

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



Д-р Јованка Денкова

КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА



ШТИП, 2011

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



Д-р Јованка Денкова

КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА

ШТИП, 2011

Автор

Д-р Јованка Денкова

КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА

Рецензенти:

Проф. д-р Виолета Димова

Доц. д-р Махмут Челик

Проф. д-р Севин Алил

Лектор:

Проф. д-р Гоце Цветановски

Техничко уредување:

Јованка Денкова

Издавач:

Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип

Печати:

Печатница „2-ри Август“ - Штип

Тираж:

300 примероци

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски”, Скопје

821(02.053.2)(035)

ДЕНКОВА, Јованка

Книжевност за деца : скрипта / Јованка Денкова. - Штип :
Универзитет “Гоце Делчев”, Факултет за природни и технички науки,
2011. - 202 стр. ; 21 см

Библиографија: стр. 199-202

ISBN 978-608-4504-48-1

а) Книжевност за деца и млади - Прирачници
COBISS.MK-ID 89576714

СОДРЖИНА

ОПШТ ДЕЛ

1.	Дилеми околу именувањето.....	2
2.	Чудесното, чудното и фантастичното во литературата за деца.....	4
3.	Шарл Перо.....	12
4.	Браќата Грим	20
5.	Ханс Кристијан Андерсен.....	26
6.	Марко Цепенков.....	40

ПРЕТСТАВНИЦИ И ДЕЛА ОД СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА И МЛАДИ

7.	Карло Колоди.....	46
8.	Луис Карол	51
9.	Џејмс Метју Бари	56
10.	Антоан де Сент Егзипери	62
11.	Памела Траверс	68
12.	Астрид Линдгрен	74
13.	Ерих Кестнер.....	78
14.	Марк Твен	83
15.	Јохана Шпири	89
16.	Жил Верн	93
17.	Херберт Џорџ Велс	97

ПРЕТСТАВНИЦИ И ДЕЛА ОД МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА И МЛАДИ

18.	Фолклорни лирски жанрови за деца.....	104
19.	Григор Прличев	124
20.	Ванчо Николески	130
21.	Видое Подгорец	132
22.	Славко Јаневски	139
23.	Глигор Поповски	145
24.	Ката Мисиркова Руменова	151
25.	Велко Неделковски	154
26.	Јадранка Владова	157
27.	Киро Донеv.....	164
28.	Славка Манева	171
29.	Научната фантастика во македонската книжевност за деца и млади	178
30.	Велко Неделковски.....	189
31.	Мирко Зафировски	194

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА.....	199
---------------------------	-----

ОПШТ ДЕЛ

ДИЛЕМИ ОКОЛУ ИМЕНУВАЊЕТО

Долго време во книжевната наука се водени расправи околу што поконкретното термилолошкото одредување на литературата наменета за деца и млади, која е составен дел од општата литературна уметност. И денес, сè уште постојат објективни дилеми, кои, во главно, се движат околу два слични, но во основа различни називи. Тоа се: *детска литература* и *литература за деца*. И двата термини имаат свои приврзаници кај литературните критичари кои ја проучуваат литературата наменета за децата. Причината за судирот меѓу нив лежи во двосмисленото значење на синтагмата „детска литература“. Имено, приврзаниците на овој термин сметаат дека тој може да подразбира и творби напишани од самите деца.¹ Овој став го застапува и Воја Марјановиќ, кој истакнува дека првото име *детска литература* е од постар датум. Него, главно, го користеле писатели и критичари во минатото (Л. Костиќ, Љ. Недиќ, Ј. Ј. Змај, М. Шевиќ, С. Цуциќ, Б. Поповиќ, Ј. Скерлиќ итн.). По својата иманентна структура, тоа име јасно кажува дека станува збор за творештво кое припаѓа на одреден свет на читатели - на децата. Во семантичка смисла, тој термин е јасен и директен, бидејќи го означува вистинското име на областа која има свој тематско-мотивски свет и персонален читател. Но, синтагмата *литература за деца*, која влезе во употреба рамноправно со терминот *детска литература*, исто така е прифатлива бидејќи го определува литературното творештво на автономниот свет. Сепак, постои некој вид на неприфатливост и неприспособеност на овој термин доаѓа од присуството на дидактичката и целната партикула за. На што може да асоцира партикулата за? Пред сè, на тоа дека станува збор за сосема *одвоена, поделена и сепаратна* литература, која е наменета на читателите на одредена животна возраст со практицистички и утилитарни цели. Со други зборови, партикулата за привлекува внимание бидејќи е децидно определувачка, па со самото тоа, и декларативна. Се разбира, овој термин нема многу противници меѓу писателите, естетичарите и литературните критичари: тие свесно подразбираат за кој сегмент од литературата станува збор. Така, покрај називот *детска литература*, и терминот *литература за деца* добива рамноправно место и него литературната историја го прифаќа без резерви и дилеми.² На тој начин, се чини дека името на литературата наменета за најмладите еволуирало во полза на одредницата *литература/книжевност за деца*. Ј.С.Друговац смета дека тоа се должи и на историскиот и естетскиот развој на оваа книжевност. Имено, таа истакнува дека при усвојувањето на терминот "книжевност за деца" неопходно е да се има предвид и следното: не е книжевност за деца само оној фонд и книги што се напишани исклучиво за деца, посебно пишувани за деца и ѝ одговараат на природата на детството, туку во овој фонд влегуваат и многу белетристички и други дела кои своевремено се пишувани за возрасни читатели, но со текот на времето и метаморфозите во естетскиот вкус станале

¹ Јованка Стојановска-Друговац, *Бајка на животот*, Скопје, Култура, Институт за македонска литература, 2000, стр.16.

² Блаже Китанов, *Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади (поетика-писатели дела)*, кн.1, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.20.

достапни и на детските разбирања.³ Овде можат да се вбројат делата „Робинзон Крусо“ од Даниел Дефо, „Гуливеровите патувања“ од Џонатан Свифт, делата на Марк Твен, Чарлс Дикенс, Хариет Бичер Стоу и други.

Според Мурис Идризовиќ, називот "*детска*" подразбира автентичност и автономност на една литературна област од литературно-уметничкото творештво, додека вториот назив, "*литература за деца*", се однесува, пред сè, на намената. Под овој термин се подразбираат дела што не им се наменети на младите читатели, иако се занимаваат со нивниот живот и судбина.⁴

Детството е временски феномен и драгоцено искуство на секој човек во најраната фаза од неговиот живот. Притоа, феноменот на просторот има секундарно значење, затоа што имагинацијата има неограничена моќ. Детскиот свет не е омеѓен со просторот во кој живее детето, туку зависи од опсегот на неговата имагинација, од способноста за идентификација и од креативноста на сопствениот дух. Во тој период од животот, во чувствата на детето се кристализира една особена и помалку искривена слика на светот, условена со опсегот на неговата перцепција и нивото на интелектуалната свест. Писателот кој во своето дело ќе успее да реализира уметничка транспозиција на животот на начин кој ги задоволува критериумите на тоа ниво, продрел во волшебниот свет на детството и го нашол патот до детското срце.⁵

Сепак, бидејќи литературата наменета за младите подразбира читатели од различна возраст, во употреба се нашол и трет термин - *литература за деца и млада*. Тој, исто така, е од постаро потекло. Кај нас го среќаваме веднаш по Втората светска војна, а присутен е и кај Словенците (*младинска литература*) или кај Русите (*литература для молодеж*). Според нашето уверување, зборот *младина* може естетски поубаво и пошироко да се преведе во зборот *млади*. На тој начин, третата термилошка определба за оваа литература би можела да гласи: литература за деца и млади. Со тоа оправдано се истакнува подлабоката и пораширената фреквентност на литературата која и кај нас, а и во светот добива сè поголема популарност. Со третиот термин се опфаќа пошироко значење и подразбирање на литературата за која станува збор. Значи, додатокот "*за млади*" подразбира вклучување и на читатели од пубертетска и адолесцентска возраст (14-16). А дека таквата литература го привлекува вниманието на читателите и над таа граница, докажуваат делата со традиционална и современа тематика и структура (А.С. Пушкин *Капетановата ќерка*, Е. Хемингвеј *Старецот и морето* и други). Како и да е, сите три термини се општо прифатени, иако авторите најчесто се определуваат за терминот кој најмногу одговара во стилистичко-семантичките варијации⁶.

³ Јованка Стојановска-Друговац, Бајка на животот, Скопје, Култура, Институт за македонска литература, 2000, стр.18.

⁴ Мурис Идризовиќ, Македонската литература за деца, Наша книга, Скопје, 1988, стр.9.

⁵ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Чачак, Легенда, 2006, стр.9.

⁶ Блаже Китанов, Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади (поетика-писатели дела), кн.1, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.21.

ЧУДНОТО, ЧУДЕСНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО ВО КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА И МЛАДИ

Според Проп, сказната е народна приказна во чие сиже се испреплетуваат реалното и нереалното. За разлика од преданието и митот, таа не претендира на вистинитост. Нејзината цел е да ги разоноди слушателите, кои ја прифаќаат како нешто измислено, што никогаш вистински не се случило.⁷ Според зборовите на В. Ј. Проп: „...сказната му дава можност на човекот да ја оствари својата постојана желба за бегство од реалноста, а притоа сепак да остане во нејзини рамки. Ослободена од границите на реалноста, а стремејќи се кон повисока, уметничка вистина, сказната отсекогаш претставувала нераскинлив дел од книжевното творештво. Сите оние дела во кои главниот јунак минува низ бројни животни искушенија, запаѓа во безизлезни ситуации, за на крајот сосема неочекувано, со божја помош или со некое друго чудо, на сосем неверојатен начин, да ги реши своите неприлики, се многу слични на сказната...“⁸

Во таа смисла Бруно Бетелхајм во своето дело *Значењето на бајката* изјавува: „За да го задржи вистински вниманието на детето, една приказна мора да го забавува и да ја поттикнува неговата љубопитност; ама за да му го збогати животот, таа мора да ја поттикне неговата фантазија; мора да му помогне да го развива својот интелект и да ги објаснува своите чувства; мора да биде во согласност со неговите стравови и стремежи...“⁹

Меѓутоа, Александар Прокопиев вели: „...наспроти нејзината канонизирана структура, кај сказната е импресивна една друга жанровска особеност - нејзината постојана приемливост за сижетни „освежувања“ проникнувања, содржински значенски размени“. Понатаму, тој укажува на евидентното влијание на народната сказна, особено на нејзините чудесни и волшебни елементи врз определен тип уметничка раскажувачка проза. Притоа, тој истакнува дека во македонската уметничка литература, влијанието на сказната е најприсутно, во литературата за деца. Транспозицијата на сказновидните елементи е многу поексплицитна во литературата за деца (...), во која интерполирањето на народната сказна е подиректно.

Уметничката сказна присвојува одделни обележја на народната, пред сè чудесноста (и одделни ликови и нивни дејствија како фактори на таа чудесност). Тоа преземање е свесно - со намера авторот индивидуално, и по своја потреба, ги одбира, трансформира и употребува позајмените елементи, во согласност со сопствената поетика... Народната сказна има свој утврден ред на дејствието, па сите најразлични активности и случувања водат кон извесниот среќен завршок... Дури и кога целосно се прифаќа, сказновидната шема се остварува низ една индивидуализирана, книжевно стилизирана верзија. Понатаму, Александар Прокопиев истакнува дека во сказните постојан е судирот меѓу стварното и нестварното, како што е тоа во фантастиката, но во сказната чудесното е резултат од посебниот агол на набљудување на секојдневието, при што се нагласуваат определени особини на некое суштество или предмет, со тоа преобразувајќи ги во необични, или пак суштеството или предметот се пренесуваат од нивното вообичаено опкружување во поинакво.

⁷ Исто, стр.7-8.

⁸ В.Ј.Проп, (Увод) во кн. „Народна бајка у модерњој књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр. 5

⁹ Според Јадранка Владова, Литература за деца, Гурѓа, Скопје, 2001, стр.156.

Во книжевниот свет на чудесниот реализам, магичните предмети, појави и човечки способности го менуваат, слично на сказната односот кон просторот и времето, (...), ако светот, како и во сказната, останува „реалистичен“ во спојот на стварното и нестварното.¹⁰ Преземањето на помалку или на повеќе сказновидни елементи во уметничката проза отворало и сè уште отвора различни можности за нивно користење. Во детската литература, волшебните ликови и предмети од сказната понекогаш се пренесуваат „чисто“, со нивните особини и дејства, односно се реинтерпретираат, а понекогаш се сместени во еден подруг контекст (...) и оттаму дејствуваат непредвидливо и „откачено“ во однос на нивните постари „роднини“ од народната сказна. Но, и тогаш читателот, оној кој ја задржал детската возбуда во себе, ги доживува како дел од оној архетипски свет кој го носи во себе, ги доживува како најнаивен и најмистериозен истовремено.¹¹

Во сказните е присутна географската (просторна) недетерминираност, временската недетерминираност, динамични пејзажи, метаморфози, сукцесивност на дејството, внатрешен монолог¹², дијалозите се сведени на минимум, темата е универзална, измислени и натприродни суштества и места...

Темата во сказните е борба за надвладување на некоја тешка ситуација, сиромаштија или некој природен недостаток, борба за лична афирмација, а тоа во сказната е богатство, лична среќа, или раката на убава девојка или момче ...Во мноштвото тешкотии и искушенија низ кои мора да помине, на главниот јунак му е обезбедена помош од типизиран помошник. Помошта е директна или индиректна, со посредство на магичен предмет... Судирите во сказната се предизвикани од „духовните“ сили. Лихачов истакнува дека во сказната се води борба на досетливоста, борба на разни намери и волшебните сили на природата. Намерите не наидуваат на отпор на средината, туку се судираат со други намери, често немотивирани. Затоа, препреките во сказната не можат да се предвидат. Тие се неочекувани, ненадејни.¹³

Јунаците во бајката се градени на принципот добро - зло, без никакво психологизирање. И во доброто и злото постојат одредени варијанти: добро - наивно, добро - умно, добро - итро, добро - глупаво, добро - снаодливо; зло- пакосно, зло- желба за физичко елиминирање на противникот, зло - итро, зло снаодливо, зло - силно, зло - натприродно (со волшебни атрибути).¹⁴

Во македонската сказна, како и во сказната воопшто, се разликуваат два типа на главни јунаци: првиот, кој веќе со своето раѓање, носи во себе необична сила, и способности; вториот, кој дури по совладувањето на многубројни препреки и искушенија, преку своевидна иницијација, доаѓа до голема сила и моќ.¹⁵

Времето во сказната е неопределено (временска недетерминираност), што е и основна карактеристика на сказните. Настаните се редат сукцесивно, нема навраќање во минатото. Со завршување на сизетот, се завршува и

¹⁰ Александар Прокопиев, Од народното кон уметничкото чудесно, Современост, Скопје, бр.1-3, 1999, стр.119 - 120.

¹¹ Исто, стр. 121.

¹² Томе Саздов, Сказни, во кн. Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997, стр. 173.

¹³ Д.С.Лихачов, Уметнички простор бајке, во кн. Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр. 63-64.

¹⁴ В.Ј.Проп, Народна бајка у модерној књижевности, ...стр. 10.

¹⁵ Александар Прокопиев, Едно можно табеларно претставување на фантастичните елементи во македонската сказна, Македонски фолклор, Скопје, 1985, бр.35, стр.207.

времето на сказната. Во однос на првичниот настан, наредните настани се нижат сукцесивно „малку подоцна“, „наредната ноќ“, „следното утро“...¹⁶ Како што вели Лихачов: „Апстрактноста на времето во сказната е тесно поврзана со неговата затвореност. Времето во сказната не минува преку нејзините граници“.¹⁷

За разлика од митот, во сказната не се работи за време - образец, туку за едно неопределено време. Тоа е од причина што, интересот е префрлен врз личната судбина на јунакот, неговата сопствена борба за самоостварување нема веќе космогониски карактер, туку е барање излез од потценетата состојба во која тој се наоѓа или како социјално обесправен...¹⁸

Во сказните природата живо учествува во текот на дејството, активно влијае на постапките на јунаците и на крајниот исход од настаните. Меѓутоа, природата не тргнува во акција сама од себе: ветерот не дува сам, морето не се бранува само... Кога доаѓа до движење во природата, тоа најчесто е резултат на влијанието на натприродните сили, добри или зли.¹⁹ Според Томе Саздов, постојат два вида на пејзажи во сказните. Во сказните малку се развиени пејзажите како слики на природата. Почести се т.н. динамични пејзажи кои развиваат дејство и ги појаснуваат случките и настаните, и во кои природата не останува декоративна рамка на дејството, туку како активна сила, која се вплетува во раскажувањето.²⁰

Друга особина е антропоморфозирањето на природна појава – олицетворување на Сонцето, Месечината, ѕвездите, ветерот, молњата. Карактеристично е дека овие олицетворувања на небесните тела и природните појави сказната ги претставува како пријатели на трудовиот човек, што е во согласност со неговата секојдневна зависност од сончевата топлина, неопходна за просперитетот на неговиот земјоделски труд.²¹

Можностите на волшебните предмети се големи: со нивна помош може да се оживее, да се убие противникот, да се добие што се сака... Дејствувањето на волшебните предмети е магиски процес, чие активирање (и престанок) бара познавање на точно определени знаци (движења, зборови).²²

Преобразбата, толку богато обработувана во сказните, е една од најзастапените митолошки теми, што сведочи за блиската поврзаност на сказната со митот. Во бајката, како и во митот, секој член во синцирот човек – животно – растение - предмет, може да се преобрази во друг член. Очовечувањето на животните и природата произлегува од прастарото анимистичко сфаќање на космосот, како севкупно единство на живиот и мртвиот свет. Оттаму, границата меѓу еден и друг облик, па дури и кога се работи за животот и смртта, не е непремостлива, туку, со помош на определена магиска постапка, таа лесно се минува.²³

¹⁶ Д.С.Лихачов, Уметнички простор бајке, во кн.Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр. 59-60.

¹⁷ Д.С.Лихачов, Затворено време скаске, во кн.Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр.59.

¹⁸ Александар Прокопиев, Мит-бајка, Дело, 1989, бр.3-4, стр. 164.

¹⁹ В.Ј.Проп, Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр.10.

²⁰ Томе Саздов, Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997, стр.172.

²¹ Томе Саздов, Усна народна книжевност, Сказни, Детска радост, 1997, стр.168.

²² Александар Прокопиев, Едно можно табеларно претставување на фантастичните елементи во македонската сказна, Македонски фолклор, Скопје, 1985, бр.35, стр.206.

²³ Александар Прокопиев, Мит-бајка, Дело, 1989, бр.3-4, стр.162- 163

Карактеристично е дека овие олицетворувања на ..(...)... и природните појави сказната ги претставува како пријатели на трудовиот човек, што е во согласност со секојдневната негова зависност од нив.²⁴

Можеби овде, уште еднаш, треба да се подвлече разликата меѓу термините *сказна* и *фантастична приказна*, кои често се мешаат. Сказната е заснована на чудесното, а фантастичната приказна на фантастичното. Чудесното всушност значи дека, натприродното не го нарушува нормалниот тек на настаните и редот на работите. Чудата што се случуваат не изненадуваат никого и не предизвикуваат ужас кај учесниците во настаните. Чудата се случуваат како нешто нормално. Меѓутоа, во фантастичната приказна, чудото е вистинско чудо. Тоа го нарушува природниот ред на работите и предизвикува паничен страв кај јунаците. Чудесното е израз на човековите неостварени желби, а фантастичното е израз на неговите стравови и кошмари.²⁵

Овде би го вметнале и тврдењето на Влада Урошевиќ, во неговата студија „Демони и галаксии“²⁶, каде тој ја истакнува разликата меѓу чудесното и фантастиката и притоа вели: „Во чудесното постои натприродно кое е зло, но на таквото зло натприродно одговара секогаш, како еден вид противсредство, позитивното натприродно; тоа позитивно натприродно секогаш е поефикасно, посилено од својот негативен пандан. Во фантастиката, пак, натприродното е исклучиво зло, а главната личност е оставена загрозна и обезоружена, без ефикасно средство за противставување“.

За одликите на чудесното Цветан Тодоров се искажува вака: „Чудесното не е одлика на односот кон раскажаните настани, туку својство на самата природа на тие настани. (...) Жанрот на чудесното најчесто го врзуваме со жанрот на сказната; всушност, сказната е само еден вид на чудесното, и натприродните настани во неа не предизвикуваат никакво изненадување - ни стогодишниот сон, ни волкот што зборува, ни волшебните моќи на самовилите....“ Понатаму, тој дава мошне јасна типологија меѓу чудесното, чудното и фантастичното: „Фантастичното...трае само онолку колку што трае и нерешителноста заедничка за читателот и за ликот, на кои им е определено да решат дали она што го забележуваат произлегува или не произлегува од „стварноста“ каква што таа е, според општото мислење. На крајот од расказот читателот, па и самиот лик, сепак донесуваат решение, се определуваат за едно или друго решение, и со тоа излегуваат од фантастичното. Ако читателот прифати дека законите на стварноста остануваат недопрени и дека даваат објаснување на опишаните појави, велиме дека делото припаѓа кон еден друг жанр - чудното. Ако, напротив, реши дека мора да се прифатат новите закони на природата со кои таа појава би можела да биде објаснета, влегуваме во жанрот на чудесното“.²⁷

Сказновидното и (односно) фантастичното во нашата литература за деца зацрпи од богатото фолклорно извориште. Пристегнат од недобрини и злодоби, нашиот народ често се обраќал кон непостојното, надјуначното, фантастичното, претскажувачкото, на тој начин соколејќи се, крепејќи се, во опстојувањето до денот кога ќе му се засветли, кога ќе ја сними црнината.

²⁴ Исто, стр.168.

²⁵ В.Ј.Проп, Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр. 13.

²⁶ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 47-48..

²⁷ Svetan Todorov, „Uvod u fantastičnu književnost“, Rad, Beograd, 1987, str.58-46.

Создал убави приказни и ликови што беа неверојатно подобна лулка за денешното фантастично, сказновидно.²⁸

Ако го прифатиме терминот *фантастично*, во потесна смисла на неговото значење, тогаш во литературата за деца фантастика има многу малку. Тоа е логично, со оглед на низа причини од психолошка и педагошка природа. „Деструктивниот и шокантен карактер на таквата фантастика - ѓаволи, демони, вампири, врколаци, вештерки, проклетства со страшна одмазда и останати многубројни реквизити на имагинацијата на злото, без оглед на својата најчесто сложена смисла, можат да предизвикаат двојно влијание врз детето-читател. Сиот тој свет, детето може да го прифати со еден поблаг интензитет, како што обично се случува со чудесниот свет на сказната, но таквото прифаќање значи одбегнување на примарните цели на тој вид фантастика. Од друга страна, детето може да доживее силно чувство на страв, несигурност и конфузија, со трауматични последици на психата“.²⁹...Понатаму, Ново Вуковиќ го спротивставува карактерот на фантастиката на детската психа: „Најголемиот дел од модерната фантастика, која според мислењето на многу теоретичари на тој жанр егзистира во соседство на психијатријата и психоанализата, се покажува како претешка "храна" за децата. Детето нема искуство и духовна сила да го сфати демонскиот свет на тие дела... Освен тоа, и некои опсесивни теми на современата фантастика, на пример морбидната сексуалност и апокалипсата, како и романтичната дијаболика, тешко доаѓаат предвид за тема во литературата за деца. Одрекнувајќи се, главно, од имагинацијата на злото, фантастичното во литературата за деца тешко го реализира оној посебен интензитет, шокантноста, скандализирањето на разумот и специфичната паника што по правило ги реализира во литературата за деца. Тие ефекти тешко можат да се предизвикаат, не само заради недостаток на деструктивност во имагинацијата, туку и заради природата на "консументите" на литературата за деца“.³⁰

Зборувајќи за трансформацијата на природата на фантастиката во литературата за деца и млади, Воја Марјановиќ³¹ се прашува: „Ако феноменот на фантастичното во детската литература до некаде ја изменил својата физиономија, лишувајќи се од злото и привидите на сонот и јавето (...), се поставува прашањето, на кој начин фантастиката го надоместила мотивско-идејното милје и со сите сили се вклопила во просторите на литературата за деца и млади?“

Ново Вуковиќ дава одговор на ова прашање: „Фантастиката се ориентирала на оној круг појави, кои се карактеристични за детскиот свет и детското интересирање, за слободната игра на имагинацијата, на сонот, на мечтаењето и слични сосотојби, барање на посложени и подлабоки егзистенции од светот на растенијата, животните, играчките и предметите“.³²

Фантастичната приказна почнала да се интересира за сокриениот и непознат свет на животните, птиците и инсектите. „Фантастичните приказни се во некои свои компоненти блиски на сказните, меѓутоа нивното основно милје се наоѓа во кругот на реалното, на постоечкото. Во таа ролја меѓу луѓето кои ги

²⁸ Александар Поповски, „Сказната и расказот во македонската литература за деца, Современост, Скопје, бр.9, 1984, стр.47

²⁹ Ново Вуковиќ, Иза граница могућег, научна књига, Београд, 1979, стр.12.

³⁰ Исто, стр.13.

³¹ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Штип, 2007, стр.53.

³² Ново Вуковиќ, Иза граница могућег, Научна књига, Београд, 1979, стр.14.

исполнуваат и кои најчесто се препознатливи за децата, се случуваат чудни и невозможни нешта. Реалноста на настаните е, меѓутоа, остварена на еден посреден начин: таа припаѓа кон реалноста на фантазијата, на замислувањето кое детето го изедначува со сета друга реалност која е околу него. Играта на фантазијата детето ја доживува впечатливо зашто таа се одвива во еден свет на познати нешта“.³³

Раде Прелевиќ, исто така ја разграничува фантастичната литература за возрасни и онаа наменета за децата, при што ја објаснува природата на детската фантастика: „Детската фантастика настанува како последица на специфичниот однос на децата кон реалниот свет. Таа не го анализира светот на директен начин, но покажува дека е незадоволна со тој свет. На некој интуитивен начин детето ја чувствува сета несовершеност на овој свет во кој неговите желби не можат да се исполнат, поради што спасот се бара во некој друг свет кој е ослободен од сите недостатоци кои оваа реалност ја прават неприфатлива. Детската фантазија не е деструктивна, туку творечка. Таа е слободна игра која одненадеж нè пренесува во еден божемен свет во кој се можни најразновидни и најнеобични трансформации... Фантастиката на детската книжевност тргнува од претпоставката дека детето веќе се соочило со „монструозната фантастичност на реалноста“ и дека кај него се јавува желба за нејзиното надминување. Ние сме навикнати под *фантастика* да подразбираме само некои страшни сеништа, кои сè уште се извлекуваат од правливите арсенали на средновековието или она од што ќе ни се замрзне крвта во жилите. Детската фантастика има свои посебни извори и смисла која често пати не се совпаѓа со фантастиката на другите поетски форми“.³⁴ Понатаму, Раде Прелевиќ ја согледува катарзичната функција на фантастиката во литературата за деца: „...детето е суштество кое ретко го признава поразот и во секоја ситуација ја пронаоѓа онаа спасоносна нишка која го извлекува од добро подготвените замки кои ги создава животот. Чувствувајќи што му нуди животот, детето го одбива таквиот живот, одбивајќи да порасне, определувајќи се за еден имагинарен простор каде можат да се остварат сите желби... Значи, тоа е просторот на вечната мена која е диктирана од детската желба. А тој простор со своите постојани и чудесни мени е просторот на фантастиката“.³⁵

Д. Цвитан на фантастиката во литературата за деца ѝ дава една функционална димензија: „Фантастиката во детската литература ги навикнува децата на стварниот, секојдневен свет, остро противставувајќи му ги ликовите и световите создадени исклучиво со фантазијата“.³⁶

Воја Марјановиќ³⁷ потенцира дека детската литература или литературата за деца и млади е речиси незамислива без фантастиката (имагинацијата) и чудесното. Фантастиката е сржта на детскиот свет... Тој истакнува дека во детската литература фантастиката е предизвик за сонот и јавето. Таа е прибежиште на нејасното и инфантилното детство; неа ја сочинуваат восхитот кон далечините или непознатото; неа ја сфаќаме како утеха во солзата - и постојаната радост која е во очекување на нешто што доаѓа и што ќе донесе праведно и среќно уживање во животот. Понатаму, Воја Марјановиќ потенцира

³³ Натка Мицковиќ, Детето и литературата за деца, Македонска книга, Скопје, 1985, стр.12.

³⁴ Rade Prelevič, Poetika dečje književnosti, Prva književna komuna, Mostar, 1978, str.57-58.

³⁵ Rade Prelevič, Poetika dečje književnosti, Prva književna komuna, Mostar, 1978, str.96-97.

³⁶ Cvitan, D., Prava i lažna fantastika, Zagreb, Umjetnost i dijete, br.3, 1969, (според натка Мицковиќ, нав.дело, стр.43.)

³⁷ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Штип, 2007, стр.17.

дека книгата наменета за младите не би можела да се замисли без просирните превези на фантастичното, бидејќи фантастиката го развива човечкиот интелект, таа го засилува разумот, итн.

Натка Мицковиќ³⁸ зборувајќи за "реалноста" во литературата за деца, вели: „Децата, како рецептори, немаат дистанца меѓу реалното и измисленото, односно не прават разлика меѓу светот што го живеат и светот што им доаѓа од литературата за деца. За нив светот на литературата е свет на реалноста, тие не го доживуваат тој свет како фикција“.... Понатаму, таа посочува како децата го гледаат светот на реалноста: „...децата (...) се потонати во светот на фантазијата каде што сè е можно - од анимистичкото доживување на предметите до мешањето на времињата, лесното заменување на местата на случувањето на настаните, изведувањето неможни потфати, доживувањето на исклучителни настани итн. Сето тоа детето го прима и го прифаќа како вистина, како дел од самата реалност“.³⁹

Милан Црнковиќ, зборувајќи за фантастичната проза во литературата за деца⁴⁰, прави нејзина поделба според повеќе разновидни критериуми. Меѓу другото, ја дели прозата за деца и според типот на чудесното и притоа разликува: *митолошка приказна*, *алегориска приказна*, *хиперболичка приказна* и, на крај, *фантастична* или *надреалистичка приказна*. Тој истакнува дека во фантастичната приказна се врши поместување од некоја напната актуелна и секогаш посебна точка во иреалното, таа иреална стварност е настаната од длабоката врска со реалноста од која тргнува, од тој момент ги наметнува законите на својот состав и со нехармоничните слики ја разоткрива вистинската суштина на стварноста. Таквата лажна стварност, Црнковиќ ја споредува со сликата на некој џин затворен во шише чие ослободување ја означува појавата на новата стварност која има поинаков состав на функционирање и е заснована на поинаква вистина за основното доживување, состојба или непријатност... Понатаму, Милан Црнковиќ разликува *основни* и *посебни* постапки кои ги користат писателите на фантастичната проза. Освен појавата на чудесното, тој ги спомнува и: позиционирање на детето во положба на главен или втор главен јунак, наклонетост кон нонсенс, пародија, разни игри со зборови и наивноста. Сите тие се необично важни за приказната, но потребно е посебно да се истакне еден од нив - поместувањето во иреалното. Тоа значи преод од реалниот свет во иреален. Без сомнение, таа постапка е заедничка на сите писатели на фантастични приказни, но факт е дека секој автор во секоја приказна бара своја сопствена варијанта за тој премин, бидејќи токму од неа зависи создавањето и логиката на светот на чудесното. ...Црнковиќ овде ја посочува разликата меѓу појавата на иреалното во сказната и во фантастичната приказна. Во првата, чудесното постои надвор од сказната како изграден и конзистентен систем и во сказната едноставно доаѓа до средба со него. Во фантастичната приказна чудесното се создава во моментот на стартот на приказната, а секоја фантастична приказна создава свој фантастичен свет, обликувајќи со фантастични средства некое реално доживување. Во секоја фантастична приказна доаѓа до своевидно претворање во нов, непостоечки облик за конвенционално перципираниот свет. ...Тој пресуден миг во

³⁸ Натка Мицковиќ, Литературата за деца и нејзините воспитни можности, Самоуправна практика, Скопје, 1988, стр.88.

³⁹ Натка Мицковиќ, Литературата за деца и нејзините воспитни можности, Самоуправна практика, Скопје, 1988, стр.43.

⁴⁰ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.12-13.

создавањето на фантастичната приказна, Црнковиќ го нарекува преод, *премин во иреално*. „Преминот во иреалното најчесто е така вешто и добро подготвен што дејството го продолжува логичниот пат по кој се движи, без никакво застанување и никакви препреки, не потпаѓајќи под никаква надворешна сила, одеднаш само ќе се помести во просторот кој има поинакви димензии и во кој владеат поинакви закони“.⁴¹ И покрај тоа што секоја фантастична приказна со својот преод во иреалното создава свој иреален или чудесен свет, Црнковиќ посочува некои од основните техники на тој преод. Тоа се: сон, бессознание, психичка присила (наметнати верувања), остварување на желба (потреба, непријатност), психичка неразвиеност (вистински или лажни лудаци) и, конечно, играта која ја одредува цртата која ги дели реалното и нереалното како и правилата според кои функционира иреалниот свет. Но, Црнковиќ, напоменува дека, иако на прв поглед се чини како да е ограничен бројот на техники со кои се врши преод од реалниот во иреалниот свет, нивните изведби се многу различни и разновидни, бидејќи се врши нивно меѓусебно комбинирање. Колку за илустрација, тој го посочува Луис Карол, кој во *Алиса во земјата на чудата* ја комбинира техниката на сонот со картите за играње, додека во *Алиса од другата страна на огледалото* го комбинирал сонот со шахот и превртената слика во огледалото.

Денес во теоријата на литературата за деца и млади, главно, се споменуваат четири типа на фантастика:

- *фолклорен тип на фантастика* е онаа фантастика која се јавува во народната поезија и проза со бројни застрашувачки морбидни сцени;
- *колодиевски тип на фантастика* е оној вид фантастика која антропоморфно и персонифицирано го толкува светот на живите и неживите појави;
- *короловски тип на фантастика*, близок кон шаховската, ирационално несвесната претстава за светот, предметите и луѓето;
- *жилверновски тип на фантастика* кој е поттикнат од научните достигнувања на современата технолошка цивилизација.⁴²

⁴¹ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.15-16.

⁴² Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, *Литература за деца и млади*, кн.1, Штип, 2007, стр.54.

ШАРЛ ПЕРО ⁴³

Сказната на францускот писател Шарл Перо (1628-1703)⁴⁴ живее во светот на литературата и на читателите веќе три века. Ги маѓепсува со својата свежина, со темите кои се обработени на нов начин, со јазикот кој воодушевува. Појавата на Шарл Перо во време кога француската литература ги добила своите најзначајни класицистички претставници Корнеј, Молиер, и Расин, како и теоретичарот Никола Боало, значела чекор напред во откривањето на оние елементи од литературата, кои ќе ги постават темелите на авторската бајка, наменета на најмладите читатели. Разновидноста на творештвото, создавањето на нови жарнови и поставувањето на принципите, кои во голема мера ја освежуваат мислата за уметноста на пишувањето, влијаело и врз творештвото на Перо, кое било блиско до народниот дух и јазик.

Љубовта кон децата го инспирирала Перо да запише некои сказни кои ги слушнал кај народот и кои и самиот одлично ги раскажува. Сказната *Принцезата во магарешка кожа* ја напишал во стих, а останатите ги запишал во прозен облик. Некои сказни, како траен спомен од детството, ги запишал, повторно ги раскажал, ги направил поубави и поинтересни од верзиите на народните сказни. Децата од дворот на Луј XIV каде што работел Перо, со радост ги прифаќале сказните, но и останатите, така што овие сказни многу брзо станале популарни. Ни денес тие не изгубиле ништо од популарноста заради тоа што Шарл Перо додавал извесни елементи, па дури и цели делови во приказните за да ги пополни доживувањето на јунаците и настаните кои се опишани во сказни.

Во 1697 година Шарл Перо ја објавил збирката сказни под наслов ***Бајки од старите времиња со поука*** или ***Бајки на мојата мајка Гуска***. Таа збирка не била објавена под името на Шарл Перо, туку под името на неговиот син. Во историјата на литературата долго се дискутирало дали синот или таткото ги напишал сказните кои се објавени, но како што минувало времето името на Шарл Перо останало као синоним за создавање на авторска сказна.

Неговата појава, како и начинот на неговото обликување на мотивите од народните сказни долго ќе ги окупира европските писатели, не само баснописците. Така, Перо ќе им биде пример за творење на браќата Грим, Андерсен, Пушкин. Неговите сказни се разликуваат од сказните на браќата Грим кои се пократки. Во тек на раскажувањето, Перо задолжително морализирал, предупредувал, поучувал. Тој тргнувал од сознанието дека сказната е литерарна творба која ја развива љубовта на детето кон убавиот збор, но и го поучува. Сите негови сказни почнувајќи од *Црвенкапа*, *Заспаната убавица* и други, ги содржат тие елементи.⁴⁵

Многу стари мотиви кои се познати во француската и шпанската обработка, му послужиле на Перо да ги запише, и при тоа да им даде печат на *оригиналност* кој не се намалил цели триста години. Таков е мотивот за *Пепелашка*, *Црвенкапа*, *Заспаната убавица*, *Синобрадиот*, *Палчо*, *Мачорот во чизми*. Слични наслови има и во народната сказна, но и кај браќата Грим или Андерсен. Тоа значи, дека различни мотиви и сужеа влијаеле на овие литерати со својата актуелност или чудесност за да ги искористат како почетни верзии за своето творештво.

⁴³ Стана Смиљковиќ, Ауторска бајка, Училишки факултет, Врање, 1999, стр. 40-47.

⁴⁴ Шарл Перо, Бајке старих времена, Свјетлост, Сарајево, 1971.

⁴⁵ Милан Црнковиќ, Дјечја књижевност, Школска књига, Загреб, 1969, стр. 31-33.

Сказната **Заспаната убавица** во збирката на Перо, во збирката **Бајки** на браќата Грим добила друг наслов - *Трнорушка*. Мотивот за девојчето кое паднало во стогодишен сон го окупираше Перо, а сто години подоцна и браќата Грим, со тоа што Перо напишал и втор дел на сказната кој не претставува природен продолжеток, туку личи на нова сказна.⁴⁶ Тој зел пример од народната сказна, која нема толку цврста композиција, каква што има авторската сказна.

Почетокот на сказната е во духот на почетокот на народната. Во согласност со потребите на времето, Перо го објаснува и начинот на лекување на кралицата за да добие дете: пие лековита бањска вода, чаеви, ги слуша советите на лекарите. Присуството на митски и алегориски елементи е очигледно: тука се самовилите кои имаат улога да го даруваат детето со особини кои само можат да се посакаат. И сè би одело по својот тек доколку одненадеж не се појави некоја стара самовила, пакосна и лута што не ја повикале на денот на крштевањето на малата принцеза. Дејството се забрзува, настанува пресврт. Перо ја психоанализира состојбата на родителите и останатите гости. Ентериерот е во духот на кралските потреби и нивниот живот, сè е скапоцено, златно; самовилите ја претскажуваат судбината на принцезата и како што е случај во народните сказни, како што одненадеж дошла старата самовила, така и исчезнала со свирежот на студениот ветер. Говорот на најмладата самовила дека принцезата ќе падне во стогодишен сон и дека од сонот ќе ја разбуди оној кој ќе има доволно љубов со љубов да ја врати во живот, привремено ќе ги задоволи поканетите гости и родителите.

Со многу детали и епизоди, Перо го слика времето кое предизвикало страв кај кралот и кралицата. Како што е претскажано, така се исполнува пророштвото: принцезата се боцнала на вретеното и заспала. Заспал целиот двор, освен кралот и кралицата. На интересен начин, со многу детали, Перо го слика заспивањето на сè живо во дворот и хиперболичното растење на живата ограда. Особено го плени вниманието епизодата која не е присутна кај браќата Грим, а која зборува за волшебното доаѓање на самовилата на змаевата кочија. Во таа епизода се содржи целата сила на народната фантазија присутна и во средновековната литература и при сликањето на религиозните престапи за светот, пред сè во апокрифите. Самовилата зборува, змаевите ги извршуваат своите задачи влечејќи ги пламените кочи, оставајќи по себе млаз од пламен. Извонредна е сликата која во ниту една сказна не може да се сретне со толку детали, боја и динамика. И како тоа да е нормално во животот на човекот: кралот ѝ подава рака на самовилата при нејзиното слегување од кочијата, таа разговара со кралот, ја врши својата магиска должност. Волшебната моќ на самовилата да успие сè живо во дворецот и да ги запре процесите, на симболичен начин ја претставува заштитата на кралското богатство од можната казна која би се потврдила.

Периодот долг еден век, бил исполнет со различни нагаѓања, околу тоа кој сè се крие зад огромната грмушка, што се случува таму. Перо ги користи сознанијата од народната сказна за религиозните мотиви, за митските и демонски суштества. И покрај тоа што Перо сакал да го воспостави времето, сепак во своето морализирање и поуците, го избришал тој алегориско-симболичен крај, го избришал и го претворил во хронолошко време за што сведочат деталите: принцезата носела старомоден фустан, се свирела музика

⁴⁶ Шарл Перо, Бајке старих времена, Уснула лепотица, Свјетлост, Сарајево, 1971. стр.7-15.

која тогаш никој не ја слушал. И природниот крај овде би бил обележан со свадбата на убавицата и младиот витез, како што е случај кај браќата Грим, доколку Перо не ја продолжува приказната за незгодите на кои наидува младата принцеза во тек на животот. Како и во секоја сказна - злото е казнето, а свекрвата човекојадец си пресудува самата. Во оваа сказна на Перо се наталожени богати искуства и верувања кои, писателот, вешто ги сплел. И не само верувањата, туку и фантазијата која во голема мерка се разликува од фантазијата на човекот во подоцнежните векови. Доградувајќи ги понекогаш суровите мотиви на народните сказни, со префинет дух, Перо успевал да ги направи своите верзии прифатливи на читателот на ова време - но и со несвесна интуиција да почувствува дека неговата сказна ќе стане сопственост и на идните генерации. Во сказната **Заспаната убавица** како да е осведочена таа футуролошка визија: овде свекрвата се меша во бракот на синот и снаата, па по долгиот сон на заспаната снаа, сака да ѝ се одмазди и на неа, и на синот и на нивните деца. Хепаендот е кога мајката-човекојадец ќе настрада, а синот-принц го продолжува среќниот живот со фамилијата.⁴⁷ Оваа сказна, тематски и структурално се издвојува од подоцнежните варијанти на темата за стогодишниот сон на принцезата. Оваа сказна ја среќаваме и кај браќата Грим, но во понова верзија, без оној втор дел кој може да се дефинира како посебна приказна за свекрвата-човекојадец и незгодите на кои наидува принцезата по будењето и среќната венчавка. Првиот дел од сказната ја содржи поевста за принцезата на која лошата самовила ѝ прорекува смрт кога ќе наполни петнаесет години. Добрата самовила ќе ја измени оваа казна во стогодишен сон, по што ќе се појави принцот со кој таа ќе се омажи. Зошто Перо не ја завршил сказната овде, туку ја продолжува приказната за канибализмот на мајката на принцот од која и самиот принц толку многу се плашел, што и своите деца, со симболични имиња – Зора и Ден, упорно ги криел од неа. Наместо Зора и Ден, кои барала да ѝ се подготват за ручек, управникот ѝ подготвувал јарешко и јагнешко месо. Кога ја открила измамата, наредува во предворјето да постават голема бочва и да ја наполнат со жаби и змии, па во неа да ги фрлат „кralицата со децата и управникот со жената и слугинката“. Во тој момент, во дворецот одненадеж се појавува кралот, а мајката-човекојадец, збунета од неговото неочекувано враќање, се струполува во бочвата каде ја изедуваат оние гадни животинки кои биле ставени таму на нејзина наредба. Овој факт отвора многу дилеми и различни пристапи во толкувањето на сказната. Развојот на општеството и семејството, патријархалните односи и екстремните видови на матријархат, секако имале свој удел во свеста и инспирацијата на усниот раскажувач според кој Шарл Перо ја забележал својата сказна.⁴⁸ Во приказната се стопени два мотиви: среќата и несреќата на заспаната убавица и мотивот за свекрвата-човекојадец. Очигледно е дека тие две теми баш и не одат заедно. Едната е префинета и поетична, а другата е дегутантна, но и таквата непотребна контаминација го докажува народното потекло на приказната. Дека се работи за народна приказна, зборува и целиот познат инвентар на реквизити од народната приказна: стереотипниот почеток, лицата како што се кралот, кralицата, принцезата, самовилите, принцот, исполнувањето на пророштвото, грубите казни и сл. Но, исто така, многу елементи покажуваат дека Перо ја раскажува народната приказна на свој

⁴⁷ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.208-209.

⁴⁸ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.61-62.

начин, покажуваат како ја приспособува на сопствената средина и на духот на своето време, исполнувајќи ја со детали карактеристични за животот на високата класа, со поголема или помала склоност за демитологизација и тон каков што нема во народните сказни. Неговиот крал и кралица заминуваат во бања. Самовилите ќе ѝ подарат дарови на принцезата кои би можеле да ѝ помогнат да има успех во салон: да биде најубава, да има ангелски карактер, да биде грациозна, одлично да танцува, пее и свири. Кога принцезата ќе падне во несвест, ѝ ги тријат слепоочниците со миризлива вода, а притоа авторот вака ја опишува: „Принцезата беше убава како ангел; несвестицата ни малку не ги измени живите бои на нејзиното лице, образите ѝ беа розеникави, а усните како корали, само очите ѝ беа затворени, но можеше да се слушне како тивко дише, па според тоа беше јасно дека не е мртва“. Принцот, како рицар, „поттикнат од љубов и чест“, тргнува да ја ослободи. Подоцна, забележува како фустаните ѝ се скроени по старинска мода, како и тоа дека музичарите свираат стари песни. Тие и многу други детали покажуваат дека раскажувачот сака да му се приближи на оној на кој му раскажува, уживајќи во убавината на народното создавање, но сепак, сакајќи да "преоблече" и "парфимира". Како човек на своето време, Перо како да се плаши од чудесното. Подлегувајќи му на волшебството на т.н. самовилска приказна, тој толкува во секоја пригода, се обидува чудесното да го сведе на нешто што е можно во реалноста, се обидува приказната да ја демитологизира колку е тоа можно. На пример, кај него не заспива одеднаш целиот дворец, како кај браќата Грим. На добрата самовила ќе ѝ треба време да допатува од далечната страна и ќе мора многу често да замавнува со волшебното стапче за да го засpie секој поединец на дворецот одделно. Со таквата наивна постапка, овде и во други сказни, Перо создава симпатични ситуации какви нема во народната сказна. Сето тоа нè води кон тоа, раскажувачот да го замислуваме како некаков напудрен салонски забавувач, кој со блага иронија, а уживајќи во приказната и во погледите на слушателите, ги забавува дамите во салонот, а не како скромна бабичка од народот која покрај топлата печка им раскажува на насобраните деца.⁴⁹

Мотивот за девојката која била понижувана и која спиела во пепел, не е нов. Тој е присутен и во народната сказна, многу е распространет, но кај Перо тој мотив за Пепелашка, или познат по друг наслов **Стаклени чевлички** има малку поинаков облик и поинакви детали, сигурно е во согласност со времето.⁵⁰ На почетокот на оваа сказна, девојчето од сказната на Перо, сама си пресудува да престојува кај огништето, сета во искината облека. Во варијантите на народната сказна некои елементи не се споменуваат: дека животот тече по последна мода, собите се со паркет и др. Кај Перо очигледен е амбиентот во дворецот и помислата дека луѓето на дворецот мора да живеат со удобен живот.

На прв поглед, удобниот живот длабоко ги вознемирувал душите на оние кои сакале да им укажат на другите колку вредат. Животот без смисла, форма без содржина, не може да опстане. Психолошката состојба на Пепелашка особено се манифестира низ плачењето и соопштувањето на желбата на самовилата да оди на бал. Од обичен предмет, од тиква, волшебната помошничка создава прекрасна златна кочија, а од глумците - коњи и коњушари. Но, чинот на метаморфоза од еден облик на животот во друг не е ни малку чуден, ако се

⁴⁹ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str. 44-45.

⁵⁰ Шарл Перо, *Најлепше бајке*, Стаклене ципелице, Вајат, БГД 1984, стр. 67.

знае дека со својата чудесност, сказната се стреми да го предизвика вниманието на читателите.⁵¹ Макеата е олицетворение на злото, а Пепелашка е олицетворение на невиноста и добрината. На Пепелашка ѝ помага кумата која тиквата ќе ја преобрази во златна кочија, шесте глувци во шест коњи кои ја влечат кочијата, шесте гуштери во слуги, а стаорецот во кочијаш. Така Пепелашка ќе отиде на бал и ќе го пронајде својот принц. Веднаш паѓа во очи дека со своето волшебено стапче, кумата лесно го менува обликот и изгледот на суштествата и предметите. Останува дилемата зошто Перо не дозволил на истиот начин таа да ги создаде и глувците, туку претходно морале да ги уловат. Дали со комбинацијата на реалното и чудесното, овде тој случајно или намерно отстапил од вообичаеното клише на фолклорната сказна? И овде, како и во многу други сказни, убавината и правдата ќе бидат наградени. Пепелашка се мажи за принцот, а злите сестри ја молат да им прости, затоа што не се однесувале праведно кон неа. Пепелашка им простува и ги мажи за „двајца големи дворски господа“, по што тие доживуваат потполна морална преобразба.⁵² Пораката на сказната е јасна: победуваат само оние кои се стрпливи и упорни, а среќата се јавува кога-тогаш и го наградува оној кој е подобар.⁵³

Во сказната на Грим, на Пепелашка ѝ помага бела птица која симболизира невиност. Особено внимание привлекувале волшебните самовилски стаклени чевлички создадени само за нозете на Пепелашка. Овде е и предупредувањето Пепелашка да се врати пред полноќ, инаку волшебната моќ на предметите ќе престане. Спојот на физичка и духовна убавина го привлекува вниманието и на принцот, а писателот сака да ја награди нејзината убавина и добрина. Сè тече по тек кој ја слави правдата, а ги казнува злото и неправдата.

И во други сказни на Перо има сурови призори и страшни умирања кои немаат логично оправдување ниту го имаат разбирањето на современиот читател. Во нив лежи оној силен рефлекс на минатите времиња кога човекот бил жртва на своите предрасуди и на митовите, или на мрачните култови и лошата волја на боговите.⁵⁴ Сказната за **Црвенкапа** кај Шарл Перо⁵⁵ се разликува од народната сказна кај различни народи, но и кај браќата Грим. Перо ја завршува сказната со сцената која го прикажува волкот кој ги проголтнува Црвенкапа и бабата. Таа завршна сурова сцена на Перо е слика на некаков вид на животот во кој главниот збор го имале самовилите и другите натприродни суштества. Тогаш, како и подоцна, човекот често бил жртва на неразјаснети околности, предизвикани од волјата на волшебните сили.⁵⁶

Црвенкапа алегорично и симболично ја кажува вечната вистина за лукавството на помоќните над послабите. Во заплетот на дејството на оваа сказна, се ткае приказната за нежната внука која оди во посета на болната баба и на патот низ шумата го среќава крвожедниот волк, кој со своето лукавство и крвожедност ќе ја наруши сета идила на патријархалната љубов и чистото чувство.⁵⁷

⁵¹ М. Дрндарски, Народна бајка у модерној књижевности, Преображај као пут у нељудско, Нолит, Београд, 1978, стр. 31-33.

⁵² Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр. 63-64.

⁵³ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.208.

⁵⁴ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.62.

⁵⁵ Шарл Перо, Најлепше бајке, Црвенкапа, Вајат, БГД 1984, стр. 15

⁵⁶ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.63.

⁵⁷ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.208.

Синобрадиот⁵⁸ во истоимената сказна, е олицетворение на злото и нечовечноста. Мотивот, според кој од волшебниот предмет не можат да се отстранат крвавите траги, не е нов. Тој упатува на злосторство. Со заплетот на дејството се инсистира на испитување на верноста на жената и дадениот збор. Синобрадиот смислува план како да ја стави жената на искушение. Од друга страна, жената е љубопитна, а кога ќе го види ужасниот приказ, од страв ѝ паѓа клучот од рака, клучето ќе се извалка во крвта која не може да се избрише. Ја предава клучето и таа мора психички да страда заради тоа. Натуралистичките сцени кои го сликаат нагонот на Синобрадиот да ја заколе жената, влијаат на психичкиот свет на читателите. На помош на жената ќе ѝ дојдат сестрите и браќата. Претчувството дека некој ќе ѝ помогне никогаш не ја напуштало. Со неверојатна брзина браќата успеваат да го испревараат Синобрадиот и да го казнат. Немало ни момент одмор, бидејќи злото секогаш треба да се казни. Крајот на сказната зборува за среќата која завладеала по уништувањето на Синобрадиот.

Фантазијата на Перо, сопственото животно искуство и традиционалното наследство му помогнале да напише сказни кои се единствени по своите мотиви. Такви се сказните *Убавицата и сверот* и *Магарешка кожа*. Во сказната *Убавицата и сверот*, Перо на извонреден начин ја слика предаденоста и верноста на демонските сили на човекот преобразен во свер. Силата на љубовта и тагата, најдлабоки човечки чувства доминираат во сказната. Како и во другите сказни, метаморфозираната личност на кралот или принцот не поседува особини на свер.

Во подолгата сказна *Магарешка кожа*⁵⁹, на силен и поетски начин принцезата претставува оформена личност. Обидот на царот да се ожени со ќерката т.е. инцестот не е нов мотив. Тој е присутен во митовите, епопеите и старогрчките трагедии. За да го избегне инцестот, Перо ја користи нарацијата и описот. Има многу фантастични елементи, градации, метаморфози, учество на самовилата која во овој случај е помошник и советник на девојката. Епизодата со прстенот е само варијанта на некои мотиви присутни во народните сказни, но магарешката кожа под која се крие извонредна духовна и физичка убавина, сепак мора да се отфрли. Правдата е задоволена и победила љубовта која штити од многу пороци.

Сказната под наслов *Магарешка кожа* е најдолга сказна, што зборува за техниката на епско творење на писателот. Нарацијата е главно средство, но тој како добар познавач на композицијата, вешто ги користи описите на јунаците, создава заплет кој психички ќе ги откие јунаците и нивните придружници и така ќе исплете слика за карактерот. Пред читателот се издвојуваат два лика: ликот на кралот кој е насликан во негативно светло и ликот на ќерката, која упорно сака да ја избегне катастрофата. Разумот, како врвна особина на суштествата во оваа сказна, победил кај девојката која на животот гледа поинаку.

Мотивот на инцестот присутен во митовите и трагедиите на стара Грција му бил познат на Перо. Времето и развојот на мислите на човештвото придонеле ваквото зло да се избегне. Патот до вистината и правдата е долг, но нема успех ниту психичко задоволство без болка, маки и страдања.

Во оваа бајка се присутни многу елементи од народната сказна: исполнување на желбите на принцезата, самовилата Јоргованка ја советува

⁵⁸ Исто, Плавобради, стр. 18

⁵⁹ Исто, Магарешка кожа, стр. 51.

принцезата, градациско нижење на слики, прикривање на физичката убавина и нејзиниот триумф кога ќе бидат совладани сите препреки. Деталите укажуваат на богатството на мотивите и начинот на нивното обликување.

Додека во првиот дел (тоа е само фиктивна поделба) е опишана борбата на принцезата против родосквернавењето, во вториот дел, таа скита по светот наметната со магарешка кожа, барајќи работа како слугинка за да си обезбеди покрив над главата. Вистинската убавина не може така лесно да се препознае, туку, пред сè, духовната. Така, во сказната поминало многу време додека да се задоволи правдата. Принципот на препознавање со помош на посредник е присутен и во оваа сказна, улогата на самовилата е остварена до крај, бидејќи ја раскажува животната приказна на принцезата и ја памти до детали. По својата суштина крајот е краток, а е во дух на народните сказни.

Сказната за девојчето со сина коса која од милост ја нарекувале Златокоса е присутна и во народната литература, но и кај чешката писателка Божана Немцова, чија збирка, исто така го носи насловот, кој го среќаваме и кај Перо - **Златокоса девојка**.⁶⁰ Сказната кај Перо е многу кратка, но содржајна и испреплетена со елементи на народната и авторската сказна. Значајно место има дијалогот, а особено симболичниот разговор со животните, на кој главниот јунак им помага трипати и кои му доаѓаат на помош, кога животот му е во прашање. Густата шума и неодреденоста на местото на одвивање на дејството, ги симболизираат препреките кои не можат да се совладаат само физички, туку психички. Момчето кое заминува кај Златокосата сфаќа дека таа живее сама во замокот, дека е убава и волшебна. Улогата на зборот и овде добила значајно место. Приказната ја маѓепсува девојката и е основа за понатамошно исполнување на невозможни задачи. Животните на кои главниот јунак им помогнал, како да живеат, зборуваат со неговиот дух, тој го разбира нивниот јазик, го советуваат, му го донесуваат изгубениот прстен. Средбата предизвикува природен страв и напнатост кај јунаците, но тој ги совладува на драматичен начин, со помош на птиците, бувот и гавранот. Според општото верување, споменатите птици носат несреќа. Нивното присуство во оваа сказна е клучно за победата над злото.

Во сказните, авторски или народни, ретко се детализира изгледот на демонското суштество змејот. Во оваа сказна, змејот живее во мрачна пештера од која силно избива пламен, змејот е голем, со зелена и жолта боја, со огромна опашка. Зелената и жолтата боја како и бојата на чадот кој прекрива сè, ја симболизираат преставата која само фантазијата може да ја долови.

Вечниот човеков стремеж да го задржи она што е убаво - животот, убавината, времето - е присутен како мотив и градација е највозвишен. Неможноста на човекот да се прикаже во најдобро светло, била пропратена со различни желби, како што се, со помош на водичката од изворот на убавината, со тревки и други волшебни средства да го задржи она што го дала природата, но што таа иста природа и го одзема. Бескрајна е фантазијата на народот и писателот. Тоа може да се потврди со описите на пештерата во кои се наоѓаат скриени извори. Внатрешноста на замислената пештера со својот страв го придвижува човекот на помисла дека патот до остварување на животните цели е трновит и тежок.

Зависта, пакоста и нечовечноста царуваат во човекот како уништувачки сили. Казната е неблагодарноста на кралот заради ризикот на кој се изложил

⁶⁰ Исто, Златокоса, стр.68.

главниот јунак. Шишето со водата со која се задржува убавината и се поткрепува здравјето, им помага само на добротинителите, а злосторниците вечно ги заспива. Правдата победува, златната круна нема да му припадне на оној во чии вени тече кралска крв; туку на оној кој го заслужува тоа со разумот и ведрината. На илјада различни начини, авторите на сказните ги креираат овие идеали за владеењата на царевите и кралевите без инвенција и способност. Силата на умот е во народот, во колективот. Индивидуата не може да размислува најмудро.

Сказните на Шарл Перо, иако се напишани пред три века, не губат од својата свежина и убавина. Тие исти сказни, набљудувани во контекстот на европската литература, освен литерарни вредности имаат и своја историска вредност. Иако како жанр, приказната е многу стара, Шарл Перо го обликувал жанрот на авторската сказна.

Запишувајќи народни сказни и додавајќи поетски, чудесно - морализаторски елементи во нив, Перо направил голем чекор во конституирањето на овој жанр. Почетокот на сказната од Перо, преку творештвото на браќата Грим до Андерсен го претставува патот кој го поминала сказната во европската литература, но и влијанијата кои се неминовни.

Поголемо креативно влијание кај југословенските баснописци извршиле Андерсен и браќата Грим, а сказната на Перо и некои нејзини елементи преставуваат врска со француската сказна од седумнаесетиот век. „Перо е свеж како зора; неговите квалитети непрестајно се откриваат. Полн со ѓаволии и шеги, полн со прекрасна убавина, никогаш не изгледа дека нешто прави со сила, дека подига товар и со очите го бара одобрувањето на присутните, туку напротив, тој прв се забавува, раскажувајќи ги своите чудесни приказни како да ги раскажува само заради свое сопствено уживање“.⁶¹

Вредностите на сказните на Шарл Перо ги разбудиле мислите на великаните на светската литература, меѓу кои е и рускиот прозаист Тургенев. Со неговите мисли можеме да ги резимираме сознанијата за првата авторска сказна, условно кажано во Европа: „Сказните на Перо го заслужуваат почетното место во детското читање. Тие се весели, интересни, природни, не се оптоварени со преголем морал, ни со авторската претензија; во нив, сè уште се чувствува духот на народната поезија од која некогаш израснале, во нив може да се види онаа смеса на несфатливо- чудесно и секојдневно - обично, возвишено и забавно, која го карактеризира современото творење на подрачјето на сказната“.⁶²

И покрај тврдењето на одредени критичари дека Перо со сказните како *Синобрадиот*, не е секогаш погоден за децата, факт е дека тој им припаѓа на оние кои први почнале да им раскажуваат на децата, кои ги поттикнале другите да раскажуваат, а ни до ден-денес, по три века, не се досадни.⁶³

⁶¹ Пол Азар, Књиге, дјеца и одрасли, Стилос, Загреб, 1970, стр. 21.

⁶² Милан Црнковиќ, Дјечја књижевност, Младост, Загреб, 1968, стр. 34

⁶³ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.45.

БРАЌАТА ГРИМ

Јакоб (1785-1863) и Вилхелм (1786-1853) Грим се универзитетски професори од Гетинген и Берлин. Тие се основоположници на научната германистика, иницијатори и автори на германскиот Речник...

Браќата Грим припаѓале кон помладите романтичари на т.н. *Хајделбершки поетски кружок* кои се izdelувале со силно патриотско чувство што вродило и љубов кон народното творештво. Нивното дело ***Детски и домашни приказни за сето семејство*** (1812) и ***Германски саги*** (1815) содржи околу 200 сказни, народни приказни запишани според германско усно (орално) предание. Ова дело е класична збирка на германските народни приказни со кои се означува историскиот почеток на запишувањето на сказните на вистински, стручен, научен начин. Со него започнува научната фолклористика, но ова дело самото по себе е и важен уметнички, литературен труд.

Браќата Грим во својата собирачка работа инсистирале на колективниот дух на народното творештво (...), но тие, како познавачи на литературата, при објавувањето на творбите го внеле и сопствениот дух, сопствената фантазија со која и стилски и јазично интервенирале во сказните. (...) Интересно е да се спомене дека Јакоб Грим (...) се застапувал за додржување на верноста кон изворниот текст, додека Вилхелм Грим, водејќи грижа за естетиката, правел и компромиси со апсолутната автентичност и изворност на текстот.

Збирката на браќата Грим содржи жанровски разнообразно богатство од различни сказни (приказни за животни, легенди, волшебни приказни и др.). Всушност, во неа се наоѓаат сите основни типови приказни кои се среќаваат во европската усна раскажувачка традиција.⁶⁴

Браќата Грим запишале и сочувале од заборава повеќе од двесте приказни и сказни. Иако истакнувале дека нивната заслуга е пред сè во собирачката работа, сепак, тие стилски и уметнички ги обликувале сказните, така што многу од нив значително се разликуваат од автентичните народни форми. По содржината, формата и начинот на уметничкото обликување, сите сказни на Грим можат да се поделат во две групи: сказни со фантастична и чудесна содржина и приказни од реалистичен тип. Овие вториве можат понатаму да се делат на приказни за животни и приказни за настани и јунаци од секојдневниот живот. Главен јунак во германската усна сказна најчесто е најмладиот син, снаодлив селанец, патувачки занаетчија, или бивш војник, кој во борбата со натприродните суштества е мисионер на вистината и бестрашен победник. Злите сили го отстапуваат местото на правдата и вистината, а среќата често знае да му се насмее на борецот за правда; тој се збогатува, и се оженува со убавата принцеза (*Храбриот кројач*, *Златниот гусок*, *Столче постави се*). Во сказните за животните ѕверовите се сурови, итри и лукави, моќни и покорни, но во меѓусебните односи многу потсетуваат на на постапките на луѓето (*Волкот и седумте јариња*, *Мачката и глушецот*, *Волкот и лисицата*). Во сказните од секојдневниот живот често се пресликуваат реалните јунаци и појави, со изобилство здрав хумор и смешни бесмислици. Предмет на потсмев и смеа најчесто се константните човечки мани - завист, кукавичлак, мрзливост, алчност и фалбаџиство (*Остроумниот Ханс*, *Умната*

⁶⁴ Јадранка Владова, Литература за деца, Ѓурѓа, Скопје, 2001, стр.36-37.

Елза, Седуммина храбри). Некои сказни на браќата Грим содржат севременски, универзални теми и пораки кои се среќаваат во преданијата на многу народи...

Портретот на лошата маќеа автентично е извајан во две многу популарни сказни *Ивица и Марица* и *Пепелашка*. ***Ивица и Марица*** е приказна за лошата маќеа која го убедува мажот да ги истера децата од куќата и да ги остави во шумата каде ќе ги растргнат гладните ѕверови. Сказната има сосем реалистичен почеток; меѓутоа, во понатамошниот тек на дејството, преовладуваат фантастичните мотиви. Децата се среќаваат со лошата вештерка, и кога изгледа дека ќе станат жртви на злите сили, по низа неочекувани настани и пресврти, на голема радост на таткото, среќно се враќаат дома, но и на своја радост, зашто лошата маќеа веќе не била меѓу живите. Маќеата и вештерката се олицетворение на злото, а децата се пример за добрина и невиност. Триумфот на мудроста, добрината и досетливоста е победа на доброто над злото, на љубовта над омразата, правдата над неправдата, што претставува општа, лесно препознатлива вредност на сказната.

Мотивот на лошата маќеа во *Пепелашка* кој потекнува од деветтиот век од просторот на Кина, го потврдува своето присуство во усната традиција на многу народи. Различните варијанти на оваа сказна ја потврдуваат нејзината старост и го осветлуваат развојот на народните умотворби. Прв уметнички облик приказната добила во обработката на Шарл Перо, а потоа и кај браќата Грим. Во нејзината структура добро се изнијансирани реалистичкиот, нереалниот и психолошкиот слој. Портретот на лошата маќеа и невината паштерка повторно се зема не само во народната, туку и во уметничката проза, како типичен мотив во кој се отсликува и се препознава лицето на реалниот живот. Фантастичните мотиви во ликот на натприродните сили и појави, исто така се доживуваат како симболична проекција на животот во кој се води вечна и непомирлива борба меѓу доброто и злото. Грдото и убавото, доброто и злото, овде се дадени во контрастни слики и психолошка индивидуализација на ликовите. Постапките на маќеата и физичката грдотија на нејзините ќерки, ја отсликуваат конституцијата на нивниот внатрешен живот. Жената која своите мајчински чувства себично ги насочила само на иднината на своите ќерки, станала зла и неподнослива за опкружувањето во кое владеат нормални човечки односи. Злобната душа на маќеата се искажува во нејзините постапки и во нејзиниот изглед. Физичката грдотија на нејзините ќерки го покажува сиромаштвото на нивната душа, кое не може до крај да се спротивстави на добродушната убавина на Пепелашка. Тоа најдобро се гледа во епилогот на сказната – со среќната венчавка за принцот, Пепелашка ја добила заслужената награда и потврдила дека вистината, правдата и убавината не можат да се сокријат и победат.⁶⁵ Истовремено, тоа е мечтателна приказна, оптимистичка приказна за вербата во сопствената вредност, приказна за сите потчинети кои живеат од надеж и мечтаење, приказна во која желбите се гледаат како стварност – како и многу други приказни, и таа применува еден сосема поинаков пристап за разлика од оној на Шарл Перо: чудесното се прима без чудење, како нешто природно, приказната не се пресоблекува и не се парфимира, писателот е среќен што им се приближува на народните раскажувачи, што и самиот станува еден од нив. *Пепелашка* е народна приказна не само според основните потези, туку и во секој детал. Основниот

⁶⁵ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.116-120.

мотив за лошата маќеа и тешкиот живот на паштерката е многу чест, приказната тече без застој, без запирање на описи, во неа стандарден е кралот и принцот кој се жени, во неа, преку птиците, мртвата мајка му помага на своето дете во неволја, во неа не изостанува типичното повторување од народната приказна (стиховите кои Пепелашка ги кажува на дрвцето, повикувањето на птиците, песната на голубицата за вистинската свершеница); приказната има среќен крај, се изрекуваат груби казни (на ќерките на маќеата, „нежните“ голубици им ги копаат очите), доброто и убавото бескомпромисно победува. Но, вистинската вредност на духот на народната приказна, треба да се бара во деталите, во атмосферата на прикажаниот живот, во целокупното однесување на јунаците. А тоа се открива на секој чекор. Пред својата смрт, мајката на својата ќерка ѝ упатува едноставни зборови: „Мило дете, биди мила и добра, така секогаш ќе ти биде добро...“. Едноставна чувствителност е присутна и во секвенцата: „Кога дојде зимата, снегот со бела прекривка го покри мајчиниот гроб, па кога на пролет сонцето ја тргна, таткото се ожени“. Исто така, кога Пепелашка го моли таткото: „Откинете го, татко, првото гранче кое ќе ви го допре шеширот...неа донесете ми ја“, таа всушност сака тој да се сети на неа. Кога за ќерките на маќеата писателот вели дека „на око биле убави и бели, но грди и црни во срцето“, тогаш размислува како човек од народот на кој белиот тен му бил бил кодекс за убавина. Домашните работи кои Пепелашка мора да ги работи се опис на секојдневните селски активности: да стане рано, да носи вода, да го запали огнот, да готви и да пере. Облеката генерално се опишува како златна или сребрена. Пепелашка се сокрива во голубарникот или се качува на дрво што не му пречи на вкусот на народниот раскажувач, како што не му пречи ни описот како паштерките си ги сечат палецот или стапалото, по што тече крв: „Отсечи дел од петата; кога ќе бидеш кралица нема да мора да одиш пеш“.⁶⁶

Исконскиот нагон на човекот да се спротивстави на минливоста на животот и да ги сочува од заборав трајните вредности, поетски е вообличен во алегориската приказна **Трнорушка**. Магиската моќ на наречниците кои го согледуваат и одредуваат животот на поединецот при раѓањето, исто така е одраз на човековата желба да ја открие мистиката на живеењето и да стане актер на сопствената судбина. Стогодишниот сон на Трнорушка е метафорична слика на севременоста на човековите проблеми, прашања, илузии и желби. Дури и кога времето е запрено, како во стогодишниот период колку што трае дејството на оваа сказна, зелената жива ограда околу маѓепсаниот дворец во кој е заробена заспаната убавица е метафорична слика на животот која добива ознака на вечноста. Од позиција на обичниот човек, животот е несовершен, непредвидлив и несогледлив – тоа е еклатантната порака на оваа приказна. Убавината и добрината се безвременски и неуништливи, бидејќи се засновани на човековото одрекување во вечната борба за егзистенција, вистина и правда. За обичниот смртник, сто години е долг временски период, но во однос на вечноста, претставува само еден момент. Осуда на човековата егоцентричност и женската нарцисоидност, браќата Грим дале во сказната **Снежана**, која може да се дефинира и како апологија на добрината, манифестирана во природното однесување и едноставноста на незаштитеното девојче. Во борбата против лошата и зла кралица на Снежана ѝ помагаат натприродни суштества – џуџиња, кои симболизираат примерни обрасци на човековото однесување, а на

⁶⁶ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.59-60.

страната на арогантната кралица се волшебното огледало, чешелот и јаболкото. Во особините и дејствувањето на маѓепсаните предмети, се истакнува илузорноста на физичката убавина ако е лишена од духовен шарм и топлина, додека џуџињата, со своите постапки демонстрираат труд и ред, како критериум и мерило за човековите вредности.

Сказната *Црвенкапа* ја содржи старата приказна за крвожедниот волк кој ги проголтал бабата и девојчето, како и севременската порака за сеприсутното око на правдата која не дозволува злото да остане неказнето. Црвенкапа е олицетворение на детската наивност и невиност. Во нејзиното однесување доминира љубовта и љубопитноста, водена од исконскиот нагон на човекот за спознавање на светот. Хедонистичката склоност за убавото и непознатото, малата хероина ја доведува во состојба на екстатичен заборав, кога не се забележуваат опасностите и многубројните искушенија. Волкот е олицетворение на злото кое на крајот ќе настрада во прангите на сопственото лицемерие. Популарната *Црвенкапа* е приказна од новелистички тип, во неа се преплетуваат реалното и чудесното, на начин од кој се препознава стварноста на човековиот живот и цената на човековата егзистенција.

Она по што се препознатливи сказните на браќата Грим, а што е карактеристично за сказната воопшто, тоа е нивниот епилог во кој секој го добива она што го заслужил: доброто ликува над злото, правдата над неправдата; сиромашните заслужуваат богатство, принцовите ги освојуваат срцата на своите избранички, а лошата маќеа и другите јунаци како олицетворение на злото, се соодветно казнети. Сè се завршува така што главниот јунак по низа препреки кои му ги создаваат натприродните суштества, триумфално ги остварува своите желби. Фантастичното и чудесното, само на прв поглед нереално и бесмислено, ја кријат исконската желба на човекот да ѝ се спротивстави на секоја сила, зло и тиранија. Реалноста на живеењето недвосмислено го потврдува ставот дека секој поединец сака нешто повеќе, нешто поубаво и поправедно од она што веќе му е дадено. Многу сказни на браќата Грим се блиски до новелите, бидејќи во нив често се препознава и се осветлува човековиот внатрешен живот. Таквите приказни се доживуваат како илустративни слики за здравото расудување на обичниот човек кој успешно се снаоѓа во неочекувани ситуации и наоѓа ефикасни решенија во тешките животни ситуации. Понекогаш, тие се на границата на реалното и иреалното (*Мачорот во чизми*), а често имаат карактер на типични реалистични модели (*Мудрата ќерка на селанецот*, *За мудриот мал кројач*). Меѓутоа, во овие приказни најчесто се исмеани мрзливците, измамниците, лажливците или приглупите и наивни селани, слуги и други типични јунаци од пониските општествени слоеви (*Среќниот Иво*, *Мрзливиот Хајнц*, *Умната Лиза*, *Досетливата Грета*).⁶⁷

Среќниот Иво припаѓа на онаа голема група на сказни од браќата Грим во кои нема ништо чудесно - тоа се т.н. машки раскази според Вук Караџиќ, или новели, според современите поделби. И оваа приказна, според својата временска и просторна неодреденост, по структурата, по начинот на раскажување, нè уверува дека меѓу нив нема некаква разлика, меѓутоа, би рекле дека оваа приказна добива некоја своја димензија на чудесно заради необичните постапки на главниот јунак, кој лукавите луѓе (народно кажано:

⁶⁷ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.120-123.

снаодливите и способните, затоа што меѓу народот, лукавоста се цени како јунаштво) го мамат до крајност.

Главниот јунак Иво, среќниот Иво, е среќен затоа што е –луд. Бил слуга седум години и за тоа заработил цела грутка злато, голема колку неговата глава (и седумте години и грутката злато голема како неговата глава-тоа е инвентар од народната приказна). Го менува златото неколку пати: златото за коњ, коњот за крава, кравата за свиња, свињата за гуска, гуската за огнило и камен, а огнилото и каменот му паѓаат во вода. Секое менување го радува, затоа што го спасува од некоја неволја: златото му било тешко, коњот го фрлил од грбот, кравата не давала млеко, итн...На крајот изгубил сè и –сè уште бил среќен.

Приказната е изградена врз нонсенсните постапки на главниот јунак, врз основа на неговото навидум логично, а всушност бесмислено, нелогично расудување. Тие постапки се смешни затоа што се бесмислени, но не болат, не предизвикуваат сожалување, бидејќи тој што ги прави е задоволен од нив и затоа што се зголемени до таа мера и толку се бесмислени што скоро се невозможни, иреални, со што се претвораат во духовита игра со одредени асоцијации на реалниот живот, кои секако, не се толку луди.⁶⁸

Сказните претставуваат една од најдолговечните литературни творби и ден денес се толку омилени, пред сè, меѓу децата. Очигледно, во нив има нешто што одговара на некоја длабока потврда и на децата и на луѓето, воопшто: тоа е уметноста со која тие се раскажани, уметноста на чии привлечности секогаш доброволно ѝ се предаваме. Оваа уметност има најмалку три основни црти и тие се заеднички за сите добри сказни. Тоа се:

-Уживање во раскажувањето: изобилство настани, најразновидни заплети, најнеобични случувања кои се испреплетуваат во несопирливиот тек на дејството;

-Фантазија: сè е можно во сказната; и најнеобичните настани ги примаме како нешто што може да се случи. Навистина, свесни сме дека тоа е „само сказна“, но додека трае сказната, ние веруваме во сè што исплела фантазијата околу нешто за кое не се знае кога и каде се случило: во вештерки и самовили, во џуџиња и во немуштиот јазик, во Палче и во волшебната светилка. Со својата смелост, свежина и бујност, таа фантазија не престанува да го плени читателот: истовремено таа ја задоволува и вечната човекова жед за необичното и невозможното и во самата сказна помага за остварување на нашите желби;

-Едноставно и ненаметливо искажан морал: во сказната добриот секогаш го победува лошиот, сиромашниот ликува над богатиот, храбриот принц ја добива својата принцеза, а лошата маќеа ја дочекува заслужената казна. Всушност, ова е најважната црта на сказната, на неа ѝ се подредени останатите: настаните се заплеткуваат за конечната победа на главниот јунак да биде уште позначајна, а фантазијата служи за на патот на главниот јунак да му се стават најфантастични препреки, но во исто време во раце му дава и волшебни средства со кои ќе ги совлада тие препреки. Така, во сказната народот го изразил она што го сака и посакува, покажал што мисли дека е добро, а што лошо; а, за да го стекне она што го посакува и да му помогне на оној кој е добар, во фантазијата создал безброј чудесни нешта со кои, во ликот на главниот херој или хероина, ѝ се спротивставувал на природата, судбината

⁶⁸ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.64.

и злото околу себе. Така, на неочекуван начин, најнереалните појави во сказната, како по правило, се во служба на многу реални потреби, надежи и мисли.

Се разбира, сите овие особини не мора да бидат подеднакво изразени во сите сказни; но, ги има во секоја сказна. Од друга страна, сказните не се единствен облик на прозното народно творештво: и во оваа збирка се наоѓаат такви кои - како некои меѓу приказните за животни - се приближуваат на басните; а, има и такви приказни во оваа книга кои никако не можат да се наречат сказни, туку спаѓаат во хумористичните народни приказни - таков е голем дел од приказните за селаните.⁶⁹

Образувани и вредни, вистински истражувачи и научници, браќата Грим позитивно влијаеле на многу собирачи на народни сказни од своето време. Нивното познанство со Јернеј Копитар, а потоа и со Вук Караџиќ во Виена, во голема мера било корисно за нашето културно и литературно наследство и углед. Јакоб го знаел српскиот јазик и ги преведувал српските песни на германски јазик - а тој го запознал Вук со поетот Гете кој бил воодушевен од нашата усна - народна литература. На крај, браќата Грим биле вистински литературни мисионери на времето во кое живееле. Тие научно и со љубов ја работеле литературната работа за која искрено биле сврзани.⁷⁰

⁶⁹ Бранимир Живојиновиќ, Браќата Грим и нивните сказни, во Литература за деца и млади, кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, штип, 2007, стр. 452-453.

⁷⁰ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.211-212.

ХАНС КРИСТИЈАН АНДЕРСЕН

Ханс Кристијан Андерсен е познат по тоа што во неговите сказни разните предмети оживуваат, се персонифицираат разни животни и растенија. Кај „данскиот писател“, повеќето од овие олицетворени „јунаци“ копнеат по некаков поинаков живот, посакуваат да бидат некој друг, како на пример, неговите јадења, иглата за шиене или Снешкото Белчо. Некои, пак, по уништувањето продолжуваат да ги живеат своите животи во некој друг облик, на пример ленот и крпите. А понекогаш, тие знаат да бидат арогантни и вообразени и мислат дека се центар на светот. Доволно е само да го споменеме неговиот превртувалко, кој од перспективата на царската штала од високо гледа на останатите живи суштества.⁷¹

Инспирација за своите приказни, Андерсен наоѓал во секојдневните настани и обични детали и предмети, а јунаците ги наоѓал во светот на флората и фауната и на тој начин полека ги кршел скаменетите клишеа на фолклорната сказна. Меѓутоа, тој и самиот велел дека светот е полн со секакви чудеса на кои толку сме навикнале „што ги нарекуваме секојдневни работи“. За тоа колку неговите приказни се одраз на реалниот живот и колку по судбината на главните јунаци се разликуваат од фолклорните модели, најдобро зборува дилемата на книжевните историчари и критичари, кои често се прашуваат дали овој голем писател навистина пишува приказни или сказни. Прашањето за жанровската класификација на неговите сказни и денес е предмет на многу дискусии, па и дисонантни ставови. Причината за тоа можеби треба да се гледа и во фактот што при уметничкото обликување на своите приказни, Андерсен често се служел со различни техники на раскажување и неочекувани епизоди, по кои се препознава автентичноста и особеноста на неговото раскажување.

Животниот пат на Андерсен бил многу динамичен и необичен, полн со непредвидливи пресврти, успони и падови. Како син на сиромашен столар, необразован и презиран, станал најславниот дански писател и еден од најголемите сказнописци на светската книжевност.

Сказната *Грдото пајче* е метафорична приказна за неговиот живот. Овој став го поткрепува фактот дека писателот со својата упорност, работа и талент, а не со магијата на волшебните сили, ги победил сите неволји на својот трновит животен пат, дочекувајќи го денот кога ќе биде славен и фален ширум Данска, па и пошироко, па дури и да присуствува на седницата на Одборот кој донел одлука уште за време на животот да му се подигне споменик за животното дело. Напишал 156 сказни кои се преведени на над 60 светски јазици. Сказните му донеле слава и богатство. Освен сказните пишувал и драми, романи, песни и патеписи, ги обиколува големите европски градови и земји, а стигнува и до Азија. Бил пријател со Хајне, Дикенс, Иго и други великани на европската литература, станува редовен професор и човек со голем углед, кој во 1842 година, алутирајќи на сопствената судбина, во сказната *Грдото пајче*, ќе напише: „Ништо не пречи што некој се родил во гнездо на патки, ако се извел од лебедово јајце“. Содржината на сказните на Андерсен одговара на читателскиот афинитет на сите генерации – деца, млади и возрасни. Сите ги читаат со чувство дека се напишани токму за нив, бидејќи во нивната содржина

⁷¹ Анико Уташи, Најмлаѓа вештица, Детињство, Змајеве дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.95.

се отсликува менталитетот на човековото битие во сите фази од неговиот живот. Но, според уверението на писателот, среќата и комплетниот душевен мир, човекот може да ги достигне само доколку во себе ја сочувал природниот и здрав детски карактер. Во сказната *Снежната кралица*, поетска повед за девојчето Герда и момчето Кај, кои судбината ги разделува и ги води на различни животни патишта, за со упорноста на девојчето Герда повторно да се најдат како „возрасни а сепак деца – деца по срце“, авторот се повикува на Библијата за да ги предупреди возрасните на потребата од чистота со која зрачи нерасипаниот свет на детството: „Ако не бидете како децата, нема да влезете во кралството небеско“.

Инспирација и мотиви Андерсен наоѓал во фолклорната сказна и другите модели на усната традиција, во делата на Хофман и други писатели, во природата и природните појави, во растителниот и животинскиот свет, во настаните од својот живот и разговорите со пријателите и другите писатели, но како што забележува Милан Црнковиќ, „не ги крадел“. Од неговото перо излегле најубавите сказни кои го обиколиле целиот свет. Или, како што рекол Црнковиќ: „Како во некоја приказна, сè што ќе допрел со својата рака, се претворало во злато“. Во неговите приказни нема премногу место за вештерките, ламјите, змејовите и останатите натприродни суштества; наместо нив, доминираат предмети, суштества и растенија кои во секојдневниот живот скоро никој и не ги забележува. Така, може да се случи, во говорот на растенијата и животните да се препознае говорот и карактерите на луѓето.

Својот нов и за читателот непознат свет, Андерсен го создавал од 1835 година, кога ги објавил првите сказни и романот *Импровизатор*, по кој станал славен и надвор од границите на својата земја. Од останатите дела, внимание заслужуваат уште *Т:О:* и *Само гуслар*, додека драмските дела и песните одамна се паднати во забрав. Тој твори активно сè до 1872 година, а меѓу објавените сказни и приказни во разни публикации се и вистински ремек-дела за деца, од интересни реалистични модели со дидактичка поента, до фантастични форми кои ги носат звукот и бојата на фолклорната традиција. Иако во неговите сказни се случуваат чуда кои во животот не можат да се случат, за која тема и да се зборува, Андерсен секогаш зборува за луѓето, за нивните доблести и пороци. Притоа, треба да се знае дека неговата сказна всушност не е чиста сказна, туку се преплетува со приказната и параболата; некои сказни се симболични, други се фиксирани за нешто, а некои, пак, изнесуваат некаква животна вистина или поетовото гледање на светот.

Посебен квалитет на неговите сказни се хуморот и иронијата, кои се доживуваат како естетски феномен и средство за осуда и потсмев на човековата злоба, несфатливата лажливост на карактерот и однесувањето како и на пороците на малограѓанскиот менталитет. По тие својства, овие приказни не се само за децата, туку и за возрасните, кои, исто така, можат да слушнат некаква критика за човековата глупост и разновидната извештаченост. Во нив авторот ги афирмира вистинските вредности на човекот, не криејќи го својот отпор кон сè што е конзервативно, неправедно и лажно. Тежишен мотив на сите негови сказни е прашањето на доброто и злото, а негово животно определување е приврзаноста на добрината и правдата.

Некои сказни Андерсен ги напишал под влијание на данските народни сказни (*Огнилото*, *Малата сирена*, *Снежната кралица*), но многу повеќе ги има оние ја искажал смислата за реалистично сликање на луѓето и нивните карактери (*Маргаритка*, *Свињар*, *Леќа*, *Славејот*, *Девојчето со кибритчињата* и др.).

Но, без оглед на формата, структурата и раскажувачката техника, сите негови сказни и приказни ја откриваат горката страна на животот, во која се препознаваат менталитетот и карактерот на разните класни групации и ја отсликуваат индивидуалната и колективна свест на човекот – современик на писателот. Во некои приказни е искажана надежта за победата на доброто над злото, во каков било облик да се покажува тоа, во достигнувањето на правдата и верувањето дека светот може да се сочува само со добрина и љубов. Содржината на овие приказни е поблиска на реалното отколку на сказновидното; во ние се дава реалистична инсценијација на животот, во која сите предмети, растенија и суштества го покажуваат своето вистинско лице. По тоа, овие сказни добиваат форма на современа вистина, која ги надминува рамките на временските и просторни релации. Иако на прв поглед изгледа дека одделни приказни се во функција на забава и хумор, тие секогаш носат некоја универзална порака во форма на остроумна и алегорична, а понекогаш и хумористична максима.

Сказната *Малата сирена* е инспиративна, метафорична поема за бесцелноста на жртвувањето, за несовершенство и немоќта на индивидуата пред неумоливите закони на натприродните сили. Тоа е автентична сага за суровоста на животот, за кој сепак, вреди да се бориме и несебично да се жртвуваме. Посебно внимание во оваа приказна плени драматичниот момент на изборот на сирената меѓу својот и животот на принцот: „Малечката сирена ја тргна пурпурната завеса на влезот на шаторот и ја виде убавата невеста која спиеше со главата навалена на градите на принцот. Таа им пријде, се наведна и го бакна во челото оној што го сакаше толку многу. Потоа погледна кон исток, каде зората светеше сè посилено и посилено, го погледна остриот нож и пак го втрени погледот во принцот кој го шепотеше во сонот името на својата млада жена. Таа го крена ножот со растреперената рака и... го фрли далеку во брановите што беа осветлени од црвена утринска светлина“.⁷²

Сатисфакција за невозвратената љубов кон младиот принц, за кого жртвувала сè, па дури и животот, малата сирена нашла во друштвото на невидливите, имагинарни убавици – воздушни самовили кои лебдат во домовите каде има деца, за да им причинуваат радост и да заслужат вечност во бојното царство. *Малата сирена* е поетска приказна за убавината на жртвувањето за некоја хумана цел и возвишен идеал.⁷³ Елементите на народната сказна се расеани низ целата приказна: ликот на морската девица, кралскиот дворец во „долниот“ и „горниот“ свет, принцот, вештерката, волшебна напивка исл. Воедно, тоа е сè она што оваа приказна ја поврзува со народната сказна, ништо од тоа во приказната не е важно. Тие само помагаат да се истакнат и развијат двата мотиви, кои се симболично испреплетени: магијата на таинственото море и неодоливата сила на љубовта. Колку што писателот се обидува да продри во морските длабочини и да го опфати широкото морско пространство, толку се обидува да продри и во длабочината на вљубеното срце и да ги опфати пространствата на среќа и страдање поради љубов. Основната тема – љубовта се јавува во три варијации: 1. Незапирлива љубов заради која се напушта сопствениот свет; 2. Невозвратена љубов; 3. Љубов која облагородува. Вљубувајќи се, малата сирена го напушта својот изграден свет во кој има

⁷²Малечката сирена, Одбрани сказни, Ханс Кристијан Андресен, Детска радост, Скопје, 1990, стр. 33.

⁷³ Миомир Милинковиќ, Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детињство, Змајеве дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.85-88.

обезбедено место, таа скоро го предава тој свет додека ја влече магнетската сила на љубовта во еден потполно нов свет, кој ѝ е туѓ, во кој нема привилегирано место и во кој како странец мора да се избори сама за сè. Таа е сонувач, незадоволна со обичното и секојдневното, која става сè на коцка – го жртвува и гласот, па дури подоцна ќе стане свесна за утехата која би можела да ѝ ја даде нејзиниот свет како и трагиката затоа што таа можна утеха ја прокоцкала. Љубовта на Малата сирена го има сиот интензитет и сета тага на невозвратената љубов. Колку и да се обидува, таа не може да ја искаже и докаже својата љубов и вредност, па заради трагичната вина на саканиот, мора да присуствува на призорите во кои друга жена ја доживува среќата по која таа копнее. Таа е нема, затоа што саканиот не може да ја слушне, не сфаќа, не забележува, па затоа е виновен без вина, како што таа е заслужна без награда. На тие главни јазли на приказната почива и надворешното дејство: немири, страдања, бури, движења се случуваат во внатрешноста. А последната жртва на Малата сирена, кога го одбива стереотипното решение од народната сказна – со смртта на принцот да го врати својот свет - ја облагородува нејзината љубов и ја издигнува во повисок ред, што се гледа од крајот на приказната, со претворањето на Малата сирена во воздушна самовила; по неуспехот таа не паѓа во претходната состојба, туку се издигнува во повисоки сфери. Во оваа приказна сè му е подредено на еден единствен лик - Малата сирена и тој лик богато се развива. Веќе во почетните потези таа се разликува од останатите по своите особини: таа копнее за нешто ново, необично, за она за што се зборува. И додека нејзините сестри бргу ги забораваат новостите кои ги одушевиле, нејзините наклонности се трајни и сериозни. Обземена од љубовта, таа е подготвена на жртва, мора да го прифати страдањето не повлекувајќи се од борбата до последен миг, се издигнува до изгорување. Ваква, таа им е поблиска на романтичарските јунаци, како Вертер, отколку на било која друга принцеза од народните сказни.⁷⁴

Светот на сказните на Андерсен само на прв поглед е фантастичен и иреален. Ако повнимателно се загледаме во него, тој свет на принцези, самовили, вештерки и обични луѓе, свет на растенијата, свет на животните и предметите, е огледало на секојдневниот живот во кој се препознава сè она што е убаво, грдо, добро или зло. Тој свет има свои огради и граници кои други му ги поставуваат на човекот, во ликот на реални и иреални сили и кои тој мора да ги совлада и сруши за да се чувствува слободен и да ги реализира своите животни соншта.

Во сказната *Палешка* доминираат два константни човечки мотиви – човековата дилема пред животните искушенија и неговата желба преку потомство да си осигура вечен живот. За кој принцип да се определи и по кој животен пат да се зачекори? Палешка, која решила да го напушти домот на богатиот крт во кој го имала сето изобилство на светот, наместо до крај на животот да остане под земја, во мрак, својата дилема ја разрешила на најдобар можен начин и го покажала вистинскиот пат по кој треба да се тргне. Ако човекот е свесен за моментот во кој се наоѓа, тој секогаш ќе пронајде начин успешно да го разреши проблемот. Мотивот на малиот човек, цуцето, упатува на заклучокот дека за големи дела секогаш не се пресудни физичките, туку моралните доблести на главните јунаци.

⁷⁴ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str. 83-84.

Во сказната **Грдото пајче**, за која Исидора Секулиќ рекла дека „сигурно е една од најоригиналните автобиографии на светот“, во длабинскиот слој на уметничката структура, ги нуди непроменливите законitosti на животот, начинот на кој се препознава и открива вистинската убавина и со интерес се следи созревањето на писателовата свест за сопствената вредност.

Сè додека грдото пајче, како и својата мајка –патка, размислувало дека „светот се протега далеку од другата страна на градината, сè до нивата на свештеникот“, каде што тоа никогаш не било, не можело да ги оствари своите соништа, ниту да стане голем, бел лебед. Од оној момент кога се решило да се прости со средината во која никнало и храбро да зачекори во непознатиот свет, пајчето ја надраснало прозаичната реалност на зачмаената средина и покажало способност да се загледа во длабочината на својата психа, за на крајот од приказната, која завршува среќно, да стане свесно за својата убавина и вредност. Големiot бел лебед, кој меѓу патките бил само грдо пајче, можел да стане убавец дури кога дошол во светот на кој му припаѓа. Следејќи ја преобразбата на грдото пајче во убав лебед, во оваа сказна, можеби и несвесно, Андерсен се занимавал со проблемот на убавината како естетска категорија. Врз основа на содржината на оваа приказна би можело да се каже дека писателот е поблизок на естетичарите кои не ја гледаат убавината надвор од конкретните појави, суштества и предмети, односно надвор од конкретно уметничко дело. Во оваа, како и во многу други приказни, како што забележува и Исидора Секулиќ, Андерсен покажал дека сите грди работи на овој свет можат „да се покријат со љубов; можат да се намалат со љубов; можат да се победат со љубов“.

Во сказната **Царевата нова облека** сè е истовремено и измислено и реално. Невидливото платно кое го ткаат ткајачите-измамници, навистина припаѓа на сферата на чистата фантастика, но настаните кои следат, предизвикани од човековата подготвеност за преправање, несфатливата ерозија на моралот, личната суета, и стравот од неуспех, го инспирирале писателот да ја напише најубавата приказна за човековото нископоклонство, за слепилото на целата нација која послушно ги затвора очите пред вистината, но и приказна за тоа како вистината сепак не може да се сокрие. Во оваа приказна, детето, кое е ненавикнато на полтронство, секогаш подготвено да ја каже вистината, извикнува: „Царот е гол!“.⁷⁵ Во оваа сказна Андерсен отвора нова интересна тема која подоцна ќе стане скоро доминантна во книжевноста за деца: темата на супериорното дете. Не оддалечувајќи се многу од реквизитариумот на народната приказна, а врз основа на познатиот мотив, Андерсен создал приказна со теза, приказна која е хумористична илустрација на неприродното однесување на луѓето. И кралот, и дворјаните, па и на самите ткајачи-измамници, сите тие се робови и жртви на правилата на игра на општеството на кое му припаѓаат. Вистина е она што сите мислат дека е вистина. Издвојувањето е опасно, опасно е да се размислува со сопствена глава, не смееш да бидеш црна овца, бидејќи тогаш стануваш смешен, достоин за сожалување, те прогласуваат за глупав, ги губиш позициите, нема да просперираш. Од големиот страв да не се биде прогласен за глупав, а тоа значи поинаков, во тоа царство без бунтовници, секој, од царот до војникот се уверува себе дека ги гледа прекрасните шари, бои и кројот на непостоечката

⁷⁵ Миомир Милинковиќ, Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детињство, Змајеве дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.88-89.

царева облека. Единствено детето изјавува дека царот е гол. А детето сè уште слободно од општествените конвенции, природно е и наивно, гледа со сопствени очи. Па така, се спротивставуваат два света: едниот е извештачен, изорганизиран, сопнат од правилата за однесување, интересите и меѓусебните односи, а другиот е природен, искрен, наивен. Тие два света, Андерсен сè уште не ги нарекува: свет на возрасните и свет на децата, како Егзипери, но детето во таа приказна веќе не е нежно, слабичко суштество, зависно од љубовта на возрасните и од нивната грижа – тоа е супериорно во тоа кажување на вистината во лицето на возрасните, тоа го разобличува мудриот свет на возрасните. Но, и светот на возрасните не се дава така лесно и не дозволува да се збунува: по моменталниот блесок на вистината, кој се заканува да ги сруши столбовите на тоа општество, лицата стануваат сериозни и церемонијалната поворка продолжува понатаму во истиот ритам. Оваа приказна повеќе зборува за возрасните отколку за детето и повеќе им зборува на возрасните отколку на детето, но сепак, може да биде многу интересна за детето заради самото раскажување и заради улогата која детето ја има во неа. Приказната има приглуп цар, ткајачи кои нудат нешто ново и невидено, очекување што ќе се изработи и очекување што ќе се случи кога ќе се види дека не изработиле ништо, има лукавци и измамници, има церемонии, и на крај, го има детето како некој кој е поаметен од сите големи, возрасни луѓе. А приказните кои малите ги победуваат големите секогаш им се добредојдени на децата.⁷⁶

Андерсен често го персонифицира светот на природните појави и предмети, давајќи му алегориско или симболично значење. Дидактичноста на неговите пораки не е искажана со јазикот на прозаичните детали, туку со метафорика на поетизирани слики и иронично-саркастични медитации. Силните и сугестивни поенти на одделни приказни понекогаш имаат звук и боја на наравоученија, по што потсетуваат на структурата и формата на басната. Сказната **Леќа** е иронична осуда на човековата ароганција. Заради својата горделивост, леќата е сурово казнета.

Иглата која „се вообразила дека не е иста со останатите смртници“, останала засекогаш на патот, згазена и незабележана од никого. Приказната **Маргаритка** е интересно размислување за обичните, ретко добри поединци, кои обично никој не ги забележува и кои скоро целиот живот го минуваат во сенката на горделивите и нарцисоидни луѓе. Но, и животот во сенката на другите, ако чесно и достоинствено се живее, претставува вредност за која вреди да се бориме.

Цвеќето на малата Ида е сказновидна поема за животот на цвеќињата кои зборуваат, сакаат, размислуваат и чувствуваат како човечко суштество. Во светот на цвеќињата, како и во светот на луѓето, се организираат отмени балови на кои меѓу угледните гости понекогаш се појавува и самиот крал со госпоѓата кралица. Обидувајќи се да проникне во немуштиот јазик на тревите, Андерсен ја брише границата меѓу реалното и иреалното и открива нова, подлабока димензија на животот. Во однесувањето на цвеќињата Андерсен ги препознава суштинските ознаки на животот и потсвесните предели на човековата индивидуа. Живите суштества не се она што ние го знаеме за нив, туку она што е скриено од нас во длабинскиот слој на нивната природа. Според тоа, идентитетот на човекот е одреден со нивото на неговото самоспознавање и сознанието кое другите го имаат за него.

⁷⁶ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str. 95.

Сказните на Андерсен, колку и да изгледа тоа апсурдно на прв поглед, носат во себе јасна црта на реалноста исполнета со обични настани, суштества и појави. Осаменоста на оловниот војник, ноќната забава на цвеќињата, метаморфозата на ленот во платно и хартија, се само некои од многубројните мотиви кои ги оживуваат реалните појави на животот. Убавото и грдото, доброто и злото, праведното и неправедното, се опозитни ознаки на светот и човековиот живот. Борбата за правда и добрина честопати бара жртвување и одрекување кои главниот јунак го доведуваат пред дилемата по кој пат да се тргне, за кој метод на борба да се определи.⁷⁷

Во сказната **Постојаниот оловен војник** нема ништо од народната сказна освен почетните зборови: „Си беше еднаш...“. Овде светот на приказната е поинаков – тоа е светот на играчките. Оловниот војник, восочните лебеди, хартиената танчарка, оревокршачката, другарите на оловниот војник – сите тие се играчки со кои господари момчето кое како споредно лице се појавува на почетокот на приказната радувајќи му се на подарокот и на крај кога немилосрдно го фрла оловниот војник во печката. Момчето го отвора и затвора дејството, а во самото дејство го нема – иако многу е присутен, бидејќи целата приказна, би се рекло е - игра на тоа момче, или било кое друго момче. Изгледа како да се заситил од играта во која неговите војници добивале и губеле битки и рекол: *Да видиме што би можело да се направи со тебе, војнику без една нога...* Во толкувањето на ликот се тргнува од особините кои фигурата ги има. Тоа е војникот кој е постојан, цврст, снаодлив, не се жали на ништо. Тој војник нема една нога и затоа ќе има комплекс на помала вредност, ќе биде скроман и чувствителен, ќе ја засака танчерката која стои на една нога, мислејќи дека и таа, како и тој, нема една нога. Вака поставениот лик влегува во едноставното дејство (играчките во ноќта, случајниот пад од прозорецот и патувањето низ каналот, враќањето во истата куќа, загреаната печка) и во секој момент ги покажува сопствените особини. Тој е постојан, конзистентен, доследен. Значи, приказната тргнува од замислувањето, од свесната желба да си играме со фигурите доведувајќи ги во ситуации кои одговараат на нивните ознаки, амбиентот во кој се наоѓа оној кој си игра со нив и неговото расположение. На тој начин, приказната се склопува од ситни настани, од секојдневни случувања, од претставување на детскиот свет, средината во која живее детето, имагинацијата која го поттикнува на замислување и комбинирање. Кога децата ќе престанат да си играат, ги рушат играчките и тие престануваат да живеат со интензивниот живот на живите луѓе. Овде прекилот на играта е дури и нешто погруб: без причина, само да се прекине играта, момчето го фрла војникот во печката, му здосадил или се засрамило што се разнежнил и почнал да сонува. Војникот ќе остане постојан, или ќе сочува барем една своја особина, највредната, чувството за малата танчерка. И токму заради тоа чувство, на самиот крај, ќе се претвори во срце.⁷⁸

Една од најубавите сказни на Андерсен во која нема ништо сказновидно, **Девојчето со кибритчињата**, ги открива многубројните суровости на животот кои се рушат врз судбината на кутрото, недолжно девојче. Боса, измрзната и гладна, ова девојче без детство се бори за егзистенција, сонувајќи топол дом и повесел живот. Она што на некои им е едноставно и лесно достапно, за неа ќе остане само желба и неостварен сон. Во пламенот на

⁷⁷ Миомир Милинковиќ, Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детињство, Змајево дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.88-89.

⁷⁸ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str. 87-88.

кибритчињата кои ги продава за да преживее, се покажуваат волшебствата на оностраниот живот, а светлиот траг на ѕвездата која паѓа симболично го навестува нејзиниот понатамошен живот. Сатисфакција за сите страдања и болка, таа гледа во некој друг живот, во некој подобар и поправеден свет во кој веќе се населила нејзината баба. *Девојчето со кибритчињата* е горко предупредување на луѓето да не ги затвораат очите пред бедата и сиромаштијата на малиот, немоќен човек.⁷⁹

Приказните на Андерсен се одликуваат со богатство на мотиви и тоа толку разновидни што може да се зборува за богато и разновидно структурирање на приказната. Варирањето на митолошките мотиви, поетското сликање на природата, оживувањето на предметите, антропоморфното прикажување на животните и растенијата се карактеристични постапки за Андерсен. Една од постапките која се користи во *Девојчето со кибритчињата* е создавањето на иреални светови од пореметената свест заради сон, претсмртна состојба или халуцинација. Овде нема вистинско чудесно. Девојчето замрзнува, па описот на топлината, ситоста и душевната топлина покрај ликот на бабата, всушност е процес на постепено замирање на мозочните центри, што е медицински опис на сосема реално замрзнување (во медицинската литература се споменуваат халуцинации на вториот степен на замрзнување). Сиот живот на несреќното сиромашно девојче, сета беда и лишувања, впечатливо се покажуваат во реално-иреални слики. Бидејќи најмногу ја мачи студот, првата халуцинација создава слика на топла печка. Со задоволувањето на топлината се јавува чувството на глад кое се задоволува во претставата на богатата празнична маса, па дури потоа се задоволуваат повредените чувства: се слика празнична атмосфера на среќен топол дом со средишниот лик на бабата, единствената личност кое некогаш го сакала девојчето. Овие слики заземаат најмногу простор во приказната и делуваат најсилно, па токму по нив најмногу се разликува приказната на Андерсен од подоцнежните компилации. Оваа приказна е една од неговите најтажни приказни, иако има „среќен“ крај, според последните зборови на приказната, девојчето се ослободува од бедата и „со својата бабичка влегла во новогодишната радост“, но авторот не дозволува неговата сентименталност да прејде во плачливост. Нема плачење над несреќата, на читателот не му се доловува вистинскиот лик на смрзнатото девојче, туку во прв план останува палењето на кибритчињата и излегувањето на прекрасните слики од малите пламенчиња во студената, мрачна ноќ. Во оваа, како и во други сказни на Андерсен, се појавува социјалната тематика, но без никаква револуционерност, туку само како импресија. Темата на несреќното дете, толку честа во книжевноста на XIX век, во оваа приказна е донесена на особен начин. Приказната делувала силно, и донела еден мотив на кој писателите често му се враќале за време на празници.⁸⁰

Извештаченоста и надменоста во однесувањето на одделни луѓе кои Андерсен ги познавал, исто така се честа инспирација на неговите сказни. Како што вели Свенд Норилд: „Во неговите раце, сказната и приказната стануваат огледало во кое можат да се огледаат луѓето од сите народни слоеви и да го запознаат својот живот“. Себичноста, глупоста, извештаченоста, надменоста и други пороци на малограѓанскиот свет, се предмет на неговите иронично-сатирични приказни, во кои не ги поштедил дури ни претставниците на власта. Во

⁷⁹ Миомир Милинковиќ, Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детинство, Змајево дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.88-89.

⁸⁰ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str. 90-91.

приказните *Славејот, Свињар, Леќа, Игла* и други, тој му се потсмева на двојството на човековата природа и го предупредува човекот да остане достоин на своето име и да не им се препушти на деструктивните чувства на својата личност.

Пораките од сказните на Андерсен му помагаат на детето да ја долови смислата на животот и да се види себе во улога на некој јунак кој им помага на луѓето во неволја – во фантазијата, а можеби и во реалноста, „во некој иден момент“, како што вели Бруно Бетелхајм во „Значењето на сказната“, кој потсетува на Фројдовиот рецепт според кој „единствено со храбра борба против она што изгледа како огромна надмоќ, човекот може да успее да ја долови смислата на своето постоење“. Од судбината на главните јунаци во многуте негови приказни, може да се види смислата на човековото постоење и неговите вредности наоѓаат постојана потврда во постојаната борба со неволјите и волшебните сили кои му ја загрозуваат егзистенцијата. Во непрестаното надраснување на неволјите, тој го челичи својот физички и морален лик, подготвувајќи се за некакво големо дело.⁸¹

Во уметничките сказни на Х.К.Андерсен има мотиви и јунаци како во народните сказни. Прегледот на неговите книги упатува на заклучокот дека тој постепено се ослободувал од влијанието на народната сказна и се приближувал кон расказот. Така, во првата сказна од неговата прва книга сказни, се среќаваат јунаци кои во народната сказна никогаш не би можеле да се сретнат заедно. Војникот, јунак на новото време, се враќа од војна („*Огнилото*“), а не оди на реализирање на својата задача. Вештерката сама му нуди помош, станува помошник иако војникот не направил никакво добро за да стекне помошник. Дури на крајот од разговорот, војникот ја прашува вештерката зошто му помага да најде пари во шуплината на дрвото, а таа му одговара дека за возврат бара да ѝ го донесе тратот (огнилото). Војникот треба да направи добро дело за вештерката да му стане помошник. Тргува на остварување на задачата и наидува на три врати. Наоѓа три сандачи – со бакар, сребро и злато. Наместо змеј, последниот сандак го чува пес чувар. Иако вештерката не му кажува како да го земе богатството, војникот ги зема златниците, а го заборава тратот, па се враќа да го земе кога вештерката го прашува дали го зел и него. За добрината која му ја направила, војникот се однесува многу сурово кон вештерката и ѝ ја отсекува главата затоа што не сакала да му каже зошто ѝ треба тратот. Кога ги потрошил златниците, војникот сам открива дека тратот е чудотворен: го удрил тратот и се појавил песот чувар кој го прашал што сака. Војникот посакува принцеза и песот му ја донесува. Така, војникот се уверил дека тратот е чудотворен. Принцезата му го раскажува својот сон на војникот, а раскажувањето на сонот е мотив од народната сказна. Отстапувањето од народната сказна е што песот сам станува помошник на војникот: нацртал крстови (внесување на христијански мотив) на сите врати и така му помогнал на војникот да се спаси.

Во оваа сказна се појавува уште еден помошник, но поинаку отколку во народната сказна и поинаку отколку претходните помошници. Кога ќе се најде во затвор, војникот му нуди пари на чиракот да му го донесе тратот. Пред бесилката на војникот му помагаат три песа. И, како во народната сказна, војникот се жени со принцезата и станува крал.

⁸¹ Миомир Милинковиќ, Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детинство, Змајеве дечје игре, Нови Сад, бр.3-4, 2004, стр.88-90.

Веќе во насловот на сказната *Малиот Клаус и Големиот Клаус* воочуваме дека Андерсен ги именува јунаците на сказната. И самите јунаци на оваа сказна имаат имиња. И како во народната сказна, едниот јунак е поимотен (Големиот Клаус), а другиот е сиромашен (Малиот Клаус). Големиот има четири коња, а Малиот само еден. Малиот Клаус мора да му ора на Големиот, иако писателот не кажува зошто. Кога при орањето Малиот Клаус ќе повика: „Ди-и! Мои коњи“, Големиот Клаус го опоменува, а кога и третиот пат ќе го каже тоа, Големиот Клаус ќе му го убие коњот. Потоа се појавува мотивот од народната сказна: одраната и исушена животинска кожа. Малиот Клаус тргнува по светот бидејќи повеќе не може да живее покрај Големиот Клаус. Видел како домаќинката од својот маж го сокрива свештеникот во сандакот што е чест мотив и во народните сказни и во народните приказни. И како и во народните сказни, Малиот Клаус го лаже домаќинот уверувајќи го дека кожата е волшебна за што домаќинот му дава ваган со злато. Отстапувањето од народната сказна е во тоа што се појавува бројот два, а не бројот три: во шумата, на Малиот Клаус му дава ваган со злато за да не го фрли во реката. По враќањето дома, што по развојот на дејството потсетува на сказната, бидејќи сега развојот на дејството се одигрува како и во воведниот дел, но не се завршува тука, Малиот Клаус ја бара од Големиот Клаус мерата за жито, а овој го намачкува дното со катран за кое се залепуваат златниците и така големиот Клаус дознава за парите. Малиот Клаус морал да раскаже дека парите ги заработил така што ја продал кожата на својот коњ. И, како и во народната сказна, другиот јунак ги убива своите коњи, им ги суши кожата, но не успева да ги продаде, бидејќи го истерале од градот. За да го казни Малиот Клаус, тргнува да го убие, а ја убива бабата на Малиот Клаус која пред тоа умрела. Таквата замена е позната во народната сказна. Убиената баба е можност Малиот Клаус да го измами крчмарот и да го обвини дека му ја убил бабата. Крчмарот му дава ваган со пари за да не каже никому ништо. Големиот Клаус дознава како Малиот Клаус ги добил парите, па и тој ја убил својата баба и ја однел во град, но пак го избркале.

Третиот пат, Големиот Клаус му се заканува на Малиот дека ќе го убие, го става во вреќа и го фрла во реката. Вреќата ја остава пред црквата, а од таму поминува стариот овчар кој сака да умре. Тоа ќе го слушне Малиот Клаус и му нуди да се заменат. Тој мотив на замена е познат во народната сказна. Големиот Клаус ја фрла вреќата во вода, па затоа потоа многу се изненадува кога ќе го види Малиот Клаус кој го тера стадото. Повторно Малиот Клаус го измамил Големиот Клаус бидејќи му раскажува приказна како се ослободил од реката и од лепотицата добил големо водено стадо. Големиот Клаус ќе поверува на тоа и се полакомува, па Малиот Клаус го става во вреќа, додава камен и го фрла во реката. Во оваа сказна има суровост и грубост како и во народната сказна. Се казнува лакомоста и грабливоста, а победува досетливиот сиромаш и се обогатува.

Во сказната *Сопатник* се појавува мотивот за благодарниот мртовец. По татковата смрт, на татковиот гроб, Јоханес ветува дека ќе биде добар човек (христијански мотив). Потоа ги средува туѓите грбови, му дава малку пари на сиромашниот, и трето – му ги плаќа долговите на мртовецот за да не го изнесат од црквата. Потоа прави и други добри дела. На излезот од шумата, а не како во сказната – на влезот од шумата, го повикува непознат човек. Тогаш се појавува старицата со престилка, а во престилката носи три страка папрат и три врбови стапа. Непознатиот човек ѝ нуди маст (станува помошник), но и

самиот бара награда - трите стапа. На куклената претстава булдог ѝ ја одгризува ногата на кралицата-кукла, а сопатникот сам се нуди да помогне. Ја намачкува ногата со маст со која ја мачкал и бабината нога и куклата проодува. За чудотворната маст знае и народната сказна. И третата работа која ја прави сопатникот е отсекувањето на крилјата на мртвиот лебед. Сопатникот ги зема крилата со себе, но не кажува зошто го прави тоа. Потоа, се појавува мотивот како и во народната сказна: принцезата ќе се омажи за оној кој ќе ги разреши трите загатки, но оној кој нема да одговори точно – ќе биде погубен. Навечер принцезата одлетува кон планината, бидејќи има големи црни крила на плеките, а тој, невидлив оди по неа, но не се кажува како го прави тоа. Дури кога сопатникот се враќа во гостилницата, писателот кажува дека ги одврзал лебедовите крила. Кога вториот пат принцезата полетала кон гората, по невремето сопатникот ја тепа со трите стапа. Кога духот ѝ кажува на принцезата дека треба да мисли на неговата глава и тоа да го праша Јоханес, сопатникот му ја отсекува главата и ја носи со себе. Главата ќе ја спакува и ќе му ја даде на Јоханес. Така, Јоханес и овој пат погодува што мисли принцезата, бидејќи Јоханес пред неа ја фрла главата на духот. Така, Јоханес ја добива принцезата, а сопатникот му дал средства и го поучува како да ја ослободи принцезата од маѓепсаноста. Дури сега, со големо задоцнување, се кажува дека принцезата е маѓепсана. Три пати Јоханес ќе ја потопи принцезата во вода со маѓии и таа трипати се преобразува. Првиот пат се преобразува во црн лебед, вториот пат во бел лебед, а кога Јоханес ќе му се обрати на Бога (воведување на христијанскиот мотив), птицата се претвора во принцеза. Потоа, сопатникот се подготвува за пат и дури тогаш му открива на Јоханес дека тој е благодарниот мртовец, на кого Јоханес му го платил долгот. Како и јунаците од народните сказни, и Јоханес никогаш не се прашува зошто нешто се случува и не се чуди на ништо.

Во сказната **Принцезата на зрно грашок**, улогата на јунаците е сменета. Главниот јунак не е принц, туку принцеза; второто отстапување од сказната е што јунакот не заминува од дворецот, туку доаѓа на дворецот. Третото отстапување е што без да знае принцезата, кралицата ја става на проба, а последното отстапување од народната сказна е на крајот – заклучокот на писателот: значи, ова е вистинска сказна! А тоа е сказна само затоа што се спомнуваат дворец, крал и кралица, принц и принцеза и што кралицата ја става принцезата на проба, па кога ќе го исполни остварениот услов станува принцеза.

Големо отстапување од народната сказна има и во сказната **Цветето на малата Ида**, бидејќи хероината на сказната изразува неверување. Во текот на ноќта видела како цветето игра и кринот свира и не може да им верува на своите очи. За да не се сомнева читателот, писателот кажува дека Ида го сонувала она што го видела. Сличноста со сказната е што Ида се прашува дали тоа е стварност.

Отстапување од народната сказна има и во сказната **Палешка**. На почетокот е опишана преобразбата: жената ги бакнува ливчињата и токму во тој миг нешто како да пукнува и цветот се отвора. Потоа се појавуваат помошниците, но поинаку отколку во народната сказна. Рибите и сами гледаат како Палешка треба да се омажи за грдиот жабец, па го прегризале јазолот и Палешка запливата во водата. Како и во **Грдото пајче**, а госпоѓиците бумбарки кажуваат дека Палчица има само две нозе, дека е тенка и грда, па заради нејзината грдотија, ја носат кај маргаритката и така и ненамерно стануваат

помошници. Кога доаѓа во глумчјата дупка, Палешка прави добро дело, ја враќа во живот смрзнатата ластовица (оживување). Тоа добро дело од ластовицата ќе направи помошник. Кога треба да се омажи за кртот, ластовицата ја спасува и ја носи во потопли краишта. На југот, во цветот Палешка ќе го здогледа кралот (дух) на цвеќињата, тој ќе се вљуби во неа и ќе ја запроси. Оваа творба, писателот ја завршува вака: „Ластовицата отпеа цврк-цврк, па така и ние дознавме за целата оваа приказна“. Со тоа како да се навестува дека тоа е раскажана приказна. И уште нешто поинтересно, писателот не ни кажува дека неговата творба е сказна иако во неа има нешто од народната сказна. Значајно отстапување е и тоа што јунаците на сказната се од светот на природата, цвеќињата и животните.

Во сказната **Малата сирена** е присутен мотив од народната сказна. Старицата ѝ кажува на Малата сирена дека ќе стекне бесмртна душа, ако некој човек ја засака толку за да му стане помила од таткото и од мајката. За таков услов за преобразба знае и народната сказна. Вештерката на дното на морето, а за тоа не знае народната сказна, ѝ кажува на Малата сирена дека ќе се преобрази во девојка ако испие напивка на брегот. Сестрите ѝ нудат на Малата сирена нож за да го убие принцот за да ја испрска неговата крв, но таа не може да го убие. Таа скокнува во морето и се преобразува во морска пена. И во оваа сказна има христијански мотиви: благословот на бискупот и поуката дека ќерките на воздухот можат да стекнат вечна слава со добри дела. Оваа творба се разликува од народната сказна бидејќи се завршува со поука.

Сказната **Среќните чевли** (или *Калошите на среќата*) е поблиска до фантастичните приказни, бидејќи јунакот се прашува: *Или ми се причинува или сум пијан*. Потоа, тука се исказите кои се непознати за народната сказна, а се познати за фантастичната приказна: *Како е можно да се сонува и истовремено да се знае дека сето тоа е само сон? Добро е што ова е само сон. Каков е овој вознемирувачки сон?* Блиско на народната сказна е тоа што се појавува волшебен предмет: чевлите имаат чудотворна моќ, бидејќи овозможуваат со нив да се зачекори во минатото и да се види минатото, но не се кажува како е тоа можно.

Сказната **Постојаниот оловен војник** има троделен развој на дејството, како во народната сказна. Воведниот и завршниот дел се одигруваат на исто место, а средишниот дел е авантурата на оловниот војник, но не и извршувањето на задачата. Завршниот дел е подолг од воведот.

Мотивот на лошата маќеа е присутен во сказната **Диви лебеди**. Маќеата им вели на децата на нејзиниот сопруг да одлетаат како големи птици, по што децата се преобразуваат во диви лебеди. Потоа се опишани дејствата кои се повторуваат три пати кога маќеата им зборува на жабите:

„Кога ќе дојде Елиза во бањата, ти седни ѝ на главата за да стане глупава како тебе.

На втората ѝ рече: -Ти седни ѝ на челото, за да стане грда како тебе и да не може татко ѝ да ја познае.

На третата ѝ шепна: -А ти легни ѝ на срцето, за да стане лоша и да страда поради тоа“.⁸²

Кога маќеата ја нагрдува посвоената ќерка Елиза толку многу што ни таткото не ја препознава, Елиза заминува во шумата, но не за да оствари

⁸² Дивите лебеди, Одбрани сказни, Ханс Кристијан Андерсен, Детска радост, Скопје, 1990, стр.68.

некоја задача. Во шумата Елиза ќе се напие вода од животворниот извор, како во народната сказна. Потоа се појавуваат два различни мотиви: христијанскиот –на Елиза ѝ се чини дека бог ја гледа, и фантастичниот: *Кога се разбуди утрото, не знаеше дали само го сонуваше тоа или навистина се случи така.* И тогаш се појавува мотивот за кој не знае народната сказна: Елиза се поучува самата и заклучува дека треба да биде неуморна како водата. Потоа следува уште една преобразба: *А кога сонцето зарони во водата, од лебедите одеднаш паднаа пердувите и се покажаа единаесетте принцови.* Наредната ноќ, лебедите плетат мрежа од лиеа ја ставаат сестрата во мрежата, ја фаќаат со клуновите и ја понесуваат. Така стануваат нејзини помошници. Во оваа сказна се појавува самовилата и уште еден мошне стар мотив: забраната за зборување. Самовилата станува помошник, а Елиза ја потсетила на старицата која во шумата ѝ дава јагоди. И мотивот за принцот на лов е познат во народната сказна. Следи уште една преобразба. Сестрата ги преобразува лебедите во принцови, бидејќи преку нив ги префрлила кошулите кои ги ткаела од коприва. Задачата да се исплетат кошулите си ја поставила самата Елиза, но како и во народната сказна, не успеала до крај да ја исплете единаесетата кошула. Преобразбата на лебедите во принцови е доказ дека Елиза не е вештерка.

Сказната **Рајска градина** е интересна бидејќи во неа се појавуваат повеќе мотиви. Заминувањето во шумата на принцот му причинува најголемо задоволство, а не е место за извршување на задачата. Главниот јунак на ова дело доаѓа пред пештерата на ветровите, а ветровите сами ги раскажуваат приказните. Кога јунакот на сказната влегува во пештерата со ветровите, како помошник се појавува самовилата и го предупредува принцот што треба да прави ако сака да остане во таа рајска градина. Потоа го предупредува дека не треба да го послуша кога ќе го повика.

За сказната **Летечкиот ковчег** би можеле да кажеме дека е сказна, затоа што во неа се појавува волшебниот предмет – летечки ковчег, а сказната знае за летечкиот ќилим. Во оваа сказна, стилската постапка отстапува од стилската постапка на раскажувањето во народната сказна. Во неа постои раскажана приказна, сказна во сказна. Најпрвин, синот им ја раскажува сказната на султанот и султанијата, па сказната ја раскажуваат кибритчињата, па лонецот (три сказни). Сказната се завршува со поука: не треба да си играте со кибрит. За таква постапка народниот раскажувач не знае.

Во сказната **Витезот на розината грмушка** се наоѓа исказ кој треба да го увери девојчето, а и читателот како во фантастична приказна: *А како доказ дека ова што ти го раскажувам не е сон, на својот кревет ќе најдеш сув лист.* Јунаците на оваа творба се духовите на цвеќињата кои ноќе го убиваат убиецот, па како и во народната сказна, злото е казнето. Всушност, во оваа сказна е обработена легендата за мирисот на јасминот кој убива. На крајот се дава поука за која не знае народната сказна.

И во сказната **Леќа** и присутна раскажаната приказна: *Еве што слушнав од врабецот на кој тоа му го раскажала старата врба.* И таа се завршува со поука.

Во сказната **Волшебниот брег** е присутна преобразбата која е објаснета: царевата (духова) ќерка ја става својата бела палка и веднаш исчезнува.

Преобразбата во **Снежната кралица** е двојна, а и двете преобразби се објаснети. Девојчето Герда си поставува задача да го пронајде својот пријател од детството и тргнува во шумата во потрага по него. На тој пат има помошник.

Оваа сказна е интересна, бидејќи според композицијата се приближува кон народната сказна. Воведниот дел има две приказни: за скршеното огледало и за детството на момчето и девојчето, што е образложение на нејзината одлука да тргне да го бара. Средишниот дел е многу долг и се одигрува на повеќе места. Завршниот дел се одигрува на местото на втората приказна од воведот.

Преобразбата како мотив од народната сказна е присутна и во сказната **Ќерката на кралот на мочуриштата**. Од девојчето кое една ноќ го донесува штркот станува жаба, а кога ќе се појави сонцето, жабата се преобразува во девојче. Единствено во оваа сказна на Андерсен има повеќе преобразби. Кога штркот ќе му ги донесе на девојчето лебедовите пердуви, тоа се преобразува. Причина за следната преобразба е христијанскиот мотив: кога девојчето ќе се измие над водата и ќе се прекрсти, тоа проговорува и од девојчето паѓа жабешката кора. Кога штркот повторно ќе им донесе лебедови пердуви, мајката и ќерката се преобразуваат во лебеди. И, на крајот од сказната е последната преобразба. Во дворецот во Египет, пред болниот крал, двата лебеди се преобразуваат во две убави жени.

Многу долгата сказна **Девици на мразот** по својот почеток потсетува на сказна, но од неа се разликува по именувањето на главниот јунак. И веднаш се поставува задачата (условот): воденичарот ќе му ја даде својата ќерка на Руди ако му донесе орлиња од планината. За да се реализира оваа тешка задача, Руди самиот бара помошници. Кога му се обраќа на првиот пријател за помош, овој го одвраќа со зборовите: „А да не сакаш да донесеш нешто од Месечината?“, но не за да го одбие, туку на читателот да му укаже на тежината на потфатот и да го оправда Руди што бара помош. Потоа се појавуваат тројца трагачи и три столба. Следат отстапувањата од народната сказна. Прво зборува мачката, па писателот, а потоа приказната продолжува со раскажувањето за изградбата на железницата. Единствено во оваа сказна е опишана љубомората и по тоа таа битно се разликува од народната сказна. И крајот на сказната битно се разликува од народната сказна. Главниот јунак ќе настрада на денот на свадбата, бидејќи девицата на мразот која го следела во сите потфати, ќе го повлече во длабочините на езерото, зашто на крајот тој не успеал да се одбрани.

Повеќето сказни на Андерсен започнуваат како и во народната сказна: „Далеку одовде...си живееше еден крал кој имаше единаесет синови...; Беше еднаш еден трговец...;Беше еднаш еден принц...; Си живееше еднаш еден стар поет...; Во едно село живеела...“

Во сказните на Андерсен има многу отстапувања од народните сказни, бидејќи за Андерсен стварноста е извор на сказни. Во повеќе негови сказни е присутен бројот три, но има повторувања и појавување на броевите два, четири, шест, осум, единаесет и дванаесет. Некои дејства се одигруваат два пати, а не три пати како во народната сказна. Најголемо отстапување има во описите на природата, именувањето на јунаците и нивното опишување. Творбите кои настанале подоцна бележат ослободување од влијанието на народната сказна и се приближуваат кон расказите.⁸³

⁸³ Драгољуб Гајиќ, Андерсенова бајка – народна бајка, Детињство, бр.3, 2008, Змајеве дечје игре, Нови Сад, стр.87-92.

МАРКО ЦЕПЕНКОВ

Исклучителноста на творчката личност на Марко Цепенков не се состои само во тоа што тој во историјата на македонската литература е неодминлив како собирач на народни умотворби. Таа исклучителност се состои во тоа што тој во своето собирачко творештво внесува нешто многу повеќе од обичното, механичко запишување на граѓата. Марко Цепенков е познат како собирач којшто го стилизирал собраниот материјал. Таква постапка историјата на литературата бележи во дејноста и на други собирачи важни за светската литература, воопшто.⁸⁴

За Марко Цепенков, Блаже Конески ќе рече:

*„Тој беше раскажувач по душа. Тој спаѓа меѓу оние собирачи на народните сказни што покрај свеста за важноста на таа работа - до која можат мнозина да дојдат - имаат во себе дарба на зборот и потреба да се изживуваат преку зборот - што им е на малцина делено. Оние сто и педесет приказни што ги знаел Марко уште пред да видел дека некаде и такви работи се печателе, чекале само на надворешната побуда, па да побараат да бидат фиксирани. Тој не е човек што влегува во народното творештво некако отстрана, како патник, намерник; тој самиот бил роден да прикажува (па дали некој ќе му ги бележел зборовите или не, сеедно), и уште - не помалку важно и заправо неразделно сврзано со тоа - во прикажувањето да создава. Не е, ми се чини, никако случајно што тој пред сè ја предава народната приказна, а песни собирал, но помалку. Народната песна дава, со својата релативно трајна фиксираност, помалку можност имено за едно такво пресоздавање кое за Цепенкова било потреба. Да не се погледа од оваа страна на Цепенкова, значи да не се процени неговата битна одлика, она што го izdelува по дух од многу други собирачи на народното творештво. Најправилно ќе го одредиме односот спрема него, ако зборуваме - за прозата на Цепенкова, разбирајќи под тоа нешто што се разликува од обичната запишувачка работа”.*⁸⁵

Силјан штркот е наша најдолга (народна) приказна. Должината на приказната (и нејзината естетска вредност) е аргумент за мајсторството на Цепенков. Нејзината композиција, во која требало да се води сметка за многу фабулативни нишки, го покажува раскажувачкото умеење на Цепенков..

Фабулата на **Силјан Штркот**, како што вели Конески, е мошне *разгранета*, но истовремено доследно спроведена до складна целост, затоа што тој умее да одбере сродни мотиви и да ги сврзе во посилно единство со кое ќе ја илустрира својата идеја. Мотивот за непослушноста на детето, Цепенков го посочува трипати: на почетокот на приказната (Силјан е непослушен), во вметнатата приказна за Сиве и Чуле која му ја раскажува таткото и во вметнатата приказна Аџи Кљак-Кљак за наследеното проклетство поради истиот мотив - непочитувањето на постарите. Овие три варијации на истиот мотив ја прават основата на приказната во кој Силјан со сите посочени атрибути, раскошно предадени на почетокот на приказната со живиот стил на Цепенков (со наведување на речта која го индивидуализира ликот), мора да ја доживее истата казна: не е случајно тоа што поучната приказна на татко му

⁸⁴ Јадранка Владова, Литература за деца, Ѓурѓа, Скопје, 2001, стр.92-103.

⁸⁵ Од предговорот кон „Сказни и сторенија“, Кочо Рацин, Скопје, 1954.

говори за птици. Таа ја навестува, ја антиципира Силјановата метаморфоза во птица (штрк):

„Верувај, синко, оти секој син и ќерка што не ги слушале татко си и мајка си ги снашла голема казна од Господ. Слушај, синко, да ти кажам нешто што ми текна: за Сивета и Чулета. Тие две пилиња и ти самиот ги имаш видено и чуено в поле, како стојат во шипјето и си пеат; едното си пее сиве, сиве, а другото - чуле, чуле. Ете тие две пилиња, синко, некогаш си биле брат и сестра. Многу биле здрднати и разгалени, не ги слушале татко си и мајка си, па кога ќе се разлутеле родителите им, многу ги колнеле. Така, еднаш мајка им вака ги проколнала: „Синко Сиве и ти, ќерко Чуле! Пилци да се сторите и од куќава наша да летнете, в поле да појдете, по трњето да стоите и еден со друг да се барате, та никогаш да не можете да се најдете. Така да се спасиме од вас и од макиве што ни ги правите!“ И навистина, синко Силјане, тие пилци се сториле и си пошле в поле да живеат по трњето и ката ден еден со друг да се бараат и да не можат да се најдат и да се видат. Жими бога чедо, ова за тебе можеби е лага, ама за мене е вистина, оти ми е прекажано од деда-прадеда, а во старо време, синко, луѓето не лажеа како што сега лажат младите. Оти многу те милувам, синко Силјане, ти ја кажувам приказната, да се свестиш и да се тргнеш од непрокопсаните другари што те учат на лошо, оти може да те стигне наказ од Бога. Најпосле, чедо, не знам што да ти кажам друго од она што сум го чул од татко ми. Бог да го прости. Тој многупати велеше: кој оди од кол на кол, еден ќе му влезе... Ти, синко, не го слушаш ова што ти го велам сега. Но, ќе дојде време кога моите зборови ќе те чукнат по глава и тогаш ќе ми поверуваш. Арно ама, како што рекле: ќе ти дојде умот, ама ќе си појде кумот. Толку знам сега, Силјане, толку ти велам. Прави што ќе правиш, слушај ги мајка си и татко си за да не добиеш некоја клетва во некој лош час, та да тргаш мака“.

Спојот на чудесното и реалистичното во оваа приказна дава извонредни естетски резултат. Приказната започнува сосем реалистично. Се наведуваат имињата - на селото и ликовите - одбегнувајќи го стереотипниот почеток за еден друг вид сказни (волшебните) кои ги користат исто така првите два збора од почетокот на оваа сказна, но со поголема несигурност во однос на времето и без никакви податоци за местото. (Волшебните сказни, на пример, започнуваат со зборовите: *Си бил некогаш...; Некогаш, многу одамна, си живееше...*). Топонимот и личните имиња треба да го сугерираат реалистичниот код.

„Многу одамна, во прилепското село Мало Коњари, си живеел еден кроток и чесен човек, по име Божин. Си имал тој син - Силјан и ќерка - Босилка. Силјан бил гален и од татка си и од мајка си, бидејќи од многуте Божинови синови само тој беше останал жив. Силјан го беа ожениле уште на шеснаесет години, а кога ја наполнил седумнаесеттата, му се родило машко дете кое го крстиле Велко“.

Оддалечувањето на Силјан од домот, неговото бегство е мотивирано со неговата мрзливост и со неприфаќањето на селските обврски кои, за да преживее, морал редовно да ги извршува:

„Бидејќи Силјан бил многу разгалеен, никако не му лежеле на срце селските работи: орањето на нивјето, пасењето на овците, па сето тоа го правеле Божин и Божиница“.

Средбата со божјиот човек кој собира прилози за црквата, е убаво пронајден елемент со кој расказот се збогатува со уште еден мотив: христијанскиот патријархален морал подразбира почитување на родителскиот авторитет (и Бог е претставен како татковска фигура која мора да се почитува), па средбата со духовникот ја поттикнува и таа асоцијација. Инаку, основната функција на духовникот во приказната е да го *придвижи* од родната средина, тој е *средството* со чија помош Силјан ќе го напушти домот. Но, секако дека авторот на приказната (Цепенков или некој друг) можел, на пример, да одбере и трговец, туѓинец кому му е потребен водач низ пределите кои Силјан ги познавал. А тоа не е сторено и е одбран токму духовник за да се искористи и неговото значење и асоцијациите на христијанскиот морал во функција на идејата на приказната. (Силјан посакува да оди на Божји гроб, а не да си ги почитува родителите - и во оваа епизода можеме да ја согледаме причината зошто тој таму не стигнал, туку му била дадена можност да го откупи тој гроб).

Морето преку кое патуваат Силјан и духовникот е ненадминливата пречка Силјан да се врати дома. Гемиджата е уништена, тој е на пуст остров и дефинитивно е одделен од оние кои му се блиски, и кои сега, тој во новонастанатата ситуација ги чувствува мошне драги:

„- Ах, мајко! Ах, татко! Ах, мое мило синче Велко, и ти, моја мила сестро! И ти, мила ми домаќинко! Ќе видите ли вечерва на сонне дека се избавив од споулавеното море што ќе ме удавеше? Ќе видите ли на сонне оти јас сум во една пуста земја каде што петел не пее! Барем од пушка да бев убиен, мајче, и таму, во нашите гробишта да ме закопаа, за да можеше ти, мајко, да ми идеш на гробот, да ми палиш свеќа и да раздаваш за душа. Ами тука, мајко, ќе умрам во оваа пустелија, и орли и врани месата ќе ми ги јадат. Ах, татко, татко, оти толку лошо ме проколна та да се најдам во оваа пустелија!“

Нараторот со многу иронија му ги *влишува* овие зборови на Силјан, кој по своја волја оддалечен од најблиските *одеднаш* ја повикува телепатската врска, го повикува сонот кој како своевиден медиум е познат во сите култури и има необично важна улога, најчесто во антиципацијата на настаните во фабулата. За Силјан, сонот е екран на кој неговите ќе ја *видат* неговата несреќа. Со ова каење, тој веќе отплатил дел од *заслужената казна*.

Средбата со луѓето-штркови го воведува чудесното во сказната. Тоа што единствено Силјан се спасил од гемиджата е *можно* (настани од тој тип секојдневно се случуваат), но невозможното е она што се случува во светот на луѓето-штркови - нивната трансформација, метаморфоза од луѓе во животни и обратно, во зависност од потребата да се прелета од еден крај во друг. Само птица може да ја прелета огромната вода на морето, па Силјан ќе ја добие таа можност. Нараторот го воведува и волшебното средство - *живата вода*, која е познат елемент од волшебните сказни. Со нејзина помош метаморфозата е можна. Во приказната на Аџи Кљак-Кљак нараторот ја вметнува истата идеја од приказната за Сиве и Чуле. Не е случајно тоа што нараторот инсистира на параболите со птици, бидејќи на Силјан токму со метаморфозата, со престорувањето во птица, иако таа преобразба е во функција на враќањето

дома, всушност, ќе му се случи навестената казна за непослушноста, за непочитувањето на авторитетот на родителите:

„Многу одамна имало некој старец што бил како светец во оваа земја. Во тоа време децата од дедо-прадедо ни биле многу лоши: не ги слушале татковците и мајките си, туку чинеле триста лошотии. Само тој старец ги учел и децата и мајките и татковците да не прават така, за да не ги снајде големо зло. Еднаш, старецот беше скарал неколку деца, што биле собрани онде на крај село, по едно дрво јаворово. Бидејќи децата биле многу лоши, го удриле старецот одземи и в часот нему му пукнала жолчката. Тогаш, старецот го проколнал целиот народ што се наоѓал во нашава земја: „Оф, деца, Господ да ви плати“, им рекол, „што ме отепавте на правда! Да даде Господ една сипаница лоша да дојде и сите вас да ве собере, та после довека никој овде да не пркне. Татковците ви и мајките да препливаат Бело и Црно Море за да ја одгледаат челада таму. А откако ќе ја одгледаат челада, Господ нека им суди, а јас, еве, си умирам“.

Средството за враќање дома е пронајдено. Силјан нема вечно да остане на островот, излез има. Но, талентираниот раскажувач го одложува враќањето. Каењето треба да биде уште посилено и да му соодветствува на *прекршокот*, па Силјан првиот пат ќе се врати дома во форма на штрк, без можност да остане со своите домашни, без можност да им се покаже, бидејќи меѓу суштествата од различен ранг - нема комуникација. Раскажувачот брилијантно ги користи епизодите во кои Силјан ги гледа оддалеку своите домашни немоќен да биде со нив. Сите тие епизоди (на нивата, со ѓерданот, со клопчето) нараторот ги вметнува за да ги искористи како докази во натамошната нарација, поточно при разврската. Раскажувачката уметност на Цепенков со многу хумор ги обојува ирониските искази на Силјана. Особено се успешни оние што го искажуваат односот на Силјан кон храната. Како штрк, тој мора да се храни со соодветна храна, но неговата свест е човечка, па згласеноста пред жабите и змиите што треба да ги јаде за да преживее, предизвикуваат смеа. И овој елемент не е неважен за откривање на атрибутите на ликот на Силјан, бидејќи нараторот уште на почетокот на приказната наведе дека тој повеќе сака да јаде сомун од Прилеп, отколку селски 'ржан леб.

„Прошетал по сето Коњарско Поле и слегол дури во Врбјанско, крај блатото, та си се најал жаби, калуѓерки, скакулци и гуштери.

Ах, кутриот јас, - си рекол- вака ли ми било пишано, наместо од прасе месо, како порано, сега жаби да јадам. Наместо јагули и риби што јадев по ладните меани, сега гушетри и калуѓерки да јадам. Нека ми е за памет: за таква глава - таков брич, арно велеше татко ми, а имаше и право, зашто сè што ме учеше и ми зборуваше, еве, по глава ме чукна.

(...) Гледајќи во браздите, видел како мрдаат црвени црвја во земјата.

-Ја чекај да си каснам некој црв, и така ми се јаде, - си рекол Силјан и рекол во браздите. Одел по браздите и си колвал црвје...“

Следната година, Силјан го повторува обичајот да се врати дома и при ова враќање, нараторот ја вметнува епизодата со бојот на штрковите и орлите. Во овој бој, Силјан не се вклучува. Нараторот спомнува дека тоа било така затоа што Силјан бил гостин. Оваа причина за македонскиот патријархален морал не е неважна и неможна, но во тоа апстинирање од бојот можеме да прочитаме и претпазливост, една нова особина на Силјан што ја родило

искуството, претпазливост од стравот дека повторно нема да му успее да се врати дома. Оваа епизода со бојот кој траел три дни и три ноќи (бројот три е важен и типичен за сказните) всушност, значи одложување на исполнувањето на желбата на Силјан, повторно во функција на казната за сторениот прекршок.

При враќањето дома во човечка форма, Силјана прво ќе го поздравува кучката, а потоа сите домашни. Радоста што ја опишува, нараторот ја комбинира со приказната за детекција на претходните настани во функција на докажување на неверојатната приказна на Силјан - дека бил штрк. Нараторот виртуозно ќе ги повлече сите аргументи што претходно убаво ги распоредил во расказот, па блиските и соседите на Силјан ќе имаат докази дека тој и пред тоа ги посетил. Но, не е така лесно да се поверува во вистинитоста на таа приказна. И самиот татко на Силјан - Божин, кој ја употребил приказната за Сиве и Чуле за да го опомене својот син, не верувал во неа.

„(...) Јас овде штрк дојдов не оти сакав да дојдам штрк, туку оти ме фати клетвата од татка и од мајка што не ги слушав, како врапчињата Сиве и Чуле.

- Море, колку за нив знаеме оти од брат и сестра се сториле две пилиња, - му рекле тие, - ама тој век бил друг, кога шетал Господ по земи со светниците, па слушал што зборувале луѓето, а пак сега повеќе шета ѓаволот по земи, та затоа не ти веруваме оти си бил штрк.

-Ами за Сивета и Чулета како веруваш, бре татко, а за мене не веруваш? - му рекол Силјан и ја собул десната нога, та му ја покажал лузната.

-Еве татко, кај ми ја скрши ногата и кај ми зарасна“.

Раскажувачкото мајсторство на Цепенков повторно се движи меѓу *можното* и *невозможното*. По доказите на Силјан, неговите соселани реагираат речиси сказнолико и наивно:

„- Сполај ти, Господи, сполај ти, што не било да биде, човек штрк да се стори!

Сите рекле вака и му поверувале на Силјана, па затоа до ден денешен се прикажува за штрковите оти се луѓе“.

Со таа идеја за веројатноста - неверојатноста, за можното - неможното, Цепенков ја завршува приказната со реченица типична за сказните:

„- Ете вака, синко Марко, се сторило со Силјан од Мало Коњари! Знам оти тебе ти е лага, арно ама мене ми е вистина, зашто од татко ми е прекажана оваа приказна, - вака ми рече татко ми кога првпат ми ја раскажа“.

Во таквите реченици раскажувачот, обично, гарантира дека е вистина она што го кажал со тврдењето дека нему *така му било раскажано*. Оваа приказна-расказ завршува со посочување на зборовите на таткото на нараторот кој му ја раскажал оваа приказна за Силјан од Мало Коњари. И овој завршеток на приказната со метаописот не е бесмислен. Појавата на татковската фигура која ја раскажува оваа поучна приказна е начинот со уште еден раскажувачки слој да се потенцира идејата на сказната и нејзината дидактичност.

Раскажувањето на Цепенков укажува на раскошен талент. На талент кој умее да ги komponира епизодите интересно, во целост која го држи во напнатост својот читател (слушател). Еве, во оваа приказна тој имал место и

повод да ги повтори обидите за враќањето на Силјан до три пати - тоа би била вообичаената постапка во фолклорот. Но Цепенков не го прави тоа, бидејќи функцијата на одолжувањето, на развлекувањето на дејството е исполнета со првиот неуспешен обид и секое повторување само би ја оптоварило приказната и би ја намалило нејзината естетска вредност.

Раскажувањето на Цепенков е живо, духовито, со мера збогатено со готови конструкции што ги создала народната мудрост, со многу соодветно употребувани поговорки, кои го збогатуваат текстот. Дидактичноста на текстот е видлива, но не е невкусно директна, туку таа е *затскриена* низ алегиите на вметнатите приказни во приказната и со тоа се постигнува вистинскиот уметнички ефект.

ПРЕТСТАВНИЦИ И ДЕЛА ОД СВЕТСКАТА КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА

КАРЛО КОЛОДИ

Писателот, преведувач и новинар *КАРЛО КОЛОДИ* (1826-1890), чие вистинско име инаку е Карло Лоренцини, им припаѓа на писателите кои со едно литературно дело стекнале уметничка слава. Бил патриот и верен на новинарскиот позив, по кој, во пеесеттата година од животот, почнал да се занимава со литературна работа и тоа со пишување за деца.

Колоди е славно име во светската литература. До денес бил предмет на многу анализи на литературните историчари и естетичари, педагози и психолози, а сето тоа по повод на класичното дело, романот *Пинокио*. Романот или сторијата за дрвената кукла, Колоди ја пишувал во продолженија како фељтон. Дури подоцна го обединил својот спис во книга и го печател под наслов *Avventure di Pinocchio – storia di un burattino* (1883).⁸⁶

До појавата на Пинокио, оживотворувањето на предметите било карактеристично, пред сè, за содржината на народните сказни. Со својот роман, Колоди остварил една несекојдневна жанровска комплексност на делото, која би можела да се дефинира во три тематски и значенски слоја. Пред сè, Пинокио е авторска сказна од романсиерски тип, бидејќи настаните и ликовите во неа се сместени во сферата на имагинацијата и фантастиката, потоа, тоа е авантуристички роман во кој е остварена сликовита аналогија на авантурите и неочекуваните настани на главниот јунак, и на крај, тоа е педагошко-дидактички литературен трактат за тоа како детските мани и немирлаци можат да се трансформираат во доблест⁸⁷.

Меѓутоа, во неговата основа ја согледуваме шемата на фолклорната сказна, а посериозните *раскопки* ќе нè соочат со алузијата на митолошката матрица: чудното *раѓање* на Пинокио и неговото вистинско очовечување, прилегаат на митолошките оживувања на човечките статуи, што е, објективно, мошне експлоатиран мотив во уметноста, воопшто. Значи, Пинокио ќе биде направен од *обичен, евтин* материјал, па неговото чудесно раѓање, можеме да го споредиме со најчестите раѓања на неговите роднини од митологијата. Материјалот од кој тој е изработен, ќе можеме да го споредиме со *најевтиниот*, употребен во многуте космогониски митови и во литературата - со земјата, од која е направен, на пример, и Енкиду (во *Гилгамеш*) и првиот човек, Адам, во Библијата. Нивната *скапоценост* ја прави божествениот здив, вложен во нивното *раѓање*.⁸⁸ Со класификацијата во авторската сказна, *Пинокио* нè обврзува на неколку коментар. Кога за нешто велите дека е сказна, тогаш, најчесто, го подразбираме детето како рецепиент. Општо место е фактот дека во литературата за деца има ситуации во кои книгите наменети за деца се преселуваат во лектирата на возрасните, а дека и книгите за возрасни (иако поретко), можат да стапат во светот на детето.

Во случајот со оваа книга, небаре уште пожестокото се потенцира онаа мошне чувствителна категорија наречена *детски аспект* за која мораме да водиме сметка. Читателот-дете, при средбата со естетиката на оваа книга, мошне лесно се идентификува со *непослушниот* Пинокио и ја препознава

⁸⁶ Воја Марјановиќ, Блаже Китанов, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.222.

⁸⁷ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.188.

⁸⁸ Јадранка Владова, Литература за деца, Ѓурѓа, Скопје, 2001, стр. 105-107.

дидактичката поука на возрасните, а возрасниот читател од оваа книга може да биде поучен како да го поучува детето на неговиот трнлив пат до возрасна личност. Доблестите на оваа книга ги гледаме токму во сферата на естетиката, во она *на кој начин* се кажани работите во препознатливо *спакуваната* структура на сказната.⁸⁹

Пинокио дошол на свет сосема случајно, благодарейќи им, пред сè, на столарот Антонио и мајсторот Џепето. Првиот сакал од обична дрвена цепаница да направи нога за скршената кујнска маса, а вториот сакал да изделка дрвена кукла „но чудесна кукла, која ќе знае да игра, да се мечува и да се превртува“. Со таква кукла би одел по светот и би заработувал „корка леб и чаша вино“. Самиот почеток на романот наговестува реалистична приказна за старецот кој се обидува да го реши прашањето на својата егзистенција. Можеби приказната би се развивала во таа насока да не се работи за цепаница која умее да зборува, а понекогаш и да удари ако некој ја налути. Заради таа цепаница, или поточно, заради тоа што таа го рекла или направила, двапати се степале старите пријатели Антонио и Џепето и исто толку пати се заколнале на вечно пријателство. Од моментот кога дрвото проговорило, писателот постепено го преместува дејството во сферата на имагинацијата и фантастиката. Уште кога Џепето го обликувал главниот јунак во дрво, тој со нетрпение го очекувал раѓањето на својата кукла – момче кое може да зборува, да гледа и да се движи и да биде немирно, како што му доликува на секое дете. Но, Џепето добил удар по носот и тоа го навело да се покае што го изделкал и да се прекори самиот: „За тоа требаше да мислам порано! Сега е доцна!“ Меѓутоа, за Пинокио тоа бил почеток. Него допрва го чекале опасни авантури и необични познанства со јунаци од реалниот и анималниот свет и од светот на фантастиката.⁹⁰ Потполно вживувајќи се со детската имагинација, Колоди како да вели: замислете, за игра и забава, да постои жива кукла изрезбана од цепаница и да се вживеете во сè она што би можело да се случи. Колку пати малите деца во парче крпа замотуваат парче дрво, па во нивната игра тоа дрвце игра улога на момче или девојче, оди на училиште или на прошетка, добива ќотек или прекори заради лошо однесување, запаѓа во незгоди!⁹¹ Запаѓа од незгода во незгода, покажувајќи ги притоа, сите добри и лоши страни на вистинско момче, какво и ќе стане на крајот. Следејќи ги неговите авантури, се среќаваме со многу лица од приказните (Самовилата), антропоморфно прикажани животни (мудриот и добар Штурец, симболот на домот, лукавите измамници и крадци Мачорот и Лисицата, Гавранот, Бувот) и лица од реалниот свет (сопственикот на куклениот театар, судијата, жандармите, газдата на кој му ги чува кокошките, неговиот татко, итн.) и неговите авантури се игра на ведрата имагинација, реалноста и алегоријата: како момче не сака да учи, лаже, не оди дома кога треба да го насамарат крадците, чувствува каење и љубов за татко си, се вљубува во Самовилата, не сака да пие лекови, и сл.; како дрвена кукла за малку што не изгорува, лесно плива кога скока во водата да го спаси таткото, итн.; како алегориско лице добива магарешки уши и станува вистинско магаре кога со пријателот Лучињоло сето време го поминува во игра, не мислејќи на учењето. Во каква било ситуација, фантазијата на

⁸⁹ Јадранка Владова, Литература за деца, Гурѓа, Скопје, 2001, стр. 105.

⁹⁰ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.189.

⁹¹ Милан Црнковиќ, Дрвената кукла или Пинокио, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр. 493-494.

Колоди да го фрли Пинокио, тој во неа дејствува како вистинско момче, па до израз доаѓа реализмот на Колоди во описот и понатамошното водење на дејството. Малиот читател само треба да се вживее во одредена ситуација и да ја прифати, а понатаму нормално да ја следи како да се наоѓа во реалниот свет, па во Пинокио и во неговите потези може да се види себе, своите желби, добри страни, мани и казните кои можат да го стигнат за тие мани.⁹² Пинокио го прифаќа како момче, тој од првиот момент кога е обликуван од цепаница се однесува како момче (зборува, оди, јаде), но писателот ја користи секоја прилика за да го потсети читателот на неговото потекло. Кога мокар и мртов уморен заспива крај греалката, ќе му изгорат нозете, па „татко му“ мора да му направи други нозе. Како дрво, запаѓа во опасност сопственикот на куклениот театар да го фрли во оган. Со потсетување на потеклото на Пинокио, писателот не само што си игра како што децата си играат со кукли, туку му се дозволува на дејството да го напушти сигурното подрачје на „ничјата земја“ на приказната и се задржува можноста, на вистинското момче, каков што е и Пинокио (а кога треба тој е дрвена кукла), да му ги прикаже последиците од постапките кои не би можеле да се прифатат во ликот на некое немирно дете.⁹³ Но, Пинокио не размислува за последиците од своите постапки. Тој е опседнат со идејата за лесен и угоден живот во кој само „ќе јаде, ќе пие, ќе спие, ќе се забавува и ќе скита од утро до мрак“. Се разбира, во таквиот живот нема училиште, нема обврски, ниту одговорност за стореното или нестореното дело.⁹⁴ Таквиот Пинокио на Колоди ги има и останатите, нормални особини на секојдневното дете: тој не е секогаш послушен, се лути и вика, не сака да оди на лекар и да пие лекови, макар што му се случуваат и непријатности: за малку ќе изгори, а заради неработењето и скитањето му израснуваат магарешки уши кои му пречат, бидејќи децата му се смеат.⁹⁵ Атрибутите на Пинокио се препознатливи како атрибути на секое нормално дете *кое сака да биде добро, но не знае како*; кое кривко и недоследно дозволува да го привлечат забранетите нешта; кое се кае за сторените грешки, но многу брзо повторно дозволува (мошне слични!) да му се случат.⁹⁶

Интересен е аспектот на чудесното во оваа авторска сказна. Имено, покрај постојаната свест на Пинокио дека е кукла, покрај ликовите-животни, го согледуваме и во улогата на Самовилата. Таа, по малку необично за сказна, не е *еднозначна и непроменлива*. Таа има антропоморфна форма (девојче, жена) и животинска форма (коза). Самовилата во текстот *расне* и од девојче станува жена, која и, со афирмација на генералниот женски принцип, станува посоодветна замена на мајчинската фигура во светот на Пинокио. (Всушност, на овој начин, Колоди како да го *сметнува* судирот меѓу подразбирливиот психолошки конфликт на таткото и детето од ист пол).

Самовилата е необична и со своите метаморфози од инаков тип - нејзиното *маскирање* во дама во театарот (која на вратот носи медалјон со ликот на една кукла во која Пинокио ќе се препознае себеси), и во жена од која

⁹² Милан Црнковиќ, Дрвената кукла или Пинокио, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр. 493-494.

⁹³ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.114.

⁹⁴ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.190-191.

⁹⁵ Воја Марјановиќ, Блаже Китанов, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.223.

⁹⁶ Јадранка Владова, Литература за деца, Гурѓа, Скопје, 2001, стр. 108.

Пинокио ќе биде нахранет (откако ќе ѝ помогне во носењето на тешкиот товар), не ја покажува во вистинска мера нејзината самовилска моќ; но, метаморфозата во коза, која ќе биде препознаена според модрата боја, е веќе белег на чудесна моќ какви што имаат натприродните суштества во сказните, со што текстот на Колоди небаре прави врска со старите, митолошки матрици.⁹⁷ Од почетокот на приказната, писателот го навикнува читателот чудесното (во смисла на конвенционално невозможно) и сликите од секојдневниот живот да ги прифати како категории кои не се исклучуваат и конфронтираат. Не заминувајќи со читателот во некаква волшебна земја каде владеат поинакви закони, писателот ја води куклата низ секојдневниот живот без некакви големи потфати. Значи, читателот не ја прифаќа веднаш чудесноста на волшебната земја, каде ништо не мора да се совпаѓа со т.н. стварност, туку стварноста се препознава низ разните чудесни трансформации. Куклите се однесуваат како деца, затоа што децата се однесуваат кон куклите како кон деца; Мачорот и Лисицата го претставуваат злото според нивните општоприфатени карактеристики од басните, Штурецот-Дрдорко (како совест) и Самовилата, која е и мајка, и сестра, и учителка, се алегориско отелотворување на стварноста. Меѓутоа, Пинокио не е ни басна, ни алегориска приказна, ниту антропоморфно прикажување на светот, туку е игра, слободна игра, во која од фантастиката и стварноста се гради една уверлива надстварност, а во неа карактеристиките на реалноста се многу појасни отколку во самата стварност.⁹⁸

Доживувањата на главниот јунак се под постојан надзор на неговите двајца верни придружници: Штурецот-Дрдорко и Добрата Самовила која се претворила во невидлив ангел чувар. Заради советите кои му ги дава на Пинокио, Штурецот-Дрдорко загинава, но сега се јавува неговиот дух да го посветува Пинокио кога овој ќе се најде во некаква дилема или опасност. Штурецот е грижата на совеста и предупредувањето на Пинокио, но сепак, таа не е доволно силна за да влијае на неговото однесување. Ниту Добрата Самовила не може многу да влијае на постапките на Пинокио; односот со неговиот ангел чувар долго време останува само на мноштво неисполнети ветувања. Добрата Самовила повеќе пати му ветува дека ако стане добар и вреден ученик, ќе го преобрази во вистинско момче, но изгледа дека тоа никогаш нема да се случи, бидејќи Пинокио ниедна проба не издржува до крај. Но, бидејќи животот повеќе пати безуспешно го ставал на проба, на патот до очовечувањето на Пинокио му останува само уште една прилика и уште еден голем испит: да го спаси татка си од утробата на морското чудовиште и да ѝ помогне на Добрата Самовила да оздрави. Дури кога покажал подготвеност да се жртвува за другите, станал момче кое е во состојба да сака и да пати, да чувствува и простува, и да го одржи даденото ветување. Тоа е големата и последна метаморфоза на неговиот лик.⁹⁹ Пред да стане вистинско дете, Пинокио е кукла со сите човечки маани, како што вели самиот тој. Колоди ја движи нарацијата така што добиваме впечаток дека таа кукла е само лушпата, бесчувствителната кокона за идното суштество кое прочистено ќе се роди од неа, оставајќи ги во дрвото симболично сите негативности кои го правеле така *дрвен*, неподатлив за добрите совети кои, сепак, со љубовта и трпението на оние кои добронамерно му ги давале, го довеле каприциозниот Пинокио

⁹⁷ Исто, стр.111-112.

⁹⁸ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.115.

⁹⁹ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.194.

(всушност - детето) до самосознание, до зрелоста во која се прифаќа Другиот со неговото знаење и со претходното искуство.¹⁰⁰

Градејќи го ликот на Пинокио, Колоди ѝ се препуштил на фантазијата, па во неа е сè што може да направи, да доживее и да преживее едно палаво дете, желно за живот и забава. Како и многу дела од светската класична литература, и *Пинокио* на Колоди е роман кој, иако настанал пред повеќе од 100 години, е книга која денес не губи ништо од популарноста. Веројатно, таа долговечност нејзиниот писател некогаш само ја насетувал во потсвеста. Значи, станува збор за дело кое љубопитното дете од сите времиња го носи и го чувствува во себе, бидејќи ликот на Пинокио е: дете на некогашниот, денешниот - па и идниот живот и време.¹⁰¹

¹⁰⁰ Јадранка Владова, Литература за деца, Гурѓа, Скопје, 2001, стр.122.

¹⁰¹ Воја Марјановиќ, Блаже Китанов, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.223.

ЛУИС КЕРОЛ

Луис Керол, чие вистинско име е Чарлс Доџсон (1832-1898), потекнува од имотна англиска фамилија која му овозможила угодно детство и студии на универзитетот во Оксфорд, каде веќе во својата дваесет и четврта година станал професор по математика. Пишувал стручни и научни трудови од областа на математиката, но не стекнал углед на познат научник; неговата контраверзна природа го оддалечувала од светот на кој му припаѓал. Предавањата му биле конфузни и дигресивни, а нивото на остварена комуникација со студентите не било во сооднос со неговото академско реноме. Важел за особеник кој лесно склопува пријателства, но во јавноста не се појавува со задоволство, останувајќи му верен на својот внатрешен свет, за кој ќе проговори во својот едноличен и монотон дневник. Иако никогаш не засновал семејство, особено ги сакал децата; во нивното друштво ги наоѓал најдобрите другари и пријатели; на нив им се исповедувал и жалел, откривајќи им ги своите тајни опсервации. Дали Чарлс Доџсон бил особеник, или само нетипичен карактер во кој се огледува несовершеноста на човековата природа, е дилема која ги мачи сите проучувачи на неговото дело.¹⁰²

Освен поемата *Лов на Сонувалко* и романот *Силвија и Бруно*, напишал и две фантастични приказни: *Алиса од другата страна на огледалото* и *Алиса во земјата на чудата* (1889). Тие две фантастични приказни, а особено втората му донеле голема литературна слава во Англија и ширум светот. За разлика од неговите претходници - браќата Грим и Шарл Перо, Луис Керол, околу половина век подоцна, го напуштил сказновидниот свет на храбрите принцови, маѓепсаните принцези, добрите самовили, егоистичните маќеи, злите вештерки, моќните змаеви и започнал да создава посовремена, нова измислена приказна за деца, т.н. фантастична приказна за деца, која е создадена со измислена надградба на светот на реалноста, всушност, обичен сонуван излет од светот на реалноста во светот на соништата и повторно враќање во реалниот свет. Оттука, во таквата приказна главен јунак не е ни принц, ни принцеза, туку обично момче или девојче, а светот во кој ќе се најдат е фантастичен одраз на современиот, посакуван свет. Затоа, на децата од новото време, фантастичната приказна често им е поблиска и поинтересна од старите бајки.¹⁰³ Од аспект на литературно-историско вреднување, Керол се смета за зачетник на нов модел на сказна, во која е „прекината секоја врска со народниот мит и бајка“. Навистина, Кероловата сказна не се потпира на митот и на народната традиција – во неа нема самовили, ни змејови, вештерки и врколаци, но и покрај тоа, таа е продукт на имагинацијата и фантазијата, каде сè е нереално и измислено, само во ново руво и необичен облик, со низа нетипични јунаци, детали и појави за народната сказна. Керол создал поблага, пофина варијанта на сказната, прочистена и ослободена од страшните призори и ликови кои би предизвикале страв и трепет во психологијата на малиот читател. Наместо опасните чудовишта, лошите вештерки, змејови, ѓаволи и други надреални суштества против кои се борат принцовите и принцезите или обичните луѓе, во центарот на дејството тој го вовел детето, кое добро се снаоѓа во светот на нереалното, фантастичното и чудесното. На детската

¹⁰² Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца, Легенда, Чачак, 2006, стр.225.

¹⁰³ Звонко Опачиќ, Кероловата Алиса во земјата на чудата, во Литература за деца и млади, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, кн. 2, Литературна критика, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, штип, 2007, стр.488.

возраст му одговараат јунаците од светот на иреалното, кои исто така, се чудни и нереални, но детски наивни и безопасни.¹⁰⁴

Приказната „Авантурите на Алиса во земјата на чудата“ настанала на 4 јули 1862 година. Чарлс Доџсон, неговиот пријател отецот Канон Дакворт, и сестрите Алиса, Лорина и Едит Лидел, ќерки на управникот на Оксфордскиот универзитет биле на патување со брод на реката Изид (локално име за притока на Темза што тече низ Оксфорд) од Оксфорд до Годстоу. Алиса станала многу немирна и го молела Доџсон да ѝ раскаже приказна „со многу глупости во неа“. Доџсон почнал да раскажува и ја измислувал приказната додека ја кажувал. Голем дел од приказната бил базирана на основа на доживувања од излет кој се случил неколку недели порано, кога ги фатил дожд. Неколку пати Доџсон се обидел да ја прекине приказна („до следниот пат“), но децата не дозволувале да прекине. Не се вратиле дома сè до доцна вечерта. При две други патувања со чамец, Доџсон го продолжил раскажувањето со серијата на приказни за Алиса.

Во една статија за „Њујорк Тајмс“ од 4 април 1928 година, Алиса Лидел се сеќава како нејзе ѝ била раскажана приказната: „Почетокот на Алиса ми беше раскажан еден летно попладне, кога сонцето беше толку жешко што моравме да го напуштиме чамецот и да се сокриеме во ливадите покрај реката под сенка. Бевме сите три, моите сестри и јас кога ја повторивме старата молба до г. Доџсон: „Раскажи ни една приказна“ и господинот Доџсон почна. Понекогаш, за да нè задева, г. Доџсон ќе престанеше и одеднаш ќе речеше: „Тоа е сè до следниот пат“. – „Ох, сè уште не е време за спиење!“ –ќе почневме да плачеме и тој ќе продолжеше понатаму. Понекогаш, приказната ќе започнеше во чамецот и г. Доџсон знаеше да засpie на средината од приказната, на наше големо разочарување“. На крајот, Алиса го замолила Доџсон да ѝ ја запише приказната. Според Дакворт, Доџсон останал буден цела ноќ, за да ја направи почетната скица. Подоцна, тој ја проширил приказната со некои авантури кои биле раскажани во други пригоди. Ја копираше повторно, рачно и почитко, за да може Алиса да ја чита и оставил простор за цртежите. Ја нарекол „Авантурите на Алиса во подземниот свет“. Доџсон ѝ го дал ракописот на Алиса како подарок за Божиќ, на 26 ноември 1864 година.¹⁰⁵

Романот **Алиса во земјата на чудата** настанал од големата љубов на писателот кон децата, конкретно кон трите ќерки на г.Лидел, управникот на универзитетот во Оксфорд. Значи, Алиса била главна хероина на приказната која професорот спонтано и среќно ја импровизирал, а подоцна ја објавил под наслов „Алиса во земјата на чудата“ (1865). Така настанал еден од најпопуларните детските романи на англиската книжевност, кој ќе има значително влијание во идните текови не само на англиската, туку и европската авторска сказна. Во чест на стогодишнината од раѓањето на Чарлс Доџсон, на осумдесетгодишната Алиса Лидел, Оксфордскиот универзитет ѝ доделил „почесен докторат од областа на книжевноста, заради шармот со кој зрачела како девојче, со кој ја разбудила сјајната фантазија на еден математичар“.¹⁰⁶

Иако самиот почеток на романот не навестува сказна, во него сè е сказновидно и нереално; дури и Алиса под дејство на чудни напитки или изедени колачи се трансформира во хероина од светот на чудесното и

¹⁰⁴ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу, Легенда, Чачак, 2006, стр.227-228.

¹⁰⁵ Edwin Wolf, 'Rosenbach: a biography' (1960) and <http://www.geocities.com/RainForest/Andes/4354/janlithistp3.html>

¹⁰⁶ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу, Легенда, Чачак, 2006, стр.226.

нереалното. Просторот и времето во кои се случува дејството не се локализирани, но сигурно е дека авантурите на Алиса во светот на фантастиката можеле да траат само онолку колку што трае еден сон кај човекот.¹⁰⁷ Како предвесник на надреализмот, наклонет кон имагинацијата и потсвесното во *Алиса*, Керол се користел со сонот и со јавето. Затоа, темата на приказната ја лоцирал во сонот на главната хероина, девојчето Алиса: додека спие, одвоена од светот на јавето, Алиса патува во земјата на чудата каде сака да го дознае и да го види невиденото. Целиот нејзин пат, писателот го следи со играта на приказната која се разгранува со нови и интересни призори. Доаѓајќи до земјата на чудата, Алиса мора да се намали за да помине низ малата врата, а потоа полека да оди за да може сè да открие и сфати.¹⁰⁸ Прашањето на џиновите и џуџињата кои ги има многу во народната сказна, Керол го решил на сосема нов и интересен начин. За разлика од Џонатан Свифт кој го води Гуливер прво во светот на џуџињата, а потоа во земјата на џиновите, за да ја осознае судбината на дивовите и кепеците, на својата хероина, Керол ѝ дава различни облици и величини, така што ќе испие некоја течност, ќе изеде колач или ќе грицне некоја волшебна печурка. Во еден момент, Алиса пораснува толку многу што не може да ги види сопствените стопала, за веднаш потоа, толку да се смали што може да ги допре со брадата и за малку што не се удавува во реката од солзи кои ги пролила додека била голема.

Жители на тој чуден свет во кој се нашла Алиса се Белиот Зајак со необичен изглед и облека, кој некаде брза и постојано гледа во часовникот, Гасеницата која пуши, Мартовскиот зајак, Полскиот Глушец, Лажната Желка, Шапкарот, Мачорот, Војвотката, Кралот и Кралицата – Срце и други јунаци од обичен шпил карти – Двојка, Петка и Седмица кои ѝ приредуваат на Алиса цела низа на изненадувања и интересни разговори, луда чајанка и незаборавната игра – крокет, при што се уверила дека во таа земја лесно се губи главата, за на крај да се најде во улога на сведок на монтирано судење и да се судри со Кралицата, по што се буди од страв во светот на реалноста. Алиса е љубопитна и секогаш расположена за игра. Таа е исклучително комуникативна и креативна, истра и претпазлива, со добро семејно воспитување, што ѝ помага при средбите со необичните јунаци во непредвидливи околности да се однесува разумно и учтиво, но и достоинствено, отворено и комуникативно. Праведна е и несебична, секогаш е подготвена да се жртвува за послабите и загрозените, па макар и самата да падне во неволја. Тоа особено се гледа кога кога го брани обвинетиот Жандар, спротивставувајќи ѝ се и на самата Кралица која во судот бара пресуда пред самото судење. Запрашаноста и љубопитноста на Алиса, Керол метафорички ја обликувал како начин на нејзиното созревање и растење: „Би сакала да знам дали јас преку ноќ сум се изменила? Да размислам, дали бев иста кога станав утрово? Како да се присетувам дека се чувствував поинаку. Но, ако не сум истата од утрово, следното прашање е: која сум сега?“ Во нејзината истражувачка љубопитност се препознава афинитетот на детската природа и наивноста на детското оценување на светот, на животот и разните појави во него. Алиса е окупирана со мисли за судбината на пламенот кога ќе се угаси свеќата, за синхронизација на физичките и умствените активности, за нормите на човековото однесување и сл. Целиот сон на Алиса е трансформација на

¹⁰⁷ Исто, стр.230.

¹⁰⁸ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.220.

реалното во чудесно, или само еден начин на прилагодување кон правилата на природата и законите на возрастите. Во нејзиниот сновидовен свет неретко доаѓа до потполна конфузија и кошмар, надвор од сознавањето на човековиот ум и свест, и тогаш ќе се почувствува некоја неудобност на внатрешниот душевен склоп, од кој се посакува да се побегне некаде, што до некоја мера потсетува на надреалистиките слики на човековата психа. Постојат мислења дека со својот продор во свеста и потсвеста, а особено во пределот на сонот, Керол бил претходник и антиципатор на надреалистичката литература.

Со помош на фантазијата, Алиса продира во потсвеста на своето битие во кое на специфичен начин се прекршуваат слики и призори од реалниот живот. Нејзините доживувања во соништата се отсликуваат како интересно патување со изобилство на сликовити епизоди во кои се манифестира необичниот темперамент и себичност на детскиот карактер. Алиса не умеа да го сослуша соговорникот, често му влетува во збор, поставува незгодни и нелогични прашања и покажува особини на нарцисоидно однесување. Заради тоа, честопати е површна и егоцентрична, а тоа ја спречува да воспостави поблизок однос со другите или трајно да се врзе со некој од своите необични, имагинарни познаници. Понекогаш ќе се уплаши, но никогаш не очајува, не им допушта на другите да завладеат со нејзините постапки и емоции, решително им се спротивставува на неистомислениците, па дури и на кралицата која ќе ја осуди на смрт. Нејзината лутина е нестабилна, а темпераментот –променлив, но никогаш не е малодушна и колеблива; нејзината решителност импонира и влева оптимистичко расположение. Оптимизмот е нејзина доблест и извор на неуништлива, позитивна енергија.

Ликот на Кралицата и останатите јунаци кои егзистираат во персонифицираниот шпил на карти, претставува нов пристап кон индивидуализацијата на ликовите во структурата на авторската сказна. Од Двојката, па преку Кралицата и Кралот и нивните потчинети, малиот читател се запознава со јунаци какви не среќавал во фолклорната сказна. Играта крокет во која учествува и Алиса, за малиот читател навистина е само игра, надвор од контекстот на суровата реалност. За книжевниот историчар, Кралицата-Срце е прототип на англиската кралица Викторија, суетен и немилосрден деспот, која и за најмала ситница наредува некому да му се отсеке главата. Нејзината самољубивост оди дотаму што при проаѓањето на нејзината свита сите мора да клечат со сведнати глави, што на малата Алиса ѝ изгледа нелогично и апсурдно, бидејќи што ѝ треба свита која никој не ја гледа! Во играта крокет, Алиса посебно ја изненадува сознанието дека фламингата се употребени како стапови, ежовите како топки, а лаковите се направени од пресвиткани војници. Играта се одвивала надвор од сите правила, па Кралицата секој час наредувала на некој да му се отсеке главата. Прикажувајќи ја играта, Керол развил алегорична слика за суровоста на владетелката на која поданиците ѝ служеле како обични предмети, или како предмет за игра и забава. Најлут опонент на Кралицата е Мачорот кој отворено се потсмева на нејзината тиранија и власт, вешто избегнувајќи ја нејзината лутина. За разлика од Мачорот, дворските слуги Белиот Зајак, Слугата Жаба и Слугата Риба, без приговор ги извршуваат нејзините желби и наредби. Трезвеноста и добрината на Кралот отстапуваат пред суровоста на Кралицата. Дури и Војвотката, дама со бистар ум и остар говор, постојано е во страв од темпераментот и одмаздата на Кралицата. Овде се и Мартовскиот Зајак и Полскиот Глушец на чија чајанка се препознаваат менталитетот и пороците на англиската

аристократија, потоа Лажната Желка која на Алиса ѝ раскажува за своето образование во кое се учела на понизност.

Патешествието на Алиса во земјата на чудата е автентична сатира на англиското општество во кое животот се организира според принципот: пред големите прави се помал и од самиот сабе, а пред малите –биди поголем отколку што навистина си. Нејзините авантури го привлекуваат вниманието на децата и возрасните – за првите, бесмислениот хумор е еден вид игра и забава, а за вторите е начин на кој писателот ја исмева општествената стварност од викторијанската доба.¹⁰⁹ Значи, писателот не сакал само фантастично и нонсенсно да си поигра со читателот: пред сè, Керол сакал на децата да им ја покаже вистината за светот на возрасните и да покаже дека тој свет е лажен, суров, полн со завист и одмазда - а дека светот на децата е - чист и наивен, свет на добро срце и благородни надежи. Во тој стремеж на писателот, се крие и голем копнеж, со сатирата да се исмее англиското аристократско општество кое тонело во карикатура на незаконието и неправдата.¹¹⁰

¹⁰⁹ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца, Легенда, Чачак, 2006, стр.230-236.

¹¹⁰ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.221.

ЏЕЈМС МЕТЈУ БАРИ

Џејмс Метју Бари (9 мај 1860- 19 јуни 1937, Лондон) е популарен и плоден англиски раскажувач и драматург. Роден како деветто од десетте деца во сиромашното семејство на ткајачот Дејвид и неговата жена Маргарет, во селото Кириемјури, на југот од Шкотска. Детството го поминал во беда и сиромаштија, а се школувал благодарение на упорноста на грижната мајка Маргарет Оглви, чиј лик подоцна ќе го овековечи во истоимениот роман. Дипломирал на универзитетот во Единбург, каде подоцна ќе добие звање доктор на правни науки, а Кембриџ и Оксфорд ќе му доделат и титула на доктор од литературата.

Творечката дарба и љубовта кон книжевноста ги искажал уште во младоста, како член на шкотското литературно друштво, но како што изјавил самиот, почнал да пишува раскази на таванот од татковата куќа, уште пред да тргне на училиште. За време на школувањето продолжил да го вежба својот раскажувачки талент, а додека студирал напишал и роман во три книги. Своите први трудови ги објавувал во англиските списанија. Пишувал раскази, романи и драми, но најголема слава доживеал како драмски автор. Покрај многубројните дела за возрасни (романите: *Малиот слуга*, *Сентименталниот Том*, *Томи и Гризел*; драмите: *Прекрасниот Крајтон*, *Драгиот Брут* и др.), сепак име на голем писател му донело делото *Петар Пан*, за момчето Петар Пан, момче кое не сакало да порасне и кое станало еден од најинтересните и најоригиналните јунаци на светската литература за деца. Неговата појава авторот ја најавил во друго дело уште во 1902 година, а приказната ја komponiral во неколку верзии: *Петар Пан во Кенсингтонската градина* (1906) и *Петар Пан и Венди* (1911).

Петар Пан е сказновидна повест за момчето кое не сакало да порасне, за да ја сочува чистотата на детската душа и шармот на неповторливото детство. За него – како времето да застанало. Сè е подложно на промени и неотпорно на забот на времето, а тој со својата фрула, во светот на чудесното и фантастичното, станал симбол на реалното и иреалното, во кој животот, како универзална вредност на вечноста, се искажува како бескрајна низа од човекови слабости и доблести. Тоа е приказна со неомеѓена фантазија, која истовремено е и поетизиран трактат за недофатливата имагинација на авторот, приказна во која свесното и потсвесното си играат во чудесните prizori на оностраното и имагинарното, во благите одблесоци на керововската фантастика. Но, и покрај тоа, приказната е жива и уверлива. Реалноста е естетска и идејна рамка на оваа приказна: настаните почнуваат и завршуваат во зоната на сиромашното детство, во домот на сиромашната фамилија Дарлинг, чии деца Венди, Мајкл и Џон, растат надгледувани од чудната дадилка, куќниот миленик, кучката Нана. Од таа средина можеле да заминат во некој подобар свет, единствено со посредство на фантазијата, благодарееќи на чудесните моќи на Петар Пан, кој ќе ги посипе со самовилски прав, за да можат да летаат и со него да заминат во чудната земја Недојдија. Тоа е земја на секакви чуда, каде живеат Индијанци, гусари, самовили, сирени, заборавени деца, еден крокодил, тигрицата Лили и други учесници во необичните, динамични случувања. Сè она што се случува во содржината на оваа интересна приказна е пренесено во сферата на чудесното и нестварното, каде дури и јунаците од реалниот свет добиваат натприродни особини, за да се вклопат во амбиентот на фантазијата и фантастиката.

Композиционата структура на делото е развиена на неколку напоредни нивоа, кои според својата содржина и идејна вредност, можат да го задоволат интересот на различни возрасти и читателски вкусови. Вниманието на малиот читател ќе го освои, пред сè, динамиката на дејството и подвизите на главните јунаци, особено Петар Пан и неговиот најлут противник, гусарот Кука на кој во една борба Петар Пан му ја отсекува раката. Наместо рака, гусарот си става железна кука, со која им се заканува на момчињата и на другите противници. Кука е олицетворение на злото, омразата и стравот. Стравот од крокодилот кој му изел дел од отсечената рака, а кој сега го прогонува за да го докрајчи целосно, во неговата морбидна свест, се претворил во омраза кон Петар Пан. Односот меѓу Кука и Петар Пан е даден во форма на драмски судир со епилог на трагично, катарзично разрешување. Омразата на Кука е закана и за останатите момчиња кои го сакаат и му помагаат на Петар Пан, својот заштитник, спасител и пример. Затоа, Кука е сигурен дека смртта на Петар Пан и на другите момчиња би бил возвишен, херојски чин. Меѓутоа, на момчето кое лета, писателот му го доделува орелот на славодобитник, а на гусарот Кука – трагичен крај од кој постојано се плашел – смрт во вилиците на страшниот крокодил, кој вечно го прогонувал. За позрелиот читател, приказната за Петар Пан отвора цела низа прашања и дилеми. Петар Пан е момче кое не сакало да оди на училиште, да учи „сериозни работи“ и да стане возрасен човек, бидејќи сакал „секогаш да остане мал“ и да живее безгрижно. Од една страна, тоа асоцира на светот на детството кој во свеста на возрасните се јавува како оаза на која секогаш ѝ се навраќаме, како на незаборавен сон, мирно засолниште во тешките животни моменти, извор на инспирација и предизвик за големи дела, а од друга страна – претставува предупредување за минливоста на сè што постои, за трошливоста на животот и попустиот отпор. Дали, можеби, отпорот на Петар Пан кон растењето е обид на авторот да го дефинира детството како категорија на општоста и фениксовата обнова? Изгледа дека и самиот крај на приказната ги сугерира таквите размислувања. Во приказната, јунаците се раѓаат, растат, созреваат и стареат, а Петар вечно останува ист – секогаш подготвен за игра, за лет во непознатите далечини, секогаш подготвен за авантура, понекогаш окупиран со мисли за животот, загледан во вечноста со бистриот детски поглед и со чистата мелодија од својата мала, чудесна фрула. Во завршната сцена на приказната, Петар Пан доаѓа по Венди која некогаш ја водел во земјата Недојдија, но таа веќе е мажена жена која има ќерка Џејн и затоа веќе не може да лета. Наместо неа, сега лета Џејн, а кога и таа ќе порасне, со Петар ќе лета нејзината ќерка Маргарета, и – така по ред. Сè се менува и минува, само Петар е ист, невин и непокорен, со својата свирка чии звуци околу себе ги собираат децата, птиците, самовилите, сирените и останатите јунаци на приказната. Нема сомнение дека ова чудно момче е најубавиот симбол на детството, олицетворен во играта на неговиот лесен и немирен дух. Тој е просирен и нестварен. Неговата физичка реалност се отсликува во телото кое останало без сенка, со која се споил по голем напор. Петар Пан е многу тажен, бидејќи сенката „не сакала повторно да се спои со него. Таа заборавила дека му припаѓа. Се обидел да ја прилепи со сапун, но не успеал“. Радоста и тагата брзо се сменуваат во чувствата на Петар и тоа на прв поглед изгледа дека е без никаква причина. Петар Пан целиот е противречен и контроверзен. Од својот дом побегнал оној ден кога се родил; нема мајка и не ја ни посакува: „Зошто ми треба таа?“. Во неговото однесување е супституирана желбата на многу момчиња и девојчиња кои не сакаат да

пораснат, за да се оградат од бруталната реалност во која има премногу страдање и болка и да останат во светот на детството, надвор од сите неволји и грижи кои ги носи растењето во условите на суровата егзистенција.¹¹¹

Ликот на Петар Пан е земен од желбата која безброј пати родителите си ја повторуваат, а која на почетокот на првото поглавје во романот ќе ја изговори и г-ѓа Дарлинг, гледајќи го своето девојче Венди: „Ох, само кога засекогаш би останала таква!“. Но, децата не остануваат „такви“, туку растат, ја отфрлуваат симпатичната наивност, се оптоваруваат со грижи и така „тешки“ не можат повеќе да летаат. А Петар, фатен и сопрен во тој момент, како една снимка во низата снимки на филмската лента, ја избегнал таа замка и го претставува вечното детство кое постои вечно, само лицата во него постојано се менуваат. Петар Пан како некој симбол ги поврзува генерациите, како непресушна сила или моќ на детството, отелотворена во еден лик. Ова воведно поглавје одлично ја покажува топлината на домот, мајчинството и среќата што мајката е тука, како и сопствениот свет на детството во кој возрасните не можат да стапнат. Во прикажувањето на топлината на домот, меѓусебната љубов и разбирање меѓу сиромашниот брачен пар Дарлинг се инсистира на едноставноста, која толку многу е натопена со љубов. Бари успешно се служи и со нонсенсни постапки. Убав пример за тоа е дадилката Нана, која всушност е куче. Семејството е премногу сиромашно за вистинска дадилка. Нана ги следи децата, ги штити, спие во нивната соба, па така и навечер ги чува, им ги носи работите – во приказната таа станува вистинска дадилка која разговара, рамноправно учествува во семејството, одлучува, па дури и ги преследува децата, им ја средува косата и сл. Ова нонсенсно надградување со истакнување на иреалните димензии на вистината е вообичаена постапка во фантастичната приказна. Бари сака да мечтае, бидејќи знае дека мечтаењето е важен дел од животот.

Земјата Недојдија (Никоја земја), во која Петар Пан ги води децата е населена со ликови од детските приказни. Таму има гусари, џуџиња, принцови, џинови, посакувани засолништа, пештери и куќички, има изобилие оружје за борба, чамци, предмети кои се посакуваат или за кои им се завидува на другите кои ги имаат. Земјата Недојдија е друга стварност, друг дел од животот, еден посебен свет кој за секого е поинаков, а трае онолку колку што трае детството, па на неговиот влез како да пишува: „Влезот е дозволен само за деца“. На нејзините „волшебни брегови разиграните деца постојано пристигаат со своите чамци. И ние бевме таму и сè уште го слушаме звукот на брановите, но никогаш повеќе не излегуваме на брегот“. За Бари, мечтаењето и фантазирањето не е само елемент на играта. Всушност, мечтаењето станува симбол, граница меѓу два света, тоа има своја весела страна –детска, и тажна страна – на возрасните. Таа приказна за момчето кое го сочувало вечното детство и кое се забавува со децата, воедно е и приказна за вечното губење на детството, за нивното оддалечување од родителите.¹¹²

Иако Петар Пан е приказна за деца во која се зборува за момчиња кои не сакаат да пораснат, сепак, во неа се третираат неколку сериозни теми. Меѓу ние е и темата за идеализација на мајчинството. Иако концептот на мајката во делото е идеализиран, токму мајчинството е она што го спречува созревањето и преминот во зрелоста. Романот започнува со сцена во спалната на

¹¹¹ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.283-289.

¹¹² Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.125-126.

домаќинството на семејството Дарлинг, и таму и ќе заврши. Спалната соба е важно место за семејството Дарлинг. Тоа е местото каде што спијат Венди, Џон и Мајкл, и каде над нив грижливо стојат мајчинските фигури на г-ѓа Дарлинг и на Лиза, како и нивното куче, соодветно наречено Нана. Фактот што Бари ја одбрал оваа локација за почеток и крај на романот, индикативно укажува за значењето кое семејниот живот и мајчинската грижа ја имаат за Петар Пан. Откако децата Дарлинг ги завршуваат своите авантури во земјата Недојдија, тие се враќаат во топлата преградка на нивната спална соба за да бидат згрижени повторно од тие мајчински фигури. Венди, која ветува дека ќе се врати во Недојдија, е единствен исклучок од ова, но нејзиното ветување дека ќе се врати е дадено за да се каже дека ќе продолжи и нејзината мајчинска улога. Значи, од самиот почеток на книгата, ја гледаме идеализацијата на мајчинството. Г-ѓата Дарлинг е опишана како „најубава дама“, слатка, љубезна мајка која убаво се однесува со нејзините деца. Се облекува во фустан со наметка во кој нејзините деца обожаваат да ја гледаат, ја жртвува својата свадбена наметка за да направи прекривка за креветите на нејзините деца, и таа е секогаш расположена за игра со нејзините деца, па дури и се шегува со Мајкл дека таа ќе му биде мајка, доколку Венди и Џон, кои си играат игра „маж и жена“ во тоа време, не ја сакаат неа. Таа ги опишува своите деца како „слатки“ и потполно ужива кога е со нив. Таа покажува мајчинска загриженост за децата, па дури и го алармира господинот Дарлинг за опасноста кога Петар Пан влегува во нивната куќа. Се разбира, господинот Дарлинг мисли дека тоа е крадец кој може да ги повреди неговите деца. Идеализацијата на мајчинството ја гледаме и во фактот дека и самиот Петар Пан сака мајка. Тој доаѓа во спалната соба со Свончица за да ја бара Венди, која, според неговото мислење ќе биде совршена мајка. Венди во себе го отелотворува духот на семејниот живот, што може да се види и од нејзините игри кои ги игра со нејзиниот брат Џон. Исто така, Венди извршува некои домашни активности, како што е шиењето на сенката на Петар, и воопшто се однесува на сладок, мајчински начин кон него. Нејзиниот однос со него никако не е сличен на однос меѓу двајца млади пријатели, ниту пак меѓу двајца љубовници, туку повеќе е однос на мајка и дете. Кога Венди доаѓа во Недојдија, и таму може да продолжи темата за идеализација на мајчинството, и покрај оддалечувањето на децата од домашниот амбиент на спалната соба. Едно од Изгубените момчиња, Омнес, отворено ѝ кажува на Венди дека на Изгубените момчиња и на Петар Пан им е потребна „фина, мајчинска личност“, па затоа, тие ќе изградат прекрасна куќа во која треба да живее Венди и постојано се послушни кон Венди како што и децата треба да ја слушаат мајка си. Навистина, улогата на мајка Венди ја презема многу сериозно. Таа се чувствува одговорна и грижливо се однесува кон децата. Им раскажува приказни, ги храни со „божемна“ храна, и се грижи Изгубените момчиња да бидат чисти кога одат во кревет на спиење. Таа многу ги подржува децата. Им дозволува да играат за да се изразат себеси, и го пофалува Петар кога тој донесува „два тигри и пират“ за забава велејќи дека се „убави“. Ова се примери за тоа како е претставено мајчинството како забавно нешто во приказната. Бари намерно ја игнорира потешката страна на тоа да се биде мајка. Сите деца во делото се послушни и учтиви, а ако има мала непослушност, тоа не е важно. Кога Мајкл и Џон се жалат затоа што треба да се избањаат, нема никаква индикација дека г-ѓата Дарлинг е разлутена од нивното однесување, и генерално децата се олицетворение на невиност и послушност. Но, една работа која Бери не може

да ја сокрие во врска со мајчинството, е дека тоа им дозволува на Петар, на Изгубените момчиња и на момчињата Дарлинг, да ја избегнат личната одговорност. Петар никогаш самиот сериозно не се грижи за Изгубените момчиња и место тоа преферира да оди да се бори со Кука, кој можеби е симбол на злата фигура на таткото. Понекогаш изгледа како борбата со Кука и со пиратите да е сериозна работа, но во основа, тоа е само начин на Петар да се забавува и да ги избегне останатите обврски. Всушност, токму затоа тој ја повикува Венди. Тој сака да ја предаде на некој друг одговорноста која тој ја избегнува. Неговата општа неодговорност е евидентна низ целата книга. Ние постојано слушаме дека тој сака „секогаш да биде момче и да се забавува“ и дека „не сака да оди на училиште и да научи важни нешта“. Оваа неодговорност и желба да се избегнат строгите мерки на продуктивниот живот, е причина, тој, како и Изгубените момчиња, да има постојана потреба од мајчинска фигура и да не може да порасне. Па, дури и кога Венди ја напушта Недојдија, таа ветува дека ќе се враќа секоја година за да направи „пролетно чистење“. Навистина, ниедно од децата во Недојдија не пораснува или созрева и остануваат во состојба на детска невиност и неодговорност. Единствено дете кое пораснува и станува одговорно е самата Венди, бидејќи таа не е зависна од мајчинската фигура. Кога се наоѓа во позиција да се грижи за Петар и за Изгубените момчиња, таа ги насочува децата и се однесува мајчински кон нив. Исто така, таа решава да се врати дома, за г-ѓа Дарлинг да не се грижи за нејзините деца, што е одлука која нејзините неодговорни браќа не можат да ја направат. Петар, во неговата детска себичност, се обидува да го затвори прозорецот на куќата на семејството Дарлинг, за да не може Венди да направи нешто одговорно и да се врати кај нејзината мајка, но по игра на случајот, токму тој е оној кој го отвора прозорецот и им овозможува да се вратат дома. Единствено дете кое може физички да расте и старее во приказната е Венди. Ова го дознаваме од зборовите на Петар кој изразува незадоволство од нејзиното пораснување и од фактот дека нејзиното растење ја спречува да го види Петар. Нејзиното растење е евидентно и од фактот дека нејзе ѝ треба метла за да може да лета во Недојдија. Спротивно на ова, никој од другите ликови не растат или стареат. Иако мајчинските квалитети на г-ѓа Дарлинг, на Венди и на другите го спречуваат созревањето на Петар и на другите момчиња, нежноста која овие „мајки“ ја искажуваат е особено убава. Споредено со Кука, кој ги тера своите жртви да одат по штица до смрт, овие мајчински фигури се извор на нежна милозливост и нега. Со тоа, можеби Бари сака да сугерира дека единствено детската невиност заштитена од мајките може да им се спротивстави на мрачните сили на овој свет.

Почетните страници на оваа книга претставуваат изненадување за читателот. Просто не е во состојба одеднаш да се поверува во една, на прв поглед, толку пресолена шега: дете старо само една недела бега од дома! Бега во Кенсингтонскиот парк, затоа што штом ги видело дрвјата во паркот, сакало да биде таму. И сè што тоа бебе го доживува во Кенсингтонскиот парк ни изгледа од почеток мошне необично, мошне несериозно. Навикнати сме на сказни кои и во својата измисленост сепак течат по некаков логичен ред, сепак во нив препознаваме објекти и ситуации од реалниот свет, додека во „Петар Пан“ докрај остануваме збунети и сме присилени да бараме сосем други начини и средства од вообичаените, принудени сме да размислуваме поинаку за да можеме да влеземе во светот на оваа интересна и многу, многу необична книга. А влегувањето во тој необичен свет навистина не е сосем едноставно.

Се чини дека треба да се бара посебен влез и да се носи специјален клуч. Тоа е првиот впечаток на еден возрасен читател кој тешко од својот сериозен, макро свет е ставен во ситуација да се симне во некој микро свет и да гледа на работите со очите на едно цветче, со умот на една птица или едно дрво! Тешко може да се замисли дека некое куче, и покрај тоа што се вика Нана, може да биде гувернанта, да ги капе децата, да ги заспива; тешко може во умот на возрасниот човек да се смести претстава за некаква сенка што се превиткува и се става во фиока како да е обично шамивче, тешко е да се замисли девојче кое ги фаќа дрвјата за рака и ги шета низ паркот! Тешко, за возрасниот читател! А за децата? Се чини дека писателот Џејмс Бари нашол вистински начин да се постави во ситуација на дете, да се всели во светот на детските соништа и мечти, и да гледа на работите со детски очи. А како што знаеме, во определени години од детството, сè е можно. Детето разговара со животните, детето живее со предметите, инаку не би постоеле гумени кукли, мачиња, кучиња и сл. И, ете, вештината и големината на писателот Џејмс Бари е во тоа што успеал да си создаде детска слика на светот и на начин на детското поимање и сфаќање, да им се доближи на нештата и да им ги прикаже на децата.¹¹³ Авторот тргнал од една најобична вистина за децата: секое дете сака да лета (тоа им се остварува кога сонуваат), секое дете има вонредно богата фантазија што ја изразува на илјадници начини, секое дете сака да биде необично, единствено. Кенсингтонскиот парк е само една локација во која авторот го сместува Петар Пан и го развива до неверојатни размери рамни на претерани шеги! Но, подоцна, особено во третиот дел, (*Петар Пан и Венди*), Петар Пан израснува до границите на една неверојатна вистина: сите деца почнуваат да го гледаат, да го чувствуваат, да го планираат за своите акции, ништо да не преземаат без него. Џејмс Бари бил „најголемо дете“ кога ја пишуваат книгата Петар Пан. Откако влегол во врвниот интерес на детето, најпрвин се спријателлил со детската психологија, потоа живеел со секоја слика од тој чист и многу динамичен свет, за на крајот на еден вонредно детски јазик да ја раскаже сказната за еден Петар Пан и за сè околу него и да остане незаборавен во срцето на секое дете.¹¹⁴

¹¹³ Глигор Поповски, Поговор кон книгата „Петар Пан“, Култура, 1972, Скопје, 107-108.

¹¹⁴ Јордан Добрески, Поговор кон книгата „Петар Пан“, Наша книга, Скопје, 1973, стр.107-108.

АНТОАН ДЕ СЕНТ ЕГЗИПЕРИ

Детството, „од кое сите потекнуваме како од некоја земја“, Антоан де Сент Егзипери (Лион, 1900-1944) го провел во старата семејна куќа во Сен-Морис-де Реман, која исто така зрачела со таинственост, затоа што, според преданието, во неа било скриено богатство; уште како дванаесетгодишно момче го засакал небото, имајќи за цел да *им се придружи на птиците и да се натпреварува со нив*. Како во класичните митови, рано губи блиско лице, петнаесетгодишниот брат Франсоа, кој на умирање му ја доверува утешната вистина дека смртниците физички не страдаат и во наследство му го остава своето трогателно богатство: парен мотор, велосипед и пушка. Овде, со него, и ќе остане покрај него до крајот, е мајката, вдовица со пет деца и многу љубов. Потоа лузната, првиот голем неуспех при запишувањето во Поморското училиште, бидејќи уште тогаш кај него била изразена одговорноста дека може да се пишува само за тоа што навистина се доживеало и искусило. Имено, темата на писмениот состав гласела: „Впечатоците на војникот кој се вратил од војна“. Под насловот, Сент-Егзипери напишал една единствена реченица: „*Не бев во војна, па според тоа, во никој случај не сакам да зборувам наместено*“. Потоа, следувале неколку години на оскудно живеење меѓу чиновниците и трговските патници, од каде се спасува *пред да се стврдне глината*, барајќи го вистинскиот пат меѓу ѕвездите. На крај, доаѓа во Тулуз, кај директорот на воздухопловната компанија Дидије Дор, кој подоцна ќе му послужи како прототип за Ривиер, со решителната изјава дека сака да лета, *пред сè, да лета*. Постапките секогаш му се примерни и како да му ја предодредуваат смислата на неговиот иден живот. Сент - Егзипери почнува да ги пробива небеските патишта над високите планински венци на Кордиљерите и Андите, борејќи се со маглите, бурите, пустинскиот песок и планинските глечери - тие блескави небокази, ги припитомува припадниците на бунтовничните племиња, газелите и пустинските лисици, кои, подоцна, мудри и ни малку опасни ќе влезат во неговата бајка **Малиот принц**.¹¹⁵

Автор е на мал број книги, која од која позначајна: *Јужна пошта, Ноќен лет, Земја на луѓето, Воениот пилот, Писмо кон заложникот*, незавршената *Цитадела*.

Малиот принц е сказновидна приказна во која се мистифицира и на сосема поинаков начин се прикажува светот на детството, согледан од перспективата на наивните детски претстави.

Дејството е просторно и временски дефинирано, а започнува во реалниот амбиент на песочната африканска пустина, со опис на пилотот покрај расипаниот авион, далеку од населени места и човековата цивилизација. Ненадејниот пресврт на настаните, од почвата на реалното во сферата на имагинарното и фантастиката, го отвара прашањето за тематската, идејната и жанровската класификација на делото. Дали *Малиот принц* е сказна или реалистична приказна, пренесена во сферата на окултните рефлексивни спекулации? Сите настани во романот – ненадејната појава на нереалното суштество од космичките простори, неговата моќ за перцепција, филозофските резонирања, приспособувања и промислувања, како и самиот начин на заминување од земјата, укажуваат на типичните одлики на фолклорната

¹¹⁵ Мирјана Вукмировиќ, во Литература за деца и млади, кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.508-509.

сказна. Едноставниот и непосреден израз, приспособен на детскиот интелект и афинитет, исто така упатува на заклучокот дека *Малиот принц* е напишан, пред сè, за децата.

Главниот јунак на романот, Малиот принц, пристигнал на земјата од светот на имагинарното, од некоја оддалечена планета со величина на една обична куќа. На таа планета одгледувал само една роза и чистел два живи и еден угасен вулкан. Неговата средба со земјата и еден од нејзините многубројни жители е симболична проекција на два света: реалното и нереалното, генерациската спротивставеност на децата и возрасните. Расипаниот авион покрај кој се запознаваат принцот и пилотот, исто така има симболично значење: „Расипувањето не ни се случува однадвор! Тоа е содржина на нашето сопствено битие: ние самите сме расипани!“ Поправката на расипаниот авион значи обид за поправка на светот. А дали светот може да се поправи, тоа е прашање со кое писателот се занимава во понатамошниот тек на приказната.

Почетокот на приказната, исто така, има симболично, алегориско-метафорично значење. Дали змијата боа е само предупредување до светот кој е расипан или е монструозен егзекутор кој во процесот на варење ќе донесе крај на сите негативни појави? Може ли да се спречи растот на баобабот во чија распространетост се гледа величината на човековите страдања, неволји и проблеми? Писателот порачува дека навреме треба да се препознае семето на баобабот за да се спречи неговиот понатамошен раст. Идејната компонента на романот, Егзипери ја реализирал на неколку тематски нивоа. Првиот, површински слој на структурата, ја содржи филозофско-етичката димензија на романот, во која се отсликува несовршеноста на светот, на општеството во целина и на човековата индивидуа. Од искуството на Малиот принц кој неочекувано се нашол на земјата, ги дознаваме општите мани и пороци на светот кој ги изгубил смислата и чувството за космополитизам и љубов, се ограничил и се свел исклучиво на лични интереси и на величината на недопирливи, нарцисоидни авторитети.

Пред да дојде на Земјата, Малиот принц го запознал планетарниот живот и мистиката на космосот. Во потрага по пријател, тој го запознава животот на шест малечки и многу различни планети. На првата планета сретнал крал без поданици, на втората – вообразенко на кој нема кој да му се восхитува, на третата – пијаница кој пие за да го заборави сопствениот срам, на четвртата – деловен човек, опседнат со бројките и страста за поседување, на петтата – еден осамен фенерџија чија работа е постојано да го пали и гаси фенерот, на шестата – географ кој го бележи „само она што е вечно“ и кој му препорачува на Малиот принц да ја посети планетата Земја која е „на добар глас“.

Ацилакот по светот на минијатурните планети, само го засилило уверувањето на принцот дека „возрасните бездруго се многу чудни“. Доаѓањето на земјата за него било особено доживување и откровение, бидејќи го запознал пилотот покрај некоја чудна направа, свртничарот чија работа е да ги класифицира луѓето во пакети, змијата со смртоносен отров, лисицата која го моли да ја припитоми и продавачот на пилули против жед. Приказната за малите планети и нивните чудни жители, всушност, е приказна за луѓето и нивните мани; додека го слушаме Малиот принц, не можеме да се отргнеме од впечатокот дека, како во некое искривено огледало, крадешкум и по малку срамежливо, се препознаваме самите.

За разлика од фолклорната сказна, во која главните ликови се насликани со методот на црно-бела техника, романот-сказна нуди типични јунаци кои се прототип на луѓето од секојдневниот живот. Колку и да изгледа нереално и чудесно, во однесувањето на Малиот принц се препознаваат манирите на дете од реалниот живот. Малиот принц, до извесна мера, е себичен и нарцисоиден: тој упорно ги повторува прашањата сè додека не добие одговор од возрасните, а потоа не возвраќа на истиот начин. Тој не ги сокрива своите особини – во еден момент и ќе заплаче како и секое дете кога ќе се почувствува занемарено или кога нема да му се исполни некој каприц. Своето животното искуство го стекнува и собира од различните настани, при средбите со новите познаници и пријатели и во необичните разговори со нив. Дури кога ќе научи да ги сака пилотот и лисицата, ја осознава и својата љубов кон розата која ја оставил на малата планета. Од сето она што ќе го види и доживее, тој умее да извлече некоја поука до своето конечно очовечување. Иако во некои моменти покажува нарцисоидна тврдоглавост каква што се среќава само кај Пинокио на Колоди или кај Алиса на Керол, често и критички се однесува кон своите претходни постапки, до неговото духовно растење и созревање. Тоа особено се гледа од неговиот однос кон розата која е често во неговите чувства и размислувања: „Јас тогаш не бев во состојба да сфатам. За неа требаше да судам според делата, а не според зборовите. Таа ме занесуваше и радуваше со својот мирис. Не требаше да побегнам!... Розите се толку противречни! Но, јас бев премногу млад за да знам да ја сакам“. Односот на Малиот принц кон розата, писателот го развил во посебен тематски и естетски слој. Во осмата глава на романот е опишан целиот живот на розата и местото кое таа го зазема во животот на Малиот принц, а во деветтата глава е прикажано заминувањето на принцот кој сè уште не ја сфаќа својата судбинска врска со розата. Дури по разделбата од неа, тој е загрижен за неа и со тек на времето, таа зазема сè повеќе место во неговите чувства и размислувања. Во разговорот во лисицата која му ја открива тајната на припитомувањето, тој станува свесен колку неговата судбина е поврзана со судбината на осамената роза: „Постои една роза...мислам дека таа ме припитоми“. Разочарувањето на лисицата во животот на планетата на принцот во која нема ловци ниту кокошки, зборува за несовершеноста на светот кој не е реален. Лисицата ќе го поучи Малиот принц дека „човекот најдобро гледа со срцето. Суштината не се гледа со очите“. Прашањето на човековата одговорност овде добива форма на севременски, универзален принцип. И принципот сфаќа дека сите рози не се исти, бидејќи само за една роза може да се умре. А тоа е розата која ја залевал и негувал, која ја „ставал под стаклено своно, ја штител од гасеници, ја слушал како се жали, се фали, па дури и молчи“. Помислата на розата која е толку слаба и невина, му создава чувство на одговорност кое созрева во неотповиклива одлука за враќање на планетата од која дошол.

Појавата на змијата и нејзиното смртоносно каснување, имале улога на меч со две острици во животот на Малиот принц. Неговото враќање кај розата е условено со доброволно умирање, а тоа значи, со планирано каснување на змијата, по што ќе го остави своето тело на земјата и ќе се вивне во астралните простори на космосот, ќе живее во ѕвездите, насмеан и ведар, со што ќе изгледа „дека сите ѕвезди се смеат“. Ронливоста на телото и вечноста на духот ја истакнуваат филозофско-религиозната црта во романот.

Дали Малиот принц исчезнал засекогаш или само привремено ја напуштил Земјата? Можеби токму во неговите зборови се крие одговорот на

ова прашање: „Она што е важно не се гледа“. Вечноста е во идејата, во мислите и во човековиот дух, а не во телото. Телото е како „стара, напуштена школка. А напуштените школки не предизвикуваат тага“... Сè што се случува во романот е сместено во интервалот меѓу доаѓањето и заминувањето на принцот од земјата. И пилотот слетува на земјата заради дефект на авионот, а кога дефектот е отстранет, тој пак се вивнува во висините. Дали сличноста во нивните падови е случајно или намерно исконструирана? При тоа, треба да се има предвид дека и покрај сличноста во судбините на главните јунаци, постојат и значителни разлики. Меѓутоа, она што изненадува е степенот на остварената комуникација, сличните ставови и истовременоста на егзистенцијалните одлуки. Кога пилотот тргнал да го бара принцот за да му каже дека дефектот е отстранет, бил изненаден од фактот дека и Малиот принц се подготвувал за заминување на својата планета.

Дали *Малиот принц* е „приказна која им се обраќа на децата, а бара премногу од нив“ или тоа е приказна за животот, за суштината и смислата на човековото постоење, за оствареното и неоствареното, или само за она што силно се посакува? Дали *Малиот принц* не е филозофски трактат за бесперспективноста на одделните човечки судбини? Дефиницијата на Егзипери за припитомувањето, нè наведува на помислата дека, меѓу другото, романот *Малиот принц*, е силен апел кон човекот за неопходноста на пријателството меѓу луѓето, апел за космополитизам како правило на живеење, на разбирање, како начин на кој се остварува смислата на сегашното, минатото и идното. *Малиот принц* е роман за осаменоста на човекот и детето, за потребата од разбирање, пријателство и секојдневна комуникација со животното опкружување, приказна за потрагата по убавина во малите и безначајни работи; за односот на децата и возрасните, за слободата на мислата и слободата воопшто – за исконскиот нагон на човекот да трага по далечното и непознатото. И на крај, тоа е дело за бегството на човекот во светот на детството - во просторите на невиноста, добрината и наивната детска недоумица. Во *Малиот принц* ништо не е експлицитно дефинирано; дури и судбината на главниот јунак на крајот од романот е магловита и нејасна. Писателот го остава читателот во дилема дали Малиот принц навистина умира, или тоа е само негово заминување на планетата од која дошол. За малиот читател тој никогаш нема да биде мртов, бидејќи на земјата го оставил само телото, а душата му се преселила на друга планета, за во некој нов облик да го продолжи својот живот.¹¹⁶

Прашањето за формата и жанровската припадност на ова дело, долго време било причина за расправи и дилеми меѓу критичарите. Милан Црнковиќ ова дело го дефинира како фантастична приказна која го доловува имагинарниот свет кој живее во потсвеста на најмладите читатели; Валерија Милошевиќ го одредува како парабола, која се занимава со прашања од највисоките морални сфери, но се чини дека најприфатлива е одредбата на Миомир Милинковиќ, кој *Малиот принц* го дефинира како алегорично-алузивен модел на современ роман, во кој со јазикот на детето се говори и размислува за светот на возрасните. Во прилог на ова говорат и некои факти: раскажувањето во прво лице е реализирано на начин кој е карактеристичен за модерниот психолошки роман; главниот јунак на романот е пандан на писателовото "јас"; потоа, следува просторно-временската одреденост на

¹¹⁶ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.449-457.

дејството; критичкиот однос на детето кон светот на возрасните; техниката на раскажување и развојот на фабулата, со посвета која е карактеристична на романсиерската форма и други детали кои одат во прилог на тврдњето дека ова дело е поблиско до романот, отколку до фолклорната сказна. Се разбира, во делото има и сказновидни места и тие се препознаваат во нестварниот лик на Малиот принц, во неговата способност лесно да премине од светот на фантастиката во светот на реалноста и обратно, во измислените планети и нивните чудни жители, во фиктивната овца која ја гледа само Малиот принц, итн.¹¹⁷ Милан Црнковиќ го поставува прашањето дали *Малиот принц* воопшто е детска приказна и истакнува дека делото ги надминува можностите на просечното дете, но и покрај тоа што не е карактеристична приказна за деца, признава дека таа има елементи кои ѝ овозможуваат да биде приказна за деца: прекрасниот лик на момчето, одрекувањето од светот на возрасните и јасна декларација за враќање кон детството како кон единствен излез, прекрасна имагинативност и едноставност на изразот.¹¹⁸ Роман или бајка, фантастична приказна или хуманистичко-лирски трактат, *Малиот принц* станал синоним за Сент Ензипери. Тоа дело го разнесе името на овој писател низ целиот свет. Меѓутоа, тешко е да се зборува колку е тоа книга за деца или за возрасни. Единствено се знае дека, *Малиот принц* го читаат луѓе од сите возрасти и дека при секое ново читање доживувањето е секогаш ново и многузачно. Станува збор, за дело со мисловна и емотивна длабочина која секогаш е на границата меѓу можното и невозможното, сонот и јавето, наивната реалност и имагинацијата.¹¹⁹

Малиот принц е прекрасно момче и пријател. Се родил во халуцинација, во безнадежното медитирање и трагање по смислата на животот на авијатичарот кој атерирал во пустината заради дефект на авионот. Исткаен од желбата за пријател, од стравот пред осаменоста, од барање на засолниште во детството, Малиот принц станува толку реален лик што прераснува во олицетворение на мечтаењата и судовите на авијатичарот и го "припитомува"¹²⁰ својот творец со сите последици (среќа и тага). Малиот принц ја напуштил својата мала планета и посетил седум други, меѓу кои и Земјата. Насекаде нашол необични жители кои го одбиваат со својата логика на возрасни луѓе, покажувајќи ги апсурдите на современото потрошувачко општество: осаменоста, власта на броевите, недостатокот на време за себе во трката по формалните должности, и т.н. потреби. Малиот принц не е задоволен од она што ќе го види, и иако е мудар и им пристапува на работите непосредно како дете, сепак учи на туѓите грешки, па почнува да ги сфаќа и своите грешки кон својата роза, која него го "припитомила". Него го поучува искусната лисица: што е важно во животот, а што не е важно; дека големите работи, па и кога се имаат многу, не можат да усреќат; дека наша роза станува онаа за која се грижиме, над која стравуваме, а илјадниците туѓи рози се само неважна декорација; дека чувствата вредат повеќе отколку студеното поседување или студената логика на сознанието; дека убавината на предметите доаѓа од асоцијациите со кои се поврзуваат со нашиот свет, итн. Исто така, лисицата му

¹¹⁷ Исто, стр.458.

¹¹⁸ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.224.

¹¹⁹ Блаже Китанов, *Литература за деца и млади*, Поетика, писатели, дела, кн.1, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.225.

¹²⁰ Изразот „припитомува“, Црнковиќ овде го преведува како: потреба за некој близок, пријател или потреба некој да се сака.

ја толкува науката за "припитомувањето". Некој да биде припитомен, значи да се пружи и да се ужива во пријателството и љубовта, бидејќи е неподносливо да се биде сам – толкува лисицата на Егзипери во улога на учител и пријател. „Луѓето купуваат готови работи кај трговците, а бидејќи не постојат трговци кои продаваат пријатели - луѓето веќе немаат пријатели. Ако сакаш пријател – припитоми ме“. Егзипери се обидува да ѝ се спротивстави на отуѓеноста и бесмисленоста на животот со чувствата, со пристапот и со вреднувањето на светот на една друга основа, детска и искрена. Треба да се гледа со срцето, а не со очите, бидејќи очите не се способни да ги видат важните работи. *Малиот принц* е крик за смислата на животот во симболички вжарената пустина покрај мртвата и немоќна машина. *Малиот принц* е крик по пријател во пустината каде ехото не одговара, туку само ги враќа вашите зборови и прашања. *Малиот принц* е крик за прибежиште во пустината каде и најмалиот пустински цвет тврди дека луѓето не се ништо особено, бидејќи немаат корен. *Малиот принц* е тажна приказна: момчето заминува со помош на змијата, а пилотот се враќа во својот апсурден свет, во светот на возрасните.¹²¹

Фантастиката и алегоријата, наивна и чиста, се внесени да ја осветлат мислата за тоа дека љубовта и верноста, верувањето и јунаштвото, цврстината, опстојноста и другарството му се неопходни на човекот за да живее. Тоа е основното што не само што останува во нас по прочитувањето на сказната „Малиот принц“, останува во нас, неверојатно колку живо и реално, свонкиот и шумолив глас на малечкиот принц, кој постојано нешто те потпрашува, настојчиво го повторува своето прашање, никогаш не се откажува од еднаш поставеното прашање, бара одговор.¹²²

¹²¹ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.223-224.

¹²² Александар Поповски, *Поговор кон книгата „Малиот принц“*, Македонска книга, Скопје, 1987, стр.72.

ПАМЕЛА ТРАВЕРС

Памела Линдон Траверс е родена во 1906 година во Австралија (Квинсленд) во семејство со ирско потекло. Во Англија дошла на седумнаесетгодишна возраст и сè до 1936 година работела како професионална танчарка и актерка. Своите првите приказни посветени на Мери Попинс ги напишала кога се соземала од болест, а потоа им ги раскажувала на двете деца на своите пријатели. „Мери Попинс“ е отпечатена во 1934 година и доживеала огромен успех, исто како и подоцнежното дело „Мери Попинс се враќа“, во 1935 година. Памела Траверс ги напишала уште и книгите „Одам по море, одам по копно“ (1941), „Лисицата во јаслите“ (1962), „Пријателот мајмун“ (1971), но успехот на двете книги за „Мери Попинс“ останува ненадминат до денешни дни.

Книгата *Мери Попинс*, како не мал број книги наменети за деца, може да биде мошне интересен текст и за возрасните, затоа што таа ѝ посветува многу внимание на релацијата деца:возрасни. Се чини дека намерата на возрасните да го подготват детето за *Големiot свет* е универзална и трансвременска (со помали или поголеми отстапувања во определени периоди од историјата на човештвото и во специфичните услови на различните култури). Од друга страна, децата во сите времиња и култури (повторно - со помали или поголеми отстапувања...) се чувствуваат исплашени, реагираат каприциозно ОД СТРАВ на истиот тој голем свет, мачно растејќи. *Мери Попинс* пленува со аспектот во кој читателот, без оглед на која возрасна категорија и припаѓа, го открива Другиот, оној кој имплицитно го содржи во себеси¹²³ и кој, по силата на нештата, го чувствува како антагонист. Памела Траверс, преку ликот на дадилката Мери Попинс, на обете страни - и на децата и на возрасните - им покажува дека тој антагонизам постои само навидум, бидејќи се случува децата да можат да сакаат, вистински да сакаат некого кој е строг, надуен, самоуверен и авторитативно возрасен, како што таквите возрасни со невидлива љубов, која ја кријат зад воспоставениот авторитет, можат да ги исполнат најтајните детски желби!

Текстот *Мери Попинс* жанровски го дефинираме како роман. (Дванаесетте глави со двојното означување - нумеричко и текстуално - помагаат како аргумент за оваа постапка). Уште на првите страници од текстот се соочуваме со проблемот на ситуирање на текстот во соодветен код. Впечатокот за реалистичкиот код го формираат, пред сè, личните имиња; името на улицата (Црешова градина) исто така ја восприемаме како реалистичен податок, како *можно* име за улица, бидејќи западниот свет е преполн со такви имиња за улици; дијалогот на госпоѓата и господинот Бенкс ни дава податоци кои се сфаќаат како белези на реалистичкиот код (материјалниот статус на семејството, професијата на господинот Бенкс, семејната положба во домот)...Сигурноста на тој код ја разликува појавата на Мери Попинс, која сè уште неименувана, со *ветрот* се појавува на портата и пред куќната врата на Бенксови. Џејн и Мајкл, двете деца на Бенксови, од почетокот се сведоци на *чудото*. Нараторот со модални средства се обидува да ја потенцира несигурноста што треба да се создаде кај читателите: *Се чинеше како најнапред да ја фрли пред портата, потоа почека да се отвори, потем ја поткрена и ја фрли сосе торбата и сè*

¹²³ Возрасниот го содржи некогашното дете, а во детето се содржи идниот возрасен.

друго пред предната врата. Како што беа децаша загледани, слушнаа страшен тресок, а кога таа се спушти на земјата целата куќа се затресе.¹²⁴

Чудното доаѓање на Мери Попинс ги има за сведоци само Џејн и Мајкл и, секако, нас, читателите. Значи, ракурсот од кој ќе го следиме текстот ќе биде детскиот, и тоа токму тој кој го диктира возрасниот статус на Џејн и Мајкл. (Близначината и бебето Анабела се премногу малечки за да им се довери таа улога). Страшниот тресок со кој се појавува Мери Попинс во куќата на Бенксови ја сугерира нејзината необичност, натприродност, ја антиципира нејзината божествена природа која се открива дури во епизодата во Зоолошката градина. (Ниту навестувањето дека Црвената крава и била голема пријателка на мајка ѝ, ниту волшебните моќи кои ги има Мери Попинс не ја дефинираат нејзината древна, митолошка природа толку силно како што тоа го прави епизодата од Зоолошката градина кога кралот-змија Хамадрајд ќе ја ослови Мери Попинс со "братучетке").

Памела Траверс во текстот на *Мери Попинс* внела сказнолики елементи. Дел од атрибутите на Мери Попинс се својствени за ликовите на сказната: таа во семејството на Бенксови доаѓа со торба за која децата сметаат дека е целосно празна, но таа торба, сосема како во сказните, е волшебна, собира нешта кои се поголеми од нејзината физичка големина. *Мери Попинс* е модерен текст, авторски текст кој ги знае решенијата во сказните, па затоа неговата авторка небаре иронизирајќи вади од торбата некои „профани“ предмети (бела престилка, калап сапун, четка за заби, шноли за коса, шишенце со мирис, столче на расклопување, кутија бонбони за грло...), а не, на пример, непотрошливо богатство, како што се случува, најчесто, во сказните! Единственото волшебно нешто што Мери Попинс ќе го извади од торбата, нештото што се разликува од овие модерни измислици на веков¹²⁵, е шишенцето со темнокафеава течност која за секого има различен вкус! Но, и покрај тоа што од волшебната торба Мери Попинс не вади вообичаени сказнолики нешта - принципот е сосем идентичен: од внатрешноста на волшебниот предмет (торба или ќесе) се вади нешто неочекувано и необично, при што чудото е најочигледно кога извадените нешта се предимензионирани во однос на предметот од кој се појавуваат. (Потсетете се и на примерот на „Чудните доживувања на Петер Шлемил“ од Шамисо). Нараторот со чудесниот компас како средство со кое се патува, го вовел т.н. инструментално чудесно¹²⁶ превртувајќи го сигурниот став на Мајкл дека со компасот не може да се патува.

Мери Попинс умее да зборува со животните! Тоа е очигледно во епизодите со кучето Ендрју на госпоѓицата Ларк, во епизодата со Зоолошката градина, во епизодата со компасот итн. И тука, познатиот мотив од фолклорните сказни - познавањето на јазикот на животните - постои како принцип во градбата на текстот. Но, и познавањето на јазикот на животните, како и волшебниот предмет (торбата), Памела Траверс хуморно го извртува. (Потсетете се само на превртената перспектива која владее во Зоолошката градина: луѓето се во кафезите, а посетителите се животни! Оваа епизода со својот еколошки

¹²⁴ П.Л.Траверс, „Мери Попинс“, Детска радост, Скопје, 1990, стр.10.

¹²⁵ Иако и сирупот, така спакува, остава впечаток на, всушност, кодерна придобивка на аптекарството на нашиот век.

¹²⁶ Cvetan Todorov, Uvod u fantastičnu književnost, Rad, Beograd, 1987, str.60.

поттекст може да го поттикне детето на размислување за сопствениот став кон животните (кон другиот) со што суптилно се остварува педагошки ефект.)

Но, и покрај тие сказнолики елементи, не можеме да кажеме дека овој текст се чита низ клучот на чудесното, бидејќи „она што ги разликува сказните е определениот начин на пишување, а не припадноста кон натприродното“.¹²⁷

Сметаме дека во дефинирањето на „Мери Попинс“ може да помогне објаснувањето на дистинкцијата меѓу чудесното, чудното и фантастичното кое го дава Цветан Тодоров: „Фантастичното... трае само онолку колку што трае и нерешителноста заедничка за читателот и за ликот, на кои им е определено да решат дали она што го забележуваат произлегува или не произлегува од „стварноста“ каква што таа е, според општото мислење. На крајот од расказот читателот, па и самиот лик, сепак донесуваат решение, се определуваат за едно или друго решение, и со тоа излегуваат од фантастичното. Ако читателот прифати дека законите на стварноста остануваат недопрени и дека даваат објаснување на опишаните појави, велиме дека делото припаѓа кон еден друг жанр - чудното. Ако, напротив, реши дека мора да се прифатат новите закони на природата со кои таа појава би можела да биде објаснета, влегуваме во жанрот на чудесното“.¹²⁸

Кога ја читаме *Мери Попинс* постојано сме свесни за *превртувањето на перспективата* кое Памела Траверс постојано го потенцира. „Човечките“ атрибути на Мери Попинс се кулминација на ирониското превртување на Траверс: Мери Попинс не е многу нежна, не е сладникава дадилка која барем ја игра ролјата на љубезност, таа не е подлизурка ниту кон своите наредбодатели ниту кон децата; Мери Попинс е, всушност, самобендисана, намќореста, молчалива, категорична, речиси груба, не ги залажува децата со ветувања само за да реши определена ситуација, таа мошне убаво знае да каже НЕ (а многумина од возрасните не велејќи им НЕ на децата, всушност, ги потценуваат), без да објаснува и без да се обидува да смири. Но, во таа своја надворешна грубост, во недопирливиот оклоп на непопуштливоста, Мери Попинс има кривка, суптилна внатрешност која никогаш декларативно не избива, но се чита во постапките, во тајните чуда со кои ги изненадува детските срца секогаш гладни за чудо.

Нараторот ја чува тајната на Мери Попинс - ни тој наратор кој раскажува во трето лице „не знае“ ништо за чувствата на Мери Попинс, за нејзините мисли... Постапките на Мери Попинс се опишани однадвор, раскажувачот го симулира гледиштето на Џејн и Мајкл, па дознавајќи го она што го знаат тие, читателот останува со истата загатка за вистинската природа на Мери Попинс. Всушност, природата на Мери Попинс е двојна: раскажувачот ја гради таа двојност со виртуозно компонирање на реалното и натприродното. Романот содржи епизоди во кои ликовите од реалноста на семејството Бенкс (родителите, децата, вработените во нивната куќа, соседите) комуницираат со Мери Попинс на *најнормален начин* како што тоа се случува во реалниот живот и во реалистичкиот код, на рамништето на дискурсот. Атрибутите на Мери Попинс кои ги генерираме од нејзините релации со овие ликови се компатибилни со атрибутите кои се добиваат од релацијата со ликовите на децата: таа е строга и самоуверена, суетна, премногу сигурна уште при влегувањето во домот на Бенксови. Госпоѓата Бенкс не умее на оваа силна личност (како што е

¹²⁷ Исто, стр.58-60.

¹²⁸ Исто, стр. 46.

претставен ликот на Мери Попинс) да ѝ направи забелешка во директната комуникација, но подоцна, на својот сопруг му се жали за ароганцијата на новата дадилка („небаре таа нам ни прави посебна чест“).

Атрибутите на Мери Попинс во релациите на ликовите-суштества од „нејзиниот ранг“, се разликуваат. Со Берт, продавачот на кибрити и талентираниот сликар на *живи слики*, Мери Попинс се речиси како вљубена девојка; со вујкото Виг, несериозниот возрасен човек, Мери Попинс се однесува како вистински нежна внука која умее да му забележи за несоодветно однесување, но која истовремено е толерантна за неговите мали несериозности; со госпоѓата Кори, авторитетната ситничка мајка на несоодветно големите ќерки Фани и Ани, Мери Попинс е љубезно учтива; со малечката Маја „од ѕвездите“, Мери Попинс е нежна и пожртвувана (ѝ ги подарува своите нови ракавици што така убаво ѝ ја зголемуваат елеганцијата, а знаеме колку на Мери Попинс ѝ е важна наконтеноста!); во епизодата во Зоолошката градина ја согледуваме *најочовечената* Мери Попинс која умее да покаже женска радост поради добиениот подарок и вниманието што ѝ се посветува поради роденденот кој е важен настан за жителите на Градината. Само еден од ликовите кои спаѓаат во светот на Мери Попинс - пандата од епизодата со компасот, кажува нешто со што атрибутите на Мери Попинс ја доближуваат до светот на децата, до каприциозноста на децата: „... мила моја Мери, ти секогаш го правиш она што си сакала да го направиш, колку и да е тоа бесмислено и глупаво“.

Мери Попинс на Памела Траверс е роман кој радикално ја иновира литературата за деца. Во него децата-читатели, низ релацијата на Мери Попинс и Џејн и Мајкл, не добиваат сладникава, презагрижена дадилка и божемна замена за мајката, туку рамноправен соговорник кој умее да го освои нивниот код на комуникација, бидејќи да се расне во овој суров свет навистина е тешко и збунувачки! А грубоста на Мери Попинс, всушност, е божемна, бидејќи, ако размислиме подобро, педгошко-дидактичките ефекти од однесувањето на Мери Попинс со децата се посилен од секое поучно *триење сол на главата*. Мери Попинс едноставно им *покажува* на своите воспитаници какви се последиците од определено несоодветно однесување. На пример, таа не му држи здодевна лекција на Мајкл поради украдениот компас со кој тој себично посакува да замине сам на пат околу светот, туку „прави“ страшна приказна во која животните кои дотогаш, во претходното заедничко (!) патување¹²⁹, пријателски расположени, се престоруваат во опасни суштества, па едноставно, во вистинскиот миг го спасува од нив сместувајќи го во заштитничката мекост на неговата постела.

Романот на Памела Траверс, со начинот на кој ја раскажува чудната средба на две „избрани“ деца со волшебничката Мери Попинс, целосно ги исполнува барањата кои Бруно Бетелхајм ги дефинира на следниот начин: „За да го задржи вистински вниманието на детето, една приказна мора да го забавува и да ја поттикнува неговата љубопитност; ама за да му го збогати животот таа мора да ја поттикне неговата фантазија; мора да му помогне да го развива својот интелект и да ги објаснува своите чувства; мора да биде во согласност со неговите стравови и стремежи; мора целосно да ги признае неговите тешкотии, истовремено укажувајќи на решенијата на проблемите што го вознемируваат.

¹²⁹ Во тоа ја читаме идејата дека родителите, возрасните ги штитат децата од опасностите од кои самите не би можеле да ги заштитат.

Накусо, приказната мора да биде поврзана со сите аспекти на личноста на детето - и тоа без омаловажување, туку, напротив, признавајќи ја сета сериозност на неговите проблеми, при што ќе ја поддржува неговата самодоверба и вербата во иднината”.¹³⁰

Романот *Мери Попинс* ја потенцира двојноста на ликот на Мери Попинс. Таа е „обична“ дадилка каква што може да се добие преку оглас во весниците, но таа е и волшебничка која има моќи за кои не се чудиме дека се можни – но, во жанрот на сказната.

Реакциите на Џејн и Мајкл се најважните ефекти на приказната на романот *Мери Попинс*: низ аспектот на овие ликови, нараторот ја изразува несигурноста, нерешителноста која беше услов за да се реализира фантастичното¹³¹. Џејн и Мајкл (не) се сигурни дека торбата на Мери Попинс е празна; тие не им веруваат на своите очи дека мери Попинс се лизга *угоре*, како што тие се лизгаат *низ* скалите; тие не знаат како да го восприемат чудесното реење под таванот на господинот Виг; нерешителни се и не знаат да решат дали нивната авантура во Зоолошката градина навистина се случила (бидејќи Мери Попинс, како секогаш, се исчудува кога тие директно ќе ја прашаат за случката); не се сигурни дали нешто е сон или јаве... Се чини дека таа генерална двојност и превртеност на перспективата во нарацијата на Памела Траверс е сублимирана во реченицата која зачудената Џејн, фасцинирана од сцената кога госпоѓата Кори, со асистенција на ќерките⁷³ ги лепи ѕвездите од станиол врз небото, ќе ја искаже замислено: „Тоа што сакам да го знам е: Дали ѕвездите се златна хартија или пак златната хартија е ѕвезди?“

Децата се неповратно вљубени во својата дадилка. Тие негрижливо тоа го кажуваат (сосем детски) пред својата мајка која е збунета и лута поради ненајавеното заминување на дадилката. На заминување, Мери Попинс ќе им остави проштални подароци. Џејн ќе го добие нејзиниот портрет кој го направил Берт, а Мајкл компасот што претходно се обидува да го украде. Кусото писмо приложено кон подарокот на Џејн сосем и соодветствува на природата на Мери Попинс: „МИЛА ЏЕЈН, Мајкл го доби компасот, а сликата е за тебе. Довидување. МЕРИ ПОПИНС“. Изборот на подароците е мошне индикативен: самобендисаноста, кокетноста, суетата на Мери Попинс која нараторот постојано ја става во позиција да се огледува, да се конти го мотивира подарокот за Џејн. Но, портретот искомбиниран со ословувањето во писмото (иако тоа МИЛА може да се сфати и како конвенција во обраќањето во писмата) укажува и на свеста на Мери Попинс дека е сакана, дека со таквиот подарок ќе им направи радост на оние кои ги остава натажени. Педагошкиот ефект од изборот на подарокот за Мајкл нема потреба особено да го коментираме. Поздравот во писмото, и без вториот дел на романот („Мери Попинс се враќа“), ветувањето на повторната средба (иако и тој може конвенционално да се прими како испразнет од тоа значење) е важен за да се постигне оној важен елемент на интеграција на детската личност врз која инсистираат психолозите.

Во својот роман Памела Траверс, доследна на својата постапка, го превртела и аспектот на фантастичното. Секогаш кога ликовите на децата ќе се посомневаат во можноста вистински да присуствувале на некој натприроден настан, Мери Попинс се исчудува на нивните прашања со кои тие ја

¹³⁰ Bruno Betelhajm, Značenje bajki, Jugoslavija, Beograd, str.19.

¹³¹ Cvetan Todorov, Uvod u fantastičnu književnost, Rad, Beograd, 1987, str.38.

проверуваат веродостојноста на случката (со што се постигнуваат особени ефекти на хуморот). Можноста истовремено да сонувале ист сон секогаш се укинува со доказ дека случката се случила.

Мери Попинс е книга која од необичен агол разгледува и т.н. општи места од литературата за деца. Таква е епизодата со близначињата Барбара и Џон. Тука ја согледуваме идејата дека децата *знаат* многу повеќе отколку што покажуваат, дека имаат некои тајни моќи додека се бебиња, идејата за губењето на детската невиност со раснењето и со влегувањето во светот на возрасните што значи, всушност, *заборавање* на претходните моќи.

Затоа, да се има Мери Попинс - дури и како лик од текст, е важно за светот на детето. Потсекавајќи се на интересната мисла на Цветан Тодоров дека „...чудесното ѝ соодветствува на непознатата, сè уште невидената појава која допрва ќе се случи - значи, на идното време; во чудното, напротив, необјасливите нешта ги сведуваме до познати факти, до претходното искуство, па со тоа ги поместуваме во минатото време. Што се однесува да самото фантастично, нерешителноста како негово својство секако мора да се смести во сегашноста“¹³², ја посакуваме таа и таквата сегашност.

И затоа, без оглед на учените дефиниции и разграничувања на разликите меѓу чудесното, фантастичното и чудното, ѝ ја доделуваме оваа почесна титула на Мери Попинс поместувајќи ја во оној паралелен свет (без кој не може да се замисли детството) каде што таа е благородничка од Сказните.¹³³

¹³² Исто, стр.47.

¹³³ Текстот е извадок од книгата *Литература за деца*, Јадранка Владова, Ѓурѓа, Скопје, 2001.

АСТРИД ЛИНДГРЕН

Најпознатата шведска писателка, Астрид Линдгрен (1907-2002) е родена во местото Вимерби, како второ од четирите деца во семејството на Семјуел Август Ериксон и неговата жена Хана. По завршувањето на школувањето во родното место, извесно време работи како лектор во редакцијата на локалниот весник, а потоа, од 1926 година, работи како стенограф во Стокхолм. Извесно време поминала и во Америка како дописник на еден шведски весник наменет за жените. Во седумдесетите години од минатиот век била особено активна во јавниот и политичкиот живот, заради што понекогаш доаѓала во отворен конфликт со некои политичари во Шведска.

За својата општествена и книжевна работа добила повеќе награди и признанија. Веста дека еден новооткриен астероид руските научници го нарекле според нејзиното име, таа ја прокоментирала вака: „Од сега можете да ме викате Астероид Линдгрен“, а кога на нејзиниот деведесетти роденден, Швеѓаните ја прогласиле за Швеѓанка на годината, таа се јавила со духовит и само за неа својствен коментар: „Мислам дека заборавивте дека јас сум една стара личност која е глува, полуслепа и скоро потполно луда. И вие мене ме прогласивте за Швеѓанка на годината! Мораме да внимаваме на кого му го кажуваме тоа, зашто светот ќе помисли дека цела Шведска е таква“.

Астрид е многу плодна и разновидна писателка. Зад себе оставила осумдесет книги за деца и млади, меѓу кои е и *Пипи долгиот чорап*, која е преведена скоро на сите светски јазици. Инспирација и мотиви за своите приказни и романи наоѓала во секојдневниот живот, во необичните настани и подвизите на обичните луѓе, во сферата на имагинацијата и фантастиката, во просторите на непознатите светови и измислените јунаци, во нивните патувања и авантури, но често уметнички обликувала и конкретни ликови кои случајно ги среќавала и запознавала. Така, после една прошетка покрај гробиштата во местото Вимерби, дошла на идеја да го напише романот „Браќата лавјо срце“ кој предизвикал поделени мислења кај возрасните и недвосмислена симпатија кај децата.

Пипи Долгиот чорап не е роман во класична смисла на зборот. Попрво би можело да се каже дека тоа е литературен мозаик од дисконтинуитетни приказни обединети околу главните јунаци, девојчето Пипи, Анита и Томи. Секоја приказна е тематска и идејна целина која освен споменатото трио има и други јунаци. Покрај славното трио, постојано се присутни и два анимални јунаци - мајмуноот Нилсон и еден коњ кој живее на тремот од куќата на Пипи наречена вила Вилекула. Тоа е дело со морална теза какви имало многу во времето на неговото појавување. Пипи Долгиот чорап е девојче со исклучителни физички и креативни можности - супер дете кое може сè. За малиот читател, но и за книжевниот критичар особено е интересен нејзиниот портрет: „Нејзината коса имаше боја на морков, сплетена во две цврсти плетенки, носот ѝ личеше на компирче, а лицето ѝ беше прошарано со дамки. Под носот се наоѓаше необично широка уста со здрави, бели заби. А како само ѝ изгледаше фустанчето! Пипи сама си го соши. Фустанчето требаше да биде сино, но бидејќи немаше доволно сина свила, на неколку места додаде по некое парче црвена свила. На долгите тенки нозе носеше

пар долги чорапи, едниот сив, а другиот црн. Потоа, на нозете носеше црни чевли, кои беа двапати подолги од нејзините стапала“ (стр.9).¹³⁴

Ова деветгодишно, дамкаво, црвенокосо девојче, со своите постапки и односот кон околината означила своевиден бунт против востановените форми; бегство од стварноста и критика на застарените методи на воспитување. Во секојдневниот живот таа се однесува според потребите и правилата на својот разуздан темперамент; оди во училиште само кога сака, со возрасните се согласува само кога тоа ѝ одговара, не се плаши од духови, измамници и крадци, не им робува на никакви правила и манири на убаво однесување. Се противи на било каков строг ред во куќата, своите работи и гардеробата ги остава таму каде што ѝ е најзгодно, станува кога сака, сама си ги бира друштвото и пријателите, знае да се одбрани од хулигани, знае да им се спротивстави на сите, па дури и на претставниците на власта ако мисли дека ѝ ја загрозуваат слободата, а знае и да ги казни претстапниците кога ќе се огрешат од елементарните правила на човечноста. Таа е духовита, отворена и комуникативна, а во нејзиниот говор доминира нонсенсен хумор и досетки кои ја отсликуваат комплексноста на нејзината немирна и љубопитна природа.¹³⁵

Во второто поглавје се открива токму ваквата Пипи во неколку призори. Сакајќи што посилно да ја прикаже необичноста на овој лик, авторот ја прикажува во друштво на две „нормални“ и „убаво воспитани деца“, Аника и Томи. Притоа, се издвојуваат два призора: првиот е „истражувачкиот поход“ на Пипи и во врска со тоа може да се доведе и способноста на децата за имагинација, а вториот е пресметката на Пипи со хулиганите. „Истражувањето“ се состои од тоа на земјата, во тревата, во празнините на стеблата да се пронајдат сосема безвредни предмети за кои Аника и Томи, како претставници на убаво воспитаните деца, постојано се прашуваат: за што служат, каква е користа од нив, од празниот калем, од зарѓаниот лонец, од фрлените завртки, додека за Пипи тие се особено вредни: ѝ носат радост, бидејќи ги пронашла, можат да ѝ послужат во играта, може да се фантазира за нив... Кога, пак, Пипи, за казна ќе ги закачи лошите момчиња на гранките на дрвото, затоа што ги тепаат послабите од себе и им се потсмеваат, со поместувањето во иреалното се изразува желбата на детето за поседување на голема физичка сила и задоволување на правдата.¹³⁶

На децата кои во раните години од детството ја спознаваат суровоста на ортодоксните правила и многубројни запрети и препреки кои им ги поставуваат родителите, наставниците, педагозите, и сите кои се постари или посилни од нив, им импонира ликот на најсилното девојче на светот кое може да го победи и најсилниот човек на светот, да се одбрани од крадци и на крај да им подари по еден златник, но ако чесно го заработат, да спаси беспомошни деца од оган, да го присили разбојникот да го плати својот долг во продавницата, да совлада двајца опасни гусари на островот Гула-Гула, да си игра шуга со полицијата и на крај, да заклучи дека „на возрасните никогаш не им е убаво“, и дека „да се биде возрасен не е нешто што би можело да се посакува“. Пипи е девојче на кое ништо не му пречи и кое лесно се ослободува од незгодите. Оди во училиште „но само малку“, за да си напише писмо самата на себе или за да добие божиќен распуст- но и да ѝ постави тешко филозофско прашање на учителката

¹³⁴ Астрид Линдгрен, Пипи долгиот чорап, Скопје, Феникс, 2010.

¹³⁵ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.491-496.

¹³⁶ Milan Crnković, Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.236-237.

кога таа тврди дека луѓето постојат само за да им прават добро на другите: „Хе-Хе! Тогаш зошто постојат другите луѓе?“.

Пипи е ретко кога во дилема, брзо размислува и уште побрзо донесува одлуки. Кога продавачката алудирајќи на нејзините пеги, ќе ѝ понуди некоја лековита маст, таа одговара дека „не пати ни од ни заради пегите“, но дека секако би сакала „некоја маст од која се добиваат уште повеќе пеги“. Сепак, еднаш била во дилема, бидејќи не била сигурна дали е поубаво да стане гусар или „вистинска фина дама“, па дури била и тажна кога сфатила дека не може да биде двете работи истовремено.

За разлика од Пипи, Томи и Аника редовно одат на училиште, покажуваат манири на убаво семејно воспитување, без приговор им се покоруваат на моралните поуки на возрасните. Познанството со Пипи им го облагородува животот и детството им го прави поубаво и побогато, така што посакуваат засекогаш да останат деца. Пипи честопати знае и нив да ги изненади со некаков невкусен гест, со некој збор или лош манир, но многу почесто ги одушевува со креативноста на духот и способноста секој момент да им го направи убав и интересен. На сите нивни прашања таа има одговор, а за своето однесување има многу убедливи аргументи кои со тек на време и тие ќе ги прифатат како принцип на живеење и начин на однесување. Така по едно неочекувано нуркање во вода, на запрепастената Аника, Пипи ѝ објаснува дека децата не мораат секогаш „да бидат суви“ и дека нуркањето во вода во некој ров покрај патот во Америка е сосема обична работа, а на прашањето на Томи зошто оди наназад, таа без размислување одговара со прашања: „Па зарем ние не живеееме во слободна земја? Зарем не може да се оди онака како што се сака?“

Пипи е слободна, неконвенционална, самостојна, авторитативна, природна, и скоро секогаш им се спротивставува на педагошките норми на однесување со постарите или врсниците. Заради таквите особини понекогаш таа предизвикува чудење, збунетост и запрепастеност, а некогаш љубопитност и восхитеност. Помеѓу врсниците е омилена бидејќи е несебична, ведра и духовита, подготвена за дружење и авантура, додека возрасните понекогаш ја критикуваат, особено ако не постапува според правилата на убаво однесување, но уште почесто ѝ се восхитуваат, особено кога ќе направи некое големо дело.¹³⁷ Се разбира, нејзиното слободно однесување е и меч со две острици. Таа опасност најдобро се чувствува во главата „Пипи оди на гости“ кога Пипи е и самокритична, зашто знае дека и покрај нејзините најдобри намери на седенката кај родителите на Аника и Томи, сепак тоа не е доволно, зашто не е доволно само решението на детето „да се биде добар“, туку е потребен и соодветен тренинг на убавото однесување на маса.¹³⁸ Постапките на Пипи се изразито непдагошки: не ги почитува правилата на хигиената и си го доведува здравјето во опасност (меси тесто на подот, спие со главата под покривач), никому не се покорува и не ги признава општествените конвенции (не оди на училиште, не признава авторитети), не ја разликува стварноста од фантазијата, обилно лаже („истражував во џунглите на Борнео“), се облекува немарно воопшто не обидувајќи се да личи на другите, зборува со жаргон, итн. „Добро воспитаните“ Аника и Томи, најпрво како да се згрозуваат од нејзините постапки, но многу брзо ги привлекува нејзиниот начин на живот, бидејќи во

¹³⁷ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.491-496.

¹³⁸ Јадранка Владова, Литература за деца, Гурѓа, Скопје, 2001, стр.143.

него несвесно ги откриваат своите скриени и потиснувани желби. Еднакво се однесуваат и децата – читатели.¹³⁹

Пипи е олицетворение на неограничено дете, симбол на некој кој умее да се бори за слободата и сопствениот идентитет, за својот говор, за своите манири и својот начин на живеење. Во нејзиното однесување и говор, преполн со апсурди и нонсенси, писателката вградила една подлабока и поширока димензија, која во повеќе приказни се распознава како мисла за слободата воопшто и слободата на човековата индивидуа. Дали човекот е слободно битие, или ужива онолку слобода, колку ќе му одредат другите?

Основната порака на делото е слободата на детето. При тоа треба да се има предвид и неговиот педагошки карактер и нагласената идеја на писателката – на детето треба да му се пристапи со неопходната доза на респект. Приказните за Пипи се бунт против застарените методи на воспитување и образование. Затоа, малата хероина ја зема правдата во свои раце. Можеби и несвесно писателката ја открива својата недоверба кон општествената заедница, кон нејзините закони и конвенционални правила. Иако се градени на елементите на чудесното и нереалното, приказните за Пипи значително се разликуваат од класичните обрасци на фолклорната и авторската бајка. Во нив нема заплет ниту драматични ситуации, а задоволувањето на правдата се случува мирно, без душевни потреси и катарзични разрешувања.¹⁴⁰

¹³⁹ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.237.

¹⁴⁰ Миомир Милинковић, *Страни писци за деца и младе*, Легенда, Чачак, 2006, стр.491-496.

ЕРИХ КЕСТНЕР

За името на германскиот писател Ерих Кестнер (1899-1974), творецот на детскиот социјален, авантуристички и детективски роман, често се врзува една повторувана мисла која овој писател мудро ја срочил: *има луѓе кои како старци дошле на овој свет, а има и такви кои цел живот остануваат деца*. Токму таков човек, според животот и уметничкото дело бил и самиот Ерих Кестнер.¹⁴¹ Ерих Кестнер се родил на 23.02.1899 во Дрезден. Сакал да се оддаде на учителскиот позив, бидејќи од неговото семејство произлегле многу учители, но подоцна студирал германистика и романистика на универзитетите во Берлин и Лајпциг. Во 1925 година го одбранил својот докторат од областа на филозофските науки. Позната е неговата изрека: „Јас не можам да бидам учител, туку ученик, затоа што не можам да подучувам; јас сакам да учам“. Извесно време се занимавал со новинарство, а подоцна се посветил исклучиво на литературната работа.

Заради своите либерални погледи на свет, во време кога во Германија владеело едноумието и постојаната закана од фашизмот кој бил во зародиш, често пати бил апсен, прогонуван и затворан, а неговите книги биле забранети за печатење цели петнаесет години. Во еуфоријата на германскиот фашизам, бил во немилост на Гебелсовата нацистичка диктатура: неговите книги неколку пати биле забранувани, па дури и палени, но според изјавата на писателот, *тој пламен бил поттик подоцна уште повеќе да работи и да ги објавува своите дела ширум светот*. Така, книгите на Кестнер станале омилени на сите континенти, а тој е добитник на бројни награди и признанија, па дури и на светската награда *Ханс Кристијан Андерсен* (1960).¹⁴²

Иако ги напишал и делата *Артур со долгата рака*, *Летечки клас*, *Тројца во снег*, *Емил и тројцата близнаци*, *Конференција на животните*, *Двојната Лота*, *Мачорот во чизми* и други, светска слава постигнал уште со првиот роман ***Емил и детективите*** (1928).

Во книжевноста за деца, според начинот на уметничкото обликување, а и во теориска смисла, Кестнер внел една „нова стварност“. Веќе истрошениот модел на фолклорна и авторска сказна, која го прикажува светот на фантастичното и иреалното, тој го освежил со уметнички слики од детската реалност во која се доловени јунаци и настани од реалниот живот. Неговиот најдобар роман *Емил и детективите* се зема како примерен модел за детска криминалистичка проза. Дејството се одвива во Берлин, во третата деценија од дваесеттиот век, а главните јунаци се олицетворение на детската мудрост, колективизмот и храброста.

Во експозицијата на романот, на невообичаен начин, Кестнер најпрво ги набројува главните јунаци и дава основни податоци за нив. Малиот читател и пред заплетот на дејството, покрај Емил, ги запознава и останатите учесници на интересните настани: мајката на Емил – госпоѓата Тишбајн, човекот со шешир кој во возот ќе го ограби Емил, роднината на Емил во Берлин – Поли Хитхен, момчето со трубата – Густав и бабата на Емил. Во овој дел од романот се опишани и некои места на кои се одвива дејството – железничкото одделение на патничкиот воз, еден хотел во Берлин во кој под лажно име се крие криминалецот, филијала на една банка и една локална печатница.

¹⁴¹ Блаже Китанов, Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.268.

¹⁴² Исто, стр.269.

Дејството на романот е едноставно и реалистично: јунаците и настаните не излегуваат од рамките на можното, а фабулата е организирана во наизменично варирање на статични и динамични мотиви, во мозаичен низ од дескриптивни, наративни и дијалогски елементи. Заплетот настанува од моментот кога Емил во возот паѓа во длабок сон, за по будењето да сфати дека мистериозниот патник му ги украде парите, кои ги понел со себе за да ѝ ги однесе на баба си во Берлин. Во потрагата по крадецот, во Берлин, запознава едно интересно момче со труба, по име Густав, кој заедно со своите другари ќе му помогне на Емил, да го фати крадецот и да го натераат да ги врати украдените пари. Расpletот на настаните е среќен – на крај, секој го добива она што го заслужува: Емил ги добива своите пари и наградата, затоа што на властите им го предал повеќекратниот деликвент, а крадецот ја добива заслужената казна. Романот *Емил и детективите* е типичен пример за детска реалистична проза. Главен јунак е момче какви што ги има многу во реалниот живот: темпераментен, љубопитен и жив, со низа доблести и мани карактеристични за неговата возраст, храбар и одлучен, сигурен во она што го прави, секогаш подготвен без размислување да се соочи со непредвидливите проблеми и невољи. Во неговите постапки се супституирани особини на дете и особини на возрасен човек, но во ниту еден момент тој не станува премудар, ни предобар, ни пресериозен; тој е обично момче какви што ги има многу во животот. Во сликањето на неговиот портрет авторот ја избегнал техниката на еднонасочна индивидуализација на ликовите, која е честа во книжевноста за деца. Емил е храбар и умен, исклучително дружељубив и хуман, но понекогаш е тврдоглав и самоволен, секогаш подготвен за игра, некаков немирлак или авантура. Неговиот карактер му импонира на младиот читател, бидејќи е реален и препознатлив, а сепак необичен и исклучителен, не толку според особините колку според однесувањето и направениот подвиг.

Во книжевноста за деца, Кестнер се смета за зачетник и аниматор на детскиот детективски роман. Притоа, треба да се истакне дека во неговиот роман настаните и заплетот не се заострени и напнати како во криминалните романи за возрасни и можеби токму заради тоа во улогата на главен детектив се нашло едно момче. Емил е типичен детски лик, кој и покрај тоа што има сопствен живот и своја индивидуалност, му припаѓа на светот на детството.¹⁴³

Основната порака на Кестнер во овој роман е да го прикаже градот и неговото мрачно подземје, и да ја опише брзата акција на младите кои трагаат по украдените пари, бидејќи знаат колкава е нивната вредност. Истовремено, пораката на Кестнер се однесува и на сјајот и бедата на тогашниот мал човек, на тешкиот живот и криминалните махинации во Германија.

Романите на Кестнер, главно, донесуваат сижеа од реалниот живот и од автобиографијата на писателот. Тие се пишувани со теза, макар што таа никогаш не е исклучително наметната. Целта на неговите романи била да илустрира слика на децата и возрасните на начин како писателот да го гледа, а притоа секој читател да има право да поседува сопствен суд.¹⁴⁴

Една таква реалистична слика на животот Кестнер дава и во романот *Летечкиот клас* (1933) кој има биографска позадина и претставува своевидна евокација на детството на писателот. Едноставно компониран, со дидаскалии пред секое поглавје, и овој роман зборува за делото на детските дружини:

¹⁴³ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.424-427.

¹⁴⁴ Блаже Китанов, Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.269-270.

главна личност во романот е гимназијалецот Џони, со своите другари од интернатот и неколку интересни ликови-професори и воспитувачи, какви што се Јустус, Бек и други. Во *Летечки клас* Кестнер се послужил со младешката идеја да биде учител, па ја следел детската дружина со поддршка и совети. И овој роман, почнува со тажна приказна за Џон, кој татко му, за да се ослободи од него, со брод го праќа во Хамбург која баба му и дедо му. Макар што таму никој не го дочекува, момчето има среќа, бидејќи го прифаќаат капетанот на бродот и неговата сестра. Крајот на романот е ведар и во стилот на хепиендот: момчето Џони мечтае како во иднината неговиот живот ќе биде светол: ќе има куќа на село, жена и пет деца - и ќе биде писател. Една од особините присутна во романсиерската поетика на Кестнер се содржи во тежнењето животот и луѓето никогаш многу да не се идеализираат, туку да останат природни, онакви какви што се. Романот *Летечки клас*, покрај интересната фабула за другарувањето на гимназијалците, нивната новогодишна драмска програма, судирите со другарите од блиските училишта, е дело за другарството и пријателството на младите, покрај кои има добри луѓе - професори и воспитувачи. Тие, според уверувањето на Кестнер, се некој вид на спасители на неизраснатите момчиња, значи, модел каков треба да биде воспитувачот на подмладокот.¹⁴⁵ Детските дружини кои во почетокот на дваесеттиот век станале честа тема во книжевноста за деца и овде е во средиштето на дејството. Афирмацијата на детскиот колективизам е многу силна и во т.н. роман за класот, кој ќе стане уште попопуларен меѓу децата по појавата на овој роман на Кестнер, во кој двете детски дружини своето ривалство го разрешуваат со меѓусебна борба на своите водачи. Со тоа, овој роман може да се смести во т.н. ангажирана литература. Идеолошката димензија на романот, Кестнер ја продлабочил во ликот на еден од главните јунаци, Мартин Талер, сиромашно момче кое нема доволно пари за да замине дома за Нова година. Во неговата душа се населува тага, а мислата му ја труе чувството на горчина и бунтовнички пркос. Фактот дека не може да ја дочека Новата година со родителите, ја мобилизира неговата мисла и чувства во израз на пркос и бунт: „А зошто не можеме? Само заради пари. А зошто немаме пари? Зарем мојот татко не е вреден како и другите луѓе? Вреден е! Зарем јас сум помалку внимателен од другите момчиња? Не сум. Зарем ние сме лоши луѓе? Не сме. Па, тогаш, за што се работи? Неправда, заради која страдаат многу луѓе“. Иако се дава реалистична слика на животот, Кестнер е склон кон идеализација на своите јунаци, во согласност со идеалистичката визија на општеството, видена со очите на социјалистот и борец за човечки права. Проблемот на Мартин Талер, најдобриот ученик во петти клас, ќе го разреши воспитувачот кој му дава пари за пат. На тој начин, односот меѓу децата и возрасните добива квалитет на идеални меѓучовечки односи, пресликани во односите на децата и возрасните.¹⁴⁶

Реалистичниот роман за млади *Близначки (Двојната Лота)*, е со интересна фабула. Имено, двете сестри Луиза и Лота се деца на разведени родители. По нивниот развод, Лота живее со мајката, а Луиза со таткото. Меѓутоа, по игра на случајот, тие се сретнуваат во детското одмаралиште (фериијален дом), покрај планинското езеро, не знаејќи кои се, а ни кои им се родители. Откако преку една фотографија ја препознаваат мајка си, решаваат

¹⁴⁵ Исто, стр.270.

¹⁴⁶ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и млади, Легенда, Чачак, 2006, стр.427-429.

да ги смират разведените родители. По низа интересни настани и необични заплети, намерата на сестрите-близначки кои *стравоотно личат една на друга*, успева – ги смируваат и приближуваат родителите, кои го продолжуваат заедничкиот живот.

Тончек и Точкица е идеализирана приказна за девојчето и момчето, кои и покрај социјалните разлики на семејствата од кои потекнуваат, остваруваат високо ниво на комуникација и детска љубов. Точкица е од богато семејство, таа живее во изобилство, но лишена од родителска љубов. Бидејќи родителите за неа немаат доволно време, таа е препуштена на грижата на невнимателната и неодговорна дадилка. За разлика од неа, Тончек живее скромно со болната мајка. Наспроти реалноста, во која ваквите врски однапред се осудени на пропаст, Тончек и Точкица се зближуваат, и благодарение на храбрата Точкица, весело и безгрижно ги поминуваат детските денови. Социјалната компонента е видлива во сите делови од структурата на делото; неправдата и нееднаквоста меѓу луѓето се вечни проблеми на општеството против кои треба постојано да се бориме.¹⁴⁷

Кестнер напишал и една приказна од нонсенсно-фантастичен карактер. Имено, во неговата приказна **35 Мај**, момчето Конрад, неговиот чичко Рингелхут и коњот патуваат заедно кон Јужното Море, се разбира во фантазијата, за да може Конрад да напише домашна задача за тоа море. Границата меѓу реалниот и фантастичниот свет ја претставува еден ормар низ кој минува Конрад за да се најде во светот на надреалното и иреалното. На патот до Јужното Море се сретнал со личности од историјата, поминал низ земјата Дембелија, а на една од тие замислени станици на нивното необично патување, тие наидуваат на дом и училиште за превоспитување на родители каде воспитувачи се децата. Кестнер доаѓа до ваква ситуација служејќи се со една постапка која е типична за фантастичната приказна: со преобртување на вообичаениот ред на нештата, се слика ситуација која е спротивна на постоечката. Обрнатата слика на „нормалната“ состојба нужно предизвикува хумор, комика. Штом читателот се согласил на преминот во иреалното (децата да ги воспитуваат родителите), хуморот избива без никаков напор: Кестнер едноставно ги слика постапките и начинот на живот во детските домови. Облечени во детска облека и сместени во клупи, возрасните предизвикуваат смеа, логичната титула на девојчето Бебета во таквиот свет „министерска советничка за воспитание и настава“ е извор на комика, сериозноста на децата во превоспитувањето на возрасните и изразите кои најчесто се користат за децата, звучат смешно во устата на возрасните („Извинете! –рече Конрад и запре едно момче кое штотуку сакаше да влезе во еден автомобил. –Слушајте, зарем кај вас нема возрасни? –Има –одговори момчето. Но, возрасните сè уште се на училиште“.) Заради постигнување на поголем комичен ефект, на ваквата постапка во фантастичната приказна, Кестнер ѝ ја додава и класичната замена на лицата: и покрај тоа што тој е повеќе од добар, чичкото Рингелхут, како возрасен, веднаш го сместуваат меѓу воспитаниците.

Кестнер дури и не се обидува многу да измисли методи за лечење на лошите родители: ако некој го остава детето на балконот додека врне дожд, и тој треба да се остави на балконот додека врне; ако месарот Зауертопф го тепа својот син по главата – дајте силни момци и него да го тепаат по главата! Ваквиот

¹⁴⁷ Исто, стр.430.

хумор на места како да преоѓа во сатира, но, сепак, сатиричните тонови не се толку нагласени за да бидат посилни од ведрината на фантастичната игра. Кестнер е писател од керовски тип, кој за разлика од основоположникот на фантастичната приказна е многу поедноставен, појасен, почиток, посекојдневен. Неговите ставови се толку јасно искажани што не оставаат место за никаков сомнеж: честопатати, родителите не постапуваат со децата како што треба, па дури и не ги разбираат; ако децата треба да се воспитуваат и превоспитуваат, тогаш зошто не би можело да се воспитуваат и превоспитуваат и родителите? Неговата јасно формулирана теза се искажува во форма на нонсенс и превртен ред на работите: се прикажува состојба која е потполно спротивна од онаа во животот за да може деформациите на стварноста посилно да се истакнат и поправат. Хуморот и играта на имагинативното комбинирање ја отапуваат острицата на морализаторското и дидактичкото, која евентуално би можела да се открие во текстот.¹⁴⁸ Книжевното дело на Ерих Кестнер е богато и разновидно. Со изборот на теми и мотиви, раскажувачката техника и едноставноста на стилскиот израз, Кестнер одамна станал писател на сите возрасти и читателски вкусови. Во историјата на книжевноста за деца, ќе остане запаметен, пред сè, како писател кој со делото *Емил и детективите* го означил зачетокот на детскиот детективски роман.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987, str.193.

¹⁴⁹ Миомир Милинковиќ, *Страни писци за децу и младе*, Легенда, Чачак, 2006, стр.431.

МАРК ТВЕН

Во XIX век Соединетите Американски Држави доживеале големи промени: индустријата нагло се развива и се создаваат милионски градови со сè посилено изразени општествени спротивности: од една страна се богатите, а од друга - сиромаштијата. На огромните плантажи Црниците живеат во ропство, фабрикантите ја принудуваат сиромаштијата многу да работи за нив, лишувајќи ја од правата за подобар живот. Во тоа време се родил Марк Твен, најславниот хуморист на Северна Америка, чие вистинско име било Семјуел Лангхорн Клеменс. Се родил во 1835 година во гратчето Флорида (во државата Мисури, САД), во сиромашна трговска фамилија. Набргу семејството се преселило во местото Ханибал, на реката Мисисипи. Во таа необична населба на секакви белци и добродушни црнечки робови, палавото момче ги поминало најубавите денови во својот живот. Доживувањата од тие возбудливи денови, длабоко врежани во неговото сеќавање, подоцна ќе најдат одглас во неговите најуспешни дела.

Но, само што Клеменс наполнил дванаесет години, починал татко му, па момчето морало да го напушти училиштето, и самото да си го заработува насушниот леб. Се вработил како чирак во печатница. Работејќи на тоа работно место, многу читал и така го надополнувал нередовното образование. Но, не можел да застане на едно место - сакал да види и да запознае сè. Тргнал низ светот, ја обиколил својата земја надолго и нашироко, менувал професии, стапувал во контакт со патувачките работници, салџиите, лаѓарите. Во намера да стигне до Јужна Америка, со лаѓа тргнал по Мисисипи. Но, запознавајќи се со еден искусен бродски пилот, останува на бродот и неколку години плови по Мисисипи како бродски спроводник - пилот. (Тој живот подоцна го опишал во делото **Живот на Мисисипи**). Оваа најголема река во Северна Америка е полна со плитки места, па лаѓарот морал да внимава лаѓата некаде да не заринка. Кога лаѓарот го извлекувал оловниот тег за мерење на длабочината на водата, тој секогаш викал: „Марк твен“ (што значи: запиши два/двасет) - и тогаш лаѓата можела да тргне понатаму. Така се родило новото име на писателот, литературно име под кое ќе ги објавува своите дела.

Кога избувнала Граѓанската војна (1861), Твен учествувал во неа, на страната на борците за ослободување на Црниците од ропството. Потоа, заминува во Невада, покраина која со своите златни рудници намамувала многу авантуристи. И Твен трага по сребро и злато во надеж дека ќе се збогати. Седејќи така, покрај огнот, по завршувањето на работата, копачите на злато, обично, раскажувале доживувања од својот живот. Тоа бил суров живот, полн со необични доживувања. Твен ги запишувал и сè што доживеал во рудниците за злато го опишал на хумористичен начин и ги испраќал во едно списание во Вирџинија Сити. Не збогатувајќи се, Твен заминува во Калифорнија. Како дописник на едно калифорниско списание, обиколил многу краеве на светот, престојувал и во Европа, и од тие патувања испраќал репортажи. Наскоро неговото име станало познато долж целиот брег на Тихиот океан. Умрел во 1910 година, оплакуван од целиот народ, а денот на неговото раѓање е прогласен за национален празник на Америка.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Ранка Кујиќ, Марк Твен и неговите романи, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.555-556.

Зад писателот, првенствено романсиерот Марк Твен, останал богат литературен опус. Сепак, во светски рамки, тој особено е познат како писател за млади, а неговите дела *Доживувањата на Том Соер* (1876), *Доживувањата на Хаклбери Фин* (1881), *Том Соер во странство* (1894), и *Том Соер детектив* (1896), потоа *Живот на Мисисипи*, *Принцот и просјакот* и *Јенки на дворецот на кралот Артур*, го прават најпопуларен меѓу светските класици.¹⁵¹

Според мислењето на многу критичари, едно од најдобрите дела му е романот *Доживувањата на Хаклбери Фин* (1884), кој многу повеќе отколку романот за Том Соер ги надминува границите на детската книжевност. Следејќи ја судбината на момчето кое во условите на суровите капиталистички односи успешно се бори за својот гол живот, Твен дал уверлива слика на американското општество во чиј развој се отсликуваат судирите од разни социјални, класни и национални интереси. Во добро осмислените, реалистички инсценијации на животот, писателот изградил автентичен и животен портрет на Хак, момче кое во судирот со властите и неправдата, брзо пораснува и ги гради своите морални начела. Во овој роман поединците се тмурно апатични, заробени во монотонијата и во бруталноста на малото гратче, во безначајните крвни одмазди. Но, Хак е слободен, средината и луѓето кои се обидуваат да го цивилизираат, не можат да ѝ наштетат на неговата природа. Успева да го ослободи Џим од ропството, но не и од фактот дека е Црнец. Според длабочината на мислите и силата на пораките, романот *Доживувањата на Хаклбери Фин* им припаѓа на делата кои ја надраснуваат книжевноста за деца и кои создаваат силна врска меѓу литературата за деца и за возрасни.

Доживувањата на Том Соер и денес е најомиленото и најчитаното дело меѓу децата. Романот настанал под непосреден впечаток на спомените на авторот од детството поминато во местото Ханибал, на реката Мисисипи. Судејќи по она што му го кажал на својот пријател и подоцнежен биограф Пејн, во ликот на Том Соер, Твен вградил дел од својата личност, додека Сид е уметнички прототип на неговиот брат Хенри: „Во *Том Соер* јас пишував за сопствените палавштини. Бев ѓаволесто момченце кое ѝ задаваше многу грижи на својата мајка, но јас мислам дека тоа ѝ се допаѓаше. Таа немаше никакви проблеми со мојот брат Хенри, кој беше две години помал од мене. Ми се чини дека послушноста, праведноста и чесноста ќе ја умореа до досада, ако не бев јас со своите палавштини да ѝ ја нарушувам монотонијата“. Во ликот на тетка Поли, писателот најверојатно ја овековечил својата мајка. На почетокот од романот писателот истакнува дека сите авантури навистина се случиле, а дека во некои од нив и самиот учествувал. Ликовите на децата се неговите другари од училиштето, а портретите на возрасните ги изградил по пример на ликовите кои ги сретнувал во секојдневниот живот: „Хак Фин е земен од животот, исто како и Том Соер, само што Том Соер не е пресликан од едно единствено момче, туку е мешавина на најважните особини на три момчиња кои ги познавав“. Во својата напомена, Твен истакнува и дека романот го наменил за децата, изразувајќи ја надежта дека ќе го читаат и возрасните, за да се посетат „на она што некогаш биле“.

Настаните во романот се случуваат во родното место на писателовото детство, па дури постоела и пештерата во која се случува една од наинтересните авантури на Том, и е оддалечена само неколку километри од

¹⁵¹ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.262.

местото Ханибал. Дејството започнува со палавштините на главниот јунак, Том Соер, кој живее во домот на тетка Поли, која се обидува да го воспита во согласност со своите конзервативни морални принципи и затоа грижливо бдее над секој негов гест. Том го минува детството во постојани судири со тетка Поли и братот Сид, најмногу заради својот немирен карактер и непредвидливите постапки во друштво на Бен Роџерс, Џони Милер, Џо Харпер, Хаклбери Фин и другите момчиња со кои минува најголем дел од времето. Молбите, предупредувањата, прекорите, па и казните на тетка Поли, не влијаат многу на неговото однесување. Притеснет со правилата на куќниот ред и строгите принципи на тетката, често искажува зачудувачка креативност и немирен дух, не дозволувајќи никому да го лиши од задоволството на играта и слободниот живот. Не го сака училиштето премногу, ниту наметнатите обврски; наклонет е кон спонтани решенија во критични ситуации во кои некогаш непромислено ќе се најде, па дури може и да одглуми некоја поза за да го убеди соговорникот во исправноста на своето однесување. Понекогаш тоа и не му поаѓа од рака, како во случајот кога не сака да оди на училиште, но затоа умее казната да ја претвори во триумф што особено се гледа кога ја фарба оградата. Во секоја ситуација Том се покажува како необичен, палав и незадоволен дух. Силно искажаната љубопитност и желбата за мистификација на секојдневните настани, со Хак ќе ги одведе на гробиштата „на нечиј свеж гроб“ да ја извршат церемонијата на баење над пцовисана мачка, која потоа добива чудотворна моќ за лечење на брадавици. Но, наместо замислениот ритуал, таа ноќ ќе бидат неми сведоци на убиството кое го извршил Индијанецот Џо, а своето злосторство му го препишал на пијаниот Мак Потер. Момчињата долго време ќе живеат под впечатокот на монструозниот настан, не решавајќи се да зборуваат за тоа, иако во душата чувствуваат грижа на совеста, бидејќи знаеле дека е обвинет невин човек. Том долго бил измачуван од сцената на бруталниот чин, за на крај да се реши да сведочи за да го спаси невиниот човек. Сè она што се случувало во неговиот живот до моментот на убиството на кое неочекувано присуствувал, минувало во знакот на играта и забавата, во палавости и неодговорности, во непрестајно надмудрување и ситни кавги со момчињата од непосредното опкружување, и со тетка Поли, ангел-чуварот кој тешко излегувал на крај со немирната природа на Том. Убиството го загрижило и го направило сериозен; скоро се разболел и изгубил желба за палавости, за игри и играчки.

Во понатамошниот тек на дејството, писателот ја развива авантуристичката компонента на романот. Заминувањето на реката и гусарењето на нејзините големи бранови и една цела низа епизодни сцени опишани во рамките на големата авантура на Том, претставуваат интересна сценографија за наслов за некаква гусарска дружина. Трите момчиња, Том, Хак и Џо, се мала дружина за која може да се рече дека е претходница на идните детски дружини за кои ќе пишуваат Мато Ловрак, Ференц Молнар, Ерих Кестнер и други писатели. Кога момчињата сфаќаат дека целиот град се кренал на нога заради нив, ќе ги обземе чувство на гордост и величина, верувајќи дека „баш вреди да се биде пират, па кој што сака нека каже!“

Понесени со мислата дека се „вистински јунаци“, воопшто не помислиле на болката на своите најблиски, кои со измешани чувства на надеж и страв исчекувале било каква вест за нив. И додека животот во малото место се одвивал во знак на сеопшта паника и потрага, една ноќ Том успева да ја премине реката и да ја посети тетка Поли, токму во моментот кога таа и мајката

на Џо Харпер се тешат една со друга зборувајќи за добрината на своите момчиња. Разнежнет од изливите на теткината љубов и трогнат до солзи од сознанието дека е сакан, Том решава да се врати на островот дури откако таа, уморна и тажна, заспива, а тој, ја бакнува во чело. Авантурата на малата гусарска дружина има среќен и хумористичен епилог – момчињата доаѓаат на сопственото опело, во моментот кога сите се во црквата, па и тие му се придружуваат на хорот „расплакани и ожалостени“, за на крај и самиот проповедник да заплаче. Во тој момент, Том Соер „гусарскиот водач, погледна околу себе, во малолетните деца кои во него ги вперуваа очите полни со завист и си призна во срцето дека ова му е најгордиот ден во животот“.

Скоро сите палавости на Том можат да се објаснат со неговата силна желба за слободен и неомеѓуван живот, во кој нема наметнати обрасци, школски обврски, црковни обреди, ни строги морални правила. Том е храбар и решителен, исклучително итар и досетлив, понекогаш суров и бескомпромисен, но често емотивен и нежен, кога за тоа ќе се укаже прилика. Во моментот кога сите во црквата му се радуваат на наговото враќање, а тетка Поли го прегрнува и бакнува, гледајќи го збунетиот Хак кој немало кој да го дочека и да му се израдува, Том се чувствува непријатно: „Тетка Поли, тоа не е воопшто убаво. Некој треба да му се израдува и на Хак!“

Потрагата по злато е честа тема на авантуристичките романи. Во голем дел од романот, Марк Твен го поставил Том во улога на трагач по злато, кој ќе се најде очи во очи со Индијанецот Џо со кој веќе имал неколку непријатни средби. Посебно е непријатен и за Том можеби најтежок момент во животот, кога барајќи излез од лавиринтот на мрачната пештера, во која се изгубил заедно со Беки Тачер, неочекувано ќе налета на опасниот Индијанец. Следејќи го Том кој се бори да најде излез од мрачната пештера и Хак кој ја спасува вдовицата од разбојниците предводени од Индијанецот Џо, писателот го засилува интензитетот на дејството во кулминација, навестувајќи, среќен, скоро сказновиден епилог: Том и Беки среќно излегуваат од пештерата, а Индијанецот останува заробен во неа каде и умира; Хак конечно го пронаоѓа својот дом во куќата на вдовицата Даглас; Том и Хак пронаоѓаат скриено богатство. При сликањето на портретот на главниот јунак, Том Соер, авторот не дава многу детални описи на неговиот изглед, ниту пак се занимава со неговиот внатрешен живот. Едноставно, го следи во разни ситуации, во домот и училиштето, во односот кон другарите или кон возрасните, во опасните авантури, во драматичните ситуации и подвизи и бележејќи ги неговите зборови, разговори и постапки низ кои се покажуваат главните особини на неговиот карактер. На почетокот од романот, читателот го менува својот однос и расположение кон Том, меѓутоа, како што одминуваат настаните, тој е сè посигурен дека Том е премногу жив и немирен дух, наклонет кон палавости и непослушност, своеглав и помалку нарцисоиден, но исклучително чувствителен и праведен, подготвен во секој момент да ги заштити послабите од себе и безрезервно да се жртвува за правдата и вистината. Со чистотата на својата душа, тој го задржува вниманието на соговорникот, ги плени неговите чувства и ја освојува неговата доверба, па дури и на оние кои не го подржуваат.

Детската љубов на Том кон Беки Тачер, писателот ја развил во посебен тематски слој. Иако на моменти е збунет и затечен од чувството кое не може да го дефинира и контролира, Том успешно се прилагодува и се снаоѓа во улогата на вљубено момче, подготвено за своите чувства да се жртвува без остаток.

Од самото познанство со Беки Тачер и срамежливите изјави на љубов, па сè до свршувачката, писателот дал мноштво интересни сцени полни со детска наивност кои го тераат читателот на здрава смеа, особено во моментот кога тие двајца си се заколнуваат на вечна верност, а Том, невнимателно и наивно ја оддава својата некогашна наклоност кон Еми Лоренс. Но, дури и кога ќе се скараат, Том и Беки се сакаат и страдаат, искрено и наивно, на начин кој ги возбудува младите читатели, а возрасните ги релаксира и засмева.

Од сите момчиња со кои се дружи, Том најмногу време поминува со Хаклбери Фин. Нивните портрети се реалистични и вистинити – ниту во еден момент писателот не прибегнува кон техниката на еднонасочна индивидуализација на ликовите. Том и Хак се непрестајно во акција, на границата на реалното и посакуваното, во опасни потфати и нетипични згоди, за на крај, своето дело да го крунисаат со откривањето на опасните разбојници и пронаоѓањето на златото – што може да се смета за типичен епилог во тематската структура на авантуристичките романи. Том Соер е прототип на момче со изразито немирна природа, склон кон палавости и авантури, пред сè, момче со благороден карактер, со истакнато чувство за правда и разбирање на туѓите неволји и проблеми. Сид е антипод на Том и пример со кој писателот ја искажува својата аверзија кон идеализираниот, примерен лик на момче, кој би можел да му послужи за пример на поширокиот аудиториум. Том знае да биде неподнослив и непослушен, понекогаш горделив и фалбација, па дури и ортодоксен кон другарите ако не се сложат околу нешто, но никогаш груб и неправичен. Неговото сведочење против Индијанецот Џо, преземањето на вината на Беки Тачер, ноќното преминување преку реката за да ја види тетка Поли, најдобро зборуваат за доблестите на неговиот карактер.

Градејќи го портретот на Хаклбери Фин, Твен ја доловил судбината на сиромашните деца за кои никој не се грижи и кои во борбата за егзистенција стануваат парталковци и скитници, отфрлени и изолирани од средината во која живеат, бидејќи родителите не им дозволуваат на своите деца да се дружат со нив. Хак живее надвор од сите правила на утврдениот граѓански ред – не се мие и не се облекува убаво, не оди на училиште и нема постојано место на живеење – препуштен на самиот себе, тој води слободен и неограничен живот кој никако не може да се смета за сатисфакција за сето она што му фали. Дури и кога ќе му се пружи прилика да ужива во предностите на удобниот граѓански живот во куќата на вдовицата Даглас, која ја спасува од разбојниците, тој тешко се одрекува од своите стари, и во неволја стекнати навики. За разлика од Том и останатите момчиња кои безгрижно ги минуваат деновите на среќното детство, Хак постојано е оптоварен со елементарните потреби на животот. Тој е типичен портрет на бездомник кој на слабиот грб го носи претешкото бreme на егзистенцијата. И покрај тоа, тој успева да биде актер во сите детски игри и палавости и учесник во опасните авантури во кои, заедно со Том, го градел своето морално битие и човечноста на својот карактер. Бил сведок на бруталното убиство на гробиштата, гусар и трагач по злато и очевидец на сопственото опело, за на крај да стане херој кој го спасува животот на една вдовица. Во своето растење и созревање, тој никогаш не ја почувствувал нежноста и топлината на родителската љубов и затоа е имун на благодетите на угодниот живот, а топлината на домот на вдовицата и правилата на граѓанското воспитување ги доживува како ропство од кое треба да се спаси. Дилемата на Хак успешно ќе ја разреши Том Соер. Знаејќи колку неговиот другар ја сака играта, палавоста и авантурата, тој бил сигурен дека ќе се

откаже од слободниот и неодговорен живот за да стане член на една нова, ајдучка дружина. Следејќи ги завршните страници од романот, читателот веќе не е во дилема дали во однесувањето на Том има повеќе лоши од добри особини – навистина, Том е чесно и благородно момче, а неговите немирлаци се само слика на немирната детска природа. Токму овде се согледува ставот на Марк Твен да не ги идеализира своите јунаци. Нивното однесување, типично за немирниот дух на детската природа, претставува специфичен начин на нивна одбрана од суровите правила во светот на возрасните. Во романот *Том Соер*, Твен ја навестил појавата и развојот на идниот роман за детските дружини.¹⁵² Детскиот роман на Марк Твен „Том Соер“ е вистински роман за деца, кој реално, возбудливо и мошне интересно ги отсликува и опишува сите карактеристики на детството – желбата за палавштини, доживувања, фантазирања, желба за самодокажување, потврдување, караници, тепачки и слично, што му дава на романот убавина и признание дека е вистински детски роман. Том Соер е типичен лик на едно немирно и темпераментно дете, полно со енергија за палавштини, готов секогаш нешто да направи со што ќе ги привлече луѓето. Заплакуваме, тагуваме или се радуваме со него, сочувствуваме со секој негов случај, се восхитуваме на неговата храброст, иако Марк Твен ја хиперболизирал во романот, но на неговата снаодливост да се извлече од секоја мешаница ѝ оддаваме признание. Издржлив е повеќе од секоја физичка можност, затоа може да издржи и глад и студ, и котек и др. без да осети големи последици. Пораката на авторот лесно се извлекува – по секакви детски незозреани постапки секое дете созрева во зрело и умно момче.¹⁵³

¹⁵² Миомир Милинковиќ, Марк Твен, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.240-253.

¹⁵³ Грозда Данова, Поговор кон делото „Том Соер“ од Марк Твен, Наша книга, Скопје, 1988, стр.226.

ЈОХАНА ШПИРИ

Авторот на романот *Хајду*, Јохана Шпири (1827-1901) е родена во мало планинско село близу Циришкото Езеро, во многучлено патријархално семејство. Нејзиниот татко бил селски лекар и кај нив често навраќале обичните луѓе- планинци, па токму од тој период од детството Јохана ја понела љубов кон едноставноста, скромноста и семејниот живот. Немала среќа во бракот. Релативно млада, доживеала тешка семејна трагедија, во која останала без сопругот и без единственото дете. Нивната смрт оставила трауматични траги во животот на Јохана, но, таа, сето тоа некако го надминала со силата на љубовта кон родниот крај, кон луѓето и кон литературната работа. Со книжевна работа почнала да се занимава уште во раната младост. Првите творби ги објавила за време на француско- пруската војна (1871) и тоа биле приказни, раскази и книги за деца. Во тоа време Швајцарија станала прибежиште на многу бегалци и ранети, на кои им била неопходна материјална, човечка и лекарска помош. Својата мисија на добротинител ја извршила пишувајќи книги во кои го издигнува култот на добрината, човечкиот хуманизам и космополитската љубов.

Се претпоставува дека напишала околу 16 книги раскази, но особено се прославила со романот *Хајду*. Ова дело се појавувало повеќе пати во продолжетоци (*Хајду и бабата*, *Хајду и нејзините деца*), макар што романот во целина, со радост, бил прифатен најпрвин во Швајцарија, а потоа на многу светски јазици. Романот *Хајду*, настанат помеѓу 1880-1881 е пишуван со голема љубов и творечка концентрација. Во ова дело, Јохана Шпири ја внела целата нежност на својата женска природа, но и умешноста за откривање на деталите, дала прекрасни описи на природата, ја разработува психологијата на личностите - и прекрасна порака за љубовта кон родниот крај и неговите благородни луѓе.

Тежинскиот слој на нејзиното најдобро дело е инспириран од изворната сила на природата и убавината на планинскиот живот. Главна хероина е девојчето Хајди, кое по игра на судбината е ставена во бездната на животот, на ортодоксната линија меѓу градскиот и селскиот живот. И останатите јунаци, пред сè, девојчето Клара, момчето Петар, дедото и бабата, се изградени со техниката на опозитни детали; во нивните постапки и однесување е супституирана основната замисла на авторот која антагонизмот меѓу градот и селото го доживува го доживува како два антипода и два непомирливи света. Романот може да се дефинира и како апологија на селото кое во амбиентот на недопрената природа, има терапевтска моќ, конкретизирана во изгледот, особините и однесувањето на неговите жители. Иако дејството е ситуирано во реалниот амбиент на секојдневието, во две средини – градска и селска- романот е полн со идеализирани слики за животот, што до извесна мера ја намалува животната уверливост на фиксираниите настани и одбраните јунаци.¹⁵⁴ Следејќи го сижето на романот на два плана и во два различни амбиенти - едниот рурален, а другиот урбан, во центарот на приказната Јохана ја ставила главната хероина, девојчето Хајди. Приказната за неа ја започнува со спокојниот живот на девојчето во селскиот амбиент, во срцето на природата, на швајцарските пасишта во окружение на големото небо, а под него стадата овци и декоративните растенија меѓу кои особено се истакнуваат брезите и

¹⁵⁴ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.203-204.

елите. Во овој роман девојчето Хајди го опкружуваат добри луѓе: саканиот дедо или чичкото од планината, нежната баба и разумната тетка Дета. Тука се наоѓа и чудниот козар Петар, кој го чува стадото на планината, инаку непопуларен кај селаните заради, наводно, особениот карактер.¹⁵⁵ Девојчето Хајди од планините на Швајцарија, од скромниот природен живот, доаѓа во неприродната господска градска средина каде ќе биде пријателка во игра на богатото болно девојче. Нејзиното доаѓање, нејзината палавост, природност, здрав разум и неспособност за преправање предизвикуваат вистинска бура и многу шеговити сцени во куќата на господинот Сеземан. Сепак, во тој лажен амбиент, селското девојче не може да издржи, спасот е во враќањето на планината, но спасот во тоа не е само за неа, туку и за болната Клара, на која свежиот воздух, мирот и прекрасната природа, ќе ѝ го вратат здравјето.¹⁵⁶ Емотивното рамниште на романот го сочинуваат две патетични повести – приказната за болестите на Клара и Хајди и приказната за разделбата.

Идеолошкиот слој на содржината е исткаен од општествената стварност во Швајцарија во втората половина на XIX век. Процесот на капитализација и формирање на крупните поседи уште повеќе го продлабочува јазот меѓу богатите и сиромашните. Големопоседниците и фабрикантите живеат во изобилие, во благодетот на урбаните средини, додека селските домаќинства на падините на планинските масиви, живеат на прагот на голата егзистенција. Во ликовите на дедото, слепата баба и овчарот Петре е проектиран животот на сиромашниот човек кој, во општата беда и немаштија, благодарение на својот исконски нагон за самоодржување, смислата на животот и изворот на егзистенцијата, ги наоѓа во богатите дарови на природата.¹⁵⁷ Создавајќи идилична слика на девојчето Хајди меѓу луѓето кои ѝ пружаат несебична љубов, со играта на животните околности, Јохана Шпири го нарушува среќниот живот на девојчето во природата, водејќи ја во Франкфурт, град без питомост, таму да го продолжи животот кај пријателите на нејзините господари кои во семејството имаат болна ќерка, Клара. Од тој момент, Хајди се менува како суштество: таа физички слабее, тагува по дедото, селото и планината; не ѝ се допаѓа стерилниот амбиент на господската средина во градот, ниту вештачкото однесување на госпоѓицата Ротенмајер, која секогаш има забелешки на нејзиното однесување.¹⁵⁸

Интересно е прикажан градот Франкфурт во романот. Имено, тој е насликан како град со два животи и две лица. Од една страна, градот е лоша средина која го нагризува духовното и физичко здравје на девојчето Хајди, која постепено паѓа во депресија, па сè до ниво на очај и безнадежност. Таа толку многу е опседната со слободата и слободниот планински живот, што раскошниот граѓански дом во градот ѝ изгледа како кафез од кој треба што побрзо да се ослободи. Од друга страна, Франкфурт е симбол на прогресот, град во кој се култивира и издига човековиот дух, место каде хероината запознава луѓе кои ѝ помагаат и ѝ го прават животот поубав.¹⁵⁹ Со својот ведар

¹⁵⁵ Воја Марјановиќ, Блаже Китанов, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.249.

¹⁵⁶ Милан Црнковиќ, Девојчето Хајди од швајцарските планини, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.546.

¹⁵⁷ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и млади, Легенда, Чачак, 2006, стр.204-205.

¹⁵⁸ Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.249.

¹⁵⁹ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и млади, Легенда, Чачак, 2006, стр.206.

дух и непоправлив хедонизам, Хајди внесува свежина во застоениот воздух на домот на Сеземан. Носталгијата по планинскиот пејзаж и драгите луѓе и кај неа внесуваат доза на очај. Во тие моменти единствено задоволство ѝ причинуваат разговорите со болната Клара кога со голем занес и восхит ѝ раскажува за планината и мноштвото згоди кои ги предизвикува во куќата и со кои внесува ведрина и надеж во животот кај Клара. Нејзината состојба не ги остава рамнодушни домашните кои гледаат како Хајди „вене како цвет“. Тогаш, семејниот лекар на Сеземан ја поставува точната дијагноза за состојбата на Хајди: „Оваа состојба не е никаква болест која би можела да се излечи со пилули и прашоци. Детето повторно ќе оздрави доколку го вратите во неговата природна средина, на планинскиот воздух на кој е навикнато“.

Враќањето на девојчето Хајди во селото, на планината, меѓу обожаваните жители на Селце предизвикува вистински душевен огномет во животот на сензибилното девојче. Со многу лирски заноси и визуелни сцени, Шпири пишувала за враќањето на Хајди меѓу своите луѓе: ја опишала радоста на девојчето што повторно се споило со сламената постела, со дрвената чинија, со мирисот на воздухот и белите ели, а особено со шареното и цветно пасиште, како и средбата со дедото и останатите домашни. Порачувајќи со сижето на романсирската приказна дека се непомирливи односите на питомиот и природен амбиент на селото и планината и извештачената градска средина, Јохана Шпири заклучила, дека, поради тоа и начините на живот се различни: тие се непомирливи и ја нарушуваат хармонијата на среќното уживање на луѓето.¹⁶⁰ Враќањето во планината кај дедото и бабата, за девојчето Хајди значело обнова на животот. Здравата храна и чистиот воздух ќе ја разнесат нејзината меланхолија, ќе ја излекуваат од преосетливоста и ќе ѝ ја вратат вербата и силата. Тоа што се случува со неа, нема да го изненади малиот читател, бидејќи тој и очекувал такво нешто. Од голем копнеж по планината, Хајди дури и се разболува. Меѓутоа, оздравувањето на нејзината другарка Клара е нешто што читателот го посакува, иако не верува дека тоа е можно. Нејзиното оздравување за читателот е мал емотивен шок. Девојчето кое кај Хајди доаѓа во количка, после само неколку недели поминати на планината, оздравува и се враќа дома на свои нозе. Значи, епилогот има очекуван, сказновиден исход – среќата на главните јунаци е последица на нивните морални начела, нивната волја и оптимистичка визија на животот.¹⁶¹ Таквиот оптимистичко-виталистички однос кон животот е вткаен во сликањето на главните ликови. Девојчето Хајди, со лузните на исфрустрирано сираче кое рано останало без родители, не се чувствува очајно и безнадежно пред тешките предизвици на животот, туку со вродената љубопитност на дете кое допрва го запознава животот и се обидува да ја реши неговата загатка, секогаш подготвена, вешто се приспособува на ситуацијата во која ќе се најде. Таа многу знае и сешто умее, истрајна е и снаодлива, а кога ќе погреша, знае како да го избегне гневот на претпоставените, па дури и да ги придобие за некоја своја идеја. Хајди поседува креативен и творечки дух; нејзиниот однос кон животното опкружување е природен и непосреден, а познанствата најчесто ѝ прераснуваат во искрено и трајно пријателство. На малиот читател особено ќе му импонира нејзината сугестивна моќ која најмногу се гледа во постапките и однесувањето со нејзините пријатели. Таа ќе ја донесе Клара на планината и

¹⁶⁰ Воја Марјановиќ, Блаже Китанов, Литература за деца и млади, Кн.1, Поетика, писатели, дела, Штип, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, 2007, стр.250.

¹⁶¹ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и млади, Легенда, Чачак, 2006, стр.207-209.

ќе ја излечи, таа ќе го убеди Петар дека читањето сепак не е толку страшна работа, а на отугениот дедо повторно ќе му ја врати вербата во луѓето. Со своите особини и постапки, а особено со силата на сугестивната енергија, таа неодоливо влијае врз судбината на другите јунаци и на позитивниот исход на дејството. Хајди зрачи со позитивна енергија која има благотворно дејство врз непосредното животно опкружување, а особено врз оние кои ѝ се блиски и драги.¹⁶²

Со сето ова, романот *Хајди* од Јохана Шпири останува како трајно четиво за сите времиња и сите генерации. Секој човек и секое дете од секое време - сегашно и идно - во него ќе пронајде непресушлив извор на сила, оптимизам и верба во побаво утре.

¹⁶² Исто.

ЖИЛ ВЕРН

Делото на Жил Верн е добро познато на широката читателска публика од целиот свет: неговите романи во кои се испреплетува научната фантастика со истражувачките авантури, морепловци и природонаучници, се врзува за нашите најрани сеќавања како неделив дел од нашето доживувачко богатство во кое не можеме да го разграничимо сопственото искуство од призорите кои ни ги опседнувале фантазијата и соништата.¹⁶³

Жил Верн се родил во 1828 година во францускиот приморски град Нант, на широката утока на реката Лоара, до кој пловат големите океански бродови. Жил рано ги покажал особините на дете со бујна фантазија. Негова најомилена книга била *Баронот Минхаузен*, а кога со братот тргнал на училиште, географијата му била најомилен предмет, бидејќи и двајцата сонувале за далечни патувања. Бидејќи семејството Верн ги поминувала летата на село, скитајќи по полињата, момчињата набрзо откриле крчма покрај патот која била сопственост на бивш морнар, неуморен раскажувач на измислени авантури, а чии гости, главно биле морнари, пристанишни пилоти и крајбрежни работници. Под влијание на овој свет и приказните на крчмарот, еден ден, Жил ставил малку облека, некоја книга и два двопека во торбата и побегнал од дома. Во крчмата успеал да наговори еден капетан да го поведе на својот едреник како бродски прислужник и така тргнал во Индија. Но, татко му го стигнал едреникот, на брегот на океанот, пред самото тргнување на големата пловидба, и го вратил малечкиот дома. Тогаш Жил ѝ се заколнал на мајка си дека повеќе нема да плови „освен во сон“ и дека вечно ќе му остане верен на родителскиот дом. Неколку пати ја прекршил оваа заклетва. Најпрво како момче, со својот брат отишол во Шкотска. Потоа, во Ливерпул се качил на брод, го препловил Атланскиот Океан, обиколил дел од Соединетите Американски Држави и се восхитувал на велиествените Нијагарини водопади. Потоа, како богат и угледен писател имал своја јахта, на која пловел и по бури. Една година пловел по Средоземното Море сè до Малта. Но, изгледа, повеќе уживал додека таа се лулала прикотвена во пристаништето, а тој со перото в рака ги следел авантуристичките патувања на своите јунаци. Подоцна, се откажал од пловидбата и својата последна јахта му ја продал на црногорскиот кнез Никола, и тоа била првата пловна единица која пловела под црногорско знаме.

Уште само неколку податоци ја сочинуваат биографијата на овој бележит писател. Во 1848 година, Верн се нашол во Париз каде завршил правни науки. Тоа било времето на Втората Република, исполнето со судири и напорите на француската граѓанска демократија за зацврстување на републиката. Жил Верн не останал на страна. Станал републиканец, се интересирал за идејата за утопискиот социјализам и верувал дека сите општествени проблеми можат да се решат со развивање на природните науки, образование на луѓето и со хуманост. Во тоа време тој сè уште го бара својот пат. Набргу решава да создаде „роман на науката“, соединувајќи го, како што напишал на едно место, „романтизмот на минатите со реализмот на сегашните и симболизмот на идните дни“.

И од тогаш, неговиот живот станува само бескраен творечки чин и напор. Во староста ослепел, но и слеп продолжил да пишува. Напишал неколку

¹⁶³ Никола Ковач, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.564.

романи кои не можеле да се дешифрираат. Умрел во 1905 година и бил свечено погребан под старите платоа на амиенските гробишта. Непосредно пред смртта го побарал своето најдраго дело *20 000 милји под морето*, чиј главен јунак, капетанот Немо, го сакал како што се сака живо суштество, и издивнал со оваа книга на градите. Тоа е сè за реалниот живот на овој писател.

Но, неговиот вистински живот - тоа се неговите дела.¹⁶⁴ А неговата книжевна актива ја сочинуваат делата: *Пет недели во балон*, *Патување во центарот на земјата*, *Авантурите на капетанот Хатерас*, *20.000 милји под морето*, *Децата на капетанот Грант*, *Пат околу светот за 80 дена*, *Таинствениот остров*, *Петнаесетгодишниот капетан* и др. Овие и други дела на Верн сè уште го привлекуваат вниманието на читателот, чија љубопитност, и покрај достигнувањата на модерната наука, постојано се проширува и обновува. Големите подвизи на необичните луѓе, храбри авантуристи и љубопитни истражувачи, му претставуваат предизвик и пример на малиот читател, кој уште од раѓањето сака да ја долови мистиката на космосот и таинственоста на непознатите земји. Со своите романи, Верн ја најавил третата димензија на светот, ненасетуваниот напредок на науката и техниката, пловидбата со подморниците, летовите со балон и авион, истражувањето на морските длабочини и сл.

Романот 20.000 милји под морето е едно од неговите најдобри и најчитани дела. По повод објавувањето на овој роман, Верн му напишал на својот пријател Хетцел: „Тешко е сите тие неверојатни работи да се направат веројатни и се надевам дека успеав“. Само една деценија подоцна, веројатноста на неговите идеи станала стварност. Она што до денес е мистерија, тоа е таинствениот и контраверзен лик на капетанот Немо, главниот јунак на овој роман. Приказната за необичниот капетан и чудесната подморница, авторот ја мотивирал со уште еден, на прв поглед, уверлив настан кој во средината на деветнаесетиот век ги вознемирил поморците и населението ширум светот. Народот раскажувал приказни за монструозното чудовиште со огромна брзина, застрашувачи изглед и непредвидлива природа, кое ги пресретнува големите бродови и немилосрдно ги разорува и потопува. Веќе на самиот почеток на дејството писателот создава напната атмосфера која го мобилизира општеството да се ангажира во борбата против чудовиштето. Познатиот американски брод *Абрахам Линколн*, заминува на море, под команда на капетанот Фарагат, со задача да го идентификува и уништи опасното чудовиште. На бродот се наоѓа и познатиот париски биолог Пјер Аронакс, кој во романот има улога на наратор. Со него се и неговиот слуга Совет и канадскиот ловец на китови, Нед Ленд. По средбата на бродот со чудовиштето, бродот потонува, а Аронакс, со своите сопатници, по некое чудо, се спасува и станува заробеник на подморницата *Наутилус*, со која управува капетанот Немо. Дури кога ќе се најдат во внатрешноста на подморницата, стануваат свесни дека чудовиштето кое само ден порано го вознемируваше светот, всушност е подморница, чиј конструктор, капетанот Немо, „пријател на морето и непријател на луѓето“, во замена за доживотното заточеништво, ќе им го понуди невидениот сјај и раскошниот живот во сјајот на подводниот свет. Тоа чудо на техниката главно се движело под вода, а изронувало на површината само да ги обнови резервите на воздух. Сè што им било потребно за живот,

¹⁶⁴ Б.Павиќ, Тајните на Жил Верн, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.560-561.

посадата го земала од морето. Прекрасниот брод на капетанот Немо, *Наутилус*, истовремено бил и научна лабораторија и борбено оружје. Внатре се наоѓала убава, богато снабдена библиотека и единствен музеј. Но, мистериозниот капетан немал мир ни во океанските длабочини кога на земјата се случувале толку многу зла. Со стапнувањето во утробата на подморницата започнала деветмесечната одисеја на професорот Аронакс и неговите пријатели. Станале дел од необичната посада која пловела на чудниот брод, по тајните подводни патишта на сите мориња и океани, наоѓала потопени бродови и богатство во нив, ја открила одамна исчезнатата земја Атлантида, ловела во подводните шуми и корални острови, се борела со стихии, со циновски китови и октоподи, со природни непогоди, го открила подводниот премин под денешниот Суецки канал, ја искусила опасноста на големите ледени санти и непредвидливиот карактер на капетанот Немо, кој ладнокрвно потопува еден брод со сета посада и ја води својата подморница од опасност во опасност, што подалеку од морските пристаништа и човечката цивилизација. И покрај сите возбудувања и нови сознанија, професорот Аронакс и неговите сопатници во ниту еден момент не се откажуваат од намерата да се ослободат и да заминат во светот на кој му припаѓаат. Со сплет на необични околности, на крај, успеваат да се ослободат, оставајќи ја *Наутилус* во еден страшен вител близу брегот на Норвешка. Таквиот епилог кај читателот истовремено предизвикува и радост и дилема: „Што се случило со *Наутилус*? Дали се спасил од вителот? Дали капетанот Немо е жив?“

Капетанот Немо е еден од најконтроверзните ликови на светската научна фантастика. По вродените способности е исклучителен и генијален, според определувањето е бунтовен, ортодоксен и изолиран; спротивставен на човештвото, верен на мистичниот свет на дотогаш непознатите и неистражени морски длабочини. Во одделни моменти тој ги мрази луѓето и немилосрдно ги уништува нивните добра, за да во друга ситуација стане „заштитник на потчинетите“, борец за човечки права, човек кој ги помага грчките востаници во борбата против Турците. Писателот не го осветлил неговиот лик до крај, ниту понирал подлабоко во просторите на неговите внатрешни фрустрации; дури и причините за неговото отуѓување се нејасни и матни, токму како и неговиот однос кон светот од кој заминал и кон светот кој трајно го засакал. Неговата судбина, како и судбината на *Наутилус*, на крај, останува нејасна и неизвесна, што го фрустрира читателот и не му дозволува да се прости и раздели од делото. Останатите јунаци, професорот Аронакс, Нед Ленд и слугата Совет, не се толку таинствени и контроверзни, но, сепак се многу интересни.¹⁶⁵

Во сите романи, Жил Верн внесува дух на таинствена неизвесност и возбудлив авантуризам, создавајќи атмосфера на чудесен судир на природата и науката. Тој судир Верн го набљудува и од вселенско и од човечко гледиште: како извор на енергија и живот, космосот се наоѓа во состојба на вечни промени, кружното движење на настанување и исчезнување, рушење на постоечките системи, но и раѓањето на новите светови: во таа голема вселенска игра на циклично обновување, човекот е зафатен со стихијата на која ѝ се спротивставува со силата на разумот и волјата.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Миомир Милинковиќ, Страни писци за деца и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.215-222.

¹⁶⁶ Никола Ковач, во Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр.564.

Во романот **Пат околу светот за 80 дена** се опишани доживеалиците на англискиот благородник Филеас Фог. Тој со своите пријатели од еден лондонски клуб ќе се обложи дека ќе реализира пат околу светот за осумдесет дена. На пат околу светот тргнува со својот француски слуга Паспарту, но тој за целото време на патувањето тајно ќе биде следен од еден детектив од Скотланд Јард кој е убеден дека Филеас Фог извршил грабеж на најпознатата англиска банка. Употребувајќи ги сите транспортни средства: брод, воз, автомобил, јахта, трговски брод, санка, слон и сл., чудниот џентлмен Фог, благодареејќи на тоа што е флегматичен, но истовремено и многу енергичен, ќе успее, на патот околу светот, да совлада безброј пречки што ќе му бидат создавани од природата, а најмногу од луѓето. На крајот на патувањето, кога Филеас Фог ќе биде убеден дека патот околу светот го изминал во предвидениот рок од осумдесет дена, при пристигнувањето со брод во Англија, ќе биде уапсен од детективот што го следи на целото патување. Ќе загуби 24 часа додека да докаже во полицијата дека е невин и, кога ќе биде ослободен, веќе мисли дека го загубил облогот. Но, мудриот Филеас Фог ќе сфати дека, кога се прави пат околу светот од запад кон исток, потребното време се скратува рамно за 24 часа и тогаш му останува со брзање да стигне во својот клуб во Лондон каде го чекаат пријателите само неколку секунди пред истекувањето на предвидениот рок, докажувајќи ја на тој начин уште еднаш својата беспрекорна точност. Овој роман е роман на неповторливи егзотични авантури преку кои авторот со богат хумор го илустрира техничкиот прогрес на европската цивилизација во втората половина на деветнаесетиот век.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ташко Ширилов, Поговор кон кн. Пат околу светот за 80 дена, Детска радост, Скопје, 2004, стр.262-263.

ХЕРБЕРТ ЏОРЏ ВЕЛС

Херберт Џорџ Велс бил роден на 21 септември 1866 година во Бромли, Велика Британија, како син на пропаднат трговец, во сиромашно семејство. По здобивањето со основно образование, почнал да работи, но не си ја сакал работата, и во 1883 година станал учител во локалното училиште. Од таму добива стипендија и почнува да студира биологија кај познатиот Хаксли, кој за Велс бил многу инспиративен учител и кај него развил интерес кон еволуцијата, но во втората година од студиите се разочарал од училиштето и го напуштил во 1887 година. Умира во 1946 година.

Автор е на делата: *Времепплов* (1895), *Островот на доктор Моро* (1896), *Невидливиот човек* (1897), *Војна на световите* (1898), во кои отворено го искажал својот скептицизам кон оптимистичкото видување на иднината на човештвото. Следните дела се документарно-реалистични романи: *Кипс* (1905), *Тона Банги* (1909), *Историја на господинот Поли* (1910).

Меѓутоа, со *Времепплов* и *Војна на световите*, Велс се смета за основоположник на жанрот "научна фантастика", поточно, тој е познат како „татко на научната фантастика“.

Книгата ***Времепплов*** е напишана од Х.Џ.Велс во 1895 година и веднаш станала бестселер. Тоа е една од првите книги за патување низ времето.

Критичкиот однос на Велс кон светот кој го опкружува, а особено кон достигнувањата на науката и техниката е последица на неговото сфаќање според кое напредокот на науката еден ден може да се употреби како средство за човековото самоуништување. Неговите размислувања за можните текови на човековата еволуција се манифестираат на неколку противречни нивоа. Трансформацијата на човековото тело и дух е условена со постојаното контрадејство на тие нивоа; крајниот исход е дегенерирана човечка индивидуа која сигерира апокалиптична визија на животот. Таквата мисла е особено истакната во романот *Времепплов*, во кој еволуцијата на човековото општество добила сосем неочекуван, ретрограден тек. Човековата популација се раслоила на Морлоци кои добиле изглед и особини на пештерски човек и Елои, кои се продукт на благосостојбата и ситиот живот, но кои тешко можат да се одбранат од своите современици –човекојадци.¹⁶⁸

Во втората половина на XIX век на светската литературна сцена ќе се појават дела кои уште посилно ја откриваат недовербата кон митот на незадржливиот прогрес чија перспектива се отвора пред човештвото, како и стравот дека тој прогрес, доколку се реализира, нема да има само позитивни последици врз хуманите вредности. Во линијата на тие дела несомнено значајно место зазема *Времепплов* на Херберт Џорџ Велс. Во ова дело, покрај утопискиот поглед кон иднината и, во помала или поголема мера, постојат и развиени резерви кон резултатите на утопискиот концепт или пак кон можностите за неговото реализирање. Во *Времепплов* (1895), со помош на машината за патување низ времето, истражувачот, кој ќе се префрли во иднината, таму ќе открие една парадоксална и темна слика на општествениот развој. Во таа далечна 802.701 година на површината на Земјата живеат далечните потомци на луѓето, Елои, безгрижни и неодговорни суштества, чиј лесен и необврзан живот го овозможуваат со својата работа претставниците на еден друг вид на тогашното општество – Морлоците – кои дење работат во

¹⁶⁸ Миомир Милинковиќ, Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак, 2006, стр.305.

подземјето, а ноќе излегуваат на површината за да одат на лов на Елои – кои се нивна храна. Јасно е дека оваа ситуација претставува метафорична и хиперболизирана слика на општествените односи кои во тој миг постојат во капиталистичкиот свет на Западна Европа.¹⁶⁹

Романот започнува со тоа како Времпловецот им кажува на своите пријатели кои ги поканил на вечера за математиката која ќе ја објаснува е многу поразлична од вообичаената. „Времето е еден вид простор“, вели главниот лик во книгата, чудниот Времпловец, додека неговите вчудоневидени пријатели се обидуваат да го сфатат, една вечер, во Лондон, во неговата уште понеобична куќа со лабораторија. Тие многу добро знаат дека нивниот пријател-научник е многу чуден човек, но не сфаќаат што значи таа негова мисла. А од неговата мисла може да се заклучи: ако човекот може да патува во трите димензии на просторот: должина, широчина и височина, зошто не би можел да патува и низ „четвртиот простор“ – времето? Умниот научник има „докази“ пред своите пријатели и за еден таков потфат. За таа цел, тој ги користи отчитувањата на барометарот за некој период за да ги докаже своите тврдења.¹⁷⁰

Книгата е напишана од гледна точка на еден од гостите. Патникот објаснува дека дека времето е четврта димензија. Потоа, патникот низ времето им покажува модел на машината за патување низ времето, за чија изработка му биле потребни две години. Тој тврди дека штом ќе го притисне лостот, машината за патување низ времето ќе исчезне во иднината. Веднаш потоа, тој го притиска лостот и машината навистина исчезнува. Пред ококорените очи на присутните останува празен просторот на кој претходно стоела машината. Никој не знае каде заминал времпловот: во која година, во иднината или во минатото. Следната средба е закажана за следниот четврток, повторно на исто место, во чудната куќа на времпловецот. Во следното поглавје, следниот четврток, сите се повторно собрани во гостинската соба на Времпловецот. Само него го нема: вечерата треба да се послужи, а гостите не знаат дали да го чекаат или да вечераат без него. Одеднаш се појавува на вратата, блед, со лузна и со рана на лицето, уморен и валкан. На сите им вели дека е добар. Откако малку ќе касне и ќе закрепне, тој на вчудоневидените гости ќе им ја раскаже својата авантура од иднината. Ја започнува приказната за она што се случило додека бил отсутен осум дена, а часовниците на гостите покажуваат само еден час задоцнување!

Третото поглавје започнува со тоа како патникот ја започнува приказната. Тој изградил модел од времпловот кој е доволно голем за да може човек да седне во него. Успешно го повлекол лостот кој го испратил во иднината на неколку часа! Го притиснал лостот со двете раце за да го спушти. Денови и ноќи почнале да се сменуваат за само една секунда. Се плашел дека машината ќе експлодира и ја сопира. Пред себе здогледува статуа висока четири стапки, сфинга, и метален ѕид што би можел да биде зандана. Од апаратите на времпловот можел да види дека е во годината 802.701. Веднаш потоа, тој разговара со Елоите и му се чини дека тие немаат високо образование. Елоите се насликани како мали, нежни суштества, без влакна на лицето, вегетаријанци што се хранат само со овошје, безделници што само играат и берат цвеќе. Разочарувањето од тие луѓе на иднината е големо: „не сум видел толку

¹⁶⁹ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр.170-171.

¹⁷⁰ Венко Андоновски, Патот за иднината, Поговор кон кн.„Времплов“, Култура, Скопје, 2001, стр.101-108.

мрзливи луѓе“, вели Времепловецот, а наедно е разочаран и до нивната интелектуална неразвиеност: „Од уметничкиот дух уште им останало тоа китење со цвеќиња, играњето и пеењето на сонце и ништо повеќе“. Јазикот на кој говорат тие мали, нежни, пријателски расположени суштества е, исто така, нежен, но едноставен: „Нивниот јазик беше премногу прост - тој речиси се состоеше само од општи именки и глаголи“. Во тој свет престорен во раскошна градина на уживањата – нема стари и изнемоштени, нема силни и послаби, та сè личи дека е „постигнат еден општествен рај на земјата“. Но, ако целиот тој свет е еден вид рај на земјата, од каде тогаш – производство на неопходните нешта за живот? Кој работи во еден таков свет? „Никакви машини, никакви постројки не можев да откријам...А сепак, луѓето беа облечени во убава облека, што мора да се обновува одвреме навреме...“ Во тој миг на Времепловецот му станува јасно дека тој свет ни оддалеку не е толку едноставен ниту добар како што изгледа на прв поглед: му станува јасно дека и во тој рај некој мора да работи. А истиот ден ќе му стане јасно и дека во тој свет некој и краде, бидејќи веднаш потоа тој открива дека му го нема времепловот. Ги наоѓа Елоите во голема зграда и од нив бара да му кажат каде му е машината. Но, никој од малите, нежни суштества не знае ништо за тоа исчезнување!

Четвртиот ден од својот престој во светот на иднината, Времепловецот ќе ги покаже своите човечки особини во еден целосно отуѓен свет: ќе скокне во река за да ја спаси од давење девојката по име Вина, тогаш кога ниеден Елој нема тоа да го стори. Сите го гледаат со чудење, не знаејќи какво е тоа чувство што го принудило да го ризикува животот: како резултат на неговиот гест и првото тамошно суштество во кое се буди љубов е токму Вина, која на патникот му дава букет цвеќиња кој го направила специјално за него. Таа била како дете, и се обидуvalа да го следи каде и да одел. На четвртото утро по пристигнувањето, тој здогледува белокосо суштество со црвени очи и го следи до неговото слегување во тунел во подземјето. Мисли дека сигурно овие суштества по име Морлоци го зеле неговиот времеплов. Тогаш, Времепловецот ќе ја сфати и грдата страна на медалот. Покрај Елоите (малите, нежни и убави суштества), во тој свет, под земја живеат и грди и лоши – Морлоците. Личат на мајмуни, се хранат со малите, нежни суштества, а излегуваат само ноќе и при млада месечина, кога светлината е слаба. Се плашат само од светлина. Времепловецот е начисто дека доброто и злото одат заедно: „Тоа одвратно ноќно суштество кое за миг успеав да го видам, исто така, беше наш наследник“. Решава дека и тој мора да се симне долу за да го побара времепловот, но Вина го моли со солзи. Тој ги грабнува металните прстени кои се направени за симнување надолу по скалите. По долготрајно симнување доаѓа до една пештера, а неколку Морлоци го грабнуваат, но тој успева да им побегне назад. Од Вина патникот дознава дека Морлоците се многу зловни суштества. Во тој миг нашиот лик е веќе сосема убеден дека иднината на човештвото не е нималку розова, и дека злото не може да се искорени. Чуден е односот меѓу Елоите и Морлоците: подземните работат за надземните, но се хранат со нив! Морлоците се сега зли, само затоа што им било нанесено зло: биле експлоатирани од богатите. Едно зло родило друго. Сиромашните и експлоатираниите станале грди и гладни, се престориле во човекојадци, не по своја вина! Но, и надземните, убави луѓе не се ослободени од зло: „Преголемата безбедност на жителите на горниот свет со себе донесла една дегенерација и општа закржлавеност во големината, силата и нивната интелигенција“. Едните се дегенерирале од премалку труд, а другите од

премногу! И двете раси, не по своја вина, страдаат од зло! Одмаздата на потиснатите и угнетените е страшна: тие бараат крв и месо! „Морлоците ги снабдуваат Елоите со облека и други потребни работи за живот, веројатно за тоа што во нив сè уште се задржала старата навика да им служат... Пред илјадници години, пред илјадници поколенија, човекот го истиснал својот брат човек од удобностите на животот и сончевата светлина“, вели Времепловецот и додава: „Тие Елои всушност беа одгледуван добиток, кои Морлоците ги чуваа за храна како што ние ги одгледуваме говедата и овците“.

Тој сфаќа дека некогаш Морлоците и Елоите биле луѓе кои еволуирале во различни видови при што Морлоците станале господари, а Елоите-нивни слуги. Тој претпоставува дека Морлоците се хранат со Елои и решава дека мора да пронајде место да се сокрие за да не го повредат. Наоѓа палата од зелен порцелан која е огромна зграда која најверојатно некогаш била музеј, но книгите се толку скапани што се распаѓаат кога ќе ги допре. Патникот ги мрази Морлоците, бидејќи е сигурен дека тие го зеле неговиот времеплов. Во музејот наоѓа и оружје со кое би можел да ги убие Морлоците, но гледа дека барутот се претворил во прав низ годините. Така, светот на иднината што се укажува пред Времепловецот воопшто не изгледа веќе како рај. И двете раси се наоѓаат во однос на взаемно ропство. Едните им служат на другите како машини што произведуваат добра неопходни за живот, другите им служат како храна на гладните и сиромашни производители. Едните со другите се угнетуваат, светот на иднината станува пекол. Кој е виновен за сето тоа? Времепловецот гледа на тоа како „на казна на човечката себичност“. Во борбата меѓу љубовта кон ближниот и лакомоста по богатството што го произведуваат машините, победило второто. А кога победниците, Елоите го добиле богатството, тогаш истовремено ја изгубиле интелигенцијата, се дегенерирале и станале (колку и да звучи апсурдно) – добиток за колење на Морлоците! Сето тоа говори дека писателот Велс изразува огромен сомнеж кон сите предвидувања за напредокот на цивилизацијата во иднината. Себичноста на човекот е она нешто што стои како пречка на тој пат кон среќната иднина. Патникот решава дека е време да се врати низ бронзениот сид, но на патот се напаѓани од неколку Морлоци. Патникот ќе употреби кибрит за да ги исплаши, иако има само неколку. Во текот на борбата, Вина загинува во пожарот. Така, единственото чувствително суштество во тој свет е „отстрането“ од приказната. Времепловецот е огорчен и бесен, оти ја загубил саканата. Патникот го наоѓа времепловот зад бронзениот сид, како што и претпоставувал, но повторно го напаѓаат неколку Морлоци. Има среќа што се послаби од него и што немаат никакво познавање на огнот. Го користи лостот кој го носи со себе за да го стартува времепловот и оди триста милиони години во иднината. Користејќи го лостот, го праќа времепловот во сегашноста и пристигнува на гореспомнатата вечера кон крајот на второто поглавје. Неговиот „излет“ во иднината е завршен: тој се враќа разочаран од човечката раса, од нејзината иднина, сомневајќи се во идеите за идниот напредок, среќа и мир. Никој од присутните не е подготвен да му верува, и покрај тоа што тој во џебот носи и доказ за своето необично патешествие: тоа се два бели цвета, подарок од верната и нежна Вина. Кратко потоа, патникот повторно заминува во иднината и го нема да се врати. Може само да се претпоставува каде заминал.

Романот *Времеплов* е остра критика на општеството насочено само кон забрзан развој, кон технолошки напредок и производството на машини. Тој предупредува: има ли место за љубов во машинизираниот свет? И смее ли да

се случи и луѓето да станат само машини со неколку операции: јадење, спиење, размножување и печалење богатства?¹⁷¹

Името на Патникот низ времето не се дава никаде во текстот и изгледа како нараторот да сака да го сокрие неговиот идентитет. Патникот е иноватор кој сака да шпекулира за иднината. Неговата куќа се наоѓа во Ричмонд, предградие на Лондон. Нараторот е гост на вечерата кај патникот. Неговата љубопитност е толку голема што се враќа идното утро по првото патување низ времето. Вина е една од Елоите и иако патникот кажува дека е тешко да се разликува полот кај Елоите, изгледа дека е сигурен дека таа е од женски пол. Лесно ја спасува од давење во реката и таа веднаш станува негов најдобар пријател. Неговото однесување кон него е како на милениче или мало дете. Морлоците живеат во систем од тунели под земјата. Во тунелите може да се влезе низ вентилацијата што делумно е оставена на површината. Каналите внесуваат воздух во внатрешноста и изгледаат како тркала. Големи подземни мотори го обезбедуваат струењето на воздухот. Изгледа дека Морлоците ја користат статуата на Сфингата како портал кон површината. Некои Морлоци остануваат на површината преку ден, живеејќи во сенката на Палатата од Зелен Порцелан. Ноќе, Морлоците излегуваат од под земјата на површината. Ги ловат Елоите, со кои го обезбедуваат месото во исхраната. Морлоците многу се плашат од светлина. Протагонист во приказната е патникот низ времето и тој е оној кој е носител на дејството. Спротивно на протагонистот се антагонистите, а тоа се Морлоците, кои работат против дејството на протагонистот. Иако името на патникот не се дава никаде, според неговите карактерни особини, можеме да го замислиме со сиви очи кои трепкаат, бледо лице кое е опуштено. Тоа се сите карактерни особини кои се даваат за протагонистот. Сетингот е многу важен во ова дело. Бидејќи се работи за дејство кое се одвива во иднината, во годината 802.701. Се разбира, друг сетинг е сегашноста во која патникот го објаснува своето истражување. Во годината 802.701, патникот е опкружен со разни животни форми кои имаат многу различни навики и необично однесување. Во ова време, сиот свет изгледа како една совршена утопија, сè додека не се појави патникот и проблемите почнуваат да се појавуваат. Сегашноста во романот е многу репрезентативна на денешницата. Покажува како се води бизнисот и најчесто користи дијалози кои ја претставуваат денешницата.

Вина е единствениот лик во целиот роман кој има име. Сите други ликови се познати само по нивните први иницијали или по нивната професија. Нема конкретни податоци за тоа зошто Вина е единствениот лик кој е именуван во романот. Но, ако се погледне во животот на Велс, можеме да ги насетиме причините за оваа мистерија. Велс бил вистински социјалист, посветен хуманитарец и подржувач на правата на жените. Да се биде подржувач на правата на жените во тоа време значело да се биде исмеан. Но, Велс сакал да му помогне на општеството да се смени на подобро. Ова би можело да биде едно можно објаснување за тоа зошто Вина, единствениот женски лик во книгата има име, а не и останатите мажи во романот. Во книгата, Велс вели дека Морлоците: „...бидејќи многу генерации живееле под земја, дошле на степен кога дневната светлина им била неподнослива“. Живеејќи во пештерите кои им станале природна животна средина, Морлоците низ вековите

¹⁷¹ Венко Андоновски, Патот за иднината, Поговор кон кн. „Времплов“, Култура, Скопје, 2001, стр.101-108.

дегенерирале. Тие живееле под земјата, бидејќи не можеле да ја поднесат дневната светлина, но морале да останат под земјата и за да го обезбедат непрестаното работење на машините за нивната стока, Елоите. И сега, нормална личност би ја сметала оваа карактеризација за имагинација. Но, Велс имал причина зошто ги портретирал Морлоците на тој начин. Зад мистериозните Морлоци се крие приказна која е поврзана со неговите родители.

Родителите на Велс постојано биле во расправија. Неговата мајка ги оставила мажот и синот за да работи како домаќинка во замокот лоциран во близина. Таа постојано се жалела дека неговиот татко нема разбирање за неа, иако е осудена поголемиот дел од денот да го минува под земја во подрумската кујна на замокот каде работела. Евидентно е дека идејата за Морлоците Велс ја добил од однесувањето на неговите родители. Велс ги искористил Морлоците како средство со помош на кое ги изразил сопствените чувства без некој да знае дека тој зборува за сопствената мајка. Велс живеел во Викторијанското доба кога општеството било поделено на три строго поделени класи: аристократијата, работничката класа и сиромашната работничка класа. Всушност, тој бил роден во семејство кое припаѓало на средно-ниската класа. Неговиот татко бил сиромашен бизнисмен, а мајка му била домаќинка. Влијанието кое врз Велс го имала постојаната меѓукласна борба е насликана во двете класи присутни во *Времплов* – Елоите и Морлоците. Двете класи во романот се различни како буржоазијата и пролетаријатот. Елоите можеби некогаш биле фаворизираната аристократија, т.е. владејачката класа, буржоазијата, додека Морлоците, нивните механички слуги, кореспондираат со работничката класа, пролетаријатот. Класното освестување во комунизмот можеби се причината за подемот на Морлоците. Работничката класа, значи Морлоците, се гледале како угнетувани од страна на аристократијата и станале свесни за тоа, па решиле да ја симнат владејачката класа на Елоите од власта. Велс се обидува да му пренесе порака на своето општество, укажувајќи на дегенерацијата на двете класи: додека Морлоците не покажале знаци на некаква апстрактна мисла (па ни Елоите), ние, сепак можеме да ја видиме нивната револуција како форма на марксистичка еволуција. На викторијанската публика Велс ѝ укажувал да погледне во своето време, во кое индустриската револуција која многу ги поделила класите, и да ја разгледа можноста за нивното претворање во Елои ако капитализмот продолжи неконтролирано да се развива. *Времплов* ги отсликува политичките убедувања на Велс кој бил убеден социјалист. Иднината која ја гледа патникот низ времето е продукт од капиталистичките структури. Елоите и Морлоците ги симболизираат класните структури во капиталистичкото општество. Со тоа што укажува на класната борба меѓу Елоите и Морлоците, Велс се обидува да ги предупреди повисоките класи во англиското општество на последиците од технолошкиот напредок и растечката социјалистичка класа во општеството. Исто така, тој сакал да ја предупреди англиската влада дека социјалните неправди ќе се покажат како деструктивни ако не се средат под итно. Исто така, тој ги алармира сите за фаталните последици за човечката раса ако не се најде сила да се присилат сите во општеството да работат. Друга инспирација на Велс која е евидентна во *Времплов* е во неговото научно знаење со кое се здобил од неговиот професор на колеџот, Томас Хенри Хаксли. Велс студирал еволуциона биологија кај Хаксли. Тој одблизу ја запознал науката која го инспирирала за многу негови дела и кај него ја родила несигурноста од

човековиот напредок во иднината. Елоите биле потомци од владеачката класа, додека пештерските Морлоци биле потомци на работничката класа. Не само што Велс бил инспириран од неговото семејство и социјалниот живот, туку бил инспириран и од влијанието од општеството во кое владеела поделеност. Како што се гледа, општеството и неговите најблиски во голема мера го инспирирале Велс да го напише *Времепплов*. Влијанието од родителите, семејната заднина, неговите социјалистички убедувања, како и научното знаење со кое се здобил кај Хаксли се гледаат во многу аспекти од романот *Времепплов*.

ПРЕТСТАВНИЦИ И ДЕЛА ОД МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА

ФОКЛОРНИ ЖАНРОВИ ЗА ДЕЦА

ПЕСНИ ЗА ДЕЦА¹⁷²

Посебно интересни и испонети со лирски чувства се песните за деца. Некои од нив ги создаваат возрасните, а за потребите на децата, други пак, си ги создаваат самите деца, пред сè, за забава. Во оваа група спаѓаат приспивните песни како и детските говорни игри: залагалки, броеници, брзозборки, закачки и др.

Приспивните песни им се наменети на децата од најрана возраст. Нив ги создаваат возрасните, и ги пеат најчесто мајките и, бабите кога ги заспиваат децата. И мелодијата на овие песни е монотона и има цел побргу да го заспиет детето. И мелодијата и содржината на овие песни се сообразени со лулањето на лелајката (лулката), а во иста функција се и некои онаматопејски изрази како „нани-нани“, „љуљи-љуљи“, „нан, нан, нан“ и сл.

Некогаш кога детето долго плаче и не може да заспиет, се верува дека е урочено и заедно со песната се изведуваат некои магиски дејствија (гасење на жарчиња) што овие песни ги доближува до баењата. Но, и инаку многу елементи што ги среќаваме кај приспивните песни асоцираат на баењата.

Приспивните песни не се многубројни. Во нив најпрвин се повикува сонот за да го успиет детето бидејќи како што се верува тоа расте кога спие. И во содржината на овие песни се посакува детето да порасне голем ерген за женење или ако е девојче мома за мажење. Сонот се повикува од осој:

*Дојди сонце од осое,
фати дете за рачичка,
за рачичка за ножичка,
па го фрли у лулничка,
да си спије да порасне,
на мајка му гулем да е,
на мајка му на татко му,
на дедо му на баба му.*¹⁷³

Друг пат се повикува на присој:

*Нани нани машко дете,
дојде сонче од присојче!
Од овчари, од козари,
ми та фати за очина,
за очина, за клепчина,
ми та кладе во лулајќи,
да ми лулаш, да ми спијеш.*¹⁷⁴

И во друга песна, од Разлошко, се повикува сонот од зелената гора да го одведе детето во лулката и да го заспиет:

¹⁷² Марко Китевски, Македонска народна лирика, Институт за македонска литература, Култура, Скопје, 2000, стр. 130-140.

¹⁷³ Кирил Пенушлиски, Малешевски фолклор, Скопје, 1980, стр.174.

¹⁷⁴ Николина Спасе, Македонски народни песни, Мала Преспа, Скопје, 1995, стр.181

*Дојди сонко, дојди од зелена гора,
та си фати, сонко, дете за рачица,
та го води, сонко, у златна лулчица,
та го лилеј, сонко, и го оспи, сонко,
ќе ти дадем, сонко, крондир вино, сонко,
крондир вино, сонко, и крондир ракија.¹⁷⁵*

Во повеќе песни сонот се повикува од овчарите и козарите, но многу често и од Солун:

*Дојди, соне, от Солуна
ке Бобана, соне!
Дојди, соне од офчари,
ке Бобана, соне!
Дојди, соне, от козари
ке Бобана, соне!
Дојди, соне од горица
ке Бобана, соне!
Таму куче, тамо маче,
вамо соне, ке Бобана!
Ке Бобана, соне -е -е!
Бобан ќе спиет, Бобан ќе растет!¹⁷⁶*

Во овие песни се искажуваат најубави желби не само за растење туку и за женидба најчесто со царската или кралската ќерка. Но, овие песни одразиле и некои животни прилики. Така на пример, кога детето требало да се заспи во полето во жешките летни денови кога жешкото сонце неподносливо пече, а се слуша црцорењето на инсектите, на детето покрај другото му се пее:

*Нани ми нани мало дете,
нани, нани, печи жеже,
печи жежи, печи жежи,
да ми спие мало дете,
да ми расти и порасте.¹⁷⁷*

Во некои песни пеејќи му на детето да порасне големо момче се посакува одмазда за некоја сторена неправда:

*Нани, нани, бабино детенце
да порасниш голем ерген,
јунак да станиш,
комита да излезиш,
крв дедова да вратиш,
на царо царство да земиш.¹⁷⁸*

Детските говорни игри како што се залагалките, броениците, брзозборките, закачките и др., ги користат децата во своите игри што значи

¹⁷⁵ Братџа Димитрџ и Костадин Молерови, Народописни материяли от Разлошко, София, 1954, стр.243.

¹⁷⁶ Аритон Поповски, Македонскиот говор во гостиварскиот крај, 2, Гостивар, 1970, стр. 196.

¹⁷⁷ Милан Ристески, Приспивни детски песни во некои села на егејскиот и вардарскиот дел на Македонија, Македонски фолклор, г.XVI, бр.32, Скопје, 1983, стр.178.

¹⁷⁸ Исто, стр.179.

дека тие имаат забавна функција, но тие исто така го вежбаат и изговорот, памтењето, концентрацијата, а најчесто тоа се и првите песнички што децата ги учат напамет, па и од тој аспект не е за потценување и образовната функција на овие народни умотворби.

Залагалките се поетски состави, создавани од возрасните, а наменети за децата и тоа за оние од најмала возраст. Притоа и текстот и ритамот се сообразени со детската возраст поради што нивното кажување се изведуваат и извесни мимики и движења со рацете што имаа цел да го привлечат и да го задржат вниманието на детето. На пример, при кажувањето на следнава залагалка што ја забележавме во Дебарца (Охридско) детето се милува по образите, зборовите се развлечени при што добиваат извесна мелодија, а и движењата на рацете се сообразени со мотивот.

-Каљамацо,
кај си била?
-Воденица!
- Што си јала?
- Топеница!
- Камо мене?
- Изеле врапците!
- Кај се врапците?
- На дапците!
- Кај се дапците?
-Исече секирата!
- Каде секирата?
- На коча!
- Каде кочот?
- В дупка!
- Ууууу!¹⁷⁹

Ова продолжено „Ууу“ на крајот од залагалката остава посебен впечаток кај детето и предизвикува внимание кај присутните.

Некои од овие состави имаат цел да го замолчат детето што е немирно или што плаче поради што оној што ја кажува залагалката го подигнува и спушта детето според ритамот што го диктира самиот текст. Кузман Шапкарев забележал дека кога го замолчуваат малото дете што плаче играјќи го на раце му велат:

*Тахир, тахир, Богдане,
откако ми те Бог даде,
мајка фурка не фати,
татко рало не прегна,
на орање не ојде;
сестра парта не фати.*¹⁸⁰

На повозрасните деца, пак, кога се немирни им се кажуваат залагалки, што имаат цел да ги замолчат и смират. Така во Дебарца (Охридско) ја забележавме следната залагалка што се кажува во ваква прилика:

*Чук, чук лобода,
падна тесла од Бога,
удри баба по нога,*

¹⁷⁹ Од нашата ракописна збирка, забележано во с. Слатински Чифлик, Охридско.

¹⁸⁰ Кузман А.Шапкарев, Книга VII, Софија, 1891, стр. 36.

баба роди ртиче,
си го завитка во крпиче:
- *Ќути ми, синче Стојанче,
татко ти отиде во Битола,
ќе ми ти донесит два меда,
еден меден други лајнен,
кој ќе ти ѓутит медениот,
кој ќе зборвит лајнениот.*¹⁸¹

Потоа сите молчат и секој се обидува да молчи што подолго, а на оној што прв ќе проговори и ќе го наруши молкот сите му се смеат велејќи му дека „го изел лајнениот“.

Некои залагалки така се составени што во нив може да се вметне името на детето, најчесто искажано во деминутивна форма што посебно кај присутните создава пријатна атмосфера:

*Чукале деца јаболка,
со шарени стапчиња,
со везени капчиња,
се викале... (името на детето).*¹⁸²

Како што може да се види, залагалките своето име го добиле поради нивната функција да ги залажат децата да не плачат и да не бидат немирни. Но исто така, треба да се истакне дека тоа се првите песнички што децата во својата најрана возраст ги учат на памет, поради што не е за потценување и нивната образовна функција.

Брзозборките (некои ги викаат и *брзопоговорки*) се зборовни конструкции тешки за изговор. И уште кога се подолги и кога треба да се изговараат повеќе пати (три, девет, десет, или дванаесет пати) и тоа доста брзо, неминовно се прават грешки кои што создаваат весела атмосфера. Иако имаат, пред сè, забавна функција брзозборките имаат и педагошка и образовна функција. Тие, исто така, се во функција на зацврстување на концентрацијата, меморирањето и чистиот изговор.¹⁸³ Сепак, можеби најважно е што овие поетски состави засновани меѓу другото на алитерацијата и асонанцата многу можат да помогнат кај децата со говорни мани.

Иако „тематската страна на брзопоговорките не е битна, зашто тие служат за забава, за натпревари во брз изговор, како еден вид практично вежбање за брзо зборување“¹⁸⁴, сепак во нив „се откриваат појави и факти од секојдневието, главно од битот на селото“.¹⁸⁵

Брзозборките се изговараат што е можно побрзо од што доаѓа и нивното име. Некои од нив се повторуваат три пати, други девет, десет или дванаесет пати. Подолгите брзозборки треба да се изговараат во еден здив.

- *Ек зајче,
пек зајче,
пас помина,
пас ти реко,
па си помина,*

¹⁸¹ Од нашата ракописна збирка.

¹⁸² Исто.

¹⁸³ Josip Kekez, *Usmena književnost, Uvod u književnost* (Zdenko Skreb, Ante Stamac), Zagreb, 1983, 176.

¹⁸⁴ Кирил Пенушлиски, *Пословици и гатанки*, Скопје, 1969, Предговор, стр.16.

¹⁸⁵ Цветан Минков, *Пословици, поговорки, гатанки*, Софија, 1963, Предговор, стр.53.

па ти реко:
Зајче ли си,
или не си?
- Зајче сум си,
Како не сум?
- Ако си зајче,
камо ти опавче,
опашче брабонче?¹⁸⁶

Подолгите брзозборки или оние што се повторуваат повеќе пати можат да послужат и за натпревар зашто тешко подолг состав да се каже во еден здив. Таква е следнава брзозборка:

*Снесла страчка на прачка дванаесет јајца
поминав едно зедов изедов,
поминав две зедов и ги изедов,
поминав три зедов и ги изедов,
поминав четири зедов и ги изедов,
поминав шест зедов и ги изедов,
поминав седум зедов и ги изедов,
поминав осум зедов и ги изедов,
поминав девет зедов и ги изедов,
пом,инав десет зедов и ги изедов,
поминав единаесет зедов и ги изедов,
поминав дванаесет зедов и изедов.*¹⁸⁷

Повозрасните деца пак, кажуваат брзозборки кои се така составени што при брзото повторување се слушаат вулгарни изрази што, исто така, предизвикуваат смеа и пријатно расположение. Таква е брзозборката: „Секој петок урда јадам“.¹⁸⁸

Броениците името го добиле по тоа што или започнуваат со броење или пак во нив има набројување на нешто. Но сепак, иако во формата на броеницата „компонентата на броењето и набројувањето е многу нагласена, навистина ниту најмалку не се работи за математички операции“¹⁸⁹ како што е случај во некои гатанки. Некогаш броениците содржат и хумористични елементи, па и ако се блиски до хумористичните песни, во таа смисла во нив не можат да се вбројат зашто целта не им е хуморот туку говорната игра.¹⁹⁰

Тргувајќи од фактот дека кај броениците целта е говорната игра некои броеници содржат нејасни зборови, но секогаш го задржуваат ритамот.

*Ономоно, дономоно,
трцафиле,
карафиле,
стото-пито,
моногито*

¹⁸⁶ Сборникъ за народни умотворения наука и книжнина, София, том 5, 1981, стр. 207, Од Штип запишал П.А. Чачаров

¹⁸⁷ Сборникъ за народни умотворения наука и книжнина, София, том 5, 1881, стр.148, Од Прилеп запишал М.К.Цепенков

¹⁸⁸ Народни пословици и гатанки од Струга и Струшко, собрал и подредил Филип Коваев, Скопје, 1961, стр.145.

¹⁸⁹ Tvrtko Cubelić, Povjest i historija usmene narodne kniževnosti, Zagreb, 1988, 260.

¹⁹⁰ Voislav Gurik, Лирика у светској книжевности, Београд, 1982, стр. 526.

*лајтин, гујтин;
суезе, сукезе;
делимар, кокошар;
зби, каџии, тенеке, напрсток.* ¹⁹¹

Повеќе вакви поетски состави среќаваме и во зборникот на браќата Миладиновци за во забелешката кон овие записи собирачите да забележат: „Тие игри се кладое с’де за љубопитство и зашто в них се кријат имиња страни. Во Белица недалеку од Струга децата пеат со голема брзина и повтореје песна, во која с’де можехме да различиме едно слово: Богорасум (Борисом?)“.¹⁹² Во таа смисла, може да се рече дека бројаниците „повеќе се засновани на ритамот и созвучјето, а во себе содржат набројување на наши, странски или сосема неразбирливи сликовни зборови“.¹⁹³ Иако содржат нејасни зборови, туѓи зборови или зборови без значење бројаниците се полни со дух и духовити решенија во обликувањето.¹⁹⁴ Оттука, тие се привлечни и користени од децата, но го привлекуваат и вниманието на возрасните.

Бројаниците се создаваат и денес. Детето не може без играта како онаа физичката така и говорната. Затоа ги создава во сите околности во кои живее и игра, како во архаичните животни услови така и во модерниот велеград.¹⁹⁵

Овие поетски состави имаат и практична функција. Со бројаниците одредуваат кое дете прво ќе ја започне играта. Застануваат во круг, едно дете започнува да кажува една бројаница, притоа при кажувањето на секој збор или слог покажува на едно дете. Во некои случаи тоа дете на кое ќе заврши бројаницата ја започнува играта, во друг тоа го напушта кругот, а бројаницата се повторува со останатите деца така што тоа, што ќе остане последно ја започнува играта. Така бројаниците се користат и во некои спортски игри за одредување на оној што ќе го чува колчето (петлето), што ќе мижи и сл. Но, овие состави имаат и образовна функција зашто го вежбаат зборувањето, брзото и течно кажување на поетски состави како и смислата за ритам.

Во групата на детските говорни игри спаѓаат и **закачките**. Тие се помалку присутни во животот на детето и помалку се бележени. Името им доаѓа од нивната намена, од фактот што со нив децата меѓусебно се задираат, се исмеваат и навредуваат. Оттука, закачките може да се сметаа како „иронични стихувани состави за меѓусебно задевање на децата“.¹⁹⁶ Но, закачките можат да содржат и иронични содржини со кои се исмеваат некои семејства, маала, села, итн. Во закачките можат на посмев да бидат ставени сите човекови слабости: мрзеливоста, неморалот, лагата, пијанството, менталитетот и сл.¹⁹⁷

Закачките децата ги користат за меѓусебни пресметки. Кога некое дете ќе се налути и ќе ја напушти играта другите му се потсмеваат со оваа песничка:

*Петре, Петре, пиралче,
на грамада седеше,
многу ми се валеше:*

¹⁹¹ Миладиновци, Зборник, Скопје, 1962, 465.

¹⁹² Исто.

¹⁹³ Симо Младеновски, Кон народните детски песни од Кумановско, Беседа, Куманово, 1987, 4.

¹⁹⁴ Јосип Кекез, цит. Труд.

¹⁹⁵ Ели Башиќ, Бројаниците на југословенските деца со посебен осврт на македонските бројаници, Македонски фолклор, бр.1 Скопје, 1968стр.147 .

¹⁹⁶ Симо Младеновски, цит.труд, 4.

¹⁹⁷ Јосип Кекез, цит.труд, стр.222.

- *Си имава куќи сараи!
Кога појдов да видам,
една крива кошара.*¹⁹⁸

На штотуку острижените деца им ја пееле следната песничка:

*Стрижено прасе
в градина пасит,
утот го мамит,
волкот го јадит.*¹⁹⁹

Иако содржат одредени вулгарности во одредени околности не се сметаат за нешто непристојно. На пример, вообичаено било во селата детето што ќе стане порано да рани друго дете соседството да му викне: „*Спи Ладе дома / јади гомна*”, на што тоа дете одговарало: „*Кој стана порано, / изеде топло лајно.*”²⁰⁰

Освен што се кажуваат секој ден детските говорни игри се присутни и при разни колективни домашни и полски игри кога на едно место ќе се соберат повеќе деца.

Исто така тие се дел од детската игра и на свадби, празници и други прилики кога се собира повеќе народ.

Иако биле помалку бележени и особено помалку проучувани од народната поезија и народната проза, затоа што се сметале за народни умотворби со помали или со незначителни книжевни вредности, сепак и детските говорни игри биле забележувани и објавувани од повеќемина собирачи на македонското народно творештво: М.Цепенков, К. Шапкарев, браќата Миладиновци, С. Верковиќ, В. Икономов, С. Златарев, П. Чачарев, Х. Матов, А.П.Стоилов, и др.

Детските говорни игри како и детскиот фолклор воопшто денес не претставуваат предмет на љубопитство на поединци, туку ѝ припаѓаат на науката за фолклорот подеднакво со другите народни умотворби. Уште повеќе што се согледани нивните вредности, нивната образовна и педагошка функција, фактот дека во ова време на разни влијанија врз децата (иделоски, религиозни и др.) Сепак, овие народни умотворби остануваат единствените кои кај детето го бранат и афирмираат детското.

ПРИКАЗНИ ЗА ЖИВОТНИ И БАСНИ²⁰¹

Иако прашањето за потеклото на овие приказни не е сè уште во науката решено, постои основно мислење дека тие спаѓаат меѓу најстарите народни умотворби воопшто. Имено, се смета дека тие го водат своето потекло уште од периодот на дивјаштвото. Нема сомневање, исто така, дека создавањето на приказните за животни е поврзано со трудот и битот на првобитниот човек. Оттаму, во нив траги од анимистички, тотемски и магиски престапи на човекот... Во својата првобитна фантазија, човекот многу од своите можности и способности им ги препишувал и на животните: покрај другото, верувал дека тие умеат да зборуваат, дека имаат разум, па и дека го разбираат неговиот говор.

¹⁹⁸ Периодическо списание, г. IX, кн. 46. Соопштува А.П.Стоилов.

¹⁹⁹ Од нашата ракописна збирка.

²⁰⁰ Исто.

²⁰¹ Томе Саздов, Преглед на македонската народна проза, Култура, Скопје, 1981, стр.29-135.

Ова човеково сознание се одразило во народните поетски творби за животните. Имајќи го животното за прв придружник во своето неизмерно чекорење низ животот, поранешниот човек го имал него и како своја постојана преокупација: „Него тој го демнел со часови и дни, за да се нахрани со неговото месо и да се облече со неговата кожа, или пак го гонел за да ја осигури безбедноста на своите блиски; пак го боготворел животното и се стремел да го омилостиви со магија и клетви, гледајќи во него свој прадедо и покровител“.²⁰² Природно е тогаш што на животните човекот им ги посвети и првите свои поетски творби.

Мошне тежок проблем е да се определи развојниот тек на создавањето на приказните за животни. Иако науката одвај може да проникне во најстарите варијанти во приказните за животни, се смета дека на овие народни умотворби им претходеа митовите за некои обожувани животни, чии ликови одиграле улога на своевидни прототипови на подоцнежните приказни за животни. Подоцна, при раниот родовски поредок, дошло до појавата на тотемизмот, која создала бројни обреди.

Се смета дека старите Словени знаеле за тотемизмот. Некои од археолошките наоди го потврдуваат тоа мислење. Имено, пронајдени се материјални остатоци од некогашниот култ кон мечката кај словените. Дури и кога тотемизмот во новите социјално-историски услови бил заменет со посложените форми на религиозните сознанија, од него останале низа предрасуди поврзани со некои животни. Потекнувајќи од првобитните митови (...) приказните за животни отпрвин за секоја содржина го имале оној чудесен митолошки и животински свет на дамнешниот човек. На овој степен од својот развој овие приказни имале речиси исклучиво фантастичен, митолошки и етиолошки²⁰³ карактер. Имајќи ги за свои јунаци ликовите на различни животни и птици, овие народни умотворби во своите први развојни фази немале алегориска смисла. Ликовите на животните не биле воопшто, или доволно, типизирани, па содржината на приказната главно се сведувала на определени, претежно етиолошки портрети и заклучоци за животните. Но, подоцна, кога творечката постапка на анонимниот раскажувач постигнала целосна типизација на ликовите во овие народни умотворби, алегоријата станала главно изразно средство, па дури и основна поента на народните приказни за животни. Раскажувајќи за некои од животните, приказната, всушност, алудира на луѓето и нивните меѓусебни односи. Кога народната раскажувачка алегорија постигнала префинети форми на видлив подем на своите изразни можности, дошло до појавата на басната, која од многуте детерминирања најправилно е да се третира како посспецифична фаријанта на приказните за животни.

И македонските народни приказни за животни се карактеризираат со одамнешно потекло. Така, познатата басна *Арсланот и глушецот* (Шапк., бр.140), чија алузија е недвосмислена - обичниот човек понекогаш има поголеми способности од великодостојниците, спаѓа меѓу нашите најстари народни приказни, бидејќи е констатирано дека истиот мотив го содржи една египетска приказна, писмено фиксирана (на папирус) околу три илјади години пред нашата ера.

Инаку, во македонските народни приказни за животни и басни како јунаци најчесто се јавуваат лисицата, мечката, волкот, зајакот, песот, арсланот

²⁰² Блгарско народно творчество, Софија, 1963, том IX, стр.13.

²⁰³ Од грчки збор *aitia* (причина) и *logos* (збор, наука)..

и глушецот. Покрај нив се застапени и мачката, јазовецот, магарето, петелот и врапчето како и ликовите на другите животни и птици.

Ликот на лисицата е најзастапен во нашите народни приказни. Тој е мошне погоден за илустрирање на идејно - тематската еволуција на пооделни животински ликови во приказните за нив, во сообразност со издиференцирањето на социјално-класните односи во општеството. Така, додека во хронолошките поранешните народни приказни за животни кај нас лисицата е олицетворение речиси исклучиво на користољубивоста и себичноста - за што уверлив пример е популарната приказна *Лисицата и волкот* (Шапк; бр.34) во која лисицата ќе го надитри недосетливиот волк, изедувајќи му го заедничкиот мед, во подоцнежните приказни за животни и басни народниот раскажувач ги користи итроштините на лисицата за да изрази посложени, поделикатни општествени појави, како што е судството. Таа е врховен итрец и интригант меѓу сите постојани животни, иако официјално лавот (арсланот) е цар на животинскиот свет. Во улога на судија лисицата не се јавува само кон човекот туку и помеѓу самите животни; во тој случај таа нив секогаш ги измамува и ги искористува за свои цели. Покрај приказните за животни во кои се опфатени елементи од судството, мошне забележливи се и басните во кои лисицата е помошник на човекот. Во тие народни умотворби анонимниот раскажувач го користи ликот на лисицата како необично pogodно изразно сретство, обдарувајќи ја со неисцрпни способности за досетливост и снаодливост.

Волкот е исто како лисицата редовен актер во народните приказни за животни и басните; тој е најчестиот компањон на лисицата. И неговиот лик е мошне алегоричен и речиси тотално типизиран. Имено, тој речиси секогаш е олицетворение на готовност за ограбување. За овчарот и неговото стадо волкот преставува постојано вознемирување. Ликот на волкот најчесто му служи на народниот раскажувач за да ги вообличи угнетувачите на работниот народ, па затоа е видлив стремежот за своевидна одмазда кон нив со тоа што волкот е преставен како мошне глупаво, ограничено животно, што многу сликовито може да се види во приказната *Волкот* (СкСт, стр.210-213), според која него го прелажуваат овните, маската, магарето, свињата и лисицата.

Мечката многупати се јавува во слична улога како волкот. И неа нашиот народ ја окарактеризирал како физички силно, но глупаво животно. Всушност, ликот на мечката во народните приказни за животни и басни симболизира неразумна употреба на физичката сила. Сличноста на намената на ликовите на волкот и мечката во нашите народни приказни е толкава што понекогаш доаѓа до заменување на едниот со другиот. Инаку, и мечката е надуена, сурова и не избира средства за остварувањето на своите желби.

Посебна интересна појава на овие народни умотворби е застапувањето на човекот како лик во приказните за животни. Со помош на народната фантастика, тој доаѓа до најнеобични ситуации со животните; нивните односи понекогаш изгледаат дури и нелогични. Така, во приказната *Змијата и гробот* (Шапк., бр.134) е илустриран случај кога човекот со помош на змијата (на која секој ден ѝ оставал по една чинија млеко, за што му оставала по еден алтан) почнал да се збогатува; но кога тоа збогатување - по еден настан помеѓу неговото дете и змијата, пришто таа загубила дел од својата опашка, а човекот го загубил својот син - се прекинало, човекот прв предложил помирување, што е, несомнено, убав потфат на народниот раскажувач за жигосување на неизмерната човекова желба за богатење. Во заклучокот на приказната,

анонимниот творец го прекорува човекот за таа негова слабост кон парите, кога преку зборовите на змијата вели: „Е, побратиме, помина веќе тоа; дури си ја гледам опашката поткината и ти гробот од детето под крушата, пријатели како што бевме понапред не можеме да се сториме!“

Всушност, не е можно да се исцрпат примерите на вакви чудни пријателски односи на човекот со оние животни (...) од кои го очекувале најголеми непријатности. Од каде овие појави? Не е ли во прашање одраз на вековната човекова желба да ги припитоми дивите животни, односно да ја намали опасноста од нив?

Треба да се констатира дека извесна тематска аналогичност на македонските народни приказни за животни и басни со тие кај другите народи е резултат или на приближно еднаквите животни услови низ кои минале односните народи или, пак, на многуте културно- историски влијанија помеѓу народите од различните земји.

(Извадок)

СКАЗНИ

Сказните - познати и под термините "фантастични" и "волшебни приказни" - имаат мошне сложено потекло. Постои мислење дека сказните се развиле од митовите, односно од приказните за животни, некаде кон крајот на периодот на дивјаштвото, при постоење на поразвиена митологија. Застапеноста на бројни ликови на животни во сказните ја илустрира оваа претположба. Во споредба со приказните за животни, сказните стојат на прилично повисоко уметничко ниво, што е несомнен доказ дека се одраз на подоцнежното време, припаѓајќи му на развиено општество; освен со побогата содржина од приказните за животни, сказните се одликуваат и со поуметничка обработка.

Основните мотиви на најстарите сказни се однесувале на човековата борба против силите на природата. Всушност, тогаш во содржината на сказната преминале магиско- обредни елементи: поранешниот човек го вознемирувала неговата преголема зависност од природните сили, па за нивна неутрализација и како своја одбрана тој изнаоѓал низа маѓиски обреди. Маѓијата преставувала најважно средство во неговата борба против природните стихии и секојдневните незгоди. Со помош на маѓискиот обред дамнешниот човек верувал дека може да го потчини на своја волја однесувањето на луѓето кон него и да ја насочи во своја корист неизмерната моќ на натприродните суштества и сили, во чие постоење бил уверен. Затоа маѓијата, како мотив, е прилично застапена во сижетиката на сказните.

Сказната се карактеризира со неизмерно богат свет: нејзините мотиви и ликови оформуваат необично занимлива, чудесна содржина. Сеопфатен е регистарот на ликовите во сказната: како нејзини јунаци и реквизити се јавуваат луѓето, животните, растенијата, најразлични митолошки созданија- змејови, ламји, самовили, наречници, маѓепсници, вештерки, зли духови, олицетворенија на небесните тела, (Сонцето, Месечината и ѕвездите) и природните појави (ветрот, молњата и сл.), како и волшебни предмети со маѓиска сила- чудотворен прстен, видовито огледало, летечки килимчиња, невидлива облека, брзоодни чевли, семожни клучеви, и др. Сите овие ликови и реквизити сказната ги поставила во најразлични и најнеочекувани меѓусебни односи, но секогаш насочени да ја интерпретираат борбата меѓу доброто и

злото, која е главниот и постојан мотив во овие народни умотворби. Сказната не признава граница помеѓу живата и мртвата природа. Со најчудни метаморфози таа ги усмртува живите и ги оживува мртвите, од најобичните предмети создава незамисливи појави, а со чудотворната моќ на поделни материјални реквизити постигнува остварување на секаков стремеж кај човекот.

Најпопуларен јунак во сказната е ликот на најмалиот брат, кој е стожер на нејзиното раскажувачко дејство. Зошто токму најмалиот брат е централен лик во сказните? Според правните норми во минатото првенството при доделувањето на наследството му припаѓало на најстариот од браќата. Во тој однос најмалиот брат бил најзапоставен, оштетен. Веројатно, поради тоа ликот на најмалиот брат бил погоден за симболична употреба на народната обесправеност, па оттаму и симпатиите на народниот раскажувач, односно на аудиториумот, се на негова страна. Без сомневање, во ликот на презрениот, потценуван и исмејуван најмал брат (во нашите народни приказни често наречуван "ќелеш") треба да се гледа олицетворение на простиот, угнетен и понижуван трудов народ. Фактот што најмалиот брат секогаш излегува победник над сите негови непријатели, совладувајќи секакви тешкотии, треба да се толкува како своевидна апотеоза на подобрата иднина на работните народни маси. Инаку, најмладиот брат излегува победник со својата досетливост и снаодливост, но и со помошта што му ја укажуваат добри старци, или старици, благодарни животни (на кои претходно им направил некоја добрина) самовили, како и чудотворните предмети со кои тој е во состојба да се вивне во небесните височини односно да продре во подземјето.

Од поглавните човекови ликови во нашите сказни треба уште да се споменат сиромашното момче, овчарот, царот и неговата сопруга, умната девојка, царскиот син односно ќерка, потоа лошата маќеа и затечената ќерка, завидливите браќа и сестри, попадијата, трговците и богатите луѓе и др. Особено чести и популарни се мотивите според кои обичниот, сиромашниот човек поради својата умност и снаодливост, успева да дојде дури до царскиот престол, најчесто преку женидбата со царската ќерка.

Митолошките суштества се речиси најчестите актери во извршувањето на раскажувачкото дејство на нашата сказна. Самовилите, змејовите, ламјите, маѓесниците, вештерките и наречниците се најмногу застапени. Особено чести се ликовите на змејот, односно ламјата; тие ја секнуваат водата, грабаат девојки и изнудуваат секакви жртви и остапки од народот сè додека не се појави смел јунак кој ќе ги убие и ќе го ослободи намачениот народ од таквата беда, како што е тоа случај во приказната *Цане и ламјата* (СБНУ., VII, стр. 152), која е несомнено од поново време, што може да се заклучи од фактот дека главниот јунак не ја убива ламјата со својата исклучителна сила, ниту се служи со некои чудотворни предмети, туку во тоа успева со итност.

Самовилите се исто така мошне популарни ликови во македонските народни приказни. Тие се јавуваат како непријатели на човекот, но и како негови сојузници. Немирниот и самоволен живот на овие воздушности митолошки суштества значи и симбол на човековиот копнеж за слободен живот. Чест е мотивот за брак помеѓу самовилите и лугето (*Овчарот и трите самовили*- СкСт., стр.139-144).

Од сите митолошки созданија, маѓесниците се најповрзани со чудотворните предмети. Неограничена е маѓесничката моќ на овие ликови: со помош на волшебни предмети маѓесниците се во состојба да извршуваат

најголеми чуда, да ги оживуваат умрените, да овозможат лекување на неплодноста кај жените.

Наречниците се посебно застапени во македонското народно прозно творештво. Нивното присуство во нашите сказни всушност симболизира зли духови кои на човекот му претскажуваат како ќе изгледа неговата животна врвица. Тие се вообличени како три жени различни по возраст кои доаѓаат кај новороденчето на третата вечер и со своите концизни искажувања му ја определуваат судбината, претежно предочувајќи ги непријатните, несреќните моменти од животот на човекот, најчесто неговата смрт. Иако прореченото од наречниците речиси редовно и неодложно се остварува, нашата народна приказна забележала и примери кога човекот со досетливост, поточно со саможртва го попречува односно изменува наречничкото претскажување, каков што е случајот со сказните *Трите наречници и детето* (Цепенк., бр.52) и *Наречниците и жената со двете девојчиња* (Цепенк., бр.53).

Ѓаволот е мошне чест јунак во македонските народни приказни. Нашата сказна го поставила ликот на ѓаволот во определени односи со трудовиот човек. Во ликот на ѓаволот човекот ги вообличил многубројните незгоди што секојдневно му се случувале (*Човекот што му дал запис на ѓаволот* - Прим., стр.200-202 и др.) Човекот излегува понадмоќен дури и од ѓаволот, кое секако означува симбол на преодолување на животните незгоди олицетворени во ова митолошко сознание. Затоа, чест е мотивот за надлажување помеѓу човекот и ѓаволот, како во сказната *Влахот и ѓаволот* (Шапк., бр.74). Многу често овие сказни се вообличени со хумористични нијанси, кои ја предочуваат глупавоста на ѓаволот. Во сказната пак *Сиромавиот и ѓаволот* (НПр., стр.103-106) - која несомнено е од понов датум - се среќава остра критика на нечесноста на свештенството, олицетворено во ликот на владиката - среброљубец.

Волшебните предмети со чудотворна моќ секако спаѓаат меѓу најкарактеристичните елементи на сказната. Се смета дека обилната застапеност на чудотворните предмети во сказната е плод на дамнешното верување на човекот во магиските обреди, кои тој ги извршувал со помош на различни материјални реквизити. На вакво мислење наведува совпаѓањето на чудотворните предмети во сказните со некои од предметите кои на човекот од минатото му служеле во неговите магиски обреди. Така, во нашата сказна најчесто како чудотворни предмети и материјални елементи се јавуваат: прстенот, јаболкото, појасот, лековитите тревки, плодовите од растенијата, водата, чешелот, сапунот, каменот и многу други. Златниот прстен се јавува како семожен. Тој е во состојба да ја изврши секоја желба на оној што го има. Одделни плодови, како јаболкото и смоквата, го престоруваат човекот во животно или предмет, а потоа одново во човек. Јаболкото уште го враќа видот, ја лекува неплодноста кај жените, па дури и самото раѓа луге (*Бабината мома Злата позлатена*- Цепенк., бр.25).

Со неверојатна моќ посебно се одликува водата, таканаречената *жива вода*. Таа создава безброј чуда: оживува мртви, подмладува, го враќа видот, дава и одзема сила, му овозможува на човекот секаква метаморфоза.

Нашата сказна одразила и траги од антропоморфизам - олицетворување на Сонцето, Месечината, ѕвездите, ветрот и сл. Карактеристично е дека овие олицетворувања на небесните тела и природните појави сказната ги претставила како пријатели на трудовиот човек, што е во согласност со секојдневната негова зависност од сончевата топлина, неопходна за просперитетот на неговиот земјоделски труд, како што месечевата светлина му

претставувала видлив помошник при непостоењето позабележливи средства на илуминација во поранешните услови на живот.

Сказните спаѓаат меѓу најинтернационалните народни умотворби; бројни се идентичните мотиви што се среќаваат во сказните кај повеќе народи. Меѓу таквите мотиви спаѓаат и оние за живата вода, за родоскрвната љубов, за неверноста на жената, за немуштиот јазик и други. Од нив особено популарен е мотивот за немуштиот јазик, кој е мошне чест и во нашите народни приказни. Овој мотив, секако, е еден од најстарите, бидејќи одразува верување во моќта на говорот кај животните, односно копнеж за неговото разбирање од страна на човекот.

Најпосле, како чудотворен реквизит на сказната треба да се спомене и зборот. Безброј сказни содржат одделни зборовни формули со кои се постигнува магиско дејство. Во случаите кога се изразувала желба за исполнување на некоја необична случка, од суштествено значење бил определениот ред на зборовите во односниот израз.

Преку својата творечка фантазија анонимниот раскажувач можел да прозбори и за она за кое со поинаков израз не би смеел ни да помисли да се искаже: за соништата кон поарен живот, со кои ги забораваат за момент своите, и народните невољи, како и за саканите решенија за излез од ропските обврски и решенија.

... Страдајќи од крајна сиромаштија, тој создавал во својата творечка визија огромни царски дворци, посакувал и добивал бесценети камења и оттаму од каде што најмалку можел да се надева дека ќе ги добие - од ламјата, за истата цел другарувал не само со ангелите, туку и со нивниот антипод-ѓаволот; страдал и од многу болести, па измислил и за нив лековити билки; се интересирал за својата иднина што ја дознавал од наречниците; сакајќи да направи од животните своит помошници, настојувал да проникне дури и во нивниот говор итн.

...Пребогатиот свет, крајно занимливата фабула, раскошниот израз и несомненото естетско дејство врз психата на аудиториумот направиле од сказната вечен паметник на неизмерните творечки дарби на народниот гениј.

(Извадок)

НОВЕЛИ

Новелите (познати и како и реалистични приказни) го сочинуваат најголемиот дел од вкупниот фонд од македонските народни приказни. Во основата на својата содржина тие имаат некој вистинит, односно можен настан или факт од реалната стварност. Своите мотиви новелите ги црпат од секојдневниот живот, образувајќи ги социјално - класните и битовите односи меѓу луѓето.

Хронолошки новелите преставуваат понови народни умотворби. Тие настанале во епохата на феудалното општество разоткривајќи ги длабоките внатрешни социјални противречности на тогашната стварност и постојните несправедливи општествени норми. Новелистичката тематика е разновидна: таа се однесува речиси на секоја покарактеристична животна појава, речиси на сите страни на човековата трудова егзистенција. Пред сè, новелите го вообличиле народниот однос спрема секојдневниот труд, како врховен животен критериум, па затоа и толку честото жигосување на мрзеливоста во овие приказни. Особено популарен е мотивот за мрзеливоста кај жените; мрзливоста кај момите е вообличена како најголема нивна грдотија, која им ја

попречува и семејната иднина. Нашиот народ ја презира мрзливоста. Таа може да му нанесе на човекот огромна загуба. Во новелата *Двете врапчиња и мрзливиот човек* (СкСт., стр.186-189) на духовит начин е покажано како неработењето причинува неизбежна штета: нетрудољубивиот човек ќе си го изгори сопственото лозје поради мрзливост. Овде спаѓаат и новелите за борчот и печалбарството. Во условите на крајна социјална зависност од своите господари сиромашниот човек често се задолжувал кај поимотните чорбации. Борчот преставувал една од позабележливите животни незгоди на сиромашните слоеви. Затоа и се споредувал дури и со најстрашната болест каква што била треската- во новелата *Треската и борчот* (Цепенк., бр.235). Во оваа приказна описот на треската ги изразува честите болести од кои нашиот народ страдал во минатото. Во светлината на ваквиот сиромашен живот на нашиот народ во минатото, македонските новели содржат многу мотиви за касметот, за касметлии односно односно за некасметлии луѓе. Тие приказни се непосреден одраз на природниот, обичен, секојдневен копнеж за поимотна, посигурна животна егзистенција. Вербата во касметот преставува симболизирање на народниот оптимизам, па затоа најчесто расплетот на новелистичката содржина за касметот донесува збогатување на сиромашниот, односно толкување на сиромаштијата со немање касмет. Меѓутоа, карактеристична појава кај нашите народни новели за касметот е што тој најчесто е во релација со умот (*Умот и к'сметот* - СкСт., стр.190 -197). Поентата на споредбата меѓу умот и касметот е недвосмислена: без умност и најголемиот касмет не може да се реализира.

Македонската народна новела одразува критички однос кон поодделни социјално - општествени класи, особено кон богатите трговци, свештенството и судиите. Многубројни се приказните за богатите чорбации и нивните измеќари. Богатите чорбации се вообличени како мошне нескромни, надуени, разгордеани господари, кои секое свое добро дело го користат за безмерно самофалење. Во приказната *Богатио чорбација што му ја кортулисал раката на некој човек да не му ја сечат на судо за некоја грешка што беше ја напрајил* (Цепенк., бр.205) се жигосува горделивото фалење на чорбацијата за сторената добрина; човекот кому му ја спасил раката, подоцна, самиот си ја пресекол, за да се спаси од чорбациските фалби пред луѓето!

Особено популарни се новелите за свештенството. Новелата ги вообличува неморалните ликови на поповите и нивните егоистични, користољубиви постапки. Со голема саркастичност народниот новелист ги исмеал лицемерните поповски ликови и постапки, нивната алчност; тој ги преставил како горди, а неуки, дрски, но површни, и глупави, алчни и безобсирни, па и неморални. Во приказната *Кртот е попски син* (Цепенк., бр.171) попот настојува и успева да присвои неколку бразди од нивата на својата сосетка, сиромашна вдовица, но се разбира, за тоа е луто казнет од народниот раскажувач.

Со не помалку јад народниот новелист ги оцртал и ликовите на судиите (кадиите). Народните приказни за судските услови во минатото многу уверливо зборуваат за неправдите и страданијата што на народот му ги создавале пристрасните и подмитливи кадии. Неукоста и кај кадиите често се жигосува како и нивната нечесност.

Некои од нашите народни новели мошне конкретно го сликаат несносниот живот на македонскиот народ во ропството; така приказната *Сиромашниот што носеше илјада јајца во Стамбол му и зеда баждарџиите*

(Цепенк., бр.137) претставува жестока сатира на безвластието во Турската Империја од која страдал поробениот Македонец.

Покрај општествените односи, новелите го сликаат и семејниот живот: брачните односи, верноста, односно неверноста на сопрузите, односот помеѓу родителите и децата, завидливоста и љубомората на свекрвата кон снаата, работливоста и умноста на невестата, односно нејзината лакомост и зборливост, родоскрвната љубов, како и пријателската солидарност меѓу луѓето.

Како и во сказните, така и во новелите, претставниците на широките народни слоеви, со својата природна интелигенција, снаодливост и нештедење напори, достигнуваат и до општествените врвови. Обичниот, сиромав човек претставник на широките народни слоеви, секогаш ги надминува по ум, мудрост и способности претставниците на повисоките општествени класи, отелотворени во ликовите на царевите, чорбаџиите и поповите.

АНЕГДОТИ

Помеѓу народните новели и анегдоти речиси и не постои идејно-тематска разлика; нивната меѓа е од формален карактер: анегдотите се пократки, поконцизни, иако има ретки примери кога тие пројавуваат и поразличен обем. Всушност, по своите мотиви, по содржината, анегдотите се најблиску до новелите, но можат да се идентификуваат и со басните, сказните и легендите.

Што се однесува, до хронологијата на потеклото на македонските анегдоти, може да се констатира дека, наспроти фактот оти смеата е стара колку човекот, овие народни приказни (...) се создадени во временскиот интервал кога настанале и новелите, односно во епохата на феудализмот.

Анегдотите низ комични аспекти ги третирале негативностите на семејниот и општествениот живот. Тие покрај тоа, жигосувале и некој индивидуални, но типизирани, недостатоци кај луѓето, како склоноста кон лажењето и алкохолот, страшливоста и сл. Анегдотите ја одразувале и истакнувале народната духовност, остроумност и досетливост, а ја исмејувале глупавоста, површноста, умствената ограниченост кај луѓето. Затоа, надлажувањето и досетливоста се чести мотиви во нив. Се разбира, како актери на надлажувањето најчесто се јавуваат Настрадаин-оџа и Итар Пејо, при што победник секогаш излегува итриот Мариовец.

Некои од човековите недостатоци, исто така, сатирично се жигосуваат во овие народни умотворби. Така страшливоста и фалењето кај мажите прилично остро се исмејува во анегдотата *Страшливецот* (Шапк., бр. 172). Семејните мотиви во народните анегдоти најчесто ги третираат односите меѓу сопрузите. При тоа, иронизирањето почесто се однесува на жената, кај која се исмејува мрзливоста, лакомоста, зборливоста, склоноста кон алкохолот, неумеењето на готвењето итн.

Како и во новелите, владиците, поповите и калуѓерите се чести јунаци и во анегдотите. Со остар сарказам нашата народна анегдота ги регистрира недопусливите пороци на претставниците на свештенството какви што се склоноста кон коцкањето и пиењето, скржавоста, алчноста и неукоста.

Многу анегдоти се однесуваат на населението на пооделни места, краишта како на Мариово и дебарското село Стеблево при што најчесто се исмејува глупавоста. Овие анегдоти се резултат на месниот, локалниот

ривалитет помеѓу некои наши населени подрачја. Низ ненавредлив хумор се откриваат некои недостатоци на односното население, како неговата лесноверност, наивност и заостанатост, примитивност (*Желката и Мариовците* - Цепенк., бр.234).

Кај нас постојат и доста анегдоти за одделни народности - за Турците, за Власите, Циганите и други и при тоа со не многу остар хумор, се откриваат некој особености на овие народности. Така анегдотата *Еѓуптином цар и Еѓупката царица* (Шапк., бр. 63)

Како мошне оригинални народни умотворби, анегдотите се карактеризираат со голем уметнички реализам; тие се уверливо сведоштво за секогаш будното, критичко око на народниот творец. Во овој жанр се овековечило колективното животно искуство, типизирано вообличено со најконцизен хумористичен израз.

ЛЕГЕНДИ И ПРЕДАНИЈА

Меѓу најстарите наши народни умотворби спаѓаат легендите и преданијата. Додека легендата преставува зрно рационализам обвиткано со најфантастични народни толкувања и претпоставки на некои појави во животот и природата, преданието зборува за настани и личности кои одиграле значајна улога во животот на населението од определено регионално подрачје или на целиот народ воопшто. Така, кај легендите се разликуваат: космогониски (оние што обработуваат мотиви за создавањето на животот и светот), етногенетички (кои го објаснуваат потеклото на човекот и на пооделни народи), митолошки (за змејови, самовили, русалки, наречници и други натприродни суштества), верски (за пооделни библиски личности) и легенди за потеклото на некои растенија и животни и за природни појави (ветар, молња, грмотевица и сл).

Преданијата пак можат да се разграничат на две основни групи: историски (за настани и личности познати во историјата) и етиолошки (што го објаснуваат името или потеклото на некое место, река, езеро, планина, крепост, град итн.).

Најстари се, несомнено, космогониските и етногенетичките легенди. Се смета дека тие потекнуваат од времето помеѓу II-V век, а својот процут го доживеале во периодот на богомилството, за што сведочи обилно застапениот дуализам (на ликот на Бога му се спротиставува ликот на ѓаволот) во нив. Директен одраз на народната вера во натприродни суштества се митолошките легенди, кои зборуваат за змејови, ламји, вампири, самовили, таласами, наречници и сл. И во овие народни умотворби суеверието е присутно. Суштествена нивна одлука е претставувањето на митолошките суштества во човеколика форма. Верските легенди се создадени подоцна, во поново време, под влијание на средновековната, црковна книжевност. Како јунаци во овие народни легенди се јавуваат ликовите на најпознатите библиски личности- Адам и Ева, Каин и Авел, Богородица и Христос, архангел Михаил, св. Никола, св. Илија, ангелите и сатаната кои се претставени како обични луѓе и поставени во непосредни, секојдневни врски со човекот. Од апокрифната книжевност го влечат своето потекло и легендите за потеклото на растенијата, животните и појавите во природата.

Преданијата, исто така, спаѓаат меѓу постарите народни умотворби; постои мислење дека нивното потекло го влече својот корен од родовско-

племенските преданија кои зборуваат за појавата на поделни племиња. За народните преданија се карактеристични историзацијата (поврзување на раскажувачкото дејство со некој историски настан, односно личност) и локализацијата (раскажувањето се однесува на конкретно детерминирана територија). Забележлива одлика на преданијата е постоењето на многубројни архаизми како и контаминации заради заборавањето на околностите во кои се одиграл односниот настан како и на заменувањето на имињата на личностите за кои се зборува. Историските преданија можат да претрпат своја внатрешна поделба - преданија за историски настани и преданија за историски личности. Историските преданија се создавани претежно од XIV век наваму, т.е. од паѓањето на нашиот народ под турска власт. Голем број од нив зборуваат токму за тие пресудни моменти од историјата на балканските Словени, за последните решавачки борби против турските освојувачи.

Дел од преданијата за историски личности се интегрално поврзани со преданијата за историски настани, како оние што зборуваат за Момчил Војвода, Марко Крале, Александар Велики, Давид и Соломон, Јустијан, Константин и др.

Најмногу бројни се етиолошките преданија, кои најчесто зборуваат за името, односно основањето на некој град, село, манастир, за изградбата на патишта, мостови, крепости и сл.

Од македонските космогониски легенди најпопуларни се оние што зборуваат за тоа како настанале светот и животот, како и одделни небески тела (*За сонцето и месечината* - Шапк., бр.41).

Нашите етногенетички легенди, покрај тоа што го „објаснуваат“ создавањето на човекот, зборуваат и за потеклото на одделни народи и народности како Турци, Грци, Власи, Евреи, Цигани и други, при што тие најчесто зборуваат за некоја карактеристична особеност на поделни народи како што е тоа случај со легендата *Цар Фараон и Циганите* - (Цепенк., бр.10), која појаснува како припадниците на оваа народност ги загубиле своите материјални богатства што ги имале во минатото. Инаку, нашата народна етногенетичка легенда обработила најразновидни мотиви кога раскажува како се создаваат луѓето (*Кога и како се создавани луѓето* - СБНУ, XV, стр.92). Според неа, жената е создадена од мачката и магарицата (СБНУ, XI, стр. 96, односно од опашката на ѓаволот (СБНУ, IX, стр.155).

Легендите за потеклото на растенијата, животните и некои појави во природата, зборуваат дека нивното настанување се случило како резултат на делото на Господ, Богородица, ѓаволот итн. Грмежот и молњата, според овие легенди, се дело на св. Илија кои ги создава кога ја гони ламјата за оваа да не го јаде берикетот. Адам, според легендата, им дал имиња на сите животни раководејќи се од нивниот глас. Митолошките легенди ги опишуваат и сите оние митолошки сознанија кои често се застапени во нашата народна песна, како и во другите жанрови на народните приказни. Додека вештерките се јавуваат во вид на оган, вампирите како непричестени мртвци кои оживуваат ноќе и излегувајќи од гробовите им ја пијат крвта на другите луѓе, наречниците како три жени од различна возраст, дотогаш таласамите се животни- волови, кучки и сл. Овие легенди ги опфаќаат и олицетворенијата на некои болести од кои чумата е во центарот на раскажувањето. Таа се јавува како жена со страшно лице, растурена коса, како мачка или јаре. Карактеристика на овие верски легенди е нивниот своевиден творечки реализам: библиските личности се претставени во најнепосредни односи со луѓето, а раскажувачкото дејство

се одвива во наполно битов амбиент (*Христос кога бил калфа на бојаџијата* - СБНУ, VI, стр.121) .

Македонските народни преданија се претежно кратки состави кои се создадени за некој историски настан, односно личност или пак за некој локалитет: за Марко Крале, Свети Климент, Свети Наум, преземањето на Битола од страна на турските освојувачи, за Румена Војвода, за цркви, планини, езера, манастири (*Охридско Езеро* - Мил., стр.480, *Марко во Кале наХисара в Штип* - СБНУ., XII, стр.201)...

Македонските народни легенди и преданија се прекрасно сведоштво за постојано активниот народен дух и интелект. Тие ја илустрираат вечната народна љубопитност да проникне во секоја животна појава, во секој природен или општествен феномен, при што давала своја оценка и толкување. Во минатото тие имале огромно значење; чувајќи го споменот за значајни пресудни историски настани, проткаени со борби и противставување на поробувачите- туѓинци, легендите и преданијата го освежувале и одржувале сознанието за националната самобитност.

ПОСЛОВИЦИ И ПОГОВОРКИ

Пословиците и поговорките спаѓаат меѓу најсаканите и најраспространетите народни умотворби кај нас. Изразувајќи ја вековната народна мудрост и филозофија, како и социјално-историското искуство на народот, пословиците и поговорките укажуваат на социјално-семејните и класно-општествените односи и конфликти, определувајќи и своја оценка за нив.

Современата фолклористика ја дефинира пословицата како синтетизиран мисловен израз (најчесто: двочлен), кој содржи суд за некогаш или нешто: *Ако се сториш овца, секој ќе те стрижит* (МНУ- бр. 179). Поговорката, пак, по својата уметничка творба е едночлен афористичен израз, кој обично преставува споредба: *Благ како пелин* (МНУ, бр. 518). За разлика од пословицата, која речиси секогаш има универзално обопштување и примена, поговорката често се карактеризира со локализам.

Утврдувањето на хронологијата на потеклото на пословиците и поговорките е вонредно сложен проблем. При недостиг од писмени документи за нивното потекло, трагите од првобитното човеково мислење застапени во нив зборуваат за длабоката старост на овие умотворби.

Во почетокот на своето постоење пословиците и поговорките го имале и пројавувале само своето непосредно, буквално значење. Такви се: *Виџ како бесно куче* - (МНУ, бр. 785) и *Сиромаштија и кашлица не может да се скријет* (Кав., бр. 3348).

Инаку, што се однесува до начинот кој се создаваат пословиците и поговорките, може да се генерализира дека постојат, главно, четири извори на нивното потекло. Пред сè, пословиците и поговорките се создаваат како општи извори од животните опсервации на широките народни маси, од нивното трудово искуство. Вака создадените пословици и поговорки најоригинално ја изразуваат народната филозофија: *Зелен е како јад* (МНУ. бр. 2286).

Освен на овој начин, пословиците и поговорките се јавуваат како стегнати кондензирани извори од некој други народни умотворби - басни, новели, анегдоти. Многу од нашите народни приказни ја оформиле својата

тематско- содржинска поента во вид на пословица или поговорка: *Му купиле капа на нероден Петко* (Кав, бр. 2032).

Особено богат извор на пословици и поговорки преставува средновековната книжевност, посебно библијата: *Господ дал, Господ зел* (Кав., бр.506).

Најпосле, нашиот народ има примено приличен број пословици и поговорки од усното поетско творештво на другите народи, особено од Турците, Грците и Власите со кои долго време бил во тесни културно-историски врски.

Македонските народни пословици и поговорки кондензирале во себе богата и мошне разновидна содржина. Тие ја сликаат трудовата секојдневност, често проткаена со вистински масовен трагизам и оптимизам: *Работата го краси чоeka, а мрзата го гнаси* (МНУ., бр.5319). Наспроти жестоката експлоатација од туѓи и домашни господари, нашиот народ високо ја издига својата почит пред трудот, кого пословицата и поговорката често го идентификуваат со поимот "мака": *За мака сме родени* (МНУ, бр.2193). На овие пословици со трудова тематика се надоврзуваат и пословиците и поговорките што покажуваат колку нашиот човек го ценел времето: *Не оставај ја сегашната работа за утре* (МНУ, бр. 4324).

Во овие наши народни умотворби се овековечени низа индивидуални и општествени недостатоци, како скржавоста, неблагодарноста (*Рани куче, да те лаит* - Мил., стр. 485), лицемерноста, превртливоста, среброљубивоста, суеверноста како и верување во натприродни сили (*Роди ме со ксмет та фрли ме на буниште* - Мил., стр. 485). Од друга страна, нашиот народ крајно ја цени и почитува мудроста, ученољубивоста, правилното расудување. Голем број пословици и поговорки третираат семејни односи, како: почитта кон родителите, позитивни односи помеѓу браќата и др. Особено застапен е ликот на жената, кој е вообличен со несомнена противречност; некаде жената е претставена како мошне позитивен лик, а некаде пак таа протагонира негативна улога (*Жена мрзлива мезе на вошките бидуа*- МНУ, бр.2059).

Неретко нашите пословици и поговорки ја предаваат својата содржина и низ хумористични аспекти. Тие го користат хуморот како погодно средство за афористичко посочување на многубројните негативности кај човекот и во општествените односи. Така, исмејана е мрзливоста (*Бодни праќа пиј вино* - МНУ, бр. 567), склоноста кон алкохолот, вообразеноста итн.

Така, укажувајќи на семејните и општествените неправилности, пословиците и поговорките придонесувале за нивното отстранување.

ГАТАНКИ

Најчесто гатанката преставува метафоричен опис на некоја појава или предмет. Непознатото, премолченото во гатанката е вообличено со посредство на други, слични или антиподни - признаци: *Старец со брадата в земји закопана - праз* (Мил., бр.57) Освен метафората, најмногу застапена во овие народни умотворби е алегоричноста, која им дава двосмислен карактер: *Стрико свирна, стрина нога дигна*- клуч и катанец Кав., бр. 463). Многу често гатанката има прашална форма или е составена од неколку неполни, прашални реченици кои загатнуваат некој лик предмет или појава. Преку метафорично или алегорично истакнување на најкарактеристичните белези на предметот се дава неговиот надворешен опис, потеклото, материјата од која е

составен или функцијата што ја извршува: *Трудна жена оро играт* - вретено (Кав., бр. 483).

Иако не постојат непосредни податоци за староста на гатанките, може да се констатира дека тие имаат мошне дамнешно потекло. Се смета дека нивната појава била во врска со условните, тајните јазици од времето кога човекот од магиско-суеверни побуди не смеел да ги нарекува појавите и предметите со нивните вистински имиња. Луѓето се стремеле да изнајдат и да знаат што поголем фонд од загадочни зборови, со кои верувале дека успешно ќе се одбранат од злите духови и митолошки созданија, во чие постоење упорно верувале. Оттаму потекнале и своевидните натпревари во минатото со кои се испитувала, проверувала и поттикнувала мудроста кај помладите членови на семејната, родовската и општествената заедница, при определување на нивната полнолетност; оној младинец што не ќе одговорел успешно на поставените прашања во вид на гатанки не бил сметан за дораснат, интелектуално оформен. На таков испит особено бил подложуван младоженецот.

И овие наши народни умотворби се одликуваат со богата содржина; светот на гатанките ја илустирал околината што го опкружувала човекот: природата, трудот, делови од човечкото тело како прстите, нокотот, јазикот (*Црвен прч в пештера лежит* - Мил., бр.14), устата и забите, папокот, очите.

Многубројните предмети- орудја од секојдневната трудова практика се поетски овековечени во гатанката; најобилно се одразени предметите за домашна употреба како метлата, свеќата, секирата, ламбата, стомната, колата (*Четири браќа трчаат и не может да се стигнет*"- Мил., бр.40) и др. И растителниот и животинскиот свет се обилно застапени во овие народни умотворби, како полжав, печурка, желка и др.

Во гатанките нашле одраз и низа појави и предмети од поновите времиња, од современоста како пушката, географската карта, локомотивата (*„Црна маторица везден локат и пак не е сита* - Кав., бр. 526) и др.

Со својата пребогата метафорика, широкиот тематски спектар и занимливоста на кажувањето, гатанките спаѓаат меѓу најомилените и најраспространетите народни умотворби. Затоа, мошне зачудува фактот што гатанките се меѓу најзастапените и најнепроучените наши народни умотворби. Меѓутоа, овој факт едновременно е значајна обврска: научниот третман на народните гатанки е една од најзабележливите задачи на младата македонска фолклористика.

ГРИГОР ПРЛИЧЕВ

Во редот на трудовите на Григор С. Прличев, кои се уште не ѝ се познати на јавноста и на нашата литературно - историска наука, но кои, за голема среќа, повеќе од стотина години останале зачувани во ракопис, посебен интерес претставува еден циклус песни за деца, стихови за кои во досегашната литература за Прличев беше малку споменато²⁰⁴, кои бездруго фрлаат нов сноп светлина врз Прличевата вонредно комплексна творечка натура.²⁰⁵

Секако, посебна привлечност претставува податокот дека во напонот на своите творечки сили, некаде кон својата четириесетгодишна возраст, авторот на **Сердарот**, човекот кој што речиси две третини од својот живот посвети на учителскиот позив и во својата публицистичка актива евидентира написи од педагошки карактер, токму во периодот на своето дефинитивно напуштање на грчкиот јазик, токму во кулминациониот врв на својата поразно болна и тешка преориентација кон звучниот славјанизам, се зафати да ги илустрира низ стих своите погледи за воспитанието, своите морално-етички сфаќања. Го стори тоа во почетокот на својата педагошка дејност, зашто му претстоеше период долг дваесет години што допрва требаше да го изнесе на свои плешки. Го стори, значи, без богатиот биланс на сопствениот педагошки опит.

Фактот дека Прличев чини обид да пишува детски песни е занимлив од повеќе аспекти. Пред сè, тој факт, очигледно, длабоко се поврзува со двете суштествени компоненти на неговата личност: дарбата на творец и животната професија на учител. Не бидува да се пречекори и податокот дека бил татко на пет деца.

Податок за тоа дека Г. С. Прличев пишувал песни за деца, за прв и единствен пат среќаваме во статијата на Кирил Г. Прличев - Към характеристики на Григор С.Прличев (по спомени, сведения и документи), Македонски преглед, Софија, 1928, год. IV, кн.2, стр. 98-140. Овде, синот на поетот ни кажува, меѓу другото, дека Прличев составил 12 песни, без да одбележи кога, кои општо ги озаглавил **Воспитание**.

...Меѓутоа, она што недостига во ракописов како податок за неговото настанување, како и за неговото конечно обликување, го наоѓаме на друго место, имено во огласот во цариградскиот бугарски весник „Право“ год. VII, бр.31, стр. 4, од 16 октомври 1872г. Запознавајќи се со овој оглас (Објавление), којшто секако ни дава повеќе важни податоци за генезисот и намената на збирката детски песни од Прличев, која сè до овој момент, што значи цели 93 години, си остана непозната за бугарската и македонската јавност, можеме со поголема сигурност да извлечеме неколку заклучоци. Прво, збирката песни **Воспитание** е настаната 1872 г., т.е. две години откако Прличев го започнал великото и свештено дело да пишува на еден нов јазик, којшто според Прличевите разбирања требаше да биде новобугарски, но поради извесни познати тешкотии се модифицира набргу во општославјански, во една мешавина од руски, бугарски, македонски и старословенски јазични елементи.

²⁰⁴ Кирил Г.Прличев, Към характеристики на Григор С.Прличев (по спомени, сведения и документи), Македонски преглед, Софија, 1928, год. IV, кн.2, стр. 98-140.

²⁰⁵ Гане Тодоровски, Прличев како детски поет, во кн. Фоклорни и книжевни огледи за македонската литература за деца, Мито Спасевски, педагошки факултет „Св.Климент Охридски“, Скопје, 1998, стр. 97-114

Читајќи ги денес песните на Прличев од циклусот **Воспитание** ние бездруго не можеме да се оттргнеме од впечатокот дека само нерегулираното прашање околу материјалните средства е причина тие да не видат бел ден!

...Ни останува уште да го разгледаме прашањето за тематско-содржинската носивост на дванаесетте нранствени песни, собрани под заеднички наслов **Воспитание**.

Поезијата за деца на Григора Прличев бездруго треба да се поврзе со неговата учителска професија, за која рековме дека ги исполнува речиси двете третини на неговиот живот, како и со неговите морално-етички погледи и сфаќања.

Педагогот Прличев претегнува над уметникот во песните што го чинат циклусот **Воспитание**. Тој, впрочем, уште во *Објавлението* го подвлекува ваквиот свој став: „...У народа ни не липсува учение, но воџспитание“, пишува Прличев, па ете, ја мобилизира и својата поетска реч, ја става во услуга на своите етичко-морални разбирања, доделувајќи ѝ функција на помошно средство за воспитанието.

Настојувајќи да ги осуди пороците кај луѓето, токму во нивната возраст кога е тоа најефикасно - во детството, тој ја сведува својата поетска реч на гола дидактика, без соодветно покритеие на изразно-стилски достоинства на стихот, без кои поезијата си останува стихуван морален трактат, ритмувана дидактика, тенденциозна педагошка фраза. Општиот впечаток се сведува на тоа. Метафориката, изразните реквизити на неговите песни за деца се повеќе од скромни. Тој очигледно инсистира на едно раскажување односно прераскажување на мотивот, служејќи се при тоа со мошне драстични примери, адекватни на сè она што како педагог го спроведувал. Јон и Петка, занесени во играта се дават во Дрим. Луничавата Лена, таа разгалена убавица, ветерничавата е толку што додека мајка ѝ отишла на вода, место таа да припази на помалата сестричка Неда, слегла во визбата да се нагости со мед. Во меѓувреме, малата Неда, сама си го пресекла со нож прстот, а луничавата Лена долу во потонот си ја запалила во брзањето косата. Една лузна сина до смрт ѝ останала поради тоа. Намекот е сосема јасно изразен:

*Една лузна сиња
до смрт еј остана
да ја всички гледат
и урок да се учат, луничави деца,
ветерници моми.*

па, ако се постапува како него, лесно ќе се стане подобар и во уроците лесно ќе се наминат другите другари.

Во песната **Спанко Трајан** се осудува мрзливоста, а се велича трудољубивоста и примерноста, како прв услов за успех во животот. Како пример за тоа е покажан Атанас Папазоглу, доброто дете, бидејќи Атанас е:

*мъдър и благочестив:
встава рано со зори
заедно со татка си,
с'хладна вода се мие,
в'црква служи и пое
и се моли Господу.*

На сличен начин се осудува и **Плачко Драганче**, тоа красно детенце што секога плакало „за ничто и залудно!“ и поради тоа не смогнувало ни да учи,

ни да стекне другарчиња. Сè за него било извонредно тешко. Но, татко му навреме се сепнува, строго го посветува сина си и тој за кратко време се поправа и станува примерен, та сите другарчиња го засакуваат и тој станува добар ученик.

Во други песни како на пример **Прејадено дете** се прекорува лакомоста и изесливоста кај децата. Меѓутоа, приказната за малиот лакомец Гого е доста драстична во својата дидактичка поента: Гого од прејадување умира, а мајка му не го ни оплакува, поради таа негова негативна особина! Очигледно, примерот е доведен до апсурд, за да биде поука поуверлива, меѓутоа, порокот секако не претпоставува толку пресилена осуда која изгледа прилично вулгарно.

Кадрија е позитивен пример. Тој, благодарение на правилното мајчино воспитание, израснува во голем добродетел. Прличев во песната за Кадрија (**Мајкино воспитание**) изнесува свои погледи за човекољубието, за еднаквоста меѓу луѓето, но сугерира и извесни конформистички сфаќања:

*Љуби, о сине, брата си,
как љубиш мајка вдовица.
Всекој човек братец ти ет,
не зри на вера, род и цвет,
скрбјашта врата утјеши,
распри, раздори утисни,
почитај Бога и царја,
от човека немај стра,
что ќе ти чини всичкиј свет
Со рака вдова закрили,
насилственника насили.
Чини достоиному добро,
не обожавај ти сребро,
нито лъжа сатанскаја
да оскверни уста твоја.
Така на глава твоја Бог
да излие свој благослов,
и в'благовонни си гради
богато да те награди.*

Кадрија не се плаши од ништо, ниту од врлите разбојници, кои ги разубедува да не чинат зло и ги поведува по пат на благочестие.

Песната **Сокол крадец** е осуда на кражбата како опасен социјален проблем. Сокол уште како мало дете почнува со невини кражби. Но навиката е поужасна од сè. Од украдените костени и јаболка се стигнува до кражби од најголем формат: разбивање на царски благајни. Кој е виновникот за тие појави кај децата? За Прличев моралистот, тоа е, се разбира, родителот: овдека сета вина и припаѓа на мајката, која ниту еднаш не го покарала сина си, туку напротив ги толерирала уште од никулец тие негативни својства на неговиот карактер. И, кога опасниот крадец, Сокол е пратен заради своите злосторства на бесилка, бара да ја види мајка си (Прличев пак си дозволува груб, драстичен пример: одгризување на уво!) и ја раскажува вистината за своето потонување во порокот: мајчината негрижа. Тогаш, како триумф на правдата, бидува казнет вистинскиот виновник: мајката!

Песната **Предател Пано** разработува слична тема:

*Пануше бил болјарски син
и ученик отличен,*

*но, колко красен на лице,
толко зъл на срдце.
Таен и страшен шепотник,
со клевети умразни
често сводил ученици
во битви и раздори.
А тој, лукаво усмејан,
ги гледал отдалека
и после пред учителја
тој нападнал ги скришно.*

Но учителот ја согледува таа деструктивна улога на ученикот и бара од останатите негови другари безусловен бојкот кон Пано. Казната е голема: исклучување од нивните редови. Пано, презрен од сите, оди во далечен манастир да си ги исчисти гревовите.

Страшливиј Силјанче е карикирање на бојазливоста кај децата. Туку и овдека вината лежи во мајката:

*Когато плакал Силјанче,
поплашвала го мајка
со покривала дрипави
ужасно затулена,
или му сказни сказвала
и глупави и страшни
за вампири, таласами,
самовили и стии.
иглен ужас остудил
Силјану мекко срдце.
Се плашил од светкавици,
от грмежа небесна,
от ветреца, от дожденца,
от друга малолетна,
от миски и от гуштери,
от сништа и от сенки,
вампири денјем созирал
во листје разлјулени.
Ноштја оржја сонувал
и крвници злодејци.
.....
И жълтиј страх го овлада
и срдце му подгрозна.
И станал бедниј Силјанче
чудовиште на света...*

Упрекот кон страшливецот е остар: Пано, кога по совет на лекарот оди со татка си дружно на лов, гледајќи зајак, мисли дека е мечка и паѓа од ужас здрвен и умира, а татко му го остава неплакан и безгробен...

Амал Перо е исто така остар прекор кон мрзливите, неработните луѓе. Оваа песна, една меѓу подолгите текстови (113 стиха) на Прличев од збирката **Воспитание**, спаѓа меѓу поосмислените негови стихотворби. Перо е красно детенце, мошне разгалено, та преразгалено, воспитано во гордост и

мрзеливост. Мислел само на игра, учењето го пречекорувал упорно, секогаш држејќи до тоа дека татко му е богат и ќе има од што да живее како негов единствен наследник. Но, еден ден надошол *широкоточниј Вардар* и ги однел во невратка шумите, палатите, лозјата и нивите и сета стока на татко му. Клуќнал страшен глад на нивната врата. Татко му го советува:

*Слушај последне слово:
Всеко зло е на земи
со добро размесено,
тебје Господ не подари
дух мдрости и знанја,
дано би станал ти велик
и славен земледелец.
Нам Вардар ниви понесе
и Вардар угори ги.
Ако ги еднаж изорем
поврхно, и посеем,
ке ни наплнјат житници
и гаждари обширни.
Зане е божиј благослов
свештенно земледелие:
со десна дава нам цветки
а со левица злато
и смртни лјуди прави ги
весели и јунаци,
обогатјава жителство
и царство укреплјава.
Востава просто самиј цар
когато врви рало,
девојки краснообразни,
невести горделиви
поставјат рџце пред себе
говјением и страом...*

...Перо му одвраќа на татка си дека е понизно за него да стане орач. И, како речиси во сите песни, Прличев го вметнува својот пасус за одминливоста (...и време лета, врвјат дни и месеци и лета...), таткото умира, Перо останува „распътен, беден и голјак“ и неволјата на гладот го принудува да стане амал („позор за мајка страшен!“), носи тешки товари, тешко стенка, облеката му е парталава, лицето овенато. Мајката, не можејќи да го поднесе таквиот крај на сина си, се фрла во *Вардар* *многовирниј*, а последните зборови на Перо се:

*да би се удавили
вси клетки мајки, маштихи,
что галјат свои чеда.*

Најдолгата и последна песна од збирката на Прличев што остана во ракопис е ***Пречиста мајка***. Тоа е всушност преработка на познат мотив од народните приказни за лошата и добрата ќерка. Всушност, персонификација на доброто и злото и искушенијата пред кои носителите на овие две основни морални категории бидуваат исправени. Една вдовица има две ќерки кои во сè се различни. Различни се како земјата од небото, како исток од запад. Првата се вика Дудија, а втората Ката. Првата прилега на мајка си и по ликот и по

наравот – „Колко е грозна на лице, толко е зла на срце“. Другата е и добра и убава (кај Прличев идеалот за совршенството е хармонијата меѓу убавината и добрината!) „Ката е лепа на лице и блага е на срдце“, таа е и работлива и од утро до вечер не знае за починка. Сепак, не може да им угоди на мајка си и сестра си. Еднаш, кога оди на вода, Марија Миленка (Богородица) ја среќава преправена во старица и, презадоволна од нејзината човечка и топла пресретливост, ја благословува:

*Благодарја ти штерко ле
что угаси мој пламен...
Бъди ми штерка...прими
награда велелепна,
.....
се радувам что си добра,
и кротка и лјубезна,
и сега слушај за тебе
что имам сотворити!
Кога уста ти медена
ште преизноси слово,
ште пада од уста твоја
всекога јадър бисер
или прекрасно цветенце
ил драгоцен камен.*

Потоа, откако простодушната и искрена Катинка раскажала дома за случката, мајката ја праќа втората си ќерка на истото место, со желба и нејзе да ѝ се случи истото. Злата ќерка неубаво се однесува во часот на искушението, па место награда е проколната од уста да плука змии и жаби штом ќе зборува. Крајот на оваа стихувана и стилизирана приказна е мошне идиличен: Катинка станува царица, мајка ѝ се обесува, а лошата ѝ сестра Дудија, проколната никаде да не се прибере, умира во некое пусто место.

Жестока е казната за оние што во животот чинат само зло! Светли им се патиштата на добросторниците! Тоа е поука од најдолгата песна за деца од Прличев, каде тој, ползувајќи ја народната приказна, (...), ги нанижа, можеби, своите најуспешни стихови за деца.

...Иако нивната историска стојност е над уметничката, тие не се лишени од извесна привлечност како четиво и за денешниот наш читател, којшто од пиетет кон творечката личност на најкомплексниот и најзанимливиот наш писател од минатиот век, секако ќе соумее да го оправда својот контакт со овие стихови и покрај повеќето тешкотии за најнепосредно и послободно нивни прифаќање.

ВАНЧО НИКОЛЕСКИ

Раѓањето на македонската литература за деца е најтесно врзана со името и делото на Ванчо Николески.²⁰⁶ Неговата литература е едно продолжување на народната литература на која Николески се надоврзува успешно и ја издигнува на повисоко ниво. Потоа неговата вештина да ја плени детската душа и да си обезбеди епитет на „најчитан и најсакан поет за деца“ е нешто што треба да се одбележи кога станува збор за овој поет.

Љубовта кон литературата, што ќе трае низ сиот живот на Ванчо Николески е вродена од првите приказни на неговата баба. Инаку, тој е роден на 10 јуни 1912 година во селото Црвена Вода, Охридско, каде што и починал во 1980 година. Според неговото кажување, имал среќно детство, а од тој период во трајно сеќавање му останала средбата со неговиот татко, кој често одел на печалба. Во родното место Николески го завршил основното образование, во Охрид завршил гимназија, а во Скопје - учителска школа. Како учител Николески работи само неколку години. По ослободувањето работи како новинар и уредник на весникот „Титов пионер“, а и како уредник на весникот „Титовче“. За својата долгогодишна и плодна книжевна дејност е добитник на многу награди и признанија. Ванчо Николески или како што многумина го нарекуваат "Македонскиот Змај" е преведуван на повеќе јазици.

Автор е на следниве дела: *Македонче* (1946 - прва збирка песни за деца на македонски јазик), поемата *Мице*, стихозбирките *Школско звонче*, *Крај огниште*, *Прва радост*, *Одбрани песни*, *Шареното торбиче*; приказните во стихови: *Чуден свет* и *Чудотворен кавал*, историската поема од времето на македонскиот цар Самуил *14 000 ослепени*, збирките раскази и приказни под заеднички наслов *Приказни од моето село* (1-3), хумористичната поема *Чуден дедо*, романите *Волшебното самарче* (1959), *Гоце Делчев*, *Под виорното знаме* и *Крвави години*; во 1979 година му се објавени *Избрани дела* во десет книги.²⁰⁷

Волшебното самарче (1959) е прв македонски реалистичен роман за деца и младина со тема од НОВ. Главна личност е малиот Трајче, сиромашно дете од село Мацково, во живописниот охридски крај. Трајче станува партизански курир на тој начин што партизаните Горјан и Огнен во самарчето на неговото коњче ставаат важни писма -пораки, а Трајче потоа со дрва на самарот, ги носи во Струга кај илегалниот раководител на НОВ-Тале. Со текот на времето Трајче израснува во вистински борец, со бензин ги запалува германските камиони, на борбената линија ги опслужува со муниција партизанските борци, до изнемоштеност трча заради пренесување важни вести адресирани на партизанскиот штаб, со што ги спасува и борците и селаните од сигурна смрт... Ниедна Трајчева акција не изгледа исконструирана, сè што прави е длабоко мотивирано: Николески не го шематизирал неговиот лик на борец и курир, не ги шематизирал ни останатите ликови: секој од нив носи по нешто свое исклучително како човек и воин (Огнен и Горјан), како човек, воин и командант (Планински), како човек и хуманист кој војува заедно со партизаните (симпатичниот италијанскиот војник, Федерико). Трајче на Федерико најпрвин му продава за да ги *забошоти* вистинските причини на своето доаѓање во

²⁰⁶ Јованка Стојановска Друговац, *Бајка на животот*, Институт за македонска литература, Скопје, 2000, стр.121-136

²⁰⁷ Миодраг Друговац, *Македонската книжевност за деца и младина*, *Детска радост*, Скопје, 1996, стр.82.

Струга, за потоа да се борат под истото знаме за големите идеали на слободата и братството меѓу народите. Писателовиот гест со Федерико има длабоко човечко и хуманистичко определување. Со него, е одбегнато шематското црно-бело портретирање како на актерите на партизанската епопеја, така и настаните во неа. Како реалист, Николески, всушност, и не можел поинаку да постапи: историски факт е дека во партизанските редови имало доста поранешни припадници на окупаторската војска. Со тој потег, делото добива реалистичност и уверливост. Релјефно индивидуализиран е и ликот на веселникот Ефто; веселник, полн со приказни од дамнините, тој во 1903 се борел во редовите на илинденските востаници, за сега повторно да се најде меѓу борците за слобода. Една скриена симболика е вградена во ликовите на стариот Ефто и малиот Трајче: првиот е врска со минатото и трансмисија на народноослободителните идеали, а вториот е нивни продолжувач и олицетворител во сегашноста и иднината. Ванчо Николески везе една чудесно убава, динамична приказна за детето и коњот, во чие *волшебно* самарче се крие тајната, онаа загатлива тајна, која ги тера младите читатели да не ја остават книгата сè додека не ја откријат. Таа игра трае долго, но сета е испреплетена со неизвесности и возбудувања, со заплети и неочекувани пресврти, а редена со наједноставни, прстонародни зборови.²⁰⁸

²⁰⁸ Александар Спасов, Истражување и коментари, Култура, Скопје, 1977, стр.360-362.

ВИДОЕ ПОДГОРЕЦ

Роден е на 8 јуни во с. Колешино, Струмичко во 1934 година. Произлегува од сиромашно селско семејство. Основно училиште завршил во родното село и Ново Село. Завршил учителска школа во Штип, Виша педагошка школа и Филозофски факултет во Скопје. Десетина години работи како учител, наставник, професор и просветен советник во Струмичко, Штипско и Кочанско. Од 1961 година ги уредува списанијата за деца „Другарче“ и „Наш свет“ при „Детска радост“, а од 1970 година работи како директор, главен уредник и уредник за уметничка и детска литература во „Наша книга“ во Скопје. Умира на 14 април 1997 година во Скопје.

Во тек на четирите децении плодна творечка работа ги објавил следните книги: стихозбирките - *Развигорче* (1956), *Горско кладенче* (1960), *Тихо доаѓаат соништата* (1963), *Сребрена школка* (1965), *Песни и сказни* (1966), *Над лулката* (1967), *Весела азбука* (1969), *Илјада цветови* (1969), *Во Солуна грош Сомуна* (1981), *Песни за Туника* (1982), *Лушпи од месечина* (1982) и други; книгите раскази - *Прости ми канаринке* (1958), *Топли гнезда* (1959), *Неспокојно детство* (1961), *Шумскиот разбојник* (1962), *Сенки на сидот* (1964), *Туника* (1967), *Чудесно патување* (1967), *Две солзички* (1967), *Отиде со жеравите* (1967), *Шарени бродови* (1969), *Чисти раце* (1969), *Сивиот одмаздник* (1969), *Ливада на соништата* (1969), *Мравја прикаска* (1980), *Патувањето на Добрило* (1981), *Приказна за селото* (1981), *Сказни I-II* (1982), *Шарбајка* (1986), *Изгубеното царство* (1995)...; романите - *Ајдучка чешма* (1964), *Заткарпатска повест* (1966), *Белото Циганче I-III* (1966), *Прокудени птици* (1969), *Овчарчето Бош* (1969), *Рајна војвода* (1971), *Првото писмо* (1972), *Бигорна љубов* (1973), *Пепел и цвет* (1974), *Македонска голгота* (1978), *Црниот пантер* (1981), *Летот на белата гулабица* (1982), *Карпошовата буна* (1983), *Дивиот рај* (1983), *Патешествијата на Силјан Штркот* (1983), *Криворог* (1994). Составувач е на *Антологијата на современата македонска поезија за деца* (1968) и *Антологија на современата македонска проза за деца* (1968) и др.

Еден од најкомплетните романи на Видое Подгорец, во кој целосно се огледа неговиот лирски и раскажувачки талент, секако е **Белото Циганче**. Тој е заснован на раскажување на судбината на циганскиот свет и положбата на детето, воено сираче - малиот Таруно, кој изгубен во виорот на војната, се најдува во една циганска черга и станува нејзин член. Притоа, во сликањето на ликот на Таруно, Подгорец ја внел сета сугестивност на својот поетски темперамент. Таруно е едно од многубројните деца, кое животот го казнил со сурови скитања и присвојување на најблиските луѓе околу себе за родителска утеха; тој е сензибилно дете кое умее да слуша, да се помирува со судбината и да наоѓа во себе оправдување за непријатностите што му ги нанесува животот, но и дете кое копнее за поубаво утре, за подобри луѓе, за посветол живот. Својот хуманистички став спрема животот и човекот, Подгорец го истакнува и во сликањето на другите ликови во овој роман: импресивно го опишал слепото дете Рапуш здружен со својата виолина - и девојчето Насиха, предадена на играта, цвеќето и топло наклонета кон Рапуша, на кого душевно му помага да го заборава мрачниот свет во кој живее. Подгорец лирски ја скицира тезата за светот на црните луѓе, кои како и белите се нормално среќни и тажни, но за нив се шират гласови дека се морални расипници, лажливци, престапници и крадачи. Градејќи го романот врз основа на познатата социолошка, етичка и

етнолошка формација за луѓето, Подгорец имал можност пластично да го расветли нивниот живот и да го покаже сето сивило и сите моментни волшебства на тоа номадско живеење. Чергата ја опишува како заедница на разнородни луѓе со иста, црна боја, но со различни морални гледишта. Најјарки осветлувања на тој цигански свет Подгорец му дал преку ликовите. Ги градел врз основа на типичности, но и на индивидуални обележја. Ликот на главниот јунак, претставник на чергата во движење, го сенчал со боја на светлина и доверба: тоа е стариот циган Мулон, добар и чесен човек, кој има став спрема работата, и се држи достоинствено во животот; тој не е лажливец ни измамник; не краде од туѓото, а најголема навреда за него е кога здравите и способни луѓе се потпираат на питачки стап. Циганот Мулон е ретка човечка индивидуалност, човек испечен на животниот оган, испробан на неговата жар, но не деформиран, зашто гласот на човечкото во неговото суштество е над сè.²⁰⁹

Според Миодраг Друговац²¹⁰, животворноста е содржана во хуманизмот на писателовата идејна позиција, како и во хуманистичките погледи на животот и светот на сите негови главни јунаци - во прв ред на стариот Баба-Мулон, Таруно Мулон, Насиха, Рапуш...Само старата Хенза, жената на баба-Мулон им се спротивставува на љубовта и добрината со кои се раководат во животот овие бедни, а горди луѓе, горди и во својата сиромаштија достоинствени и во својот бездомен, скитнички живот. И оној миг кога Хенза се обидува начелото на добрината да го поттурне и да го замени со начелото на злото, стариот Мулон пресудува според напишаните закони на општочовечката љубов: тој го задржува крај себе детето останато во војната без родители, а ја отстранува од својата черга и од својот живот старата Хенза. Писателот преку баба-Мулон како да ни порачува: доброто и злото не можат да живеа заедно, под ист покрив. За злото има само еден лек: тоа да се искоренува, дури и кога неговото искоренување паѓа многу тешко. Само храбри и достоинствени луѓе не потклекуваат пред заканата на злото, сеедно што тоа често доаѓа и од многу блиски луѓе, роднини или пријатели. Со други зборови, не може да се има еден став спрема злото во туѓиот двор, а друг, поинаков став спрема злото крај сопственото огниште. Затоа романот *Белото Циганче* се доживува како своевидна поема на добрината, како една нејзина песна во повеќе продолженија, како глас на човештината што не замолчува никогаш! А има тука уште нешто: иако баба Мулон, судејќи по сè, не е учесник во нашата Револуција, тој како да ги чувствува нејзините хуманистички пораки. Романот изобилува со многу реалистички, релјефни, животно уверливи слики и описи на природата и трогателни настани од животната историја на Таруно Мулон. Лирскиот дух на писателот е вткаен во секој најмал детаљ, во секоја и најмала браздичка на лицето и на душата на неговите психолошко издиференцирани ликови. Тоа се ликови што се паметат, што долго по прочитувањето на делото не повикуваат на разговор во однос на нивната местоположба, функција и значење во романот, по однос на нивната психолошка и идејна изграденост и, во врска со претходното, по однос на нивната сила врз нас, како читатели да ни пренесуваат хуманистички пораки од една навидум регионална животна географија, а со надрегионални морални и уметнички димензии. Или како што

²⁰⁹ Воја Марјановиќ, Поговор кон Белото Циганче, Наша Книга, Скопје, 1987, стр.426-428.

²¹⁰ Миодраг Друговац, Поговор кон книгата Белото циганче, Наша книга, Скопје, 1987, стр.423-425.

истакнува Мурис Идризовиќ²¹¹, јунакот на оваа драма е ангажиран и бара свој простор. Размислува за тоа - дали да се врати во циганскиот табор или да остане во цивилизацијата, која е отуѓена и непријателска за него, дете без потекло, без корени и без сознание кој е и што е на овој свет. ... *Белото Циганче* е роман на судбината или човековата ситуација, со кој раскажувачот нема за цел да забавува, туку замислата му е да го пронајде идентитетот на младиот човек, неговите дилеми, кризи, отуѓеност, но и воочлив стремеж да се сочува вербата во животот, што покажува и крајот на драмата. Јунакот се избавува од ситуацијата и по долги патешествија ги пронаоѓа своите, но процесот не е завршен, му преостанува да го пронајде својот изгубен идентитет.

Раскажувачката постапка на Подгорец е резултат на еден длабок личен опит на авторот, дело на еден креативен дух кој непрестајно го перфекционира тој значаен аспект на своето дело. Како познавач на нашето село и на народниот живот, Подгорец пасионирано ја доживува природата, човекот во неа, детето во природата, човекот во неа, неговите миленици - животните, убавината на родниот крај. Длабокото познавање на светот на детето на авторот му овозможува да проникне во него, да ја создава својата литература според мерката на тој свет, но и да го збогатува и да му ги шири хоризонтите.²¹²

„Преобразбата, толку богато обработувана во сказните, е една од најзастапените митолошки теми, што сведочи за блиската поврзаност на сказната со митот. Во бајката, како и во митот, секој член во синцирот човек-животно-растение-предмет, може да се преобрази во друг член. Очовечувањето на животните и природата произлегува од прастарото анимистичко сфаќање на Космосот, како севкупно единство на живиот и мртвиот свет. Оттаму, границата меѓу еден и друг облик, па дури и кога се работи за животот и смртта, не е непремостлива, туку, со помош на определена магиска постапка, таа лесно се минува“.²¹³

Оваа тема е застапена во фантастичните приказни *Дете на планините* и *Приказна за љубовта* од збирката *Изгубеното царство* (1993) од Видое Подгорец. Миодраг Друговац²¹⁴ смета дека жанровската определба „фантастична приказна“ се однесува во прв ред на текстовите какви што се, на пример, *Изгубеното царство*, *Чанг Пе* и *Праскин Цвет*, *Приказна за трите мајки* и *Дете на планините*. Друговац го истакнува и фактот за вткаеноста на сказновидни елементи во овие фантастични приказни и смета дека читателот со широко срце и дух ќе ја прифати таа естетски плаузибилна игра на фантастичното и чудесното...

а) *Дете на планините* е фантастична приказна сместена во реалистична рамка. Рамката е од нашата поблиска историја - повоениот период, по Граѓанската војна во Грција. Во приказната станува збор за момчето Арис, бегалче од Егејска Македонија за време на Граѓанската војна во Грција. Зад себе, во селото Мокрени, Арис (Араклис) ги оставил гробовите на родителите, без да успее да ги види. Арис е сместен кај својот стрико Лефтер, во селото

²¹¹ Мурис Идризовиќ, Поговор кон книгата *Белото циганче*, Наша книга, Скопје, 1987, стр. 421-422.

²¹² Слободан Мицковиќ, Предговор кон книгата *Шарената птица*, Наша книга, Скопје, 1987, стр.9-29.

²¹³ Александар Прокопиев, Мит-бајка, Дело, 1989, бр.3-4, стр.162-163.

²¹⁴ Миодраг Друговац, Македонската книжевност за деца и младина, Детска радост, Скопје, 1996, стр.321.

Колешино, каде работи како козар. Но, неговиот поглед постојано е насочен кон границата, зад која се наоѓаат гробовите на неговите најблиски. Тој е необичен за своите врсници по својата способност убаво да измислува и да раскажува приказни за господарот на планината и за животните. Набргу децата се уверуваат дека Арис е необичен - го познава јазикот на животните, како што признава и самиот: *Арис и во него (во кучето- Ј.Д.) ги впери своите очи, ја крена раката и му рече нешто што другите деца не успеаја да го разберат. Но кучето веројатно добро го разбра, ја подвитка опашката и веднаш се шумугна во блиските грмушки* (стр.115). Причината за тоа децата ја гледаат во неговите очи; Арис има чудни, маѓепснички очи: *Арис имаше необични, шарени очи. Штом ќе погледнеше во птица, животно или човек - како да ги маѓепсуваше - сите му се покоруваа. Но детето никогаш не ја злоупотребуваше таа своја способност на маѓесник. Козарчето го правеше тоа само кога на некого му беше потребна неговата помош* (стр.115). Необичувањето на стварноста се реализира и преку воведување на некои натприродни моќи на ликовите во делата. Една од тие натприродни моќи или способности е комуникацијата преку "немуштиот јазик". Познавањето на "немуштиот јазик" е дозволено само за особени луѓе, за оние кои природата ги смета за дел од себе. Начинот на стекнување на способноста за разбирање на немуштиот јазик е оригинално замислен: *Господарот на шумите ме научи да го разбираам нивниот немушт јазик и тие не ми причинуваа никакво зло* (стр.112); *За време на силни бури тој ми дозволуваше козите да ги засолнувам во неговите пештери...*(стр.112). Овде авторот воведува една легенда за неизвесната судбина на ајдучкиот војвода кој според едни кажувања оставил големо богатство на највисоката, недостапна карпа на планината наречена Карталов Камен, а други кажувале дека: *...му никнале крила и дека одлетал во некоја слободна и среќна земја* (стр.116) Овде Арис повторно го искажува својот восхит кон орлите кои за него се: *...силни и смели птици. Вистински господари на небесните височини* (стр.116). Веднаш потоа отворено ја кажува својата желба: *Еднаш ќе се искачам на Карталов Камен, ќе седнам врз грбот на царот на орлите и ќе летнам!...Сакам да го пронајдам грбот на мајка ми и татко ми. Тие се убиени од другата страна на Беласица* (стр.116). На првите знаци на доаѓањето на пролетта: *Желбата на Арис да се искачи кај орловото гнездо веќе не беше само обична детска желба, туку таа се претвори во неиздржлив копнеж* (стр.117). Одовде, па натаму, авторот нè води кон следната тема која е присутна во приказната - темата на метаморфозата. Меѓутоа, оваа типично сказновидна тема со своите елементи не се воведува одеднаш во текстот. Иако не присуствуваме на нејзината реализација, самото нејзино навестување и климата во која се реализира е доволна за предизвикување на фантастичен ефект кај читателот.

Најпрвин е дадена сликата на искачувањето на Арис кон Карталов Камен, потоа е предадено неговото исчезнување и потрагата на селаните по него и, на крај, откритието на дното од клисурата која отворено сугерира за настанатата метаморфоза: *Во карпите најдоа само едно растурено орлово седело со неколку лушпи од испилени јајца...Арис никогаш повеќе не се врати во селото* (стр.122). „Метаморфозите, кои во чудесното му нудеа спас и засолниште на прогонетиот херој и кои во себе секогаш ја чуваа можноста за обратниот процес на враќање кон првобитниот облик, сега во фантастиката стануваат

патека без излез, стапица која неумоливо се затвора над заробената жртва“.²¹⁵ Додека во чудесното метаморфозите водат кон спас и избавување на главниот јунак, во фантастиката „промената е конечна и неотповиклива и води кон страдање и смрт“.²¹⁶ Промената/метаморфозата на Арис, која само е навестена со сознанието за неговото тотално исчезнување и со сликата за уништеното орлово седело, иако е конечна и неотповиклива, сепак не саугерира трагичност. Таа е одраз на неговиот несопирлив копнеж да го пронајде гробот на загинатите родители и во согласност со неговата таинствена поврзаност со природата, која изгледа „како некаков некогаш поседуван, но потоа загубен рај“.²¹⁷ Во една друга прилика, Сунчица Дениќ ќе каже дека „тој пат во висините, како и патот во далечините или во длабочините, нуди некои други можности, некоја друга стварност, посреќна, семоќна. Затоа, мислата за фантастичното и невозможното се претопува во мисла за желбите и за стварноста. Она што ги спојува овие копнежи, би се рекло единствени по значење, пред сè е летот, копнежот за вертикалното, за сознанието, за вистината за која се верува дека некаде постои. А, децата, како и литературата наменета на нив, се вечни трагачи. Светот кој не се познава, е свет на тивки радости, скриени желби, прикриени нагони. Тоа е свет кој неодоливо восхитува.“²¹⁸

б) Во **Приказна за љубовта** (од збирката *Изгубеното царство* од Видое Подгорец) е присутен мотивот на забранетата љубов меѓу козарот Сербез Васил и беговата ќерка Атице. Рамката повторно е реалистична и историски засведочена. Раскажувањето го реализира осамен воденичар на ловецот-намерник во неговата планинска воденица. Значи, се работи за постапката "приказна во приказна" и притоа нараторот подвлекува дека не се работи за измислена приказна, туку *една вистинска историја која се случила во турско, овде, во нашите села* (стр.88). Со ваквиот исказ нараторот ја гарантира веродостојноста на раскажаното. Значи, дејството на приказната се одвива за време на турското владеење на нашиве простори. Како што обично е во сказните, сиракот Сербез Васил *за чудо на селаните се вишеше како топола на влажна почва, се одликува со стројност и убавина, но и со бистрина и смелост* (стр.89). Престојувајќи во планината, толку ги засакал и се зближил со нејзините жители што: *...навечер, кога се враќаше во беговскиот сарај, донесуваше убаво изработени шумски животни или птици од меко липово дрво и им ги даваше на децата* (стр.89). Забраната за гледање со саканата девојка, води кон осамување на момчето во планината, каде не стивнува копнежот по неа. Тука, во планината ќе се спојат неговата вештина и големата љубов. Три години младиот козар работи на изработката на дрвената статуа која го има ликот на неговата сакана Атице. Кон неа тој се однесува како кон живо суштество: *...ѝ ги исповедаше љубовните јадови, ѝ зборуваше за својот несреќен и празен живот; ѝ ја кажуваше својата пламена желба да ја прегрне...* (стр.95), а во моментите кога своето уметничко дело го држеше до срцето (стр.96) и статуата се однесува како жива: *...таа внимателно го слушаше...* (стр.95), *...Му се чинеше дека и дрвото има срце, па и тоа чукаше, му одговараше на неговото* (стр.96). Синтагмата „му се чинеше“ има за цел да предизвика фантастичен ефект, така што ќе укаже на промена на ситуацијата

²¹⁵ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр.46.

²¹⁶ Исто, стр.47

²¹⁷ Исто, стр.48.

²¹⁸ Sunčica Denić: Svet želja i stvarnosti, Detinjstvo, br. 1-2, 2000.

од стабилна во нестабилна. Таа укажува на нерешителноста на ликот, што како да ја најавува појавата на натприродниот настан. „Нестабилноста...го воведува исказот во сферата на субјективното, неопходно за постоење на фантастичното“.²¹⁹ По присилното мажење на Атице за друг и затворањето на Васил во Беаз Куле, а подоцна во затворот-тврдина Дијар Бекир и во пустината, тој ќе помине повеќе од дваесет и пет години в затвор, но во живот го одржува мислата за дрвената статуа: *...Таму, во родната планина, го чекаше таа; постоеше за него и на него мислеше. Иако беше дрвена, тој веруваше дека мисли на него и го чека искрено и верно, како што кучето го чека својот мртвот господар и стопан да воскресне од гробот* (стр.102).

Иако е свесен дека е дрвена, на дрвената статуа Васил ѝ припишува особини на живо суштество. По соочувањето со вистината за самоубиството на верната Атице од жал по него, Васил се упатува кон онаа, другата, верна Атице - во планината. Познато е дека често пати на појавата на фантастичниот настан му претходат низа споредби. Во тој контекст, описот на статуата преку споредби е даден мошне впечатливо и асоцира на нешто духовно: *...Беше мека и лесна како памук, како воздух, како душа* (стр.106). „Преобразбата сама по себе е неверојатен настан и како таква е погодна за „покренување на сижето во фантастиката. Таа внесува забуна во нормалниот тек на нештата“.²²⁰ Иако се работи за типично сказновидна тема, во случајов фантастиката ја презела темата за метаморфозата. Но, додека во сказната постои можноста за среќен крај, во фантастиката таа може да има кобни последици. Во свеста на Васил дрвената статуа се метаморфозира во живо суштество и се јавува како двојник на Атице кој преминува во двојник на смртта. На тој начин, темата за метаморфозата се проширува со уште една тема - темата за двојниците. Според Лидија Капушевска-Дракулевска, темата на двојникот се користи во фантастиката како еден од можните ефектни постапки на онеобичување на реалноста. „Двојникот се промислува како бескрајно повторување и дублирање на еден лик во просторот. Буквално сфатено, умножувањето на личноста е најнепосредната последица на можниот премин меѓу нештата и духот“.²²¹ Понатаму, Капушевска-Дракулевска истакнува дека романтизмот ја демонизира темата на двојникот. Ликот станува свесен за тоа: *Кога повторно ги отвори очите, тој остана вчудовиден: во неговата преградка немаше ништо... Долу, на земјата, виде само грст црвојадина, само купче пепел* (стр.106). Ликот ѝ се обраќа на статуата како на живо суштество, а таа се спелелосува како само да го чекала неговото враќање. Со исчезнувањето на двојникот на саканата личност, односно со бришењето на границите меѓу телото и духот на Атице, пропаста на Васил е неизбежна: *Љубовта нè согоре и двајцата, Атице! - помисли Себез Васил и како покосен падна на земјата за никогаш повеќе да не стане*.²²² На крај, останува впечатокот за нејасната асоцијација на поврзаноста на ликот на Сербез Васил и статуата. Со нејзиното умирање, умира и ликот.

²¹⁹ Лорета Георгиевска Јаковлева, Фантастиката и македонскиот роман, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр.109-110.

²²⁰ Лидија Капушевска Дракулевска, Во лавиринтите на фантастиката, Магор, Скопје, 1998, стр.107.

²²¹ Според Лидија Капушевска Дракулевска, нав.дело, стр.105.

²²² Приказна за љубовта, Изгубеното царство, Видое Подгорец, Наша книга, Скопје, 1993.

в) **Чанг Пе и Праскин Цвет** од збирката *Изгубеното царство* (1993) од Видое Подгорец е фантастична приказна со силни сказновидни елементи. Темата во неа е забранетата љубов меѓу сиромашниот сирак Чанг Пе и ќерката на големосопственикот каде тој работи - Праскин Цвет. Кралот на оризот, како што го нарекуваат, ја омажува својата преубава ќерка -Праскин Цвет за најбогатиот човек во Оризовата Долина, но на денот на венчавката, на патот кон новиот дом, при "*страшно невреме*", невестата исчезнува. „Во сказните природата живо учествува во текот на дејството, активно влијае на постапките на јунаците и на крајниот исход од настаните. Меѓутоа, природата не тргнува во акција сама од себе: ветерот не дува сам, морето не се бранува само... Кога доаѓа до движење во природата, тоа најчесто е резултат на влијанието на натприродните сили, добри или зли“.²²³ Според Томе Саздов, „постојат два вида на пејзажи во сказните. Во сказните малку се развиени пејзажите како слики на природата. Почести се т.н. динамични пејзажи кои развиваат дејство и ги појаснуваат случките и настаните, и во кои природата не останува декоративна рамка на дејството, туку како активна сила, која се вплетува во раскажувањето“.²²⁴

На веста за мажачката на Праскин Цвет, болката во душата на Чанг Пе нараснува до толкави размери што тој неколку денови поминува во ужасен очај, на границите на свеста: *...како да не беше човек, како да не беше живо суштество од коски и од месо што го родила мајка* (стр.53). Се буди од бунилото по неколку дена, со чувство дека е многу лесен и дека многу е среќен...*Никакво горчило немаше во неговото тело; никаква зла мисла не му се маглееше во главата и никаква тежина не му го притискаше срцето* (стр.53). Појавата на чудесното суштество (жената-птица) му посведочува дека се метаморфозирал во птица-жерав. Откако од неа ги добива упатствата за патот кој треба да го помине за да ја пронајде саканата, исто така преобразена во жерав, како јунакот од сказните, Чанг Пе тргнува во авантура. „Преобразбата, толку богато обработувана во сказните, е една од најзастапените митолошки теми, што сведочи за блиската поврзаност на сказната со митот. Во сказната, како и во митот, секој член во синџирот човек - животното-растение-предмет, може да се преобрази во друг член. Очовечувањето на животните и природата произлегува од прастарото анимистичко сфаќање на Космосот, како севкупно единство на живиот и мртвиот свет. Оттаму, границата меѓу еден и друг облик, па дури и кога се работи за животот и смртта, не е непремостлива, туку, со помош на определена магиска постапка, таа лесно се минува“.²²⁵ По бројните перипетии, Чанг Пе доживува физичка смрт како жерав, но затоа оживува како човек. Нерешителноста се јавува во зборовите на ловецот кој го застрелал Чанг Пе како жерав: - *Ама како може да се случи да убијам птица, а птицата да се преобрази во човек? Тоа ниту се случило некогаш, ниту пак ќе се случи во иднина! Тука сигурно има некоја магија што јас не можам да си ја објаснам* (стр.63-64). Таа нерешителност предизвикува колебање во однос на појавата на натприродниот настан што придонесува за засилување на фантастичноста.

²²³ В.Ј.Проп, Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр.10.

²²⁴ Томе Саздов, Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997, стр.172.

²²⁵ Александар Прокопиев, Мит-бајка, Дело, 1989, бр.3-4, стр.162-163.

СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

Литературата за деца не се наоѓа на маргините на мошне богатиот и разновиден творечки опус на Славко Јаневски. Овој творец, се вреднува и меѓу ретките, неколкумина основоположници на современата македонска литература за деца, заедно со Ванчо Николески, Борис Бојаџиски, Васил Куноски.²²⁶

Славко Јаневски е роден на 11 јануари 1920 година во Скопје. Завршил средно техничко училиште. Основач е на првиот весник за деца „Пионер“ и „Титовче“. Почнал да пишува за деца во 1944 година. Автор е на првиот македонски роман *Село зад седумте јасени* и на бројни книги за возрасни и за деца, при што ќе се задржиме на оние наменети за читателите од најмалата возраст: *Пионери, пионерки, бубачки и шумски ѕверки* (1946), *Распеани букви* (1946), *Милион џинови* (1948), *Шеќерна приказна* (1952), *Сенката на Карамба-Барамба* (1959), *Марсовци и глувци* (1959), *Црни и жолти* (1967), *Најголемиот континент* (избор, 1969), *Барам барам барамбаш* (1974), *Пупи Паф господар на соништата, Пупи Паф во Шумшул град, Пупи Паф гледа од вселената...*²²⁷ Умира на 30 јануари 2000 година во Скопје.

... Како текст кој го сметаме за парадигматичен од областа на прозата за деца на Јаневски²²⁸, поопширно ќе ја согледаме неговата ***Шеќерна приказна***. ***Шеќерната приказна*** е структурирана врз принцип на матрицата од народната сказна со многу контаминации од европската уметничка и народна сказна. Јунакот на оваа сказна - шеќерното дете, ќе настане како *продукт на културата* под рацете на слаткарот Марко од градот Негобило. (Карактеристичниот почеток на сказните „Си бил еднаш...“, Јаневски го запазува, истовремено деструирајќи го со помош на негацијата: „Пред сто, или уште толку повеќе години, во градот Негобило живеел, а можеби и не живеел, слаткарот Марко.“)

Слаткарот Марко (кој очигледно и живеел, бидејќи е определен, врзан со постоењето на шеќерното дете) низ една Пигмалионска креација станува македонски Џепето - татко - создател кој го прави една педа големото дете со *темни крупни очи од печен бадем и густа коса од чоколадо. Облечено во кошулче од мед, испрскано со суво грозје и панталончиња од печен шеќер.*

Јунакот е стокмен и за да се придвижи дејството, за да потече напред, за да се случи - расказ. Јаневски, всушност, за таква движечка функција ја одбира онаа што Проп ја определува како: „Еден член од семејството се оддалечува од куќата“.

Шеќерното дете во куќата на својот татко - креатор е таков член и по оваа функција Јаневски прави асимилација, бидејќи заминувањето од куќата го прави во отсуство на родителот (вообичаено е и за народната приказна), но заминувањето е условено со нападот од страна на глувчето од слаткарницата што има блага улога на непријател, кој повеќе е поттикнувач, причина за заминувањето од родителскиот дом отколку вистински непријател.

Градот Негобило кој *не бил голем: триесет козји скокови на долж и два скока помалку на шир. А можеби и не бил град туку село. Сеедно, граѓаните биле горди и затоа го крстиле - најголем мал град на светот. И затоа што*

²²⁶ Александар Спасов, *Истражувања и коментари*, Култура, Скопје, 1977, стр.367.

²²⁷ Јованка Стојановска Друговац, *Бајка на животот*, Институт за македонска литература, Култура, Скопје, 2000, стр.153-154.

²²⁸ Јадранка Владова, *Волшебноста на зборот*, Македонска книга, Скопје, 1993, стр.81-93.

не бил голем, шеќерното дете брзо ги оставило зад својот грб неговите девет куќи.²²⁹

Јаневски ја воведува „Деветтата шума во која некогаш сите пееле“ како важен елемент на приказната низ кој се исполнува м о ж н о с т а јунакот да се реализира како јунак: шеќерното дете во шумата ќе се согласи на својата улога на спасител на шумата во која, некогаш во некои минати аркадски времиња сите пееле, среќни, поттикнати од прекрасната песна на славејот. Токму тој песнопоец е грабнат од трите арамии: мечката, волкот и лисицата кои стануваат *колективниот лик* на противникот (нанесувачот на штетата) според Проп.

... Жителите на шумата како претставници на светот на природата бараат помош од шеќерното дете. А тоа однапред предодредено за позитивен јунак се согласува да помогне, но во манирот на *формата* која симулира биолошки и психолошки *д е т е*, инфантилно - наивно прашува како да им помогне на животните при што ја сопоставува релацијата на сакање и умеене (желба и моќ).

Идејата - да се прашаат бубалките е придвижничка, бидејќи така ќе почне она познато *барање на средството* што ќе ја разреши несреќата и што функционира во секоја сказна.

... Но, ниту бубалките, ниту рибите не знаеле како да се ослободи славејот од планинските арамии. Не го знаат тоа ниту жителите на земјата Лагарија, ниту играчките, ниту снегулките од снежната земја. Тогаш ветрот кој секаде дува и се провира, кој сè видел и сè знаел му советува да им се обрати на луѓето со што се прави суптилна споредба, се истакнува супериорноста на светот на културата. А бидејќи, како што вели Јаневски во именувањето на делот од сказната: *Земјата е тркалезна, откај ќе се појде пак таму ќе се стаса*, шеќерното дете ќе се врати на почетокот, во својот *роден* град Негобило. Таму, нараторот ги внесува како *слаби* штетници децата кои го откриле *својството* на шеќерното дете дека е вкусно за лижење. Оваа опасност се надминува со тоа што коларот Ване ќе го откупи од децата.

... Во следната глава озаглавена како „Првата караница во градот Негобило и судијата кој никогаш не судел“ Јаневски ја дава на показ својата вонредна смисла за хумор. Првиот дел од насловот на главата се однесува на кавгата помеѓу слаткарот Марко и коларот Ване околу *татковството* на шеќерното дете. Слаткарот се повикува на своето право на *авторство, креација*, а коларот на своето право на *стеченост*. Така, од оваа кавга се изродува вистински судски процес помеѓу *природниот, билошкиот* родител и родителот - посвоител, како што би се рекло во некој вистински правен конфликт. А судијата на Негобило е приказна за себе:

... *тој ден празнувал сто и прв роденден, а уште ниеднаш не дочекал да суди и да покаже што знае како судија. И немајќи работа за толку години, тој научил неколку занаети. Затоа преку ѕидот на неговата куќа било напишано со разнобојни букви, малку нерамно и накриво - ама читливо:*

„*Судија, часовничар, крошнар и бербер; лечи од забни болки и настинка.*“²³⁰

Додека трае судскиот процес, шеќерното дете, промовираниот јунак - спасител на славејот, со висока етичност е опседнато со неисполнувањето на

²²⁹ Шеќерна приказна, Славко Јаневски, Детска радост, Скопје, 1952, стр.10.

²³⁰ Исто, стр.21-22.

ветувањето и се мачи со сопствената совест. Тогаш, Јаневски воведува нова функција, но за неа не можеме да најдеме чист пандан во народните приказни кои ги анализира Проп. Црна Шубара спонтано, речиси несакајќи, му ја открива тајната на шеќерното дете. Тајната за дупката во која, бидејќи камуфлирана со гранки, ќе испопаѓаат сверовите - непријателите. Но, Црна Шубара ќе има и функција на *патувачко средство*. Сокриено во неговиот џеб, шеќерното дете ќе го напушти вторпат градот - но, овојпат мотивацијата не е бегство поради сопствена загрозеност, туку високата етичност го тера на пат со што се престорува во заштитник на доблеста. Но, Црна Шубара се трансформира во господар кој ќе го исползува шеќерното дете како средство за својата цел. Со ова **Шеќерната приказна** се шири, го *раслојува* своето јадро засилувајќи ја напнатоста и насочувајќи го вниманието на читателот во повеќе насоки.

... И така ослободителот бидува заробен со што само се о д л о ж у в а јуначкиот поход на спасителот.

Во главата што е озаглавена како „Во крепоста на волшебникот Тарара, кој е една минута добар, а една минута лош“ Јаневски ја воведува функцијата на волшебното средство, волшебниот предмет. Но, инвентивната интервенција на авторот ја согледуваме во тоа што и волшебникот Тарара и неговата волшебна ламба се ирелевантни за главниот тек на приказната. Волшебната ламба е *вметната* цел за Црна Шубара, но, логично следува како своевидна компензација за давањето на тајната за начинот на ослободувањето на славејот. Јаневски во овој случај ги контаминира оние приказни со предмети што имаат волшебна моќ, а најблиска ни е асоцијацијата на волшебната ламба на Аладин. Но, оваа древна приказна, мошне успешно е збогатена со волшебникот Тарара кој е вистински двојник на волшебникот од Оз. Во оваа глава, шеќерното дете ја потврдува својата висока етичност кога Црна Шубара ќе побара од него да ја украде ламбата од Тарара.

Демистификацијата на тајната на волшебникот што во „Волшебникот од Оз“ значи откривање на лажниот волшебник, во **Шеќерна приказна** има поинакво решение. Волшебникот си е волшебник со моќ што се *проверува* врз Црна Шубара кој од минута во минута се видоизменува, од птица станува непозната риба...но, кога бил престорен во слон, шеќерното дете како секое обично дете во мигови на трапавост од страв ја поттурнало ламбата, со што исчезнала моќта на Тарара, но и предметот на посакувањето на Црна Шубара со што овој *несакајќи* гест станува дел од борбата за ослободување на славејот.

... Триумфот на добрината е неминовен. Така арамиите ја добиваат заслужената казна што како на узурпатори на убавината, на хармонијата морале да ја добијат. Во стаплицата арамиите ќе се самоуништат, а во новата слобода жителите на шумата со *пронаоѓањето* на старата песна весело ја слават победата на доброто врз злото.

Јаневски го склопува овој расказ - сказна мошне необично. Шеќерното дете како не-природно, не-живо дете мошне убаво се вклопува во реалистичниот свет правејќи го најдобриот можен компромис што ниту судијата од Негобило не би можел да го смисли!

- *А сега јас ќе се вратам во градот Негобило.*

- *Остани со нас, остани со нас! - го молеле сите.*

Шеќерното дете им се заблагодарило на гостољубивоста:

- *О, па јас не сум сам! Ме чека коларот Ване, а секако на мене мисли и слаткарот Марко. Од едниот ќе научам дрводелски занает, а од другиот*

слаткарски. До година, на пролет, ќе ви дојдам на гости, и ќе ви донесам подароци полна кола.²³¹

На крајот, дека нема што да се додаде на зборовите на Миодраг Друговац кој за хуманизмот на оваа сказна вели дека „(...) е насекаде, а докрај останува невидлив; тој е во идејната концепција на сказната, а сепак располага со безброј средства да се заштити себеси од натрапливоста, од целемудреноста на директни, непрофилтрирани, естетски неосмислени наравоученија. Имагинарното, а толку во сказнава стварно шеќерно дете - е носено напред, кон хуманистичката цел, од идеалот на Возвишеното! Ако е тоа превосходно еден етички идеал, човечки и универзален идеал на човештвото чијашто еманација е човечкиот лик на малиот Шеќерко, преку приказната за него Јаневски како писател се стреми кон идеалот на естетски возвишеното, кон едно литературно мајсторство од прв ред во севкупната југословенска детска литература“.

Во повеста **Улица** (1951) може да се согледа нешто свое и да се оживи забораен спомен од детството и нешто што сме го набљудувале кај други деца. Но, тоа детство не е сосем детинско. Во години кога кај секое дете се формираат првите и најопшти впешатоци за животот, биографијата на главниот херој бележи низа заеднички моменти со бесплатниот летопис на прочуените скопски беспризорни „Црни браќа“. Бројни страници од оваа повест се хроника за приклученија и ситни злочини на деца оставени на една животна судбина-маќеа и прибрани од улицата, главната арена на нивните секидневни „подвизи“. Хроника, а во исто време – галерија на интересни ликови на мали авантуристи и спонтани недоволници и бунтовници. Но и не само такви. Незадоволни од сè, тие се потчинуваат на еден единствен беспризорен закон: да го вршиш по секоја цена она што го сакаш и да ја исполниш по секоја цена задачата што си ја поставил. Тоа е начелото според кое беспризорните се раководат кон полното завојување на улицата и уличното. Заедно со тоа – и еден исто така императивен беспризорнички култ кон оној што најмногу се истакнал во дневните и ноќните акции. Таков е Баждар, таков е и Кузман. Прочуена е сред децата нивната сила и нивната власна волја, која ги води беспризорните кон нови авантури и кон ново афирмирање на беспризорништвото како единствена судбина на тие жртви на жестоката социјална и морална неправда во условите на старото општество.

Беспризорништвото е централен предмет во тематиката и сижетот на новелата. Предмет, а не проблем, бидејќи авторот си поставил задача да ни даде опис на некои карактеристични моменти од своето детство; како писател да се вживее во него и да ни го оживи такво какво што било и какво што останало во неговиот спомен. ...Она што останува како траен впечаток од нашата средба со беспризорните во новелата не доаѓа толку од раскажаното за нив. Тоа што тие го вршат, што владее меѓу нив како меѓусебен однос и како општо дејствие привлекува најсилно. На пример, ликот на Баждар, овој вистински беспризорнички атаман за кого авторот раскажува уште во почетните страници, дејствува најубедливо токму во односот што кон него го имаат останатите беспризорни. Меѓу нив постои некакво тивко натпреварување за спечалување на неговата доверба и на неговиот патронат. Кон тие што стојат најблиску до него, останатите изјавуваат една нескриена омраза. Околу неговиот лик израснува најсугестивно оној култ кон беспризорничкиот

²³¹ Исто, стр. 29-30

предводник. А самиот тој, макар само во неколку постапки, е претставен како најдостоен и најтактичен од сите и овладеаниот од него занает се поставува како норма кон која се стремат сите. Поради таквотот место што го има Баждар во групата на беспризорниците, се чини дека авторот направил пропуст од страна на авторот што не споменува ништо за неговото минато и што го претставува од почеток до крај во сосем завршен и категоричен вид. Додека за некои други, Пенчо и Кузман, се дознава нешто карактеристично за нивната семејна средина, за него – не знаеме ништо. На пример, Пенчо е сосем јасен како типичен беспризорник и според зборовите на авторот, како злосторник за секогаш, не само во неговите конкретни постапки за истакнување на својата физичка сила и во потполната бескрупулозност за кражба по секоја цена и во сите услови, туку и во средбата со неговиот татко – пропаднат човек и безнадежен алкохоличар. Низ тоа ни стануваат јасни и вистинските причини за неговата животна беспатица. Нешто слично има и во врска со Кузмана, другиот прочуен беспризорнички предводник. И кај него злочинот е во самата семејна средина. Злочинот раѓа злочинци, барем во општествените услови од тоа време. – такво е социјалното објаснување. На авторот му беше забележано дека не согледал ништо светло во ликовите на беспризорните и нешто радосно во нивниот живот. Сосем ситно зрно вистина има во таа забелешка. Тоа доаѓа особено до израз при споредбата меѓу ликот на главниот јунак и ликовите на другите беспризорни. Додека кај нив се потенцира исклучиво негативното, со некои незначайни исклученија кај Кузман, кај главниот лик доста често се споменува и огледува нешто светло и позитивно. Вистина, тој не е целосен беспризорник и дека во него донекаде постои оправдана борба меѓу црното и белото, но секако, нешто светло постоело и кај нив. Авторот, како херој во новелата, е еден интересен и во некои од основните линии убедлив лик. Тој влегува во кругот на беспризорните по силата на едно стихийно детско вовлекување кон авантуризам и од една силна омраза спрема касарниските ограничувања и контрола на тогашната училишна етика. „Сакав да доживеам нешто несекидневно, нешто што учениците од гимназијата не доживеале и не ќе доживеат со нивната глупа покорност“ – тоа е една од главните побуди за неговото времено вклучување во групата на беспризорните. Но, за разлика од нив, тој се наоѓа во поинакви животни услови: има свој дом и ги чувствува мајчинските грижи. И бидејќи кај него дружбата со беспризорните не е обусловена како изразита социјална појава, тој има можност да врши споредба меѓу себе и нив. Во неговата душевност настанува една сè позасилена раздвоеност по линија на некакво полусвесно разграничување на доброто од злото. А и самиот автор сака да го претстави во некаква мачителна душевна метаморфоза, особено во моментите на чести расудувања за границата меѓу доброто и злото. Да си ја спомнеме неговата инцидентна средба со жената на лекарот и неговиот однос кон кражбата што ја изврши Пенчо во нејзината куќа. Тоа е еден убедлив факт што оправдано го потенцира елементот на одвратност од бескрупулозноста на беспризорноста. Меѓутоа, непостоењето на некаква поопиплива врска меѓу централниот лик и неговата семејна средина (најчесто ние го гледаме изолиран скоро наполно од неа), исто така, се јавува како сериозна пречка за дознавањето на нешто позначајно во однос на раздвоеноста. Инаку, она незадоволство кај него од касарниската дисциплина во училиштето, од нечовечните односи и схоластиката на некои учители, тие жалосни мохиканци на еден одвратен режим, е, несомнено, еден реален фактор за неговото приближување до беспризорните.

Беспризорништвото не е единствениот предмет во новелата. Покрај него, откриваме и други интересни моменти од биографијата на авторот, а кои живо го пробудуваат и нашиот спомен. Во неговото детство можеме да откриеме и нешто свое – од нашето детство и при слични општествени услови. Жедноста за приклученија, распаленото воображение потсилено од гледањето на филмови, имитирањето на она што е видено во циркусот, истакнувањето на физичката сила и задоволство од победата во детските игри – сето тоа го оживува и нашиот спомен по детството.

Макар што вниманието на авторот во повеќето страници на новелата е сконцентрирано кон моменти од детството, тој успева и да ни го оживи и духот на едно време, да ни даде макар и кратка, но вистините слика на некои негови изразити и негативни карактеристики. Пропаѓањето на чаршијата, обезличувањето на низа обични луѓе – покорници на безброј предрасуди, нископоклонството пред озаконетата лага и озаконетиот грабеж, секојдневното интригантство, моралната и моралната сиромаштија на низа несреќници – тоа се навистина карактеристични појави за едно време, изнесени вистинито и сликовито во новелата.²³²

²³²Димитар Митрев, Поговор кон книгата „Улица“, Македонска книга, Скопје, 1970, стр.123-129.

ГЛИГОР ПОПОВСКИ

Настанувањето и развојот на македонската литература за деца и младинци се врзува за имињата на нејзините зачетници (Ванчо Николески, Васил Куноски, Борис Бојаџиски и др.), кои веќе станаа класици не во смисла на неповторливите вредности што ги создадоа туку повеќе по значењето и влијанието што го вршеа врз детската литература како уредници на издавачки куќи и рецензенти, а над сè како креатори.

Во групата писатели што дојдоа по нив, покрај Видое Подгорец и уште некои, посебно место има плодниот, влијателниот поет и прозаист Глигор Поповски.²³³

Тој е водечка личност на втората генерација повоени македонски писатели за деца и младина.²³⁴

Според Александар Поповски, животниот пат на Глигор Поповски не е многу возбудлив.²³⁵

Творечкиот пат го почнува како илустратор, но набргу многу се оддалечи од него, само со многу ретко навраќање, и го продолжува како писател за деца. Првите пројави му се во поезијата и кратката проза низ страниците на списанијата и весниците за деца.²³⁶

Со песни се јавува уште во 1949/50 година, а досега има напишано над триесетина книги од кои најпознати се: *Сказна за детето Вилен* (1952), *Цвет* (1953), *Дрварче* (1954), *Росица* (1956), *Далечен свет* (1957), *Било едно дете* (1959), *Со тротинет по цел свет* (1959), *Мостот* (1963), *Чудо во гората* (1965), *Црвената рака* (1966), *Сказни за Возовија* (1967), *Парада на цвеќињата* (1966), *Сказна за најјунакот* (1969), *Морнарот Неп* (1971), *Што има зад тополите* (1972), *Билјана* (1972), *Испит* (1972), *Бојан* (1973), *Кога тато вози* (1977), *Разговори за сообраќајот* (1980), *Човек со човек* (1982), *Добри мои, добар ден* (1983), *Учителката* (1984), *Другата страна* (1991), *Забравениот колосек* (2001),...

Добитник е на наградите „Младо поколење“, „13 Ноември“, РТВ Скопје, и др. Преведуван е на српски, хрватски, словенечки, албански и турски јазик.²³⁷

Поетиката на Глигор Поповски ја подразбира реалноста како извор на творењето. Уметничкото дело суи генерис не егзистира само за себе, туку како облик на истражување, толкување и осмислување на човековото постоење.

²³³ Мурис Идризовиќ, *Македонската литература за деца* Наша книга, Скопје, 1988 година, стр. 112.

²³⁴ Миодраг Друговац, *Книжевност на безусловниот континуитет, Детска радост, Скопје*, 1996 година, стр.219.

²³⁵ Глигор Поповски е роден на 1 април 1928 година, во село Будинарци, Малешевско. По бедно и тешко детство, кога рано останува без татко, кога често е стожерник на опстанокот на семејството, се школува во родното село, каде завршува основно образование, а потоа учи во Берово и Струмица, и најпосле во Скопје, каде завршува учителска школа. По завршувањето на учителската школа, најпрвин еден месец работи како учител, а потоа избира животно занимање, мошне блиско до учителското-новинарството во детскиот печат: се вработува во редакцијата на тогашниот „Пионерски весник“, првин како илустратор, а потоа како соработник. Сè до своето пензионирање во (април) 1988 година, работи во Книгоиздателството „Детска радост“ при НИП „Нова Македонија“ првин како уредник на „Титов пионер“, а подоцна и на „Развигор“, „Другарче“ и „Росица“, а неколку години работи и како главен уредник на Издавачката дејност. (Александар Поповски, *Поговор во избраните дела на Глигор Поповски* во десет книги, *Детска радост, Скопје, 1984 година*, - „Песни“, книга 10, стр. 167-168).

²³⁶ Исто.....

²³⁷ Миодраг Друговац, *Македонската книжевност за деца и младина -Книжевност на безусловниот континуитет, Детска радост, Скопје, 1996 година*, стр:219.

Глигор Поповски, како мнозина негови колеги во Србија, Хрватска или Словенија, не откриваше фантастичен, далечен свет на чуда и таинственост, туку се инспирираше од содржината на народната приказна, од што настана првото негово дело - **Бајка за детето Вилен**.²³⁸

Сказна за детето Вилен е сказна, етички силно нагласена дека вредностите во животот не се постигнуваат по волшебен пат, туку само преку труд и работа. Позната вистина, книжевно многупати обликувана пред Глигор Поповски, но начинот на раскажувањето, лирската обоеност на стилот и изгладеноста на реченицата од *Сказна за детето Вилен* прават сосема оригинално дело.²³⁹

Таму е присутна географската (просторна) недетерминираност, временската недетерминираност, динамични пејзажи, метаморфози (кои, навистина, не се случуваат, но кои постојат како реална и мошне веројатна опасност за главниот јунак), сукцесивност на дејството, внатрешен монолог (претежно од страна на главниот јунак²⁴⁰), дијалозите се сведени на минимум, темата е универзална (надвладување на сиромаштијата со стекнување на богатство), измислени и натприродни суштества (џинови) и места (царства).

Се забележа дека во првото дело - *Сказна за детето Вилен*, авторот ја зема и се придржува до шематизираната структура на сказната, сè до одреден момент во делото. И таму, како и во сите сказни, не е познато ни времето ни местото на одвивање на дејството кое тече сукцесивно, без претстава за самото негово времетраење; главниот јунак-субјект има мотиви во кои силно е евидентен социјалниот аспект; желбата (настојувањето) да се дојде до посакуваната наративна вредност (богатството) со помош на виножитото (суницата) како помошник; одреден ритуал што мора притоа да се спроведе за да се постигне ефект (овде особено е видливо влијанието на магијата врз сказната). Значи, Глигор Поповски во оваа авторска сказна, ја прифаќа сказновидната шема, но не искористувајќи ги притоа постулатите врз кои почива сказната. Тој, паралелно со сказновидните вплел и реалистични елементи. Со тоа карактерот на делото од сферата на сказновидното преминува во сферата на реалистичното. Тоа се случува во моментот кога субјектот осознава дека посакуваниот објект (бараната/посакуваната наративна вредност) е лажен, се менува раскажувањето, а пред сè ликовите.. Се менуваат и ликовите кои се во актантната позиција на помошник. Имено, дедо Сознаел (од сказновидниот почеток на делото) е типичен лик-помошник, чиј изглед и име се чудесни (*волшебни*), а такви се и неговите вербални предикати (тој раскажува приказни). Кога Вилен катарзично се ослободува од заблудата дека богатството се спечалува на лесен и волшебен начин, авторот го соочува Вилен со друг лик-помошник. Тоа е стариот рибар, кој за разлика од дедо Сознаел има реална професија (предикат), реален изглед и реален живот. Со тоа што авторот го соочува Вилен со ваков, би рекле, реалистичен лик, уште еднаш се потврдува неговата интенција да не го остава младиот читател да биде занесен од сказновидното, волшебното, чудесното и постојано да го враќа во реалноста.

Во *Сказни за Возовија* е искористена сказновидната шема, само во помал и поинаков степен. За да ја пласира својата идеја дека добрината,

²³⁸ Мурис Идризовиќ, Македонската ...

²³⁹ Душко Цацков, Литература за деца и младина, НИО Просветен работник, Скопје, 1982 година, стр.123.

²⁴⁰ Томе Саздов, Сказни, во кн.Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997, стр.173.

трудољубивоста, чесноста, несебичноста, пожртвуваноста, итн..., се најубавите доблести кон кои треба да се стреми секој човек, авторот применил специфична постапка на раскажување. Имено, тој свесно се откажува од улогата на раскажувач/наратор и неа им ја отстапува на двата главни лика - Тимко и чичо Симо, кои ја преземаат улогата на рас/кажувачи на сказни. Раскажаните сказни, двајцата (ликови) наратори им ги посветуваат на читателите или децата, како што велат тие, кои во тој случај се јавуваат во улога на наратори. Но, начинот на кој се пренесуваат овие сказни е чудесен. Тука првенствено се мисли на помошното средство со кое се врши преносот на сказните до читателите и љубителите на сказни (во најголем дел-децата), а тоа е - возот кој патува од и кон чудесниот град *Возовија*. И во ова интересно раскажано дело, авторот ги испреплетува сказновидните и реалистичните елементи. Овде тоа е направено така што наспроти желбите за патувања, патувањата во мислите, копнеж по необични места и необични настани, авторот го запознава младиот читател со ликови кои се занимаваат со реални, во прв ред, благородни професии и имаат чиста и чесна душа: машиновозач, учителка, инженер, доктор, војник, продавачка на цвеќе, скретничар на пруга...

Иако се работи за авторски сказни, авторот Глигор Поповски, во двете дела применил различна раскажувачка постапка. Имено, во *Сказна за детето Вилен* ја применил сказновидната шема во поглед на рамката во која потоа, внел реални личности, со реални судбини и реални животни настани и тешкотии. Во втората сказна *Сказни за Возовија*, Глигор Поповски ја применил спротивната постапка: рамката во која се остварува раскажувањето е реална, со реални ликови, кои имаат реален живот во реален простор, а дури потоа се вметнуваат сказните, рас-кажани од реалните ликови.

Инаку, Глигор Поповски е автор кој првично се инспирира од народната сказна, па затоа логично е што ги презема главните особености на сказната, ги инкорпорира во своите дела и обликувајќи ги уметнички, создава оригинални уметнички сказни во кои се преплетуваат сказновидното и реалистичното. Несомнено, со тоа се постигнува и саканиот педагошки ефект преку рационалните и мудри пораки.

Романот **Бојан** е типичен реалистичен роман. Во него Глигор Поповски ја пласира идејата за човековата издржливост и непобедливост, поставувајќи го главниот лик - момчето Бојан во суровите планински услови. Разгледувајќи ги функциите, актантите/ликовите, просторот (проксемијата, сетингот) и дискурсот во ова дело, може да се констатира дека авторот комплетно ја разработил реалистичката постапка, со тоа што ги дал основните фактори, кои помагаат некое дело да се нарече *реалистично*. Познато е дека реалистичкиот тип на нарација ќе се стреми кон што поголем степен на реалистичко усидрување на ликот во сегашната, но и во некоја претходна стварност, па затоа овде се среќава: референцијално усидрување на дејството, значи има временска и просторна локализација, што се постигнува со давање на имиња на препознатливи места/топоними (планина во источна Македонија), потоа историски засведочени настани како што е Февруарскиот поход, настани од предилинденскиот и илинденскиот период; потоа *празните* имиња (Димо, Иван, Бојан...); реалистички прикажаниот живот во селската средина, што особено е засилено со описот на колибата на дедо Димо и предметите што се употребуваат во селските средини; универзалните реалистички микро-жанрови (биографија- семејството на Бојан, историја, генеалогичка - пра-пра-дедовците на Бојан, според кои и одредени локалитети во таа околина го добиле и името-

Велков Гроб, Гогов Валог...); индиферентен или утилитарен сетинг (снежната белина на планината); натуралистичкото прикажување на смртта (смртта на верното куче Караман, смртта на дедо Иван, смртта на двете овчарчиња од гром); дијалекти и идиолекти на ликовите; неплезен детаљ; стремеж кон нормалната секвенца, итн...

Романот **Заборавениот колосек** е една огромна аналепса, бидејќи се работи за дневник. Со таквата постапка авторот си обезбедил кредибилитет, зашто се работи за свесно раскажување од страна на ликот и документирање на настаните. За реалистичноста на овој роман придонесуваат и: празните имиња (Јанко, Тодор, Коста, Невена, Николина, Сашо...), кои се реални и типични за нашево поднебје; реалните професии на ликовите (доктор, милиционер, скретничар на пруга, земјоделец, продавачка на цвеќе...); реално и мошне сугестивно предадените причини за распаѓањето на семејствата; топонимите карактеристични за Скопје и неговата околина (Зелено Пазарче, старата железничка станица, Воена болница, Собранието...); нетабузирањето на смртта прикажано при смртта на жената на газда Тодор; дијалектот и специфичниот идиолект: жаргонизмите, пцостите, пословиците, поговорките, благословите и клетвите, како и мудростите со кои изобилуваат овие две реалистични дела; понатаму индиферентниот или утилитарен сетинг (заборавениот колосек), кој всушност е силно симболичен, затоа што го претставува несреќниот живот за сите оние бездомници кои ги среќаваме по улиците, а од кои надлежните во државата го одвркаат погледот и на тој начин ги забораваат... Овде треба да се истакне еден впечаток кој се наметнува по прочитувањето на сите овие дела. Имено, се работи за фактот што во сите нив има некои заеднички особености (претходно неспомнати!), иако се работи за сказновидни и реалистични дела. Првата допирна точка е мотивот на осаменоста во сите нив. Ако тргнеме од почеток (од *Сказна за детето Вилен*, *Сказни за Возовија*, *Бојан* и *Заборавениот колосек*) ќе видиме дека главните ликови-субјекти во моментот на дејството се сами. Сите тие, на некој начин доброволно го напуштаат домот (Вилен, Јанко) или само моментално се оддалечуваат од него (Тимко, Бојан). Кај сите нив е видлива желбата да го напуштат родителскиот дом за да ја остварат саканата наративна вредност. Така, Вилен бара богатство со кое ќе го олесни животот на своето семејство; Тимко мечтае по патувања, па затоа постојано се врти околу пругата; Бојан сака да си докаже себеси и на возрасните дека може одговорно да се грижи за сè, како и тие, и Јанко, кој бега од родителскиот дом поради неморалното однесување на својата мајка и стравот од распаѓањето на семејството. Сите тие, секој од свои причини, се осамуваат. Овде треба да се потсетиме на ставовите на Бруно Бетелхајм: „Јунакот на сказната едно време се движи сам како што модерното дете честопати се чувствува осамено“.²⁴¹

Но, авторот Глигор Поповски никогаш не ги остава своите јунаци сосема сами. Секогаш во нивна непосредна близина поставува еден типичен лик-помошник. И, тоа е втората допирна точка - ликот на старецот во наведените дела од Глигор Поповски. На присуството на овој лик во сказните укажа Александар Прокопиев²⁴², во книгата *Патувањата на сказната*, каде осврнувајќи се на тврдењето на швајцарскиот психијатар Карл Густав Јунг дека со појавата на мудриот старец во сказната, всушност се симболизира

²⁴¹ Според Јадранка Владова, Литература за деца Ѓурѓа, Скопје, 2001, стр.45

²⁴² Александар Прокопиев, *Патувањата на сказната*, Магор, Скопје, 1997, стр.55

авторитетот кој недостасува, Прокопиев вели: „Во сказните, како и во сонот (...) старецот се појавува кога главниот јунак се наоѓа во безизлезна ситуација. Остроумниот, белокош старец овозможува концентрација на моралните и физичките сили, како и на способноста да се истрае...Старецот го знае патот до целта и начинот на кој тој пат може да се изоди. Дава вистински совети или волшебни средства за пребродување на опасностите“.

Не можеме да не се согласиме со ваквото тврдење на Прокопиев. Напротив, можеме само да констатираме дека во сите четири, претходно наведени дела од Глигор Поповски, задолжително (навидум) се среќава ликот на мудриот старец. Но, да одиме по ред.

Во **Сказна за Вилен** тоа е ликот на дедо Сознаел кој му дава совети на Вилен како да дојде до посакуваното богатство. Кон крајот на оваа авторска сказна, кога Вилен е физички и психички папсан, но и кога се ослободува од заблудата дека суницата ќе му подари богатство, старецот Сознаел постепено ја губи примарната позиција на помошник и сега како помошник на Вилен му доаѓа стариот рибар, кој, без совети, со својата макотрпна и чесна работа, му го предочува на Вилен сознанието дека и со труд и работа може да добие и да си купи што сака (коњ).

Во **Сказни за Возовија**, таткото на Тимко е презафатен и нема време за раскажување, па како лик-помошник, кој му помага во измислувањето и раскажувањето сказни е повторно ликот на старецот - чичо Симо. Тој, глорифицирајќи ги најубавите човечки особини во измислените сказни, влијае позитивно врз Тимко (и врз читателите).

Во романот **Орелска чука**, во неговиот прв дел - **Бојан**, истоимениот лик има дури двајца старци, во улога на помошници и советници: дедо Димо и дедо Иван. Благодарение на нивните совети, во клучните мигови, Бојан успева да издржи, да се сочува себеси, стадото и колибата пред налетот на снегот, крвожедните волци и треската.

И, во романот **Заборавениот колосек**, ликот-субјект, Јанко не е оставен сам на себе. Излегувајќи од дома, најпрво се среќава со Макарие, кој функционира како лик-помошник, и иако не е старец, сепак со своите мудри совети, извесно време ја има (улогата) функцијата на старецот. По неговото заминување во родниот крај-планината, авторот Глигор Поповски, се погрижил Јанко да не остане сам, па околу него егзистираат **Неговата Осаменост** Миладин и газда Тодор. Тие ќе го придружуваат Јанко сè додека не се појави татко му, односно отсутниот авторитет.

Заклучно, Глигор Поповски е автор кој се инспирира од народната сказна, но притоа ги презема нејзините главни одлики и ги инкорпорира во своите дела. Но, тој не ги остава читателите да бидат занесени од магијата на сказната. Затоа, паралелно со чудесните, сказновидни елементи, во своите дела вткал и многу реалистични елементи, односно елементи кои имаат за цел да го обезбедат реалистичниот код на раскажувањето.

За крај, уште еднаш би сакала да потенцирам дека во творештвото на Глигор Поповски силно е присутен педагошко-дидактичкиот аспект, зашто неговите дела изобилуваат со морални поуки и совети. Со тоа, Глигор Поповски остварува силен и позитивен педагошко-психолошки ефект врз

детската психа, бидејќи децата се идентификуваат со ликовите (јунаците) од литературните дела и ги прифаќаат нивните ставови во своето однесување.²⁴³

²⁴³ Јованка Денкова: Освртот е извадок од маг. труд, на тема „Чудесното и реалистичното во прозата на Глигор Поповски“, 2005, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје.

КАТА МИСИРКОВА - РУМЕНОВА

Македонската литература за деца во чекор ги следи современите струења во книжевноста. Воедно, таа непогрешливо ги слуша дамариците на современоста во која младите се бараат себеси и грчевито се борат за своето место во современото бурно живеење.

Романот *Бубреже*²⁴⁴ е посветен на сите оние адолесценти, кои го преживуваат најубавиот, а воедно и најбурниот период од својот живот. Главниот лик е Елена Вртова, или како што ја нарекува Војдан - *Бубрежето*, средношколка и ученичка во трета година во едно средно училиште во Скопје. Потекнувајќи од бројно семејство, чии членови се распрснати низ цела Македонија, таа е близу епицентарот на сите случувања во таа бурна фамилија. Многу од нив имале прилика да заминат во странство, но влечени од корените, набргу се враќале.

Дејството на романот *Бубреже* започнува кон крајот на учебната година, а завршува со започнувањето на новата, што значи, сите бурни настани, кои се слика на едно растење се случуваат за време на еден летен распуст. Дадени се испреплетените љубовни симпатии на релација: Елена-Војдан, Елена-Улфан, Војдан-Варвара, односно Варвара-Војдан, итн... Не случајно романот и започнува со поглавјето *Љубов*. Таа, љубовта, постои насекаде околу Елена, таа ја чувствува: *Љубов е она што свечка по улиците, меѓу минувачите и питомите животни* (стр.5). Љубовта е изобилна во разговорите меѓу дедото и бабата на Елена, во непостојаната природа на тетка и Роза, во Војдан, во Варвара која лудува по Војдан и постојано е некаде зад нив, ги следи како: *...змија од ридиштата* (стр.6), а штом ќе ги види заедно: *...шиштеше со устата по нив* (стр.6). Елена никаде отворено не зборува за љубовта во себе. На крајот од романот, читателот останува во недоумица дали Елена воопшто е вљубена во Војдан или во Улфан, или можеби во ниту еден од нив. За себе таа самата кажува дека: *Имаше вкусено од бакнежот. И од она, што ја учеа дека сè уште е мала да го проба. Сепак сè уште беше невина и чедна* (стр.35). Единствено што Елена чувствува во себе е немирот и огромната енергија која не знае како да ја потроши: *Одеше да игра тенис. Не ѝ беше доволно. Учеше и карате, ама пак ништо* (стр.7). Можеби за тоа придонесува и нејзиниот однос со Војдан, во чија љубов е сигурна, но по неговото враќање од Америка (Чикаго) во него често се присутни: *...грстови мрачни мисли и со некаква дива тишина во себе* (стр.5).

Првиот немир и изместување од лежиштето на лежерното секојдневие го внесува доаѓањето на тетка и Роза, која се враќа дома по третиот развод: *Нејзиниот глас ќе им биде доволен на сите. Тој што не ја познаваше, скапо ја плаќаше. Таа личеше на брана. Една пукнатина ако се појавеше, од некаде ќе истечеше големата вода и ќе поплавеше сè. Една искра да летнеше од нејзиното огниште, ќе изгореше и сувото и суровото* (стр.50).

Единственото место каде Елена се чувствува своја, и каде може да ја излечи својата *затруена* душа од штрајковите и гладувањето на штрајкувачите меѓу кои е и нејзиниот вујко, од зајадливите зборови на тетка и Роза, *бесната кобила...која пристигна од Охрид ниту канета, ниту пречекана* (стр.43), е тениското игралиште каде младите се собираат и се дружат. Таму се случуваат и средбите со умпрофорците, меѓу кои е и Шведанецот Улфан, кој:

²⁴⁴ Ката Мисиркова Руменова, *Бубреже*, Детска радост, Скопје, 2001.

најверојатно беше вљубен во Елена (стр.45), но и таа не е рамнодушна кон него: *Занесно му ги улови сините езерца на унпрофорецот. Не знаеше како се вика. Но, кога ѝ се загледа, црвените коси ѝ се развеаја* (стр.48).

Обидот да го смири немирот во душата и односите во семејството, со излетот во Охрид на кој заминува со своето момче Војдан, ќе се покаже дека е почеток на крајот, бидејќи по враќањето ги дочекува кобна вест. Во меѓувреме, во дискотеката во Скопје се случила несреќа: *...изгаснало осветлението. Кој го изгаснал? Повеќе од петстотини млади луѓе почнале да трчаат накај излезот, а излезот еден, и тоа тесен, врата како на трло* (стр.110-111). Во несреќата, стоејќи на вратата и чекајќи го Војдан да се појави, во стампедото, загинала Варвара: *Го барала Варвара копилето Војдан, убавецот, како што го викаше самата. А кај беше тој? Со мене. Во Охрид. ...Секогаш ми ги исполнуваше желбите. А на Варвара?* (стр.111). Тоа сознание го продлабочува јазот меѓу Елена и Војдан до митски димензии. И обајцата, и Елена и Војдан, чувствуваат грижа на совеста. И неговата и нејзината грижа на совест е видлива од претходната наративна секвенца, бидејќи и Елена и Војдан чувствуваат дека се однесувале саможиво, себично и неправедно кон Варвара. И покрај сознанието за нејзините отворено искажани симпатии кон Војдан, тие, иако не ги охрабрувале, сепак не сториле ништо да ја вразумат Варвара.

Од друга страна, тоа ќе го продлабочи пријателството меѓу Елена и Улфан, а особено доаѓањето на неговата мајка, на која Елена ќе ѝ ги покаже сите знаменитости на Скопје, иако во неа, само за миг, проблеснува мислата: *А што ќе речат моите другарки ако ме видат дека се влечам со Унпрофорецот за кого знам, не сум рамнодушна* (стр.115). Пријателството со мајката на Улфан се продлабочува, а во знак на благодарност таа ја кани Елена на едномесечен престој во Шведска за време на летниот распуст.

Ексцентричното однесување на Војдан и неговите испади, меѓу кои е и тепачката со Улфан, ќе ѝ ја откријат на Елена страшната вистина и неговиот таен порок - дрогата, на која ѝ подлегнал уште за време на престојот во Америка: *Затвореноста на Војдан; помиреноста со секој настан; агресивноста на мигови, иако немаше причина за тоа. Брзото возење или отсутното седење на едно место* (стр.160). Војдан завршува во болница, бидејќи се открива дека е наркоман, а подоцна, дрогата ќе го одведе кон обид на самоубиство.

Непосредно пред заминувањето на Улфан за Шведска, ќе се искристализираат чувствата меѓу Елена и Улфан: *И самата не сфати како усните ѝ се залетаа накај неговите. Ја гушна како што само тој умееше....Таа како да му се подаде целата. И за првпат почувствува дека никогаш нема да се раздели од Улфан* (стр.178-180). На крај, останува отворено прашањето за неговото враќање назад во Македонија, иако е присутно ветувањето за негово понатамошно студирање на нашите простори.

Во исчекување на другарите, на тениското игралиште се случува новото познанство на Елена со момчето Александар: *Двајцата ги стегнаа ракетите и се стрчнаа кон игралиштето. ...Тоа беше единствениот начин да се згреат, да се одделат од ѕвездата која ги набљудуваше* (стр. 192).

Зајдисонцето го прекрива денот, а со тоа завршува еден бурен период од животот на Елена. Збогатена со многу нови сознанија за животот и со новопронајдената љубов во себе, таа влетува во новото пријателство.

Романот *Бубреже* третира многу актуелни проблеми од нашето секојдневие. Овде пред сè, се мисли на најголемото зло на современиот живот-дрогата, која сè повеќе зема замав меѓу младите, кои препуштени на бесцелното денгубење се оддаваат на овој и други пороци. Па, и во овој роман се чувствуваат тие предупредувачки тонови. Но, истовремено, авторот го посочил и решението на проблемот - во активноста, преземање на некаква иницијативата, а пред сè - во спортот. И младата Елена ја чувствува наездата која неизбежно доаѓа, а единствениот спас го гледа во секојдневното вежбање тенис и карате. Присутно е и предупредувањето и обвинување кон надлежните за нивниот негрижлив однос кон забавниот живот на младите и местата каде тие го поминуваат слободното време и каде се забавуваат. Несреќата во дискотеката во која загинува Варвара отворено имплицира за пропустите на надлежните институции: *...Изгаснало осветлението. Кој го изгаснал? Повеќе од петстотини млади луѓе почнале да трчаат накај излезот, а излезот еден, и тоа тесен, врата како на трло* (стр.110-111).

Опасностите се насекаде околу нас, постојано се присутни и демнат. Но, младите како Елена го носат факелот на спасот, бидејќи знаат што е највредно - животот.

ВЕЛКО НЕДЕЛКОВСКИ

Современите македонски писатели осознале дека никогаш не се премногу делата кои се посветени на помладата читателска публика - онаа која ги преживува најдинамичните, најнеизвесните, најнејасните, но воедно и највозбудливи моменти од животот. Од тие причини, тие во своето творештво издвојуваат значајно место на чувствата во младата детска душа. Во своите дела наменети за младите, посебно место им посветуваат на оние први, иницијални проблесоци на емоции, оние бурни младешки душевни бранувања, кои се интензивни како летната горештина, минуваат брзо како летните дождови, но тоа се доживувања и емоции кои оставаат длабоки и неизбришливи траги во срцето на младиот човек.

Романот на Велко Неделковски, ***Летачкиот човек Пеперут***, со својот невообичаен наслов уште на почеток ќе го заскокотка љубопитството на читателот. Сè до средината на романот останува неизвесноста за ваквиот наслов. Некаква индиција е заробувањето на необичната пеперутка, но и тоа не е докрај прецизирано, така што појавата на чудесните елементи во романот буквално го шокираат читателот. Тој шок е во вид на пријатно изненадување, бидејќи од вистински реален амбиент, одеднаш сме сведоци на сказновидни настани.

Самото дејство на романот започнува со сликата на патувачкиот мини-карван, составен од два автомобили. Едниот е во сопственост на скопското семејство Ивановски составено од три члена - Бошко, Гордана и нивниот син Томец, како што го викаат нагалено, кои патуваат со нивното амортизирано југо. Вториот автомобил, волво е во сопственост на македонскиот иселеник во Шведска, Симон Божиновски и неговото семејство, сопругата Јулија и ќерката Ингрид, која нагалено ја викаат Инге. Другарите од детството, Бошко и Симон патуваат кон Охрид на летен одмор, но старото југо на Бошко се расипува во близина на реката Радика и тие се принудени да застанат и да преноќат таму. Восхитени од убавините на пејзажот се залогоруваат и она што првобитно требаше да биде една ноќ, се претвора во неколкудневен одмор.

Во еден таков прекрасен и чист амбиент нормално е што најпрвин се зародува пријателство меѓу средношколецот Томец и осмоодделенката Инге, кое отпрвин е исполнето со ситни боцкања, но постепено преоѓа во прва симпатија. Томец и Инге разговараат со родителите за нивните први љубови, ги анкетираат бидејќи не знаат што е тоа што го чувствуваат. Сведоци и поддржувачи на таа љубов се и родителите, свесни за чувствителниот период во кој се наоѓаат нивните деца: *Го очекува лавиринт, лавиринт составен од многу мали крстосници. Пубертет, доба кога јавето и сонот играат слатка криенка-миженка...* (стр. 63).²⁴⁵

Излетот во природата на Томец и Инге се претвора во лов на пеперутки, при што како подарок за Инге, Томец ќе улови голема бела пеперуга (Царот на пеперутките), но на молба на Инге го ослободуваат откако претходно му ги бележуваат крилцата со две црвени точки.

Свонењето на мобилниот телефон на Симон ги враќа во реалноста од тој зелен рај, и од Шведска му поставуваат услов за четири дена да се врати таму.

²⁴⁵ Извадоците се од книгата *Летачкиот човек Пеперут*, Велко Неделковски, Детска радост, Скопје, 2005.

И за возрасните и за младите разделбата е тешка и болна: *Зар ќе си оди, не сакам да си оди, како ќе дишам ако си оди?!...Волвото исчезнува од хоризонтот и наеднаш сè како да замира. Денот предвреме се гаси, од правец на езерото прскаат сребрени капки вода, како сребрени солзи* (стр.105-107).

Престојот во некогаш познатата и блиска средина, пријателите и музицирањето на виолина на Инге не ѝ го даваат некогашниот душевен мир. Деновите минуваат во секојдневно очекување на некаков глас во правец север-југ или југ-север. Во таква напнатост и неизвесност и Инге и Томец пројавуваат нетрпеливост кон родителите, кон пријателите и кон училишните обврски. Родителите ѝ нудат совети за помош, бидејќи имаат модерни сфаќања и разбирање за нејзините чувства.

До овде романсиерското дејство се одвива во тотален реалистичен манир, без притоа поинтензивно да се алудира дека нешто необично ќе се случи. Дури овде со неколку зборови авторот само загатнува некаква необичност: *Нешто просто мораше да се случи: на истекот од овој ден!* Можеби затоа толку изненадува моментот кога одеднаш пред Томец се појавува белата пеперутка, проговорува и се преобразува: *Бела пеперутка влета во собата и застапа на лустерот...Блесок, потоа пеперутката ја снема а на нејзиното место стоеше џуџест човек во бел костум. Бел цилиндар на главата, бел шал околу вратот, бели ракавици на рацете* (133-134). До крај на романот, Пеперут патува од Томец до Инге и обратно, поучувајќи ги како да ја негуваат љубовта. По советите на Пеперут, по првичните лути и навредливи писма, и обајцата созреваат и почнуваат посмирено да ги прифаќаат своите емоции.

Првичната нетрпеливост во писмата е продукт на разочарувањето од разделбата, оддалеченоста и неизвесноста. Тоа се заканува да предизвика раскол во нивните чувства, но сепак, тоа разочарување е од темпорален (привремен) карактер.

Авторот ја зафаќа и темата за пре/зафатеноста на родителите во денешното динамично живеење нивната обземеност со некои не толку важни нешта во животот, при што несвесно ги занемаруваат децата на кои им се толку потребни: *Тие биле зафатени, сите родители се зафатени! И таму, и овде, просто целата планета е населена со презафатени родители! И љубопитни до бесвест!...Порано ми бевте и родители, и другари! Сега, кога сте ми најмногу потребни, ве гледам само преку викендот. Немате време, немате волја, немате вистински совети!* (153,158). А токму советите им се толку потребни на младите. И, во такви услови се јавува чудесниот човек Пеперут, час како мал џуџест човек, час како момче, час како ојачар, час како учител по виолина. До крајот на романот тој доживува повеќе трансформации, во согласност со неговите титули: *...летач, гласник, советник и чувар на првовљубени чувства!* (134). Наместо родителите, Пеперут на Томец му ги дава одговорите на најважните прашања кои го интересираат, за мозолчињата, за стекнување нови другари, и воопшто за сите недоумици на растењето и созревањето. Еве како Пеперут го објаснува тој мистериозен период на петнаесетата година од животот: *Таму има многу патеки, но само една е вистинската. Само таа води кон излезот од овој лавиринт! Тој излез е претставен со една голема порта, зад која се крие светот на возрасните. Од тебе зависи колку време ќе талкаш низ малите погрешни патеки. Таму осветлувањето е мошне слабо, можно е да паднеш и да се повредиш. Тоа боли, тоа измамува солзи!...*(202).

Благодарение на советите на Пеперут, Томче го надминува непочитувањето кон родителите, професорите, а му помага и да не се впушти во криминал. Следуваат месеци на допишување меѓу Томец и Инге, сè довидувањето во јули на истата прекрасна падинка кај Радика.

Авторот се ангажира да го прикаже моментот на иницијалното раѓање на љубовта и нејзино негување и одржување. Тој покажува извонредна агилност во задачата која си ја поставил, преку појавата на фантастичниот Пеперут кој е симбол на љубовта. Неговите трансформации од пеперутка до момче, за на крај да се преобрази во млад човек, истовремено се и слика на растењето и созревањето. Со внесувањето на овој фантастичен елемент, авторот на делото му дал надреална боја и постигнал ефект на вчудоневидување и нерешителност. Иако ликовите не се многу изненадени од појавата на Пеперут и неговите трансформации, сепак кај читателот постои една константна дилема дали Пеперут не е само одраз на проблемите и дилемите на Томец и Инге, дали не е она што родителите не се во состојба да им го дадат – внимание, разговор и појаснување на врукотот емоции во нив, како и советник/водич низ искушенијата на современото живеење.

Летачкиот човек Пеперут е младешки роман кој ги отсликува проблемите на младите и она што ги интересира, проблеми и дилеми кои ги мачат, односите родители-деца, односите меѓу самите млади, во и вон училиштето. Тоа е роман-слика за современиот живот на младите во време на модерната технологија, Интернетот, мобилните телефони. Во него се прикажани искушенијата на урбаното живеење, негативните појави, ситниот криминал... Посебна вредност и привлечност на романот претставува младешкиот (тинејџерски) жаргон кој е многу сликовит, интересен и актуелен. Од тие причини, веруваме дека ова дело ќе го задржи интересот на младиот читател и ќе остане негов верен водич низ лавиринтите на пубертетот.

ЈАДРАНКА ВЛАНОВА

Во романот *Гледалото зад огледалото*, Јадранка Владова ја разработила темата за огледалата, карактеристична за фантастиката, но ја инкорпорирала во реален контекст. Радован Вучковиќ, зборувајќи за облиците на фантастичната книжевност, како особина на овој вид литература, паралелно со темата за двојниците ја истакнува и темата за огледалата: „...Претставата за огледалото е во самата природа на фантастичната книжевност која тргнува од претпоставката дека *фантастичното* не е ништо друго освен *реалното* (стварното) прекршено на магичните рамнини на огледалото или во растроената свест, во која работите се согледуваат во нивното двојно постоење: реалното и имагинарното. Според тоа, неразделна од оваа тема е и темата за двојниците, односно онаа за делбата на ликот на јунакот на две *јас* кои во фантастичната игра стапуваат во односи на магични залажувања и будења, што може да биде повод за хумористично-фантастична игра (...) или за душевно страдање²⁴⁶ – како во случајов. Фактот што фантастичните доживувања на девојчето Маја пред огледалото завршуваат среќно, со нови сознанија за животот, ја воспоставува врската со сказновидната литература. Во овој роман на Јадранка Владова, како и во целата литература за деца, воопшто, сликата во огледалото кај децата и младите може да предизвика изненадување или страв од непознатото, како во случајов, но тоа не е случај во класичната литература или во литературата за возрасни каде што: „Она што се гледа во волшебното огледало, не е волшебна панорама на убавината, туку својот окрвавен сопствен лик или изместениот свет“.²⁴⁷

Романот *Гледалото зад огледалото* од Јадранка Владова започнува и завршува сосем реалистично. Дури, кога не би биле неколкуте фантастични настани, би можел да се квалификува како *чисто* реалистичен роман. Главен лик во него е девојчето Маја кое живее во современо семејство. Таткото работи во фирма за компјутери, мајката е професорка по француски јазик: *што е учителка на некои големи деца*, а има и помала сестричка – Весна која *сè уште се преправа дека е бебе и не сака да разговара како човек* (стр. 7).²⁴⁸ Живеат во мал стан кој не дозволува некоја голема слобода. Но, затоа, Маја пронашла начин како да го прошири тој „ограничен“ простор: *...всушност, просторот ништо не ѝ значеше. Таа, едноставно, секогаш умееа да замижи, да се загледа во мракот под клепките (...) и тогаш, глува за сите звуци, како низ тунел да го продолжи просторот... И никогаш не ѝ било неопходно да ги облече пижамите за да влезе таму... Маја секогаш знаеше како да влезе во соништата и сред бел ден. Прво мислеше дека тоа е така со сите, дека сите можат така, но откако виде дека ѝ се чудат кога ќе го спомне тоа, почна да ги прескокнува таквите само свои доживувања* (стр. 13-14).

Авторот често пати ја потенцира зафатеноста на родителите на Маја: мајката постојано е зафатена со *огромниот куп писмени задачи на своите ученици* (стр. 9), а таткото *цели две години работеше со тие телевизори како што ги нарече Маја кога беше малечка* (стр. 8). Од тие причини, Маја често пати се чувствува осамена, па еден ден *кога, пред две години, рече дека*

²⁴⁶ Radovan Vučković, *Oblici fantastične književnosti*, Izraz, br. 7-8, Svjetlost, Sarajevo, 1986, стр. 31.

²⁴⁷ Исто, стр. 33.

²⁴⁸ Цитатите се од следното издание: Јадранка Владова, *Гледалото зад огледалото*, Детска радост, Скопје, 1999.

мораат, во вакви услови, да ѝ купат пријател (стр. 7) ги вџашува сите. Како супститут за вистински пријател, добива папагал, но сепак, вистински пријатели - нема. Тоа, од една страна, се должи на нејзината сензибилна природа:... (во училиштето) *Маја навистина застануваше сама до оградата во дворот, се загледуваше во улицата до оградата..., се загледуваше во тревките покрај оградата кои умееја да го преживеат најголемиот студ, се загледуваше во бубалка која лази по каменот, ја следеше случајната пеперутка заскитана над овој двор преполн врева... Маја никогаш не знаеше да зборува со своите другарки од одделението. Секогаш немаше време (стр. 16-17), а од друга страна, Маја многу често имаше впечаток дека мајка ѝ ја контролира (стр. 16), или: ...таа со никого од зградата не се дружеше. Ниту таа, ниту нејзините родители... Мама, поради лошите искуства на своите колешки од работа со соседите, постојано бараше сите тие да бидат претпазливи со новите познанства (стр. 27). Единствен пријател со кого Маја можела да разговара во тие години бил колегата на нејзиниот татко – Оливер, кој е најпрекрасниот човек на светот. Толку прекрасен што Маја дури едно време – пред да порасне и пред да реши дека никогаш нема да може да се омажи за некој од оние одвратни машки какви што се сите од нејзиното училиште, сите од курсот по француски, сите од зградата – мислеше дека, секако, ќе се омажи за чичко Оливер (стр. 19). Најмногу ѝ импонира и тоа што, иако мајка ѝ на Маја честопати го запознаваше со некои колешки... чичко Оливер повеќе пати ја водеше Маја на колачиња со "кандидатките" за жената на својот живот (стр. 19). Но, откако чичко Оливер ја пронаоѓа жената на својот живот, во животот на нивното семејство многу работи се менуваат. Имено, Оливер сакал да се ожени со некоја Катерина (која, патем, на Маја многу ѝ се допаѓа и ја одобрува како "прифатлива" кандидатка за чичко Оливер), која била самохрана мајка, а тоа предизвикува судири во целото семејство. Заради тоа, извесен период, чичко Оливер не доаѓа кај нив на гости, па Маја уште посилено ја чувствува својата осаменост. Во такви услови, во еден најобичен четврток, сосема случајно, Маја се запознава со сосетката, госпоѓа Благородна, со нејзиниот внук Јован и со неговиот другар Никола. Госпоѓа Благородна е вистинска госпоѓа, која го обожава и течно го зборува францускиот јазик, има огромна домашна библиотека, ја сака поезијата... Еве како е даден нејзиниот физички изглед: ...се појави госпоѓа Благородна во својот инвалидски стол... Имаше блескаво бела коса лабаво собрана со чешлиња зад ушите во кои блескаа прекрасни обетки. Имаше и блескави очи кои зачудени и зголемени од очилата ја гледаа со љубопитност (стр. 28-29). Описот на госпоѓата Благородна и на нејзиниот стан во приземјето се предадени необично, при што се стекнува впечаток дека станува збор за лице и за стан кои доаѓаат од минатото и кои не можат да се сретнат во денешницата: Толку француски книги не видела дури ни во библиотеката на работа кај мајка ѝ! Беше прекрасно да се поглат тие широки грбови на книгите во кои јасно блескаат насловите и авторите испишани со златни букви. Ги галеше со очите, и со некој огнен залак во грлото возбудено вдишуваше и издишуваше во таа соба што личеше на истата таква во нивниот стан, а беше толку инаква, толку особена со овие книги (стр. 30-31, потцртаното мое – Ј.Д.);...на големата трпезариска маса послана со убав чаршаф беа поставени убави големи чинии. Ножот и виљушката имаа прекрасна форма испишана со линиите на поцрнетото сребро. Салветките не беа книжни. Такво нешто се доживуваше само на ручеците на баба*

Надежда в недела, а кај баба Данче за празниците. Сега не беше ниту недела, ниту празник. Беше еден најобичен четврток, од оние што ги мразеше, бидејќи бесконечно долго ги чека другите да се вратат дури за вечера (стр. 31-32, потцртаното мое – Ј.Д.). Продолжува пријателството со г-ѓа Благородна, а се збогатува и се проширува и пријателството меѓу Маја и нејзиниот внук Јован, како и неговиот другар Никола. Меѓу Маја и Јован се раѓа нешто како прва симпатија. До овој момент сè се одвива реално и обично, па дури се стекнува впечаток дека се работи за реалистичен роман.

Но, еден, навидум, сосема обичен ден, во таа чудесна и прекрасна куќа која покрај книгите има толку стари, убави предмети на кои погледот речиси се лепи од љубопитност (вази, чинии, кутии од необични материјали, бисти...), додека во ходникот на госпоѓа Благородна го чека Јован, покрај шкафот на кој беше закачено најубавото огледало на светот (...), Маја здогледа многу необични чевли... Сребрени, со тенки ремчиња испреплетени над прстите, со тенка штикла и со сребрени ленти... Тие сребрени чевли, неколку броја поголеми од нејзината нога, со некаква магична привлечност ја повикаа и таа, држејќи се за шкафот со десната рака, го навре десниот чевел... (стр. 73). Тогаш, Маја го доживува првото необично искуство пред огледалото: Кога се исправи нешто како електрична молња светна од огледалото, и таа исплашена, само за миг, со делче од окото, здогледа сосем инаква слика одразена во него... Се здогледа себеси, но зад неа не беше високиот метален сад за чадорите на Стојанови, туку некој предел сосем непознат... (стр. 73). Ваквото необично доживување, Маја толку ја исплаши што ги затвори очите, неврзаниот чевел ѝ се лизна низ прстите и таа исплашена погледна во огледалото, кое сега го одразуваше нејзиниот исплашен израз на лицето, чадорите... (стр. 73-74). Животот продолжува според секојдневните обврски, но животот на Маја не е повеќе ист. Таа повеќе не е осамена, бидејќи: Откако го сретна Јован, а потоа и Никола, таа почна да чувствува нешто необично. Некоја необјаслива возбуда, некоја топлина ја обземаше кога тие ќе ѝ се загледаа в очи, некоја радост ќе ја пресечеше во градите кога ќе ги здогледаше пред училиштето... Со нив двајцата се чувствуваа безвременска, не размислуваа за годините, секогаш имаше за што да зборува (стр. 93). Вториот натприроден настан повторно се случува ненадејно: Во ходникот погледот како молња ги фати сребрените чевли под огледалото. Подзастана. Се чудеше... Од каде сега пак никнаа... Јован ги поттурна во шкафот под огледалото! Се колебаше, но десната нога, привлечена како со магнет се мушна во широкиот чевел (стр. 111). Маја никому не му ги раскажува своите доживувања пред огледалото, па дури и самата е несигурна во нив. Сака да го сподели тоа свое искуство со другарите Јован и Никола, но сепак мислеше дека не е доволно сигурна, дека овојпат ќе провери, а потоа сè ќе им раскаже... (стр. 132, потцртаното мое – Ј.Д.).

Од потцртаното се гледа дека несигурноста кај ликот постојано е присутна, особено кога ќе се земе предвид претходно кажаното дека Маја можела да сонува и среде бел ден само со едно затворање на очите. Од тие причини, ваквата несигурност е присутна и кај читателот. Како и да е, останува впечатокот за нешто необјаснето, необично кое одненадеж се случува во секојдневието. Тој ненадеен продор на необичното, натприродното во секојдневното и во обичното го раѓа фантастичното. „Фантастичната приказна го ситуира чудото во нашиот свет и во нашето време, а не во некаков фиктивен свет и фиктивно време. Таа поврзаност на чудото со опипливата, конкретна

реалност, реалност која освен чудото, е насликана автентично, не му дозволува на читателот сето тоа да го прифати како лага...“ (стр. 15). Маја ќе го доживее и своето последно необично искуство пред огледалото: *Кога ги отвори очите таа здогледа осветлена улица во непознат град... Продавниците беа испишани со имиња на француски* (стр. 133-134).

Кога подоцна си го анализира *виденото во огледалото*, Маја сфаќа дека огледалото ѝ покажало нејзина слика заедно со Јован и Никола во непознат град, веројатно во Франција, бидејќи насекаде околу себе го слушала францускиот јазик, а не е за запоставување и фактот што Јован живее кај баба си Благородна во Македонија, но неговите родители се во Франција: *Таа сега веќе беше сигурна дека оној од огледалото, оној што насмевнато ја гушна во некој град во Франција е Јован. Сè уште не ѝ беа јасни некои работи... Маја беше сигурна дека патуваше во времето. беше сигурна дека доживеала чудо со волшебните чевли, бидејќи, да, тие беа волшебни... И огледалото имаше некои моќи... Добро, без чевлите тоа ја покажуваше само обичната слика во ходникот на Стојанови... Колку и да беше тоа чудно, Маја беше сигурна дека доживеала чудо* (стр. 141). Во контекст на цитатот е кажувањето на Цветан Тодоров: „Огледалото е присутно кога јунаците на приказната треба да го направат решавачкиот чекор кон натприродното...“²⁴⁹

Чудото останува докрај необјаснето, што е услов за создавање на фантастичниот ефект, дотолку повеќе што: *Маја веќе никогаш не можеше да го повтори својот експеримент со волшебните чевли, или пак, огледалото беше волшебно? Таа никогаш не дозна кој од нив ја имаше волшебната моќ, бидејќи тие два предмета беа разделени. Можеби нивната волшебност беше заедничка, па разделени ја губеа моќта?* (стр. 168-169).

Желбата да се нурне во непознатото останува и понатаму: *Маја честопати во ходникот се загледуваше во огледалото, ама тоа секогаш ја покажуваше истата слика: закачалката, металниот сад со чадорите, делче од ламбата горе и делче од плочките долу* (стр. 169). Или, според зборовите на Цветан Тодоров: „Обичниот поглед ни го открива обичниот свет, свет без тајни. Посредниот поглед е единствениот пат кон чудесното“.²⁵⁰

Но, на последната страница, Маја го дава и податок кој асоцира дека навистина нешто се случило, нешто од кое останала трага. На роденденската прослава од *Јован го доби дебелото сребрено синџирче што нема да го симне никогаш, истото што си го здогледа околу вратот во француската улица, во огледалото...* (стр. 168). Тоа е моментот кога Маја сфаќа дека се случило нешто необично, нешто невообичаено, чудесно. А старо правило на фантастиката е: „За реалното постоење на еден фантастичен свет – во книжевна смисла – не е неопходно во него да веруваат сите јунаци. Меѓутоа, нужно е во него да верува – писателот“.²⁵¹ Писателот настојува да го увери читателот во веродостојноста на раскажаното и затоа ја применил постапката кога „нараторот го користи првото лице преку кое е во состојба најдиректно да сведочи дека она што се случило, се случило во непосредната реалност, па читателот се идентификува со раскажувачот и е вовлечен во амбивалентното движење на дејството меѓу крајностите“.²⁵² За читателот останува неизвесно

²⁴⁹ Svetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Pečat, Beograd, 1987, стр. 125.

²⁵⁰ Исто, стр. 126.

²⁵¹ Борислав Пекић, *Фантастика и псеудо-фантастика „Златног руна“*, Српска фантастика, САНУ, Београд, 1989, стр. 627.

²⁵² Radovan Vučković, цит. дело, стр. 7.

дали станува збор за „фантастичен свет кој постои сам за себе или само за халуцинантно доживување во рамките на реалното“.²⁵³

Ако ја користиме терминологијата на Лорета Георгиевска–Јаковлева: „...Настаните се поделени на две фабуларни линии: настани што создаваат илузија на секојдневното живеење и настани кои излегуваат од рамките на вообичаеното и влегуваат во сферата на фантастичното“,²⁵⁴ јасно е дека треба да се пристапи кон анализа на настаните во делото: „Бидејќи фантастичната литература бара анализа на фантастичниот свет, тој мора да биде поврзан со фантастичниот настан. Во фантастичната литература за настан ќе го определиме сето она што излегува од рамките на вообичаеното, рационалното, она што е вон рамките на човековото секојдневно искуство... Како настан се доживува секое дејство што ја минува границата на тој познат, вообичаен свет, односно секое дејство со кое се остварува премин преку границата на семантичкото поле на секојдневието“.²⁵⁵ Настаните од првата група – оние кои го сочинуваат секојдневниот, обичен декор – се однесуваат на секојдневниот живот во семејството на Маја, одењето на училиште, познанството со госпоѓата од приземјето – Благородна, другарувањето на Маја со Јован и со Никола, заедничкото одење на концерти, заедно учат да возат велосипеди низ градот, настаните поврзани со врската на чичко Оливер со Катерина што внесува немир кај сите и други. Во втората група настани – оние кои излегуваат од рамките на вообичаеното и влегуваат во еден надреален свет – спаѓаат трите излети или доживувања на Маја додека стои пред огледалото во ходникот на госпоѓа Благородна.

Според ова, и просторот во романот *Гледалото зад огледалото* може да се подели на реален и иреален. Реалниот простор е оној што ја опкружува Маја во секојдневното живеење, а иреалниот е оној кој таа го создава со мечтаењето преку ден, бидејќи Маја *секогаш умеела да замижи, да се загледа во мракот под клепките (...) и тогаш, глува за сите звуци, како низ тунел да го продолжи просторот... И никогаш не ѝ било неопходно да ги облече пижамите за да влезе таму... Маја секогаш знаеше како да влезе во соништата и сред бел ден* (стр. 13). Проширувањето на просторот со помош на имагинацијата е погодно поле за појава на фантастичниот настан. Или како што вели Роже Кајоа: „Просторот може да биде стиснат или проширен, запреен, повторен или пресвртен... Просторите поседуваат повеќе (...) димензии, се судираат еден со друг, одбиени се на некој необјаснив начин или претрпуваат недопустливи празнини. Еден јунак (...) се наоѓа одеднаш во еден паралелен свет: достатно е само едно лизнување, една расеаност, еден поттик на воздухот. Тој ќе може да се врати во својот само користејќи ја одново едната од точките каде што се допираат и влегуваат еден во друг, во непредвидливи интервали, световите – двојници“.²⁵⁶ Тоа „лизнување“ кое го спомнува Кајоа, всушност, е преминот од реалниот во иреалниот простор, кој е остварен со помош на чудесни елементи, со волшебни предмети кои дејствуваат само кога се употребуваат заедно. Огледалото, според Маја, е *најубавото огледало на светот (поточно огледало со најубавата рамка на светот)*...(стр. 73), а

²⁵³ Пекиќ Борислав, цит.дело, стр. 628.

²⁵⁴ Лорета Георгиевска–Јаковлева, *Фантастиката и македонскиот роман*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 125.

²⁵⁵ Исто, стр. 126.

²⁵⁶ Роже Кајоа, *Од бајките до научната фантастика*, Разгледи, Скопје, 1972, бр. 7, стр.757.

чевлите биле многу необични... Сребрени, со тенки ремчиња испреплетени над прстите, со тенка штикла и со сребрени ленти... Тие сребрени чевли, неколку броја поголеми од нејзината нога, со некаква магична привлечност ја повикаа... изгледаа како балски чевли (стр. 73).

Лидија Капушевска–Дракулевска (според терминологијата на Бахтин) разликува *хронотоп на патот* и *хронотоп на прагот*. „Хронотопот на прагот покажува дека светот е поделен на два дела: видлив и невидлив, познат и непознат, обичен и необичен... Границата е најважно типолошко обележје на просторот и таа целокупниот простор на текстот го дела на два потпростори, кои меѓу себе не се сечат, при што првиот простор е реален, конкретен, секојдневен, обичен, безбеден, познат, а вториот – иреален, нестварен, необичен, непознат...²⁵⁷ Границата меѓу двата простора е огледалото кое служи како медиум кој еманира слики, визии од иднината на главната хероина и нејзините пријатели. „Треба да се пречекори границата меѓу два дела на просторот за да се стапи во акција, т.е. за да може да се одигра фантастичниот настан.²⁵⁸ Во романот *Гледалото зад огледалото* од Јадранка Владова, од едниот во другиот простор се влегува веднаш, тоа секогаш се случува кога Маја е сама, преминот е привремен, значи постои можност за безбедно враќање во обратна насока/ назад во секојдневниот, познат, стабилен, реален простор и во тоа е поврзаноста со областа на чудесното, бидејќи оваа, типично фантастична тема во фантастиката најчесто завршува со тоа што огледалото носи трагични последици и пораки... Престојот во иреалниот простор трае само онолку колку што сака главната хероина, се враќа назад со соблекувањето на сребрените (чудесни?) чевли. *Волшебните чевли* на госпоѓа Благородна се главното средство со кое се реализира преодот во иреалното. Нивното потекло докрај останува непознато, а постојат само некои матни алузии: *Госпоѓата Благородна претпоставуваше дека тие чудни, сребрени чевли на кои одвај се пресекаваше дека некогаш ги носела на Пролетниот бал, ги зела ќерка ѝ во Париз* (стр. 168, потцртаното мое – Ј.Д.).

Сите потцртани делови во оваа наративна секвенца упатуваат на нејасното, непределено и таинствено потекло на чевлите на госпоѓа Благородна, а тие така и исчезнуваат – со претпоставка. Чевлите се типичен реквизит од сказните со кој јунакот ги остварува своите цели. Зборувајќи за разните видови чудесно, меѓу кои ги спомнува хиперболичното чудесно, егзотичното чудесно и научното чудесно, Цветан Тодоров го спомнува и инструменталното чудесно, каде што се појавуваат разни чудесни направи, кои изгледаат сосема обично, но кои имаат волшебно потекло и кои служат за воспоставување на врска со други светови.²⁵⁹

Трипати ќе се реализира преодот во иреалното, при што првиот пат како резултат на шокот Маја ја губи и свеста. „Она што е заедничко за сите овие... типови на фантастика, тоа е напнатоста меѓу реалните и иреалните елементи кои го сочинуваат светот на фантастичните ликови, слики и ситуации...“²⁶⁰

По првото натприродно искуство таа чувствува страв и ужас, но со секое наредно искуство, стравот сè повеќе се губи и останува вербата и оптимизмот

²⁵⁷ Лидија Капушевска–Дракулевска, Во лавиринтите на фантастиката, Магор, Скопје, 1998, стр. 93.

²⁵⁸ Порета Георгиевска–Јаковлева Лорета, цит. дело, стр. 29.

²⁵⁹ Cvetan Todorov, стр. 60-61.

²⁶⁰ Radovan Vučković, *Oblici fantastične književnosti*, цит. дело, 1986, стр. 16.

во поубавата иднина. Или, според искажувањето на Лорета Георгиевска–Јаковлева: „По доживувањето на необичниот настан, враќањето е безболно, но веќе не важат истите вредности. Патот во необичното носи и нови сознанија кои полека, но сигурно го деструираат постоечкото“.²⁶¹ Во прилог на тоа се и завршните зборови на главната хероина Маја: *Ќе почекам. Сега не сум сама, па не е тешко... Сега сакам полека, сосем полека да раснам* (стр. 169).

Во современата македонска литература за деца и млади има многу дела во кои можат да се забележат фантастични елементи. Додека ваквите фантастични елементи во литературата наменета за возрасните предизвикуваат страв и ужас, во литературата наменета за помладите читатели појавата на фантастични ликови и настани предизвикува само изненадување, неизвесност, исчекување и сл.

Од тие причини и ваквите појави не предизвикуваат никакви трауми кај младите читатели.

Од друга страна, за тоа придонесува и постапката која ја користат авторите на ваквите жанрови. Во дадениот случај, Јадранка Владова паралелно со фантастичните вплела и голем број реалистични елементи. Наспроти фантастичните настани и фантастичниот хронотоп кој се наоѓа зад огледалото и од каде што „сирка“ во иднината, хероината на романот егзистира во сосема реално, секојдневно семејство, со родители кои имаат сосема реални професии, оди на училиште како и секое дете, има другари итн.

Покрај реалистичните и фантастичните елементи, во романот *Гледалото зад огледалото* присутни се и сказновидните елементи – волшебното/ чудесно огледало и волшебните/ чудесни чевли.

Сето тоа илустративно говори за современата тенденција на македонските писатели за деца и млади за мешање на жанровите, што е условено со самиот развој на оваа литература, во согласност со современите текови во европската и во светската литература за деца и млади.

²⁶¹ Лорета Георгиевска–Јаковлева, цит. дело, стр. 131.

КИРО ДОНЕВ

Сонувањето во будна состојба е својствено за децата. Во пределот на сонот децата доживуваат најголеми и највозбудливи авантури, изведуваат разни спасоносни потфати, другаруваат со наопасните животни, патуваат во предели родени само во детската имагинација. Сонот е место каде детските желби, тешко остварливи на јаве, се реализираат со леснотија во сонот или во една од оние состојби блиски на сонот, кога детето им верува на сликите од својата имагинација како на објективна стварност.²⁶²

И македонските писатели често го користат сонот како литературно средство со помош на кое се случува преодот од реално кон иреално. Според Зорица Турјачанин, во романите за деца, сонот е невидлива капија низ која малиот јунак влегува во шареноликите предели на надреалните можности. Во романите за деца, меѓу заспивањето на почетокот на делото и будењето на неговиот крај, меѓу тие две единствено цврсти определби на одвивањето на фабулата, се наоѓа просторот на „изместената стварност“ во која, на фантастичен и сказновиден начин се разрешува реално поставениот судир.²⁶³

Пределот на сонот, како сам на себе цел, е предмет на посебен тип фантастика, именуван како *ониричка фантастика*. Во теориската литература под поимот *ониричка фантастика* се подразбира оној тип на фантастичен дискурс чијашто основна содржина е добиена од подрачјето на сонот.²⁶⁴ Меѓутоа, Сава Дамјанов предупредува дека испишувањето на содржината добиена од сонот не значи а priori реализација на автентична фантастика, односно претставените онирички слики можат да содржат фантастична димензија, но ако сето тоа останува само во рамките на сонот, т.е. ако не ги надминува тие рамки и ако егзистира само како сновидение а не како „стварен“, „реален“ ентитет, (еднакво „реален“ како и останатите елементи на претставената стварност), тогаш тука не може да стане збор за чиста, автентична фантастика.²⁶⁵ Според тоа, сонот претставува еден вид на оправдување, извинување за опишаниот фантастичен (навидум) настан. Со тоа, сонот е рационализација на фантастиката, нејзино приземјување и извинување. И Цветан Тодоров вели дека постојат две групи на „извинувања“ кои одговараат на опозициите стварно-привидно и стварно-имагинарно. Во првата група не се случува ништо натприродно, бидејќи ништо и не се случува: она што веруваме дека го гледаме било само производ на вознемирената фантазија (сон, лудило, дрога), Во другата група, настаните навистина се случиле, но можат да се објаснат по разумен пат (случајност, измама, привид).²⁶⁶ Ново Вуковиќ разликува три групи на соншита, при што во првата ги сместува оние кои во себе го содржат елементот на профетското, бидејќи во себе содржат некое матно, но секогаш доловливо претскажување. Во втората група спаѓаат сонштата кои се поврзуваат со изминатите настани, најчесто од претходниот ден. Таквите соншита обично претставуваат исполнување на некоја скриена или нескриена желба на оној кој сонува... Содржината на тие соншита не е сокриена репродукција на она што се случило на јаве, туку некој вид на имагинативна надградба, која се развива од одредени асоцијации. И,

²⁶² Ново Вуковиќ, *Иза граница могућег*, Научна књига, Београд, 1979, стр.97.

²⁶³ Zorica Turjačanin, *Roman za djecu*, Zavod za udžbenike, Sarajevo, 1978, стр.36.

²⁶⁴ Лидија Капушевска Дракулевска, цит.дело, стр.140.

²⁶⁵ Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988, стр.68.

²⁶⁶ Цветан Тодоров, цит.дело, стр.50-51.

третата група ја сочинуваат сонистата каде во реалистичен манир се дава ситуацијата на сонувачот кој почнува да сонува, а на крајот на делото, по бројните настани во сонот, тој се буди. Овој метод честопати се користи во литературата и како вид на алегорија, односно како изговор некоја содржина да се прикрие или да се оправда со сонот.²⁶⁷ Врз основа на даденото толкување и класификацијата на сонистата на Ново Вуковиќ и по прочитувањето на делото, останува впечатокот за присуството на неизбежните асоцијации од реалниот живот во пределите на сонот. Всушност, слободно можеме да кажеме дека се работи за сон кој настанал врз основа асоцијациите со неостварените желби на момчето Илчо за игра, дружба и возбуди. Но, Лидија Капушевска - Дракулевска, пак, смета дека сонот во рамките на ониричката фантастика не го набљудуваме во фројдовска или јунговска смисла (како остварување на желбите или како израз на несвесното), бидејќи психоанализата ја разоткрива загатката на сонот, а фантастиката, пак, напротив, ја чува како таква, па сонот во фантастиката добива особини на некоја виша егзистенција.²⁶⁸

Во романот за деца и млади *Киндер квачка*, Киро Донеv²⁶⁹ дал прекрасен пример за ониричка фантастика во која остварил совршена синтеза на сонот како извор на фантастични настани, кои произлегуваат како асоцијација од минатите настани од претходниот ден и реалистични настани.

Приказната за доживувањата на Илчо почнува сосема реалистично. За да ја осигура веродостојноста на раскажувањето, авторот дава изобилство на информанти кои го сугерираат реалистичниот код на раскажувањето. Пред сè, тука спаѓаат имињата и професиите на членовите од семејството на првоодделенецот Илчо: *Таткото е полицаец, мајката е архитект, сестра му Александра е доброто, умното, вредното, послушното и во сè - нај, нај, нај дете, пардон - девојче...А, тој, Илчо, се знае: немирко, спанко, мрзливо, растурко, закачко, непедантко и на сето тоа згора - фантазер! Непоправлие фантазер!* (Донеv, 1999: стр.5- потцртаното-мое, Ј.Д.)

Иако сместена во реален контекст, потвлечената наративна секвенца веќе упатува на некои предикати на Илчо кои би можеле да имаат импликации врз понатамошниот тек на настаните, а особено врз појавата на натприродното. За да постигне што поголема реалистичност, авторот воведува неколку епизоди во кои се прикажани секојдневните згоди и незгоди на Илчо со помалата сестричка, која штом татко ѝ ќе влезе дома како да *проголтала пет транзистори, веднаш почнува да му "реферира" за сите "пакости" што им ги сторил "лошиот брат" нејзе и на мајка ѝ* (стр. 6).

Со цел да постигне што поголема реалистичност, авторот прибегнува кон една постапка, користејќи реалистична рамка на одвивање на дејството, која произлегува од патувањето на Илчо кај дедото Илија и бабата Добринка во с. Моноблат, заради од штрајкот на просветните работници. Реалистичноста се засилува со внесување на неколку актуелности, како што истакнува и Оливера Корвезировска. Првата таква актуелност е во самиот наслов на делото кој влијае многу интригантно, затоа што „упатува“ на киндер јајце - чоколадното јајце што е омилен производ за сегашниве деца. Нема дете што не знае за киндер јајце и за тоа дека во киндер јајцето „се крие“ извесна играчка, во неговата срцевина. Значи, авторот почитувајќи ја сегашноста на своите читатели им нуди готова асоцијација од нивното секојдневие, со што, нормално

²⁶⁷ Ново Вуковиќ, цит.дело, стр.87-94.

²⁶⁸ Лидија Капушевска Дракулевска, цит.дело, стр. 145.

²⁶⁹ Киро Донеv, *Киндер квачка*, Детска радост, Скопје, 1999.

ќе ги заинтригира, бидејќи „информацијата“ им е веќе делумно позната... Авторот истава постапка на посегание по актуелност со која ја врзува својата приказна обидувајќи се директно да влијае на рецепцијата ја повторува неколку пати и во самиот роман: ...телеграмата со која детето ја најавува својата посета на бабата и дедото во Моноблат е оправдана со фактот што се менуваат телефонските броеви токму тогаш... И штрајкот и телефонските броеви се актуелни наративни единици на кои би требало да се „уловат“ што поголем број читатели.²⁷⁰

Откако читателите се „влучкуваат“ во сигурноста на реалноста, при што дури се добива и впечаток дека станува збор за сосема реалистичен роман, авторот прибегнува кон неколку излети во натприродното на подрачјето на сонот. Првиот импулс за појавата на фантастичните настани е несреќата која ја снашла малата кокошка Џинка - грабнувањето на нејзиниот заштитник, Џинко и уништувањето на породот од страна на страчката. Сакајќи да ѝ помогнат на Џинка да не тагува, Илчо и дедо Илија прибегнуваат кон една измама - место уништените, во гнездото ѝ подметнуваат - киндер јајца. И во тоа нема ништо необично, но овој настан длабоко ќе се врежи во свеста на Илчо, па ноќта, го сонува оживувањето на играчките од внатрешноста на киндер јајцето. Кај Илчо прво се раѓа сомнеж: *Кажми ми право, дедо: ова што го гледам е вистинско, или има врска со твоите маѓоснички вештини?* (стр.64); *Илчо првин почна да се потштипува де за едниот, де за другиот образ, потоа, подрипна малку, па скина едно ливче од најблиската коприва што растеше крај плотот до амбарот и го протри меѓу дланките* (стр.65); *..сакам само да се уверам дека сево ова не го сонувам* (стр.65).

Дедото дава уште почудно објаснување. Според него, тајната за појавата на чудото се крие во нивниот - амбар. Тоа е необичен амбар, кој стои таму од памтивека, но кој знае и да пишува стихувани писма: *Овој амбар го знам и паметам уште кога бев колку тебе голем. И тогаш си беше, ама токму ваков стар и дотраен, каков што е и сега...Ниту татко ми, ниту татко ми, ниту пак јас нешто сум поправал на него...И она што е најчудно: ако успеал да се одржи до ден-денешен таков, каков што „се родил“, ако згора на тоа знае да пишува и стихувани писма, тогаш, внучко - мора да има и некаква необична, натприродна моќ, нели? Или целиот тој е „волшебен амбар“, или таква особина има некоја од неговите штици, или ќерамиди, или...што ти знам јас...* (стр.66, потцртаното-мое, Ј.Д.). До оваа наративна секвенца сè би останало на рамниште на чудното, но со самото воведување на неизвесноста, а особено двосмисленоста - повторно се менува кодот на раскажувањето и тој преоѓа во фантастичен. Фантастичното, како и чудното и чудесното, најчесто се врзуваат за невозможното и за натприродното. Тоа невозможно не е исто со она „што не може да се случи.“²⁷¹ Илчо е на границата меѓу можното и неможното: *...дали е можно и како е можно такво нешто да смисли, да напише некој, или нешто кој нема ниту раце, ниту глава за мислење, ниту пенкало за пишување? Едноставно тоа не е можно, нели дедо?* (стр.71) и затоа бара потврда за вистинитоста на она што го слуша и гледа, а дедото обидува да го увери во тоа така што себеси се става во улога на сведок: *Но, писмово постои. И тоа е факт, нели? А јас лично гарантирам при чест и здрав ум, дека го најдов едно утро оставено врз мојот ранец кој заедно со*

²⁷⁰ Оливера Ќорвезиrowска, Раскажувањето како џиџанка од шарен филџан (поговор кон кн.Киндер квачка), Детска радост, Скопје,1999, стр.132-133.

²⁷¹ Sunčica Denić, Svet želja i stvarnosti, Detinjstvo, Novi Sad, 2000.

бастунот, лулето и очилата, ми е постојан придружник низ природата. И тоа е несоборлив факт! (Донев, 1999: стр.71). Од тие причини, дедото сугерира помирување со чудото: *Ќе си се помириме со „чудото“ и ќе го прифатиме како жива реалност...* (стр.72). Штом веќе се помируваат со тоа „чудо“, веќе се случува друго: *„Илчо виде. И тоа - убаво. Онака како што чекореше гордото коковче со секој чекор се повеќе растеше, се зголемуваше и, во еден миг, се претвори во птица- џин! Истото се случуваше и со нејзините пиленца, но со таа разлика, што тие при растењето, си останаа на својата природна големина“* (Донев, 1999: стр.73, потцртаното-мое, Ј.Д.). Оживотворувањето на играчките, како мотив, е познато во литературата за деца. Но, во случајов, фантастичноста е изградена со техниката на нонсенсно зголемување на забележаната појава или според зборовите на Милан Црнковиќ, иреалното е во преувеличувањето и во антропоморфно прикажување на птиците и предметите.²⁷² Во случајов станува збор за нонсенсно зголемување на нојот: *...одненадеж кон него се стрчаа мајмунчето и војникот, го грабнаа и го фрлија врз грбот на големата птица...Затоа силно ја стегна и птицата за вратот, а нојот небаре само тоа го чекаше, почна лудо да трча кружно низ дворот* (стр.73). Овде не е крајот на чудата. Имено, со доаѓањето на дедото и внукот во наколната куќичка, во сонот на Илчо "се случува" и третото чудо - средбата на печурката и ежот, односно средбата меѓу "дамата без шапка" и "витезот без копје": *Крај една пенушка забележа нешто што би требало да биде печурка, ама не е тоа, и друго нешто, што би требало да биде еж, ама и тоа не беше тоа!... Печурката беше само едно обично "стапче" што стрчи од земјата, а ежот, пак, прилегаше на острижено прасе или на детски балон со четири криви нозе!"* (стр.95).

И, на крај, авторот воведува уште едно чудо, чиј наратор е дедото Илија. Станува збор за измамата која тој, наводно, ѝ ја подметнал на бабата, кога таа го фатила додека скришно пие ракија. При тоа, тој ја уверил дека спроведува експеримент со залевање на кактусот со ракија за да може, конечно да процвета. Но, и самиот тој не е свесен за вистинитоста на она што подоцна се случило: *Во сон ли, на јаве ли, откако заспа баба ти, за да се "извадам" и да ми се фати "магијата" во името на науката, исчепкав од моите насобрани суви билки разни цветчиња и ги начичкав врз боцките на кактусот...*(стр.114). Подоцна, кај него, како и кај Илчо, се раѓа нерешителноста, заради мешањето на сонот и јавето: *Или јас буден сум го сторил она што го тврди баба ти, или пак таа го видела на сон она што си посакувала да го види, а всушност, јас да си немам ама баш никаква врска со тој случај!* (стр.111); *Понекогаш ми паѓа и ваква мисла на ум: ами што ако јас сум го сторил тоа, како буден сонувач?* (стр.116).

Според претходно наведените зборови на Лорета Георгиевска-Јаковлева, фантастичната литература бара анализа на фантастичниот свет кој мора да биде поврзан со фантастичниот настан²⁷³ и ако се има предвид кажувањето дека како настан се доживува секое дејство што ја минува границата на тој познат, вообичаен свет, односно секое дејство со кое се остварува премин преку границата на семантичкото поле на секојдневието, тогаш слободно може да се каже дека и настаните се поделени во две фабуларни линии: настани

²⁷² Milan Crnković, *Sto lica priče*, Školska knjiga, Zagreb, 1987 str.90.

²⁷³ Лорета Георгиевска Јаковлева, цит.дело, стр. 126.

што создаваат илузија на секојдневното живеење и настани кои излегуваат од рамките на вообичаеното и влегуваат во сферата на фантастичното.²⁷⁴ Во современиот роман за деца и млади *Киндер квачка* од Киро Донеv, има неколку фантастични настани со кои (на рамниште на сонот) се остварува преодот од реалниот кон иреалниот свет. Првиот случај е оживотворувањето на играчките од киндер јајцата, подметнати на Џинка; вториот случај е нонсенсот зголемување на оживеаните играчки - животните, птици и предмети, во конкретниот случај - на нојот, третиот случај е сознанието за необичниот амбар кој пишува стихувани писма, четвртиот е средбата меѓу печурката и ежот, односно средбата меѓу "дамата без шапка" и "вitezот без копје", на чиј разговор во шумата сведок е Илчо и, на крај, неодминливо е кажувањето на дедо Илија за необичниот кауч на бабата Добринка, на кој сите, па дури и тој самиот, сонувале необични нешта.

Ваквите фантастични настани се поврзани со фантастични ликови. Но, најпрвин мора да се направи поделба на ликовите на: дејствувачи и статисти. Првите не се задоволуваат со секојдневната реалност, а вторите припаѓаат на обичниот, секојдневен живот.²⁷⁵ Во првата група (дејствувачи) можат да се сместат: Илчо и дедо Илија, а во втората (статисти) група се: потесното семејство на Илчо (таткото-полицаец, мајката-архитектка, сестричката Александра) и бабата Добринка. Вторите - статистите не се директни актери во опишаниот настан, туку се во позадина и му припаѓаат на рационалниот свет - светот на возрасните (со исклучок на сестрата), окупиран со дневни проблеми²⁷⁶ Нашето внимание го привлекуваат ликовите на Игор и дедо Илија. Јунаците во фантастиката по правило се високо индивидуализирани; отсуствува било каква подлабока психологизација на ликовите (...) за сметка на интензивирање на фабулата. Тоа се обични луѓе кои стекнуваат некаква посебност во смисла на романтичарската издвоеност, изолираност од социумот, при соочување со несекојдневното искуство.²⁷⁷ Илчо е првоодделенец, дете кое живее во градска средина во која секојдневно се случуваат вербални дуели со неговата помала сестричка - Александра. Од тие причини, тој со нетрпение сака да замине на село, кај баба си и дедо си. Инаку, тој самиот се етикетира како *немирко, спанко, мрзливко, растурко, закачко, непедантко и на сето тоа згора - фантазер!* Токму оваа негова особина, заради желбата за сонување, за фантазирање, кај читателот уште веднаш по појавата на првиот невообичаен настан се раѓа сомнеж во овој лик. И самиот Илчо го наведува читателот да се сомнева во него. Таквиот сомнеж раѓа нерешителност, а тоа е еден од условите за појава на фантастичниот настан: *Како да сакаше сосем да се увери: дали и тоа не е еден од оние убави соништа, со кои често се будеше и заради кои, откако ќе им ги раскажеше на своите домашни, тие прснуваа во смеа и го нарекуваа „непоправлив фантазер“!* (стр.17)

Овде не треба да се заборава тврдењето на Лорета Георгиевска-Јаковлева дека ликовите се нарративни филтри. Тоа подразбира за ликот да не говори некој друг, ами самиот тој. Со тоа тие стануваат наратори, а шемата, која оди во прилог на фантастичното е: ликот знае повеќе од нараторот. Тој,

²⁷⁴ Исто, стр.125.

²⁷⁵ Исто, стр.122.

²⁷⁶ Лидија Капушевска Дракулевска, цит.дело, стр. 88.

²⁷⁷ Исто, стр.87.

освен што се самоетикетира (дава опис за себе си), опишува и други ликови.²⁷⁸ Токму преку зборовите на Илчо, читателот може да го долови ликот на дедо Илија како човек кој знае и крие многу таинствени работи: *...дедо му е пензиониран учител, или поточно - жива енциклопедија што оди, некаква недочитлива "книга" (стр.13); ...Кога тој за нешто е лут, нерасположен, баба му, едноставно се однесува како глувонема (стр.14);* но, за ликот на дедо Илија дознаваме и од зборовите на баба Добринка, особено кога му е лута заради неговите прошетки низ планината при што собира лековити билки: *А, дедо ти, ептен ја претера, синко: два дни е дома - дваесет ака ваму-таму. Или е во блатото, или во планината....А и друго нешто: тогаш беше млад, силен, а сега - седумдесеттата ја тера, еј! Ќе го стегне некаде срцето, не ќе можеме ни со хеликоптер да го најдеме - волците ќе го изедат! (стр.26, потцртаното-мое, Ј.Д.);* *Ајде, признај, ако не ти се насобереше овој куп нечисти алишта, ќе се вратеше ли за Велигден? (стр.50),* а особено преку зборовите на ежот кој останал без своите боцки (од сонот на Илчо): *...како од земја изникна еден предобар старец - собирач на лековити билки и шумски плодови, пријател на сиот жив свет во шумава. Сум го сретнал порано повеќепати тој чудак, ама од немукает, или кој знае заради што, не најдов храброст да му се јавам... (стр.103-потцртаното-мое, Ј.Д).* Дедото е необичен и неуморен старец кој по пензионирањето не можел да се помири со помислата дека треба да ги напушти своите ученици: *„Ноќе - сон не ме факаше...Како месечар шета в низ училишниот двор, кружев околу училиштето...“ (стр.110).* Откако баба Добринка му го ограничила тутунот, ракијата и пивото, дедото наоѓа утеха во природата, нејзините убавини и законитости. Тој преку зборови и дела се обидува да развие еколошка свест и љубов кон природата кај својот внук: *Зошто да береме повеќе отколку што ни е потребно? Природата внучко не ги сака натрапниците, оние што одат во уништувачки походи на нејзините природни богатства. На нејзината богата трпежа, има место и храна за секого, речиси, во сите годишни времиња. Но, секој треба да си земе само толку, колку што му е доволно да се прехрани, да опстане, а и да остави од тоа и за оние што ќе дојдат по него...Само оној кој ја пожитува природата, кој ја брани и ја чува, оној кој не ја нарушува нејзината рамнотежа и ги почитува нејзините напишани закони само тој има право да ги користи нејзините добра! (стр.79).* Дедо Илија е човек кој учествува и во секојдневните настани, но и во настаните од фантастичен тип, како што е "аферата со кактусот". Тој е необичен човек, кој секогаш наоѓа прибежиште во природата, нејзините убавини и богатства. Ги познава тајните на лековитите билки, па постојано трага по нив. Тој е човек од науката, "жива енциклопедија што оди", но и човек близок на природата, близок на детските палавости. Со тоа е близок и на светот на возрасните, каде сите го почитуваат, но е близок и на светот на децата. Тој се јавува како потврда за појавата на фантастичните настани, затоа и самиот има доживеано некако натприродно искуство. Од тие причини, Илчо постојано чувствува потреба да му ги довери своите соншта и да добие мислење, потврда за нивната вистинитост.

Во романот *Киндер квачка*, Киро Донев остварил извонредна симбиоза на реалистичните со чудесните и фантастичните елементи. Делото се одвива во реалистичен контекст, при што во сонот на детето Илчо дошла до израз

²⁷⁸ Лорета Георгиевска Јаковлева, цит.дело, стр.138.

неговата желба да се оддалечи од урбаниот амбиент, исполнет со секојдневни вербални дуели со родителите и сестричката и, со слободната игра на фантазијата, да се приближи кон природата, слободата, неомеѓената игра...

СЛАВКА МАНЕВА

Поголемиот број теоретичари на литературата се согласуваат со тврдењето дека корените на фантастиката во македонската литература "лежат" во два извора, односно, на појавата на фантастиката од една страна влијаат писателите на фантастиката од западно-европската и светската литература, а од друга народното творештво и тоа,...сказната и преданието како засебни жанри.²⁷⁹ Овие два фолклорни облика се сметаат за архетипови на книжевноста на имагинарното- вели Лидија Капушевска-Дракулевска.²⁸⁰

Ако го прифатиме терминот *фантастично*, во потесна смисла на неговото значење, тогаш во литературата за деца фантастика има многу малку. Во литературата за деца и млади, фантастиката ја изменила својата физиономија. Тоа е логично, со оглед на низа причини од психолошка и педагошка природа. Имено, „деструктивниот и шокантен карактер на таквата фантастика - ѓаволи, демони, вампири, врколаци, вештерки, проклетства со страшна одмазда и останати многубројни реквизити на имагинацијата на злото, без оглед на својата најчесто сложена смисла, можат да предизвикаат двојно влијание врз детето-читател. Сиот тој свет, детето може да го прифати со еден поблаг интензитет, како што обично се случува со чудесниот свет на сказната, но таквото прифаќање значи одбегнување на примарните цели на тој вид фантастика. Од друга страна, детето може да доживее силно чувство на страв, несигурност и конфузија, со трауматични последици на психата“.²⁸¹

Со делото *Седмичка малата вештеричка*, Славка Манева дала пример за фолклорна фантастика преземена од чудесното со елементи на магиското и окултното. Овде, таа зборува за темата на вештерките, една тема која припаѓа на фолклорот, од каде се транспонирала во областа на чудесното. Оваа тема денес е почеста во фантастичната литература наменета за возрасните, а сосема малку е застапена во литературата за деца (посебно македонската). Од фолклорот, темата за вештерите, вештерките навлегла и во фантастиката и како таква, застапена е во многубројни класификации на фантастичната литература. Кај Влада Урошевиќ се застапени повеќе класификации.²⁸² На пример, оваа тема се среќава кај Монтегју Самерс, чија поделба се состои од „две поголеми групи на теми кои потоа се разделуваат во подгрупи“. Во втората група, која носи наслов „Дијаболизам, вештерство и проколнати науки“, како трета подгрупа е токму вештерството. И Питер Пензолт, во својата листа на теми и мотиви на фантастиката, ја посочува темата на вештерката. Во типологијата на Луј Вакс, присутна е групата „Игри на видливото и невидливото“, во која сосема оправдано може да се смести и темата на вештерките, особено кога ќе се земе предвид фактот дека во дадениот текст, тие, по своја волја, можат да бидат видливи или невидливи. Во контекст на тоа, кај Роже Кајоа, како група, се среќава „Нешто што е неименливо и невидливо, но кое има своја тежина, кое ја покажува својата присутност, кое може да убие или да наштети“. Во класификацијата на Влада Урошевиќ, темата на вештерството, го наоѓа своето место во четвртата група на фантастични теми, во која спаѓаат „Теми во кои натприродното е поврзано со традиционални верувања (појавување на смртта, појавување на ѓаволот, потпаѓање под власт

²⁷⁹ Лорета Георгиевска Јаковлева, нав.дело,стр.80

²⁸⁰ Лидија Капушевска Дракулевска, нав.дело, стр. 23.

²⁸¹ Ново Вуковиќ, Иза граница могућег, Научна књига, Београд, 1979, стр. 12.

²⁸² Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 155-160.

на демони, остварување на проклетства, дејствување со помош на маѓија, вештерство, окултистички постапки“ (потцртаното-мое, Ј.Д.). Вештерките од текстот *Седмичка малата вештеричка* подготвуваат маѓии со кои им наштетуваат, им прават разни пакости на луѓето или луѓето под дејство на маѓиите потпаѓаат под нивно влијание, па согласно со тоа, се чини дека оваа група, иако доста широка, ги опфаќа ваквите теми и мотиви.

Според Вук Стефановиќ Караџиќ, „вештерка е жената која во себе има некој ѓаволски дух и се претвора во пеперутка, во кокошка или во мисирка, па лета по куќите и се храни со луѓе, а особено со мали деца“.²⁸³ Според Нада Поповиќ- Перишиќ, ова ни зборува за својството на преобразба, кое е типично за фантастиката. Во дадениот текст вештерките не се преобразуваат, па според тоа фантастичното од ваков тип - изостанува. И останатите верувања за вештерките изостануваат, како она дека жената не може да стане вештерка се додека не го изеде своето дете, потоа дека вештерките секогаш се стари и грди жени, дека имаат крст под носот, мустаќи и влакнести нозе, дека се големи заводнички, дека имаат зло око со кое можат да урочат некого, итн... Всушност, ова зборува дека вештерките можат да се набљудуваат како еден од елементите во фолклорните обрасци на фантастиката, каде таа е еден вид на преносител во кој се отсликуваат претставите на нашиот народ за постоењето на натприродните сили кои се помоќни од човекот. И Александар Прокопиев зборува за присутноста на ликот на бабата-вештерка во македонските народни приказни. Таму, таа се смета за некој вид на демонско суштество со големи и незамисливи моќи: „Демонската природа на вештерката (...) и нејзината магиска надмоќ, често се потенцира и преку нејзината грдотија и старост, што сугерира дека таа во себе носи голема сума на опасно знаење“.²⁸⁴

Се разбира, Славка Манева не сакала да ги уплаши децата, туку, пред сè, да ги забави и насмее, па затоа таа ги изостави овие особини на вештерките. Единствени нивни својства кои се изразени е способноста да летаат на метли, да „ги познаваат тајните на природата, растенијата, одредена моќ на супстанциите, таен јазик“²⁸⁵, имаат голема сугестивна моќ со која, како некој внатрешен глас, им сугерираат на луѓето да прават злодела, го обожаваат златото: *...вештерките многу сакаат да го гледаат блесокот на златото кога ќе изгрее полната месечина* (стр.32). Позната е поврзаноста и фасцинираноста на вештерките со/од полната месечина. „Поврзувањето на жената со месечината има свој извор во сончевата космогонија, а има и морални па и сексуални конотации.... Лунарната жена е променлива и нејзините расположенија како и нејзините циклуси зависат од месечината: вештерките одржуваат сабат за време на полна месечина, берењето на лековитите билки чие растење го помага месечината се бере за време на полна месечина, итн. На тој начин, на знакот му се припишува реална моќ: се воспоставува причински однос меѓу два поими и од тоа се изведува одредена пракса која нема никаква реална основа“.²⁸⁶

²⁸³ Тихомир Р. Ђорђевиќ, Вештица и вила у нашем народном веровању, Српски етнографски зборник, Књига, Српска академија наука, Београд, стр.6 (Според Нада Поповиќ- Перишиќ, Вештице, Српска фантастика, САНУ, Београд, 1989, стр.235.)

²⁸⁴ Александар Прокопиев, Патувањата на сказната, Магор, Скопје, 1997, стр.59.

²⁸⁵ Според Нада Поповиќ- Перишиќ, нав.дело, стр.238.

²⁸⁶ Исто, стр.237.

Седмичка малата вештеричка од Славка Манева го има конвенционалниот почеток на сказните: *Далеку, далеку преку седум, осум, десет или можеби дванаесет мориња и планини...*(стр.7)²⁸⁷, иако уште во самиот вовед нараторот дава факти за веродостојноста на раскажаното, со зборовите дека *така му било раскажано: Ова е стара, можеби најстара или дури и престара приказна за вештерскиот род. Мене ми ја раскажа баба ми, а нејзе баба ѝ, а на баба ѝ пак нејзината баба и којзнае од која баба почнува приказнава* (стр.5,потцртаното-мое, Ј.Д.). Но, веднаш потоа, како еден вид на оправдување, нараторот како да се *извинува* со тоа што посочува дека и самиот се сомнева во точноста на приказната, со оглед на фактот дека во приказната се среќаваат современи елементи, типични за нашево време - спортски натпревари, модни реви, па затоа и самиот наратор отворено се прашува: *Ако оваа приказна е толку стара како што велеше таа, како можела тоа да ѝ го раскажува бабата на баба и или којзнае уште потаму која баба, кога тогаш немало ниту модни реви ниту спортски натпревари? Баба ми многу гледаше телевизија и не е чудно некако да ги измешала работите, за да ни раскаже нешто интересно и возбудливо* (стр.5,потцртаното-мое, Ј.Д.). „Традицијата на раскажување фантастични приказни постои уште од одамна. Сказните од фолклорот кои најчесто бабите (во функција на домашни воспитувачи) им ги раскажувале на децата, во кои натприродни креатури со злото сакаат да го совладаат човекот, биле раскажувани со застрашувачки призив и биле одличен "лек" за палавите деца. Таму пораката од борбите на луѓето против вештерките и демоните била етичка: дека само со добрина и дисциплина можат да го совладаат злото. Подоцна, модерната литература во својот израз почнува делумно да ги користи фантастичните елементи од народната нарација, создавајќи нови приказни што го "фаќаат" моментот на современието: дека во тој магичен свет сега и децата можат да војуваат и да го надминат или да го победат злото.

Како и сите натприродни суштества од сказните, вештерките живеат во непристапни места, до кои тешко или не е возможно да се стигне. Описот на планината, на чиј врв се наоѓа Вештерскиот град како да има нешто сенишно во себе: *Планината е гола, без ниедно дрвце или џбунче. Наоколу сè се остри спили и карпи како огромни заби од некое страшно чудовиште. Доловите на планината и лете и зиме се полни со густа магла или кога таа некогаш се проретчува, се креваат некакви димови, како да излегуваат од големи казани скриени во земјата под градот. Никаков пат не води дотаму* (стр.7, потцртаното-мое, Ј.Д.).

Вештерките се прикажани во согласност со народното верување, како грди, неуредни, а особено хуморно звучи описот на нивните куќи: *Куќите не се метат и не се чистат никогаш, зашто вештерките не ги сакаат чистотата и уредноста. Колку е куќата понечиста, толку се смета за поотмена во вештерскиот род* (стр.8, потцртаното-мое, Ј.Д.). Особено се познати по својата лошотија: *Вештерскиот град прекуден одекнува од кавги, тепаници и клетви.... Низ собата летаат капаџи, тенџериња, тави.... Набргу сите ќе станат крвави од тепачката и со големи џумки на главите...*(стр.8-10), но и по способноста за правење магии од змии, мртви птици, најчесто чавки, лилјаци, влакна од диви животни, жаби и ретки отровни тревки (стр.10). Вештерките се ценеле според способноста за

²⁸⁷ Цитатите се од Седмичка малата вештеричка, Славка Манева, Детска радост, Скопје, 2001.

правење маѓии: *Секоја од нив си имаше свој рецепт за страшна маѓија. Особено беа силни маѓиите ако се приготвуваа кога времето беше врнежливо и мрачно* (стр.11). Силата на маѓиите е поголема ако се приготвуваат ноќе, во осаменост, а особено ако ги содржат вистинските состојки. Маѓиите се сметале за најсилни и најделотворни, ако во нив, како состојки имало нокт од мечка и заби од волк, најголемите и најкрвожедните грабливци во природата. Во таков свет на омраза и лошотија во семејството на вештерката Зизи и најзиниот маж Зузу се родила и седмата ќерка - Седмичка, по претходните, Првичка, Вторичка, Третичка, Четвртичка, Петтичка и Шестичка. Уште по раѓањето Седмичка го привлела вниманието на себе со необичниот, *грд* изглед: *Седмичка беше со сини очиња, тркалезни обравчиња, мало чпртесто носе и секогаш насмевната* (стр. 13). Нејзината *грдотија* сите ја забележуваат и им се потсмеваат на родителите, заради што Седмичка постојано оди со покриена глава. Нејзиниот физички изглед со кој прилега повеќе на "човечко дете", отколку на вештеричка е прикажан во тотална спротивност на останатите припадници на вештерскиот род, така што од описот избива хуморен тон: *Сите вештерички беа умни и убави девојчиња, ...со шилести бради, со долги носови и со големи тртки* (стр.13), а убавината била поголема доколку имале повеќе тртки на носот. Вештерките се насликани во согласност со фолклорната концепција. Тука се мисли на нивната физиономија и злокобното смеење и кикотење од кои се замрзнува крвта во вените. Видливо е претерувањето во нивниот опис, а се знае дека секое претерување, хипербола или претерано изобличување создава погоден терен за појава на фантастичното. Двете сестри на Седмичка, Првичка и Вторичка се избрани како најубави манекенки во Вештерскиот град, а еве како е прикажан нивниот изглед на ревијата: *Првичка беше облечена во најтенки пајажини, ...од ракавите ѝ се вееја слободни партали, на чии краишта, пак, висеа големи мртви пајаци. На главата имаше венец од волчи заби што се белееја оддалеку на нејзината црна и немиена коса. Од возбуда, носот ѝ беше уште поиздолжен и црвен како пиперка* (стр.58-59). Еве како е прикажана убавината на новото царче-вештерче, чие раѓање сите го слават: *Носот долг, искривен, со пет тртки на него, главата сета со џумки, а очите како на жаба* (стр.22). Седмичка се разликува од членовите на своето семејство и по тоа што ја сака природата, цвеќињата, песнопојните птици, не сака да им нанесе зло на луѓето, се ужаснува од злобните приказни за сторените пакости врз луѓето, а најмногу се плаши од неделата, кога е нејзиниот ред за раскажување на пакостите. Во тие денови, таа, бидејќи е невидлива, слободно се движи меѓу луѓето, особено меѓу селаните и овчарчињата, на кои им го потпалува огнот за да се згреат, му носи букет свежо цвеќе на болното девојче во градот, и воопшто, се обидува да им се приближи. Таа силно сочувствува со несреќата на луѓето на кои вештерскиот род им нанесе зло или им подметнува злодела, под влијание на направените маѓии. Тука спаѓа приказната за двајцата бездетни старци, Велко и Велика, на кои Првичка им го истура млекото, јајцата од кокошарникот, алиштата итн, потоа приказната за детето Баже кое ја унесреќува слепата баба со тоа што ги убива двете ластовички кои ѝ ги заменуваат починатите деца, приказната за лошиот Петре кој си ја тепа жената, а подоцна, се степенува и со комшијата само затоа што не можат да се разминат на патот, приказната за завидливото девојче Лиле кое ја краде новата гума за бришење на сокласничката Билјана, приказната за пијаницата Коце кој под дејство на злобата на Шестичка, се опива и ја запоставува

работата и семејството и приказната за разгалениот Борче, кој со својот инает ги нервира родителите, сокласниците и комшиите, заради што никој не сака да си игра со него. „Во мигот на средбата со иреалното (луѓето-мое) стануваат жртви на неговата сугестивната моќ (на маѓијата-мое), па дури и своевиден медиум преку кој делуваат ирационалните (натприродните, демонски-мое, Ј.Д.) сили... (...ликот е турнат во насилство)²⁸⁸, се подложува на искушенијата на пороците, се поттикнува на завист и сл. Пакоста, злото, лошотијата и себичноста се највисоките и најпосакуваните "доблести" во таа средина. Тоа е еден свет во кој сè е превртено наопаку и во кој за природно и нормално се смета сето она што го отфрлува здравиот разум.

Меѓу секое раскажување за сторените пакости и лошотилаци на некое од вештерчињата од семејството на Седмичка, авторот вметнал и епизоди кои соодветствуваат на урбаното и руралното секојдневие од реалниот живот. Така, како да избива свеста за паралелното постоење на тие два света, еден до друг. Фантастиката овде не е ненадеен упад на натприродното во реалниот свет, бидејќи во светот на луѓето, во реалниот свет, тој не предизвикува некакви трагични настани и потреси (како и во сказните), туку се манифестира само како ситна пакост или мало нанесување на штета, своеглавост на домашните животни или инает и непослушност на децата. Со сите тие елементи, авторката направила паралела меѓу светот на луѓето и светот на вештерите. Прикажала дека и тие имаат секојдневен живот. Додека мајките остануваат дома да приготвуваат маѓии, децата се задолжени да прават пакости меѓу луѓето, а татковците собираат состојки за маѓиите. И вештерскиот род оди на панаѓури, на свадби, на гости кај роднини, на модни ревији, на спортски натпревари... Потоа, зборувајќи за каприциозноста на вештерчињата, авторот зборува за каприциозноста на децата, воопшто. Имено, секоја година на вештерчињата им се купуваат нови метли, онака како што децата од реалниот свет ги израснуваат чевлите и при тоа и вештерчињата, како и децата не можат да се решат за бојата на метлата, т.е. чевлите. Во тоа паралелно постоење на двата света - реалниот и фантастичниот, Лорета Георгиевска-Јаковлева го согледува постоењето на фантастиката: „Фантастичниот свет може да се доживее како рамноправен со реалниот, што е и основен предуслов за појавата на фантастичното“.²⁸⁹ Роже Кајоа, зборувајќи за разликите меѓу сказната и фантастичната приказна, ги спротивставила волшебниот и реалниот свет: „...светот на волшебноста и реалниот свет заемно се проникнуваат без судир и конфликт. ...Суштествата што ги населуваат се далеку од тоа да располагаат со подеднакви моќи. Едните се семоќни, другите речиси невооружени“.²⁹⁰ Едниот свет е видлив, реален, познат, обичен, секојдневен а другиот - невидлив, иреален, непознат, необичен, недостапен, нестварен, фантастичен. Границата која ги дели тие два света е планината на која се наоѓа Вештерскиот град и таа физички не може да се помине. Таа е насликана со многу хтонски обележја: планината на која се наоѓа Вештерскиот град е мрачна, гола, без ни едно дрвце или џбунче, кога се подготвуваат маѓиите, пожелно е времето да биде *грмежливо и мрачно*, при тоа е присутна една пеколна веселост, специфична за демонскиот свет, *Сè клокотеше со големи клобурци, а вештерките се кикотеа со кресливи гласови од задоволство.*

²⁸⁸ Марија Ѓорѓиева, Фантастиката како револт против устројството на светот во расказите на Хофман и Гогољ, Литературен збор, Скопје, 2000, стр.26.

²⁸⁹ Лорета Георгиевска-Јаковлева, нав.дело, стр.41.

²⁹⁰ Роже Кајоа, Од бајките до научната фантастика, Разгледи, бр.7, 1972, стр.728.

Скокаа радосни околу казаните со големи лажици в раце и буричкаа во зовриената течност. Дотураа уште жаби или змии отровници, за да биде маѓијата уште посилна (стр.11), нивните живеалишта се мрачни, сиви и нечисти, и ги имаат задолжителните вештерски реквизити, потоа, вештерските свадби и прослави се закажуваат во најветровитите денови од месецот: Се секаваш ли колку беше убав денот на нашата свадба? Тогаш во градот, долу кај луѓето, ветрот искорна и испреверти многу стебла во парковите и ги симнуваше ќерамидите од покривите на куќите (стр.44). Можеби во светот на вештерскиот род сè што се случува е резултат на маѓиите, но во светот на реалноста на луѓето, сè што се случува „не ги надминува законите на природата и животот каков што го познаваме. Најмногу што може да се каже е дека тоа се чудни настани заради преголемата коинциденција“.²⁹¹

Во ова дело, кое мотивски произлегло од фолклорната традиција, а се надоградило со помош на елементите на сказната, Славка Манева си поставила задача да ја прикаже борбата меѓу доброто и злото, борба во која на крајот доброто ќе извојува победа, благодарение на чистото, добро срце на Седмичка. Таа, сочувствувајќи со несреќата на старците Велко и Велика, плаче искрено и неутешно, заради што станува видлива, се "очовечува", отфрлувајќи го вештерското потекло, а со тоа се менува и името во - Добринка. Со солзите, со сочувството, Седмичка како да ја отфрлува "вештерската лушпа" и станува обичен човек со добро срце. Со тоа авторот отворено ја сугерира својата мисла дека единственото средство со кое луѓето можат да го победат вештерскиот род, кој е синоним за злото, се добрината, душевната убавина и чистота, сожалувањето, благородноста, итн... Значи, во овие приказни, свое место имаат овие опозитни категории на убавото и грдото, доброто и злото, за убавото човекот е награден, а за грдото главно е казнет. Зборувајќи за доброто и злото како категории во литературата за деца, Натка Мицковиќ истакнува дека доколку сè остане само на црно-белото сликање на светот во литературата за деца, односно ако „моралната поука е крајна тенденција на делото“, тоа може „да го деструира делото и да го оневозможи да постои како естетска функција“. Значи, доколку „остане во таа шема, тоа (делото-мое, Ј.Д.) ќе ги изгуби од предвид нијансите во нашиот постоен свет, ќе ги пренебрегне мотивациите кои луѓето ги определуваат кон еден или друг вид однесување во сета негова разновидност, ќе ја превиди сета разновидност на нашиот живот во кој ништо не е така просто, контрастирано во две бои“. Оттука, Натка Мицковиќ ги изведува основните воспитни можности на делата од литературата за деца: „...да го откриваат светот низ сето негово богатство на пројави, да го опфатат човековото однесување во сета негова разновидност, и така, афирмирајќи го тоа непресушно разнообразие на светот, да ги откриваат страните на доброто. Децата, по правило, доброто и убавото ги чувствуваат како идентични или мошне блиски категории, а исто така и нивните опоненти, лошото и грдото, речиси ги изедначуваат“.²⁹² И зборовите на нараторот содржат филозофско-етичка димензија: „борбата за добрина и убавина во душата е посилна од сите вештерски водички и маѓии“. И самиот автор ја посочува морално-дидактичка интенција која ја имала при создавањето на ова ретко дело во македонската литература за деца и млади: „Првенствено, сакав да го пресечам стравот од вештерките кај децата. Тие во традицијата се прикажани како лоши суштества

²⁹¹ Cvetan Todorov, Uvod u fantastičnu književnost, Pečat, Beograd, 1987, str.32.

²⁹² Натка Мицковиќ, Литературата за деца и нејзините воспитни можности, Самоуправна практика, Скопје, 1988, стр. 45.

и секој оној кој не е добар со луѓето станува вештер. Но, во мојата книга, едно дете на родители-вештери станува човек, со тоа што не ги сака лошите особини на неговиот род и го прекршува основното правило на вештерите - малечката вештеричка заплакува, значи покажува хумани емоции“, раскажува г-ѓа Манева. Таа ја објаснува оваа симболика врзана со фантазијата за да упати кон децата кои страдаат од недостаток на љубов.

Во *Седмичка малата вештеричка*, користејќи ги елементите на фолклорната традиција транспонирани во/низ сказната, каде нашле погодна почва, Славка Манева си поставила императив да ја илустрира својата круцијална идеја - човекот е во центарот на сè, тој е силен, им одолева на искушенијата и ги победува дури и натприродните сили. Тој поседува исконски копнеж за победа на доброто над злото. Неговата сила најчесто не е физичка, не е во големината на неговите мускули. Таа е скриена како оаза во пустина и само го чека вистинскиот миг за да бликне. Авторот отворено алудира и го посочува нејзиниот извор- таа е во сеопштата љубов, во хуманизмот, во човековата морална возвишеност...

НАУЧНАТА ФАНТАСТИКА ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА

Појавата и развојот на жанрот научна фантастика во македонската литература за деца и млади се врзува со периодот по ослободувањето, при што НФ имаше отежнат развој и долго време се сметаше за дефицитарен жанр. Токму затоа и ова истражување ќе биде свртено кон карактеристиките на научната фантастика во повоената македонска проза за деца и млади. Затоа, на почеток, со причина би можело да се постави прашањето: што се подразбира под изразот "научна фантастика за деца и млади"? Поголемиот број теоретичари на литературата се согласуваат со тврдењето дека под поимот "научно-фантастична литература" најчесто се подразбираат прозни дела (романи и раскази) во кои се опишуваат измислени и хиперболизирани научни откритија кои му помагаат на човештвото и на неговиот напредок или, пак, му се закануваат на човечкиот род со различни видови опасности за неговиот опстанок. Настаните кои ги опишува едно научно-фантастично дело можат да се случуваат во иднината, на нашата планета, но многу често тие опишуваат и други простори, други планети кон кои се патува со превозни средства кои не постојат, а кои се зародени во фантазијата на писателите поради напредокот на космонаутиката.²⁹³ Во најопшти црти, поимот научна фантастика вообичаено подразбира занимавање со измислени или вистинити научни достигнувања и нивното благотворно или погубно дејство врз човекот-цивилизацијата. Или пошироко, научната фантастика претставува проникнување на имагинативното и научното, антиципацијата на иднината, футуролошки претсказанија и „чудесни патувања“ итн.²⁹⁴

Круцијална карактеристика на научната фантастика е што „таа не се интересира, меѓутоа, за светот онаков како што е, туку за светот каков што може да биде, каков што би требало да биде, таа бара да покаже една состојба на нашата мисла или на нашиот универзум во некој момент од неговата историја - во еден можен момент, веројатен, насетлив можеби, но никогаш актуелен“.²⁹⁵

Евидентна е привлечноста на овој жанр за децата, токму поради неговиот авантуристички аспект. Современите деца живеат во времето на засилените комуникации, во времето кога медиумите се секојдневно присутни во нивниот живот, во времето кога тие сè почесто ги учат компјутерските можности за комуницирање. Затоа една ваква книга може да ја заскокотка фантазијата и може да ги поттикне на подлабоко размислување.²⁹⁶

Меѓутоа, се чини дека дел од оваа литература не е многу оптимистички свртена кон иднината. Тој песимистички ја анализира човековата деструктивност, човековата природа која сè уште не се израмнила со моќите со кои денес располага човештвото. Токму затоа гледа скептички на иднината на човечкиот род и неговата подготвеност да ги оствари хуманистичките визији.²⁹⁷

²⁹³ Јадранка Владова, Поговор кон романот „Омајот на вселената“, Култура, Скопје, 2001.

²⁹⁴ Златко Теодосиевски, Фантастиката и научната фантастика во сликарството, Разгледи, бр.1, 1989, Скопје, стр.53.

²⁹⁵ Преземено од кај Влада Урошевиќ, нав. дело.

²⁹⁶ Јадранка Владова, Поговор на романот „Омајот на вселената“, Култура, Скопје, 2001.

²⁹⁷ Бранимир Бошњак, Знанствено фантастична књижевност, Књижевност, бр.7-8, Просвета, Београд, 1978, стр. 1112.

Постојат голем број на класификации на темите во научно-фантастичната литература. Така, Влада Урошевиќ²⁹⁸ ја предлага оваа класификација на научната фантастика:

1. Утопија - еден замрзнат идеал
2. Игри со времето: ухронија и паралелни светови
3. Жед за слободен простор
4. Враќање назад: херојска фантазија
5. Есхатолошки теми: од крајот кон новиот почеток

Желимир Кошчевиќ²⁹⁹ пак, дава една поинаква класификација. Најпрвин, тој разграничува осум групи, од кои секоја има и подгрупи. Тие осум подгрупи се:

1. Контакт (првиот контакт на човекот со вонземните суштества)
2. Роботика (Компјутерот ја презема улогата или се јавува како помошник)
3. Социјални теми (утопија, тоталитаризам, техникрација и сл)
4. Хорор (мутанти...)
5. Катастрофи од најразличен вид
6. Авантура
7. Патување низ времето
8. Останато

Од денешна перспектива, корпусот на научно-фантастични дела во современата македонска проза за деца и млади и не е така мал. Со оваа проблематика се занимавале писателите Томе Арсовски (*Зена - ќерка на ѕвездите*, *Арис или прва љубов*, и *Кристална планета*), Лилјана Белева (*Планетата Окталз* и *Омајот на вселената*), Мирко Зафировски (*Авантурите на Марко и Дамјан*), Глигор Поповски (*Роботград*), Лазо Наумовски, Стојмир Симјановски (*Ќерката на ѕвездите*, *Двојната Ева* и *Ацела*), Пени Трпковски, Велко Неделковски (*Вечниот Таниз*) и други. Во сите нивни дела од научно фантастичен тип, се забележуваат оние типични теми за научната фантастика: утопија и антиутопија, темата на роботот, есхатолошките теми, спејс-операта, патувањето низ времето и просторот, темата на компјутерот кој царува, темата на „лудиот научник“, хибернацијата, итн.

Поголем број од овие теми можат да се сретнат во едно дело.

Во романот *Вечниот Таниз*³⁰⁰ од Велко Неделковски, присутна е темата за наводно **утопистичко уредување на општеството** во кое има само еден владетел- Натчовек (Врховниот Тотор), присилно наметнат: *Не го избраа, се наметна со силата на својата безобѕирна личност* (стр.106). Тој живее изолиран сам и аскетски, на дистанца од сите никој никогаш не го видел неговото лице; *се шепотат приказни дека бил воин, осакатен во дамнешна битка, со лузни кои не се за показ во јавноста* (стр.67). Мерките за безбедност кои ги презема се крајно ригорозни: тој живее во својот комплекс од седум исти облакодери од кои шест се фикција, а само еден е реален и опкружен со река во која пливаат алигатори. И нараторот забележува дека ваквиот негов бедем прилега на англиските средновековни замоци, кои го инспирирале Врховниот Тотор. Тој *владее како апсолутист, опкружен со кодоши и џелати*, а својот народ го нарекува *Стадо!* (стр.106). Во едно такво општество, владее поделба на жителите на - луѓе и подлуѓе. Луѓето се помалубројни *стотина илјади привилегирани Чочони како негови намесници*, а Подлуѓето се *десет милиони*.

²⁹⁸ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988.

²⁹⁹ Кај Милурко Вукадиновиќ, Три пута о фантастици, Сопоѓанска виђења, тем.број Књижевност и фантастика, Нови Пазар, 1984, стр. 68-69.

Во таквата уреденост на светот, животот на подлуѓето вреди малку, тие се без граѓански права, од нивните редови се регрутираат заморчиња за научни експерименти (стр.25).

Таквите замислени утопии обично постојат во некоја земја која се наоѓа далеку од географските простори кои ние ги познаваме. Во тие општества навидум перфектно се решени сите социјални проблеми, сиромаштијата, невработеноста, немирите, со генетско селектирање совршено се регулира наталитетот, се негува единствено култот кон работата и науката, итн. Меѓутоа, јунаците во овие дела, а и читателите набргу доаѓаат до сознание дека ваквите, навидум, прогресивни моменти полека, но сигурно се претвораат во анти-утопии во кои се лимитираат човековите индивидуални афинитети и способности. Особено поразително изгледа моментот кога еден од јунаците во *Вечниот Таниз* ја сфаќа суштината на изолирањето на лицата постари од шеесет години во центарот Тузалем. Тузалем е претставен како рај за постарите луѓе, но кај луѓето полека, но сигурно се зародува свеста за вистинскиот карактер на таа сурова институција, која предизвикува: *...насилно распарчување на семејството! Раскинување на крвните врски! Изолација што ги изедначува луѓето со добитокот!... Ново руво за вековните неправди!* (стр.9).

Во романите на Лилјана Белева (*Планетата Окталз* и *Омајот на вселената*) општеството е толку утопистички уредено што вцашува унифицираноста на луѓето, во поглед на облекувањето и однесувањето. Унифицираноста во облекувањето и изгледот во ваквите утопии оди дотаму што единственото нешто по што се разликуваат се нивните интелектуални можности. Притоа, предност се дава на едноставноста, функционалноста и штедењето на скапите материјали и работната енергија. За таа цел во храната (која обично е во вид на пилули) на жителите на ваквите утопии им се додаваат извесни лекови кои ги парализираат сите нивни умствени и сетилни способности за сè друго освен за работата и одржувањето на основните животни потреби, па во такви услови не им се потребни ни платежни средства. На луѓето им се овозможува совршен, хармоничен живот исполнет со работа, со одбивност кон емоциите кои се сметаат за одлика на дивите животни: *Живееја мошне удобен живот, секој извршувајќи ја работата што сам ја избрал, по желба пријавувајќи се за нов вид работа доколку сака промена. Работеа само по два часа дневно, зашто беше пресметано оти тоа ги задоволува сите потреби за добро функционирање во мала држава што броеше милион жители (Омајот на вселената, стр.24)*³⁰¹. Според Миодраг Друговац³⁰² се работи за „две приказни за умниот и снаодливиот Златко. Престојувајќи на планетата Окталз (инверзија на името Златко), Златко дошол до некои научни сознанија - на пример, за производство на кислород, формулата на лекот против ракот, итн. Тоа ќе биде причина за неговото грабнување од некои американски тајни организации и за неговите авантури на планетата Изалеус (опустошена по „атомската катаклизма“), на Атлантида и повторно на планетата Окталз (за да им помогне на Изалеусјаните)“. Понатаму Друговац зборува за ликовите, настаните и просторот каде се одвива дејството во овие две дела: „пророчицата Халеа, супермозокот Аеликс, девојченцето Маја, кучето Лајла, ќерката на капетанот Озус, добронамерната Озелија,

³⁰¹ Лилјана Белева, *Омајот на вселената*, Скопје, Култура, 2001.

³⁰² Миодраг Друговац, *Македонската книжевност за деца и младина, Детска радост*, Скопје, 1996, стр. 389.

Пржинскиот рид... И двете дела поседуваат елементи на научно-фантастични приказни, меѓутоа нивни крупен недостаток е психолошката, што ќе рече - литературната мотивација на сè што така наврапито се случува меѓу Земјата и Окталз, Земјата и Изалеус, Изалеус и Окталз, Изалеус и Атлантида, односно меѓу јунаците на оваа наивна, исконструирана и како таква неуверлива утопија, напишана со добри намери, а без соодветни уметнички заложби“.

Еден поинаков вид утопија среќаваме во романот *Ќерката на ѕвездите* од Стојмир Симјановски каде утопистичкото општество е така уредено што луѓето се слободни да не носат и облека и сиот свој живот да го посветат на уживањето: *На Лета никој од никого не се плашеше ниту некој нешто криеше и затоа и никој не носеше облека... Лекарите точно беа утврдиле дека светлината ги бомбардира атомите протерувајќи електрони од една патна линија во друга и создавајќи биоенергија само ако телото е голо* (стр.75, *Ќерката на ѕвездите*³⁰³) Стојмир Симјановски³⁰⁴ е автор и на *Ацела*, и *Двојната Ева. Ацела* (1977)³⁰⁵ „е приказна за една девојка (по име Ацела) во космичките простори, која ја напушта својата планета со Трн, за да зачне нов живот во планетарниот систем. Се случило во вселенското летало да се исклучат автоматите за будење од анабиоза - и Трн веќе не можел да ја разбуди. Така убавата Ацела се нашла на планетата на високоцивилизираниот и техницизираниот свет Јала директно во преградката на научникот Сит. Законите на оваа планета се ригорозни: секој дојденец мора да биде уништен за да не придонесе за пропаста на јалската цивилизација со пренесување на болест (а жителите на оваа планета мислат дека Ацела е болна). Сит, секако, тоа го знае, па ја крие од жителите. Ацела не може да му одолее на искушението и се заљубува во Јал. Плод на таа врска се Лит и Ан со биолошки особини на Јал и мајката Ацела. Предноста на Ацела е во тоа што има развиен мозок. Наследните особини прават Лит да стане првокласен научник, кој чувствува дека некаде во вселената постои некое друго лице и дека не е донесен на светот по лабораториски пат, како што е тоа на планетата, туку дека е роден од мајка и хранет со нејзино млеко. Сит не успева да ја зачува тајната. Во неговиот живот и во животот на Ацела се вплеткуваат најголемите научници од таа планета. Ацела станува експериментална кунатка. Нејзиниот мозок е подведен на испитување со помош на магнетни полиња и радијациони импулси. Научниците така ги дознаваат нејзините тајни и соништа, но на крајот Лит и Ан, заедно со Ацела, успеваат да ја напуштат оваа планета што доживува тотална пропаст.³⁰⁶ Миодраг Друговац³⁰⁷ смета дека *Ацела* е на еден начин и „критика на бесчувственоста, т.е на човечката дереализација со апокалиптички визии на еден високотехницизиран свет чија научна организираност е една застрашувачка утопија со апсурди на егзактниот фантаз којшто егзистира како хомо абсурдус. Среќна е околноста што Симјановски на своите јунаци („јунаци“) со човечки лик, што ќе рече и со човечка душа (Ацела, Лит и Ан), им овозможи да ја напуштат Јала, којашто како планета без иднина

³⁰³ Стојмир Симјановски, *Ќерката на ѕвездите*, Битола, 1985.

³⁰⁴ Стојмир Симјановски е роден во с.Иванчишта, Кичевско, 1937 година. Автор е на следните дела: романите *Ацела* (1977), *Весниното писмо* (1983), *Ќерката на ѕвездите* (1985), *Двојната Ева*, *Белата голгота*, *Чесно дрво*, *Синови на горите* и др.

³⁰⁵ Стојмир Симјановски, *Ацела*, *Детска радост*, Скопје, 1987.

³⁰⁶ Мурис Идризовиќ, *Македонската литература за деца*, *Наша книга*, Скопје, 1988, стр. 323-324.

³⁰⁷ Миодраг Друговац, *Македонска книжевност за деца и младина*, *Детска радост*, Скопје, 1996, стр.346.

доживува катастрофа. Сè на сè, еден обид да се навлезе во тајните на световите за кои малку или ништо не знаеме, во еден роман за младина пред чии јунаци и судбини читателот не останува рамнодушен“. Во романот *Двојната Ева*³⁰⁸ се прикажани патувањата низ времето на девојката Ацела (лик од претходниот роман на Стојмир Симјановски), односно Оран. Целта на нејзините патувања во минатото и иднината е обновувањето на цивилизацијата на нејзината планета, за која се востановува дека, всушност, е планетата Земја. Во романот *Ќерката на ѕвездите* се прикажува приближувањето на катастрофата, односно вселенската „црна дупка“, која треба да ја проголта планетата Лета. Главните јунаци прават натчовечки напори да ја спасат својата цивилизација, за која веќе е извесно дека ѝ се заканува истребување. Спасот е во саможртвата направена во име на љубовта.

Понекогаш, монотониот, едноличен живот и меѓу самите жители на Утопија раѓа досада и желба за возбуда, особено кога ќе се земе предвид дека во утописките општества важна компонента е и долговечноста, која се постигнува благодарение на високиот развој на науката. Меѓутоа, некои поединци не можат да се помират со тој лежерен, бескрајно долг живот, бидејќи не можат да ја сфатат неговата смисла (*Ацела*, *Ќерката на ѕвездите*, *Двојната Ева*). Меѓутоа, ретко кој се обидува да промени нешто плашејќи се од казни. Сепак, многу од нив се освестуваат дека само повторната појава на емоциите, а особено љубовта може да ги спаси нивните општества. Мошне еклатантен пример за тоа е ликот на Сит од романот *Ацела* (Стојмир Симјановски), во кој се јавуваат чувства несвојствени за неговата околина, која чувствата ги смета за одлика на животните. Затоа ќе биде и прогонуван, за на крај да сфати дека чувствата не им се потребни само на примитивните суштества, туку и на најразвиените.

Во овој корпус на дела спаѓаат и романите *Зена - ќерка на ѕвездите*, *Арис или прва љубов*, и *Кристална планета* од Томе Арсовски³⁰⁹. Според зборовите на Миодраг Друговац со првиот роман „се потврдува и разгранува една „жил-верновска“, научно-популарна и фантастична линија во македонската проза за деца и младина... Приказната за авантурите на малата, симпатична и „интелектуално надмоќна“ Зена Верн, од планетата Верна (како што се гледа неизбежна е асоцијацијата на Жил Верн!)... Индикативно е што малата хероина на Арсовски не копнее по планетарниот бескрај од некое свое, макар и измислено, катче на Земјината топка, ами обратно - таа копнее да ја запознае Земјата...“ „На овој свет таа не само што брзо се приспособува, ами успева и да се здружи со Земјанката од VII 1- Јана Турбовска - Жарче. По многуте необични доживувања, својствени за најнапредната техника и човечка фантазија, ќерката на ѕвездите ќе биде импресионирана од гостопримството на Јана и, посебно, од убавините на Зелената планета, од „зелените круни и жолтите полиња со пченичното класје што се бранува на ветрот“ од „модро-

³⁰⁸ Стојмир Симјановски, *Двојната Ева*, Детска радост, Скопје, 1991.

³⁰⁹ Томе Арсовски (Косовска Митровица, 23.09.1928-22.04.2007, Скопје) е една од најзначајните личности во историјата на македонската драма, роман и книжевноста за деца и младина. Автор е на следниве книги за деца и младина: романите *Патување во Таџетакомо* (1986), *Зена ќерка на ѕвездите* (1988), *Арис или прва љубов* (1989), *Кристална планета* (1990), *Телефонот е во прекин* (1993) и *Супер девојче* (1994); стихозбирките за деца *Смешни и испревертени песни* (1991) и *Диско Штурец* (1993). Кон квалитативниот прозен фонд на македонската литература за деца и младина се приопштува и романескниот триптихон на угледниот писател Томе Арсовски *Зена - ќерка на ѕвездите*, *Арис или прва љубов* и *Кристална планета*.

зелените рибји очи на планинските езера...“ (*Зена...*, стр.148)³¹⁰. Но, бидејќи времето на нејзиниот престој е програмирано и ограничено, таа е принудена да се раздели од посестримата Јана, па со подвижна светлосна лента влегува во интергалактичкото летало, бродот „Либератор“, и се враќа кај своите Вернанци“.³¹¹

Како и неговите учители, така и тој (авторот-Ј.Д.), на фантазијата ѝ дозволува да лета пред субјективното време - дури и на јунаците какви што се Јана, Катерина и многу други, од Зелената планета, Верна или Кристалната планета (командантот Тарус, татко и на Зена, Зориус Зјајка, навигаторот Шем, Катра, таа „девојка-робот, со нејзиниот прекрасен облак црвеникава коса и златестиот сјај во големите тркалезни очи“ итн.)³¹² ... „Во следниот роман *Арис или прва љубов*, со помош на вселенскиот брод „Катерина“, што се спушта над Камениот мост во Скопје, Јана патува на Верна и ја возвраќа посетата на Зена. Од мигот на пристигањето, па сè до крајот на романот, вонредната творечка имагинација на Арсовски нè запознава со еден друг и непознат свет. Притоа, писателот вешто нè води низ лавиринтите на монструозниот град-држава, каде што и ние се губиме и стравуваме, сонуваме и предвидуваме, и спонтано се вклучуваме во чудните и неверојатни преживеалици на двете девојчиња. И како што бидува само во фантастичните романи, сосема (не)очекувано, во градот на фантастиката или во т.н. огромна Палата на знаењата, се случува првата љубов меѓу живото човечко суштество Јана и златоокиот компјутер Арис. Тој настан во романот упатува на можноста за инкарнација на љубовта и на овој дел од космосот: „Никулецот на љубовта почива во секој човек само го чека својот час за да развие и да расцвета“ („Арис...“, стр. 127)³¹³. Но, за жал, во неизодливиот и безграничен архитектонски простор каде што сè е компјутеризирано, роботизирано и програмирано преку микросензори и фотоќелии - зборот љубов е чиста апстракција. Притоа, преку живото суштество со натпросечна интелигенција, кое во ништо не заостанува зад автоматиката на оваа планета, писателот Арсовски „спознава“ дека: а) на Вернанците им треба опслужување од живи високостручни луѓе и, што е уште поважно, ним б) најмногу од сè им недостасува елементарно човечко чувство што ќе бдее над иднината на Верна и сиот космос - љубовта. Оттука и заложбите на нашиов писател и во *Зена* и во *Арис* - да се зачува љубовта меѓу луѓето, која сè повеќе се потиснува во светот на компјутеризираниот начин на живеење“.³¹⁴ „Проектот го опфаќа и романот *Кристална планета*³¹⁵, а со неговиот крај се навестува следниот чин на фантастичните авантури како на Јана, така и на Зена. Се чини дека фантазијата на Арсовски и нема пристан, и нема крај, како оној брод наречен „Сребрената грмотевица“ со која јунаците на романот патуваат од една на друга планета“.³¹⁶

³¹⁰ Томе Арсовски, *Зена-ќерка на ѕвездите*, Детска радост, Скопје, 1988.

³¹¹ Блаже Китанов, *Литература за деца*, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр. 29-34.

³¹² Миодраг Друговац, *Македонската книжевност за деца и младина*, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 244-245.

³¹³ Томе Арсовски, *Арис или прва љубов*, Детска радост, Скопје, 1989.

³¹⁴ Блаже Китанов, *Литература за деца*, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип, 2007, стр. 29-34.

³¹⁵ Томе Арсовски, *Кристална планета*, Детска радост, Скопје, 1998.

³¹⁶ Миодраг Друговац, *Македонската книжевност за деца и младина*, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 245.

Есхатолошките теми, т.е. темите за уништувањето на светот и неговото повторно обновување се чести теми во НФ за деца и млади. „Бројни преданија потекнати од далечните времиња на древните цивилизации зборуваат за еднаш веќе слученото уништување на светот; помеѓу нив митот за Потопот, сумеро-академиот „Еп за Гилгамеш“, во Коранот, античката митологија, во индиските пурани, итн... Во сите нив непосреден повод за уништувањето на светот е одлуката на едно од божествата да ги казни луѓето поради гревовите. Јасна Котеска истакнува кажува дека кај научно-фантастичните романи се среќаваат две теми: теми за катастрофите и теми за паралелни светови. Во овој роман во кој се опишува светот по некоја катастрофа, прави дистинкција меѓу две подгрупи на теми: едните кои го опишуваат светот пред катастрофата и такви кои го опишуваат светот по катастрофата.³¹⁷

Некои теоретичари го ставаат мотивот на уништувањето на светот меѓу најраспространетите и најкарактеристичните мотиви на научната фантастика. Под овој мотив, Урошевиќ, подразбира дела кои се однесуваат на периодот пред катастрофата, дела кои го опишуваат избувнувањето на катастрофата, како и дела кои ја опишуваат состојбата и настаните по катастрофата. Се разбира, има и дела кои завршуваат со приближувањето на катастрофалниот миг и завршуваат со него.³¹⁸ Во „Визуелната енциклопедија“ на Брајан Аш се дадени некои од можните причини за крајот на светот: тие можат да бидат космички, природни од земно потекло, вонземни и човечки.³¹⁹

а) *Судирите со комети или планети*, опасното доближување на други небесни тела кон Земјата се секако најчести космички причини на пропаста на нашиот свет во делата што спаѓаат во овој вид научна фантастика...

И во романот *Керката на ѕвездите* причините за катастрофата на планетата Лета се космички како резултат на нејзино проголтнување од црна дупка: *...Лета едноставно и миговно ќе биде проголтана од црната ѕвезда* (стр.92); *„Па зар во оваа бескрајна токму Лета мораше да ѝ се најде на пат на таа невидлива црна дупка?* (стр.93). Иако романот не завршува со таа слика, катаклизмата на планетата Лета е прикажана вака: *Насекаде се слушаше подмолниот свиреж, крцкање, кршење; секаде одекнуваа врескања, пиштење, офкање и секаде се гледаа избезумени Летонци кои пропаѓаа во урнатините и во хаосот од вода, метал и оган... Планетата ригаше пламен и усвитена лава која уриваше и пиштеше (...) и наеднаш Лета експлодира и стана огромен издолжен млаз од црвена лава и усвитени парчиња камења што се судираа... Остатоците од планетата сосем се издолжија и протегнаа и со несфатлива брзина се устрвија некаде во висините, летајќи кон нешто што не може да биде видено. И само за кусо време целата планета засекогаш пропадна и исчезна во црната гравитациска бездна која незадржливо продолжи да лета и уништува* (стр.138).

б) *Меѓу причините од природен карактер*, а од земно потекло несомнено се најчести визиите на уништувањето на човештвото со епидемии, вируси, микроби... Потоа тука спаѓа и стерилитет, исчезнувањето на водата, нејзиното

³¹⁷ Јасна Котеска, Влада Урошевиќ и неговите врски со светската традиција на научната фантастика, пародираната жанровска литература и новите постмодернистички текови, Книжевен контекст, Скопје, 1999, стр.255

³¹⁸ Исто, стр.217.

³¹⁹ Според Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 218

повлекување во длабочините на Земјината кора. Друга подгрупа вакви причини се и зголемувањето на обично малите суштества најчесто инсекти до огромни размери, како и нивното здобивање со интелигенција. Друга опасност демне од вегетацијата која незадржливо ја освојува нашата палнета и поседува необични својства: подвижност, агресивност, отровност и еден вид интелигенција.

Во романот *Ацела* на Стојмир Симјановски на планетата Јала и се заканува токму опасноста од интензивното и заканувачко ширење на еден вид растение: *Стотици години со тоа мамутско растение научниците ја пошумуваа Сита и растението во почетокот воопшто не се размножуваше, но кога наеднаш и неочекувано почна да се шири, само за десетина години половината планета ја претвори во џунгла, заканувајќи се да ги уништи сите градови, бидејќи коренските жили на тоа чудно растение ги разјадуваа и металите* (стр.5); ... Глетките на урнатините тука јасно го откриваат своето значење на резултат на одмаздата на природата против културата, на преовладување на силите на нагонот над стремежот кон усовршување на духот и, на крајот на краиштата, на победа на хаосот над космосот.³²⁰

В) Пропаст на светот како резултат на активноста на вонземни суштества.

Во современата македонска литература за деца и млади, како подгрупа на оваа се среќава и опасност од катаклизма или нејзина реализација заради вештачката интелигенција, т.е. роботите без оглед дали доаѓаат од Вселената или се продукт на човекот. Таквата вештачка интелигенција, т.е. роботите се здобиле со преголема моќ и знаење, па се случило неизбежното. „Обидот за електронско оживување на човековата психа, наспроти фасцинантните можности, крие и некои фаустовски импликации. Создавајќи дух сличен на себе, или дух кој го надраснува, човекот на себе бесправно со го припишува божјиот лик, со што истовремено презема на себе одредени ризици и одговорности“.³²¹ Вака е прикажана инвазијата на роботите во романот *Двојната Ева: Милионгодишната наука и којзнае колкугодишни искуства, совршена техника и семожни сознанија се преточиле во вештачки мислителни кои откако стекнале доволно моќ, успеале да се отргнат од контролата на творците. Тогаш во моќта се родила гордост, во гордоста злоба, а во злобата суровост и роботите веќе сакале сè да биде како што ќе речат и одлучат тие, а тоа било да се уништи сè живо и да се создава киборшки свет според нивните модел* (стр.198). Нивната инвазија нема граници и е насочена кон целиот космос, особено кон послабите, односно сентиментални цивилизации: - *Нема цивилизација во галаксијава која ќе може да се спаси од наездите на отонските армии. Големiot отонатор ќе покаже дека е минато времето на сентименталните слабац и ќе создаде вештачки раси што ќе бидат способни за сè и отпорни на сè ...*(стр.200). И изгледот е овие метални војни е застрашувачки: *...секој час се исфрлаа стотици метални војни кои не само што застрашувачки делуваа со својот*

³²⁰ Влада Урошевиќ, *Демони и галаксии*, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 218-224.

³²¹ John Bernard Over, *Aksiomatika naučne fantastike*, Dometi, Izdavački centar, Rijeka, br. 6, 1978, str.24.

изглед, туку и навистина изгледаа непобедливи. Тие беа помали од другите работи и со неверојатно заканувачки и застрашувачки изглед (стр.204).

Г) *Катаклизмата заради човечки причини* најчесто настанува заради „претераната индустријализација која е причина за загадувањето и за зголемувањето на топлината на површината на Земјата; човечкиот род изумира затоа што условите за живот стануваат неподносливи“.³²² Претераната индустријализација е главниот виновник за загадувањето на околината до катастрофални размери што довело до изумирање на живите организми и создавање на еден вид резерват за преживеаните: *Данок на развиената цивилизација! Колку повеќе напредуваше индустријата, сè повеќе се загадуваше природната средина и најполсле нејзината рамнотежа сосема се наруши. Изумреа сите животински и растителни видови зашто повеќе немаше услови за опстанок за нив. Земјата се претвори во камен и песок, водените површини пресушија, хармонијата на атмосферата се наруши. Повеќе не паѓаше дожд, човечките суштества од Окталз за да преживеат направија резерват заштитен од затруената средина со огромно пластично своно во кое живеат околу три милијарди луѓе и каде што сè се произведува вештачки, па дури и воздухот* (стр.23-24- *Планетата Окталз*³²³).

Вонземни причини за уништување на планетата среќаваме во *Двојната Ева*, каде инвазијата на роботите како продукт на човекот кој се свртел против својот творец е насочена не само кон Земјата, туку кон сите сентиментални цивилизации во Космосот. Во романот *Вечниот Таниз* од Велко Неделковски над човековата цивилизација се надвиснува уште една катаклизма која не произлегува ниту од вонземна цивилизација, ниту од закана од бунт на роботите. Имено, опасноста постои заради гаснење на човековиот род заради недоволна употреба на неговите потенцијали што доведува и до гаснење на неговите биолошки потенцијали. Ова најдобро се манифестира преку еден од споредните ликови во романот, ликот на Борут Ломбо. Имено, во услови на преголема автоматизација и роботизација на животот, Борут одбива секаква употреба на екстремитетите, како резултат на што тие закржлавуваат и тој завршува во болница. Неговиот случај е еден вид на дарвинистичка параболоа, па оттука и зборовите на неговиот лекар зазвучуваат критички и отрезнувачки: *Влечи се како црв! Ползи покрај сидовите, четириношки! Плати го технолошкиот цех! Го заборавивте Дарвин, свилени господа!...А неговото учење дека човекот потекнува од влакнест мајмун? И дека има шанси да се врати на гранките, доколку не го исползува својот ум? И доколку не го користи своето тело на вистински начин* (стр.186-187).

Уништувањето на човековата цивилизација заради човечки причини најчесто е реализирано така што се укажува на опасностите од преголемата индустријализација, која е главниот виновник за загадувањето на околината до катастрофални размери што води кон изумирање на живите организми и создавање на еден вид резерват за преживеаните. Во *Вечниот Таниз* тоа е така илустрирано што наспроти високиот технолошки развој кој има неповолни последици врз луѓето, авторот го гледа спасот на човештвото во враќањето кон старите вредности, поточно "екосипедот".

³²² Влада Урошевиќ, нав. дело, стр.225.

³²³ Лилјана Белева, *Планетата Окталз*, Детска радост, Скопје, 1988.

Во *Планетата Окталз* за да се заштитат од презагадената средина, живеат во резерват под огромно пластично своно во кое и воздухот се произведува вештачки. Во *Омајот на вселената* отворено се кажува дека причина за катаклизмата е постојаното вооружување и некои озрачени (луди) научници. Понекогаш причините за катастрофа можат да бидат и природни, т.е од земно потекло (разни епидемии, вируси, микроби, исчезнувањето на водата итн.), како во романот *Ацела* каде заради преголемата индустријализација на општеството демне опасност од вегетацијата која незадржливо ја преплавува планетата покажувајќи необични својства: подвижност, отровност, агресивност или еден вид интелигенција: ...Кога наеднаш и неочекувано почна да се шири, само за десетина години половината планета ја претвори во џунгла, заканувајќи се да ги уништи, бидејќи коренските жили на тоа чудно растение ги разјадуваа и металите (стр.5)

Во научно-фантастичната литература постојат неколку сфаќања за **роботите**. Меѓутоа, согласно со „Трите закони на роботиката“, дадени од Исак Асимов, преовладува мислењето дека роботите се помошници на луѓето. Таков став зазема писателот Томе Арсовски. Во трите негови тематски поврзани романи *Зена – ќерка на ѕвездите*, *Арис или прва љубов* и *Кристална планета*, роботите се јавуваат во крајно позитивна улога – во улога на помошници, другари, пријатели за учење, кои на вонземјанката Зена од планетата Верна ѝ даваат изобилство информации за толку посакуваната и замислувана планета-Земја. Понекогаш, изгледот на роботите е крајно механизирани, но согласно со современите научно технолошки откритија, се менува и сликата за роботот, така што тој може не само да ги извршува сите зададени наредби до перфекција, туку роботот може и да чувствува преку вграден емоционален апарат во него, како што се случај со роботот Катра од романот *Арис или прва љубов*. Во истиот роман авторот веќе ја изразил и првата недоверба кон роботите на кои комплетно им е доверен животот на планетата Верна. Притоа, не се работи за тоа дека луѓето се плашат од некакво евентуално зло кое роботите би можеле да им го нанесат на луѓето, туку за сомнеж во нивните емоционални реакции во случај на ненадејна опасност. Имено, роботот не знае да сака, не знае да мрази, не може да се вљуби, не сака да се одмазди. Кај него сè подлежи на строгите закони на математичката логика. Како што не знае во лутина да направи погрешен чекор, така и во случај на опасност не реагира бурно, брзо и инстинктивно.

Но, во некои дела роботите се јавуваат како агресори, како сила која се заканува да ја уништи целокупната цивилизација на човештвото. Понекогаш тие потекнуваат од друга планета, но најчесто се производ на човекот кој се кренал против него. Тие работи се јавуваат како реална закана за човековата цивилизација во романите на Стојмир Симјановски (*Ацела*, *Ќерката на ѕвездите* и *Двојната Ева*). Во *Ацела* тие се освојувачи кои откако ја освоиле новата планета, ги уништуваат сите живи суштества и создаваат царство на роботите. Во *Двојната Ева* киборзите наречени *отони* покажуваат голема надворешна сличност со нивните креатори-луѓето, што постепено ескалира во страв и недоверба кон нив. Тој страв се покажува како оправдан кога роботите ќе ја уништат човековата цивилизација, по што ќе се свртат кон планирање на инвазија на непрегледните вселенски простори. Овде веќе нема можност за компромис, бидејќи меѓусебниот антагонизам е премногу голем. Единственото што преостанува е борбата до конечно истребување на едната или на другата страна. Во делото *Роботград* од Глигор Поповски на човековата цивилизација

и се заканува директна опасност од преголемото производство на роботите на кое се посветиле луѓето, без да бидат свесни дека сè повеќе личат на своите производи, кои, пак, ќе се побунат против својот создател и ќе предизвикаат колапс на човековото општество.

Во некои дела, каков што е случајот со романот *Вечниот Таниз* од Велко Неделковски, темата на роботот е поврзана со **темата за вонземјаните**. Имено, таму вонземјаните се помошници на човековиот род со тоа што им го даруваат на луѓето елементот Таниз, елемент со бесконечна моќ, елемент кој тие треба да го искористат за добри цели. Но, овде се наоѓа и опасноста, зашто човечкиот ум секогаш е насочен кон создавање на деструктивни сили и оружја кои се наменети за вонземски освојувања. А роботот произведен од луѓето, наречен Врховен Тотор, кој станал нивни господар, на луѓето им ја открива нивната деструктивна природа. Преку неговите зборови луѓето откриваат колку е мрачна потсвеста на човештвото и до што може да доведе преголемата роботизација и индустријализација. Од таму произлегува дека човекот најмногу треба да се плаши од себе и од своите грешки.

Темата за **лудиот научник**, како типична за научната фантастика, се среќава и во поголем број дела од современата македонска литература за деца и млади. Овие надарени, но ексцентрични и најчесто изолирани индивидуи, исполнети со љубопитност, суета и желба за изедначување со Бог, се најчестите причинители на катастрофи од катаклизмични размери. Во *Вечниот Таниз* (Велко Неделковски) има неколку такви луди научници кои го создале Врховниот Тотор, но со тек на времето неговата моќ толку нараснала што тој станал нивни господар, кој се заканува да ја уништи целата човечка цивилизација и да ја замени со работи како себе. Во романот *Авантурите на Марко и Дамјан*, лудиот научник го гледаме во ликот на Црниот Ѓавол, окупаторот на планетата.

Од претходно експлицираното, со полно право можеме да констатираме дека скромниот корпус на научно фантастични романи во современата македонска проза за деца сепак, покажува приврзаност кон современите текови во европската и светска научно фантастична литература за деца и млади. Колку за потсетување, сите овие романи ги содржат сите структурни елементи карактеристични за научната фантастика. Тука пред сè, се мисли на темите кои се среќаваат во научната фантастика, како мотивот на утопијата, мотивот на спејс-операта, есхатолошкиот мотив, темата на роботот, присуството на софистицирани научно-технолошки откритија, присуството на разни суштества и чудовишта со фантастичен и неверојатен изглед, итн.

Во секој случај, се работи за интересни научно-фантастични романи, кои заради својата авантуристичка содржина, без сомнение, уште долго ќе го привлекуваат вниманието на младите читатели.

ВЕЛКО НЕДЕЛКОВСКИ

Романот *Вечниот Таниз* од Велко Неделковски слободно може да се идентификува како научно-фантастичен роман. Со овој роман, како што е кажано, авторот „не го занемарува минатото, живее со пулсот на сегашноста, но и будно ги наслушува дамарите на иднината“.³²⁴

Самиот наслов внесува несигурност, бидејќи синтагмата *Вечниот Таниз* не асоцира на нешто одредено. Времето на одвивање на дејството е нашата поблиска иднина, која не може да се одреди точно на почетокот на романот. Но, затоа, кон крајот на романот, во разврската, при хронолошкиот приказ на настаните од страна на новинарот Дарли и од страна на вонземјаните, се дознава дека дејството на романот започнува да се одвива во 2038 година. Местото на одвивање на дејството е метрополата Хипсо, која се наоѓа некаде на Земјата. Во романот се присутни теми кои се типични за научната фантастика. Така, присутна е темата за наводно *утопистичко* уредување на општеството во кое има само еден владетел- Натчовек (Врховниот Титор), присилно наметнат: *Не го избираа, се наметна со силата на својата безобѕурна личност* (стр.106). Тој живее изолиран *сам и аскетски*, на дистанца од сите: *никој никогаш не го видел неговото лице; се шепотат приказни дека бил воин, осакатен во дамнешна битка, со луѓето кои не се за показ во јавноста* (стр.67). Мерките за безбедност кои ги презема се крајно ригорозни: тој живее во својот комплекс од седум исти облакодери од кои шест се фикција, а само еден е реален и опкружен со река во која пливаат алигатори. И нараторот забележува дека ваквиот негов бедем прилега на англиските средновековни замоци, кои го инспирирале Врховниот Титор. Тој *владее како апсолутист, опкружен со кодоши и џелати*, а својот народ го нарекува *Стадо!* (стр.106). Во едно такво општество, владее поделба на жителите на - луѓе и подлуѓе. Луѓето се помалубројни: *стотина илјади привилегирани Чочони како негови намесници*, а Подлуѓето се *десет милиони*. Во таквата уреденост на светот, животот на подлуѓето вреди малку, тие се *без граѓански права*, од нивните редови се *регрутираат заморчиња за научни експерименти* (стр.25). Авторот следи неколку развојни линии во романот. Првата, со која и започнува романот, е онаа за регулирање на старосната граница до шеесет години, по што луѓето се одведуваат во центарот Тузалем, за да не претставуваат товар на општеството. Тузалем е претставен како рај за постарите луѓе, но кај луѓето полека, но сигурно се зародува свеста за вистинскиот карактер на таа сурова институција, која предизвикува *...насилно распарчување на семејството! Раскинување на крвните врски! Изаолација што ги изедначува луѓето со добитокот!... Ново руво за вековните неправди!* (стр.9). Токму така започнува и романот, со шеесетгодишниот роденден на Ирапин Ошо и неговото одведување во современиот логор на смртта. Неговиот бунт против ваквото нечовечко однесување кон постарите наоѓа израз и во последниот негов обид да го избегне, макар и по цена на смртта, како резултат на обидот за самоубиство. Овде авторот свесно се откажува од ликот на Ирапин Ошо, кој му служи само како нишка што ја користи за да го воведо читателот во некоја средина.

Втората развојна линија се развива на неговата роденденска забава, каде еден од присутните, Спирил Ток, под дејство на алкохолот, отворено го

³²⁴ Вечниот таниз, Велко Неделковски, Детска радост, Скопје, 1999, стр.258.

изразува своето незадоволство. Но, шпионите на власта (новинарот Дарли) работат непрекинато и посветено и Спирил Ток завршува во затворот „Злодух“ на пет години. Со тоа мачилиште, кое всушност претставува рудник од кој затворениците ископуваат некоја таинствена руда, со сверски методи, управува Аждер. Атмосферата во рудникот-затвор е пеколна, таму владее самоволниот Урик, кој од женските затворенички регрутира кандидатки за својот харем. Но, таму се јавува и нова искра на надеж, преку ликовите на Спирил Ток, кој заедно со Калмак, Лендра (Леа) и старецот Ал-Алфонзо смислуваат бегство и го реализираат. Нивното бегство ќе биде една од карпите кои ќе ја започнат лавината што ќе доведе до крах на владеењето на Врховниот Тутор.

Третата наративна линија го следи бегството на двајцата старци, Дариус Ломбо и Грамад Зинг од центарот Тузалем. Благодарение на својата непомирливост со состојбата и желбата за живот на слобода, Дариус ја дознава запрепастувачката тајна на Тузалем, кој наместо рај, всушност е логор за бавна смрт. Во таквото навидум утопистичко, а всушност антиутопистичко општество нема приватност и секој збор се снима, па како награда за својот револт кон храната која е *без мирис и вкус, со надуена калорична вредност* (стр.16), Дариус добива престој во озрачениот простор, во кој тој потајно сака да дојде до компјутерите кои му ја откриваат тајната за постоењето на Тузалем и иднината на старците: *Еутаназија, безболна смрт од сомилост!* (стр.21), а особено е поразувачко сознанието дека пилулите кои секојдневно задолжително мораат да ги пијат, всушност се слаб отров кој со континуирана употреба го скратува животот. Планираното бегство се реализира и Дариус и Грамад се во преградките на блиските: Дариус се среќава со синот Борут и снаата која очекува принова, а Грамад се среќава со саканиот внук. Власта ја продолжува потрагата по нив, што ќе доведе до самоубиството на Дариус со загриз на змиски отров.

Но, бунтот е започнат. Сектата на калигерите се организира и се обединува. Малку по малку се урива царството на Врховниот Тутор, бидејќи е засновано на лага, на суровост и апсолутизам. Врховниот Тутор, сепак, има Ахилова пета. Тајната ја знаат само петте научници кои, всушност, и го создале. Значи, во романот *Вечниот Таниз* присутна е и темата „луди научници“ која е многу често присутна во научната фантастика и најчесто е поврзана со катастрофите, односно со есхатолошкиот мотив. Притоа не станува збор само за умствено нарушени индивидуи... Така, широкиот термин „луди научници“ обично се применува да ги означи сите ексцентрични, аморални, несфатени и прогонети научници чии пронајдоци, и покрај нивната евентуална корисност и применливост во некој домен на техниката, носат во себе големи опасности и извонредно тешки последици за човечкиот род, за нашата планета, па дури и за целиот космос. Тука научната љубопитност и жедта за Апсолутното се во непосредно соседство на лудилото и често се мешаат со него“.³²⁵ Тоа најдобро е илустрирано преку покајничките зборови на Калдо Ошо, на крајот од романот: *Секогаш постои опасност епохалниот пронајдок на еден Гениј да биде злоупотребен од изопачениот ум на некој лудак* (стр.255).

³²⁵ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 225-227.

Во понатамошниот тек на дејствието се дознава дека и тие свои творци, создатели, Врховниот ТUTOR ги држи во покорност со уцени и суровост кон нивните најблиски, затворени во логор среде океанот. Овде авторот ја вметнува и опасноста од катаклизма или нејзина реализација заради вештачката интелигенција, т.е. роботите без оглед дали доаѓаат од Вселената или се продукт на човекот. Таквата вештачка интелигенција, т.е. роботите се здобиле со преголема моќ и знаење, па се случило неизбежното. „Обидот за електронско оживување на човековата психа, наспроти фасцинантните можности, крие и некои фаустовски импликации. Создавајќи дух сличен на себе, или дух кој го надраснува, човекот на себе бесправно си го припишува божиот лик, со што истовремено презема на себе одредени ризици и одговорности“.³²⁶

За да се сочува страшната тајна, паѓаат многу жртви од раката на Полифем, современ, совршен убиец, какви што Врховниот ТUTOR произведува во голем број: *Едноок џин, процент на крвожедност: сто насто! (70)*. Нивната инвазија нема граници и е насочена не само кон уништување на човековата цивилизација, туку и кон целиот космос, особено кон послабите, односно сентиментални цивилизации, заради што се планира и инвазија на вселенските простори... Значи, авторот се занимава и со проблемот на роботите, тие механички примери на човековата перфекција, кои, сепак, никогаш нема да бидат во состојба потполно да го заменат човекот. Тие се совршени и прецизни машини, кои функционираат извонредно и без никакви мани ги извршуваат своите задачи, но на крај, тие сепак остануваат само *хуманоиди*, а тоа значи безживотни и глупави имитатори на човекот. Според Влада Урошевиќ, „роботите се евтина работна сила, за своето одржување не бараат големи трошоци, послушни се, вредни, дисциплинирани. Поседуваат силно развиена интелигенција, но немаат никаков емотивен живот, во нив не се всадени можности за доживување на етички дилеми. Сепак, благодарейќи на некои усовершувања што ќе бидат применети над поновите генерации на овие суштества, тие ќе се здобијат со чувство за правда и неправда, за солидарност, па дури и со способност да мразат и со желба да господарат. Резултат на тоа е нивната побуна: тие загосподаруваат со светот, уништувајќи го претходно човештвото.... Во новата приказна за создавањето на вештачки суштества е присутно и чувството за вина, а и стравот од казна, како и бунтот на тие суштества против нивните создавачи и господари.“³²⁷ ...

За да остане на власт Врховниот ТUTOR редовно ги користи способностите за убивање на Полифем, тој робот во човечка кожа! Еден по еден, Полифем ги убива четворицата научници кои ја знаат страшната тајна на Врховниот ТUTOR. Во последен миг е повлечена наредбата за убиство на последниот, Калдо Ошо. Но, помилувањето не е од хумани побуди. Овде се открива дека научниците се оние кои, пред петнаесетина години го создале Врховниот ТUTOR, робот во чии раце ја ставиле судбината на целата планета и на сите луѓе. Неговиот механизам се обновува со помош на елементот Таниз, енергенс кој се издвојува од рудата што се ископува од рудникот-логор „Злодух“ и од кој се изработуваат деловите за неговиот механизам. Насетувајќи ја злосторничката природа на господарот и можната, идна апокалиптична визија на човештвото, научниците се осигурале за својата безбедност. Нивната претпазливост и

³²⁶ John Bernard Over, *Aksiomatika naučne fantastike*, Dometi, Izdavački centar, Rijeka, br. 6, 1978, str.24.

³²⁷ Влада Урошевиќ, *Демони и галакси*, Македонска книга, Скопје, 1988, стр.248-249.

храброста на последниот научник, Калдо Ошо, водат кон неминовно откривање на тајната и смрт на Врховниот Тотор. Значи, авторот ја користи и темата на роботите за да укаже во кој правец може да се одвива преголемата роботизација. Но, овде се воведува и третата тема, која произлегува од сознанието за големата моќ на мистериозниот елемент: *Елементот Таниз може да се троши бесконечно, зашто самиот и во недоглед го возобновува своето јадро...Всушност, човештвото е на пат да конструира „Перпетум Мобиле“, енергија од ништо!* (стр.112). Но, овде се наоѓа и опасноста, зашто човечкиот ум секогаш е насочен кон создавање на деструктивни сили: *За жал, вие и ние љубоморно ја чуваме оваа тајна. И онаа, за која потслушнав, дека од елементот Таниз произведуваме чудовишно оружје?! Пан-Пан, дали се подготвуваме за војна, со вперено алчно око кон соседните, мирољубиви кантони?!* (стр.112). Овде, се разбира, повеќе нема можност за компромис, бидејќи меѓусебниот антагонизам е премногу голем. Единственото што преостанува е борбата до конечно истребување на едната или на другата страна. Со тоа над планетата се надвива потенцијалната визија на тотално уништување. Од ваквиот страв на Калдо Ошо и заради својата лична безбедност, тој се решава на невидено храбар чекор. Решава да ја открие тајната и да го направи спасоносниот чекор за човештвото. При изработката на деловите за механизмот на Врховниот тотор, во нив вградува и детонатор што води до неминовен крај на тиранот. Во неговиот претсмртен говор, во кој ги проколнува своите создатели, се открива пораката на писателот упатена до сето човештвото: *Јас сум вашето огледало! Кога ме создававте, потајно се напојував од вашата потсвест! Ги апсорбирив вашите емоции, но и вашите слабости: скриената завист, потиснатото зло, заспаните животински инстинкти, алчноста за пари и за моќ, стремежот да се обљуби туѓа жена!...Јас сум вашето искривено огледало, Ошо! И вашето деформирано огледало...Јас сум отелотворен монструм од вашата потсвест! Колку и да се зли, роботите не можат да ги надминат грозотиите што може да ги смисли и да ги направи едно просечно човечко суштество! Луѓе - колку несовершен збор! Вардете се од себеси?!* (стр. 250; потцртаното- мое, Ј.Д.). Овие зборови на роботот откриваат колку е мрачна потсвеста на човештвото и до што може да доведе преголемата роботизација и индустријализација.

Отпрвин, појавувањето на елементот Таниз е обвиткано во мистерија, но кон крајот на романот како лик се појавува и вонземјанинот Нофор, кој ја открива тајната за појавата на Танизот и неговата намена. Тие биле присутни овде веќе дваесет години, нивниот вселенски брод се наоѓал во длабочините на „Злодух“ и биле сведоци на злите намери на човештвото управувано од Врховниот Тотор. Откритието за елементот кој требало да биде подарок, а заради кој е истребено многуилјадното племе Ирати ги шокира вонземјаните: *Од сите можни добродетелства на вечниот Таниз, го побарале, го пронашле и максимално го користат само скриеното Зло!* (стр.225), па затоа, запрепастени од суровоста на Земјаните констатираат: *Штом подарокот внесува раздор, Вселенскиот законик е дециден и пропишува само една пресуда: „НИКОМУ!* (стр.226). Казната за луѓето е сурова, но праведна: *Огроман метеорит, обвизка на вселенскиот брод, се крена од длабочините на Злодух и за миг го замрачи небото. Над опустениот рударски логор „Злодух“, што во панично бегство го напуштија и стражарите и затворениците, се истури вулканска пепел* (254). Но, сепак, останува предупредувањето од вонземјаните на пештерските цртежи на преостанатите

Ирати кои излегуваат на бел ден: во иднината, во 2084 година ќе има уште една нивна посета, за да добијат одговор на своето прашање: *Дали човечкиот род ќе биде посовршен кога ќе се врати вселенскиот мирносец Нофор?* (стр.255). Жан Бруно Ренар истакнува дека вонземјаните секогаш се замислувани како да се посупериорни на технолошки, а често и на физички план од нас, Земјаните. Понекогаш се и морално и општествено посупериорни од нас -луѓето. Понекогаш, тие доаѓаат да нè проучуваат како да сме животни или да нè колонизираат како "примитивни"...Од вонземјанинот очекуваме откровение за нашата човечка состојба: се претпоставува дека вонземјанинот поседува тајно знаење за потеклото или за настанокот на човекот, една заборавена или сè уште непозната мудрост, чудесни научни знаења. Сите раскажувања на оние кои биле во "контакт" ги претставуваат вонземјаните како доаѓаат да ги предупредат луѓето или, уште подобро, да им предадат спасоносна порака пред опасностите кои ѝ се закануваат на Земјата: нуклеарна војна, загадување, криза на вредности.³²⁸

Во романот *Вечниот Таниз*, над човештвото се надвиснува уште една катаклизма, која не произлегува ниту од вонземна цивилизација, ниту од роботите, како продукти на човекот. Имено, опасноста постои заради гаснење на човековиот род заради недоволна употреба на неговите потенцијали што доведува до гаснење на неговите биолошки потенцијал. Или како што вели Ферид Мухиќ: „Опасноста од уништувањето не мора ниту да е експлицитна ниту мора да се однесува врз физичката страна на постоењето; таа може да биде хронична и да се изразува како гаснење на витални човекови квалитети - родот се губи со тоа што до крај е унифициран и типизиран“.³²⁹ Ова најдобро се манифестира преку ликот на Борут Ломбо, син на Даруис Ломбо, старецот-бегалец од Тузалем. Во услови на преголема автоматизација и роботизација на животот, Борут одбива секаква употреба на екстремитетите, како резултат на што тие закржлавуваат и завршува во болница. Неговиот случај е еден вид на дарвинистичка парабола, па оттука и зборовите на докторот кој го лекува, зазвучуваат критички и отрезнувачки: *Влечи се како црв! Ползи покрај сидовите, четириношки! Плати го технолошкиот цех! Го заборавивте Дарвин, свилени господа!...А неговото учење дека човекот потекнува од влакнест мајмун? И дека има шанси да се врати на гранките, доколку не го исползува својот ум?! И доколку не го користи своето тело на вистински начин* (стр.186-187).

По смртта на врховниот Тотор, во Хипсо и на целата планета, ќе завладее преродба: *Ослободениот Хипсо празнуваше седум денови и седум ноќи...Центарот Тузалем е закатанчен како трагична епизода...Киси О' Браен донесе на свет здраво машко дете. Нов потомок на чесната лоза, малиот Дариус Б.Ломбо* (стр.254-255).

Романот завршува со идилична слика на која меѓу луѓето се воведува масовна употреба на новото превозно средство - *екосипедот*: *Во сончево попладне, по тревната полјанка во питомата дивина околу Хипсо, еден старец и едно дете возат екосипеди, со галежен ветар околу лицата* (стр.256).

Спасот е пронајден. Наспроти високиот технолошки развој кој има неповолни последици врз луѓето, авторот го гледа спасот на човештвото во враќањето кон старите вредности.

³²⁸ Жан - Бруно Ренар, *Дивљи човек и ванземјанин: две фигури еволутивне имагинације*, „Градина“, Ниш, бр.11, 1985, стр.87-90.

³²⁹ Ферид Мухиќ, *Филозофија на иконокластиката*, Македонска книга, Скопје, 1983, стр. 207.

МИРКО ЗАФИРОВСКИ

Романот **Авантурите на Марко и Дамјан** од Мирко Зафировски³³⁰ е современ научно-фантастичен роман за деца и млади во кој се тргнува од сосем реалистичен амбиент во кој одненадеж влетуваат вонземјани, вселенски летала. Дејството на романот започнува во денешницата, во Кавадарци и неговата околина кога двајцата братучеди решаваат за време на претстојниот распуст да појдат на село, кај баба си и дедо си. Уште при патувањето доживуваат авантура кога се разминуваат со дедото, па тоа е повод тие самите да тргнат кон селото и да ја откријат необичната пештера. Во неа ги пронаоѓаат вонземјаните кои заради дефект на нивното летало пред пет години морале принудно да слетаат на Земјата сè додека не го поправат дефектот. Со нив патуваат и во вселената и доживуваат многу драматични настани. Во однос на дејството, романот е мошне динамичен. Настаните се одвиваат на Земјата, во Вселената, на една непозната (неименувана) планета каде живеат потомците на Александар Македонски, во Индија, пак на Земјата итн. Во такви услови сосема логична е средбата со голем број на опасности, опасни вселенски „жители“ - октопипи, непријателски војници од друга земја, диви животни (во Индија), негативни ликови како Црниот ѓавол и др.

Романот ги поседува сите потребни елементи за да се нарече научно-фантастичен. Присутно е утопиското сфаќање за униформираноста и социјалната еднаквост на вонземјаните, според кое сите припадници на вонземниот живот се облекуваат во исти облекувања. И изгледот на вонземјаните во романот е во согласност со нашите сфаќања создадени од сликите на телевизија: *...На негово место стоеше едно момче, исто како момчето што лечеше во ковчегот во малата камена одаја. На главата имаше просурен шлем. Беше облечено во лесен, како од свила изработен, комбинезон од вратот до петиците. На нозете имаше чизми. Момчето стоеше на мала, околу половина метар долга штица!* (стр.34).

Друг момент кој зборува во прилог на научно-фантастичниот карактер на романот **Авантурите на Марко и Дамјан** од Мирко Зафировски е присуството на есхатолошкиот мотив за уништување на планетата во катаклизма предизвикана од човечкиот фактор. Имено, Црниот ѓавол окупирал нова планета и нејзините жители, затоа што неговата татковина била уништена, а причината за тоа бил човечкиот фактор: *Пред да дојде кај нив, живеел на една планета, каде техниката, технологијата и компјутеризацијата биле на многу високо ниво... Без многу да мислат на иднината на својата планета, а со тоа и на својата иднина, од ден на ден сè повеќе ги загадувале водите, почвата, воздухот. Така нивната планета била толку загадена, што повеќе не можела да дава род, водите биле толку загадени што животот во потоците, реките, езерата и морињата не бил можен, како и воздухот, кој бил полн со отровни гасови... Кога главниот компјутер соопштил дека неговите истражувања утврдиле дека наскоро разновидните гасови што се насобирале во и околу планетата, ќе почнат да се мешаат, што ќе доведе прво до мали и поединечни експлозии а потоа до големи, со можност на една единствена, која може да доведе до распаѓање на планетата* (стр.65-66, потцртаното-мое, Ј.Д.).

³³⁰ Мирко Зафировски, *Авантурите на Марко и Дамјан*, Макавеј, Скопје, 2005.

Во романот се среќава и мотивот за посета на непозната планета. Тоа е заради желбата за истражување на непознатите вселенски простори, па според тоа романот има елементи на спејс - операта. Ваквите дела обично имаат шематизирана структура. Главните јунаци водени од желбата за истражување и запознавање на неистражените и недогледни вселенски простори, како и просторот на непознатите планети кои се кријат во далечните вселенски бездни, тргнуваат во авантури кои се исполнети со мноштво опасности. Жан Гатењо, во својата студија за научната фантастика, зборувајќи за карактеристиките на овој под-жанр, вели дека се работи за „циклуси на авантури со стереотипна структура, каде што допирот со непознатото има едноставно улога на зачин; каде што границите на световите изодени од страна на хероите не престануваат да се повлекуваат“.³³¹

Јунаците на овој роман, Марко и Дамјан, заедно со вонземјаните кои ги запознаваат на Земјата, тргнуваат во вселенско истражување и притоа шест дена остануваат на непозната планета. Набргу дознаваат дека тамошните жители, всушност, потекнуваат од Земјата и се потомци на Александар Македонски: *...во нашата земја, односно земјата на нашите претци, во времето на некој голем јунак и војсководец, кого го викале Александар, а бидејќи крајот во кој се родил и живеел го викале Македонија него го викале Македонски, и се случило на Земјата да се спушти голема железна птица што дошла од небото. Тоа не била птица, туку летало во кое живееле многу луѓе кои не биле како нашите. Тие дошле кај големиот војсководец и побарале од него да одбере група од двесте педесет девојки и двесте педесет момчиња, кои со помош на птицата ќе бидат пренесени во некоја друга земја, која имала исти услови како земјата во која живеел војсководецот... Ги избрал навистина најубавите и најздравите. Така тие 500 Македонци и Македонки стасале на оваа планета, а од нив до ден денес има изродено многу генерации* (стр.63-64). Затоа и нивниот изглед не е необичен, туку сосема е во согласност со денашните сознанија за изгледот на војниците на овој наш славен војсководец во тоа време: *...виде како во пресрет им идат тројца крупни мажи, високи и снажни, со долги дрвени стапови како копја во рацете. ...Еден од нив имаше голем штит, а на него нацртано сонцето - знакот што Марко и Дамјан го гледале на цртежите на војската на Александар Македонски!* (стр.61) Уште повеќе се зачудуваат кога утврдуваат дека таму сè се движи спротивно од нормалното: и луѓето, и птиците и животните, па дури и рибите во реките: *Но движењето им беше некако тремо, бавно и доста отежнато. Некои пливаа напред, но лежејќи на грб. Забележаа дека тоа го прават доста тешко* (стр.59). Причината за ваквата, фантастична ситуација е во теророт над овие луѓе спроведуван од Црниот ѓавол кој со својата напредна технологија го предизвикал обратното движење на се живо на планетата: *Црниот ѓавол го програмираше големиот компјутер, со испуштање на високо фреквентни нечујни звуци, да делува на центрите на движење на сè што е живо, така што при секаков обид да се движат напред, тие само стојат или лебдат, иако имаат желба и потреба за движење* (стр.76).

Во научно-фантастичната литература постојат неколку сфаќања за роботите. Во некои дела роботите се јавуваат како агресори, сила која се

³³¹ Влада Урошевиќ, Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 197.

заканува да ја уништи целокупната цивилизација на човештвото. Тогаш тие потекнуваат од друга планета, но најчесто се производ на човекот кој се кренал против него. Романот *Авантурите на Марко и Дамјан* донесува една пријателска слика на роботот, како заштитник на вонземјанското момче кое веќе пет години се наоѓа во состојба на анабиоза. Неговиот изглед е соодветен на сликата која ја има создадено нашата цивилизација: *...забележаа дека тоа е робот со висина и тежина како нив, со шлем на главата од кој излегуваа шест мали антени, место очи, по две топчиња како џамлии на едната и другата страна на челото, кои се вртеа десно-лево, горе-долу. На рацете имаше исти прсти како и ние, само неговите беа напред шупливи, така што изгледаа како цевче. Тоа всушност биле десет прсти, десет цевки од опасно оружје во случај да мора да се брани... Нозете му беа како нивните дебели и цврсти, со чизми, кои повеќе личеа на некакви мотори, бидејќи од петиците излегуваа светли цевчиња, како ауспух од автомобил. Тоа биле моторите на роботот, кои, отпосле разбраа момчињата, работеле на мисла, програмирана однапред според конструкцијата на роботот* (стр.33-34).

Според Људмила Стојанова, „успехот на еден космички поход, пред сè, зависи од транспортното средство, од неговата цврстина и солидност. Не е случајно што фантастите толку многу место посветуваат на наведување на исклучителни технички податоци за вселенскиот брод и детално го опишуваат неговото вооружување кое би ги издржало и најнепријатните изненадувања на едно подолго патување низ непријателски расположената Вселена. Стојанова смета дека генеалогичката на фантастичниот космички брод потсетува на живиот брод-птица и бродот-коњ од сказната со универзалноста карактеристична за нив: способноста да пловат по водата и да се движат по копно, да летаат во воздух, да патуваат под земја“.³³² Ваквите софистицирани научно-технолошки откритија скоро секогаш се во сопственост на вонземјаните. Во романот *Авантурите на Марко и Дамјан* прикажани се неколку научно-технолошки пронајдоци. Најпрвин, тука се летачките вселенски штици кои вонземјаните, во знак на благодарност им ги подаруваат на двајцата јунаци, но кои се движат на, за нас, незамислив погон: *Нивното движење е на мисла. Роботот ќе ги конструира на мислата на оној што ги поседува и што ќе ги употребува. Тие можат да се движат само доколку сопственикот за кого се конструирани е на нив, доколку неговата мисла е управена кон целта кон која сака да стаса... Доколку сака друг да ги употребува, може само да се повреди, бидејќи локаторот не ја препознава неговата мисла* (стр.38). Потоа, треба да се спомне и заштитната невидлива обвивка која околу себа ја има Црниот ѓавол: *Кога каменот ќе полеташе кон него, така без да го допре неговото тело се одбиваше и паѓаше на земја...Почнавме да го гаѓаме со нашите остри копја. И тие се одбиваа од нешто, што воопшто не го гледавме* (стр.69). И на крај, неизоставна е и просирната комора која ја поседува Црниот ѓавол и која му овозможува да врши трансмисија на животната сила и моќ на луѓето од нив во себе, со што тој станувал сè посилен: *Во тој момент, во една кабина обвиткана во некаква просирна материја го забележал мажот што отишол пред една недела пред него...Мажот во кабината се превиткувал од болка и полека ја губел својата снага, бидејќи*

³³² Људмила Стојанова, *Бајка и мит - корени научне фантастике, Српска фантастика, САНУ, Београд, 1989, стр.70.*

станал сè помал и посув, Црниот фавол станувал сè поголем, посилен, позадоволен... (стр.70)

Телепатијата како начин за комуникација меѓу две различни и далечни цивилизации е присутна и во овој роман, каде момчето-вонземјанин признава дека ги поседува овие моќи: *Гостинот од вселената се насмеа и им рече дека знае што мислат, бидејќи има моќ да ги разбере туѓите мисли* (стр.35).

Човекот отсекогаш сонувал по потреба да може да помине некое поголемо растојание, или да се избегне некоја опасност. Во сказните тоа е реализирано со помош на летачките килими и други слични средства. Од областа на сказновидното, чудесното овие елементи се транспонирале и во делата од научната фантастика. Научната фантастика ги модифицирала овие средства. Така, летачкиот килим исчезнал и на негово место дошол вселенскиот брод. Во некои дела летачкиот килим од сказните е заменет со други средства за движење низ просторот. Така, во романот *Авантурите на Марко и Дамјан* вонземјаните им подаруваат летачки вселенски штици на момчињата кои се управувани од мислата на оној за кого се конструирани. Со истата цел, кај вонземјаните се создале способности и можности за лебдење во воздухот. Лебдењето, т.е. левитацијата настапува кога едно тело е лишено од дејството на гравитацијата. Понекогаш, вонземјаните ја практикуваат оваа способност како начин на движење на Земјата, со што создаваат паника и страв кај Земјаните.

Друг елемент кој го потврдува научно-фантастичниот карактер на романот, а истовремено евидентно сведочи за неговата врска со областа на чудесното, е присуството на разни суштества и чудовишта со фантастичен и неверојатен изглед. Иако, „човекот по правило мора да биде присутен во неа (научната фантастика-мое), покрај него и паралелно со него во играта на фантазијата учествуваат и жители на други планети - разни мравки, мајмуни и караконцули, гасеници и пеперуги, па дури и океан кој размислува. Не помало право да се најдат во центарот на раскажувачката перспектива имаат и вештачки синтетизираните живи суштества, разни разумни машини и роботи. Филозофската позадина на оваа чудна галерија ликови ги дава модерната полицентрична космогонија и футурологија, упорните размислувања на фантастите за тоа како ќе изгледаат оние *Другите* (потцртаното мое-Ј.Д.) од Вселената, а исто така и нивните жестоки дискусии за драматичното прашање кој ќе го замени човекот во перспективата на една техничка и физиолошка еволуција, на кого ќе му припаѓа иднината - на мутантот, на роботот, на киборгот или на некоја туѓа вселенска раса?“³³³ Со опасни суштества кои имаат застрашувачки и фантастичен изглед се среќаваат и јунаците од романот *Авантурите на Марко и Дамјан* од Мирко Зафировски. Тоа се октопипите кои: *...се суштества од една многу одамна пропадната галаксија. Тие биле проколнати да се движат скитајќи низ вселената, да не стапнат на ничија планета...Во одредени моменти кога имаат за тоа потреба, можат да летаат со своите силни крилја низ вселената. ...Главата им е несразмерно мала во однос на телото. Таа има издолжена муцка, на чиј врв се наоѓа мала уста, која повеќе личи на смукалка, бидејќи служи само за смукање* (стр.107-108). Овие суштества кои личат на октоподи, низ вселенскиот просор се движат со крилја, а очите и ушите се сосема мали, повеќе личеа на закржлавени. И

³³³ Људмила Стојанова, Бајка и мит - корени научне фантастике, Српска фантастика, САНУ, Београд, 1989, стр.68.

навистина, поради долго неупотребување во огромниот вселенски простор, ..., тие повеќе го развиле системот на далечинско чувство..., (...), се стекнале со способност да почувствуваат дека се на пат кон нешто или дека нешто им се приближува (стр.108).

Иако се работи за научно-фантастичен роман, неоспорна е врската на романот *Авантурите на Марко и Дамјан* од Мирко Зафировски со областа на фантастиката. Притоа, фантастичниот ефект на загрозеност и морничавост е постигнат со самата атмосфера. Имено, во моментите кога главните јунаци ја истражуваат пештерата, чувствуваат нечие непознато присуство кое им предизвикува страв и ужас: *Иако немаше ништо друго освен ковчето и момчето во него, Марко и Дамјан чувствуваа дека нешто сепак има, нешто или некој како да ги посматраше! Сигурни се дека ништо друго нема, а сепак, надвор од своите сетила - очите, ушите, миризбата што ја добиваа преку носот, допирот преку рацете - чувствуваа дека нешто или некој само што не ги допрел или не прозборел! Морници им лазеа по телата!* (стр.30). Иако подоцна востановуваат дека тоа, всушност, бил роботот кој тогаш бил во состојба на материја, а подоцна се материјализирал, се отелотворил, сепак моментот на фантастичен, паничен страв е сосема убаво доловен.

Од претходно експлицираното, имаме полно право романот *Авантурите на Марко и Дамјан* од Мирко Зафировски да го сметаме за научно-фантастичен. Колку за потсетување, тој ги содржи сите структурни елементи кои се карактеристични за научната фантастика. Тука пред сè, се мисли на темите кои се среќаваат во научната фантастика, како мотивот на утопијата, мотивот на спејс-операта, есхатолошкиот мотив, темата на роботот, присуството на софистицирани научно-технолошки откритија, присуството на разни суштества и чудовишта со фантастичен и неверојатен изглед, итн.

За крај, се работи за интересен научно-фантастичен роман, кој заради својата авантуристичка содржина, без сомнение, ќе го привлече вниманието на младите читатели.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

1. Азар П. (1970): Књиге, деца и одрасли, Стилос, Загреб.
2. Андерсен Х.К. (1990): Дивите лебеди, Одбрани сказни, Детска радост, Скопје.
3. Андерсен Х.К. (1990): Малечката сирена, Одбрани сказни, Детска радост, Скопје.
4. Андоновски В. (2001): Патот за иднината, Поговор кон кн.„Времепплов“, Култура, Скопје.
5. Арсовски Т. (1988): Зена-ќерка на ѕвездите, Детска радост, Скопје.
6. Арсовски Т. (1989): Арис или прва љубов, Детска радост, Скопје.
7. Арсовски Т. (1998): Кристална планета, Детска радост, Скопје.
8. Башиќ Е. (1968): Бројаниците на југословенските деца со посебен осврт на македонските бројаници, Македонски фолклор, бр.1 Скопје.
9. Белева Л. (1988): Планетата Октализ, Детска радост, Скопје.
10. Белева Л. (2001): Омајот на вселената, Култура, Скопје.
11. Betelhajm В. (1967): Značenje bajki, Jugoslavija, Beograd.
12. Бошњак Б. (1978): Знанствено фантастична књижевност, Књижевност, бр.7-8, Просвета, Београд.
13. Владова Ј. (1993): Волшебноста на зборот, Македонска книга, Скопје.
14. Владова Ј. (1999): Гледалото зад огледалото, Детска радост, Скопје.
15. Владова Ј. (2001): Литература за деца, Ѓурѓа, Скопје.
16. Владова Ј. (2001): Поговор кон романот Омајот на вселената, Култура, Скопје.
17. Vučković R. (1986): Oblici fantastične književnosti, Izraz, br. 7-8, Svjetlost, Sarajevo.
18. Вукадиновић М. (1984): Три пута о фантастици, Сопоћанска виђења, тем.број Књижевност и фантастика, Нови Пазар.
19. Вуковић Н. (1979): Иза граница могућег, Научна књига, Београд.
20. Vučković R. (1986): Oblici fantastične književnosti, Izraz, br. 7-8, Svjetlost, Sarajevo.
21. Гајић Д. (2008): Андерсенова бајка – народна бајка, Детињство, бр.3, Змајеве дечје игре, Нови Сад.
22. Георгиевска Јаковлева Л. (2001): Фантастиката и македонскиот роман, Институт за македонска литература, Скопје.
23. Gurik V. (1982): Лирика у светској књижевности, Београд.
24. Ѓорѓиева М. (2000): Фантастиката како револт против устројството на светот во расказите на Хофман и Гогољ, Литературен збор, Скопје.
25. Дамјанов С. (1988): Корени модерне српске фантастике, Матица српска, Нови Сад.
26. Данова Г. (1988): Поговор кон делото Том Соер од Марк Твен, Наша книга, Скопје.
27. Denić S. (2000): Svet želja i stvarnosti, Detinjstvo, br. 1-2, Zmajeve dečje igre, Novi Sad.
28. Добрески Ј. (1973): Поговор кон книгата Петар Пан, Наша книга, Скопје.
29. Донеv К. (1999): Киндер квачка, Детска радост, Скопје.
30. Дрндарски М. (1978): Народна бајка у модерној књижевности, Преображај као пут у нељудско, Нолит, Београд.
31. Друговац М. (1987): Поговор кон книгата Белото циганче, Наша книга, Скопје.

32. Друговац М. (1996): Македонската книжевност за деца и младина, Детска радост, Скопје.
33. Ђорђевиќ, Т. (1989): Вештица и вила у нашем народном веровању, Српски етнографски зборник, Књига, Српска академија наука, Београд (Според Нада Поповиќ- Перишиќ, Вештице, Српска фантастика, САНУ, Београд).
34. Живојиновиќ Б. (2007): Браќата Грим и нивните сказни, Литература за деца и млади, кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
35. Зафировски М. (2005): Авантурите на Марко и Дамјан, Макавеј, Скопје.
36. Идризовиќ М. (1987): Поговор кон книгата Белото циганче, Наша книга, Скопје.
37. Идризовиќ М. (1988): Македонската литература за деца, Наша книга, Скопје.
38. Јаневски С. (1952): Шеќерна приказна, Детска радост, Скопје.
39. John Bernard Over B.J. (1978): *Aksiomatika naučne fantastike*, Dometi, Izdavački centar, br. 6, Rijeka.
40. Кајоа Р. (1972): Од бајките до научната фантастика, Разгледи, бр. 7, Скопје.
41. Капушевска Дракулевска Л. (1998): Во лавиринтите на фантастиката, Магор, Скопје.
42. Kekez, J. (1983): *Usmena književnost, Uvod u književnost* (Zdenko Skreb, Ante Stamac), Zagreb.
43. Китанов Б. (2007): Литература за деца, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
44. Китанов Б., Марјановиќ В. (2007): Литература за деца и млади (поетика-писатели дела), кн.1, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
45. Китевски М. (2000): Македонска народна лирика, Институт за македонска литература, Култура, Скопје.
46. Ковач Н. (2007): Фантазијата и тајните на светот, Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
47. Корвезировска О. (1999): Раскажувањето како џиџанка од шарен филџан (поговор кон кн.Киндер квачка), Детска радост, Скопје.
48. Котеска Ј. (1999): Влада Урошевиќ и неговите врски со светската традиција на научната фантастика, пародираната жанровска литература и новите постмодернистички текови, Книжевен контекст, Скопје.
49. Кујиќ Р. (2007): Марк Твен и неговите романи, Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
50. Линдгрен А. (2010): Пипи долгиот чорап, Скопје, Феникс.
51. Лихачов Д.С. (1978): Затворено време скаске, во кн.Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд.
52. Лихачов Д.С. (1978): Уметнички простор бајке, во кн.Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд.
53. Манева С. (2001): Седмичка малата вештеричка, Детска радост, Скопје.
54. Марјановиќ В. (1987): Поговор кон Белото Циганче, Наша Книга, Скопје.
55. Милинковиќ М. (2004): Реално и фантастично у структури Андерсенових бајки, Детињство, бр.3-4, Змајеве дечје игре, Нови Сад.
56. Милинковиќ М. (2006): Страни писци за децу и младе, Легенда, Чачак.
57. Минков Ц. (1963): Пословици, поговорки, гатанки, Предговор, Софија.

58. Мирјана Вукмировиќ М. (2007): Антоан де Сент Егзипери меѓу митот и бајката, Литература за деца и млади, кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
59. Мисиркова Руменова К. (2001): Бубреже, Детска радост, Скопје.
60. Митрев Д. (1970): Поговор кон книгата Улица, Македонска книга, Скопје.
61. Мицковиќ М. (1988): Литературата за деца и нејзините воспитни можности, Самоуправна практика, Скопје.
62. Мицковиќ Н. (1985): Детето и литературата за деца, Македонска книга, Скопје.
63. Мицковиќ С. (1987): Предговор кон книгата Шарената птица, Наша книга, Скопје.
64. Младеновски С. (1987): Кон народните детски песни од Кумановско, Беседа, Куманово.
65. Мухиќ Ф. (1983): Филозофија на иконокластиката, Македонска книга, Скопје.
66. Неделковски В. (1999): Вечниот Таниз, Детска радост, Скопје.
67. Неделковски В. (2005): Летачкиот човек Пеперут, Детска радост, Скопје.
68. Опачиќ З. (2007): Кероловата Алиса во земјата на чудата, Литература за деца и млади, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, кн. 2, Литературна критика, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
69. Павиќ Б. (2007): Тајните на Жил Верн, Литература за деца и млади, Кн.2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
70. Пекиќ Б. (1989): Фантастика и псеудо-фантастика „Златног руна“, Српска фантастика, САНУ, Београд.
71. Пенушлиски К. (1969): Пословици и гатанки, Предговор, Скопје.
72. Пенушлиски К. (1980): Малешевски фолклор, Скопје.
73. Перо Ш. (1984): Најлепше бајке, Стаклене ципелице, Вајат, Београд.
74. Подгорец В. (1993): Приказна за љубовта, Изгубеното царство, Наша книга, Скопје.
75. Поповски А. (1970): Македонскиот говор во гостиварскиот крај, 2, Гостивар.
76. Поповски А. (1984): Сказната и расказот во македонската литература за деца, Современост, бр.9, Скопје.
77. Поповски А. (1987): Поговор кон книгата Малиот принц, Македонска книга, Скопје.
78. Поповски Г. (1972): Поговор кон книгата „Петар Пан“, Култура, Скопје.
79. Prelevič R. (1978): Poetika dečje književnosti, Prva književna komuna, Mostar.
80. Прличев К.Г. (1928): Към характеристики на Григор С.Прличев (по спомени, сведения и документи), Македонски преглед, год. IV, кн.2, София.
81. Прокопиев А. (1985): Едно можно табеларно претставување на фантастичните елементи во македонската сказна, Македонски фолклор, бр.35, Скопје.
82. Прокопиев А. (1989): Мит-бајка, Дело, бр.3-4.
83. Прокопиев А. (1999): Од народното кон уметничкото чудесно, Современост, бр. 1-3, Скопје.
84. Проп В.Ј. (1978): Народна бајка у модерној књижевности, Нолит, Београд.
85. Ренар Ж.Б. (1985): Дивљи човек и ванземњанин: две фигури еволутивне имагинације, „Градина“, бр.11, Ниш.

86. Ристески М. (1983): Приспивни детски песни во некои села на егејскиот и вардарскиот дел на Македонија, Македонски фолклор, г. XVI, бр. 32, Скопје.
87. Саздов Т. (1981): Преглед на македонската народна проза, Култура, Скопје.
88. Саздов Т. (1997): Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје.
89. Симјановски С. (1985): Ќерката на ѕвездите, Битола.
90. Симјановски С. (1987): Ацела, Детска радост, Скопје.
91. Симјановски С. (1991): Двојната Ева, Детска радост, Скопје.
92. Смиљковиќ С. (1999): Ауторска бајка, Училишки факултет, Врање.
93. Спасева Н. (1995): Македонски народни песни, Мала Преспа, Скопје.
94. Спасов А. (1977): Истражувања и коментари, Култура, Скопје.
95. Стојанова Љ. (1989): Бајка и мит - корени научне фантастике, Српска фантастика, САНУ, Београд.
96. Стојановска-Друговац Ј. (2000): Бајка на животот, Институт за македонска литература, Култура Скопје.
97. Теодосиевски З. (1989): Фантастиката и научната фантастика во сликарството, Разгледи, бр. 1, Скопје.
98. Todorov C. (1987): Uvod u fantastičnu književnost, Rad, Beograd.
99. Тодоровски Г. (1998): Прличев како детски поет, во кн. Фолклорни и книжевни огледи за македонската литература за деца, Мито Спасевски, Педагошки факултет „Св.Климент Охридски“, Скопје.
100. Траверс П.Л. (1990): Мери Попинс, Детска радост, Скопје.
101. Turjačanin Z. (1978): Roman za djecu, Zavod za udžbenike, Sarajevo.
102. Урошевиќ В. (1988): Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје.
103. Урошевиќ В. (1988): Демони и галаксии, Македонска книга, Скопје.
104. Уташи А. (2004): Најмлаѓа вештица, Детињство, бр. 3-4, Змајеве дечје игре, Нови Сад.
105. Цацков Д. (1982): Литература за деца и младина, НИО Просветен работник, Скопје.
106. Црнковиќ М. (1969): Дјечја књижевност, Школска књига, Загреб.
107. Црнковиќ М. (2007): Девојчето Хајди од швајцарските планини, Литература за деца и млади, Кн. 2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
108. Црнковиќ М. (2007): Дрвената кукла или Пинокио, Литература за деца и млади, Кн. 2, Литературна критика, Блаже Китанов и Воја Марјановиќ, Педагошки факултет „Гоце Делчев“, Штип.
109. Crnković M. (1987): Sto lica priče, Školska knjiga, Zagreb.
110. Cubelič T. (1988): Povjest i historija usmene narodne kniževnosti, Zagreb.
111. Cvitan, D. (1969): Prava i lažna fantastika, Umjetnost i dijete, br. 3, Zagreb.
112. Перо, Ш. (1971): Бајке старих времена, Свјетлост, Сарајево.
113. Ширилов Т. (2004): Поговор кон кн. Пат околу светот за 80 дена, Детска радост, Скопје.
114. Wolf E. (1960): Rosenbach: a biography.
<http://www.geocities.com/RainForest/Andes/4354/janlithistp3.html>)

