pravljice žive v velikem starem mestu. Ljubljana, Mladinska knjiga: [18] str.

Peroci E. 1989. Moj dežnik je lahko balon. Ljubljana, Mladinska knjiga: [16] str.

Pludra B. 1986. Märchen von Freunden. Berlin, Der Kiderbuchverlag: 219 str.

Pregl Kobe T. 1998. Upodobljene besede, Grosuplje, Mondena: 157 str.

Propp V. J. 2005. Morfologija pravljice. Ljubljana, Studia humanitatis: 258 str.

Ronnberg A. in Martin K. 2010. The book of symbols. Köln, Taschen: 807 str.

Rotar B. 1972. Likovna govorica. Ljubljana, Maribor, Državna založba Slovenije in Založba Obzorja: 297 str.

Schama S. 1995. Landscape and Memory. London : HarperCollins: 652 str.

SSKJ, Slovar slovenskega knjižnega jezika. 1994. Ljubljana, DZS: 1714 str.

Stilgoe J. 1983. The common landscape of America. New Haven, CT: Yale University Press: 434 str.

Stupica M. 1995. Čudežno drevo. Ljubljana, Mladinska knjiga: [20] str.

Stupica M. 2005. Marlenka Stupica V: Album slovenskih ilustratorjev. Veler A. (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga: 68

Suhodolčan L. 2005. Krojaček hlaček. Ljubljana, Mladinska knjiga: 29 str.

Valjavec M. 1967. Pastir. Ljubljana, Mladinska knjiga: [20] str.

Vinšek S. 1967. Na Ljubljanskem gradu : pesmice. Ljubljana, Mladinska knjiga: [20] str.

Vroom M. J. 2006. Lexicon of garden and landscape architecture. Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel: 351 str.

Wolf N. 2003. Caspar David Friedrich : 1774-1840 : the painter of stillness. Köln, Taschen: 96 str.

Zgonik N. 2002. Podobe slovenstva. Ljubljana, Nova revija: 237 str.

Župančič O. 1999. Ciciban, ciciban, dober dan. Ljubljana, Mladinska knjiga: [64] str.

ZAHVALE

Zahvaljujem se mentorici, prof. dr. Ani Kučan za znanstveno in strokovno podporo, kritične pripombe in dragocene vsebinske usmeritve med celotnim nastajanjem diplomskega dela. Hvala tudi prof. dr. Nadji Zgonik za komentar in strokovno mnenje.

Za pomoč in usmeritve se zahvaljujem tudi Andreju Ilcu in Pavletu Učakarju iz uredništva Mladinske knjige. Posebej se zahvaljujem Mladinski knjigi za digitalne kopije nekaterih ilustracij.

Hvala Jelki, Tanji, Damjani in Urši za pomoč pri prevodu in lektoriranju, Davidu za tehnično pomoč in vsem za pogovore vezane na temo naloge.

Letku, za vse sprehode, kjer so se rojevale ideje in črpala energija.

Predvsem pa hvala vsem mojim bližnjim za razumevanje, vspodbudo in pomoč.

PRILOGA A

Ilustracije Marlenke Stupice.



Priloga A 1: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 2: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 3: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 4: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 5: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 6: *Palčica* (Andersen H.C, 2005)



Priloga A 7: *Grdi raček* (Andersen H.C, 1998)



Priloga A 8: *Grdi raček* (Andersen H.C., 1998)



Priloga A 9: *Grdi raček* (Andersen H.C., 1998)



Priloga A 10: *Grdi raček* (Andersen H.C., 1998)



Priloga A 11: *Peter Pan*
(Barrie J.M., 2008)



Priloga A 12: *Peter Pan*
(Barrie J.M., 2008)



Priloga A 13: *Peter Pan*
(Barrie J.M., 2008)



Priloga A 14: *Peter Pan*
(Barrie J.M., 2008)



Priloga A 15: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 16: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 17: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 18: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 19: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 20: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 21: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 22: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 23: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 24: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 25: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 26: *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka* (Brenk, 1991)



Priloga A 27: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 28: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 29: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 30: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 31: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 32: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 33: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 34: *Moja Dolina* (Brenk, 1996)



Priloga A 35: *Prva Domovina* (Brenk, 1979)



Priloga A 36: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 37: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 38: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 39: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 40: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 41: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 42: *Prva Domovina*
(Brenk, 1979)



Priloga A 43: *Igra o bogatinu in zdravilnemu kanmu* (Brenk, 1953)



Priloga A 44: *Igra o bogatinu in zdravilnemu kanmu* (Brenk, 1953)



Priloga A 45: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 46: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 47: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 48: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 49: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 50: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



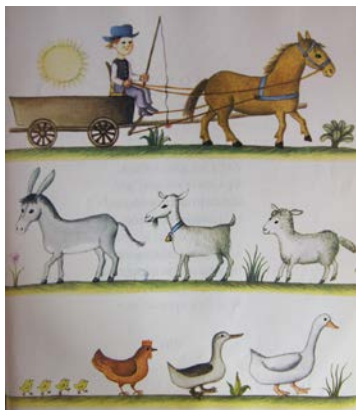
Priloga A 51: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 52: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 53: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 54: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 55: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 56: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 57: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 58: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 59: *Pojte, pojte, drobne ptice, preženite vse meglice* (Brenk, 1971)



Priloga A 60: *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970)



Priloga A 61: *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970)



Priloga A 62: *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970)



Priloga A 63: *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970)



Priloga A 64: *Pleši, pleši, črni kos!* (Brenk, 1970)



Priloga A 65: *Ostržek* (Collodi, 2002)



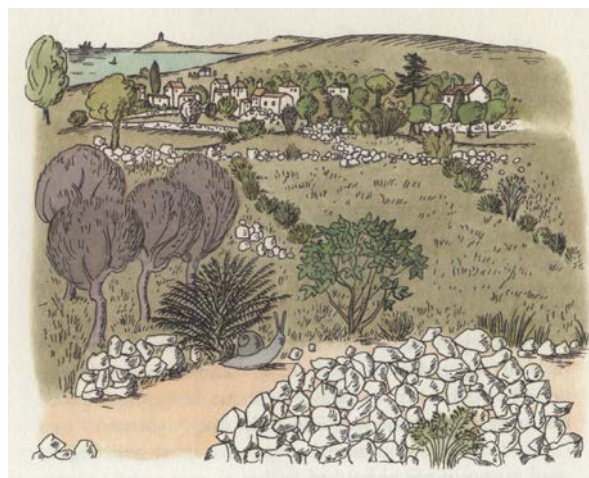
Priloga A 66: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 67: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 68: *Ostržek* (Collodi, 2002)



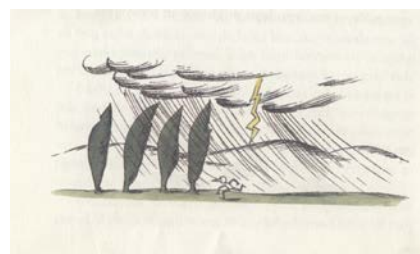
Priloga A 69: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 70: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 71: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 72: *Ostržek* (Collodi, 2002)



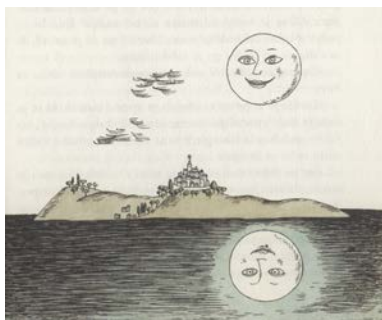
Priloga A 73: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 74: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 75: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 76: *Ostržek* (Collodi, 2002)



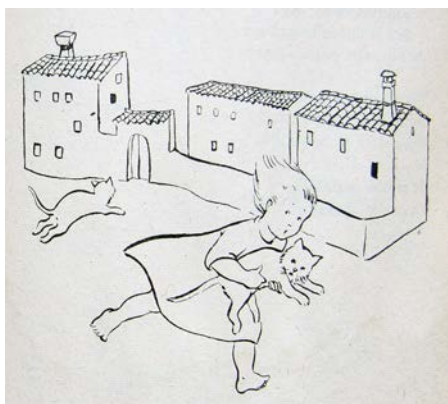
Priloga A 77: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 78: *Ostržek* (Collodi, 2002)



Priloga A 79: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



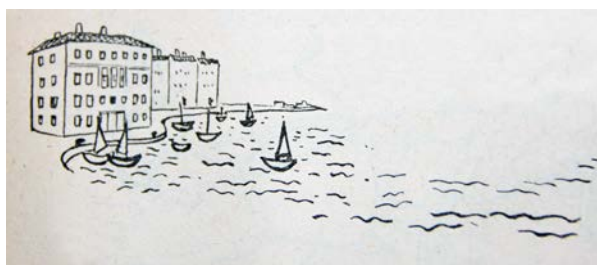
Priloga A 80: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 81: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 82: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 83: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 84: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 85: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 86: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 87: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



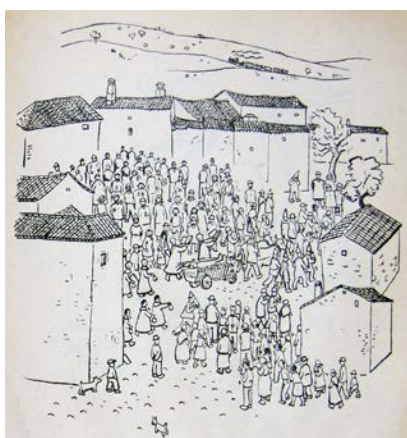
Priloga A 88: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



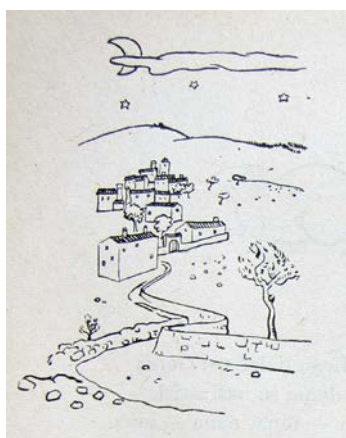
Priloga A 89: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 90: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 91: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 92: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 93: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 94: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 95: *Na Krasu* (Gruden, 1967)



Priloga A 96: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 97: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 98: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 99: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 100: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 101: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 102: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 103: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 1963)



Priloga A 104: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 1963)



Priloga A 105: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 1963)



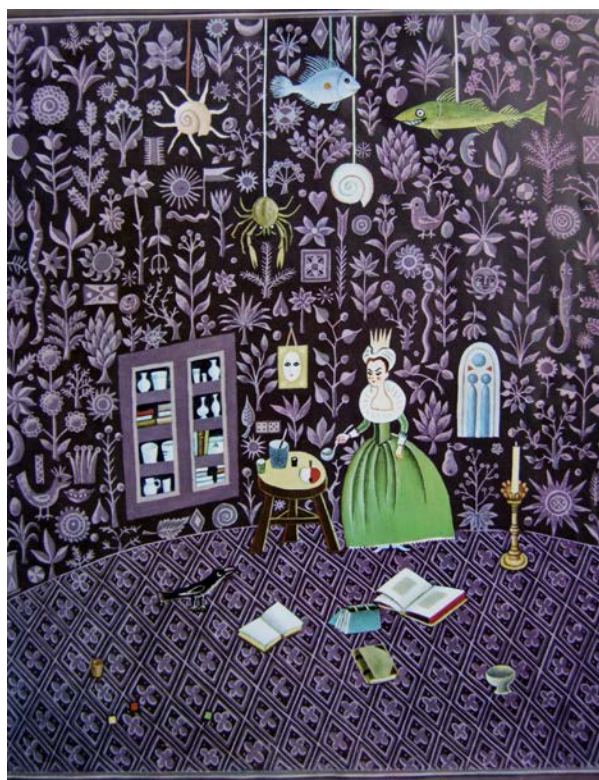
Priloga A 106: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 1963)



Priloga A 107: *Trnuljčica* (Grimm J. in Grimm W., 1963)



Priloga A 108: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 109: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 110: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



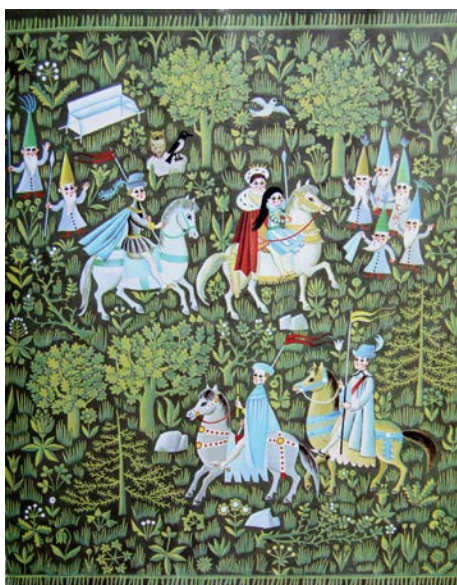
Priloga A 111: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 112: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 113: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 114: *Sneguljčica* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 115: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 116: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 117: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 118: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 119: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 120: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 121: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 122: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 123: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 124: *Zvezdni tolarji* (Grimm J. in Grimm W., 2000)



Priloga A 125: *Rdeča kapica* (Grimm J. in Grimm W., 2002)



Priloga A 126: *Rdeča kapica* (Grimm J. in Grimm W., 2002)



Priloga A 127: *Rdeča kapica* (Grimm J. in Grimm W., 2002)



Priloga A 128: *Sinko nagajivi : pesmice* (Jagopin, 1980)



Priloga A 129: *Otroške pesmice* (Kuhar, 1964)



Priloga A 130: *Otroške pesmice* (Kuhar, 1964)



Priloga A 131: *Otroške pesmice* (Kuhar, 1964)



Priloga A 132: *Otroške pesmice* (Kuhar, 1964)



Priloga A 133: *Otroške pesmice* (Kuhar, 1964)



Priloga A 134: *Kresnica Podnevnica* (Kovač, 1983)



Priloga A 135: *Kresnica Podnevnica* (Kovač, 1983)



Priloga A 136: *Kresnica Podnevnica* (Kovač, 1983)



Priloga A 137: *Kresnica Podnevnica* (Kovač, 1983)



Priloga A 138: *Pika Nogavička* (Lindgren, 2010)



Priloga A 139: *Pravljice žive v velikem starem mestu* (Peroci, 1969)



Priloga A 140: *Pravljice žive v velikem starem mestu* (Peroci, 1969)



Priloga A 141: *Pravljice žive v velikem starem mestu* (Peroci, 1969)



Priloga A 142: *Moj dežnik je lahko balon* (Peroci, 1989)



Priloga A 143: *Märchen von Freunden* (Pludra, 1986)



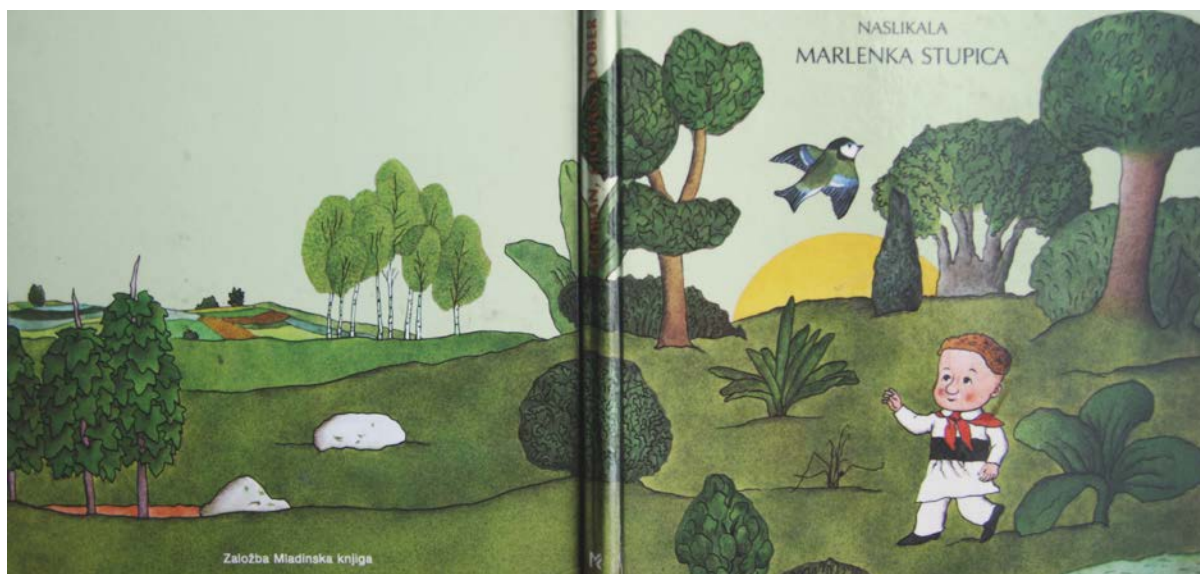
Priloga A 144: *Krojaček Hlaček* (Suhodolčan, 2005)



Priloga A 145: *Čudežno drevo* (Stupica, 1995)



Priloga A 146: *O treh grahih* (slovenska ljudska)



Priloga A 147: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 148: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 149: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 150: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 151: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 152: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 153: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 154: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 155: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 156: *Ciciban, Ciciban, dober dan* (Župančič, 1999)



Priloga A 157: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 158: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 159: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 160: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 161: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 162: *Pastir* (Valjavec, 1967)



Priloga A 163: *Na Ljubljanskem gradu : pesmice* (Vinšek, 1967)



Priloga A 164: *Na Ljubljanskem gradu : pesmice* (Vinšek, 1967)



Priloga A 165: *Na Ljubljanskem gradu : pesmice* (Vinšek, 1967)

PRILOGA B

Oton Župančič: Breza in hrast

Breza, breza tenkolaska,
kdo lase ti razčesava,
da stoje ti tak lepo?
Ali mati, ali sestra,
ali vila iz goščav?

Niti mati, niti sestra,
niti vila iz goščav,
tihi dežek opoldanji,
lahni veter iz daljav.

Hrast, hrast kodrogrivec,
kdo lase ti goste mrši,
da so kuštravi tako?
Ali mačeha hudobna,
ali sto sovražnikov?

Niti mačeha hudobna,
niti sto sovražnikov,
mršijo mi jih viharji
sred noči opolnoči.