

**ТЕКСТОТ КАКО ВЛЕЗ ВО ВИЗУЕЛНОТО
(ОСВРТ КОН „АЛИСА ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА“ И „АЛИСА ВО СВЕТОТ
НА ОГЛЕДАЛОТО“ ОД ЛУИС КАРОЛ)**

д-р Мерсика Исмајлоска

Универзитет за информатички науки и технологии „Св. Апостол Павле“,
Охрид, Република Македонија

Клучни зборови: фантастично, чудесно, визуелни уметности, книжевност, детска книжевност, култура

Key words: fantastic, miraculous, visual arts, literature, culture, child literature

Ние живееме во свој свет,
свет кој е премал
за ти да влезеш,
па дури и со рацете и со колена
на возрастите.
Иако се обидуваш и молиш
со око на аналитичар...
не можеш да го најдеш центарот
каде ние танцуваме, каде ние пееме...
(Р. С. Томас, *Детска песна*)

Читањето и, што е уште поважно, теоретската обработка на литературата за деца повлекува анализа на самиот термин „за деца“ и неговото врзување со литературата. Блискоста на литературата за деца со таканаречените едноставни форми, какви што се бајката, гатанката, шегата и слично, дополнително го проблематизира терминот, но во исто време и суптилно го дистанцира од она сфаќање дека книжевноста, литературата за деца се дефинира преку нејзината поучност, односно дидактичност. За сите овие нијанси на дефиницијата литература за деца зборува професорот Питер Хант (Peter Hunt). Во својата книга *Запознавање со литературата за деца* (An Introduction to Children's Literature), Хант нуди мапа на делата во кои имал увид, првенствено за деца, концентрирајќи се, пред сè, на британската литература за деца во последните 130 години. Книгата ја анализира

споменатата синтагма литература за деца, што претставува таа, како може да ѝ се пристапи и како се развивало изучувањето за неа. Историскиот фактор во развојот на парадигмата остава простор авторите да се анализираат и поинаку, во зависност од читателовиот сензибилитет, релативизирајќи ја дефиницијата за литература за деца.

Литературата за деца, сама по себе, е значајна област на креативното пишување, во неа уживаат и возрасните и децата. Таа вклучува и интегрира зборови и слики, се пресликува во визуелните уметности, во усните приказни и во други уметнички форми. И за децата и за возрасните, како што потенцира Хант, таа донела ликови какви што се Пепелашка, Волшебникот од Оз, Петар Пан, Алиса, кои едноставно не се само пат до детството и раскажувањето приказни туку и пат до основните митови и архетипови. Иако е книжевноста за деца општествено важна категорија, дефинирањето на нејзините граници, било да се тие дидактички, забавни или едноставно креативни, води до еден процес кој ги рedefинира токму нејзините граници.

Идеите кои се групираат околу литературата за деца се богати и комплексни, како што се и самите книги. Историски гледано, мотивите вклучуваат: носталгични слики, чувство за место или територија, егоцентричност, тестови и иницијација, изгнаник и херој, премолчена почит меѓу возрасните и децата, несигурност/сигурност и, што е најважно, врската меѓу реалноста и фантастиката, како најесенцијална во обликување на смислата на терминот. Врска која учествува и во градењето, а произлегува од свеста на авторот, читателот, детето.

На многу начини, според проф. Хант (Hunt, 1994, 1–26), фантастиката е срцето на односот возрасен–дете во литературата. Фантастиката нуди радикални проникнувања на човечката психа, што, парадоксално, излегува соодветно за дете. Типовите фантастика, класифицирани според Хант, им нудат на децата различни искуства. „Домашната“ (домашна во однос на Хант) фантастика, како, на пример, Вилин Пу, нуди свет препознатлив за децата. „Високата“ фантастика е сместена во некој друг свет, на пример, Хобит, кој нуди поширок спектар за една имагинација која функционира во паралелен свет со едноставни правила. Помеѓу овие два типа се оние книги во кои вториот свет е врамен од првиот, ликовите од „овој“ свет доаѓаат или си одат од „другите“ светови, како, на пример, Алиса, или ликовите од Волшебникот од Оз и оние книги во кои во имагинарниот, „вториот“, паралелниот свет, е врамен овој свет, „реалниот“. Често тие два света се мешаат, светот кој

врамува е и врамен, и обратно, затоа е тенка границата помеѓу фантастичното, чудесното, волшебното. Влегувајќи во една поширока теза за оностраното, се потврдува дефиницијата на *Речникот на книжевни термини* дека фантазијата е способност за поврзување на непосредното доживување, емотивно чувствување, сликовита перцепција на претставување на духовните творби, конструктивна, творечка способност (Grupa Autora, *Rečnik književnih termina*, 1986, 213).

Според Кајоа, фантастиката изразува скандал, раскин, чуден, речиси неиздржлив пробив во реалниот свет, а со своите пробиви на оностраното во реалниот свет, се трансформира себеси во поетика на чудесното. Врзани за имагинацијата, производите на фантазијата книжевно материјализирани преку бајките, фантастичните раскази, научната фантастика, може да се доведат во корелација со литературата за деца. Детската свест, како најпогодна и најотворена за имагинацијата, најдобро се снаоѓа во просторот во кој сè е дозволено. Натприродното и чудесното се преплетуваат со волшебното, заедно ги поставуваат рамките на фантастичното. Фантастичното функционира според сопствени закони, тие редовно оставаат место за нешто недоречено, кое во духот на надреализмот се насетува од ќошињата на фантастично. Светот на волшебноста и реалноста заемно се проникнуваат, без судир и конфликт. Во фантастиката се појавува безредие, непозната ситуација, која најчесто е проследена со специфично чувство на страв или неизвесност, анксиозност, сè до моментот кога фантастичното станува удобно, дури и поудобно од реалниот свет, како што е случај со фантастиката во литературата за деца. Јунакот-дете многу повешто се снаоѓа во чудесниот, фантастичниот свет отколку во реалниот. Инициран со искуствата од фантастичниот свет, детето-јунак наоѓа свое место и своја припадност во реалниот: овде и сега на фантастичниот иницира едно ново сега и овде во реалниот свет.

Кајоа го одделува чудесното од фантастичното, тврдејќи дека фантастиката нема никаква смисла во еден свет на чудесното. Според него, фантастиката ја претпоставува солидноста на реалниот свет, но за да може подобро да го опустоши. Создава ли фантастиката сопствен свет, и тоа во соработка со чудесното, ќе покаже Алиса и нејзината транслатација во визуелното. Според ликовни правила на играта, рамката на фантастиката во овој случај се проширува во согласност со медиумот, а Земјата на Чудата е простор, основа за еден нов свет кој е податлив за анализа и прекршување на теориите за фантастичното и визуелното. Миговите на упаѓање на

натприродното во обичното се упади и на еден друг код во книжевноста, па и во визуелните уметности. Близок во исто време и до детската свест и до надреализмот, кодот ги поврзува овие области, блиски преку интуитивната слобода, да се создаде и протолкува еден или повеќе нови светови.

Теоријата на Кајоа во литературата за деца го бара не само сопствениот израз туку и сопствениот код, дефиниција, теорија. *Речникот на книжевни термини* нуди класична дефиниција, велејќи дека книжевноста за деца ги опфаќа оние дела кои по својата содржина и јазичната структура се пристапни до читателите-деца. Според возраста на читателите, таа се дели, главно, на дела за деца од претшколска возраст и за деца до 14 години (*Rečnik književnih termina*, 1986, 376). Практиката покажува дека границите и не се толку јасни и дека често книгите за деца ги читаат и возрасните. Она што ги прави посебни е перцепцијата приспособена на детската личност, обидот да се прикаже детскиот поглед на свет и детскиот глас, во градење на наративот кој најчесто е присутен во книжевноста за деца. Дури и кога нараторот не е дете, книжевноста за деца има начин да се приспособи на детската свест. Тука постои дистанцата автор–дете, која отвора можност, но и опасност од излизгување на дефиницијата што, всушност, претставува литературата за деца, која е нејзината врска со фантастичното како концепт, а преку тоа и врска со визуелните уметности. Доведувајќи го фантастичното во врска со литературата за деца, се избегнува нејзиното стереотипно сфаќање, пред сè, како поучна и погодна за децата. Токму таа врска е важна во проширување на нејзините граници и правење една конверзија на литературата за деца во област на фантастиката, која е предизвикувачка за визуелна интерпретација.

Во предговорот на својата книга *Естетиката на комуникацијата и литературата за деца*, авторката Виолета Димова, зборувајќи за литературата за деца од аспект на литературна наука, првото прашање што го поставува се однесува на тоа дали таа постои посебно или како подвид на општата литература како уметност. Второто прашање што го поставува авторката во книгата е дали литературата за деца може да подлежи на книжевно-научна експертиза, онака како што подлежи литературата за возрасни. Зборувајќи за поетика на литературата за деца, особено онаа врзана за поетиката на фантастиката, употребувајќи ги термините од теоријата на литературата, таа создава своја теорија која, пак, е применлива на односот на фантастичното и визуелното како уште еден аспект од теоријата, односно

поетиката на фантастичното или поетиката на фантазијата, во духот на руските формалисти. 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 (Димова, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, 10). Димова зборува и за нам важниот аргумент, за надминување на чувството на инфериорност на литературата за деца во однос на „другата“ литература и сè поголемиот интерес за проучување на улогата на литературата за деца во формирање на личноста и идентитетот на детето во рамките на својата општествена средина, но и пошироко (Димова, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, 14). Токму фантастиката е најподатлива за многу варијанти во книжевно-визуелното формирање на личноста, што оди во прилог и на ставот на Димова дека уметноста е полифункционална, но поседува единствена специфична функција, при што убавото, возвишеното, трагичното, комичното и другите категории како варијанти на естетското се присутни и во литературата за деца, избегнувајќи ги притоа недостатоците на литероцентризмот (градење на естетички концепции врз основа исклучително на книжевното искуство, без опфаќање на сите видови уметност).

Човековата моќ за имитирање на стварноста, носена уште од детството, се врзува и со првите слики што се создаваат во детската свест кои, од друга страна, ја поттикнуваат имагинацијата, дури и кога тие деца ќе станат возрасни. Неможноста целосно да се доближат перцепцијата на детето со перцепцијата на возрасниот, неможноста да не постои дистанцата возрасен–дете, ја прави областа на истражување податлива за креативна импровизација, но само доколку е поткрепена со тезите од теоријата и практичните примери. Парадигмата на жанрот фантастика, најдена во дел од литературата за деца, го прави статусот на оваа литература повеќеслоен, со што таа станува побогата, функционира и како „лектира“ за возрасни. Димова понатаму зборува за односот на реалистичните и фантастичните литературни дела, при што се повикува на дефиницијата на реалистичните, во кои доминантен принцип е сличноста со емпириската стварност, а се потпираат на категоријата на веројатното и можното. Во фантастичните дела, напротив, приказната се гради преку категориите на чудесното, неверојатното, невозможното, што ги издвојува како посебен жанр и во литературата за деца воопшто. Цветан Тодоров го препознава фантастичното во неговата колебливост помеѓу рационалното и чудното. Прекодирањето на бајката,

народната приказна, па и митот во еден нов контекст, контекст на фантастичното во интерес на литературата за деца, создава текстови во кои еднакво се препознаваат и децата и возрасните. Токму во феноменот на препознавање лежат концептите кои водат до формирање на идентитетот, а во крајна линија и на личноста. Цртежите, една од одликите на оваа литература, каков што е случајот и со Алиса, доаѓаат како симбол на целото дело. Пораките што се праќаат од текстот визуелно се донесени и во делата на современите автори, па прераснуваат и во нови симболи на архетиповите на човечкото несвесно.

Конвенционално, периодот помеѓу публикацијата на Кингслиевата *Водените бебиња* (1862), Кароловата *Алиса во земјата на чудата* (1864) и Првата светска војна, според Питер Хант, се смета за првите златни години на литературата за деца. Во групата спаѓа и *Алиса во светот на огледалото*, а делата од тој период ја дистанцираат, за првпат јасно, литературата за деца од литературата за возрасни. Хант го воведува терминот директна нарација, поврзувајќи го со литературата за деца наспроти литературата за возрасни, која е посредувана преку умот на возрасните. Со воведување на детската точка на гледање (point of view) и детскиот глас, се прави еден вид револуција во литературата. Карол и текстуално и визуелно е на страната на децата, со што тој е читлив за децата на еден сосем поинаков начин од оној на кој е читлив за возрасните. Илустрациите на Џон Тениел (John Tenniel), влијателни до денес, го збогатуваат трендот на тој период, да се практикуваат индивидуални илустрации. На тој начин, детското се комплетира со визуелното, тие одат комплементарни едно на друго создавајќи цел комплекс кој, освен теоријата на литература, го користат и психоанализата, но и постулатите на интермедиијалните истражувања што се градат токму преку вакви односи.

Кароловата Алиса, во контекст на историјата на литературата за деца, се смета за првото некомпромисно дело, слобода на мислата во книгите за деца. Таа слобода е многу повеќе субверзивна отколку неочекувана. Карол направил сојуз со детството со тоа што ја води прагматичната Алиса во светот на лудите возрасни, секој со своја ирационална логика. Алиса живее загатка составена од други загатки, за да ја реши преку нив загатката на своето детство. Дел од фантастичните моменти, зачуденоста на Алиса од постојаното менување на височината, со што повлекува и нејзина збунетост од сопствениот идентитет, водат до термините: личност, свест, па дури и смрт и сексуалност. Тоа Алиса успешно ја сместува во детскиот свет, но често децата

ја наоѓаат необична за читање и дел од нив имаат лимитиран интерес за неа. Чувството на непријатност кај Фројд дефинирано како *uncanny*, присутно во детството, веќе за возрасниот е чувство на чудесно и фантастично. Затоа е оправдано тврдењето на Вирџинија Вулф дека Алиса не е книга за деца, туку е книга со чие читање стануваме деца.

Кароловата Алиса е одличен пример за синергијата на литературата за деца со фантастичното и визуелното. На моменти контроверзна, ја исфрла таа синергија како најважна во доживувањето кое, подложено на анализа, ќе се обиде да ја потврди токму оваа синергија како естетско-етички нужна во уметноста. Синтагмата естетско-етички нужна се однесува на потребата од естетско осмислување на односот и негова етичка апстракција, која многу повеќе се однесува на описот и влијанието во градењето на личноста отколку на дидактичката страна на литературата за деца.

Феноменот се споредува преку термините на историјата на литературата и преку термините на историјата на уметноста, претрпувајќи промени и во двете. Имајќи на ум дека целите на историјата на уметноста се повеќе насочени кон истражување и анализа отколку кон критика, таа е потребна во поставувањето естетска рамка пред феноменот. Сфаќањето дека уметноста е, пред сè, за естетско доживување често доаѓа заедно со контекстот. Оттука, еден естетски контекст поставен во рамките на фантастичното, и сето тоа донесено во една книга за деца, ја прави самата рамка повеќеслојна и посложена. Есенцијалната целина на естетското, моралното и природното искуство може да биде почувствувано во различни нијанси, а тоа секогаш освестува колку е богата рецептивната свест. Големите дела не се никогаш чисто визуелни, тие својата големина ја добиваат преку контекстот, така што доживувањето преку окото е во корелација со доживувањето на контекстот кое се случува на апстрактно ниво и преку таа естетска рамка. Во случајов читателското искуство е во корелација со визуелното, а додавањето на контекстот создава парадигма на целиот феномен подведен под името Алиса.

Во секое општество, уметничките форми се дел од една комплексна структура на верувања и ритуали, морал и општествени кодекси, магија или наука, мит или историја. Уметноста стои некаде помеѓу науката и магијата, тука некаде помеѓу перципираното и она во што се верува без да се види, помеѓу човековите потенцијали и човековите аспирации. Фантастиката, и самата дел од уметноста, повеќе од сè го потврдува овој нејзин статус во кој таа на моменти е недоречена, недофатлива, тајна.

Уметноста постојано се регенерира, како жива клетка на општествените и културните структури кои се секогаш предмет на модификација и се резултат како на личниот развој така и на надворешниот притисок. Во стабилни општества можат дури и да се предвидат новите уметнички движења. Предвидливи или не, уметничките последици на Алиса, од нејзиното појавување до денес, предизвикуваат многубројни теоретичари, уметници и книжевници да ја толкуваат, визуализираат и парафразираат. Според Урошевиќ, во *Подземна палата*, читањето на делата на фантастичната литература го носи тој мал миг на неизвесност: што би било кога и нам навистина би ни се случило нешто како на нашите ликови од книгите? (Урошевиќ, 1987, 6) Ако фантастиката е игра со стравот, Алиса вешто го заобиколува, таа бестрашно тргнува во пресрет на опасноста, на неименливото, чудесното. Следена, пред сè, од својата љубопитност, таа е симбол на секое дете, на кое токму љубопитноста му ја отвора вратата кон чудесното и фантастичното. Симбол и на самото детство, Алиса нуди повеќе од една перцепција. Со тоа што ја менува својата височина, директно ја менува перцепцијата, со што во еден свет на чудесното постојат повеќе светови на чудата. Тука потребна е дистинкцијата што ја прави Влада Урошевиќ во својата *Подземна палата*. Таму тој вели дека, наспроти литературата што има претензии да ја подражава реалноста, земајќи ги принципите на таа реалност за основи на својата слика на светот, постои литературата на имагинарното, каде што сликата на светот се оддалечува од реалноста— во целост или во детали, низ опис на околината, низ внесување на суштества или појави, физички или биолошки закони, технички пронајдоци или општествени услови што не одговараат на оние што општиот фонд на егзактните знаења ги има регистрирано и класифицирано како реални. Во тој широк и разновиден тек на литературата на имагинарното се одделуваат, меѓу другите, посебните жанрови на фантастиката и научната фантастика (Урошевиќ, 1987, 5). Воведувањето на научната фантастика во концептот на Алиса дополнително го збогатува феноменот и ја прави анализата слоевита. Анализата оди и во насока на визуелното поткрепено со илустрациите на Џон Тениел, а подоцна и во делата на други автори. *Алиса на пат низ подземјето и низ вселената* од Ранко Мунитиќ го потврдува верувањето дека во секој од нас постои цел свет, и ако знаеме како да го отклучиме и учиме од него, тоа е вратата, а клучот е во нашата рака. Никој не може да ни го даде клучот или да отвори врата за нас, како што тоа го прават бајките и приказните. Пред Алиса стојат многу врати, метафорично клучот што таа го

има во својата рака, освен што го отклучува светот на чудесното и фантастичното, го отклучува и нејзиниот личен свет, кој ја води до созревање. И жанрот на фантастиката и жанрот на научната фантастика, според Урошевиќ, се базираат врз една поширока (но никогаш не и апсолутна) слобода на имагинацијата, што им дозволува на делата од двете области да земат во својот склоп суштества, појави и настани кои, според својата веројатност, излегуваат надвор од реалноста проверлива со нашите сетила и со секојдневното искуство (Урошевиќ, 1987, 5). Токму таа проверливост Алиса ја поседува и ја користи при своето патешествие и откривање на светот на чудата, како нов, кој предизвикува нова реалност за сетилата и нејзиното искуство. Суштествата што се сосем автентични на тој нов свет, со самата своја појава и функција ги преместуваат границите на несознајното, несфатливото, недофатливото. И самите несознајни, несфатливи, недофатливи со својата разноликост, се визуелна поткрепа на новиот свет, кој освен преку книжевната нарација, функционира и преку преминувањето на книжевната во визуелна нарација.

Делата и од двата жанра воведуваат настани и ситуации што не им се потчинуваат на законите на природните науки, а мошне често и на законите на логиката. Тие го воведуваат невозможното како основен поттикнувачки фактор во создавањето на заплетот и во развивањето на фабулата (Урошевиќ, 1987, 6). Во Алиса фабулата оди како низа мрежа на заплети, од кој никој не се разрешува целосно. Секој од заплетите постои како основа на Алисината игра која, претставена преку корпусот филмови, дава нова парадигма и за филмската игра. Ако ја присвоиме синтагмата за фантастиката како ониричка страна на литературата, таа го посредува патувањето на Алиса во нејзиниот сон до Земјата на Чудата (Wonderland), потсветот (Underground), наслов на кој алудира и Тим Бартон (Tim Burton), именувајќи ја својата Земја на Чудата како подземје (Underland), просторот во кој се враќа деветнаесетгодишната Алиса, алузивно „цитуирајќи“ го првиот текст на Карол. Соништата, алхемиски производ на ноќта, овој пат се алхемиски производ на пладнето. На Алиса ѝ ја покажуваат својата алхемиска природа, која на посреден начин води до личноста. Пладнето, избрано како период во кој сонуваат децата, го проширува доменот на сонот, а преку тоа и на алхемијата.

Фантастиката се потпира врз наследството кое доаѓа преку бајките, митовите, приказните, па дури и епот, но истовремено, покажува значајни отстапувања. Таа навидум се одрекува од слободата, но токму преку неа се потврдува слободата на

имагинацијата, која во рамките на авторот излегува како нова и свежа. Читателското „чекорење“ на тенката линија помеѓу смислата и бесмислата ја прави книгата на Карол поприемлива за читателот, посебно за детето-читател. Во нејзините редови тоа наоѓа пресликување на сопственото детство, а визуелната претстава доаѓа во сосем доволно количество таа да остане запаметена, а и да даде инспирација за целосно нејзино визуелно претставување, каков што е и случајот со нејзините варијанти од продукцијата Волт Дизни (Walt Disney).

На мигови несигурноста дали е ноќ или ден во Земјата на Чудата и во Светот на Огледалото, го води читателот во оностраното на начин на кој тоа станува блиско, како слично на новооткриен свет. На еден таков новооткриен свет алудира и Бартон преку таткото на Алиса, кој е еден од оние кои веруваат дека за светот на чудата се потребни мапите на визуелното. Тие непосредно го доближуваат, поставувајќи визуелна оска и визуелен простор, во кој Алиса е во исто време и херој и изгнаник, избрана да го уреди и именува. Поставувајќи го прашањето што е филм, Душан Стојановиќ реторички го дава одговорот, надополнувајќи го со прашањата: Што значат тие слики кои треперат, кои толку потсетуваат на живот, кои често се издигнуваат над него, кои можат да го обезвреднат и искриват, кои можат да го предодредат и да му се потчинат? Дали е тоа материјализирање на нашата моќ да сонуваме во живо, секојдневието да го претвораме во сонување, да замислуваме фантастични приказни и да се видиме себеси „во огледалото со затворени очи“, метафора на Жан-Пол Рихтер (Jean-Paul Richter)? Дали е тоа слика на нашата потсвест, која била осудена да мора да го дочека векот на машините за да ни се покаже во своите облекути? Дали нашата свест нашла патишта за да ги прикаже на едно место, во исто време, сите човечки радости и страдања од сите простори и времиња, дел од космосот? Дали е во прашање само оптичка мамка која ги користи недостатоците на нашите очи и мозокот? Дали е во прашање играчка на техниката која ја живее својата функција на Бог, кој дошол да им зададе удар на предците кои го претчувствувале доаѓањето на боговите дома? (Stojanović, 1978, 11) Таа скоро митолошка природа на филмот, во функција на приказната, создава простор во кој ликовите поминуваат низ комплекс настани, остануваат паметливи во тој сам по себе специфичен имагинарен простор на случувања. Просторот низ кој се движи Алиса, имагинарен и чудесен во својата онтолошка природа, надополнет со природата на филмот, го прави фантазмагоричен, а од предностите со кои располага денешната

филмска техника, може да се насети како би се развивал во блиска иднина. Илустрациите, пак, кои постојат на темата Алиса, какви што се оние на Салвадор Дали (Salvador Dalí) или графички дизајнираните решенија на Меги Тејлор (Maggie Taylor), ја покажуваат податливоста на феноменот и за други медиуми, со што се надополнува комплексот, а Алиса се потврдува и како симбол на културата во која визуелното и книжевното се неразделно испреплетени. Детското во делата на корпусот автори се видоизменува, преку него може да се следи и развојот на мислата кај Волт Дизни, ако анимирааниот филм од 1951 година го подражава детското, Тим Бартон во своето гледање на Алиса го доближува до бизарното, кое во исто време е привлечно и чудно, блиско до целокупната негова поетика. Од друга страна, Фиби е најмногу од сите воведена во психологијата на феноменот, користејќи го за да стигне до својата личност, да ја потврди и протолкува.

Естетиката на филмот го исфрла него и науката за филмот како драма за очи. Обидот за поедноставување на филмската естетика ги вклучува учесниците во процесот, авторот–делото–гледачот, кои во неразделна врска се интегрирани во комплексот. Уметничките потенцијали на филмот, понекогаш доведувани и во прашање, се подлога за создавање критериуми и рамка, низ која се филтрира доживувањето и разбирањето на филмот. Преместувајќи ги можностите на реалните човечки ситуации, филмот е колку симулакрум на реалноста толку и симулакрум на имагинарните светови, производ на фантазијата. Детските светови, кои сами по себе го носат предзнакот на имагинарното, кога дополнително припаѓаат и на областа на фантастичното, претставени на филм, стануваат дел од детството, се вградуваат во личноста како визуелни пораки.

Адолф Брисон (Adolphe Brisson) одлично забележува дека кинематографот се одрекува од секаква азбука, па дури и од онаа со која располага пантомимата, бидејќи негова област е самиот живот. Да се почувствуваат и групираат живите форми, истовремено стилизирајќи и не дофаќајќи ги нивните видови, да се даде атмосфера и тоа да е задачата и орудието на филмот. Според него, ништо не може да се спореди со сознанието кое ни го овозможува човековиот вид. Тој се повикува на човековата желба да го слушне човековиот глас, поинаку отколку што е во театарот (Stojanović, 1978, 14). Културата која е обележана од филмот, и во периодите кога е доминантна, но и во периодите кога е притаена, станува дел од она што современиот човек е. Способноста на филмот да проникне во најскриените катчиња на егзистенцијата го

прават идеално средство за откривање на интуитивното и потсвесното. Луј Делик (Cinéma et Cie, Louis Delluc Publisher: Paris: B. Grasset, 1919, 34) на филмот му доделува скоро надреалистичка задача. Слободата и чистотата која ја нуди филмскиот израз, надополнета со множество нијанси, ги конвертира знаците во симболи. Филмот ни ја раскажува човековата историја, надминувајќи ги облиците на надворешниот свет: просторот, времето и причинско-последичните врски, приспособувајќи ги случувањата на облиците на внатрешниот свет: на меморијата, имагинацијата и чувствата. Освен човековата историја, филмот ја тангира и човековата метаисторија, како и прашања подведени надвор од историјата и историското. Интелигентно креирајќи светови, колку реални на овој толку и имагинарни, во случаите кога се работи за филмска адаптација на книжевно дело, книжевната имагинација се подведува на филмската, креирајќи нови филмски светови на имагинарното. Дури и кај естетски револуционерни, како што е случајот со Тим Бартон, филмовите адаптирани според книга повлекуваат повеќеслојно толкување. Литературата за деца на свој начин е предизвик за филмот; таквиот филм, иако пред сè наменет за децата, е гледан и од возрасните, а некогаш возрасните се и неговите единствени гледачи. Овде дефиницијата за литература за деца повторно се судрува со онаа на филмот, со што интермедијално се прави увид во двете дисциплини.

Македонската проучувачка Марија Годорова, во својата книга *Литературата за деца и културната разноликост*, ја забележала мислата на Јованка Стојановска-Друговац која вели дека книжевноста за деца и младина има голема одговорност во формирањето на личноста на детето. Човековата личност се формира уште од детството, подоцна таа се дооформува, но трагите од детството остануваат засекогаш. И затоа не е сеедно со какви инструменти на воспитување располагаме, со што и како им ги отвораме духовните хоризонти на децата (Литературата за деца и културната разноликост, Годорова, 44). Избегнувајќи ја навиката дидактичност на книжевноста за деца да се стави во вообичаените рамки на класичното образование, делото на Луис Карол ги надминува ограничувањата проширувајќи ги и буквално духовните хоризонти на децата. Заземајќи на моменти и иронична дистанца кон викторијанските начини на воспитување, Карол раскажува приказна за девојче кое созрева преку сопствената интуиција и логика. Вметнувајќи го и терминот за естетиката во литературата за деца, споменатата Годорова се врзува за она тврдење на Расел (Russell) дека литературата за деца е незаменлив инструмент во функција на

естетскиот развој на детето, односно формирање на свест за убавото; во литературата, ова значи љубов кон звучноста и ритмиката на јазикот (Литературата за деца и културната разноликост, Тодорова, 81). Во случајот со Карол, тоа значи и љубов кон визуелното. Многу повеќе уметничко отколку дидактично, делото на Карол предизвикува реакција и на неколку нивоа го иницира читателот да насети еден друг свет, поразличен од постојниот.

Избирајќи силен женски лик, Карол ја избегнува традиционалната шема на главни машки ликови во литературата за деца, и без тоа да му биде цел, создава лик кој својот интегритет го гради низ текстот, станувајќи инспиративен и за децата-читатели од двата пола. Децата уживаат да се препознаваат во авантурите на Алиса, не ретко слично на Бартоновата Алиса, го носат споменот од Земјата на Чудата и ја препознаваат како дел од созревањето. Алиса, која ги кажува нештата за себе поинаку, открива свет во кој имагинарното доминира над логичното, но токму потврдено од нејзина специфична логика, прави синтеза на навидум неспоиви категории. Алиса-детето ја доживува својата приказна детски преку своја перцепција, нејзе ѝ е дозволено да го толкува на свој начин, преку свои матрици, матрици кои таа толку вешто ги заобиколува и преформулира. Токму низ нив, таа ја доживува својата иницијација, која визуелно интерпретирана, станува симбол на освестувањето, на промена на личноста која преку созревање што ја води и во Светот на Огледалото, станува кралица, метафора за достигнување повисока смисла, како во општеството така и индивидуално. Индивидуалното, оригиналното е она што доминира кај Алиса, одделувајќи ја од масата, правејќи алузија за некое друго општество во кое креативната имагинација ќе провоцира и логиката ќе биде поинаква, игрива. Секако, тоа е светот на уметноста, во кој игривоста и прикажувањето на созревањето преку креативноста отвора еден друг свет на чудата, свет сличен на оној од Алиса, во кој сè е возможно и дозволено и во кој се влегува со огромна доза на љубопитство. Изненадувањата кои се тука некаде на патот, било да е тоа патот до Земјата на Чудата, Оз или Недојдија, ја надополнуваат општата слика дека очекувањата остануваат таму пред зајачката дупка, децата-херои со ширум отворени очи итаат кон непознатото.

Анимираниот филм, како најпогоден за визуализација на детските светови, функционира според свои правила, често пристапен токму за децата, со свој клуч алузивно ја отвора вратата на онаа реална иницијација низ која се минува, почнувајќи

со самото раѓање. Во *Алхемија на анимирано филм* на Јошко Марушиќ и неговите соработници, во есеистички стил, уметноста се дефинира како свесен духовно-артистички експеримент кој ѝ се обраќа на избрана публика. Терминот „духовно-артистички“ значи дека креацијата е мисловно-емотивен напор материјализиран во некаков артефакт кој може да се восприема преку сетилата. Дваесеттиот век, поради силниот напредок на комуникациските средства, најчесто настанати преку напредокот на електрониката, вовел посредник или преносител на уметничката порака. Тоа се нарекува „медиум“, а еден од најзначајните медиуми е токму филмот (Marušić, 2004, 20). Автентичната уметност не се подведува ниту во жанрови ниту во правци, не ги рационализира техниките на комуникацијата. Играта на уметноста со кичот во полето на адаптацијата на литературата за деца во филм, ја наметнува и јасната дефинираност на контекстот и публиката. Тука се наметнува и прашањето за гледливост на еден филм и дали тој, доколку е гледлив и за децата и за возрасните, ги избегнува замките на кичот или ги потврдува?! Секако, тоа се разгледува поединечно на секое дело, со поставување одговорна дистанца пред делото. И анимацијата, како и сите други уметности, ја познава метаморфозата, која најчесто збунува и која донекаде се појавува во сите човечки дејности. Ова е шемата која ја предлага Марушиќ:

à субверзивно

à авангардно

à класично

à комерцијално

à тривијално

Поголемиот број филмови се конципирани така што тргнуваат од приказната. Марушиќ ги споменува уметниците на анимацијата кои, на пример, посегнале по расказите на Кафка и барале ликовен и анимациски одговор на нив. Иста фасцинација за аниматорите се и бајките на Грим или Андерсен, но и визуелните одговори на толку добро организиран литературен контекст биле често тешки. Според него, Волт Дизни до крај го развил принципот на таканаречената „полна“ анимација. Создавајќи анимациски аксиом кој без приговори се применувал на новите ликовни предлошки, во нив вметнал приказни кои нему му изгледале податливи. Во тоа биле вклучени повеќе фактори. Аниматорите кои и денес ја следат идејата, па и школата на Дизни, освен што се водени од некоја сопствена естетика, водени се и од потребата филмот

да биде допадлив за некаква поширока маса гледачи. Опасноста тоа да добие примеса на кич и на тој начин да ја изгуби својата основна функција, да развива свест за убаво и корисно, присутна е да потсети дека секој природ вклучува естетска рамка и одговорност, која вклучува теоретска парадигма во природот кон делата. Користејќи ги алатките на естетиката, психоаналитичката критика, теоријата за литература, историјата на уметноста и интердисциплинарните истражувања на визуелните уметности и литературата, овој труд ја истражува суптилната врска помеѓу фантастичното и визуелното преку делото на Карол, кое е значаен дел од културата која го исфрла феноменот на Алиса како актуелен и конструктивен.

Литература:

Димова, Виолета. 2012, Естетика на комуникацијата и литературата за деца, Скопје: Македонска реч.

Кајоа, Роже „Од бајките до научната фантастика“, Разгледи, бр.7, септември 1972.

Капушевска Дракулевска, Лидија. 1998, Во лавиринтите на фантастиката, Скопје: МАГОР.

Карол, Луис. 1987, Алиса во земјата на чудата. Скопје: Македонска книга, Детска радост, Култура, Мисла, Наша книга.

Карол, Луис. 2009, Алиса во светот на огледалото 2009 Скопје.

Србиновска, Славица. 2000, Подвижниот посматрач во романот. Скопје: Сигмапрес.

Тодорова, Марија. 2010, Литературата за деца и културната разноликост. Скопје: Вермилион.

Урошевиќ, Влада. 1987, Подземна палата, Скопје: Македонска книга.

Фројд, Сигмунд. 1996, Неудното во културата. Скопје: Зумпрес, 1996.

Rečnik književnih termina, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Banja Luka, 2001.

Aylock Wendell, Schoencke Michail, prir. 1998 Film and literature. Texas: Tehas Tech University Press

Burton on Burton, 2nd Revised Edition Paperback – September 19, 2006 by Tim Burton (Author), Mark Salisbury (Editor), Johnny Depp (Foreword)

Faber & Faber; Revised edition (September 19, 2006).

Borges, Jorge Luis. 1980 Priručnik fantastične zoologije, Zagreb: Znanje

- Carroll, Lewis. 2004 The complete Illustrated Works of Lewis Carrol London: Bounty Books.
- Lakan, Žak. 1983 Spisi (izbor) Beograd: Biblioteka danasni svet.
- Marušić, Joško. 2004 Alkemija animiranog filma, Zagreb: Meandar Media.
- Munitic, Ranko. 1986 Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir, Decje novine.
- Stojanović, Dušan. 1978 Teorija filma. Beograd: Nolit.
- Todorov, Cvetan. 1987 Uvod u fantastičnu književnost, Beograd.
- Hugh Honour & John Fleming, The Visual Arts: A History, Revised Seventh Edition Pearson; 7 edition (January 15, 2009).

**THE TEXT AS ENTRANCE INTO THE VISUAL
(REVIEW ON *ALICE IN WONDERLAND* AND *ALICE THROUGH THE LOOKING-GLASS* BY LEWIS CARROLL)**

Mersiha Ismajloska

Summary

Carol's Alice is a great example of the synergy of literature for children with the fantastic and the visual. At times controversial, it ejects the synergy as the most important in the experience which, analyzed, will try to confirm it is this synergy as aesthetic and ethical necessity in art. Syntagma aesthetic and ethical necessity refers to the need for aesthetic design of the relationship and its ethical abstraction. That leads to description and impact in building the personality more than the didactic side of children's literature.

