

**Виолета Димова**

---

**ЕСТЕТИКАТА НА КОМУНИКАЦИЈАТА  
И ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ДЕЦА**

Библиотека МИСЛА

*Рецензии*

**Проф. д-р Стана Смиљковиќ,**

Учителски факултет – Врање;

**Проф. д-р Весна Мојсова – Чепишевска,**

Филолошки факултет *Блаже Конески* – Скопје

**Виолета Димова**

**ЕСТЕТИКАТА  
НА КОМУНИКАЦИЈАТА  
И ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ДЕЦА**

**МАКЕДОНСКА РЕЧ**

[www.makedonskarec.mk](http://www.makedonskarec.mk)

E-mail: [makedonskarec@yahoo.com](mailto:makedonskarec@yahoo.com)


---

© Сите права за ова издание се заштитени со закон. Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без согласност на издавачот или преведувачот.

---



**МАКЕДОНСКА РЕЧ**  
Скопје, 2012

*На моите родители   
кои эмоционално ме описменија,  
МИЛА и НИНА,  
кои чекорат со верна насмевка  
во светот на своето ДЕТСТВО.*

## ПРЕДГОВОР

Кога се обидуваме да зборуваме за литературата за деца\*, од аспект на литературната наука, првото прашање што сè уште излегува на површината е прашањето за тоа дали таа постои по-

---

\* Терминот литература за деца (и младина), како таков, предизвикува асоцијации за интенционалноста на авторот да создаде текст кој е наменет исклучиво за одредена читателска публика, посебен и специфичен, особено поради вториот дел од синтагмата (за деца). Во Словенија и Хрватска, (што ќе рече, поранешните Југословенски простори) се претпочита терминот Детска книжевност (отрошка, младинска во Словенија, дечја и адолесцентска книжевност во Хрватска), додека во Србија, слично како и во Македонија преовладува терминот книжевност за деца. Во Македонија овој термин е етаблиран назив, изведен од „интенционалната природа“ на делото, кое „му се обраќа“ на детето-читател, веројатно воведен за да се избегне втората можна заблуда во врска со овој вид литература, а тоа е дека предназнокот детска може да асоцира на некаква инфантилност на самиот текст, што повторно нè враќа на погоре споменатата, би рекле, груба дефиниција за тоа што се подразбирало под овој вид литература. Во книгата што е пред вас, јас паралелно ќе го користам и едниот и другиот термин, пред сè поради тоа што за првиот (литература за деца), така ми налага и насловот, кој е даден поради „договорот“ за таквата употреба во студиската програма по овој предмет на Филолошкиот факултет, а вториот (детска книжевност), поради одликите на овој вид литература, што ќе ги образложам во книгава, кои, меѓу другото, го засегаат прашањето за интенционалноста на авторите при создавањето на белетристичките текстови, кои не секогаш и не однапред биле наменети за детската читателска публика.

себно, или како подвид на општата литература како уметност. Второто важно прашање што си го поставуваме овде е дали литературата за деца може да подлежи на книжевно-научна експертиза, исто онака, како што ја проучуваме, условно речено, литературата за возрасни? Второво прашање е поврзано и со квалитетот на книжевните текстови, односно нивната поетика, а за кои некои теоретичари сметале дека се текстови за „недораснат читател“, па така, дефиницијата за читателот станува дефиниција за литературата. Според нив, ваквите книжевни текстови имаат однапред определен читател – дете, чија „недораснатост“ произлегува од недоволната психолошка и социјална зрелост на реципиентот. Овие прашања „произведуваат“ литературно-теориски проблеми на кои се задржуваат речиси сите проучувачи на литературата за деца и младина, (а на кои ќе се обидам да одговорам и јас), особено на централното прашање – феноменот на читателот, кој е директно поврзан со рецепцијата и естетската комуникација, потоа со темите, мотивите, структурата, ликовите, јазикот, како и прашањето за теоријата и методологијата на проучување на оваа литература.

Од претходниот коментар во врска со терминологијата определба за еден или друг наслов/име на еден тип на литература која сме спремни да ја дефинираме како посебен тип/поттип во рамките на општата литература, произлегува дека треба да додадеме уште еден коментар кон нејзиното именување. Се работи за тоа дека и кај нас и во светот ваквиот вид литература се именува некаде збирно, како *Младинска лиџерајџура*, (во која спаѓа и детската литература) (кај нас како *Лиџерајџура за деца и младина*), а некаде одделно, односно како *Младинска лиџерајџура* и *Дејска лиџерајџура*. Иако, логично е терминот *Младинска лиџерајџура* да претставува збирен поим, во рамките на кој ќе се разгледува

онтологијата и феноменологијата на нашиот предмет на истражување, во овој труд истото тоа ќе се разгледува под знакот на терминот *лиџерајџура за деца*, повеќе со оглед на насловот, отколку од логична гледна точка. Како и да е, овие размисли би требало да не доведат до некои поинакви решенија во иднина, не само околу именувањето (на пр. во студиските програми), туку и ќе ни отворат повеќе различни аспекти во проучувањето на литературата за деца. Тоа значи дека *лиџерајџура за деца*, како збирен поим за сите литературни дела, наменети за читателот кој не е постар од осумнаесет години, имплицитно и „од внатре“ ќе ги подразбира социјалните искуства на читателите, кои некои психолози (J. Piaget, B. Inhelder, 1990) ги поделиле на четири возрасни групи: *најрано дејсџиво* (првите две години од животот), *рано дејсџиво* (од две до шест години), *средно дејсџиво* (од шест до девет години) и *доцно дејсџиво* (од деветтата година до пубертет). Дека (треба да) постојат разлики помеѓу книжевните текстови за деца и за млади е повеќе од јасно, со оглед на когнитивните способности на читателите и нивните социјални (интерактивни) искуства. Меѓу литературата за деца и литературата за млади, во потесна смисла на зборот разликите се забележуваат на пример во должината на текстот, бројот на илустрациите, комплексноста на темата, употребата на стилски фигури итн.

Во Речникот на книжевни термини (Rečnik književnih termina: 353) литературата за деца се дефинира како литература која по својата содржинска и јазична структура е прилагодена на возраста на децата и на нивните когнитивни способности. Она, што исто така е веќе добро познато, во врска со оваа литература е тоа дека таа секогаш, дури и по инерција, се врзува со воспитно-образовниот процес и со тоа, таа станува основа за остварувањето на дидактичките цели во воспитно-образовниот курикулум.

## 1. Историски осврт

Како посебен литературен вид, литературата за деца почнала да се формира во времето на просветителството кон крајот на XVIII и почетокот на XIX век, кога голем број писатели ги публикувале своите дела како лектира за деца. Истовремено, со создавањето книги од индивидуалните автори, почнале да се печатат како посебни изданија и текстови од одбрани народни умотворби, кои биле приспособени на младите читатели. Треба да се каже, исто така, и тоа дека некои писатели, при создавањето на своите дела не претпоставувале дека нивните книги ќе станат омилена/ задолжителна училишна лектира, што ни дава „шлагворт“ за тоа дека на литературата за деца не треба да се гледа како на литературна уметност од втор ред.

Општите места на авторите кои се занимаваат со проучување на литературата за деца се дека нејзините „вистински“ почетоци се лоцираат во времето на романтизмот, а нејзините корени треба да ги бараме во фолклорот и во басната.

Националните и патриотските мотиви во делата за деца, што беа особено карактеристични и кај нас, при создавањето на литературата за деца, како дел од „забрзаниот скоковит развој“ на македонската литература воопшто, имаа своја улога во формирањето на националната свест кај младиот читател, што се постигнуваше најлесно преку внимателно избраните училишни лектури, како и низ страниците на првите периодични списанија за деца во Македонија, како што е првиот детски весник на македонски јазик „Пионери“, кому „му припадна историската улога, во тие сè уште воени години да ги фундаира патиштата по кои натаму ќе се распростира книжевната реч за најмладите читатели...“ (М. Друговац, 1975: 8). Во „Колибри“ како посебен додаток на дневниот весник „Нова Македонија“ се печатеа и творби на условно наречени писатели – деца. Во книгата на Миодраг Друговац може

да се каже дека е направен успешен обид за една глобална периодизација на книгите и на писателите за деца од нивната појава, веднаш по завршувањето на Втората светска војна, кои, според него, се дел од феноменот на *ренесансата* на македонскиот литературен јазик, како дел од продуктивната разновидност, што е карактеристична за македонската национална литература за деца и за литературата воопшто во овој повоен период. Водејќи сметка за временската дистанца, само ќе потсетам на имињата на авторите кои ги калсифицира Друговац генерциски во три фази, и тоа: *Прва фаза* (1944-1951), кога се поставуваат и темелите на македонскиот литературен јазик, во која ги сместува: Ванчо Николески, Борис Бојациски, Васил Куноски, Славко Јаневски, Јордан Леов и Лазо Каровски. *Втората фаза* (1951-1959) ја сочинуваат имињата на: Глигор Поповски, Србо Ивановски, Цане Андреевски, Бистрица Миркуловска, Генади Болиновски, Евгенија Шуплинова, Иван Ивановски, Јован Стрезовски, Михо Атанасовски, Видое Подгорец, Оливера Николова, Бошко Смаќоски и др., а во фуснота ги додава и имињата на оние писатели, кои според возраста ѝ припаѓаат на оваа генерација, но како писатели за деца се афирмираат подоцна, по завршувањето на оваа втора фаза. Тука, ќе ги спомнеме пред сè имињата на Видое Видически, Ристо Давчевски и Живко Чинго, чии книги станаа дел од задолжителната училишна лектира, а беа и екранизирани како ТВ серии или радио-драми. („Големата шума“ на В. Видически, „Мустаќите на генералот Рококајко“ на Ристо Давчевски, „Сребрените снегови“ на Ж. Чинго). Во оваа фаза, за разлика од претходната, како што вели Друговац, „македонската литература за деца се потврдува како модерна проекција на животните збиднувања во мошне широк распон на тематската специфика, при што влијанието на народните умотворби – инаку доста забележливо во претходниот период се сведува на мерка, којашто во структурата на делото не се сфаќа ни како директно угледување ни како одглас на народни-

от поетски и раскажувачки резон...“ (М. Друговац, 1975: 10-11). Во оваа фаза, некои писатели од првата генерација се свртуваат кон посовремени и помодерни поетски и прозни концепти, како на пример Славко Јаневски со „Шеќерната приказна“ и со другите свои дела, кои ги објавува подоцна. Во *прејатна фаза*, по 1959 година, според Миодраг Друговац, се појавува „хетерогена *група* писатели, како што се Киро Донеv, Драган Јаневски, Ненад Џамбазов, Милутин Бебековски, Васил Пујовски и др.“ Тука завршува периодизацијата на писателите од кои многумина не се веќе меѓу живите, а пак кон имињата на оние од *прејатна фаза* се надоврзуваат имињата на Горјан Петревски, Лилјана Белева, Христо Петревски, Младен Србиновски, како и имињата на неодамна починатата поетеса Светлана Христова – Јоциќ, потоа, Ката Мисиркова Руменова, Стојан Тарапуза, Звонко Стојановиќ, Ванчо Полазаревски, кои ѝ припаѓаат на постарата генерација писатели, но подоцна се појавуваат и како писатели за деца. Книги за деца уште пишуваат(т) и Јадранка Владова, Јордан Даниловски, Александар Прокопиев.

## 2. Согојбите на литературата за деца денеска

Се чини дека од објавувањето на книгата на Миодраг Друговац „Македонски писатели за деца“ (1975), преку книгата „Литература за деца“ на Јадранка Владова, (2001), како и книгите од автори кои се занимаваат со проучувањето на појавата, развојот и значењето на оваа литература, надвор од границите на нашата земја: Игор Саксида „Книжевност за млади помеѓу литературната наука и книжевната дидактика“ (*Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko*) (1994), Стана Смилковик „Авторската бајка“ (Ауторска бајка) (1999), Гриценко Зинаида Александровна „Детската литература. Методика на приопшту-

вање на децата кон читањето“ (Детска литература. Методика приобщенија детей к чтению) (2004) и други, нема речиси никакви промени по однос на ставот дека литературата за деца не е доволно проучувана! Значи, во еден подолг временски интервал, (по еден мој можеби случаен избор на книгите од овие автори) од цели 30 години останува чувството дека оваа литература и понатаму се маргинализира?! Меѓутоа, сметам дека овде треба да се нагласи дека ваквото „чувство“ треба да се ревидира, ако го земеме, како прво, предвид фактот дека литературата за деца не е само дел од наставните програми по македонски јазик и литература во основното и во средното образование, туку дека одамна стана еден од поважните студиски предмети на педагошките и на филолошките факултети, па дури е воведен и како курс на постдипломските – мастерс и докторски студии. Овој факт самиот по себе покажува дека дилеми сè уште има, особено кога се работи за определувањето на местото на „посебната“ теорија и методологија за проучување на детската и младинската литература, но слободно денеска можеме да кажеме дека, без оглед на тоа дали оваа литература се смета за подвид/дел од општата литература, или постои сосема самостојно и самосвесно, имаме веќе доволно аргументи за нејзината естетска вредност, како и за тоа дека нејзината продукција не зависи исклучиво од потребата за воспитувањето на децата во образовниот систем, туку дека таа може да им овозможи естетска наслада на читатели од различни генерации. Секако, ние овде ќе ги посочиме и нејзините специфики, кои укажуваат на нејзината двојна улога, а тоа е да образува, да воспитува и да влијае врз естетските доживувања, а пред сè да овозможи естетска комуникација меѓу читателот и светот на делото.

Вториот аргумент за надминување на чувството на инфериорност на литературата за деца во однос на „другата“ литература е сè поголемиот интерес за проучување на нејзината улога,

значење и влијание во формирањето на личноста и идентитетот на детето во рамките на својата општествена средина, но и пошироко. Во оваа смисла, вредно е да се спомене книгата на Марија Тодорова, „Литературата за деца и културната разноликост“ во која е претставен еден поинаков аспект на културолошка идентификација на литературата за деца, како литературен жанр, чија примарна публика се децата, кои, како целна група „делат слични артефакти, традиции, уверувања, однесувања и слични карактеристики кои ефективно сочинуваат култура.“ (М. Тодорова, 2010: 42).

Оваа култура, иако различна, не може да опстојува ниту изолотирано, ниту независно од пошироката култура во која постои. (Russel, 2005).

Во книгата пак на Игор Саксида, (професор на Педагошкиот факултет во Љубљана) под наслов *Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko* („Младинската книжевност помеѓу литературната наука и книжевната дидактика“) мошне сериозно се разработени проблемите во врска со онтологијата, феноменологијата, именувањето, односот на *младинската книжевност* со *немладинската книжевност* (како што ја нарекува тој). Врз примери, главно, од словенечката, пред сè литература за млади, како и со примери од литературата за деца, Саксида одговара на суштествените прашања во врска со „депедагогизацијата“ на оваа литература (којашто во минатото беше третирана само според оваа нејзина функција) и нејзиното издигнување до нивото и значењето на литературната уметност, како таква.

Она што сепак, во овој момент ѝ недостасува на литературата за деца, барем во Република Македонија, за жал е дефицитот од нејзина поголема продукција на книги и автори кои се занимаваат со оваа благородна дејност.

Се надевам дека оваа моја книга ќе ги поттикне возрасните барем да размислат за тоа дека на децата, кои се дел од општата

глобализација на светот и живеат во време на инстант комуникации, им е неопходна една нова емоционална писменост, која се здобива со комбинирање на комуникацијата, информацијата и љубовта – од љубовта кон вистината и од љубовта кон луѓето.



## ПРВ ДЕЛ

### ВОВЕД

Идејата оваа моја книга да го носи насловот *Естетиката на комуникацијата и литературата за деца* произлезе од неколку причини:

1. фактот што со развојот на оваа теориска дисциплина, (естетиката\*) како и со развојот на комуникологијата на некој начин се интегрираат идеите на класиците на естетичката мисла со најзначајните идеи на современата светска наука;

2. поради глобалните пресврти во социјалната, културната и политичката сфера кај нас и во светот, што се одразува и во пот-

---

\* ЕСТЕТИКА – чувствено восприемање, чувствено спознание на светот. Прв овој термин го воведува во употреба германскиот филозоф Баумгартен, според кого човекот учи, не само со помош на своите мисли, туку и со помош на своите сетила. Исто така, познатиот руски естетичар и теоретичар на литературата Јуриј Боров, естетиката ќе ја дефинира како филозофска наука за суштината на општочовечките вредности, нивното раѓање, битие и согледување – за најопштите принципи на естетското освојување на светот. (ЈБ, „Енциклопедија на естетиката и на теоријата на литературата“, 2011.) Ако го прифатиме значењето на зборот естетика како осет, сензација, сетилно забележување, тогаш Естетиката може да биде одличен инструмент – алатка за оценка на уметничкиот свет на делото, но и да изврши влијание врз градењето на естетскиот вкус и способност за „чувствено спознавање“ на светот на детето.

ходот кон литературата за деца, без оглед на тоа дали се работи за „стари“ или нови книги за деца;

3. поради фактот дека уметноста е полифункционална, но дека поседува единствена специфична функција, при што убавото, возвишеното, трагичното, комичното и другите категории ги гледам како варијанти на естетичкото и во литературата за деца. Притоа се обидувам да ги избегнам недостатоците на *литероцентризмот* (градење на естетички концепции врз основа исклучиво на книжевното искуство, без опфаќање на сите видови уметности) (ЈБ, Естетика, 2008: 7).

Исто така, во мојата концепција беше да дадам една поинаква слика за пристапот кон литературата за деца низ укажувањата на разликите во однос на „читањето“ (= на комуникациски чин) на возрасниот и на детскиот читател, преку прикажувањето на постапките за градење на еден, условно наречен поинаков свет на феномените на текстот за деца од уметничките текстови за возрасните, преку кои имплицитно треба да се забележат елементите според кои еден текст се нарекува детски, а друг НЕ-детски; Наредната причина е да потсетам на потребата од поттикнување на хуманистичката и социјалната интеракција и комуникација меѓу децата и воопшто меѓу луѓето, чие средиште го гледам токму во литературата за деца и низ нивното влијание преку естетската комуникација со делото.

Писателите директно или индиректно влијаат врз читателите, со оглед на нивниот избор на наративната постапка, правењето заплет, на употребата на интертекстуалноста, на изборот и креирањето на ликовите, литературните средства, јазикот и версот. Литературата за деца која е посебна, и по своето место и по својата функција како дел од литературната уметност, е незаменлив инструмент во функција на естетскиот развој на детето, односно во формирањето свест за убавото, како и во формирањето позитивни модели на размислување и однесување. Таа претставува

специфичен медиум за комуникација, базирана на способноста на нејзиниот реципиент за активно учество во чувствата и впечатоците (способност за емпатија), како и неговата верба во одредени принципи или идеи, кои го доведуваат до чувството на припадност на заедницата.

Знаеме дека функциите на уметничкото дело, без оглед на формата или жанрот се потврда и сведоштво за имагинативниот свет на човекот. Токму поради своите изразни способности и моќ да влијаат врз поведението на реципиентите, уметничките дела ја задржале хуманистичката димензија на комуникацијата.

Во оваа смисла моќта на комуникацијата зависи од способноста да ги репродуцираме сопствените мисли и чувства кај другите. Тоа, пренесено на нашиот предмет на обработка за естетиката на комуникацијата, низ призмата на литературата за деца, значи моќ на авторот да создаде „линк“ преку соодветно обликуван уметнички текст до читателот – дете, како еден вид повратна врска за меѓусебна интеракција и за градење на емоционалната писменост, како дел од „општата писменост“ (= на способност за читање на пишаната уметничка литература). За пренесување на знаењето, за решавање на проблемите со другите, за градење на задоволувачки врски – накратко, за постигнување емоционална писменост, неопходно е комуникацијата да се одвива во двете насоки: читател – дело и автор – читател. Во книгата на д-р Клод Стајнер *„Емоционална писменост – интелигенција со срце“* се среќаваме со два клучни концепти: **концептот за его состојби**, особено за внатрешното „природно Дете“, кое е изворот на нашиот емоционален живот; и **концептот за „контакти“** (= на изразување внимание, давање комплименти). Ако го прифатиме тврдењето дека во секоја „нормална“ личност постојат три дела или три посебни начини на однесување: **Возрасен, Родител и Дете**, („его состојби“), тогаш ВОЗРАСНИОТ е рационалниот „човечки компјутер“, РОДИТЕЛОТ се состои од еден збир на заштитни

ставови во врска со луѓето, а ДЕТЕТО е креативниот и емоционалниот дел од личноста. (К. Стајнер: 2006: XXIX ). Мнозина веруваат, и уште исто толкумина се согласуваат дека токму „делот“ кој се однесува на ДЕТЕТО во човековата личност е „заслужен“ за создавање дела со вистински уметнички вредности, кои најуспешно умеат да создадат естетска комуникација не само со читателот – дете, туку и со читателите од различни возрасти и социјални групи. Нам, на *возрасниите* и на *родителите*, ни останува да ги рационализираме *пораките*, *предметите*, *испитувањето* во *градењето на текстовите*, да ги пренесеме и да ги примениме како *родители* позитивните вредности, но за сето ова да биде реализирано, најпрво е неопходно воспоставување естетска комуникација со светот на делото и со светот на детето.

### ЗА ПОИМОТ/ЖАНРОТ\* ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА

Поимот литература за деца е синтагма од зборот *деца* и *литература*, што самото по себе означува дека се работи за посебен тип на дискурс. Според многу дефиниции нејзината посебност произлегува, пред сè од посебниот, специфичен читател. Нејзината врска со другата книжевност е соодветниот онтолошки статус, соодветното доживување (со оглед на нејзините спознајни, етички и естетски димензии) напоредноста на двојната содржина и форма заедно со останатите морфолошки прашања, како и со вреднувањата. Така може да се потврди дека е можно да се зборува за постоењето, структурата и вреднувањата на литературата за деца истовремено со постоењето на литературата воопшто, како и дека онтологијата, феноменологијата, структурата и аксиологијата на детската литература ги дели истите дисциплини на литературната теорија, на кои им е подредена, а како посебна дисциплина може да ја распознаваме по различноста на предметот.

\* Жанр (фр. genre) – според француската употреба на терминот жанр, станува збор за литературни дела кои имаат заеднички и само ним својствени особини, при што не се прави разлика дали е во прашање литературен род или вид, односно подвид. (Rečnik književnih termina, 1986:894.)

Посебноста ја гледаме и во димензијата читател/дело, но тука се појавува првата дилема: Што е со оние книги кои ги читаат еднакво: како децата, така и возрасните? Дали се тие дела за деца или за возрасни? Што е со оние дела кои постепено од дела за возрасни станале дела за деца? Така, на пример, во трилогијата на Горјан Петревски: „Споменка“, „Спомените за Споменка“ и „Сонот со Споменка“, меѓу повеќето наслови на книги, што ги читаат младите од опкружувањето на главниот лик Бојан, ќе се сретнеме и со насловот на книгата на Франсоаз Саган – „Добар ден таго“, па потоа „Мартин Идн“ од Џек Лондон, „книга која секој може да препороди“ (Г. Петревски, 2007: 237) или пак, уште повеќе, книгата за „малата заводничка“ „Лолита“ од Владимир Набоков. (Исто: 228) Нивните автори воопшто и не размислувале дека нивните дела ќе ги читаат и деца, односно млади, (тинејџери) кои, меѓу другото и ги толкуваат на свој, соодветен начин. Исто така, мислам дека нема некој, што и најмалку е упатен во овие прашања, а да не ја посочи книгата на Антоан де Сент Егзипери, *Малиот ѝринц* како омилена лектира и како возрасен, или пак *Хари Потер*, кој стана дете-икона и во „светот на возрасните“. Значи дека погрешно е да ги определуваме книгите врз основа само на читателот, а дека треба да се разликуваат по композицијата, каде заплетите се појавуваат на различно ниво. Оттука може да заклучиме дека во средиштето на определувањето на детската литература е *делото*, а не читателот, со сите негови карактеристики, по однос на мотивите, темите, јазикот, што е заедничка карактеристика на оваа литература како жанр.

Литературата за деца, (нејзината посебност) ја гледаме не во однапред зададената намена на младиот читател, туку во посебната конструкција на приказната, што е резултат на авторовата способност и на неговата намера.

### За некои специфики на литературата за деца

Пред да одговориме на прашањето за (не)посебноста на литературната теорија за деца, потребно е да укажеме на експлицитните посебности на оваа литература. Тоа е пред сè слојот на графички и акустични перцепции, претставувањето слики (сидетичките доживувања = сетилните перцепции во раното детство), разбирањето на смислата и перцепцијата на целината (тема, идеја итн), како меѓусебно поврзани елементи, кои се конститутивни за литературното доживување. Посебно е важно да се каже дека ликовниот дел никогаш не е независен од текстот, туку дека му е подреден. Од тој факт произлегува претпоставката дека присутноста на илустрацијата е последица на *војребатта* од поголем удел на феноменалниот слој, (визуелните перцепции) што е можеби последица на различната/инаквата детска е и детско-претставна способност. Предметниот слој на книгата, затоа не е „мост“ до „внатрешноста“ што е од суштинско значење за возрасниот читател, туку книгата мора да биде интересна веќе на феноменалното (сетилно-забележувачко) ниво. Со тоа е овозможен полесен пренос од надворешниот (илустрацијата) кон внатрешниот изглед. Друг, исто така, суштествен елемент е сликовитоста, т.е. „обоениот“ стимул, што младиот читател ќе го поттикне да се впушти во истражување на книгата. И покрај тоа, ликовноста не е надредена и како илустрација главно е резултат на пораките и значењето на текстот. Од кажаното произлегува интересното и, за онтологијата на детската книжевност речиси суштествено прашање за двата типа слики, кои (Ингарден, 1980: 47-48) ги определува Ингарден врз основа на бројот на слоевите и тоа: слики со „литерарна супстанција“ и чисти слики. Во првиот тип разликуваме три различни слоја: 1. „фотографски“ создаден изглед на нештата, 2. нешта што самиот изглед ги кажува, 3. ли-

терарна супстанција, што укажува со своите слоеви на нешто повеќе или помалку определена „предисторија“ или „поисторија“. (Во „Малиот принц“, на пр.) Во вториот тип на слики, (чисти слики) литерарната супстанција отпаѓа, па сликата е ограничена само на два слоја: а) на изгледот на тоа што е репродуцирано и б) на предметот што јасно го претставува тој изглед.

Ако јазичните односи остануваат темел за обликување на илустрациите – „чистите слики“ би останале исклучени од контекстот, а нивната приемчивост би била дискутабилна.

### Има ли посебна „(нај)соодветна“ теорија на литературата за деца?

Игор Саксида, во својата книга „Младинската книжевност меѓу литературната наука и книжевната дидактика“ наведува три тези по однос на ова прашање:

Една од тезите е дека книжевноста за деца е иста со целата книжевност, па така не е потребна посебна теорија! Но, оваа теза нема добра основа, вели тој, бидејќи некои темелни составки на оваа книжевност (на пр. илустрациите, или некои посебни графички облици) ги нема во книжевноста за возрасни. Исто така разгледувањето на дејството, а со тоа и функциите на ликовите може да биде различно од она во книгите за возрасни;

Втората теза би била дека книжевноста за деца е сосема самосвојна и не е во врска со другата книжевност, па затоа е потребна и посебна, независна теорија. Но, тоа би значело дека би се соочила со некои темелни литературно-теориски претпоставки, како што е на пр. таа, дека книжевноста е уметност којашто се изразува со јазикот, а не со тон или со боја;

Третата теза е еден вид синтеза на првите две крајности, според која детската литература не е сосема иста со другата, но

и дека не е толку различна од онаа за возрасните за да се создава нејзина теорија како самостојна наука, туку дека претставува посебен поттип на теоријата на литературата, кој ги почитува посебностите на предметот и истовремено ја поставува неговата вклученост во општата книжевност. Таквата теорија може да ги појасни специфичностите на литературата за деца и овозможува правилно разбирање и именување на теоретските проблеми.

Согласувајќи се сосема со третата теза, ние овде ќе ги разгледуваме литературно-теоретските прашања во и за литературата за деца во рамките на општите теориски размисли, но притоа, секогаш ќе настојваме да ги издвоиме посебностите што ѝ даваат легитимитет на оваа литература како посебен жанр кој, како што веќе погоре нагласивме, игра значајна улога во естетичка и културолошка смисла, како дел од општата култура во којашто постои и се развива.

### За онтологијата на литературата за деца

За да се одговори на ова прашање, неопходно е претходно да се потсетиме дека литературата за деца има свое **битие**, односно дека постои и дека поседува општи или заеднички својства, кои ја одделуваат како посебен жанр, но во исто време таа останува да биде дел од општата литературна уметност, со сите оние елементи кои му се иманентни на литературниот текст и на литературното дело.

Корените на онтологијата, како и на естетиката се наоѓаат во филозофијата. Таа, како што знаеме се занимава со проучување на битието и со општите својства на нештата и на самото битие. Онтологијата на литературата за деца не е одделна, самосвојна и појмовно независна гранка од теоријата. Тоа значи дека се употребуваат истите поими во литературата за деца што се употребуваат

во општата онтологија на литературното дело. Само еднаквото разбирање и именување, може да доведе до соодветна теорија на детската литература, која не е поврзана само со својот предмет, туку преку појмовниот апарат се вклучува во надредената литературна теорија. На таа основа само може да дојдат до израз сите посебности на настанувањето, постоењето и опстојувањето на книгите за деца и млади. Нејзината појава и постоење се разгледува исто како и општата литература од литературно-историски и теориски аспект, а разликите ги согледуваме преку (со)односот на детската и не-детската литература во поглед на тематиката, ликовите, како и преку односот читател – дете и читател – возрасен, што подразбира „вклучување“ и на психологијата, особено во делот на спознајните и естетските феномени што ги предизвикува литературното дело во сетилно-забележувачката свест на детето – реципиент.

Знаеме дека низ историјата писателите воделе сметка за детето, па оттука и појавата на воспитната книжевност. (Жан Жак Русо, Џон Лок, Јан Амон Коменски, кај нас Прличев и др.) Од нејзината појава, во времето на просветителството, со основна намена – образование и воспитание на децата, преку проширувањето на нејзиниот делокруг на влијание на издигнување на естетскиот вкус на детето во времето на романтизмот, денеска, литературата за деца, исто како и литературата воопшто е незаменлива сфера на воздејство на уметноста и на реципиентот. Токму ова, хедонистичко, непрагматично, некористољубиво воздејство е најмоќното и најсоцијалното. Уметноста го потврдува своето значење на човековата личност, давајќи му естетска наслада. Во тој процес читателот/гледачот се личности со сопствени вредности, а „тоа е виша цел не само на уметноста, туку и на човештвото“. (ЈБ, Естетика, 2008: 489.) Затоа, комуникацијата меѓу возрасниот – автор и детето – читател навистина постои, а пак детското читање, иако може да му се чини на возрасниот „преедноставно“, во детска-

та литература се смета за соодветно. Тоа пак, не значи дека читањето на возрасниот, кој во текстот ќе најде некои своевидни, сосема различни, други „поенти“, е несоодветно или недозволено. Проблематиката се движи околу прашањето за валидноста на читателовата интерпретација, т.е. односот меѓу авторовото и читателовото „воспоставување“ на значењето на текстот. Обидите за посебно осмислување на детскиот текст ќе се реализираат ако – смислата се определи како однос меѓу текстот и вонлитературната стварност. Така, Бахтин смислата на текстот ја бара во корелацијата на животното искуство на уметникот, опишано во неговото дело со историските, групните или личните искуства на реципиентот (= вонлитературната стварност). „Посредник во таквиот дијалог е уметничкиот текст“. (ЈБ, 2008: 488).

### За „случувањето“ на литературното дело

Литературното дело, како дел од литературната уметност, (треба да) создава естетско задоволство, (што со речникот на Аристотел ќе значи катарза), се „случува“ само тогаш кога има определени предуслови за неговото збиднување. Мора пред сè да постои *исаиел*\* (*автор*), што ќе го напише текстот, мора да

\* Во теоријата на литературата од 60-тите до 80-тите години од минатиот век се појавува т.н. „криза на авторот (писателот). Така, Роланд Барт го порекнува значењето на авторот и жали што критичарите „секогаш бараат објаснување на делото во човекот кој го создал“. Јулија Кристева, пак, авторот го смета како воплошеност на анонимноста. Авторот е: празнина, белина = никој и ништо! Но, во 90-тите години започнува критикувањето на Бартовата парадоксална трансформација на авторот во читател. Така, Михаил Бахтин ќе напише: „авторот е и принцип (подвл. од мене) кој треба да се следи и авторитет (подвл. од мене) на кој му е доверено раководењето со читателите во уметничкиот свет на делото. Тој е „фокус на целината“, која ги обединува сите негови структури – неотуѓив дел од ликовите на јунаците. (МБ, 1986: 190)

постои *текст*, како материјален факт, потоа *контекст* во којшто тој текст може да се прими и секако, мора да постои *примач* (*реципиент*) што ќе го прими текстот. *Писателот*, *текстоот*, *контекстоот* и *примачот* се значи, основните претпоставки за да се „случи“ делото. Меѓутоа, иако може да постои творецот, како неопходен елемент, може, како посебен елемент, да постои и примачот, а исто така и текстот, а сепак делото да „не се случи“. „Чинот на збиднувањето (= на „случувањето“) на литературното дело ќе се реализира само ако сите елементи се најдат во посебен однос. Значи, треба да се оствари посебен контекст, кој претставува збир од факти кои интензивно кореспондираат со фактите од текстот и кои низ таа кореспонденција создаваат одредена енергија на делото“. (P.Milosavljević, 1993:214) Во својата книга „Теорија на белетристиката“, Петар Милосављевиќ, во врска со случувањето на литературното дело, кое всушност индиректно значи, не негово првично создавање, туку постоење и опстојување како артефакт, кој си го наоѓа својот пат и место до „срцето“ и до „свеста“ на публиката, покренува низа значајни теориски прашања во врска со белетристичкиот текст и за деца. Меѓу другото, за писателот и за примачот, кои како фактори за случувањето се наоѓаат во сферата на контекстот, смета дека „од комуникациска гледна точка, можат да се третираат и посебно“. Според него: „нивната улога е доминантна во процесот на случувањето на делото“. (Исто: 215)

### Што е потребно за да „се случи“ литературно дело за деца?

#### За писателот на литературното дело

Со комплексот проблеми што се врзани за писателот, уште од античко време, се занимава поетиката, како дисциплина која и денес се употребува како синоним за теорија на литературата.

Античката поетика во однос на прашањето за пристаелот, во основа ги има двете спротивставени мислења: на Платон и на Аристотел. Во Платоновата концепција, писателот е само медијатор, односно преносител на силата, на вдохновението што го добива од Бог, па така, неговите евентуалните творечки својства се сосема игнорирани, додека за Аристотел, писателот не е медијатор и не пренесува ничија сила од надвор, туку напратив: на човекот му е вродено својството за подражавање, кое е и основно својство на уметноста и на поезијата. Тоа значи дека за него е пресудно *умеењето*, *вештината*. Така, „оној што умее да дава форми на поетската граѓа и што свесно го прави тоа, а може да ги научи и другите не е, и не може да биде медијатор. Тој е творец, создавач.“ (Види: ПМ, 1993:220.) Меѓутоа, полемиките за писателот не завршуваат со Платон и со Аристотел. Во времето на романтизмот, како и во теоријата на одразот во XIX век, местото на писателот го определуваат според Платоновата концепција, односно тој е медијатор, кого што можеби веќе не го надахнува само Бог, но сепак тој не ги создава световите, туку ги прикажува – и тоа: колку поверно ги одразува, толку е поуспешно литературното дело. И во XX век постои идејата за писателот како медијатор. Според Елиот, преку авторот не зборува ни Бог, ниту општествената стварност, туку литературната традиција, а тој (писателот), како личност служи тој говор на традицијата да се реализира. Како концепција, која не би требало да се заобиколи, Петар Милосављевиќ ја наведува концепцијата на Хајдегер, кој метафорички ја претставува функцијата на писателот. Тој вели дека уметноста е „куќа на битието“, а поетот, уметникот е „пастир на битието“. Функцијата на поетот е битието да се појави. Тоа појавување на битието во уметничкото дело, Хајдегер го сфаќа како **настан/случување**. (Подвл. од мене). (Исто:219) Сите овие концепции што се однесуваат на писателот како медијатор на: божјото вдохновение, на инспирацијата од општествената стварност, од традицијата, од битието,

односно од сопствениот субјективитет, писателот го издигнуваат на ниво на „избран“ својата моќ да ја гради на нешто друго, надвор од него, трансцендентално и преку него да се искаже.

Аристотеловата поетика, која ги поставува основите за спознавање на поетската вештина, како и за изучувањето на можностите за нејзино усовршување им послужила (само како појдовна точка) и на руските формалисти да воспостават посебни поетички истражувања, кои денеска се познати под името *нормативна ѝоеџика*, *ѝоеџика на изразоџ* и *ѝоеџика на фанџијаџ*. *Нормативнаџа ѝоеџика*, која со своите правила што се иманентни на поетскиот текст, авторот го гледа како медијатор на иманентните сили на текстот, односно на внатрешниот доживувачко-спознаен свет. *Поџеџикаџа на изразоџ* пак, акцентот го ставала на градење на небитието, на она што не постои, со помош и врз основа на изразот. Тоа е уште повеќе нагласено во *ѝоеџикаџа на фанџијаџ*. Овие две поетики се темелат на уверувањето за посебните способности на творечкиот субјект, онака како што се верувало и во времето на романтизмот. Сепак, сите овие ориентации не се доволни за да го дефинираат поетот како создател/творец. „Тогаш, кога писателот ја нема улогата на медијатор се јавува на три основни начини: како оној кој има способност да го трансформира постоечкото низ подражавањето; како оној кој има способност да создава од небитието (врз основа на фантазијата) и како оној кој има способност за изразување на сопствениот субјективитет (низ стилскиот израз).“ (ПМ: 221) Ако ја земеме предвид и концепцијата за авторот како медијатор, може да заклучиме дека сите заедно можат да кажат многу повеќе, отколку која било од нив поединечно. За функцијата на писателот, во својата Теорија на белетристиката, Петар Милосављевиќ зборува и низ разгледувањето на најзначајните идеи во врска со *ѝроблемоџ на џениџоџ*. Дефинирајќи го генијот како индивидуален субјект, кој успеал да ја зголеми својата индивидуална моќ, ги

разгледува концепциите на уметничкото творење на Фројд, во врска со индивидуалното несвесно, наспроти концепцијата на Јунг за колективното несвесно. И во двете концепции е видливо дека генијот се сфаќа како медијатор преку кој се изразува субјективното несвесно, (Фројд), одноското интересубјективното несвесно (Јунг). Моќта на генијот се „мери“ со количината на интересубјективното несвесно, кое може да го изрази писателот – гениј.

Во понатамошните истражувања за местото и за улогата на писателот во пренесувањето/создавањето на уметничкото дело, главно, се потврдуваат способностите (генијални – повеќе или помалку) на авторот за изразување на интересубјективните структури (Дилтај, Лукач, Голдман), па дури и нешто повеќе од интересубјективните структури. „Некои од уметниците можат да ја изразат и самата природа и нејзините најдлабоки закони.“ (Нортроп Фрај)

*Експлицитнаџа* и *имплицитнаџа ѝоеџика*, исто така, се занимаваат со прашањето за писателот. Дескриптивните поетичари настојувале да ги откријат и да ги формулираат законите, нормите, правилата врз чија основа се градат поетските текстови, додека нормативните поетичари се обидувале да ги пропишат. ИмPLICITната или иманентната поетика пак, смета дека треба да се откријат и да се осветлат законите или нормите, според кои авторот го гради белетристичкиот текст, а кои се присутни во самиот текст. Според истражувањата на теоретичарот Милосављевиќ, експлицитната и имплицитната поетика, за која многумина верувале дека кореспондираат, па дури и дека се поклопуваат, не се поклопуваат целосно. Тој своите истражувања ги темели на фактот дека „не постои еден и непроменлив автор“. Писателот, според него, се менува, поминува низ повеќе фази. Затоа, смета тој дека поетиката на еден автор не треба да се истражува преку експлицитната или имплицитната поетика, туку треба да се истражува самиот творечки процес низ кој израснал неговиот опус.



Ако го прифатиме ова гледиште, кое не ги исклучува и другите/ претходните сфаќања за писателот како медијатор, авторот како творец/создавач, гениј, за авторот како свесен/несвесен (експлицитен/имплицитен) за иманентните закони кои дејствуваат во нивните текстови, може да заклучиме (во врска со последниот став) дека, на некој начин, станува збор за вреднување на авторот низ неговиот опус и дека на тој опус треба да се гледа како на динамичен и конкретен тоталитет.

Сите овие навраќања кон различните гледишта во врска со писателот, а видени и претставени низ поетиката, се направени сè со цел да се направи споредба и да се увидат сличностите/разликите во поглед на писателот/творецот на белетристичките текстови и литературните дела за деца. Низ апликативните прилози на книгите за деца, што ќе бидат претставени во второто поглавје ќе може да се види, односно да се потврди дека авторот, барем што се однесува на неговиот субјективитет, по ништо не се разликува од авторот „воопшто“, особено поради тоа што многу од авторите кои пишувале книги за деца, пишувале и за возрасните, па дури и за т.н. елитистичка читателска публика, што значи публика со посебен читателски сензибилитет, како на пример кај нас писателот Славко Јаневски, особено со циклусот за Кукулино, наспроти неговиот, исто така извонреден опус за деца.

Значи, за да „се случи“ литературното дело за деца, неопходен е *инсайел*, но таков што ќе умее да ја одбере *меркајта* во односот меѓу поедноставувањето и усложнувањето на уметничкиот текст. „Тоа чувство го поседуваат великаните“, вели Јуриј Боров во својата „Естетика.“ (ЈБ, Исто: 490.)

### *За чиијателот на литературното дело*

Во модерната лингвистика и во теоријата на комуникацијата, оној што преку текстот комуницира со писателот се нарекува *примач* (медиум, рецептор), додека во дијалогската концепција

на Бахтин се нарекува *собеседник*. Оттука, слично како и за писателот, можни се две толкувања на читателот. Некогаш него го сфаќаме само како примач, а некогаш и како примач и како (пре) создавач на текстот/литературното дело,\* а тука може да се додаде и неговата улога на *медијатор* (посредник во комуникацијата: литературно дело: читател, слично како и писателот).

*Примачот* на текстот се сфаќал како пасивен елемент или медиум, врз кој се барале одговорите на тоа како белетристиката може да *влијае* врз неговото однесување. Всушност, за да се одговори на ова прашање треба да се каже дека уште од античко време, па сè до XIX век, филозофите им го оспорувале правото на поетите да се занимаваат со вистината, задржувајќи го тоа право само за себе. Оттука произлегува ставот дека поезијата служи само за забава и за поучување. Меѓутоа, во почетокот на XIX век, со појавата на Хегеловата естетика, доаѓа до промена на ваквиот став, па така, поезијата си ја добива својата создавачка функција. Најзначајниот Хегелов следбеник и творец на рускиот критички реализам Белински ќе оди уште подалеку. Тој ќе ја тргне сосема на страна улогата на уметноста да забавува и да поучува, а како главна нејзина улога ќе ја истакне задачата да се постигне *уметничката вистина*. Тоа значи дека писателот настојува да ја открие вистината, а примачот очекува само таа вистина да му се соопшти. Трите идеи за *вистината, убавото и добротото* во умет-

\* Според Петар Милосављевиќ, постои разлика меѓу зборот текст и зборот дело. Имено, делото не е исто со текстот, со оглед на тоа што литературното дело претставува единство на текст и контекст, а контекстот вклучува мноштво разновидни вонтекстовни елементи, меѓу кои спаѓаат и писателот и неговиот примач. Затоа, јас овде прво ќе се обидам преку елементите на белетристичкиот текст за деца, да ги објаснам елементите на литературното дело, со додавање на контекстуалните чинители, што се специфични за детската литература.

носта (особено кај Платон) се користеле во различни епохи на различен начин. Некогаш, како во времето на романтизмот се воспоставувало единство, но некогаш повторно „се губело правото“ на користење на вистината, а се останувало само на *убавото* и *добро*, додека пак во времето на реализмот, единствен идеал бил да се прикаже *вистината*. Ларпурлартистите сметале дека уметноста треба да се занимава само со убавото, а руските радикални критичари, пак, се застапувале за тезата дека уметноста е „учителка на животот“, што ја потенцирало нејзината воспитна улога, односно нејзината функција би била таа дека уметноста треба да прави *добро*. Во XX век се појавува плурализмот, па така можните влијанија на примачот се прошируваат. Меѓу многуте функции на уметноста, што ги наведува Десоар, во неговата „Наука за книжевноста и општа естетика“, како што се: естетската, етичката, социјалната, економската, политичката и др. се огледува полифункционалноста на уметничкото дело, но најважна, би рекле е онтолошката функција, која потврдува дека уметничкото/литературното дело може да постои независно од другите можни функции, односно дека примачот е пасивен медиум кој треба да го прими постоењето на некој естетски објект како факт. Значи, за се случи делото, доволно е примачот (медиумот) да го прими влијанието на писателот.

Херменевтиката создава сосема спротивен став по однос на пасивноста на *примачот*. Таа во него гледа активен учесник во самиот текст, согласно со значењето на зборот *херменевтика* – што означува разбирање и толкување на текстот, што од своја страна значи дека примачот добива активна улога. Субјектот (примачот/читателот) кој се труди да го разбере предметот на истражување треба да ја спознае целината, потоа нејзините делови, односот меѓу целината и деловите, како и односот меѓу самите делови. Ваквиот аналитички пристап, сметаат херменевтичарите, може да придонесе за настанувањето на делото. Дилтај, со својата

идеја за духовно-историската структура за разбирање на литературното дело, ја проширува идејата за активниот *примач/медијатор*, со ставот дека за да се разбере уметничкото дело/текстот, не е доволно да се движиме само во неговите рамки, туку потребно е да се влезе и во „духот на епохата“ или „штимунгот на времето“ во кој настанал артефактот\*.

Ваквата проширена херменевтичка вештина го оспособува примачот да биде активен учесник и медијатор во настанувањето на делото. Самото разбирање на делото зависи од тоа колку примачот успешно се движи во херменевтичкиот круг, односно колку успева да навлезе во односите меѓу целината и деловите, како и во меѓусебните односи на тие делови, но и од тоа колку примачот успеал да влезе во сето она што му претходело на уметничкиот текст. Дилтај, исто така, додава уште една важна претпоставка за разбирањето. Тоа е *прег-разбирањето*. Ова е особено важно за разбирањето на текстот и уметничкиот акт и во литературата за деца, бидејќи упатува на фактот дека ништо не почнува од нас, односно ни едно разбирање/сознавање не почнува од почеток. Секој од нас влегува во свет, кој бил веќе претходно осознан. Сите ние продолжуваме да го создаваме она што го разбирале другите пред нас, па оттука *прег-разбирањето* постои како интерсубјективна структура која ние ја наследуваме. Тоа е особено важно бидејќи ги одредува можностите и хоризонтите на создавањето. Со ваквото сфаќање на херменевтичарите субјектот на примачот не е само примач и собеседник, туку и медијатор (посредник) на интерсубјективните структури на пред-разбирањето. Важно е да

\* Така на пр. (денешниот) примач/читател-дете, за да ја разбере книгата „Волшебното самарче“ на Ванчо Николески, би требало да „влезе“ во времето на Народно-ослободителната борба, што се водела за ослободување на македонскиот народ, а тоа време е прилично далеку од неговото време.

се нагласи дека херменевтичарот – возрасен е посредник меѓу таквите интересубјективни структури и субјективните структури на примачот. Настанувањето/случувањето на делото, зависи од вклучувањето на интересубјективните структури на пред-разбирањето.

На овој, како што рековме аналитички пристап кон разбирањето, треба да му се додаде и уште една важна категорија на примачот – тоа е *есџејскојто доживување*. За да се „случи“ едно дело, не се доволни само *духојт, вкусојт за убавојто и имагинацијата*. За да се случи делото за примачот како настан, потребно е кај примачот да предизвика *додживување*, без потреба и намена за некаква цел. Значи, со ова примачот/рецепторот се сфаќа како медиум кој има способност за естетско доживување.

На слична основа е и една друга идеја, што се развила кон крајот на XIX век, во врска со примачот, а тоа е идејата за *соживувањето* (емпатијата). Тезата на оваа теорија, која ја објаснува Татаркијевич (Види: РМ: *Teorija beletristike*: 1993:231) е дека „естетското доживување доаѓа до резултати само кога субјектот, сопствената активност ја префрлува на предметот; со тоа тој на естетскиот предмет му припишува особини, кои тој, сам по себе не ги поседува.“ Од ова произлегува дека примачот е повеќе активен елемент на естетското доживување, отколку медиум и дека настанувањето/случувањето на делото зависи пред сè, од неговата способност за соживување.

Во врска со улогата на примачот, од особена важност е теоријата за слоевитоста на литературното дело на Роман Ингарден (R. Ingarden: *O saznavanju književnog umetničkog dela*: 1971.), а во рамките на оваа теорија, посебно место зазема претпоставката за тоа дека во белетристичките текстови, помалку или повеќе има „места на неодредености, кои примачот/читателот треба самиот да ги „пополни“, па токму тука се отсликува активната улога на примачот на текстот. Волфганг Изер, врз оваа идеја ја гради

својата концепција за *имплицитниот читател*, со што може да кажеме дека се потврдува претпоставката искажана на почетокот од овој дел за основните елементи за збиднувањето на белетристичкиот текст. Имено, вистинскиот читател, според Изер е некој кој се наоѓа надвор од текстот, но постои и еден друг, имплицитен читател, кој се наоѓа во самиот текст. Така, на директен начин се осветлува двојната природа на читателот: како медиум, но и како *собеседник/соговорник* на делото, а во таа смисла и негов „пресоздавач.“ Важноста на теоријата на Ингарден за слоевитоста на литературното дело, во литературата за деца, според мене, произлегува од прашањето за (количината на) сознајните и имагинативните способности (за нивните предзнаења) за „пополнување“ на „празните места“. Јаусовата *теорија на рецепција* нè враќа на прашањето за интенционалноста на литературата воопшто, а со тоа и на интенционалноста на авторот на литературата за деца. Воведувајќи го поимот *хоризонт на очекување на јубликајта*, Јаус смета дека писателот треба да кореспондира со својата потенцијална публика во рамките на хоризонтот на очекување. Во спротивен случај, ако оди „под“ или „над“ тој хоризонт, нема да се оствари вистинска комуникација со рецептивните можности на публиката. Ставот на Јаус е дека: **писателот** треба да биде активен собеседник на примачот/читателот. Тоа значи дека писателот треба да ги познава можностите и потребите на публиката, односно, за да се „случи“ делото потребни се и *предуслови* за да се оствари комуникацијата: читател – писател – текст – читател.

Од ова може да заклучиме дека само тогаш кога основните елементи на естетската комуникација: писателот, текстот, контекстот и примачот/читателот, ќе може да се прикажат како дел од комуникациската низа, може да стане збор за литературна прагматика.

Веќе и пред тоа рековме дека литературата за деца има свои специфики, кои функционираат во рамките на општата литерату-

ра, но и дека нејзиното „случување“/збиднување (треба да) зависи од истите елементи за остварување на естетската комуникација со делото. Како што веќе заклучивме, примачот/читателот, како вонтекстуален елемент на текстот, помалку или повеќе активно учествува во случувањето на текстот – како медиум, собеседник, и имплицитен читател. (Во книгите на Горјан Петревски, на пример, реципиентите на неговите книги за *Сйоменка* се „директно“ вклучени во „создавањето“ на текстот.) Но, за да се реализира тоа, потребни се реални услови, блиску до идеалните претпоставки за реализација на случувањето на делото, како единство од текстот и од контекстот. Меѓутоа, постмодерниот период во којшто живеаме открива и некои други односи меѓу примачот и текстот, кои како медијатори ја подобруваат или ја намалуваат нормалната комуникација. Од повеќето медијатори, на коишто укажува Жан Франсоа Лиотар, се чини дека најчесто или најмногу се во функција два – *компјензијата* и *перформансот*. Лиотар под компетенција ја сфаќа компетенцијата на делото, што се нуди на примачот. Така, се купуваат слики од познати уметници, се посетуваат театарски претстави на познати драмски писатели и актери, се читаат книги од веќе докажани писатели, и тоа без претходно да се дојде во непосреден контакт со артефактот, само врз основа на погоре спомнатата компетенција. Примачот значи, има здобиено доверба врз основа на аргументи, кои или ги поседува самиот примач од своите претходни искуства или искуствата на другите околу него. Појавата на вториот медијатор, наречен *перформанс*, ја врзуваме со денешниот начин на живеење, во кој и уметноста (за жал или не?) се „нуди на пазарот“. За да „им се случи“ делото на реципиентите се обезбедува дополнителна аргументирана компетенција, со помош на која делото уште повеќе ќе се издвои како производ. Значи, целта на перформансот е да се сврти вниманието кон аргументираната компетенција. Во таа смисла се рекламите, промоциите на книги, организирањето саеми на книги,

па дури и некои сосема невообичаени постапки и гестови со цел да се привлече вниманието на публиката. (На пр. францускиот симболист Бодлер, автор на книгата поезија *Цвеќето на злото* ја боел косата виолетова и правел и некои други гестови, со кои ја наметнал не само својата ексцентрична природа, туку и го навлекол негативниот став на судот против себе. Сепак, тој и ден – денес е поет со аргументирани компетенции, а неговиот *Албајрос* е дел од наставните програми во средното образование.) Од ова произлегува дека збиднувањето на делото е во рацете на медиумите, (што ќе го „докажеме“ поопширно во вториот дел од книгава, во врска со авторката на „Хари Потер“) па со самото тоа, на реципиентите не треба да се гледа само како на медиуми кои ги примаат белетристичките текстови, туку и како на медиуми на медиумите. (= на компетенциите и перформансите.)

### За односот читател – дете: читател – возрасен

#### *Читателот – дете и неговите сознјани способности*

Способноста на луѓето за имитација на стварноста, што им е вродена од најраната возраст, се чини дека е основа, не само за настанување на поетската уметност туку и за создавање на првите ментални слики, што ги добива детето преку сознанијата за имитираниот предмет. Имитацијата во литературата се случува како „додавање зборови“ на вонлитературната стварност, т.е. како преминување на надворешните елементи во мотивско-тематската структура на текстот. Ако го гледаме *додавањето зборови*, како *изрекување судови* (I. Saksida, 1994: 62) кои се внесуваат во фиктивниот свет, за да можеме да го разбереме „нивното внесување“, треба да ја земеме предвид и генерираната реалност, а индивидуалните судови да ги посматраме како рефлексивна на надворешната (текстуална) манифестација на нештата, што во самиот

текст вообичаено не е непосредно претставено, туку е препуштено на читателовото „препознавање“. Оттука произлегува и различноста во читањето меѓу возрасниот и „малиот“ читател. Тоа е важно за теоријата на детската литература: нејзиниот читател имено поради своето (во однос на возрасните) помало социјално искуство (знаење, информираност итн.) индивидуалните судови за индивидуалната стварност (или фиктивни или реални) начелно не може, еднакво со возрасниот, да ги вклопи во генеричката реалност. Причина за тоа е недефинираноста на поимите, сè уште неоформената способност за апстрактно мислење на децата, како и помалата информираност за реалноста. Односот помеѓу судот за индивидуалната појава и општото, што е во неа содржано и кое истовремено ја овозможува, е сличен на односот меѓу значењето на зборот и неговиот изговор. Изговорот и значењето на зборот за детето е сосема исто. Пренесувањето на имињата, што значи исто така пренесување на својствата од едно нешто на друго, многу тесно и неразделно се поврзани со својствата на предметот и неговиот назив. Виготски укажува на тоа дека една од најважните линии на говорниот развој на детето е токму слабеењето на таа поврзаност. Што значи тоа? Пред сè упатува на проблематиката метафорика/значенски преноси во литературата за деца, и тоа не само на јазично туку и на повисоко значенско ниво. „Детското разбирање за индивидуалното затоа не може да ја прерасне својата „индивидуалност“, што ја потврдува важноста на фантастиката во младинската (особено детската) книжевност“. (I. Saksida, 1994: 64) Така, разликувањето на спознајноста во детската и недетската литература, конечно е прашање за *смислајта* на едната и на другата, т.е. функцијата на текстот во вонлитературната стварност. (Исто, 64.)

Интересна е и идејата за пополнување на текстот, односно Ингарденовите поими за „празните“ места во литературното дело, како шематизирани аспекти, кои читателот ги пополнува со

своја конкретизација. Таквото конкретизирање за примачот-дете, се чини дека не е соодветно. Младиот читател сепак мора, во текот на читањето, да си претстави само едно (нешто) што е во текстот повеќе или помалку нагласено и непосредно определено, додека сè друго се протега низ рамката на самиот текст и со него не е во нужна врска. Постои разлика меѓу светогледот на детето и возрасниот, па така, ова води кон прашањето за можностите на детето за пополнување на непополнетите (празни) места, кои, исто така, ако ги признаеме за елементи на текстот, како последица го добиваме збиднувањето на делото што го обликува возрасниот – автор.

Фактот, дека детската книжевност е комуникација помеѓу возрасниот говорител и примачот – дете, кое во определен период само делумно владее со искуства за реалноста и со лингвистички, интелектуални, чувствени и други структури, што се типични за возрасниот човек, ја појаснува посебноста на нејзината структура, како и методите на креативни постапки во поглед на читањето (I. Saksida, 1994).

### *За **текстот** и **контекстот** во литературата за деца*

По однос на прашањето за тоа што претставува едно литературно уметничко дело, теоретичарите се согласни дека претставува *единство од текстот и неговиот контекст*. Притоа, текстот се дефинира како *организиран состав на текстовни елементи*, а контекстот како *организиран состав од контекстовни елементи*, кои *кореспондираат со елементите на текстот*.

Секој текст е составен од мноштво различни елементи, кои можеме да ги поделиме на формални и содржински, односно, на елементи кои спаѓаат во сферата на знакот и оние кои спаѓаат во сферата на означено. Текстот, по дефиниција постои како знак во однос на она што го означува, како и во однос на својот контекст.

Ако знаеме дека текстот е составен од знаци, кои своето значење го добиваат во својот контекст, тогаш треба да се потенцира дека постои контекст во самиот текст, како и контекст во кој еден текст функционира.

Овде доаѓаме до еден од основните критериуми според кои литературата за деца се дефинира како литература со „едноставен јазик и разбирлив стил“. Што подразбираме под „едноставен јазик“? Пред да се обидам да одговорам на прашањето: како се гради еден детски белетристички текст, сакам да потсетам на некои општи литературно-теоретски елементи за градење на текстот. Зборот текст е збор со грчко потекло, што кај нас се преведува како „ткаење“ или „ткаенина“, која се добива со поврзување на јазичните елементи на „хоризонтално“ и „вертикално“ ниво. Де Сосир овие два начина на поврзување ги нарекува *синџагмајски* (хоризонтални) и *асоцијативни* (вертикални), додека Хјелмслев, асоцијативните врски ги нарекува *парадигмајски*. Синтагматските врски во текстот се реализираат по принцип на поврзување на фонеме, зборови и реченици и тие се во текстот видливи, додека парадигматските се оние посредни врски кои поврзуваат различни елементи во исказите или текстовите и тие се скриени, но во зависност од способноста на интерпретаторот предизвикуваат асоцијации кои се формираат по должината на текстот. Значи, за да постои еден текст, неопходно е постоењето на парадигма која е, всушност, систем од различни елементи кои се поврзуваат по принципот единство на противречности. Во белетристиката наједноставни примери за формирање текст врз основа на парадигма се римите. На пример, зборови кои значат нешто сосема различно, како што се: *ре-ка*, *ве-ка*, формираат единство на истото во рамките на различното, (групата фонеме *ка*) парадигматски асоцијативен состав. Истото тоа може да се каже и за анафората и епифората, асонанцата и алитерацијата, и тоа не само на ниво на фонеме туку и на ниво на синтагми и реченици, како на пр.

во „Шеќерната приказна“ на Славко Јаневски. Кога ги прашува шеќерното дете бубалките – штурчето, пчелата, свилената буба, дали знаат каде би можел да го најде славејот, тие не му одговараат на прашањето, туку кажуваат што знаат, а индиректно му кажуваат дека не знаат ништо за славејот: *Јас знам* да свирам на виолина,... *друго не знам*; *Јас знам* да правам мед. *Друго не знам*. *Јас знам* да ткаам свила. *Друго не знам* итн. На овој начин, може да се согледаат повеќе елементи на градењето на текстот и тоа не само на парадигматската туку и на синтагматската оска. Имено, Јаневски го гради својот текст за шеќерното дете врз парадигмата на жанрот *фанијасџика*, за којашто е карактеристична колевливоста, а тоа го постигнува со доследна примена на негацијата, што е видливо од опозицијата *знам: не знам*. Од формална гледна точка, пак, на синтаксичко, вербално ниво, исказите на штурчето, пчелата и свилената буба се „видливи“, односно „точни“. Се знае кој во светот на бубалките „знае“ да свири на виолина, а кој да „прави“ мед или да „ткае“ свила – тука нема асоцијација, туку денотација, (иако не во вистинска смисла на зборот, бидејќи секако станува збор за метафоричко-алегориски исказ), па оттука може да заклучиме дека на синтагматската оска се наоѓа смислата на пораката за „вистинските“ способности на бубалките. На тој начин се постигнува естетскиот ефект на синтагматската и на парадигматската оска на текстот.

*Контекстиот* и во литературата за деца, како и во литературата воопшто, се сфаќа како: *однос на текстови спрема другите текстови* и како *однос на текстовниот и нетекстовниот елементи*. Во рамките на првиот однос, компаративистичките истражувачи односот на текстот кон другите текстови го гледаат како случајни или неслучајни влијанија на едни писатели врз други, кои можат да се забележат во разни национални литератури во врска со тематиката и стилско-типолошките аналогии. Така, на пример, во литературата на поранешната заедница на

југословенските народи, тоа беа темите од Народноослободителната борба, присутни и во прозата и во поезијата, како интертекстовни врски. Исто така имаме примери и за неслучајни сличности, иако не може да се откријат непосредните контактни врски. Така, на пример, за разлика од *Пејлашка*, позната на децата од целиот свет, во Зборникот на Шапкарев (1885) ќе ја најдеме многу помалку познатата приказна *Како Мара сџанујетџи царица*, која го содржи истото тематско јадро со она на *Пејлашка*, која ја запишуваат и ја издаваат браќата Грим. Јадрото на сличност, во две сосема различни национални култури може да се објасни со стилско-типолошките одредници на времето на романтизмот во светот и кај нас.

Односот на текстот кон другите текстови, руските формалисти го сфаќаат како нешто што е *ново* во однос на некои претходни белетристички текстови, а Бахтин кон односот старо – ново го додава сфаќањето за текстот кој е во постојан дијалог со други текстови. Постојат и многу други истражувања во врска со контекстот сфатен како однос на текстот кон другите текстови, (Лотман, Кристева, Женет и др.), но овде нема повеќе да се задржувам на другите, со оглед на тоа што сите тие, иако терминолошки се разликуваат, се сведуваат на тоа дека интертекстовните односи треба систематски да се истражуваат, бидејќи значењето на еден текст (сметаат тие) треба да се бара и зависи од други(те) текстови.

Со оглед на тврдењата дека литературното дело претставува единство на текстовни и вонтекстовни елементи сметам дека треба да се задржиме на односот меѓу нив, како особено важни во конституирањето на едно литературно дело од жанрот *литература за деца*. Истражувањата за елементите што се наоѓаат надвор од текстот и во литературата воопшто, настојувале со тие елементи да го објаснат самиот текст. Како што погоре рековме, за

едно литературно дело да биде целина треба, освен текстот, разгледуван на планот на изразот и на планот на содржината, потребни се и проучувањата на улогата на писателот и читателот, како вонтекстовни елементи. Улогата на писателот и на читателот во различни периоди се менувала, особено во поглед на интенцијата и рецепцијата на литературното дело. Во времето на позитивизмот, писателовата биографија е важен елемент за објаснување на текстот. Долги години, *живото и делото* на некој писател беа важен елемент и во лектирите за деца, како неодминлив фактор за разбирање на делото. Значи, во рамките на позитивизмот критичарите го развиваат биографизмот, кој подразбирал проучување на сите оние елементи од животот на авторот, како што се местото, времето на раѓање, општествено-политичките прилики, влијанијата од неговите претходници, па дури и расата на која ѝ припаѓал. Сите овие елементи имаат историско-социолошки карактер, па во согласност со тоа, текстовите се објаснуваат од тој аспект. Марксистичката школа гледа на делото како на социолошки еквивалент, додека психоаналитичарите, создавањето на текстот го доведуваат во врска со психолошките елементи на личноста и со времето во кое творат, како *ирејџијексџи*, односно контекст воопшто. Дилтај контекстот и создавањето на текстот ги доведува во врска со духот на епохата, па така тие истражувања се однесуваат, не само на преттекстот туку и на актуелниот контекст, во којшто „живеат текстовите“. Во понатамошните критичко-теориски размисли за контекстот, како вонтекстовен елемент, донекаде се менуваат ставовите по однос на биографските и социјално-историските фактори на влијание за објаснување на текстот. Така, онтолошката и егзистенцијалистичката естетика сметаат дека делото ништо не означува и не претставува надвор од себе, бидејќи тоа постои само по себе. Но, бидејќи со самото постоење тоа претставува израз и начин на појавувањето

на самото битие, за да се сфати, потребно е да се проучи неговиот однос кон битието. Ова значи дека онтичките објекти, за да имаат значење на уметнички дела, мораат да се постават во сооднос со други, кои се веќе потврдени како уметнички објекти, а тоа значи да се *контекстуализираат во уметничкиот средина*. Оваа ориентација е важна за *есетиката на комуникацијата*, со оглед на тоа што во литературата за деца, го отвора прашањето за односот на уметничкиот текст пошироко, односно не само на текстот спрема другите текстови туку и односот спрема другите уметнички објекти, како медиуми.

Она што овде сакам посебно да го издвојам во врска со контекстот во литературата за деца, за да може да зборуваме за контекстот во целина, а е во врска со оваа литература како специфичен литературен жанр, е дека концептот на текстовите за деца (треба да) зависи и од „типовите детство“, што од страна на теоријата на рецепцијата се разгледува како учество на реципиентот во процесот на настанувањето на текстот, како хоризонт на очекување. Тука не мислам само на детето-читател и на неговите очекувања и потреби туку на самото детство како контекст, а, секако, имплицитно ги содржи концептите и на позитивистите, и на психоаналитичарите, но тоа најмногу нè поврзува со онтолошката концепција за постоење на детството, како нешто што постои самото по себе. Според тоа и уметничкото дело за деца е самото по себе суштествувачко и е во природна спрега со детството. Детството, кое постои како доживување, како најбогат извор на актери, на теми и на амбиенти, Слободан Ж. Марковиќ го назначува уште покомлексно како „извор на социјалната животна компонента“ (С.Ж.Марковиќ, 2003:67). Значи, независно од историјата, духот на времето, психолошките одлики на личноста, како преттекст (архетип) и контекстот во кој се создава еден детски текст, како надворешна одредница на текстот може да го земеме и детството како *искуство*, како нешто што секој од нас го ми-

нал или го минува како фаза од животот, како *хронос* = време на детството и *кайос* – детскиот свет, или сè заедно како *хронотоп*, како контекст во литературата за деца. Присуството на детството во делата ја определува онаа интимна (внатрешна) компонента на творењето. „Тоа е оној флуид, кој тешко може да се искаже со низа од факти, но може да се почувствува од делото како целина“ (исто: 67).\*

Детството, како контекст во однос на текстот во литературата за деца, може да се разгледува како однос меѓу темата и мотивот во литературното дело.

### За морфологијата на литературата за деца

Морфологијата, врз основа на литературната семантика се занимава со проучување на организацијата на литературното дело, како единство од текстот и контекстот. Разграничувањето на литературните жанрови и видови, прашањето за односот меѓу внатрешната и надворешната форма и содржина, мотивите и темите во детската литература, не се разликуваат многу, освен можеби во обработувањето на феноменалниот или квазифеноменалниот слој кој постои во литературното дело.

Во овој дел, значи ќе се позанимаваме со прашањата за формата и за содржината, како и со определувањето на основните

\* Ако се обидеме да направиме една типологија на текстовите во литературата за деца, кај нас и во светот, од нејзината појава, во времето на просветителството и рационализмот до денес, слободно можеме да констатираме дека ваквото сфаќање на контекстот, за објаснување на текстот, во духот на позитивистичките концепции сè уште „функционира“ во училиштата, особено во основното училиште. Тоа, подоцна ќе го поткрепиме со аргументи, кога ќе зборуваме за предметот во литературата за деца.



поими на содржината, со прашањата за тематската граѓа, со мотивите, темите и нивниот однос и значењето во литературното дело за деца.

Уште во *Поетиката* на Аристотел која, како што знаеме е заснована на мимезисот, како на основна категорија, гледаме дека освен со прашањата за подражавањето се занимавала и со проблемот *шито* и како да се подражава. Тоа имплицитно значи дека за Аристотел бил особено важен изборот на темата, но и нејзината обработка. Тој тоа го покажува во делот за катарзата, каде што го бара (и го дава) одговорот на прашањето: какви теми може да доведат до создавање таков драмски текст, што најуспешно ќе ја постигне катарзата, што постојано не доведува до прашањето за естетската комуникација со делото.

Ако направиме еден историски пресек на ставовите на теоретичарите по однос на формата и на содржината, како конститутивни чинители на едно литературно уметничко дело, ќе видиме дека нивните ставови биле различни по однос на нивното значење. Формата и содржината се сфаќаат или во нивното единство или во нивната спротивставеност. Хегел, во својата *Естетика*, вели дека уметничкото дело претставува единство на материјалното и на духовното и единство на содржината и на формата, а за разлика од него, Кајзер литературата ја сфаќа како уметност на зборот, од што произлегува заклучокот дека предност ѝ дава на формалната страна на делото, како што тоа било и со руските формалисти. Но, во теоријата на рецепцијата, еднакво внимание се посветува и на формалната и на содржинската страна на текстот, што значи, и на изразната и на содржинската страна на текстот. Во својата книга *Теорија на белетрисиката*, Петар Милосављевиќ констатира дека и во теориските проучувања на литературата и денес постои несразмерност во однос на проучувањата на формата и на содржината. Токму тука, тој ја гледа шансата за развој

на *тематологијата*, која не се развила поради развојот на една друга теориска дисциплина која се занимава со мотивите, фабулата, јунаците, а тоа е наратологијата. Предметот на тематологијата, тој го одредува како истражување на надворешната и на внатрешната содржина на текстот, што е важно и за морфологијата на литературата за деца. Тематолошките истражувања се засновани на истоветноста или блискоста на супстанцијата на надворешната и на внатрешната содржина, при што тие не се занимаваат со надворешната граѓа, туку со онаа граѓа која ја содржи заедничката супстанција со внатрешната содржина на текстот. Термините за основните елементи на тематските содржини, со кои се служиме и ние, се изразите *тема* и *мотив*. Исто така, наместо *тема*, Кајзер, а потоа и некои други теоретичари го употребуваат терминот *џраѓа*, а покрај овие два, го додаваат и терминот *симбол*. Темата по дефиниција значи „она за што се зборува“, но оваа формулација, може да се однесува и на *мотивот*. На пример, мотивот на првата љубов (во делата на Г. Петревски), исто така е „она за што се зборува“. Оттука произлегува дека темата, како нешто „за кое што се зборува“, треба да се дефинира во конкретното дело како целина. Ако зборот *тема*, во своето основно значење (преведено од грчки) подразбира нешто стабилно, одредено, тогаш зборот *мотив*, (што преведен значи движење) значи нешто подвижно. Ваквото строго, буквално разграничување на значењето на зборовите *тема* и *мотив* би било несоодветно, па и непотребно, зашто како што погоре спомнавме, мотивот на првата љубов може да се сретне и во прозата и во поезијата за деца и кај сите народи во светот, па во таа смисла изразот *мотив* би подразбирал некаква подвижна тема. Во истата таа смисла, пак, темата може да се сфати како некој конкретизиран мотив. Затоа велиме дека изразите *тема* и *мотив* се дијалектички поврзани и едниот израз, нема значење без другиот.

### За мотивите и темите во литературата за деца


Морфолошки гледано детската од не-детската литература се разликува по помалата оформеност на мотивите (неиндивидуализираност) и нивната поголемата парцијалност. (I. Saksida, 1994). Оваа теза Саксидата ја втемелува врз основа на некои спознанија до кои доаѓа Виготски (19) за постапната индивидуализација на детските „повисоки психички функции, кои настануваат најпрвин како форми на активности во соработката со другите, а потоа детето ги пренесува во сферата на своите психички активности. Главната насока на детскиот развој не е во постепената социјализација, која кај детето доаѓа од надвор, туку во постепената индивидуализација, која настанува врз основа на внатрешната социјалност на детето“. Иако наведените тврдења не се на прв поглед директно врзани за прашањето на литературната морфологија, сепак, поттикнуваат размислувања за читањето, па оттука, постепената индивидуализација на детето не може без влијанието на процесот на детската рецепција на текстот. Многубројните значења што му се нудат на читателот со текстот, овозможуваат исто така негово надоградување – на една страна е големата разнобразност и преносното значење, индивидуализацијата на мотивите, кои се конкретни и апстрактни истовремено (со различно преовладување на едното од нив во индивидуалните текстови), потоа нивната деталност, а на друга страна – големата комплексност на тематиката, преплетувањето на поединечните теми, нивното поврзување во над-тема итн. Науката ова го означува како *зайлейена структура*, а истовремено и како голема *интерпретациона слобода* за читателот. Така, станува јасно дека разликите меѓу мотивите и меѓу темите и нивната комплексност во детската и во не-детската литература е последица на внатрешните, одстојалиште на психологијата, забележливи и образложливи факти, каде што литературната морфологија не навлегува.

Како тематска граѓа можат да послужат многу нешта: некое патриотско чувство, подвиг, социјален протест, нечија судбина, некој љубовен настан, историски настан итн. Граѓата е важен елемент на литературниот текст кому, ако сака да прерасне во целосно оформено литературно дело, му се неопходни како литературните така и вонлитературните елементи, односно, освен непосредното, лично искуство на писателот, потребни му се и познавања од митологијата, историјата, литературата, филозофијата, а за литературата за деца и знаења од психологијата на детето и на адолесцентите.

Прашањата за темите и мотивите во литературата за деца се слични на оние во литературата воопшто, но може да се каже дека многу потешко се изведува една типологија на темите и мотивите во литературата за деца, отколку во литературата за возрасни. Обично, оние кои се обидуваат да направат типологизација во детската литература, се судруваат со проблемот на жанровската поделеност и стилските формации кои постојат во литературата воопшто. Се вели дека определувањето на нереалистичната литература е поедноставно, отколку да се определи што спаѓа во „реалистична“ литература. Ознаката *реалистичен*, кој прозата не сакајќи ја поврзува со реализмот како период во развојот на литературата, се чини проблематична, па за да не се доаѓа до заблуда, определувањето на реалистичната проза во литературата за деца треба да биде содржинска, а не литературно-историска. Во реалистична проза за деца ги сместуваме оние дела, во кои текстуалната реалност се движи во рамките на искуствено проверливиот свет. Тоа значи дека за определување на овој тип проза, помалку е значаен реалистичниот начин на пишување, „тенденцијата (настојувањето) за претставување на реалниот, објективен свет“. За неа е поважен изборот на материјалот/граѓата и неговото потпирање на социјалната реалност. Така се чини дека е посоодветен неактуелниот израз за реалистичниот текст, бидејќи текстуалната

реалност се поврзува со вонлитературната реалност, и не се навлегува во заблуда и погрешна претстава, поврзано со реализмот во литературно-историска смисла, кој ја одразува општествената реалност.

Во литературата за деца, поимот на *дејсџивоиџо* може да го третираме како тематска граѓа, односно, како надворешна содржина, „сирова“ (необработена) граѓа – *референт*\* кој, како дел од животот, исто така, обилува со неисцрпни содржини. Текстовите кои се засновани на *референтоџи* се потпираат врз емпириската стварност и настојуваат да ја прикажат или да ја изразат непосредно. Овде е неопходно да се подвлече дека белетристиката ретко се потпира на непосредната стварност, освен кога за обликување на ликовите во своите романи зема прототипови. Детството, како референт, во литературата го гледам онаму каде што писателите на фикционалните текстови настојуваат да остават впечаток дека непосредно го претставуваат референтот. Така е, на пример, во „Бескрајната приказна“ на Михаил Енде, каде што е претставен светот на земјата Фантазија, како свет на детето, а и во „Ние врапчињата“ од Јордан Радичков, каде што се претставува светот на врапчињата. За разлика од текстовите, кои се засноваат на референтите, постојат и текстови кои се засновани на *референци*\*. Тие за надворешна содржина земаат теми и мотиви кои веќе биле обработувани, односно мотиви, кои веќе биле влезени во сферата што посредува кон референтот. Така, на пример, Ванчо Николески, кого многумина го нарекуваат пионер во македонската литература за деца, за својот роман „Гоце Делчев“ се потпира на историската личност Гоце Делчев, како референција, односно

 Во врска со истражувањата на содржината, ја користам терминот *референција* на Огден и Ричардс за тродимензионалната концепција на знакот, во однос на содржинската димензија на делото: референт и референција. (Види: P. Milosavljević, 1993: 132)

како парадигматски мотив, што значи – за еден ист мотив, на иста супстанција може да се оформат различни дела.

За *дејсџивоиџо*, како појава во литературата за деца, Слободан Ж. Марковиќ во неговата книга *Зайиси о књижевности за деца* (2003) прави една типологија што уште повеќе ме убедува во ставот дека на детството може да се гледа како на основна граѓа во литературата за деца. Тој детството го разграничува на четири типа, и тоа: а) детството како искуство; б) детството во очите на детето (или ние ќе додадеме: погледот на детето кон светот, детскиот аспект = фокализација); в) детството во темите за детството и светот на децата како автономна целина во едно дело, и г) инфантилизмот во делата за деца. Последниот тип од оваа типологија е занемарлив, бидејќи ваквите книги за деца се, всушност, без некои сериозни уметнички вредности, какви што ги поседува „вистинската“ литература за деца. Во нив само се подразбира светот на децата, што на некој начин значи само подетинување на светот на писателот, кој само мисли дека пишува за децата.

Во првиот тип на детство, спаѓаат оние дела во кои писателите се инспирирани од сопствените искуства и од времето на детството, што е присутно кај нив како извор на социјалната животна компонента. Тоа е најчесто емотивен однос кон некои одредени појави и ликови, или кон некои настани, кои кај нив предизвикувале љубов, а не ретко и горчина. Всушност, во ваквите дела доаѓа до израз врската помеѓу писателот и неговото семејство, средината и родниот крај кои, како специфична вонлитературна стварност, сепак имаат силно влијание врз индивидуализацијата на мотивите, во однос на индивидуалноста на самиот автор. Многу писатели не може да се отргнат од сликата на родниот крај, дури и тогаш, кога не зборуваат за него.\*

\* Кај И. Андриќ во книгата „Деца“, во повеќето раскази е присутна горчината поради тешкото и сурово детство, како на пр. во истоимениот

Во вториот тип на детство, станува збор за детето како единка, кое како неискусно суштество живее во еден свет, полн со шаренило и недоумици, како и со појави кои тешко може да си ги разјасни. Без оглед на тоа, детето не создава граница помеѓу привидот и стварноста и се обидува да се вклучи во настаните. „Тоа прекршување на сликата на светот во окоето на детето, најчесто се изразува во онаа поезија која го евоцира детството“ (С.Ж.Марковиќ: 2003, 68). Сликата на светот во очите на детето, како евокација на детството (фокализацијата), во целата своја сложеност е најизразена во делото на Андриќ, кого повторно го земам како пример и со кој ќе се обидам поконкретно да го објаснам овој тип на детство, преку извадоци од расказот „Панорама“:

*Во времето на моето дејство, значи многу одамна, во нашиот град дојде јосијана панорама. Во една од главните улици, нејзиниот „директор“, слаб Австриец, зеде под наем изразен дуќан на уледно место, и во него отпочна со работи. Над вратите се наоѓаше солиден напис; со златни букви на црно стило: „Панорама на светиот“.*

\* \* \*

*Сè она што докога значеше мој висински живој, по неше во нејосиоење. А сè што чинав во романиите или сакав и граде во мечиите, сè можеше да се поврзе со овие слики. Моето видно поле, а со него и целиот свет, беше целосно исполнето со земјите и градовите кои пред мене се лизгаа и во кои се зубев.*

\* \* \*

расказ, каде што суровиот однос кон детето Еврејче, предизвикува и страв, и понижување, но и скриено каење поради постапката, што од временска дистанца на возрасен им ја раскажува на „сегашните деца“ нивниот „другар, инженерот со побелена коса“. (И.Андриќ:47)

*Никогаши толку не жалев што сум сиромав, и што немам уште еднаш да илавам влезница која би можела да ја илавам мојата среќа. Вака, зрубо разбуден од својот занес, осрамен и збунет, излегував од панорамата, како исфрлен. Излегував во самракот во кој сè беше јознато и немило, појонував во висинскиот улици на мојот град како во ужасен сон, чувствувал дека зад мене сè јодалеку остинува светиот на мојата единствена светила реалност.*

Извонредниот мајстор на перото Иво Андриќ во очите на детето, со посредство на „реални“ слики од панорамата на светот, создал моќна илузија за можноста да се „влезе“ во тој свет, да се стане дел од него, „да се шета по цветниот плоштад на Рио де Жанеиро, да се искачува по бесконечните скали од киклопски камења кон будистичките храмови во Цејлон, да влезе во некакви прекрасни бели дворови, чии градини се налик на висечките градини, да ја „доживее“ бркотницата на колонијалното пристаниште во Коломбо“, и ред други „слики на светот“ – далечни, а сепак блиску, до него и „во него“. А сето ова, спротивставувајќи го висинскиот свет на „сетилниот разум“ на детето, во којшто реалноста е нешто сосема друго, каде што сиромаштијата – некогаш транспарентно (како во вториот пасус), а некогаш имплицитно – си го покажува своето грдо лице.

Од оваа, како што вели самиот С. Ж. Марковиќ, „во груби црти“ направена типологија, тешко е да се извлече (подвл. од мене) детството како некаква посебност и да се вклопи во еден од овие типови. Тоа значи дека, сепак, најтрајно и уметнички најсилно во литературните дела е она детство кое што ги обединува трите типа на детство. Ова може да се потврди со примерот од истиот расказ на Андриќ, „Панорама“, каде што може да најдеме потврда и за третиот тип детство. Овој вид С. Ж. Марковиќ го гледа во темите за детството и светот на децата како автономна целина во едно дело, било тоа да се јавува во својство на една личност

или во групи. За разлика од детето кое нема име, а се јавува во својство на „јас“–раскажувач, неговиот другар Лазар има сосема различен однос кон сликите од панорамата, па така, на индивидуалното/субјективното гледање му се спротивставува различното/инаквото, иако и Лазар е дете со сличен социјален статус и на иста возраст со нараторот. Тоа значи дека не е во прашање само надворешната различност туку и барање и носење на сликите на светот на детето внатре.

*Каде? Каква убавина? Кој свет? – праша Лазар, како да не сме биле во истиа панорама и не сме ги гледале истии слики. На тие прашања јас не можев да одговорам. Друѓарот мирно и нерасположено заклучи: тие неколку насликани мртви сцени и ѓредејти, тоа не е ништо. Слика е слика, а светот е свет.*

Односот кон сликите за/од детството, за јас–нараторот не се менува и тогаш кога неговиот аспект, станува аспект на возрасен. Во условно речено, вториот дел од расказот „Панорама“ се менува фокализацијата на детството. Возрасниот наратор станува транспарентен со тоа што се прави еден „скок“ во времето преку исказот: *Времето минуваше: младост, зрело доба, и наидуваа првите години на староста...* Но, „детето во возрасниот“ останува, како што останува и сликата за „семејството“ – мајка, татко и прекрасно девојче, на коешто тој ѝ дава и име. Така, тој врз основа на (внатрешната) слика(та) создава „вистинска“ приказна во приказна за семејството на прекрасното девојче *Маргарита* и за неа како веќе возрасна и мажена жена, тогаш кога и тој е веќе возрасен. Во целиот расказ, но особено во овој дел, ние, возрасните читатели може да бараме некои „други, подлабоки поенти“, кои се помалку разбирливи за детскиот читател. Но, од читателот-дете и не се бара, ниту се очекува да навлегува во тие „метафизички простори“ на текстот. Доволно е детето да ја доживее сликата на детството, како супстанција врз која се градат различните слики на светот надвор и внатре во душата на децата.

Ако се обидеме да направиме некакво резиме во врска со темите и мотивите во литературата за деца, може да го кажеме следново: во книгите за деца, како тема е доминантно *действото*, додека во неа се преплетуваат *социјалните, ѓириотскиите мотиви, ѓубовта кон родителите, семејството, ѓубовта кон родниот крај, кон природата, мотивот на првата ѓубов*, како и *којнежот ѓо зайознавање далечни и нејознати протрансва* (постоечки или измислени) и др. Речиси сите овие мотиви можат да се најдат во едно исто дело, особено во прозата. Од ова произлегува заклучокот дека навистина е тешко да се направи жанровска распределба во рамките на литературата за деца, а дека единствено што може да се направи е тоа – на литературата за деца да се гледа како на тоталитет/целина, со свои посебни одлики, кои ѝ даваат право да се нарекува *жанр*, кој рамноправно влегува во општата литература.

### За „приказната“ во литературата за деца

Во оваа книга акцентот го ставам на наративните текстови во литературата за деца, па затоа ќе се обидам да ги објаснам основните наратолошки постапки за градење белетристички текст, што ги носи основните белези на оваа литература. Наратолозите главно се занимаваат со приказната, ликовите и дејството. Тука може да се додадат времето и местото на дејството, (= хронотопот) иако, како што знаеме, во бајките не е определено, ниту времето, ниту просторот. Затоа пак, во книгите за деца во кои се пресликува некаква стварност, времето и просторот може да имаат важна улога во организацијата на таа стварност. Ако на приказната гледаме како на иконички знак кој, како што рековме, е еден вид слика на фикционалната стварност, за да се моделира приказната, потребно е да се определат основните критериуми, од кои два се

особено важни. Тоа се: односот на приказната кон стварноста и начинот на организирање на наративниот текст.

Во зависност од односот на приказната кон стварноста, литературните дела главно се делат на *реалистични* и *фантастични*, при што за реалистични се сметаат оние во кои доминантен принцип е сличноста со емпириската стварност, а се потпираат на категоријата на *веројатно* и *можно*. Овие категории ги гледаме уште од *Поетиката* на Аристотел во општо познатата категорија за подражавањето на стварноста или мимезисот. Ако т.н. *реалистични* дела, кореспондираат со стварноста, во т.н. *фантастични* дела приказната се гради на категориите на чудесното, неверојатното, невозможното, што Цветан Тодоров, во книгата *Вовед во фантастичната книжевност*, го издвојува како посебен жанр во литературата воопшто, а е особено интересен и многу „продуктивен“ жанр и во литературата за деца. Денес, како посебен жанр, постои научната фантастика која на детските читатели, па и на возрасните, им е позната, уште со делата на Жил Верн: „Дваесет илјади милји под море“, „Наутилуус“, „Капетанот Немо“ и др.

Од вториот критериум – организацијата на наративниот текст, зависи како ќе биде обликувана приказната. За нејзиното обликување не е важен елементот за односот кон стварноста, туку односот или разликата помеѓу *фабулата* и *сизејто*. Така, рускиот формалист Шкловски *фабулата* ја сфаќа како *материјал од кој е направена приказната*, а *сизејто* како *организациони принцип во обликувањето на приказната*. Тоа значи дека една иста граѓа (материјал) може да биде обликувана на различни начини, при што внатрешната содржина на текстот, пред сè, зависи од тоа како надворешната содржина, т.е. *фабулата* е организирана како *сизе*. Шкловски е исто така заслужен, при истражувањата на структурата на приказната, за определувањето на различните начини на организација на сизето. Тој разликува: *паралелни, ска-*

*лесни* и *ирреални* структури, односно организирани сизеа, а оваа поделба е направена врз основа на меѓусебните односи на мотивите во наративниот текст. За мотивите кои се надоврзуваат едни на други, велиме дека се дел од скалесто организирано сизе на приказната, додека мотивите во прстенетите структури влегуваат едни во други, опфатени се едните со другите. Мотивите, кои може да бидат социјални, психолошки и уметнички, во приказната не може да се поврзуваат произволно, туку врз основа на некаков ред, кој влегува во поимот *мотивација*, а Шкловски го сфаќа како принцип за организирање на белетристичкиот текст.

Дејството во приказната, исто така, може да се разгледува како материјал од кој може да се направи една приказна. Тоа може да се земе од животот, од митот, легендата, историјата, но само приказната е она што му припаѓа на белетристичкиот текст и е неделива од неговата внатрешна форма – содржина. Од аспект на дејството, приказната може да биде различно структурирана. Може, на пример, да има почеток и крај, да се одвива или да не се одвива во времето и просторот на самото дејство. Ако се послужиме со термините на Петар Милосављевиќ (1993: 176) *иред-иприказна* и *йо-иприказна*, ние зборуваме за различно временско организирање на текстот, кое одговара на временската структура на трагедијата која според Аристотел разликува: пролог, епизоди, епilog. Во повеќето наративни текстови, не мора експлицитно да постојат, но приказните ги содржат барем имплицитно. Така, на пример, во книгата на Оливера Николова „Пријателите Бон и Бона“, може да го забележиме токму она временско организирање на приказната, во која разликуваме пред-приказна и по-приказна.

За тоа како се организира приказната во литературата за деца, може да ни послужат, исто така, истражувањата на општата теорија на литературата, односно заклучокот е дека организирањето на приказната, како организација на светот кој го до-



литет како структура на спознајното, етичкото и естетското во литературата, тоа ќе значи дека морализмот е укинување на тој тоталитет, дека е, имено, преголемо ограничувањето на спознајните компоненти, често и целосно укинување на естетските. Тоа, пак, на крајот ќе значи дека младиот читател во текстовите, чија суштина е уметноста, да не може да ја добие вистинска претстава за суштината на уметноста. Секако, само спознавањето на јазичната уметност не придонесува за целината на литературното доживување, како што тоа го постигнува меѓусебната ускладеност на спознајните, етичките и естетските функции, туку „подготвува инфантилни старци или тешко поправлива индоктринирана родова свест.“ (Саксида, 1994)

Воспитанието не е само една голема количина на етичко. Етичките вредности, кои ги содржи текстот, а со кои се сака да се постигне воспитната функција, не треба да се наметнуваат, туку треба да се понудат само како можност. Тоа веројатно не значи дека идеалите се етички вредности. Односот добро – лошо, постои во човековата свест од раѓање. Тоа значи дека треба да се поткрепи барањето литературата за деца да не биде само средство за воспитување, туку можност за вредносно „проверување“ на вредносно антрополошкиот однос на светот – слој кој му сугерира на читателот како вредносно да се определи како носител на литературното доживување. Слободата и отвореноста остануваат основен фундамент со кои посредува авторовиот импулс, што му овозможува на младиот читател да стапи во активен однос или да создаде дистанцирано критичко соочување. Етиката во детската книжевност, значи се појавува **не како нужност**, туку **како можност** за формирањето позитивни модели на размислување и на однесување.

Каков е односот помеѓу етичките елементи во детската и не-детската литература? Кои вредносни прашања му се нудат на читателот за размислување во едната или во другата група? „Ме-

рењето“ на квалитетот и на количината е речиси невозможно. Но, ако ги споредиме книгите за возрасни на Иво Андриќ, на пример со неговата книга за деца „Деца“ ќе се покаже дека разлика сепак постои. Така, повторно се покажува зависноста од социјалното искуство на детето во однос на вонлитературната стварност, бидејќи верските, филозофските, политичките, општествено-социјалните, моралните, во потесна смисла, или едноставно „животните“ идеи сè уште не му се доволно осознаени, па затоа му е туѓа комплицираноста на етичките прашања, кои се појавуваат во врска со читателовото определување на себе си, околината и на светот.

### *За естетиката во литературата за деца*

Ако зборувавме малку погоре за потребата од дпедагогизација на литературата за деца, во однос на нејзината етичка компонента, кога се разгледува нејзината естетска компонента, оваа потреба е уште понагласена. Поетското обликување својот произнес го наоѓа во тенденцијата за побудување на естетското, за да стане „јасно“ естетското уживање. Но, во поголема или помала мера, педагогијата на естетичкото поимање на детската литература гледа како на естетска игра, естетско воспитување итн. Нормалното дете („детето како такво“) е суштество со имагинација и слободни сетила, надвор од моралот и заложништвото на конвенциите. Подготвено е сосема на чиста литература и игра, што го има за последица фактот дека во детската литература најголема улога има естетската вредност. Но, само еден бегол поглед на детската литература покажува дека естетската функција не е најважна (единствено важна) – дури и фантастичната приказна каде (како што се чини на прв поглед) настаните, ликовите, ситуациите постојат независно од стварноста, секогаш останува поврзана со реалноста, што укажува на неможноста за целосна



немиметичка литература. Фантастиката, во литературата за деца, затоа ги става предметите и појавите во нови односи, што значи дека на тој начин и покрај автономноста на фиктивниот свет, спознајната функција се зачувува. Во таа смисла е можноста на белетристиката да ја шири својата претставност и да ја надминува границата на стварноста. Спознавањето на детето е насочено кон забележување на сличностите меѓу појавите, што е основа за разбирање на метафората. Елементите, кои јазикот на уметноста го издигнуваат над практично-разбирливиот јазик (еуфонија, метонимија, метафора итн.), се присутни во литературата за деца во зависност од авторовата свест, колку младиот читател, поради своето (не)искуство, може соодветно да ги разбере оние елементи кои бараат мисловен напор, како на пр. метафората. Затоа, поетичноста на јазикот е втемелена претежно на ниво на изразот (рима, ритам, компарација, алегорија итн.).

Евидентно е дека детската литература, како севкупен жанр, се разликува од другата литература, на пр. по степенот на општост на судовите или уделот на феноменалниот (сетилниот) слој. Исто така, знаеме дека е таа последица на различните социјални искуства на нејзиниот творец во споредба со реципиентот. Па така, прашањето за естетиката во литературата за деца дополнително ги покренува прашањата за тоа – дали навистина детскиот текст (треба да) делува само како естетска игра, сликовитост и обоеност, или пак убавината на јазикот и илустрациите се една димензија на нејзината структура кои се, исто така, важни за веќе обработената сознајност и етичност. Потврдата за важноста на вториот дел од прашањето ќе ја добиеме во вториот дел од оваа книга, преку толкувањето на функцијата на цртежите во „Малиот принц“ од Антоан де Сент Егзипери, како и во алегориски заснованата збирка раскази за деца „Ние врапчињата“ на Јордан Радичков.

### За аксиологијата на литературата за деца

Литературата за деца не е само естетска игра, цртежи, слики во боја, бидејќи тоа би значело само нејзина декоративност. Исто така, таа не е само воспитно средство и не е наменето само за здобивање знаења. Индивидуалната функција на литературата за деца и нејзината аксиологија, треба да произлезе од *појавата* на самите нив, што пак не мора да биде потреба само за спознавање, за етичкото или за естетското во литературата, туку е сè заедно – тоа е потреба за симултаност на естетските, етичките и спознајните компоненти, што значи потреба по тоталитет, која е значајна и за книжевноста воопшто. Вредноста на детската литература, значи произлегува од односот помеѓу читателовата потреба по тоталитет и синтезата на естетските, етичките и спознајните компоненти во текстот. Ваквата заедничка потреба по тоталитет во уметничкото дело, и во детската и во не-детската литература, укажува на фактот дека аксиологијата на литературата за деца во ништо не се разликува од аксиологијата на литературата за возрасни.

Иако естетските компоненти во текстовите на двете групи се различни, а исто така и етичките и спознајните, и детето и возрасниот човек ги бараат во литературата оние елементи кои (поврзани во повисока структура) одговараат на нивната потреба по тоталитет. Сите аксиолошки прашања во врска со детската може да се најдат и во не-детската литература, како одговори на нив, како што се прашањето за односот меѓу вреднувањето на литературната наука, критиката, читателот – што за детската книжевност на многу начини е интересно. Нејзиниот истражувач, имено, не е детето, затоа од литературната наука очекуваме вреднување на ниво на спознајноста, историско-теоретско мислење и со тоа филозофско-научна систематизација. На прашањето за посебна, поточно тоа може да значи подредена литературна аксиологија

на литературата за деца, може да одговориме дека самото постоење на оваа литература, како естетско битие, е своевиден доказ за тоа дека претходно искажаниот став за непостоењето разлики во литературната аксиологија (вреднување) на двете литератури ја отфрла идејата за каква било подреденост.

## ВТОР ДЕЛ

### *Вовед 2 или уште малку за приказната*

Во првиот дел од книгава се обидов да изнесам некои основни елементи од општата теорија на литературата, на кои функционално се надоврзуваат оние кои се битни и за, условно наречената, теорија на детската литература. Малку погоре, зборував за „приказната“ (со оглед на определбата да се задржам само на наративните текстови во литературата за деца), па пред да преминам на прикажувањето на можните модели за интерпретација на книгите за кои се определив, уште малку за „приказната“ и дискурсот (= белетристичкиот текст). Во врска со ова ќе се послужам со поставките на Цветан Тодоров (види во: Теорија на прозата: 1996:182). Според него, „литературното дело, на најопшто рамниште има два аспекта: тоа истовремено е и приказна и дискурс.“ Приказната, како што веќе констатиравме, повикува некоја стварност, настани и ликови, кои од гледна точка на повиканата стварност се мешаат со личности од вистинскиот живот. Таа иста приказна може да ни се соопшти и со други средства: на пр. со филмот (како на пр. серијалот од книгите за Хари Потер); преку усното раскажување на сведок, а притоа да не се отелотвори тој сведок во книга“. Делото, кое истовремено е и дискурс, содржи раскажувач, кој ја „кажува“ приказната, а наспроти него е читате-

лот кој го „забележува“. На тоа рамниште (раскажувач – читател) соопштените настани не се тие кои се уважуваат, туку начинот на кој раскажувачот нè запознава со нив. (Подвл. од мене). Во врска со раскажувањето како приказна, Тодоров тврди дека „не треба да се мисли дека приказната одговара на некој идеален хронологиски ред. Потребно е да има повеќе од еден лик, вели тој, за да биде тој идеален ред, крајно оддалечен од „природната“ приказна. Идеалниот хронологиски ред е попрво постапка на претставување кон која се стремат познатите дела“. Приказната е апстракција затоа што таа постојано се забележува, се раскажува од некој, таа не постои „по себе“, заклучува Тодоров (исто:183).

### ЗА „СВЕТОТ“ НА ВРАПЧИЊАТА И „СВЕТОТ“ НА ДЕЦАТА

„Ние врапчињата“ од Јордан Радичков (1929 – 2004)

Приказната за „светот“ на врапчињата е „измислена“ од нејзиниот творец, еден од најинтересните и, како што го карактеризираат бугарските критичари, најнеобичните писатели Јордан Радичков, а треба „да ја забележат“ децата. Со други зборови, оваа проза, за имплицитен читател пред сè го има детето. Но, како што рековме погоре, во теоретскиот дел во кој се зборува за авторот и за читателот, во приказната, ниту авторот ниту читателот се дел од дискурсот, тие му припаѓаат на контекстот, како волитературни елементи на делото. Но, она што треба да се каже во врска со овој писател е тоа дека успеал „да се случи“ делото „Ние врапчињата“, затоа што ја постигнал вистинската мерка во односот меѓу поедноставувањето и усложнувањето на уметничкиот текст. Јордан Радичков е писател за кого правилата во уметничката литература ја губат својата традиционална улога. Тој е создавачки

алтернативен творец. Затоа и интересот за неговото творештво е толку голем во Бугарија. Јордан Радичков пишувал романи, раскази, збирки раскази за деца, како и драми. Двапати е номиниран за Нобеловата награда за литература. Делата му се преведени на 37 јазици и се издадени во 50 земји во светот.

Радичков има добиено многу одликувања и награди, како во Бугарија, така и во странство. Во 1996 г. за неговата книга „Мали жабешки истории“ е запишан во Почетниот список „Ханс Кристијан Андерсен“ на Меѓународниот свет на детската книга.

Прозата на Радичков е распослана во широк жанровски дијапазон – од анегдота, оглед, фељетон, стигнува до расказот, новелата, повеста и романот; од патеписот и хрониките до фантазмагоричните преданија, верувања и „страшни“ истории; од делата за „сериозни“ читатели како „Барутен буквар“ и „Сите и никој“ до книги за „непретенциозниот народ“ како „Плева и зрно“, „Како така“, „Ние, врапчињата“, „Мали жабешки истории“.

„Ние врапчињата“, претставува збирка раскази, но поради поврзаноста на предметниот свет во книгата, може да се нарече и роман или приказна за животните, која своето исходиште го има во басната. Така, во „Ние врапчињата“ светот на децата и воопшто човечкиот свет е претставен како алегорија, виден низ призмата на светот на врапчињата. Очигледно, за да се види тој необичен волшебен свет, треба да се сочува чистиот невин поглед на детето или на простодушниот едноставен човек.

Она што е карактеристично за творештвото на Радичков е, исто така, хармонијата меѓу луѓето, животните и природата во тој свет, којшто тој го познава и го пресоздава. Поминувајќи ги детството и младоста во родното село Калиманица, во Северо-западна Бугарија ја забележал врската со природата, на којашто тој секогаш со задоволство ѝ се враќал, па така, нема ни птица, ни растение, ни дрво чии имиња и особености тој да не ги знае. Тој го распознава секое гнездо, знае како и зошто е направено,

и во состојба е да помине часови и денови, набљудувајќи ја таа природа, со којашто му се слева душата. Веројатно токму затоа во „Ние врапчињата“ настапува од позицијата на јас-раскажувач, што е транспарентно и од самиот наслов, во кој е содржана множинската форма на личната замена за прво лице. Уште со самиот наслов може да се насети „намерата“ за претставување на оние кои „сакаат да се претстават“ – како да сака да каже: „кои сме“ и „какви сме“ *ние врапчињата*.

Јазичниот медиум во кој се реализира текстот е човечки, но симулирањето на вербализираниот свет на врапчињата, животинската/птичјата фокализација го онеобичува текстот и го оправдува терминот *приказна за живојништје/птичјиштје* во вистинска смисла на зборот. Во „Ние врапчињата“ станува збор за лик – наратор, кој директно се појавува тогаш кога самиот зборува за себе и за своето име дури кон средината на книгата, во расказот насловен како *Спирашло за снежковци*. Значи, наративниот текст е организиран како резултат на точката на гледање на врапчето Цив (Цифф), раскажувајќи за другите врапчиња од јатото, по еден само навидум хронолошки ред. Врапчето е она „јас“ во приказната кое не раскажува од надвор, туку е внатре, во самата приказна, тоа е она „јас“ коешто *доживува*, она „јас“ коешто води непосреден дијалог со неопределениот примач или реципиент. При градењето на текстот, од позиција на нараторот – врапче, авторот на „Ние врапчињата“, Јордан Радичков се служи со комбинација на повеќе говорни модуси и тоа: со наратија и дескрипција, како и со дескрипција и коментар. Особено е важно да се нагласи дека текстот функционира како медиум благодарение на честите повторувања, а додека цртежите се она што го прават Јордан Радичков посебен писател со огромен талент, а во исто време, со коментарите под цртежите, докажува дека во литературата за деца може да се постигне врвен естетизам и на некој начин интелектуализам, што е својствен на литературата „за возрасни“.

Светот на врапчињата е организиран со комбинација на различните мотиви, кои се појавуваат на планот на содржината во секој расказ поодделно. Па така, ќе почнеме од почетокот, односно со мотивот за раѓањето, или со едно од најчесто поставуваните прашања на децата за тоа како дошле на овој свет, а на кое родители најчесто одговараат дека ги донел штркот. Дали е навистина така?

### **За ЈАЦЕТО или раѓањето како насипан**

На почетокот на приказната за раѓањето на врапчињата, добиваме податоци прво за тоа како другите/различните, што „живеат“ заедно и на ист простор со врапчињата, се појавуваат на светот, сугерирајќи ни ја комуникацијата меѓу животните и растенијата и нивната заемна поврзаност:

*На овој свет секој се појавил различно. Тревајта најпрвин си го дава носот од земјата, го извртува угоре и така си остипанува – само со еден зелен нос; ни уши има, ни нозе, ни клун, го има само тој зелен нос. Дрвојто, и тоа никнува како тревајта, само што е многу поголемо и целојто се покрива со зелени пердуви. Наесен пердувијте на дрвојто му опипагаат и тоа го ло – голничко цела зима перейери на стигодот. Ние врапчињата, (= најава на „главниот лик“) му велиме да не ги прџа пердувијте, да не мрзне на снегот, ама ај речи му нешто на дрвојто и тоа да ѝе разбере! Дрвојто си остипанува дрво, што години да оди на училиштје, пак нема да научи ништо со својата дрвена глава, иако тоа и не оди на училиштје. Но дрвојто е добар сосед и ако си најправитје гнездо на него, тоа ќе го сокрие гнездојто во својте зелени пердуви и ќе ве чува од зли очи, од лоши деца и од мачки.*

Повеќе од очигледно е дека позицијата на нараторот е од аспект на врапче, со оглед на паралелизмите со атрибутите својствени на врапчињата. *Зелен нос, зелени пердуви*, функционираат

како вербални формули преку кои се пренесува „вистинското“ значење на посочените синтагми, а каде што придавката *зелен* асоцира на младо – дете. Тревата нема ни уши, ни нозе, ни *клун*, а пак дрвото, наместо со лисја е покриено со *йердуви*. На планот на изразот е забележителна едноставната, дури и наивна метафорика, која се постигнува со однапред упростен, но крајно експресивен регистар на зборови, со многу чести повторувања. Сугерираната наивност, во исказот на врапчињата во однос на дрвото – да не ги „трга пердувите“, отвора дополнително и една конотација на повисоко ниво. Преку коментарот на нараторот за „карактерот“ на дрвото во следниот последователен исказ, јасно и за читателот – дете, текстот го контекстуализира во светот на детето/луѓето, за веднаш потоа да укаже на фактот дека дрвото, иако е „тапо“ за учење, тоа е добар сосед и пријател кој, ако *најправиш гнездо на него, твора ќе го сокрие гнездото во своите зелени йердуви и ќе ти чува од зли очи, од лоши деца и од мачки*

Повторувањата на дијалогичната структура во расказите на Радичков, слично како и во устното пренесување на народните приказни, ја има функцијата на запомнување на веќе кажаното, но кај него повторувањето, од една страна води кон убедувањето како потврда за точноста на повторениот факт и како основа врз која се додаваат нови елементи, кои внесуваат нова светлина во основната тема. Тоа е темата за *слобода* или поточно за ослободувањето и излегувањето надвор од затворениот, херметизиран простор во отворениот простор на животот. Тоа го потврдува, од една страна, фактот дека „секој на овој свет се појавил различно“, но и тоа дека секој прво бил исто така „затворен“ во некаков „темен простор“. Било тоа да е внатре, во земјата, или во утробата на мајката, како индиректна асоцијација на светот на луѓето и нивниот начин на раѓање или, како што е тоа случај со врапчињата, да биде затворен во јајце.

*Ви кажав на твочето дека секој на овој свет се појавил различно. Јас, пред да тркнам, долго живеам во јајцето. Да не ти даде твора да живееш во јајце! Внатре е темно, ни прозорец, ни вратица има, а зора на твора е твора твора твора човек нема кај да се свртиш, твора си седи твора цел ден и цела ноќ и не знае надвор – ден ли е, ноќ ли е, сонце зрее ли или пак намуртени облаци намуртено одат твора небо.*

Она што е карактеристично за стилот на Радичков, а што уште веднаш на почетокот е очигледно е тоа дека неговиот дискурс се темели врз дескрипцијата и коментарот и дека доследно се држи до, само навидум наивната (детска), едноставност во изборот на зборовите. За писателот зборовите се во непосреден однос кон природата и во нивната ефемерност се огледа нејзината спокојна и тревожна вечност. Тие самите се природа, во нив нема ништо без смисла и значење, колку мало и несуществено да изгледа тоа на прв поглед. Антропоморфната слика на облаци не е единствената слика на детаљ од природата. Кај него зборовите се одухотворени „суштества“ и затоа се непредвидливи. Нараторот – врапче, како што спомнавме погоре, е јас-доживувач. Тоа е толку едноставно да се забележи, не само од изборот на зборовите туку и со употребата на интерпункцијата, па така, „живо“ го чувствуваме неговиот емотивен набој. Исто така, она што и понатаму во дијалогот на нараторот со читателот ќе биде дискретно „протнато“, и што на некој начин ќе функционира како лајтмотив е употребата на зборот *човек*, што јасно укажува на човечкиот аспект на раскажувањето, но и буди симпатии за шармантното врапче-наратор, коешто може индивидуално да се доживее како „старо-мало“ (= мудро). Ова значи дека тоа низ сопствениот говор за другите околу него и за просторот во кој живеат сите заедно, всушност индиректно се претставува и себеси. Ненаметливата дидактика е присутна во секој збор, во секоја реченица. Текстот „кажува“, „покажува“ и „поучува“. Опишувајќи го

сопственото (!) раѓање, ја сугерира вистината за тоа дека секој на овој свет доаѓа сам. Но, она што е евидентно различно во светот на врапчињата и во светот на децата е дека, во прв момент, кај врапчињата отсуствува мајката – родителка, а за да се излезе на слобода, потребен е напор и упорност за да се „скрши занданата“. Почнав да се обидувам со клуној, ама сидовијте на јајцетио тврди, ѝотврди дури и од камен! ....за ѝрвјати во животиој ѝи уривав сидовијте на ѝој ѝесен зајвор и клуној ужасно ме болеше, дури и во сон ме болеше, кога ќе ѝосакав да си оремнам, ама не очајував, ќе оремнев малку и ѝак ѝочнував **оа ѝи уривам сидовијте**. Најпосле (по три недели), настанот **раѓање** се случува! И тоа не како индивидуален чин на само едно(то) врапче, туку како колективно ослободување од „занданата“, како социјален, интерактивен чин меѓу „заедницата јајца“, „населена“ во гнездото, од кои некои се испилени, а други се во процес на испилување. Притоа сите си помагаат едни на други да излезат на светлината на денот.

### За раѓањето и именувањето

Со раѓањето на секое врапче поодделно, се „раѓа“ и неговото име. Именувањето, кај Радичков е мотивирано од различните/посебните одлики на врапчињата од заедничкото гнездо на јас–нараторот. *Врабецот ја врѝи шијата и ѝодвикнува: ѝив, ѝив!... Тој беше малку слабникав врабец и ние сѝте еднодушно му ѝо оадовме имейо Цив*. На описно рамниште, веднаш по доделувањето на имињата, се додаваат и описите на врапчињата, кои не се само обични, надворешни карактеристики туку и го определуваат нивното понатамошно живеење и функционирање во текстот, низ варијантите на алегориската парадигма на приказната\*.

*Цив беше многу чуден врабец. Иако слабичок, ѝој се сѝресна, се ѝоѝкачи на работи од гнездојо и ѝосака веднаш да лејѝа. Како ѝѝака ќе лејѝаш!... За да лејѝаш, ѝрво ѝреба да си ѝи смениш*

*ѝрвијте ѝердучиња, да ѝи никнаѝ ѝердуви и да ѝи зајакнаѝ крилјата. Цив се бунѝуваше, ама кога ѝо удрив со клуној ѝо главаѝа, молкна и веднаш се соѝласи. Оѝѝоѝаш сум забележал, кога човек не се разбира од збор, ѝреба да ѝо урѝи ѝо глава за да да разбере. Цив беше ѝокму ѝѝаков – ако му кажеш со збор, нема да разбере, а ако ѝо урѝи ѝо главаѝа, разбира веднаш. **Не знам како е кај вас, луѓето, ама кај нас е ѝѝака.***

„Чудниот“ врабец Цив, како алегорична на недоветните деца, низ имплицитната слика за човечкиот аспект, со вметнувањето на зборот *човек*, преминува во отворена споредба со „човечкиот“ свет во последната реченица од посочената секвенца, проткаен со педагошки елементи, кои можеби не се баш педагошки, ама се „корисни“. (Во контекст на искусствените народни поговорки за тоа дека: „ќотекот дошол од рајот“.) Дека Цив е навистина „чуден“, дознаваме и од вториот расказ за врапчињата, во кој со чудење се констатира дека тој умее да лета „рикервц“.

Во заедницата на истовремено родените/испилените врапчиња во гнездото се наоѓаат и: *Дебелко*, кој „постојано јаде, ѝреку целиот свој животи јаде и само воздвнгува и се дебелее, потоа најмалечкото и најдружелубиво врапче, „големо колку записка“ – *Зајирче*, намќорестиот *Драги мој ѝосѝодине*, кому цело време нешто му пречи: *ама кисел, кисел, не ѝи се сака ни да ѝо ѝогле-*

\* Миливој Солар, во својата статија *Краќер*, во книгата „Идејата и приказната“ за ликот/карактерот ќе рече: тој не е просто елемент на книжевното дело, како што е фабулата или мотивот; карактерот е начин на осмислување на целината на делото, кое постои зависно од сфаќањето на природата на карактерот, секогаш „протокувано или прифатено“ како такво дело кое потенцијално содржи одредена „визија на човекот“...разгледувањето на карактерот води директно во разгледување на аспектите на алегорезата и идејата... (M. Solar, *Ideja i priča*, *Aspekti teorije proze*: 1980: 132-133.)

днеш, потоа *Нозетте му сирчај нанадвор*, насмевнат до уши и вонредно дружељубив, чие име асоцира на долгоног, врапчето со оноματοпејско име *Пијук*, кој по цел ден „тралалика“ и ги учи другите врапчиња дека со песна секоја работа е полесна и други интересни врапчиња, со кои не запознава нараторот, мотивиран од основната идеја да „ни каже“ кои се, какви се, што ги радува, што ги натажува нив – малите врапчиња, а сето тоа под будното око на *Она нешто*!

Дури ојкако се појавивме на белој свет, ние забележавме дека цело време сме биле следен и набљудувани од **едно нешто** на коешто му се гледаа само носот и очите. Зедовме да се прашуваме што е тоа нешто што не набљудува, ама никој не можеше ништо одредено да каже. **Она нешто** преку целото живо не следеше и не набљудуваше, речиси немаше ивичји настани на којшто тоа не беше **сведок**. Како што не знаевме што претставува и како точно се вика, ние се посоветувавме помеѓу себе и го нарековме **Она нешто**.

Во трансценденталната свест и на возрастите, но и на децата, непознатите појави, внесуваат чувство на несигурност. Но, именувањето на непознатото со *Она нешто* го потврдува фактот дека тоа **нешто**, со самото именување како такво, станува **лик** во текстот кој е постојано присутен, иако е најчесто невидлив. За возрасниот читател лесно е да заклучи дека зад тоа *Она нешто* се крие врховниот демидур, создател на светот – Господ. Но, сметам дека и детето – читател, кому транспарентно му се обраќа нараторот сега и овде и убеден дека ја чита токму оваа *книшка*, може да го открие значењето на ваквото семантички затскриено име. Затоа може да речеме дека за Јордан Радичков зборовите не се обично средство за комуникација. Многу често авторот создава различни смисловни кодови. Тие се секогаш во динамичен сооднос и се враќаат кон своите првобитни значења, се „деметафоризираат“,

создавајќи необични комбинации за да зазвучат сериозно и трогателно или комично и апсурдно.

Јас мислам дека *Она нешто* не не набљудува само нас врапчињата. Според мене, тоа и луѓето ги набљудува и сигурен сум дека додека чистотелот се заглобочил, **ишкнал нос во оваа книшка**, и тогаш *Она нешто* сирка однадвор низ прозорецот и набљудува како чистотелот си чиста. Арно ама, што ќе го гледаме кон него, тоа миг исчезнува и станува тишко да се рече дали имаше нешто таму, или немаше. Но кога ќе почнеме пак да чистаме, чувствуваме дека нешто сирка низ прозорецот и ве набљудува... Тоа коешто вас, чистотелу ве набљудува, без да можеше вие да го видите (зајоа што тоа во еден миг исчезнува), е *Она нешто*.

Тоа што прави впечаток кај Радичков е неговата способност да го открива возвишеното во баналното, во најмалите детали, коишто ние, обичните луѓе ги одминуваме, без да ги забележиме. Тоа е, како што веќе констатиравме, неговиот осет за деталот. Напоредно со чистиот детски поглед врз светот, проникнувајќи во магијата на секојдневието, Јордан Радичков поентира со синтетизирачката моќ на *Она нешто* врз животот како суштествување, на постоењето на врапчињата, на децата, на сè што постои, како онтолошки принцип на битието воопшто.

Настанот **раѓање** е „овековечен“ од авторот Јордан Радичков, со цртежот, на кој се гледаат „прекршените јајца на две“ и врз нив, на врвот (како победници) испилените врапчиња! (Радичков, како и Антоан де Сент Егзипери во „Малиот принц“ самиот ги црта цртежите.)

Она што никако не смее да се заобиколи при толкувањето на оваа извонредна книга за деца се токму цртежите, кои во никој случај не се третираат како декор, не само поради фактот дека се базирани на „литературната супстанција“, не само поради тоа

што експлицитно укажуваат на посебноста на детската литература, туку пред сè поради нивниот огромен удел, не само во феноменалниот слој (визуелните перцепции) на делото, туку и во неговиот значенски слој. Радичков, со коментарот што го дава под секоја илустрација, покажува способност за една поинаква, оригинална конструкција на дискурсот, во кој се испреплетуваат „линиите“ (графичките слики) со зборовите и со тоа функционираат како мета-текст во самото дело, но со јасна (фотографска) семантика, иако (или можеби токму поради тоа) се нацртани со навидум детска, невешта рака. (Слично е и во „Малиот принц“, но таму цртежот има симболичко значење). Секој расказ или епизода за и од светот на врапчињата, од раѓањето, преку растењето до нивното зреење е придружен со илустрации, со соодветен коментар. Ваквиот став по однос на цртежите ја наметнува потребата и од толкување на коментарот, како вметнат текст (интертекст) во дискурсот, кој треба да послужи за дообјаснување, не на темата, туку на идејата, односно на мотивите. Коментарите овде во форма на згуснат израз, поттикнуваат многубројни асоцијации и на „мал“ простор зрачат со многу значења. Мотивот на слободата и антропоморфната слика на сонцето ја содржат радоста од постоењето, под будното око на *Она нешиџо*.

*Најпосле на слобода!... Три недели ги уривавме ѕидовиџе на своиџе ѕандани, сѐ додека не се џојавивме џред широко насмеаноџо сонце и џред џоѓледоџи на Она нешиџо. Од денеска џа на џџаму ние зајочнуваме да џо живееме својоџи славен живоџи и кој има машко срџе нека џрѓне со нас!*

Емотивниот набој, што се постигнува и со интерпункцијата – извичниците, сугерира слика на врапчиња, спремни да го „освојат светот“, но она што може да се протолкува како внатрешно значење, особено со последната реченица (*Од денеска џа на џџаму ние зајочнуваме да џо живееме својоџи славен живоџи и кој има машко срџе нека џрѓне со нас!*) асоцира на „раѓањето“ на делото

и „повикува“ на читање, како активно учество во нивното (= неговото, на делото) патување низ животот.

Така може да заклучиме дека првиот расказ, насловен како „ЈАЏЕТО“ е во исто време и приказна за раѓањето, и вовед во приказната за врапчињата, на која се надоврзуваат другите раскази со варијанти на основното тематско јадро, што од друга страна може да значи „бришење“ на разликата меѓу текстот и раскажувањето како приказна, а тоа пак не доведува до погоре спомнатата констатација дека збирката раскази „Ние врапчињата“ може да се третира и како роман.

#### *Поуката во „Ние врапчињата“*

Улогата на лајтмотивите во оваа прекрасна книга е, исто така, нешто што треба да се нагласи, како начин на структурирањето на белетристичкиот текст. Лајтмотивите, всушност, се варијанти на веќе постоечкиот исказ. Делумната промена на смислата води кон нова смисловност. Така, во следниот расказ од „Ние врапчињата“, под наслов *По џеџиџиџе на инсекџоџи*, продолжува да се чувствува човечкиот аспект, а текстот се структурира врз основната тема – детството, во кое мотивот на растењето како искуство, се гради со веќе позната матрица во литературата за деца, а тоа е учењето како да се живее и да се преживее, под строгиот надзор на таткото и грижливоста на мајката.

*Коѓа џоживеавме некое време во џнеѕдоџо, нашиџе рекоа: Ајде, време е да се научиџе да леџаџе и да зајочнеџе сами да си се џрхрануваџе.*

Во овој расказ може да се рече дека педагошките елементи се понагласени отколку во другите, но и овде поуката е убаво „спакувана“ со елементи на хумор, но и зборовни формули, кои звучат сосема сериозно во однос на воспитувањето на врапчињата/децата.



Сега, момчиња, рече татко ми, вие научивте да лејате, извинете што малку бев строг со вас, **ама наука без строгост не бидува!**...Мама, од своја страна, пак, вели дека **ако човек почне да се али, никогаш нема да се научи да леја и да си го вади лејчето...**

Нашите родители ни оставија аманети да бидеме постојано во движење и да ирчаме по што она што е во движење – што ги и ирчезаа ќе ни биде бојата...**На овој свет сè се постојатнува со ирчу.**

Текстот добива нова смисловност во моментот кога од општиот план на нарација, како алегоричка за воспитувањето, преминува во конкретна сликата за начинот на живеење во светот на животните, кои веднаш се осамостојуваат за разлика од луѓето: *Нашите, што ни дава ак'л како да живееме на овој свет, одлеја, а ние постојавме, постојавме и почувствувавме дека сме гладни.*

### **За синцирот на исхрана и поимањето на смртта**

Мотивот – глад го поврзуваме со мотивот на смртта. Односот кон смртта, овде е даден речиси сосема природно, како последица на синцирот на исхрана, низ една борба, слична на игра, натпревар во кој победува оној повештиот, па со тоа, како да ја камуфлира тежината на зборот *умре*, што за детето – читател и не е (нормално) сосема јасен.

*Поисконнав и се извишав над иејеруиката, но токму кога ја насисав, таа се изви, полеја право горе небаре беше врзана со конец и некој ја крена и ми ја извлече пред носот. Се засилив и се кренав и јас горе, ама токму да ја дофатам, иејеруиката одеднаш сврте влево и си лејаше подолго време сè така влево. Јас влево не можам да лејам, ирчеше да направам свивка и токму ја ирчам свивката, иејеруиката ирчеа вдесно. Не се*

*ојкажав од неа, туку и јас скринав вдесно за да не си оставам со ирсото во устата, зашто ироклейницата се спушти кон земјата небаре е камен. Сега можам да си ирзнаам дека иејеруиката што ми направи мајмун, душта ми оиде дури до иејеруиката од замор, но на крајот од крајот ја добркам и ја кунав на земјата. Таа удира со крилатата по земјата, ама јас ја сисав и со еден удар на клунот **и ја скинав главата. Пејеруиката ирчеа и умре.***

Оваа секвенца детето ја доживува како играње брканица, во која дури посматрачот – дете би можело да заземе навивачки став, со кој би бил на страната на врапчето, иако со последниот исказ, текстот ја губи хуманата димензија, (*и ја скинав главата*) и уште повеќе што нараторот јасно укажува на крајниот исход од таа „брканица“ (пеперутката умре), потенцирано и формално, со нов ред. Но, мајсторот на изразот, Радичков, продолжува да ја релативизира смртта со коментарот што следува: *Ако некогаш ви се случи да следите лејачко живојно, помислете се дали да се зафатите со иејеруика. Тој инсект не леја сред никакви ирвила, ами се ака нагоре и надолу, влево и вдесно, и ќе си помислите дека е чукнај или дека не знае во која насока да оди.*

Релативизирањето на смртта ја гледаме и во епизодата со врапчето Цив, чија алегориска функција на недоветно дете се потврдува низ имплицитниот хумор на буквалното сфаќање на нештата. Имено, тоа буквално се обидува да ја спроведе во дело поуката од родителите дека треба да се следи сè што се движи, па така скоро еден час „седи“ под вода за да ја улови рибата. Тоа е потврдено и со илустрацијата, каде се вели дека Цив влегол под водата за да и рече на рибата да излезе на суво „за да не се удави“, но ниту таа се удавила, ниту тој.

Внесувањето на „ликот“ на рибата пак, од своја страна ја потврдува постапката на авторовиот дискурс, во кој врз основа на паралелизмите по пат на опозицијата вода : воздух се укажува на

различните простори, во кои живеат различните животни. Сиот тој свет, што плива, лета, лази, оди, живее во определен простор, како дел од заедничкиот простор – природата, и меѓусебно комуницира без оглед на родовата припадност.

Но, дека смртта не е само дел од синцирот на исхрана, што му доаѓа како природен начин на опстојување во природата, може да видиме од расказот *Птичји ѓердуви*, во кој нараторот, со огромна доза на емоции, се присетува за смртта на својата сакана *Ју. Тц*. Тука сè е како во приказните од животот на луѓето. Тажниот настан се случува во еден убав, сончев ден, кога никој не очекува дека нешто страшно може да се случи. Опасноста доаѓа ненадејно од најголемиот непријател на врапчињата – јастребот. Радичков, кој постојано и вешто гради нови и нови значења на текстот, кои изнедрјуваат едно од друго, во овој лирски расказ проговорува, не само за смртта како чин туку и за тагата и за споменот што останува по саканите, како и за врската меѓу луѓето и животните, што прави од алегорична да премине во стварност, а стварноста во метафора: *Ние, врапчињата, може и да загинеме, ама ѓерјата си отстапуваат живи по земјата. Сити птици изумираат, а луѓето им ги собираат ѓердувите, ги полнат своите ѓерници, зашто како инаку луѓето не би лежале, во сонливата, ако не сиеја врз птичји ѓерја!... И самите ѓердуви ситјат и ги сонуваат некогашните лејови и овој ѓердув ја сонува птиката и саканата од сите Ју. Тц.*

Мотивот на смртта, Радичков го поврзал и со мотивот на омразата и одмаздата. Во расказот насловен како *Јастребот*, покрај другите тематски мотиви за односот дете – возрасен, село – град, старо – модерно, авторот акцентот го става на чинот на одмаздата. Како што е и вообичаено во приказните за животни, помалку или повеќе се појавува и човекот како таков, кој во дадениот момент станува лик – помошник. Ненадејното појавување на јастребот – грабливец ги скаменува од ужас врапчињата. Но, тука е чове-

кот со пушката. (Како и во секоја бајка, лик – помошник, кој ги спасува послабите од појаките е човекот. Така е и во „Аска и волкот“ од И. Андриќ, и во „Црвенкапа“ и др.) *...човекој со птиката исто така го забележа грабливецот, нанишани во неѓо и птика.* Сведоци на овој настан се врапчињата кои се приближуваат да го видат поразениот непријател. Тие, кои веќе не се „деца“, туку „возрасни“, сепак се оние истите едноставни и пристојни и толку обични, мирни и неосветољубиви врапчиња (луѓе), за разлика од грабливецот, а подоцна, како што ќе видиме и од страчките. Авторот, како мајстор на детаљот, дал вистински портрет на ликот јастреб: *Тој лежеше во водата настрана и не гледаше само со едно око, полно со омраза око, небаре ние стравме во неѓо, а не ловијата. Јастребот се страв на нас, око му се исполни со злоба и со закана, грабливецот стравме дека доаѓаме да се одмаздне што ја однесе нежната Ју. Тц. од нашето јато. Толку голема омраза првпат видов.*

Преку претсмртната агонија на јастребот, излегува на површината и основната идеја за детабузирање на смртта, со зборовите на врабецот Драги мој господине: *Драги мој господине се рашејте важно најпред-назад пред нас, се накашла со важност и ни рече: Разбравте ли сега момчиња, дека е подобро да се живее околку да се умре?*

Но, никој од врапчињата не помислува да му се одмазди на јастребот. Додека јастребот ги гледа со омраза, тие стојат *кројко покрај брегот и на најптичји начин ги гледаат последните мжови од живото на нивниот непријател.* Со реченицата: *Тоа пак не траеше долго, се најавува доаѓањето на страчките, кои воопшто не размислуваат да му простат на грабливецот кој им ги јаде пилињата: Те фатив ли најосле долго низаеден! – врескаше страчкајата. – Поради тебе јас мислам да не дојде ан на два кота правам, со два влезе го правам и пак не можам птиката да си ги сисам од тебе!*

Односот кон смртта се менува кога таа се гледа во паника, во страв за сопствениот живот, одблиску, онака како што ја гледаат врапчињата. Преку повторувањата на зборовите *сиие до една*, сликата на убиството на непријателот за нив станува хорор, сцена која трае предолго, а тоа се постигнува така што е искажана во еден здив, во една долга реченица, без точка.

*Ние видовме како сиие до една, прво го побараа жолтиото око на грабливецот, сиие до една ги забија силниите клунови во него, ослепениот јасиреб се бранеше со здравото крило, се разлејаша стирачкини пердуви наоколу, и продолжуваа да го тиеаат со силниите клунови кој како ќе фати. Тие го бараа и другоото око на јасиребот и кога замаваа да колваат во него, ние одеднаш, и без никој да не погониме, се кренавме со ужас од брегот на реката, полевме над брегот и се ситкавме во жолтите гранки на најблиското дрво.*

**Жив!** **Жив!**, викаше секое врайче, то ест секое врайче им соопштуваше на другите дека е живо.

Употребата на фонемата **Ж**, наместо **Ц**, во извикот на врапчињата, како и двете „**ии**“ ја потврдува веќе искажаната констатација дека за писателот зборовите се во непосреден однос кон природата и дека во нивната ефемерност се огледа нејзината спокојна и тревожна вечност, дека тие самите се природа, дека во нив нема ништо без смисла и значење. Доследен во исказот, преку описот на врапчињата, стуткани заедно на дрвото и обвиткани со *сидената есенска магла*, Јордан Радичков јасно укажува на грдот, злобата и вечниот страв од смртта на човекот наспроти *Она нешто*, што *сикојно цирку над браната* и *сикојно ги набљудува*.

**За хуморот** во „Ние врапчињата“

Хуморот во своите раскази Радичков го постигнува низ описот на ситуации на ликовите, кои дејствуваат по правилото на веќе поставената рамка на сопственото име и во содејство со дру-

гите ликови. Јордан Радичков постојано се движи на линијата: сериозно – смешно – трагично, гротескно, па така, во еден ист расказ се преплетуваат сите овие мотиви и прават извонреден меланж на целината на самото дело, односно на планот на содржината на делото.

Смешно, па дури и гротескно делува намкорестиот *Драги мој дојдине* при неговото прво летање:

*Озгора го слушам гласот на Драги мој дојдине – тој се кара со татко ми: Да не си ме допрел, драги мој дојдине, не се родил тој што ќе фати мене да ме учи летане! Да не си се осмелил! Да не си се осмелил! Ама татко ми не го слушаше, туку го штиоса и него и тој, штоом тука врз земјата, веднаш почна да ѝ вика дека била многу тврда. А тој да ти даде на камен! Драги мој дојдине, тишеше врабецот околу каменот, не можеше ли малку да се помисли, кога ме гледаш дека ти доаѓам озгора!*

*Смрдовранката* пак е лик, кој цело време „се дружи“ со врапчињата. Нараторот, самиот го потенцира нејзиното семантички полно сложено име. Нејзините атрибути ја содржат и нејзината функција како алегорична на оние луѓе, особено жени кои се „мешаат во секоја манца“, а за хигиената воопшто не водат сметка. Таа е шумна, брблива како митралез и мрзлива до немајкаде, *ќе си помисли човек дека не се каела ојкако се родила*. Но, она што е поважно од нејзините атрибути е тоа дека Радичков хуморот го гради нетранспарентно, врз необичните одлики на жителите на шумата, кои во прв момент и не се толку смешни, речиси исто онака како што и педагошките елементи ги гради низ хуморот и алегоричната. Смрдовранката, наметена со *ијада и тириса и анделки*, чита едно *француско писание од 1903*. Авторот овде хумористично-сатиричниот ефект го гради врз иронијата, а со потенцирањето на годината, *1903*, не го определува времето на дејството во приказната, туку е асоцијација на тоа дека Радичков интензивната и пластична организација на восприемањето ја

вообликува врз суштественото во сите негови пројави – бивствувањето и битовото, високото и ниското, таинственото и јавното, празничното и мизерното, хумористичното и тажното. Затоа и прозата на Радичков не е локализирана во определено пространство и времеејство. Таа мешавина на хронотопот го претставува пресекот на архаичното и модерното.

### **Како си играат и се множат врапчињата?**

Едно од прашањата на кое родителите најчесто не умеат да се „снајдат“ како да му одговорат на своето дете е прашањето: Како сум се родил/а јас? Радичков, во расказот *Играње врапчиња*, покажува неверојатна инвентивност и вистинска мерка за изборот на зборовите со кои ќе одговори на ова прашање. Значи, децата не ги носи штркот од некое непознато место, туку за тие да се појават потребни се двајца. *Секој од нас си избра по едно врапче и почнавме да си играме. Јас ја избрав Ју. Тц., зашто што и Ју. Тц. ме избра мене. Додека си игравме, ние си најравнине сосем ново гнездо, чистичко и сјајно. Ју. Тц. го избере и кога продолжила да си играме во гнездото, ние лека – полека го најолнивме со јајца.* Како да вели: Децата се раѓаат кога си играат само двајца кои се избрале еден со друг. Со дружење, игра, нежност и грижа на машкото за женското врапче, бидејќи тоа мора да седи на јајцата, што е еднакво на љубов, доаѓаат нови мали врапчиња, кои треба да се научат да летаат. Во овој расказ јасно се покажува и интенцијата на авторот да го прикаже животот на врапчињата од „генерацијата“ на нараторот, како процес на зреење и нивниот премин од деца кон возрасни. Алгоријата е јасна во делот во кој сите „татковци“ се прават важни дека направиле нови, свои гнезда полни со јајца, и горди на своите врапчиња, кои сосема се налик на нив. Во *Играње врапчиња*, нараторот не пропушта да извлече поука за читателот и да укаже дека убава е игра-

та, но дека треба и да се работи, за да се преживее, што е видливо и визуелно претставено и преку цртежот и коментарот под него, кој делува како „наравочението“ во басните.

### **За преселбите, играњата и односот на луѓето кон природата**

Во „Ние врапчињата“, дискурсот е речиси праволиниски поставен во однос на приказната за врапчињата од нивното раѓање, преку нивното зреење до зрелата возраст. Тоа се постигнува со испреплетувањето и со додавањето како наниз на нови, и нови мотиви и ликови во секој расказ поодделно, за да се повторуваат старите во истиот тој расказ, како факт за инваријантноста на основната тема. *Понајтаму ќе ви раскажам и за нешто (за Драги мој господине), но сега не можам одеднаш да раскажам за сите врапчиња, туку треба да ги раскажам едно по едно случките, така како што се случуваа и да не пропустам нешто.*

Прозата на Радичков не е локализирана во определен простор, време и дејство. Кај него настаните течат истовремено во минатото и во иднината, во село или во град, во Бугарија, Европа, Азија, Вселената.

Така, *Драги мој господине* тргнува за Цариград, „со прашување“. Всушност, тука нараторот го прераскажува она што *Драги мој господине* му го раскажал на Цив, што претставува отстапка од вообичаената дијалогична постапка. Повторно, служејќи се со апсурдот, Радичков, патувањето на *Драги мој господине*, всушност го претставува како патување во место, бидејќи тој застанува врз еден сончоглед и сите минувачи ги прашува како да стигне до таму. Им го раскажува одговорот на врапците од јатото и „продолжува“ од/на истото место да „патува“ накај Цариград. Очигледно е дека Радичков овде сакал да ја „оживее“ изреката – „со прашување и до Стамбол се стигнува“.

Желбата на човекот за далечни патувања и за освојување на непознати простори ја гледаме од епизодата со врапчето Цив, кое се подготвува да оди на Месечината. Притоа, како асоцијација на луѓето кои, кога се подготвуваат за патување прекумерно се натоваруваат, со не мала доза на иронизирање, се опишани сите детали околу патувањето. Сите врапчиња, му помагаат, му носат „сува храна“ за попат, а смрдовранката дури му прави и хороскоп, за да му ја предвиди успешноста на патувањето. Ама, тој претходно треба да ја победи гравитацијата на земјата. Како ќе го постигне тоа, ако не со својата необична способност за летање рикверц, но и со пресметките на Драги мој господине, кој му советува да лета во парабола. Дента кога треба да полета, со сиот свој товар и со потковицата за среќа најоздола, Цив не може да се „одлепи“ од земјата.

Во расказот *Ајлска маичка*, врапчето именувано како *У Фу*, доаѓа од Кина. Со мотивот на преселбите, што ја имплицира преселбата и на птиците, но и на луѓето, се испреплетуваат и други мотиви. Нараторот ја збогатува приказната за врапчињата со судбината на другите ликови од неговиот род, но и од другите животински родови.

*У фу живеел со оруѓи врајци покрај едно оризишје. Кинезијте го обработувале оризишјето, а врајцијте пак ги требеделе инсекцијте и тито му нанесувале штети на оризој и така од илтиивек мирољубиво сожигелсјувале илтицијте и луѓето... Кинезијте ги погониле илтицијте, викале и крескале со сета сила. Врајцијте полетале прекуглава кон едно соседно оризишје зборувајчи си по илтиој дека никогаи нема да се врајат на ситаројто месито, таму нека се множи илтицијте инсекциј и нека му нанесува штети на оризој.*

Во неговите збирки раскази, како што е и „Ние врапчињата“, битно е читателот – дете да ги осознае основните културолошки вредности за односот меѓу *природата, искуството и дејето* и

конечно *човекој*, како резултат на тоа искуство, а на алегориски начин прикажано низ призмата на врапчињата. Низ приказната за врапчињата, дознаваме и за суровоста на луѓето, за нивното неразбирање дека секој на овој свет има право на постоење, но и дека во тоа постоење кога има синергија, многу поубаво и посреќно се живее.

***Каде извира реката Дунав? –  
И за интертекстуалноста во „Ние врапчињата“***

Расказот *Училишно свонче* го подражава детскиот свет, во кој ученици се врапчињата наместо децата. Со доза на иронија, но секако со вистински педагошки ефект, опишано е како врапчињата им го заземаат местото на децата во училишните клупи. Сите тие поминуваат со одличен успех, а децата кои „виселе“ на гранките од дрвото „поминале со кец“.

За да го потврди фактот дека човекот и животните се во вечна симбиоза, а за да го постигне „стварносниот“ ефект, Радичков, во својата алегориска приказна за врапчињата, се служи со употреба на имиња на предели и места, кои постојат во реалноста. Така, во овој расказ, нараторот–врапче вели дека бидејќи редовно оделе на училиште сите научиле од каде извира реката Дунав, па дури научил и недоветниот Цив. А дека е ова сепак само книга за деца, која нема за цел учење факти и аргументи, авторот се служи со тавтологија и не го „кажува“ вистинскиот одговор на прашањето: Од каде извира реката Дунав? Одговорот е: *А реката Дунав извира од своите извори.*

Патувањето на врапчињата на гости во романскиот град Турна Магурели, реален топоним и место со кое го лоцира и местото на дејството во „Ние врапчињата“, како „реален“ простор – шума во Бугарија, во близината на Романија, потоа спомнувањето на авторот на „Клетници“ *некојси годин Иго*, ја

потврдуваат инвентивноста на Радичков за контекстуализација на сопствениот текст и способноста за создавање интертекст, со кој постигнува сознаен ефект: *Тој умен Французин забележал дека ѓорайџа си има џиџичка, ѓрадоџи си има момче; џиџичкаџа се нарекува врайче, момчеџо се нарекува Гаврош. Смрдовранкаџа ѓо џраша каде ѓо чииџал џоџа, Гаврош џ рече дека ѓо џрочииџал во „Клеџиџиџиџе“. Таа џомисли и воскликна: Клеџиџиџе Французи!, а Гаврош џ рече: Да!*

***За џоџмеџнувањеџо кукавичко јајце – или  
за џосџеџеноџо расџење и сериозноџа на џоракиџе  
џо сџеџен на филозофија на живоџиџиџе***

Со расказот кој е поместен на крајот од книгава, сакаме да ја потврдиме тезата дека авторите не ги наменуваат своите книги исклучиво на децата. Имено, Радичков под насловот *Кукавицаџа во ѓнездоџо* создава една навидум скриена порака, но само за децата, кои претходните мотиви може да ги сфатат многу полесно и на десетгодишна возраст. Расказот започнува вообичаено со животот на врапчињата, но во една нова пролет кога нашите јунаци се веќе повозрасни. Младото врапче *Гаврош*, а со него и *Врајка* се алегирија на новите генерации, кои сѐ повеќе го напуштаат селото и го фалат градот. Доаѓаат некои „нови клинџи“, кои сметаат дека веќе „не е модерно“ да се прави гнездо и дека е поубаво да се живее во градот. Но, авторот Јордан Радичков, низ целата оваа книга докажал дека низ содавањеџо на текстот, никогаш не се задржува само на еден мотивски проблем, туку дека постојано, врз еден поедноставен мотив, гради нов, поинаков и посериозен. Таков е мотивот за кукавичкото јајце, за подметнувањеџо и за оние кои на најстрашен, најбезочен начин ги искористуваат другите, а потоа ги отфрлаат. *Првиџиџи џелоџо наше јајџо џо врай-*

*чиџа набљудување како сџрачкаџа најсрдечно ѓо храни убицеџиџе на своииџе деца...колку сожалување и какво сочувсџиво будаџи во секое џиџичџо срце, шииџом ќе видиџи со колку џџруџ, со колку џубов, со какво внимание и ѓоџовносџи за самоџжрџива се ѓрижаџи џа ѓо џџледаџаџи убицеџиџе на своииџе деца!*

Коментарот во врска со оваа секвенца е даден низ дијалогот на „модерниот“ внук на Фр. Т. Мититаки – *Гаврош* и „мудриот“ *Драџи мој ѓосџоџине*: *Во ѓориџе човек ќе налеџа само на најразлични џивоџиџи и веџви рабџиџи џо мноџубоџеџко време. Ако џој-џеџе во џивилизаџиџаџа џреџ млечниџиџе ресџоран, ниџиџо слично нема џа видиџе, џџуку најроџиџив!*

*Тоа не се знае, Драџи мој ѓосџоџине – му се сџроџиџивсџавување Драџи мој ѓосџоџине, може и во самиџиџи џенџиџар на џивилизаџиџаџа џа живеџеџи и џак џа џџледаџи некоја кукавица во своџиџо ѓнездо!*

*...со довикувачкиџе кукаџа, сџиџе џо еџно се кренаа џо сџрачкиџиџе ѓнезда, им кукнаа безобразно в лице на своииџе џосинџиџе-ли и се усџџреџиџа џо кукавицаџа џолеџана џо долоџи, за џа исчезнаџи во сенкиџе на ѓораџа. Сџрачкиџе – и маџкиџе и женскиџе – се избеџуџиџа џџолку шииџо некоџ џо нив си ѓи џрекасаа јаџиџиџе.*

Токму овој мотив е можеби потешко да го распознаат децата. Па така, од дискурс, создаден според елементи кои се карактеристични за детската литература, како што е „едноставен јазик и разбирлив стил“, во овој текст се нудат „повисоки поенти“. Јазикот и стилот се истите, но разбирањеџо бара подлабоко социјално и интелектуално искуство. Страчкиџе, кои се алегирија за крадливите, кавгаџиџе, суровите одмазџички, прикажани се како бескрајно посветени родители чија посветеност толку ги заслепува што не можат да го препознаат убицеџо на нивните вистински деца, за разлика од малите, наивни и простодушни, но интелегентни врапчиња.

Ваквиот крај на збирката раскази, „Ние врапчињата“ која, слободно, може да се нарече и роман, нè става пред сè нас, возрасните, пред прашањето за вечниот и универзален мотив за смислата на постоењето и за барање на вистинските вредности на човековото битие.

### *За создавањето и за нарааторот – за читањето/исењето*

Модерниот пристап кон создавањето белетристички текст во кој основен мотив и тема е детството, во книгата на Јордан Радичков, го гледаме во сите негови сегменти, а посебно во изборот на позицијата на нарааторот. Јас–нарааторот знае толку колку што знаат и ликовите, бидејќи тој гледа, чувствува и знае толку колку што му е примерено на ликот што тој го претставува, бидејќи неговата точка на посматрање е омеѓена со неговиот идентитет, исто така, на врапче. Па сепак, бидејќи тој е вклучен во настаните во приказната, овозможено му е да ги коментира ситуациите и мотивите кои, како што рековме, постојано се испреплетуваат. Раскажувањето како јас–нараатор во целост се образува преку низ, но и преку вклопување на микрораскази со стабилна структура, кои одговараат на некои суштествени ситуации во животот. Раскажувањето претставува синтагматска проекција на мрежа парадигматски односи. Во збирот раскажувања, откриваме зависност меѓу елементите, кои повторно ги пронаоѓаме во збирот раскажувања. Преку дијалогичната структура на раскажувањето, авторот индиректно го „оведува“ јас–нарааторот, со обраќањето на врапчето *Пијук*, во расказот *Тралалак*. Тој му вели: *Ти знаеш ли Цифф дека јас уштиа кога бев во темното, во јајцето почнав да создавам.* (= роден уметник.) Но сè уште е „рано“ ликот – нараатор да се претстави самиот. Создавањето како чин, но и како

естетска наслада е мотивот кој овде е доминантен, како порака за читањето и корисното на уметноста за човекот, како дидактичка порака за децата: *...и можам да ви препорачам, кога ќе ирѓнеите некаде на иаи – а човек секогаш е на иаи – да се земете со себе и ѿ некоја иесна, ѿа да видите колку ѿлесно се иаиува.*

Самиот себеси, нарааторот се претставува некаде кон средината на книгата, во расказот *Плашило за снешковци*, велејќи дека е со благородничко потекло, па затоа во неговото име име две *ф*. Тој се вика *Цифф*. Оттаму гледаме дека именувањето во „Ние врапчињата“ е сосема функционален и творечки принцип во создавањето на приказната. Порано не се претставил, бидејќи е „скромн“, но себеси се претставува како вистински јунак во борбата со снешковците. Тој е вистински „витез“, кој ги спасува врапчињата во зима од глад, „одземајќи им ги носевите на смрзнатите од страв и ужас“ снешковци. Повеќе од очигледно е дека ваквата тавтологија, содржаната во метафората за *смрзнатииот од страв и ужас – снешко*, е соодветна на „детскиот“ начин на размислување, но целта е постигната на начин, кој соодветствува на структурирањето на дискурсот во (не)детската литература. Метафората, метонимијата, синестезијата и апсурдот се „формули“ со кои ја постигнува сликовитоста на изразот и длабочината на пораките пред сè за децата, на планот на содржината.

*Не знам каде леиуваат снешковциите, нишу еднаш не ми се има случено да среинам снешко леино време.*

Веруваме дека на ниедно дете нема да му пречи апсурдот на овој исказ за да ја разбере пораката дека во лето не може да се сретнат снешковци. Така, уште еднаш може да заклучиме дека во неговата стилска “мешавина” нема хиерархиска подреденост и строго спроведено разграничавање меѓу архаичното и модерното слово, меѓу едноставниот збор и “поетизмите”, меѓу дијалектот и неологизмот.

Естетичките категории сè уште не им се доволно познати и усвоени на децата, но убавината може да има основоположничка функција во формирањето на естетскиот вкус на детето. Затоа, ако се упатат од страна на наставникот или родителот, како да го „читаат“ делото, како да остварат комуникација со светот на приказната низ поетскиот дискурс, тоа може да им донесе вистинска естетска наслада, но и значајни етички и сознајни пораки, за тоа како се расне и како се станува возрасен, а особено како се останува хуман во светот на еднаквите, но и на оние различните од нас.

Во поројот од мотиви, како шарени стакленца од калеидоскоп, ја наоѓаме многузачноста и смисловната разноликост на книгата на Јордан Радичков, не само како алегорична, не само како поука за животот на децата, туку како можност за емоционално описменување на децата, но и на возрасните. Затоа можеме да речеме: *Ние врапчињата сме Ние луѓето!*

### УМЕТНОСТА И ИГРАТА – КАКО УЧИЛИШТЕ ЗА ЖИВОТОТ

„Аска и волкот“ од Иво Андриќ (1982 – 1975)



Иво Андриќ, добитникот на Нобеловата награда, има дадено огромен придонес за литературата како уметност и нејзината естетска комуникација со реципиентите. Пред сè, окарактеризиран како мајстор на расказот, на читателската публика ѝ ги подари романите „Мостот на Дрина, за кого и ја доби Нобеловата награда, потоа „Травничка хроника“, „Госпоѓица“, како и новелата „Проклета авлија“. Во неговиот опус, исто така, посебно место заземаат песните во проза „Немири“ и лирската проза „Ех ponto“ кои, како дела наменети пред сè за возрасните читатели, бараат

поголемо читателско искуство и попродлабочени знаења за естетичките категории. Но, слободно може да кажеме дека неговата збирка раскази „Деца“ наменета за децата и за младите, моделирајќи ја темата за детството, стои на исто естетско рамниште со сите дела од неговиот опус. Тој спаѓа во онаа група писатели кои никако не можат, а веројатно тоа и не го сакале, да се дистанцираат од сликата за родниот крај. Инспиран од сопствените искуства, случките од детството кај него стануваат извор на социјалната животна компонента. Средината и родниот крај, како специфична вонлитературна стварност имаат силно влијание врз индивидуализацијата на мотивите, во однос на индивидуалноста на самиот автор. За разлика од сите раскази во оваа книга, кои се втемелени врз реалистичната парадигма на тематски план, но и на крилатата фантазија на децата, на нивните соништа и илузии, во последниот расказ „Аска и волкот“, преку сликата за наивната, палава овчичка, дава прекрасна парабола за силата на играта и на уметноста, како единствено силно оружје за спротивставување на крволочниот свет, во кој само силните и упорните ја надживуваат суровата реалност. Оваа измислена алегориска приказна за бескрајната потрага по себеси, како начин и услов да се преживее има, пред сè, морално-дидактички карактер, но во најубавата смисла на значењето на зборот *морал* и *етика*, од позицијата на сезнаечкиот наратор. Ова е уште една *живојтинска приказна*, во која се мешаат моделите на мислење и однесување, што се типични за детскиот свет, со моделите на мислење на возрасните.

Наспроти книгата на Јордан Радичков „Ние врапчињата“ во која многубројните ликови во исто време претставуваат и различни мотиви, преземени од „сложената едноставност“ на детството, во „Аска и волкот“ на Иво Андриќ имаме раскажување во трето лице (тој – наратор) од сезнаечка позиција, а бројот на ликовите може да се сведе на три, алегориски претставени лика. Тоа се овцата – мајка *Аја*, овчичката *Аска* и крволочниот волк,



кој нема име, но тој е оној истиот стар и страшен, дрзок волк од приказните кој ги напаѓа слабите и невините. Почетокот на приказната е лоциран во еден навидум реален простор, со определен (виртуелен) топоним, со оглед на тоа што местото на дејството се одвива во согласност со „главните“ ликови – овците. *Ова се случува во овчиот свет на Сирмни Ливади.* Времето пак се совпаѓа со објаснувањето на Аја, *крујина овца, со ѝнешко руно и ѝркалесѝи очи,* (која) *џо ојаџни своето ѝрво јаџне. Тоа изгледаше како и сѝие друџи новорогенчиња: џрсѝ влажна волна иѝио ѝочнува да мека.* Созначкиот наратор го определува сосема прецизно хронотопот и само со првите реченици создава лажна претстава за „веродостојноста“ на настанот. Но, понатаму, со објаснувањето дека Аска, како што ќе ја нарече мајка ѝ, а сметајќи дека тоа име е сосема прикладно за идната овца – убавица е сираче, приказната навестува една поинаква фокализација. Заpletот е на самиот почеток на раскажувањето. Предзнакот – сираче, имплицира не само поинаков социјален аспект туку и разлики, кои иако можеби не се видливи на прв поглед, го предвидуваат хоризонтот на очекување во однос на „карактерот“ на малото јагне Аска. Аска не е како другите јагниња. Таа има *необично издолжени ножиња,* сака да *ѝасе самостојно, не се држи за скуѝиоѝ на мајка си,* туку сака да *оди ѝо ѝаѝиѝиѝаѝа ѝиѝо џи наоџа сама.* Алегоријата е сосема јасна, а целиот текст понатаму се структурира врз алегориската матрица и асоцира на оние умни, убави и добри деца кои, сепак, не се придржуваат до советите на своите родители, не поради тоа што не сакаат, туку едноставно се поинакви од другите деца и живеат во свој свет и според свои правила. Мотивот на непослушноста, често присутен во литературата за деца, и кршењето на забраната се составен дел од оваа парабола во која педагошко-дидактичките елементи се лоцирани во една заедница, која е сосем налик на оние обични човечки заедници, во кои обичаите, навиките и традицијата се нешто што ги ограничува оние кои се надарени за

нешто што е несфатливо и необично за обичниот свет. Своеглавноста „женско чедо“ ѝ создава многу грижи на мајката Аја која, многу слично на сите мајки во човечкиот свет, се грижи за иднината на своето дете, кое пројавува необичен афинитет – сака да оди во балетско училиште. Оваа желба на Аска е веќе највена со атрибутите на јагнето уште на почетокот на приказната, кога се вели дека тоа има *необично издолжени ножиња.* Така, приказната почнува речиси сосема да се одвива во еден божем реален, човечки свет, каде што зборовите имаат исто значење, само прекодирани низ алегорискиот код, каде што се сосема евидентни паралелизмите со мислењето и однесувањето на луѓето:

*Уметноста, велеше мајката, е несигурна професија која ниѝу џо храни ниѝу џо брани оној иѝио ќе ѝ се оддаде. Паѝиоѝ на уметноста е воѝиѝио неизвесен, мамлив и ѝежок, а иџраѝа е најѝешка и најмамлива од сѝие уметности, дури озлогласена и оѝасна работѝа.*

Од оваа секвенца може да се насети и индивидуалниот став и искуство на самиот автор како уметник, но сепак дека станува збор за измислена приказна, а не за индивидуално искуство на авторот се потврдува со следната реченица: *По ѝој ѝаѝ не ѝрџнала ниѝу една овчица од добра куќа.* Сепак, сите „аргументи“ на мајката–овца паѓаат во вода, пред упорноста на нејзиното сакано чедо, иако, како што вели нараторот, Аја не била рамнодушна спрема забелешките и озборувањата на овците и овните во трлото и на пасиштата. Раскажувањето се одвива линеарно, без многу дијалози. Мајката–

–овца се помирува со желбата на својата ќерка и почнува поинаку да гледа на работата. Присутната дилема на Аја, како внатрешен монолог, се спротивставува на погоре изречените „аргументи“ за погубноста на играта, како уметност:

*Таа се ѝраѝуваше иѝио може да биде, на крајоѝ на краѝиѝаѝа, џрдо во уметноста? А иџраѝа е најблагородна од сѝие*

вештинни, единствена кај која се служиме исклучително со своето своето тело.

Помирувањето на мајката–овца со тоа дека Аска се запишува во балетското училиште и дека одлично напредува со учењето балет, нараторот го оправдува и со фактот дека: *малечкајќа Аска навистина покажуваше голема дарба и волја за иџра и видливо напредуваше*. Сепак, опасноста останува да лебди во воздухот. Со реченицата: *А покрај тоа, девојчето беше невинно и наивно како што може да се џосака*, не само што се најавува очекуваниот хоризонт на развојот на дејството во приказната туку и се потврдува паралелното и наизменично испреплетување на човечкиот и животинскиот свет.

Маестралниот раскажувач Андриќ дејството во својата алегориска приказна го води полека, но сигурно кон климакс. Со реченицата: *Но никако не можеше да се ослободи од својата чудна и ошасна навика да луѓа далеку од овчиите џасици и џладнички, го најавува очекуваниот расплет од неслушањето на советите на мајката, за потоа и јасно, како што е и потребно во литературата за деца да нагласи: И еден ден се случи она од што Аја секогаш се џлашеше*. Тука завршува „претприказната“, како вовед во пополнувањето на очекуваниот аспект што произлегува од самиот наслов – „Аска и волкот“.

Вториот дел (условно) од приказната, започнува со паралелизам со светот на луѓето, односно со определувањето на времето кога Аска, ја завршува првата година на балетското училиште, со одличен успех. Описот на пејсажот, како најава, е во контраст со она што ќе се случи потоа:

*Беше џочетокот на есениа со сè уште силно сонце, кое небележливо џочнува да бледнее, и со џојли крајкоџрајни дождови од кои се создава радосно виножичко над влажните и освештени џредели*. Со повторувањето на основните карактерис-

тики на Аска, нараторот го воведува сè повеќе читателот во пресвртот што ќе се случи подоцна:

*Тој ден Аска беше џособно ведрa и освежена и – расеана. Занесена од свежината на денот и од убавината на сочната џрева, малку џо малку навлезе дури до работи на оддалечената букова шума, џа дури и во неа*.

Белетристичкиот текст е структуриран врз описот (дескрипцијата), и тоа не само кога се опишува овчиот свет, алегориски претставените ликови или прекрасните пејсажи на природата туку и во претставувањето на внатрешните чувства, а посебно чувството на стравот од смртта. Во овој, како што рековме условно втор дел, доминантен мотив е *мојивот на смртта*. Разиграноста и чувството на радост од убавината на животот, одеднаш се претвора во ужасна слика на смртта, отелотворена во сликата на страшниот волк: *...искусен, сџар и дрзок...со џирвените очи, со џодвиќана ошаска и со малку исклепени заби како да се смее, џострашен од сите ошомени на мајка џ. На Аска џ замрзна крвта, а ношњата џ се зорвија џод неа...но смртта се наошаше џред неа, невидлива, а насекаде, џрозна и неверојатна во својата џрозношћа...Тоа беа неочекувани чудни моменти за жрџивата, некаде межу смртниот ужас, во кој беше веќе џошоната, и незамисливиот, крвав и конечен акџ што се крие зад зборот – смрт*.

Во тие моменти на страв и ужас Аска несвесно „сфаќа“ дека СПАСОТ Е ВО ИГРАТА, А НЕ ВО БЕГСТВОТО! Тогаш започнува нејзината „Игра за животот!“ Тоа е само на почетокот играње, според она што може да се научи во балетското училиште, но понатаму продолжува „грескавично“ да прави такви фигури, кои не можат да се научат во ниедно училиште. Маестралниот раскажувач Андриќ до најтенки подробности ги опишува движењата на малата овчичка, која сè уште не е ниту овца, ниту јагне, а е соочена со предизвикот наречен борба за ЖИВОТ.

*Сега малечкајќа Аска чувствуваше во себе сѐ живо, а сѐ нивни сили ги употреби за да продолжи само еден, својот живот и сѐ веќе го имаше прежорено.*

Борбата на малата Аска за сопствениот живот прераснува во јасна порака до нејзините читатели: треба да се запознаеме себеси и да ги искористиме сите свои потенцијални способности за кои и самите не знаеме дека ги поседуваме:

*Ние не ни знаеме колкава сила и какви можности крие во себе секое живо суштество. Не ни препрекуваме сѐ што знаеме. Послитоиме и не снемума, без да сознаеме сѐ што сме можеле да бидеме и да сториме.*

Пораката е јасна, но не е толку упатена кон „малиот“ читател, колку кон „возрасниот“ реципиент, а филозофски изнијансираните реченици делуваат поучно и за него.

Иако се работи за детски текст, може да се забележи дека во оваа приказна стравот од смртта, па и самата смрт се дури натуралистички претставени, не се прикажуваат ниту со еуфемизми, ниту како нешто што може да се надмине или укине со некаква „магија“, како на пример во „Црвенкапа“, каде што волкот ќе ги голтне и бабата и Црвенкапа, а потоа доаѓа ловцијата, му го распорува стомакот на волкот и оттаму живи, здрави и весели излегуваат и двете. Авторот Иво Андриќ направил вистински портрет на волкот, при што „си помага“ со нараторски интервенции во текстот:

*Се чинеше како да го гледа шлежето со недоверба, доколку волците знаат за недоверба, и дека се прапува со сомневање, бидејќи волците се способни за сомневање, и со сѐ од сѐ како можело олку младо, бело и убаво да залуѓа дури ваму и да му дојде туку рече под забот.*

Не може, а да не се забележи и имплицитната еротика во односот младо, бело и убаво јагне, наспроти искусниот, сѐ од сѐ и др-

зок, самоуверен волк, што продолжува да се насетува и понатаму во текстот:

*Во почетокот се претставуваше кој е и што е, каде се наоѓа и што треба да прави и самиот си велеше: „Прво да му се изнагледам на ова невидено чудо. Така од ова чудно шлеже ќе имам не само крв и месо, туку ќе ја имам и неговата необична, смешна, безумна и безумно забавна игра, каква што волчешкиот очување не видел.“* Така, неговото чудење преминува во восхит: *...нешто сосем непознато во волчешкиот род, зашто кога волците би можеле да се восхиќуваат на што и да е во светот, тие не би биле она што се, а восхитот преминува во „зависност“ од уметноста на движењето на телото на Аска: „Можам да го расчерекам во секој миг, кога да посакам. Туку да се изнагледам чудо. Да го видам што ова движење, ја што ова...“* А, тоа ќе го чини живот! Заборава на времето и просторот и „налетува“ на веќе алармираните овчари кои, исто така, во еден момент се зачудени од необичната глетка. Во моментот кога ќе одекне старата пушка, Аска паѓа, како ивица доведена во леќа, но погоден е всушност волкот. Аска е онесвестена, а ранетиот волк станува лесен плен на овчарите. Мешањето на човечките ликови со животинските, овде не е сказнолико – нема немешт јазик на кој би се разбрале луѓето и овците, но нивната „комуникација“ е сепак остварена, бидејќи тие ја сфатиле вознемиреноста на Аја, чие болно мекање одело од едно стадо до друго, па така симбиозата меѓу луѓето и животните уште еднаш се потврдува.

Расpletот на настаните сосема наликува на оној од приказните во „реалниот“ живот. Сите се среќни и радосни, има и прекорнувања и солзи, но сѐ е во знакот на „среќен крај!“ Но сепак, тука не е крајот на приказната. Иво Андриќ, преку „ликот“ на сезнаечкиот наратор, својата парабола ја заокружува со однапред поставената дидактичка порака, која всушност се проткајува низ целиот текст:

*И Аска оздраве и сѝана ѝослушна ќерка и добра ученичка, со времето и ѝрвенка во балетот на Сѝрмни Ливади.*

Текстот на „Аска и волкот“ ја користи вообичаената матрица на многу реалистични романи, во кои се опишува животот на ликот од неговото раѓање до крајот на неговиот живот, не нарушувајќи го хронолошкиот принцип. Овде, времето е сконцентрирано до нејзиното зреење низ драмскиот набој на описот на страшниот и необичен настан на играта на Аска со смртта. Потоа се прави „скок“ во времето: *Дури коѓа минаа неколку години и коѓа го ѝреболе во себе своето ѝешко искуство, Аска го ѝосѝави ѝо своја замисла ѝознаѝиот балет ѝио криѝичариѝе и ѝубликаѝа го нарекуваа „Игра со смртѝа“, а кој Аска секоѓаш го нарекуваше „Игра за живоѝот“.*

*Поѝоа живееше долго и среќно, сѝана ѝанчерка со свеѝски глас и умре во глабока сѝаросѝ.*

Така е постигната филозофската димензија на постоењето – физичката смрт на Аска не е крај, туку бескрајна приказна за исполнување на идеалите низ постојаната борба со опасностите и со злото:

*И денес, ѝосле ѝолку години, се игра ѝој нејзин ѝрочуен балет во кој умеѝносѝа и волјаѝа за оѝѝор го ѝобедуваѝи секое зло ѝа и самаѝа смртѝ.*

Во оваа прекрасна параболоа, создадена врз алегориска основа, текстот функционира според правилата на бајките: постои забрана, криење на забраната, оддалечување од домот и иницијација, односно еден вид повторно раѓање на главниот јунак, кој поминува низ опасни препреки, за на крајот да се врати во домот (овде во стадото), како победник, но созреан, изменет, со еден збор „пораснат“. Она што е различно во „Аска и волкот“ е тоа дека не се работи за сказна, односно волшебна приказна, туку за алегориска приказна, создадена врз реалистична основа, а со многу педагошки, етички и естетски компоненти, кои текстот

го прават комуникативен и привлечен за читатели од различни возрасти. Јадрото на приказната за малата Аска е **играта**, но не онаа обична детска игра само за забава, туку како дел од **чудесното постоење и постојано учење на битието на животот**, па така констатираме дека покрај мотивот на смртта, во овој, условно наречен втор дел, подеднакво е присутен и *мотивот на живоѝот*. Етичките пораки функционираат подеднакво, за разлика од естетските, кои комбинирани со имплицитната филозофска димензија се примаат и може да се доживуваат различно од аспект на возрастниот читател.

Служејќи се со контраст, метафора, синестезија, писателот го ткае текстот, кој на чудесен начин функционира и може да се доживее како ода за уметноста, а со тоа создава вистинска естетска комуникација со реципиентите од различни возрасти и со различни естетски и социјални искуства.

### **ЗА ОЧОВЕЧУВАЊЕТО И ЧОВЕЧЕТО ВО НАС**

Како што констатиравме погоре, во зависност од односот на приказната кон стварноста, литературните дела главно се делат на *реалистични* и *фантастични*, при што за реалистични се сметаат оние, во кои доминантен принцип е сличноста со емпиријата стварност, а се потпираат на категоријата на *веројатноста* и *можноста*. Во т.н. *фантастични* дела, приказната се гради на категориите на чудесното, неверојатното, невозможното, што го издвојува како посебен жанр и во литературата за деца воопшто Цветан Тодоров, во книгата *Вовед во фантастичната книжевност*, а што е особено интересен и многу продуктивен жанр и во литературата за деца. Фантастичното, според Цветан Тодоров, го препознаваме во „неговата“ колебливост помеѓу реалистичното

и чудесното. Според Стана Смиљковиќ, „тешко е да се определени или да се направи разлика помеѓу фантастичната приказна и бајката...Токму тој фантастичен елемент кој доминира и го задржува вниманието на децата, придонесува одделни бајки да се сметаат за фантастични приказни.“ (С.Смиљковиќ: 2012:44)

Карло Колоди, Славко Јаневски и Антоан де Сент Егзипери, со силата на својата фантазија и емоции, успеале да се одвојат од народната бајка и да создадат модерни бајки или фантастични приказни и со својот специфичен пристап кон овој жанр да си создадат слава која е еднаква на висока компетенција, која сосема заслужено ја носат како сопствен белег или препознатлив идентитет кај читателите од различни возрасти.

### *За Пинокио или за дејтејто чиј нос од време на време станува необично голџ*

„Пинокио“ од Карло Колоди (1826 – 1890)

Италијанскиот писател Карло Колоди, чие вистинско име е Карло Лоренцини (1826 – 1890), станува славен со светски познатата сказна за детето од дрво Пинокио, чиј текст станува основа и за анимираниот филм, создаден од компанијата „Волт Дизни“ уште во 1940 година. Филмот ја добива наградата „Оскар“ во категоријата „најдобра оригинална песна“ за песната „*When You Wish Upon a Star*“.

Дека писателите не секогаш однапред ги создавале своите книги за деца, потврда е и текстот за ова дело, кое Карло Колоди прво го нарекува „Приказна за куклата“ и кој во неколку продолженија излегува во првото италијанско списание за деца „Журнал за деца“, иако, како што рековме на почетокот, авторот не си ја замислил својата творба како роман за деца. Крајот на алегори-

ската приказна за човечето од дрво првобитно не е среќен, туку напротив – Пинокио умира во маки, поради многуте грешки што ги направил. На молбата од редакторот да го измени крајот, Колоди, не само што го менува крајот, туку додава уште поглавја, од 16. – 36. поглавје, па така доработувајќи ја својата книга, во која Сината Самовила го претвора дрвеното момче во вистинско дете, прави од „Пинокио“ роман за деца. По излегувањето од печат, во 1881 година, книгата го носи насловот „Авантурите на Пинокио“, а денес е позната само како „Пинокио“. Иако одамна, од денешна временска дистанца, е создадено ова дело, тоа претставува едно од најпрочуените и најпреведуваните творби во историјата на детската литература во целиот свет. Преведена е на над деведесет јазици. (Денес, рамо до рамо со него, е современата книга за деца „Хари Потер“, на писателката Раулинг, но таа ѝ припаѓа на XX и XXI век.)

Името на главниот лик, по кој е насловена и книгата, доаѓа од италијанскиот збор *più*, што означува бор, дрвено трупче, од коешто мајсторот Ѓепето го создава Пинокио. Освен името на главниот лик, како семантички полни имиња се изградени и имињата на сите други ликови, според некоја нивна надворешна карактеристика. Фантастиката и алегоричноста во овој прекрасен роман за деца произведуваат покрај естетски, и многу етички и дидактички пораки, меѓу кои и онаа најтранспарентната – растењето на носот при изговарањето и на најмала лага, па така и ден–денес, децата од целиот свет се плашат да не им порасне носот, кога ќе излажат за нешто. Непослушното момче ќе ни покаже како човек може да биде лош, мрзелив и наивен, но и како може да се промени и да се стане добар, само ако се сака.

Претприказната за чудесното раѓање на детето од дрво започнува со воведувањето на читателот – дете во текстот, преку дијалогот на раскажувачот со реципиентите во трето лице (Ерформа). Раскажувачот го започнува дијалогот со реченица, со која

вообичаено започнуваат бајките, но самиот ја прекинува реченицата, го коментира и го негира хоризонтот на очекување велејќи: *Во некое дамнешно време си бил...еден добар крал – веднаш би ѝомислиле моите мали чиијатели. – Не мили деца, не е така. Во едно дамнешно време си било некое ѝарче дрво.* Сепак, без оглед на тоа што главниот лик не е благородник, оваа приказна ги носи белезите на сказна, во која времето е дамнешно (неопределено), а случувањата понатаму се одвиваат според елементите на жанрот *фантастика*. Чудесното раѓање на Пинокио, неговото заминување од татковиот дом, случувањата/авантурите надвор од домот, помошниците и противниците на патот на неговото растење/созревање, волшебните средства за постигнување на крајната цел до неговото очовечување, прават овој текст да го читаме со кодот на сказноликоста.

Динамиката на дејството се постигнува со интересните досетки на нараторот полни со хумор, проткаен со иронијата, со опозиција и со метафори, карактеристични за детскиот дискурс. Ова не е бајка во која се зборува за кралеви, принцези и скапоцени предмети, па така дрвото, кое на непознат начин ќе се најде во работилницата на мајсторот Антонио, е *обично ѝарче дрво со коеишо, во зима, се заишојува и се одржува огнои и така се заишојуваиш просишориише*. Значи обичниот, профан материјал навестува понатаму обични, секојдневни дејства, карактеристични за светот на децата, но и тоа дека „материјалот“ од кој ќе биде направен Пинокио ги определува неговите карактеристики. Всушност, мајсторот Антонио, кого сите го нарекувале Чилега (Црешовко) поради црвениот нос, не е „таткото“ на Пинокио. Тој му послужил на авторот да го создаде дискурсот, во кој со помош на „веведот“ се даваат „преднаталните“ карактеристики на идното дете – кукла. Мајсторот Антонио сака да направи од дрвото *нога-ра за едно сшолче*, па така имплицитно покажува колку ќе биде големо детето – колку ногара од столче. Од моментот кога замав-

нува со секирата за да ја изделка кората од дрвото, започнува да се ткае текстот во доменот на фантастиката. Пискливото гласче, кое моли да не го удираат, предизвикува збунетост, чудење и неверување, па дури и страв дека навистина слуша некаков глас. Но, повторувањата на постапката и постојаното огласување на невидливиот глас ја зголемуваат тензијата, а мајсторот Антонио најпосле, со огромна недоверба во сопствените уши, „сфаќа“ дека „немирното дрво зборува!“ Така, фантастичното преминува во чудесно, односно волшебно. Веќе во втората глава и во самиот наслов се потенцира сказноликоста: *Мајстор Антонио, незадоволен од ѝарчеишо дрво, му го подарува на својош ѝријател Гешешо, кој сака од него да направи волшебна кукла, која би му ја донела сеша слава на свешош.* За да ја реализира својата идеја за правење волшебна кукла, Гешето оди кај својот пријател Антонио да му побара дрво. Неговата намера е сосема јасна, а е мотивирана од потребата да заработи парче леб, со што се најавува социјалниот мотив, кој понатаму ќе биде причина и Пинокио да го напуши домот на Гешето: *Наумив да наиравам една убава дрвена кукла. Волшебна кукла, која би знаела да ѝаничува, да се мечува и да изведува смришоносни скокови. Со оваа кукла би ѝрнал во свешош, да заработиш парче леб и чаша вино.*

Именувањата во текстот функционираат како знак и означено. Мајсторот Антонио има уште едно име – Чилега, што е знак за неговиот црвен нос, а Гешето, децата од соседството го нарекуваат Полендина, (Пура) што се поврзува со неговата жолта перика, која била многу слична на пура од пченкарно брашно. Комуникацијата меѓу двајцата стари пријатели, полна со хумор, се гради всушност на антикомуникација, а за тоа придонесува и немирното дрво, кое „сешува“ неочекувано и за двајцата, но особено за Гешето. Иако е малку необично како и „дрвото знае“ за прекарот на Гешето и го нарекува Полендина, тоа само го потенцира чудесниот код, а ги потврдува и неговите детски атрибути,

што понатаму ќе бидат видливи и од неговите „постапки“, како на пример удирањето по нозе на Ѓепето, предизвикувајќи и понатаму конфликт и расправи меѓу Антонио и Ѓепето. На крајот, по многуте комични караници меѓу двајцата мајстори, дрвото „стигнува“ во куќата на мајстор Ѓепето. Во куќата на Ѓепето сè е многу сиромашно, а „топлината“ во домот доаѓа од сликата на огништето, нацртана на сидот од собата, а имало насликано и лонец од кој се кривела пареа. Текстот, кој произведува комични и иронични ефекти, авторот го гради и со помош на самореференцијалноста. Дилемата како да ја нарече својата кукла уште пред да почне да ја прави, ја решава така што одлучува да ја нарече Пинокио, и тоа не поради тоа што е од дрво (pino), туку поради „среќата“ што би го очекувала ако го нарече според едно семејство Пинокио: Таткото Пинокио, мајката Пинокија и децата Пинокии. Сиромаштијата, како нешто што е грдо во животот на луѓето, односно социјалниот ефект го отапува со помош на иронијата и хуморот вткаени низ целиот текст: *Добро ѝоминаа во живојѝојѝ ѝише Пинокии. Најбо-џајѝојѝ од нив ѝросеше.* Создавањето на куклата со лик на дете, започнува со косата, па челото, потоа му ги прави очите, кои се необично живи и „втрнчено гледаат“ во Ѓепето, а централниот мотив – *расѝењетѝо на носојѝ*, се појавува на почетокот немотивирано, веднаш откако ќе го доврши: *По очѝише џо најрави носојѝ. Но, само ишѝо беше џојѝов, носојѝ ѝочна да расѝе. Расѝеше, расѝеше и расѝеше и, за неколџу миџови ѝрерасна во носѝишѝе на кое крајојѝ не му се џледаше.* По носот, доаѓа на ред устата и со тоа е завршена главата на куклата, која сега веќе прави да се насети „карактерот“ на „детето“ на Ѓепето, кое впрочем е навестено уште во претприказната додека е сè уште дрво. Тоа е непослушно, тврдоглаво и палаво. Со обликувањето на телото се воведуваат нови „аргументи“ за татковството на Ѓепето, за потоа, откако за малку ќе се задуши Пинокио со периката на Ѓепето, која тој дрско му ја симнува од главата, нежно и татковски да му

се обрати: *Ѓаволче мало! Ушѝе не ѝе довршиш, а веќе ѝочна да се однесуваш лошо кон својојѝ ѝајѝко! Не чини, синко, не чини! И ја избриша солзајѝа.* Така, од сиромашен мајстор, кој единствено сака да стане славен и да заработи праче леб и чаша вино, Ѓепето станува создател и нежен, полн со љубов и со попустливост – татко, кој од едно обично, несовршено дрво, создава (сосема очекувано) тврдоглаво и полно со маани дете – (дрвена) кукла, кое не само што не е благодарно туку и му носи многу неволји и проблеми уште веднаш штом ги „добие“ своите дрвени нозе. Читателот воопшто не се запрашува дали е можно дрвената кукла – дете да се движи и да прави нешта кои се карактеристични само за живиот свет, туку ги прифаќа настаните и самата приказна таква каква што ќе ни ја донесе нараторот, а која е веќе во доменот на чудесното, во кое сè е можно и остварливо. Во неа зборува и штурецот, кој е „староседелец“ во куќата и кој во неа *живеел ѝо-веќе од сѝо џодини*, а сега мора да ја напушти поради дрскоста на „вчера создаденото дете“ на Ѓепето. Нивниот дијалог е вистински пример за тоа како се постигнуваат во исто време и педагошки, и естетски и етички ефекти низ градењето на белетристички текст наменет на децата, бидејќи често им се обраќа директно ним, а тоа е и транспарентно нагласно од самиот наратор. Но, она што е од особена важност е тоа што во оваа глава (IV) се најавуваат и се антиципираат ситуациите во кои ќе се најде Пинокио и дека сè што ќе му каже штурецот се, всушност, мотивите и проблемите кои речиси линеарно ќе нè доведат до мотивот на очовечувањето на дрвената кукла во вистинско дете. Тоа се некои општи места во литературата за деца, како што е почитта на децата кон родителите, одбојноста кон учењето и училиштето, разболувањето, но и заслужената казна, што ги стигнува оние деца кои постапуваат онака како што ќе постапи Пинокио, а на крајот и каењето за сè што ќе стори до неговото прераснување во вистинска личност. Штурецот е совеста и поттвеста кај сите нас, но особено кај де-

цата кои, и покрај тоа што се обидуваат да бидат добри, немаат доволно сили да им се спротивстават на искушенијата, кои можат да ги доведат до пропаст. Штурчето, кое мудро го советува Пинокио да внимава како се однесува, ќе стане првата „жртва“ на „дрвеното дете“, зашто никој не сака да му „попуваат“:

– *Тешко на оние деца кои креваат раце и роти во своите родилници и своеглаво го осиваваат родителскиот дом. Никогаши нема да бидат среќни на овој свет. Кога тиогаши ќе се покажат!*

На тоа Пинокио дрско му вели дека уште во мугрите ќе избега за да не оди на училиште, а на тоа „стогодишното“ штурче му вели дека кога ќе порасне ќе стане најголемото магаре и дека секој ќе му се смее. Ова од една страна зборува за тоа дека без школо ќе личи на магаре, а и ја предвидува ситуацијата кога Пинокио навистина ќе се претвори во магаре. На крајот Пинокио замавнува со дрвениот чекан и го погодува штурецот и, иако не сакајќи, го убива.

Сепак, односот помеѓу Ѓепето и Пинокио е однос меѓу „вистински“ татко и син, па така добриот татко ќе го продаде капутот за да му купи буквар, а пак Пинокио, иако дете, ја сфаќа жртвата на татка си, бидејќи *имал благородно срце и не можел да ја совлада својата љубов, ја почнал да го бакнува својот татко*. Ова ја антиципира можноста Пинокио да стане еден ден вистинско дете – човек, бидејќи само ако се има љубов, може да се стане човек.

Со вистинска желба да ја оправда жртвата на Ѓепето, Пинокио тргнува кон училиштето, па дури и сосема детски, се надева на брзо решавање на сите проблеми и, како што самиот си замислува, откако за два дена ќе научи да чита и да пишува, ќе почне да заработува и ќе му купи на татка си најскапоцен капут. И, додека така размислува – наивно и детски, неговото внимание го привлекува некаква музика од некоја споредна уличка. Тоа е театарот на лошиот, страшниот Мангафоко, кој авторот го опишува хипербо-

лизирано, употребувајќи аугментативи: *Имаше брадиите црно како масило, толку долго што му доираше до земјата; доволно е само да се каже дека кога оди, тоа му се илтика меѓу нозете. Устата му беше голема како фурна, очите му личеа како две свештици со црвени сјака за кои е зајалено светлото*. Тука Пинокио се сретнува со своите собраќа според материјалот и градбата на телото. Тоа се дрвените кукли Арлекин и Пулчинела, со кои се вметнува мотивот на препознавање. За Пинокио, кога ќе се најде меѓу „своите“, сосема сличните на него, започнува трансформацијата од дрско и неодговорно дете, во личност спремна и да го жртвува својот живот за пријателот. Страшниот Мангафоко, сличен на волшебникот Тарара од „Шеќерната приказна“, кој една минута е добар, а една лош, сака да го фрли Пинокио во огнот за да го допече овенот, што си го подготвувал за вечера. Но, Пинокио толку жално плачел што овој се смилувал, па затоа се свртел кон Арлекин, кој како негова замена требало да биде фрлен во жарта. Тогаш Пинокио, театарно, фрлајќи го своето шеширче, направено од средината на лебот, бара тој да биде запален, зашто не било праведно да настрада некој друг поради него. Ликот на Мангафоко уште еднаш потврдува дека ништо не е онака како што изгледа, односно дека тој наизглед страшен човек, всушност и не е толку лош, па дури и дека има меко срце. Тоа се гледа оттаму што, кога ќе ја слушне тажната приказна за Ѓепето, таткото на Пинокио, кој го продал капутот за да му купи нему буквар, му дал пет жолтици на Пинокио за да му купи нов капут на татка си. Атрибутите на ликовите низ целиот текст, освен врз иронијата, Колоди ги гради и врз основа на парадоксот, а со потенцирање на социјалниот мотив. Така, кога Мангафоко го прашува Пинокио што е по занимање неговиот татко, тој одговара: *Сирмав*. А дијалогот продолжува: *Многу ли заработува? Заработува толку, колку што е потребно никогаши да нема пари во џебот*.




Сепак, ова е бајка за деца, во која се следат „правилата“, кои налагаат заплеткани дејства и многу перипетии, за потоа да се постигне целта. Така, во понатамошниот текст, наместо Пинокио да оди дома кај татко му, наивно и просто наследнува на лагите на лисицата и мачорот. Мачорот и лисицата дејствуваат како ликови – противници на патот до очовечувањето на Пинокио. Со повторувањата за тоа дека сака на својот татко да му купи скапоцен капут, целиот од злато и од сребро, со копчиња од скапоцени камења, се потврдува фактот дека Пинокио не само што не е лош туку и дека сака да се поправи и конечно да оди на училиште. Но, „старите“ измамници – лисицата и мачорот, кои се преправаат дека се инвалиди, ќе го измамат и ќе му ги украдат парите, а тој повторно *остиванува сиромав, каков шито и си беше*. По излегувањето од гостилницата, каде што отседнале мачорот, лисицата и Пинокио, повторно се појавува „педагогот“ и „совеста“ – Штурецот што зборува, но сега како сенка од оној свет. Штурецот е пак ликот-помошник, кој постојано се труди како вистински педагог да му помогне на Пинокио да ја постигне целта за која, всушност, самиот тој не е свесен, па оттаму повторно го гледаме детскиот аспект во овој роман во кој е нагласена дистинкцијата добро – лошо. Тој го советува Пинокио да се врати дома кај татко му, велејќи му: *Не верувај им, дејте мое, на оние кои ти вејтуваат богајствиво йреку ноќ. Тоа се обични лудаци или измамници. Послушај ме, врајти се дома*. Но, нивниот дијалог, кој функционира како парадигма за тврдоглавоста на Пинокио, ја потврдува дидактичноста на целиот роман, која е успешно и ненаметливо предадена, па затоа и многу поуспешно ја постигнува својата цел: *А еите, јас сакам да одам најред*.

- Доцна е!...
- Сакам да одам најред.
- Ноктиа е темна...
- Сакам да одам најред.

- Папиот е ојасен...
- Сакам да одам најред.
- Добро Пинокио. Зайомни само едно: своеглавиите деца кои ги задоволуваат своите желби и работат на своја рака, кога-тогаш ќе се йокајат.

Не напуштајќи го дидактичкиот аспект, низ хуморот и алегоричноста, како и со помош на иронијата, Карло Колоди го води Пинокио во земјата Будалија, каде што наивниот Пинокио повторно наследнува на лагите на мачорот и лисицата кои конечно ќе му ги земат четирите златници што му останале од Мангофоко. Повторно и повторно Пинокио ќе се кае за сторените грешки, а неговата самокритичност се проткајува низ целиот текст како лајтмотив.

Уште еден мотив карактеристичен за детската литература е мотивот – глад, кој ќе го доведе Пинокио во нова неволја.  на крадење грозје, бидејќи е премногу гладен, ќе биде принуден да стане пес-чувар, што од друга страна ќе му послужи на Колоди повторно да оствари уште една дидактичка цел, а тоа е чесноста, и тоа остварена на едно повисоко ниво. Имено, тој не само што не прави договор со куните, кои бараат да им помогне во крадењето кокошки и јајца од кокошарникот на селанецот каде што е тој пес-чувар, туку и не сака да го издаде стариот пес, кој е веќе мртов велејќи си: *Зошто да ги обвинувам мртивите? Мртивите се мриви и најдобра работа шито може да се најрави е да ги оставиме на раат!* Ваквиот исказ отстапува од детскиот аспект, што е доминантен во дискурсот во целина.

Мотивот на тврдоглавоста или дрвената глава, кој е чест во литературата за деца, (го сретнуваме и во „Ние врапчињата“, на

\* Неговата пребирливост во однос на храната може да се спореди со онаа на Силјан Штркот, што е една од причините за трансформацијата на Силјан од човек во штрк.

самиот почеток на делото), а овде и во буквална смисла на зборот, само го потврдува предвидувањето на дејството што ќе се случи потоа и што ќе го наведе Пинокио да се кае поради својата тврдоглавост. Мачорот и лисицата, преправени во разбојници, го бркаат Пинокио, кој никако не им ги дава златниците, па тие го обесуваат на дабот во шумата, близу до белата кука, во која се наоѓа едно синокосо девојче, кое е, всушност, Самовилата со сина коса. Интересно е како Карло Колоди го вметнува мотивот на смртта, кој во оваа книга е поставен онака како што се поставува во бајките, односно ја брише границата помеѓу светот на живите и светот на мртвите. Имено, кога бегачки пред разбојниците Пинокио стигнува до белата кука, на прозорецот се појавува едно прекрасно синокосо девојче, а кога тој бара да му помогне, тоа вели дека не може, бидејќи е мртво. Потоа, откако ќе го обесат на дрвото разбојниците и кога веќе Пинокио се претпоставува дека е мртов, девојчето ги испраќа своите помошници да го внесат во куќата. Прво соколот ѝ се обраќа со *моја благородна Самовило*, па потоа, раскажувачот дава објаснување дека, всушност, убавото девојче не е никој друг, туку добрата Самовила, која повеќе од илјада години живеела во околината на шумата. Бајковитиот – чудесниот код во овој дел од текстот ја добива целосно својата потврда. Всушност, „смртта“ на Пинокио е иронизирање на самиот поим *смрт*, бидејќи Пинокио воопшто не е жив, туку кукла од дрво, но читателот не се прашува дали е тоа можно. Пинокио е создаден од човек, онака како што Бог го создал човекот од земја, па така неговото заминување од татковиот дом го содржи мотивот за изгубениот син, а сето она што му се случува е „божја казна“ за неговата непослушност. Белетристичкиот текст се гради врз кодот на чудесното. Интертекстуалноста ја препознаваме во поврзаноста со други народни бајки, преку инваријантноста на функциите на ликовите, како на пример ликот на кучето Медоро, кое е опишано како верен царски помошник на вистинска прин-

цеза, т.е. Самовилата: *Кучето на себе имаше свечен кочијашки косиум. На главата носеше трирог шешир, украсен со златен жажан и бел ирамен од локни, кои му паѓаа надолу преку вратите. Кајутиот со чоколадна боја, со којчиња од скапоцени камења и два големи меба во кои ги држеше коските кои му ги подаруваше газдарицата за ручек, во крајки и анијалони од зримизен велур, свилени чорапи и илтички чевличкиња...*

Во белата кука каде што „живее“ девојчето со сина коса, коешто е, всушност, мртво, „живее“ и „лекарскиот конзилиум“ – митолошките суштества Гавранот и Бувот, кои најчесто се врзуваат со оностраното, а тука е и Штурецот – дрдорко, кој Пинокио уште на почетокот го усмртува, но тој не може да умре, како што не може да умре совеста, како потсвест за направеното зло. Смртта како постојана тема во литературата за деца, Колоди ја релативизира преку хумористичните искази на Гавранот и на Бувот, кои претставуваат вистински галиматјас: *...Според моеио мислење, куќата е сосема мртва. Но, ако, за несреќа, не е мртва, тогаш тоа би било сигурен знак дека сè уште е жива!*

- *Жал ми е – иочна Бувот – што морам да му иривречам на мојот многуиочен иријател и оругар; според моеио мислење, меѓутоа, куќата е жива; но, ако за несреќа, не е жива, тогаш тоа е знак дека навистина е мртва!*

Доаѓањето на Пинокио во куќата на Самовилата го потенцира централниот мотив – *расиенето на носот*, како знак за лажењето кај децата, а во исто време ја најавува функцијата на ликот на синикосата Самовила како мајка, која недостасуваше како помошник во очовечувањето на Пинокио. Кога на прашањето, како паднал во оваа голема неволја, дрвената кукла дава лажен одговор, веднаш ќе му порасне носот. Постапката се повторува трипати, па носот толку многу му расне, што тој не може да изле-

зе од собата. Во дијалогот меѓу него и Самовилата, која се уште е девојче, Самовилата му се обраќа со *реци моје*:

*А Самовилата го гледаше и се смееше.*

- *Зошто се смееш? – ја запраша куклата целата збунета и загрижена поради носот, кој очигледно се повеќе расиеше.*

- *Се смеам на лажиите кои ти кажа.*

- *Од каде знаеш дека лажам?*

- *Реци моје, лажиите веднаш се препознаваат. Ги има два вида: кај едниите на лажиите им се крајки нозетите, а кај другите носот им е долг. Твојата лажа е токму од оние кои имаат долг нос.*

Љубовта, како универзална категорија со сета своја хуманистичка димензија, се воведува во текстот преку ликот на Самовилата. Таа, како вистинска мајка или сестра, се грижи, му простува и му помага да „се спаси“ од долгиот нос, и тоа на начин кој е на границата меѓу реалното/можното и чудесното. Начинот на кој ги повикува клукајдрвците – со плеснување на рацете, а тие веднаш се појавуваат – е во сферата на чудесното; од друга страна пак, сосема реално е тие да му го „скратат“ носот, бидејќи Пинокио е кукла од дрво. На крајот Пинокио ѝ вели: *Колку сите добри, Самовило моја... Колку многу ве сакам!* А таа му одговара: *Те сакам и јас тебе... и ако сакаш да останеш со мене, ќе бидеш мојот помал брат, а јас твојата добра сестричка.*

Всушност, Самовилата во текстот не функционира како митолошко суштество. Таа нема волшебна и неограничена моќ и волшебно стапче со кое на едноставен начин би можела да ги реши сите проблеми на Пинокио, но сепак, на волшебен начин успева да му помогне тогаш кога му е најпотребна. Таа се појавува секогаш кога се чини дека за Пинокио нема спас, ниту од другите, но ниту од самиот себеси и од сопствената тврдоглавост и непослушност. Така, кога претворен во магаре го продаваат на

некој човек кој сакал од неговата кожа да направи тапан, таа без да се појави, му помага така што му испраќа јато риби кои ќе „го изедат“ или „ќе му ја соголат кожата“ мислејќи дека е мртво магаре. Во дијалогот со неговиот купец, кога тој ќе го извади од водата како дрвена кукла наместо како магаре, ќе му рече:

*Всушност, мил господару, овојпат смејќи ти најправилно без Самовилата... сакајќи со тоа да каже дека тој (купецот) треба да „знае“ дека не му може ништо, бидејќи има свој силен помошник, кој нема така лесно да дозволи тој да умре. На прашањето: А која е твоята Самовила? – Пинокио одговара: – Тоа е мојата мајка, слична на сите добри мајки, кои вистински ти сакаат своите деца и никогаш не ги исцелуваат од вид. Со љубов им помагаш во секоја неволја, дури и тогаш кога децата заслужуваат да бидат најцелувани и препознани сами на себе поради својата алчност и лошо однесување.*

За Пинокио смртта предизвикува реален страв како и кај секое живо суштество, но Колоди, во оваа своја поучна бајка не поставува граница меѓу животот и смртта како нешто конечно, како што е тоа во „Ние врапчињата“ или во „Аска и волкот“. Прво, Сината Самовила е девојчето со сина коса, кое е всушност мртво, а сепак живо, па потоа е жена, на која Пинокио ѝ помага да ги пренесе торбите преку улица, а потоа коза, која стои на карпата во морето кога Пинокио сиот среќен дека се спасил од тоа да стане тапан од магарешка кожа, влегува во водата, но одеднаш пред него излегува главата на страшната Ајкула. Таа се обидува да му помогне, но не успева.

Неуспехот да се спаси од устата на страшната Ајкула е сосема очекуван „расплет“ на настаните, не само поради тоа што таа е огромна, моќна и незаситна туку и единствената „шанса“ за повторно раѓање/иницијација – влегување во утробата на огромното чудовиште и исполнување на крајната цел – рамна на подвиг! Тоа е спасувањето на неговиот добар татко Ѓепето, кој успеал две го-

дини да преживее во утробата на Ајкулата. Алегорискиот и хиперболизиран приказ на ајкулата, „зачинет“ со хумор повторно ја релативизира смртта и отвора можност за спас. Авторот тоа го прави, меѓу другото, и со обраќање кон своите читатели, на кои им кажува еден реален факт, а кој се однесува, секако на луѓето: *Треба да знаете дека Ајкулата, бидејќи беше многу ситара и ситарааше од асима и нерамномерно чување на срцејто, беше принудена да сине со ойворена усина.*

И на крајот, повторно се враќаме на почетокот. Пинокио и Гепето наидуваат на една скромна, но убава куќарка, во која „ги пречекува“ Штурецот, кој сè уште не заборавил дека Пинокио се обидел да го избрка од куќата, но сега, потсетувајќи го, гледа дека тој искрено се кае и дека не е повеќе она старо непослушно дете-кукла. Куќата му ја подарила на Штурецот една убава нежна коза, која, како што знаеме, е Сината Самовила.

Карло Колоди својот белетристички текст за очовечувањето, како хуманистички принцип, го ткае околу една основна тема, како негативна карактеристика на луѓето, посебно на децата – *лаѓајта*, а го заокружува со позитивните мотиви: *добрината, пријателство, работливост, учење, висина, искреност, љубов*. За да се излезе од „оклопот“ од дрво и да се порасне е потребно благородно срце, но и вистинска мајчинска љубов, која му ја подарува Самовилата. Една ноќ, кога Пинокио заспива уморен, на сон му доаѓа Самовилата, убава и насмеана, го бакнува и му се благодарува за помошта што ѝ ја дава додека е таа во болница. Така е исполнета петтата божја заповед, која вели: *Почитувај го твојот татко и твојата мајка за да ти биде добро и за да ѝ живееш долго на земјата*. А формулата за да се оживее, да се разбуди е *бакнежот*, и тоа во сон – слично како и во светски познатите бајки: *Снежана и седумте џуџиња, Заспаната убавица, Убавицата и свевидецот* и др.

Пинокио заспива како дрвена кукла, а се буди како убаво дете со руса коса, со сини очи, весел изглед и паметен лик.

Ликот на Пинокио, кој е земен од светот на играчките/куклите, ликовите на животните, ликот на Самовилата, како и начинот на кој се прават заплетите, го дефинираат овој текст во доменот на литературата за деца и во жанрот фантастика.

Она што овој роман го прави привлечен за сите генерации и за сите времиња е во исто време детскиот аспект и дидактиката, која без оглед на тоа што е отворено изразена, воопшто не ѝ наштетила на естетиката и на извонредната комуникативност со читателите, особено со читателот – дете. За тоа се потврда и многуте верзии на анимирани филмови, по оној на Дизни во 1940 година до денеска, сликовници, стрипови и безбројни фигури и предмети со карактеристичниот лик, со долг нос и со шеширче на главата. Секој од нас – било дете, било возрасен, ќе го препознае и ќе рече: **ТОА Е ПИНОКИО!**

*Дали дејтејто од шеќер го – било или не – го било?*

**„Шеќерна приказна“ од Славко Јаневски (1920 – 2000)**

За творештвото на Славко Јаневски, еден од нашите најголеми и најзначајни писатели во Македонија, кој беше номиниран и за Нобеловата награда, професорката на Учителскиот факултет во Врање, Стана Смиљковиќ ќе рече: *Во неговата проза има елементи кои ги појмува од европските писатели...кои во форма на бајки се обраќаат на децата, но оној дух, оној јазик кој на Јаневски од дејтејто му свони во ушите, тој јазик го прави делото на овој писател оригинално и неоповторливо. Својот е прикажан во бајки, ја и во Шеќерната приказна е специфичен, што е пооднебјето на Македонија, во кое се воочуваат џиновските чекори на македонскиот човек да ги надмине кризиите, се воочува задоволството кога ќе се дојде до целина.* (С.Смиљковиќ: 44-45)

Каков е тој јазик, на кој начин го постигнува естетскиот ефект врз матрицата на фантастиката и кои се основните мотиви, вградени врз основната тематска граѓа во оваа авторска бајка, како ја гради интертекстуалноста и како ги прави заплетите, ќе се обидам да одговорам малку подолу.

Во студијата *Introduction a la litterature fantastique* (С. Todorov: *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, 1987.) Цветан Тодоров ги дава основните одредници на фантастиката за на крајот, сепак, да го постави прашањето: *зошто фантасичнаи книжевности веќе не ѝосиоу*. Знаменитиот структуралист, во третото поглавје од оваа своја книга, на фантасичното му го спротивставува чудното и чудесното, жанрови со кои фантасичното делумно се поклопува, но и се разликува од нив по тоа што „идеалната фантасична уметност останува во колебливоста“ (ЦТ: 49). Колебливоста, како клучна одлика на фантасичното, пренесена во текстот, му припаѓа и на раскажувачот или на главниот лик и на имплицитниот читател. Нашата способност фантасичното да го разбереме како фантасично почива на неможност да се одлучиме дали фантасичниот настан ќе го сфатиме како нешто што му припаѓа на наприродниот поредок, и тогаш сме во доменот на чудесното, или обратно, како нешто што му припаѓа на вообичаениот поредок, нешто што само наизглед е фантасично, но во суштина е природно, па така доаѓаме во доменот на чудното (исто: 200-201). Значи, фантасичното се наоѓа на средината меѓу чудното и чудесното, поточно, чистото фантасично е средишна линија меѓу фантасично – чудното и фантасично – чудесното. Мошне лесно фантасичното преминува во жанрот чудно или чудесно, а тоа прави фантасичното да биде окарактеризирано како жанр кој се губи постојано. Уште една опасност за него е алегоризацијата на поетскиот говор, затоа што штом престане колебањето ја снемума и фантастиката. Да се пишува за фантастиката во делата на Славко Јаневски, значи да се постави прашањето дали

– или, поточно – колку има фантастика во нив. Потребно е основните одлики на фантастиката, како што се наприродните настани, веродостојноста, а пред сè колебливоста на раскажувачот и читателот да се бараат на ниво на наративната структура.

Славко Јаневски, со својата бајка „Шеќерна приказна“, го означил квалитативниот скок во книжевноста за деца во македонската литература, но и воопшто низ поранешните југословенски простори. Оваа сказна за шеќерното дете, всушност, претставува модерна бајка која во европската литература се врзува за чудесното.

Главниот раскажувач или сезнаечкиот наратор, нè воведува во времето и просторот, кога и каде се случил „чудниот настан“, кој всушност „го нема“ – настанот е безвременски и беспотросторен. Се случил пред *сито или ушито ѝолку и ѝовеќе години* во градот Негобило, град кој можеби бил и село, а не град. Во тој град–село, можеби живеел, а можеби и не живеел слаткарот Марко. Така нараторот највува дека ќе раскажува за настани кои можеби се случиле, а можеби и не се случиле. Очигледна е колебливоста, како и опозицијата стварност – нестварност, што е основна одлика на фантастиката. Тоа значи дека станува збор за бајка, чија рамковна структура е негацијата, а во таа рамковна структура ќе се сретнеме со приказна во приказна: приказната за шеќерното дете, кое се движи на релацијата реално – чудесно; и приказната за откраднатиот славеј од страна на мечката, волкот и лисицата, кое е во доменот на алегоризацијата. Шеќерко, чудесното дете со очи од бадем, коса од чоколадо, панталончиња од печен шеќер го поврзува светот на луѓето со светот на животните. Светот на луѓето е селото (или градот) НЕгобило, а светот на животните е шумата во која НЕкогаш сите пееле. Негацијата постојано се повторува и експлицитно и имплицитно: во фиктивната топонимија – НЕгобило, НЕврат, НЕнајдам, потоа во структурата на дијалозите, во која доминира отсуството на комуникацијата, во постојаната

опозиција постои – не постои; реално (вистина) – фикција (измислица, лага, Лагарија).

Јаневски токму така, според бајковитата матрица, ја започнува оваа своја „слатка“ приказна, иако успева, уште на самиот почеток да наметне имплицитна колебаљивост, односно фантастика: *Пред сѐто, или ушѝе ѝолку и ѝовеќе ѝодини, во ѝрадоѝ Неѝобило живеел, а можеби и не живеел, слаѝкароѝ Марко*, за веднаш, во следната реченица, да даде една реална, стабилна слика на „шеќерниот свет“ на вистинскиот виртуоз во правење слатки, слаткарот Марко: *ѝеѝленца од црвен шеќер, зајачиња од чоколада и чудни кукѝки: од ѝѝули – суво ѝрозје...ѝѝн*. Нарушувањето на оваа реалистична рамнотежа се навестува со создавањето на шеќерното дете: *Слаѝкоѝо личело и на лубеница, и на каѝа, дури и на чизма*. За разлика од „тврдоглавиот“ палавко Пинокио, кој на почетокот бил неблагодарен и се однесувал лошо кон својот татко, кој уште на почетокот мора да му простува за палавостите, слаткарот Марко е воодушевен од својата мајсторија, па сака да се пофали на своите соседи дека има *вистинско деѝе!* Со исказот вистинско се асоцира на некаква веродостојност, која се потврдува низ неговите понатамошни дијалози со соседите. Тој извикува: *Луѝе, ѝријаѝели, соседи мили... Имам деѝе, имам деѝе!* Естетската комуникација на текстот со читателот-дете, Јаневски ја постигнува со помош на римувањето на имињата на соседите-знаетчици: коларот *Ване*, казанѝијата *Мане*, грнчарот *Сѝане*, како и со персонифицирање на природата. Настанот, пак, се случува некаде околу полноќ, а тоа е време кога се можни чудни настани. Римуваните имиња, персонификаѝијата, словенската антитеза, што ја препознаваме во дијалогот меѓу слаткарот Марко и неговите соседи, се оние белези кои ја потврдуваат оригиналноста на „Шеќерната приказна“, чиј текст е структуриран врз народната бајка како матрица, со специфични карактеристики од македонскиот фолклор. Шеќерко, како и Пинокио, е „позајмен“ од светот

на играчките – куклите. Но, додека Пинокио е дете-кукла и транспарентно, и во самиот исказ нагласено, е кукла од дрво, Шеќерко е направен од шеќер, а за него, неговиот „создател“, слаткарот Марко, самиот вели дека е вистинско убаво дете, *најубаво ѝѝо ѝо видел досеѝа*, што имплицитно се поврзува со значењето = убав како кукла. Дрвеноста = тврдоглавоста на Пинокио функционира како денотација, а благоста = добрината на шеќерното дете како конотација.

Шеќерното дете е толку убаво (= слатко), што ќе го привлече вниманието на лакомото дуќанско глувче. Неосетно, реалистичната перспектива се заменува со афективната. Глувчето зборува, а детето од шеќер оживува во моментот кога се наоѓа во опасност да биде изедено од него. Го напушта дуќанот на слаткарот Марко и ја напушта првобитната рамнотежа. Патот го води кон *ѝумата во која некоѝаш сѝѝе ѝееле*. Имплицитната негација во зборот *некоѝаш*, укажува на фактот дека сега во неа никој не пее. Очигледно дека текстот го создава текстот. Во таа шума НЕ се стасува ни со бавно чекорење, ни со трчање. Но, читателот не си го поставува прашањето дали постои таа шума или не. Едноставно го прифаќа како факт тоа дека еден ден шеќерното дете стасува во неа. Таму Шеќерко дознава за штетата што им ја нанеле мечката, волкот и лисицата на жителите на „шумата во која некогаш сите пееле“. Нанесувањето штета и соопштувањето за несреќата е, всушност, заплет во бајката. Веќе е сосема јасно дека Шеќерко е главниот јунак кој треба да изврши важна задача, па дури потоа да се врати дома (види: В. Проп: *Морфолоѝија бајке*, Београд, 1982). На патот до остварувањето на задачата – пронаоѓањето и ослободувањето на славејот, шеќерното дете има многу помошници, но и противници. Шеќерко, за разлика од Пинокио, кој исто така поминува низ многу перипетии додека ја оствари својата цел – да стане вистинско дете (= да оживее), треба да го победи лошото во себе за да му се спротивстави на злото, претставено

во ликот на Мачорот и Лисицата, додека шеќерното дете е мило, умно и добро, но многу е мало, (колку една педа), па оттаму му е потребна помош за да ја исполни својата задача. Неговите противници се, всушност, противници на жителите на шумата, кои им нанесуваат ним штета, а Шеќерко е, во однос на нив, лик – помошник во решавањето на проблемот со откраднатиот славеј. Пинокио е цело време под „менторство“ на Штурецот дрдорко, додека Шеќерко е вистински лик од сказна која од самиот почеток им е наменета на децата. Нему, на патот на неговата потрага по славејот, му помагаат речиси сите животни на земјата, во водата и во воздухот. Кога станува збор за исказот на Јаневски во „Шеќерната приказна“, доаѓа до израз употребата на фигуративниот говор. Освен негацијата, како доминантна рамка и парадигма врз која се гради текстот, реторичките фигури – алегоричката, персонификацијата, градацијата, метонимијата, хиперболата и др., се сфаќаат дословно. Тие се извор на натприродните настани што следуваат понатаму. Животните, растенијата, птиците, играчките, сите тие зборуваат, живеат во заедници аналогни на човековата, а тоа не предизвикува некое поголемо изненадување кај читателот, што е карактеристично за чудесното. Патувајќи на грбот на зајакот, оди во земјата на бубалките, кај рибите и другите речни жители, а оттаму крапот го носи во земјата Лагарија. Овој топоним, со полно семантичко значење, што доаѓа од зборот *лага*, е уште едно општо место или мотив во детската литература, како што со слично значење е и името на земјата Будалија, во „Пинокио.“ Но, додека во Будалија се случуваат настани кои ја потенцираат наивноста и глупавоста на Пинокио, Лагарија е земјата од соништата на секое дете. И овде натприродното произлегува од фигуративниот говор, т.е. од хиперболичното чудесно. Во таа земја Лагарија има планини од сладолед, реки од лимонад итн. Верен на воспоставената модална рамка на текстот, авторот ја нарекува оваа земја Лагарија – лага = невестина, што значи имплицитно присуство на негацијата.

цијата. Желбата да го ослободи славејот го води Шеќерко понатаму, во земјата на играчките, па во земјата на снегулките. Авторот ја гради композицијата со помош на дијалог, кој го води дејството кон остварување на крајната цел – ослободување на славејот, што ќе биде и кулминација во приказнава. Служејќи се со дијалог, а имајќи го предвид читателот–дете, авторот постигнува определени дидактички цели, а тоа го остварува со испреплетување на чудесното и фантастичното. Имено, кога ги прашува штурчето, пчелата, мравката, свилената бубалка, пајакот, како да го ослободи славејот од планинските арамии, тие одговараат:

*Јас знам да свирам на виолина, ... друго не знам;*

*Јас знам да правам мек. Друго не знам;*

*Јас знам да фригоибувам зимовишије. Друго не знам;*

*Јас знам да ткаам свила. Друго не знам;*

*Јас знам да илетиам свилени мрежи. Друго не знам.*

Фантастичното се состои во неостварувањето на вистинска комуникација меѓу соговорниците кои на поставеното прашање всушност не одговараат, туку кажуваат што знаат да работат најдобро. Антропоморфната претстава на ветерот – „со просирна брада“, што симболизира старост/мудрост, го потврдува тврдењето за фигуративниот говор на Јаневски, како извор и парадигма на натприродните настани. Ветерот индиректно ќе му помогне на шеќерното дете во остварувањето на целта, упатувајќи го на луѓето. Од афективната, авторот нè враќа, ако може така да се рече, во реалната сфера. Всушност, Славко Јаневски мошне вешто ја доплетува густата мрежа на фантастичното и чудесното. Детето од шеќер се враќа таму од каде што тргнало или дома, во Негобило. Но, задачата сè уште не му е завршена и затоа сè уште не може да се воспостави нарушената рамнотежа. Опозицијата постои – не постои се засилува со сликата на трите дечиња од Негобило кои, забележувајќи го, почнуваат да го лижат. Повторно се појавува опасноста да го снеса ова „вистинско слатко дете“. Од

нив го спасува Црна Шубара, име зад кое се крие човекот–армија, кој во исто време е и противник и помошник на главниот јунак. И, додека Шеќерко мисли дека безбедно патува во џебот на Црна Шубара во Негобило, судијата, кој *никогаши* не судел, треба да пресуди кому му припаѓа детето од шеќер – дали на оној кој го создал, слаткарот Марко, или на оној кој го нашол – коларот Ване.

Колебливоста, несигурноста, изразени преку негацијата, која како што веќе рековме е модална рамка на оваа волшебна приказна, двосмисленоста на фантастичното, ја гледаме и од ликот на волшебникот Тарара, кој една минута е добар, а една минута е лош (Ваква колебливост имаме и во „Малиот принц“). По губењето на волшебната моќ, тој вели: *Дојдов овде од ѓрадои Ненајдам, а сега ќе одам во ѓрадои Невраи*, со што се потврдува карактеристичниот стил на именување, а говори и за припадноста на вербалниот вид на овој текст. Средбата со волшебникот Тарара, старата волшебна ламба, симбол на моќта, изговорањето на магичните зборови и постојаната употреба на негацијата ја потврдуваат претпоставката за испреплетувањето на чудесното и фантастичното.

Низ целиот текст авторот остварува и дидактички цели, а тоа го прави едноставно и привлечно. Црна Шубара, за кој рековме дека е и помошник и противник на шеќерното дете, му кажува како да ги победи мечката, волкот и лисицата и да го ослободи славејот, но бара од него да ја украде волшебната ламба од Тарара, која дава моќ и богатство. Основните етички норми налагаат детето да не се согласи на кражба, па затоа Шеќерко се спротивставува. Со ова, исто така, се потврдува надмоќта на човекот, во речиси сите бајки каде што ликовите на луѓето и животните се испреплетуваат. Ова е вистинска бајка за деца, во која детето, иако од шеќер, може лесно да се стопи, да го снема, иако (не) вистинско, функционира како мал/голем човек. А, пак, во борба-

та меѓу доброто злото, победува доброто. Славејот е ослободен. Воспоставена е повторно рамнотежата во шумата во која некогаш сите пееле. Повторно сите пеат, па дури пее и буквата пенушка. Целта е остварена, шеќерното дете го исполнува ветувањето и може да се врати во Негобило, но сега веќе изменето, побогато со животното искуство, „пораснато“.

Наменета за најмладите читатели, „Шеќерната приказна“ на Славко Јаневски привлекува со динамиката на говорот, со ненаметливиот хумор, а фантастичниот ефект се постигнува на синтагматско и на парадигматско ниво и со алтернативните реченици од типот: *Знам. Сиѓурно ќе биде војна, – рекол кројачој Јанко. – Или војна ќе биде, или волк ни однесол овца, – рекол ковачој Панко. – Или војна ќе биде, или волк ни однесол овца, или лисица влегла во кокошарникој, – рекол кожарој Сијанко и за’ркал на нозе.*

Очигледно е дека „Шеќерната приказна“, служејќи се со фантастиката, а особено движејќи се во доменот на чудесното, користејќи ја симболиката, алегоријата и посебно негацијата како постапка, остварува мноштво дидактички цели.


Може да заклучиме дека станува збор за бајка која, пред сè, ја задоволува потребата за разонода, за чувство на пријатност или на страв. Всушност, вистинска цел на чудесното патување е целосно изразување на сеопштата стварност.

### ***Малиот принц или „човечјо“ во нас*** **„Малиот принц“ од Антоан де Сент Егзипери (1900-1944)**

Францускиот писател Антоан де Сент Егзипери своето единствено дело за деца „Малиот принц“, го објавува една година пред неговото исчезнување, во 1944 година, некаде над Средоземното Море, во акција од која не се вратил. Критиката пишува дека во



ова негово дело има многу автобиографски елементи, а како аргумент за тоа е и вистинскиот случај, кој нему му се случил во 1935 година, кога неговиот авион се срушил во Сахара. Тој и неговиот навигатор набргу останале без вода, дури доживеале и халуцинации, а од сигурна смрт ги спасиле бедуини од пустината.

За „Малиот принц“ се вели дека е книга која по својата форма и содржина е уникатна и единствена. Таа е поетскофилософска бајковита приказна, која ја дефинираме како роман, со оглед на поглавјата, вкупно 27 кој – иако е наменет за децата, содржи значајни филозофски размисли за животот на возрасниот човек, кој е во постојана потрага по детето во себе. Колку повеќе се обидува да го повика детето во себеси, толку повеќе сфаќа дека го загубил засекогаш. Но, раскажувачот (во овој случај Егзипери) ни покажува дека има два начина, на кои може да се гледаат нештата – *со разумот и со срцето*, односно – така како што ги гледаме нештата во нивното постоење и така, како што треба да ги гледаме. Прекрасното златокосо момче со шал околу вратот, чија свонлива смеа се слуша во целата вселена, е вистинскиот лик преку кој можеме да зборуваме за емоционалната интелигенција, за контактите (= на интелигенција со срце). „Малиот принц“ е дело, во кое најсилно доаѓа до израз повеќепати искажаната мисла, за тоа дека книгите за деца не им се наменети исклучиво ним. Тоа секако го гледаме и од посветата, во која Егзипери вели дека книгата ја посветува на *возрасни личности*, но од друга страна им се обраќа на децата, со „аргументи“, зошто го прави тоа. Со посветата, која има улога на метатекст, синтетизирано ги определува тематските мотиви во книгата. Тоа се: *пријателството*, како нешто единствено и драгоцено, *имплицитната ѝага* поради *осаменоста* и несовршеноста на светот во кој владее „глад и студ“ и, секако, потребата како императив да го зачуваме  ето во нас! Но, овде сосема со согласувам со прашањето на Црнковик, кој вели: „Дали романот *Малиот принц* е приказна, која им се обраќа на де-

цата, а премногу бара од нив?“ (Види: М. Милинковиќ: 2006:455) Дали децата ќе можат да ги разберат возрасните и да им „простат“ за нивното неразбериње за нив? Иако, јазикот со кој е напишана книгата е едноставен, разбирлив и дополнет со цртежи, самиот текст, кој е структуриран како алегориско – митолошка приказна, бара поголема читателска компетенција и знаење за да се доловат повисоките поенти.

Сите ние, возрасните читатели и проучувачи на литературата за деца се согласуваме околу огромната вредност и убавината на текстот кој, дополнет со цртежите кои функционираат како над-текст раскажува за животот и смислата на човековото постоење, како желба за негово севременско осветлување, како феномен, со несогледливи просторни и временски релации во дискурсот. Но, исто така треба да си признаеме дека како училишна лектира во основното образование, оваа книга може да се толкува пред сè од аспект на пријателството и љубовта како основни мотиви и парадигма, која произлегува од комуникацијата „јас–детето“ и тој-возрасниот.“ Сепак, ова е книга која не смее да се „прескокне“ како лектира во образовниот процес, зашто „Малиот принц“ не се чита само еднаш – тој се чита секогаш! Одушевувањето од оваа книга, поради (не)разбирањето доаѓа малку подоцна, кога читателот ќе зачекори во својата позрела фаза од животот, но услов е, и секогаш ќе биде, да го „носи детето“ во себе, малото човече, кое ќе ни покаже на сите нам – и на возрасните, и на децата, како се постигнува емоционална интелигенција, толку потребна за освестување од денешниот начин на живеење, кој води кон отуѓување од човековата суштина, кон дехуманизација на битието.

#### *За функцијата на цртежите и симболиката на бројот шест (6)*

Во првиот дел од книгава, кога зборувавме за спецификите на литературата за деца, нагласивме дека цртежите се еден од најтранспарентните белези на оваа литература. Исто така, рековме дека тие имаат естетска функција само ако се директно врзани со текстот, и дека сликите што се со литерарна супстанција, укажуваат со своите слоеви на нешто повеќе или помалку определена „предисторија“ или „по-

историја“, како што е случајот со цртежите во „Малиот принц“. Така, уште на првата страница се среќаваме со првата, и единствената слика која не е нацртана од самиот автор, со „копијата“ на цртежот на змијата боа како голта мече, а е преземена од „книгата за дунглата“, што се вика „Жива историја“. Коментарот за овој цртеж е дека спаѓа во оние слики со литерарна супстанција, што означуваат фотографско претставување на нештата, додека сите други цртежи се нацртани од самиот автор, како што е случајот и со цртежите на Јордан Радичков, во „Ние врапчињата“. Она што веднаш паѓа в очи е дека јас-нараторот, настанот го раскажува од временска дистанца на возрасен, и дека случката која го мотивирала понатаму, самиот да се обиде да црта, се случила кога тој имал *шест* години. Малиот читател, веднаш ќе си помисли дека е тоа само временско определување на настанот. Но, за искусниот читател повторувањето на бројот шест, како што е податокот дека змијата боа *шест* месеци го вари мечето во својата утроба, средбата со малото човече, која е раскажана од дистанца од „пред *шест* години“, потоа, Малиот принц кој посетува *шест* планети, има посложено, конотативно значење, кое го води кон феномените на свеста и симболичното значење на бројот шест.\*

Така, авторот уште со првата реченица, со која го започнува раскажувањето: *Кога имав шест години...*, укажува на разликите меѓу возрасните и децата во однос на погледите и ставовите кон

\* Во Речникот на симболи за бројот шест, меѓу другото, се вели дека го означува единството на противречности. (Бројот шест има повеќе значења, но ние се определивме за оние, кои нам ни се битни.) Овој број, не мора да означува противречности задолжително, туку може да изразува едноставно, разноликост или дуализам. Светот бил создаден за шест дена, во шест насоки на пространството: горе – долу, напред – назад, лево – десно. Исто така, можеби е важно да се каже дека овој број ја означува и цикличната симболика на Месечината, која за шест дена го изминува патот до сонцето, со кое се среќава на седмиот ден.

материјалниот свет, за потоа и експлицитно да го потврди тоа со неговиот цртеж на боа што голтнала слон, кој потоа ќе послужи како основа за градење на текстот, заснован на таа противречност. Исто така, шестата година според психолозите е еден вид граница меѓу најраното детство и преминот кон позрелото детство, во кое наивните детски (еидетски) претстави се нијансираат и се издигнуваат на малку порационално, спознавачко ниво. Значи, кога „малиот“ лик – наратор имал шест години, им го покажува на возрасните својот прв, оригинален цртеж на боа што голтнала слон, а во тој цртеж возрасните гледале само шапка. Затоа, кога не успева да ги убеди дека тоа не е шапка, *на шест години ја најмува кариерата на сликар...* или, со други зборови, завршува неговата кариера, туку што почнала, а истовремено укажува и на генерациониот јаз и разноликост во односот возрасни: деца – *Големите никогаш ниту не разбираат сами, а тоа е толку заморно за децата, зашто мораат да им даваат објасненија.* Така, неговиот „рационален“ избор е да стане пилот и да се помири дека прагматичните нешта, како учењето географија, може да бидат корисни, за да се снајде, ако некогаш „залута“. Отуѓувањето од возрасните, дури и тогаш кога и самиот станува возрасен, но само според бројот на годините, прави да се чувствува осамено, иако имал *едночудо познанства во некој на својот живот, со едночудо возрасни луѓе.*

Змијата која ја среќаваме и подоцна во текстот е симбол на колективното несвесно – архетип, кој на ниво на текстот ја има улогата на опасен, но мудар помошник во остварувањето на спознанието за себе и за светот; средство за иницијација или повторно раѓање, само во поинакви услови. Децата, доволно е да ја сфатат змијата како алегорија на опасноста што ја имплицира, но и како дел од „синцирот на исхрана“, со што стравот од смртта како факт (проголтаното мече), се замаглува.

Цртежите кои се дело на авторот, стануваат неразделен дел од текстот и сосема рамноправно учествуваат во создавањето на главната поента во делото – *дека со срцејто ѝодобро се гледа, ои-колку со очиие*. Од фокусот на реалистичното, во втората глава се преминува кон чудесното. Неговото „паѓање од небо“, среде пустината Сахара е во доменот на реалистичното. Авионот му се расипува и тој мора сам да го поправа моторот. Неговата осаменост и беспомошност, поради тоа што има вода само за осум дена, ја прави ситуацијата уште потешка, а неговото заспивање на песокот нè води во доменот на фантастичното, бидејќи будењето во мугрите, од некое „смешно тенко гласче“ е на граница меѓу можното и невозможното. Гласчето му вели: *Те молам... Нацртај ми една овца!* Само уште за миг постои дилемата: сонува или не сонува?!

*Риџнав како ѝододен од зром. Добро си ги ѝроирири очиие. Гледав убаво. И видов едно чудно малечко човече коеиѝо сериозно ме набљудуваше.*

Дилемата е расчистена – пилотот не сонува! А, за да го убеди читателот дека „навистина“ малото човече постои, ликот–наратор прави и портрет на човечето, иако, како што вели самиот, портретот не ги задоволува вистинските естетски критериуми, поради тоа што тој не научил убаво да црта, бидејќи бил обесхрабрен во сликарската кариера уште во шестата година.

Така, планот на нарацијата се менува од раскажување за минатото на ликот – наратор, кој беше во доменот на реалистичното, во дијалог меѓу него и малото човече, каде што сосема преминува во доменот на чудесното. Всушност, вистински дијалог нема, бидејќи малото човече, како секое вистинско дете е упорно и настојува да добие слика на овца, не одговарајќи на прашањето како се нашло во еден реален простор, толку нереално и одне-надеж. Постојаното повторување за хендикепот од детството на ликот-наратор, како последица од неразбирањето на возрасните,

од дидактички аспект е повеќе упатено кон возрасните, кои кон нештата, а особено кон децата се однесуваат со разумот и само како рационални суштества. Различната перцепција на нештата, Египери ја поткрепува најпрво со цртежот на боа како вари слон, бидејќи единствено тоа знае да го нацрта. И, види чудо: малото човече, како никој дотогаш го „гледа“ слонот внатре, велејќи: – *He! He! Јас не сакам слон во боа. Боата е многу ојасна, а слонои е многу голем*. Опозицијата мал(о) – голем(о), внатре – надвор, како и возрасен – дете, најавена уште на почетокот преку симболиката на бројот шест, авторот ја развива понатаму и на ниво на текстот и на ниво на цртежите, како метатекст. *...Кај мене е сè малечко..* По трите неуспешни обиди да нацрта овца „по мерка“ на човечето, *возрасниои*, бидејќи треба да се занимава со „многу посериозна“ работа, како што е поправката на моторот на авионот, набрзина ќе му нацрта некаква кутија, којашто и не е именувана како таква во текстот, туку е само нацртана во книгата, со што ја потврдува функцијата на цртежите како неразделен дел од текстот. Така, не само што Малиот принц почнува да „му верува“ на пилотот, туку и пилотот најпосле наоѓа свој „вистински“ соговорник. Изедначувајќи ја фокализацијата на ликот–наратор и на Малиот принц, Египери создава можност за комуникација на „исто“ ниво со него, внатре во текстот. Овцата која е внатре, во кутијата, а ја гледа само малото човече, го отвора и мотивот на слободата, како и мотивот за запознавање на далечните светови. Кога пилотот му вели на Малиот принц дека ќе му даде и јаже за да ја врзува овцата преку ден, тој му одговара дека не му е потребно такво нешто, бидејќи на неговата планета од каде што доаѓа тој, сè е многу малечко. Со реченицата: *Ако се оги ѝраво ѝред себе, не може да се сѝиѝне далеку..* авторот проговорува против ограниченоста на умот, наспроти потребата од проширувањето на видиците, и на децата, но особено на возрасните, кои се „ограничени“ со интересот за бројки, за елегантна облека, за

гольф, бриц, политика, со еден збор со „сериозни“ работи. Во IV глава, авторот „сосема застанува“ на страната на децата, всушност, се гледа себеси како дел од нив, наспроти возрасните. Овде тој ги критикува нив и зборува за нивните маани, спротивставувајќи го нивниот свет, со метафоричкиот свет на децата, при што детскиот е исполнет со бои, звуци, пеперутки, наспроти сировиот материјален свет на возрасните. Тој вели: *Така, ако им речете: „Доказ дека малиот принц постоело е тоа што тој беше многу убав, што се смееше и што сакаше една овца“ (кога се сака една овца, тоа значи дека се постои), тие ќе ги кренат рамениците и ќе ве сметаат за дете: Но ако им речете: „Планетата од каде што доаѓаше тој е Астероид Б 612, тогаш ќе бидат убедени во тоа и ќе ве осиваат на мира со нивните прања. Тие се такави и не треба да им се луѓиме. Децата треба да бидат многу поусливи спрема возрасните.*

Самиот автор укажува на фактот дека неговата книга не е бајка во класична смисла на зборот, иако, само преку сказните може вистински да се разбере животот:

*Но, се разбира, нам, кои всестрански го разбираме живоото, многу ни е грижа за бројките! Би сакал да сум го почнал овој расказ како што почнуваат сказните:*

*„Си бил некогаш еден мал принц кој живеел на една планета одвај поголема од него и кој имал потреба од еден пријател...“*

*На тие што го разбираат живоото, тоа ќе им изгледа многу повисоко. Оти, јас не сакам мојава книга да се чита површно.*

Од оваа секвенца, туку другото, ја гледаме и желбата на авторот неговата книга да ја читаат и возрасните, како порака да не се заборава детето во секој од нас, и тогаш кога ќе остареме. Тоа дете е нашиот пријател, кој нема да дозволи да станеме возрасни кои се интересираат само за физичкиот свет.

*...И јас би можел да сјанам како возрасните што се интересираат само за бројки. И, за да не сјанам иако, куќив една куќија со боички. Сега, во овие години, читањето е многу тешко за мене...*

Цртањето на стари години, за да не се заборава малиот пријател од друга планета, може да се протолкува и како асоцијација за тежината на пишувањето книги од аспект на дете, кога е веќе некој возрасен, но и метафора за тоа дека само уметноста, убавината, љубовта, може да помогнат во зачувувањето на светот на детето во себе.

Преку средбата со Малиот принц, писателот го спротивставува светот на децата и светот на возрасните, така што само на детето „му дозволува“ да поставува прашања, а тоа пак за себе зборува индиректно, низ прашањата кои за него се проблем кој треба да го реши. Речиси сите проблеми се поставени преку опозицијата: мал – голем, како што е тоа во односот меѓу бабабите, кои се толку големи, што може да се случи да ја разорат малата планета на којашто живеел Малиот принц. Асоцијацијата со искоренувањето на „лошите, страшни“ зрна, како „прашање на дисциплина“, укажува и на ненаметливата дидактика со којашто е проткаена оваа книга, полна со хуманистички пораки. Ликот-наратор, кој треба да одговори на многуте прашања на малото човече, всушност, „учи“ од него за љубовта, за пријателството, за грижата и длабоката посветеност на едно, единствено цвеќе, „кое постои во еден примерок меѓу милиони и милиони ѕвезди“. Фантастиката и алегоричката, наивна и чиста како водата од бунарот во пустината се внесени за да ја осветлат мислата за тоа дека љубовта и верноста, цврстината, истрајноста и пријателството се неопходни за да може човекот да живее.

Со паѓањето во пустината Сахара не се отвора хронотопот на патувањето, туку откако Малиот принц ќе почне да раскажува за

посетата на другите планети, пред да стигне на Земјата. Служејќи се со иронија, парадокс и опозиција, авторот укажува на некои од основните маани на возрастите, кои забораваат на суштината, задоволувајќи ја само формата. Така, кралот кој живее сам на својата планета верува дека може да управува со ѕвездите зашто, всушност, нема кому да му наредува освен на ѕвездите кои и без тоа го прават она што тој им го наредува. На втората планета живеел еден надуенко, кој очекувал сите да го обожуваат. Бидејќи Малиот принц, со вистинска наивност на дете не знае што значи тоа да обожуваш, во цртежот што следи, авторот ја дава дефиницијата за обожувањето, преку говорот на суетниот надуенко од втората планета:

*Да обожуваши значи да ѝ признаеш дека јас сум најубав,  
најдобро облечен, најбогати и најумен човек на планетата.*

*Но ти си сам на твојата планета.*

*Најрави ми го твоето задоволство, обожувај ме.*

*Те обожувам, – рекол малиот принц, кревајќи ги раменициите. – Но зошто би можело твоето да ти е инјересира?*

*И малиот принц избега.*

*Возрастните се навистина чудни, простио си рекол твој  
во себеси, продолжувајќи го своето.*

Средбата со пијаницата, на третата планета, ја симболизира слабата волја на луѓето коишто не се способни да се ослободат од своите пороци, па со доза на иронија вели дека пијаницата пие за да заборава дека пие.

Четвртата планета му припаѓала на некој бизнисмен кој бил зафатен со броење на своето „богатство“ од петстотини милиони ѕвезди. На прашањето од малото човече зошто му се потребни ѕвездите, тој одговара дека му служат за да биде богат. Неговата „деловна“ сериозност е несфатлива за Малиот принц кој се чувствувал задоволен и богат со она што го има: едно цвеќе, кое го полевал секој ден, три вулкани, што ги чистел секоја недела и

така се чувствувал корисен. Но, никако не можел да сфати како би можел бизнисменот да им биде корисен на ѕвездите!

Единствено, на петтата планета, Малиот принц ќе запознае жител кој и покрај парадоксалната работа што ја работи, прави нешто корисно за некој друг. Тоа е фенерџијата, кој мора секоја минута да го пали и да го гасне единствениот фенер бидејќи таа толку многу брзо се врти што, само што осамнало, веќе се стемнило, па сложенката *талигаснач* е сосема соодветно и семантички полно име за некој кој ја „исполнува својата должност“.

На шестата планета пак, еден географ прави карти на светот, а никогаш не ја напуштил. Сепак, тој е оној кој ќе „му препорача“ да ја посети Земјата, а исто така и ќе го потсети на краткотрајноста на убавите нешта кои ги сакаме, како што Малиот принц ја сака ружата.

Суетатата, слабата волја, алчноста, како и верувањето само во материјалните нешта, сликовито се прикажани преку ликовите на жителите на астероидите, кои не се само буквално сами и единствени на своите планети, туку и ја одразуваат осаменоста на човекот и неговата бесперспективност.

По паѓањето на Земјата во пустината Сахара, Малиот принц директно започнува комуникација со сите суштества со коишто се среќава: со змијата која зборува во загатки, со свртничарот, со трговецот, со мудрата лисица која бара од Малиот принц да ја припитоми, за потоа да можат да си играат и, најпосле со пилотот, кој исто така „паднал од небото“, но буквално, бидејќи му се расипал авионот. Егзипери бил искусен воен пилот и нему сигурно му биле добро познати најразлични астрономски податоци, но во „Малиот принц“ тој бега од „технолошкиот вишок“ (неопходен за еден научно-фантастичен роман).

Егзипери, менувајќи ја позицијата на нараторот од *ih* во *ef*-форма, го гради текстот врз симболичното, архетипското, и тоа не само преку симболиката на бројот шест, којшто означува и

нешто што е завршено, некаков крај, па дури и умирање, туку и низ алегориско-символичното проткајување на значењата на ликовите во оваа приказна, создавајќи приказна за животот воопшто, во кој се спротивставуваат поединецот и колективот, за сепак, да воспостават единство од противречностите.

Антоан де Сент Егзипери, сказноликоста на овој текст, ја гради на типичен начин за чудесното – Малиот принц ја напушта својата мала планета за да пропатува низ вселената, се збогатува со многу нови искуства и повторно се враќа дома со помош на змијата. Каснувањето на змијата претставува магичен чин кој го обновува животот или го збогатува со нови можности. Значи, јунакот на сказната доживува иницијација или повторно раѓање.

*Јас ќе изгледам како мртв. Ама тоа нема да биде вистина – вели Малиот принц. Необичното, карактеристично за секоја сказна е прикажано како нешто сосема нормално и очекувано, а преку испреплетувањето на реалистичниот и фантастичниот код на оваа нежно – сурова приказна сите ние, што го сакаме Малиот принц научуваме дека нема ништо поважно на светот од тоа дали некаде, не се знае каде, една овца, која не ја познаваме, изела една ружа.*

### **ХАРИ ПОТЕР – КУЛТНА ЛИЧНОСТ ВО СВЕТОТ НА ДЕЦАТА**

Во 1997 година се појави една книга во Велика Британија која не само што ѝ донесе светска слава на нејзината авторка туку и го измени односот кон читањето на децата денес, кои, пак, живеат во време на интернет – комуникации и „обвиткани“ во „светската пајакова мрежа“ на трите www. Играњето „on line“, виртуелните борби меѓу доброто и злото, се чини дека беа многу

попривлечни (иако се многу привлечни и денес) и речиси сосема го одвлекоа вниманието од книгите, па начинот на комуникација се сведе на визуелниот и аудитивниот контакт со „подвижните“ слики од „малата компјутерска кутија“. Со првата книга „Хари Потер и Каменот на мудроста“, од серијалот од седум книги\* за авантурите на момчето Хари Потер, авторката Џоан Кетлин Роулинг го привлече вниманието на читателите од сите возрасти, за потоа со нетрпение да ги очекуваат наредните книги од овој серијал, кои циклично се појавуваа во период од десет години, сè до 2007-та година. Така, слободно може да кажеме дека Џ. К. Роулинг денеска е вистински пример за важноста на писателот, за едно дело да се *случи* едно дело.

Како што рековме во првиот дел од оваа книга, со комплексот проблеми што се врзани за писателот, уште од античко време се занимава поетиката, како дисциплина која и денес се употребува како синоним за теорија на литературата. Од Платон и Аристотел, преку полемиките во времето на романтизмот и мислењата на разните структуралистички школи и модернистички и постмодернистички гледања, без оглед на тоа како – кој гледа на авторот, тој *испишува* – како медијатор, како некој со посебни вештини и способности, како оној што умее да дава форми на поетската граѓа и што свесно го прави тоа, а може да ги научи и другите, генија-

\* Книгите на Џ. К. Роулинг од серијалот за Хари Потер се следниве: 1. *Хари Потер и Каменот на мудроста* (1997); 2. *Хари Потер и Соборна на ѕвониките* (1998); 3. *Хари Потер и затвореникот од Аскабан* (1999); 4. *Хари Потер и Огнениот ѓехар* (2000); 5. *Хари Потер и Редот на фениксиите* (2003); 6. *Хари Потер и полукрвниот принц* (2005); 7. *Хари Потер и реликвиите на Смртта* (2007). Сите седум книги се филмувани, а како што може да се прочита на веб-порталот (на српски јазик) „Википедија“, авторката најавува дека можеби ќе има и осма книга, која би била еден вид енциклопедија за Хари Потер и во која ќе внесе некои податоци за него, а кои не биле доволно важни за да влезат во книгите.

лец, кој умее да ја одбере мерката – како творец, создавач. Самата авторка Роулинг вели дека приказните за авантурите на малиот волшебник се појавиле во нејзината фантазија додека патувала со воз од Манчестер до Лондон. Но, за да *му се случи* „Хари Потер“ и на читателот, многу придонесоа критиките, статиите, разговорите со авторката, кои беа објавувани во речиси сите списанија во Велика Британија и, се разбира, интернет страниците на кои се објавуваат и постојано се „освежуваат“ со многу информации и детали, почнувајќи од нејзиното име и семејното потекло, до нејзината семејна состојба и раѓањето на првото дете, кафулето во кое ја пишувала својата прва книга за Хари Потер, додека живеела од социјална помош, па дури „знаеме точно“ и за огромната сума пари, со којашто се здобила покрај славата, по објавувањето на книгите. Ако го додадеме кон сево ова и добро познатиот факт дека сите седум книги од серијалот се филмувани, слободно може да констатираме дека во XX век на сите нам ни се *случи* Џоан Кетлин Роулинг и нејзиниот мал – голем волшебник Хари Потер! И покрај сè, книжевниот текст, во оригинал или преведен на многу јазици во светот (повеќе од шеесеттина) и понатаму си го „живее“ својот живот – во книжарниците, каде што веднаш по појавувањето ги снемува книгите, во училишните или народните библиотеки, како четиво кое ги задоволува не само вкусовите туку и потребите за воспитување на децата и младите.

**„Хари Потер и Каменот на мудроста“  
– Ц. К. Роулинг (1965 -)**

Џоан Кетлин Роулинг создала дело кое стана омилена лектира кај децата од поголемата возраст, со динамиката на дејството, со создавањето заплеткани ситуации од кои треба да се „извлече“ главниот лик, кој постепено прераснува во оној кој единствено ќе

може да го спаси *Каменот на мудроста* од рацете на злите сили, овоплотени во ликот на Волдерморт. Секако, тука се и малите пријатели на Хари, Рон Визли и Хермиона Гренџер, како и неговите двајца возрасни заштитници, од кои едниот е сосема видлив – цинот Хагрид, а другиот е во сенка – Албус Дамблдор, најмоќниот добар волшебник и директор на училиштето Хогвортс.

*Двајта свети на Хари Појтер*

Првиот роман од серијалот книги за Хари Потер е создаден врз матрицата на жанрот *фантастика* со испреплетување на реалистичните и волшебните нешта, кои му се случуваат на малото момче во светот на обичните луѓе („шушумигите“ - термин, преземен од книгата „Хари Потер и Каменот на мудроста“, во превод на македонски, 2002) и во светот на магијата – во училиштето Хогвортс. Овие два света постојат паралелно, се испреплетуваат на безброј начини правејќи мрежа од односи. Сепак, во свеста на читателот се создава слика на еден „реален“ простор, каде што можат да „влезат“ оние другите, различните од „нормалските“, наспроти виртуелниот, фикционалниот свет на другите, кој постои како тајна, чуденка, за „нормалските“ (= шушумигите) и сосема одвоено, со свои правила на игра, каде што тешко може да се влезе. Тоа е свет на другиот (= различниот), свет на другоста како поим, во кој немаат пристап „шушумигите“, зашто, како што вели Хагрид, во нивниот свет, најважната работа на *Министерството за маги* е да сокријат од шушумигите дека сè уште постојат волшебници и волшебнички во земјата, бидејќи *сите ќе сакаат волшебни решенија за нивните проблеми*. Оваа реченица, иако е кажана од волшебник, сосема јасно ја покажува опседнатоста на луѓето од волшебништвото и магиите во реалниот свет и во животот. Секако, акцентот е ставен на случувањата во „вистинскиот“ свет на Хари, кој на почетокот и не знае кој е и каде припаѓа. При-

казната е раскажана во трето лице, но со Хари Потер како главен лик и од негов аспект. Оттаму веројатно произлегува и големата поврзаност на младите читатели, кои свесно или несвесно се поистоветуваат со него, кој во нивната свест ја раѓа потребата за припадност на една таква заедница, на која може да ѝ припаѓаат само храбрите, умните, интелегентните, но и оние кои знаат да се забавуваат, спортски да се натпреваруваат и да бидат најдобри, токму онакви какви што се учениците од домот Грифиндор во училиштето за вештерство и волшебништво – *Хогвортс*.

Овде секако треба да се нагласи инвентивноста на авторката, која градејќи го белетристичкиот текст врз дијалогизмот, како макрокатегорија на интертекстуалноста создава непосредна комуникација со читателот–дете. Имено, *средбајќа* помеѓу ЈАС –обичниот („нормален“ човек) и ДРУГИОТ – необичниот човек (луѓе – волшебници) ја осмислува како стварност која постои во време, простор и околности во кои *јас* и *другиот* разнотечно постојат и заемно си дејствуваат. Другиот (во нашиот случај Хари Потер и сличните нему) фигурира во смисла на различен, поинаков, туѓ, алтернативен, Друготен, значи како придавка, како квалификатив – Otherness, Autre (Шелева: 2000:62).

Дејството започнува со опис на семејството Дарсли, со голема доза на иронија, која јасно го покажува односот на нараторот кон сите оние на кои единствено важно нешто им е материјалното, видливото, а кои се сметаат „за совршено нормални луѓе,“ бидејќи не сакаат да знаат за никакви чудесни и таинствени нешта, кои за нив се само будалаштини. Тој, господин Дарсли, е *крутен, набиен човек, без враќање*, за разлика од неговата сопруга која има *двојно љубовно враќање од вообичаеното*. Дарсли има и раскошни мустаќи, кои не му служат за ништо, ама долгиот врат на госпоѓата Дарсли *ѝ беше од голема корисност, зашто минуваше многу време истегнувајќи го преку коминскиот оград*. Тука е и

нивното размазено, невоспитано синче Дадли, кое според нив е најдоброто дете на светот.

На почетокот, мешањето на реалистичното и на фантастичното се постигнува на ниво на текстот, како однос меѓу текстот и контекстот, при што како контекст се користат ефектите на колебливоста како основен белег на фантастиката. Така, господинот Дарсли, задоволен од својот едноличен живот, во кој ништо ново не се случува, додека оди на работа во својата фирма за дупчалки, ќе забележи како една мачка чита мапа, но потоа ќе се сепне и ќе помисли дека тоа само му се причинило; вториот „лош знак“ се луѓето со чудни наметки. Она што со сигурност е знак дека нешто многу чудно се случува во градот на „шумиците“ – бубовите, господинот Дарсли не го забележува, но затоа пак „ќе смрзне“ од страв кога од чудните луѓе со наметки ќе фати неколку збора од нивниот муабет: *Појерови, токму така слушнав... да нивниот син Хари... Судирот со едно старче со виолетова наметка и неговата ведраска насмевка и прегратка уште повеќе го вознемирува Дарсли: Дарсли се зорви. Беше ѝреѓрнат од нејознат човек. Беше наречен шумица, што и да значеше тоа. Беше ѝпресен. Побрза кон автомобилот и ѝрѓна дома ѝосакувајќи се што тоа да е само ѝлод на неговата фанѝазија, што никога ѝорано му се немаше случено, зашто не одобруваше фанѝазирање*. Што е тоа што толку многу ги вознемирува Дарслиеви, дознаваме уште на првата страница, каде што рамнотежата на „реалниот“ свет во којшто живеат и во кој „сè си имаат“ што ги прави среќни, им ја нарушува тајната за сестрата на госпоѓа Дарсли – Лили Потер. Но, тоа од што најмногу се плашат, сепак, „ги стигнува“.

Приказната започнува со Дарслиеви и завршува со нив, како да е рамка, но не на самата приказна, туку за повторно да се воспостави врската меѓу двата света, при што светот на обичните е само привремено место за живеење на оние другите, кои постојат,



се раѓаат, се борат со мрачните сили и злото и умираат, но остануваат нивните дела.

Чудните нешта започнуваат да се случуваат во еден *смајџен, сив виџорник*, на аголот од улицата „Зеленика“ бр. 4, каде што живеат Дарслиеви. Начинот на којшто авторката ја создава приказната е во рамките на вообичаената наративна постапка, со постепено вклучување на ликовите, со кои ќе се среќаваме понатаму во текстот и преку чии постапки и дијалози ќе го изгради ликот и карактерот на Хари Потер. Постапката за градење на текстот ни покажува пак дека Роулинг владее мошне добро со техниката на пишување и со способноста за реализација на сопствената идеја да напише текст за роман, кој сосема јасно ги покажува општите места на една фантастична приказна, во која има и многу возбуда и авантури меѓу другото, па така, критиката сосема оправдано ќе го стави и во категоријата – трилер. Исто така, треба да се подвлече дека на инвентивен начин го воведува ликот на Потер, како лик и име за кое само се зборува, но сè уште е физички отсутен од просторот во кој се случува главниот настан – *џрославата џоради исчезнувањето на оној чие име Волдерморџ, сити се џлашати да џо изџоворати*. Неговото доаѓање во реалниот простор е сосема во духот на фантастиката: него ќе го „спушти од небо“ (ама не со чадор, балон или некое друго „класично“ инструментално чудесно, (средство) туку со мотор!) несмасниот волшебник, цинот Хагрид, токму во моментот кога разговараат професорката Мекгонагал, која е преправена во мачка, и Албус Дамблдор, кој се одликува по својот необичен изглед и со својата волшебничка облека. Двајцата волшебници ќе се најдат таму, на улицата „Зеленика“, каде што преку нивниот дијалог ќе се воведат ликот на детето, како антиципација на неговото значење за идните генерации деца, но и како најава за неговата слава како книжевен лик: *Тој ќе биде славен – висџинска леџенда – не би се чудела денешниов ден да биде џроџласен за џразник – ќе се џишуваати книџи за Хари – сити*

*деца ќе џо знаати неџовојто име!* – вели професорката Мекгонагал и на овој начин, преку нејзиниот лик, авторката го најавува серијалот книги, што навистина ќе следи потоа. Кога професорот Дамблдор вели дека треба да го остави малиот Хари кај тетин му и тетка му, Мекгонагал ќе се спротивстави: *Не мислиш – сиџурно не мислиш на луџето шџо живеати овде?... Дамблдор, немој! Ги џледав цел ден. Нема оруџи луџе шџо се џоразлични од нас. А имаати и едно деџишџије – ја клоцаше мајка си цело време додека одеа џо улицата и џискаше да му даде бонбони. Хари Потер да живее овде?*

Во врска со идната слава и прочуеност, но и со товарот на таа слава, Албус Дамблдор додава: *Доволно да му ја замае џлаватата на секое деџе. Славен џред да научи да оди и да зборува! Славен заради нешџо на кое нема ни да се секава! Не џледаш ли дека ќе му биде џодобро да расџе џонасџрана од сеџо џоа сџ оруи не созрее доволно за да може да џо разбере?* Низ нивниот дијалог се потврдува фактот дека семејството Дарсли не е најпогодно за сурогат–семејство на Хари, за што аргументи има и професорката, која преправена како мачка цел ден ги посматра луѓето од улицата, но и тоа дека, сепак, Хари прво мора да се здобие со некакво животно искуство и да помине извесен период на страдања и искушенија, кои ќе го зајакнат неговиот дух, за потоа „да аплицира“ за запишување во училиштето за волшебници *Хоџворџс*. Очигледно е дека овие разлики, покрај тоа што укажуваат на другоста на луѓето, имплицираат и педагошки елементи, кои подоцна ќе бидат проткајувани низ целиот текст.

#### *Оџисоџи на ликовиџе и моџивџије во романоџи*

Уште со насловот на првата глава од романот *Момчеџо шџо џреживеа* се навестува нечие преживување, наспроти нечие умирање. Мрачниот волшебник Волдерморџ, симболот на злото, за

кого наместо име се користи еуфемизам и го нарекуваат *Знаеџе кој*, ги убива родителите на Хари Потер – Лили и Џејмс, но кога се обидува да го убие и Хари, единствено што успева е да го обележи на челото со знак во вид на молња, а потоа да исчезне. Така, момчето што преживеа е Хари Потер, кого сите од светот на волшебниците уште додека е бебе го доживуваат како голем волшебник и спасител, кој ќе се бори на страната на доброто.

Авторката Џ. К. Роулинг чудесниот ефект на текстот и неговата естетска комуникација со читателот ги постигнува и со мошне сликовитиот опис на ликовите. Така, физичкиот опис на Албус Дамблдор многу јасно асоцира на волшебник, а во зависност од сензибилитетот и читателското искуство многумина во описот ќе го „препознаат“ познатиот волшебник, кој живеел во времето на кралот Артур – *Мерилин*. Неговото ненадејно и „тивко“ појавување, „како да изникнал од земја“ е во доменот на чудното: *Никогаши ваков човек не беше виден на улицата „Зеленика“.* *Беше висок, слаб и многу стар, судејќи по сребројата на неговата коса и брада кои беа доволно долги да ги џикне во џојасој.* *Носеше долга облека, џурџурна наметка што досегааше до земја и чизми со високи џојџејџици и џоки.* *Очиите му беа свејло сини, блескави и се искреа зад џолукружните сџакла на очилајата, а носот му беше многу долг и џолку жрбав како да бил скршен барем на две-џри месџа.*

Дека се работи за текст од доменот на фантастиката, доказ е и фактот дека Хари Потер е сирак, без мајка и татко, а за него треба да се грижат посвоители, кои најчесто се лоши спрема него. Тетка му Петунија, тетин му Вернон и неговиот братучед Дадли кон малото сираче Хари се однесуваат грубо и одбојно, но тој некако се снаоѓа и без поговор го издржува теророт што му го прават сите тројца, а особено неговиот братучед Дадли. По примерот на многу бајки, како што се *Ивица и Марица*, *Пејелашка*, *Снежана и седумте џушиња*, сирачето е подложено на многу страдања и

искушенија, што ќе биде причина за напуштање на местото каде што живее. За разлика од нив, Хари останува и без мајка и без татко, но затоа, однапред се знае неговата волшебна моќ, а неговата судбина е во рацете на оние кои се „свесни“ за таа моќ. Од моментот кога Албус Дамблдор го остава на прагот од неговите роднини – шушумигите Дарслиеви, поминуваат околу десеттина години, во кои Хари пораснува во ситно и слабо момче, чиј физички опис стана единствен, оригинален и препознатлив за секое дете (особено по очилата): *Имаше сџино лице, глуждесџи колена, црна коса и сјајни зелени очи. Носеше џркалезни очила...* Неговата бујна, црна коса, која толку бргу расте и со тоа му прави проблем на семејството Дарсли, многу лесно може да се поврзе со митот за Самсон (и Далила), чија сила била токму во косата. Но, бидејќи станува збор за детска книга, косата на Хари овде само ја покажува неговата волшебничка моќ. Сите напори на Дарслиеви да го сокријат волшебничкото потеклото на Хари Потер и неговите способности за коишто тој сè уште не е свесен, како на пример кога разговара со змијата боа во зоолошката градина, не им успеваат. Така, кога доаѓа вистинскиот момент, точно на денот кога е роден, по околу десеттина години почнуваат да доаѓаат „писма од никаде“, како најава за чудесните настани на кои ќе присуствува и ќе биде дел од нив, самиот Хари Потер. Тие писма ќе ја најдат адресата на секое „преселување“ на Хари, организирано од тетинот Вернон, за да ја сокрие „вистината“ за малиот волшебник од самиот него, дури и во старата колиба, која се наоѓала на врвот од една огромна карпа среди морето. Од појавата на необично големиот човек, во бурната ноќ во колибата, започнува една нова страница од животот на Хари.

Џ. К. Роулинг, како и повеќето добри писатели за деца, како основна тематска граѓа го користи детството, со сите карактеристични мотиви за овој период од животот на секој човек, при што педагошките ефекти ги постигнува на едно високо естетско

ниво. Таа го гради ликот на Хари Потер самоуверено и цврсто, правејќи мрежа од парадигматски односи, со кои ќе покаже дека носител на основната тема, дадена и во самиот наслов – *Каменот на мудроста* е директно врзана со име и презиме на главниот, стожерен лик – *Хари Потер*. Значи, од малото и несигурно сираче ќе создаде лик на дете – икона, кое е предодредено да се избори за Каменот на мудроста, како идеал за вечниот живот. Неговиот живот, сè до појавувањето на Хагрид и нивното одење во улицата *Дијагон*, е мизерен. Живее во орман, ги носи старите алишта на Дадли, им слугува на своите роднини, дури и не знае што е тоа подарок за роденден. Всушност, мотивите карактеристични за детството – мотивот на храната, облеката, просторот, играта, пријателството, ги гледаме како паралелизми и во двата света. Хари, преминувајќи во волшебниот свет, доживува нешта за кое сонува секое дете, особено она кое до тогаш (како Хари) немало речиси ништо: во возот јаде бонбони со различни вкусови и чоколадни жаби, има облека која за првпат е купена и скроена само за него, има волшебно стапче, си одбира, како роденденски подарок од Хагрид, бел був–писмоносец, а во Хогвортс има огромни, свечени сали, со маси преполни со разновидана храна и осветлени со стотици летечки свеќи, наспроти темниот и тесен орман, во кој спиел кај Дарслиеви.

Целиот волшебен свет на Хари Потер е, всушност, виртуелна реалност, во која сите топоними се измислени, освен името на железничката станица во Лондон, Кингс Крос. Но перонот од којшто поаѓа е повторно виртуелен, а до него се стигнува преку невидлив отвор во еден од ѕидовите на станицата. На перонот со небичен број, *девети и итри четвртини* стои возот *Хоџвортс – експрес*, кој ќе го однесе кон неговата судбина, кон паралелниот свет и живот во училиштето, што се наоѓа во замокот, наречен *Хоџвортс*. Тука се запознава со Рон Визли и со амбициозната Хермиона Гренџер, но исто така и со дрскиот Драко Малфој кого

го среќава уште порано, во улицата *Дијагон*, каде што го запознава и навидум „смотаниот“ професор *Квирл*.

Ролинг навистина креативно и на оригинален начин ни „ги отвора“ портите на Замокот каде што се среќаваме со многу необични нешта кои се карактеристични за магичниот свет, и за кои веќе знаеме, но добро и оригинално искомбинирани и „зачинети“ со хумор, стануваат привлечни и многу интересни за читателот. Така, духовите што им кружат околу главите на првачињата се добри или лоши, слично како и луѓето; скалите се маѓепсани, па во еден момент може да се случи да исчезне дел од нив; за да се отворат вратите, потребна е „шифра“ – волшебни зборови, кои ако се забораваат нема да се отвори ни една врата и, секако, **забраната** да се оди на третиот кат! Забраната е општо место во волшебните приказни, а кршењето на забраната најчесто предизвикува страшни последици (Како на пример во „Синобрадиот“ од Шарл Перо.). Забранетата одаја обично крие мрачни тајни, а до клучот за да се влезе во неа се доаѓа многу тешко, па сепак, секогаш и без исклучок, тајната што се крие во забранетата одаја некој ја открива!

Авторката го гради текстот врз структурата на ликовите. Волшебничката капа, која исто така може да се третира како лик, со оглед на нејзините атрибути и функции (што е во доменот на инструменталното чудесно), е онаа што одлучува за секој ученик поединечно, на кој дом ќе му припадне – на *Грифиндор*, *Халф-џаф*, *Рејвенкло* или на *Слиџерин*.

...Немајте ништо во главите  
 Што кајат не го виде  
 Ставајте ме и ќе ви кажам  
 Каде секој треба да биде.  
 Може сие за **Грифиндор**  
 Луѓето со срца смели

**Храбросија и вишешивојто***Нив од оруѓиите ги дели.**Може сите за Халфјаф**Кајшто чесно сè се дели**Сирливи и верни,**Вредни како ѝчели.**Во добриот ситар Рејвенкло**Се ситие што им нема маана**Мудросија и знаењето**Главна им се храна.**А можеби во Слијерин**Ќе најдеш итри како себе***Тие мислат и лошојто е добро****Ако добијат што им треба.**

(стр. 100)

Но, преку нејзиното обраќање низ песната, која овде има улога на метатекст, јасно може да се види дека, всушност, секој сам си го избира местото на кое тој му припаѓа, а таа само „ги скемира“ нивните мисли. Таа валкана и излитена капа, што асоцира на долгогодишна употреба и искуство, а поседува волшебничка моќ да го процени карактерот на секое дете, е уште еден доказ за инвентивноста и креативноста на Роулинг. Со укажувањето на карактеристиките на секој дом поодделно, таа едновременно ги детектира атрибутите на ликовите, а исто така и ги предвидува нивните функции во понатамошното одвивање на настаните. Имињата на ликовите, нивниот надворешен опис, кој следува по изрекувањето на „судот“ на капата, целосно кореспондира со нејзиниот избор.

На *Грифиндор*, речиси очекувано, ќе припадне Рон, кој е „чистокрвен“ волшебник и чии родители, како и браќата, по традиција влегуваат во овој дом, потоа Хермиона Гренџер, исто така

„чистокрвна“, и секако, Хари Потер, кој по мајка е од обичните, што ќе рече „шушумигите“, но е една од најомилените ученички, а потоа и волшебнички во Хогвортс. Сепак, капата има тешка задача, кога Хари ќе ја стави на глава:

„Ммм“, рече едно гласче во неговото уво. „Тешко. Многу тешко. Гледам многу храброси. А и добар ум. Има и дарба, о Боже, да – и желба за докажување, баа интересно...Каде да ти ставам?“

Хари го зграбчи штолото со двете раце и помисли: „Не во Слијерин, не Слијерин.“

А, капата како да го искушува, сакајќи да ја провери неговата цврстина и одлучност:

„Не во Слијерин, а?“, праша гласчето. „Сигурен си? Можеш да бидеш велик, знаеш, имаш сè што ти е потребно, а Слијерините можат многу да ти помогнат, не се сомневам во тоа – не? Е, па ако си сигурен – Грифиндор!“

По овој „ричуал“ веќе го имаме целосниот портрет на Хари Потер – ситното момче, со тркалезни очила е *храбро, умно, има дарба и желба за докажување*, што се потврдува и со неговото влегување во тимот на *Грифиндор*, како натпреварувач, *итрагач* во метлобој, иако првоодделенците никогаш порано не влегувале во тимот.

Наспроти него, *Драко Малфој*, чии родители преминале на страната на мрачните сили на Волдерморт, а потоа повторно се вратиле на страната на Албус Дамблдор, посакува да се падне во *Слијерин*. Така, конечно и јасно е воспоставена опозицијата меѓу доброто и злото во ликовите и главните актери, кои во книгите за Хари Потер што следат, секогаш ќе бидат на спротивните страни. Ваквиот заклучок може да се донесе и од сонот што ќе го сони Хари, уште првата вечер во домот:

Се сони со иурбанот од Квирл на својата глава. Турбанот ѝоситојано му зборувааше и го убедувааше дека веднаш треба да се

и рефрли кај Слиџериниџе, зашто тоа е неговата судбина. Хари му зборува дека не сака да биде Слиџерин, но иурбаното ситанување сè ииџежок и ииџежок; кога се обиде да го извади, го ситисна иолку цврсто околу главата што го забеле – ииџоа се ииџави Драко и му се смееше додека ииџе се бореше со иурбаното. Наеднаш Драко се иреџивори во ирофесорото Снеџ и неговото кикото ситана иискав и ситуден – блесна зелена свеџлина и Хари се разбуди искаџен во ииџе и расиџреџерен.

Овој сон претставува антиципација на настаните, што ќе се одвиваат како неминовност, поврзани со ликовите од сонот. Уште на приемот на новите ученици, како и означувањето на почетокот на новата учебна година за старите, Хари Потер забележува дека професорот по волшебни напитки Снеџ не го поднесува. На приемот, исто така, се наоѓа и професорот Квирл, кој на главата носи џрозен иурбан и разговара со некој ирофесор со мрсна црна коса, орлов нос и жолто лице. Кога тој професор ќе го погледне Хари право в очи, Хари ќе почувствува остра, врела болка низ лузната во челото. Овде започнува заплетот, кој и кај возрасниот читател создава лажна претстава за Квирл и за Снеџ, зашто, како што ќе се види подоцна, Квирл не разговара, всушност, со професорот Снеџ, туку со оној чие име никој, освен Албус Дамблдор и Хари Потер, не се осмелува да го изговори. Имено, авторката Роулинг, нарацијата започнува да ја проектира од линеарна приказна за случувањата на Хари Потер до доаѓањето во училиштето Хогвортс, во заплеткан детективски трилер. Одењето на часовите, учењето, строгоста на професорите, натпреварот меѓу ученичките домови за освојување поени за успешно совладување на магионичарските вештини, натпреварите во метлобој, сосема наликуваат на она што се случува во реалниот живот, со таа разлика што волшебните средства, магичните зборови, клетвите, потоа троловите, гремлините, змејовите и др., се оние општи места што го означуваат светот на магијата и волшебништвото.

Заедничките часови со Слиџериниџе, кај професорот Снеџ, ја „замаглуваат“ вистинската опасност која го демне Хари Потер. На неколку пати, Хари, случајно или намерно ќе се најде на забранетиот терен, каде што ќе забележи дека се вртка професорот Снеџ. Знаејќи за омразата што ја чувствува кон него, почнува да ја истражува причината поради која оди тој честопати скришно на третиот кат. Во тоа сесрдно му помагаат неговите пријатели Рон и Хермиона. Така, заедно ќе откријат дека во Хогвортс се наоѓа Каменот на мудроста, кој го создал алхемичарот Николас Флазел, пред повеќе од шестотини години. Него го чува троглавото куче, чие име *Мекушко* не е во согласност со неговиот изглед и со неговата задача. Тоа е високо до таванот, а неговите три усти и три пара очи се гаранција дека никој не може да помине покрај него и да остане жив. Во оваа книга добро чувана тајна е, особено начинот, како да се помине покрај страшното куче, налик на кучето од подземниот свет – Кербер и да се влезе во собата каде што се наоѓа Каменот на мудроста, кој го содржи еликсирот на животот и кој единствено може да го поврати и да му ја врати телесната сила на страшниот волшебник Волдерморт. Тајната како да се помине покрај *Мекушко*, Хари Потер и неговите пријатели Рон и Хермиона ја дознаваат од Хагрид – доволно е да се засвири на флејта и тоа да заспие. Тоа нè наведува повторно на фактот дека се работи за книга за деца, каде што страшните нешта се комбинираат со елементи кои го „ослабуваат“ ефектот на страшното. Свесни за големата опасност од повторното „оживување“ на Волдерморт, тројцата пријатели храбро се втурнуваат во опасната авантура – спасување на Каменот на мудроста од рацете на Снеџ – онака како што им доликува на членовите од домот *Грифиндор*. Но, настаните што следат потоа се во доменот на чудното и наликуваат на хорор филмовите, додека описот на ликот на Волдерморт, како да е „позајмен“ од филмовите за вампирот Дракула. Како во вистински трилер, дејството на почетокот од последната

глава од романот, под наслов *Човекој со две лица*, доживува кулминација. Морбидниот сон, што го сонува Хари на почетокот, се остварува: во собата каде што се наоѓа Каменот на мудроста го наоѓа, не професорот Снежп, туку, на негово огромно изненадување, професорот Квирл:

*Скаменет, до гледаше Квирл како ги крева рацеите и до одвикува иурбанот. Што се случуваше? Најпосле иурбанот беше одвикуван. Без него, главата на професорот изгледаше смешно мала. Тој иолека се сврте со грбот. Хари сакаше да вресне на цел глас, но од усните не излезе никаков звук. Таму каде, што требаше да биде иилот на професорот, имаше оруго лице, најморничавото лице што некој може да го замисли. Беше бело како креда, со свеинати, крвави очи и засеци месито ноздри, како на змија.*

Потоа, сето она што се случува е во функција на прикажувањето на борбата меѓу доброто и злото, а крајот е секако среќен, бидејќи во книгите за деца, секогаш победува доброто!

Малите волшебници ги поминуваат речиси сите препреки заедно, сè до последната, за која не е потребно волшебничко знаење, туку логика за да се реши загатката и да се остане жив! На полицата со седум шишиња, во кои има или отров или вино, треба да се открие вистинското, кое, не само што не е отровно, туку и е единственото, со кое ќе се влезе низ последната врата, обвиткана со црни пламења, што води до Каменот. Загатката ја решава одличната ученичка Хермиона, која покажува дека не е само „бубалица“ туку и вистинска другарка, упорна и подготвена дури и да се жртвува за својот пријател. Така, Роулинг, на извонреден начин поентира со една од основните дидактички пораки, во врска со учењето, но и со храброста и пријателството: „*Фантасично*“, рече иаа. „*Ова не е магија – ова е логика – гатанка. Дури и најголемиите волшебници би заглавиле овде доколку не знаат да размислуваат логички.*“

\* \* \*

„*Хари, сакам да знаеш дека си голем волшебник.*“

„*Не колку тебе*“...

„*Колку мене?! Книги! И иамети! Има иоважни работи – иријателство и храброст*...“

Вечната борба помеѓу доброто и злото во оваа книга, а и во другите од серијалот, во кој главен лик и јунак е Хари Потер, е прикажана на извонреден уметнички начин. Сите универзални етички категории се мошне вешто скриени зад завесата на хуморот, иронијата, игривоста, дијалозите и извонредната смисла и вештина за избор на средства по мерка на читателот, како што се волшебните зборови, преобразбите на волшебниците – учители од Хогвортс, нивниот физички изглед, нивните имиња, јазикот со кој зборуваат ликовите, и којшто е карактеристичен за секој лик поодделно како белег, знак за неговото место и статус во хиерархијата на волшебниците, во светот во кој, иако има волшебни стапчиња, волшебни напитки, волшебни наметки, кои може да те направат невидлив, огледала на етиблеж (= желбите), летечки метли и различни клетви, не е така едноставно да се опстане.

Ц. К. Роулинг создала современ, модерен роман, во кој „дијалозите односи ги разбираме како универзален феномен, својствен и присутен во сите манифестации на човековиот живот“, и во кој со помош на Другиот го проектира императивот за возобновување и за поддршка на критичкиот однос кон поредокот, обременет со системски, репресивни, монолошки стратегии за потиснување на разликата, без оглед на тоа, за кој вид разлика станува збор – за индивидуална или колективна (културна); (види: Шелева, 2000:32, 63).

Зад секој волшебен чин се крие некое можно објаснување, кое текстот може да го трансформира од чудесен во чуден, па дури и во реалистичен, но никој, ниту читателот, ниту ликовите, внатре во самата приказна не бараат објаснување. Сепак, епипло-

гот на книгата носи уште етички пораки и одговори на прашањата за некои универзални категории на животот, кои ги надминуваат рамките на книжевниот текст за деца, како што е прашањето за смртта, за вистината, за именувањата на нештата со вистинското име...

Но, она што овој текст го прави носител на хуманистичките пораки, што е присутно во литературата за деца како општо место или топос, е исказот на Албус Дамблдор за љубовта на мајката:

*Мајка ти умре за да ти се сјаси. Ако ти сѝои нешѝо шѝо Волдерморѝ не може да го разбере, тиоа е љубовѝа. Не сфаќа дека љубов, тиолку силна како тиаа од мајка ти, осѝава бележ. Не лузна, не видлив знак...да бидеш сакан тиолку олабоко, ти дури и ако тиој шѝо ти сакал си заминал, ти дава тиосѝојана зашѝиѝа. Љубовѝа осѝанува засекогаш во кожѝа.*

Џоан Кетлин Роулинг потпишала договор со издавачката куќа „Little Brown“ за научно-фантастичен роман за возрасни! Во статијата се вели дека таа уживала додека ги пишувала своите романи за деца, но дека е време да ѝ се посвети и на повозрасната публика. Но, Хари Потер е момчето кое стана дете–икона за сите генерации. Мнозина од нив, кои го започнаа своето дружење со малиот волшебник, кон крајот на деведесеттите години на минатиот век, и кои тогаш имаа од 10 до 14 години, сега веќе не се тинејџери, туку момчиња и девојки, кои можеби имаат свои семејства, а можеби и свои деца, но со задоволство се сеќаваат, и веројатно ги препрочитуваат книгите или со исто внимание ги гледаат филмуваните верзии за Хари Потер. Ова е само уште еден доказ дека книгите за деца веќе заземаат еден многу значаен дел од медиумскиот простор, но, исто така, дека често повторуваните изјави на наставниците, па и на родителите дека децата сè помалку сакаат да читаат, не мора и не треба да се земаат како некаков факт за паѓањето на интересот за читање кај новите генерации

поради филмаската индустрија. Потребно е само на децата – читатели „да им се случи делото“!

### **Намесѝо заклучок**

Речиси сите книги за деца содржат една скриена порака која се однесува на родителите или воопшто на возрасните, а тоа е дека детето е „татко“ на возрасниот човек. Во повеќето книги, како што се „Бескрајната приказна“, „Малиот принц“, како и во книгите за малиот – голем волшебник Хари Потер станува збор, всушност, за способноста на детето да го спаси светот на возрасните, кој се руши постојано поради нивните различни амбиции за пари, моќ, позиција. За среќа, тука се децата кои, со својата невина, чиста душа, имаат волшебна моќ да го обновуваат повторно и повторно светот во кој и тие постојат како негови рамноправни членови, и да нè потсетуваат на тоа дека „со срцето подобро се гледа отколку со очите!“

## КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел, 1990: За поетиката, прев. М. Петрушевски, Скопје, Култура.
- Б. Бетелхајм, 1976: Значење бајки, Београд, Зенит.
- Ј. Борев, 2008: Естетика, прев. Л. Тосева, Скопје, Македонска реч.
- Ј. Борев, 2011: Енциклопедија на естетиката и на теоријата на литературата, прев. Л. Тосева, Т. Пејовиќ и др., Скопје, Македонска реч.
- Л. Виготски, 1975: Психологија уметности, Београд, Нолит.
- Ј. Владова, 2001: Литература за деца, Скопје, Ѓурѓа.
- З. А. Гриценко, 2007: Детска литература. Методика приобшенија на децата к чтению, Москва, Издательский центр „Академия“.
- В. Димова, 2007: Литературното дело и рецепцијата, Скопје, Македонска реч.
- М. Друговац, 1975: Македонските писатели за деца, Скопје, Македонска книга.
- Р. Ингарден, 1971: О сазнавању книжевног уметничког дела, прев. Б. Живојиновиќ, Београд, Српска книжевна задруга, (Книжевна мисао 3).
- С. Ж. Марковиќ, 2003: Записи о книжевноста за децу, Београд, Београдска книга.
- М. Мекдоналд, Ж. Кон, А. Греимас, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ф. Амон, 1996: Теорија на прозата, прев. А. Вангелов, Скопје, Детска радост.
- М. Милинковиќ, 2006: Страни писци за децу и младе, Чачак, Легенда.
- С. Смиљковиќ, 2012: Прозното и поетското творештво за деца на Славно Јаневски, прев. П. Тасева, Скопје, Македонија презент.
- С. Смиљковиќ, 1999: Ауторска бајка, Врање, Учителски факултет.
- К. Стајнер, 2006: Емоционална писменост: интелигенција со срце, Скопје, Магор.



- M. Тодорова, 2010: Литературата за деца и културната разноликост, Скопје, Вермилион.
- Ц. Тодоров, 1991: Поетика, Скопје, Наша книга.
- Е. Шелева, 2000: Од дијалогизам до интертекстуалност, Скопје, Магор.
- P. Azar, 1970: Knjige, djeca i odrasli, Zagreb, Stilos.
- J. Chevalier, 1983: Rečnik simbola, Zagreb, Nakladni zavod, МН.
- U. Eko, 1966: Otvoreno delo, Beograd, Nolit.
- E. M. Forster, 1974: Aspects of the Novel.
- I. Furlan, 1967: Učenje kao komunikacija, Zagreb.
- E. D. Hirš, 1983: Načela tumačenja, Beograd, Nolit.
- Institut za književnost i umetnost, 1985: Rečnik književnih termina, Beograd, Nolit.
- R. O. Jakobson, 1966: Lingvistika i poetika, Beograd, Nolit.
- R. H. Jaus, 1978: Estetika recepcije, Beograd, Nolit.
- Ž. Kon, 2001: Estetika komunikacije, prev. V. Injac, Beograd, Klio.
- Ž. F. Liotar, 1988: Postmoderno stanje, prev. F. Filipović, Novi Sad.
- J. Lotman, 1976: Struktura umetničkog teksta, Beograd, Nolit.
- P. Milosavljević, 1993: Teorija beletristike, Niš, Prosveta.
- Ž. Pijaže, B. Inhelder, 1990: Psihologija deteta, prev. T. Ilić, Novi Sad, Dobra vest (Biblioteka *Elementi*).
- V. Prop, 1982: Morfologija bajke, Beograd, Prosveta.
- D. Russell, 2005: Literature for Children, A Short Introduction. New York, Pearson.
- I. Saksida, 1994: Mladinska književnost med literarno vedo in književno didaktiko, Maribor, Obzorja.
- M. Solar, 1976: Književna kritika i filozofija književnosti, Zagreb, Školska knjiga.
- M. Solar, 1980: Ideja i priča, Aspekti teorije proze, Zagreb, Znanje.
- M. Solar, 1986: Teorija književnosti, Zagreb, Školska knjiga.
- C. Todorov, 1987: Uvod u fantastičnu književnost, prev. A. Mančić – Milić, Beograd, Rad.
- R. Velek, O. Voren, 1985: Teorija književnosti, Beograd, Nolit.

**Користена литература – работен материјал:**

- И. Андриќ, 2004: *Деца*, прев. В. Попов, Скопје, Феникс.
- А. де С. Егзипери, 1987: *Малиот ѝрини*, прев. М. Чепинчиќ, Скопје, Култура, Мисла, Наша книга.
- К. Колоди, 2003: *Пиноккио*, прев. Е. Николоска, Скопје, Силсонс.
- Ј. Радичков, 1999: *Ние врајчињата*, прев. Ј. Владова, Скопје, Табернакул.
- Ц. К. Роулинг, 2002: *Хари Потер и Каменот на мудросија*, прев. Б. Б. Анчевска, Скопје, Култура.

## ***ЗА АВТОРОТ***

Виолета Димова е родена на 6. септември 1955 година во Скопје. Дипломирала на Филолошкиот факултет во Скопје, каде што и магистрирала и докторирала на теми од методиката на наставата по книжевност.

До 2008. година, Виолета Димова работи како професор по методика, а предава и литература за деца и светска книжевност на Катедрата за македонска книжевност и јужнословенски книжевности на Филолошкиот факултет *Блаже Конески* во Скопје. Моментално е декан и редовен професор на Филолошкиот факултет, на Универзитетот *Гоце Делчев* во Штип.

Своето долгогодишно искуство како универзитетски професор, кој се занимава со проучување на развојните и современите процеси и промени во наставата по литература, како и воопшто во образованието, го потврдува со книгата *Литературното дело и реципиентот*, која се користи како учебник по методика на наставата по литература, за студентите на Филолошките факултети.

Освен со методиката, Виолета Димова се занимава и покажува особен интерес за естетиката на комуникацијата во наставата по литература, како и во литературата воопшто, за што сведочат и нејзините бројни статии во врска со оваа релативно нова теориска и полижанровска дисциплина.

*Естетиката на комуникацијата и литературата за деца* е обид за нов и поинаков литературно-теориски и апликативен пристап кон делата кои, помалку или повеќе се наменети на децата и на младите.

## СОДРЖИНА

ПРЕДГОВОР -----	7
1. Историски осврт -----	10
2. Состојбите на литературата за деца денеска -----	12
ПРВ ДЕЛ -----	17
ВОВЕД -----	17
ЗА ПОИМОТ/ЖАНРОТ ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА -----	20
За некои специфики на литературата за деца -----	22
Има ли посебна „(нај)соодветна“ теорија на литература за деца? -----	23
За онтологијата на литературата за деца -----	24
За „случувањето“ на литературното дело -----	26
Што е потребно за да „се случи“ литературно дело за деца? -----	28
<i>За ѝнсајтелот на литературното дело</i> -----	28
<i>За чииајтелот на литературното дело</i> -----	32
За односот читател – дете: читател – возрасен -----	38
<i>Чииајтелот – дете и неговите сознјатни способности</i> -----	38
<i>За ѝнксиоот и конѝксиоот во литературата за деца</i> -----	40
За морфологијата на литературата за деца -----	46
За мотивите и темите во литературата за деца -----	49
За „приказната“ во литературата за деца -----	57
За етиката и естетиката во литературата за деца -----	60
<i>За естетиката во литературата за деца</i> -----	60
<i>За естетиката во литературата за деца</i> -----	62
За аксиологијата на литературата за деца -----	64

ВТОР ДЕЛ -----	67
<i>Вовед 2 или уише малку за приказнаи</i> -----	67
<i>ЗА „СВЕТОТ“ НА ВРАПЧИЊАТА И „СВЕТОТ“ НА ДЕЦАТА</i>	
„Ние врапчињата“ од Јордан Радичков (1929-2004) -----	68
<i>УМЕТНОСТА И ИГРАТА – КАКО УЧИЛИШТЕ ЗА ЖИВОТОТ</i>	
„Аска и волкот“ од Иво Андриќ (1982-1975) -----	94
<i>ЗА ОЧОВЕЧУВАЊЕТО И ЧОВЕЧЕТО ВО НАС</i> -----	103
<i>За Пинокио или за дејетио чиј нос од време на време</i>	
<i>сџанува необично долџ</i>	
„Пинокио“ од Карло Колоди (1826-1890) -----	104
<i>Дали дејетио од шеќер џо – било или не – џо било?</i>	
„Шеќерна приказна“ од Славко Јаневски (1920-2000) -----	119
<i>Малиот принц или „човечетио“ во нас</i>	
„Малиот принц“ од Антоан де Сент Егзипери (1900-1944) ---	127
<i>ХАРИ ПОТЕР – КУЛТНА ЛИЧНОСТ ВО СВЕТОТ НА</i>	
<i>ДЕЦАТА</i> -----	138
„Хари Потер и Каменот на мудроста“ – Ц. К. Роулинг (1965-) 140	
<i>Наместео заклучок</i> -----	157
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА-----	159
Користена литература – работен материјал -----	161
ЗА АВТОРОТ -----	163

**Виолета Димова**  
**ЕСТЕТИКАТА НА КОМУНИКАЦИЈАТА**  
**И ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ДЕЦА**

*Издавач*

**Македонска реч – Скопје**

ул. Никола Добровиќ 1/1-3

Тел.: 02 2722 820

www.makedonskarec.mk

E-mail: makedonskarec@yahoo.com

*За издавачоџ*

**Нове Цветаноски**

*Лекџура*

**Снежана Веновска – Антевска**

*Комџуџерска џодџоџовка*

**Снежана Бошковска**

*Печай*

**Графо ден**

Скопје, 2012

CIP – Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“,  
Скопје

xxxxx

ДИМОВА, Виолета

Естетика на комуникацијата и литературата за деца / Виолета  
Димова; – Скопје: Македонска реч, 2012. – 166; 20 см.

ISBN xxx

COBISS.MK – ID xxx



Министерство за култура

*Преводоџ на ова издание е финансиски џоддржан од*  
*Министерсџоџоџо за кулџура на Република Македониџа*