МАНУСКРИПТ

ISSN 1857 – 9868
UDC 7 UDC 8

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА УМЕТНОСТ
DEPARTMENT OF ARTS

МАНУскрипт

MANUscript

година II 1–2

СКОПЈЕ – SKOPJE
2016

Уредувачки одбор:

Богомил Ѓузел
Матеја Матевски
Митко Мацунков (извршен уредник)
Луан Старова
Влада Урошевиќ (главен уредник)
Глигор Чемерски

СОДРЖИНА

Матеја Матевски
БЕГАЛЦИ 9

Георги Стардeлов
СТАРИТЕ ФРЕСКИ ВО МАНАСТИРОТ СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН ВО С. НЕРЕЗИ И ДЕБАТАТА КАДЕ ПОЧНАЛА ЕВРОПСКАТА РЕНЕСАНСА 11

Владо Камбовски
ИДЕЈАТА ЗА ПЕРМАНЕНТЕН КУЛТУРЕН ПРЕПОРОД КАКО НАДЕЖ ЗА ИДНИНАТА 19

Ферид Мухиќ
СУМА НА УБАВИНАТА И МУДРОСТА 23

Иван Џепароски
ОСОБЕНОСТА НА SUMMA AESTHETICAE 31

Зузана Тополињска
МОЈОТ ЖИВОТЕН ПАТ 45

Георги Стардeлов
ПОЕТСКО РАКУВАЊЕ 55

Влада Урошевиќ
ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ – СЛИКАР НА ВОСХИТОТ 61

Митко Мацунков
ПРОШТАВАЊЕ СО ГИЧЕ 65

Глигор Чемерски
ЖИВА ВИЗАНТИЈА 69

Влада Урошевиќ
ИЗГУБЕНАТА ФЛЕЈТА НА САТИРОТ ОД СТОБИ 89

Ферид Мухиќ
МЕРАТА НА НЕМЕРЛИВОТО 95

Томе Серафимовски
МЕРАТА НА НЕМЕРЛИВОТО.
ОСНОВОПОЛОЖНИЦИТЕ НА МАНУ
(ликовни прилози) 99

Влада Урошевиќ
ПЕСНИ 113

Богомил Ѓузел
НА ЛИЦЕ МЕСТО 123

Радован Павловски
ДИКТАТОР. ДИКТАТОРОТ Е ВРЕМЕ,
ВРЕМЕТО Е ДИКТАТОР 133

Богомил Ѓузел
ВОВЕД ЗА ПОРТРЕТОТ
НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ 145

Лидија Капушевска-Дракулевска
СКИЦА ЗА АРСПОЕТИЧКИ ПОРТРЕТ 149

Виктор Фридман
БАЛКАНВАВИЛОНЦИ 159

Владимир Мартиновски
БИБЛИОФИЛИЈАТА ЌЕ ГО СПАСИ СВЕТОТ 163

Гоце Смилевски
БАЛКАНСКИ КНИЖЕВЕН ВАВИЛОН 167

Газанфер Бајрам
МОЗАИЦИ (ликовни прилози) 175

Петре М. Андреевски
АВТЕНТИЧНО ЛИКОВНО ПИСМО 189

Луан Старова
ГОСПОДАРОТ НА СРЕЌНИОТ ПОРЕДОК
НА КАМЧИЊАТА 191

Газанфер Бајрам
МОЗАИЦИ (ликовни прилози) 195

Емил Алексиев
ИГРА НА СВЕТЛИНАТА 219

Татјана В. Цивјан
IMPRESSIONS, ГАЗАНФЕР 221

Васко Ташковски
ЗАПИСИ 227

Васко Ташковски
ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ 239

Влада Урошевиќ
ПОТРАГА ПО СКРИЕНИТЕ ПЕЈЗАЖИ 251

Васко Ташковски
ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ 257

Катица Ќулавкова
НЕКОИ ОДЛИКИ НА ПОЕЗИЈАТА
НА ДИМИТАР БАШЕВСКИ 269

Марија Ѓорѓиева-Димова
HOMO SOMNIANS, HOMO NARRANS 279

Маја Бојаџиевска
ВЛАДА УРОШЕВИЌ: „ВО СОРАБОТКА СО СОНОТ“ 289

Митко Маџунков
ПО АЗБУЧЕН РЕД (избор) 295

ОТВОРЕН АРХИВ

Вјачеслав Всеволодович Иванов
ЗА МАГИЧНИОТ РЕАЛИЗАМ
НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ 347

Жак Гошрон
РАДОВАН ПАВЛОВСКИ, ЕДЕН ПОЕТ... 351

Васко Попа
МЕДОВИНАТА НА БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ 355

Чарлс Симик
КОН КНИГАТА „ВОЛКОТ НА ВРАТА“ 357

СРПСКАТА КРИТИКА ЗА МАЦУНКОВ (1)

Љубиша Јеремиќ
СОВРЕМЕНОТО И ФОЛКЛОРНОТО
ВО ПРОЗАТА НА МИТКО МАЦУНКОВ 361

Чедомир Мирковиќ
ВОЗБУДЛИВА ПРОЗА 367

Марко Недиќ
ПАРАЛЕЛНА СЛИКА НА СТВАРНОСТА 371

УДК: 821.163.3-1

Матеја Матевски

БЕГАЛЦИ

Идат Идат Бегаат од сите страни
на тагата На неповратната болка Од омразата
кон замислената надеж Од огнот земјата
што ја сотира Од морето попусто што да ги исади сака
пцетата на стрвните бранови што влечат
кон темнината Кон немата длабочина од која нема
кој да им подаде рака

Бегаат од класјето изгорено од изворите
пресушени на мајчините гради
солзите што ги топат
Дечиња деца татковци старци обезглавени
од црниот седеф на ножот
Бегаат од боговите со богот во пазувите свои
што ги гори и јаде Тој што насекаде ги следи
врз корабите што тонат со измамните амајлии

на помнежот На Мосул на Багдад на Дамаск
на пустелијата пуста на пустињата во која
Палмира во урнатите sидови свои го крие времето
некогашно свое на утрините на светот
што по средоземјето го разнесе Но Молох
и натаму им бдее над несоницата и гибелта и душка
врз мостови и огради добиточни Низ телови и пендреци
низ кои надежта се провира по спасение и леб

Далеку се земјата и домот и лелекот нивни одекнува
како сираче напуштено во рамнодушниот молк на планетата
Каде се луѓето сред починката на своите спокојни сништа Каде сме
скриени во дувлата на амбарите и азната Од самите нас
некогашни Зар спомените во нас веќе изгаснале
ни ги испразниле главите од бежаниите по кои минувавме
по кои минал светот откако за себе знае
Од ближните раните што ги лижеле наши
и трошките ги делеле од залаците

Зар не се тука арамиите од мориња̀та дални Ги има Има
и по доловите балкански По полиња̀та каде место чеканиот леб
помошта со патарини се плаќа На трактори коли и камиони
Газени од возовите во кои умората и смртта се плетат
Во земјите на слободата и мојата кај клоцата и каменот
ги пречекуваат Зар оглувело сѐ пред крикот и солзите в грло
А тие одат одат По преситата затворена Панонија кон европските
недојдии што им ги мамеле и мамат надежите
пресечени веќе на прагот на сонуваните домови
било и продолжува сѐ под сончевата убавина
под месечината на нежните воздишки небесни

Пак сѐ е исто под космичкиот круг Поука нема
Европа е ова што еден ден во глувчина дупка срамот
да го сокрие нема И сонуваната Америка што
метежот на сиромаштијата го крена во бежанија штира
да ѝ ја подари на балканската беда Но и земјата не по која
допрва ќе се копаат азната од приказните стари
што биле и што ги има Го нема веќе ревењето на тој што еднашка
погледа во крвјосаните очи на златното теле. Но ревот негов
еве одекнува по бреговите и во нашите гради

Црвенеат образите пречекливи со утехата на болот
Заради sидовите кренати и теловите
За ластегарките и трошките фрлени во човековата глад
и солзите со солзавец што ѝ ги бришат дур’
талка по своите беспатици И помнежите наши лебот
што го делат за вината на планетата
За спомен на дедовците во правот дамнешен свој
истите врвици што ги паметат И аманетот да ги паметиме

Далеку од заборавот на совеста
на рамнодушноста на рацете извалкани
што ги мастат мастилниците на светот
со зборови што само ветрот ги слуша

УДК: 75.052.033.2(497.7) : 7.034.3(45)

Георги Старделов

СТАРИТЕ ФРЕСКИ ВО МАНАСТИРОТ СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН ВО НЕРЕЗИ И ДЕБАТАТА КАДЕ ПОЧНАЛА ЕВРОПСКАТА РЕНЕСАНСА

„Се појави Џото, почна
да го црта она што го гледа
и византиската скаменетост
исчезна од италијанската
уметност.“

Леонардо да Винчи

Откритието на проф. Николај Окунев на старите фрески од Св. Пантелејмон во Нерези (важно е да одбележиме дека тие се сликани од непознат зограф во средината на XII век) беше вистинска и вчудовидечка Еурека! Доајенот на историјата на македонската средновековна уметност е во некој вид занес кога го пишува својот, по обем малечок, но по некои први откритија и објави соопштени во него, несомнено, важен труд, објавен во тукушто основаното прво македонско списание кај нас по 1945 г. „Нов ден“ (9–10, Скопје, 1946, стр. 34–39). Во него проф. Коцо, во форма на сè уште само некое преднасетување, го започнува својот труд со следниве зборови: „За нашата фреска во последно време има голем интерес и во скоро време (sic.) ќе дознаеме многу повеќе од тоа што денес може да се каже.“ Првиот професор на Филозофскиот факултет по македонско средновековно сликарство смета дека од направените проучувања од/до денес може да се заклучи дека се во право оние истражувачи што во македонскиот живопис гледаат доследност и традиција. Проф. Коцо го вели тоа за да ги потврди сознанијата на А. Грабар резимирани во неговиот заклучок дека во Централна и Горна Македонија се задржала месната традиција на живописот што постоела на Балканот уште во V–VI век. Таа традиција ни потврдува дека во македонскиот живопис можат да се бараат елементи што водат потекло уште од пред доселувањето на Словените на Балканскиот Полуостров. Овој свој став тој го поткрепува во исказот на истиот знаменит француски византолог, Андре Грабар, во кој тој вели: „Да не заборавиме – пишува Грабар – дека во сите споменици од XIII до XIV век – како во ракописите со минијатури така и во стенописите, е присутен оној архаизам што ние го

установивме. Сите тие споменати нешта потекнуваат од Македонија и се наоѓаат на нејзина територија или во блиски до неа области.“ (34)

Оваа констатација на Грабар, смета проф. Коцо, никако не е во контрадикција со општо прифатениот став дека македонската фреска била под силно влијание на Цариградската уметност и дека таа не може да се разбере надвор од рамките на византиската уметност. Овој став на Грабар, всушност, смета проф. Коцо не е во контрадиција со становиштето дека фреската во Македонија ни дава друг материјал и нè води до сознанието дека во фреските кај другите јужнословенски народи, за разлика од македонските, се застапени повеќе цариградски елементи отколку воопшто во македонскиот живопис. И тука тој обрнува внимание на вистината дека во Македонија се подигнати првите словенски манастири на Балканот како просветни жаришта, како важни центри и школи во кои живописот се одгледувал како една од најважните духовни појави на своето време. За жал, според Коцо, ние не ги познаваме нашите најстари цркви (мисли на двете Климентови во Охрид и на Наумовата на јужниот брег на Охридското Езеро) за да може нашата наука со тоа поконкретно и порелевантно да се искаже за нашиот живопис и за неговото влијание од Цариградска уметност. За него едно е битно: живописот на црквата Св. Софија, најблизок до Самуиловото време, ни открива дека токму во нашата земја се наоѓаат најдобрите фрески на византиската уметност воопшто.

За проф. Коцо најстарите фрески во Св. Софија Охридска, коишто се од средината на XI в., се вистински ремек-дела. Кога ја прочитав оваа ласкава вредносна естетска валоризација си помислив на моите разговори со Ервин Шинко по нашата заедничка посета на Св. Софија. По напуштањето на овој наш грандиозен споменик на средновековната уметност во Македонија, Шинко рече: „Знаеш Мици – ѝ се обрна тој на својата сопруга – дека ова што сега овде го видовме и она вчера во Курбиново спаѓа во самиот врв на светската уметност. Уште светот не е свесен за тоа. Уметничко-естетскиот релјеф на сè она што во протек на епохите овде во Македонија е создадено, претставува нешто најзначајно што во долгото растојание на времињата се создавало на овие балкански простори.“ Кога му споменав дека фреските во оваа катедрална црква се најблиску до Самуиловото време, Шинко ме изненади со евоцирањето на сеќавањата на неговите разговори со Крлежа за Македонија. Кога Крлежа го пишувал својот есеј „Српската и македонската фреска“, тој бил фасциниран од ликовите на светците во Св. Софија и рекол дека во Југословенската енциклопедија ќе ѝ даде посебно високо место на Македонија. Велел дека македонските фрески, кои проживеале илјади години, уште естетски не се сеопфатно дефинирани во светот и дека често забораваме дека тука, во Охрид, Господ за првпат прозборе словенски, дека во него се роди нашето писмо што ќе ја прошири словенската писменост на многубројни словенски народи, преку Дунав и Дњестар, сè до Крим и Волга. Кога, пак, му го споменав Самуила, Шинко тогаш соопшти многу интересни нешта од разговорите што ги имал со Крлежа. То-

гаш Крлежа рекол дека е Македонија една од најкрвавите балкански и европски книги. Дека нејзината историја е навистина крвава, дека таа, опкружена од сите страни со византиски флоти и тврдини, со високо развиен стратегиски и полициски систем кој ги контролирал сите магистрали од Марица до Дунав и од Солун до Вардар, а македонските болјари се пробивале на море повеќе од 200 години, но без успех. Само Самуил дваесет години настојувал да продре на пошироки простори. Од 996 г., кога го освоил Драч и Зета, Котор и Заумле и кога се пробил до Олимп, Атика и Коринт, па сè до 1014 г., кога по поразот на Беласица го удрила капка, тој настојувал да создаде македонска сопствена база, но без поголем успех. Тука Шинко запре и по куса пауза рече: „Вие треба, Старделове, својата политичка волја да ја создавате, својата сопствена база и таа треба да ви биде основен мотив на севкупната македонска историја. Но, таа ваша сопствена база не треба да биде свртена, како вообичаено, на кралевите и царевите, кон владетелите и нивните меѓусебни битки. Вашата трајна сопствена база се Климент и Наум, Св. Софија, Климентовиот и Наумовиот манастир, Курбиново, Св. Пантелејмон во Нерези и сè она низ што се изразувал македонскиот дух – на пр. вашето народно творештво во сите негови форми, па Богомилите и сè она што како слободна земја го создал македонскиот творечки дух.“

Но, да се вратиме на текстот на проф. Коцо. Тој со право забележува дека, иако повеќето од нашите фрески потекнуваат од цариградската школа, тие имаат свои автохтони и посебни елементи. Така, на пример, она што ги изделува фреските од Св. Софија со онаа ингениозна нивна достоинственост во позите на ликовите на светците и кои ги наоѓаме во сите композиции со своите класично реалистични и експресионистички елементи кои се толку грациозно поставени што се извишуваат до големите дела на класичната античка уметност. Главите на светците се насликани со оној ингениозен класичен антички реализам што толку живописано експресионистички обликувани тешко да можат да се најдат во севкупната византиска уметност. Фасциниран од реалистичките елементи на Охридските фрески, проф. Коцо смета дека тоа се должи, прво, на општиот устрем на византиската уметност кон античката епоха, и, второ, на фактот што Македонија била мост меѓу Истокот и Западот, па така Охрид, Битола и Солун, се, всушност, делници на via Egnatia. Тоа крстосување на нашите зографи по via Egnatia им овозможило ним да живеат со катадневните живи луѓе, па така тие им послужиле како прототипи на ликовите на светците. Тие не насликале нешто што си го замислувале читајќи го Светото писмо, туку она што го гледале со своите очи во лицата на нашите луѓе. Иако уште стегнат во рамките на традицијата на естетиката и декоративноста на византиската уметност, нашиот зограф и фрескописец успеал да ги роди и да ги изрази од себе и во себе да направи први смели иновативни чекори кон една нова црковна уметност ослободена од традицијата на византизмот, која, два века подоцна, ќе се роди во кватроченто и сеиченто со фреските на

Џото во Италија, т.е. со новата ренесансна уметност, за која потоа пишуваше Вил Дурант во својата книга „Ренесанса“ дека претставува револуција во италијанската и во уметноста воопшто. Но, Џото ди Бондоне ги создаваше своите фрески во Фиренца, Рим, Равена, Падова, Неапол или Милано. Тој доминираше во XIV в. За него пишуваа најпознатите личности на италијанската уметност – од Леонардо и Петрарка до Вазари и Данте. Неговите фрески беа насликани на sидините на најголемите италијански градови и културни центри и во најпознатите цркви и катедрали, па беше сосема разбирливо што е прогласен за зародишник на европската ренесанса во сликарството. Неговата фреска во Санта Чечилија со право се вреднува како една од неговите најубави нови ренесансни фрески, маестралнипо својата концепција и композиција. Во неа Вил Дурант открива едно сосема ново настроение и една трепетлива хармонија. Она најбитното што го гледа Дјуран во неа е раскинот со вкочеността на византиските форми и наспроти неа смирената убавина на неговата композиција. Тој смета дека триумфот на Џото над византиската ликовна крутост е во ритмичката композиција „што погледот од секој агол го влече кон средиштето на интересирањето; во достоинствеността на смиреното движење; во мекиот и светол колорит; во блескавиот тек на приказната, во приказот на фигурите не како се проучени во минатото, туку онака како што се гледаат во нивното доживување и движење“ (30). Додуша, и во неговите фрески се чувствуваат хагиографските теми. Мислата е уште средновековна, иако Петрарка му завештал со тестамент на Франческо да Карари една Мадона на Џото „од тој сликар чија убавина ги изненадува мајсторите на уметноста, па со него ренесансата е во полн замав“ (28). Во скулптурата Николо Пизано ја ослободува неа од ограничувањето на црковни мотиви. Мозаикот на Џото Navicela (Мал брод) го прикажува Исус како го спасува св. Петар од брановите, така што на неговата фреска биографијата на Исус добива опширна димензија. Освен тоа, прикажувањето, иако дискретно, на бедрата на Мадона и на некој разголен дел од телото, што до скоро се сметаше за голема ерес, сега станува реалност. Тематски, сликата е уште средновековна, но во уметничкиот приказ станува сè повидливо дека новото време во формата и бојата на фреската сè повеќе доаѓа до израз.

Тоа се случува во Италија, во Фиренца, во Рим, во Падова, во цела Италија изнурнува ренесансата во уметноста. И додека, видливо за целиот свет, Џото триумфира со своето сликарство на фреските во познатите италијански цркви и катедрали, во Македонија во едно заборавено село од Господа, во Нерези, во древната црква Св. Пантелејмон, рускиот историчар на византиската уметност Никола Окунев, по подолго време на чистењето на новите фрески, ги открива старите, фрескописани уште во втората половина на XII в., т.е. во 1164 г., во годината кога е изградена самата црква. Од нив блеснува познатата фреско-сцена „Оплакувањето на Христа“. Што ни откри таа со што естетски нè стаписа и нас и светот, зошто таа блескава антологиска фреско-сцена влезе во врвните вредности на светското сликарство и

што е она ново на светскоисториски план пред Џото и пред италијанската ренесанса?

За таа антологиска фреско-композиција мнозина наши и странски ликовни експерти пишуваат дека е во неа за првпат содржинската хагиографска тематика сместена во кружна отсечка, а не во познатиот византиски правоаголник; во неа за првпат небесните ангели плачат; за првпат Богородица, мајката Божја, подземена од очајот, го опчекорува мртвото тело на Христос; за првпат, далеку пред Џото, е живописана сета емоционална драма, дотогаш непозната, во која учествуваат небесните суштества; во неа за првпат секоја фигура во композицијата индивидуално ги изразува своите драматички таговни чувства; во неа за првпат над секој од нив се надвиснала болна депресија, тешка болка и тага во оној последен чин од разделбата со Исус; во неа за првпат на една фреска е насликан бакнежот на Богородица што до Нерези е непознато во византиското сликарство. Над сета сцена на оплакувањето лебди воздржаната тага за мртвиот Христос – човек, син-единец. За првпат Оплакувањето е слика на смртта, не претставена со ѓаволести симболи, туку, иако ликовно невидлива, таа е тука присутна во атмосфера на фреската што го поистоветува крајот на страдањето на смртниот човек со крајот на страдањето на бесмртниот Бог.

Ете, тоа е она големо пластично фрескописно откритие што Окунев прв го откри во фреските на црквата Св. Пантелејмон во Нерези откако во овој зафрлен црковен објект на падините на Водно над Скопје ги виде оние иконографски елементи што имаат голема важност, како што вели проф. Коцо „за определувањето на основата на изворите за почетокот на италијанската ренесанса во Европа“ (36). Најпрвин со Окунев, потем со Франц Месеснел, па со Ребека Вест почнува, а завршува со Иља Еренбург, големата дебата во која се отвори прашањето каде и кога почнала европската ренесанса? Во Италија или, можеби, во Македонија, односно во Нерези.

Да се вратиме уште еднаш и повторно на Коцо, на Месеснел, но и да видиме што Ребека Вест, тој голем и редок познавач на македонското естетско искуство, ни открива во своите погледи за нерешките фрески, за да го констатираме она што еден од најпознатите интелектуалци на Русија, Иља Еренбург, во 1944, по посетата на Нерези, го напишал во советскиот печат, дека европската ренесанса не почнува со Џото, туку два века порано, со непознатиот генијален овдешен зограф во Нерези.

Нема сомнение дека во овој свој прилог проф. Коцо уште во 1946 г. констатира, прв кај нас меѓу македонските историчари на византиската уметност, и прави некои ликовни и естетски анализи како ликовни и естетски аналогии меѓу нерешките фрески („Симнување на Христа од крст“ и „Оплакување“, особено преку бакнежот и позата на Богородица од овие наши нерешки фрески) со еден славен ликовен експонат на Дучија во Сиена. Тука проф. Коцо ќе заклучи: „Покажаната нерешка фреска ја отфрли насекаде раширената теорија според која исклучиво на италијанските уметници им се припишуваа првите

обиди да се воведе во средновековниот живопис чувството на нежност и да се претстави бакнеж или сличен гест“ (36). Проф. Коцо се повикува и на Франц Месеснел дека на нерешките фрески се констатираат „елементи на друг вид инспирација – реализмот со елементи на експресионизам, кој е посуперiорен од реализмот на италијанските фрески од Дафни“. Месеснел е толку импресиониран од реализмот/експресионизмот на нерешките фрески, што смета дека нерешкиот зограф внесол современи модели од животот, кои ги студирал и потоа ги стилизирал од обикновен човечки лик во лик на светец. Овој елемент, елементот на реализмот во приказот на нерешките ликови, е толку вграден во македонската живописна ликовна школа што, како што вели проф. Коцо, „во црквата Свети Климент во Охрид може да се најдат дури и светци што немаат ништо светечко. Главите на многу светци од истата црква, ако не беа насликани на црковни sидови и со црковни симболи, не би можеле да се познаат дека се глави на светци“ (36). Така се открива проблемот на сфаќањето и третирањето на просторот, преку црквата Св. Никита во с. Бањани и Старо Нагоричани, сè до црквата Св. Андреја на реката Треска. За таа црква, којашто има фрески со отмен и елегантен стил, заедно со сфаќањето на просторот, во сите погоре споменати наши цркви, ќе забележи проф. Коцо, цитирајќи го Петковиќ, сето тоа вкупом збрано во нив зборува за постоењето на една „независна сликарска школа во Македонија“. За неа е карактеристично тоа што во композициите насекаде силно се нагласува стремежот на зографите фигурите да се предадат „во најсмели, просто би рекол човек, мантењски ракурси“ (37).

Воопшто, зборувајќи за сите што темелно ги истражувале нерешките фрески, веќе рековме: од Окунев преку проф. Коцо, Коста Балабанов, Војислав Ј. Ѓурић, па сè до Донка Барциева-Трајковска, кој најсеопфатно како историчар и естетичар го истражуваше Нерези и сите нерешки фрески, сите, велам, се единствени во судот дека „Оплакувањето“ е „неповторлива слика која со право се вбројува меѓу најуспешно насликаните не само во творештвото на зографите од периодот на XII в. туку и во византиското сликарство воопшто“ (К. Балабанов). Прв, сепак, тоа го виде Н. Окунев. Така тој откри дека фигурата на Богородица, која во старите композиции обично пасивно плаче, тука во Нерези е изразена во целиот нејзин драматизам. Тој, исто така, прв го наведе нерешкиот бакнеж на Богородица како најстар пример на изразување на нежност во уметноста на средниот век. Сето тоа го пишуваше и Франц Месеснел, кој, пак, откри дека сликарот во Нерези дал еден детаљ (садот за балсам што потсетува на погреб, кој до Нерези ниту еден не го покажал на некоја фреска). Освен тоа, овој сестран словенечки историчар на уметноста големината на нерешките фрески и на нерешките мајстори ќе ја поврзе со фактот дека стилот на нерешките фрески во интерпретацијата на сите ликовни елементи, во прикажувањето на душевниот живот и во опи-

шувањето на човечките чувства на светците и фигурите претставува највисок врв во развитокот на византиското сликарство воопшто.

Ребека Вест, пак, ќе напише дека нејзе неверојатно многу од позите на ликовите од нерешките фрески ѝ личеле на сличните во Равена и во Рим, што исто така упатува на аналогијата меѓу нерешкиот зограф и Џото? Таа дури оди и понатаму. Сето што таа го видела во Македонија, она што самата ќе го нарече македонско естетско чудо, таа го споредува со највисоките вредности и личности во светската култура, со врвовите до кој допреле еден Шекспир или Гете. Во Нерези, стоејќи пред фреската на која малечкиот Исус го бања „жена што е фурија“, Вестова оваа нерешка фреска ја споредува со една песна и пев на Вилијам Блејк. За таа иста жена и за тоа исто дете овој голем англиски мистичен поет и сликар ќе рече во својата песна дека кога роденото детенце ѝ го даваат на една стара жена, таа, откако ќе го избања, ќе го закове на ѕидот; потем околу главата ќе му врзе железни трње; ќе му ги пробие нозете и рацете; ќе му го извади срцето за тоа да сети топли и студени маки... Ете, токму тоа го гледа Ребека Вест на фреската во Нерези. Ги гледа насликани и живописани стиховите на Блејк. При сето тоа таа ќе утврди дека песната на Блејк и фреската од Нерези не можат, а да не бидат дело на ист човечки ум. Всушност, таа сака да рече дека генијот на нерешкиот зограф што ја создал фреската е рамносилен на генијот на поетот што ја создал песната, но и на Шекспир и Гете.

Кога пишував за Џото и за неговите фрески насликани врз ѕидовите на големите фирентински, римски, падовски цркви и катедрали, споменав дека тој се слави како сликар што остварил револуција во средновековната уметност и дека го навестил новото европско време – ренесансата. И тоа е денес естетска аксиома која ја изрече најголемиот познавач на уметноста, на нејзината историја и култура, Вил Дурант. Мислев дека тој човек со застрашувачка ерудиција знае сè, или нема нешто во оваа област што не познава. Се излажав. Пишувајќи една од своите бројни дебели книги, „Ренесанса“, тој, сепак, не знаел за Нерези и за ставот на Иља Еренбург. Да го знаеше тоа, денес свеста за европската ренесанса ќе изгледаше сосема поинаку, а на европската естетска аксиолошка скала Македонија и нејзината уметност и култура ќе имаа сосема друго, во секој случај не минорно место.

Ист е таков денес случајот со Блаже Конески во историјата на европската и светската поезија на преломот на XX и XXI в. Тој е, секако, ако не еден од првите, но, секако, еден меѓу првите неколку најголеми поети на нашето време, за тоа нашиов свет поделен на големи и мали култури воопшто ем не знае ем не сака да слушне. Па, тој тоа свое високо место во светската поезија на денешнината го нема сè уште потврдено среде нашите неуки владетели.

УДК: 929 Старделов, Г.

Владо Камбовски

ИДЕЈАТА ЗА ПЕРМАНЕНТЕН КУЛТУРЕН ПРЕПОРОД КАКО НАДЕЖ ЗА ИДНИНАТА

Ретка е честа и привилегијата да се зборува за ликот и делото на акад. Георги Старделов, по повод одбележувањето на 85-годишнината од неговото раѓање и денешната промоција на трите тома естетички студии. Одбележувањето на јубилејот ќе биде увеличено со објавување и на следниот том, кој ќе биде посветен на „Охридската естетика“, студијата за епохата Св. Климент и други негови дела.

Поводот ми налага должност да кажам неколку зборови за животниот пат на акад. Старделов (Гевгелија, 28. VIII 1930) – наш најпознат филозоф, естетичар, културолог, книжевен критичар, теоретичар и историчар на културата. Потекнува од познато трговско семејство од Гевгелија. Основното училиште го завршил во родното место, а гимназиското образование во Скопје („Цветан Димов“, 1949). Во 1953 година дипломирал на студиите по филозофија на Филозофскиот факултет во Белград со трудот „Односот на филозофијата, уметноста и естетиката“. По студиите се вработил во МНТ како секретар-драматург, а потоа како уредник во Книгоиздателството „Кочо Рацин“. Во 1956 г. станува член на Редакцијата на списанието „Современост“, каде што постојано објавува естетички есеи и критички огледи.

Неговата универзитетска кариера започнува со изборот за асистент на Групата за филозофија при Филозофскиот факултет во Скопје во 1958 г. (кај еден од најпознатите професори по естетика и етика, проф. д-р Павао Вук-Павловиќ). Под негово менторство го изработува докторатот од областа на естетиката и естетичката традиција на балканските народи: „Развитокот на естетиката кај југословенските народи“ (одбранет во 1965 г. во Скопје), чијашто преработена верзија е објавена во 1991 г. под насловот Summa Aestheticae. Во 1966 г. е избран за доцент, а во 1976 г. за редовен професор по естетика на Филозофскиот факултет во Скопје, предмет што го предавал до пензионирањето (1995). Бил раководител на Институтот по филозофија во три наврати (1974–1975,1987–1989 и 1993–1995); декан на Филозофскиот факултет (1975–1977); прв декан на Интердисциплинарните студии по новинарство и гостин-професор на повеќе југословенски, европски и американски универзитети. За дописен член на МАНУ е избран во 1986, а за редовен во 1991 г. Бил потпретседател (2000–2003) и претседател на МАНУ (2008–2011), претседател на ДПМ и на Македонскиот ПЕН-центар и претседател на Друштвото на филозофите на Македонија и на Југославија. Георги Старделов е почесен член на

Асоцијацијата на уметниците при Шпанската кралска академија и редовен член на Европската академија на науките и уметностите.

Ми припадна честа да бидам избран за потпретседател на МАНУ за време на неговото претседавање со нашата највисока научна и уметничка институција, време во кое научив многу работи од подрачјата што не се во тесната сфера на мојот научен интерес, а гледам дека имале и имаат огромно значење за комплексен пристап, во суштина, на идентичните прашања што се однесуваат на човекот и општеството. Но, таков ненаметливо инспиративен и просто изненадувачки провокативен е нашиот славеник, со кого и најобичниот разговор се претвора во дијалог за паметење, кој потем ве тера на поопстојно размислување и продолжување на немушта мисловна комуникација со соговорникот. Само интелектуалец и ерудит од таков формат каков што е акад. Старделов, има моќ со леснотија да влегува во мисловните орбити на своите соговорници, што според мене се должи на свежината и луцидноста на неговите идеи, неподатливи за догматски манипулации или стереотипи. Константа во нив е неговото силно верување во идеалите на вистината, убавината, добрината, слободата и правдата – доблести што ја чинат есенцијата на човековото битие, во кои човек верува и само кога верува е тоа што е. Акад. Старделов е непоправлив идеалист, во најдоброто, платоновско и кантијанско-хегелијанско значење на тој поим, тој истражува, открива, објаснува, исправа во светот на идеите, посматрајќи ја реалноста како свет што мора да биде, ако сака да остане човечен, олицетворение на апсолутни вредности. Човекот е, како што вели тој, верувачко битие, верувањето е негова битна антрополошка црта по која се разликува од останатиот жив свет. Но, акад. Старделов не е само верен поклоник на метафизички идеи туку е и ожесточен емпирист кој целиот свој живот се бори за нивното преточување во жив индивидуален и општествен искус. Тој ја води својата борба како борба на живот и смрт на подрачјето на естетиката, филозофијата, историјата и социологијата на културата и уметноста – подрачје на кое слободниот чин на индивидуалното творештво се изразува низ содржини и форми што се најпогодни за приближување до совршената суштина на идеите. Резултат на таа битка со времето, со слабостите на колективната свест и меморија, со несовршеноста на знаењата, е неговото мошне обемно дело, создавано речиси шест децении, кое претставува неспоредлив придонес кон македонската и европската филозофија, култура и литература. Притоа, тој не е само проследувач, посматрач и критичар на нејзиниот развој туку и активен учесник во отворањето нови предели на кои посочуваат неговите филозофски, естетички и аксиолошки гледишта. Неговиот волуминозен научен опус опфаќа повеќе стотици статии, студии, есеи, прилози, преводи и приредувања на бројни филозофски дела, поетски и прозни антологии, над 20 филозофски книги, избрани дела во 9 тома, недоброjни беседи, рецензии, критики, интервјуа и написи за актуелни општествени прашања. Просто е зачудувачки колкав научен опус создал, а да не остави празни или „прегорени“

места или содржини што ја губат својата актуелност наредниот ден по објавувањето.

За тие компоненти на неговото дело сигурно ќе зборуваат денешните промотори, кои се најкомпетентни да дадат свои видувања и оцени. Нека ми биде дозволено да изнесам едно мое лично гледиште, што сум го формирал низ долгите дискусии и читањето на делата на акад. Старделов, а се однесува на придонесот на неговите погледи врз развитокот на македонската култура и македонското гледиште за историјата на македонскиот народ и на современите предизвици на неговиот опстој и развиток како еманација на јасно определено. Од просветното начело на св. Климент и неговата епоха, до Мисирков, предвоените и современите основоположници на македонскиот литературен јазик, писменост и култура на кои тој им има посветено голем дел од својот опус, акад. Старделов ја следи, ја истражува, ја објаснува и самиот ја дообликува главната идеја на тоа гледиште: вистинскиот и единствено спасоносен пат до слободата за македонскиот народ е патот на неговото духовно и културно воздигнување низ перманентно културно востание пред револуционерно-ослободителната акција. Таа теза се потврди со создавањето на современата аснонмска и денешната, осмосептемвриска македонска држава, која се конституира како таква и не се разви до степенот на самостојност и независност благодарение на силата на оружјето или на моќта на политиката, туку на сестраниот народен културно-просветен и духовен подем. Македонија денес во светот не се препознава по нејзините политичари, туку по нејзините творци, писатели, уметници, бројните генерации врвни специјалисти во сите сфери, младите генерации високообразовани кадри, вредните работници и секогаш пријателски настроените граѓани. И таа сила на духот, на слободарската културна идеја, е дамарот што и денес, при сите обиди за негови внатрешни партиски или идеолошки делби, го чува и може да го зачува единството на македонскиот народ и да му гарантира спокојна иднина на мултикултурното богатство.

Многу јанси, како што милува да каже самиот, го тресат акад. Старделов кога дење и ноќе ја смислува нашата сегашност и иднина, обидувајќи се, преку длабока анализа на културното и на литературното творештво, како најслободен проток на човечкиот дух, да ги растајни низ проникнување во внатрешниот судир на идеите современите тенденции што создаваат турбуленции во македонското општество. Неговата сложена мислечка лабораторија непрекинато (мислам, дури и во сон) ги следи процесите во бројни реторти: од самата сфера на науките и филозофијата и нивниот однос, како однос на универзалното, мислечкото, рационалното и емпириското, природно-научното, прагматичното, речиси целосно киднапирано од економијата и политиката, до глобализацијата, која како огромна невидлива машина го дроби не само вековниот дух на цивилизациите и културите туку и духот и слободата на поединецот, или крајната техницизација на секојдневниот живот, вредносната деструкција, политиката како сурова борба за владеење над другиот. Низ бројните негови книги, записи, говори

и статии, ние проникнуваме во сложениот лавиринт на контрадикторни размисли, двоумења и сомневања што го опседнале неговиот дух. Неговото вкупно дело може да се чита и како длабока психосоцијална анализа, анамнеза и прогноза на нашиот современ човек, кој е опседнат со маките со транзицијата, егзистенцијалните проблеми, иднината на децата, агресивноста на политиката, секојдневните проблеми со инспекции, казни, поткупи, забошотувања, неуредности, нечистотии. Се разбира, Старделов не би имал толкава творечка моќ, кога не би го знаел и не би го нудел и исцелителниот лек: нашата современост и иднина не можеме да ги градиме врз историски надминати концепти на национален расцеп, делби и омрази, туку врз начелата на културата на слога и толеранција. Или, врз плурализам што се стреми кон согласност за основните хумани вредности, без наметнување, туку како рационален избор на една радикално нова етика на одговорноста и на нова естетика на општествениот живот во и со вистината. Услов за примена на таквиот спасоносен лек, пак, според него, е смело соочување со опасноста, зашто (според Хелдерлин) – токму таму, во опасното, се крие и спасоносното. Старделов е тој што како ноќен чувар бдее и со своите восторожни слова постојано, како со остен, ја растерува нашата вообичаена склоност кон дремливост, предизвикана со ситни овоземски задоволства.

Затоа, уште долги години со крепко здравје акад. Старделов нека си ја води својата битка за остварување на своите недосонувани соништа.

УДК: 111.852(497)(091)(049.3)

Ферид Мухиќ

СУМА НА УБАВИНАТА И МУДРОСТА

„ ‘Убаво, убаво – можеме да почнеме’,
вели беседникот што отвора некој собир!“

Авторот е тајна!

Делото е трага на неговите стапки во снегот на времето. Трага што не се надоврзува на други траги и на која не се надоврзуваат другите траги. Но, таа трага никогаш не се брише. Секоја стапка е подарок што му го остава авторот на светот, подарок што останува и откако авторот ќе замине. Старделов чекори веќе 85 години, а неговите траги се втиснуваат во снегот на времето цели 60 години. Му благодарам од сесрце за честа што ми ја укажа поканувајќи ме денес да зборувам за една негова особено крупна трага, еден скапоцен подарок што ни го подари тој со делото...

Summa aesthetica
I, II, III

Summa I
Јужнословенска естетика

Првиот том од оваа капитална, енциклопедиски конципирана студија, како што упатува насловот, посветена е на систематски преглед на естетиката на јужнословенските народи од просторот на поранешна СФР Југославија. Одбранета како докторска дисертација под менторството на истакнатиот филозоф и естетичар Павао Вук-Павловиќ, таа претставува прво вакво дело во филозофската продукција на балканските простори.

Фактот што ова дело и денес, половина век од појавувањето, остана единствено од овој вид, укажува на две поенти клучни за неговата валоризација. Како прво, делото се потврдува како извор од трајна вредност, кој и методолошки, и фактографски, и интерпретативно до денес претставува незаобиколива референца за сите идни истражувања на естетиката на овие простори; како второ, неговата суверена релевантност потврдена е и со хронолошкиот распон, кој зафаќа од првите навестувања и најраните остварувања на естетичката продукција кај секој од јужнословенските народи, и со обемот на

материјалот изложен систематично и во согласност со консеквентно применетиот метод. И двете посочени поенти потврдуваат дека по сложеноста на задачата што ја поставил пред себе, по обемот на работата потребен за неговото остварување и – што е најважно – според инструктивноста и релевантноста на согледбите, првиот том од студијата SUMMA AESTHETICAE на академик Георги Старделов спаѓа во рангот на оние ретки класични дела што претставуваат основа за сите идни истражувања на истата тема.

Она што претставува делото на Диоген Лаертиј *Животите и мислењата на еминентните филозофи* за сите подоцнежни студии на античката филозофија, она што претставува *Пролегомена за секоја идна метафизика* на Имануел Кант за секоја сериозна метафизичка расправа до денес, тоа го претставува првиот том на SUMMA AESTHETICAE на Георги Старделов за сите идни истражувања на јужнословенската естетика.

За големината и значењето на ова дело импресивно сведочи веќе изборот на главните теми, кои го следат развитокот на естетиката:

– кај Хрватите (1581–1945);
– кај Србите (1807–1845);
– кај Словенците (1794–1945);
– кај Македонците (885–1945).

Во оваа пригода дозволете ми, од низата оригинални, инструктивни и инспиративни ставови на авторот, академик Старделов, да издвојам неколку доминанти акорди, кои ја демонстрираат нејзината исклучителна филозофска и научна вредност.

Во овој контекст, неговата консеквентно реализирана афирмација на принципот на инклузивност и комплементарност меѓу науката и религијата претставува патоказ за филозофите и предупредување до политичарите од витална важност!

Нашата рецепција на светот веќе предолго, згора на тоа и сосема неточно, е претставена со сликата на бојното поле во кое владее, хобсовски речено, *војната на секого против сите*. Малите риби ги јаделе големите, способните опстојувале, неспособните пропаѓале, добрите момци постојано војуваат против лошите момци, религијата својот смртен непријател го гледа во науката, науката прави сè да ја искорени религијата.

Старделов експлицитe ја одбива оваа хистерична манихеистичка опсесија од барање непријател, свесен дека станува збор за ефемерна идеолошка флоскула форсирана како алиби за конфликтот и за неправдата. Ако големите риби навистина им се смртни непријатели на малите риби, океаните одамна би останале пусти! И најголемите ајкули на крајот би изумреле, откако, немајќи веќе што да јадат, заемно би се изеле! Наместо врз генерално прифатената невротичка идентификација на „непријателот“, Старделов своето филозофско кредо го наоѓа во заемната сродност и дополнување на умот и срцето, знаењето и верата, како легитимни и незаменливи капацитети на човекот.

Неговата порака е благородна и имеративно потребна, особено денес: „Светот на науката и светот на религијата не се во алтернативен, туку во проникнувачки однос. Верувам за да знам; знам за да верувам.“ (стр. 535) Ете го патоказот, ете го предупредувањето, ете го зборот на умниот!

Иако секоја од трите главни проблемски целини претставува научен придонес од прв ранг, сепак, во оваа пригода ќе се посветиме на една идеја експлицирана во делот „Естетиката кај Македонците“. Имено, академик Георги Старделов тука навестува една исклучително значајна – со полно право може да се каже – револуционерна теориска иновација! – која целата сфера на естетиката ја отвора за сосема нови методолошки концептуализации и интерпретативни хоризонти. Станува збор за ставот, формулиран во пристапот кон развојот на естетиката кај Македонците, со кој академик Старделов заклучува дека Македонците се „...културотворен/естетскотворен народ“, при што прецизира дека „...предикатот *убавото* е genus proximum и differentia specifica на македонскиот народ“ (стр. 535).

Иако ваквата аподиктички формулирана оцена на прв поглед може да се сфати како пренагласен израз на национален роматизам, авторот темелено ја аргументира на цели 220 страници (535–731). На крајот, нека ни биде допуштено во основни црти да го сумираме првиот том на SUMMA AESTHETICAE. Во првите три проблемски целини станува збор за исклучително информативно, документирано и аргументирано, систематски елаборирано филозофско дело, реализирано според највисоките стандарди на современата естетичка продукција. Сепак, вистински теориски новум претставува четвртиот том, во кој е формулирана тезата за „македонското естетско чудо“, развиена низ опстојна елаборација и формулирана како оригинална концепција, без преседан во историја на естетиката.

Summa II
Балканска естетика – една друга естетика

Големата теориска иновација, навестена во првиот том, во вториот том е ставена на ригорозна проверка низ опстојна и инвентивна компаративна анализа на уметничкото творештво и естетичките системи на поголем број истакнати уметници од просторот на Балканот. Во почетокот од овој том академик Старделов реферира за *Четирите поттикнувања*, кои, како што вели самиот, одиграле клучна улога во пишувањето на овој том.

Ќе си дозволам оваа негова оцена да ви ја пренесам *cum grano salis*; иако несомнено импресиониран од вредностите на сите четири опуса што ги наведува како поттикнувачки фактори, се чини дека интелектуалната чесност и академските скрупули на академик Старделов одиграле клучна улога во неговото пренагласување на нивното влијание врз книгата во која централната теза е дека балканската

естетика претставува една сосема друга естетика во однос, практично, на сите други познати естетики! Имено, кај ниту еден од четирите опуса определени како поттикнувања апсолутно ништо не упатува на таа теза ниту, пак, содржи најмала назнака што би асоцирала на неа. Овој огромен теориски придонес, детално елаборирaн и навестен како аналитички инструмент од епохално значење, во првиот том, во делот посветен на естетиката кај Македонците, и развиен во естетичка теорија од врвен ранг, исклучиво е дело на академик Старделов.

Дека е тоа навистина оригинална идеја доволно зборува фактот дека академик Георги Старделов за неа залудно би барал инспирација кај кои било други *поттикнувачи*, бидејќи таа не се среќава кај ниту еден друг естетичар, ниту како навестување, уште помалку како артикулирана идеја. Со еден збор, јасно е дека академик Старделов, во еден од оние среќни мигови на голема инспирација, самостојно ја открил оваа *Terra incognita*, за потоа, во ова свое дело, сосема сам да ја истражува и детално да ја мапира!

Да погледнеме во што е новумот, која е таа оригинална, сосема нова идеја, непозната во сета досегашна естетика!?

Класичната поделба на улогите е одлика на сета досегашна, поправо, на сета достарделовска естетика: од едната страна се уметниците, од другата – естетичарите. Првите создаваат уметнички дела, другите ги толкуваат. Оние што создаваат, не разбираат што создале; оние што ги разбираат уметничките дела, не можат самите да ги создадат. Наједноставно речено, академик Старделов го релативизира овој наводно универзално важечки став со тезата дека балканските уметници самите низ своите дела ја креираат и сопствената естетика! Како што подвлекува самиот: балканските уметници се „естетичари однатре“, реализирани естетичари и филозофи, и тоа во своите уметнички дела (SE, II, стр.40). Заради ова, продолжува анализата на академик Старделов, „(...) балканската естетика не ја бараме во теориските дела за уметноста, туку во уметничките дела во кои естетичките идеи извираат од самите дела“ (на истото место).

Како што рековме, изворната инспирација за оваа естетичка теориска иновација е формулирана во завршниот дел од првиот том. Но, во вториот том нивото на елаборација на истата таа епохална идеја прераснува во кохерентна естетичка теорија, а нејзината валидност брилијантно е демонстрирана со анализата на уметничките дела од дваесетина истакнати балкански и, специфично, македонски уметници.

Сумирајќи ја втората SUMMA се наметнува оценатa дека вториот том претставува вистинска ризница на оригинални идеи – теориско јадро на целиот естетички систем на академик Георги Старделов. Токму тука, неговата (ќе повториме) – епохална концепција – методолошки беспрекорно е реализирана, теориските тези тестирани се врз конкретни и релевантни примери, заклучоците се логички консеквентно изведени, целата концепција поткрепена е со обемна аргументација заснована врз примарни извори. По својата оригиналност и потенцијална примена, оваа естетичка иновација на академик Ге-

орги Старделов претставува веројатно најрадикална теориска интервенција во целата досегашна историја на естетиката! Сега, кога веќе дефинитивно влезе во корпусот на елитните естетички доктрини, од огромна важност е во сите идни анализи да се продолжи со нејзината примена, како неодминлива истражувачка парадигма за продлабочени анализи и нови сознанија во естетиката.

Summa III
Историја на европската естетика на XX век

Овој том е базиран врз значително проширената и изменета книга *Искушенијата на естетичкиот ум* (Култура, Скопје 1991 година).

Проблематиката е распределена во три главни проблемски целини, од кои првата е посветена на анализата на состојбите во естетиката при крајот на 19 век, со акцентот врз оние движења и концепции што директно или индиректно влијаеле врз содржините што ја определиле естетиката во 20 столетие. Насловена е соодветно: *На прагот на XX век*, а ги содржи опстојните студии за ставовите на четирите најзначајни имиња на тоа време: Огист Конт, Џон Стјуарт Мил, Херберт Спенсер, Вилијам Џејмс.

Вториот дел, под наслов *Базичните естетски идеи на XX век,* е посветен на основоположникот на интуиционизмот и еден од двајцата филозофи-нобеловци (вториот е Жан Пол Сартр), Анри Бергсон; „таткото“ на психоанализата, Зигмунд Фројд; на Карл Густав Јунг, следбеникот на Фројд, кој подоцна ќе израсне во негов најсериозен опонент; и, конечно, на култниот и крајно енигматичен логичар – Лудвиг Витгенштајн.

Третиот дел претставува детален преглед на најважните претставници во најтурбулентниот период од естетиката на XX век, со преглед на највлијателните правци во естетиката меѓу кои *неопозитивизмот; „новата критика“; феноменологијата; структурализмот – постструктурализмот; феноменолошко-онтолошката естетика; марксистичката естетика; информационата естетика; рецепционата естетика; постструктуралистичката естетика.*

Секако вреди да се истакне дека академик Старделов, верен на сопствената долгогодишна практика, карактеристична за најголемите мислители, не ја следи епигонски стандардната класификација, туку гради сопствена, базирана врз лични естетски афинитети, секогаш детално аргументирани и образложени. Во овој контекст, меѓу плејадата најзначајни имиња на светската естетика во XX век тој го вбројува и оригиналниот придонес за естетиката на македонскиот современ ликовен уметник Тома Шијак, произлезен од премисите на неговиот пристап познат како „една сосема нова слика“, односно на проф. д-р Иван Џепаровски преку неговата значајна теориска студија посветена на феноменот на *топењето на жанровите.*

Сепак, и тука се издвојува четвртиот дел, насловен како *Appendix – филозофско-естетички записи*! Низ сите страници, од секоја реченица се слуша оној препознатлив, сонорен, неповторлив авторски глас на Старделов, овојпат како собеседник на плејада најзначајни филозофи и естетичари на XX век. Имено, неговата репутација, формирана веќе во текот на 60-тите години од последното столетие на минатиот милениум (како потсетување дека го доживеавме не само преминот од едно во друго столетие туку и од еден во друг милениум!), му овозможи на Старделов дружење со елитата на европската и на светската филозофија. Треба да се истакне дека тогаш младиот, но реномиран мислител од Македонија, Георги Старделов, не беше само пасивен слушател туку активен и респектиран соговорник. Во овој дел, собрани се неговите автентични сведоштва за долгогодишните дружења, како и средбите со Ервин Шинко, Герѓ Лукач, Хелмут Кун, Мартин Хајдегер, Вернер Хајзенберг...

Тука своето место го најде и длабоко доживеан и лично проживеан есеј посветен на контеплациите поврзани со ставовите на Ниче и Сјоран. Распнатоста на светската историја меѓу двете крајни точки од амплитудата на утопијата и антиутопијата, оптегната по тенката тетива на ирационалната смелост и вербата во човечкиот гениј, промовирана од Ниче, и смиреният очај на беспоговорната залудност на сите човекови напори и дела, маестрално елаборирана од Сјоран, академик Старделов ја изложува и како сопствена егзистенцијална дилема меѓу *елан витал* на Анри Бергсон и трагичното чувство на животот на Мигел де Унамуно. Длабочината на неговото самоидентификување со оваа универзална и непомирлива спротивставеност кулминира во зборовите со кои завршува Summa III:

„Порано или подоцна, секоја утопија станува ужасна реалност. Оваа реалност што ја имаме и токму ваква каква што ја имаме – загадена од несреќата, од очај и бол.“ (Summa III, стр. 682)

Сума на summa aesthetiCae, I, II, III

Да се сумира олку импозантно дело во еден приказ, без да се стори гревот на фрагментарноста, едноставно не е можно. Не е во прашање само импозантноста на обемот! Имено, импозантна е и концентрацијата на информации, интензитетот на мислата, поврзаноста на идеите, кои прават овие 2166 страници, колку што опфаќаат трите тома, да прераснат во 2166 филозофски медитации, 2166 пасажи и минијатури, кои, низ суптилна внатрешна хармонија, создаваат ефект на чудесна и потресна симфонија!

SUMMA AESTHETICAE е книга на филозоф; книга на мислител, книга на зналец. Но, тоа е и книга на уметник, поет; книга на занеси и на јанси. Книга на противречности: кога во неа ќе zasвони аподиктичноста – одsвонува скептицизмот; кога на една страница силно ќе запее радоста – на другата ќе одекне морничава тажачка. И

уште: ова е книга со неверојатна концентрација на информации по страница; исклучително инспиративна книга, преполна со оригинални идеи и луцидни интерпретации. Колосална книга со која е можна само колосална согласност и колосални разидувања! Вистинска книга – книга без задршка и остаток, книга без калкулации и компромиси. Со еден збор: книга на цел човек! Книга-биографија, а не книга-хроника; доследна и на себе верна книга, дело на автор кај кого мислите и емоциите *не се во алтернативен, туку во проникнувачки однос; тој чувствува и додека мисли и мисли и додека чувствува*.

Академик Георги Старделов за својот 85 роденден на сите нас ни подари витална, жива книга, една од оние за кои вреди предупредувањето на Волт Витман: „Внимавај, пријателе! Допирајќи ја книгава, допираш човек!“ Му должиме голема благодарност, бидејќи со оваа книга ни го подари и човекот. Да му посакаме на овој прекрасен и драг човек уште долго да остава неизбришливи траги во снегот на времето и да ни подари уште многу книги.

А, авторот?

Авторот е тајна!

УДК: 111.852“19“(091)(049.3)

ИВАН ЏЕПАРОСКИ

ОСОБЕНОСТА НА SUMMA AESTHETICAE

За насловот и за значењето

Трите книги на академик Георги Старделов (1930), кои се именувани како SUMMA AESTHETICAE (I–III), во своите поднаслови го содржат кодот за разбирањето на целината на овој, без сомнение, грандиозен потфат – не само во рамките на македонската естетичка мисла туку, уште повеќе, и во контекст на современата балканска и европска естетичка историја и теорија.

Започнувајќи со својот прв том, сега именуван како *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика*, продолжувајќи со вториот том, *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика* и завршувајќи со третиот том – *SUMMA AESTHETICAE III – Историја на европската естетика на XX век* (Старделов 2015а; Старделов 2015б; Старделов 2015в), академик Георги Старделов длабоко нурнува во историјата и во теоријата на естетиката на јужнословенските, балканските и на европските простори. Ако се има предвид навестувањето на четвртиот том, кој ќе го носи насловот *SUMMA AESTHETICAE IV – Охридска естетика*, а ќе биде посветен на македонската естетичка мисла, тогаш овој фасцинантен потфат, и според својот обем и според своето значење, претставува сума не само на долгогодишните истражувања на Старделов во сферите на естетиката туку и сума и исходиште на едно *долго историско естетичко патување* што Старделов го започнува безмалку пред шест децении, уште во далечната 1958 година, со објавувањето на својата прва филозофска книга под насловот „Есеи“ (Старделов 1958), а ако, пак, почетоците ги врземе за книжевната критика, тогаш ова долго книжевно-критичко и естетичко патување започнува во уште подалечната 1951 година, точно пред 65 години, кога Старделов уште како студент по филозофија во Белград ја објавува својата прва книжевна критика во „Студентскиот книжевен лист“ (Старделов 1951). Затоа и решението на МАНУ по повод 85-годишнината од животот на академик Георги Старделов да го објави изборот од неговото естетичко творештво во четири тома е нужно и логично оддолжување за сето она што Старделов го создаде и сè уште го создава во рамките на македонската естетичка мисла.

Насловот на која и да е книга, ако е убаво одбран, претставува клуч за разбирањето на целината на самата книга. Токму затоа и се започнува овој осврт, тргнувајќи од збирниот наслов SUMMA

AESTHETICAE (I–III) на академик Георги Старделов. Неслучајно авторот ја насловува својата книга SUMMA AESTHETICAE и не случајно е одбран овој наслов, зашто ова обемно дело (само трите објавени томови имаат заедно точно 2173 страници) е навистина сума на долгогодишните истражувања на Старделов во широките и привлечни предели на уметноста, книжевноста и на естетиката.

Секоја сума (латински summa) е оној збир, оној износ, оној исход на собирањето, она мноштво, она множество што настанува со собирањето. Во средновековието овој термин добива форма на систем во кој е предадена и во кој е прикажана севкупноста на знаењето со цел да се подучува и да се развива науката. Затоа, Тома Аквински (1225–1274) ја пишува во последната деценија од животот (1265–1274) својата Summa Theologiae или Summa Theologica или едноставно Summa, како што вообичаено се наведува во светот на теологијата и на филозофијата, го пишува делото што до денешни дни се смета за едно од најзначајните дела на христијанската теолошка мисла и на историјата на филозофија. Така Тома Аквински ја пишува својата Summa Theologiae, каде што на над 3000 страници го предава исходот на сопствените истражувања на теологијата, на таа *света наука (sacra doctrina)* на која тој ѝ го посветува сиот свој живот, а така и полскиот писател и теоретичар Станислав Лем (1921–2006), еден од најголемите автори на научната фантастика во светот и филозоф на новите технологии, кон почетокот на шеесеттите години од минатиот век (1964), ја пишува својата теориска книга Summa Technologiae, во која суверено навлегува во футурологијата (како своевиден *вовед во иднината*[1]), избегнувајќи ги сите Сцили и Харибди што ги носи со себе оваа дисциплина, разгледувајќи ги „различните аспекти на цивилизацијата што можат да се замислат, тргнувајќи од премисите познати денес “ (Lem 2013). На тој начин Лемовата Summa Technologiae станува луцидна и сеопфатна теориска анализа, но воедно и остра критика на нашата цивилизација.

Стремежот низ вековите на не мал број бележити автори, на кои несомнено им припаѓа и Георги Старделов, да создадат своја *сума* во најразлични области на творештвото, е стремеж, кој, веројатно, ќе опстојува за навек.

Натаму, книгите на Старделов под збирен наслов Summa Aestheticae ги носат во себе сите белези на теориско дело, кое во многу елементи е сумарно за творештвото на академик Старделов. Тие покажуваат дека конечно дојде времето на едно место да се најдат најзначајните истражувања на Старделов во доменот на естетиката, филозофската дисциплина која in ultima linea е основната преокупација на Георги Старделов и дека беше веќе време да се даде сопстве-

[1] На овој план треба да се истакне сродноста со ваквиот пристап во однос на загледаноста кон иднината, што се гледа и од книгата што Георги Старделов ја пишува и ја објавува под насловот *Вовед во иднината*, книга што го носи поднасловот *За една дијалектичка теорија на културата (*Старделов 1986).

ното заокружено видување на проблемите на уметноста и на книжевноста разгледувани од гледна точка на естетиката.

За јужнословенската естетика

Не е случајно што книгата *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика* Старделов му ја посветува на својот професор, хрватскиот филозоф и естетичар Павао Вук-Павловиќ (1894–1976), зашто поттиците за пишувањето на ова дело, на овој прв том на Старделовата Естетика, според зборовите на авторот од Предговорот на оваа книга, доаѓале токму од широчината на размислата на неправедно запоставениот граѓански филозоф Павао Вук-Павловиќ, автор на голем број значајни филозофски дела, автор на скопските сонети „Урнатини“ (1964), но и основач на Естетичката лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје (1959). Вук-Павловиќ кон крајот на педесеттите години од минатиот век и го поттикнал својот тогашен асистент Страделов да ги истражува естетичките идеи и естетичките искуства на нашиот поширок јужноевропски духовен простор, а сè со цел да се истражи нашата филозофска традиција за да се воспостават „разурнатите мостови во оваа област меѓу минатото и сегашноста“.

Четирите основни делови на оваа книга јасно нè упатуваат кон поставените цели: да се истражи местото и улогата на уметноста и естетиката во развитокот на националните култури кај Хрватите, Србите, Словенците и Македонците, а новиот дел, придодаден кон последното *проширено и дополнето издание* на оваа книга (Старделов 2015а: 751–905), определен како Finis opus, насловен е: „Естетиката – сцена на драмата во судирот на книжевната левица (1919–1941)“.

Клучната идеја на овој труд – инаку, станува збор за докторската дисертација што Старделов под менторство на Павао Вук-Павловиќ ја брани во 1965 година, а ја објавува за првпат дури во 1991 година (Старделов 1991), се состои во стремежот да се проследи настанувањето и развитокот на естетиката и естетичките идеи на тогаш југословенскиот духовен простор како дел од југоисточната европска цивилизација. Во предговорот кон второто издание на ова дело Старделов укажува на потребата од модификација на синтагмата „југословенска естетика“ во „јужнословенска естетика“. Со силна аргументација за ваквиот чекор Старделов јасно укажува и на клучните причини кои доведуваат до оваа промена денес (Старделов 2015а: 45–50).

Сместувајќи ја јужнословенската естетика (и цивилизација) во рамките на југоисточната европска цивилизација, Старделов укажува дека „на нашите простори траела и опстојувала јужнословенската цивилизација, како дел од југоисточната европска цивилизација, чиј естетички естетско-уметнички релјеф го воспостави уште во IX век словенскиот духовен суверенитет како нешто посебно и автохтоно меѓу Исток и Запад (Крлежа), меѓу таканаречените византиско-латински хоризонти“ (Старделов 2015а: 40).

И она што Крлежа прегнатно го искажа во своите „Варијации“ за големата улога на Словените во уметноста на јужнословенската цивилизација како средоземноморска и како југоисточноевропска цивилизација, еве последниве децении наоѓа своја поткрепа, иако во различни форми, во однос на првата синтагма (средоземноморска цивилизација) во делото на Предраг Матвеевиќ (1932) „Медитерански бревијар“ (1987) и во однос на втората синтагма (југоисточноевропска цивилизација) во делото на Георги Старделов *SUMMA AESTHETICAE.* Секако, во овој контекст треба да се спомене и делото на Клаудио Магрис (1939), романот-есеј „Дунав“ (1986), каде што се прави обид да се поврзат централноевропската цивилизација со југоисточноевропската цивилизација, а сето тоа преку патувањето по веќе достатно загадениот Дунав, Дунав што повеќе разделува, а помалку поврзува!

Но, да се вратиме кон книгата на Старделов.

Најголемата вредност на оваа книга се состои во обидот преку иследувањето на историјата на естетиката на овие наши духовни простори да се даде прилог кон осмислувањето на една *автохтона традиција* во развитокот на естетиката на нашиот духовен простор, а оттаму и да се даде сопствен придонес во духовната градба на југоисточноевропската цивилизација.

Минуциозните анализи, монографското изложување за огромен број автори, кои, повеќе или помалку, суштествено проговориле за проблемите на естетиката, од Никола Вито Гучетиќ и Фрањо Петриќ, па сè до Фрањо Марковиќ, Гуро Арнолд, Алберт Базала, Павао Вук-Павловиќ и Мирослав Крлежа, во уметноста и естетиката кај Хрватите како дел од развојот на хрватската култура; од Доситеј Обрадовиќ, Лукијан Мушицки и Вук Караџиќ, па сè до Светозар Марковиќ, Божидар Кнежевиќ, Јован Скерлиќ, Богдан Поповиќ, Душан Недељковиќ и Марко Ристиќ, во рамките на уметноста и естетиката кај Србите како дел од развојот на српската култура; од Жига Цојс, Јернеј Копитар и Франчишек Лампе, па сè до Алеш Ушеничник, Изидор Цанкар, Франце Вебер, Станко Вурник, Јосип Видмар и Борис Зихерл, во уметноста и естетиката кај Словенците како дел од развојот на словенечката култура; од почетокот на сите почетоци, од естетиката создавана во Охрид од Климента, Наума и учениците, од онаа мисла во која е зародишот на онтологијата на убавината, преку естетичките идеи во нашата народна уметност и естетичката концепција на македонската Преродба, па сè до естетичката програма како национална програма на Македонскиот литературен кружок во Софија од 1938 до 1941 година... целово ова, само таксативно набројување на само дел од застапените автори и анализираните раздобја, ни говори за големината на потфатот на авторот Старделов.

И токму затоа Георги Старделов ќе може да укаже на крајот од својот Предговор кон *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика*: „Нашите долгогодишни истражувања ја потврдија Крлежината идеја дека, во повеќевековните војни со силите кои претставуваа негација на биолошката супстанција на божем ‘варварско-словен-

ското месо', се раѓаше како автохтона творба јужнословенската медитеранска цивилизација не како балканска во пежоративна смисла, туку како еминентно југоисточноевропска цивилизација, на високи и со високи вредности во областа на ликовните, книжевните, музичките, архитектурните и другите уметнички области" (Старделов 2015а: 41). Всушност, тоа е и основната идеја-водилка на овој волуминозен ракопис на естетичарот Георги Старделов – да се *открие плурализмот на јужнословенската цивилизација*, која низ дијалектиката на општото и посебното ги вградува во себе посебностите на историските, културните, уметничките и естетските вредности на секој одделен народ во неа, а сето тоа, едновремено, ја гради и цивилизациската целина на јужнословенската култура и естетика.

На крајот на првиот дел од овој триптих за триптихот *SUMMA AESTHETICAE* на Георги Старделов, ќе се укаже уште само на еден интересен податок врзан за пишувањето и публикувањето на ова дело.

Говорот што низ страниците на книгата *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика* непрестано тече во еден затворен, врамен, хартиен свет, нè потсетува дека таа, книгата, е факт кој молчешкум ни противречи, укажувајќи ни дека е подолговечна од сите нас. И неслучајно се укажува на долговечноста на книгите: еве токму оваа книга за која сега се говори, поточно работата врз оваа книга авторот ја започнал уште во „далечната 1958 година", за првото свое вообликување овој ракопис да го добие во 1965 како успешно одбранета докторска дисертација summa cum laude, второто во 1991 година како година на публикувањето на книгата под наслов *SUMMA AESTHETICAE* и третото (односно второ како книга) во 2015 година под насловот *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика*.

На тој начин една долгогодишна работа е заокружена, а пред нас, во нашата култура и во нашата филозофија влегува уште една книга значајна за академик Георги Старделов, значајна за македонската естетика, филозофија и култура воопшто, значајна за јужнословенските духовни простори и, секако, значајна за југоисточната европска традиција – што се надеваме и веруваме дека ќе се потврди во натамошните поширок рецепции на ова дело – но и значајна зашто преку оваа книга се изразуваат оние прекрасни духовни нишки меѓу професор Павао Вук-Павловиќ и неговиот поранешен соработник Георги Старделов.

Мислата за континуитетот и традицијата оттаму добива двојно значење. На индивидуален план таа се појавува на ниво на однос меѓу професорот и неговиот асистент (Павао Вук-Павловиќ – Георги Старделов), а на универзален план на ниво на восприемање на идеите изникнати на ова јужнословенско духовно тло, од самите почетоци па сè до средината на XX век, идеи оттргнати од заборавот и прегнантно вообличени во една целина. Со препознатлива акрибија, со моќта за обопштување, со размислувањето „во епохи", академик Георги Старделов со своето дело *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика* го отвори патот на историскоестетичките истражувања кај

нас, за потем, со следните два тома за кои ќе стане збор подолу во овој текст, сето ова да доживее свое целосно и импресивно дооформување.

За балканската естетика

Делото во кое најсилно и најпрегнатно се тематизира дијалогот меѓу балканските литератури и балканските естетики, не само во рамките на македонската естетичка и книжевно-историска мисла туку и многу пошироко од тесните балкански простори, е книгата на Георги Старделов *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика.* За првпат напишана и објавена во 2004 година под насловот *Балканска естетика – една друга естетика* (Старделов 2004), сега во контекст на тритомно објавената *SUMMA AESTHETICAE* ова дело на академик Старделов фрла нова светлина врз целината на релацијата книжевност – филозофија. Во оваа книга како да се остварува идејата на Старделов повеќепати повторувана дека постојат бележити автори на овие балкански простори кои „низ филозофијата гледаат на книжевноста, а низ книжевноста на филозофијата“ (Старделов 2006: 11), на тој начин постулирајќи и два темелни „клуча во толкувањето на литаратурата проникнати во една целост – филозофскиот (метафизичкиот) и херменевтичкиот (естетскиот), збити во органско единство: поезијата сфатена како пансофија, а филозофијата како панпоезис“ (Старделов 2006: 12).

Старделов во првиот дел од книгата *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика*, насловен како „Влез во книгата“, ги посочува поттиците за еден ваков радикален пристап кон естетиката воопшто и кон балканската естетика поодделно, а тие доаѓаат од естетичките погледи на бугарскиот филозоф и естетичар Исак Паси (1928–2010), особено во контекст на неговиот однос кон книжевното творештвото на Томас Ман, потем од шпанскиот филозоф и писател Мигел де Унамуно (1864–1936) и неговото толкување дека најавтентичната и оригинална шпанска филозофија и естетика се наоѓаат кај Сервантес и неговиот „Дон Кихот“, натаму врз основа на жанрот *екфрасис* во византиската естетика, како емфатичен и продуховен опис на едно уметничко дело, и на крајот од македонските *ерминии* (прирачници или толковници на зографите како резултат на нивното сопствено естетско искуство), на пример на Дичо Зограф. Сепак, треба да се каже и да се потенцира дека станува збор само за поттици, зашто изворното градење на оваа *Балканска естетика – една друга естетика* е целосно обмислено и спроведено од страна на самиот Старделов. Потпирањето врз изворното творештво и врз *естетското искуство* како златен клуч за толкување на феноменот на уметноста, но и како златен калауз за отворање на портите на веќе застарената систематска естетика, ѝ овозможува на естетичката позиција на Старделов особени предности, кои водат до неочекувани, но целосно засновани заклучоци. Можеби најважниот од тие заклучоци

е оној дека „екфрасисот е всушност она што е базично начело на балканската естетика, односно *своевидно уметничко дело за уметничкото дело.* Тој е жанр, заедно со ерминиите во македонското црковно сликарство, во кои и низ кои се практикувала уметноста на мислењето за уметноста и технологијата на нејзиното создавање. *Екфрасисот* е еден вид *уметничко дело* sui generis во кое што е содржан естетскиот принцип во објаснувањето на *естетското* врз основа на свој личен опит и од свој индивидуален поетски вглед“ (Старделов 2015б: 57).

Вториот дел од книгата *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика,* насловен како „Балкански светови“, ја оформува подлогата на балканската естетика врз основа на анализите на цивилизациските процеси на Балканот и на проникнувањето на цивилизациите на балканскиот медитерански естетски архипелаг. Едновремено, Старделов ги анализира и односите меѓу Истокот и Западот, проникнувањата на митолошките светови, како и балканската духовна судбинска врзаност за Византија и за христијанството. Затоа, според Старделов, „сите капитални уметнички дела во балканските уметности ни потврдуваат дека нивни заеднички објективни конституенси се: религијата, јазикот, историјата, фолклорот, моралот, сензибилитетот, ритмот, играта, орото, итн. Во широкиот опфат, пак, на балканската цивилизација спаѓаат: словенската, византиската (грчката), исламската, така што овие посебни цивилизации на Балканот, секоја одделно, има свој сопствен идентитет, и токму тој идентитет се изразува во нивните уметности, а со тоа и во нивните естетики. Балканската цивилизација е амалгам на тие идентитети. (...) Балканот е всушност најповеќе Балкан токму во тој допир, во тоа проникнување на културите“ (Старделов 2015б: 73–74).

Средишниот трет дел на *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика,* кому, како што видовме, му претходеше вториот дел посветен на балканските светови и на балканските култури „како подлога на балканската естетика“, се сосредоточува врз естетските идеи оформени во делата на Иво Андриќ, од неговиот „Разговор со Гоја“ (како парадигма на Аполонискоto начело во балканската естетика), Никос Казанзакис со неговиот „Алексис Зорбас“ (како парадигма на Дионисискиот принцип), Мирослав Крлежа и неговото „Враќање на Филип Латиновиќ“ (како парадигма за релациите тело – дух во балканската естетика), Исмаил Кадаре и неговиот роман „Палата на соништата“ (како парадигма за Хипносискоto начело во балканската естетика), Емил Сјоран и неговиот „Збит оглед за распаѓањето“ (со ставот за поразот на филозофијата и победата на уметноста), Антон Дончев со романот „Чудниот рицар на светата книга“ (со естетичкото начело на сјајот и светлината), Орхан Памук од романот „Нов живот“ (со начелото на промена на животот во светот на Гутенберг), Славко Јаневски од „Чудотворци“ (со принципот преданието како дом на уметноста) и Живко Чинго со неговото суптилно и силно дело „Големата вода“ (со принципот суштина и творештво). Сиве овие врвни балкански автори во книгата на Старделов наоѓа-

ат свој несекојдневен толкувач кој нив ги издигнува на рамниште на најзначајни филозофи и естетичари на Балканот. Овие „книжевни филозофи“, според Старделов, многу повеќе говорат и многу повеќе сториле за естетските и за естетичките погледи на Балканот отколку цела плејада естетичари што се обидувале да изградат или да подражаваат веќе изградени системи.

Кога кон сето ова ќе се придодадат и сутилните херменевтички анализи од четвртиот дел на книгата *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика* насловен како „Поезија-поетика-естетика“, анализите на поетското творештво на Константин Миладинов, Григор Прличев, Блаже Конески, Анте Поповски и Влада Урошевиќ, анализите од делот на книгата посветен на поезијата како естетски *извор*, станува јасно дека хајдегеријанската нишка во книгата на Старделов е несомнена, зашто „изворот (потеклото) на уметничкото дело“ (Хајдегер) е и извор и суштина на самата уметност. Оттаму, укажува Старделов, „балканската естетика има универзално значење – дека изворите било на естетиката, било на поетиката што во случајов е едно и исто ни се најпрвин дадени во поезијата, односно во уметноста од кои, потем, поетичарите, односно естетичарите, градат цели поетички, односно естетички системи. Тоа е така и меѓу другото затоа што првин би поезијата а потоа поетиката, односно првин би уметноста а потем естетиката“ (Старделов 2015б: 374).

Всушност, основната идеја врз која се извишува овој грандиозен обид на Георги Старделов да изгради на поинаков начин една нова и обединувачка балканска естетика потпрена врз уметноста како ars prima, се состои во консеквентно спроведениот став дека „Балканската естетика ја напишавме да го покажеме тој нејзин базичен принцип за единството на уметноста и на свеста за неа“ (Старделов 2015б: 65). Оттаму, клучниот заклучок на оваа друга и поинаква естетика, оваа естетика отаде естетиката, како што вели и Старделов, е дека „изворите на естетиката на Балканот треба да се бараат во прв ред во уметноста и во саморефлексијата на уметниците (Андриќ, Крлежа, Казанзакис, Чоран, Дончев, Памук, Конески, Кадаре итн.) откривајќи притоа дека од уметноста и од естетското искуство на балканските творци може многу повеќе да се осмисли и открие нејзината суштина, а заедно во тоа и со тоа да се опфати духовниот естетски портрет на Балканот, отколку, на пример, од делата на т.н. чисти балкански филозофи, или естетичари...“ (Старделов 2015б: 39)

На тој начин, всушност, *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика* се појавува како логично надополнување, но и надминување на *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика* и тоа во смисла на Хегеловиот Aufhebung (како надминување, но и истовремено зачувување и непоништување на надминатото). Но, за разлика од Хегел и од неговата *Естетика*, патот на Старделов во *Балканска естетика – една друга естетика* е обратен: од естетиката (филозофијата) кон уметноста, а не обратно.

Во тоа, меѓу другото, се состои и трајниот придонес на книгата на Георги Старделов *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика – една друга естетика*, придонес што иднината многу поотворено и посеопфатно ќе знае да го почитува и вреднува.

За европската естетика

Книгата *SUMMA AESTHETICAE III – Историја на европската естетика на XX век* (Старделов 2015в), за првпат е објавена под насловот „Искушенијата на естетичкиот ум: XX век“ (Старделов 2003), но сега ова издание е видно изменето и надополнето со Додаток (Appendix) од околу сто нови страници насловен како „Филозофско-естетички записи“ (Старделов 2015в: 589–682), како и со нова „Генетичка библиографија на трудовите на Георги Старделов“ (Старделов 2015в: 703–759). Веднаш треба да се укаже дека книгата *SUMMA AESTHETICAE III – Историја на европската естетика на XX век* претставува несекојдневна и специфична историја на естетиката на XX век, при што нејзините корени се лоцираат во XIX век кај мислителите Огист Конт, Џон Стјуарт Мил, Херберт Спенсер, Вилијам Џејмс и Фридрих Ниче во рамките на I дел насловен како „На прагот на XX век“ (Старделов 2015в: 55–99), а нејзините врвови, пак, во XXI век во контекст на нашата нова епоха на дигитализација и на виртуелна култура и естетика и во рамките на IV дел насловен како „На прагот на XXI век“ (Старделов 2015в: 537–559).

Сепак, најважните придонеси на книгата на Старделов се однесуваат на естетиката на XX век, та затоа II дел од оваа книга насловен како „Базичните естетички идеи на XX век“ екстензивно ги анализира придонесите во естетиката на врвните мислители со кои започнува векот: Бенедето Кроче, Анри Бергсон, Сигмунд Фројд, Карл Густав Јунг и особено Лудвиг Витгенштајн, кому му се посветени неколку инструктивни есеи (Старделов 2015в: 101–208).

Средишниот III дел, носечки и централен за оваа книга, насловен како „Естетичките идеи во втората половина на XX век“, сосем логично, ги анализира најзначајните англо-американски и континентални филозофи и естетичари на XX век: Сузан Лангер, Ернст Касирер, Џорџ Биркоф, Стивен К. Пепер и Томас Манро, натаму, претставниците на англо-американската „Нова критика“ Кенет Берк, Вилијам Емпсон, Ајвор Армстронг Ричардс и Томас С. Елиот, додека движењата од неопозитивизмот кон феноменологијата претставени се преку учењата на Пол Сурио, Шарл Лало, Етјен Сурио, Рејмон Баје, Микел Дифрен и Жан Пол Сартр.

Натаму, преку феноменолошко-онтолошката естетика на Николај Хартман, Роман Ингарден и Мартин Хајдегер, преку приврзаниците на информационата и на рецепционата естетика Макс Бензе, Умберто Еко и Ханс Роберт Јаус, потем врз основа на анализите на марксистичките теоретичари на филозофијата на уметноста Теодор

Адорно, Ернст Блох, Херберт Маркузе и Херберт Рид, како и структуралистичката, постструктуралистичката и постмодернистичката естетика во рамките на дискурсите на Ролан Барт, Серж Дубровски, Жан Бодријар и Чарл Џенкс (Старделов 2015в: 209–536), Старделов создава свое успешно видување на најзначајните достигнувања на естетичките дискурси во рамките на естетиката на XX век . За специфичниот белег на ова дело на Георги Старделов придонесуваат и суптилните коментари и сеќавања насловени во V дел од книгата како „Коментари in statu nascendi“ (Старделов 2015в: 561–588) врзани за средбите, на различни места и по различни поводи, со голем број светски и балкански филозофи и естетичари: Етјен Сурио, Владислав Татаркјевич, Роман Ингарден, Томас Манро, Микел Дифрен, Мартин Хајдегер, Еуген Финк, Хелмут Кун, Волфхарт Хенкман, Макс Бензе, Исак Паси, Сузан Лангер, Иван Фохт, Данко Грлиќ, Гајо Петровиќ итн.

Во контекст на овие коментари и сеќавања треба да се толкува и Додатокот (Appendix) насловен како „Филозофско-естетички записи“ (Старделов 2015в: 589–682), каде што Георги Старделов суптилно проникнува во археологијата на непосредната комуникација со делата и со авторите од типот на Ервин Шинко и Хелмут Кун, како и на посредното негово откривање, во различната духовна клима на Германија за време на неговиот едногодишен престој во 1970 година во Минхен, Западна Германија, како стипендијант на Alexander von Humbold-Stiftung, на филозофиите на Фридрих Ниче и на Емил Сјоран.

Всушност, делото на Георги Старделов *SUMMA AESTHETICAE III – Историја на европската естетика на XX век,* иако е посветено на естетиката на XX век во светски рамки, едновремено претставува и имплицитен дијалог меѓу македонското, односно балканското естетско искуство, од една страна, и европското и светското естетско искуство, од друга страна. Сето ова може најдобро да се потврди од еден подолг извадок од делото на Старделов, извадок кој ги потврдува ставовите за нужноста од постоење дијалог, извадок кој јасно ни предава една слика на светот во времето во кое живееме, извадок кој ја потврдува силината на општествените, но и на животните противречности, оние противречности што Старделов симболски ги определува како судир на Антејскиот и Икарскиот принцип.

„Живееме во еден свет во кој катаден сè поинтензивно и сè понеумолливо се згуснуваше сликата за него, сликата на XX век. Светот во тоа столетие стана сè поединствен и позбит, зашто никогаш досега во својата историја не се стремел кон истоветни цели. Тие цели беа сосредоточени во најдраматичното прашање што кружеше над нашата планета: како да се прескокне рубиконот на минатото (што кај неразвиениот свет сè уште го определува духот на сегашнината) и да се навлезе во иднината која неумолливо нè повикува кон себеси со своите големи проекти и големи неизвесности – во новата научно-техничка и дигитална епоха, во епохата на Кибер-општеството и интернетот. (...) Тие напрегања зборуваат за тоа дека во XX век сè беше вдадено во мена, дека сè во него настојуваше да се промени и дека сè стана

свесно како повеќе не е можно да се опстојува на стар начин и да се чекори по старите патишта. Во XX век се одвиваше најголемиот experimentum mundi што кога и да е се одвивал на нашата планета и на неизвесните крстопати со кои се соочи човечката историја. Можевме да ги видиме како на дланка: и среќните бескрајни космички хоризонти и големите апокалиптични катастрофи. Таа и таквата амбивалентна ситуација на XX век ни зборува за тоа дека никогаш досега човековите надежи и човековите јанси не биле толку големи и толку неизвесни“ (Старделов 2015в: 21–22).

И на крајот треба да се укаже дека веќе се зад нас бурниот и противречен XX век, како и првата деценија на XXI век. И токму во овој забрзан и неизвесен XX век, поточно целосно во неговата втора половина, како и во првата деценија и пол на новиов век, го гради и го оформува академик Георги Старделов своето филозофско, естетичко, книжевно-историско и книжевно-критичко дело.

Сега, веќе е сосем извесно, по објавувањето на своите *Избрани дела* во девет томови (Старделов 2000), по објавувањето на седумте нови книги во новиов XXI век (Старделов 2003; Старделов 2004; Старделов 2004а; Старделов 2006; Старделов 2008; Старделов 2010; Старделов 2011) и по објавувањето на естетичките списи SUMMA AESTHETICAE (I–III) (Старделов 2015а; Старделов 2015б; Старделов 2015в), сите објавени во новиов милениум, дека обемното и разновидно дело на академик Георги Старделов, што се оформува повеќе од шест децении со само нему својствениот нестивнувачки животен и творечки елан, е едно отворено дело кое постојано се надополнува и постојано се менува, бидувајќи во тек со најновите истражувања во доменот на естетиката, но и со најдоброто и најуспешното од сферите на изворната уметност.

Ова дело, а тоа ни го покажа и анализата на SUMMA AESTHETICAE (I–III), не само што е вкотвено во темелните придобивки на европската филозофија, култура и литература, од минатото, па сè до најсовремените текови од првите децении на овој век, не само што е со нив во еден постојан и творечки дијалог туку, уште повеќе, се врзува и за стожерните проблесоци на македонската култура и литература, од дамнини, па сè до денес, на тој начин станувајќи и самото неодминлив дел од нејзиниот развој во втората половина на XX век и, еве, веќе и во првите децении на XXI век.

Всушност, делото на академик Георги Старделов не само што ја следи и вреднува туку и непосредно учествува во развојот на македонската култура и тоа најмногу на планот на нејзиното филозофско промислување во оваа „доба на противречности“, во која сите ние живееме. Од друга страна, огромната љубов кон литературата нужно ја оформува и точката на пресекот меѓу литературата и филозофијата. Тоа место каде што академик Георги Старделов најнепосредно го остварува допирот и преклопувањето, секако, е естетиката или филозофијата на уметноста – филозофската дисциплина на која Георги

Старделов целосно ѝ го посвети, и ѝ го посветува сѐ уште со несомнен занес, својот живот и своето дело.

На самиот крај од овој говор за трите најнови филозофски дела на Георги Старделов објавени во текот минатата година во кои тој го остварува својот дијалог со јужнословенската, со балканската и со европската естетика, може експлицитно да се констатира дека овие доцнежни плодови на филозофската и на естетичката мисла на академик Старделов, објавени во годината кога тој наполни 85 години од својот живот, налик на доцните плодови на Кантовата мисла од неговите три критики, се највкусни плодови, плодови на знаењето и на љубовта, плодови на трпението тоа знаење до крај да созрее, плодови во кои се ферментирала квинтесенцијата на неговата естетика. Задоволството да се вкусат овие плодови, во естетичка смисла на категоријата вкус, за среќа, ја имаме сите ние современици на Георги Старделов, но и сите идни генерации кои пред себе ќе го имаат севкупното естетичко и книжевно-критичко дело на академик Старделов.

Литература

Lem, Stanisław (2013). *Summa technologiae*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Старделов , Георги (1951). „Србо Ивановски: желби и меѓи“. *Студентски књижевни лист*, Београд, I (1951), I.V. (бр 2).

Старделов, Георги (1958) *Есеи*. Скопје: Кочо Рацин, стр. 224.

Старделов, Георги (1986). *Вовед во иднината.* Скопје: Македонска книга, стр. 301.

Старделов, Георги (1991). *SUMMA AESTHETICAE: Местото и улогата на уметноста и естетиката во развитокот на националните култури кај Македонците, Словенците, Србите и Хрватите.* Скопје: Култура, стр. 639.

Старделов, Георги (2000) *Избрани дела*, том 1–9, Скопје: Ѓурѓа.

Старделов, Георги (2003) *Искушенијата на естетичкиот ум: XX век*. Скопје: МАНУ, стр. 568.

Старделов, Георги (2004) *Балканска естетика една друга естетика*. Скопје: МАНУ, стр. 434.

Старделов, Георги (2004а) *Angelus Novus (Или подготовка за лет)*. Скопје: Култура, стр. 389.

Старделов, Георги (2006) *Ноќен градинар: херменевтички студии*. Скопје: Култура, стр. 441.

Старделов, Георги (2008) *Небесен клучар. Книжевното наследство на Славко Јаневски*. Скопје: Култура, стр. 225.

Старделов, Георги (2010) *Слушате ли Каинавелијци? Славко Јаневски – книжевна генеалогија*. Скопје: МАНУ, стр. 668.

Старделов, Георги (2011) *Слова. Ефемериди*. Скопје: Макавеј, стр. 397.

Старделов, Георги (2015а). *SUMMA AESTHETICAE I – Јужнословенска естетика*. Скопје: МАНУ, стр. 937.

Старделов, Георги (2015б). *SUMMA AESTHETICAE II – Балканска естетика една друга естетика*. Скопје: МАНУ, стр. 462.

Старделов, Георги (2015в). *SUMMA AESTHETICAE III – Историја на европската естетика на XX век*. Скопје: МАНУ, стр. 774.

УДК: 929Тополињска, З.

Зузана Тополињска

МОЈОТ ЖИВОТЕН ПАТ

Се родив во Варшава (Полска) на 22 декември 1930 година, како што ми рече мајка ми, во 6 часот попладне. Моите родители, сакајќи да ме „подмладат“, ме запишаа официјално како родена на 2 јануари 1931 година и тој датум е внесен во сите мои лични документи.

Времето меѓу двете светски војни во Полска беше еуфорично, многу динамично време – по над стогодишната поделеност меѓу три окупаторски зони: руска, пруска и австроунгарска, државата се враќаше во нормален живот и сè се создаваше „од ново“. Моите родители ѝ припаѓаа на т.н. интелектуална „Варшавка“, дома редовно доаѓаа колеги и пријатели на татко ми, поети, писатели, сликари, уредници, издавачи, поретко и научници, и контактите со тие луѓе претставуваат мои први детски спомени. Татко ми ме третираше „партнерски“, водеше со мене долги „сериозни“ разговори, ми ставаше в раце многу книги на полски и на француски – двата јазика на кои се говореше дома, така „партнерски“ ме третираа и неговите пријатели и со задоволство се шегуваа со мене.

Баба ми од таткова страна беше Швајцарка од Женева, оттука и моето име: Зузана, тогаш доста ретко во Полска. Татко ми студирал историја и француска книжевност во Женева и во Париз, а кога за време на Првата светска војна, по влегување на Германците во Варшава, беше повторно отворен Варшавскиот универзитет – се запиша пак на историја. Таму, на универзитетот, ја запозна и мајка ми, која студираше математика. Тој ја подучуваше латински јазик, кој тогаш на женските пензии (= женски средни училишта) не се предаваше, но по извесно време решиле дека латинскиот веќе не им е потребен и по завршените студии склопиле брак. Долго време не сакале деца, јас сум се појавила, кога татко ми имаше четириесет и нешто години. Како класичен хуманистички талентиран дилетант, тој често го менуваше работното место, во моите детски, предвоени години беше директор на гимназија и професор по историја во таа гимназија, еден од директорите на голема издавачка куќа, преведе на полски неколку француски романи, а почетокот на Втората светска војна го најде на позиција на еден од директорите на Полското радио, одговорен за програмите за Полонија, т.е. за полската дијаспора.

Директно пред војната, во 1938/39 школска година, отидов во основно училиште, веднаш во второ одделение, бидејќи веќе знаев да читам и да пишувам. Моето училиште се наоѓаше под патронат на Александра Пилсудска (вдовица на маршалот Јозеф Пилсудски) и

тоа меѓу првите веднаш по влегувањето на Германците во Варшава беше затворено. Родителите ме запишаа во едно училиште водено од чесни сестри, меѓутоа јас таму не се чувствував добро, ме плашеа сите религиозни ритуали на кои не бев навикната; моите родители, официјално запишани во регистар на католичката црква, не практикуваа вера, на моите бројни дадилки им беше речено да не ме водат во црква бидејќи допир со толпа непознати луѓе е нехигиенски; еднаш само една од нив ја скрши забраната и – како што ми кажуваа родителите – јас потоа гордо дома поднесов извештај дека добро сум разгледала и Господ не го најдов. Од кај чесните сестри бев пренесена во едно јавно училиште и таму учев заклучно со последниот шести клас. Во она време, време на германската окупација, Полјаците – како „пониска раса“ – не смееја да учат гимназија; во таа ситуација полската подземна држава организираше т.н. тајни комплети, т.е. тајна настава по забранети предмети како историја, географија, странски јазици и др. на ниво на гимназија; комплетите работеа по приватни станови на учениците. Официјално, од нас сите, децата, се очекуваше да се запишеме во стручни училишта и така јас атерирав во стручна градинарска школа.

Животот во нашата куќа за време на германската окупација беше возбудлив и опасен. Најголемата сеприсутна опасност претставуваше потеклото на мајка ми: таа потекнуваше од јазично и културно асимилирано еврејско семејство, нејзините родители биле ортодоксни Евреи. Дедо ми, познат варшавски трговец, во 1939 година веќе не беше меѓу живите, баба ми почина кај нас на самиот почеток на војната. Според декретот на окупаторските власти, мајка ми, а и јас, требало да се преселиме во гето, не смеевме да живееме „на ариевска страна“. За среќа, ниту еднаш не се најдовме пред директна закана – или нашите соседи не знаеја или беа чесни луѓе? – но, свеста за опасноста беше сеприсутна. Татко ми од почетокот на војната беше вклучен во организационата мрежа на полската подземна држава, во одделението за пропаганда; една од последиците на неговите обврски беше дека во куќата често ноќеваа курири од полската влада во емиграција во Англија. Споменав веќе дека во моментот на избувнувањето на војната татко ми беше еден од директорите на Полското радио. Радиото тогаш беше релативно млад пронајдок и млада институција, често се појавуваа нови усовршени модели на радиоапарати и тие секогаш беа доставувани кај нас дома. Во врска со тоа памтам еден инцидент, во којшто и јас одиграв важна улога. Имено, според декретот на окупаторските власти, Полјаците не смееја да имаат радиоапарати, тие требаше да се предадат во најблиската полициска станица. Ние не само што сме имале неколку стари апарати туку и најновиот беше монтиран во една печка за да можеме да ги слушаме програмите на „Слободна Европа“ и други странски програми. Среќна околност за нас беше тоа што живеевме во вилата на познатиот швајцарски слаткар Лардели и на влезната врата во прозорчето имаше флаер со швајцарско знаме. Лардели одамна беше пребегнат во Швајцарија, но флаерот остана.

Кога германските патроли ја претресуваа нашата улица и стигнуваа до нашата врата, татко ми им отвораше и на убав француски јазик им објаснуваше дека е ова екстериторијална швајцарска куќа и тие се повлекуваа. Еднаш, сепак, се случи да влезат во куќата и на таванот најдоа кутија од оној радиоапарат монтиран во печката, кој јас среќно го користев како елегантна куќа за моите кукли. Се разбира, се дигна голема врева, но татко ми успеа да објасни дека се работи за еден од апаратите што му биле доставувани по должност и кој одамна пред војна бил исфрлен, а кутијата јас ја наследив како играчка.

Покрај науката – тајните комплети и градинарското училиште – јас уште пред војната се запишав во млади извидници, кои за време на војната беа вклучени во активностите на т.н. „мала саботажа“. Добро памтам еден инцидент, чии последици уште денеска ги чувствувам. Тоа беше неколку недели пред Варшавското востание, требаше да пренесам некои инструкции за командантот на еден одред на Armia Krajowa (АК, т.е. буквално: ‘армија во земјата’ како опозиција на полската армија во емиграција). Патував со велосипед по една патека потурена со јагленов прав, на воланот имав закачено една корпа вишни како, божем, причина за тоа патување. До едно дрво до патеката на доста долго јаже беше приврзана коза, која упорно ми го попречуваше патот: јас лево – козата лево, јас десно – козата десно, најпосле ја удрив со тркалото меѓу роговите, а самата атерирав преку воланот на патеката со скршени глава и колено. Некако се собрав и го продолжив патот. Кога стигнав на целта – тоа беше еден благороднички имот во прекрасен парк – бев валкана со јаглен и со вишни, а понешто и со сопствена крв, и предизвикав вистинска сензација...

Првите денови на востанието функционирав како курир, но родителите категорично брзо ми го забранија тоа и подоцна само ги шиев бело-црвените преврски за јакните на востаниците и – кога тие можеа да се одморат – им служев како четврти за бриџ.

Кога пропадна востанието и Германците нè избркаа од Варшава преку транзиционен логор во Прушков (Pruszków), се најдов со родителите во Келце (Kielce). Татко ми и тука веднаш се вклучи во подземната работа, а мене ме запиша во едни женски гимназијални комплети, за кои проверил дека имаат „пристојно ниво“. Востанието и принудното излегување од Варшава претставува најважна цезура во мојот живот. Тешко се идентификувам со она девојче од пред востанието.

Кога благодарение на Црвената армија од германска поминавме под руска окупација, се покажа дека моите комплети биле експозитура на една реномирана гимназија во Келце, водена од чесни сестри од редот на Светото семејство од Назарет и автоматски се најдов во таа гимназија. Во нашето одделение бевме неколку девојки од Варшава и бргу се покажа дека бевме во науката понапреднати од нашите ќелецки колешки. Во Варшава јас бев просечна ученичка, немав проблеми со оценките, ниту имав амбиции тие да ми бидат најдобри. Во Келце почнав редовно да добивам највисоки оценки и како резултат на тоа

почнав да го потценувам градот, но морам да признам дека нашата гимназија беше навистина на ниво. Покрај високите оценки, мојата позиција таму се зацврсти со фактот што бргу станав позната школска поетеса – пишував пригодни песни, стихови, еднаш и цела пиеса во три чина, која беше успешно изведена на школската сцена. Бев поттикната во тие активности од професорката по полски јазик, која стана моја голема љубов. Тогаш, мислам, првпат сфатив дека имам извесни „писателски“ способности и почнав да размислувам како би сакала да ги искористам во мојот возрасен живот.

Се ближеше моментот кога ќе матурирам и татко ми, со мисла за моите студии, почна да бара работа во некој универзитетски град. Стана директор на гимназија во Пабјанице (Pabianice), гратче на периферија на Луѓ (Łódź). Со преселувањето во Луѓ мојот контакт со ќелецката гимназија се прекина, но неодамна, веќе во Македонија, ми се случи нешто мило, што ме потсети на тие ќелецки години. Имено, ми се обрати преку e-mail актуелна игуменија на ќелецката куќа на Сестри Назаретанки, ми пренесе информација дека неодамна е отворен архивот на гимназијата, а во него и моето богато „творештво“, и паднала одлука да се објави монографија за ќелецката гимназија; поканета сум да учествувам во таа монографија. Одговорив дека имам многу убави спомени од моите четири години во нивната гимназија и лицеј, но не знам дали би ме сакале како автор, бидејќи сум неверник; добив одговор дека тоа не е пречка, напишав еден краток текст и се надевам дека еден ден ќе ја видам објавената книга.

Универзитетот во Луѓ (во кратенка: UŁ – Uniwersytet Łódzki) тогаш имаше високо реноме, тој имаше собрано познати професорски имиња од Варшава, која уште беше во урнатини, и од Лавов, кој се најде во границите на Советскиот Сојуз. Јас наумив да станам театарски режисер и прво сакав да запишам Висока театарска школа, но се покажа дека услов за запишување во таа школа е завршување на некоја универзитетска филологија; во таа ситуација, а „по пат на најмал отпор“, се запишав на полонистика на UŁ. Полонистичките студии отвораа неколку линии на специјализација: историја на книжевноста, теорија на книжевноста, лингвистика... Се определив прво за историја на книжевноста, но многу бргу решив дека тоа не ме задоволува; се преопределив за теорија на книжевноста, која тогаш на UŁ ја предаваше врвна специјалистка, голем научник и прекрасна жена, проф. д-р Стефанија Скварчињска (Stefania Skwarczyńska). Ги положив сите испити, но, сепак, одлучив дека повеќе ме привлекува лингвистиката; катедрата за полски јазик тогаш ја држеше познатиот лингвист, славист и полонист, мојот иден долгогодишен ментор, проф. д-р Зѓислав Штибер (Zdzisław Stieber); дипломирав полска лингвистика, а по пат уште направив apsolutorium по формална логика кај познатиот полски филозоф и логичар, проф. д-р Тадеуш Котарбињски (Tadeusz Kotarbiński); имено, во рамките на филолошките студии од нас се бараше да слушаме и полагаме или историја на филозофијата, или психологија или формална логика.

Нашата лингвистичка група беше мала, беа тука две чесни сестри и еден клерик, кои веројатно ги привлече поапстрактниот и помалку идеологизиран карактер на таа специјализација. Проф. Штибер беше многукратно кодошен од страна на нашите колеги – партиски подмладок, дека ги чита и дека ги коментира со нас животите на светците, а тој стрпливо одговараше дека во средниот век, за жал, не се пишувале животите на Маркс и Енгелс. Таа „маркирана" позиција и фактот што бевме малобројни придонесе односите меѓу нас да бидат доста блиски, а се родија и некои долготрајни пријателства. Јас тука ја запознав мојата најблиска пријателка и соработничка, денеска познат лингвист-славист, проф. д-р Хана Поповска-Таборска. И двете имавме „поетски" способности и си ги разубавувавме здодевните часови пишувајќи во стихови иронични коментари за тие часови, или пошироко – за социјалистичката реалност околу нас; имаше во нашиот „архив" и доста поеми во чест на нашите ценети и сакани професори; архивот постои до ден-денешен, Хана дури ги копира и ми прати во Македонија дел од тие стари поеми.

По четири години студии, со диплома на „магистер по полска филологија со лингвистичка специјализација", најдовме, јас, Хана и нејзиниот иден сопруг Роман Таборски, работа во Државниот издавачки институт (PIW) во Варшава, ние двете во редакција која ги коментираше и подготвуваше за објавување делата на полските писатели од 17 век. Сите тројца сонувавме да останеме на Универзитетот и да се бавиме со научна работа, но и при највисоки оценки во индексите тоа беше нереално – не членувавме во младинската организација, не покажувавме интерес за официјална пропаганда, во науката бевме непожелни...

Атмосферата во редакција беше симпатична, редакциската работа не беше неинтересна, но јас не можев да се помирам со фактот дека морам определен број часови да седам на определен стол во определена канцеларија; си изнаоѓав причини за „службени" посети во библиотеки, во музеи, но тоа, сепак, не беше решение на долги патеки... Останував и натаму во контакт со проф. Штибер, кој, во меѓувреме, бил службено пренесен на Варшавскиот Универзитет, пишував некоја статија користејќи идеи поврзани со мојата магистерска дисертација, и еден ден Професорот јави дека издејствувал за мене место во Државното научно издателство (PWN), во редакцијата за филологија. Тоа беше веќе поблиску до моите желби, но, сепак, далеку од идеалот. Пресвртот дојде кога проф. Штибер при Одделението за општествени науки на Полската академија на науките (PAN) организира дијалектолошка работилница посветена на истражување на кашупските дијалекти и нè внесе во неа мене, Хана и апсолвентот на Варшавскиот Универзитет, денес познат лингвист-бохемист, проф. д-р Јануш Сјатковски. Ни беше поверено да осмислиме прашалник и мрежа пунктови (т.н. карта бланковка) за идниот лингвистички атлас на кашупските дијалекти (иден *AJK*). Професорот, иако под негова

стриктна контрола, ни оставаше многу слобода и најпосле се чувствувавме ценети и задоволни од нашата работа.

Наредните десетина години ми поминаа во работата врз кашупскиот дијалектен атлас и во пишување на докторската и хабилитационата дисертација, првата одбранета во 1959, а втората – во 1964 година, и двете посветени на прозодиска проблематика. Научив да се снаоѓам во теренската работа, го научив основното за материјалната култура на селото, иако во контактот со информаторите секогаш се чувствував малку како на сцена: јас ги прашувам колку крави или свињи имаат за да слушнам како ги изговараат соодветните бројки, а тие ме информираат за најважните животни работи за нив... Во тоа време неколку пати бев во Чехословачка, воспоставив контакти со чешките и со словачките колеги, неколку години по ред во летните месеци учествував во собирањето теренски материјал за лужичкиот атлас, со други зборови – се запознав со словенскиот запад со идеја за евентуална идна специјализација. На одбраната на мојата хабилитациона дисертација, проф. Курилович (Kuryłowicz) ме советуваше дека – ако имам некои посериозни теоретски амбиции – би требало, покрај словенскиот свет, во моите истражувања да вклучам и некоја друга гранка од индоевропското јазично семејство; одговорив дека помислувам на балканските и/или на романските јазици, што беше резултат на моите тогаш веќе доста живи контакти со словенскиот југ. Имено, меѓу моите обврски во ПАН спаѓаше често придружување на странски гости на нашата работилница, која, во меѓувреме, под раководство на проф. Штибер се прошири во нешто како славистички институт (на полски: Zakład Słowianoznawstwa PAN). Нѐ посетуваа бројни лингвисти, главно слависти, а контактите со дел од нив во голема мера одлучија за натамошниот тек на мојата стручна кариера. Би ги наброила тука – хронолошки – престоите на професорите Јосип Хам (Josip Hamm), Роман Јакобсон (Roman Jakobson), Божидар Видоески, Блаже Конески, Павле Ивиќ...

Јосип Хам, професор на Универзитетот во Загреб, студираше пред војната во Краков, на Јаѓелонски Универзитет, и одлично го познаваше полскиот јазик и полската лингвистичка средина. Го придружував во неговите патувања низ Полска во 1957 година и како резултат на така склопеното познанство добив од него лична покана за Југословенски семинар за странски слависти, кој во 1958 година, непосредно пред Московскиот славистички конгрес, се држеше во Загреб и во Сплит. Научните контакти меѓу полските и југословенските лингвисти тогаш речиси и не постоеја. На Семинарот јас бев единствената учесничка од зад железната завеса и побудував доста интерес од страна на моите западноевропски и американски колеги. Таму стекнав први знаења за словенскиот југ и основно знаење на српскохрватскиот. Таму, исто така, се запознав со професор Блаже Конески – склопивме, за мене, бесцено пријателство, кое траеше сѐ до неговата смрт. Таму, во контактот со Конески, стекнав први сознанија за македонскиот јазик. Во истата таа 1958 година во Полска на

стипендија дојде Божидар Видоески, тогашен доцент на УКИМ во Скопје. Имено, проф. Штибер во 1957 година престојуваше во Југославија и се заинтересира за младиот лингвист кој му бил доделен како придружник во Македонија, па му издејствува годишен престој во Полска. Контактите со Видоески, неговите предавања на Варшавскиот Универзитет, ги гледам како одлучувачки фактор за моја натамошна специјализација, не само што се однесува до изборот на јазикот туку и до избор на проблематиката. Моите проучувања во првите години од мојата научна работа, сите се однесуваа на фонологијата и на прозодијата на кашупските, делумно и на други западнословенски дијалекти – така ме упати мојот ментор, кој и самиот се занимаваше со иста проблематика и имаше големи постигнувања на тоа подрачје. Увидот во граматичката структура на македонскиот јазик отвори пред мене сосем нови перспективи и автоматски ме натера на проучување и конфронтација на условите и механизмите кои од заедничка прасловенска појдовна точка довеле до толку различни резултати во формирањето на полскиот и на македонскиот јазик. Ме привлече развојниот пат на македонскиот номинален систем, соочена со присуството и функциите на членот, се заинтересирав за именската синтагма како семантичка и граматичка единица – интерес кој трае до ден-денешен. Контактите со Конески и со Видоески ми овозможија сè почесто на кратки стипендирани престои да се појавувам во Македонија, а подоцна иницијативата на проф. Павле Ивиќ да станам консултант на големиот полско-српски речник подготвуван во САНУ ми овозможи уште почести посети во Македонија. Почнав редовно времето да го делам меѓу обврските во кашупскиот проект и проучувањето на структурата на македонскиот стандарден јазик; проф. Штибер ја поддржуваше таа иницијатива и ми додели млад талентиран помошник – магистер Казимјеж Фелешко, тукушто дипломиран во рамките на првата варшавска генерација на југослависти.

Како што споменав погоре, меѓу тие што повлијаеја врз мојот научен пат беше и големиот славист Роман Јакобсон. Тој дојде во Полска на подолг престој во 1957 година, поканет како учесник на конференцијата на МКС посветена на подготовките за славистичкиот конгрес што требаше да се одржи 1958 година во Москва; тоа му беше на Јакобсон прв престој на словенско тло откога војната го принуди да пребега во САД; јас му бев доделена како придружник, што значеше организација на средби со полски лингвисти, а исто така – скришум – и со руските колеги дојдени на конференцијата, заеднички патувања низ Полска и – се разбира – безбројни разговори од кои постојано учев. Контактот продолжи и во форма на преписка по заминувањето на Јакобсон, а покрај тоа – почнав да добивам официјални покани да дојдам во Америка како *visiting professor*. Проф. Штибер не сакаше да ме пушти и, што е поважно, имаше други, за коишто од животно значење беше да им се овозможи да ја напуштат Полска. Првата моја покана ја искористи Збигњев Голомб (Zbigniew Gołąb), лингвист, славист, македонист, чие воено минато го правеше непожелен во со-

цијалистичка Полска; ја искористи поканата и стана основоположник на македонистиката во САД. Втората покана ја искористи мојот југословенски колега, денеска познат хрватски лингвист Ласло Булчу (Laszlo Bulcsu). Најпосле, кога веќе имав „комитет за дочек“, во 1967 година отидов и јас. Држев циклус предавања за „малите словенски јазици“, конкретно за лужичкиот и за кашупскиот, имав малку студенти, не многу заинтересирани за она што им го кажував, а и не беше тоа нешто баш интересно – мојата визија за она што е јазикот беше тогаш доста ограничена. Се вратив цврсто определена да ги продолжам моите македонистички проучувања. Некако во тоа време проф. Штибер, кој веќе беше пред пензија, ми предложи да го преземам раководењето на проектот за кашупски атлас; јас одбив и мислам дека тогаш падна пресудата – недолго по овој разговор дојде во Полска мојот американски шеф, проф. д-р Едвард Станкјевич (Edward Stankiewicz), дојде до едно мало недоразбирање, кога Станкјевич и јас му се спротивставивме во дискусија на Штибер и истиот ден проф. Штибер ми јави дека треба да го напуштам институтот, што веднаш и го направив. Властите на ПАН ми предложија вработување во Институтот за литературни истражувања (IBL), но мене тоа не ме интересираше и со благодарност го прифатив предлогот на проф. Пшемислав Зволињски (Przemysław Zwoliński), славист, историчар на јазикот, кој уште на времето многу ми помогна во собирањето материјал за мојата докторска дисертација, и се вработив како доцент при Катедрата за општа лингвистика на Варшавскиот универзитет, чиј куратор беше тој.

За натамошниот тек на мојот професионален пат одлучи еден инцидентен настан – проф. Јежи Курилович, тогашен претседател на Полското лингвистичко друштво (PTJ), распиша анкета со прашање кои се најсуштествените потреби во подрачјето на полонистичките проучувања. Јас – под впечаток на моите нови сознанија за граматичките разлики на линијата полски ~ македонски, одговорив дека под итно ни е потребна една модерна дескриптивна граматика на полскиот јазик, и – да не должам опишувајќи ја целата постапка – станав раководител на Одделението за современ полски јазик во Институтот за полски јазик на ПАН во Краков, со задача да формирам колектив кој би подготвил таква граматика.

Задачата – за мене – не беше лесна. Оставајќи ги зад себе подрачјата на дијалектологијата и на фонологијата, влегував во една нова средина за мене, требаше да им се обратам на колеги-граматичари, кои често и не ги знаев лично, туку преку нивните трудови. Сепак, гледајќи денеска, од перспектива на половина век, мислам дека поминавме среќно – мал дел ме одбија, дел однапред си резервираа позиција на *advocati diaboli*, но, сепак, составивме тим што ја оствари поставената задача и, притоа, внесе доста новости на сцената на словенскиот граматички опис; таканаречената (по бојата на кориците) „жолта граматика“ предизвика доста дискусии и не малку протести, главно од страна на учителите, навикнати на традиционални шеми на описот, но главната идеја, впрочем не нова, дека описот треба да трг-

нува од семантиката, а не од формата, продре во многу средини, кои порано не се интересираа за неа. Граматика ја замисливме во два дела – морфологија и синтакса – и, соодветно, над десетина години работеа паралелно два тима во постојан меѓусебен контакт. Сите бевме повеќе или помалку индивидуалисти, но бевме и свесни дека создаваме заеднички текст и мора да бидеме готови за компромис.

Јас паралелно со „мојот“ фрагмент од полската граматика, опис на именската синтагма, продолжив и со моите македонистички истражувања и се повеќе се уверував дека таа именска синтагма – како што нагласуваше во своите трудови Ј. Курилович – претставува достоен формален и семантички партнер на реченицата; структурата на македонскиот јазик ме тераше да размислувам повеќе за морфосинтакса, отколку за морфологија и синтакса.

По завршувањето на работата врз полската граматика, почнав сè поодлучно да барам пат да се преселам, барем на кратко, од Полска во Македонија. Најдобра шанса ќе беше да станам лектор по полски јазик во Скопје, но јас тогаш веќе бев редовен професор, а таквите не се праќаат да водат лекторат. Најпосле, со помош на македонските колеги и една доза на толеранција од страна на полското Министерство за едукација, есента 1983 година се најдов во Скопје како *visiting professor* по полски јазик на УКиМ.

Ова беше нареден радикален пресврт во мојата професионална кариера. Во Полска секогаш бев „академиин човек“ – работев на проекти во институти на Полската академија на науките. Се разбира, работев и ја сакав работата со младите колеги, бев ментор и член на комисии на повеќе докторски одбрани, сум имала среќа што во моите истражувања сум имала помош од талентирани млади научници – К. Фелешко на полето на македонистика, М. Гроховски во тимот на полската синтакса и – многу научив од нив. Сепак, со исклучок на краткиот период на работа при Катедрата за општа лингвистика во Варшава, никогаш не работев со студенти. Мојата нова позиција во Скопје ми донесе неколку пријатни откритија: како прво, дека ми е задоволство да работам со студенти и многу учам од нивните реакции; како второ, дека систематската конфронтација меѓу мајчиниот јазик (јазик А) и изучуваниот јазик (јазик Б) не само што помага во совладувањето на јазикот Б туку и носи многу нови сознанија за јазикот А. Уште во седумдесеттите години на минатиот век почнавме да размислуваме со акад. Б. Видоески за една македонско-полска конфронтативна граматика. Проектот, прифатен како проект на МАНУ, досега донесе девет тома систематска анализа, десеттиот е во печат, неколку наредни во подготовка...

Овој мој *curriculum* го пишувам на македонски за да им раскажам на моите македонски колеги што ме доведе во Македонија. Сè што правев овде правев со нив и пред нивните очи, па тоа им е познато и не бара претставување овде. Од првите доаѓања, а пред сè од преселувањето во 1983 година, мојата врска со Македонија редовно се зацврстуваше. Во 1976 година станав странски член на МАНУ, во

1996 година стекнав македонско државјанство и станав редовен член; во 1997 станав и странски член на САНУ. Паралелно, се трудев да бидам редовно присутна во Полска. Објавувам таму повеќе отколку во Македонија, а од 1991 година сум член на PAU – Полската академија на науките и уметностите во Краков. Споменатиот проект за македонско-полска јазична конфронтација ме врзува со Вроцлав, каде што проф. Јан Соколовски, странски член на МАНУ, отвори македонистичка работилница; впрочем, Истражувачкиот центар за ареална лингвистика „Божидар Видоески“ при МАНУ редовно соработува и со други полски славистички центри.

Сите мои проучувања на македонскиот јазик го продлабочуваат моето уверување дека во тој јазик – по неговата граматичка структура многу близок до западните европски јазици, а истовремено многу различен од мојот мајчин, севернословенскиот полски јазик – благодарение на долгите векови спонтан, ненормиран развиток, скриена е богата информација за општите патишта и развојни механизми на јазикот како таков и, меѓу другото, токму затоа македонскиот претставува ретко ценет и благороден објект на истражување.

УДК: 821.163.3-1.09

Георги Старделов

ПОЕТСКО РАКУВАЊЕ

Денес, при свеченото врачување на „Повелбата Блаже Конески“, не може да зборуваме за Матеја Матевски, а да не мислиме на Блаже Конески и да зборуваме за Блаже Конески, а да не мислиме на Матеја Матевски. Така, на веста дека признанието „Повелба Блаже Конески“, кое сметам дека треба да биде и да остане највисоко одличје што може да му се додели на еден македонски писател; на веста, велам, дека во 2015 г. тоа му е доделено на нашиот познат и признат, дома и во големиот свет, поет, Матеја Матевски – во тој час се присетив мигум на поемата на Блаже Конески „Ракување“. Како што знаете, во неа, на фонот на Зборникот на Миладиновци и на песната земена од него, „Момата одит на езерото / да ми налеит бистра вода“, Рацин и Коле Неделковски во нивниот меѓусебен поетски дијалог се ракуваат. Коле вели: „Поезијата е чиста вода која, ако не ја испие жедното срце на човека, неа ќе ја испие жедното срце на сонцето... во неа е збрана светлоста, свежеста и убавината“, додека на тоа Рацин одговара: „И ете, ми се чини, ние во ист подвиг сме тргнале живата вода на поезијата да ја црпиме и во срце на луѓето да им ја влееме“. Со и во чинот на доделувањето на „Повелбата Блаже Конески“ на Матеја Матевски, се случува, овој пат, поетско ракување на Конески и Матевски, со истиот стих на Рацин дека тие „во исти подвиг тргнале за во обновата на колената да трае бескрајноста на нашето течење во времето низ времето“. Не се изненадив кога тоа истото го сретнав и во песната „И неа ли“, од најновата книга на Матевски „Будење на кристалите“, што ја читав во ракопис, а во која тој вели: „Каде сте, Константине и Прличев... / каде сте светлата фута невестинска на гората што ја кити / да ја испеете пак ... / да ја испеете прелеста на целината“, т.е. да се ракувате.

Кога ја воздигнав „Повелбата Блаже Конески“, како највисоко македонско книжевно признание, имав предвид две нешта: прво, убаво предвидело Претседателството на ДПМ ова највисоко македонско книжевно признание да се доделува на пет години, зашто кај нас ништо свето и светло не се случило да трае, а брзо да не потемни, и, второ, Блаже Конески е личност-епоха и во македонскиот јазик, и во македонската поезија и во македонската литературна историја. Тој ги поврзува епохите, епохите, пак, живеат во неговото дело, додека на новата македонска постасномска епоха тој ѝ беше највишиот, највисокиот и најцврстиот столб. Не би затоа случајно што сите балкански циници (Конески) околу нас, но, за жал, и во нас, сакаа и настојуваа

да го понижат, да го избришат и да го урнат, но тој, како и младиот кедар од истоимената негова песна, чија сила била изложена на силни луњи и ветришта, тие никогаш не го сломиле, зашто тој секогаш сè повисоко се извишувал спрема високото небо со секој иден ден.

Има нешто судбинско што се плело во поезијата на овие наши врвни поети, како во поезијата на Блаже Конески така и во поезијата на Матеја Матевски. Тоа е трагиката и трагичното чувствување на оваа јалан дуња. Затоа сакам нивното егзистенцијално оживотворување и осмислување во поезијата да го поврзам со мислата на Рембо, дека поезијата не е само уметност туку и еден начин како да се живее и како да се биде. Дотолку повеќе што песната на Блаже Конески и на М. Матевски навира од трагичната драма на битието и таа се раѓа како неминовен израз, но и како израз на една неминовност – песната да мора да се рече, зашто е создадена и создавана под императивот на оној furor poeticus толку видлив во раѓањето на нивната песна како откривање на себе во песната и на песната во себе. Таков, имено, беше и така изврве Млечниот Пат на поетската и на метафизичката галаксија на Блаже Конески и на Матеја Матевски (со повеќе нивни внатрешни поетски cosвездија), создавани не само со својата поетска интуиција ами и со својот поетски ум. Нивните врвни поетски вредности настанаа со непосредното органско проникнување на лирската емоција и на лирската рефлексија. Тоа ме наврати на ставот на Адорно дека без органска слеаност на поезијата и филозофијата и без певот на поетот да се воздигне на метафизичко рамниште, не можеме да зборуваме за вистинска и голема поезија.

Сега, пак, кога се свртувам само кон поезијата на Матевски, сакам и морам да речам дека тој својата поезија ја воздигнува во трајна вредност токму со споменатиот став на Адорно, кој целосно се исполнува во поезијата на Матеја Матевски за неделивоста на поезијата од филозофијата. Тој став израсна во негов конзистентен поетички став, израсна во еден поетолошки систем, дури, би рекол, во една поетска и филозофска опсесија на неговата песна да продира во онтолошката тајна на битието. Од песна во песна, во сите негови песни се трага, во метафизичкиот простор на поезијата, по битието, кое (како метафора/поим и како поим/метафора) го среќаваме во бројни негови песни. Читајќи ги нив ние честопати и не можеме да разлачиме дали сме во светот на некоја поетска онтологија или во светот на т.н. „чиста“ поезија, толку е таа всредсредена врз онтолошката драма на човековото суштество, изедначувајќи ја песната со битието, а битието со песната. А, таа, онтолошка тајна на земниот живот, Матевски ја гледа во еден и од еден судбоносен час за човечкиот род, кога се случува библиското слетување на Арарат. Во истоимената негова песна, слетувањето на тој планински масив во Анадолија, висок 500 метри, Арарат, е, всушност, првата земна станица на која стапнува Ное, единствениот справедлив човек во грешниот човечки род на Земјата, кој, по Божји налог, спасувајќи се во првиот библиски потоп, станува со своите синови прв татко на денешното човештво. А, од Арарат, од високите небеса

над Земјата се гледа она што останало по потопот – дека во голем метеж е светот; дека тој е во некоја човечка дармада́на; дека тревога обзема сè на Земјата; дека уплав и штама е сè на неа; дека земниов свет, од сон и прав, во тишина виши, во тишина што е остарена, но која не старее, па во космичка штама опстојува човекот што се знае себеси не знаејќи сè. Пред стаписаните очи на нашиов век, неговата поезија ни открива *(дал сега ил во минатото дамно)* дека човечката егзистенција во буљуци постојано ја напаѓаат некои нови персијанци и варвари, исти како нив, зашто од памтивек, па сè до денес, е така: На злосторот му се суди / додека се слават злосторниците и зашто човековото семе е фрлено на погрешно место.

Денес, во времето на доминацијата на политиката, естрадата и спортот, во времето кога на Земјата се случуваат невидени антрополошки странпатици и тешки и крвави политички лудила, поезијата на Матеја Матевски му пркоси на своето време со своето зачудувачко контемплативно смирение, во кое длабоко се лее и се рее она што самиот поет во бројните свои ноктурна го нарекува неизвесна и злослутна штама на светот. Во таа штама се проникнуваат nox microcosmica и nox macrocosmica, со што трагедијата и поезијата, исто како и кај Конески, се изедначуваат, стануваат синоними, па, како ќе рече Матеја, Аристотел може да ја кладе сета таа земна кланица во убави правила... / дури / публиката продолжува да ѝ ракоплеска на смртта. Матеја Матевски е судбински поет. Кај него и во неговата поезија нема ни трошка патетика, ниту еден наместен и лажен гест. Тој е поет на големото отворање на енигмите на битието што во неговите песни се распејало, отворајќи ги своите закатанчени темни двери за да биде озарено од нејзината духовна светлина.

Во поезијата на М. Матевски завева трагичното време на европската цивилизација, речиси од античките времиња до наши денешни дни. И во тоа е нејзиното големо поетско чудо: возобновувајќи го минатото со поетски реминисценции на човековите страдања, напрегања, очаи и подвизи од дамнешните светови, поезијата да одекнува во нас како сегаприсутна стварност. Таа ни откри дека сè протатнува во овој трошен и тлеен свет, но остануваат цивилизациските и историските траги трајно да сведочат за неискоренливото зло во човекот и за бескрајните кругови на земниот пекол. Во тие болни поетски реминисценции, од песна во песна, се влече – по патишта замрсени, по патишта тајни и незнајни – судбината на овој свет и на трагичната коб на човекот во него. Тука е, на пример, Троја (а колку лукави и подли Трои се случуваат денес?) во која една војна ни не завршила, а веќе нова се подготвува. Тука се тие јаnsоносни опсади на човековото битие со оној егзорцизам на злото, кое се видоизменува, но не исчезнува, зашто грда прелага е светот фрлен врз сметот на омразата. Таа морничава сегашна реалност во поезијата на Матеја Матевски, нè соочува со беспаќата на постоењето, во кои се случуваат масовни деградации, ништења и стрелби на човекот; во кои тече и се лее млака топла човечка крв по концертни сали, како дниве во Париз, и се

надвиснуваат оние застрашувачки политички сеништа што катаден го загрозуваат човекот и неговата слобода. Тие сеништа на небиднината, кои во злодоба, од мрак во мрак водат, се познатите инквизиции и прохибиции, лустрации и фрустрации, кои никако да запрат и да сфатат еднаш оние што владеат со нас дека не може да се спали слободната човекова мисла, бидејќи Џордано (од истоимената песна), положен на клада, се преобразува во песна што гори, а неговото тело, уште дури букти во пламен, се претвора во дух што заминува во вечноста. Така, Џордано Бруно и Галилеј, така Саванарола и Јан Палах, сите тие факели во темнината на животот, стануваат потоа светилници што го осветлуваат патот на човечкиот род и ја чуваат тајната на непобедената смрт. Тоа е, имено, таа метафизичка транссупстанцијација на денешните времиња во поетските светови на Матеја Матевски и Блаже Конески во кои се довикуваат и проникнуваат меѓусебе епохите како да се родени посестрими. Во нивната поезија ги слушаме токму тие трагични резонанции на човечката историја пред која сме постојано во пресрет. Таа ги буди боговите, а тие во крв разбудени, удираат еден на друг, делејќи го светот во синори нови. Тоа е, ете, историјата, сè иста и сè таква, од некогашната Троја до денешниве крвави злостори. Затоа и велиме дека поезијата на М. Матевски е соочена најнепосредно со драмата и со трагедијата на денешниов свет.

Ако само фрлиме макар и бегол вглед, на пример, во првиот циклус од неговата најнова книга нови песни „Будење на кристалите“, насловен „Бегалци“, и на истоимената песна, ќе забележиме еден речиси поетички пресврт во неговата поезија: сега човечкиот трагизам не изнуркува од големите космогониски митови, туку тие, таквите митови како да станале катадневна реалност и неговата песна е свртена очи в очи со неа. Така песната Бегалци почнува со еден шокантен изблик: Идат. Идат. Идат. Бегаат од сите страни, како во песната да се пренесени телевизиските слики, што катадневно ги гледаме во дневниците на ТВ-станиците. Но, тие ужасни слики не се само документ но и една метафора на човековата трагедија, која веќе ја доживеавме во неговата поезија порано изнурната од древните митови. Сега, меѓутоа, е обратно: древните митски слики станале сурова реалност. Тие трагични суштества бегаат од огинот на земјата што неа ја сотира, од морето, од пцетата на стрвните бранови што ги влечат кон темнината, кон длабочината од која нема кој да им подаде рака; тие бегаат од изворите пресушени на мајчините гради, солзите што ги топат. Но, трагичната видлива реалност удира по дамарите на човечката совест, прашувајќи не сите нас. Зошто оваа космичка штама, зошто рамнодушниот молк на планетава? Каде се луѓето, каде е човекот среде починката на своите спокојни сништа. Зарем сеќавањата во нас веќе изгаснале, зарем ги заборавивме бежаниите по кои минувавме не само ние туку и светот по кој тој поминал откако за себе знае. И кога сето тоа го гледаме низ овој ужас низ кој тие минуваат, газени од везовите во кои умората и смртта се плетат, во кои земјите на слободата, како и нашата, со клоци и камења ги пречекуваат, нашиот поет вознеми-

рен смета дека не боли толку тој ужас што нив ги следи колку што боли оглувеноста пред крикот и солзите в грло, заборавот на совеста, рамнодушноста на рацете извалкани од мастилниците на светот што пишуваат зборови кои само ветрот ги слуша.

Натопена со оној длабок трагизам на Унамуновото трагично чувствување на светот, поезијата на М. Матевски во својата последна книга на актуелната реалност ѝ дава митска димензија. Тој во книгата своја „Епилогот на лавиринтот“ ни открива зошто митот и поезијата не можат да се разделат, па да разликуваме кога стварноста е мит, а митот – стварност. Одврзан од дамнини, митот денес е постојано тука, во нас за пред нас, болно изранувани, да ја раскажува човечката живејачка како вечна приказна за човековото трагично постоење под вршникот небесен. Но, митот за него е ем длабока поезија, ем длабока философија на човековиот опстој. Тој денес е реалност што се гледа. Таквата митска димензија во неговата поезија е најчесто сублимирана, од една страна, во метафизичкото овоплотување во поезијата на митот за Сизиф, кој го турка својот камен на животот угоре напразно, зашто тој постојано му се враќа удолу на земјата, но, од друга, во малку познатиот египетски мит за големата бубалка Скарабеј, која горе на небото го турка изгрејсонцето, да блесне клопчето сончево запалено, а штом огрева утрото на биднината никаде ја нема ветената зора: Пустина, сè е Пустина, вели поетот, зашто така е курдисан часовникот на овој менлив и минлив свет, кој отчукува со светлината на мракот и со темнината на зората, како во познатиот циклус за светулката. Во тој свој мит Матевски ја открива фрапантната идеја за кусовечноста на светлината, но, истовремено, и за безмерната силина и неуништивост нејзина, која е еонска, зашто, жаровита, светулката се топи во своите крилја, па светли умирајќи, и, согорувајќи во својот сопствен лет, се претвора во ѕвезда што блеска како lux aeterna.

Мојот пристап, почитувани, и во оваа беседа за поезијата на Матевски беше свртен повеќе кон метафизичките пластови во неа, или како што вели тој самиот, кон метафизичките јанси човекови денес. Но, тој не е само метафизички поет туку и врвен лиричар. Тие елегични, лирски наноси и топли струи, од кои толку обилно е заплистена неговата поезија, дојдоа до израз во бројните антологиски песни на овој исклучителен поет опседнати од духот на Медитеранот. Во нив го среќаваме оној посебен колорит во неговата поезија како одблесок на македонското поднебје. Во тие песни се отвора душата на кавалите. Од нив допираат до нас вжештени и разиграни ритми; се шири аромата на неговите јорговани, гороцвети, невени, јасмини, божури. Силно ги доживуваме оние усвитени сончани предели што заслепуваат од светлина и блесок, од вцрвенети, вжештени, вжарени поетски слики. Во нив сè е бујно, запалено, заљубено, залудено, како во прекрасната „Залез“ од првата книга, со оној фасцинантен рефрен: *„Румено, Румено, Румено“*, во кој прскаат жолти сонца, се слуша како умира времето, а песната како кроток кавал / го чува стадото на надежите.

Во симбиоза со јужниот медитерански дух, поезијата на Матевски се одликува со еден нему својствен би го нарекол неоромантизам, особено изразен во нејзиниот однос кон природата. Така, природните феномени низ кои таа се озарува: езерото, морето, луњата, молњата, полето, шумите, дождовите, дрвјата, цвеќињата итн. имаат антропоморфен вид, па така природните тајни се изразуваат како длабоки човечки тајни. Низ нив се остварува средбата на бескрајот на човечкиот дух со бескрајот на природата. Со тоа Матеја Матевски доаѓа до врвната точка на својот поетски пантеизам, откривајќи го односот меѓу човекот и природата преку колосалната питагорејска идеја за единството на космичката и човечката хармонија. И тука треба гласовито да се рече дека ние ни до денес не сфаќаме оти еколошката и климатската катастрофа што ни се заканува, и т.н. мигрантска криза, доаѓаат токму од нарушувањето на оваа хармонија, која е основната причина за човечката несреќа на Земјата. Неговата поезија го открива човекот како тескобно суштество. Тој се стреми да ја напушти таа теснотија, да се изедначи со космосот, да трае како космос, да биде битие на вечноста, но токму на врвот на неговата слава се скршува и паѓа. Тогаш осознава дека е ограничено суштество, дека нему не му е дадено да биде тоа кон што вечно копнее – јатка и стожер на светот и вселената. Во тој скршен копнеж е скриена целата агонија на човекот во поезијата на Матеја Матевски. Отаде тој ламент, тој копнеж, тој стремеж кон целината во неговата песна, кон дофатот на целината на битието. А, токму тој опфат на целината, ќе рече тој во еден свој стих, единствено може да го смени лицето на човекот на земјата. Затоа и нè повикува: *Да излеземе ⷒреба*, треба да излеземе од тие темни дувла и пештери, од тие невиделици и делби, омрази и одмазди во кои сме вклештени, за низ нив, минувајќи низ сончани порти, да си подадеме раце страдни за човечна прегратка. Само така поезијата се воздигнува во највиша и највозвишена форма на човечноста.

УДК: 75.036.7(497.7)

Влада Урошевиќ

ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ – СЛИКАР НА ВОСХИТОТ
(*говор од комеморативниот собир*)

Глигор Чемерски го заврши својот богат и раскошен опус. Ги повлече последните потези со својата сликарска четка, наслика уште еден свет воин со блескавозлатен штит врз темнозелената заднина, стави точка и си замина. Останавме ние, вљубениците во неговото сликарство; ние, кои ја следевме со љубопитство, со разбирање, со возбуда и со повеќе или помалку отворена поддршка неговата творечка авантура, и останаа, се разбира, делата на овој голем сликар, кои секогаш ќе зборуваат за неговиот поттикнувачки немир и за неговата бујна имагинација.

Глигор Чемерски беше една исклучителна фигура во македонската култура. Уште од првите појави – од она разбушавено момче, кое, пред да ги заврши студиите на Ликовната академија во Белград, ја направи, во почетокот на јуни 1962 година, наспроти правилата на Академијата, својата прва самостојна изложба во Скопје – па, сè до последните денови, тој го создаваше своето дело со самоувереност и сигурна насоченост. Макар што неговите слики беа понекогаш разбушавени како и тој самиот, ние денес можеме да ја согледаме цврстината на нивното единство и испреплетеноста на врските што ги спојуваат во еден единствен заокружен опус, кој, и покрај сета спонтаност и привидна непредвидливост на неговиот гест, ја има својата несомнена интелектуална и филозофска целосност.

Доследен на себеси уште од првите почетоци, Чемерски создаваше дело што алчно ги освојуваше сè пошироките кругови на содржини и на значења, останувајќи, притоа, свртено кон некое свое внатрешно јадро, кое постојано зрачеше со исти импулси на верно зачуваниот код. Фигурацијата кај овој сликар остана како нешто што се подразбира и тогаш кога ракописот напати стануваше забрзан и препуштен на една речиси органска интуитивност. Сето она што овој сликар во текот на педесет и петте години творештво го создал, го носи, и покрај сите промени низ кои минувал, неговиот препознатлив потпис.

Во еден свој автореференцијален текст, Чемерски вели, едноставно и полнозначно: „Моите корени се во Медитеранот.“ И, навистина, овој сликар на жестокото сонце и на секогаш одново бараната Аркадија се движеше постојано, и во своите стилски препознавања и во тематските определувања, низ осончаните предели на Средоземјето. Од античка Грција, чии фауни и сатири ги обележуваа просторите

на неговите први слики, преку Византија, која му беше голема љубов, па сè до ренесансна Италија, кон која во последните години сè повеќе се свртуваше, Чемерски беше еден Медитеранец според сите свои креативни и животни својства. Беше жив, немирен, разбушавен. Неподложен на правила, на дисциплина, на ограничувања. Беше целиот како оптегната струна: вибрантен. Неговиот хедонизам пробиваше и низ најтемните ноќни глетки, па, поради тоа, и кога сликаше сцени на најголема суровост, беше видливо дека ужива, сетилно и со сето свое телесно и духовно битие, во сочноста на бојата и еротичната енергија на потезот. Тој беше Медитеранец и по својата интелектуална насоченост, но и по својот темперамент: ја бараше и ја откриваше секаде драматичноста на судирот меѓу светлината и сенката, меѓу Ерос и Танатос, и ги разрешуваше спротивностите низ екстаза и восхит.

Кога сликаше, Глигор сиот се внесуваше во материјата, сликаше со четка, но и со прсти, чинот на сликањето го доживуваше со целото тело и, притоа, ја совладуваше површината на платното како некаков демиург, кој ги создава новите суштества од глината што ја меси. Но, истовремено, тој беше интелектуалец, еден од нашите најобразовани ликовни творци, извонредно информиран и способен да прави големи синтези со помош на знаењата што ги поседуваше; неговите есеи, брилјантно напишани, со стил кој се натпреварува со стилот на нашите најдобри писатели-есеисти, го чекаат својот иден редактор што ќе ги собере во книга. Во своите текстови, но и во разговорите што ги водеше, тој умееше да допре безброј теми – знаеше многу за Пикасо, но и за Пјеро ди Козимо, за пиктограмското писмо на Астеките, но и за тајните правила на питагорејците, за подземниот свет во религијата на Стариот Египет, но и за езотеричната смисла на убивањето змеј од иконите со свети Горѓи, за Хомер и Хесиод, но и за равенските мозаици, за симболиката на Јовановото Откровение, но и за пештерските цртежи од Ласко, за сликите на Гоја од „Куќата на глувиот“, но и за мистичниот пат на себепросветлувањето во учењата на будизмот и исихазмот. А најмногу и најчесто – за она што го подразбираше под единствениот поим: Византија. Неколку дена пред да замине од овој свет Глигор ми ја даде конечната верзија на својот клучен есеј „Жива Византија“, врз чијашто редакција се навраќаше во долга низа години. Може да се рече дека е тоа еден вид негов манифест, тестаментарно дело во кое тој, на луциден и длабоко промислен начин, ја објаснува, теоретски ја фундира и живо ја илустрира својата приврзаност кон сликарството на Византија.

Многу години во творештвото на Чемерски беа присутни теми и постапки низ кои нашиот сликар го бараше својот пат на поврзување со ликовните корени на оваа почва. Македонското сакрално сликарство од византискиот период беше негова трајна опсесија – и тој со восхит зборуваше за творците од таа голема епоха, и за оние ретките на кои им го знаеме името – како Михаил и Евтихиј – но, и за оние, поброjните, за кои можеме да зборуваме само како за мајстори на Света Софија Охридска, на Нерези, на Курбиново. На полето на

пишаниот и усниот збор, тој го славеше нивното дело, бараше место за нив во историјата на европското сликарство, а, притоа, како творец, во својата сликарска работилница влегуваше во тајната на нивната ликовна постапка, ја расчленуваше, ја пренесуваше во нов ликовен јазик и создаваше сопствени дела, кои на еден евидентен начин беа поврзани со традицијата, а, истовремено, и безрезервно модерни. Но, притоа, треба да се рече дека она што Чемерски го создаваше на своите платна не беше транспонирање на византиското сликарство во еден современ облик, тоа беше неговото реинкарнирање. Чемерски низ тој дел од своето творештво покажа како може еден современ сликар да биде поврзан со минатото и со традицијата на својата земја, а, притоа, да не се одречува од искуствата на модерните времиња. Патот што го откри Чемерски ќе остане, сигурен сум, егземпларен во натамошниот развој на македонското сликарство.

Глигор Чемерски живееше постојано во непосреден допир со природата, со македонската почва, со сетилните дразби на македонското поднебје. Повеќепати патувавме заедно низ летна Македонија и јас можев да следам како тркалезните ридови со исушената трева по падините, обликот и вкусот на летните плодови, писокот на жегалците, шуштежот на гуштерите во грмушките, узревањето на грозјето по кавадаречките лозја, блесокот на сонцето врз ѕидовите на старите цркви покрај Охридското Езеро, шарите на лишајот и мовта врз големите камења по македонските суводолици и припеци се претвораат, по таинствени и не секогаш одгатливи патишта, во знаци и преплети на линии од неговите композиции. Но, исто така, тој беше интелектуалец-космополит, се чувствуваше како дома и во Белград, а и во Париз, каде што неколкупати бевме заедно. Во Париз, во Латинскиот кварт, имаше галерија – Galérie du Fleuve – во која постојано беа изложени неговите слики.

Академик Чемерски беше сјаен интелектуалец, подготвен да одговори на секој предизвик што дразнеше некоја од неговите сетилни зони. Покрај стотици и стотици ликовни дела остварени во разни техники, тој, воден од своето огромно љубопитство, наоѓаше енергија да се испроба и во театарската сценографија и костимографија, во илустрирањето книги, во телевизиските емисии, плакатот. Одделно и извонредно важно поглавје во неговото творештво претставуваат мозаиците. Неколку стотици квадратни метри мозаици поставени во рамките на спомениците во Вруток, Кочани, Кавадарци, како и оние најновите, во резиденцијата на претседателот на Републиката во Скопје, се еден траен и суштински белег на македонскиот креативен дух за кој извонредниот творечки напор на Чемерски нашол адекватен материјален облик. Монументалноста на овие ликовни творби е несомнена: тие се, секако, наши најзначајни и ликовно најуспешни споменици изградени до денес во слободна Македонија. Во нив овој уметник дошол до плодотворна синтеза на своите ликовни сфаќања и остварил дела што ја надминуваат пригодноста на поводот и ја репрезентираат македонската ликовна уметност на светски план.

Јас нема да зборувам сега за тоа колку самостојни изложби имаше Глигор во земјата и во странство, нема да ги набројувам наградите што ги има добиено, нема да цитирам што за него напишале врвните имиња на ликовната критика и тука, кај нас, и во светот. Тоа сè останува трајно впишано во летописот на македонската ликовна уметност, во летописот на македонската култура. Она што би сакал е да се обидам да го забележам во овој миг, додека неговото присуство меѓу нас е сè уште речиси опипливо, е онаа аура што постојано трепереше околу личноста на Глигор, правејќи од него една исклучителна фигура, присутна како во празничните мигови на нашата култура така и во нејзиното секојдневје.

Глигор Чемерски беше творец во кој постојано гореше еден вжештен ентузијазам. На сè што му се нудеше на неговиот творечки дух, тој му пристапуваше со љубопитство, со восхит, со страст. Беше човек што умее да се загрее за некоја идеја, за некој потфат, и да ги поттикне и другите. Беше човек од акција, но не на денешен студен и пресметан начин: тој знаеше да се воодушеви без да ја очекува корист од реализирањето на потфатот. Му стоеше на располагање на мигот: уживаше во можностите што секој таков проект ги отвораше пред него, и ја прифаќаше со радост понудената шанса да ги покаже своите знаења и умеења. Уживаше, исто така, да ги изнесува своите сфаќања и идеи пред другите: на кафеанска маса, со чаша црно вино пред себе, како секој вистински Медитеранец, Гиче секогаш водеше главен збор, штедро расфрлајќи ги своите оригинални и извонредно убедливи согледби. Имаше големи знаења и умееше да ги изнесе на еден начин кој ги фасцинираше соговорниците.

Кога при првиот обид неговата кандидатура во МАНУ не помина, тој ми рече, горчливохуморно: „Не ме сакаат во Академијата – премногу гласно се смеам!“ Но, еве, како што веќе се покажува, таа негова смеа и неговиот нонконформизам се она што ќе ни недостасува. Откако стана член на МАНУ имаше многу планови за натамошната дејност на нашата установа, се залагаше за многу иновации што требаше да ја засилат нашата активност на ликовен план.

Не се штедеше себеси. И во творештвото, и во акциите во кои се впушташе, и во другарувањата, тој согоруваше. Беше спонтан и избувлив. Страстен во склоностите, но и во гневот. Во сè се вложуваше себеси, целосно и докрај.

Така тој согоре, на врвот од својата блескава творечка патека. Светлината на тој пламен долго ќе им дава топлина на оние што го познавале, што го сакале, а засекогаш ќе ги осветлува со својот блесок духовните простори на македонската култура.

УДК: 75.036.7(497.7)

Митко Мацунков

ПРОШТАВАЊЕ СО ГИЧЕ

Драг Гиче,

Ми ја додели најтешката задача во животот, да се простам со тебе кога ниту мене ниту никому од нас не ни е до проштавање. Тука е твојата Рајна, тука се твоите деца, Огнен и Елена, тука се твоите снаи, тука е целото твое семејство, тука се твоите сопатници сликари, тука се твоите колеги од Оделението за уметност на чие чело беше, тука се и други членови на МАНУ, тука се љубителите на твојата уметност, тука се сите оние што толку те сакаа и почитуваа: сите се тука, само тебе те нема. Кога неодамна почина нашиот колега Томе Серафимовски, заедно дојдовме тука во Бутел, ти и јас. Ти сега стигна преспат и наместо за Дојран, како што планиравме, тргна по сосема друг пат.

Додека трае животот, ние се чувствуваме како да сме во вечноста. Кога ќе умре човек, таа вечност речиси моментално се брише за да му се отстапи на некој друг. И тогаш се поставува прашањето за смислата на живејачката, дали е животот „една врека ветар“, како што се вели, или има некоја виша смисла. Нашето доживување на светот е толку силно што, додека сме тука, ја исполнуваме целата вселена со своето присуство. И одеднаш нè нема, одеднаш ништо нема. Верувањето во бесмртноста на индивидуалната душа води потекло од таквото чувство. Но, кога ќе почине голем уметник, празнината не е сосема празна, зашто зад него останува и понатаму трае она што тој го спасил од смртта со својот творечки и создателски чин. Во такви пригоди вообичаено се вели дека животот поминал, но делото останало. Цветан Грозданов има напишано дека Чемерски „веќе одамна има углед на класик“. А, класиците не умираат. Тие живеат вечно и го чуваат споменот за нашиот престој на оваа планета, а нивната уметност е дело на љубовта.

Такво е и монументалното дело на Глигор Чемерски. Во неговиот живот многу нешта стигнаа доцна, но затоа неговата уметност стигна рано. Тој веднаш се најде на врвот на уметничкиот Пантеон и ќе остане на врвот довека. Неговиот прием во МАНУ незаслужено долго доцнеше. Стана член на Руската академија на науки и уметности, но не поживеа доволно да се радува поради тоа, иако успеа да ја постави својата изложба во Москва, која потоа се организираше и во Софија, во соработка со БАН. За жал, нема да присуствува на големата изложба во Галеријата на САНУ, во Белград, градот на неговата младост, планирана за мај оваа година, на која толку ѝ се радуваше. Таа изложба сега ние му ја должиме! Чемерски беше избран и за се-

кретар на нашето Одделение за уметност во МАНУ, но и тоа дојде премногу доцна, пред да се реализираат неговите идеи, кои требаше да дадат поттик на нашата работа, впрочем како и неговото членство во Претседателството на МАНУ. Остана неврамен и „Триптихот Македонија“, многу работи останаа незавршени, а некои не се ни почнаа. Но, остана најважното – неговото дело.

Неговиот работен елан не стивнуваше; планираше изработка на нови мозаици, едниот испириран од онаа преубава Богородица од Курбиново, како што велеше, другиот од глаголските и кирилските букви; неговите дела од последните години имаа сè поголема сила, и беа сè пораскошни во колоритот, така што е несомнено дека можеше да го дополни својот и без тоа огромен опус. Но, независно од фактот дека незавршеноста на нештата е дел од судбината на Уметникот, па така и од судбината на Чемерски, несомнено е дека неговото дело е ликовно заокружено во сите негови сегменти: во просторната, архитектонско-скулптуралната форма, чиј врв е „Споменикот на слободата“ во Кочани; во мозаикот, чиј врв претставува диптихот од резиденцијалната палата на Водно; во монументалните сликарски дела каков што е „Триптихот Македонија“ од МАНУ; во цртежот, посебно во „Париските ноќни записи“ за црнилата наши; во графиката, а особено во бројните слики чија еволуција, од циклус во циклус, може јасно да се следи, сè до нивната ликовна синтеза.

Мојата дружба со Чемерски почна релативно доцна, по моето враќање во Македонија, на години кога обично не се создаваат цврсти пријателства. Нашиот случај беше поинаков. Така што, за мене, отсега, и МАНУ, и Скопје и Македонија остануваат пусти без Гиче. Губитокот е, меѓутоа, најголем за неговото семејство, па затоа ние другите, колку и да ни е тешко, треба да стиснеме заби и да им помогнеме, толку колку што можеме.

Во овој период јас ги отворив сите значајни изложби на Чемерски, освен онаа во Куќата на Уранија во Охрид, каде што не бев присутен, која уследи по она негово „вевчанско лето“, кога настанаа некои негови тестаментарни платна, што подоцна беа придодадени кон промотивната изложба на Чемерски во МАНУ. Бев свидетел на настанокот на некои од неговите најважни дела и на нивната промоција, така што со целосна увереност можам да потврдам дека е Чемерски единствен во целата културна традиција на Македонија. За „Споменикот на слободата“ во Кочани, Богдан Богдановиќ има речено дека „претставува единствен потфат на вистинска синтеза во уметноста, потфат што далеку ги минува границите на нашиот културен простор“ (се мисли, се разбира, на југословенскиот простор). Мозаичкиот диптих на Чемерски насловен „Македонија – светла земја“ и „Македонија – земјата памети“, некако скриен во резиденцијата на претседателот на Република Македонија, според мене претставува врв на творештвото на Глигор Чемерски. Тоа е најважното од сите дела создадени кај нас во овој период кога во Македонија беа изработени многу дела по порачка. Неговата ретроспективна изложба во „Даут-пашиниот амам“ и во „Чифте амам“ претставуваше празник за Македонија. Во

обете поставки, на 2.000 м² виден изложбен простор, во дваесетина простории меѓу кои беа и четирите најголеми сали со куполи, од кои повеќето имаат тежина на засебна изложба, беа сместени 270 дела, слики, цртежи, скици, студии, макети, фотографии, постери, од минијатури до големи формати. Таа изложба суверено покажа дека ние имаме со што да се гордееме, но и таа остана проследена отстрана и со половина око, без суштинско разбирање за еден голем уметник, кој заслужува да има свој музеј во Македонија. Слична беше и судбината на сите други негови изложби, вклучувајќи ја и онаа промотивната во МАНУ. Така што, гледајќи го нашиот однос кон она највредното што го имаме, можеме со право да се запрашаме дали ние тие големи дела воопшто ги заслужуваме.

Поврзувајќи го византиското сликарство со искуството на модерната уметност, пред сè онаа на кубизмот и експресионизмот, Чемерски создаде една автентична национална уметност, во која националните обележја не се темите, туку врзаноста за артефактите на постарите културни слоеви, како вечната мајка скаменета во болка – ликовна надоградба на „Оплакувањето на Христос“ од Нерези и персонификација на „мајка Македонија“ – борбата меѓу доброто и злото и вечниот дуализам, олицетворени со Свети Георги и ламјата, Даниел во средбата со лавот, старите мозаици на Хераклеја, гладните птици што никогаш нема да се заситат, „живата Византија“ како врска меѓу знакот и значењето, итн. Тука е и нераскинливата врзаност за вегетативниот и минералниот свет на почвата на Македонија.

Автентичноста не може да се потврди без иновација. Тоа кај Чемерски може да се следи на монументалните дела, на сликите, на тематските целини, графиките, цртежите, или внатре во нив, во склопот на нивната еволуција. Една од омилените теми на Чемерски е приказната за трите тајни знакови од времето на иконокластите – крстот, ленгерот и рибата – кои успеале да ја надраснат својата криптограмска судбина и да се отелотворат како уметност. Тие скриени знакови се среќаваат на многу негови платна и играат улога на авторски потпис.

Глигор Чемерски е национален уметник пар екселанс. Тоа може да се насети и од неговите есеи, „Полноќните разговори со Филип“, „Жива Византија“ и др. „Жива Византија“ дури сега е интегрално преведена од српски и подготвена за печатење, но ни нејзиното излегување Чемерски не го доживеа. Што значи за една култура, кога еден тестаментарен текст нема да биде објавен во матичната средина во текот на животот на авторот, може само да се претпоставува. Освен чудесната анализа на фреските на мајсторот од Курбиново и сосема несекојдневното сфаќање за Византија, односно на византиското сликарство, во тој брилијантен есеј, „Жива Византија“, Чемерски развива една теза блиска и до моите сфаќања, дека анонимните енергии се вистинскиот вруток на уметноста. Наспроти самодоволноста на европскиот дух што ќе се развие по ренесансата, според Чемерски, токму средновековната уметност е најиндивидуалната и најсуштествена од сите уметности, слично на сфаќањата на Џон Раскин, и дека најплодната нејзина жила не води од стара Грција и Рим кон ренесан-

сата и формирањето на европскиот вкус, туку од Египет кон Византија и понатаму, со сите странични влијанија од маргиналните средини, до најголемите уметници на XX век, каков што е Пабло Пикасо.

Глигор Чемерски е дел од истата приказна. Тој не е инстинктивен сликар кого сопствениот резултат може и непријатно да го изненади, туку самосвесен автор кој знае што сака. А тој, што се однесува до неговата уметност, постојано повторуваше дека најмногу сака највредните негови дела да останат во Македонија. Со тоа тој ѝ се оддолжи на Македонија. Допрва ќе се види дали Македонија му се оддолжила нему. Уметноста навистина не заборава, а ќе се види дали земјата помни.

Драг Гиче,

Време е да се збогуваме. Ти се роди на 9 март, а си замина од овој свет на 2 април. Дали пресмета колку време е тоа? Животот навистина трае само еден миг, но доволен да го исполниш со чиста љубов и убавина, да го создадеш своето дело и да им го оставиш на човечките младенчиња, како што зборуваше.

Во саботата, штом разбрав што се случило, отидов кај тебе, да поседам малку во твојата фотелја, со членовите на твоето семејство, со мачорот што го насетил твоето отсуство како што Хомеровите кучиња го насетуваат присуството на боговите, од сите страни опкружен со твоите платна, со непотрошените честички на твојот здив, а додека твојата ќерка тивко плачеше, јас ѝ го реков она што сега сакам и ти да го чуеш: Ова ако не е вечност и нов почеток, тогаш каде да ја бараме смислата на животот, има ли за нас посигурна скривница и поубаво засолниште од нашата уметност, како би било можно да не си со нас кога насекаде те гледаме како што и ти нас нè гледаш од sидовите, и во твојот дом, и во секое катче на овој град, и во секој крај на земјата наша, и низ цел свет.

На излегување од твојот дом пред зградите ја видов онаа голема цреша, раскошно расцветана и полна со пчели, како пролетта да нема свршеток и крај. Денот беше сончев. По кејот покрај Вардар шетаа луѓе. Реката беше како насликана во еден потег, без дополнителни украси што ќе ја нагрдат. Течеше некако во еден здив, како да не може без морето, како ни ти сега без небото, уметнику наречен Небо. Твоите последни зборови, упатени до семејството, биле: „Ве оставив!“ А, што да кажеме ние и од кого да бараме прошка ако некогаш сме те оставиле сам да талкаш низ својата уметност, тебе, што ја имаше најблагородната душа, родена од „малку ќумур и многу боја“ на твојата цветна Аркадија. Кога почина твојот син Филип, колку пати ми рече дека срцето ти е скршено, но дека мораш да издржиш и да живееш за другите деца. Но, чашата се преполни и се скрши. Сега можеш да ги продолжиш полноќните разговори со својот драг Филип. Нека ги рашират крилјата и нека те чуваат твоите многубројни ангели и нека те вардат света Богородица и твојот припитомен свети Георги. Почивај во мир. Вечна ти слава!

УДК: 7(049.3)

Глигор Чемерски

ЖИВА ВИЗАНТИЈА

Стари и нови спорења

Подемот на иконокластичните[1] идеи во денешнината, кој се одвива веќе подолго време и кој наоѓа свои свештеници токму меѓу музеалците, критичарите, селекторите и сличните високо воспоставени звања родени во пазувите на „надминатиот“ сликарски занает, упатува кон помисла на Византија. Таа мисла, можеби самоодбранбена, носи во себе зрачец надеж: концептуалната жртва со „скромни“ можности, кои сликарството ги поседува, а со кои денес некој вид на интелектуален кор великодушно ги демонстрира своите футуролошки согледби, губи од својот авторитет кога ќе се покаже помалку оригинален отколку што претендира да биде. Повеќе од еден век Византија, најразвиената култура на своето време, со едикт си беше поставила забрана за сликање на она што тогаш се нарекувало „свето“. Резултатот на ова стогодишно доброволно слепило беше обновената доверба во моќта на ликовното изразување од нечуени размери.

Постои тука уште една мошне привлечна околност. Неизмерните маки на современите византолози, кои арчат огромни количества енергија за да ни откријат „каде лежи зајакот“ во еден или во друг ситен иконографски детаљ на големите уметнички ансамбли, прилично оптимистички ни укажува на тоа дека големиот сликар на минатото им дораснал на своите идни судии. Тој уште во своето време смогнал доволно сила и дрскост и мошне лежерно ги елиминирал големиот број концептуални снегулки на својата современост. Надмоќта со која тоа сликарство ги надживува доктрините на кои им се удоволувало најочигледно ја потврдува таа суперпозиција. Меѓу идеите и идеологиите, од една, и потребата за изразување, од друга страна, не само што не мора секогаш да постои идентитет туку често доаѓа до нена-

[1] Првобитното значење на поимот иконоклазма е врзано за познатата забрана да се прикажува христолошка проблематика преку иконични и ликовни интерпретации. Се работи, очигледно, за спор од концептуална природа. Основоположникот на сирискатa династија на византискиот престол, Леон III Исавриски, овој проблем со теозофско-догматски карактер ќе го постави во првата половина на осмиот век. Неговите наследници по тоа ќе го добијат називот династија иконокласти. Цариградскиот Синод од 842 г. ќе им даде за право на иконофилите (приврзаниците на иконата). Современата употреба на поимот иконоклазма би можела да се однесува на сè попрепознатливата омраза кон сликата, која има секако сосема други извори, но е од сродна концептуална природа.

дејно и остро непријателство. Да замислиме едно живо суштество кое сака да воздивне, да крикне или просто да кивне (кога насмевката е веќе толку скапо и ретко нешто низ целата историја) и едно огромно рачиште што во истиот миг паѓа и ги затнува изворите на тие можни гримаси: добиваме неразбирлива, но речиси ритмички повторувана слика на љубов и омраза, својствена на многу културни секвенции. Во кој миг ќе се случи среќното совпаѓање или несреќниот раздор, нам ни е едноставно тешко предвидливо. Незнаењето и перчењето на некоја суетна професија, какви што кај нас се селекторството, комесарството итн., кои претендираат да нѐ прикажат нас (и, се разбира, себеси) на светот „најсветски“ возможно, понекогаш, како сега, ја играат истата разорна игра што мошне свесно и со многу цинизам ја режираат моќните технократски машинерии од европски тип, со кои, патем речено, минирањето на вредносните позиции во културата е дел од општата деструктивна рутина. Новата иконоклазма, која од париските салони до белградските триеналиња и други слични институции на сите координати, помалку или повеќе покажуваат идентична реторичка подготовка, а нѐ убедуваат главно со истите аргументи: во светот на развиената технологија сликарството веќе нема што да бара. Тоа е, се разбира, скратената теза за „новата уметност“, која е во сѐ неизмерно опширна, говорлива, активна во говорливоста, која приредува големи изложби и уште поголеми каталози, но мрзлива единствено да си го пронајде сопственото име. Таа верува во електрониката, која секој човечки интегритет в час може да го претвори во зрнести шифри и електрограми, се предава во една „научна“ програма или во друга „филозофска“ контрапрограма, ги испишува дневните весници со една или со друга идиосинкразија, а често крева раце од сѐ, па целосно се „концептуализира“ нудејќи ни ја „енигмата“ на празнината, па како кому ќе му се падне. Елиминирајќи го сето она што го смета за корисно, на оваа активност изгледа дека ѝ се допаѓа да го задржи името „уметност“ и, се разбира, оној примамлив престиж што на тоа име до недамна му припаѓал. Ќе биде најлесна работа на светот да ѝ се подари и едното и другото, и секое следно што ќе ѝ биде потребно, ако со тоа ни биде дадено да се вратиме кон коренот, кон единствената насока кон која расте уметноста.

Големата каденца на модерната европска уметност започната далеку пред импресионизмот, со еден толку распламтен дух како Делакроа, кој можеби и несвесно го откри својот Ориент како отказ на послушноста кон сенилните татковци од „грчко-римски“ авторитет, мислела и дејствувала со сосем други аршини. Тоа, можеби, сѐ уште не е свест за духот, туку носталгија, секако вистинска. Во тоа време било меркантилно да се гледа на антиката онака како што ја сфаќале недоучените италијански ученици или педантните германски археолози, како да е римска монета, што ќе рече законик или технологија на среќата и на хероизмот. Истиот тој „компјутерски“ дух ја гледал тогаш иднината низ визирот со идеални профили и пропорции, расата на избрани тела што ја остварува идејата за Велика Европа. Топлиот

хипнотички ветар од Истокот, за среќа, мигум ги смекна овие тврдо засечени релјефи. Кубистите се, всушност, тие што стигнаа таму каде што тргна господинот Бајрон, во антиката со здробени и накажани „убавини“, а бременити со ново семе, во Византија. Парадоксот на сликарскиот Визант е во тоа што е роден во пазувите на една, како што е често нарекувана, „затворена“ цивилизација. Велат дека е Византија прехерметична, непроменлива, хиерархизирана, канонизирана итн. Можеби тоа е точно. Но, сепак, ни пред ни по неа, во просторот што се нарекува Стар свет, немало култура толку тесно поврзана со сликата, со сликарската интерпретација на светот, со изразот на најдлабоките сознанија за светот низ елементите толку едноставни како бојата, цртежот и нивното компонирање во релативно ограничен број варијанти.

Иако дивно во својата слобода, сликарството на Стариот Египет, по духот веројатно најдраго на Византија, било подредено на една недосеглива космогонија на просторот; класична Грција, спрема она што ни останало на увид, била, пред сè, архитектурална и скулпторска, а на нејзиното сликарство ѝ била туѓа мислата за самото себеси, освен во оние фази на театрална илустративност, кои, пак, не се ништо друго, туку натпревар со скулптурата или подражавање на скулптурата, што е слика на тажна јаловост, ако може да им се верува на римските копии. Дека тоа не е така и дека вистинската антика била радосно свртена токму кон сликарскиот восхит, ни го потврдува фактот дека била толку луда по бојата, што дури и своите храмови и скулптурите на нив ги боела со интензивни бои. Византија ја пронаоѓа сликата во нејзината првобитност и во нејзината тоталност. Токму затоа таа може да издржи сè, и метафизиката на Стариот свет, и товарот на приземната христијанска митологија, која често не е ништо подуховита и повозвишена од најобичната народска анегдота, прераскажана со многу претерување. Чудото на ова сликарство е токму во тоа што со еднаква леснотија ги голта и ги вари математичките спекулации за вселената и веристички грубата анегдота на виденото, а, притоа, самото да остане во просторот на негибнатата рамнотежа на духовното и сензитивното. Видливоста како љубов, љубовта како сознание, сознанието како мисла, мислата како ред, а во сето тоа непослушниот ред на сонот, цело едно скалило на афективното и ритуалното, се само елементи на ова сликарство, чие својство е севозможното преведување во сликата, во чудото на сликата.

Нам ни е непознат или, во најмала рака, тешко пристапен патот по кој се дошло до тоа чудо. Дресирани сме со една историографија што ни поднесува дури и извештаи за менито на своите миленици, додека цели континенти и нивните култури ги прескокнува како ситни барички. Џина Паскел, која ја пишува „Општата историја на уметноста“, очигледно се смета себеси за мошне великодушна кога на цели цивилизации од претколумбиска Америка, во таа своја Општа историја, дарува еднаков број страници колку само на тројцата гиздави сликари на среќата, Буше, Вато и Фрагонар, кои ги одликува посебна

валерска префинетост, но се далеку од мерата на цели цивилизации. Пропорциите се фантастично речити, особено затоа што многумина други научници немаат дури ни толку дарежливост.

Нели е, можеби, во тој европоцентричен егоизам и деформитет потеклото и на нашиот сопствен деформитет, она сфаќање дека циклусите и мените на западноевропскиот дух се задолжителни за сите култури, а дека уште позадолжителен е ритамот со краток здив што му е својствен? Од една Шарденова „мртва природа“ може да се реконструира една кујна, од еден букет фламанско цвеќе, во најдобар случај – цела една градина. Од само едно стапало останато опкружено со пуста белина, како некаков мал остров на некој руиниран Нерешки sид, би можел да се обнови цел еден космос во кој, дури и да нема остатоци од други траги, со математичка точност би можела да се предвиди целата општа организација.

На прецизниот, статистички дух на римското наследство му недостигаат детали за да даде „јасен“ одговор што е тоа сликарски Византиј. Истиот тој недостиг ги наведува наследниците на римските хроничари да ни ги прикажуваат културите на Олмеците, Толтеците, Маите, Астеките итн., како хазард на историјата, кога веќе не е возможно да се порекнува дека биле култури, или барем дека постоеле. Анонимноста, во самата срж својствена на овие култури, како и на културата на Византиј, се смета, изгледа, за опасен знак на закана, пресметан со тоа да ги збуни идните книговодители на духот, и се казнува со скратување на правото на бесплатен билет за „Блескавата Историја на Вкусот“.

Наспроти акушерската помош на класичниот разум, византиската култура, а уште повеќе сликарскиот Византиј, е роден од хеленистичкото безумие. Како некогаш преубавата Афродита, од медитеранската пена се појавила фасцинатната и необјаснива убавица со несмасно тело, одбојна кожа, со пропорции неумерени, а опсесивни, со движења луди, но неодоливи. Таа дама, со силувана и ранета утроба, со еднаква великодушност ги прибрала грчката самосвест, еврејското месијанство, азиската кореографичност, египетскиот фунебризам, словенската носталгија и многу повеќе од тоа, па од својата измачена матка го исфрлила на свет монструмот со необична убавина, кој денес, со право, многумина го сметаат за свој и за ничиј.

Писателите на историјата на оваа уметност, како по некаков договор, обично ги пишуваат историите на династиите, небаре династиите со своја рака ги граделе и ги осликувале храмовите. Поради духовните нишки, кои понекогаш ги врзуваат коптските фрески од Бавит и Сакара со Маркова Сушица, Каленић или Новогород, значи со подрачјата просторно и временски толку оддалечени, склони се на ова создавање да му припишат замрзнатост и неподвижност. Тие, притоа, забораваат дека разликите меѓу непознатиот курбиновски и, исто така непознатиот сопоќански гениј, освен во апсолутноста на изразот, секако се поголеми отколку, да речеме, оние меѓу Микеланџело и Синьорели, чии имиња ги знаеме. До толку повеќе, почитувајќи го

исклучиво авторитетот на вербалното сведочење, кое често им недостасува, склони се да забораваат на ликовното сведоштво што им е пред очите. Така се случува, една безгранична сликарска самосвест, каков што е големиот курбиновски сликар – кого другите два ансамбла насликани во истата црква, токму поради својата недораснатост, го осветлуваат како на дланка – да биде прогласен за „провинцијален маниризам“.

Идејата дека „малиот“ ктитор обично има „мал“ сликар ја покажува на примерот на навистина малата црквичка на св. Ѓорги во Курбиново не само својата кршливост туку и фаталноста на едно слепило, кое, зачнато пред делата на минатото, не може, а да не ја фрли својата мрачна скрама на делата на сегашноста.

Великиот сликољубец од Курбиново

Курбиновецот наречен Небо без сомнение е името на сликарот што ни ја насликал една од најкомплетните биографии на дванаесеттиот век. Запишал на sидовите сè што му изгледало значајно, прескокнал сè што припаѓало или морало да му припадне на пропаѓањето. Оставајќи ни го пред очите чудото на своето видение, тој на најдобар начин нè разрешил од маките во една минлива доктрина на христијанското верување, чии филозофски поставки веќе и нему самиот мора да му изгледале сомнителни, да ги бараме вредностите на неговата работа. Она што денес со право нè остава рамнодушни, лаичките елипси и хиперболи на христијанската литература, нему, кој морал да го поднесува нивниот јарем, веројатно сето тоа му изгледало како злобна, но неизбежна играрија. За да го одмине сето тоа, нему му било јасно дека мора да остане сосем сам и посилен од сè околу себе. Во еден панично слаб свет тоа, секако, не било најлесно, но бидејќи тоа можело да биде единствениот избор, не морало да биде ни најтешко. Од каде дошол, каде потоа се скрил, не се знае. Постојат во блискиот Костур фрески што гарантираат дека тоа што му преостанало за кажување од Курбиново го дополнил тука. Тоа би било осигурување од секаков случај, затоа што во Курбиново кажал толку што останало само речиси неважното. Судејќи по тоа, очигледно е дека имал длабоко лично минато, длабоко можеби половина милениум, ако не и повеќе. Дали бил Грк, Кипранин, Александриец или Словен, тешко е да се поверува дека тоа нешто многу го интересирало. Извесно е само дека, што се однесува до сликарството, научил сè што требало да научи. Од мали нозе знаел дека во предметите и во човечките фигури под видливите форми постојат топки, валјаци и кубови, со чија помош се градат слики со несомнена трајност, она што неговиот пријател од Прованса, наречен Сезан, ќе му го обелодени на светот многу векови подоцна. Веќе неговите учители од работилницата, слушајќи ги неоплатоничарите терминисти, ги согледале во предметите идеите за предметите, па сликајќи го, да речеме, НАЈЈАБОЛКОТО го имале во него и тоа

јаболко и сите други јаболка на светот. Му било јасно и на последниот зограф од тоа време дека сè е простор, сè е во просторот, а бидејќи просторот е феномен на духот, а сликата феномен на окото, поимската перспектива е таа што ја остава сликата да биде слика, што ќе рече рамнина, не одземајќи ѝ со тоа ни една друга димензија. Значи, она што кубистите ги чинеше толку труд и свирежи од страна на современиците, нему му било дадено со самото влегување во сликарската работилница. Да додадеме кон тоа дека ерминиите му ги решавале безбројните проблеми од композицијата и композициската драматургија. Што требало да прави за да го достигне Големиот Мајстор? Еден мал детаљ, секако меѓу помалку познатите, изгледа дека ја осветлува енигмата: во Нерези мистичниот испит на Мајсторот бил проследен со посебен, но незаобиколен ритуал на инаугурација – растегнување на сопствената кожа преку празните ѕидови на внатрешноста на еден храм, така да стане кожа на храмот, од подот и столбовите до врвот на најмалите куполи во припратите. Со тој натприроден еластицитет на телото, Духот бил исфрлуван како напната вертикална тетива всечена во оската на храмот, така што сите негови точки се подеднакво оддалечени, а еднакво вибрантни во напонот да ѝ се вратат. Недолго потоа и самиот бил примен во овој ред над занаетот и науката. Резултатот на овој обред видлив е во Курбиново. Што и да сликал, ангел или демон, драперија или човечки облик, тој ја слика вселената, ветерот на вселената кој секаде минува. Чинот го обезбедил со потребна косина, со онаа од која гледаат сите негови ликови, така што и религијата и ктиторот и сè што се случува пред него тој го гледа со потребна дистанца и со настрана конвексност на набљудувач. Тој е тој што гледа. Вистина, на неговата сликарска религија ѝ бил потребен општ контекст за да стане низ него преводлива за другите, но на теолошката институција на црквата тој ѝ бил уште попотребен за да стане поубедлива. Што се однесува до ктиторот (ни остана уште понепознат), неговата програма би можела лесно да биде пробиена, бидејќи била сведена на збор, вербална експликација и анегдота; би можела да биде исполнета со универзални содржини без ограничувања.

Првото заветување на Мајсторот секако било дека од внатрешноста на едно малечко црквиче ќе создаде обновено, огромно и неисцрпно небо на кое целата повест на зачнувањето ќе се усука како пламени јазици, сликарски олтар достоен на вселенскиот. На врвот е (а, од врвот почнува сликањето на фреските, доказ дека понекогаш, како и овој пат, сликарската технологија ги носи супстратите на спиритуалните вредности!), создавањето и крајот, Христос во океанот на разбрануваната мандорла (вода или оган?) за која експертите не можат да ни дадат теолошка експликација. Сè во тоа средиште клокоти и врие, а рибите се лулеат како во избезумен сон. Во своето вознесение, Апостолите и самите се распламтени факли што си ги подаваат пламените кон вжештениот круг: совршена кореографија на огнот изразена со патетични, но рески замави на раката. Под овој величествен огномет доаѓа една просторна пауза исполнета со некаков топол, но смирувач-

ки здив – Благовештението, кое можеби ни го дава, ако го има, клучот на Курбиновскиот Мајстор. Архангелот сè уште му припаѓа на огнот, тој е живожарица, вжештен светлосен извор, а пламените изблици шиштат само уште од неговите крилја. Неговиот занесен гест, долг како целата бесконечност, го дочекува Богородица со неизмерно убава глава, а со тело целосно втонато во темниот плашт, чии далечини се достојни за патување. Двете фигури ги дели длабоката темнина на полукружниот олтарски свод, сиот понор на олтарскиот мрак. Но, тој полукружен амбис, преку кој овие две фигури со здив се довикуваат, одеднаш е удвоен, утроен, намножен со јарки линии и зрачесто насочена орнаментика, која едвај се труди да ѝ служи на архитектурата, а која речиси вжештено ја евоцира еманацијата на сонцето. Во своето движење, со нозете веќе одвоени од земјата, со рацете кренати во истата насока, Архангелот веќе ја следи полукружната аполонска патека на ова свод-сонце. „Безграничниот простор ги одвојува единиците, а единиците му даваат мера на безграничното. Безграничното е идентично со темнината, а границата е идентична на огнот“, говореа питагорејците. Од каде нивните мисли во Мајсторовото сеќавање? И дали е тоа само сеќавање? Целото негово сликарство е музика на која питагорејците ѝ давале таква примордијална вредност во преведувањето на светот. Од каде толку простор и толку неспојливи далечини во неговите фигури? И, повторно, од каде енигмата на неговата мандорла? Можеби Мајсторот ни оставил порака на пурпурните влечки на својот Ангел Сонце, во вид на сликарски пунктуиран тетрактис, триаголен број во четири реда, со кој се колнеле и се препознавале питагорејците. Со тој бисерен триаголник на пурпурот Курбиновецот наречен Небо го прогласил Архангелот за владетел на својата сликарска вселена.

Да го земеме тоа како такво. Го добивме она што недостигаше, со збор, со литерарна биографија на нешто што ни е концентрирано во вжештените оптички жаришта, што ни ја соопштувало истата порака, само со посилни средства. Може ли зборот да ни даде нешто повеќе освен, можеби, некоја лесна лагодност. Добивме објаснување: Големиот Мајстор бил питагореец, оттаму и неговата љубов кон математиката и кон музиката, оттаму и неговото верување дека душата е подложна на вечно селење, нешто што го прави сè помлад, колку што подобро го запознаваме. Тоа можеби нè доведува до тоа да му го бараме духовното раѓање во Цариград, а припадноста во високата интелектуална елита на престолнината, која во неговиот век покажувала слични страсти кон мудроста на александрискиот и предалександрискиот период, досегнувајќи дури до Милеќаните. Можеби тоа ќе ни ја објасни хармоничноста на орфичкиот занес, неговите екстатични ансамбли и аполонската убавина на некој од ликовите, аполонската патека на полукружниот олтарски свод со која ја пробива мистериозната бездна на бесконечната темнина. Тука би можел да биде коренот на неговиот линеаризам, тоа шарање на духот по празнините, што ќе рече дека општата клима на времето е второстепена и во неговиот

случај. Затоа што кога би било поинаку, кога би се работело за вкусот на мигот, тој попрво би можел да тргне по нерешката[2] пластична рамнотежа, која му била добро позната, наместо да се враќа на Света Софија Охридска и на нејзината целосна спиритуализација на светот низ линијата. Сигурно е само тоа дека на неговите дух, око и рака им е дадена моќ сето тоа да го преведат во бои, облици и линии, во светлина што ги прифаќа законите и структурата на материјата, надвор од кои нема сликарство. Таа светлина е израз, објава упатена кон духот и кон очите на другите низ тој израз.

Но, што се менува ако сето тоа не е така? Што ако сето тоа им припаѓа на претпоставките, на добронамерната фантазија, на неизлечивото логофилство? Дури и неговиот дух да се напојувал од други извори, очигледно е дека Мајсторот направил свој избор и наспроти својата евентуална ортодоксна религиозност – интерпретацијата е негова. Да претпоставиме сега дека приказната за неговото питагорејство е една од оние многубројни „досетки“ што писателите често ги создаваат на тема Византија, од љубов или злонамерно. Да му се вратиме на сведочењето на окото и она што окото ни го потврдува. Ако сликарот, кому моделацијата му е чиста егзекутивна играрија, штом онаму каде што му треба ја употребува со онаква невидена лесност, а убавината на неговите ликови не само што ја демантира фамата за грубото и за провинцијалното туку потврдува и еден рафирман со ретка обработеност, неговиот простор, изборот на провидноста во просторот, говорат за слободата што бадијала слепо ја одрекуваме. Курбиновскиот Мајстор го сфатил надворешниот ред и организацијата надвор од орбитата на својата слобода. Можел да верува или да не верува во бројките, во бесмртноста, во селидбата на душата, во орфичките мистерии итн. Можел, исто така, да верува и во догмата. Тоа што ни го открива неговото сликарство е најмеродавното сведоштво, единственото негово неповредливо вјерују, религија на сликарот во сопствениот израз. Во неговиот случај тоа е верувањето во безграничните можности на изразот.

Осум века подоцна – Фернан Леже

Кога во годината 1960 во Био, Алп Маритим, пет години по смртта на Фернан Леже неговата сопруга Надја, во соработка со Жорж Бекије, ја отвори вратата на музејот „Леже“, јасно беше дека Франција му подигнала музеј на еден изразит „нефранцузин“. Тоа, се разбира, е само дел од модерниот парадокс, прегратка по жестокиот отпор, дури и омраза. Аскезата, се разбира, ја отстрадува уметникот. На Лежеовата генерација, впрочем, ѝ припаѓа честа дека го обновила почитувањето на првобитното значење на изразот, оти докажала дека најдобриот коментар на сликарството е самото сликарство и, конечно, дека вкусот, категорија кревка и двосмислена, секогаш ќе ја ведне главата пред сериозниот авторитет на враќањето на пратипската слика. На хрони-

[2] Црквата Св. Пантелејмон во с. Нерези (1163 г.).

чарите на вкусот, по обичај, тоа морало да им се измолкне од пред очите. Од сите европски сликари, Фернан Леже остана најнесварлив за сопствената средина токму поради своето радикално одрекнување од нејзините ликовни навики и со определувањето за естетиката што сега комотно би можеле да ја наречеме неовизантиска.

Леже сакаше да каже за себе, цитирајќи го Сезан, дека е примитивец на една естетика на иднината што самиот ја беше зачнал. Сакаше, исто така, да се повикува на Сумерците, на Египет, на романиката. Сепак, остана запишано дека неговото патешествие во Равена било пресудно за формулацијата на неговиот поим на изразот. „Реалистичката вредност на едно дело е сосема независна од неговите имитативни својства“, ќе напише еднаш. И понатаму: „Вештината да се имитира мускулатурата како Микеланџело или една фигура како Рафаел, не го прави прогресот и не ја создава хиерархијата на уметноста. Тоа не ги прави посупериорни над епохите што ја интерпретирале формата, ја стилизирале, но не ја имитирале… Италијанската ренесанса е епоха на уметничко опаѓање.“ Многумина поради ваквите ставови ѝ припишуваат на модерната уметност склоност кон егзотика за сметка на изразитиот антиевропеизам. Да се каже тоа за еден сликар како Леже, кој својата сликарска иконографија ја создавал речиси со безрезервна припадност кон својата епоха, сепак, е невозможно. Леже ја сакаше функцијата на уметноста, хармонијата на архитектуралниот и ликовниот израз, занаетчиската страна на таа хармонија во материјалот, тој израз низ материјалот. Ја сакаше и монументалноста, упатеноста кон колективниот дух и кон колективниот празник; тоа не е ниту романтика, ниту гола носталгија. За да го изрази својот восхит кон крупниот дух на градителството, секако можел да се повика на ренесансата, а, сепак, го избрал средниот век. Возможно ли е во тоа да се бара некаква солидарност со социјалните и со политичките концепции на едно мрачно време – која кај него е толку недвосмислено поврзана со работничкото движење на својата земја? Тоа е невозможно. Леже само можел да го каже, со исто толку малку илузии за времето, а со еднаква вера во уметноста, она што ќе го рече подоцна Жак ле Гоф: „Граѓанинот, трговецот, човекот од универзитетот, тешко го раскрчиле патот кон таа ликовна претстава. Тие, навистина, затоа се одмаздиле уништувајќи ја сакралната и симболичната уметност на средниот век, заменувајќи ја со реализам, пред сè со реализмот на портретот.“ Нели таа одмазда завршила со помпиерство, со вкусот на црвените и зелени салони, кои наследниците на тие трговци ги населувале со нимфи и нимбуси попрскани со парфем? Сонувајќи го новиот фолклор, народната уметност на своето време, Леже ја виде можноста единствено во новата интерпретација на формата и создавањето нови симболични вредности. Не е ни чудо што неговите Работници, Конструктори, Излетници, одново говорат со јадар антинатуралистички јазик, јазик толку туѓ и за денешните трговци. Чудото е токму во тоа што Фернан Леже тоа го постигнува со сликарска форма што е близнак на остриот и отсечен ракопис на Михајло и Евтихиј од

нивната младешка фаза од охридската Перивлепта, со форма во која чедноста не ѝ се противставува на геометријата, а сериозноста нема ништо заедничко со омразата кон ведрината. И сериозноста, и ведрината и здравјето бликаат од овие слики настанати на толку оддалечени точки во времето и во просторот, а толку склони да другаруваат во бесконечната светлина што ги спојува.

Како тандем охридски – Пикасо и Брак

Да го создадеа Пикасо и Брак случајно кубизмот пред неколку векови, и по некој случај да исчезнеше целата документација околу нивната куса заедничка авантура, ние денеска ќе им ги изговаравме имињата како тандем, Михајло и Евтихиј. Згора на тоа, бидејќи и едниот и другиот во тој период решиле да не си ги потпишуваат сликите во име на свеста дека се работи за голема задача што ги отвора подрачјата на неизмерната Великодушност и која на исконски начин ги воведува во бесконечниот идентитет на анонимноста со кој се создаваат катедрали, ако имаа шанса да ја создадат својата катедрала, ние денес збунето ќе го баравме личниот потпис на едниот или на другиот. Би ни било јасно единствено дека тие две извонредно надарени момчиња со својот ингениозен изум, крт како чекан, со кубизмот, навистина му го скршиле ’рбетот на европскиот академизам, роден од таканаречената „реалистична“ оптика. Брак и Пикасо поттикнаа многумина да тргнат по тој пат, но и едниот и другиот своето откритие набргу го сфатија само како резервоар на храброста и слободата, рака на срце – непресушен, за сè побогати сликарски излевања.

Обично се укажува на три извори што ги напоиле овие момчиња во создавањето на кубизмот: Сезан, црнечката пластика, ибериската скулптура. Притоа, речиси никогаш не се споменува дека овие толку различни води се споиле во навидум невозможната река на Византија. Како било возможно тоа и како сето тоа се случило? Речиси е сигурно дека Пикасо и Брак тргнале по пат од кој никогаш не биле ни малку сигурни каде ќе излезат. Да претпоставиме потоа дека Сезан, кој мислел дека преку Платон ќе стигне до Пусен, практично ги одвел на друг пат. Да ја земеме и таа возможност дека нивниот естетски негризам бил, пред сè, екситација и субверзивна сила на привремената декултурализација, во служба на една обновена и освежена култура. Не е ни чудо што по тој кривулест пат се стигнало до една нова духовност, која, за среќа, поетот Аполинер прв ја уочил, што секако ќе му служи на чест, духовност што веќе еднаш била хармонизирана во византискиот естетски концепт. Прашањата на ревизија, секако, биле прашања од доменот на човечката и сликарската слобода во контекст на односите што во средновековната епоха едноставно биле непредвидливи и незамисливи.

Навивачкиот менталитет на модерната доба го означил создавањето на Пикасовата слика „Госпоѓиците од Авињон“ како датум на

раѓањето на кубизмот. По таа логика испаѓа дека сликарските стилови се раѓаат како човечките младенчиња, готови уште во мајчината матка. Вродениот европски биологизам, секако, ѝ кумувал и на оваа мистификација. Попрво ќе биде дека Браковата култура во извесна фаза морала да одигра улога на некој вид ориентир за Пикасовиот талент. Тоа сигурно бил впечатливиот прст кон Византија. Затоа што Матис во тоа време, пред длабоко да нурне во ориенталниот луксуз, ќе наслика извесен број монументални слики на кои момчињата на плажите и разиграните танчари на зелено-модрите полјани ги насликал онака како што трагичарите на длабокиот Медитеран ги сликале своите неутешни ангели оплакувачи. Војната привремено ги разделила, а по војната Брак и Пикасо тргнале секој по својот пат. Дваесетина години, или нешто малку подоцна, и едниот и другиот стигнале до еден чист, богат сликарски стил, полн со боја, со светлина на животот и контрастите, кој би можел да се нарече нивна „палеолошка ренесанса“, како што учените го нарекуваат сликарството од Хора во Цариград до Пеќ и Студеница од крајот на тринаесеттиот век, па речиси два века понатаму.

Мошне е нејасно на кој начин Пабло Пикасо се сетил подоцна на оние ангели-сирени и двојно проектирани актови, какви што се коптските Пути. Факт е само дека по кусата и неверна љубов со надреализмот, кој и по својата литерарна наконтеност и по својата ликовна неартикулираност очигледно му бил туѓ, Пикасо ќе влезе можеби во најбогатата фаза на својот богат сликарски живот. Таа конечно ќе го доведе до неговото монументално завештание – Герника. На многумина им остана нејасна не само синтаксата на овој еп на модерното време и на модерната уметност туку и иконографската инверзија во која светиот коњаник Горѓи, со скршено копје, паѓа заедно со својот коњ, здробен од злокобната и одново ослободена ламја. Како да му бил познат нагоричанскиот календар на Михајло и Евтихиј, Пикасо оваа антологија на свирепоста и на злото ја сјадрил во еден ден и во една слика.

Пештерната црква на Жан Дибифе

Денес можеби со право ни изгледа дека последниот профет на уметноста, како што ја сфаќа модерниот дух, но оној што ги издржал коруптибилните стапици на современата трговија и на семоќната технократија, е сликарот, поет и музичар Жан Дибифе. Тоа е, всушност, бласфемија на институционалниот „бог“ на уметноста пар екселанс, но затоа е истовремено и уметност крајно свртена кон својот првобитен нуклеус, суштината на плодењето, иницијалната свирепост на размножувањето. Во старт ѝ бил потребен комплетен процес на чистење, декултурализација, речиси целосна. Дибифе изнел на виделината на денот една патетична суштина, која се нарекува брутална уметност: ликовни манифестации на десоцијализираните, социјално ано-

нимните или инфантилизираните, со еден збор, сите видови човечки егзили, кои во современиот свет имаат терапевтски третман, но не и третман на жива легалност. Она што ги спојува е заедничката лузна на детството; она што важи за личноста во еден еднакво лицемерен, а, сепак, бескрупулозен облик, важи и за цели цивилизации деградирани и обезличени со некаква агресивна субординација. Тешко е да се поверува дека еден ваков месечарски ѝд по острицата која одвај да ги раздвојува очајанието од френетичните радости има корени во некое неумерено уривачко расположение. Далеку поприродно е да се претпостави дека одот кон вистинското дно на современиот свет речиси неумоливо водел кон овој израз, не само соголен од сите маски на културниот грангиѝол туку и одран од човечката кожа, која е дегенерирана до маска: оттаму, без сомнение, епидермот има толку често улога на супстрат во речникот на Дибифе во таа фаза. Процесот на детронизација на современиот мит за културата, во чиј корен ја гледа хипокризијата од изразито доминаторски тип, Дибифе ја заокружи со книгата „Задушлива култура“. Дека уметноста не работи ниту против животот ниту против културата во нивната изворна форма, дека таа не е никакво „не“ предодредено за поништување на нештото што веќе е, туку дека таа му дава замав на нештото што, исто така, мора да биде, на нештото што го посакува светлото на денот, најдобро покажува Дибифеовиот пример. Давањето, во битот на уметноста, може да изгледа уривачко единствено со тоа што ја загрозува конвенцијата чиј обем е и премногу тесен и крт за да прими нови изливи на хуманост. Прилично наврапито и неочекувано, Дибифеовиот див израз со циклусот Урлуп, кој е увод во неговата монументална преориентација, добива попитома, покомуникативна, поопшта изразна синтакса. Стануваат препознатливи културните врски, а претходните солилоквиски грчеви отстапуваат пред употребата на универзалиите со кои изобилуваат великите дела создавани во далечното или дури и во блиското минато. Навидум толку спротивна, строга и јасна, Лежеовата арабеска како да го добива својот екстатичен анимиран и мултиплициран тандем, а ниту Пикасовите графички игри врз основа на курбеовските и други теми не се без ментални и ликовни сродности. Дибифе своите два монументални ансамбла насликани скулптури-архитектури, форми на изразита фантазија и интерпретација, до крајности чисти, ќе ги нарече „Вила Фалбала“ и „Логологистички кабинет“, давајќи му така на својот „субверзивен театар“ смисла на своерачно изградени катедрали. Нема сомнение дека конфликтот со културата и со општеството, кој го експлицирал повеќепати, продолжува да трае и дека тоа е прашање на радикална пресметка на која тој ѝ посветил огромен дел од својата, би се рекло, неисцрпна енергија. Прашањето што може да го поставиме сега е од поинаква природа: нели, можеби, создавајќи ја својата целосно исликана архитектура, Дибифе ги имал во сеќавањето двете оддалечени подрачја на византиското наследство, кападокиските пештерни цркви, кои можеби ги познавал, и насликаните црковни фасади во Молдавија, кои сјадрени во жариштето на

овој, наспроти годините, најмлад сликар на современа Европа даваат толку единствена целина? Тешко е да се верува дека патот го навел во зафрлените македонски ридишта, во кои постојат десетици и десетици живописани пештери. Но, ако по некој случај ја видел малата пештерна црква во карпата на брегот на охридските води, Богородица Пештанска, зар не би ја препознал општата ликовна шема на својот идеален храм со рапави и несиметрични ѕидови, чија геолошка и полуорганска прекршеност толку отстапува од соголените бричеви на современите солитери?

Три облици на восхит: Лубарда, Михаиловиќ, Мазев

Петар Лубарда

Прилично долго ставано на самиот врв на југословенското сликарство, делото на Петар Лубарда како наеднаш да се заборави. Со посредство на некој сангвиничен, несомнено новопечен темперамент, кому му е својствено кусото паметење, сликарството на Лубарда, додека самиот не се ни оладил прописно, речиси е фрлено во заборав. Додека добрите европски сликари речиси систематски влегуваат во класиката, толку прекрасните доблести какви што се Лубардините едноставно се бришат од споменот, како да е можно за миг да ги замени првиот студент на академијата.

Раѓањето на Лубарда било мошне мачно. Можно е дека на сликарски план прерано свенал токму поради маната на самата средина забрзано да ги следи туѓите животи, притоа заборавајќи дека нејзиниот сопствен живот е еднакво достоен за општо внимание. Допуштено е дека неговиот личен дел од тој менталитет сериозно придонел кон тоа. Можно е, исто така, неговата последна сликарска фаза да била преинфицирана со светската болка, со акцискиот егзибиционизам и со космополитската трка кон ништожноста, која го донела до тоа да им завидува на сликарите како Полок или други слични на Полок. Па, сепак, помеѓу педесеттите и шеесеттите години Лубарда создаде сликарско дело што толку им се приближи на универзалните вредности, што дури и неговите евентуални сликарски гревови тешко би можеле да го отстранат од тие неодоливи орбити. Кога биле насликани „Косовски бој“ и повеќе циклуси настанати во истиот дух, Лубарда веќе ја беше пробил границата на ситните ризици по кои сликарот се допаѓа или помалку се допаѓа. Подоцна мондените, токму поради тој скок, жестоко го мразеа и не пропуштаа можност да го избербатат. Но, неговото сликарство веќе ја беше нашло сопствената и речиси независна трајност.

Наоѓајќи се пред толку крупна задача каква што бил ѕидот на кој што требало да се наслика „Косовски бој“, Лубарда морал да почувствува некој вид исконска трема, продор на минатото низ затворените клепки, хомерски и гусларски гласови што со природната сила и ло-

гиката на природата го бришат нејасното ткаење на интимистичката пајажина, колку и да била заводлива. Како и Џото, тој морал да мисли на јадрата арматура на сликарството од минатото, сликарството што за великите теми знаело да говори со јазик јадровит, а, сепак, елоквентен, крупен, неусилен, полн со патос, а, притоа, никогаш да не ја повредува природната самоодбрана од театралности. Лубарда без сомнение бил отворен кон сите скапоцени извори на кои можел да го напојува раѓањето на својот обновен мит, восхитен од кристалната јаснотија на Пјеро дела Франческа, до коренот потресен од ритмичката драматургија на битките на Учело. Па, сепак, неговиот простор на духот го водел и кон еден друг простор на сликата. Изгледа дека „Лесновската одбрана на Константинопол“, „Пеќските воини“ и сомнабулните ансамбли на Морача имаат повеќе удел во формирањето на неговата потресно разнишана рамнина на сликата, отколку сите примери на оваа прекрасна предренесансна лектира. Му го должи ли Лубарда тој долг некому, кој, исто така, истото му го должи на некој трет? „Косовскиот бој“ и големиот циклус слики што ги насликал Лубарда во тој период се најцврстиот израз во неговиот целокупен опус и без сомнение до ден-денешен еден од најчистите изрази што ги дало југословенското сликарство во овој век.

Бата Михаиловиќ

Извонредното сликарство на Бата Михаиловиќ, за жал, остана расеано по европските и по белосветските колекции. Така ни станува помалку достапна неговата монументална суштина. Зад овој дух со изразито модерна градба постои една исклучителна моќ на брзо премостување големи простори на минатото и сегашноста, респектот на прасуштината здружен со неодоливата наклонетост кон сегашниот неодолив миг. Тој е изобилство на дарежливост што симпатичките својства на сликарството ги распостила еднакво во времето и во просторот, не напуштајќи го притоа концентрираниот простор на човечноста.

На Михаиловиќ изгледа му е вродено чувството за крупни суштини, за битни арматури, за судбински настани. Оттука неговата способност за ритам и изразување во широките сликарски ритми. Од самите почетоци неговото сликарство беше обележано со јадровитост како прва лична артикулација, која неминовно и најприродно стануваше сродна артикулација на сликарската форма. Мошне обемниот регистар во блескаво одредената маса од самите почетоци на неговото сликарство беше некој вид жуборење, бранување на чувствените внатре, во општиот и в миг препознатлив гест. Никогаш не следејќи го декорот.

Мошне чудниот, исклучително својствен начин на дружење со минатото, кој го врзува сликарството на Бата со културата на минатите времиња, може да се објасни со посебното структурирање на неговото битие. Него го одликува неверојатно брзата интуиција, отсечна

интелигенција, која речиси наопаку го јава Пегазот, толку ќудлив, што е речиси на границата на гротескното. За да има смисла некој чин на сликарско дејствување, Бата го пушта да прокапе низ сопствената рака, но не на начин на кој се пушта или се затвора славината. Тоа е за влакно оддалечено од детската палавост. Кога ќе си поигра со тој чин, толку својствен на најхрабрите во столетието, тој ја одвртува славината докрај, така што во тоа лудило ги заборава сите почетоци, секако и почетокот на својата деструктивна играрија. Токму тогаш се раѓа трагичниот амбис на неговото сликарство, кој ни изгледа уште поопасен поради необјаснивата присутност на редот и разорувањето. Според тоа, изгледа дека неговата пројавена љубов кон Византија е парадоксална, ако не и лажна. Ако Византија е ред, хиерархија на редот над нередот, од каде толку богохулна љубов во неговото сликарство? Одново стигаме до големиот Курбиновец. На почетокот на својата сликарска кариера Бата покажа видлива склоност кон длабоките, матни бунари на изразот. Само што првна како сликар, а веќе се беше врзал за двајцата лудаци на европското сликарство, за Ел Греко и Рембрант: светлост и дух, опсесија на внатрешното, органски коментар на универзумот, воншколска стварност за самотници. Одеднаш, од некои длабини изнурна Курбиновецот наречен Небо. Со гестови одмерени и контролирани, со воздржана кореографска поза, со бои одбрани на допирните точки на спектарот. Тој сликар на малечката базилика во дивината го сликал хаосот со ангелско спокојство, со етиката на математичката безнадеж, со оптиката на кристалните облици на лесната читливост, згора на тоа со симболични, речиси измислени фигури. Враќањето на Бата кон тој свет изгледа дека е враќање за цело едно сликарство. Големата глобала на неговата слика во која со музичка истрајност се пробиваат секундите, минутите, цели животи на внатрешната светлина, пулсации и грчеви на кои не им треба време за да бидат преведени, станува сè повеќе глобала кон која сликарството, побргу или побавно, но секогаш одново се враќа како кон свој простор на живеење. Иако засега сè уште не добило свој храм, макар и во таква дивина, сликарството на Михаиловиќ го обновува курбиновскиот парадокс во нов простор и време, ја обновува монументалноста на духот кому му е потоа вистинскиот простор толку приспособлив што дури може да се создаде и таму каде што секој друг мошне тешко ќе го види. Сликарството на Бата веќе трае на таков неприкосновен начин.

Петар Мазев

Наспроти својата љубопитност, која понекогаш го доведува до таканаречените сликарски „прељуби“, Петар Мазев е уметник кому му одговара називот спонтан верник во „неестетичноста“ на сликарскиот израз каков што е византискиот, набљудуван од стојалиштето на допадливата европска фразеологија. Може да ни се причини дека Тристан Цара токму за Мазев ја напиша онаа позната реченица: „От-

суството на системот е сè уште систем, но посимпатичен.“ Од сè што вцицал со самото раѓање на ова подрачје, Мазев го зачувал како храна за цел живот само сфаќањето на убавината, кое со убавото на „убавите уметности“ нема никаква врска. Би можеле тоа да го наречеме „неубавина“ или иконична убавина, или дури некој вид „грдотија“, која, вклучена еднаш во сферите на човечкото самоартикулирање, подоцна изгледа неминовно. Во сè друго, веројатно со посредство на некоја природна аверзија кон кој било систем, Мазев себеси си остави простор за напад и одбрана, дури и за каприциозност на која во системот од византиски тип само навидум ѝ е отежнат пристапот. За чудо, со постоењето на една токму така структурирана личност каква што е Мазев, ние присуствуваме на една драма што низ отпори и прегратки ни го илустрира мошне сликовито процесот, па можеби и чинот на едно ново раѓање. Ако е, како што кажавме, по инстинктот и темпераментот, а секако и по наследството, Мазев продолжение на една култура чија доверба во ликовноста е безгранична, каде се неговите дилеми? Изгледа дека првата е во односот кон изразот, а втората во односот кон времето. Постои ли, на пример, тоа што понекогаш невнимателно се нарекува „интернационален израз“ или, уште поневнимателно, „интернационален вкус“? Гранката на едно стебло пораснато на Балканот како типична негова вегетација. Мазев има типично негови доблести и мани: корените му се во небото, плодовите на земјата. Сугестивноста, духовната афективност, создавањето време, склоноста кон самоуништување и самообновување се и негови својства. Дури кога се допира до новата европска традиција и до ликовните принципи, која таа ги нуди, тие веќе однапред ги исполнуваат истите услови: експресионизмот како антиартифициелност, Пикасо како транспозиција, сликарството на материјата како пластичен апетит. Во контекстот на актуелниот двобој меѓу сликарството и антисликарството, меѓу максималниот и минималниот ликовен израз, тој секогаш ќе биде одреден за лиризмот на давањето. Рационалните хиперконтроли ќе им ги препушти на катедрите. Што се однесува до времето, тоа е секогаш најмалку двојно, време минато и време сегашно, а двете времиња се влеваат во „општото“ време како нишки што во еден конец излегуваат од вретеното. Сегашноста во сликарството на Мазев постои, но надвор од нејзините описни реквизити какви што би можеле да бидат сè уште хаотичниот градски фолклор и наметливата градска митологија. Сегашноста е како во детска глава, таа постои низ датумите што ги креираат самите слики и сликарските игри, веселбите и драмите создавани однатре, не како технологија на актуелноста. Во таа смисла, самиот ликовен набој со ништо друго не може да биде заменет, со никаква „идеја“ што би сакала да нормира, со литература што би сакала да рангира, или со концепт што би сакал да одложи. Обременети со својата сопствена прасила, онака како што веруваше Големиот Холанѓанец, Винсент ван Гог, бојата и материјата создаваат не само намножени количества што изгледаат речиси сигурно насочени туку создаваат и автономни суштества и предели, кои

растат, се здружуваат, се множат посипани со дамки и конфети: бубачки што лазат наоколу создавајќи ја онаа специфична еротика што надвор од видливоста останува непреводлива.

За да може да постои еден таков однос, кој во себе, секако, ја опфаќа неизвесноста, наспроти респектот на дисциплината каква што е византиската, обврзно е постоењето на една цврста и сигурна контратежа. Изгледа дека Мазев ја наоѓа во народниот фолклор. Неговиот восхит кон ткаенините, грнчарството, дрводелството, свадбените везови и кон сè она што излегло од неоптоварената рака на анонимниот народен творец, е безгранично отворен. Овие дела на „непрофесионални“ уметници, овие „ракотворби“ што не прават дистанца меѓу „креацијата“ и употребата, меѓу „идејата“ и „тривијалната“ тактилност, изгледа дека одново го отвораат патот кон една надлична слобода, враќајќи ја „професијата“ кон првобитниот восхит пред материјалите во чии скриени можности можеби лежи еден од најдлабоките извори на ликовноста.

Тодоровото нишко искуство

За да се сфати нешто што, зборувајќи со митолошки јазик, е икаровски лет на современата духовност, потребно е да се биде праведен кон искуствата што во својот почеток се, речиси, безнадежни. Тодор Стевановиќ еднаш веќе го покажа тоа чувство, предлагајќи, со добра доза на црнохуморност, Нишава да се обои црвена. Нешто подоцна, а оттогаш има речиси цели две години, тој ги наговори училишните управници, директорите, учителите и целиот персонал на една нишка образовна установа, на нејзината до немајкаде грда фасада да ѝ даде крилја на уметноста. Тоа беше обид рамен на потфат. Зашто, од сите можни „ктитори“, Тодор го избра оној најнемоќниот, но во еден миг најеластичниот и најподготвениот да го прими отпечатокот од неговиот творечки прст. Така се роди една од најчудните поп-фасади во Европа, а, истовремено, и дело со речиси кревка, но трогателна убавина.

Недостигот од материјална сигурност мораше да се надомести со ентузијазам, со отвореност, со безгранична слобода: Тодор сигурно го имаше тоа предвид. Така се случи уште на самиот почеток и себеси и на околината да ѝ наложи една доминирачка „надволја“, една алхемиска сила, која во текот на сиот процес на создавањето на новото дело недостигот на материјална комоција ќе го надоместува со духовна концентрација, со супстрати на енергија и на восхит, со брзината на инвенцијата. Тромавите количества камен и малтер мораше да ја добијат подвижноста на послушна сликарска палета.

Тодор го избра мозаикот, техника прастара и свечена, за посредник меѓу своите сништа и просторот. За да го лиши од културните окоскувања и од склеротичните јазли, тој мозаикот го сведе на некој вид прелиминарни структури, на грубо нафрлена маса дробен камен и, исто така, на слободно нафрлени мазни површини чија меѓусебна

експанзија е подвижна и растеглива. И на едната и на другата структура тој така ѝ обезбеди доволно жива подвижност да го прими ќудливиот каприц на раката на ниво на нејзината речиси најнеумерена палавост. Така, на еден строг, речиси намуртен материјал каков што е каменот, Тодор му го врати детството, враќајќи му ја, истовремено, и неодоливата слобода на тоа детство.

Најблиски роднини на оваа Тодорова поема во материјал би можеле да бидат Мироовите скулпто-мими. И едното и другото секако потекнува од истиот апологетски однос кон праотецот Сонце, сведен до степен на алтамирска или на детска јасност. Па, сепак, препуштајќи му се на овој псалмичен израз на восхит, пренесен на една тривијално обликувана фасада, Тодор мораше да има византиско чувство за храм. Допирајќи само еден ѕид од оваа лошо проектирана машина за школување, тој, секако, мораше да знае дека таа полека, но неумоливо ќе почне да се распаѓа во својата неоправданост. Ѕидот што тој го наслика со камен незадржливо расте, бара ширење однадвор и однатре, изискува архитектура што ќе ѝ се приспособи на богатата човечка самосвест. Она што другите култури, па ни Византија, не можеле или не сакале да го прифатат во своите храмови, радоста и радувањето на неистрошените сетила на детството, Тодор го понуди преку едно мало нишко училиште во кое секој ден тече нечие детство.

Помеѓу стварноста и изборот

Ако соништата нѐ носат до детството на мислата, а поврзаноста со реалноста строго до некаква архитектура на мислата, не стигнуваме ли најпосле до своевиден невкусен парадокс кој толку убедливо го мотивира современиот релативизам, а толку неодоливо ја стимулира многубројноста на рамноправните концепти? До вчера сонуваната поетика за некаква отворена естетска реалност за сите, нема ли да ни се причини небаре уште еден концепт меѓу другите, со некоја мала лична разлика која лежи во нејзината скепса и благата потсмешливост кон самата себе. А, како ли ќе ни изгледа мислата што почнува со самоодбрана, продолжува со одбрана на една лошо сакана култура, а завршува, и не сакајќи, со некој вид апологетика, со голема опасност да стане догма? Тоа е, секако, ризикот што ги одликува тезите, но со кој по природа не мора да бидат заразени наклоностите. Денес ни е јасно дека зад секоја чиста слика за некоја култура стои ригорозна, но речиси слепа селекција, допирање на вертикалата, некој вид злато посеано од руините на минатото кои најчесто ги бира случајот, а не промислената правда. Меѓутоа, од минатото и од сегашноста сепак постои само она што има сопствена енергија: во сликарството постои само она што е навистина насликано.

Од тврдењето дека модерниот урбанизам создава монструозни грдотии на кои никој не може вистински да им се восхитува, многумина се склони да ни го прошират убедувањето не само дека убавината

ја нема туку и дека е непотребна. Сепак, дали нешто се менува, ако навистина ја нема, и дали добивката е преголема ако навистина е непотребна? Некаков ред и неред од минатото, сепак, постои, уште и некој матен нагон за изразување, некој норматив на организацијата – исто така, а има и математичко усогласување, кое не може, а да не потсетува на класичната тема на хармонизацијата. Ритуалитетот, значи, повторно sирка од пената на современиот хаос, како што тоа го правел повеќепати, во различни времиња и различни простори. Денес на прилично необичен „естетички“ начин, токму урбанизмот и технологијата се декларираат како нови и непознати придобивки што ги бришат врските со минатото, пророкувајќи ја иднината невидена досега. Ако е човечка, возможно ли е таа иднина да е навистина невидена? И зар самата определба за апсолутната новина не ја повторува уште еднаш старата заблуда, потврдувајќи го токму повторувањето како феномен својствен на човекот? Новото технолошко структурирање на човековиот живот секако создава и ново вкрстување на некои битни параметри, но дали е возможно со механичка силогистика сосема да го менува и основниот параметар за квалитетот на човечкиот живот? Човековото тело со секавична брзина ги порекнува екстремните митологеми. Истото тоа го прави и човечкиот дух. Прекрасна метафора на сето тоа се Ајнштајн со виолината, Чаплин со севозможната машина за исхрана, модерното сликарство со својата еволуција кон Алтамира. Можеби наскоро сите ќе се сеќаваме на иднината на начин на кој Фелини се сеќава на своето најблиско минато. Луѓето обично најдобро ги паметат погребите, градовите ги паметат празниците, она што го нарекуваме историја го одбира прилично свирепо она најдоброто прочешлано од случајот. Кога сето тоа ќе го земеме предвид, како единствен вродостоен авторитет ни се покажува оној празник што самите себеси ќе си го приредиме, и онаа слобода што сме во состојба да ја прегрнеме. Меѓу сериозноста на шансата и несериозноста на потсмешливото негирање, разликата е речиси незабележлива, небаре станува збор за гримаса! Нели е тоа возможност смртта на многу генерации да се претвори во сериозен факт, а привидот на сегашните во какво-такво радување. Големите градови што се раѓаат не можат да траат без инкорпорација на сенсот и нонсенсот, животот и смртта, како што не го можеле ни градовите од минатото. Поради тоа конечно се создавани и поништувани цели култури. Поради тоа, секако, сè уште има причина да се создаваат плоштади, на плоштадите – кули, а во кулите – срца што чукаат со прастар ритам на човечко младенче. Ако за таква мала ведрина немаме сила, сме ја немале ни за обичното живеење.

Париз – Белград – Скопје, 1978 г.
Превод од српски: Сашо Гигов–Гиш

УДК: 75.036.7(497.7)

Влада Урошевиќ

ИЗГУБЕНАТА ФЛЕЈТА НА САТИРОТ ОД СТОБИ

Еве нè пред новите слики на Глигор Чемерски. Пред најновите – бидејќи се сликани ова лето, и бојата на нив одвај е исушена. Но, тие слики како да ни се веќе познати: тие нè потсетуваат на некои што веќе сме ги виделе со потписот на овој сликар. Во овие што настанале неодамна Чемерски како да се враќа кон некои свои дамнешни инспирации, кон некои теми што сме ги сретнале на неговите платна од пред многу години. Во некои од нив тоа е мошне очевидно: сликата на која сатирите од придружбата на Дионис (или на Орфеј?) со звуците на своите кавали го оживуваат каменот, или онаа на којашто малото момче-пастир седи покрај гнездото како негов чувар, се несомнено нови варијанти на платната што, во својата рана, младешка фаза, Чемерски ги насликал пред педесетина и повеќе години. Како многу други големи сликари пред него, и Глигор Чемерски во овие свои нови слики се навраќа кон делата на младоста, затворајќи го на тој начин едниот од круговите на својот голем и богат опус. За што станува збор? За потребата, по многу години, да се погледне зад себе и да се согледа еден изминат пат, да се обележат некои негови најзначајни точки, да се постават репери во времето? Или да се даде доказ за континуитетот во совладувањето на тој пат, да се покаже дека постои една линија што постојано била следена, дека притоа идеалите на младоста никогаш не згаснале? Или, пак, тоа свртување произлегува од творечкиот напор да се црпне одново од изворот на првобитните поттици, да се возобнови сетилноста на креативните почетоци, да се најдат пак врутоците на сензибилитетот од некогашните времиња кога раката и гестот биле исто толку мигновени како мислата и емоцијата? Или, на крајот на краиштата, како што ни го открива насловот на изложбата, да се потврди дека постојат неизминати времиња, *tempi non passati, tempi non perduti,* и дека, кажано на еден прустовски начин, минатото ги вложило своите скапоцени мигови во спомен, кој, поткрепен низ остварено дело, останува да трае победувајќи ја минливоста?

Чемерски, онаков каков што денес што го знаеме, е сликар за кој се карактеристични интерпретациите на големите парадигми од ризницата на македонското средновековно сликарство изведени на извонредно оригинален и модерен начин, сликар на мотивите од Стариот и Новиот завет што на неговите платна доживуваат сосема нов и неконвенционален пристап, еден сликар што поаѓа, многу често, од нерешката и курбиновската традиција за да стигне до некои свои решенија во обработката на големите христијански теми. Но, во своите

почетоци овој сликар нурнуваше во постарите културни слоеви на македонската почва; на неговите платна и на неговите цртежи од тоа време оживуваше подлабокиот, митски слој од античкото минато, со суштества преземени од пониската, приземна митологија на антиката, со сатири и фауни од древните култови, оддалечени и речиси самостојни во однос на официјалниот олимписки круг на богови. Тој слој на паганството, исто толку инспиративен, а можеби и поблизок до длабинскиот сензибилитет на македонскиот уметник отколку што е слојот на христијанството, беше мошне присутен не само во сликарството на Чемерски од шеесеттите години на минатиот век туку и во светот што врз своите питорескни мапи го исцртуваа неговите врсници, тогаш млади поети од истата генерација.

Во личната митологија на овој сликар тие допири со паганството на македонската почва потекнуваат од годините на детството. Тогаш, се сеќава Чемерски, тој со своите врсници одел лете од Кавадарци, низ сувите ридишта, над кои одекнувала летната песна на жегалците, сè до Стоби, за да се капе на устието на Црна во Вардар, кај остатоците од античкиот мост, наспроти урнатините на античкиот град. А, потоа, носен од тие спомени, во текот на студиите во Белград, одел често во Народниот музеј, каде што ги гледал оние два бронзени сатира најдени при ископувањата во Стоби. И тие две слики ќе се спојат, во имагинацијата на младиот сликар, во една: тој потоа многу често ќе се навраќа кон фигурите на овие две митолошки суштества, вадејќи ги од просториите на музејот и оживувајќи ги во сувиот и врел пејзаж на голите македонски ридишта.

Тие два сатира стануваат, во текот на долги години, амблематични за сликарството на Чемерски, и тој низ нивното претставување ќе ја искажува не само опсесијата со минатото на својата земја туку и својот однос кон уметноста. Она што Чемерски го изразува низ занесените и екстатични пози на двата сатира е неговото сфаќање за блиината на дионизискиот занес и восхит со самата природа на уметничкото творење. За Чемерски сликањето е препуштање на поривот, освојување на високите сфери на екстатичност во кои телесниот транс прераснува во допир со трансцедентното, онака како што тоа го искажуваат со своите пренапрегнати пози двата сатира од Стоби.

Тие два сатира, чии копии сега можеме да ги видиме и во Музејот на Македонија во Скопје, носат на челото венец од бршленови лисја, а како обележје на припадноста на дивата природа имаат рокчиња и мало опавче на грбот. Едниот од нив во кренатите раце некогаш држел двојна флејта, сиринга, која потоа е изгубена. Другиот ги крева рацете во екстаза, целосно препуштен на танцот што ги спојува во себе ритамот на телото со ритамот на космичките пулсации. Овој вториот стои на постамент што го држат четирите мали фигури на цуцестото и мешлесто египетско божество Бес, а во едната рака носи некаков откршен предмет чија намена ни е непозната.

Сатирите биле првобитно демони на плодноста (оттаму врската со Бес – суштество од египетската митологија кое, покрај тоа што ги

штително родилките, било и божество на танцот!), а во текот на натамошните митолошки преобразби, заедно со нимфите и менадите, станале придружници на Дионис. Отпрво тие биле претставувани со коњски нозе, опаш и уши, за потоа тие елементи на зооморфноста да станат козји. Но, овие два сатира од Стоби ѝ припаѓаат на епохата на доцниот, александриски хеленизам, и тие се веќе во значајна мера оддалечени од првобитниот култ проследен со крвави жртви, а со тоа и од животинската природа – нозете на овие млади момчиња се човечки, а рокчињата и опавчето се повеќе како некој вид театарски реквизити; можеби, на крајот на краиштата, во овие скулпторски дела станува збор, всушност, за претстави на артисти во улога на сатири, учесници на сатирските игри.

За Глигор Чемерски тие, сепак, останууваат суштества што ја инкарнираат во себе потребата на човекот од сите времиња да се врати, во миговите на славењето на плодноста на природата или во миговите на уметничкото создавање (за овој сликар, очигледно, во крајна линија, тие се изедначуваат!), кон некогаш поседуваната, а потоа изгубена исконска спонтаност. Тие за овој автор се олицетворение на желбата за нурнување без премислување кон нагонската суштина, кон дионизиските ритми што се гласат низ звукот на двојната флејта, двојанката, која стоела некогаш во рацете на едниот од двајцата сатири. За нашиот сликар овие фигури се супстантиви на младешката опијанетост при преминувањето на линијата што го дели танцот од трансот и вртоглавицата, тие се симболи на изедначувањето на телесното и духовното во миговите на врвниот занес. Земајќи ги нивните ликови во средиштето на својот имагинарен свет, Глигор Чемерски ја враќа изгубената сиринга во рацете на сатирот и, на неговите слики, нејзиниот звук одново одекнува низ македонските летни пејзажи.

Тоа препуштање на дионизиските ритми кај Чемерски не се согледува само во овие тематски преокупации; тоа е, на еден суштински начин, присутно во самата природа на неговото сликарство – во спазматичното мешање на облиците во неговите слики, во дисторзиите на телата, во трескавичниот судир на боите и, можеби најмногу, во френетичната екстаза на неговиот сликарски ракопис, во гестуалната еуфорија на нагонскиот диктат што го следат неговата рака и неговата сликарска четка. И тоа се чувствува на неговите платна, не само тогаш кога ги слика одново сликите што пред педесет и повеќе години ги сликал еден друг, а сепак ист, младиот Глигор Чемерски, туку и кога ги допира, одново, своите подоцнежни теми: џиновските скакулци што му се закануваат на еден по малку подостарен сатир, нерадосното оро на некоја самрачна голина, песот од мозаикот од Хераклеја, покривот на Света Софија и ангелите над неа, маската од Требениште, тиквешката гроздоберка со кошница полна плодови на главата, средбата на свети Горѓи и ламјата. И сите тие обележја на Македонија, на нејзиното поднебје и на слоевите на нејзината почва, благодарение на раката и на сензибилитетот на овој сликар, ја содржат во себе синтезата на сите векови, кои прават од неа земја во која

времињата никогаш целосно не минуваат, туку остануваат присутни во природните облици и во облиците на културата. Затоа, секако, оваа изложба го носи називот: Времиња што не изминале, времиња што не се изгубиле.

Покрај овие најнови слики на Чемерски, тука, како своевидно дополнение, со една длабоко органска оправданост, стојат и цртежите што Чемерски ги правел пред дваесетина година, 1993 г. во Париз. На нив омилената тема на овој сликар, свети Горѓи и неговите потфати и сфатки со ламјата, доаѓа до една екстремна завршница. На овие цртежи, во нервозната, кардиограмски и сеизмографски синкопираната лента на настани, битката со ламјата се претвора во една трагична и макабрична низа од оружени судири, каде што суровоста на дејството е изразена не само низ фигуративната препознатливост туку и, пред сè, низ жестокоста на потегот и низ агресивната острина на облиците. Сега тука се борат не коњаник со митското чудовиште, туку коњаник против друг коњаник, ист таков како него, речиси негова удвоена слика во огледалото. Ламјата ја нема, потонала некаде долу, а од неа останале, на површината, само опашки и канџи како траги од некаква вечна предопределеност на почвата. Уништувачката (и самоуништувачката) противставеност на противречностите тука трае од некои древни времиња, па сè до блиските денови, до годините кога Чемерски ги прави овие цртежи. Пак можеме да ги испишеме, и врз овој сегмент од опусот на нашиот сликар, зборовите од насловот на оваа изложба: Времиња што не изминале, времиња што не се изгубиле.

И така, и на овој начин, најновите слики на Чемерски се поврзуваат со еден изминат творечки период, покажувајќи ја врската што ги спојува одделните етапи на творечкиот развој на овој сликар во една многукратно проникната целина. Макар што неговиот ракопис станува сè повеќе синкопиран, сè позабрзан во желбата да го следи нагонскиот живот на раката, овој творец и натаму упорно останува приврзан на фигуративниот принцип, на она што би можеле, на еден старовремски начин, да го наречеме „приказна“. Во тие наративни сцени од сликарството на Чемерски течат, паралелно, повеќекратно, и сликите од некои дамнешни времиња, но, истовремено, и сетилните сензации што се вечни обележја на ова поднебје.

Додека ги сликаше овие слики, во нашите разговори по телефон Чемерски не пропушташе да ме извести дека во пределот околу него, доаѓајќи од отворениот прозорец на неговото привремено ателје во Негорските Бањи, низ летниот пек секаде наоколу, одекнува писокот на медитеранските цикади, оние инсекти што во различните предели на Македонија различно ги наречуваат: црцорци, свирци, жегалци, скрежови и, најпосле, најпоетично, жежи-печи. „Жежи-печи! Жежи-печи!“ – извикува, писка и вреска, во македонското толкување на ономатопејскиот јазик на природата, ова мало суштество залепено врз кората од стеблата на бадемите и праските, довикувајќи го својот поттик и предизвик кон сонцето и придонесувајќи со својата песна кон севкупната летна прослава на созревањето и на собирањето плодови.

Во тој дионизиски хор што кај нас, како и секаде низ Средоземјето, ги следи летните горештини, до слухот на нашиот сликар како да доаѓа уште еден звук – звукот на изгубената сиринга на сатирот од Стоби, звукот на празнувањето на плодноста и на сончевата екстаза, звукот што, се чини, пристигнува од некои дамнешни времиња, како потврда дека тие никогаш целосно не изминале, никогаш целосно не се изгубиле. И тој ја додава на своите слики, заедно со звукот на изгубената, а сега одново најдена сатирска флејта, продорноста на таа звучна екстаза, пренесена во боја и потег и преобразена во една богата, раскошна и расипничка визуелна оркестрација.

УДК: 73.036.1(497.7)(060.64)

Ферид Мухиќ

МЕРАТА НА НЕМЕРЛИВОТО
(*Томе Серафимовски: Основоположниците на МАНУ*)

Ова е една од оние изложби кои ви поставуваат прашања и ве поттикнуваат да размислувате. Провокативна и инспиративна, со нагласен постефект, оваа изложба создава возбудлива психолошка и когнитивна состојба која Гадамер прецизно ја опишува со синтагмата фузија на хоризонтите. Имено, веќе при првата средба со експонатите, имате чувство дека со овие 14 портрети на академиците од првиот состав на МАНУ, леани во бронза, Томе Серафимовски раскажува некоја исклучително важна и возбудлива приказна.

Се осмелувам, веднаш на почетокот, да речам дека оваа изложба раскажува приказна каква што во историјата на скулптурната уметност не била раскажана досега, а којашто, на овој начин, можел да ја раскаже само Томе Серафимовски.

Најнапред, затоа што, според својот табиет, да не речам според својата психолошка конституција, Томе Серафимовски е човек што дарува! А таквите отсекогаш биле оние најретките. И најодбраните! Оти сè што е вредно, исто толку е и ретко! Инспирирана со ниет да биде подарок за македонската култура, за македонската наука, за македонската уметност, но и да претставува универзален уметнички подарок за човештвото и израз на почит кон секој човек, оваа изложба е подарок достоен на алтан Томе! Таа е гест на големата душа што свети со неспоредлива светлина во оваа скудна доба на себичноста на современиот алиениран човек, во која скржавоста е манир, а секој несебичен подарок се третира како социјален скандал! Дотолку поголема вредност има фактот што леењето во бронза, на сите 14 портрети на основоположниците на МАНУ, финансиски го овозможи г. Владимир Тодоровиќ.

Второ, затоа што Томе Серафимовски е уметник, автентично креативен на многу полиња, надарен да ги конципира далекосежните координати на оваа изложба и кадарен во експонатите да внесе соодветна уметничка сила. Нека ни биде дозволено да го потенцираме ова: кога алтан Томе, со таков табиет и со таква дарбина, посакал да подари нешто убаво и значително, азган Томе тоа и го создал, а академик Томе Серафимовски ја подарил оваа изложба на портрети на основоположниците на МАНУ – од сè срце, онака како што тоа и му прилега!

Далекосежноста на концептуалните координати на оваа изложба се открива во создавањето на ефектот на противречни процеси на раслојување и претопување, односно, во фузија на хоризонтите! Од една страна, за нашите сетила, пред сè за видот и за допирот, во прашање се 14 портретни скулптури леани во бронза. Во тој контекст, изложбата е прилог кон уметничкото наследство на македонската ликовна традиција и конкретен естетски придонес за светската уметност. Меѓутоа, од друга страна, за нашите социјални, морални – конечно – за нашите универзални хуманистички стандарди, оваа изложба претставува остварување кое не само што излегува од регионот на вообичаените рецептивни клишеа туку отвора и глетки кон нови подрачја од релацијата уметник–општество поставувајќи повисоки стандарди и за едниот и за другиот член на овој сооднос!

Во овој контекст, изложбата Основоположниците на МАНУ е повеќе од проект. Според својата замисла, таа е морален подвиг; според естетските квалитети, пак, изложбата претставува уметнички настан. Етичките импликации и пораките што ги праќа Томе Серафимовски со оваа изложба, како кон минатото така и кон сегашнината и кон иднината, го воздигнуваат овој уметнички настан, неговото ниво на општествена и на културна парадигма.

Невообичаен е и ефектот на внатрешната кохерентност и синергијата што како заедничка аура треперат од бронзените лица на секој од 14-те основоположници на МАНУ. Иако се планирани и финализирани со веќе одамна легендарната темелност и прецизност на авторот, се има впечаток како од овие портрети ниту еден да не е направен. Повеќе се чини како секој од нив да е никнат или настанат. Онака како што никнува секој цвет, онака како што настанува новороденчето во телото на својата мајка.

Овој ефект дополнително го нагласува и хармонијата на портретите која го надраснува стандардниот концепт на изложбена поставка. Изложбите се прават од избрани експонати донесени од едно место и поставени на друго место. Затоа изложбите се викаат и поставки. Овие 14 портрети во бронза небаре се рози расцутени од ист корен! Кој видел розите да се кинат од една грмушка и да се носат и да се поставуваат на друга грмушка!?

Затоа, признавам, не знам дали има друга таква изложба како оваа!? Имено, да, во аулите и во свечените сали на националните академии во светот, поставени се бисти или портрети на истакнати членови, меѓу кои и тие на некои од основоположниците. Можеби во некои национални академии се поставени бисти или портрети на сите членови од првиот состав, и тоа, најверојатно, исто така, леани во бронза.

Меѓутоа, не постои податок за некоја национална академија во која сите членови од првиот состав – значи основоположниците – макар и постхумно, ја добиле привилегијата да бидат овековечени во бронза од еден и ист уметник! Згора на тоа, автор да биде уметникот којшто и самиот е редовен член на истата таа национална акаде-

мија! Ете, оваа изложба, овој морален подвиг и уметнички настан, претставува токму тоа: интегрално остварување и подарок од еден алтан азган, од членот на МАНУ Томе Серафимовски! Со оваа плејада уметници, писатели, научници, излеани во бронза со неповторлива и фасцинантна автентичност, Томе Серафимовски, скулптор и академик, им се поклонува на колегите основоположници на МАНУ. Едновремено, со остварувањето на изложбата Основоположниците на МАНУ, македонската уметност и културната историја се збогатуваат за уште една уметничка колекција скулптури – портрети – инспирирана од моралната свест и од длабоката почит што ги чувствува и ги негува кон нив академик Томе Серафимовски, обликувани од неговиот авторски уметнички дух, за восхит и за паметење.

Тематски, изборот Основоположниците на МАНУ, како единствено уметничко остварување, на импресивен начин ја потврдува многупати демонстрираната приврзаност на академик Томе Серафимовски кон сопствениот народ и бескрајното почитување на неговата многувековна раскошна уметничка и културна традиција.

Во овој контекст, повеќе од импресивно е и она што претставува оваа изложба во рамките на редефинирањето на традиционално контроверзната релација помеѓу уметноста и општествените потреби, односно, политичкиот диктат. Имено, како уметнички потфат, изворно евидентно инспириран од идејата на општествена ангажираност а, сепак, конципиран и како слободно избрана мисија, оваа изложба им одолеа и на искушенијата на ларпурлартизмот и ги одбегна стапиците на социјалната злоупотреба и на политичката инструментализација на уметноста!

За мене, во сферата на вреднувањето на круцијалниот уметнички резултат, најкусо речено, со оваа изложба, Томе Серафимовски ја нашол и ја применил мерата на немерливото! Поинаку речено, ги обединил науката и уметноста

Имено, од позиција на науката, реалноста е само она што може да се измери, како и она што се повторува, што значи дека науката суштински се занимава со она мерливото, односно, дека претставува вештина и знаење на мерењето!

Спротивно на ова, уметноста е фасцинирана од она немерливото, неповторливото. Можат ли да се спојат науката и уметноста, поправо, има ли начин да се измери немерливото?

Со оваа изложба, Томе Серафимовски покажал дека постои мерата за мерење на немерливото. Тоа е мерата со која ќе се изразат културните, историските, епохалните одблесоци на еден настан чиешто значење, реално, не може ниту да се измери ниту да се повтори! Настанот е основањето на првата национална академија на науките и уметностите во историјата на македонскиот народ! Од една страна, мерата на немерливото треба да биде перциптивно конкретна и на сетилата достапна; од друга, иако квантитативно изразена и мерлива објективација, она што се мери со таа мера ниту во еден момент не смее да се објективира, затоа што резултатите на уметноста не под-

легнуваат на никакви мерења, останувајќи секогаш неповторливи и немерливи! Во овој контекст, прашањето со кое се соочил Томе Серафимовски се сведува врз енигмата: има ли начин основањето на МАНУ како настан – поправо, како значењето на тој настан, такво какво што е, недогледно по обем и неповторливо по своите импликации – уметнички да се преточи и да се предочи!?

Со ова свое најново скулпторско остварување, Томе Серафимовски ја одгатнал загатката, ја растајнил тајната, го нашол решението!

Преку конкретно потврдената вештина и знаењето на мерењето, карактеристични за науката, тој во бронза ги измерил и ги повторил 14-те основоположници на МАНУ, но сето тоа го направил користејќи низа немерливи, неповторливи, автентично креативни зафати и техники кои се клучен белег на уметноста.

Така покажал дека науката и уметноста опстојуваат обединети, сплотени во поединечни конкретни уметнички дела! Секој од овие основоположници на МАНУ сега претставува интегриран молекуларен спој на науката и уметноста, симболичка легура во која се претопени поетиката и техне, како подрачја на кои лугето чии ликови се тука овековечени им го посветиле целиот свој живот! Со други зборови, во тие портрети, леани во бронза, мерливото е изразено на немерлив начин, немерливото е стегнато во еден енергетски мерлив кварк. Она по што секој човек копнее, она што секој од 14-те величествени основоположници на МАНУ го сонувал целиот свој живот, она заради што и се основаат националните академии, имено: обединувањето на идеалите на вистината и убавината, на моралитетот и обврската на слободата и должноста, и како колективен и како индивидуален стремеж, со оваа изложба на академик Томе Серафимовски симболички е потврдено како можност и оправдано како есхатолошка определба! Ете, тоа е оваа изложба, тоа е она што Томе Серафимовски го замисли, го домисли, го почна и го стори, за да му го подари на својот народ и за да ја овековечи големата почит кон своите колеги, академиците основоположници на МАНУ.

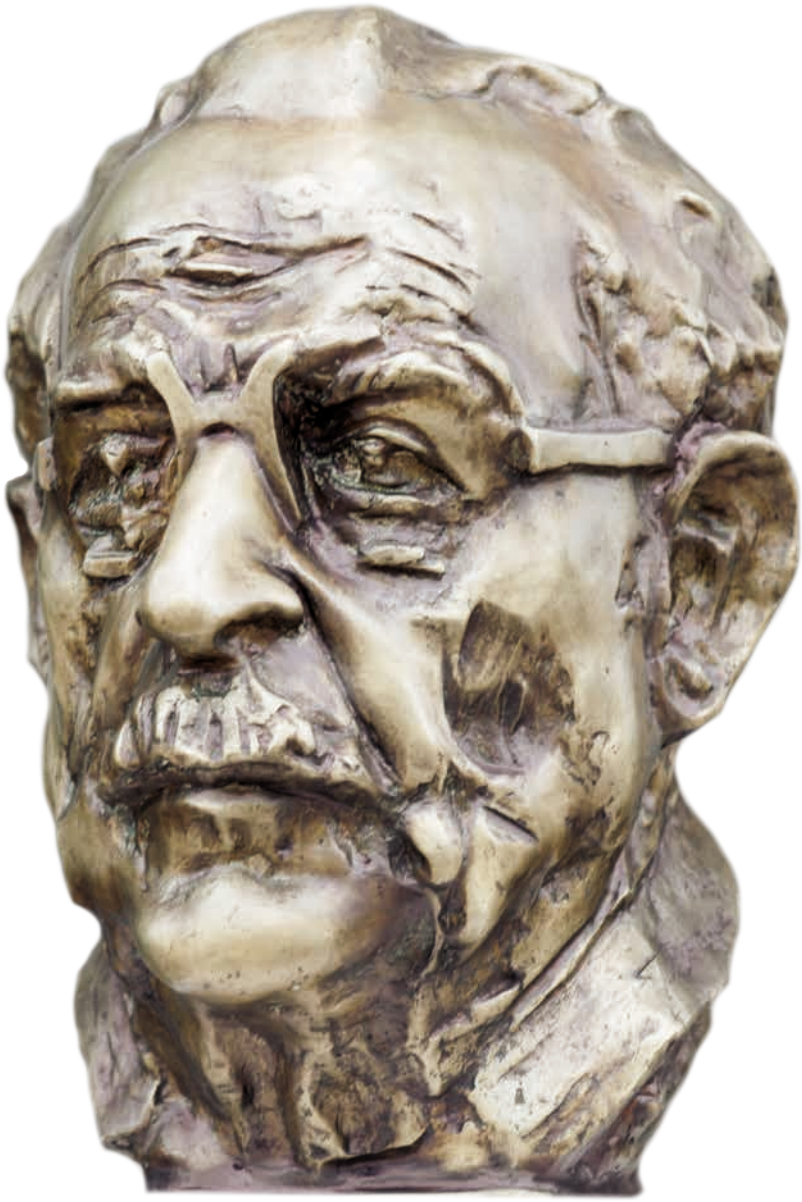
УДК: 73.041.5(497.7)
73.036.1(497.7)

Томе Серафимовски

МЕРАТА НА НЕМЕРЛИВОТО
ОСНОВОПОЛОЖНИЦИТЕ НА МАНУ
(ликовни прилози)

БЛАЖЕ КОНЕСКИ

ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ

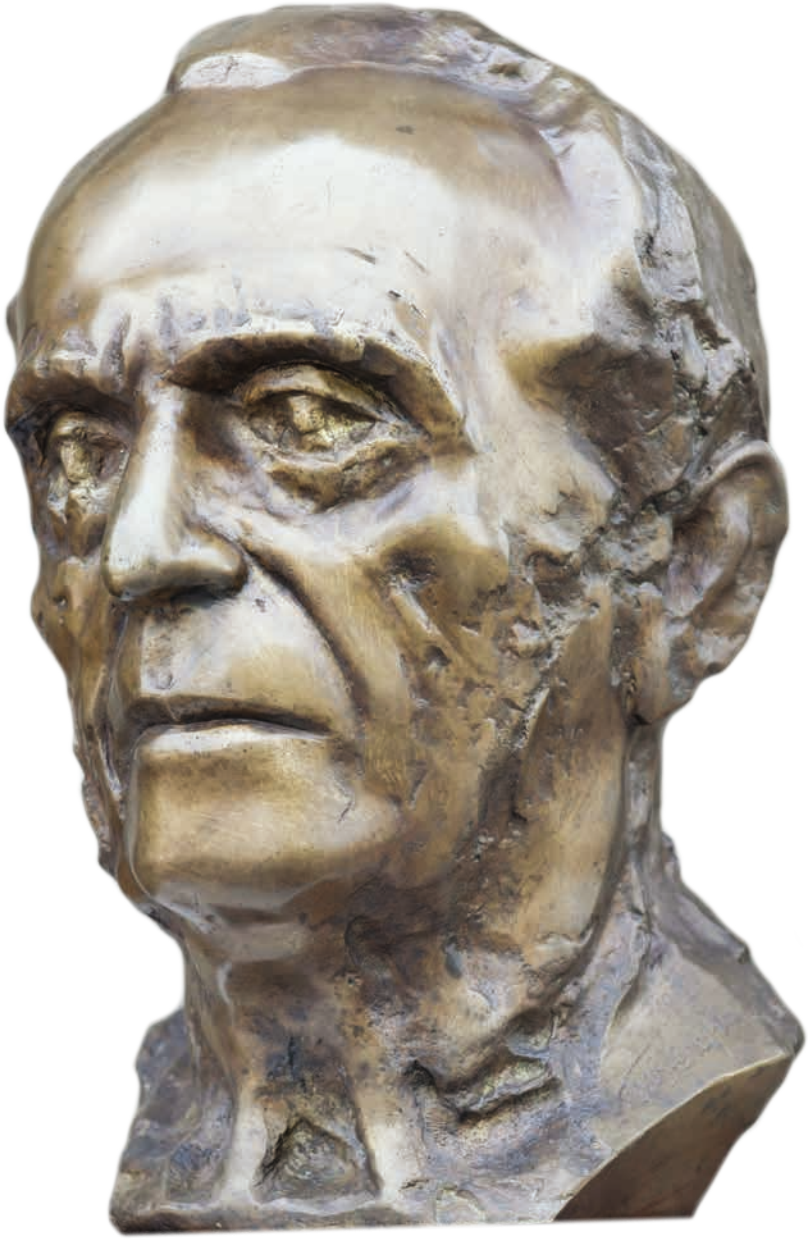


ЃОРЃИ ФИЛИПОВСКИ

ДИМИТАР МИТРЕВ

БЛАГОЈ ПОПОВ

ВАСИЛ ИЉОСКИ

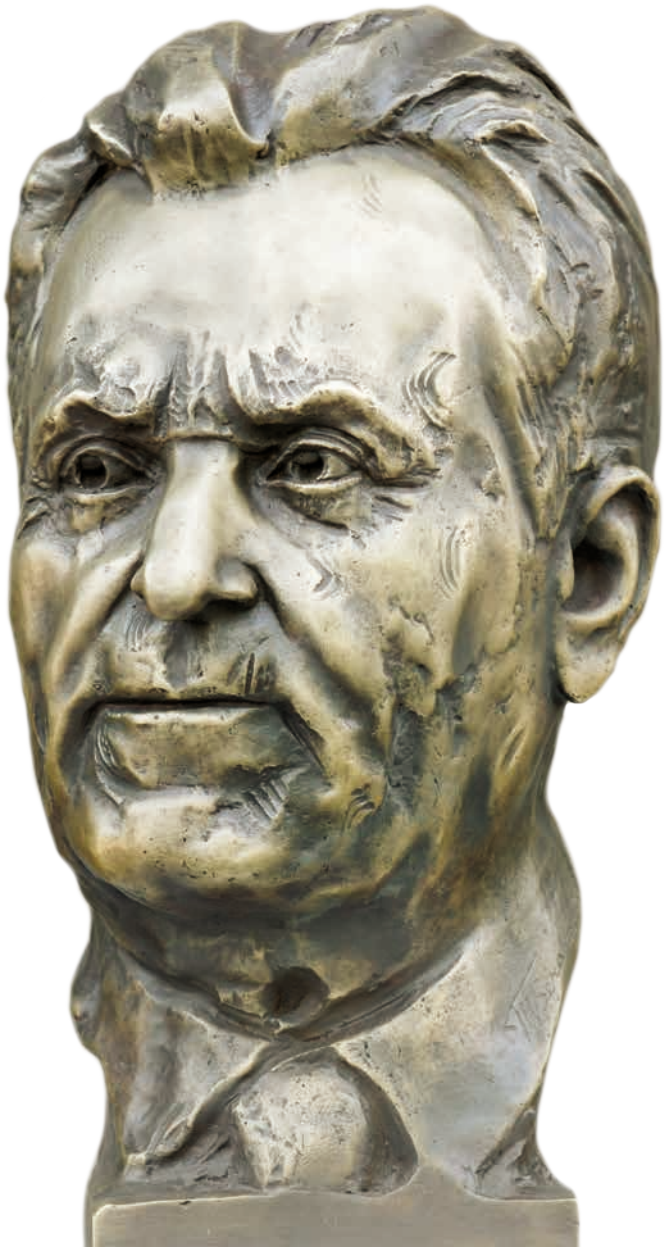


МИХАИЛО АПОСТОЛСКИ

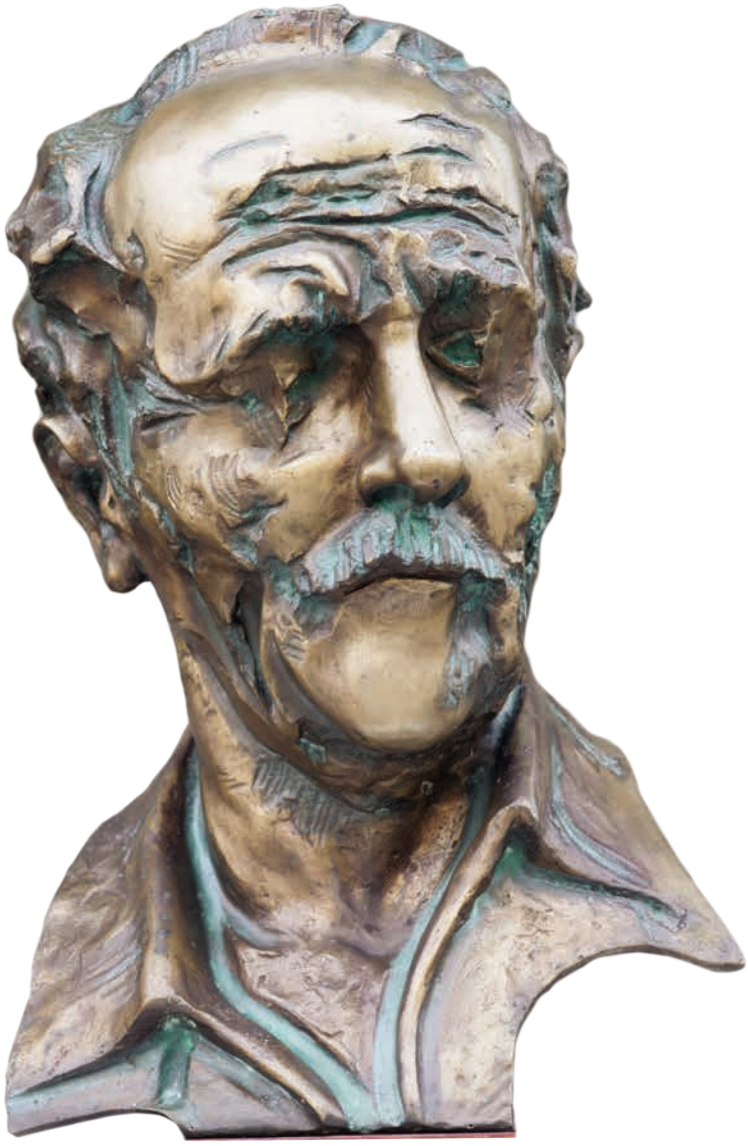
КИРИЛ МИЉОВСКИ

МИХАИЛ ПЕТРУШЕВСКИ

ДИМИТАР АРСОВ

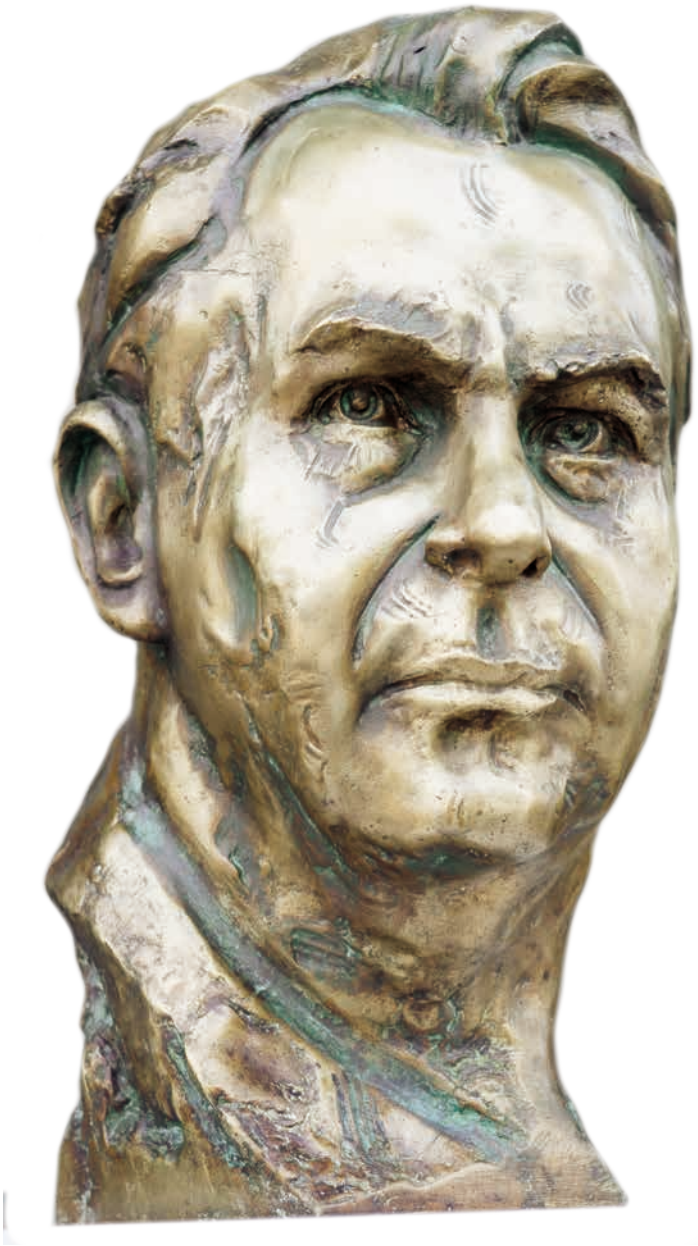


ПЕТАР СЕРАФИМОВ



СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

НИКОЛА МАРТИНОСКИ



АЦО ШОПОВ

УДК: 821.163.3-1

Влада Урошевиќ

ПЕСНИ

БЕХЕМОТ И ЛЕВИЈАТАН

Си слегувал ли во длабочината морска
и си влегол ли да ја испитуваш бездната?

Јов 38:16

На тие што всушност малку знаат
а се мислат дека можат сè да сфатат
Бездната им ги праќа тајно –
низ оџак или прозорец (ретко низ врата) –
гласниците на една инаква знајност:
Бехемот и Левијатан.

Уката не е òд по познат пат
туку молња што свива лак
помеѓу црн еден волк
и уште поцрн врколак –
сè друго е залудно леење пот,
велат низ својот зборлив молк
Левијатан и Бехемот.

Не кревај кула на седум ката
со наум врз Бездна да пружиш мост –
за да се крепи таква палата
ни подѕид помага ниту лост,
се рони градбата кат по кат,
велат низ одек седумкрат
Бехемот и Левијатан.

Нештата што нè прават умни
недопирливи се, без тело, плот,
нивните поуки не се шумни
и не може да им се наслика лик
врз разгранетото стебло на Сефирот,
велат низ својот безгласен рик
Левијатан и Бехемот.

Вистината не е никогаш гледна,
не е она што кнезот на тронот седнат
на толпата ѝ го кажува бедна
и не е јасноста рудна матка
од која се раѓаат златни пјата.
Само од неодгатливата јатка
новите значења се појат в јата,
велат, пред одново Бездна да фатат,
Бехемот и Левијатан.

ПРОМЕНИ

I

Паднатиот бог станува демон што се клешти.
Врз светата глава тој сега има рогови.
Од небото над него одеднаш гром ќе стрешти.
Потоа јарешко печено јадат новите богови.

II

Отпрво пораките на кнезот ги носел умниот гавран.
Црната наметка му се веела низ дворецот блескав.
Но пред гулабот гракнал за тоа што сè таму прават.
Гулабот сега е гласник а тој по буништата креска.

III

Продавачот на ќебапи ќе стане толкувач на Гноза.
Со голема жар ќе се впушти тој во новите студии.
Но и во неговите проповеди за метемпсихоза
сè ќе мириса на кромид и на евтини мирудии.

IV

Змијата некогаш била сврзник меѓу сонцето и глината.
Но некој ќе рече дека пречесто слегува в подземје.
Знаењето ќе се поистовети само со светлината
а таа ќе стане проклета пред да може да се соземе.

ДВАНАЕСЕТ ЗАПИСИ ЗА ГОЛЕМАТА МАЈКА

I

Таа е чуварка на светиот оган,
заштитничка на домот,
доилка на добитокот рогат.

II

Меѓу нејзините колкови се ниша
житното класје.
Нејзиното тело е сето питие и јадје.

III

И зиме кога веќе снемува жито
таа знае дека во плодот сув
летното сонце е скрито.

IV

Кога на Месечината се пополнува кругот
таа чувствува дека бабри и расте
и сѐ друго.

V

Сѐ на неа
тркалезно треба да биде
заради плодот иден.

VI

Од посатката земјена ѝ подаваат вода,
ѝ ги принесуваат првите плодови
за годината да биде родна.

VII

Со лелеави линии
се исцртани нејзините коси.
И водата ист таков знак носи.

VIII

Таа го знае календарот на Месечевите мени
и ги подучува на љубов
девојчињата пред да станат жени.

IX

Нејзиниот триаголник го покажуваат на момчаците
кога ќе дојде време
да им бидат протолкувани знаците.

X

Двете половини на годината
ги открива во ореовите јатки.
Потоа ги прераскажува во гатки.

XI

Паѓаат ѕидовите и гори покривот сламен
но нејзиното тело-дом
и натаму храм е.

XII

Таа под земја со векови може да дреме.
Всушност – таа чека на гости да ѝ дојде
идното време.

ВЕЗИЛКИ

Сӣоред Б. Конески

Везилките седат во пештера темна,
мижурка огнот и ним не им се гледа;
студено е, влажно, скукалени ѕемнат,
со прстите вкочанети волната ја предат.

Со грубата преѓа потоа врз платното везат.
Шарите се нејасни, знак со знак се кара.
Поетите стојат, не се осмелуваат да влезат,
не се сигурни ни каков одговор бараат.

– Везилки, кажете, ви бараме совет,
нашата песна каква ќе треба да биде?
Низ пештерата дува црн и мразен провев,
на везилките низ грбот покосница им иде.

– Песната треба, велат, но мислата им бега
на друга страна, се збркуваат, грешат,
како склупца птиците празнината ги стега,
песната... да... Но гласот им се меша

со мрморот на подземните води,
ете, не сме арни, костобол нѐ клука –
ехото се одзива како злобен подбив –
да, шушкаат со усни, постоеше ука,

ја знаевме, но веќе премногу сме стари
и во везот наш бесмисла се вплела.
Последната гламна нејасно се жари.
Се згуснува мракот. Да, песната... велат.

БИБЛИОТЕКА

Библиотеката е брод што тоне.
Капетанот, неизбричен и нерасонет,
вика: „Дајте тревога! Каде е алармното ѕвоно?
Станувајте! Тревога! Има ли воопшто некој тука?“
Попуштаат рафтовите, спојките пукаат,
нема веќе врска помеѓу книга и книга.
Под палубата, од кафез избегал бенгалскиот тигар,
Борхес и Блејк предоцна пристигаат;
паниката се шири. Конрад и Стивенсон
пикаат во пукнатините колчишта со смола.
Не помага сознанието дека морето е само нивен сон.
Поетите се очајни, губат контрола
во постапките, колебливиот Бодлер вика:
„Пред нас е непознат остров, *si je ne me trompe pas!*“
Магнетната стрелка во стариот компас
покажува еден друг север.
Под палубата тигрот гладно реве.
Не вреди сега да се фрла котва,
сè се ведне, книги како домино се рушат.
Изменетите мапи други патеки ни готват,
Рембо е далеку, за него ништо не се слуша,
тој во Африка во сомнителни зделки вложува.
Товарот книги и натаму бескрајно се умножува.
Од палубата на бродот патничките се пресегаат
и сребрените риби со прстите ги галат,
се однесуваат како ученички на екскурзија.
Танцовиот оркестар си ги собира нотите и бега,
кукавички се извлекува од бродската сала.
А, златните наслови веќе се топат,
попуштаат кориците, се разврзува подврзија.
Но никој не сфаќа дека бродот е пред пропаст.
Не помага астролабот, ниту некоја друга справа,
тонат книгите, само некои наслови се подаваат
од брановите, светот се брише страница по страница.
Од брегот викаат: „Еј, каде натаму пловите?“
Некаде далеку заминале островите
а прозорците со хоризонтот тераат каранице.
Заринкавме, вика капетанот, а никаде карпа!
Зар така, нишајќи се како в детска лулка,
подводните песоци одеднаш да нè запрат
без да можеме да си го допиеме чајот?
И место страшната инка да нè вшмука
во плиткото ли ќе ни биде крајот?

БИБЛИОТЕКА II

Библиотеката-лаѓа веќе одамна е тесна,
безбројните книги станале претежок товар.
Сирените ја смениле својата песна,
се перчат на клуновите, а на лаѓите им здодеало да пловат
туку само се нишкаат.
Светилничарите во своите кули
не водат сметка за должноста, ги ишкаат
галебите, мрзоволни се, по цело попладне дремат.
И во рамнините книгите веќе не личат на препечени тули
од кои се градело она здание во Вавилон.
Некогашните градители одамна ги снема
и нивното знаење, се чини, се заборавило.
Големите прирачници за пловидба, од Хомер до Мелвил,
излегле од употреба и мориња сега
станале зглотени од треви,
замки од кои нема каде да се бега.
Синдбад, морепловецот, а и оној итрец од Итака,
се засолниле на сигурно, си нашле друга работа – и така,
велат, денес во мориња само ситни риби се прпелкаат.
Спие, изморена, магнетната стрелка
во компасот, каде и да се сврти
не е север. Мелстром, славниот вител,
ги сомлел, одамна, своите жртви
и нема веќе кому да му го меле умот.
Филозофите, како стаорци, го напуштиле бродот
и кон цврста почва се свртеле сите.
Поетите, несигурни во одот,
се засолнуваат од ветрот, од настинка се пазат.
Морската шир, толкупати опеана,
не привлекува со тајната, не води кон непознатото.
Штом ќе дојдат до брегот, сите се вртат назад.
Се чини како да го згрешиле патот.
А сè повеќе и повеќе се товарат книги.
Низ морето се лелеат горчливите лиги
на Бехемот и Левијатан, така се велело во стариот свет.
Всушност лаѓата стои на суво, повеќе служи како меана,
а низ морето пловат пластика, нафтени дамки, смет.

СИБИЛА ОД КУМА

Она што го кажувам чад и пепел ќе стане.
Ни буква ни чкртка не ќе може да се прочита.
В кула без ѕирка-прозирка ќе се мушне странец
и кон светилиштата древни ќе исчезне почитта.

Знаев сѐ но сега
сѐ потешко гледам
низ овој мрачен думан,
вели
Сибила од Кума.

Во пештерата на везилките ќе им снема конци.
Палатата со јасновидци ќе стане угол-празна.
По пристаништата ќе се маат само бродоломци.
Ќе бидат заборавени скривалиштата со азна.

Знаев сѐ но заборав ме демне
и патеката кон мене
зараснува в шума,
вели
Сибила од Кума.

Ќе има кралства што ќе постојат само на мапи.
Ѓроскот ќе расте таму каде што врвеле врволици.
Ќе си играат децата со киворите скапи
а книгите непрочитани ќе гнијат по полици.

Знаев сѐ но да кажам зошто
светлината исчезнува од светот
толку не сум умна,
вели
Сибила од Кума.

ARCANA

Искршоци на настани
без смисла и без причина;
како да читаш писмо
но без ниту еден јасен знак:
чад в далечина; крај последните куќи од градот
пресушена чешма, покрај неа
траги во снегот. Гавран што се мачи
да рече: „Грак!“
Во пусто поле натпис
врз наполу урнатиот ѕид:
„Те сакам“, потоа нешто пречкртано,
па „те сакам“, пак. Сè бегло: чевел
покрај пруга; фрлен
’рѓосан кревет; искинато палто
со еден изгорен ракав;
дупка почната – којзнае зошто? –
потоа оставена така
во подножјето на голиот рид.

УДК: 821.163.3-1

Богомил Ѓузел

НА ЛИЦЕ МЕСТО

ЗОШТО УБИВАМЕ?

За да може да го јадеме
животното мора да се убие,
(сеедно дали ќе искрвави до крај)
за да се зготви, или дури да се јаде живо месо,
зашто ако умре од своја смрт
тоа е јадливо само за мршојадите...
Но вистинското прашање е –
зошто сè уште се убиваме меѓу себе
(и тоа безмилосно и масовно)
кога веќе одамна не сме го пробале – човечкото?
А веќе од поодамна насекаде
сè базди на човекоина...

***

Дали јазикот потекнува од грлените звуци за слухот
пред да се запише во писмо како изум на раката и умот
на папирус, пергамент или хартија во ролна
како отисок на шепа или птичје стапало
како гребаница на таблица или лик на ѕид од пештера...?

Оттогаш знаците-букви трчаат ситно ракописно
се множат отпечатени во книги до бескрај
со надеж дека ќе ни кажат барем нешто
или врежани се како мртви капиталци под споменици...
Најживи се како графитите на ѕидови дур не ги премачкаат

CREDO QUIA ABSURDUM…

Од каде таа потреба да се верува во што било,
не само во Едниот Бог (под разно име)
во Синот и во Светиот Дух до Воскресение на секој верник,
туку буквално потреба да се верува само заради Вер(б)ата
во Нешто секако, подобро од ништо, но дури подобро
да се верува во тоа Ништо, во таа празнина,

од што потекнува Полнотата, Вселената сосе нас,
и Полот – љубениот фалус во ерекција,
како семоќниот и немилосрден Јахве среде пустина,
и жедната, влажната, плодната земја-вулва
празнината од која се раѓаме и што нè голта,
со желбата исконска да ја исполниме, да ѝ се вратиме...

КОВЧЕГ

Утринава ми се присони како
моето магаренце ми носи некој голем товар –
го препознав и ме препозна
не само магарето туку и ковчегот
за кој еднакво ќе морам да се грижам
сè дур душава не добие крилја
и пак не одлета таму од кајшто дошла...

Само што ковчегон ми се стори многу мал
небаре за да стасам да легнам во него
ќе треба уште доста долго да се смалувам
на пустиот остров од живејачкава
освен ако не треба да седнам во него
како некогаш во еден од кошовите на самарот
рано пред да самне за берење лисја од тутун...

ОЛИМПИК БИЧ, АВГУСТ 2015

... русокоса алапача (со врзано опавче одзади)
што не престанува да брбори во натпревар со блиските
(како подолгиот прв прст до палецот од стапалото
нацрвен како сите други прсти и од дланките)
и времешни кокони зараснати во сало и целулит
во повеќе слоеви и дипли, но намачкани да сјаат
како свежо обоена ламарина од нова кола,
кукли со силиконски гради како чашки сладолед
накитени со куки на увца, бузи, папоци и ноздри
... но и бојазливо невини моми и девојки
срамежливо возвратни или еднакво дрски на алчни погледи
тенки и стројни со срамните венерични брегчиња
испакнати и неволно под затегнатите костими
... српско-македонски џган и романско-влашко-ромски
(но и унгарски што ти вика в лице на својот „божји јазик“)
истурен на плажите сосе деца и цели семејства
пред квадратните четирикатни хотели и згради
во населби четириаголни на километар квадратен
изникнати за туристи среде бескрајни нигдини од песок
...безбројни продавачи што шетаат горе-доле по плажите
најврвливи се оние на *лукумадес/екстра донат* за 1 евро
а најбројни се црнците-бегалци со избор очила за сонце
паричници и несесери, патики и врвки, мостри и шари за тетовирање
најмаркантен е Србинот, кој секој ден менува костими театрални
и наплаќа дупло со гратис пози за снимки со деца
...побегнавме од скопските горештини привремено
за да се поместуваме до зајдисонце под чадорите од трски
со нови задолжителни тури на ладни кафиња и сокови
во секојдневна борба со плоснати бранови во матните плитаци
на топлите ветришта од хоризонтот на врвовите од Халкидики
или од поблиските контури на трите врвови од Олимп
сè додека не испливаш или изодиш до што-годе почиста вода

РЕКИТЕ УМИРААТ ОПИПЛИВО НА ДОПИР

Како Вардар најпрвин кај нас во Маџир Маало
од чијшто кеј на десниот брег капачите се фрлаа во водата
доволно длабока и за скокачите главечки *ласта* –
за мене само ногечки, но првиот пат без потребниот „одраз“
па заринкав непосредно до ѕидот со стопалата на дното бетонско...

Затоа најчесто одев угоре по реката сè до Градска плажа
првин преку Железниот мост на левиот брег од речниот свијок
но и следејќи ги сенките од куќите и дрвјата на пладневно сонце
и потем пак преку Дрвеното мовче до блискиот градски парк
сè до омилениот вир под една врба на долниот крај од Градската
до која се спуштав низводно понекогаш дури од Руска плажа
а неколкупати врз автомобилска гума удолу сè до Маџир Маало...

Каде е сега тој мирис од реката по сето голо тело лете
со препознатливиот белег ако гребнеш со нокт врз кожата?
Исчезна со годините низ водата во која сè поретко се капевме
зашто стана сè поматна не само од ѓубрето и калта
(посебно по чистењето и пуштањето на браната кај Матка
по што и рибите замелушени се бореа со отворени жабри за воздух)
туку и од фрлени отпадоци, од нашите телесни и животни
остатоци...

Којзнае какви риби ловат и сега сè уште сè поретките
псевдорибари?
Вистинското чудо е што се размножија семејства и роеви од пајки
и тоа е можеби единствениот живот во матните брегови од тревје
и трски

ПРВАТА УЛОВЕНА РИБА

Токму тука јавнат врз стеблото од една дудинка
самоникната откосо во процеп од маџирмаалскиот кеј
ја уловив и мојата прва риба – голем вардарски *бојник*
и тоа на јадица од свиена игла-топуска
врзана само за едно парче најлон конец
и подолга ортома од коноп на обичен стап од прачка
и тоа ми беше можеби најслатката испржена риба – многу повкусна
од дојранските костреши во кошот кај рибарот Дончо...

Овој прв улов не само што ми беше најсреќен
туку се покажа небаре и како единствен отпосле
иако повремено си ја пробав срекáта и со вистинска рибарска опрема
главно за време годишните одмори на езеро или море
со многу поситен улов одвај дали достоен и да се задржи
па го фрлав назад во водата а немав веќе ни трпение
од она бескрајно и истрајно на вистинските риболовци
со секогаш одново фрлање на јадици *мушички* или *на чек*...

SOMETIMES I FEEL LIKE A MOTHERLESS CHILD
За Иг̄нац, Предраг̄, Благ̄оја, Андон...

Само што го чув овој *блуз* на некој спореден ТВ филм
се сетив дека и јас го пеев за време служењето војска 1965/6
заедно со некои други и дури една посрбена со помодниот рефрен
Мисисип̄и, реко т̄и, буди мени друг̄и Конг̄о
и тоа најмногу по желба на другите колеги-обични војници
а сите веќе факултетлии со дипломи но без соодветен чин
небаре затоа сироти сираци и со симпатии за црнците-робови
особено кога ќе се напиевме во некоја од локалните селски крчми
околу сараевска Лукавица откако ќе шмугневме „преку жица“
по вечерата
сè додека не нè прибере пак во касарна редовната патрола за на
рапорт кај Дежурниот...

ШЕТАЧОТ

И јас имам куче за шетање
само што не му треба ремен за водење
туку сам си го одбира патот со душкање
и задолжително кревање задна нога
иако не секогаш на исто место...

И добро ни е и на обајцата шетањето
повремено во нем разговор или сами со себе
сеедно што ни самите не знаеме
кој е *што* и *тој* кој води
Шетачот е изгледа сепак само еден ама Двоен

ТЕЛОХРАНИТЕЛ

Како што стареам сè почесто ја чувствувам
тиранијата на телото со своите секојдневни заповеди
од земање апчиња и обредни оброци со пијачка

(предодредена небаре од раѓање во генот)
сеедно што јас сум му единствениот поданик
а згора и вистинскиот чувар и хранител...

УДК: 821.163.3-12

Радован Павловски

ДИКТАТОР
ДИКТАТОРОТ Е ВРЕМЕ
ВРЕМЕТО Е ДИКТАТОР

Николае Чаушеску*: – Со остатоците воздух
можам уште нешто да речам
иако околу мене нема народ
и во процесот има процес
и во денот – ноќ
и во ноќта – ден.

(Последна станица. Судница)
Пулс. Шамијата на Елена одлетала од глава
а нема ветер,
нема чешел. Елена е гологлава.
Само што не ја расплела косата.
И Чаушеску е гологлав
со шубарата в раце на колена.

Николае Чаушеску: – Можеш и во државата како и дома
да бидеш затечен на губилиште.

Прекиот воен суд: – Пст! Времето е диктатор.
Диктаторот е време.

Николае Чаушеску: – Ќе да е.
Сакаат да нè умрат.

Елена Чаушеску: – Сакаат да нè убијат.

Николае Чаушеску: – Амбасадорите плачат!

Елена Чаушеску: – Мириса на босилек... и на снег.
На станица сме.
На граница сме.
Мириса и на барут.

Николае Чаушеску: – А, што е со децата наши...
Што е со Романија?

---

* Николае Чаушеску (26 јануари 1918 – 25 декември 1989)

Елена Чаушеску: – Не се на едно место. Ќе се спасат.
И нас ќе нè спасат.

Николае Чаушеску: – Шеќерот ми паѓа.
Живиниот столб.

Елена Чаушеску: – Духот не.

Николае Чаушеску: – Боли...

Елена Чаушеску: – Дремни малку. Земи здив.

Николае Чаушеску: – Штом замижам, сликата што ја гледам
во главата ми се врти.
Не знам каде сме?
И каде ќе бидеме.

Прозивка. Идентификација:

Глас од судницата: – ...Си?

Николае Чаушеску: – ...Сум.

Глас од судницата: – ...Сте?

Николае и Елена: – Сме.

Николае Чаушеску: – Ама, јас сум претседател на Романија!
Нека ми суди народот.
Народот ќе ме брани.

Прекиот воен суд: – Нема време.

Николае Чаушеску: – Ќе се раздени.

Елена Чаушеску: – Судна ноќ!!!
Не плаши се.
Со тебе сум.

Николае Чаушеску: – Патиштата ни се отсечени.
Нема ни азил ни егзил.
Моите амбасадори плачат во светот!

Елена Чаушеску: – Можеби се радуваат.
Идните амбасадори на Романија!

Николае Чаушеску: – Никого нема надвор. Нема народ.
Народот излегол од дома. Нас нè бара.

Елена Чаушеску: Ние сме внатре. Дома. Во срцето
на Романија.

Николае Чаушеску: – Народот не знае каде сме.

Елена Чаушеску: – Како да сме в дупка.

Николае Чаушеску: – Народот не знае каде сме.

Елена Чаушеску: – Ние не знаеме каде е народот.

Николае Чаушеску: – Ја нема и војската.

Елена Чаушеску: – Каде ни се децата?

Николае Чаушеску: – Во Арад.

Елена Чаушеску: – Таму е сигурно. Таму е срцето
на Дачиа.

Николае Чаушеску: – Господ отсекогаш бил со нас.
И на небото и на земјата!

Елена Чаушеску: – Уште од Рим.

Николае Чаушеску: – Уште ја нема војската! Спасот!

Елена Чаушеску: – Таа е во кругот на касарните.

Попис во Сибиу. Конфискација.
Тесно е во Сибиу. Сите се со кратки движења.
Присебни. Рацете на оружниците и на
офицерите им се како клешти. Кинат.
Потесно не може да биде ни за кожата.
Во полето на записот Зоја* стои
со фустан до земја како да е црна калуѓерка,
во златно одајче со златно славејче,
со златно елече, и со две кученца близначиња.
Од Арад изнесуваат мртовци.
Излегуваат на светлина. Влегуваат оружници и
офицери.
На станица сме. На граница сме.

* Зоја Чаушеску (1950–2006)

Елена Чаушеску: – Што е со децата?

Николае Чаушеску: – Што е со нас и со Романија?

Елена Чаушеску: – Нику* е во Сибиу.

Николае Чаушеску: – Не може да се врати во Арад.

Никола и Елена Чаушеску излегуваат од тенк.

Николае Чаушеску
кон безбедноста, во себе:
– Не даваат ни да станеш кога ќе седнеш.
Ниту да седнеш кога ќе станеш.
Тесно е и за лактите.

Елена Чаушеску: – Сè додека не стигнеме на лице место.
Издржи. Со рацете држи се за моите раце.

Николае Чаушеску: – Патиштата ни се отсечени.
На небо не брмчи ни летало да нè поземе.
Како да се враќаме од Иран!

Елена Чаушеску: – Требаше двајцата да одлетаме за Иран.

Николае Чаушеску: – Русинот крева глава. Ќе ни помогне.

Глас од судницата: – Шипинки!

Елена Чаушеску: – Не се знае. На земја нема ни возило.
На нозе сме. Сè уште.
Држи се за мене. Студи.
Свила на студен мраз.

Николае Чаушеску: – Се разминуваме ли со спасот и со спасителите ли?

Елена Чаушеску: – Сè е завеано. Надежта не е одвеана.
Во костец сме со надежта.

Николае Чаушеску: – Затрупани сме?

Елена Чаушеску: – Каде се наоѓаме? Каде сме?

Прекиот воен суд: – На лице место сте. Сами.

---

* Нику Чаушеску (1951–1996)

Николае Чаушеску: – Никого нема надвор. Никого нема внатре.
Каде испари народот! Каде испари Секуритате!
Каде е мојата безбедност?

Елена Чаушеску: – Ние сме на исти патишта со народот.
Каде ни се децата, Нику и Зоја?

Николае Чаушеску: – Во Арад.

Елена Чаушеску: – Тамуе сигурно. Тамуе срцето на Дачиа.

Николае Чаушеску: – Ја нема војската, државата.

Елена Чаушеску: – Библиотеката во Букурешт гори
како плевна полна со слама.

Бунтовник: – Народот е по патиштата, полињата, градовите, селата, плоштадите, биниte, трибините, болниците, бавчите, сокаците, лудниците... Земјата е зовриена.

Прекиот воен суд: – На црвена линија сме. На вистинско место.
Времето е диктатор.
Диктаторот е време.

Николае Чаушеску: – На лице место нема место.
Има време.

Елена Чаушеску: – Пак ти падна шеќерот. Живиниот столб.
Не плаши се. Со мене си. Излези од себе.
Извиди.
И пак врати се во себе, скриј се во мене.

Николае Чаушеску: – Ништо не допира од надвор,
ни до уши ни до око.

Елена Чаушеску: – Ние сме сосема осамени.
Само што не сме знаеле.

Пукотниците по таваните на Романија.
Претрчуваат по греди стаорци.
Топови и камбани. Бијат.

Николае Чаушеску: – Кое време ќе да е?

Елена Чаушеску: – Ниедно време ќе да е. Сѐ е завеано.
Снежно слепило.
Надежта е во костец со нас.

Од Арад изнесуваат мртовци.
Влегуваат вооружени бунтовници и офицери.

Времето е диктатор.
Диктаторот е време.

Стражар I: – Никој не знае каде е диктаторот.

Стражар II: – На земја е. Се крие во народот.

Бунтовник: – Сигурно ли?

Стражар I: – Повеќе од сигурно.

Бунтовник: – Земјава уште малку ќе ја земеме под контрола.

Стражар I: – А, Арад со Нику се кренал...

Бунтовник: – Не Арад, Сибиу.
Од Арад изнесуваат мртовци.
Водостојот на Дунав и онака е висок.
За да се знае што е слобода.
Народот е море на копното,
а не морето.

Стражар II: – Врските и разврските се конфузни.

Офицер за врски: – Нику со гардата е во Сибиу.
Сега е во Арад. Не може да се врати во Сибиу.
Арад е опколен од народот и армијата.

Елена Чаушеску: – Ништо не слушам... Тишината е озвучена:
Во Молдавија Циганите на земја
чергарат,
свират и танцуваат.
Циганите на небо
летаат и пеат!
Народот е море на копното.

Николае Чаушеску: – Не ти даваат ни sидно огледало.
Ни да се видиш ни да се чуеш.
Ни со себе, ни со безбедноста.

Елена Чаушеску: – И sидовите имаат уши.
Уште од Цар Трајан.
И Европа е на уши.
И планетата е на уши.
Слуша, гледа и молчи.
Времето е диктатор
и диктаторот во
транзиција е време.
Цел свет е една сателитска.

Ќелавата пејачка. Шопинг:
– Чоколатца, чоколатца... Студи...
црвени уши, црвен нос,
црвена труба, црвени трупи,
санти мраз... пука мраз, казачок...
Чоколатца, чоколатца... Топло чоколадо...

Елена Чаушеску: – Пак ти се крена притисокот... басташ...
Држи се за моите раце и за моето срце.
Само заборави сè.

Николае Чаушеску: – Мене ми се крена косата на глава
од песната на ќелавата пејачка
на писателот.

Елена Чаушеску: – Држи се, љубов моја, за моите раце
и за моето срце.

Николае Чаушеску: – Потсети ме да се сетам на самозаборавот.
Од кога...?

Елена Чаушеску: – Оттогаш... Уште од Верона, од Дачија.
Пак ти спласна пулсот!

Николае Чаушеску: – Безбедноста доцни.

Елена Чаушеску: – Можеби брза.

Елена и Николае: – Нашата безбедност, нашето Секуритате
со нас. Разменуваме во цел свет данајски,
кралски подароци во дијалог
и транзиција со цивилизацијата.

Елена Чаушеску: – Празни огледала. Гледај ти во мене,
јас во тебе...
Едно во друго: ние во огледалата,
огледалата во нас.

Николае Чаушеску: – Ништо не гледам, нема ни
сателитска слика. Слушам...
Го нема ни моето мени лично
за мене од мојата безбедност.

Елена Чаушеску: – Нашата безбедност е на терен.

Николае Чаушеску: – Со ноќта доцни и денот. Каде е мојата
Глорија? Каде се моите славни
писатели? Каде се моите поети,
моите славопојни славеи? Уште
од Понт, уште од Добруџа? Уште
од de facto de iure генијот од
Карпатите, Дачија, Добруџа,
Трансилванија, од Влахија, de
facto de iure црни облаци се надвис-
нале над нашите глави. Нема вој-
на без мир, ниту пак имало мир
без војна de facto de iure.
Јас, Николае Чаушеску, сум тоа
што сум бил, што сум сега
и што ќе бидам осамостоен, самос-
тоен во транзиција,
визионер на демократијата.

Елена Чаушеску: – Завеани сме од снежна вејавица.

Николае Чаушеску: – ...Ама не сме одвеани.

Елена Чаушеску: – Во засолниште сме... Безбедни.
И Парацелзус е завеан...

Николае Чаушеску: – Ама, јас не сум Парацелзус.
Што е со нашето време?

Елена Чаушеску: – Времето си го чини своето.

Николае Чаушеску: – Времето – да, а не – јас и ти.

Елена Чаушеску: – Времето е диктатор...

Николае Чаушеску: – Времето – да, а не јас.

Елена Чаушеску: – Срцето ти бие во увото. Во нас
и во народот на Романија.

Николае Чаушеску: – Што чекаме овде, по ѓаволите?

Елена Чаушеску: Никого и ништо не чекаме.
Нас нѐ чекаат.

Николае Чаушеску: Неподносливо е здодевно.

Елена Чаушеску: И бедно е. И возвишено е.

Николае Чаушеску: Што ќе остане од нас?

Прозивка. Идентификација:

Глас од судницата: – ...Си?

Николае Чаушеску: – ...Сум.

Глас од судницата: – ...Сте?

Николае и Елена: – Сме.

Николае Чаушеску: – Ама... Јас сум претседател на Романија!
Нека ми суди народот.
Народот ќе ме брани.

Прекиот воен суд: – Нема време.

Николае Чаушеску: – Ќе се раздени.
Денот на ноќта.

Николае и Елена Чаушеску:
– Пусти ние! Запустени ние!!! При крај сме.
Сѐ ќе си дојде на свое место и во свое време.
Времето е диктатор и да сме мртви
за љубовта уште повеќе сме живи.
Диктаторот е време.

Елена Чаушеску: – Кое чаре?

Николае Чаушеску: – Кое чаре? Ние сме во свое време.

Елена Чаушеску: – Па ти си визионер – иднината
на Романија.
Па, тогаш сме спасени.

Николае Чаушеску: – Ќе ни помогне несреќата: секогаш се
боревме како несреќа.

Елена Чаушеску: – Со несреќата и со љубовта.

Николае Чаушеску: – Две во едно. Секогаш своевремено во наше време.

Елена Чаушеску: – Мелем на нашите стари рани.

Николае Чаушеску: – Кога се борев со тебе во Светската, не чувствував среќа, ниту несреќа... како да бегаа од мене и несреќата и среќата. Само ти беше со мене.

Елена Чаушеску: – И со тебе останав. Тогаш бев твоја мома, твоето чупе Елена Петреску.

Николае Чаушеску: – Нешто чкрипи во безбедноста. Каде се безбедноста и мирот, зеленчуците, моето мени, спасот, протоколот, гардата, моето Секуритате, моите пиштолџии.

Елена Чаушеску: – Господе боже, пак ти паднал шеќерот. Гледај во црвено...

Николае Чаушеску: – Ја гледам Романија во црно. Кукастито крст на на генералот Антоанеску, неговата Железна гарда, урлиците на Мамаев Курган, масакрот на букурештанските Евреи...

Елена Чаушеску: – Како и тогаш така и сега, те гледав само тебе...

Николае Чаушеску: – Слушаш ли како пее ќелавата пејачка?!?

Елена Чаушеску: – Косата ми се крева на главата од песната на ќелавата пејачка?!?

Николае Чаушеску: – Што е со децата нашите, со фамилијата... и... со Валентин!

Елена Чаушеску: – Како никогаш, досега, не се плаши. Безбедноста е насекаде околу нас.

Николае Чаушеску: – Само што не е во нас...

Елена Чаушеску: – Нешто чкрипи...

Николае Чаушеску: – Нема дневна светлина.

Елена Чаушеску: – Има ноќна светлина.

Николае Чаушеску: – Сеништата на сеништата сенат:
Да не можеш ни самиот себеси да се видиш.
Не е време ни да зборуваш.

Елена Чаушеску: – Тогаш молчи!

Николае Чаушеску: – Молчи додека можеш да молчиш.

Елена Чаушеску: – Не е време ни да молчиш,
ни да зборуваш.

Николае Чаушеску: – Други зборуваат и други молчат за нас...
Слушаш ли како пее ќелавата пејачка?

Елена Чаушеску: – Ние чекаме...

Николае Чаушеску: – Ние во чекањето исчекуваме.
Ништо не чекаме.

Елена Чаушеску: Нас нè чекаат.

Гевгелија – Скопје, 28 декември 1989 година

(ПРОДОЛЖУВА)

УДК: 821.163.3-1.09

Богомил Ѓузел

ВОВЕД ЗА ПОРТРЕТОТ НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ

Има поети што се раѓаат и други што стануваат тоа во текот на својот живот. Погаѓате дека Радован Павловски спаѓа меѓу првите поети, кои напросто се раѓаат како такви за цел живот, бидејќи тоа е повеќе од очигледно за секој оној што го сретнал макар само и еднаш во животот. Тоа е начинот на кој тој штедро се расфрла со својата дарба, и не само кога ги рецитира своите песни туку и во обичниот разговор за што било – како избиваат луцидни искри од неговиот здив, како од ковачнички мев што постојано го разгорува жарот на својот дух. (Раде би рекол – живожарица, и тоа е негов типичен збор, или од неговата Железна Река, што тој постојано ја носи разжарена во себе.)

Од самото раѓање секој автентичен поет со својот изострен вид и слух го учи првин јазикот на знаците – облиците на предметите и боите, промените на светлината – и на звуците од околината. Да има друг инструмент, или средство за израз освен јазикот, поетот би пеел на тој немушт или немски јазик на илјето и билјето, на лишките и лишајот, на карпите и водите, на дождот и жегалците... Како неговиот митски предок Орфеј, кој од планините на Тракија (или од Македонија, каде што неговиот култ се меша со тој на Дионис, бркајќи се со смртоносните Менади, се чини, до ден-денешен) слегол или *ѝаднал*, од својот незапишан ономатопејски јазик во старогрчкиот, јазикот најблизок со најмногу самогласки (на кој, патем кажано, не е забележана изворно ниедна негова песна). И кој, пеејќи и свирејќи на својата лира, ја придвижувал и сета природа околу себе – неговата поезија, небаре како ерозија, со своите кременести согласки ги острела рабовите од спилите, а мелодијата како вода ги мазнела скалите и ги длабела речните корита.

Го изговорив речиси неволно тој збор – „паднал во јазикот“, зашто и за секој поет – како и за Орфеј така и за Радован Павловски – е неминовен тој пад од немуштиот, немски јазик на природата во еден од човечките јазици, и тоа најчесто во единствениот мајчин јазик кој почнува да се учи со мајчиното млеко. Но, кај што паѓа мајчиниот збор како орфејско семе, таму никнува сопственото бујно растење. Имињата се лепат за објектите како неизбришливи етикети, и тој мајчин јазик се меша и се изедначува со тајниот јазик на змијата, на нејзиното шушкање во честакот, со саскањето од каменот на припек, со жуборот од врутоците...

Кога кон крајот од педесеттите години Радован Павловски слезе од својата митска и митопејска Железна Река (зафрлено село од не-

колку населби раштркани по ридовите меѓу Гостивар и Кичевијата) во Скопје како студент и веќе целосно оформен поет, тој го донесе и својот изворен македонски јазик (не само дијалект, како нашиот, скопски) на кој можеше суверено да се изрази за сè и сешто и многу поприродно и понепосредно одошто на оној штотуку нормиран, затоа малку и ригиден, македонски литературен јазик, во кој бевме и ние нужно паднале првин да го принаучиме, па потем максимално да го користиме. На ова место, меѓутоа, мораме да кажеме дека тоа беше, сепак, благопријатна почва, најдобрата што сме ја имале досега, зашто ако останевме само на немуштиот, немски јазик, ќе завршевме неми овчари по планините, или улични манги, или, пак, ќе се разбегавме по светот како многумина од нашите да учиме и да се приспособиме на некој туѓ јазик, но никогаш усвоен како својот мајчин. Затоа, овде, чинам, должни сме да се потсетиме на сите оние безимени и незнајни наши орфеи (можните автори на народните и староградски песни) кои немале свој писмен јазик на кој да „паднат“ за да ја распрснат својата чудесна поезија. Примерот со кутриот и јазикостраден Григор Прличев е повеќе од очигледен и не бил, секако, единствен…

Со своите рески гестови и скоковит чекор, со убавата глава, бујна кадреста коса и лирско бистро лице (како вечно младиот француски филмски актер Жерар Филип) и, над сè, со громкиот глас на кој ги рецитираше наизуст своите први песни, нашиот македонски Орфеј веднаш си најде едно од водечките места меѓу аргонаутите од таканаречената трета генерација поети (а, во потесниот круг имаше барем уште двајца идни сликари и неколку евридики што, тукушто си ги извлекол од подземјето, веднаш исчезнуваа). Со нашиот кораб Арго и ние пловевме по сиот познат свет за нас тогаш и патем го нишавме како „Пијаниот брод“ на Рембо, меѓу опасните теснеци на Кафка и Бројгел, покрај пустинските песоци со усвитена светлина на Албер Ками... Многу често Раде беше со својата поезија, која постојано се разгрануваше и растеше како епска екстаза на железнореканскиот Облеон (Олимпот околу кој кружеа смртоносни молњи) до сеопфатната Корабија (неговата жестока Аркадија), онаа неопходна маја и квасец и за општиот занес и откритие на митските и историските талози и наслојки, кои како геолошки и археолошки слоеви го раздиплуваа трусното минување на Времето низ македонските континентално-медитерански пејзажи. Молам така да се разбира и нашиот заеднички манифест „Епското на гласање“, објавен во веќе далечната 1960 година, кој – ете, остана како речовит феномен од тоа време: повеќе како стремеж да се прошират максимално таканаречените „поетски теми“, одошто како желба да се напише еп.

Со манифестот ние набргу ја протрчавме речиси цела Југославија, а поезијата на Радован Павловски остави длабок впечаток и неизбришлива трага, по која најчесто и најјарко се препознаваше македонската модерна поезија. Оттогаш, па сè досега, и за уште долго време, т.е. вечно додека трае македонскиот јазик и поезијата што на него се пишува, Радован Павловски е и ќе биде веројатно еден од нашите

најпреведувани поети на безмалку сите европски и главни светски јазици. Неговата јасно препознатлива песна паѓа на почвата и од други јазици, за таму како плодоносна семка да про'рти како роднокрајна и ретка билка, по која се препознава земјата од која потекнува, нејзиното име и местоположба врз мапата на светот, поавтентично од каков било *ѿрајд марк* на кој и да е друг производ.

Падот и патот на поетот Радован Павловски во македонската поезија и меѓу сите нас, овде присутни или не, веќе мртви или уште неродени, го има значењето на „падот" на Адам, првочовекот, за сето човештво, и на неговиот чекор на патот кон (само)сознанието. На Бога му оставаме да му прости за овој „грев", зашто ни Тој самиот не се штедел кога му ја дал поетската дарба (можеби како на ниеден македонски поет досега), а таа дарба поетот Радован Павловски ни ја раздава еднакво штедро нам (и на сиот свет) со својата поезија, за што – дозволете ми во ваше име – да му заблагодарам, нему и на Севишниот.

(1998)

УДК: 821.163.3-1.09

Лидија Капушевска-Дракулевска

СКИЦА ЗА АРСПОЕТИЧКИ ПОРТРЕТ
(*поезијата на Радован Павловски во XXI век*)

„*Ги ставив рацете на белиот лист и се заколнав*
дека ќе ѝ припаѓам на поезијата!“
Радован Павловски

Оваа програмска изјава или поетски завет на една од најмаркантните фигури во македонскиот поетски пантеон – Радован Павловски (1937), е илустративна за неговата безмалу шестдецениска посветеност и припадност на *традицијата на пеењето*. Отстапки нема: поетот е осуден на Песна, песната е неговиот сојузник и спасител, дури и во средбата со смртта: „Ако ме пресретне смртта и нејзе ќе ѝ запеам“ („Поема за неизлечивоста“, *Корабија*) – одлучен е тој во својата решителна намера „поетски да домува во овој свет“ (Хелдерлин).

Во април 2016 година се навршуваат точно 55 години од објавувањето на поетскиот првенец на Павловски – стихозбирката *Суша, свадба и селидби* (1961), од критиката означена како вистински настан во поновата македонска поезија. Оттогаш до денес Радован Павловски е перманентно присутен на македонската книжевна сцена како автор на повеќе од дваесет книги стихови. Само во последните петнаесет години, или во новиот милениум, објавил вкупно шест поетски збирки и тоа: *Штит* (2001), *На едно око* (2002), *Господар на пеперото* (2006), *Океан во капка* (2008), *Восиеви* (2009) и *Се случува вечност* (2014). „Мојата визија за Новиот Милениум е дека креативноста која произлегува од креативната природа на човекот – ќе ги отвори уште повеќе сите актуелни патишта во Новиот Милениум и уште повеќе – неоткриените патишта на внатрешното патување меѓу ѕвездите и кон нас самите“ – вели Павловски во автопоетичкиот текст насловен како „Мојата ѕвезда, моите песни, моето сосвездие“, и заклучува: „Песната е глас на вечноста“ (Павловски, 2013).

Оваа оптимистичка визија упатува на поетовото измерување на димензиите на просторот и времето преку соочување и себеодмерување со небесниците како суштина на секој *homo poeticus* – олицетворение на прометејската идеја за бесмртноста на човекот, кој чекори со глава издигната кон небото и со поглед вперен кон ѕвездите (Киш 2003: 168). Токму во доменот на креацијата „се случува вечност“ – како што гласи и насловот на најновата книга стихови на нашиот Павловски.

Радован Павловски секогаш одново восхитува со „волшебната поетска дарба“ (Анте Поповски), со енергијата на зборот и со моќните, смели, сугестивни и асоцијативни поетски слики. Неговата најнова поезија продолжува да ја исцртува неговата веќе препознатлива, автентична поетска траекторија, неретко споредувана со *ерупција* од страна на критиката. Можеби е малку необично нечие пеење да се спореди со „ерупција“, бидејќи се работи за чинот на пеење, но во пеењето на македонскиот „принц на метафората“, овој неуморен „јавач на звукот“ и суверен „господар на перото“, како побуна против неподносливоста на светот (што претставува цел на секоја вистински интонирана поезија), илузиите стануваат норма и поредокот на духот неуморно работи на усовршување (поетизација) и корекција на природниот (прозаичен) поредок на светот. Поезијата на Павловски нема референцијална функција во однос на стварносниот свет: „Едни закони има светот / други поетот“ – пее тој уште во својата *Корабија* (1964). Неговата поезија многу повеќе наликува на *сон*: не е стварност, но е подеднакво вистинита и реална како и стварноста.

Несомнено, поезијата произлегува од *животот* („Мојата религија е животот и поезијата“ – вели тој на едно место), а животот рамноправно го населуваат и стварноста и сонот, и реалните случувања и илузиите, и човековото рационално и ирационално поимање на нештата... Но, „поезијата која произлегува од животот станува нешто повеќе од животот и затоа поезијата и животот, како две паралели, не можат да се изедначат: тие се во постојан дослух“ – читаме во автопоетичките размисли на Павловски што датираат од далечната 1972 година. И уште: „Поезијата како предводница се простира подалеку од животот, таа е негов сигнал во идните простори каде што ќе се населиме со своите животи и ќе го пронаоѓаме сопствениот идентитет“ – заклучува нашиот поет (Павловски 1986: 178).

А идентитетот на еден поет од форматот на Радован Павловски, меѓу другото, може да се согледа и преку говорот за себе, односно за својата песна, преку самообраќањето или внатрешниот (автореференцијален) дијалог на речта со самата себеси, со еден збор, преку „арс поетиката“. Од Хорациевата „Ars Poetica“, една од првите познати тематизации на поезијата „per se“, сè до наши дни, *умеѓноста/умеење-то/умешноста* или *вешѓината на ѓеење-то* е примамлива енигма, како за самите поети така и за сите оние што сакаат да проникнат во тајната на креацијата и да се обидат да ја решат. Веројатно токму „арс поетиката“ е онаа средишна точка каде што ќе се сретнат орбитите на авторот како поет и како критичар. Зашто, да се биде *ѓоет на ѓоетоѓ Радован Павловски*, значи да се толкува неговата поезија од аспект на неговата сопствена поетика или „par lui-même“, како што велат Французите. Токму за еден ваков аспект се одлучи авторката на овие редови, соочена со фактот дека за поезијата на Павловски се напишани многубројни релевантни студии што високо ги валоризираат нејзините естетски квалитети и дострели од страна на еминентни и пасионирани проучувачи на поетската реч кај нас и во соседството, како

што се: Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Милан Ѓурчинов, Георги Сталев, Слободан Мицковиќ, Душко Наневски, Миодраг Павловиќ, Влада Урошевиќ, Срба Игњатовиќ, Вено Тауфер, Радослав Стојановиќ и многу други.

За креацијата

„Едно црно зеленооко маче
до бескрај игра со клопче преѓа
преде илузија голема дека сме дома.“
Р. Павловски, „Заспан гениј“ (*Се случува вечност*)

„Кога творам учествува сето мое суштество, јас творам со сето свое тело. Ми се чини дека во тоа учествува и билка, и трева, и ѕвезда, и сиот живот. Имам чувство дека во тој миг се нурнувам најдлабоко во човечкото битие, во човечкото постоење... Во креативниот чин јас гледам спас, среќно враќање. Тогаш го гледам она што никој никогаш не може да го види. И тоа невидливо ми станува видливо и од невидливото се јавува видливиот свет на уметноста“ (Павловски 1986: 215).

Овие цитирани размисли на Павловски имплицираат неколку клучни согледби:

1. Промислување на креацијата не само како духовен туку и како телесен чин, што упатува на поетовата недвосмислена определба на страната на динамизмот, енергијата, екстазата (естетска, емотивна, еротска, мистична...), слободата, спонтаноста... Неслучајно Влада Урошевиќ ја нагласува „температурата на соопштувањата што врие“ во стиховите на Павловски, „откривајќи низ нив еден постојано восхитен и секогаш страстен, постојано занесен, секогаш возбуден поет“ (Урошевиќ 2005: 33). Таа перманентна екстаза пред чинот на креација, тоа страсно идентификување со тој чин како темелен принцип на поетиката на Радован Павловски, мошне експлицитно се изразени веќе во култниот манифест „Епското на гласање“ (1960), потпишан заедно со Богомил Ѓузел, каде што читаме: „Не да се твори моментно (што може да значи и да се конструира), туку да се живее во творењето, во него и во постојана екстаза со него. Не да се создава песна, туку да се пее (...) оти само пеењето е песна“ (Павловски 1986: 202). Со други зборови, геслото на нашиот поет би гласело: да се биде постојано во вителот на естетската еманација!

2. Свест за тоа дека во чинот на креација учествува целиот универзум, а не само и единствено поетот. Низ неговите лични „воспеви“ се проткајува орфичкиот мит како „творечко насочување кон затемнетиот и ограничен простор на човековото живеење“, зашто токму песната му овозможува на поетот „да се оттргне од амбисот и за миг да се врати во ‘светлосно постоење’“, како што сметаат критичарите (Стојановиќ 1986: 349). „...Има еден збор со огледала во куќата / Од зборот сѐ се гледа“ – вели Павловски во интимната песна „На вечера

со мајка ми“ (*Штит*), алудирајќи токму на полнотијата и широчината на креацијата, која ги проникнува и индивидуалното и универзалното искуство. Сроден дух провејува и во финалето на песната „Ѕвонарот на ѕвоната“ (*Господар на пеперото*), кое гласи: „Ѕвоната на Ѕвонарот сами ѕвонат“.

3. Верба во катарсичната функција на креацијата сфатена како „вечно враќање“, во стилот на Мартин Хајдегер, според кој смислата, суштината на пеењето секогаш одново се воспоставува со секоја нова песна. Или, како што профетски изјавува самиот Павловски: *Секоја песна бара од мене наново да се родам како поет* (Павловски 1986: 196). И повторно асоцијации, овојпат со симболиката на митската птица феникс „...од смртта / во живот кога се враќа“ (песна „Феникс“, *На едно око*).

4. Цел на уметноста (поезијата) е да се види невидливото, но и да се чуе нечујното – став што буди асоцијации на творечката постапка на еден Артур Рембо или Стефан Маларме. Да се проникне отаде појавната суштина на нештата, тоа било врвно начело за некогашните симболисти. Станувајќи заговорник на истиот идеал, нашиот Павловски ја покажува актуелноста и универзалноста на симболистичката поетика. За илустрација на споменатиот копнеж на поезијата (или за нејзината незаситна глад) да го долови недоловливото за вообичаената сетилна перцепција на светот, посочуваме неколку стихови од песната „Мембрана“ (*Штит*):

„*Синатa чинија на небото што се врти*
а не може ниту да се види ниту да се чуе
порабена е со звук
Ниту е небесна ниту е земјена таа чинија
Мислата ја прелетала
синатa граница на сонот
да го разбуди невидливиот бог на гладот...“

Навистина, оваа поезија содржи „комплициран идеограм на значења“ (Влада Урошевиќ) и секој обид за нејзино дешифрирање е залуден, бидејќи „клучевите на творењето ги носам со себе“ – суверен е нашиот поет (Павловски 1986: 186), по аналогија на завршниот стих на илуминацијата „Парада“ на Рембо, кој гласи: „Само јас го имам клучот на таа дива парада.“

Моќта на поезијата

„*Мојата ѕвезда ќе падне врз мојата глава како круна.*
Сè што ќе допрам знак од моето кралство ќе има...“
Радован Павловски

„Моќта на поезијата е голема, бидејќи лагата е голема... Поезијата е секогаш вистина на битието“ – изјавил своевремено Радован

Павловски по повод *моќта на поезијата* (Павловски 1986: 215). Поетската вистина во опусот на овој поет е неприкосновена; таа е не само над релацијата вистина-лага туку и ги поништува границите на сите други видови збунувачки опозиции од типот на: веројатно – апсурдно, можно – неможно, индивидуално – универзално, разбирливо – неразбирливо, очекувано – неочекувано, правилно – неправилно – со право истакнува Милан Гурчинов и заклучува дека Радован Павловски е „ирационален поет и кај него речиси никогаш 'два и два не се четири'" (Гурчинов 1986: 46).

Во оваа смисла, Павловски е книжевен потомок на веќе споменатиот француски поет Артур Рембо, претставник на *имагинативната* линија во модерната поезија (која, патем речено, тргнува од Бодлер); за неа е карактеристично едно алогично пеење и слободно користење на асоцијациите од длабочината на потсвеста. Слично на Рембо, и нашиот Павловски се остварува како „поет на детството" и првичната зачуденост на погледот; натаму, како поет на космичкиот ритуал, а не на приземната појавност и, конечно, како творец на апсолутни слики ослободени од секаква рационална логика. За илустрација, посочуваме неколку стихови од Павловски што будат далечни асоцијации на *илуминациите* – плодови родени од „креативната фантазија" на еден Рембо: „Во тишина / стаклени гласови од ѕвездите слушам" („Аристотел во егзил", *Штит*); „Во моите чекори игра сонце" („Запалено дрво", *Штит*); „Заврзал дождовникот виножито за нога..." („Дождовник", *На едно око*); „Штурци и месечина / На гумењата / везат светулки" („Пејзаж сред карпи", *Океан во капка*); „Слушаат концерт на минерали / Инсектите штом излезат од лавиринтот" („Истражувачи", *Се случува вечност*)... Неслучајно, поетскиот омаж за Рембо насловен „Скица за портрет" (со посвета: „На Артур Рембо") од стихозбирката *На едно око*, конципирана како реминисценција на поетската и на животната авантура на големиот француски поет, едновремено може да се доживее и како автопортрет на самиот Павловски:

„Се вѕирна
Таму каде што постојано ќе се раѓа
И таму не се задржа
Тој на едно место
Ги собра сите вечности
И нив ги напушти
И отиде да скита."

Поетскиот немир, вознемирувачката моќ на имагинацијата, неповторливата магија на зборот, свеста за карактерот и суштината на поетската мисија, можностите на песната... сето ова го чини заедничкиот именител на парот Рембо – Павловски. И, уште, личното признание на Павловски да се препушти на прокобата на вечното талкање, по углед на својот книжевен предок: „Душата ја венчав со долги патишта", изјавува тој во збирката *Корабија*, а во текстот „Арс пое-

тика“ воспоставува директна паралела меѓу двата просторни топоси од личната биографија на двајцата поети, преку кои тие стапуваат во интимен дијалог со светот: „Железна Река, тоа е за мене исто што и Шарлвил за Рембо. Мое родно место и моја симболична кота... За мене Железна Река не е локалитет. Тоа е точка од која поаѓам кон сите страни на светот...“ (Павловски 1986: 213)

Преку *домот како свет* и *светот како дом* се проблематизира минијатурата vs. неизмерноста како една неисцрпна поетска тема. Поезијата има моќ да креира „обратни светови“ (mundus inversus), да го претстави големото како содржина на малото. Оттаму и специфичната визура на еден поет од типот на Радован Павловски изразена, на пример, во насловот на стихозбирката *Океан во капка* или во стихот: „Пејзаж вселенски во очите носам“ („Автопрофил“, *На едно око*). Овие блејковски интонирани поетски слики („да се види светот во зрнцето песок“) имплицираат складност меѓу неизмерноста на светот и длабочината на интимното битие, зашто „неизмерноста е во нас“, смета францускиот филозоф Гастон Башлар, односно, пред една евидентна неизмерност, поетот може да ни ги посочи патиштата на интимната длабочина (Башлар 2002: 260–261). Или, кажано со речникот на нашиот поет: „Никако не можам да ја видам / својата ѕвездена надворешност / освен во темната внатрешност на небото“ („Господар на перото 2“, истоимена збирка). Микро- и макрокосмосот не само што кореспондираат во визијата на еден поет туку и мошне спонтано си ги заменуваат местата. *„Замислувањето* ќе биде секогаш поголемо од *доживувањето*“ – со право констатира Башлар (Башлар 2002: 138).

Оттаму и впечатокот за поетот како волшебник на зборот, оттаму и релацијата на поезијата со магијата – толку често присутна во толкувањето на поетскиот дискурс – зашто низ говорот на поетот се буди магискиот дух на јазикот, се ослободува исконската енергија на зборот. Радован Павловски е несомнено припадник на оние ретки „господари на перото“ што ја носат „моќта на донкихотовската илузија“ (Радосав Стојановиќ) и кои стануваат заговорници на она што книжевниот теоретичар Џонатан Калер го именува како *екстравагантност* на лириката: „Екстравагантноста на поезијата“ – објаснува тој – „го вклучува нејзиниот копнеж по она што теоретичарите уште од антиката го дефинираа како ‘возвишено’. Сознанието за она што ги надминува човековите можности на разбирање, за она што влева стравопочит или страстен интензитет, имплицира присуство на нешто натчовечко во лириката“ (Калер 2012: 118–119). Споменатиот трансцендентален копнеж докажува дека поетот не е обичен говорител на стихови, туку отелотворување на поетската традиција и на духот на поезијата. Поезијата на Павловски има токму таква моќ:

„*Сум немал доџирна точка*
Со земјата
А сум летал.
Сум немал доџирна точка

Со небото
А сум летал.
Сум имал доџирна точка
Само со крилјата во летот
Сум имал доџирна точка
Со срцето на светот“

– читаме во песната „Летот на Икар“ (*На едно око*).

Во еден дамнешен разговор со Јован Павловски, на прашањето: „Што мислиш: што би се случило кога светот би му бил доверен на еден поет?“, Радован Павловски одговорил: „Би вовел барем еден ден како државен празник на поезијата и љубовта, постепено би ги укинувал границите на светот, би ги отстранувал вештачките бариери меѓу народите и би создавал една заедничка култура на светот која отсекогаш имала стремеж да се интегрира во планетарна култура“ (Павловски 1986: 214). Навистина прекрасна визија и мисија на еден поет! Поезијата е културна и цивилизаторска придобивка. Се вели дека таа е *духовен чекор* и *човеков исчекор* – одбрана на човекот од анималното во светот на хаосот и деструкцијата, злото и страдањето, морничавото и страшното. И уште: поезијата е меморија и мислење, визија за човекот и светот, но, пред сè, *убавина* што облагородува и очовечува.

Освен овој универзален карактер, поетскиот дискурс има и општествена улога, која се остварува преку јазикот како *јазик во јазикот*. „Од неподносливоста на поезијата / Страдаат и општествените промени“ – вели лирскиот субјект во песната „Поезолит“ (*На едно око*). Но, токму на тоа метаниво, поезијата како некој вид „метафоричко мислење“ (Касирер) повторно рефлектира кон универзалното: „Јазикот на малите народи, како што е македонскиот во својата говорна сфера, станува светски јазик во уметноста, ако на тој јазик се создадени универзални уметнички вредности“ – изјавува Павловски во една пригода (Павловски 1986: 178).

Убава препорака за секој македонски поет/уметник! Препорака што обврзува во име на иднината на македонската поезија (уметност), која одамна стана европска/светска појава.

(Анти)поетика

„*...Не гибајте ги моите песни во вселената...*“
Р. Павловски, „Смртта на Архимед“ (*Штит*)

Во нашата критика повеќекратно е нагласувана неможноста од крајно профилирање на разнородните значења што ги нуди поезијата на Радован Павловски, кои како да одбиваат да се вградат во некој покохерентен поетски систем. Следствено, се говори за своевиден *антисистем* (Милан Гурчинов) или за „поетски систем на метафори“

(Слободан Мицковиќ) изграден во јазикот чии сознанија се целосно ирационални. Оттаму и констатациите дека се работи за темна и херметична поезија, која изобилува со невообичаени поетски слики, чудни и неразбирливи.

И самиот Павловски го застапува ставот за неповторливоста, уникатноста и таинственоста на песната. Според него, секоја песна поседува посебна поетика: „Сè што имав да му кажам на овој свет, го кажав на мене својствен творечки начин и во своите поетски дела... Знам дека животот и моите песни во него се неповторливи, еднаш засекогаш, за сите времиња бесповратно испеани. Ништо не може ниту да им се додаде, ниту да им се одземе. Во нив е вградена мојата поетика како нивна таинственост, како длабок духовен корен кој е невозможно да биде искоренет, зашто песните го воспоставуваат своето владеење, своето кралство. Сиот мој живот прераснуваше во своевидна поетика“ (Павловски 1986: 216).

Освен доследната посветеност на пеењето, за која толку пасионирано се залага Павловски, споменатите размисли ги акцентираат уште и принципот на *уникатност/елитизам* на креацијата и елементот на *тајната/енигмата* на песната. Иако навидум противречни, обата става – за континуираното градење на една единствена поетика, од една, и секоја песна – своја поетика, од друга страна, ја олицетворуваат високо развиената свест на нашиот поет за предизвиците на творечкиот „неподнослив“ чин кој дијалектички ги проникнува земјата и небото, човечкото и божественото, единката и универзумот, барем ако се суди според песната „Поезолит“ (*На едно око*):

„Кога се оплодува зборот во поезијата
Тоа е како да слушам глас на гром во песната
Од еден мој неизговорен збор
Би потонала земјата
Небесата би се испревртеле
Се бранам со поезолит
Против неподносливоста на песната...“

Радован Павловски е поет кој во секој миг е подготвен да ѝ служи на Вечната Убавина, во духот на оној култен стих на англискиот романтичар Џон Китс, кој гласи: „Убоста е вистина, вистината – убост“, дури и по цена да се одрече од сопствените песни, ако тие ја загубат трката со времето. Ретко кој поет би ги потпишал следните неконформистички и самокритички интонирани стихови:

„Ниедна песна не е за фрлање в оган
А јас ја горам – моја е, и причината е таа
Да ја прочитам пепелта на времето
Глув ли е зборот во одзивот што бруи
Глуво ли е увото мое излишноста да ја чуе
Она што не ми треба мене
Тоа и на иднината не ѝ треба...“

Ако се знае дека овие стихови се од песната „И ars poetica пак“ (*Восѝеви*), станува јасно со какви сѐ дилеми се соочува еден поет од типот на Радован Павловски во стремежот да ја зачува песната/поезијата од излишност и ригидност во име на врвните естетски квалитети. Навистина, арспоетичко начело достојно за почит!

Кога со таква искреност му се приоѓа на чинот на творење, тогаш и самата поезија му станува *штѝт* на поетот, му служи како одбранбен механизам од сите надворешни (светот, другите, судбината) и внатрешни (лични) опасности, закани и дилеми, му возвраќа со „заштитна повелба“, небаре тој и неговата поезија се во некаков таен сојуз (песна „Заштитна повелба“, *Штѝт*):

„Поезијата своја ѝрирода има (...)
Во невидлив обрач се врѝти
Незашѝтѝтеноѝто
Мене незашѝтѝтен ме шѝтѝти
Меѓу живоѝтоѝ и смрѝтта
Како меѓу две ѝатковини.“

Ако нашиот поет, судејќи според сопственото признание во стих, опстојува меѓу две татковини, зошто да не претпоставиме дека постои и трета?! И ако постои, тогаш која е таа *трѐта ѝатковина* на поетот Радован Павловски? Каде се нејзините граници? И дали таму можеби треба да се бара неговата (анти)поетика?

Во најновата книга стихови на Павловски, *Се случува вечност*, има песна насловена „Поетика“ и во неа се вели: „Поетот е жител и дете на Вечноста“; „Номад меѓу билки и ѕвезди“. Освен очигледното пантеистичко чувство за единство со природата и со светот, освен номадската природа или чувството на невдоменост во смисла на оној постојан креативен немир, кој му е иманетен на секој вистински значаен поет, „лирскиот субјект автореферентно се поставува себеси во самосоздадениот имагинарен поетски свет во кој *се случува вечноста*“ (Цепароски 2015: 40).

Токму таму, во *ѝоетскоѝо вечно*, домува Радован Павловски...

*

Според една убава анегдота, германскиот романтичар Фридрих Хелдерлин, кој, патем речено, цели 36 години живеел со пореметен ум кај еден столар што се грижел за него, во една пригода го прашал столарот што прави и овој му одговорил дека создава столчиња. „А, што правиш ти?“ – му возвратил со истото прашање столарот, на што Хелдерлин одговорил: „И јас создавам, создавам – неба.“

Поезијата на Радован Павловски, несомнено, создаде едно свое Небо во современата македонска поезија.

Литература:

Башлар, Гастон. *Поетика на просторот*. Скопје, Табернакул, 2002 (превод: И. Бабамова).

Ѓурчинов, Милан. „Сонцето во мене на песна е осудено (Пред поетскиот свет на Радован Павловски)“, предговор во: Р. Павловски. *Поезија I* (избор: М. Гурчинов). Скопје, Наша книга, 1985, 7–48.

Калер, Џонатан. *Книжевна теорија*: сосема краток увод. Скопје, Поетики, 2012 (превод: К. Димовска).

Киш, Данило. *Post Homo poetikus*. Скопје, Магор, 2003.

Мицковиќ, Слободан. „Радован Павловски или близината на ѕвездените светови“ во: Р. Павловски, *Откључување на тишината*. Скопје, Наша книга, 1986, 263–277.

Павловски, Радован. *Откључување на тишината*. Скопје, Наша книга, 1986.

Павловски, Радован: *Мојата ѕвезда*: Боите на небото. Скопје, Матица македонска, 2013 (Поезија од *Јавач на звукот* до *Воспеви*)

Павловски, Радован. *Се случува вечност*. Скопје, Макавеј, 2014.

Поповски, Анте. „Поговор“ во: Р. Павловски, *Поезија* (на македонски, англиски, руски и француски јазик). Струга, СВП, 1996, 189–201.

Стојановиќ, Радослав. „Поетиката на Радован Павловски“, во: Р. Павловски, *Откључување на тишината*. Скопје, Наша книга, 1986, 348–371.

Hajdeger, Martin. *Mišljenje i pevanje.* Beograd, Nolit, 1982.

Џепароски, Иван. „Поезија и вредности (Поетската продукција меѓу две Струги)“. *Културен живот* бр. 3-4/2015, 38–49.

Урошевиќ, Влада. *Избор по сродност* (Избрани дела, книга 7). Скопје, Магор, 2005.

УДК: 821.163.3-31(049.3)
821.18(497.7)-31(049.3)

Виктор Фридман

БАЛКАНВАВИЛОНЦИ

(*реч на промоцијата на романот „Балканвавилонци“ од Луан Старова*)

Може да се каже дека Луан Старова претставува еден од најважните литературни гласови на Балканот, па и надвор од него. Пишувајќи на македонски и на албански, и преведен на многу јазици, Старова се вбројува меѓу главните балкански, па и европски и светски писатели на нашето време. Балканската сага на Луан Старова се движи на уметничката територија меѓу стварноста и фантазијата, меѓу мислењето и набљудувањето, и секогаш со високо уметничко разбирање. Творбите на Луан Старова ја надминуваат границата меѓу спомените, науката и белетристиката како таква, ги истражуваат човечките односи, чувствата, историјата, меморијата, семејството, култура и, над сè, судбината на Македонија, на Балканот, но и на луѓето воопшто. Од другите автори што пишуваат на албански јазик, единствениот со кого би можел да се споредува Луан Старова е Исмаил Кадаре. Но, духот на книгите на Старова е многу поширок. Старова е далеку поголем хуманист со поопширна визија. Можеби токму затоа што Старова имаше среќа да порасне во Македонија – со интимно познавање на нејзините јазици – идентитетите што се претставуваат низ главните карактери во неговите книги се цврсти, но питоми. Книгите на Старова ги надминуваат границите на таканаречените национални литератури и нивните широчини. Со тоа, достигнувањето на Старова во македонскиот и во албанскиот јазик, како Албанец од Македонија, може да се споредува со Франц Кафка, кој истовремено ѝ припаѓа на германската, на еврејската, и на чешката литература. Но, визијата на Старова е во многу голема мера посветла. Со романот Балканвавилонци патуваме низ библиотеките на Татковите книги, минуваме низ Времето на козите, а главниот наш калауз се турцизмите на балканските јазици (кои се честопати персиско-арабизмите на турскиот јазик). Тука се има предвид старото значење на калауз, т.е. водич, но и технолошкото значење, исто така. Како што коментира самиот Старова, „тешко се наоѓа калауз за отворање на бравите на замандалените балкански граници!“ Ама, сите книги на Старова претставуваат таков калауз.

Како што знае самиот Луан, има буквално илјадници зборови во секој балкански јазик што влегле преку турскиот, а самите тие турцизми се често од арапскиот или од персискиот. Значи, еден роман кој ги има за тема турцизмите во балканските јазици ќе треба да направи селекција. А, селекцијата што ја направи Старова е тамам. Баш оние карактеристичните. Сепак, понекогаш има преводи во други, небал-

кански јазици, што не би ги очекувал дури и најучен специјалист по западноевропски јазици. Таква, на пример, е ситуацијата со инат (или инает), кој Старова го определува како „балканска хронична болест“. Изразот за инат (Албански *për inat*, итн.) одговара точно на јидиш афцалохис. И самиот израз се смета кај говорителите на јазикот јидиш како нешто што постои само во тој јазик. Како и македонски за инат или албански *për inat,* првиот дел (македонски за, албански *për*, јидиш аф) е од индоевропско потекло, додека вториот дел – инат односно цалохес – е од семитското јазично семејство. Со тоа можеме да преминеме на една медитација за судбината на Балканците, од една страна, и на Ашкеназите, од друга, ама таквата медитација е за друга пригода. Само ќе споменеме дека и кај сефардските Евреи на Балканот, во јазикот Цудезмо или Ладино, инат е познат збор.

И, со тоа доаѓаме во Шпанија. Во романот на Старова, се споменува цутењето на една голема, светска цивилизацијата во Западна Европа, што самите таканаречени западноевропејци не се сметаат како европејски, а тоа е цивилизацијата на средновековната Шпанија. Таа цивилизација дефинитивно ја нарушија таканаречените „католички монарси“ (шпански «Reyes Católicos»), Фердинанд и Изабела, кои, може да се каже, со нивната крвава „Инквизиција“ ги поставија темелите на модерната глобализација. Од една страна, ги убиле, ги прогнале, или ги конвертирале сите Евреи и муслимани во Шпанија – а, може да се каже дека со тоа јаничарството беше европско како и турско. Од друга страна, на 3 август 1492 г., еден ден по официјалното прогонување, т.е. сургун на Евреите, Кристофер Колумбо ја започна првата експедиција, која сега се смета како „откривањето на Америка“, иако од гледна точка на Индијанците, тоа беше почетокот на европското нарушување на нивните цивилизации. А, спојувањето на таканаречените стари и нови светови (сами по себеси евроцентрички термини), беше првиот чекор кон сегашнава глобализација. Ама, нејсе. İt ürür*, kervan yürür*, т.е. кучињата лаат, караванот си врви (албански: *qentë lehin, kervani shkon përpara*). Можеби не е џабе што Старова го споменува последниот роман на Флоберт, Бувард и Пекуше, за којшто јас научив од неговата книга.

И со тоа доаѓаме до големата хуманост и ерудитност на трудовите на Луан Старова, меѓу кои Балканвавилонци е врвен дел. Хуманистичкиот дух на тој роман, кој се движи меѓу Шпанија, Франција и Западна Европа воопшто, до Македонија, Албанија, и Османската Империја и Балканот воопшто – е широк како светот. Покрај ученоста, има и хумор, понекогаш црн, понекогаш со една поотворена (поачик) боја. Пократката верзија од листата на толкуваните османски турцизми на Татко и Климент Камилски особено ме бендиса.

Определувањето на изразот ‘ајде јаваш’ како балканска верзија на кинеската јин-јанг цивилизација е генијално. Мене ме потсетува на еден муабет со Горан Стефановски пред многу, многу години. Горан ме запраша да кажам три клучни збора за Македонија, а јас му одговорив со два: ќеф и јавашл’к. Тоа беше пред децении. Сега сè

оди побрзо, а Македонија можеби се приближува кон Словенија во врска со ќефот. Но, штом сè уште имаме чочек (köçek), ќе има и ќеф.

Во секој случај, како што се вели, на еден начин или на друг, во сите балкански јазици – „јазиците се богатство“ и романот Балканвавилонци на Луан Старова е навистина една фантастично богата книга за јазикот, за јазиците и за човекот. Преполна со идеи, книгата заслужува да се препрочитува многу пати. Јас лично многу имам научено од оваа книга. Во белешката на крајот на книгата авторот изразува благодарност во врска со моите научни работи. А, јас му благодарам на мојот брат-научник Луан Старова за целокупниот негов труд, кој го обогатува светот.

Сакам тука, исто така, да потенцирам две од првите пет клучни позитивни турцизми што ги наведе Таткото во 33-тата глава на романот: комшија и капиџик. Со тие зборови Таткото, и преку него Старова, доаѓа до елементите што се многу важни за Балканот. Во времето на последните балкански војни на 20 век, т.е. во 90-тите години (поточно во 1994 г.), еден број од босанскиот весник Лиљан издаде статија за зборот комшилак.

Верувањето во моќта на книгата е присутно кај сите народи што ја знаат книгата, дури и кај народите каде што писмената традиција е мошне нова, како на пример, во ромската народна прикаска *I Rukija*.

Климент Камилски најпосле се смири. Тој имаше подготвено листа од педесетина опасни турцизми, сега не му беше тешко да ги предложи петте први, најопасните:

1. јаничар, 2. курбан, 3. башибозук, 4. зандана, 5. кодош.

И Татко не размислуваше многу за да ги каже своите пет први зборови, кои не претпоставуваа бришење од јазиците, туку требаше да го докаже правото на нивниот натамошен живот и соживот. Зборовите беа:

1. ајде, 2. јаваш, 3. табиет, ~~3. милет,~~ 4. капџик, 5. комшија.

Климент Камилски со голем ќеф го слушаше предлогот на Татко.

„Но имаше и објективни познавачи на историјата што ја застапуваа тезата дека и на самиот Балкан треба да се гледа како османско наследство, дури почнувајќи од самиот поим (балкан на турски значи шумовита планина)”.

4. капџик, 5. комшија. - Бурџу Акан Елис *Shadow geneologies ‘Genelogijata na senkite’*, Liljan, МИЛЕТ – И волкот сит и овците на број! САБЈА – Дали наведнатата глава сабја не ја сече?

Или: рибата смрди од главата / balık baştan kokar / peshku qelbet nga koka.

Иако арапскиот јазик, нагласи Татко, не ѝ припаѓа на истата јазична група на која ѝ припаѓа турскиот, тој извршил големо влијание врз него. Во балканските јазици приличен број зборови од арапско потекло се од областа на духовната и материјалната култура. Најмногу има арапски зборови што означуваат разни звања, професии и титули, како на пример: *валија, везир, кадија, кајмакам, калфа, муфтиш, султан* и други, или термини во врска со војската и воената

опрема како*: анџар, арач, аскер, забит, низам, т̄алим* или пак во врска со исламот*:* алах*, аџија, вакаф, ездан, еџел, имам, еџел, ислам, куран, курбан, минаре, муфтија, музеин, оџа, рамазан, т̄екѐ, т̄улбе, џамија, џемаат т̄еријат̄.*

Јаничарите, со курбанска судбина, биле жртвувани за големата идеја, за верувањето на апсолутната божја сила. Језус од Назарет како јаничарскиот курбан на еврејскиот народ. Може да се каже дека Језус, кој беше убиен од Римјаните како Евреин, стана најголемиот јаничар од еврејскиот народ по смртта. И затоа, најмоќниот центар на Христијанската црква е баш Рим, па потоа и таканаречениот втор Рим, т.е. во тврдината завршија козите со козоводецот Чанга, сите отидоа курбан, под притисокот и налетот на еден режим, во утописки занес да го донесе рајот на земјата... Татко се сложи и Камилски на новата средба закажана кај него требаше да реферира за турцизмот курбан, се разбира, зборот – поимот јаничарство – дежураше во нивните мисли за конечно да се сложат за неговата дефиниција

– Зборот курбан*,* кој е со балканска судбина и е преземен од турскиот јазик, означува ритуално жртвување во чест на Бога, односно колење бравче или говедо. Три четвртини од месото им се дава на соседите и на сиромасите. Зборот останува ист речиси кај сите балкански јазици, на хебрејски е курбана, на асирски курбану...

И новите пет избрани турцизми беа во функција на неговиот поширок проект, како продолжение на претходните. Тој, најпосле, по двоумење и потрага по типичните поими, му го претстави својот избор на Камилски: *ѓурбет̄, сурѓун, ѓајрет̄, т̄ајија, ќерп̄ич и чауш*.

УДК: 821.163.3-31.09
821.18(497.7)-31.09

Владимир Мартиновски

БИБЛИОФИЛИЈАТА ЌЕ ГО СПАСИ СВЕТОТ
(*кон романот „Балканвавилонци“ од Луан Старова*)

Некои книги настануваат со децении.

Во нив се вткајува речиси целото животно и читателско искуство на авторот. Откога ќе се објават, насетуваме дека во сите претходни книги на истиот автор можеме да насетиме семиња, јадра, импулси и најави за нивното настанување.

Една од тие ретки, драгоцени книги, се чини, е токму романот *Балканвавилонци* (2014) од Луан Старова, роман чиј нуклеус би можеле да го лоцираме уште во една од наративните секвенции на книгата *Татковите книги* (објавена во 1992 година), со која авторот ја отвори извонредната прозна серија, именувана како „Балканска сага“, во која се вбројуваат и романите: *Времето на козите* (1993), *Балкански клуч* (1995), *Атеистички музеј* (1996), *Пресадена земја* (1998), *Патот на јагулите* (2000), *Тврдина од пепел* (2003), *Балкански жртвен јарец* (2004), *Ервехе – книга за една мајка* (2005), *Потрага по Елен Лејбовиц* (2008), *Љубовта на генералот* (2008), *Амбасади* (2009) и *Нови Амбасади* (2011).

Имено, во текстот „Балкановилон“ од *Татковите книги* како да се најавени во нуклеусна форма некои од клучните насоки од најновиот роман на Луан Старова: „Татко ми често им се доверуваше на своите книги, кога во тие црни невремиња не можеше да им се доверува на луѓето. (...) Татко ми, кога беше во прашање школувањето на децата, единствено со К. К., кој беше студирал Педагогија на париската Сорбона, ќе разменеше по некој збор. Тие секогаш остануваа согласни, макар што К. К. и натаму веруваше дека ќе дојде времето, светот да заврши со само еден јазик, но дотогаш треба да се учат јазиците на блиските, на соседите. К. К. еднаш му рече на татко ми дека Балканот е проклет, мал Вавилон, или Балкановилон, па затоа луѓето ќе се спасат ако се сложат, сплотат низ сите јазици, ако се поврзат. Тука, татко и К. К. постигнаа полна согласност и така и во животот ги насочуваа и своите деца...“.

Од оваа перспектива без голем ризик би можело да се констатира дека романот *Балканвавилонци* (2014) е кулминативна точка на долгата романескна низа („Балканска сага“) на Луан Старова. Овој роман, овенчан со престижното признание *Роман на годината за 2014 година* како комплексно, слоевито и ерудитивно прозно остварување во првите критички реакции, неслучајно се нарекува „роман-енциклопедија“, „роман-библиотека“, „роман-океан“. Благодарение на

спокојното и минуциозно воденатa нарација, во која се вткаени вешто портретираните ликови на двајца интелектуалци (Таткото и Климент Камилски), како и на нивните фасцинантни разговори и духовни хоризонти, читателот е исправен пред невралгичните пунктови на балканската културна и јазична историја, како и пред лавиринтите на балканскиот менталитет и сензибилитет.

За овој најнов роман на Старова е особено релевантна констатацијата на Едгар Морен, искажана за *Татковӣте кнӣги*, дека „големата култура на Балканот, во книгата на Старова, е симболизирана преку Таткото, кој е, воедно и интелектуалец и ерудит и мудрец“ (2008, 7). Една стара поговорка вели дека според пријателите се познава и човекот, а во најновиот роман на Старова таткото добива уште покомплексен и попластичен портрет токму благодарение на ликот на пријателот соговорник Климент Камилски.

Има нешто длабоко архаично во епската интонација на наративниот глас, но длабоко актуелно во темите начнати во разговорите на протагонистите. „Старова раскажува спокојно – вели Ристо Лазаров – би се рекло – господски отмено, но не и надмено, добродушно и со фина иронија, а на страниците од неговите книги, сепак, ве чекаат тешките и жешки прашања на балканските распаѓа и беспаѓа, ве чека напорот на Homo Balkanicus машки да се соочи со предизвиците што во балканските градини и полиња растат погусто од розите и трњето“ (2008, 5).

Во оваа насока евидентно е дека романот *Балканвавилонци* има силен митски супстрат: суптилно реферирајќи на некои од стожерните библиски митови (пред сè, легендата за Вавилонската кула), асоцирајќи на шармот на Платоновите дијалози во кои соговорниците ги вкрстуваат аргументите и светогледите, како и надоврзувајќи се на некои од клучните столбови на европската романескна традиција (пред сè, романите на Сервантес и Флобер), Луан Старова создал интелектуално заводливо, епски кохерентно и драматично четиво за културните проникнувања меѓу балканските народи, засведочени во јазичното наследство.

Раскошно развивајќи ги темите најавени уште од *Татковӣте кнӣги,* но и интертекстуално надоврзувајќи се на романот *Бувар и Пекише* од Гистав Флобер, романот *Балканвавилонци* е една од највпечатливите прозни творби за пријателството не само во балканскиот туку и во европскиот контекст. Покрај библиофилијата, протагонистите суштински ги поврзува токму копнежот да се проникне во причините за вавилонската разделеност и проклетство не само на балканските народи туку и на целото човештво. Нивното пријателство се базира и на една суштински благородна и хумана идеја за сите простори и времиња – „да се обезбеди мирна и среќна иднина“ за идните поколенија. Таа благородна и човечна платформа во прозниот мегапроект на Старова особено ја истакнува академик Матеја Матевски: „Целиот циклус на Луан Старова е обид на човекот да ја совлада, да ја надмине, да излезе од својата зла судбина на бежанијата и егзи-

лот, на загрозениот живот среде балканските историски, политички и егзистенциски трауми на дваесеттото столетие“.

Во овој контекст, индикативно и трогателно е што спасот од многубројните закани во романот *Балканвавилонци* протагонистите го темелат и го бараат токму во книгите. За нив, библиофилијата може да го спаси светот! Во таа смисла, една од највпечатливите епизоди во романот *Балканвавилонци* се однесува на Климент Камилски, кој парите наменети за деликатна операција на очите ги (пре)наменува за набавка на ретки книги, што ги пронаоѓа кај париските букинисти на брегот на Сена и во антикварниците во Латинскиот кварт. Имено, за ликовите од романот *Балканвавилонци* не постои разлика меѓу филантропијата и библиофилијата. За таткото на нараторот, како и за неговиот пријател и собеседник, книгите се најсветите предмети, та затоа да се љубат книгите значи да се љуби човекот. И обратно!

Романот *Блаканвалилонци* е книга во која на најубав начин се загатнува прашањето за личната и за колективната меморија. Според укажувањата на Венко Андоновски од вдахновениот поговор на оваа книга, романот на Луан Старова „супсумира животно искуство на лингвист, дипломат, писател и на – дете. Роман што може да се напише дури откако низ рацете ќе поминат кногу книги, низ душата многу премрежија, а низ срцето на детето – многу сцени кои од него прават дете што се сеќава“ (2014, 287). Оттука, би можело да се констатира дека романот *Балканвавилонци* е голема синтеза на раскажувачкото мајсторство и интелектуалното љубопитство на Луан Старова: во таа синтеза се проникнуваат топлиот и непосреден сетинг на семејната хроника (видена низ призмата на детето раскажувач), како и длабоката ерудиција на еден исцрпен филолошки трактат, во кој е вткаено искуството на еден проникliв научник и мислител.

Во таа смисла, *Балканвавилонци* е и еден вид „филолошки“ и „библиофилски“ роман, или роман за мемориските капацитети на јазикот. Оттука, романот *Балканвавилонци* е најсилна потврда на тезата на Никол Зинд, поттикната од зачетокот на балканската сага: „*Татковиште книги* го повикуваат читателот да патува со татковите книги за да разбере подобро дека Вавилон конечно не претставува проклетство, туку богатство“ (2008, 9).

Од жанровска перспектива, *Балканвавилонци* е истовремено и роман-есеј и роман-хроника и роман-автофикција и роман-трактат, но и роман-омаж. По епилогот на приказната и по „Листата на (без) опасните османотурски заемки во балканските јазици“, авторот во заклучната белешка ја искажува својата благодарност кон неколку реномирани балкански филолози, кои ги обединува научниот интерес за присуството на турцизмите и ориентализмите во балканските јазици: Тахир Н. Диздари (во албанскиот јазик), Абдулах Шкалиќ (во српскохрватскиот јазик), академик Оливера Јашар-Настева (во македонскиот јазик), академик Харалампие Поленаковиќ, кој во далечната 1939 година докторирал на тема *Турскиште елементи во ароманскиот јазик* (со компаративен лексички приказ на сите заемки во балкански-

те јазици), како и лингвистичките научни трудови на американскиот балканолог, академик Виктор Фридман. Цитирајќи неодминливи (познати и помалку познати) лингвистички, културолошки и белетристички извори, и подробно анализирајќи ги турцизмите и ориентализмите одомаќени во македонскиот јазик и во другите балкански јазици, потпирајќи се на книгите и статиите од своите борхесовски библиотеки, протагонистите од рефлексиите за само еден збор (на пример, „јаничар“, „кодош“ или „курбан“) со есеистичка проникливост во живите дијалози продираат во суштината на огромен број историски собитија и актуелни трауми на балканското современие.

Но, токму јазичното наследство во овој роман на Луан Старова прераснува во метафора за проникнувањето на минатото и сегашноста, како и силен „адут“ за воочувањето на многубројните споделени вредности и заедничкото културно наследство на балканските народи. Впрочем, *Балканвавилонци* е роман во кој се слави културата на дијалогот, во која постои почит и љубопитност за ставовите на другиот, како клучна претпоставка за да се согледа и да се прифати слоевитоста и флуидноста како на туѓиот така и на сопствениот идентитет.

Книжевно третирајќи долга низа историски и актуелни теми за балканските народи, во кои се насетуваат магистралните можни насоки на иднината, Луан Старова напишал дело што достоинствено се впишува во современите текови на европскиот и на светскиот роман. Затоа, во духот на оваа „книга-аманет“, им посакуваме на идните читатели да ја читаат со многу „лезет“, „гајрет“ и „мерак“, та во неа да најдат оаза со „раат“ во ова „ептен терсене и уjдурма време“. На авторот, пак, му посакуваме романот *Балканвавилонци* (како и претходните книги од Балканската сага) да доживее силна, слоевита и возбудлива рецепција преку многубројни изданија и преводи, но и да биде најава и за идни високи творечки дострели.

Скопје, 28.10.2015

УДК: 821.163.3-31.09
821.18(497.7)-31.09

Гоце Смилевски

БАЛКАНСКИ КНИЖЕВЕН ВАВИЛОН
(*кон романот „Балканвавилонци“ од Луан Старова*)

Во најновиот роман на Луан Старова, „Балканвавилонци“, за ликот на Таткото, централната фигура во севкупната „Балканска сага“, се вели: „Во еден период дојде до мислата дека во крајна линија самиот човек е лавиринт и излезот мора да биде во него самиот. Се убедуваше дека лавиринтот може да се разбере, во некоја од неговите варијанти, како историја на едно патување, како енигма на номадизмот, варијанта на трајниот егзил“ (Старова, 66). Ако се согласиме со арспоетичките ставовите изнесени од Милан Кундера во неговото дело „Уметноста на романот“, дека ликовите во романите се определени од неколку зборови-теми, кои го определуваат нивниот егзистенцијален код, тогаш би можеле да кажеме дека зборовите „номадизам“ и „егзил“ се тие зборови-теми што го определуваат ликот на Таткото, а во романот на Старова им се придружуваат и ним сродните изрази „бегалска судбина“, и „балканска скитија“, а патот што го изодува неговото најблиско семејство во романот е наречен „балканска семејна одисеја“. Пред Втората светска војна кралски судија во Албанија, кој по промената на режимот, поради несогласувањата со него, доаѓа во Македонија, каде што станува толкувач од османскотурски на македонски јазик во Институтот за национална историја, посветувајќи се особено на битолските кадиски сицили од 16 до 19 век, Таткото низ целиот роман е сведок на Другоста, а едновремено е и отелотворување на длабоката потреба да се надмине подвоеноста, да се премостат сите ѕидови што одвојуваат човек од човек, да се најде заедничката точка што ќе ги обедини различните култури, јазици, религии. Неговото постоење, но и начинот на кој овој лик го толкува постоењето, го носат печатот на егзилот во неговата најпродлабочена смисла, онаа за која говори и Едвард Саид во своите „Одгледи за егзилот“, каде што вели: „Најголемиот дел од луѓето вообичаено имаат свест за една култура, еден контекст, еден дом; егзилантите се свесни барем за две, и оваа плуралност на перспективи израснува до свесност за симултани димензии – свесност која, да позајмам еден поим од музиката – е *контрапунктна*“ (Саид, 186). Токму таа одлика, таа свесност за паралелното постоење на повеќе култури, е најсуштинската одлика на ликот на Таткото, и таа негова свесност за симултаните димензии е присутна во неговото толкување на сè што го обзема неговиот дух и го води кон нивно промислување: од лавиринтите до јазиците, од архитектурата, преку музиката, па сè до политиката и гастрономијата, од еврејската

мистика, преку христијанската и исламската мисла, до Декарт и Ниче. Оваа одлика на ликот на Таткото е присутна и во неговите разговори со неговиот најблизок пријател – романот „Балканвавилонци“ е од редот на оние дела на романескната традиција чија суштина се изразува низ дијалогот. Така и таа контрапунктна димензија на ликот на Таткото, која се пренесува и на самиот роман и станува негова карактеристика, започнува да се развива уште на самиот почеток од делото, кога започнува и неговото необично пријателство со Климент Камилски, човек со судбина подеднакво необична како и неговата. Шпански борец и пријател на Ла Пасионарија, кој докторирал во Париз, некогашен универзитетски професор, основач на Катедрата по педагогија на Универзитетот во Скопје, кој поради својата просоветска определба во годините на Информбирото минува години на заточеништво на Голи Оток, а по враќањето оттаму предава француски јазик во некое средно училиште, и на крајот, се вработува во Институтот за фолклор. И Таткото, и Климент Камилски ја пропуштиле, би рекле ние, а тие би рекле: не ја прифатиле можноста за голема кариера – Таткото можел да биде дел од блиските луѓе во власта на Ататурк, а Климент Камилски – да гради универзитетска кариера во Париз. Наместо да се вградат себе во светот на големите кариери, тие одлучиле самите да создадат светови од книги: и двајцата имаат огромни библиотеки во своите домови, па така во романот се вели: „Во градот како легенда се зборуваше за библиотеката на Климент Камилски“ (Старова, 26). Книгите, пак, кои Таткото ги има во својата библиотека ја испишуваат траекторијата на неговите патешествија и скитии, тие се одредишта на важните точки на неговата потрага по сопственото место во светот, тие книги се, како што вели нараторот, „откриени и земени со себе особено во неизвесните патишта на балканскиот и медитеранскиот егзил“ (Старова, 30). Согледувајќи го идентитетот на егзилантот под влијанијата на прекршувањата и дисконтинуитетите што со себе ги носи преместувањето од една средина на постоење во друга, Едвард Саид говори и за потребата од „повторно составување на идентитетот“ (Саид, 179). Една таква потрага по повторно составување на сопствениот идентитет претставува и потрагата на Таткото по смислата и значењата во книгите: „Тој трагаше по систем на поврзување на значењата од сите негови книги, како во некоја само за него разбирлива и дофатена алхемиска операција, кои требаа да завршат во една жива книга, моќна да се вклучи во тековите на самиот живот и да ни го покажува патот во неизвесната бегалска судбина“ (Старова, 30).

Таа бегалска судбина на Таткото му се открива како движење низ лавиринт, а како лавиринт го согледува и самиот свет, и целокупното постоење. Кога ја чита книгата на Камилски, „Книга за спасот на детето“, нему му се будат асоцијации „за лавиринтите чии излези треба постојано да се откриваат на нашиот заплеткан Балкан“ (Старова, 68). Согледувајќи го Балканот низ една историска перспектива како простор во кој неговите жители од сите генерации биле осудени на премрежија, Таткото и Климент Камилски ќе дојдат до нужноста

од реализирањето на една утопистичка идеја, која ним ќе им изгледа остварлива: тие мечтаат дека ќе изнајдат начин на кој ќе го поврзат знаењето од книгите така што со книгите ќе обезбедат „мирна и среќна иднина“ за своите потомци (Старова, 28). Таткото и Климент Камилски се уверени дека ќе ја остварат својата идеја доколку „нивните потраги во книгите ги насочат кон балканските јазици и јаничарството, како два најсложени лавиринта во балканската историја“ (Старова, 74). Таткото ќе му рече на својот пријател: „Смислата да го проучуваме духот на јаничаризмот на Балканот е како да ги спасиме нашите деца од неговите последици“ (Старова, 135). Затоа и ќе се залага за „стратегија за спасување на детето на Балканот, односно и нивните чеда и потомци, по задлабоченото и меѓусебно реферирање за книгите (...), за балканските јазици и јаничарството“ (Старова, 138). Овие стремежи на ликот на Таткото во романот на Старова би можеле да ги согледаме низ толкувањата на Лешек Колаковски на интелектуалците што живеат во егзил, при што тој говори за егзилот како за можност за ширење на интелектуалните хоризонти преку средбата и споредбата на две различни средини, култури и традиции во светогледот на интелектуалецот. Во својот есеј „Пофалба на егзилот“ Колаковски тргнува од вообичаениот став дека егзилот се согледува како спас, а не како отворање можност: „Кога зборуваме за *интелектуалец во егзил,* ние речиси автоматски помислуваме на бегство од ваква или онаква форма на тиранија и така претпоставуваме дека егзилот – дури и присилниот – е во многу што попожелен или подобар отколку неговата алтернатива. (...) предностите на егзилот (слободата), како и неговите непогодности (откорнатоста, постојаните тешкотии со странскиот јазик, итн.), се очигледни“. Но, кога вака се поставени работите, потенцира Колаковски, изгледа дека егзилот е, пред сè, помало зло, а не и отворање кон еден поинаков начин на постоење, кој „нуди привилегии непознати за оние што се вкотвени во родната почва“ (Колаковски, 56). Тој ја повторува добро познатата вистина дека да се има позиција на воочување на нештата на некој што е дојден однадвор, значи да се има когнитивна привилегија, затоа што способноста за забележување е далеку посилно кај оној што извесен контекст и околина перципира за првпат, за разлика од оној што е роден во таа средина, и за кого тие нешта „станале природен дел од неговиот живот“ (исто, 57). Во начинот на соочувањето со егзилот и неговото доживување, Колаковски гледа оставен извесен простор за избор: „Секој егзил може да биде согледан како несреќа или како предизвик; може да стане ништо повеќе од причина за потиштеност и тага или, пак, избор за болно охрабрување“. Колаковски се осврнува на изборот што го има егзилантот во однос на јазикот на средината во која доаѓа да живее. Од една страна, може да се користи странскиот јазик едноставно затоа што егзилантот е принуден на тоа, но другата можност е да се избере во тој јазик да се откријат „во него лингвистичките богатства што се карактеристични само за него, непреводливи, и кои поради тоа ќе го збогатат нашиот ум, а не само нашата техничка способност

да комуницираме“ (исто, 58). Колаковски ја согледува продуктивната страна и на самата неугодност што ја чувствува туѓинецот при спротивставувањето на сопствената перспектива со онаа на луѓето родени во средината во која тој доаѓа да живее; таа, како што тој ја нарекува, *алармантна неугодност*, постојано го одржува во состојба на поголема сензитивност во однос на забележувањето на промените, карактеристиките и феномените на средината. Токму егзилот сфатен како предизвик, како феномен што води кон најсуштински согледувања на лингвистичкото богатство, е присушта одлика на ликот на Таткото во романот на Старова. А, во исто време, тоа се белези и на самиот автор, на неговото творештво. Тоа го потенцира и балканологот од светски глас, американскиот професор Виктор Фридман, кога високо го вреднува творештвото на Луан Старова: „Од другите автори кои пишуваат на албански јазик, единствениот со кого би можел да се споредува Луан Старова е Исмаил Кадаре. Но, духот на книгите на Старова е многу поширок. Старова е далеку поголем хуманист со поопширна визија. Можеби токму затоа што Старова имаше среќа да порасне во Македонија – со интимно познавање на нејзините јазици – идентитетите што се претставуваат низ главните карактери од неговите книги се цврсти но питоми. Книгите на Старова ги надминуваат границите на таканаречените национални литератури“ (Фридман, 1).

Амин Малуф во своето дело „Погубни идентитети“ го дефинира јазикот како она низ што се реализира различноста, определувајќи го јазикот како „стожер на културниот идентитет, а јазичната разноликост (...) – стожер на секоја различност“. Според него, индивидуата може да се изразува на повеќе јазици во секојдневието, но само еден од нив е доминантен во однос на идентитетот, проценувајќи го тоа според потребата иманентна на секое човечко суштество, „потреба од јазик со кој ќе се идентификува“. Оттаму, Малуф во спречувањето или оневозможувањето, директно или индиректно, на едно суштество да се идентификува со еден јазик или, пак, вербално да се реализира низ тој јазик со кој се идентификува, ги согледува некои од големите нарушувања што можат да настапат во самиот субјект: „Нема ништо поопасно од прекинувањето на папочната врска што го сврзува човекот со еден јазик. Кога е таа прекината, или сериозно нарушена, тоа поразно се одразува на севкупноста на личноста“ (Малуф, 131–133). Читајќи го романот „Балканвавилонци“, би можеле вака да ја парафразираме мислата на Малуф: „Нема ништо поопасно од прекинувањето на папочната врска што го сврзува јазикот со неговата слоевитост. Кога таа е прекината, или сериозно нарушена, тоа поразно се одразува по севкупноста на јазикот“. Оваа парафраза произлегува од согледувањето на Таткото дека османизмите се суштински дел од балканските јазици, а произлегува од неговото лично сведоштво на ревизијата на турскиот јазик во времето на Ататурк. Неговата увереност во врската меѓу нашиот однос кон јазикот и тоа каков свет создаваме, во „Балканвавилонци“ е изразена вака: „Татко дополнуваше дека светот бездруго ќе биде поубав за живеење доколку умееме да

се справиме со сите зборови на еден јазик и ако ја откриеме нивната обединувачка енергија за нас самите, за самите луѓе“ (Старова, 384). Таткото верува дека „јазикот е во нас и дека ние самите сме јазикот. Ние го создаваме јазикот што не создава! А ние сме, во и со јазикот, отворени од зборовите, затворени во зборовите, отворени кон другиот (низ комуникација), затворени кон другиот (со лага, грешка), отворени кон идеите, затворени во нив, отворени кон светот, затворени кон светот!“ (Старова, 162). Ставовите на таткото за животот како разговор, за разговорот како разбирање на себеси и на Другиот, и на светот како целост, би можеле да се согледаат низ призмата на теоријата на интерсубјективното разбирање на Ханс-Георг Гадамер, според кого самото разбирање е вкоренето во јазикот, при што „светот постои не како имперсонален објект, туку како структура на споделено разбирање, а медиумот што го овозможува ова разбирање е јазикот“, кој го отелотворува и го одредува тоталитетот на нашето искуство, односно, со зборовите на Гадамер: „Светот се претставува себеси во јазикот.“

Со тезата за контрапунктната свесност на егзилантите, Едвард Саид на егзилот, таа „неизлечлива пукнатина отворена меѓу едно човечко суштество и неговото родно место, меѓу себството и неговиот вистински дом“, му припишува свесност за симултаните димензии на реалноста, за кои не се свесни оние што се закотвени во својата средина. Но, не значи дека е доволно да се води неседентарен начин на живеење за да се отвори ваквата перспектива на доживување на светот – таа се отвора токму преку *неизлечливоста,* преку раскршувањето на егзилантот, кој потоа се стреми кон себевцеловување, кон обединување на јас – таму и јас – овде, на јас – некогаш и јас – сега. Токму затоа што е неизлечлива пукнатина, токму затоа што го поделува човечкото суштество на сега и некогаш, на овде и таму, на јас – некогаш и јас – сега, и јас – таму и јас – овде, затоа што ги дели субјектот, времето и просторот на две, егзилот ја овозможува таа контрапунктна свесност за симултаните димензии, од која се подава плуралноста на перспективите на согледувањето на светот. Така и османизмите, кои се вградиле низ вековите во балканските јазици, Таткото ги гледа во нивната плуралност на значења, односно самиот ги открива во нив слоевите на значења што чекале некој да ги открие, и токму преку тоа откривање на затскриеното, а суштинско значење, да се открие и како да се разреши она што се нарекува во романот балканско проклетство. Па, така, Луан Старова, преку толкувањата на Таткото на зборовите „јаничарство“ и „курбан“, тие зборови што можеби најсилно го определуваат балканскиот дух и неговата трагика, ни дава едно промислување на нашето балканско постоење. Низ разговорите на Таткото и Климент Камилски јаничарството се дефинира не само како историска појава во неговата буквална смисла туку и како состојба на духот, како постојана борба против своите, ближните, појава што на Балканот води кон деструкција не само на соседите, блиските туку и на самиот себе. Тоа е феномен што Таткото и Климент го бараат далеку во минатото, но и во современоста, време кога јаничарството,

сфатено метафорично, станува глобален феномен, па така Климент Камилски вели: „Нашата планета Земја постојано се јаничаризира. По Втората светска војна јаничарството се интернационализира со создавање на моќните меѓународни алијанси, кои главно функционираат врз јаничарски принцип“ (Старова, 266).

Во релацијата меѓу јаничарството и курбанот, Таткото го гледа опстојувањето на балканскиот синдром на самоуништувањето, и во романот на едно место, низ разговорот со својот пријател, вели: „Зар да одиме сите курбан? Зар сме сите проклети? Жртви на синдромот на самоуништувањето? На проклетството? Но ако за нашите деца е доцна, не е предоцна за нашите внуци“ (Старова, 277). Во тој ист разговор, низ развивањето на идеите за корените на самоуништувањето и обидите за негово надминување, Камилски вели: „Најпрвин ќе треба конечно да ги ослободиме нашите внуци и потомци од последните остатоци во свеста на балканскиот синдром на пеколната неслога. (...) да ги воспитуваме нашите деца и потомци во духот на почитувањето на индивидуалните ставови, карактери, чувства. Само така ќе ги откурбаниме нашите потомци, од курбанот склоп на пеколна неслога. Балканот ќе се ослободи од самокурбанот кога ќе биде моќен да придонесе разноликостите меѓу луѓето да бидат прифатени како богатство на човештвото“ (Старова, 278).

Патешествијата по Европа на Климент Камилски и искуството на егзилот на Таткото е она што на овие два лика им дава стремеж за зачувување на разноликостите и свесност дека токму таа разноликост го облагородува човештвото. Оттаму и свесноста на Таткото за значењето на полиглотството на балканските народи во текот на владеењето на Османската Империја, оттаму и неговото согледување и на светлите страни на империите, кои, поради овие или оние причини, ни ги претставуваат само од нивната мрачна страна.

Многу нешта што Таткото и Климент Камилски сакаат да ги остварат, ќе останат незавршени поради краткоста на овоземниот живот, поради општествените непогоди или, едноставно, поради утописката димензија на самите замисли. Таткото ќе ја напушти идејата да ја напише книгата „Историјата на Балканот низ падовите на империите“, Климент Камилски преку својата книга за психологијата на детето нема да успее да влијае на начинот на кој ќе се обликуваат новите генерации, затоа што општеството нема да покаже разбирање за неговото дело, а нивниот заеднички утописки проект за изнаоѓање на речиси алхемиски врски меѓу значењата на книгите и на зборовите, од што би произлегло решението со кое ќе биде ставен крај на балканскиот синдром на самоуништување, нема да се оствари. Самиот автор Луан Старова на таа возвишена замисла на своите ликови гледа со една нежна иронија, иронија што во делото ја примаат и самите тие, Климент и Таткото, па угледувајќи се на незавршениот роман „Бувар и Пекише“ на Гистав Флобер, фасцинирани од „Речникот на излитените идеи“ на крајот од книгата, тие замислуваат како завршница на својот сериозен проект за Балканот, да состават „Речник на опасните

османизми“, кој треба да ја претстави „нивната хуморно-гротескна конотација, ослободувајќи ги од нивната драматичност во историјата“ (Старова, 171). Таткото и Климент, родени во иста година, ќе починат исто така во иста година, во 1976, и нема да бидат земни сведоци на уште еден деструктивен пир на Балканот, кој ќе следува едвај нешто повеќе од една деценија од нивната смрт.

Пишувајќи за егзилот, Едвард Саид е свесен дека претставувањето на егзилот исклучиво низ загубата, страдањето и горчината значи негово едностране и еднодимензионално презентирање, кое во преден план на животот во егзил нуди „една ненадминлива мрачност на перспективата и, со неа, едно вечно закануваčко неодобрување на секоја форма на ентузијазам и веселост на духот“. Тој ја допира и другата страна на егзистирањето во егзил, укажувајќи на постоење на „задоволствата на егзилот“ и осврнувајќи се на „неколку позитивни работи за некоја од неговите особини“. Воведувајќи ја идејата за контрапунктната свесност на егзилантите, тој нуди една поинаква гледна точка на пукнатината наречена егзил: токму свесноста за разноликоста. Плуралната перспектива на погледот на светот, за која говори Саид, не е нешто што е поставено за цел од страна на егзилантот, туку едноставно природно произлегува од живеењето во егзил, каде што „животните навики, начините на изразување или активностите во новата средина неизбежно се поставуваат наспроти сеќавањето на овие нешта во другата средина. Така, и новата и старата средина се живи, конкретни и постојат заедно контрапунктно. Постои едно особено задоволство во оваа форма на сфаќање, пред сè ако егзилантот е свесен за други контрапунктни јукстапозиции кои го намалуваат вообичаеното просудување и ја зголемуваат почитувачката сочувственост“ (Старова, 186–187). Токму во светлото на таа почитувачка сочувственост можеме да ја согледаме грижата на Таткото за Балканот како севкупност, па во романот „Балканвавилонци“ за него се вели: „Сакаше преку судбината на јазиците на Балканот, на балканвавилонството, на делењето на јазиците за да не се разбираат луѓето меѓу себе, да допре преку многујазичјето до хармонијата на еднојазичјето“ (Старова, 139).

Луан Старова создал роман со ликови што сонуваат за една поинаква судбина на Вавилонската кула и луѓето во неа. Библиската приказна за Вавилонската кула говори и за поделбата на луѓето, за слогата меѓу нив, која ќе се претвори во неслога, и за јазиците, но и за егзилот. Да се потсетиме на Библијата: „По целата земја имаше еден народ и еден говор. А кога отидоа на Исток, најдоа рамнина во земјата Сенарска, па се населија таму. И си рекоа меѓу себе: Ајде да правиме тули и на оган да ги печеме! И имаа тули наместо камен и смола земјана наместо вар. Потоа рекоа: Да сосидаме град и кула, висока до небото, и да се здобиеме со име, пред да се растуриме по лицето на целата земја! Тогаш Господ се спушти да го види градот и кулата, што ги sидаа синовите човечки. И рече Господ: Ете, еден народ се и сите имаат еден јазик, но еве што почнале да прават, и нема да се откажат од тоа

што го наумиле. Ајде да слеземе и да им го збркаме јазикот нивни за да не се разбираат еден со друг што зборуваат. И така Господ ги растури оттаму по целата земја, и престанаа да ги ѕидаат градот и кулата. Затоа тој се нарече Вавилон, зашто таму го збрка Господ јазикот на целата земја и оттаму ги растури Господ по целата земја.“ (Книга Битие, 11.1–11.9). Сега, по романот „Балканвавилонци“, целиот опус вграден во „Балканската сага“ на Луан Старова изгледа како градење на еден балкански книжевен Вавилон, тула по тула, книжевен Вавилон што ќе ги отсликува балканските премрежија, прогони, потраги по нов дом, судири и несогласувања, но и кој ќе ги покаже и спротивставувањата на овие мрачни појави, преку ликови што ќе се залагаат за разбирање, за прифаќање на другиот, за потребата од заедништво и индивидуалност. Токму такви ликови се Таткото и Климент Камилски од романот за кој говориме денес. А, до денес „Балканската сага“ е составена од цели дванаесет тома. И оваа кула на балканскиот книжевен Вавилон има тенденција да биде надоградена со следните дела на нејзиниот автор. Како читател, му се заблагодарувам на Луан Старова за неговиот творечки потфат.

Литература:

Kolakowski, Leszek. 1997. “In Praise of Exile”. In: *Modernity on Endless Trial*. University of Chicago Press: Chicago. Pp. 55-59.

Кундера, Милан. 1990. *Уметноста на романот.* Култура: Скопје.

Малуф, Амин. 2001. *Погубни идентитети.* Матица македонска: Скопје.

Said, Edward. 2001. *Reflections on Exile.* Granta Books: London.

Свето писмо на Стариот и Новиот Завет. 2002. Библиско здружение на Република Македонија: Скопје.

Старова, Луан. 2014. *Балканвавилонци.* МАНУ: Скопје.

Фридман, Виктор. 2015. *Промотивна реч за Балканвавилонци од Луан Старова во МАНУ.* (во ракопис). Архив на МАНУ: Скопје.

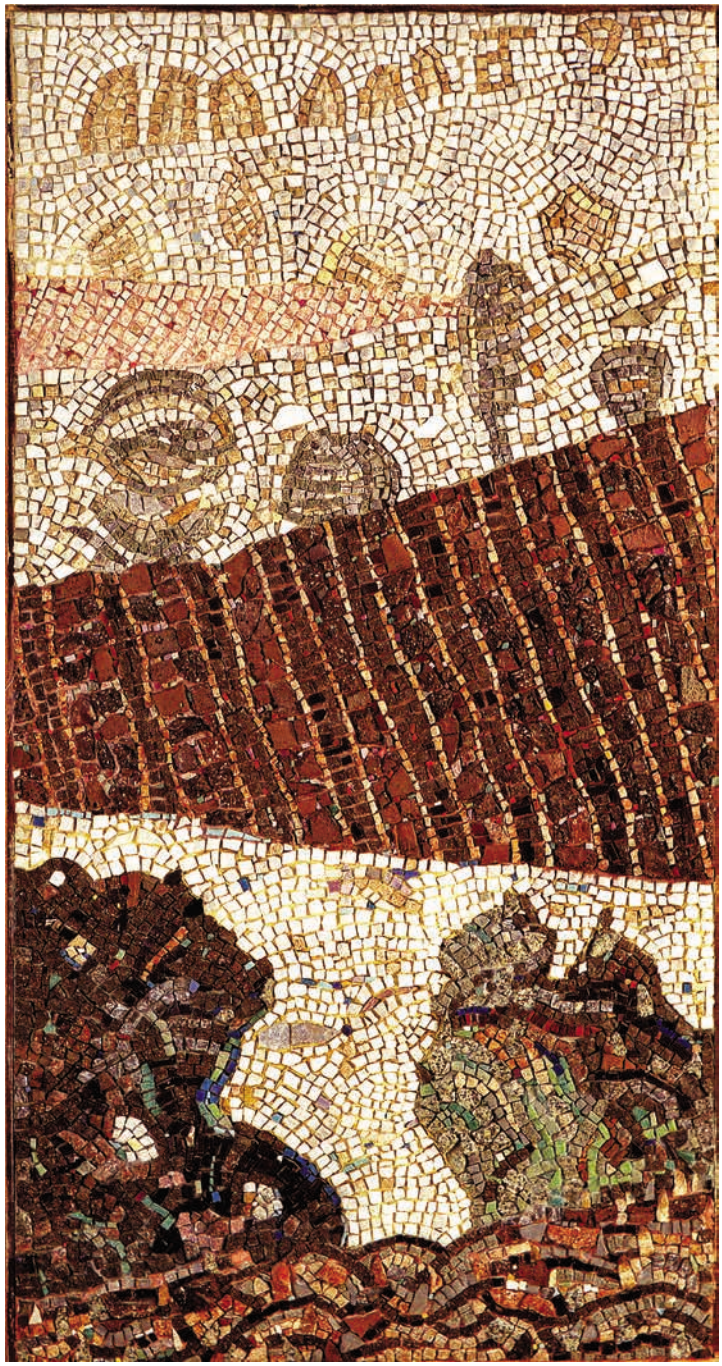
УДК: 738.5(497.7)

Газанфер Бајрам

МОЗАИЦИ
(ликовни прилози)

Автопортрет, 1982, мозаик

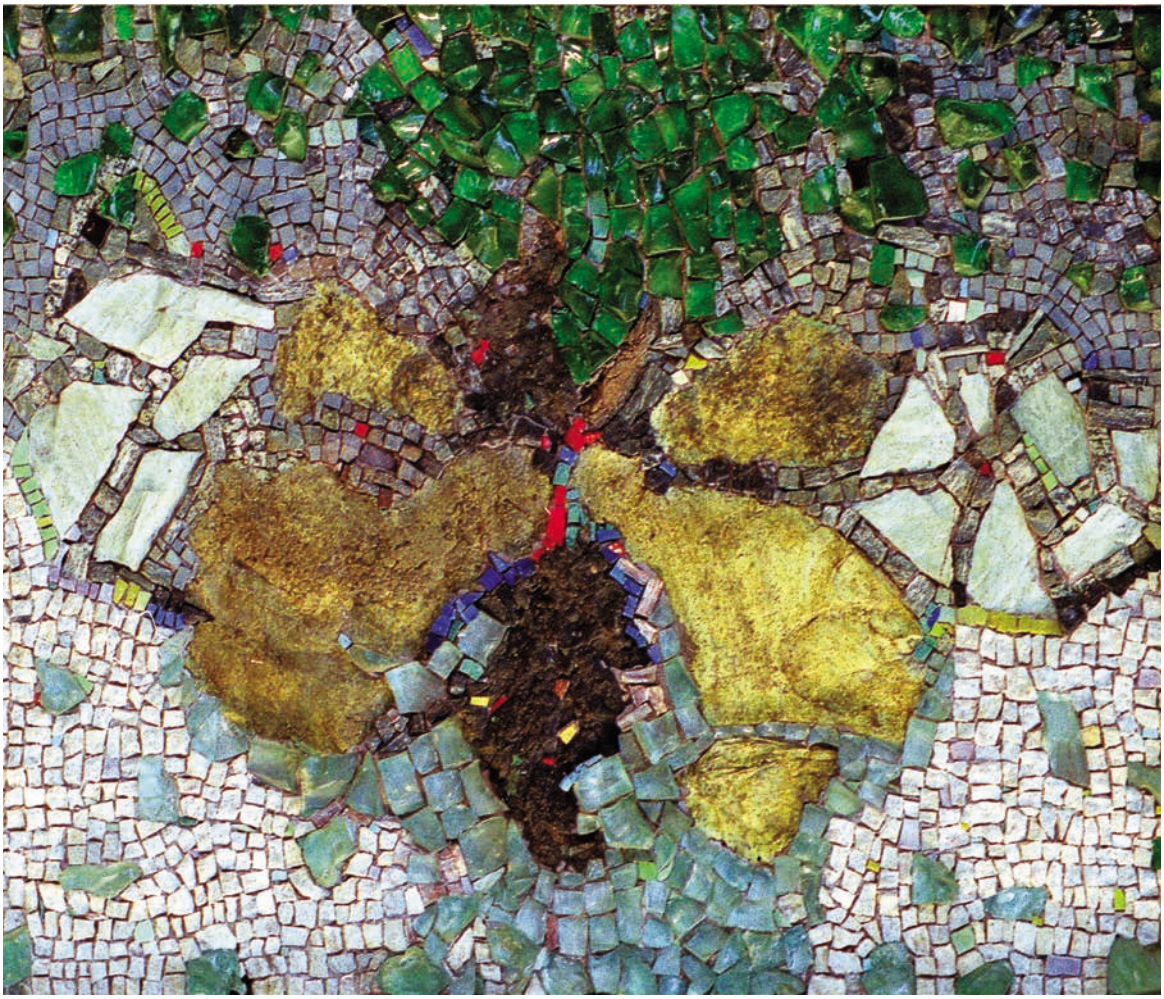
Воин, 1996, мозаик



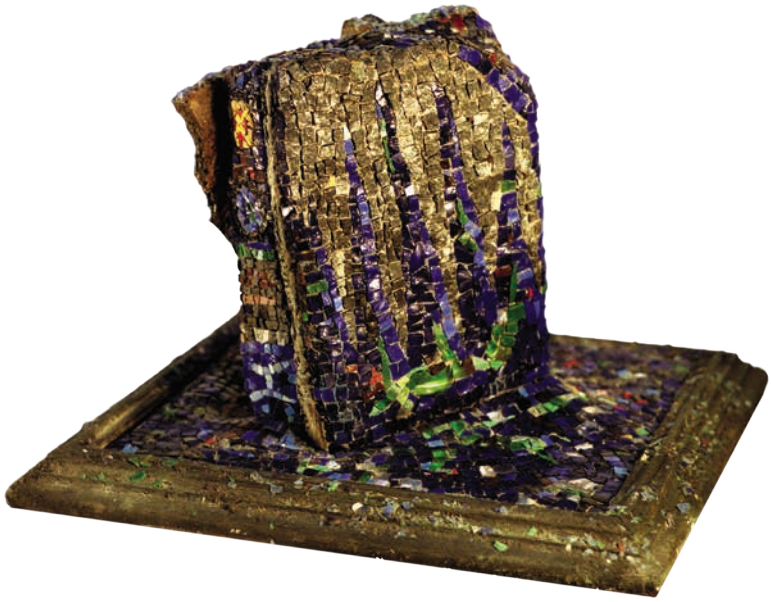
Полиња, 1995, мозаик

Ут̄ро, 1997, мозаик

Пладне, 1996, мозаик



Lepidoptera, 1998, мозаик



Хороскопски знаци во шума, 1998, мозаик

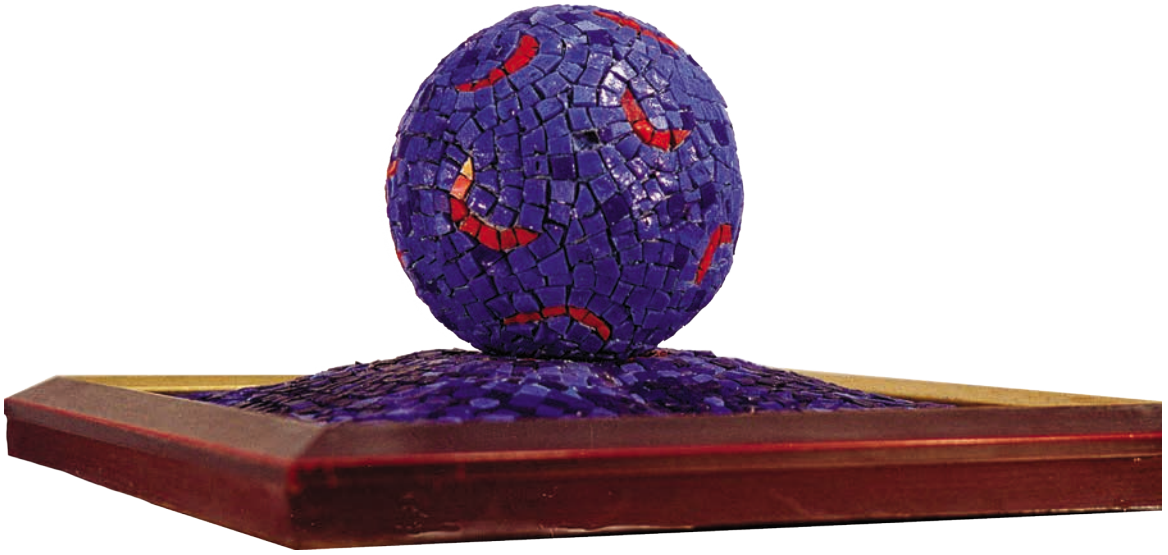
Хороскопски знаци во шума, 1998, мозаик

Црвена планета (детаљ), 1998, мозаик

Црвена планета (детаљ), 1998, мозаик

Чудна кавга, 1998, мозаик

Сфера I, 1997, мозаик



Сфера II, 1997, мозаик

Во слава на ѿбедникоѿ, 1998, мозаик

Во слава на ѿбедникоѿ, 1998, мозаик

Во слава на ѿбедникоѿ, 1998, мозаик

Пушачкиот ритуал на КЦ, 2001, мозаик

Полиња, 2001, мозаик

Вулкан, 2001, мозаик

УДК: 738.5(497.7)

Петре М. Андреевски

АВТЕНТИЧНО ЛИКОВНО ПИСМО

Има една непогрешлива вистина – дека човекот не го измислил каменот, но од каменот измислил многу промислени чуда и естетски вредности. Всушност, човекот во каменот открил многу делотворни својства: да делка и да биде делкан. Така од него го создал и првиот нож и првата секира, на него ги запишал и првите цртежи со кои ги оставил и своите први важни пораки. Преку каменот, тој практично почнал да ги остварува и првите духовни импулси и да ги регистрира своите проширени опсервации. Подоцна, како што ќе се надградуваат неговите цивилизациски содржини, така каменот ќе зазема сè поголемо место во визуелното обликување на човековото материјално и уметничко создавање. Меѓу нив, секако, спаѓа и украсувањето на подот од богатите куќи со уште побогати мозаици.

Во почетокот мозаикот повеќе се сметал за занает отколку за уметност. Но, ако ме прашате мене, јас не познавам голема уметност без совршено совладана занаетчиска вештина. Зашто, според мене, талентот на уметникот што не го владее занаетот може да произведе само некоја анахрона ситуација или претстава, без личен белег, без сопствен вкус и емоции. „Во секојдневниот живот“, ќе рече Бродски, „една иста шега можете да ја раскажете и трипати и, откако трипати ќе измамите смеа, станувате ѕвезда на журката. Но, во уметноста таквото однесување се нарекува клише“. За мене, пак, клише не е само ако се повторувате себеси или само ако тавтологизирате и имитирате некој друг туку и ако немате свој развоен творечки дискурс.

Еден од ретките македонски уметници што го одбрал мозаикот како свој единствен ликовен израз, без размислување, е Бајрам Газанфер. И тоа со многу препознатлив занес и неподелена страст што може да се види и на овие негови експонати.

Авторските мотиви во овие дела, главно, се иницирани од некои повеќе или помалку познати тематски претпоставки, но метаморфозирани и артикулирани низ една сопствена ликовна визура. Секако, и на некои архетипски асоцијативни белези, преточени во повеќеслоен наративен состав. Во сите нив мисловниот потег на Газанфер може да се види и да се доживее во систематизираниот избор и распоред на камчињата и во нивната задача на постојана еманација да ни бидат директен посредник. Зашто, секое од тие камчиња ја зрачи својата разнобојна светлина, но доведени во една строга заедница, сите тие се вткаени во една неделива и хармонична ликовна претстава со многу пораки.

Кога велам многу пораки, мислам на секоја мозаична композиција одделно. Овде посебно би го изделил триптихонот „Јеронимовите соништа“, во кои стравот од непознатото кон кое се стремиме неосетно се меша со стравот од познатото како негова последица. Така, едното станува лице, а другото негова опачина. И во таа хаотична езотерична фобија ние веќе не знаеме што треба попрво да совладаме, на кој простор да му дадеме предност во својот копнеж кон возвишени откритија. Но, и во тој метеж од недоумици Газанфер, со едно изострено чувство од зададената мотивација, успева на секое камче да му ја обезбеди функционалната позиција на неопходна составка, како автентична синтакса на своето ликовно писмо.

Во тие „Јеронимови соништа“, без многу присила, безмалку природно, се вклучуваат и „Цвеќињата на злото“, работени според Бодлеровите стихови, и „Првиот грев“, за кој исто не знаеме дали го направиле некои митски луѓе од некое друго време или нам ни се случил во некој наш недовршен сон. Тука е и „Галичник дење“, облечен во празничната светлина од високото летно сонце, или „Галичник ноќе“, кога месечината и ѕвездите, Кумовата слама и Големата мечка седат на галичките чардаци, продлабочувајќи ја празната тишина во напуштените куќи.

На тие космички резонанции мислам дека се кодирани и „Паднатиот ангел“, кој се обидува да се врати на небото, и особено „Пладне(то) во Дојран“, каде што воздухот е преполнет со некоја омарничава дифузна светлина и со железниот звук на жегалците, кои како да навестуваат некој застрашувачки потоп или пожар што се наближува. Овде има уште многу мозаици што не ги споменав во мојот осврт. Не затоа што ги сметам за помалку вредни, туку затоа што сакав на секој посетител да му ослободам место да остане насамо со секој експонат и да го гледа она што самиот сака да го види.

Ќе завршам со една сентенција на Пабло Пикасо: „Уметноста ја плакне нашата душа од секојдневниот живот“, ќе рече најголемиот сликар на дваесеттиот век. Се надевам дека и нашиот Газанфер, преку оваа неограничена палета на бои и идеи, ни приреди една слична радост и прочистување на душата.

УДК: 738.5(497.7)

Луан Старова

ГОСПОДАРОТ НА СРЕЌНИОТ ПОРЕДОК НА КАМЧИЊАТА

Големиот француски поет Ежен Гилвик рекол дека *неѓо повеќе ѓо возбудува патувањето околу едно непознато камче отколку патувањето околу планетата Земја* и дека *среќата не се крие во светлината на еден ѓолем дијамант, туку во* светлината на *мозаичната симфонија на камчињата*.

Во моето патување во мозаичниот универзум на нашиот голем мајстор на уметноста на мозаикот, Газанфер Бајрам, ми се наложија неколку неопходни патокази за да стигнам до средиштето на неговата уметност: митот за Вавилон, митот за Сизиф, егзилот на Шагал и така во недоглед.

Во пределот кај што светлината не се мири со каменот, духот војува вечно со материјата, во средиштето на големите судири на човекот со времето, Газанфер Бајрам го впишува својот среќен и безграничен свет на својата мозаична уметност.

Во камчето, во каменот, во самата земја е впишан кодот на човековиот живот, неговата непобедливост. Совладувајќи го отпорот на каменот човекот, уште од камените пештерски sидови, па сè до денешните нови камени градби на модерните времиња, ќе ја впишува во него својата меморија на немирењето со вавилонското проклетство.

И неслучајно токму во стрмнините на балканскиот релјеф ќе се извиши вистината за митот на Сизиф. Боговите го осудиле Сизиф да го извишува секогаш одново каменот до врвот на ридот. Осуден на вечно отпочнување, на пресметка со каменот, требаше да поминат векови за нобеловецот Албер Ками да забележи дека треба да се замисли Сизиф среќен.

Колкукратно, според оваа вистина, треба да биде среќен мозаичарот, господарот на поредокот на камчињата? Тој е постојан Сизиф не само во ослободувањето на енергијата од каменот, на вечно променливиот и пресметлив код на убавината и вистината од камче во камче туку е и господар на среќата и убавината, во потрага по излез од хаосот и апсурдот во светот.

И третата митска парадигма што ми се наметна во потрагата по среќен излез од мозаичниот универзум на Газанфер Бајрам е митскиот егзил на славниот Марк Шагал, другиот среќен Вавилонец, кој, по големата сликарска авантура во европската авангардна уметност, во 1956 година му се посветува на мозаикот и на витражот.

И тој сизифовската среќа ја бара во ослободување од земјината тежест и летот на неговите јунаци, запрени на некој облак помеѓу

земјата и небото. Шагал сакаше да го види светот во празнични бои, во нивната мозаична илуминација.

Мојот циркус се игра на небото, се игра во облаците – велеше Шагал. Но, потрагата по човека го води и кон трансцедентниот небески излез на светлината, по одразот од земската авантура. Затоа Шагаловите јунаци летаат среќни кон небото. Мозаикот сведочи за нивниот пат меѓу земјата и небото. И Газанфер Бајрам сведочи за мозаично осветлениот пат.

Дете на старо угледно турско скопско семејство, Газанфер Бајрам ќе живее во свет во кој бил зачуван среќниот семеен континуитет: со куќа со чардак, подаден кон небото, небаре готов за лет, како во слики на Шагал, со градина со каранфили и трендафили, со свеж и свенат босилек, кој ослободува миризба на старите времиња, со шадрван и украсени патеки со едноставни мозаици, со излез од големата капија кон улицата со калдрма, со камења во некаков поредок и хармонија, која ја создава и варди времето, со патина создавана врз гранитно цврстите камења од минливите чекори на времето. По дождот, ослободениот озон во светнатата калдрма, склопена од камчиња со различна големина и времиња и судбина, со вивнати бои по дождот и сонцето, Газнафер ги читаше пораките на уметноста, која го бараше својот верен толкувач и алхемиски разместувач, особено на камчињата, кои ги носеа водите на Вардар крај бреговите на детството на уметникот.

Ганзанфер Бајрам ќе ја започне својата сизифовска битка со каменот во потрага по конечната среќа. Но, тоа во родната Македонија ќе го надари со голема мисија да ја раскажува судбината на оваа земја и народ со одбрани камчиња во кои се напластила вековната меморија, како со неколку метафори со кои големите мајстори, како што велеше Борхес, умеат да ја раскажат сета историја на човештвото.

И по Маџир маало, Стоби, Хераклеја, Белград, Равена... Газанфер Бајрам ќе го означи својот универзален творечки итинерар во светот, станувајќи почитуван угледник на светската асоцијација на мозаичарите, правејќи ја со својата иницијатива и космополитски сенс својата Македонија нивен центар во еден период.

Мозаикот, можеби повеќе од другите уметности, ја открива синтезата на елементите на некогашниот интегрум на човекувањето, по прекините, судирите, фрактурите. Во земја каде што прострујувал духот на големите цивилизации, каква што е Македонија, на Балканот и на Медитеранот се создале големите митови на човештвото, се напластиле под земјата и над земјата слоевите од урнатините на големите стилски формации од грчко-римската антика, исламската цивилизација, во сплет на дисхармонични фрагменти, потрагата по мозаичната хармонија неизбежно се наложува како мисија за да исполни еден силен творечки животот до степен на целосно жртвување. Во една таква мисија истрајува нашиот Газанфер Бајрам.

Нашиот Балканец Газанфер Бајрам убаво го насетил и го пренел кодот и шепотите на цивилизациите во своите мозаици. Во своето

извишување кон небото, како верен ученик на Шагал, нашиот Газанфер, во неколку поединечни мозаични слики (компонирани кон крајот на минатиот век), како и во еден мозаичен диптих (од почетокот на овој милениум), ќе го *означи својот лет кон небото*, мошне оригинално и самосвојно, сведочејќи за својот придонес *во вселенската визија, на патот на уметноста помеѓу земјата и небото.*

Моќта да проникне низ креативна синтеза до кодовни сигнали на извишените антички, византиски и ориентални постапки, со изостреното сенс за нормите на современото и експресионистичко, апстрактно, модерно сликарство, нашиот Газанфер Бајрам ќе го доведат пред нов предизвик и мисија – да се влее, да остави своја историска мозаична трага во монументалните творби во Македонија. Прво со собратот од Равена, Паоло Ракањи, го изведе делото *Мост* (1997) во Македонскиот народен театар.

Низ одисејата на Газанферовите мозаици најпосле се стигнува до делото на неговиот досегашен живот – четирите мозаични појаси и две розети во монументалните мозаици изведени во Собранието на Република Македонија.

При секое ново дело се открива една мала тајна на уметникот, можеби нов донкихотовски бој, меѓу можното и неможното, меѓу илузиите и реалноста, обидот да ја припитоми нашата балканска историја, да ни ја стори разбирлива и достапна само во дози што ја достигнале творечката, уметничка катарза.

И, знам дека тогаш во овој човек ќе се вознемири неговата тивка моќ, ќе се раскрили имагинацијата, ќе пламне сизифовскиот инстинкт да се извиши мозаичното камче до вечноста, задржано со шагаловската имагинација на светот меѓу земјата и небото, како откриена sвезда на уметноста.

УДК: 738.5(497.7)

Газанфер Бајрам

МОЗАИЦИ
(ликовни прилози)

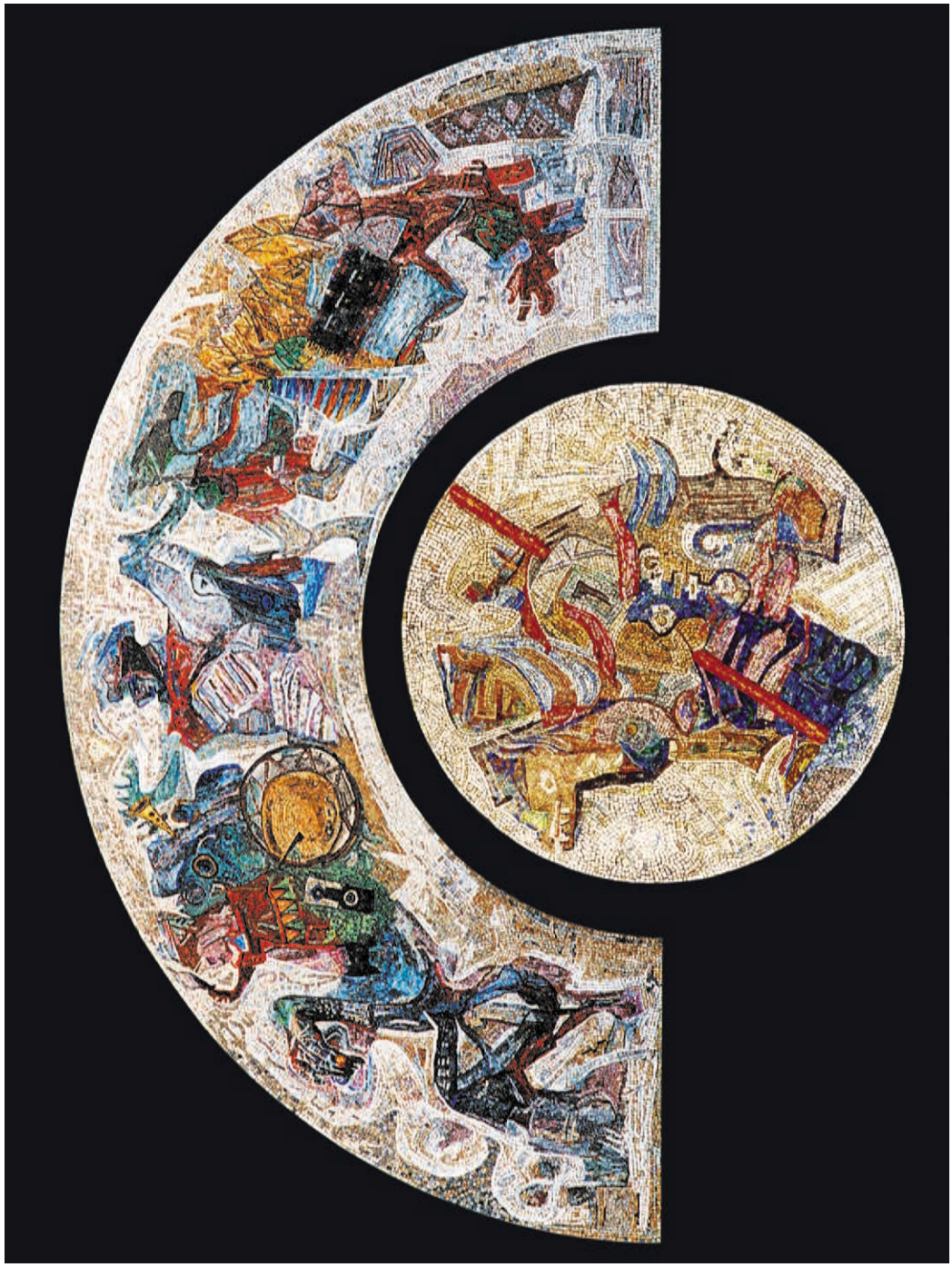
Салата за седници
на Собранието на Република Македонија

Химна, 1999, мозаик
Собрание на Република Македонија

Химна, „Геон“ (детаљ), 1999, мозаик
Собрание на Република Македонија

Македонскиот Орфеј, 1999, мозаик
Собрание на Република Македонија

Македонскиот Орфеј (детаљ), 1999, мозаик
Собрание на Република Македонија



Свадба, 1999, мозаик
Собрание на Република Македонија

Тркалаша на цивилизацијше, 1999, мозаик
Собрание на Рейублика Македонија

Благовести (детаљ), 1999, мозаик

Икаров лет, 2001, мозаик

Паднат ангел I, 2001, мозаик

Првиот грев, 2001, мозаик

Паднат ангел II, 2002, мозаик

Македонскиот Суки, 2001, мозаик

Гулабиште на Суки, 2002, мозаик

Светлина, 2003, мозаик

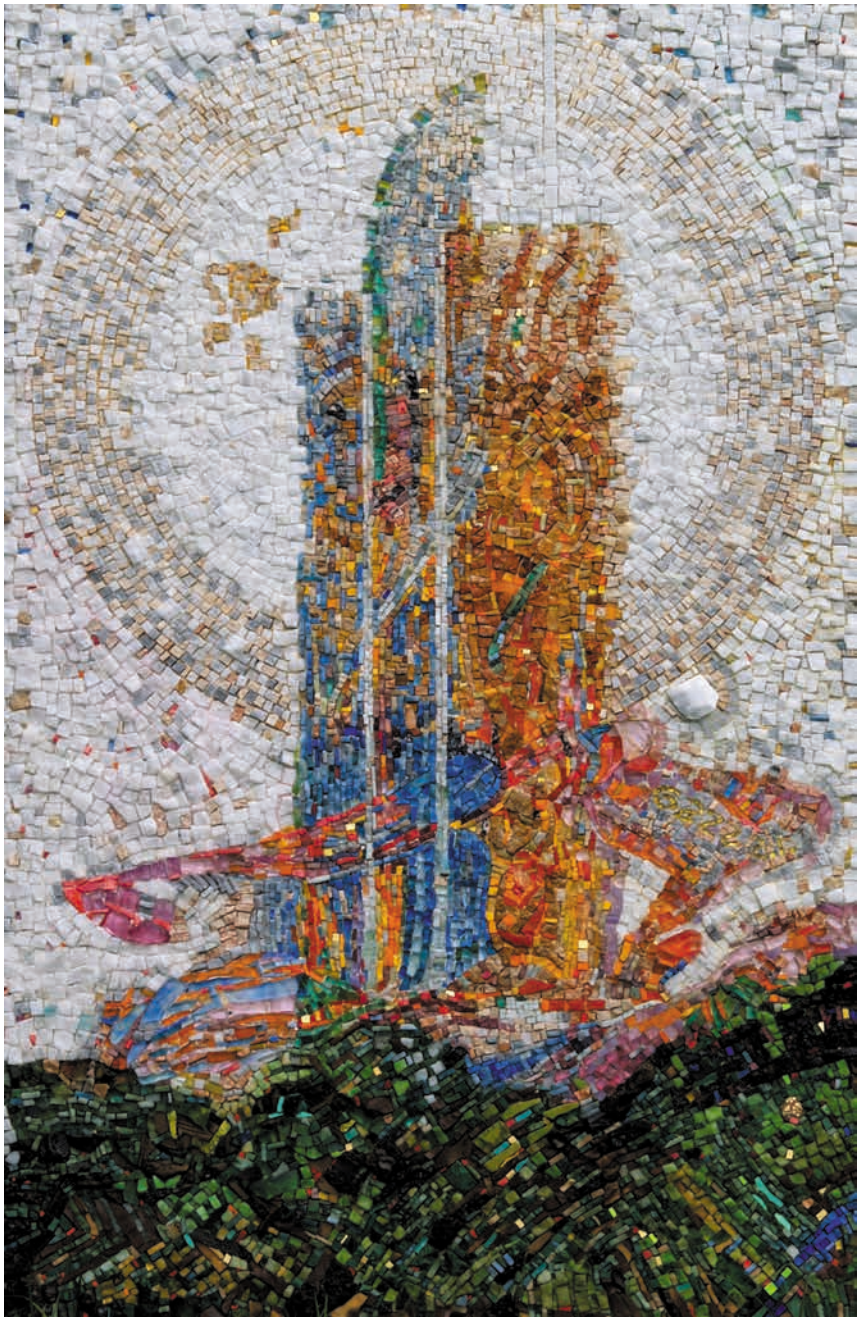
Јулиндара, 2003, мозаик

Б. П. П. Д., 2003, мозаик

Страдањето на св. Јероним, 1998, мозаик

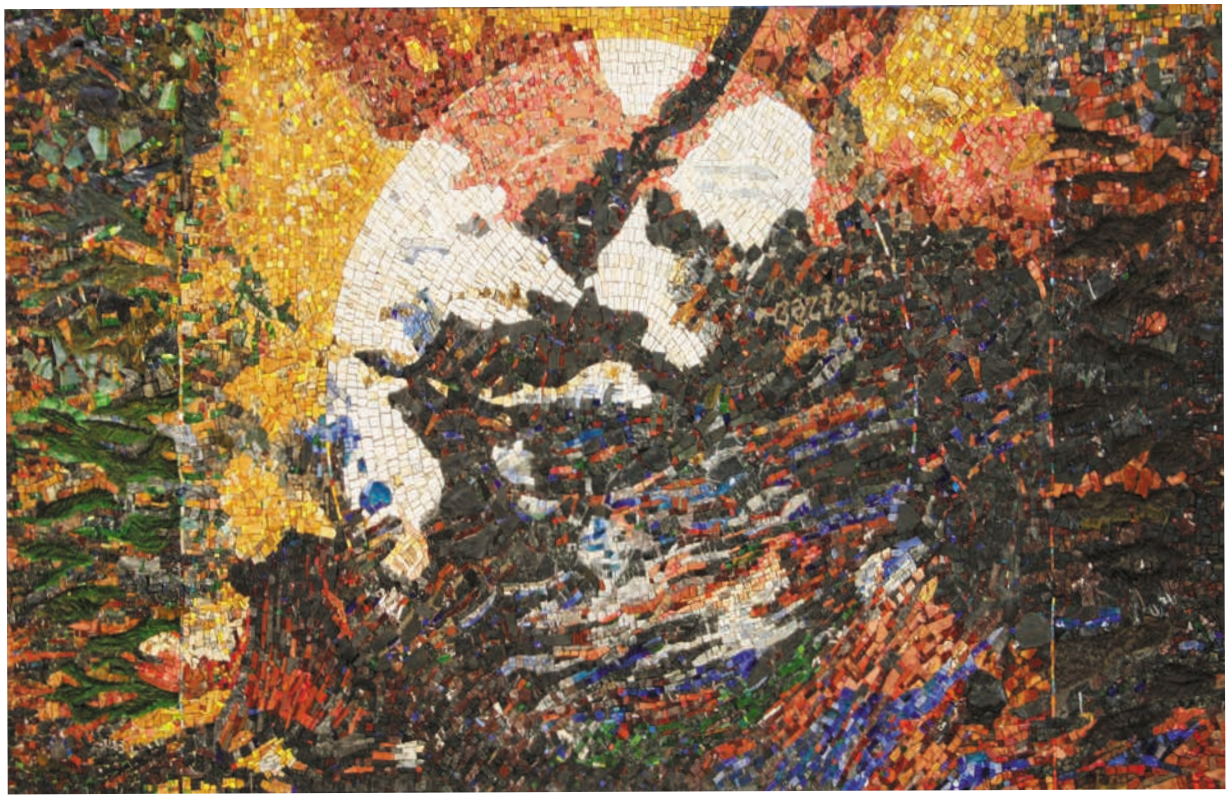
Светлина, 2013, мозаик

Portakal çiçegi I (Портокалов цвет I), 2007, мозаик



Portakal çiçegi II (Портокалов цвет II), 2008, мозаик

Танчарка, 2009, мозаик

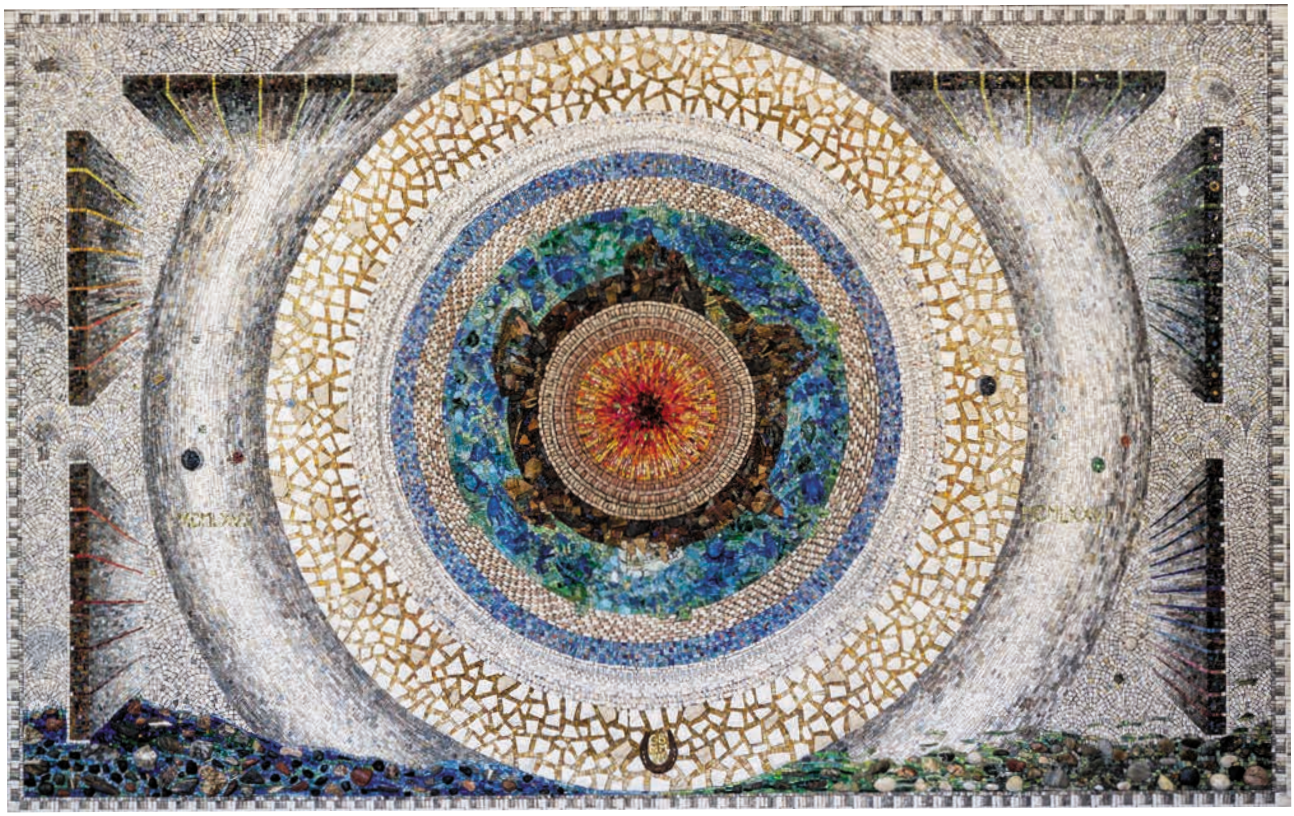


Melihat (Мелихаш), 2011, мозаик

Yuva (Гнездо), 2013, мозаик

Kıble (Олтар), 2014, мозаик

Племе, 2015, мозаик



Четири елементи – универзум, 2015, мозаик

УДК: 738.5(497.7)

Емил Алексиев

ИГРА НА СВЕТЛИНАТА

Во бескрајно сложената игра на светлината блескаат камчињата од мозаиците на Газанфер Бајрам.

Овде боите се палат во непосреден допир со воздухот и горат со жесток пламен – се прелева синилото на пладневното небо, темните бои на распуканата земја и боите на опожарените од сонцето полиња, овде расцутуваат планинските цветови со дива страст и се прекршува светлината што пробива меѓу темните облаци на небото над Македонија, зад планините заоѓа огнено црвено сонце и ноќта доаѓа неочекувано: на мрачната заднина, потемна од кобалтносината белина на млечниот пат, треперат sвездите, светли, од зелена платина, жолти, бели, уште посветли, во далечината уште поблескави, сјајни како опали, смарагди, лазурити, рубини, сафири...

Овие флуоресцентни траги на духот што создава блескави визии нè водат далеку, далеку над високите планини и познатите пловни мориња, до она место каде што времето и просторот проникнуваат еден во друг и каде што се сноваат призраци и привиденија. Тие нè водат и длабоко под камената, груба и распукана површина на мозаиците, низ културните слоеви, таложени со текот на времето, напласт врз напласт, слоеви напати меѓусебно испреплетени поради силните тектонски поместувања, пресечени со опожарени појаси јалова земја, слоеви што ја создаваат онаа цврста почва во која е вкоренета и од која се развива современата уметност. Истражувајќи ги овие слоеви, Газанфер Бајрам во своите дела ја открива одново светлината како нивно чудесно средиште и настан на самото дело.

Ханс Задлмаер (H. Sedelmayr) целата историја на уметноста ја разбира како манифестација на светлината (sub specie lucis), обвинувајќи ја модерната за *смртта на светлината*. Следејќи една ваква мисловна традиција, Газанфер Бајрам ја гради сопствената ликовна поетика. Светлината, таа светлина заробена во каменот од којшто се создадени неговите дела, што ја овозможува видливоста и појавата на нештата (во нивната конечна форма изразени преку сложени геометриски структури и хроматски хармонизирани делчиња – според Питагора триаголникот е arkhé geneseos: најмал неделив фактор од кој се составени петте правилни полиедри од кои е изградена монументалната градба на светот, меѓу кои е и квадратот што ги одредува пропорциите од кои ќе произлезат принципите на signa quadrata на Поликлет) ја имаат откриено неоплатоничарите (Плотин, Порфириј, Јамблих, Прокло). Таа е трансцедентна небесна светлина (lumen

illuminans animos) од средновековните ликовни концепции, но и светлина од византиските икони и мозаици (Таворската светлина од исихастичкото учење на Григориј Палама). Во делата на Газанфер Бајрам таа ја поседува драматичноста на светлотемните судири од европското сликарство на 16 и 17 век, но и жестокоста на експресионизмот и вртоглавата понорност на апстракната уметност од 20 век.

Светлината и каменот се две спротивставени сили – нивниот судир е вечен судир меѓу духот и материјата. Делата на Газанфер Бајрам се бојно поле на кое се води крвава битка меѓу Ангелите и Демоните, простор во кој се најавува победата на Духот над Материјата, простор во кој започнува одново обновата на Светот и Уметноста.

УДК: 738.5(497.7)

Татјана В. Цивјан

IMPRESSIONS, ГАЗАНФЕР
(бавно читање)

Насловот е повеќе од прозрачен: тој ја цитира сликата на Моне, која ги постави почетоците на импресионизмот – „Impressions soleil levant“. Впечатоците овде се мои *лични* впечатоци. *Бавно читање* е, исто така, цитат. Така ги нарекувал своите анализи на литературните текстови В. Н. Топоров: за да ја разбере нивната смисла тој се задлабочувал во читањето. Двата цитата би требало да послужат како оправдување за смелоста со која решавам да пишувам за Газанфер Бајрам. Неговото име е толку познато и за него пишувале специјалисти со такви имиња! Јас не сум специјалист и згора на тоа делата на Газанфер ги видов пред многу години, а сега гледам репродукции: во книги и на екран. Јас не ги помнам своите дамнешни *впечатоци*, тие оживуваат *тука и сега*, во Москва. А, еднаш одамна, јас бев во Македонија и наоколу ме опкружуваше балканскиот свет, *балканскиот космос*, на чие проучување јас му го посветив својот живот и кој ме возбудува исто како тогаш кога го видов првпат, кога тој се разлеваше во овие необични и ретки мозаици, треперливо светкаше и се прелеваше во нив.

И така, како неупатен набљудувач, јас можам да го оценам тоа што го гледам само според своите *впечатоци*. Мене ме охрабрува сознанието што уметникот (и, пошироко, artiste) твори не само за „сличните на себе“, т.е. за уметниците и за критичарите, туку и за нас, *оние малите*, оние што гледаат и коментираат: „Колку е убаво!“, а да ги објаснат своите чувства – не можат. Но, и ова има своја вредност (in my humble opinion).

Пред мене имам триптих, јас сè уште не сум го прочитала неговото име, но ми паѓа во очи сочнокафеавото стебло на дрвото во централниот дел обвиткано со моќно зеленило. Овие испакнати брановидни витки восхитуваат со својата подвижност. Го читам насловот: „Првиот грев?“ Јас не ја забележав змијата, нејзината кошула што се прелева, и ја прифатив како зеленило од дрвото на живот! Но, ќе се согласите, тоа не е и толку чудно: Змијата е искушувач, нејзината задача е да привлекува и да оттргнува, и сосема е природно што во споредба со неа јаболката на дрвото на искушението не се толку видливи. Нив ги забележуваш подоцна. Тие некако „пасивно“ продираат низ бледиот фон (овде зеленикав, но, воопшто, мене ми се чини дека саканиот фон на Газанфер е светло-сиво-жолтеникаво-сивокафеав, по-

некогаш дури безбоен, природната боја на каменот и на исушената земја, земјата на Балканот).

Продолжувам да ги читам боите: одлево (делот на Адам) се устремува кон дрвото – пламенот на *црвената*, но основниот тон на фигурата се состои од различни нијанси на *зеленатa*, која го претскажува патот кон *зеленатa* во централниот дел, кон змијата, дрвото и кон плодовите (не треба да пропуштиме да потсетиме дека во универзалната митолошка слика на светот и во разни фолклорни традиции *зеленатa* боја е амбивалентна и е поврзана како со доброто така и со злото). Контраста на сино-црно-кафеавите тонови на десната страна (делот на Ева), ја претскажуваат разврската (расплетот) на библиската приказна (треба да признаам дека колоритниот контраст на левата и на десната страна во еден миг ме наведе на мисла дека Газанфер „го превртел“ канонскиот ред во претставување на сижето, кога Адам стои лево од дрвото, а Ева десно).

Синатa боја и нејзините нијанси кај Газанфер се поврзани со недогледноста/бескрајноста на вселената: *височина* = небо – *сино* и ноќното небо е *сино*, и фигурите поврзани со *височинатa* се облечени во *сино*. Затоа, помеѓу светкавите, разнобојни „вселенски топки“, јас ја избирам *синатa*. И си ги припомнувам стиховите на прекрасниот грузиски поет Николоз Бараташвили, кои ги препеа Борис Пастернак:

Бојатa небесна, бојатa сина
Ја засакав од малина.
Во детствотo ми значеше
Синевина за поинакви почетоци.
...
Ова е боја на моите мечти,
Ова е боја на височините,
Во овој небесносин раствор
Е потопен земјиниот простор.

На времето, размислувајќи како најцелосно да го претставам *балканскиот космос*, се обратив кон делата на Иво Андриќ, кон писателот што поседуваше моќ за митолошко восприемање на светот – на *својот балкански свет.* И, сега, кога врз мене надојде интензитетот и, истовремено, мекоста на колоритот на „балканскиот мозаик“, би сакала да го приближам описот на тој свет што истекува од под „Мостот на Дрина“, особено што „Мост“ (во соавторство со Паоло Ракањи) има и кај „митопоетот“ Газанфер: „Така, гледано од длабочините, ни се чини дека под широките лакови на белиот мост тече и се разлева не само зелената Дрина туку и целиот тој питом и цветен крај со сè што е на него, и со сводот на јужното небо над него... Меѓу темнозелените ридови од трите страни лебдат камените седишта под облаците или ѕвездите над бурната смарагдна вода, покажувајќи го течението на речната долина од петнаесетметарска височина, затворено во длабочините на модрите планини.“

Синаша и *зеленаша* – се основа на *балканскиош свеш*, свет на светлината и на боите. Тој е дарежлив и со други бои. Газанфер ги сака пејзажите, ги редува годишните времиња – тие се ту три ту четири. Тие се ту скриени зад сеќавањата на Вивалди, ту се светлински пејзажи, „Пејзажи на времето“ (утро, пладне, ден, ноќ), ту единство на *земјаша и воздухош*. Слободно и пребирливо ги меша (редува) и боите и во композицијата на боите посебна улога игра „геометричноста“, како главно обележје на мозаикот. Правоаголноста на секое камче ги диктира правите линии, јасно разграничените колоритни појаси. Но, индивидуалноста на секое камче, неправилноста на формата, посебноста на нијансата ја растура геометријата. Условното станува фигуративно – и за мене во „Вивалди“ се отвораат/откриваат (во целосна хармонија со митологијата) четири лика дотерани во облека соодветна на годишното време, облека како лелеаво обвиткана од виорот на движењето (слично како кај „Играорците на оро“), и јас им давам имиња според својот *колоришен вйечашок*: Лето, Зима, Пролет, Есен. Ова се разликува од редоследот на „Годишните времиња“ кај Вивалди – Пролет, Лето, Есен, Зима. Ако е правилен мојот впечаток, уметникот ја разбил временската последователност (пак рушење на правата линија!). Тогаш тетраптихот се разложува на два диптиха спротивставени: 1.еден на друг: лето – зима, пролет – есен; 2. „во самиот внатре“: лето визави зима; пролет визави есен. Наместо постепен и природен тек – имаме контраст, временски расцеп. Но, еве и друг редослед: летото-есента ја утврдува зимата-пролетта и тогаш на сложен начин се обновува и линиското и цикличното течење на времето (*вечноШо враќање*).

Но, има и поинакво читање: тоа е еден исти лик (не пејзаж!) во различно руво, едно *Божесшво на йриродаша*. Единството е нагласено и уште поделикатно – со складните бои што се појавуваат како основен тон и како „појаси“, поддржани со фини колоритни нијанси. Боите и нијансите даваат ново разбивање: лето-пролет – *црвено со зелено – зелено со црвено*; зима-есен – *сино со кафеаво;* лето-пролет-есен – *црвено;* лето-есен – *црвено и жолШо*. *КафеавоШо* во разни нијанси и со различна густина/интензивност на бојата ги проткајува сите фигури.

Толкувањата, кои може да се продолжуваат и продолжуваат, следејќи го секој детаљ, не си противречат едни на други, туку органски се вклопуваат во балканската слика на светот (*различноШо во едно, единсШвоШо во различноШо*), придавајќи ѝ нови значења и нови бои. Уште еднаш ќе нагласам дека ова се само *вйечашоци* на набљудувач и – ништо повеќе. Но, за набљудувачот – тоа е резултат на бавното читање, при што *‘чишање’* не е метафора, туку термин.

Во познатата класична енциклопедија „Митови на народите на светот“ (излезена во Москва во 1982 година) статијата „Поет“ е напишана од В. Н. Топоров. Поетот, чиј инструмент претставува зборот, е претставен во митолошки ракурс – како демиург што го создава светот. На чинот на создавањето, како обединување на разединетото, му

претстои чин на разединување, расфрлање, разделување на делови. Ќе наведам извадоци од оваа статија: „ПОЕТ, пејач, во митолошко-поетската традиција персонифициран лик со надобична моќ на гледање... Поетот ја познава целата вселена во простор и во време, умее на сѐ да му даде име со својот збор..., го создава светот во неговото поетско, текстуално овоплотување... Творештвото, дејствувањето го обединува поетот со жрецот. Обновувајќи го светот..., поетот, како и жрецот, го расчленува, го разединува првобитното единство на вселената, ја одредува природата на деловите, ја зацврстува космичката организација, нејзиниот закон... светот се космизира одново и повторно...“ Мене ми се чини дека реченото погоре во иста мера се однесува и на artiste, во широка смисла на зборот.

Словенскиот збор *читање* е поврзан со поимот сметање (но, и со мислење, знаење); првото значење на латинското *legere* е – ‘собира’, и дури потоа ‘чита’. *Брои, собира* букви во збор, зборови во текст, за да се разбере потоа текстот. *Да го собира расфрланото, разбиеното, разделеното.* Колку е тоа очигледно и убедливо во уметноста на мозаикот!

Видеофилмот за Газанфер покажува на каков начин уметникот го избира каменот и како го крши на малечки „правоаголничиња“ со неправилна форма. Како потоа тие камчиња го поминуваат првото сортирање – по големина, по форма, по боја. Како палитрата на мозаичарот – збирот садови наполнети со „првични елементи“ (со букви?; со слогови?; со зборови?) – го предвидува идното соединување во поврзан и наполнет со смисла текст и претставува своевиден претекст.

Не помало чудо од она со зборовите! Не е случајно што во семиотиката и во лингвистиката секогаш е жива темата за соодносот на звукот и смислата и постојано е толку актуелна дискусијата за произволноста на знакот или, напротив, за иманентната врска на означувачкото и означуваното. Пишаниот збор го читаме ту приближувајќи се „кон нивото на букви и цртички“, ту оддалечувајќи се „кон нивото на смислата“. Мозаикот – modele exemplaire е и најдобриот учител за таквото читање. Имено, во мозаикот се појавува важноста на секој елемент, на секој одделен камен; имено, мозаикот овозможува да се обединат знакот и смислата. Поентилизмот во уметноста „го копира“ мозаикот, а распаѓањето на сликата на точки при приближувањето кон неа, како што се покажува, е само објаснување на техниката и не носи специјална смисловна тежина.

Читањето на мозаикот на Газанфер „по камчиња“, приближувајќи ја пред очи и оддалечувајќи ја сликата, за мене е обид да го поминам патот на нивното создавање (или на неговиот создавач) и претставува совршено посебно уметничко задоволство. Уште едно чудо: приближувањето не води кон распаѓање на сликата на елементи, туку кон зголемување на нејзината енергетска моќ. Секој камен си го нашол местото во просторот на сликата – во буквална и во пренос-

на смисла (по форма, боја, сјајност или загаситост итн.) и секој камен „работи“ на единството на смислата и на убавината на ликот.

Газанферовиот „Икар“ не паѓа, тој лета во синото пространство. Не можам да се воздржам, а да не ги повторам уште еднаш прекрасните стихови на Бараташвили (исто така со „планински менталитет“):

Ова е боја на моите мечти,
Ова е боја на височините,
Во овој небесносин раствор
Е потопен земјиниот простор.

Во радоста на летањето на Икар јас ја гледам радоста на уметникот-творец. И таа ни се пренесува кога се сретнуваме, се допираме со неговата уметност.

Превод од руски:
Роза Тасевска

УДК: 7(049.3)

Васко Ташковски

ЗАПИСИ

АКВАРЕЛ

Ги прелистувам блокчињата со скици од 1999 година и се обидувам да најдам некоја скица со која би можел да поставам дијалог и која можам да ја видам како идна слика. Недореченоста во некои скици не ми пречи за во мислите да ја доработам, но секојпат не можам да ја почувствувам бојата или содржински да влезам во сликата.

Наидувам на една скица за која мислам дека може да биди добра слика реализирана во акварелна техника.

Моливот на хартијата разумно ги обележува контурите на сликата, расположението за работа е добро, чувствата се наострени за предизвикот со боите. Раката спонтано почнува механички да ги меша водените бои, мускулатурата на телото е смирена, отпуштена и ги чека командите на умот.

Четката ги прави првите траги на хартијата, тече бојата разредена со водата и ја создава атмосферата, се формираат предметите, се кристализираат деталите, континуирано се гради сликата извлечена од скицата, од душата на реалната природа се создава нова природа оплодена од умот и чувствата. Со хемијата на боите се раѓа физичка слика, која ќе пулсира како нова природа со своја душа, своја психологија, своја филозофија и свој живот.

Во еден момент раката станува несигурна, емоциите се со намален интензитет, разумот станува колеблив. Имам претчувство дека раката ќе згреши во движењето на четката. Што понатаму?

Умот бара ТА (тајмаут) од моето јас, а потоа ѝ се враќа на хартијата и со смирено темпо продолжува. Огнот пак се разгорува и гори до завршување на сликата.

Кога сликата беше готова се оддалечив од штафелајот за да видам како изгледа. Имаше неколку метри празен воздушен простор меѓу мене и нејзе, доволно да се почувствува самостојна, изолирана и независна од моите раце, од четките и од боите.

Сега таа зрачеше со една нова реалност што само малку потсетуваше на малата скица. Таа сега имаше свој идентитет, своја препознатлива физиономија што сака да има свој живот независен од авторот.

Постепено таа се оддалечуваше од мене, папочната врвка беше пресечена. Ја потпишав сликата на долниот десен агол и таа почна да си диши со своите гради и да се храни со погледите – прво мои, а потоа од сите што ќе ја видат и ќе ја коментираат.

ПРИСТАНИШТЕ

Морето, спирално како вртлог, имаше навлезено во копното помеѓу големата планина и помалите ридови во подножјето, правејќи мирно место за да си ги одмори немирните води во ова водено гнездо меѓу планините.

Овој залив заштитен со тврдина од планини беше идеално место за градење населба за живеење.

Многу е веројатно дека со векови оттука поаѓале и пристигнувале многу мали и големи бродови од сите меридијани, од сите морија и океани на Земјината топка, носејќи луѓе и стока за трговија. Биле напаѓани и ограбувани од познати и непознати освојувачи, пловејќи под разни знамиња со различна цел. Можеби баш од тука тргнале и храбрите морепловци во потрага по златното руно од далечните времиња во неизвесните морија.

Но, сега во подножјето на големата планина беше распостелен голем град, а по бреговите беа нанижани повеќе стотици чамци, јахти, бротчиња, траекти, едрилици и големи бродови што ги нишаа своите бели трупови укотвени во пристаништето. Од левата страна и малку поодалечени од брегот се укотвуваа големи товарни бродови, а од десната страна усидрени мали рибарски и не толку угледни бротчиња ги растоваараа уловените морски плодови. Мирисот на нафтата помешан со мирисот на алгите и морскиот улов ја дополнуваа реата на пристаништето исполнето со џагор и животна енергија.

На крајот, каде што завршуваше папокот на заливот меѓу ниските ритчиња, беше сместено мало, но старо пристаниште, а сите пристаништа се почеток и крај на патувањата.

Најверојатно во некои древни времиња ова било големо и стратегиски важно пристаниште, а сега тука во водата беа усидрени само неколку поголеми стари бродови.

На копното беа извлечени повеќе трупови од чамци, бротчиња помалку или повеќе оштетени, кои чекаа на поправки за повторно да запловат на отвореното море.

Малите бротчиња беа подигнати на ногарки и дрвени трупци или на метални буриња што служеа за истата цел, да може бродот да се поправа или да се бојадисува.

Иако сè беше тихо и мирно, гледајќи го овој призор се чувствував отпуштено, но и заморно. Немав волја за никаква активност, ништо не се случуваше меѓу овие стари, дотраени, но и млади и неодамна оштетени пловечки објекти.

На северната страна како насукан кит во плитка вода лежеше еден рибарски брод со искршени ребра, палубата руинирана, за'рѓани метални окови со накривен јарбол, преполовено скршени катарки, јажиња што висат бесцелно со испарталавено платнено едро закачено

на една летва. Веројатно тоа никојпат повеќе нема да ја почувствува силината на ветерот. Сидрото заглавено меѓу камењата и песокот беше жедно и желно за водата што му е на дофат, а сепак, недостапна.

За иронијата да биде поголема, на едно јаже висеше кружна гума за спасување на евентуалните давеници. Но, што може и кого ќе спасува тука, кога бродот на кој се наоѓаше нема никојпат да се доближи до водата, а камоли да заплови на морската шир. Надежта за патување на овој брод уште постои, тој е од оние бродови што не пловат, а негуваат илузии за големи и далечни патувања.

Го напуштив ова мирно, мало и симпатично пристаниште, оставајќи ги бродовите со своите соништа.

ЗЛАТНА РАКА

Како дете сонував да станам шампион во некој спорт, но тоа не беше само желба за еден единствен спорт, туку желбите се менуваа за разни спортови како фудбал, атлетика, кошарка, пливање, гимнастика, бокс итн., а за тоа требаше некој да те упати во некои од тие спортови што ти одговараат, но бидејќи немаше кој да ме упати, самиот се барав и се упатував.

Фудбалот не ми лежеше многу, а и другите групни спортови не ми беа по мерак. За гимнастика ми велеа дека сум крут, за кошарка низок, за атлетика сум немал долги нозе и така ништо од мојата спортска кариера.

Кога почнав да се интересирам за свирење гитара, ми велеа дека ми се кратки прстите на рацете и не одговараат за тој инструмент.

Е, со запишувањето во уметничкото училиште не размислував дали имам физички предиспозиции или недостатоци за таа професија. Имав желба да цртам и цртав, а, како што вели народот, ми одеше од рака, без разлика на големината на раката или должината на прстите.

Така раката почна да добива позначајна улога. За цртање треба да имаш добра рака, за хирург треба да имаш прецизна и вешта рака, за касап – јака рака, за крадење – лесна рака, магионичарските трикови без итра и брза рака не ги бидува. Ако направиш благородно дело луѓето ќе велат да ти се позлати раката, ако направиш лоши работи ќе те колнат да ти се исуши раката. Некои велат дека во политиката треба да влезеш со чисти раце за да имаш што да извалкаш.

Така раката си има добиено пресудна улога во животот на човекот.

Но, кога мозокот ќе престане да ѝ дава наредби на раката, таа останува неподвижна, неупотреблива.

Според тоа, би рекол дека е раката само пантограф на мозокот, инструмент за реализирање на идеите на умот и средство за остварување на целта.

Но, бидејќи умот не е нешто видливо, не е материјално и затоа никој не може да ти го измери умот, не ти го ни цени. И пак сите почести ги добива раката.

март 2009

РАЗГОВОРИ ПО ИЗЛОЖБА

Речиси по два месеци ми се вратија сликите од изложба. Некои весели и радосни, а некои разочарани и тажни, некои бесни, а некои постари, на кои не им беше ова прво прикажување пред публика, беа мирни или, поточно, би рекол рамнодушни.

Не сакав со секоја поединечно да разговарам, но ме интересираа тие што не беа задоволни и тие што беа посебно задоволни.

Некои слики за својата негледаност го обвинуваа лошото аранжирање на изложбата, на некои им беше крива неуката публика или лошиот термин. Најпрепотентните велеа дека тоа што не се доволно забележани и разбрани е само неуспех на публиката да се постави на нивното високо уметничко и интелектуално ниво.

Една слика меѓу најмладите на изложбата тврдеше дека таа го претставувала авторот со неговите последни видувања, најнови идеи и свежина, а ретко кој се задржуваше пред неа, а и тие што застануваа само површно ја погледнуваа, па затоа беше бесна и незадоволна. Немала моќ да разговара со посетителите за да им ги каже своите предности и вредности, а веруваше дека ќе има сјајна иднина.

Друга слика беше навредена оти некои рекле дека многу личела на некоја постара слика од истиот автор неодамна излагана на една друга изложба.

„Па, јас не сум ѝ ќерка на таа слика, бидејќи таа не ме родила, но јас личам на повеќе слики порано насликани, затоа што им припаѓаме на ист автор, да не речам родител и нормално е да си личиме меѓусебно, бидејќи сме иста фамилија.

А, замислете да не личев на ниту една слика на овдешната изложба, туку да личев на некој друг автор. Тогаш сите ќе велеа дека сум некое туѓо копиле.“

Малата слика, која беше насликана пред повеќе од 10 години, првпат беше јавно изложена. Поради своите мали димензии авторот секојпат ја заобиколувал кога требало да организира изложба. Таа бликаше од радост, зрачеше нејзината аура како ореол околу неа. „Јас сум презадоволна“, велеше таа. „Мене сите со симпатии ме гледаа, сум им создавала пријатно расположение, а бев репродуцирана и во каталогот.“

„Јас прва ги пречекував посетителите, бидејќи бев закачена прва во изложбениот салон, а на одење ги испраќав. Една млада дама, која доаѓаше повеќе пати да ме гледа, ми рече: ‘Ти си најубавата слика на изложбата, иако си со најскромни димензии.’“

Сликата со хаотична содржина од поголем формат во почетокот никако не сакаше да зборува за своите контакти, но по мое инсистирање прозборе.

„Јас сум пред ова време, моето време допрва доаѓа. Овде сега мене не ме разбираат, бидејќи некои уште живеат со минатото. Мене треба прво да ме прочитаат за да ме разберат што сакам да кажам. Јас сум слика за музеј каде што ќе ме гледаат и ќе ги примаат моите пораки. Ако сакаат да дознаат повеќе за мојот живот, мојата естетика и мојата интима, тоа треба да го бараат во многуте мои детали насликани на платното.

Не сум јас слика што треба да ме освојат и да ме разберат со еден поглед, јас не сум слика за еднократна употреба.“

Сликата од среден формат самокритички се осврна на себе.

„Јас самата сум крива за мојот хендикеп. Уште во почетокот, кога авторот ме скицираше на платното, дрдорев и бев незадоволна оти авторот со поголем респект, со повеќе подготовки и со повеќе енергија им приоѓа на големите слики, а со повеќе симпатии и поинтимно им приоѓа на малите слики.

Со нас од среден формат се однесуваше повеќе рутински и како да беше сигурен во резултатот што ќе го постигне. Сакам ист третман со големите и со малите слики.

Авторот како да сакаше да ми ги задоволи моите желби, па почна да менува нешто во цртежот, нешто во бојата, бараше нови содржини во мене. Бришеше, покриваше некои мои насликани делови, барајќи подобро решение. Потроши многу повеќе време со мене отколку со други слики од мојот формат. А јас постојано бев незадоволна, сакав нешто што го немаше во другите слики, сакав да бидам посебна.

Тогаш на авторот му дојде преку глава мојата размазеност, па реши, како-така, да ме заврши, задоволувајќи уште некои мои барања. Иако тој не беше сосема задоволен со мене, ме потпиша и ме остави на својата судбина.

Затоа сега на другите слики им велам дека треба да го оставиме авторот да нè наслика како тој што мисли и умее.“

јануари 2009

ВО ПОТРАГА ПО ТИШИНАТА

Одам по улиците меѓу толпата од луѓе, ја собирам вревата од сообраќајот, џагорот на минувачите, ја собирам музиката истурена од кафулињата. Собирам и по некој солистички настап на чкрипењето на автомобилските кочници и шокантните крици на прегазената жртва.

Го собирам сиот звучен градски метеж и музички отпад од улиците.

Доаѓам дома за да ја најдам тишината, а таа се изгубила во преполнетата глава со звучни записи. Пополнети се и последните оази на тишината, последните употребливи ќелии од мозокот. И очите се заситени со подвижните слики од урбаната џунгла на градот.

Каде сега да ја барам тишината. Излегувам во паркот по кејот на реката барајќи ја тишината. Со тенок превез како пајажина ја покривам вревата, џагорот, звуците. Одам низ зеленилото регистрирајќи го само црцорењето на птиците, зуењето на инсектите, шумолењето на водата и треперењето на лисјето од дрвјата во паркот. Го чувствувам мирисот на тревата.

Постепено тишината се враќа во мојата глава. Одам, а не го слушам ни чекорењето на своите нозе по патеката, не ги регистрирам ни далечните звуци на автомобилите, ни лаењето на кучињата, ни разговорите на по некој минувач покрај мене. Со својата внатрешна тишина ги покривам сите надворешни звучни вибрирања и случувања.

Преку таа своја тишина како на чиста хартија ги забележувам своите размислувања, своите пешачки записи, видувања и чувствувања, го забележувам сјајот на сонцето и животот околу себе.

Сепак, тишината не ме напуштила, таа е секој пат со мене, само треба да се потрудам да ја пронајдам.

декември 2008

ФОТОГРАФ

Седев под маслиновата сенка на една мала дива плажа блиску до патот. Патеката до плажата беше малку стрмна и непристапна, но затоа беше и малку посетена.

Се спуштив до плажата не дека многу сакав да се избањам во кристално бистрата вода на морето, туку здогледав неколку стари маслинови стебла и сакав да ги скицирам како идејна подлога за некоја моја слика. Студиозно посматрав едно стебло со празна утроба, со издлабени бразди по својата кора, релјефно истакнати глуждови и спирално извиткани дрвени мускули што го притискаа стеблото кон земјата. Малку погоре маслиновата утроба пак се спојуваше во една целина за да заврши со не голем број прави зелени гранки што се стремеа кон небото.

Гледајќи ги зелените гранки на врвот на долговечната маслина си размислував како можат да примаат животна енергија преку ова исцедено и суво стебло? Но, ете тоа зеленило зрачеше живот и го облагородуваше пејзажот.

Овој пејзаж стана уште пожив и поблагороден кога една млада девојка ја паркираше својата кола на патот и слезе долу на плажата.

Откако девојката со своето прекрасно тело го заврши својот ритуал на бањање, како сирена изнурка од морето и пополека замина од плажата и од мојот видокруг. Колку ли младоста може да изгледа позитивно во просторот, но и како може да го разубави пејзажот.

Продолжив со скицирањето, овојпат кон морскиот брег, одушевувајќи се од видикот што се протегаше до не толку блиската маслинова гора. Во далечината забележав една мала човечка фигура која бавно се движеше по разгранетиот брег на заливот. Талкаше фигурата лево-десно како да бараше нешто загубено или, пак, тоа беше само некакво љубопитно гледање.

Како што спонтано се доближуваше кон мене, забележував дека е тоа една стара човечка згужвана фигура, разголена до појасот, со фотоапарат на вратот, а околу половината еден мал несесер и маица замотана околу половината. Како што повеќе се доближуваше, сè повеќе ми стануваше одбивен овој човек што ми го нагрдуваше пејзажот со своето коскесто старо тело, испечено од сонцето.

Ми личеше на за'рѓано човечко тело кое заталкало од некој пензионерски отпад во овој прекрасен див пејзаж полн со живот.

Кога сосема ми се приближи, љубезно ме поздрави и јас го отпоздравив, но не така љубезно, како тој да ми беше виновникот што дојде да ми го сквернави пејзажот.

Забележувајќи го моето блокче со скици, ми рече дека на некој начин сме биле колеги. Ми се престави како професионален фо-

тограф, кој покрај комерцијалната фотографија се занимава и со уметничка фотографија.

Тоа малку ме заинтересира, бидејќи и јас во студентските денови се занимавав со уметничка фотографија. Ми покажа и некои свои фотографии во апаратот. Видов во тие снимки, покрај занаетскиот дел и значителна креативност. Така постепено се отворавме еден спрема друг, запознавајќи се меѓусебно, но и со своите уметнички творби.

Така, од ова случајно среќавање се роди едно пријателство базирано најмногу на уметничкото и на духовното гледање на животот.

Откако си ги разменивме телефоните, тој продолжи по брегот со своето барање интересни мотиви, а јас го гледав во грбот како се оддалечува и сега воопшто не ми го нагрдуваше пејзажот и не ми пречеше неговото старо и малку подгрбавено тело. Тој во себе носеше еден креативен свет изразен преку фотографии, кои некаде и некому ќе му причинуваат големо задоволство.

Можеби сега повеќе не ми пречеше, како во почетокот што мислев, ова старо за'рѓано пензионерско тело, затоа што на некој начин во него се препознав и самиот себе, кој повеќе од 75 години живее во ова свое сега старо тело.

Дали навистина постоеше човекот со фотоапаратот или тоа беше само имагинација на мојата проекција за самиот себе? Дали можеби моето астрално тело за момент ме напуштило за да ми го сквернави убавиот пејзаж . Не, не, тоа беше многу реално. Сепак, тоа беше мојата реалност.

14 март 2014

УДК: 7.072(049.3)

РОБОВИ НА СОВРШЕНСТВОТО
(*лошата страна на добрата критика*)

Познавам многу колеги што уште во своите почетоци критиката со многу ласкави зборови, честопати неразбирливи за сите, ги издигна над нивните вистински вредности, прогласувајќи ги за надежни, авангардни, перспективни и давајќи им слични пофалби. Тие за нив беа зрели и перспективни сликари со кои Македонија може да се гордее. Но, на тие уште недозреани сликари критиката како да им ги уништи сите перспективи. Како да им ги пресече сите коренчиња и ластари за понатамошното индивидуално развивање. Тие мораа да го работат она за што се фалени без разлика дали сакаа да пробаат и нешто поинакво, можеби и подобро за нив, но тие миленичиња на критиката одеа по патот што веќе им беше зацртан.

Со нивното долгогодишно работење или, поточно речено, робување само на исти теми со ист приод со препознатлив белег од веќе фалените и за нив прославените слики, тие стекнаа искуство и постигнаа завидни резултати во техничка смисла во изведбата на своите слики. Понатаму, тие станаа заробеници на своето препознатливо и навидум безгрешно сликарство. Се плашеа да излезат од својот безбеден круг, кој им гарантираше сигурност и авторитет, а неизвесно беше што би можело да се случи ако го напуштат својот круг и тргнат да бараат нешто поинакво.

Можеби затоа јас никојпат не тежнеев да насликам совршено разумна слика, безгрешна и со строго контролирани и одмерени емоции. Плашејќи се од заробеништвото, од шаблонизираното или додворувачко сликарство, кога ќе почувствував таква опасност бегав во некои други теми, други неизодени патеки, други неизвесности и авантури, каде што би можел нешто поинакво да сознаам, да доживеам и да создадам.

Затоа сега имам некои неизодени, недоречени и нереализирани идеи и слики. Можеби сум сакал да им оставам простор и на гледачите да се најдат во тие слики. Нормално, тоа не сум го правел свесно, а можеби потсвеста ми ставала некои свои бариери до каде можам да одам.

Навраќајќи се на некои свои стари слики, не можам да сфатам зошто тогаш така сум ги насликал, но не ми паѓа на памет сега да ги коригирам, да ги досликувам или да ги дотерувам. Ако е предизвикот голем, правам слика на таа тема со сегашно видување, но не со убедување дека таа треба да биде подобра, посовршена, туку само да си ја задоволам својата љубопитност и да видам до каде сум.

Сега сум задоволен што критиката не ми била наклонета во моите рани почетоци, односно јас не сум сакал да одам по веќе истрасираните патишта на ликовни трендови, критичарски потреби или

хирови, кои сакаа да ја преземат улогата на лидери на современата ликовна уметност, каде што авторите треба да бидат само нивни изведувачи.

Сепак, мислам дека секој автор треба сам да си го избере својот пат, без разлика колку е трнлив и непрооден, бидејќи задоволството е и во одењето и стигнувањето до својата сакана цел.

декември 2012

УДК: 74.037.5(497.7)

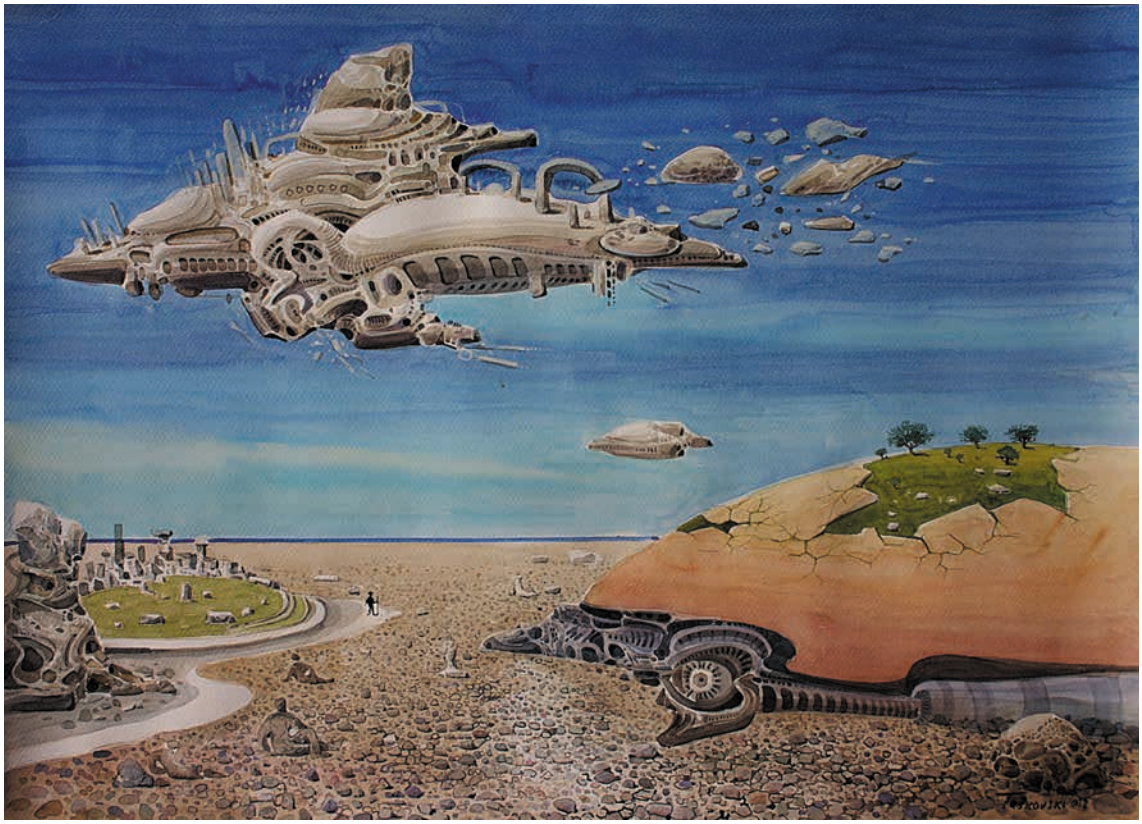
Васко Ташковски

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

Стара маслина, 2010, акварел, 27 x *37 cm*

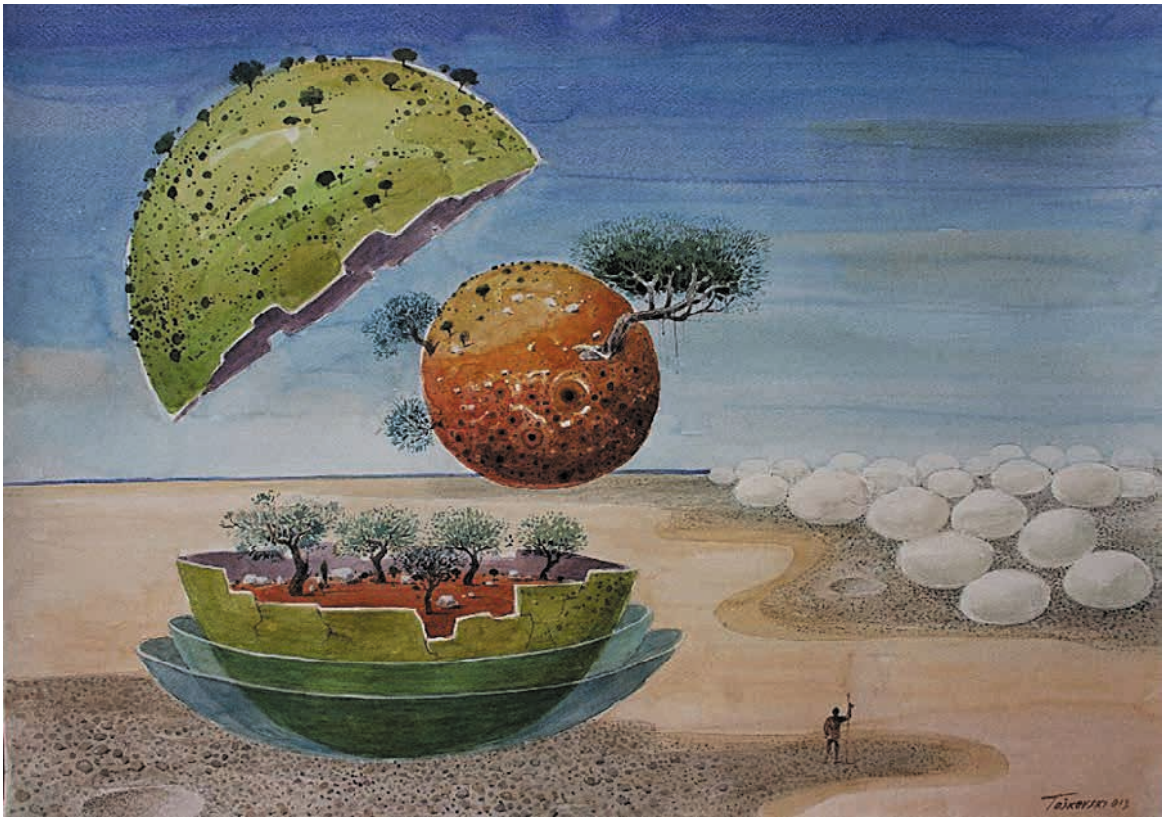
Маслинов коњ, 2009, акварел, 35 x *50 ст*

Каменесш йејзаж, 2008, акварел, 50 x *70 ст*



Футуристички пејзаж, 2012, акварел, 50 x *70 cm*

Пустински карпест мотив, 2014, акварел



Раѓање, 2013, акварел, 50 x *70 cm*

Експлозија, 2013, акварел, 36 x *51 cm*

Магнетизам, 2009, акварел, 70 x *50 cm*

Комбинирани енерѓии, 2015, акварел

Процеп, 2012, акварел, 35 x *50 cm*

Звукот на морето, 2001, 81 x *65 cm*

Линеарен коњ, 2001, 65 x *81 cm*

Техничко-биолошки пејзаж, 2003, 100 x *125 cm*

УДК: 75.037.5(497.7)(06.064)

Влада Урошевиќ

ПОТРАГА ПО СКРИЕНИТЕ ПЕЈЗАЖИ
(*по повод „малите формати“ на Васко Ташковски*)

Повеќе пати сум пишувал и сум зборувал за сликите на Васко Ташковски; веројатно и многумина од вас ги имаат веќе слушано тие мои излагања. Овој мошне плоден, неуморен творец, кој создава во еден ритам што импресионира, побудува со своите дела кај гледачот едно множество асоцијации; јас спаѓам меѓу тие што наоѓаат големо задоволство да стојат загледани во неговите слики. Овојпат тој одбрал да изнесе пред нас дела што му припаѓаат, условно речено, на малиот формат – дела меѓу кои има само малку такви што веќе биле изложувани.

Вечерва ќе го почнам ова пригодно слово за творештвото на нашиов сликар навидум оддалеку, со неколку сознанија до кои дојдов неодамна, при едно патување, и кои ми се чинат сега мошне корисни да бидат споменати.

Пред еден месец бев во Берлин и таму, по некој стек на околности, прв музеј во кој влегов беше новоотворената галерија-музеј Surreale Welten – Надреални светови. Насловот доволно кажува – станува збор за музеј што ги собрал во својата збирка делата на сликарите на фантастиката од втората половина на осумнаесеттиот до средината на дваесеттиот век. Долу, во подземјето на музејот – кое некогаш служело како коњушница – беа клаустрофобичните лавиринти на Пиранези од неговата славна серија „Зандани“, потоа Гојините „Капричоси“, со нивните вештерски збиралишта и демонски заговори, а и недоволно познатите, но затоа не помалку впечатливи ведути од париските улици на Шарл Мерион, чија фактографска точност неосетно преминува кон фебрилна и подмолна халуцинација полна со растечка анксиозност. Еден заканувачки мрак се шири од овие дела: според легендата, „Зандaните“ на Пиранези настанале додека овој сликар бил болен од маларична треска, „Капричосите“ на Гоја – веднаш по болеста од која овој некогашен кралски сликар на празнични веселби ќе излезе престорен во осамен и мрачен визионер, а вознемирувачките глетки на Шарл Мерион – меѓу две ментални кризи, во кои сликарот упорно тврдел дека е следен од некои тајни служби и притоа одбивал да стане од креветот, кој му се чинел најсигурно засолниште. Од тоа подземје, под чии сводови бујат, како некакви отровни орхидеи, сомнамбулните визии полни со некаква опасна опојност, посетителот се искачува на кат, каде што, во одделни сали, го пречекуваат можеби помалку заканувачките, но никако не помалку вчудовидувачки сцени од месечарските кловновски претстави на Паул Кле. Покрај нив

звонат со своето по малку панично *scherzo* апстрактните концерти на Василиј Кандински, во кои клавишите на едно развиорено пијано нè вовлекуваат во вртоглав визуелно-музички Мелстром. Тука е и Одилон Редон, со приспивната замелушеност на своите соби, во кои, скриени во самрачни ќошиња, живеат пајаци што се смејат, а и еден друг симболист – мистериозниот Макс Клингер, целосно невклоплив во своето време, со сјајната суита од десет гравири, кои, под наслов „Фантазии за една изгубена дамска ракавица, посветени на онаа што ја загубила“, раскажуваат една извонредно поетична и онирична приказна, која веќе го навестува надреализмот. И, се разбира, на најгорниот кат го отвора својот апсурдо-невозможен паноптикум надреализмот, додавајќи – со делата на Ернст, Миро и Масон – една друга, нова страница на историјата на сликарството на имагинацијата и на ирealното.

Ги имав на ум сликите на Васко Ташковски одејќи низ тој музеј и размислував каде би требало да бидат тие сместени, кога оние што раководат со овој музеј би дознале за нив.

Тука, во тие сали исполнети со детални сведоштва за кошмарните преживелици, во кои, водени од својата фантазија, попаѓале овие сликари-сонувачи, и со миговно регистрираните записи за алогичните случки низ кои тие биле принудени да минат, го потврдував, не по првпат, сознанието дека фантастиката во сликарството не е тек што може тукутака да се вклопи во општата слика на историјата на уметноста. Наспроти мирниот, некако природен, разбирлив и оправдан развиток на жанровите, стилските одлики и ликовните постапки, кој тече од столетие во столетие, стојат овие изблици на еруптивната фантазија, секавични отворања на инаку секогаш спуштената завеса зад која нè чекаат блескави и застрашувачки глетки укажани само за миг. Помеѓу творбите на стотиците и стотици сликари што на своите цртежи, гравири и платна создавале, во мир и спокојство, дневни, секојдневни глетки, стојат – реско одделувајќи се од нив – овие докази за можноста на постоење на едни други, различни, поинакви видувања: тие го негираат познатото, вообичаеното, безброј пати потврденото, и одат отаде границите што ги обележиле физичките закони, сетилните искуства, здраворазумските убедувања и позитивистичките проверки на сликата на светот.

Затоа фантастичното сликарство има своја, одделна историја – тоа е историја на човековата способност да го види она што другите не го гледаат, и таа историја не се состои од вообичаени надоврзувања на познатото врз познато, туку од поединечни подвизи на поединци, кои се осмелиле да наспрат отаде навиката и отаде логиката. „Секој од нас“ – вели Хераклит – „додека е буден живее во истиот овој свет; кога сонува – секој е во свој, одделен свет.“ Така, исто, можеме да речеме дека секој од овие сликари на фантастиката открива во своето дело еден друг, поинаков свет, различен од оној што ние го знаеме.

Историчарите на уметноста, теоретичарите на сликарството, критичарите обично не ги сакаат делата што настанале од раката на

овие ноќни трудбеници: за нив во ова сликарство најчесто има премногу „литература“; тоа, според нив, премногу е посветено на „приказната“ и не води доволно сметка за она што тие обично го нарекуваат „чисто ликовни вредности“. Тие ги стават овие дела на маргините на историските текови или само како додаток на она што, според нив, спаѓа во преглед на современите тенденции.

Да, можеби треба да се признае: сликарството на фантастиката е навистина една одделна област, која не се вклопува во вообичаените претстави за сликарството без тешкотии. И добро е кога, како во овие „Надреални светови“ во Берлин, делата од овој вид на ликовното изразување имаат, еве, свој музеј.

Тоа беше првото сознание што се потврди во мене низ прошетката по салите на оваа необична институција. А, второто дојде веднаш потоа.

Станува збор за форматот. Таму, додека одев од слика до слика, од гравира до цртеж, од колаж до акварел, сфаќав дека на фантастиката ѝ одговара малиот формат. Навистина, постојат сликарски визии што се искажани низ големи формати, но тие, сепак, се мошне ретки. Фантастиката како да бара да биде скриена, наполу наметната со прекривка, само загатната. Таа бара доближување, сосредоточување, задлабочување, откривање. Таа е тајно писмо кое е упатено до посветените, до оние што ја поседуваат потребната љубопитност, докажаната стрпливост, неопходното разбирање. Во сликарството на фантастиката постои секогаш една тајна порака, шифрирана содржина која не може да биде извикана гласно и пред сите. И затоа сликарите на фантастиката најдобро доаѓале до израз кога ги соопштувале своите пораки низ одвај видлив детаљ, низ формат малку поголем од писмо – писмо со кое тие им ги соопштувале, на истомислениците и на духовните сродници, своите скриени мисли и своите опасни вистини, до кои доаѓале тешко и по цена на безбројни несоници и вртоглави веднења над бездни.

Време е, ми се чини, по оваа прошетка низ необичниот музеј, да му се вратиме на поводот на овие редови, на нашиот Васко Ташковски.

Ташковски, несомнено, ѝ припаѓа на фамилијата сликари на фантастиката, од кои некои се веќе споменати. Во која гранка на семејното стебло, во кое разгранување на овие сродства тој се вклопува, тоа е многу тешко решливо прашање. Сликарството на Ташковски, барем она од оваа фаза која трае веќе неколку децении, е доста оддалечено од класиците на фантастиката – ако под тоа ги подразбираме Хиеронимус Бош и Питер Бројгел „Стариот“: кај Ташковски го нема вријавецот на нечистите сили, на композитните чудовишта и на секакви укоришта што изобилуваат на платната од таа првобитна епоха на фантастичното сликарство. Од друга страна, пак, кај нашиот сликар го нема, исто така, ни духот на надреализмот, движење што ќе смести, на листите на своите духовни предци, голем број творци од ликовната фантастика на минатите векови. Кај Ташковски ја нема битната одлика на надреализмот – провокацијата, предизвикот упатен

кон естетските и морални норми на граѓанското општество, го нема револтот, кој е една од суштинските страни на надреалистичката поетика. Смиреноста и контемплативноста на нашиов сликар не е во согласност со агресивноста на надреалистичката поетика. Каде да се смести сликарството на Ташковски?

Јас ги наоѓам најблиските сродници на нашиот уметник во еден малку познат вид на класичното сликарство: во шеснаесеттиот и седумнаесеттиот век во Холандија, во Фландрија, во Германија бил мошне омилен жанрот што би можеле описно да го наречеме „сликарство на антропоморфни пејзажи“ – во облиците на релјефот, во карпестите височинки, во пошумените и во голите падинки на ридовите, насликани мошне прецизно, творците што го негувале овој вид сликарство откривале сличност со човечкиот лик и со човечкото тело. Грмушките стануваат веќи, каменестата голина – нос, мала чистинка – уво. Од двете страни на карпата-нос некој изградил две залепени колиби. На падинката-чело пасат овци. На чистинката-уво дури неколку убаво облечени моми играат оро. Понекогаш овие загатнати сличности биле само дел од заднината на сликата, како мал предизвик за љубопитните, но не се ретки и дела во кои овие поттици, што требало да наведат кон барање и откривање, биле во средиштето на вниманието на сликарот.

Овие навидум наивни игри се, всушност, плод на филозофските ставови и езотеричните насетувања на тоа време. Природата, сама по себе, е чудо – велат творците на овие дела, и нејзините творби нудат безбројни чудесни поводи за пронаоѓање на скришните врски и блискости од разни видови. Сè е содржано во сè; во писмото на природата се запишани тајните формули за односите меѓу човекот и сето она што го опкружува. Микрокосмосот и макрокосмосот кореспондираат и помеѓу нив течат невидливи струи што ги поврзуваат во едно. И, низ тие безбројни врски, ориенталната магија и традиционалната алхемија ја покажуваат, пред нас денешните, својата сличност со откритијата на модерната наука.

Секако, она што сакаат да го речат делата на Васко Ташковски е блиску до овие сознанија на старите мајстори. Овие стебла што се претвораат во женски тела, школки што добиваат крилја, очи што се отвораат врз камењата, рогови што никнуваат врз карпите, острови што се претвораат во птичји гнезда, корења што добиваат облици на животни, јајца што кријат пејзажи во себе, коњи што се скаменуваат и медузи што полетуваат, бродски котви што се разгрануваат во грмушки, птици што стануваат дрвја и дрвја што стануваат птици – сето тоа не се само игри заради игри: сите тие чудесни метаморфози се резултат на едно поетско, филозофско, па и научно разбирање на природата, плод на едно отсекогаш насетувано (и неброено пати потврдувано) сфаќање за испреплетеното и длабоко проникнато единство на универзумот, кое постоело и во езотеричните учења, и во визионерството на старите мајстори, а до кои дошол – низ поврзувачките патишта на

културата, низ чувството за блискост со претходниците, низ архетипското наследство но и низ сопствените искуства – и овој сликар.

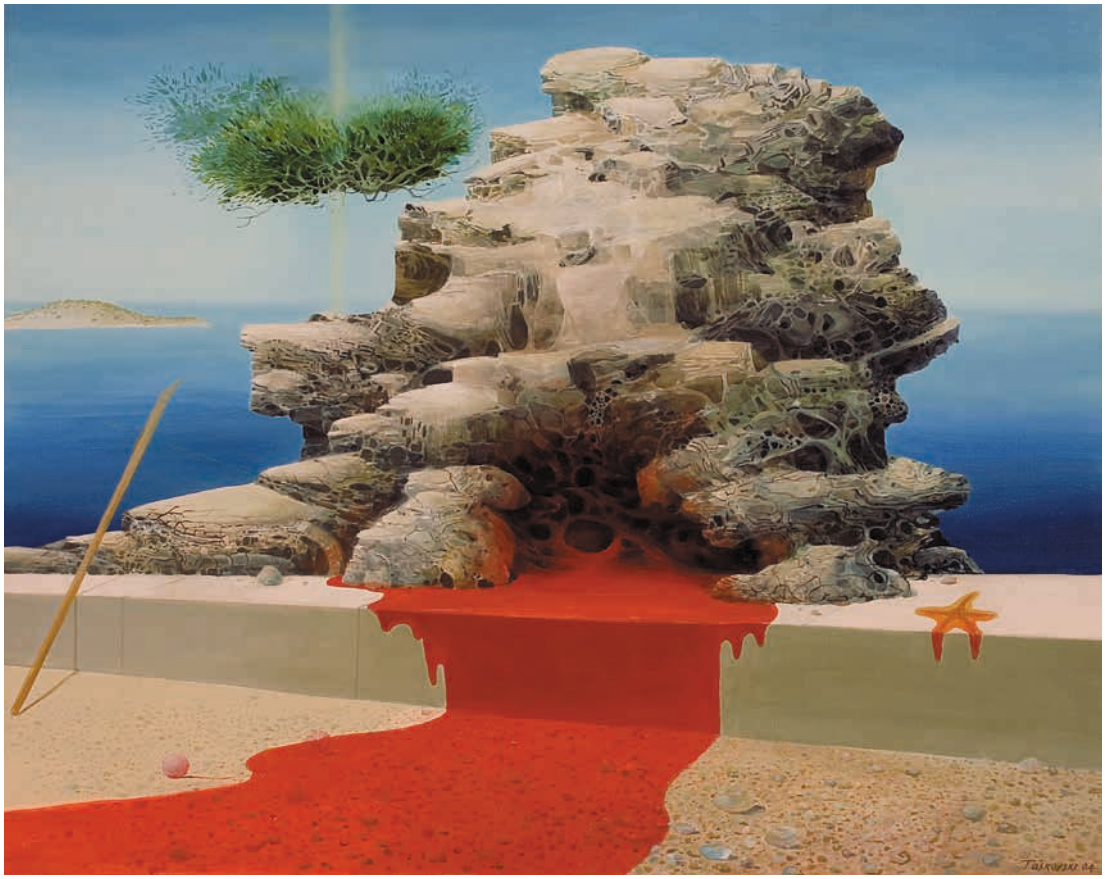
Сликите на Васко Ташковски – и оние големите, а и овие малите што се вечерва пред нас – носат во себе големи пораки, кои се обидов да ви ги доближам низ овој текст. Понатаму ве препуштам на сликите да ве водат кон други сознанија, некажани тука.

(2011)

УДК: 75.037.5(497.7)

Васко Ташковски

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ



Блиско минато време, 2004, 65 x 81 cm

Лебдечки оштрови, 2045, 100 x 125 ст

Контролирани енергии, 2010, 105 x 145 ст

Вардарски коњ, 2007, 100 x 125 ст

Смоква, 2009, 65 x 81 cm

Скршена тојка, 2010, 50 x 40 ст

Тој, таа и тоа, 2010, 40 x 50 cm

Спротивставени енергии, 2010, платно, 100 x 125 cm

Арка, 2014, платно, 80 x 100 cm

Бунт на артефактите, 2014, платно, 150 x 200 cm

Птичјо гнездо, 2015, платно, 50 x 60 cm

Виор, 2015, платно, 60 x 50 cm

Медитеран, 2015, платно, 80 x 100 cm

УДК: 821.163.3-1.09

Катица Ќулавкова

НЕКОИ ОДЛИКИ НА ПОЕЗИЈАТА НА ДИМИТАР БАШЕВСКИ

Кога во 1987 година ја објави својата прва книга поезија *Куќата на животот*, Димитар Башевски скршна од дотогаш зацртаниот пат на романсиер, што го беше започнал 1969 година, речиси две децении порано. Роден 1943 (с. Ѓавато, Битолско), Башевски се претстави себеси како поет на 44-годишна возраст. Не знаеме кога го открил кај себе поетот, но кога и да го сторил тоа, добро сторил. Башевски е писател кој на зрела возраст се соочува со фактот (даденоста) дека е тој надарен првенствено за пократките книжевни видови: расказ, новела (краток, мал роман) и песна. Не дека за да истакнам една дарба порекнувам друга, туку напросто за да подвлечам дека денес, по четириесет и пет години творење книжевност, сума сумарум, најсилните негови дела спаѓаат во тукушто споменатите книжевни видови: неговиот мал роман (долга новела) *Братот* (2007), неговата книга раскази *Мајсторот* (2013), како и неговата книга поезија *Белег. Сон* (2012), склопена како избор од неколку поетски книги на Башевски: *Куќата на животот* (1987), *Привремен престој* (1995), *Совладано време* (1998), *Аголен камен* (2005), *Во длankата своја си гледам* (2010). Со мали отстапки, тука влегуваат и романот *Бунарот* (2001), односно неговиот литераризиран *Дневникот на Ања* (1994).

За 23 години Башевски објавува пет поетски книги и еден избор (на македонски јазик, значи не ги броиме овде преводите на неговата поезија), па, сепак, тешко го пробива востановеното сфаќање дека е пред сè и над сè прозаист и романсиер. А, ете, романсиерот испадна врвен раскажувач и поет. Точно е дека неколкумина македонски критичари позитивно се изјасниле за поетските дострели на Башевски. Ќе ги споменеме тука исказите (критики, поговори, предговори, рецензии) на Слободан Мицковиќ, Петар Т. Бошковски, Ефтим Клетников, Санде Стојчевски и Бранко Цветковски, како и јадровитиот исказ на проф. д-р Лидија Капушевска-Дракулевска, која вели (2013): „Башевски е поет на трагичното чувствување на животот согледан низ призма на личната, историската и метафизичката судбина; оттаму, неговите песни честопати содржат длабоко осмислена, завршна поента или етичка порака“ (во антологискиот избор подготвен за претставување на македонската современа поезија во Турција и Шпанија, да се види вебстраницата на „Разноликост“ – www.diversity.org.mk). Дел од критичките записи за поезијата на Д. Башевски се наведени како прилог кон изборот од неговата поезија *Белег. Сон* (2012). Па, сепак,

на поезијата на Башевски допрва ѝ претстои да го заземе заслуженото место меѓу вредностите на македонската поезија од преминот на вековите, крајот на XX и почетокот на XXI век.

На што укажуваат македонските критичари и писатели пишувајќи за поезијата на Башевски? Накусо прикажано, тие сметаат дека поезијата на Башевски:

– „ја воспева драмата на личноста среде егзистенцијалниот и етичкиот вртлог на човековото траење“, во неа „не се изрекува конечен суд за светот и за човекот, туку се искажани трајни, тревожни и тешки стихови за судбината на човекот“ (Бранко Цветкоски);

– во неа „се вкрстуваат личното и колективното, историското и митското паметење“, таа е „мисловно јасна, емотивно длабока, етички темелна, изразно прецизна, инспиративно автентична и изворно свежа“ (Петар Т. Бошковски, 2003);

– поетскиот модус на Башевски е близок „до некои значајни поетски дела во нашата поезија – до некои песни на Блаже Конески, до *Сина песна* на Анте Поповски, *Небесен камен* на Петар Т. Бошковски...“, а во светската поезија близок до Константин Кавафис, Еуџенио Монтале и др. Парадоксалното проектирање на поразот и подвигот еден во друг, темел на поезијата на Конески, се рефлектира и во поезијата на Башевски, на нему својствен начин (Слободан Мицковиќ, 1998);

– Башевски ја користи „мошне често матрицата на митот, пред сѐ на старогрчкиот, и во помала мерка на христијанскиот, за да искаже некои општи вистини во своите стихови“. Присутна е психолошката и метафизичката димензија во неговата поезија (Ефтим Клетников, 1995);

– „Песните во *Аѓолен камен* се доживуваат како мали, всушност, како големи психолошки студии“ (Санде Стојчевски, 2006).

Значи, недвосмислени се ставовите на неколкумина македонски критичари дека поезијата на Д. Башевски има психолошка димензија, дека тематски е опседнат со парадоксалните и менливи идентитети на поразот и подвигот, дека поетскиот израз се стреми кон едноставност и комуникативност, дека поетот се труди да се огледа во колективното искуство и меморија и него да го отслика во своето лично искуство, дека песните на Башевски го постигнуваат идеалот канонизиран од Конески за „простата македонска песна“, дека идејниот и значењски простор се протега, не без драматичност, меѓу две точки, естетската и етичната, меѓу убавото и доброто.

***

Читајќи го ракописот на последната книга поезија на Димитар Башевски, под наслов *Скршнувања* (2015), ми се даде можност за нужна споредба меѓу последнава и неговите пет претходни книги поезија.

Книгата *Скршнувања* не може да се толкува изолирано од севкупниот поетски опус на Башевски. Таа е напросто составен и суштествен дел од тој опус. Низ нејзиниот пример би можело, врз начелото на синегдохата, да се осветлат скришните поетски предели на претходните книги, на сите книги заедно. Таа е дел од целоста кој ја опишува целоста. Целината на поетскиот опус на Башевски е огледан во секоја негова книга одделно, а посебно и на интензивен, моќен начин во последнава, шеста книга *Скршнувања.* Поетскиот опус на Башевски, со други зборови, е стабилен во својот идентитет, одделните книги само го потврдуваат, а не отстапуваат од него. Освен тоа, секоја нова книга на Башевски е посовршена, значи и последнава негова, шеста книга, посведочува еден творечки развоен подвиг. Токму тој Подвиг е поводот да се осврнам на поетскиот опус на Димитар Башевски.

Зошто е тоа така, зошто *Скршнувања* е парадигматична книга за поетскиот Подвиг на Димитар Башевски?

Дали затоа што *Скршнувања* е потврда на досега напишаното, доказ плус дека имаме работа со сериозен поет кој во шесте свои книги го профилира својот идентитет, го легитимира својот поетски начин, го изведува својот поетски подвиг? Или затоа што во неа е усовршен поетскиот пристап (модус, стил, постапки и начини) на Башевски? Ако не сакаме да бидеме исклучиви, тогаш ќе кажеме дека е точно и едното и другото: последната книга на Башевски е легитимација на поетскиот идентитет на Д. Башевски, а, во исто време, покажува капацитет за усовршување на тој идентитет на поет. Не би рекла дека е стигнато до крајот, оти ако тоа го кажам, ќе се изгуби смислата на секое натамошно пишување поезија. Каде ќе биде врвот (поетската Висост), допрва ќе видиме, кога навистина ќе знаеме дека е ставена последната точка на Кругот. Сега за сега, кругот се врти, се ис-пишува, се до-пишува.

Ако романсиерот скршна од насоката Проза кон насоката Поезија, тој тоа го направи за да му одговори на својот поетски повик, а не за да остане со една патека помалку. Напросто, сега има да изодува повеќе патишта и да стигне до целта побогат со творечко и јазично искуство. Товарот е поголем, но не и потежок за носење. Задоволствата од книжевниот товар им пркосат на страданијата. Пасијата по поезијата, како и секоја пасија која го осмислува постоењето, е нужно искушение. Небаре во далечината е испишан виртуелниот графит: „Скршни од патот за да стигнеш до целта!“

Во тој контекст, сметајќи ја книгата *Скршнувања* за карактеристична за поетското творештво на Башевски, ќе ги искажам своите согледби за вкупното досегашно поетско творештво на Башевски, користејќи, најчесто, иако не и исклучиво, примери од *Скршнувања.* Нема да навлегувам во експлицитна полемика со некои ставови за неговата поезија, иако некои не ми се чини дека се суштествени за поезијата на Башевски, како ставот дека таа се темели врз старогрчката и христијанската митологика. Во моите согледби се веројатно вградени некои претходни сознанија за поезијата на Башевски, тоа е

непоречно, но, исто така, тие се отворени и за поинаква оптика и интерпретација. Па, да преминам на својата анализа (разработка).

Поетскиот свет на Башевски, 'неимарен' низ шест збирки, иконописан во текот на осумнаесет (веројатно дваесет) години, сугерира една вечна вистина што често ја забораваме и ја потценуваме. Тоа е вистината дека човекот не живее само во општество туку и во природа, првенствено во природа. Токму затоа, допирот на човекот со природата не смее да биде маргинален, страничен, оти може да се случи и допирот на природата со човекот да се маргинализира, па човекот да се отуѓи од неа (природата), а со тоа да се отуѓи и од себе. Да се запостави природната димензија на човекот значи да се предизвика една состојба на психофизичко тлеење, чемреење и боледување. Свесни за тоа или не, природата ни е неопходна и таа со ништо артифициелно не може да биде надоместена. Следствено, сетете се дека сте опкружени со природа, па ако градот ви ја попречува врската со неа, не чекајте таа да ви дојде дома, на прагот, излезете вие од дома, пречекорете го прагот, скршнете од утабаните калапи на цивилизацијата, општеството и државата и појдете кај неа. Едно од геслата на оваа поезија, искажани во поттекстот, индиректно, е „Вратете се во природа(та)", мајката природа. Тоа е првиот и основен мит, ако веќе говориме за митски предлошки во поезијата на Башевски, *митот во којшто е осушественвен архетипот на раѓањето, исконскиот идентитет на човекот да биде дел од природниот свет, да го зборува јазикот на природата*.

Како поет кој е хиперсензибилен на природата и нејзината митопоетика, Башевски води искрени разговори, неискривоколчени со учена етикеција, кажува непосредни монолози, свесно поедноставени за да бидат потресни во својата едноставност. На исказен план (дискурс, реторика, стил), поетските дијалози, монолози и реплики ја избегнуваат стапицата (мамката) на апстрактниот говор, ослободени се од претензијата да бидат учено есеистични. Напротив, тие се одликуваат со извесна 'неизвештачена природност', со извесна визуелна суровост, тактилност, аудитивност, мултисетилност (допри го дрвото, водата, земјата, откопај бунар, насади цвеќе, мирисни ја ливадата, подај се на ветерот, слушни ги птиците...). Оттаму во песните на Башевски стапува на сцената на поетскиот говор *начелото на умерена, смирена синестетичност*, облик на изразување во којшто сетилата и сензациите се испреплетуваат и се огледуваат едни во други: мирисите звучат, звуците мирисаат, допирите зборуваат, боите се чувствителни, водата памети... Ако постои некоја митска матрица во поезијата на Башевски, тоа е *матрицата на синкретичниот Искон*.

Стравот да не се изгуби допирот со Исконот го враќа поетот „назад" во напуштените села, разурнатите куќи, затнатите бунари и извори, а ментално го води кон митските слики на Градината/Рајот, на Домот/Семејството, на Бунарот. Домот (куќата, селото, татковината, родината) во поезијата на Башевски е издигната на рамниште на „сакрален простор". Во песната „Круг. Сеќавања", се истакнува,

непретенциозно, речиси наивно мудро, дека центарот (почетокот) на кругот и на кружницата е едно „малендаво селце“, дека колку повеќе се оддалечуваме од почетокот, толку подлабоко се враќаме во сеќавањето токму на него, на почетокот, на сакралното, свето „Селце“ (би рекле дека зборот село повикува слики на населба, население, значи место за живеење, за населување!).

Каде и да допреш, сеќавањето боли
Неговиот поглед завива по кружницата
А тој е дете, уште еднаш божем дете
Во центар на круг од сеќавања.

Тоа ѝ дава на неговата поезија извесна првобитна т.е. ‘примитивна’ сценографија и амбиент (некои би рекле ‘рурална’) од којашто произлегува специфичниот инструментариум на описите, опсервациите и асоцијациите, вклучително и митскиот клуч на поетските слики. Во тие стилско-семантички „склопци“ е впишан основниот инстинкт (порив) да се зачуваат корените. Во тие „примитивни песни“ впишан е стравот да не се изгуби Домот, да не се доживее судбината на откорнатиците, на иселениците, на (веќе традиционалната) македонската дијаспора. Стравот е тука впишан, не како цитат на туѓа судбина (на јабанџии), туку како своја, лична судбина, како доживеано искуство, како семеен жиг, како национален белег, како отворена опција. Тој страв е впишан во македонскиот код и се проектира во поезијата на Башевски како сенка на една веројатна и можна стварност, како присуство на еден паралелен живот на поделеното и откорнато семејство.

Тука се соочуваме, дискретно, *со митската слика на откорнатиот,* која го востановува антрополошкиот, па да речеме и митскиот поттекст на песните на Башевски (Одисеј, Силјан Штркот како парабола на преселбите и поимањето на преселбата како искушение, како грев и казна, а враќањето како прошка, награда и откупување на гревот, Аријадна, лавиринтот). Тука се вклопува и темата на враќањето – враќањето/неповратот на иселениците, една од носечките теми во романите на Башевски, како и враќањето или повторувањето на историјата. Законот на светот.

Но, тука е вплетен и архетипот на *стравот од осаменоста* кој е другото лице на стравот од животот, од таков, осаменички живот. Стравот од смртта е нешто друго. Кај Башевски не гледаме дека се затвораат очите од страв пред смртта, напротив, тој се поттикнува свесно да ја согледа физиономијата на смртта, и тоа не која било смрт (идејата за смртта), туку сопствената. Тоа лично, незаменливо и неотповикливо искуство на свеста и на чувствата им дава на песните посебна емотивна и човечка димензија. Ете уште еден тематски, емотивен и филозофски слој на поезијата на Башевски, негувањето на *култура на свесност за смртноста*, смртноста на живите суштества, смртноста на човекот, па и „смртноста“ на културите, обичаите, домовите, родините, идентитетите... Смртноста, меѓутоа, не е обична

неминовност која може да ни го уништи животот (живејачката), туку, исто така, е ‘услов без кој не се може’. Смртноста може да го осмисли животот, давајќи му една самрачна, но, сепак, колоритна смисла, како залез, како што при залез предметите и природата стануваат потопли, понежни од тихата и дисперзивна светлина, па можат подолго да се гледаат. Ние знаеме дека смртноста е влог за осмислување на животот. Бесмртноста обесмислува. Бесмртноста дури може и да обесчовечи. Оттаму уметноста, па и поезијата, е опседната од смртните прашања и исполнета со реминисценции на архетиповите (праобрасците) на тие (смртни) прашања. Станува збор за лицето на стравот (од смрт, од осаменост, од загуба), на еросот, на гревот, на промашениот живот, на искушението, на Сенката и несвесните и мрачни страни на човековото битие, Лица кои се огледаат во симболи и реторички фигури, ритми и дикции, алузии и алегории, во светот на песната. „Јас во смртта не верувам“, се вели (реплика) во песната „Наксос“, „ама смртта ја живеам“ (имплицитно сугерирана мисла со сликата на животот кој езди „со златни стапала од портокал“).

Како што на залез можеме да гледаме во сонцето со голо око, така на старост можеме да гледаме во смртта долго, спокојно, со извесно уживање. Како што на залез можеме да ги гледаме отсјаите на сонцето уште долго по неговото заоѓање така и во животот можеме да уживаме по заоѓањето на младоста, во смирноста на постоењето. Ваков агол на гледање на животот, на стварноста, на себеси, на историјата, на природата, кај Башевски е поставен уште во неговите први две збирки – *Куќата на животот* (1987) и *Привремен престој* (1995). Тоа е агол на една ‘успокоена страст’, ама, сепак, страст која некогаш бликнува во сиот свој жар како црвените румени откоси на сонцето откако тоа ќе зајде. Би можеле да се наречат овие песни *залезни песни*, а збирките поезија ‘залезна поезија’. Поезија која го опева зајдисонцето на постоењето, личното, семејното, колективното. Па, дури и насловите на овие збирки ги навестуваат граничните огради на поетскиот атар на Димитар Башевски, меѓите на неговиот поетски имот. Таму, на местото каде што пасијата (кај нас тавтолошки се вели пасионирана страст) преоѓа во мудрост, во изнијансирано набљудување, таму кај што се губат строгите линии и категоричните ставови, кај што од предметите остануваат силуетите и сенките, таму започнува насетувањето на метафизичкиот свет. Таму поезијата на Башевски се одлепува од тлото на земјата и куќата и го свртува својот поглед некаде подалеку, отаде предметите, отаде физичкото, отаде видливото, за да си го постави прашањето на смислата на суштествувањето, на постоењето. Таму е смислата, невидлива, ама постои. Смислата која е пожестока и болна кога е изгубена. Смислата која нè соочува со себеси, а ако заслужиме, можеби и со божественото.

Трагизмот во поезијата на Башевски е поставен зад сцената, зад завесите. Тој не кокетира со големи теми и големи емоции, тој не очекува громогласен аплауз. Дури и кога ја загатнува темата на одмаздата (на пр., во песната „Скршнување“), која претпоставува извесна

опсесивност и фанатизам, овој поет не ги испушта уздите од рацете, не ламентира, а, сепак, изразува силни чувства, предочува мрачни состојби на душата, навестува присуство на Сенката и на „митските огнови“, ама тоа го прави како да прикажува некое свое насетување, а не категоричен став:

...За да му се одмаздиме на времето
Кое божем нè забавува
Тој оди, а коњот во него се опира
Ја гризе уздата, ја гризе
Во јоривот да скршне скрајa...

Поетскиот исказ на Башевски е дискретен, внимателен, небаре постојано води сметка да не ја наруши рамнотежата на мудрата промисла. Тука навистина би можело да се каже дека поетиката на Димитар Башевски е сродна со поетиката на Блаже Конески, на Константин Кавафис, на Петар Т. Бошковски и на Анте Поповски. Неговата поезија е камерна, има потреба од средба во четири очи, од читање во тишина. Неговата поетска дикција е непретенциозна и во тоа е нејзиниот шарм. На таа непретенциозност ѝ е приспособена и лексиката на песните, па и дискретната ритмичност и повремените созвучја, совпаѓањата наместа на внатрешните и на надворешните рими.

Кога сме веќе во кругот на танатичките мотиви, не би можеле да не ја спомнеме и еротската дикција во поезијата на Башевски. Таа се претставува низ евокативни медитации и асоцијации, визуелно, понекогаш и низ некои парадоксални откровенија, не оддалечени од секојдневието, не за да го банализираат, не за да го упростат значењето на еротизмот, туку за да ја доловат неговата сетилна димензија, да речеме – својственоста на еротиката да биде дел од животот. Тука ќе упатиме на песната „Ако гледаш отстрана“, која оди по рабовите на ‘дозволеното’, која се обидува да ја наслика обратната страна на финитe граѓански манири и идеални љубови/врски, ама преку упадот на персиската мачка, со „божја помош“, што би се рекло. И тоа е така „башевијански“ прикажано, навидум наивно, ама промислено, навидум одмазднички, ама проштално, навидум фатално, ама, сепак, сè уште само „во обид“. Тоа што љубовта го води субјектот до самиот крај, во крајности, покажува дека таа, љубовта, е стожер во имагинарниот и во егзистенцијалниот дом на поетот Башевски. Тој стожер е второто сакрално средиште во светот на неговата поезија, покрај селото, огништето, куќата, бунарот, градината...

Ние знаеме дека животот лишен од еротика не е осмислен живот, побрзо би бил обесмислен и постојано би се доведувал самиот себе „во прашање“. Исто така, и поезијата лишена од еротика не возбудува. Станува збор за една метафизичка возбуда зад којашто, сепак, се простира еросот во својата изворна сетилност, овоплотеност и осуштественост. Како тенденција кон крајните точки на постоењето. Како стремеж кон обратното, како инверзија, како приврзување

за сенката која ни создава зазор, ама без којашто не можеме. Како доказ дека сме живи. Како порив кон другиот. Како љубов спрема себеси. Но, и поради исконскиот (првобитниот, примитивниот) порив да направиме исчекор од себе, да го засакаме другиот, да создадеме семејство, свое сакрално село, да се населиме во него и да се обидеме да го намалиме налетот на осаменоста. Сенката на смртта. И тука се востановува етичката димензија во поезијата на Башевски, потребата да се преиспитаат моралните норми, ама, во исто време, и да се понуди свој одговор за моралот како парадигма на човечното, колку и да е проблематичен, двосмислен и некогаш погубен. Оти човечКото е, нели, нешто друго, и не секогаш е на страна на човечНото – хуманото и моралното.

Во тој комплекс на песни во коишто се збиднува трансфер (пренос) на традицијата, откровение на суштината, поезијата на Башевски остава впечаток на длабоко лична и конфесионална во најубавата смисла на зборот. Тука спаѓаат песните од родот на песните „Тестамент“ („Место имотот, дарбата твоја да ми ја оставеше, татко / да знам како тебе да ѕидам, да редам камен на камен / и да можев така, да ти бидам рамен.“), „Секогаш тука“, „Градина“ (*Во длaнкaтa своја си гледам*), „Пријателство“, „Ѕвездогонец“, „Отштета“, „Ѕидарите“, „Лавиринт“, „Аголен камен“ (*Аголен камен* 2005), „Тој“, „Страв“, „Право на повторен избор“, „Секавица. Заборав“, „Да не го кажев тој збор“, „Круг. Сеќавања“, „Глетки. Глад“, „Дел од целото“„Излегување од Преспа“, „Копање бунар“, „Среќните остануваат дома“, „Писмо до себеси“, „Дури мајка шие копче“ (*Скршнувања*).

На крајот ќе упатам на песната „Трофеј“ од книгата *Во длaнкaтa своја си гледам* (2010, 41), која е илустративна за оној слој од поезијата на Башевски кој предочува битни сознанија на непретенциозен начин, без вишок метафори и орнаменти, без ламентирачки трагизам, напросто параболично, сликовито, смерно и читливо:

Се качи на карпата гол
Убав како Аполон од Дел
Потоа скокна во вирот и нурна
Кон дното право во небото долу.
Кога се појави над водата,
Победнички ја крена десната рака.
Тогаш видовме – во раката
Го држи дискот на сонцето.

Ваквиот поетички модус ја прави поезијата на Башевски гномична колку и наративна. Во поезијата, имено, Димитар Башевски не престанува да биде раскажувач, само го преобразува поривот за раскажување во чин на имагинарни проблесоци и откровенија. Затоа во неговата поезија се вкрстува наративната дикција со конфесионалната, сеќавањето се преобликува во чин на медитација, асоцијативноста добива мисловна димензија, како онаа својствена за источните

филозофски и религиски системи кои спознаваат преку искуство, а не апстрактно, преку слики и чувства, а не низ соголени поими. Некогаш оваа комбинација остава впечаток дека се работи за рудиментирана проза, но, всушност, пред себе гледаме една исклесана песна. Една добра поезија.

Белег. Сон.

Тој е на дрвено седиште во кола со воловска запрега.
Скрајa четворица селани, како сведоци, само стојат и
Молчат. Колата застанува. И тогаш една игла, како мала стрела,
Некој нему оддалеку му забива в чело.
Околу врвот на иглата, само една кајка црна крв.
Оној кој го погодил го нема. Неговото лице не се гледа,
Ни името не му се изговара.

Затоа, ако овој оглед се сфати како пофалба на поезијата на Башевски, тогаш добро е сфатен.

Скопје, 6 јануари 2016

УДК: 821.163.3.09

Марија Ѓорѓиева-Димова

HOMO SOMNIANS, HOMO NARRANS

Сето ова што го гледаш е сон.
Весна Крмпотиќ, *Бела кула*

Животов наш што е? Ништо.
Животов е пусти сништа/
сенки, ветер, суви лисја/
Зашто животот е сон,
а сон се и сите сништа.
Калдерон, *Животот е сон*

Ќај мене сонот стана живот.
Катица Кулавкова, *Сонот е живот*

Констатацијата на Ферид Мухиќ дека „добрите книги не бараат некој друг да ги објаснува. Тие зборуваат за себе. Не бараат, но инспирираат“, несомнено ја имплицира инспиративноста на книгите, но и инспирираноста од книгите како механизам што го придвижува интерпретативниот однос кон нив, еднакво како што секој текст (книжевноуметнички, историски, теоретски) претставува интерпретативна реакција на одредена стварност (персонална или колективна), на одредена перцепција и состојба, во крајна линија, на одреден поглед на свет. Оттаму, херменевтичката премиса дека сè (може да) е интерпретација, треба да се посматра како едно рамниште каде што ќе се редефинира и ќе се дополни миметичката релација меѓу книжевноста и стварноста, но, исто така, и едно рамниште каде што ќе се редефинира и ќе се прошири хетеротекстуалната релација меѓу текстовите што се предмет на толкување и текстот што е резултат на толкувањето, односно во кој се демонстрира одреден толкувачки чин.

Непосредна потврда на овие констатации нуди книгата *Сонот е живот* (2014) на академик Катица Кулавкова. Имено, според објаснувањето на авторката, книгата има свое „извориште во моите лични сништа“ (2014: 7), што недвосмислено го открива создавањето на текстот како интерпретативно-реактивно осмислување на една оничка стварност, еднакво како што трите предговора на Кулавкова го афирмираат интерпретативниот однос кон тие „куси фикции“, односно реинтерпретативниот однос кон оничката стварност. *Сонот е живот* е двојно репрезентативен текст, во смисла на тоа дека означу-

ва не само нов момент во авторскиот опус на Ќулавкова, сочинет од импозантен број книжевнонаучни и поетски изданија, туку и нов момент, првенствено во жанровска смисла, во македонската литература, барем во последнава деценија. Имено, станува збор за комплексен жанровски хибрид во којшто се испреплетуваат мноштвото жанровски кодови и наративни постапки, интертекстуалните и метатекстуалните, референцијалните и автореференцијалните, автобиографските и фикционалните елементи. Жанровската микстура е индицирана и во парацитатната рамка на текстот, која ја сочинуваат поднасловот на книгата (*1001 фикција*); насловите на трите предговори (*Ноќник – пролог кон книгата Соноѓ е живоѓ, Посетник за азбуката на сонувањето – писмо до читателоѓ, За азбуката на соништата – писмо до К.Г.Јунг*); насловите на циклусите (*Via regia: Исповеди, Катарзи, Via profana: Ноќник, Via Sacra: неовдешни соништа*). Несомнено, сите овие наслови – паратекстови[1] имаат метајазична функција, упатувајќи на различните жанровски кодови и конвенции што треба да се активираат и да се препознаат во процесот на читање на текстот/текстовите, така што, во истовреме, тие се и „едно од привелигираните места на прагматичната димензија на делото, т.е. на неговото дејство врз читателот“ (Женет 2003: 66). На широкиот жанровски регистар упатува и самата авторка во автореференцијалните промислувања на жанровскиот идентитет на книгата: „Хибридни раскажувачки текстови, нешто меѓу раскази, фикции, дневнички записи, мемоари, епистули, исповеди, есеи, драмски сцени, па и песни. Ониричките фикции ќе ги склопам во голема форма. Тоа може да даде една парароманескна, поточно новелистичка целина. Ако е за право, овој обемен текст-крпенка (пачворк) е варијанта за индивидуална хиперфикција“ (Кулавкова 2014: 20); „ноќник од куси раскази-фикции“; (Кулавкова 2014: 11); „ноќник – така јас го нарекov дневникот на соништа“ (Кулавкова 2014: 18); „збирка куси фикции“ (Кулавкова 2014: 10); „онирички раскази“ (Кулавкова 2014: 7). Во согласност со намерата да се сочини еден „обемен текст-крпенка (пачворк)“, мноштвото автореференцијални инструкции, расфрлани низ текстовите, ја сугерираат нивната рецептивна флексибилност: рецепцијата може да ја следи не само линеарната текстовна реализација, сугерирана како дел од авторската интенција, туку и прогресијата создадена ad hoc од страна на читателот, исто како што текстовите може да се читаат не само како дел од една наративна, „пара-романескна“, „новелистичка“ целина туку и како автономни наративни целини, на пример, раскази. Дополнително, интратекстуалното читање, кое произлегува од координацијата меѓу текстовите што ја воспоставува конкретниот читател

[1] Според типологијата на Жерар Женет (2003: 66), паратекстовите/паратекстуалноста е еден од петте типови транстекстуални трансценденции, кои ги опфаќаат паратекстовите од типот на наслови, поднаслови, меѓунаслови, уводи, поговори, напомени, предговори, епиграфи и други видови „дополнителни сигнали“, кои му обезбедуваат на текстот едно опкружување, понекогаш и коментар, официјален или неофицијален.

во создавањето сопствена „сижејна“ интеракција, се проширува и со интертекстуалните читања на книгата во корелација, на пример, со драмата *Животот е сон* на шпанскиот автор Педро Калдерон де ла Барка[2], со поетската проза *Друго време* на Катица Ќулавкова[3] или, пак, со студиите на Карл Густав Јунг (особено со неговите теориски расправи за односот книжевност – психологија, за архетипот, соништата и синхроницитетот).

Насловот *Сонот е живот* синтаксички е структуриран како декларативен исказ, афирмирајќи ја релацијата сон – живот како констатација (наместо или наспроти варијантите на алтернативна, прашална или условна синтаксичка конструкција, односно релација меѓу сонот и животот). Всушност, насловот е и првичното, лапидарно „дефинирање“ на сонот, кое понатаму низ текстовите од книгата ќе биде повеќекратно дополнето. Меѓутоа, насловот може да се толкува и како метафора (метафоричниот модел на скратена споредба а е б), која изгледа не само инструктивно туку и интригантно во однос на читателот: предикацијата „сонот е живот“, во којашто има јасно присутен, иако збиен, компаративен однос, генерира аналогија што ја сугерира подвижната слика меѓу сонот и животот. Во крајна линија, семантичкиот пренос по пат на сличност нуди ново значење на парадигматско рамниште, отворајќи му на читателот нова перспектива, односно сугерирајќи му ја сопствената авторска интерпретативна визура и врз сонот и врз животот, но и врз вообичаените претстави на нивниот меѓусебен однос. Оттаму, насловот го иницира и го интригира читањето на книгата како потрага по „аргументите“, по тој tertium comparationis, врз коишто е втемелена таквата релација во метафоричните реконтекстуализации на Кулавкова.

Поднасловот *1001 фикција*, пак, има двојна метајазична функција. Од една страна, тој упатува на генеричката рамка на текстовите, ситуирајќи ги во најширокиот фикционален контекст, наспроти подоцнежните нивни прецизирања како „збирка куси фикции“ или „хиперфикција“. Дополнителното предупредување на примарниот жанровски код е понудено на „влезот“ на книгата: „Случките и ликовите во оваа книга се плод на фантазија на моите лични мечти и сништа. Секоја сличност со стварноста е случајна, ненамерна и параболична“ (Ќулавкова 2014: 5). Од друга страна, поднасловот ја имплицира наративната постапка што самата авторка потоа ја именува како раскажување сништа. Фикцијата, секако, не се исцрпува со нарацијата, бидејќи е поширок поим од неа и ги вклучува сите облици на фикција (вклучително и драмската и филмската), исто како што нарацијата

[2] Оваа релација е сугерирана и во репликата на Ќулавкова „Некој рекол ‘Животот е сон’. Јас велам: ‘Сонот е живот’“ (Ќулавкова 2014: 26).

[3] Ќулавкова ја посочува интертекстуалната врска и со својата книга *Друго време* од 1989 година, каде што е употребена истата постапка на „записи на сништа“: „Во нив запишав некои навистина доживеани сонови, во коишто интервенирав со цел да ги литераризирам (да остават впечаток на измислици и раскази), а еден дел беа мистифицирани сништа, значи имитирав сонување“ (Ќулавкова 2014: 18).

е присутна и во некнижевните текстови/жанрови, обележувајќи ја, практично, секоја дискурзивна мемориска практика. Дополнително, синтагмата 1001 фикција е недвосмислена алузија на приказните од 1001 ноќ, каде што бесконечната нарација на Шехеразада е мотивирана од инстинктивната потреба за продолжување и за зачувување на животот – да се раскажува за да се (пре)живее. Врз фонот на тој Шехерезадин синдром, фикционалното и наративното врамување и приопштување на соништата треба да се сфати како универзален модус на реактуализација на една архетипска состојба, односно на една антрополошка константа, во смисла на човековата предодреденост (благословеност или проклетство) да сонува, да вербализира, да раскажува, да биде не само homo sapiens туку и homo somnians и homo narrans. „Книгата Сонот е живот со поднаслов Илјада и една фикција е збирка куси фикции чие извориште се моите лични соништа низ коишто верувам се отсликуваат и некои колективни претстави на мојот народ и некои архетипски обрасци на човековиот род“ (Кулавкова 2014: 10). Оттаму, фикционалната рамка во којашто се сместува една „семиотика на интимата“ треба да се посматра во поширок контекст, кој ја афирмира иманентната поврзаност меѓу сонот и фикцијата, односно нарацијата. Оваа релација има бројни научни аргументации[4], меѓу коишто и онаа понудена од страна на Жан Мари Шефер во студијата *Зошто фикција*? Во поглавјето под наслов „За неколку фикционални механизми: игри, сонување, уметност“, обидувајќи се да ги аргументира антрополошките основи на фикцијата, кои се назначени уште во Аристотеловата теза за антрополошката предиспонираност за подражавање, Шефер (2001: 239) констатира: „Фикционалната компетенција не е културна конвенција, туку универзален

[4] Професорот по психологија Џонатан Готсхал во својата студија *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human?* и во колумнистичките расправи *Fiction Addiction: why do we love stories*?, врз фонот на сознанијата во психолошката наука ја елаборира и ја аргументира релацијата фикција – сон – приказна, повторно, како и Шефер, поставувајќи ја таа тријада како антрополошка иманентност: „Фикциите нè проектираат во интензивни симулации на проблеми, кои се слични на оние што ги среќаваме во стварноста. Со други зборови, работејќи низ фикционалните социјални дилеми, се чини дека тие ни овозможуваат да се соочиме со вистинските проблеми“. Од друга страна, низ призма на прагматичноста, станува впечатлива и зависноста на човечкиот вид, генерално, од приказните: „Дури и кога нашето тело спие, умот останува буден цела ноќ, раскажувајќи си себеси приказни“. Со оглед на сеприсутноста на приказната (во областите како што се соништата, фантазиите, религијата, видеоигрите, ТВ рекламите, теориите на заговор, нефикцијата), тој ја заговара истата теза за антрополошката предиспонираност кон наративот и кон наративизацијата. „Луѓето се животни што раскажуваат приказни. Возбудени сме од мноштвото фикции на страниците, на сцените, на екраните – приказните за убиства, секс, војни, конспирации, вистинити и лажни приказни. Како вид, ние сме зависни од приказната. Зависноста е многу подлабока одошто мислиме. Може да заминеме од книгите и екраните, но не може да заминеме од приказната... За нас луѓето, приказната е како гравитацијата: неизбежно поле на сила, коешто влијае врз сè, но е толку сеприсутно што тешко го забележуваме“.

психолошки факт, основен вид на човековата интенционалност. Тоа, секако, е статус на ментална автостимулација, ако ги прифатиме резултатите од истражувањето во областа на невропсихологијата или во развојната психологија, кои покажуваат дека овој тип активности одговараат на специфичниот функционален вид на човековиот дух... Детето влегува во светот на фикцијата низ игра (движење и зборови) и преку сонувањето. Овие две активности се срцевината на неговата фикционална компетенција. Благодарение на нив детето подоцна може да извлече корист и да ужива во уметничките дела, т.е. самиот да ги создава.“ Моќта на фикцијата (миметичката моќ, моќта да претставува) произлегува од нејзините „механизми за претставување по пат на подражавање“ (Шефер 2001: 103), па, оттаму, фикционалноста е соодветна на фингираното, таа е измислување, што ќе рече дека е соодветна и на создавањето: сите видови фикција, било да се фикциски игри или фикции во канонска смисла на зборот, се претстави, бидејќи станува збор за настани што упатуваат на други настани, кои ги означуваат, ги опишуваат, ги покажуваат. Во принцип, Шефер (2001: 331) ја препознава улогата што ја има фикцијата во човековиот живот и во уредувањето на неговите претстави, означувајќи ги т.н. „трансцендентни функции на фикцијата“, т.е. „збирот односи што фикциите можат да ги остварат со нашите други начини на постоење, но и збирот начини преку коишто тие може да стапат во интеракција со нашиот стварен живот“. И, како што „фикционалните модализации“ се афирмираат како антрополошка иманенција (вклучително и сонувањето), со оглед на нивната широка примена од секојдневните игри до миметичките уметности, таков универзален статус добиваат раскажувањето и приказната: тие се основен облик на артикулација на човековото искуство, односно темелен облик на организација и на трансмисија на знаењето.

Во контекст на наративниот пресврт, кој ја сугерира сеприсутноста на приказната, било како објект на теоријата или како алтернатива на теоријата (во историографијата, психологијата, филозофијата, социологијата, економијата), раскажувањето приказни станува еден од темелните начини преку коишто човекот им пристапува на настаните и ги интерпретира. „Како татко на две мали ќерки, јас сум во одредена смисла професионален раскажувач – и не само пред спиење туку секогаш кога знаењето за светот од кој било вид (дневна програма, соседските озборувања, семејната или личната историја, политичката ситуација) треба да се организира и да се трансмитира. Нема сомневање, моето искуство го рефлектира она во што веруваат многумина мислители денес, имено дека еден од начините на кои човечките суштества ги проценуваат и ги интерпретираат настаните во нивниот живот е низ конструкцијата на веројатни наративи“ (Мекхејл 2002: 7). „Човекот е homo fabulans, кој го обликува своето хаотично искуство во обрасци на значење преку раскажувањето приказни“ (Нининг 1997: 223). „Искуството на животот добива значење само во неговата раскажана форма, во неговата вербализирана верзија“ (Федерман 1975: 8).

Несомнено, станува збор за констатации (на теоретичари и на романсиери) што ја афирмираат функционалноста на процесот на наративизација, кој е средиштен во човековото разбирање, како процес што го овозможува формалното поврзување на хаосот настани и нивното осмислување. Врз фонот на овие елаборации и заклучоци станува разбирлива и тријадата: раскажување – запишување – објаснување/ толкување на соништата, која е доминантна постапка во *Сонот е живот*, а преку којашто се реализира процесот на наративизација на оничката стварност. „Драг читателу, раскажувам во облик на сон, можеби затоа што сонувам во облик на чудна, испрекината, замрсена, повеќезначна, саможива поетска приказна, полна со алузии и со упади од непознато потекло“ (Кулавкова 2014: 11). „Да раскажувам, значи да сонувам. Да сонувам, значи да постојам“ (Кулавкова 2014: 26). „Да раскажувам, значи да сонувам. Да сонувам, значи да раскажувам. Сонувам, значи постојам“ (Кулавкова 2014: 113).

Секој од текстовите во книгата, покрај тоа што во наративно-фикционална рамка ни приопштува одреден сон, дополнет е и испресечен со бројни експланаторно-коментаторски промислувања на сонот: на пример, одредувањето на сонот во однос на стварноста („сонот е идеална стварност“, „сонот е сенка на стварноста“)[5]; слободата на спознавање во сонот, иконичниот, фигуративен, сликовит јазик на сонот, сонот како алтеритет, па сè до експлицитното „дефинирање“ на сонот како „мудра и полезна парабола“ (Кулавкова 2014: 14), како „живот и соживот“ (Кулавкова 2014: 16), или како „комуникација помеѓу архетиповите и конкретните улоги што ги вршиме во животот“ (Кулавкова 2014: 8). Овие наративни и метанаративни артикулации на соништата во книгата на Кулавкова следат своевиден индуктивен тек: наративизацијата на конкретните соништа во одреден момент резултира со „филозофски генерализации“ и тоа не само во однос на соништата туку и во однос на сонувачот, па и пошироко во однос на животот и на човекот воопшто. „Немаш голем избор. Тврдам со целосна одговорност дека човекот е суштество лишено од избор. Имаме право на ограничен избор, а тоа не е исто“ (Кулавкова 2014: 21). Метанаративните рамништа на книгата, кои, меѓу другото, се индицирани и во насловот/поднасловот/ меѓунасловите, но и низ текстовите, во истовреме се и местата каде што се афирмира интерпретативниот однос кон соништата. Ако толкувањето, во своето изворно и елементарно значење, подразбира превод од еден јазик во друг, трансфер од неразбирливото во разбирливото, од необјаснивото во експланаторни модели, тогаш таа интерпретативна димензија е интегрирана и во чинот на (за)пишувањето на соништата, во нивното прекодирање во вербален (невизуелен) знаковен систем, кој не е помалку иконичен, моделативен и фигуративен. „Поривот за запишување на соништа, кај мене е проследен со мечтата по естетското и со играта на преобразбата на сонот во уметност на чистата фантазија во литерарен облик, во

[5] Ќулавкова Катица. *Сонот е живот*. Скопје: Поетики, 2014, стр. 7.

претворбата на еден свет во друг. Така, запишувањето на соништата и овојпат, во оваа 2014 година, ќе биде облик на 'пишување соништа', творечки чин ... А да се запишуваат соништата е сосема друга работа, толкувачки чин, па со самото тоа и чин на претворба на сликите од сонот во јазични форми, во смисла... Значи, поривот за правење и пишување соништа може да се надополни со поривот за нивно толкување" (Кулавкова 2014: 19). „Се обидуваме сликите да ги претвориме во јазик и токму во чинот на таа претворба ја откриваме нивната смисла" (Кулавкова 2014: 112).

Наративизацијата како процес на наметнување форма на приказна врз хаотичната (оничка) стварност, со цел нејзино осмислување, го вклучува и интерпретативното пополнување на „нерационализираните содржини, импулси, инстинкти, шифри" (Кулавкова 2014: 10), кои се содржани во сонот како негови атопични места, како загатки што треба да се разгатнат, како празнини што треба да се пополнат и да се дополнат со смисла. „Затоа исказите на сонот имаат двојно значење и треба да се толкуваат двојно, така што да се имаат предвид и конкретните и директни ознаки и индиректните, прикриени, метафорични и други асоцијации и, особено, алузии" (Кулавкова 2014: 8). Констатацијата на авторката дека „сонот не е место за толкување", бидејќи таму „напросто нешатата се збиднуваат и се здогледуваат" (Кулавкова 2014: 108), недвосмислено упатува на неопходноста од интерпретативна дистанца од сонот, од ретроактивна и реинтерпретативна поставеност кон предметот на толкување. Оваа дистанца нема само ефект на емотивна филтрација и рационализација („кога ги запишувам соништата имам впечаток како да ги гледам на поинаков начин, порационален, огледален, ирационалното се отсликува во рационалното")[6] туку таа поседува и дополнителен мнемотехнички ефект – тоа е начин на „заштитување на сликите на сонот од растроената стварност" (Кулавкова 2014: 240). Во поширока смисла, наративизираниот запис и опис на соништата ја сугерира мнемотехничката моќ на записот/писмото: имено, раскажувањето и запишувањето на соништата е во функција на интерпретативно (пре)обликување и (пре)осмислување на оничката стварност, која, практично, е зачувана во сеќавањето, а потоа е артикулирана и во текстот, во зборовите што ја запишуваат, што ја вербализираат и, на тој начин, ја оживуваат. „Одамна чувствувам порив да си ги меморирам соништата, да ги запишувам и да се обидам да ги протолкувам" (Кулавкова 2014: 18). „Меморирањето на соништа е не само облик на сеќавање, туку увод во нивното толкување" (Кулавкова 2014: 19). „Раскажувајќи го сонот, ние ја реконструираме загубената целина на сонот" (Кулавкова 2014: 112). „Сонот сепак продолжува. Моли да биде запомнат и раскажан" (Кулавкова 2014: 222).

Жанровската хибридност на *Сонот е живот,* манифестирана низ бројните интерференции меѓу жанровските кодови и конвенции,

[6] Кулавкова, Катица. *Сонот е живот*. Скопје: Поетики, 2014, стр. 18

е дополнета и со јазичниот хибрид, сочинет од вкрстувањата меѓу поетизираниот, наративизираниот, есеизираниот, ерудитивниот, интимно-конфесионалниот, епистоларниот, драматичниот и драматизираниот и дневничкиот тип на говор. Во тој хетероген дискурзивен регистар, сепак, доминира поетизираниот говор, видлив во поетската, динамичната, згусната синтаксе, во нејзиниот специфичен ритам и емотивна енергија, ефектуирани преку: елиптичните синтаксички конструкции („Дува. Шиба. Свири“[7]; „Сликар сум! Портретист! Пејзажист! Минијатурист!“[8]); преку хијазмичните и антиметаболичните структури; преку стилистичките варијации што произлегуваат од игрите меѓу стилистичкиот контекст и контраст (на пример, впечатливи се стилематските игри меѓу стандардната и елиптичната синтаксе); преку метафоричните и синестезичните дескрипции на глетки, состојби и ситуации („Со таа блага светлост, благ муабет, блага вечер, блага реч, блага вест, да Благовести, ох, да, да, да“)[9]; преку фономорфолошките, парономастичките структури, кои не само што имаат ефект на игри со зборови туку предизвикуваат и емотивни, визуелни и поетско-естетски ефекти и асоцијации[10]. „Миг за почин. Починка. Чинка“ (Кулавкова 2014: 246); „Света свадба на сведенот, сведен од ден на ден!“ (Ќулавкова 2014: 232); „Ми остава модрица. Сининка. Но јас дишам. Мадро. Модро. Мудро. Долготрајно“(Ќулавкова 2014: 48); „Мирисај, мир, мирудии, на мис мириса, морето тој свет за себе“ (Кулавкова 2014: 156). Впрочем, Кулавкова, и самата поетеса, ја насетува, ја препознава, а потоа и ја аргументира паралелата меѓу сонот и книжевноста, особено, поезијата: „Оностраните содржини на сонот се духовно блиски со оностраните значења на јазикот во неговата естетска употреба. Таа духовна сродственост секогаш ме привлекувала, небаре сум опседната“ (Кулавкова 2014: 10). „Сонот повеќе личи на поезија одошто на расказ. Тој е метафоричен, сè што кажува, го кажува преку навидум неповрзани и недоречени слики“ (Кулавкова 2014: 112).

Конечно, бројните хибридизации, вкрстувања и интерференции, кои се сугерирани или, пак, демонстрирани на различни рамништа во книгата, афирмирајќи го притоа принципот на симетрично вкрстување како доминанта, може да се сумираат во комплементарноста, која е ефектуирана во и преку хијазмичните структури на (наративно) макрорамниште и антиметаболичните структури на (јазично) микрорамниште. Антиметаболичните, јазично-синтаксичките комутации („животот е сон, сонот е живот“; „сонот е сенка на стварнос-

[7] Ќулавкова, Катица. *Сонот е живот*. Скопје: Поетики, 2014, стр. 186.

[8] Ќулавкова, Катица. *Сонот е живот*. Скопје: Поетики, 2014, стр. 69.

[9] Ќулавкова, Катица. *Сонот е живот*. Скопје: Поетики, 2014, стр. 171.

[10] Интересна е постапката на повеќекратно прекодирање во дел од насловите што се сочинети врз основа на сегменти/знаци преземени од различни генетски и фразеолошки низи/кодови, како на пример во насловот на едно поглавје од првиот циклус: Мама, па Мама, преку мама, по мајчината.

та, стварноста е сенка на сонот“; „да раскажувам значи да сонувам, да сонувам значи да раскажувам“), се рефлектираат истовремено и врз јазичната економија на текстот (постигната преку симетричната синтаксичка опозиција и семантичката инверзија на исказот) и врз интензивирањето на афективноста, но и врз семантичката, гномска сентенциозност. На повисоко рамниште, создавајќи ја својата „семиотика на интимата“, Кулавкова, во фикционално-наративна форма, нуди хијазмично, значи повторно, симетрично испреплетување меѓу сонот и стварноста, меѓу сонот и поезијата, меѓу интимната и општествената стварност, меѓу перцепцијата и рефлексијата, меѓу „личните соништа“ и „некои архетипски обрасци на човековиот род“ (Кулавкова 2014: 10), меѓу истото и другото, познатото и непознатото, меѓу „она што некогаш било и кое може да биде. И памет и видување“ (Кулавкова 2014: 17), меѓу доживеаното, преживеаното, искусеното, (от)сонуваното, и неговите наративни, интерпретативни, рефлексивни филтри. Во крајна линија, хијазмичните вкрстувања, кои го надминуваат чисто синтаксичкото, јазичното рамниште, ја сугерираат релевантноста на точката на вкрстување, на „граничните простори“ (Кулавкова 2014: 263), како една состојба на „граничарење“, како што ја именува Кулавкова: тоа се афирмира како привилегирана позиција, којашто допушта увид и во двете страни од границата, како состојба на левитација, во којашто „уште не сум ни таму, ни ваму“ (Кулавкова 2014: 263), што, повторно и повторно, ја навестува спрегата живот – сон, сон – поезија: „Во сонот, како и во овој ноќник од куси раскази – фикции сум најблиску и до профаното и до сакралното, и до сеќавањето и до заборавот и до можното и до невозможното и до реалното и до измисленото“ (Кулавкова 2014: 11).

Затоа што, сепак, „крајностите се вкрстуваат во сонот“ (Кулавкова 2014: 15).

Литература

Женет, Жерар. 2003. „Палимпсести“ (превод Катица Кулавкова), *Теорија на интертекстуалноста*. Прир. Катица Кулавкова, Скопје:Култура, стр. 63–77.

Шефер, Жан Мари. 2001. *Зашто фикција*? Нови Сад: Светови.

Federman, Raymond. 1975. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow.* Swallow Press.

McHale, Brian. 2002. *Constructing Postmodernism*. London and New York:Routledge.

Nünning, Ansgar. 1997. “Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960’s”, *European Journal of English Studies,* No.2, pp. 217–238.

УДК: 821.163.3-1.09

Маја Бојаџиевска

ВЛАДА УРОШЕВИЌ: *ВО СОРАБОТКА СО СОНОТ*

Обидот да се пишува за книгата *Во соработка со сонот* од Влада Урошевиќ носи, самиот по себе, една невозможност, затоа што таа, навидум, мала книга, затвора помеѓу своите страници цел еден опус, кој се протега, низ времето, во низа други книги. Ако се послужам со јазикот на алхемијата, станува збор за opus magnum, затоа што *Во соработка со сонот* е токму слика, мала и фрагментарна, за едно големо дело.

Оној што ќе се обиде компетентно да пишува за Влада Урошевиќ е секогаш во тешка ситуација. Покрај другото и поради тоа што во оваа книга се гледа дека постојано има нови текстови што се продуцираат за творештвото на Влада Урошевиќ: многу од нив кои се вешти, умни, образовани, со креативен потенцијал. Згора на сè, во *Во соработка со сонот* се поместени и некои од старите искази за големото творештво на Урошевиќ, а во средината на книгата – одбрани текстови од Влада – од неговата поезија (за кои тешко се наоѓа соодветна придавка и во речникот на експертите и во речникот на посветените читатели), од неговите прозни дела и есеи.

Во низата несигурности што се поврзани со пишувањето за опусот на Влада Урошевиќ мора да се додаде и уште една, конечна: како да се зборува за една книга, како да се зборува за книжевноста, а да не се падне во ризикот на целосната баналност?

Дури и сонот, фасцинантниот „предмет“ на оваа книга, не може да обезбеди цврста почва за „поведението“ на пишувачот, затоа што низата прекрасни мисли искажани и споделени милиони пати – влегуваат во опасното поле на стануваат празни флоскули:

„Писателот е постојано под власта на сонот кој мора да го оствари...“

„Благодарејќи му на сонот ние ги остваруваме сите свои слободи...“

„Сонот ни овозможува да го проживееме забранетото...“

Големиот француски поет Пол Валери не е ништо посигурен од кој било друг, фаќајќи се за овој привилегиран и нестабилен предмет: сонот е феномен што ние го опсервираме само во неговата отсутност. Бидејќи, по дефиниција, сонувачот е несвесен: и можеби точно за да се избегне, да се совлада, да се припитоми таа недофатливост, литературата ги присвојува соништата. Било да се прави од сонот предмет за обоготворување или предмет за медитација, една етапа

од раскажувањето или поетски предмет во целина, литературните соништа ги ткаат своите кореспонденции со соништата на читателите.

Од друга страна, може да се рече дека наспроти тенденциите за обоготворување на соништата, сонот, исто така, предизвикува интерес и поради неговиот чуден, измамнички аспект. Она што тука посебно изненадува е неговата вознемирувачка сличност со реалноста. Сонувачот е убеден, како некој гледач во театар, дека присуствува на реални настани, а ужасите на кошмарот прават со олеснување повторно да се најдеме во будна состојба.

За поетите и драматурзите што традиционално ги поврзуваме со естетиката на барокот, кои, пак, перпетуираат една библиска традиција, сликата на сонот им дозволувала да придвижат медитација за суетноста и непостојаноста на земскиот живот и моќта на луѓето „Што е животот? Еден сон кој трае нешто подолго од една ноќ“ (Калдерон). Она заедничкото што животот го има со сонот е тоа што тој е краток, полн со илузии, несознатлив, бесполезен. Но, неговата фрагилна материја предизвикува и создава една реална моќ на фасцинација. Поетот ја зацврстува материјата на сонот и се служи со последнава за да го вообличи недофатливото.

Меѓу сонувачот и читателот постојат аналогии што би можеле да го објаснат богатството на претставувањето на соништата во литературните дела (од *Комбре* на Пруст, од *Гилгамеш*, па сè до *Алиса во земјата на чудата*). И, најпрвин заспивањето му претходи на сонот (и во *Комбре*, и во епот за *Гилгамеш* и во *Алиса во земјата на чудата*), можеби поради некој прочитан текст? Во сонот и во книгата една приказна се одвива пред нашите очи, а ние сме гледачи. Во сонот, ние, со своите тела, ѝ помагаме на нашата имагинација и им се препуштаме (не без задоволство) на тие фикции, дотаму што веруваме дека се вистински. Конечно, сонот, не е ли тој сметан како едно препрочитување, како една реинтерпретација на реалното, особено во теоријата за дневните остатоци.

Но, ако сонувањето му наликува на читањето, сонот е еден феномен, роднина на литаратурниот факт, што е, исто така, универзален момент на пишувањето: секој е автор на своите соништа, кои се доказ за нашата безгранична имагинација. Сепак, пасивниот сонувач не е во целост активен писател, или, ако го цитираме Гастон Башлар, „сонот на ноќта ѝ припаѓа“. Уште повеќе, тоа е најважната тешкотија на литаратурниот превод на сонот, оти овој последниот не се пишува, не може да се напише таков каков што е, поради тоа што она што го карактеризира е токму неговиот нецелосен карактер, неговиот преоден, непостојан карактер, некохерентен и – накратко, нескротлив. Треба ли да се зачува, да се конзервира, да се наслушне, да се сподели нешто што му бега на разумот?

Секако, сонот нè води кон нечуени зони на нашето битие, тој е драгоцен, но дали е во таа мера достоен за да биде раскажан? И токму поради тоа што сите ние сме сонувачи, раскажувањето на сонот не оди само од себе. Зашто, како што се прашува Анри Мишо во негови-

те *Начини на заспивање, начини на будење*, зошто мораме ние да ги запишуваме соништата, зошто да ги читаме соништата на другите? Оваа појавна бесполезност на сонот, удвоена со неговиот енигматичен карактер, можеше да предизвика два става што се дополнуваат. Или е тој една божествена порака, намерно шифрирана, па ние пробиваме во неговата смисла, го интерпретираме, или неговата мистерија е зачувана, па тој е непровидност и илузија и прави метафора по избор.

Уште во антиката постоеле обиди да се сондираат мистериите на сонот. Се верувало дека соништата ги објавуваат оние настани што допрва доаѓаат, како познатиот сон на фараонот во Библијата (Битие, XL–XLI). Соништата ја имале вредноста на вистината и, ако Пенелопа во 19. пеење на Одисејата гледа на сон како еден орел убива 20 гусаци, тоа значи дека Одисеј ќе дојде да ја спаси од претендентите. Во овој сон, меѓу другото, наоѓаме едно преместување што е блиско до поетските тропи, кое прави сонот да се подложи на реалноста.

Такви соништа има и во епот за *Гилгамеш*, и тоа заедно со нивното толкување. Толкувањата на соништата, како што наведува Влада Урошевиќ во својот есеј што ја отвора оваа книга, не им биле непознати ни на Кинезите, ни на Асирците и трагите од нив можат да се најдат и на најстарите записи на човековата цивилизација воопшто. Во оваа историска поетика на сонот, која Влада ја изведува во почетниот есеј, посебен дел е посветен и на грчката антика и, се разбира, на Платоновата Држава. Јас ќе го продолжам само цитатот на Урошевиќ, кој го пренесува верувањето прифатено уште во антиката дека на доблесните боговите им се обраќаат во сонот: „Откако човекот ги смирил двата дела на својата душа (оној во кој престојува желбата и оној којшто е исполнет со гнев), а го разбудил третиот нејзин дел во кој почива мудроста, и најнакрај, ѝ се предал на починката – ете во таквата состојба – ти тоа го знаеш – душата најдобро достигнува до вистината“. Овие формулации и овие верувања му биле многу добро познати на Артемидор, кој во својата *Онирокриѿика*, дело во пет книги, го изложува методично своето размислување за сонот, размислување што се потпира на фасцинантна документација од претходни извори за таа материја и, иако директно не зборува за морални начела, сепак, открива етика на субјект која во вториот век од н. е. уште била распространета.

Но, каква е етиката на Влада во врска со сонот и, поточно, со книжевноста? Обидувајќи се да ги исцртам контурите на таа етика, размислувам: ако соништата се, на прв поглед, опачината на едно кохерентно раскажување и ако литературата е под знакот на споделувањето, а сонот под знакот на интимноста, тогаш припишувањето и тематизирањето на хипнотичката моќ на сонот (дел од книжевната диспозиција на Влада) би морало да се поврзе со 19 век – секако, со Бодлер, со Нервал, со Колриџ.

Пак се обидувам понатаму, па си мислам дека Влада верува дека нашата припадност на светот на сликите е посилна, поконститутив-

на за нашето битие, отколку припадноста кон светот на идеите. (Но, одеднаш гледам, тоа не сум го смислила јас, туку Гастон Башлар.)

Понатаму, читајќи го Влада одново, се потсетувам дека кај него сонот допушта да се игра врз хронологијата на текстот и да се заснова едно пишување на изненадувањето. Уште повеќе, сонот помага да се создаде оној момент на слобода каде што може сè да се каже и сè да се замисли – но, пак тука веќе се вмешува Бретон со својата Надја: сонот ги укинува подрачјата на забранетото и е симултан со слободата и помирување на имагинацијата и на мислата.

Размислувајќи уште понатаму, не е без значење за овој opus magnum на Влада ни втората значајна онирокритика, која на почетокот на 20 век ја изведе Фројд, кој, пак, се препушти на минуциозната дескрипција на механизмот на сонот и, на сосема различен начин од оној на Артемидор, покажа како во него се содржи идеалниот механизам за спознавањето на индивидуата. Создавачот на психоанализата, некако во след, но и наспроти античките популарни традиции, покажа дека сонот може да се гледа во поинаква светлина, надвор од сферата на бесполезното и некохерентното. Покажа дека соништата се огледало на сонувачот, бидејќи како израз на неговата желба маскираат и демаскираат во исто време. Во таа смисла, сонот самиот по себе станува креативен чин, затоа што преку заобиколувањето на транспозицијата со која работи, преку метафоризацијата на желбата, всушност, сонувачот го конструира оничното сценарио. Одеднаш, за многумина (можеби и за Влада), сонот станува еден начин на достигање до најдлабокиот и до најавтентичниот дел на себството, просторот на несвесното, станува посебно драгоцена, materia prima – на дневниците, на автобиографиите, на мемоарите. Бројни се книгите – збирки на соништа, хиперинтимни дневници кои не се лишени од хумор и кои, навидум, нè водат кон авторот, соголен, но, сепак, недофатлив на границите на меморијата за Јас и поезијата, каде што се гнездат најчудните, најнеобичните и најнепредвидливо смешни слики. И тука може да се најде една од димензиите на сонот на Влада, но тука, пред сè, ќе дојдеме до Анри Мишо, Мишел Лерис или Жорж Перек, и тоа пак нема да биде доволно.

И нема да биде доволно да ги нотираме сите изборни сродства на Влада, било да се работи за Нервал или Бретон, или за паралелната, сликарска линија, од Фусли, па сè до последниот надреалист – целата таа огромна констелација автори кои, како и Влада, преку сонот засноваат една нова материја за создавање.

И, конечно, што ли да се каже за таа поетика кога, каде и да се завртите, ќе најдете констелации и сродства со други опуси и, на крајот, ќе влезете и самите во некој сон во кој библиотеките се претвораат во болници, а локомотивите во моруни, а самите вие, пак, ако ви се погоди добрата варијанта, нема да се најдете во некое платно на Алфред Кубин.

Јас, ми се чинеше досега, оваа работа добро сум ја решила. Никогаш не сум се осмелувала да зборувам за Влада и никогаш не сум

пишувала, а требало. Требало многупати досега. Иако мислев дека е доволно што го сонувам, а почнав да го сонувам откако го знам, односно откако почнав посериозно да патувам, а тоа беше во 1982 г., кога имав 19 години. И мислев дека тој знае дека го сонувам, си мислев, мора да знае, не залудно секогаш го прашував пред некое патување каде да одам и што да видам.

И, така, еднаш зачудена пред една витрина во музејот крај Несторовата палата во Пилос, а другпат пред една слика во Кралскиот музеј на убави уметности во Брисел, па последен пат минатото лето во Лондон, кога никој не го чека (кога, божем, сум возрасна, знам каде одам и не го прашувам него), повторно го гледам Влада стоејќи пред некое платно. Но, и да не го гледам, знам дека тој бил тука – можеби оттука почнал некој негов сон и – тука завршил некој мој:

Влада Урошевиќ – човекоѿ шѿо сонува, човекоѿ шѿо ѓи држи во круѓ околу себе нишкиѿе на часовиѿе, редоследоѿ на ѓодиниѿе и на свеѿовиѿе, Тој наѓонски им се обраќа будејќи се и, сѿоред нив, за миѓ ја ѿрочиѿува ѿочкаѿа шѿо ја зазема на земјаѿа и времеѿо шѿо ѿроѿекло до неѓовоѿо будење....

УДК: 821.163.3-32

Митко Мацунков

ПО АЗБУЧЕН РЕД

АСТРАГАЛИ

Мојата жена е голем мразач на она што потекнува од народот, сметајќи го за глупав. Така таа со текот на времето замрази сè што е мое. Работата дојде дотаму што ги замрази и моите детски игри, зашто и тие биле дел од народната затантаност.

Зошто го зборувам тоа? Јас како дете собирав ашици за играње во една голема канта која никогаш не ја наполнив; веројатно поради тоа, собирањето го продолжив и како возрасен човек. А испечеме јагнешки бут, јас ќе си го изглодам ашикот, ќе го дочистам, ласнам, понекогаш ќе го прогорам со усвитена шајка и ќе го наполнам со калај, па ќе го ставам во витрината да ми личи. Жена ми ги мразеше тие вуду-магии, како што велеше, па одвреме-навреме ќе ги префрлеше ашиците во некоја кутија (таа си е собирачка на кутии), божам поубаво да ги засолни, а потоа, кога ќе видеше дека сум ги подзаборавил, ќе ги џитнеше во ѓубрето. Кога ќе ми се посакаше да си играм со ашиците (зашто и возрасните се понекогаш деца) и кога ќе прашав за нив, може само да се замисли какви сцени се создаваа. Таа по цел ден би можела да расправа за непознатите лица од нејзиното детство, но не се откажа од својата омраза кон сè што е мое, особено кон ашиците.

По таквите случки, понекогаш со недели не зборувавме (што мене ми е лесно, зашто сум молчалив човек, но нејзе ѝ паѓа тешко, зашто е зборлива), па најпосле, за да се браштисаме, ќе купеше цело јагне, а кога ќе го изедевме, дури самата ми ги чистеше ашиците, ги вриеше да ги изврие микробите, а згора на тоа и ќе ги излакираше со безбоен лак за нокти.

Потоа наидоа други времиња; јагнињата проретчија, а се разбра дека биле и троа масни за нас старците, така што сегашната колекција не ми е баш голема, но сепак, во секое катче на моите живеалишта се наоѓа понекој ашик.

Најпосле, дали затоа што ѝ дојде умот или од друга причина, и жената престана да ги мрази ашиците. Нејзината еволуција во тој поглед беше нагла и повеќе личеше на револуција. Еднаш гледала филм за потонатите бродови, и што да разбере од него: ашиците се користеле за игра уште во римско време, само што тогаш ги викале астрагали. Тоа сосема ја измени нејзината животна филозофија: како

што дотогаш го мразеше народот сосе неговите детски игри, така сега почна да се гордее со нивното потекло од античко време.

„Ете и внукот се игра со твоите *ас̄тра̄гали*“, ми рече неодамна, кога бевме во Америка каде што го проширивме царството на астрагалите, „ако загуби некој, не сум ти јас виновна!“

АСТРАЛНИ ТЕЛА

Сум читал во книга дека имало луѓе што патувале низ соништата и отаде нив. Тоа го правеле со помошта на своите астрални тела кои, додека тие си спиеле, останувале будни при допирот на двата света, каде што е и разделната линија, па, како духови од ламба, излегувале од себеси и патувале по светишта надвор од светот. Патувале без да си ги излижат чевлите, но не насоне, туку вистински, со телата на своите тела. Тие, да повторам, не талкале низ соништата, туку вистински ја вртеле вселената, оставајќи траги со сорче насекаде каде што ќе поминеле, за да можат да се вратат. Дека не станувало збор за божемно патување и неволно мешање со светот на сенките можело да се потврди и со тоа што боите во текот на патувањата биле поинакви, иако стварноста била таа.

Секој знае колку се лажливи соништата. Видел ли некој, на пример, сонце во сонувањето, како изгрева и како заоѓа? Не видел, се разбира, а пак она што го гледал било осветлено. Прашањето што самото се поставува е – од што? Тоа никој не го знае, освен астралциите: тие тврдат дека светлината извира од нивните астрални тела, затоа е малку поинаква од сончевата: потемна а појасна.

Човекот е за чудо, навистина. Некаде веќе реков дека секој будала сака да сонува. Сега можам да додадам дека секој будала верува дека знае сè, на пример, дека човекот е составен од атоми. Знајачите знаат и што се случува кога атомот ќе излезе од самиот себе, кога ќе пукне: на небото тогаш се создава дупка во вид на габа, се разбира. Но, дали некој, освен астралциите, знае каква сила е скриена во позитните делчиња и поскришните катчиња на атомите, во она од што тие се составени? Во некои такви нивни делчиња и катчиња имало илјадници илјадници посилни сили од атомската, кои, кога би пукнале, би го разнеле ѕвезденото небо. Е, тоа што сега може да пукне, некогаш било собрано на куп. Токму таа сила ги создала болвата, мајмунот и човекот, но не едноподруго туку сите наеднаш. Од таа создателна сила се создадени и астралните тела што се кадарни да отидат по изврвениот пат до самиот почеток на создавањето без ништо да им биде. Прашање е, само, како, и особено – зошто се враќаат?

Тоа дека со сорче ги засекувале стеблата небесни за да го најдат патот до дома можат да им го продадат само на браќата Грим. Иако јас тоа го реков, јас во тоа не верувам. Па во што тогаш верувам, кога ни во Господ, очигледно, не верувам?

Во големото финале, кога ќе почне општото патување, кога астралните тела ќе заиграат на големото ѕвездено поле, нема да остане никој што ќе може да ја донесе дома, во малото дома, веста од постоењето на тоа големо дома. Затоа сега астралциите се враќаат, за да ни кажат, додека има време, каде биле и што виделе, да нè известат од

што сме создадени (од атоми, како да не!). Зашто, кога ќе почне последната игра меѓу ѕвездите, нема да се вкрстат соништата, туку она што останало од соништата.

ГРИЖНИ ПИСАТЕЛИ

За разлика од безгрижните деца, за кои се грижат родителите, постојат *грижни* писатели што се грижат за самите себе. Би можело да се рече, барем на прв поглед, дека тие ја подражаваат природата. Она што се децата за родителите, тоа се книгите за писателите, и како што првите се мачат да ги пораснат и да видат аир од децата, така и писателите се грижат за своите книги и ги преповиваат кога се посрани. Така барем изгледа на прв поглед. Всушност, кога ќе се размисли малку подобро, би требало да биде обратно, барем во вториот случај.

Родителите треба да се грижат за своите деца додека се мали и беспомошни, но духовните чеда односно грамотно обработените дела не би требало ни да се родат ако се мали и беспомошни, туку само ако се посилни и помоќни од остарените татковци. Наместо да им ја берат грижата, треба да ги препуштат на улицата, зашто, кога делата ќе останат сами, самите дела си знаат што чешит се и кое место им припаѓа на рафтот од библиотеката. Она што човечката рака го реди, тие кога-тогаш ќе го предат. Чуму тогаш толкуте грижи околу ништо?

Тоа е идеалното устројство на нештата. Но во животот ништо не е идеално. Во животот не е важно што ќе биде на крајот, туку што се случува пред да дојде крајот. Затоа загрижените писатели – што ние ги нарековме *грижни*, поради што некој може да нѐ даде и на суд – постојано бдеат над своите дела. Првин ќе ги направат на брза рака, кој со алат кој без алат, што земено од мене што позајмено од тебе, а потоа, откако ќе ги стават во убави корици, ќе почнат грижно да гризат и да се борат за нив, те за откуп те за моткуп, те едиција те медиција, овде наградичка таму маградичка, денес промоција утре *портрет*, кај овего специјален број кај онего специјален прилог, тука огласче таму могласче, па весници месници, па радија мрадија, па телевизии телемризии, па спонзори мронзори, па гостувања мостувања, па патувања мратувања, а се разбира и преводи мреводи во изданија мизданија од издавачи миздавачи. Силината на писателската грижност бичи како бичкија и гледај само да ѝ застанеш на патот, па и тебе да те избичи и да те нареди или како дрва во подрумот, или да те посоли и да те стави во саламура и да се згрее и засити со тебе преку зимата. Така ти е тоа батка, што рекол Курт Безмурт.

Но, ќе речете, зошто сме толку лоши и толку неубаво ја разработуваме темата? Кој има талент, нека го потпре (то ест талентот него), а кој нема нека се потпре (то ест самиот себе). Па да видиме кој ќе мине поубаво. И на родителите не им е доволно само да ги преповијат бебеците, туку фаќаат врски уште од прво одделение, па сѐ до факултет и понатаму, овде лизни онде мизни, тука ласка таму маска, само и само некако да се прекара векот, а нивното дете да се качи повисоко од твоето. Зошто писателите да бидат подобри? И

едните и другите се грижни чиновници во своите професии, па ако треба ќе изедат една вреќа сол само и само да биде нивното. Што е земното понижение спрема вечното наслаждение?

ДАЛГИ И СТИХОВИ

Са ноќ, цела една Апокалипса тропа на прозорците. Далните далги што без прилив го демнат брегот се сѐ поблиски. Самотно, темно сплотување на ветрот и водата без свидетели. Подмолна убавина на која не ѝ требаат зборови. Брановите се првин речиси незабележливи. И одеднаш наидува тој бран што не остава никаква надеж, пред чиј удар телата стануваат просирен планктон. Со морничав страв го гледам од стрмниот брег, додека ја надвишува самотната плажа и спроти утрото се претвора во грамаден лик, во сениште со призрачни атови и јавачи.

Само еден момент подоцна, брегот ќе биде преполн со безживотни тела. Меѓу нив се матка една куса жена со тапо лице и со тап нос. Ја бара својата пријателка на умирачка. Кога ќе ја најде, без капка крв во лицето, речиси безживотна и нема, нема да знае каде да ја однесе. Сепак, во близината има една сала приспособена за операции, голем театарски салон со кревети место седишта, каде што многупати сум престојувал. Ложи, шарени илуминации; нешто што асоцира на циркуска претстава со огномет. Всушност, тоа е местото каде што треба да се умре.

Јас сум мошне смирен, вооружен со ироничен однос кон она што треба да се случи. Туркам една количка со храна, небаре излегувам од супермаркет; во еден момент, кршејќи ја оградата на балконот, ја фрлам количката сосе храната во бездната. Но, да не се залажуваме: храната ме олицетворува мене како жртва, или, поточно, таа претставува замена, привремена и хумористична замена за моето тело расфрлено кон празнината, над главите на невидливите гледачи: симболична нафора, нешто што нема да ме спаси, но ќе ја покаже мојата храброст и, можеби, ќе произведе гласна смеа.

Насекаде се умира, навистина; сите умираат; поголемиот дел од светот се распаѓа на мои очи. Околу себе гледам многу познати лица, особено од драмите напишани специјално за нив, кои ни сега, во овој последен момент, не се подготвени за претставата: не си ги знаат улогите. Комичарите немаат маски, а трагичарките имаат лакирани нокти и чевли со високи топуци. Мошне се изненадени што ненадејно ја напуштиле сцената, која некогаш била театар, а сега е претворена во сала за операции.

Токму од тоа место, на еден мал компјутерски екран можам да ги следам последните сцени на разградбата на светот: реките претворени во крвни садови со разгранети капилари испаруваат сред општата усвитеност. Некои градови на мои очи ги снемува; низ падините на ридовите како глисти лазат огнени реки. Пред палатата има место само за два гроба. Кусата жена со тапо лице и со тап нос соопштува дека во едниот требало да лежи нејзината пријателка, која во меѓувре-

ме починала. Јас не мислев дека таа случајна жена заслужува таква почит. Зар госпоѓата со тапо лице и со тап нос навистина верува дека претпоследниот гроб во овој торжествен предел ќе ѝ се даде на нејзината пријателка? Да не го сака, можеби, и последниот – за себе?

Збеснет, како во некој голем триумф по враќање од варварските краишта, одев од соба во соба, од сала во сала, палејќи ги пред себе кристалните лустери од кои бликаше нестварно силна светлина која на извесен начин требаше да го прикрие, или барем да го намали општиот страв. Всушност, јас одев *кон* мракот, и постојано го осветлував додека така го газев, а зад мене касаше, повремено кревајќи се на задните нозе, бел коњ. Поради него всушност и ги палев многубројните лустери. Знаев дека без светлина коњот ќе почувствува опасен, токму животински страв, како водните коњи со дивите јавачи што дојдоа со далгите.

За да ја зајакнам власта на тој последен, усвитен бедем, уринирав покрај столбовите за да ја одбележам територијата. Пред вратата на големата просторија, што сега беше претворена во сала за операции, стоеше еден човек, артист од претставата кој со калливите чизми беше ги активирал алармите во палатата. Го гледав како, скоро срамежливо, низ звукот на сирените, со стапче ја чисти калта од чизмите со рецкави гуми, во чии вдлабнатини беше се собрала нечистотијата на светот. Дури сега ни немаше спас. Ми дојде смешно што некое говедо, бодинајќи по палатата, успеало да ги вклучи алармите со своите валкани копита.

Остана завршната сцена на пиесата, во која режисерот Леви измисли два краја. Едниот беше она што си беше, крај како и секој крај, режиран од настаните, но естетскиот впечаток се врзуваше за вториот крај, кој сосема ги занемари случките во врска со уривањето на брегот со помошта на таа бедна иконографија со мокри коњи и јавачи. Наспроти гламурот и шаренилото на општиот спектакуларен крај, Леви подготви едно скромно финале, без ветришта и молњи како во *Кралот̄ Лир*, па дури и без светлосни ефекти со лустери, туку со еден интелектуално самосвесен коментар. Крајот бараше достоинствени зборови, налик на прошталните стихови на источните кралеви на умирачка.

ДВЕ ДЕВОЈКИ И ДВА ШЛЕПА

На масата близу до нив, две девојки со високо разголени бедра, одвреме-навреме се гушкаа преку чаршавот, со гласен кикот, веројатно во часот кога предметот на нивниот разговор, ласцивен и подбивен, го досегаше својот климакс. Тие, очигледно, сакаа тајната содржина на нивниот ќикот, на ваков начин, да им се навести на гостите од другите маси. Кускајќи се со главите, со коси пуштени над масата и тресејќи ги со младите дојки недопиените чаши, тие сметаа дека е нивно свето право гласно да се перчат со својата младост и убавина, и да ја искажуваат својата безгрижност со еден вид безнадежна буквалност, која можеби никогаш нема да ја препознаат, туку под старост ќе ја приспомнуваат со иста таква извештачена носталгија.

Музиката на почвата долетуваше однекаде и, исипувајќи го светот со своите агресивни ноти со барјачиња, замираше над водите. Морнарите од шлеперите што токму се разминуваа отаде крошните на тој потопен свет – лизгајќи се со нерамномерна брзина низ и спроти речниот тек, како големата и малата стрелка на часовникот, или како воз во движење гледан од оној легендарен набљудувач – тие морнари, заробеници на водниот архипелаг обрабен со копно, само да не беше толку силна бучавата на нивните јаки мотори (кои на брегот, сепак, беа одвај чујни), ќе можеа, тие и само тие, единствено тие, да го слушнат, преку водното појачало, секој шепот на копното, не само песната на незагрозената стварност туку и здивот на девојките гушнати над масата, свилениот шепот на нивните долни руби, плискотот на речните бранови што ги отвораа нивните нозе и истовремено удираа во тешките метални тела на осамените речни теглачи.

ЕНЦИКЛОПЕДИСКИ ОДРЕДНИЦИ

Едно попладне книгата ми се отвори токму на местото на одредницата НЕПОСТОЈНИ ЈАЗИЦИ. Одредницата беше илустрирана со отпечаток на палец, како да станува збор за криминалистичка студија. Првин абецедно беа наредени непостојните јазици, а потоа се даваа и примери од нив: еден интернационално разбирлив збор, а покрај него табеларен преглед со рубрики: 1 – вообичаено, 2 – ретко, 3 – многу ретко и 4 – невозможно. И јазиците, како и зборовите, имаа исти рубрики.

Еден пример за НЕПОСТОЈНИ ЈАЗИЦИ, рубрика 4. невозможно – „белгиски јазик“, зашто Белгија е земја со два јазика, од кои ниту еден не е белгиски, поради што лошо им се пишува.

Но тука се протнале и некои други јазици, како „холандски јазик“ – само зошто? Затоа што е тоа *низок* јазик? Или затоа што е – *среќен* јазик? Тоа се туѓи грижи и секој нека си ги гледа сам.

Македонскиот јазик го ставиле во сите рубрики: невозможно, сосема ретко, ретко, невообичаено (место вообичаено), а измислиле и една нова рубрика – „не се среќава меѓу литературните јазици, а ниту меѓу дивите говори“.

Ставиле и зборови од нашиот јазик кои биле резил за светската лексика. Така, интернационално разбирливиот збор „вагина“ го толмачеа според постојните четири рубрики на следниот начин: 1. вообичаено – зборови на буквата п (со фуснота: „кражби од светските јазици, но и локални простаклаци“); 2. ретко – слива, смоква, калинка и други плодови; 3. многу ретко – самса, суфалка, сновалка, турувалка и така натаму, а како 4. невозможно ставиле: блик и припек (зашто органот женски се појавил во машки род).

Под зборот „пенис“, покрај вулгаризмите на *к*, и откако ги изнаредиле долгнавестите плодови како краставица и слично, ставиле зачестено: турило, правило, курило, бодило, клецо, мочало, прскало, стенкало, ѓорѓе (и членувано: ѓорѓето), па стап и држало, па мостогарка и ластегарка, што сè не ставиле за срамота, само и само да докажат дека сме немале со што да се пофалиме.

За полов однос наредиле зборчиња по азбучен ред, а од секоја буква зеле само по еден пример: акање, бутање, втурање, главење, дупење, ѓебрење, е (е пази да не го кажам), жуберкање, затнување, sansалисување, звизнување, sensерисување, sinsиридување, сумбање, иф тиросување, јавнување, калајдисување, легнување, љубување, муштакување, наместување, онадување, пернување, растурање, свирнување, турање, ќускијање, угарење, фукање, хименување, цакнување, чепење, џрџнување, шикање, од сите букви зеле по еден пример, како што рековме, но можеле уште да редат, како што го направиле тоа со најнеречовитата буква *s*, а како невозможен го придодале на крајот и зборот

шлакаџурник, со кое нешто на дејството му дале општ карактер, а со другите зборови не знаеле што да прават, па си ги ставиле ајде да не кажеме каде, за да не излеземе попрости и од енциклопедистите.

ЕСЕИСТИ

Некои побратими составиле книга есеи (на актуелни теми) врз основа на магнетофонскиот запис на еден разговор, што тајум бил снимен откако ми ставиле невидлив микрофон под носот, а близу до сопственото уво. И тоа станало којзнае каков голем настан, се прославиле со тие есеи многу глупчовци од мојата близина. Сега, вистина е дека јас зборувам и кога не сум прашан. Уживам да ги превоспитувам масите, да ги разубавувам грдите, а на недоделканите да им го доделкам ликот. Највозбудливите нешта што сум ги создал, сум ги пуштил низ водата во вид на кажан збор – решен крстозбор. А секој знае дека она што ќе го кажеш повеќе не е твое: ти за тоа нема да пишуваш, но можеби ќе го прочиташ некаде.

Впрочем, кој ми е виновен што не сум амбициозен!? Ако ти треба матурска, дипломска, некој говор, докторатче, такви нешта, можам да ти се најдам. За пари пекам, бесплатно дрва недоделкани делкам. Штом е за општо добро! Но барем да е. Најчесто им солам памет на оние на кои не им треба досолување. Таква е удвоената моќ на ласката и суетата. Со мака печалам, без мака расфрлам. А на светот има многу sивкачи.

Па зошто тогаш сега се бунам што некој се прославил, откако јас се повлеков во илегала, но без да си ја зашијам муцката? „Тоа е твое дело, тоа сите го знаат, те чув кога *го рече*“, ми вели еден од sивкачите, кого јас го препознавам дека е таков, но пак ми е мило да го слушам додека ми се додворува. Верувам во она што ми го кажува, зашто и тој и јас знаеме дека е вистина, но исто така знаеме и дека не е вистина, зашто никој си нема абер кој е вистинскиот автор на есеите. Плагијаторите не би биле плагијатори да не се итри, зашто без итрина таа работа не се свршува. Плус работливоста! Додека мене ме краси мрзата (ех, краси!), тие се работливи како мрави, со десет прсти чукаат на слепо и за еден ден цел Интернет го шетаат и полни пазуви крадени круши дома си носат.

Но ни тоа не е ништо спрема нивната организираност. Есеистите се организирани како некое светско Гестапо, па ене ги кај ги освоиле и стадионите сосе бричените глави. Малку ли ми беа другите маки, туку морав да видам како толпа навивачи им ракоплеска на есеистите што играат околу своите есеи наредени врз зелената трева во вид на глинени плочки откопани во Месопотамија. Половината стадион се бричени на нула, а другата половина се стрижени кај бербер што работи по три часа едно стрижење; на стадионот има и жени и деца, а има и црни тројки кои трчаат околу есеите со свирчиња и заповедаат кога да се ракоплеска, а кога да се вреска. Есеистите, пак, малку е да се рече дека лебдат половина метар над творбите свои; како вистински жонглери на играта, туку се дофрлуваат со фелшови, шпицови и пети!

Демонстративно бегам низ ледената доба на ноќта од градот и од светот полн со такви есеисти што се сите исти, а такви се и бројните прозаисти.

ЕКИМ БИЛАР

Еким биларите некогаш лечеле со лековити тревки, а денешните еким билари лечат со здрава храна. А најздрава од сите здрави храни било да се пасе младо жито. Кога тоа го разбра модерниот еким билар за кого станува збор, ги зафати сите саани што ги имаше во куќата, стави во нив бубаќ или тоалетна хартија, бубаќот или тоалетната хартија ги натопи со вода, а во бубаќерната или тоалетната вода фрли грстови жито, па чекаше да никне. Одвај ги дочека првите никулци, но откако тие никнаа, вчас почнаа да се зеленеат и стебленките на житото, а наскоро се зеленееше и целиот стан, зашто посеаните саани беа посеани низ сите соби.

И така човекот, кого во градот го викаа Нутро, катаутро си пасеше од житото, а за капак си дробеше од никулците во млекото. Од тоа доби една сила што просто и белките на очите му станаа зеленикави, па и луѓето почнаа да бегаат од него. Но тој ќе најдеше начин да пресретне де сограѓанин де сограѓанка, роднини и пријатели, но и непознати луѓе, и полчас до час и пол да им објаснува каква е користа од здравата храна и од утринското пасење. Некои велеа дека „Нутро само така измет си прави на умот“, но некои ги прифатија неговите совети и почнаа секое утро за појадок да пасат трева (зашто младото жито најмногу личеше на трева), а како им било самите си знаат.

Од силно здравеење и вишнеење еден ден Нутро падна болен, па го однесоа во болница. Го турија на инфузии да му ја разредат малку крвта од силните хлорофили, но тој си немаше грижа, туку и во болницата почна да ја шири својата еким биларска наука. Во собата каде што беше сместен, се разбира, имаше и други болни, во мошне лоша состојба, главно со покачен шеќер во крвта. Откако виде дека се непросветени во врска со здравата храна, ги пренесе своите сознанија и на нив. Болните како болни, спас си бараа и за сламка се фаќаа, така што наскоро и болничката соба почна да се зеленее од жито кое болните секое утро си го пасеа за појадок. Но, како што врвеа деновите, креветите сè почесто се празнеа.

„Тууу“, туфкаше докторот, „каква ќе биде таа работа, секој ден им давам јаки лекови на пациентите, а шеќерот и триглицеридите во оваа соба растат како да е фрлена тука некоја магија.“

Дури и Нутро беше зачуден од толкавата поснопица; кој влезе во собата, жив не излезе, цел еден ред на гробиштата се зафати со пациенти од собата во која престојуваше еким биларот Нутро. Троа уплашен од таа појава, едно утро Нутро попасе малку помалку трева од обично, за да остане и за другите, и на потпис излезе од болницата, решен да прошета малку по Интернет и да ја проучи таа појава. Од она што го прочита разбра дека никулците и младото жито

биле многу здрави, но и дека многу бргу ги покачувале шеќерот и триглицеридите.

„Јас сакав да им помогнам на болните од мојата соба“, ѝ рече еким биларот Нутро на својата жена, „но така им било пишано!“

„Иввва“, извика жената, „ами сега?“

„Сус, да не си суснала“, кратко ја пресече мажот.

По таа немила случка, еким биларот Нутро продолжи секое утро да пасе и да ги препорачува житните никулци и пасењето како општ лек против сите болести.

ЖЕЛКА

Откако Раката ја префрли преку ѕидот на градината, желката се најде во еден сосема друг свет. Сепак, звуковите отаде ѕидот и она што тие звукови нејзе ѝ значеа беа толку јасни и блиски што таа, спокојна каква што беше ја создал Бог, не се вознемири, туку фати да оди покрај ѕидот, сигурна дека нејзиното бавно но упорно движење најпосле ќе ја одведе во нејзиното дотогашно гнездо. Тој нејзин свет зараснат во грмушки се протегаше покрај сончевата страна на градината, па желката веднаш почна да се качува по горнинката покрај ѕидот, која беше мошне стрмна. Кога дојде до највисоката точка, каде што ѕидот остро скршнуваше накај нејзините десни нозе, таа забележи дека звуковите од дотогашниот свет станаа потивки, па таа не сакаше да продолжи понатаму, од страв да не го изгуби она што го насочуваше нејзиното движење, туку се врати по истиот пат назад, внимавајќи да не биде измамена од некоја нерамнинка, па да се истркала и да се најде пресвртена на грб, потпирајќи го со кусите нозе вжештеното небо. Кога дојде до половина ѕид, познатите ѕвукови од нејзиниот свет пак станаа јасно чујни, поради што таа подзастана и извесно време се врткаше на тоа место, во надеж дека ќе успее да најде некој премин. Но ѕидот, иако не многу висок, беше непреоден за неа, зашто таа не беше врапче па да летне. Згора на тоа, беше направен од мазен материјал без пукнатини и ѕосирки, и толку длабоко вкопан во земјата што оневозможуваше ни под него да се помине. Виде не виде, желката го продолжи патот удолу, сѐ додека не дојде до нов остар свијок, сега накај левите нозе, каде што познатите звуци стануваа речиси нечујни. Затоа, да не загуби ориентација, желката ни овој пат не го продолжи патот покрај ѕидот, туку се врати назад и, со мала задршка на средината од патот, пак ја качи угорнината свртена кон сончевата страна, сега по целата нејзина должина. Желката тогаш виде дека, ако сака да стигне во својата желкина дупка, нема да биде доволно нејзиното упорно качување и слегување покрај таа страна на ѕидот. Затоа реши да ја пребара целата градина, движејќи се најпрвин покрај ѕидовите, а потоа полека навлегувајќи во сите катчиња на тој затворен простор.

Тоа потраја со денови. Кога сонцето премногу ќе припечеше, таа ќе се закопаше под една карпа. Градината беше посеана со трева, но посадените дрвја беа премногу млади за да создадат ладовина или да ѝ обезбедат сигурно засолниште. Сепак, во градината таа немаше непријатели. Градинарот си ја вршеше работата, гледајќи дали процветале доматите, а единствениот свидетел на нејзините маки беше едно шарено маче кое ги учеше своите ловечки вештини нафрлувајќи се врз нејзиниот оклоп. Тоа мошне го забавуваше нејзиното движење, зашто не смееше да го подаде вратот секогаш слободно, да не биде изгребана, па дури и заклана од малото ѕвере. Звуковите од нејзини-

от свет, оние познати звукови што ѝ беа ориентација во движењето, со текот на деновите стануваа сè потивки, а потоа сосема стивнаа. Можеби таа уште пред тоа требаше да собере сили и да помине низ единствената врата што постоеше во тој заграден простор, но скалите што водеа надвор беа премногу високи и стрмни, и таа не се осмели да го направи тој, можеби смртоносен, а можеби и спасоносен чекор.

Сега познатите звукови веќе не се слушаа, но таа според положбата на сонцето сепак знаеше зад кој ѕид се наоѓа нејзиниот стар, поранешен свет. Тоа не беше ѕидот спроти изгревот на сонцето, ниту ѕидовите од страните на нејзините нозе, кај свијоците, туку ѕидот каде што напладне сонцето најсилно печеше, а зад чија највисока и најстрмна точка почнуваше заодот. Газејќи рамномерно како тенк и вртејќи го фалусоидниот врат како збрчкана топовска цевка, ѕиркајќи со своите вознемирени очиња всадени на безопасно змијоликата глава, желката врви по својот стрмен пат токму кон таа точка, која е единствената цел што може да ја досегне. И можеби токму во една таква квечерина, филозофот Зенон ја здогледал и сфатил зошто е таа побрза од брзоногиот Ахил. Не затоа што е упорна и што никогаш не застанува, па е така за еден чекор пред оние што не тргнале на време, туку затоа што звукот на каменот што се тркала, што некогаш толку го вознемирил страдалецот Сизиф, дури сега, откако стивна и стана тишина, почна да ѝ го насочува патот кон запад, отаде татковината.

КРАЈОТ НА ВОЈНАТА

На местото каде што беа протестантските гробишта (под православните и католичките) сега е пченковиште, нива со обрана пченка. Високата пченковина на почетокот од нивата е исечена; таму гледам три гроба со споменици и неколку могили со дрвени крстови. Наведнати над гробовите, забрадени сенки палат свеќи или ја кубат тревата. „Жалничките“, се слуша гласот на една старичка што стои во моја близина, која во марама ја врзува собраната задуша. Дури и таму каде што не горат свеќи, грутките земја се нагорени и врз нив се гледаат траги од восок. Дека пчеништето не може да ги скрие гробиштата е јасно особено при крајот на нивата, каде што пченката е целосно посечена; таму има повеќе гробови. На тоа место просто врие од забрадени жени; можеби е мртвен, доколку другите вери имаат таков ден. Покрај нивата гори голем оган, а околу него се греат луѓе седнати на камени. На патот меѓу нив и другите гробишта си играат деца.

Сите тие беа свидетели на почетокот на пожарот и на крајот на војната. Заедно со неколку други воини што беа со мене мирно го гледав мигновеното ширење на пожарот. Додека не се знаеше вистинското значење на глетката, и додека таа беше само буквален настан, му реков на еден од воините, Б. Леви, дека, да не бевме присутни, собраните околу огнот бездруго ќе беа обвинети за опожарување. Тоа неколку пати го нагласив: дека луѓето немаат никаква врска со пожарот; едноставно, прснала мала искра и огнот вивнал и почнал да се шири брзо како тивка молња – речиси геометриски паралелно – по сувата трева крај патот и по круните на дрвјата. Откако и нив ги зафати, се прошири на целата корија. (Се сеќавам дека ширењето на пожарот го следев со измешани чувства: знаев што може да направи огнената стихија, а од друга страна како дете се уплашив да не се загаси огнот штом ќе вивне наугоре по стеблата; но зелените гранки пламнаа како борина и јас знаев дека ништо нема да ја намали убавината на глетката.)

Долг, топол, пукотлив пат. Од пожарот, пределот некако нестварно се издолжи. Итајќи змиулкаво ту по вжештената земја ту по чадосаното небо, пожарот ја длабеше далечината и го освојуваше просторот, така што набргу ми стана јасно дека, ако е опашот на огнот кај гробиштата на едно гратче надвор од воените дејства, главата му е токму во центарот на собитијата, каде што веднаш го започна своето разорно, но истовремено и ослободително дејство. Огнот се шириш, некако, од крајот кон почетокот, или, поточно, но исто толку нелогично, од последиците кон причините. Ни тогаш ни подоцна не ми беше јасно зошто тој случаен пожар стана симбол на мирот. Како што се

шире огнот, така се шире и веста за капитулацијата и за склученият мир; во секој случај, за престанокот на дејствата. Беше чудно да се поверува во стварноста на таа вест и во нејзината обратна симболика. Огнот сега го осветлуваше сиот простор на собитијата. Набргу се слушна дека во него изгореле многу злосторници, виновници за војната, па шумите пламнале во нивна чест, како процесија од свеќи.

Чудно е што веста за тие настани, кои се гледаа во далечината како огнена стихија, пристигна поткрепена и со материјален доказ. На патот, каде што си играа децата, најдов мокар весник (прво изгледаше дека е германски, но после испадна дека е во прашање *Народен фронт*). Од весникот беа исечени сите други текстови освен статијата за заробениот народен водач, над која беше објавена и една негова фотографија. Весникот, мокар од дождот но јасно читлив, беше, засега, единствениот доказ за престанокот на војната. Дури, се веруваше дека е тоа единствениот примерок на весникот, што беше мошне чудно, зашто нема таков будала што ќе печати весник во еден примерок. За среќа, се најде и друг доказ, исто материјален, макар „скапан".

Во прашање беше искинат чевел најден на патот. Тој му бил подметнат на водачот како храна (можеби под влијание на филмот *Златна треска* од Чарли Чаплин). Таа храна водачот првин ја отфрлил како (невкусна) шега, сметајќи дека е минирана, или дека претставува замаскирано ново оружје. На чевелот имаше видливи траги од нож (од оние ножеви што по рекламните спотови сечат мрамор, без да се назабат). Беше очигледно дека некој сакал да го пресече чевелот на два дела, преку половината каде што висеа врзонките, но не успеал и така го фрлил. Чевелот со сите подробности, многу впечатливо фиксиран и омеѓен во просторот, наликуваше на скулптура од чоколаден гранит. Дали му бил подметнат на водачот како мамка (итро направен Молотов коктел?) или беше симбол на буната (предводена од народните парталковци)? Како и да е, стануваше збор за вториот материјален доказ за престанокот на војната, чиј симбол беше огнената стихија во далечината.

Настанот најпрвин се прераскажуваше како локална прикаска (Леви), а потоа се собраа новинари од цел свет (околу мене главно новинарки). Се коментираше настанот по кафеани и на улица, а и на прес-конференции. Во еден момент, јас одржав впечатлив говор за пропаста на нашиот свет, опфаќајќи ги настаните од драматичните години со ретка прегледност и длабочина, но мошне опширно дури и за мој вкус. Додека зборував, врвев наугоре по еден пат кој, почнувајќи од еден сообраќаен јазол, мошне стрмно вишнееше кон небото. Ме следеше мала група луѓе, без Б. Леви; изгледа дека никој не ме слушаше, што во дадените околности и не беше можно.

Во истото тоа време, еден познат шофер (што некогаш работеше кај татко ми, а заедно ја вртевме планетата со камион) го туриараше своето возило по рамен пат со благи свијоци, но така што едното тр-

кало постојано му висеше над празнината. Потоа ја намали брзината и почна да прави осмици со камионот, под влијание на друг филм (*Надница за страв*), небаре е пијан; најпосле застана на стрмнината покрај друмот. Камионот сега беше комбе, натоварен веројатно со шверц-стока. Едната гума му беше испуштена (поради големата тежина на шверцот). Кога шоферот излезе и застана од онаа страна на возилото што беше опасно накривена, ми стана јасно дека комбето само што не паднало врз него. Свикав по наше „ќе се препрчи“, но беше доцна: возилото навистина му падна преку ногата, за чудо, без да го потисне цел. Шоферот остана под легнатото возило, со соголена бутна коска и со парче „отпорено“ месо, но без крв. Таа глетка ја наметна мислата за болницата.

Уште пред да се расветлат настаните во врска со опожарувањето на светот и крајот на војната, требаше да отидам в болница. Не знам поради која болка; можеби бев ранет, но стоев на сопствени нозе и зборував нормално. Самиот го проверив цревото за инфузија; или беше, можеби, за дишење? Повеќе не се плашев од такви нешта. Бев смирен, спокоен, зашто болницата е одмор за старите борци, како што е затворот канцеларија за криминалците. Се шегував, дури, со пријателите за сметка на она што ме чекаше (тие измислуваа палави игри, дел од нашата вообичаена разонода, но пак го немаше Леви, а ни ранетиот шофер). Најпосле, можеби не стануваше збор за болница, туку за кафези со решетки или за зоолошка градина; кој може да биде сигурен во тие нешта?

Колку што се сеќавам, во болницата првпат реков за фотографијата од некогаш мокриот весник, кој во меѓувреме се потсуши во моето портмоне. За собраните новинари тоа беше голема сензација. Едни не можеа да поверуваат дека статијата најдена на патот би можела да има некаква вредност, а други беа просто стаписани поради ништожноста на изворот. Од која путка мајчина сега излезе тој *Народен фронт*, пцуеја претставниците на седмата сила собрани од цел свет, тие со години талкале по беспатишта со глава во торба, и така ли да ги изработи некој ебан анонимус!? За нив војните беа она што е гомното за мувите: собиралиште. Имаше многу присутни од СФОР (заедно со нивните ежовити приказни за тоа колку биле понижувани и малтретирани). Фотографијата и чевелот ним не им чинеа ни две пари, ама беа вест: доказ дека е војната завршена. Тоа ги излудуваше: веста беше веќе бајата, а тие за неа разбраа дури сега, и тоа од згаснат комунистички извор!

И самиот бев зачуден од развојот на настаните. Зошто се третира како сензационална веста која е јавно печатена? Испадна дека ништожниот весник навистина излегол во еден примерок, па и тој бил фрлен на дождот. Попусто протестираа новинарите раководени од Топката, чиј командант бил Суљо од Арканзас. Трагите од ножот врз чевелот беа повеќе од автентичен доказ дека случката се случила,

дека настаните течеле токму така како што биле опишани во документите на Советот за безбедност на ОУН и во тефтерите на НАТО, дека историјата ни за влакно не може да отстапува од вистината.

Пред собраните новинари, најпосле, ја раскажав целата приказна, и сега сите ме слушаа, а не како тогаш додека вишнеев кон небото. Се прославив ни крив ни должен, а зедов и троа пари, на голема радост на Б. Леви кој настанот го следеше седнат настрана, како во ложа. Ме поддржа додека раскажував за настаните што и самиот ги сострадал, за секавичното ширење на пожарот, за невиноста на луѓето покрај гробиштата, како и за мокриот весник со (за среќа) јасната фотографија. Со замислена насмевка ги сослуша и моите зборови за понатамошните страдања на патот до болницата (сообраќајна несреќа), за симболот на чевелот, како и за Шарло, „нашиот скапан брат“. Сè беше разјаснето; на крајот беше организиран и коктел (овој пат без Молотов, но со остриги, прстаци, лигни, шкампи, во устата непрестајно ни беа непробани морски специјалитети). Имаше и заробени сандаци со алкохолни пијалаци, но и мали тетрапак-сокчиња. Им нудев на странските новинарки, пијачки на виски, боровница од нашите гори.

„Од што се прави тоа?“

„Па од борун.“

„А што е тоа борун?“

„Боровинка.“

Странските новинарки не сакаа да пробаат сок од боровинки, макар што биле добри за зголемување на бројот на крвните зрнца, затоа што се плашеле да не ги газеле Шопките со своите лапатарки или пак да не го мочале локалните ајдуци, сејачи на светскиот раздор.

Повеќе немаше тајни, иако никогаш не се разјасни асолно тајната на чевелот. Тоа му стана јасно и на народниот водач, ладнокрвниот креатор на врелите настани. Решен да покаже дека не е заробен, макар бил и предаден, тој исполза од своето скривалиште и си нарача пијачка во летната башта на Земјата Цела (која во случајов беше парчосана). Шприцерот и предвечерното сонце му ставија в рака и гитара. Б. Леви не можеше да си поверува на ушите кога водачот фати да пее мексикански песни како да е од дружината на Панчо Вила. Водачот призна дека му било жал што бил времено поразен, но одби да поверува во крајот на војната, зашто веста ја проширила НАТО-злосторниците со помошта на домашните кодоши. Доволно било да го слушнеш како пее, рече, па да знаеш што те чека!

ЛАПОНСКАТА S'M'H'MKA И АРИСТОТЕЛ

Едни луѓе помнат имиња, а други помнат физиономии. Во последно време, јас не помнам ни едно ни друго. Не е претерување, иако не е за верување, дека не помнам ништо што е за помнење, освен глупости, од кои подоцна се срамам. Некогаш бев добар со имињата, а слабо стоев со лицата. Сега и лицата ги снема, не знам кој е кој ни како лице, а ни како име. Тоа е причината што ретко се појавувам меѓу луѓето. Ми се случува да се поздравам пријателски, па дури и срдечно да се гушнам со некое лице што ми донело пошта, мислејќи дека е важен гостин или роднина, а на друго лице, кое заслужува почит, да му упатам поглед на зачуден бивол. Поради тоа подоцна се срамувам и сам со себе водам гласни дебати, од кои исто така ми е срам, и подоцна, но и тогаш. Не е за кажување!

Велат дека Аристотел рекол дека користа од филозофијата била во тоа доброволно да го правиш она што другите го прават со силата на законот. Тоа значи дека умниот човек сам си става пранги, за еден ден да заборави како се вика. Од друга страна, може да се постави и следното прашање: впрочем, *кој Аристотел*? Ако не лаже Диоген, не оној од бурето туку другиот, имало осум-девет Аристотеловци.

Но, се оддалечив од темата што не ја ни почнав, па да се вратам на неа, а не би била штета и да не ја зафатам, зашто е многу проста. Пред извесно време посетив две редакции, кои се наоѓаа во иста зграда, а во нив седеа комбинации од познато-непознати лица, оние што мене добро ме познаваат, а јас само погодувам кои се, а всушност не им ги помнам ни имињата, а ни суратите. Во едната редакција седеше само еден човек, веројатно главен уредник чиј (пресметано рамнодушен) глас веднаш ме изнервира. Претпоставував дека сме во лута кавга, но тој ме дочека со кафе. Со мене, како придружник, одеше и еден анонимус, кого го прифатив да ме следи зашто не можев да се сетам дали е важен или спореден. И тој доби кафе од уредникот. Просторијата личеше на хоризонтално пресечено јаболко, а ние седевме таму каде што се семките на јаболкото; името на уредникот не ми беше познато, па ајде да го наречеме Семка. Новинарите се секогаш во некоја брзаница, па, откако го допивме кафето, Семката чекаше да чуе зошто сум дојден, особено во придружба на непознато лице, кое тој очигледно не го познаваше. „Па?" рече најпосле уредникот Семка, поттикнувајќи ме да ја кажам причината за мојата посета или, ако сум дошол без причина, да го кажам и тоа. Најпосле морав да отворам уста: „Од колку часот тука грее сонце, од дванаесет?" почнав, зашто нешто мора да се каже. „Не. Практично непрестајно, ова е…" се збуни домаќинот. „Југоисточна страна?" дофрлив. „Да не е ателје?" Човекот што го нарековме Семка виде дека не ни врви муабетот, а виде и дека во меѓувреме нешто се случило со мене.

Велат дека Аристотел на прашањето во што е користа од лагата, одговорил дека е користа во тоа што кога лажачот ќе каже некоја вистина, нема да му поверуваат. Така е и со жителите на Лапонија. Што и да кажеш, ќе се сврти против тебе, па така видов дека е најдобро да ја напуштам собата. По мене тргна и анонимусот, за кого верував дека е натрапник, но пак не бев сигурен.

Во просторијата отспротива имаше повеќе луѓе; веројатно таму седеа членовите на редакцијата, ако стануваше збор за редакција; ателје сигурно не беше, зашто не сум слушнал за колективни ателјеа, освен ако не сум изумил. Анонимусот ме праша ќе влеземе ли и таму. Тоа беше тесна а долга просторија која, иако се наоѓаше од спротивната страна на зградата, исто така беше блескаво осветлена, зашто и таму беше сончево пладне; во неа имаше и неколку млади девојки, можеби приправнички. Еден од уредниците ми беше познат по суратот, но не можев да се сетам како се вика, во согласност со проблемот со кој во последно време војува мојот ум. Беше слабичок, но со убаво лице; личеше на артист со две лица од некоја изведба на *Др Џекил и мистер Хајд*. Тука беше и лицето за кое се сетив дека е поет со познато име, ама ајде сега сети се како беше. Вр-вр, како беше, вр-вр, како беше: беше некако, но како беше, ајде кажи сега де. Роднината на Аристотел, Калистен, бил затворен во железен кафез од страна на Александар додека не станал вошкилав, а потоа го фрлиле на лавовите. Еве што заслужува и секој Лапонец. „Ти ли си?“ викнав за секој случај и го прегрнав поетот, не знаејќи дали го прегрнувам него или некој друг. Бев зачуден што човекот многу ослабнал, а од друга страна – кој човек?

Велат дека Аристотел еднаш ги налутил своите сограѓани кога се сожалил на некој никаквец, а филозофот одговорил дека не искажал сожаление кон *никаквецот* туку кон *човекот* што спиел неразбуден во него. Е, штом е таква работата, има ли значење какво име носи поетот, кога се знае дека е тој, само што не се знае кој е. Ме доболи само што толку ослабел. Но кога ми го постави следното прашање, во себе помислив дека се разболел од некоја ненадејна болест пострашна и од болеста на Лапонците. Прашањето гласеше: „Ти треба ли работа?“ Е сега, многумина, заедно со анонимусот што се влечеше по мене, би можеле да помислат дека е тоа едно хуманитарно прашање, но јас себе се сметав за заслужен пензионер, а тој ме враќа во пубертетската фаза. Што му е на човекот, си реков со умот, да не ме смешал со приправничките? Како да ми ги чита мислите, поетот рече, со глас како да се извинува, дека неодамна примиле неколку девојки, но подготвен е да помогне, доколку сум и понатаму без работа. „Не“, реков енергично, не сакајќи да покажам слабост, дека сум добил шут во газот и слично, „јас сум сè уште на старото место!“ Тоа го реков за случај да сум згрешил дали сум пензионер или не сум.

Тогаш се сетив зошто сум дојден во зградата и тоа многу ме развесели. Сакав да му ја откријам на поетот етимологијата на зборот што го носи музичкиот жичен инструмент *с’м’н’мка* и да придодадам

дека од ономатопејата *s'м* потекнува и зборот *s'м'н'м*, што значи, јас си свирам, а ти играј. Но, според важниот израз што поетот го стави на своето безимено лице, јас со голема разочараност сфатив дека е тој апсолутно незаинтересиран за зборови кои потекнуваат од неафирмираниот јазик на Лапонците.

Како тоа да се одрече? Ако зборот *лек* произлегува од основата *лехк*, тогаш би можело да се рече дека, сообразно со учењето на Аристотел, секој *лехкија* страда од некоја ентелехија.

НАВИВАЧИ И НАВИВАЧКИ ГРУПИ

Се чудеше што има луѓе кои гледаат филмови. Уште позачуден беше од љубителите на спортот. Навивачите за него беа обични разбојници кои, кога-тогаш, ќе го запалат светот. Не можеше да сфати една работа: како некој се осмелува да отиде на *дербито* (не било важно кое, зашто секој град имал свое дерби). За него тој настан беше поврзан со смртни закани.

Еднаш спроти градското дерби тој доживеа трајна траума; седум месеци носеше преврска на главата, а психата му остана крајно вознемирена од она што го виде. Тој ни мртов не би поминал покрај стадионот ни пред ни по дербито, но тој ден меморијата го излажа: ги измеша делниците и празниците, па го изуми настанот. Се најде, со спачекот, покрај стадионот токму на денот на дербито; за среќа, утакмицата веќе беше почнала, па околу стадионот можеа да се видат само мали глутници навивачи, кои не успеале да купат влезници или бесплатно да се протнат во аренатa.

Тој доаѓаше по еден стар меѓуградски пат (сега претворен во улица) и, кога сфати каква грешка направил, не се осмели да продолжи напред кон вториот по големина плоштад на градот, зашто веруваше дека таму ќе се соберат оние што ќе тепаат и оние што ќе бидат тепани на дербито, за таму и меѓусебно малку да се степаат и испотепаат, а патем да го демолираат и градот, па, на првото згодно место реши полукружно да го сврти спалето, па да бега околу-наоколу преку ридиштата, за да фати што подалеку на запад, иако ни тоа не беше лесно, зашто навивачите често ги блокираа улиците и раскрсниците дури до првите села.

И така, додека во главата го вртеше планот на градот, барајќи згоден премин од таа опасна зона во некоја друга, помалку опасна, патот му го препречи службено лице кое му нареди да се паркира на зелената површина. Тој не знаеше каков кабает направил, но важно знаеше дека не е пијан (зашто никогаш не пиеше), дека не минал на црвено и дека не носи пендрек покрај револверот, па затоа релативно арогантно ја извади бараната документација и само изви веќи, без да прозбори збор, зашто тој не ги фермаше органите на редот, како и сите други лица без основно образование. Но колку само се зачуди кога полицаецот го препозна како комшија од населбата под опашот на ѓаволот, па посака да разврзе со него муабет за некои комунални проблеми.

Невниманието на вардачот на редот, штом видоа дека повеќе не се под власта на неговата палка, го искористија гневните навивачи. Почнаа да пеат забранети песни и првин да го оштетуваат, а потоа и да го уриваат народниот имот. Тогаш тој, мразачот на дербито, застанат покрај паркираното спале, виде глетка од која до ден-денешен

му се ежави секое влакно на кожата. Погледот му застана на еден човек-навивач од провинција, дојденик од краините, кој доцкан стигнал на утакмица. Со карта в рака, навивачот чукаше на железната врата, забраден со знаме, но никој не му отвораше, ниту му обрнуваше внимание. Навивачот чукаше како споулавен, чукаше, пцуеше и плачеше. Штом виде дека никој не му отвора, се оддалечи дваесеттина метри и, без да ја симне навивачката капа, со наведната глава, како овен, потрча кон железната порта. Удри во неа со сета сила пред очите на собраните – несреќни како и тој, останати пред вратата – а черепот му пукна: под навивачката капа џвркна крв. Крвта џвркна горе кон трибините, а мозокот му се истури по тротоарот.

Страшната глетка разбуди во неволниот свидетел силен страв. Го уплаши човекот што не знаеше за уплав. Еден шрапнел од черепот на навивачот го удри в чело и му ја расече ќелавата глава од веѓата лева до десното уво. Тој го остави полицаецот од населбата недоискажан во неговите мисли за комуналните проблеми, та удри да бега и не престана со бегањето сè додека не добега до вториот по големина плоштад на градот, а таму се скри во една дупка каде што власта беше направила сончев саат, макар што на небото немаше сонце. Се тресеше како лист од она што го виде дури до утрото, сè уште непреврзан, иако му џвркаше крв; ирационалноста на светот, а особено на навивачките групи, ги потврдија неговите сомненија дека на светот му нема спас.

ЊУЈОРК ТАЈМС

Некогаш, во време на ајдуците и комитите, кога нашата земја ја немало на географските карти, „Њујорк тајмс“ редовно објавувал статии за случувањата во Македонија. Сега, откако станавме држава, „Њујорк тајмс“ повеќе не ја споменува Македонија.

На што се должи тоа? На тоа што сега нема кој да нè дели или на тоа што сега нема што да се дели?

ПЕРСПЕКТИВА

„Не е можно делото на еден уметник да содржи толку јасни пораки, а кај авторот да не постои свест за тоа.“

Ниту многу убеден во тоа што го кажувам ниту со сериозен сомнеж кон кажаното, зборувам на таа тема додека поминувам од големата јавна зграда (музеј или катедрална црква) во една приватна куќа. До тој момент со мене, наспоредно, оди еден постар естетичар со традиционални сфаќања со своите придружници.

Уште додека одев низ халата со колонади, па сè до моментот кога веќе излегував низ големата порта на катедралата, мислев на Веласкез и на Пикасо, во врска со важноста на јасно формулираната мисла, и на Греко, во врска со некои прашања за перспективата. Се подготвував, дури, да одржам предавање на една излитена и одамна потрошена тема за малите инфантки, но во тоа ме прекина постариот естетичар и јас се откажав од намерата. Во часот кога ја напуштив катедралата (која можеби беше музеј), мислата и зборот ми беа сосредоточени на перспективата.

Ме интересираше „горната точка на гледање“, не онаа на Дали (фотографија), на Мантења (легната вертикала) или на Ел Греко (перманентно успение), туку на еден сосема непознат сликар, кај кого горната линија на перспективата се спојуваше со долната, така што од сликата остануваа само две црти, едната подолга легната врз другата покуса, така што двете заедно, сплотени, го доловуваа изгледот на катедралата, што сликата инаку требало да го сугерира.

Кога веќе се префрлив во куќата на спротивната страна, таа тема не беше повеќе актуелна, ниту пак тука беа дотогашните луѓе, естетичарот и неговата дружба. Место нив, главни ролји во понатамошниот тек на настаните водеа една млада жена, еден постар човек (нејзин татко, свекор или старател) и еден пијан човек (маж на жената, инаку уметникот што ја открил таа единствена новина, спојувањето на горната и долната гледна точка на перспективата). Тоа ново сфаќање, меѓутоа, од кое зависеше односот меѓу небесните и земните појави, во тој момент не се споменуваше.

Сега беше актуелно само пијанството на мажот (човекот, уметникот) и како тој да се нахрани. Со тоа раководеше постариот човек (таткото, итн.) кој ми побара (без да ги именува) пченкарни трошки за да ги надроби во млекото на уметникот. Јас ја донесов бараната храна во едно платнено кесе и ѝ ја дадов на жената. „Веќе е иситнета“, рече младата жена, мислејќи на пченката, па веднаш му подаде на постариот господин (нејзин свекор итн.) една шолја полна со врело млеко. Постариот човек забележа дека повеќе би одговарала чинија, зашто трошките бабреле, но сепак ја зеде шолјата. Јас ставив пченкарни

трошки во шолјата, жената ги мешаше, а тие навистина веднаш бабреа. „Уште“, неколкупати рече постариот човек, иако беше јасно дека повеќе нема место и дека млекото е речиси исцицано од пченката, а таа самата набабрена како да стоела со саати во топла рерна.

И тогаш постариот човек почна внимателно да го храни пијаниот човек уметник (можеби негов син) како од тоа на обајцата да им зависи животот. Оној што ја донесе храната (јас) и онаа што ја прими (од мене) имаа брз сексуален однос. Тогаш се создаде таа заедничка мисла во која бевме вклучени сите, секој на инаков начин, која наизменично се дооформуваше и се расенуваше пред нас: знае ли за тоа, и колку знае, ако знае, пијаниот маж (уметникот), зашто таткото (или тестот) тоа секако го знаеше, но не знаеше дали другите знаат дека тој знае, додека жената (прељубничката, што ја подготви шолјата со млеко) и човекот што ја донесе храната (јас) се прашуваа каква е нивната перспектива (можност) нивните две црти (едната подолга горна и другата покуса долна) да се спојат уште еднаш, без оглед дали ќе види свесниот (таткото, свекорот) или нема да види оној во пијана состојба (мажот), вистинскиот креатор на перспективата што го овозможуваше сплотувањето на земниот и небесниот план.

ПЛАНЕТАРНО БРАНУВАЊЕ

Светот беше пребликнат од бои. Кога ќе се каже дека нешто се „бања во бои“, не се мисли дека е „бојосано“, туку дека е освежено, обновено и преобразено, дека секоја боја му е исчистена и ласната во толкава мера што изгледа како нова. Таквото „нешто“ личи на млада убава девојка тукушто излезена од бања. Токму таков беше и светот.

Чувството на таквата „обоеност“ е едно речиси неискажливо чувство; но неискажливоста е „нереализиран пејзаж“ чие непостоење никого не го интересира. Густината и длабочината на „обоеноста“ за која станува збор личеше на оние глетки од сон кои, додека сонуваме, имаат волшебно и зашеметувачко дејство на сетилата, но чија магија со будењето може да ни заличи и на некое глупаво патување околу светот во шарен балон. Па сепак, додека тоа „патување“ трае и додека го гледаме она што во тој момент може да се види, впечатокот е инаков. Не, дури не станува збор за впечаток, туку за целосно доживување, за дишење на онаа стварност која ни е обично недостапна.

Валањето, колку што можеше да се забележи, течеше од внатрешноста на Франција накај Атлантикот. Тоа сеопшто бранување и движење на боите му го наметна на светот еден вљубен пар. Ни момчето ни девојката дотогаш не се одликуваа со ништо посебно. Тој не поседуваше никаква особена надареност. Алпинизам во подножјето, освојување на некои темни шуми по рабовите, ништо специјално. Дури и татко му мораше да го охрабрува. Каде е двигателот на движењето, лостот со кој ќе се поткрене Земјината топка? Тоа никој не може да ни го каже. И девојката, според сите мерила, беше обична, ако не се сметаат боите.

Тие ги носеа боите со себе во своите ранци. Првин не знаеја за својата вештина. Потоа девојката „обои“ (или просветли) една локална плажа. На плажата обои една чаша со лимонада која стана *жолта* на начин на кој *жолтото* никогаш дотогаш не беше видено. Работите се местеа и се надоврзуваа едни на други. Случајно нафрлените светлосни петна блештукаа во воздухот како единствено оправдание за она што се случуваше, па и за животот што претстоеше. Стварноста се преобрази од сликата на еден евтин туризам.

И тогаш почна патувањето, тој лет, тоа валање што можеше да се следи од орбиталните станици како планетарно бранување. Супстанциите на боите се вградија во тоа движење; здивот се надоврзуваше на здив и бранот на бран уште над копното, на патот кон Атлантикот, а потоа тоа движење беше преземено со зголемен интензитет, бујно, од вистинските бранови на океанот кои јурнаа триумфално кон незнајните брегови. Валањето личеше на плавна реченица што оживува од жуборот на зборовите, и расте, и станува сеопфатна и моќна како

силата на создавањето, а содржи и чува во себе некоја тајна смисла. Што ако сите луѓе ја прифатат таа игра, што ако дојдат и другите со своите ранци со бои на брегот на океанот и ако брановите ги повлечат и нив во својата темносина ноќ, што ќе стане тогаш со светот, што?

Можеби таа игра некогаш ќе ја загуби својата магија, но во тој момент беше кадарна да го прероди светот.

ПОТОП

Сликата на Панамскиот Канал не се симнува од телевизиските екрани. Сите телевизии од сите континенти покажуваат само една слика. На прв поглед, тоа е само празен екран или, како што се кажува поинаку, „снег“. Но, кога очите ќе се привикнат на „снегот“, или кога малку подобро ќе се втурнат во екранската вилулица, ќе видат дека привидната празнина е всушност ѕид, а ѕидот всушност брана. На предната страна на таа брана се гледа една скоро невидлива дијагонална пукнатина. Од пукнатината подлижува вода.

Тоа не е некоја вест која ќе донесе пари. Да не се слушаат гласовите што ја коментираат сликата на разни јазици и од разни аспекти, работата би била мошне банална, здодевна и неразбирлива. Коментарите, сега за сега, се оние што ја поткреваат тензијата. Во нив има и оптимистични призвуци. Браната, сега за сега, држи, велат тие. Пукнатината, меѓутоа, полека се шири пред очите на светското гледалиште и низ неа водата сè помалку подлижува, а сè повеќе тече. Главните светски стручњаци навестуваат дека браната во секој момент може да попушти, да „пукне“.

Гледалиштето е збунето. До тој момент се веруваше дека Панамскиот Канал е добро обезбеден пловен објект кој ги поврзува водите на Атлантикот и Пацификот со систем на три комплети брани за кревање и спуштање на бродови, со низа канали и со вештачки езера што се формираат меѓу нив во должина од 51 милја. Иако според поимот „надморска височина“ би можело да се помисли дека нивоата на сите мориња се исти, тоа не е така. Па сепак, спротивно од она што најчесто се мисли, нивоата на Атлантикот и Пацификот на влезовите во Каналот забележуваат минимална разлика од околу 20 сантиметри. Ни висинската разлика што треба да се совлада преку системот на брани и преоѓалишта не е премногу голема и изнесува 85 стопи. Каналот е долг, браните се широки и јаки и не постои можност системот одеднаш да откаже и водите да се разлеат на оваа или на онаа страна. Па дури и кога би било така, во нив нема доволно вода за да го поплави светот. И сега одеднаш излезе дека не било така односно дека било – токму така!

Всушност, првобитниот проект на Фердинанд де Лесепс, да се копа до нивото на океаните, никогаш не бил напуштен. Според најновите сознанија, се копало од едниот океан кон другиот и од другиот кон првиот, а бројот на познатите жртви на градбата од 28.000 се качил на над сто илјади. Кога океаните се приближиле еден до друг, се видело дека разликата на нивото на водите не изнесува 20 сантиметри туку над дваесет метри, гледано од Пацификот кон Атлантикот. И тогаш била изградена таа голема и цврста двојна брана со едно единствено преоѓалиште, на чиј ѕид сега се појави заканувачката пукнатина.

Само што светот остана шокиран од таа промена на светската географија (а со тоа и историја и политика и стопанство) се разбра и она пострашното: дека водниот столб од дваесетина метри содржи во себе приближно толку вода колку што е водата на целиот Атлантик, па, во случај на пукање на браната, а токму тоа претстоеше, водата на тој океан би се дуплирала, со што целиот свет освен високите планини би бил потопен. Решавачка улога во тој процес ќе имале новосоздадените морски струи кои, слично како политичките струења додека светот не беше загрозен од водите, имале моќ да ја променат не само историјата на Земјината кора туку да навлезат и во магмата. Мислењето на еден од најпознатите светски геодети и хидробиолози беше дека новата струја, која ќе биде ладна, ќе ја стави в џеб топлата Голфска струја и „ќе го изора дното на Атлантикот како нива“. Ни коментарите на другите стручњаци, кои полека се претворија во кавги со сурови обвинувања, не беа поутешни, а се вртеа околу прашањето како можело да не се предвиди односно да се превиди нешто толку страшно.

Планетарното затоплување сега изгледаше како релативно мал проблем, кој можеби бил стратегија на непозната непријателска страна (веројатно од некоја друга планета), начин да се сврти вниманието од главното кон нешто споредно. Топењето на половите и планинските глечери можеле, како што се страхувало некогаш, да ги потопат приобалните градови, но што е тоа спрема целата планета? Сега тој проблем во врска со топењето на сантите, околу што се потрошија толку пари и време, изгледаше ништожен; дури паднаа предлози да им се одземаат наградите на активистите што ја злоупотребиле таа случка, скривајќи ја тајната на Пукнатината.

Како можела да се случи една таква немила случка, тоа чудо на техниката, таа брана посилна од Хуверовата, и тоа чудо на градителството, тој канал што само во првата фаза на работата дал над дваесет илјади човечки жртви од маларија и жолта треска, тој монумент ископан од работливите луѓе со цел да се канализира водата, како можело, се прашуваа сега сите, да се случи токму спротивното, истата таа канализирана вода да го потопи и да го уништи светот? Зар во обата океана нема да остане исто количество вода и по пукањето на браната како и пред пукањето? Вишокот на вода, независно од сите струи и мелстроми, не можеше научно да се докаже, ниту да се објасни поинаку освен како ненадеен удар зададен од опашот на ѓаволот!

Единствената утеха, ако ја има, би била во тоа што со пукањето на браната и со доаѓањето на водите, телевизиските екрани ќе згаснат по природен пат. А колку пати е речено: она што не е напишано, нема да се запомни, а оно што не станало вест, нема ни да стане. Околу тоа сега се расправаат, со повишен тон, но со целосна согласност на гледиштата, научниците собрани пред последните камери.

ПРЕДЕЛ ОД СОН

Гробиштански алеи со бисти на великани, триумфални порти, мостови, бродови, коњи. Џуџиња, шутови. Застрашувачки восочни фигури скриени во салите. Дејци оставени на дождот, препуштени на гулабите. Лавови налик на стилизирани сфинги, од едната страна на мостот; од другата: песови. Бронзени фигури шетаат во разговор, бистрат дамнешна политика, но никој не знае кои се. Други седат на маса, чкрипат со гускини пера. Игла нема каде да падне. Се измешале времињата и обичаите, императорите разговараат со горските браќа, среќни што им се укажала можност да си поседат на плоштадот, загледани во реката од чија матица растат жални врби.

ПРОШЕТКА

Шетам доцна навечер со мајка ми по улиците на Скопје. Градот е, за чудо, чист, убаво осветлен со мека светлота. Младите обично излегуваат од дома околу полноќ. Едните седат по кафулињата, а другите, откако ќе купат бурек во бурекчилницата и кока-кола на киоскот, ги потпираат дрвјата и ѕидовите. Сега градот е речиси пуст.

Пристигаме на плоштадот, местото каде што се најдов непосредно по земјотресот. Тука можеше да ми биде крајот. Гледам дека во меѓувреме направиле и споменик за жртвите. Не стануваше збор за гропчиња со мермерни и гранитни плочи, туку само за пластични сурогати – мали натписи на ѕидот пред кој плачат мајките.

Не можам да поверувам, но меѓу нив се нашла и мојата плочка: име и презиме, сосе годините на раѓањето и на смртта. И под нив само еден збор: ученик.

„Зошто ученик?“ вели мајка ми. „Требало да напишат студент.“

Таа смета дека со тоа многу сме оштетени, зашто луѓето никогаш нема да дознаат дека синот ѝ бил студент. А не сме помалку оштетени, додава таа, ни со тоа што ни се одземени цели две години живот. Вистина, јас тие години ги поминав далеку од неа, во туѓина, но исто ли е тоа – да си жив и да не си?

Така таа обична ноќна прошетка до испустениот плоштад се претвори во вистинска енигма.

РОМАН ЗА ПАТУВАЊЕТО

Патот личеше на возбудлив авантуристички роман. Пишувавме една обемна книга исполнета со поетско-филозофски размисли, спомени од детството, интерпретации на едно ново сиже, итн. Постоеше и нешто што го нарековме „буквални фрагменти од патот“. Тој дел се однесуваше, меѓу другото, на нечиј несигурен од по тротоарот под дејство на енергијата впиена од зелената боја на велосипедот, една чисто мандаринска измислица.

Пишувањето беше проследено со една речиси морничава мешаница на буквите, од која ни брмчеше во ушите и ни се вртеше во главата. Бидејќи романот беше комплицирана творба, а за пишување користевме компјутер, однапред беше определено какви фонтови ќе се употребат за секоја делница од текстот. Но, како да ги обеспокојува и глоде некој вирус, во текот на работата буквите постојано ни се мешаа и сменуваа: ту беа ситни како синап, ту стануваа премногу крупни и закривени, небаре под дејство на некоја невидлива, но затоа стварна компјутерска гравитација. Нема-нема, врз екранот ќе се појавеше и заканувачкиот знак на црвениот крст – предупредување дека нешто не е како што треба во главата на компјутерот.

Не бевме сигурни дека ќе можеме да се справиме со толкуте проблеми. А започнеме нов пасус, редовите ќе запливаа горе-долу како давеници во море, а најчесто се претвораа во подвижни новинарски колони што се премотуваа како забрзан филм чиј крај не можеше да се предвиди, освен што навестуваше фијаско. Голем проблем претставуваше и тоа што никако не успевавме да ги усогласиме насловите и поднасловите со основниот текст.

На тој пат бев тргнал со еден многу познат светски писател од минатиот век. Го познавав како човек со бледо и истоштено, речиси монголско лице, кое, за разлика од неговите дела, во себе немаше ништо европско. Сега тоа лице беше испечено на северниот ветар, здраво, доверливо и решително. Покрај тој пријател се чувствував сигурно и сосема опуштено. Што е можеби најважно, бев ослободен од секаков страв. Не помислував дури дека е можна некоја случајна незгода, толку и со таква радост и целосна исполнетост бев сосредоточен на патувањето. Понекогаш изгледаше дека токму мојот сопатник е, всушност, оној што треба да ја напише незапочнатата книга чија судбина, по сè изгледа, беше да остане незавршена. Таа, сепак, целосно го обземаше мојот дух. Не ми беше сосема јасно како треба да изгледа, но бев наполно сигурен дека треба да биде исполнета со вистинската стварност на патот (кога мислата, длабока и сосредоточена, може да си дозволи малку да мудрува и да си игра со јазикот). Однапред чувствував сетилна возбуда поради тие скапоцени мигови, кога

животот ќе се удвои и ќе натежне врз моите плеќи како sвезден свод, додека студениот ветар удира во едрата и ме пронижува на палубата.

Највпечатливиот дел од патувањето беа токму тие ноќни бдеења на палубата, под sвезденото небо што sунеше над нас и истовремено се отсликуваше во длабоките води. Покриени со тешки ќебиња од камилски влакна, или со обични церади, се будевме малку по полноќ, околу два часот. Под бледата светлина на ноќта, можев да го видам својот пријател, небаре зачаден од јаглен, застанат пред парен котел со лопата в рака. Во стварноста, тој седеше, а неговото засенчено лице беше далеку од испиената кожа на виенскиот генијс. Ми стана необично близок и мил, на оној единствен машки начин, како во детството и раната младост, кога другарството е над сè друго. Тоа беа моменти на опуштање и одмор, а нас нè чекаше пат, долга морска пловидба. Откако ќе го определевме курсот, можевме да поспиеме на палубата уште три-четири часа, додека зората не почне да багри, а небесното sвездеење да тихува. За тоа време бродот ќе поминеше многу морски милји, по мастилаво море, овде-онде осветлено од жолтите очиклени очи на некој друг брод. Во текот на пловидбата, мојот сопатник, горд поради нашето бротче, мало но цврсто, сигурно и брзо, често споменуваше какви шкуни и баракуди и фрегати и којзнае какви други пловила сме престигнале (тој беше стар морски волк, и добро се разбираше во наутика), а и колку надмоќно сме ги заглушиле со нашите машини, кои со безболни заграби го мелеа морето. Во тие моменти, на почетокот на пловидбата, бевме многу далеку од романот, кој тогаш воопшто и не ни паѓаше на ум, во толкава мера бевме нурнати во чистата стварност на патувањето.

Извесно сомнение во целата таа авантура внесуваше повременото влегување во некои затворени простори меѓу крајбрежните спили, каде што понекогаш се изведуваа дури и театарски претстави. Ние немавме речиси никакво разбирање за ритуалните игри што се одвиваа во тие бесрамно подзинати школки. Понекогаш, како меѓуигри од стари мистерии, се изведуваа магиски танцови со замрсени содржини меѓу живи огни. Еднаш се случи еден од актерите, несомнено подбивајќи се со нас двајцата, да почне да го чисти со раце палтото од *sвезденаша ӣрашина*, со шеговит и малку банален тон извинувајќи се поради потрошениот епитет, што за среќа не го измислил тој. Тие алузии беа прекор за сметка на писателската суета, поради што ние толку малку го сакавме копното, тврдоглаво закотвено за својата усвитена магма.

Бродот беше нашето моќно, сигурно и возбудливо превозно средство. Но штом излеговме на копното, почнаа разните компликации. Во еден голем град некаде на Далекиот Исток, се случи и она со велосипедите. Божем Кинезите успеале, со помош на својата црвена алхемија, во зелената боја на многубројните „точоци“ од империјата, да вградат околу пет насто од едно општопознато, но за жал отровно хемиско соединение кое речиси со самиот допир на педалите создавало значителна енергија, поради што уличните возила станале брзи

како да се на „атомски погон“. За жал, поради отровните својства на ѓаволското соединение, мирните и главно насмеани возачи со времето ги губеа своите човечки облици и стануваа налик на глисти исечени со жилет. Ние видовме токму еден таков исечено наддаден велосипедист додека се обидуваше да оди по тротоарот како по циркуска жица, пред очите на собраниот народ. Лошата болест кај луѓето беше создала уште полоша навика несреќата да ја претвораат во среќа, а инвалидите во натпреварувачи. Притоа, бившите велосипедисти воопшто не се натпреваруваа меѓусебно кој прв ќе стигне до целта, туку ќе успее ли макар еден од нив сам да го изврви тротоарот (пред да му се расчлени исеченото тело). Оној што ние го гледавме беше насмеан како возач на рикши и мошне смел; откако го изврве речиси целиот тротоар, падна пред осветлениот излог како скршена или, поточно, испумпана играчка, донесувајќи значителна добивка за оние што се обложувале во неговата издржливост.

Од тој момент почна и големата мешаница на фонтовите, за која веќе стана збор. Откако ги напуштивме мориња та, се зафативме со пишувањето на *Романот за патувањето*, но разиграните букви не нè оставаа мирно да го следиме текот на делото, зашто непрестајно ни се наметнуваше основната дилема со какви букви што треба да се напише, дали *ова* со големи, или *она* со мали, а за средните ич и да не зборуваме. Несреќата беше во тоа што фонтовите беа однапред определени, а сепак се преобразуваа во текот на пишувањето, така што повеќе не бев сигурен дали слабо се разбирам во компјутери или пак во пишување. Здодевната промена на фонтовите (која заврши со пороен дожд од букви) сосема ни го зацрни последниот дел од патувањето и не ни дозволи да го завршиме романот.

СЕДУМНАЕСЕТ ТУЛУМБИ

На патот се појавија двајца Турци со фесови. На едниот меџедијата што ја носел во појасот му наредила да изеде седумнаесет чешити тулумби. Тоа беше мошне сериозен проблем, кој требаше да се реши, а немаше како, зашто наоколу немаше слаткарница ни со тригони ни со тулумби, а ни со боза. Тешко е да се облечат седумнаесет рала гаќи, а камоли да се изедат седумнаесет видови тулумби натопени во шербет. За тоа е потребна специјална слаткарница каде што сите вработени, вклучувајќи ги и децата на вработените, се доктори на науки. Така барем разбрав од Турците. Јас не поверував во тоа што го чув.

„Луѓето си докторирале, а им докторирале и децата“, рече тогаш сериозно мојот пријател што ме следеше насекаде во моите авантури. „Но не сум чул дека прават тулумби. Колку што јас знам, тие отворија кафеана, а во неа турскиот проблем мошне тешко може да се реши. Ама ајде да пробаме, да си го видиме касметот.“

Тргнавме сите заедно да ја бараме кафеаната во која беа главени докторите на науки сосе децата со исто такви квалификации. Се покажа дека тие сега изработувале убави салати, под инструкции на мојот пријател. Тој разбрал дека нашите „доктори на науки“ во светот переле бинди, па затоа сакал да ги ослободи од тоа понижение, од таквиот – како што се изрази – „беден пост“, па им нашол едно кулинарче да им прави специјалитети за на скара, но тие главно стоеле во фрижидерот, зашто кафеаната била празна. Докторите на науки имале убав телевизор среде кафеаната каде што везден шетале голи манекенки од каналот Fashion. Иако докторите на науки биле доктори на науки, сепак сакале да гледаат и голи цицки, како и мојот пријател, кој исто така беше заразен од манекенската емисија, поради што го грдосуваше женскиот дел на нашата нација: „Не ми се излегува на улица, по овие свилени газенца, да ги гледам нашите срамежливи моми со праматија“, имаше обичај да каже. Но кафеаната каде што беше советник сега беше празна, а таква останувала и по полноќ, та докторите на науки од немајкаде си пееле народни песни и самите си ги јаделе јадениците и си ги пукале пуканиците.

Кога двајцата Турци им ги споменаа седумнаесетте чешити тулумби – зашто таква била наредбата на меџедијата – како и разните други специјалитети од калинки, воспеани во книгата за Шехерезада, докторите на науки ја напуштија кафеаната, сосе каналот Fachion, и му ја скубнаа накаде Дарданелите. Подобро им било со своето знаење да плетат рогозини, одошто да чекаат да оживее килимот што ќе ги однесе во Европа или да дочекаат балканските шедрвани да проработат според европскиот терк.

Турците се најдоа во чудо кога видоа толку доктори на науки забегани по полето како зајаци. Да имаа пушки, ќе ги испотепаа, а пак да имаа загари – ќе ги загнаа по нив, толку се испотресоа кога видоа дека нема да видат ни шербет од тулумба, ни зрно од калинка, а ни влакно од кадаиф. Мојот пријател, советникот на докторите на науки, ги успокои Турците со баен-баен зборови, да не се „секираат ич“, зашто, пред да се зазори зората и да светне денот, тој ќе им подготви по две-три палачинки намачкани со сутле од домашни sapsалии, а посолени со овогодишни ораси. Едниот веднаш се согласи, а другиот, оној со тулумбите, рече дека без седумнаесет медиумата не му дава да го одврзува учкурот. Мојот пријател, нажален и покрај манекенките од каналот Fashion, се согласи, уплашен да не остане и без јадачите на тулумби, како што остана без докторите на науки.

СНАА МУЛАТКА

„Ајде честито снаа, пријателе.“
„Нека ти се врати, само некоја уште поцрна!“
„Зар не те аресува?“
„Ич не ме аресува.“
„Е оти така? Види колку е лична!“
„Лична е, но знае ли кој е Јане Сандански?“
„Не знае.“
„Па, за што тогаш ќе зборувам со неа?“

ТИЛЦИ, ТИЛЦИ

Тилци, Тилци, Тилци, пак одзвонува во главата: крај каде што заоѓа сонцето и, во рана пролет, цветаат првите бадеми, првите мин-миндели бели. Дали сè уште постои тој свет, тој свет цветен предел? Каде? Зад тилот на Господ! Никаде-Нилци, Тикаде-Тилци. Кога? Кога ќе си го видам тилот! Никогаш-Никодилци, Тикогаш-Тилци. Летинци. Конинци. Гонинци. Отидинци. Невратинци. Библиски места во царството на сказните, во атарот отаде селото Кушкундилево.

Слично како Коне. Коне, вечната хомеопатија скриена во имињата. Етимологијата ќе ми ја открие Конески во текот на една средба на Саемот на книгите во Белград. Седнат на еден од штандовите, со пластична чашка пред себе, без никаква волја да се мрдне („Не ме интересираат повеќе книгите!“). Не, не беше тоа тогаш во Белград, туку подоцна во Велес.

„Нели во вашиот крај“, ќе рече тој, Блаже што не лаже, „има село Конче, помеѓу Радовиш и Струмица?“

Тишина. Да, место на масовни злосторства. Таму е, вели Јурук Осман, гробот на брат му на Гази Евренос. Пауза.

„Дали знаете од каде доаѓа тоа име?“

Од каде? Од каде, ако не од крајното *конче* на видливиот хоризонт!

„Така некако“, се согласува поетот, па продолжува: „И моето презиме има слична етимологија, но тоа не именува нешто далечно, туку последно, зашто има магиски карактер.“

Тогаш ми ја раскажа приказната за постанокот на името. Неговиот прадедо имал многу деца и кога се родил дедо му, го крстиле Коне, за да се тури крај на рожбите што го делат лебот на сè повеќе усти. Коне-конец-крај: крај, крај, да биде крај, зашто веќе биле исцрпени сите сили. Така тој благослов-клетва поминал на целото семејство, сè до него, Последниот.

„Треба да се дојде до крајот за да се дознае каде се наоѓа Крајово, и да догори и последното конче на фитилот, па да се разбере кој бил Конески“, вели поетот. „А доколку некој, присутен или отсутен, живее отаде светот, не би требало да се зачуди ако го наречат Тилски“, се смее тој со својата за момент сè уште безгрижна смеа.

Не би требало, зашто таква била природата на зборовите: да го кажат она што ќе го откажат.

ФИЛМСКА ИНДУСТРИЈА
(надреалистички филм)

Сосема влезен во некои филмови, стари и веќе гледани, чии подробности не се помнат, но се будат, низ фрагменти, и постојано се обновуваат со сè понови и понови ефекти. Некои ликовно оживуваат како филм во филм, но и покрај сите очекувања или искрената увереност, сепак со секое ново гледање не течат по истиот тек, туку длабат сè поплитки и поплитки корита. Речиси нема филм што може да се одгледа трипати, а да не претрпел тешки оштетувања, за разлика од песните, што ги носиш во главата цел живот и не ти тежат, секогаш инаку запомнати.

Тој филм беше составен не од еден, туку од многу други филмови, ликовно извонредно богат, така што еден млад поет (кој некогаш навистина бил млад, а сега само така го викаа) однапред рече: „Ова е апсолутно најголемото дело на сите времиња“ (без да се извини за својот скуден речник).

Имаше нешто апсурдно во врска со тој филм, што на своја глава го почувствува и продуцентот, кој ги мразеше надреалистите повеќе од празните каси, а сега му се придвижуваа од сите страни како Индијанци со балтиички наречени томахавки. Дејството почна наивно, во еден ресторан, но немаше чаре да се заврши, а еве зошто. Рибата наречена зубатац или орада итн., нарачана во тој луксузен ресторан, во држава Една (јасно акцентирана кадар-секвенција: рибата во чинијата и светот зад чинијата), не можела да се изеде цела во тој ресторан, каде што била нарачана, туку морала да биде дојадена во некој друг ресторан, во држава Друга.

„Никогаш не би нарачал да сум го знаел тоа“, рече продуцентот, човек моќен, но збунет, кој немаше способности да се дојадува на туѓа маса во инаков град во држава Друга. Рибата во меѓувреме може станала пелте леано во калап за риба, мошне сомнително јадење.

„Но, тоа е во соседната зграда, маестро“, рече сценаристот, знаејќи кој е главниот даса во секој филм.

„Ех, во соседната“, викна продуцентот, „но таа соседна зграда никој никогаш не ја видел, а камоли да ја најде, а јас треба однапред да платам!“

Освен тоа, градскиот пејзаж беше забранет за снимање; во него изгледа немаа пристап филмаџиите, иако вриеше од коли и улици и од живот, но уште од поранешните филмови се знаело дека тој простор на првобитното општество – пардон, на првобитните општества – претставува стапица од која нема излегување.

„Секоја питомост залажува“, рече продуцентот.

Режисерот почна да евоцира спомени за глупостите што ги правел актерот од првите филмови на првобитните општества, и тоа го потврди со видеоилустрација, во вид на непроектиран сон – но токму во тој дел поранешните грозни филмови не се совпаѓале со сегашната стварност.

Во видеото имаше сцени во кои еден тип, инаку организатор, ја објаснува сцената во ќелијата каде што треба да се преспие, кууууц, има ли некој – звучен ефект – празна соба, како долап, куц-куц, но ќелијата не е повеќе празна, туку е исполнета со станари што спијат.

Еден глас вели: „Кој си ти, дај доказ кој си!?“

Типот кому му се обраќа гласот е, навидум, со потемна боја на кожата. Организаторот вика на него:

„Што правиш ти во оваа соба, како ќе се оправдам пред продуцентот кога ќе разбере дека некој непланирано влегол во кадарот, што ако си чалнал нешто?“

Во тој момент настанува тепачка, која воопшто не е филмска (беспомошни движења, бессилни раце, неми свидетели на настанот).

„Со таква глупост не може да се конкурира за Оскар“, се вмешуцка сега и режисерот.

Токму во тој момент старите и новите кадри и сцени беа се измешале. Не се знаеше точно дали им припаѓаат на старите филмови, дали на нивната видеоилустрација, презентирана од режисерот, или на филмот со воена тематика што токму го снимаа.

Продуцентот, по сè изгледа, веруваше во ова последното, зашто тој немаше време да се занимава со минатото, туку ја објаснуваше сегашната ситуација.

Филмската уметност сега станала индустрија, а секоја индустрија имала свои строги правила: како што автомобилската индустрија произведува секоја година нови модели коли, така и филмската индустрија секоја година мора да произведе нови видови трки со коли, нови видови разурнувачки и запаливи ефекти и нови видови тепачки. На што ќе личела филмската индустрија ако бакнежите и понатаму се вршеле со стиснати усни како во првобитното општество – сега требало да се растегли јазикот како ластик.

„Кој ќе гледа тепачка со *беспомошни движења*, освен ако не е имбецил заостанат од првобитните општества?“ рече продуцентот, а од неговите зборови јасно произлегуваше дека зборува токму за филмот што лично го финансира. Тој продолжи: „Насилството бара нови форми. Секоја задолжителна сцена со ефекти мора да се надоврзува на претходните, но и да се надоградува и усовршува. Ако е веќе прикажано како некој во тепачка кубе нечиј јазик, во следниот филм сосе јазикот треба да му ги извади и цревата. Без тоа нема печалба!“

За потребите на сценографијата беше направена мала каллива улица од каде што се влегуваше во светот и се излегуваше од светот (или, постручно речено, од каде што се влегуваше и излегуваше од кадарот). Темна, одвај забележлива улица на платот на платното, но затоа со кал до веѓите, од која никој не излегол ниту пак од неа се измил.

За жал, лентите што беа го снимиле тој дел од филмот се измешале со лентите од ќелијата, со што се создаде една глупава монтажа – престој во ќелијата од која нема излегување, зашто каналот за бегство водел право во калта.

„Еднаш“, рече тогаш продуцентот, „се облеков во војнички руби, за да ја покажам сериозноста на ситуацијата, то ест – дека наскоро ќе се отвори војна. Тоа сакав да им го кажам на никаквеците што беа ја окупирале ќелијата. Тие си немаа врска во каков филм играат, зашто сценариото беше тајно, скриено во мојот џеб.“

„Едно девојче играше главна улога во преобразбата на дејството“, се потсети сценаристот, „лежеше врз мене наместувајќи се така како што ѝ било удобно тогаш кога тоа го направила првпат, како да прави *отпечаток на своето тело во песокта*.“

Последното го нагласи затоа што (како метафора) беше избришано од сценариото, а тој мораше да потпише што и да не напише.

„Од кога ти стана главен актер врз кого лежат старлетите?“ му се врекна режисерот.

Тој си имаше мака како во воен филм да го вметне задолжителното клецање – затоа и ја измисли сцената со ќелијата, од која немаше мрдање, но во која можеше да се импровизира. Од искуство знаеше дека во клецањето од нога испаѓа реквизитот за клецање, та мораше да ја зголеми жестината. Не беше ли подобро на актерката да ѝ се изредат во ќелијата хомлесите, во знак на протест против војната?

Повеќето сцени од филмот, сосема несообразно за воено дејство, се случуваа во соби, од кои најважна беше почетната соба на снимањето, а тоа е безизлезната ќелија. Најприближниот впечаток (кој е речиси невозможен без монтажа) беше дека станува збор за талкање низ кинематографијата во кое копитото на коњот ќе стане главната метафора решена со една кадар-секвенца: копито зад кое се движат мравите на дејството, односно добро платените статисти, што ќе го искажат протестот против војната, но ќе бидат и нејзина апотеоза.

„Тоа е премногу статично“, рече продуцентот на излегување од ресторанот каде што (сепак) го почна јадењето, а на пат кон другиот ресторан, каде што ручекот требаше да го заврши со бришење на муцката. „Нели некој рече дека другиот ресторан бил близу, во соседната зграда? А каде е таа соседна зграда, во Европа или во Азија?“

Градот создаден од светли материјали светлеше од светлота, но никој повеќе не можеше да каже што ќе остане од него по монтажата. Улиците како филмски ленти се шират на сите страни и сите до една беа слепи или, поточно речено, пресечени со бичкија. Едната водеше во калта, но во другите имаше и барови, па и ресторани со портири.

„Таму каде што некогаш се уриваа и гореа куќи, сега треба да горат и да се уриваат градови и континенти“, рече продуцентот. „Тоа е суштината на нашиот воен филм.“

„Затоа имаме пиротехника и каскадери“, рече организаторот.

„Но“, продолжи продуцентот, „затоа имаме и артисти кои можат да одиграат сè што ќе им кажеш и така нестварноста да ја претворат

во стварност. А имаме и артистки кои ќе го креваат моралот на војниците, важен за секој филм со воена тематика.“

„Кога еден ден ќе нè снема нас, филмовите ќе сведочат за она што не било како да било“, меланхолично забележа сценаристот.

„Филмската индустрија е вечна“, рече режисерот, „во неа нашиот живот е снимен живо и уверливо тема по тема, а главните теми можат да се најдат во секој филм.“

„Нашата филмска индустрија има задолжителни сцени“, пак со тага рече сценаристот.

„А како без свадба, раѓавачка и умирачка, без црква, гробишта и јуначишта, како без хоме и доме, како ...“ почна да реди режисерот.

„Ајде доста“, го прекина продуцентот.

„Како без тепачка и ебачка да се сними филм?“ набрзина заврши режисерот, а можеше да реди цел ден.

„Дебатата сега се прекинува“, бесно рече продуцентот, „а јас не знам за што си ги фрлив парите, дали за една ќелија со хомлеси или за една каллива улица? Каде е тука војната и каде се задолжителните сцени?“

Одејќи влегоа во забранетата зона, збогатени со главното сознание дека било забрането да се напушти овој свет.

Но, како што во казаматот (ќелијата) не може да се издржи без пијачка, скриена во матарки, така исто ни во забранетата зона не може без јадачка. Затоа последниот збор пак беше на продуцентот.

„Кажувајте каде да се дојадам“, викна тој вооружен со нож и виљушка, а и со риза врзана околу вратот, „а ако не ми го покажете патот до земјата Друга, ќе ви удрам по една клоца со копитото, главната метафора на овој филм што ќе ме завие во црно.“

ЦЕЛОВЕЧЕРЕН ФИЛМ ЗА ЧЕТИРИЧЛЕНАТА БАНДА

Како што ќе се види потаму, постоеше една „четиричлена банда“ составена од гангстерски фаци кои не се смеат, кои се далеку од тоа да бидат умни, но затоа знаат што сакаат.

Непоколебливоста и увереноста се нивните заштитни знаци. Можеа да се видат во една филмски аранжирана подрумска просторија, наречена гаража, како седат на широка дрвена маса како дванаесет апостоли, зашто секој од нив четворица чинеше за тројца. Не е јасно во што токму се состојат нивната вера и непоколебливост, но се знае дека се организирани приватно и по сопствена волја, дека дејствуваат „вонинституционално“, дека немаат врска ни со власт ни со опозиција, ни со парични ни со цивилни организации, дека не се дел од тајните служби, па ни од подземјето. Се знае дека се задоени со национални цели така како што ги сфаќаат самите тие.

Филмот во кој беа вмешани, заедно со бројни други актери, имаше врска со едно име. Името требаше или да се менува или да остане исто, но не се знаеше точно во чиј интерес е она првото. „Добро си е името“, гласеше мислењето на еден постар поет. „Името не треба да се менува“, сметаше и еден помлад поет, чии дела во тој момент човеколики пилци ги разнесуваа по планетата. Тоа беше општо мислење, околу што постоеше општ консензус. Албанските партии исто јавија дека името во никој случај не смее да се менува, инаку ќе стават вето во Советот за безбедност.

Тоа сите ги збуни, зашто дотогаш и меѓународната и домашната јавност сметаа дека албанските партии премолчано се за промена на името. До тој момент, сите освен „четиричлената банда“, која имаше свое мислење но не го кажуваше, сметаа дека борбата за името е во тоа името да се зачува и да не се дава. Откако за тоа се изјасниј повеќе пати и албанските партии, се појави првин јадеж, а потоа и сомнеж дека со чувањето на името, за што дотогаш се залагаа и националните партии, може да се загрози идентитетот. Можеби треба да се создаде име па да се биде, а не да се чува она што веќе го имаш, се појавија и првите коментари во весниците.

Новонастанатата ситуација создаде голема раздвиженост. Додека одеа на состанок на „Одборот“ (не е важно чиј и за што), во почетокот само еден човек, и тоа главниот јунак на филмот, знаеше за мислењето на албанската страна. Бидејќи беше во прашање и неговата кожа, се плашеше да не биде изигран, па сега за сега мудро молчеше. Како разбран човек, не можеше да не мисли на ставот на албанската страна, а ни на мислењето на национот. Но, додека да стигнат на состанокот на реченият Одбор, сите го разбраа она што дотогаш го знаеше само тој и сите се противставија на мислењето на албански-

те партии. И понатаму сите беа против промена на името, но беа и против мислењето на Албанците кои исто беа против. Тој парадокс создаде вистинска конфузија.

Конфузијата создаде војна во која се вмешаа големите сили. Националистите, кои не беа за промена на името но не беа ни за мислењето на албанската страна, се бранеа од една забарикадирана зграда со многу пушкарници, но таа одбрана не беше лесна. „Знаете ли колку муниција треба за ваква одбрана, и тоа само ако не фрлат атомска бомба“, рече главниот јунак на филмот, чие име исто можело да се промени, од Петко Трајко, или обратно.

Во големата хала се вежбаа борачки мајстории. Во натпреварот победи една млада и многу убава девојка. Сите аплаудираа, освен главниот јунак на филмот. Тој седеше на скалите на врвот од халата, а девојката дојде до него, го бакна и го стисна цврсто на градите. Но во моментот кога стана, ја погоди (отровна) стрела во грбот. „Сега сме изгубени“, помисли главниот јунак.

Во целата таа бркотница единствено четиричлената банда остана мирно на својата маса во гаражата осветлена со петролејска ламба. Лицата им беа здрвени и не се знаеше што мислат и што ќе прават. Моментално беа неми и неподвижни.

Во меѓувреме почна нападот врз зградата. Но сега се виде дека зградата не треба да се брани, туку да се освои, зашто нашите биле надвор, а вашите внатре, а не обратно. Од една врата влегоа четворицата бандити и почнаа да сечат со своите сабји остри како брич.

Почна евакуацијата. Главниот јунак, прилично негрижливо за својата положба, доцнеше на последниот воз. Со него беше еден стар професор, хеленист, сув и не потежок од дваесет килограми. Јунакот сметаше дека возот ќе чека, но возот не чекаше и тргна без нив. За среќа, во прашање беше парна локомотива која мошне бавно забрзуваше. Сепак, изминаа неколку вагони, сосе оној за дрва. Главниот јунак сакаше да рипне во некој вагон, но вагоните беа сточни и со затворени врати. Јунакот потрча со хеленистот, па, иако овој беше мошне подвижен на тие години, го фати под мишка, како актен-ташна, ја стигна локомотивата и успеа да се качи. „Сега гледам дека победата ќе биде наша“, рече хеленистот во кој главниот јунак дури сега го препозна еден од четворицата борци што сечеа низ халата. Според здрвеноста на лицето без израз и молчаливоста негова, лесно можеше да се заклучи дека станува збор за еден од „четиричлената банда“ која повеќе ја немаше во гаражата.

Возот павташе кон далечините. Локомотивата беше преградена на два дела со перде; напред беше невидливиот машинист, а назад бегалците со бовчи. Веднаш зад пердето седеше хеленистот, кој некогаш исто бил машинист. Додека го раскажуваше тој дел од својата биографија, рече дека е добро што денешните локомотиви се поделени на два дела, зашто тој не можел повеќе да гледа како баботи огнот во казанот, а му се смачило и од инструментите за мерење брзина и притисок, а особено од рачките за раздвижување и сопирање. Рече дека е

доволно што душата му се кине кога ќе го чуе звукот на испуштената пареа. Тој почна тивко да плаче. Тој звук – и тој го повтори звукот неверојатно верно: шшшшшш – бил сосема сличен на оној кога човек испушта душа.

Во меѓувреме, војната се разгоре по континентите и сите заборавија на народот чие име сакаа да го променат.

ОТВОРЕН АРХИВ

Во оваа рубрика, *Манускрипт* донесува досега непознати или малку познати текстови од странски автори, посветени на нашите писатели и ликовни уметници.

УДК: 821.163.3.09

Вјачеслав Всеволодович Иванов

ЗА МАГИЧНИОТ РЕАЛИЗАМ НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

Со отворањето на оваа книга читателот попаѓа во еден необичен метафоричен свет – југословенскиот писател Славко Јаневски создава сопствена поетска вселена, населувајќи ја со најразновидни, чудни и невообичаени ликови, чии корења водат кон митологијата на балканските народи и кон дамнешните христијански преданија.

Книгата е необична дури и врз заднината на она што се нарекува магичен или фантастичен реализам. Во неа се спојува еден одбир од локални преданија и ликови, создадени од бујната фантазија, дали на самиот автор или на неговите херои. Монолозите на вампирот-мртовец, кој ги памети и минатото и иднината, се интерполираат со привиденијата на монасите. По некои симболи им припаѓаат на оние што денешната наука ги нарекува архетипски: такви се преданијата за џиновската рака, која ненадејно се подава од земјата, или за џиновското око. Такви претстави постојат во најразлични стари и нови митолошки традиции. Но, книгава, која му се нуди на вниманието на читателот, одразува голем број верувања и легенди, кои можеле да се настанат само во подрачјата што ги опишува авторот. Целото минато на Македонија испреплетено со судбината на Балканот, на свој начин прекршеното античко грчко наследство, особеностите на православните верувања во нивниот заемен однос со сè уште неизгаснатото паганство, ја претставуваат основата на епизодите што се во состојба да го запрепастат читателот, кој за првпат се запознава со овој неверојатен и чуден свет.

Најистакнатата карактеристика на овој свет е тоа што и ликовите од народната демонологија и привиденијата на монасите измачувани од потиснатите страсти, се потонати во кошмарните и мачни восприемања на нараснувачкото човечко тело, кое станува речиси главен субјект на митовите насобрани во книгата. Тоа тело најчесто е нагрдено, страда од некој дефект, осакатеност или од некоја претераност (или му недостигаат очи, или, пак, месото му е изглодано од стаорци), но дури и тогаш кога тоа наеднаш ќе се појави во сета своја убавина, само е краткотраен привид: зад телото на жената се назира злиот дух што ја запоседнал или човече, а можеби и ембрион, притаен во неа. Тоа бранување на плотта не го зафаќа само човекот туку и животните (колку стравотни и чудовишни нешта има во книгата само за стаорците), и растенијата. Природата врие од духови и привиденија,

секое животно и човекот можат да станат нивно привремено престојувалиште.

Мошне се интересни односите на авторот и на главните херои на неговата трилогија со времето. Мртовците со зачувана свест го паметат она што им се случувало пред многу векови. Пред нас во отсечки проблеснува историјата на Македонија и на околните земји (меѓу нив и на Русија) во текот на вековите. Легендите и литературните ликови поврзани со нив го преплавуваат Кукулино, претворајќи го во таинствено престојувалиште на вечноста. Старците, кои се собираат на советување, изгледаат речиси како врсници на создавањето на светот. Поради тоа не само времето туку и просторот на нарацијата добива поинаков изглед.

Не сум сосема убеден во тоа дека преданијата и приказните со кои е полна книгата одговараат на реалните верувања што постоеле некогаш во Македонија. Многу поважно е нешто друго: авторот, во духот на целата најнова европска проза, напоредно со опишуваниот свет, гради еден друг, замислен, кој за по некои негови јунаци станува речиси многу пореален. Ова двојно постоење на ликовите истовремено во едно мало село, во тврдината и во блискиот манастир и во фантастичните претстави, може да се земе како голем стилски дострел на писателот.

Понекогаш повторувањето на мотивите, особено на кошмарните и мачните (пак оние исти глутници стаорци што ги совладуваат луѓето), може да се стори како исконструирано и наметливо, дотолку повеќе што натуралистичките детали можат и да го одбијат читателот. Но, целата поетика на книгата се темели врз изобилство, во неа има многу: митови, покојници, призраци, заводливи жени и монаси, готови да ѝ подлегнат на заводливоста. Авторот како да не му верува на првиот впечаток и брза да го засили и да го зацврсти со повеќе повторувања.

Книгата е неверојатно органска. Вампирите и злите духови во неа растат како дрвја и треви. Оригиналното чувствување на природата што ја напојува книгата со поезија ги оправдува и највознемирувачките описи на гнасните појави на нечистата сила. Се разбира, и во однос на „Миракулите“, како и во однос на голем број карактеристични дела од уметничката литература на нашиов век, може да се постави прашањето: зошто – дури и во описите на монасите, пустиниците и светците – толку преовладуваат овоплотувањата на локалното или на мртвото зло? Литаратурата на дваесеттиот век во голема мера е свртена кон сликање на ситните демони или на вистинскиот ѓавол. Тоа го обединува и Истокот и Западот, Сологуб и Булгаков, Томас Ман и Акутагава. Меѓу овие дела, кои ги прикажуваат „меурите на земјата“ (зборови од „Магбет“, кои Блок ги ставил како мото на своите песни на оваа тема), се вредува и оваа книга со својата маѓосна и прекрасна поезија.

Пред читателот стои сложено и не сосема обично читање, иако книгата не бара детално објаснување, толкување. Од самиот читател таа бара активирање на мислата. И на чувството, исто така. И тогаш тој, воден од овие двајца придружници, нека тргне во напорното и откривачкото патешествие низ страниците на мошне богатиот живо-топис, што му го нуди Славко Јаневски, писател-мислител.

(1990 г.)
Превод од руски:
Тања Урошевиќ

УДК: 821.163.3-1.09

Жак Гошрон

РАДОВАН ПАВЛОВСКИ, ЕДЕН ПОЕТ…

Како да се замисли, денес, кога поетот е познат во својата земја и признат во странство, што значеше, во рамките на македонската поезија, која тогаш беше во целосен подем, пристигнувањето на тој млад човек од едно дваесетина години, кој се појави незнајно од каде, паѓајќи како камен на метеорит, како „црвениот камен на громот“, за кој тој зборува во своите песни?

Тој пристигнуваше од една гимназија во провинција и ги имаше испишано првите песни врз белините на своите школски тетратки. Тој доаѓаше од уште подалеку, од едно село изгубено во планините, непознато за географијата, некаде во западна Македонија. Тој не е роден таму, зашто работата на татко му ја имаше однесено за некое време фамилијата во Ниш, во Србија, но почетокот на Втората светска војна го враќа малиот Радован во Железна Река, каде што неговите родители ги имаа своите корени. И тоа малечко село, честопати споменувано во неговите песни, е вистинската земја на неговото детство, која го обликувала како поет, давајќи му ги, во вид на храна, легендите, обредите со помалку или повеќе видливо магиско потекло, блиските врски со природата и со селската средина.

Во основното училиште на тоа село тој ќе ѝ припаѓа на првата генерација што ќе го научи македонскиот јазик како официјален.

И, така, овој млад човек, чудесно обдарен, слезен од својата планина, тој по малку необичен момчак, кој се чувствува како носител на тајните што и самиот не ги разбира, носи под мишка тетратки полни со чкртаници. Тој е поет, тоа ќе биде веднаш препознаено, како неоспорна вистина.

Се разбира, кога пристигнува во Скопје, тој има планови да го продолжи своето образование. Тој се вдлабочува во правните списи, но, се чини, без голема страст. Бидејќи не е богат – и несомнено нема никогаш ни да биде, бидејќи парите се топат, на еден сосема невин начин, во неговите раце – тој мора да работи, и новинарскиот занает ќе го зграпчи. Но, всушност, единственото нешто што го интересира, тоа е поезијата.

Треба да се рече дека во Скопје тој ќе стапи во контакт со интелектуална средина што воопшто не е застоена. Напротив – станува збор за еден неверојатен културен вриеж. Југословенската Македонија живее во тој миг во една опивачка атмосфера, атмосфера на ослободување и на револуција, која ги отвора ширум портите на иднината и ја поттикнува надежта. Македонците можат да зборуваат на

својот јазик, што не им беше дозволено на претходните генерации. Еден поет од времето помеѓу двете светски војни, Кочо Рацин, можеше само скришум да ги објави своите песни на македонски – неговите „Бели мугри“. Каква радост за младите поети да ја доживуваат поетската венчавка со нивниот одново пронајден јазик! Каква младост, исто така. Да помислиме само на еден поет, на Блаже Конески, кој, во исто време кога го пишува своето дело, е автор на Граматиката на македонскиот јазик, како и на Речникот. Тој го употребува инструментот на кој тој истовремено му го осигурува лингвистичкиот статус, ситуација што за другите јазици се губи во темнината на вековите.

Со тие млади луѓе, кои во педесеттите години се триесетгодишници, се раѓа една поезија исто толку народна колку и учена, која црпи од богатите слоеви на легендите и на народните песни, истовремено запознавајќи се со можностите на модерната поезија, која со восхит ја откриваат. Тие знаат да одговорат на потребите на својата читателска публика, бидејќи не раскинуваат со сопствените корени. Тие се толку понесени од таа живост, што пријателството и вниманието, заемно подарени, се претвораат во натпревар, во весел натпревар на оние што се чувствуваат поврзани низ заедничкото вклучување во иста авантура. Тоа е цел еден сеопфатен занес, кој ја донесува за само неколку години македонската поезија до едно рамниште на квалитет и на одглас што ќе ѝ овозможи да стане достојна личност во многугласјето на светската поезија.

Радован Павловски ги објавува, значи, своите први песни во 1952 година, но и претходно тој на пријателите им ги читал своите необични песни, кои се како особени соединенија добиени низ процеси на една сложена алхемија. Неговиот интензивен лиризам поседува една природна метафоричност, во која значењето не е секогаш видливо, но тоа, сепак, изгледа вистинито. Тој е веднаш примен како принц на поезијата, како од поетите така и од критичарите.

Во 1960 година тој објавува еден „поетски манифест“, заедно со Богомил Гузел, едно книжевно дело какво што македонската литература сè уште не познаваше, и кое, поради тоа, претставуваше настан. Поставеното прашање вложуваше напори да ја оцени ситуацијата на поетското творештво во актуелниот миг:

„...Да, ние немаме традиција, ние сме без традиција. Ние не сме што и *другите*. Но, имаме минато. Психолошки. До глава сме затрупани со него. Во соништата. Минато што не е одживеано и што само чека да се отплете, да се одмота кај нас во сегашноста, а уште повеќе и во иднината за, заедно со она што ќе донесе новото време, да се одживее.“

Тоа ја определуваше на оригинален начин улогата на тоа минато, во кое не постоеше поезијата во модерна смисла на зборот. Од друга страна, но во иста смисла, поетите бараа апсолутна слобода за да ги изразат богатствата скриени во срцето на поезијата:

„...Песната треба да отвори нови патишта, а не да го затвори својот сопствен.“

Овој текст ја покажуваше поетската волја да се живее во сегашноста со свртеност кон иднината, да се даде значаен прилог кон националниот живот низ освојување на апсолутна творечка слобода, како од гледната точка на формата така и на полето на значењата.

На Струшките вечери на поезијата – кои беа создадени во 1961 година, за да се направи македонската поезија позната во светот, а истовремено – бидејќи станува збор за меѓународни средби – за да се направи позната, во нејзината средина, поезијата на другите земји – Радован Павловски ја прими наградата „Браќа Миладиновци“, која е највисокото признание што еден македонски поет може да го добие. Тоа стана во 1965 година за неговата збирка „Корабија“.

Макар што има објавено збирки на српско-хрватски, во време на својот престој во Загреб, треба да се признае дека неговите најдлабоки извори се, како и неговото детство, македонски, и тоа може да се прочита насекаде, па и во неговите најнови збирки, во кои неговиот лиризам поседува крајна сожетост: во „Зрна“, „Молњи“ и „Стражи“.

Радован Павловски чудно ѝ прилега на својата поезија. Тој е една привлечна и збунувачка личност. Може да се рече дека во некои мигови тој целосно ја заборава реалноста или, подобро, дека за него повеќе не постојат граници меѓу надворешниот свет и субјективноста на неговата желба или на неговиот каприц, дека нема ограда помеѓу стварното и замисленото, бидејќи тој минува од едно кон друго со најголема леснотија. По малку видовит на Рембоов начин, по малку визионер и способен да види „училиште за барабанции создадено од ангели“. Така, во неговите песни се минува од една објективна визија на пејзаж, на пример, кон еден друг пејзаж што постои само во сонот. Во неговата родна земја, во опсада од суши, тој, на пример, наслушува ехо на некој сон, кој не е негов, туку на луѓето оддалечени со векови од него, кои, жедни за вода, го гледале морето како доаѓа кај нив, во истиот миг кога тие чувствувале потреба да појдат кон него.

Кога се запознав со поезијата на Радован, верував дека е тој еден поет-раскажувач на баснословни приказни или, ако сакате, еден вешт измислувач, со извесна доза на претерувања, што ја откриваат романтичарската доверба во едно пренагласено „Јас“. Кога подлабоко ќе се навлезе во неговите песни, кога ќе се сослушаат неговите доверувања, може да се забележи дека неговите измислици не се самоволни и дека тој е, всушност, завлечен од една колективна имагинација на која и вешто и наивно ѝ станал портпарол. Се наоѓаме искачени во високото подрачје на чувствата и изразот, каде што владее едно особено разбирање на светот, во кое магијата и преобразбата си ги менуваат местата, таму каде што не можат да влезат оние што никогаш нема да ги видат кочиите од бајките како излегуваат од обични тикви.

Тука ни просторот ни времето не се покоруваат на вообичаените правила. Читателот може да биде збунет од еден вид неповрзаност, бидејќи никакви објаснувања не постојат, а имагинацијата може и да запре за да остави место за еден нов впечаток. Несомнено, ние не се наоѓаме во просторот на логиката на континуитетот, туку на логиката

на заемната заменливост. Поезијата на Радован Павловски е добар пример за отсуство на логика во редот на раскажувањето, отсуство што остава место за една друга логика, поизненадувачка, онаа на поетското чувство во својата вродена самосвојност. Тоа е, очигледно, една поетика на откритието, онаа на зборовите со нивниот архаичен и модерен вкус, онаа на јукстапозицијата на сликите. Станува збор за една возбудлива визија на светот, во која се измешани стравовите, искуствата наследени од предците, суеверијата и колективните соништа, трајно проникнати во поетското писмо. Функцијата на оваа поезија е да ни помогне да навлеземе во еден различен свет и да нè научи да ја сакаме таа различност.

Дека има понекогаш затеменетост во песните на Радован Павловски, тоа лесно се забележува, и тоа особено го почувствувале оние што се обиделе да ја пренесат оваа поезија на француски.

Беше понекогаш потребно да се праша авторот што сакал да каже. Неговите одговори не беа секогаш доволно јасни, несомнено затоа што и не можеа да бидат, и тоа така и останува. Требаше, значи, да биде почитувана извесна нејасност, која е дел од неговата поезија. Таа затемнетост не е некој учен херметизам. Таа е повеќе резултат на тешкотијата да се сфати нешто што е суштинско, а кое не е погодно за јасно сфаќање, ниту, пак, за целосно разјаснување. Оваа поезија е едно барање, една потрага, и таа нè води до работ на темнината, понекогаш полна вкус, понекогаш полна болка, таму каде што се заврзува еден особен однос меѓу поетот и светот, меѓу суштествата и предметите споени во космичка поврзаност, од бескрајно малото, кое одвај ли може да биде видено до бескрајно големото, кое се открива во сонот, од исушениот цвет до мравката, од птицата до ѕвездата.

Ја засакав оваа поезија, бидејќи е толку индивидуална што по силата на таа индивидуалност станува порака меѓу минатите векови и вековите што идат. И, исто така, затоа што заедно со ветрот во неа се провлекуваат мириси – небаре меѓу дланките ги триете страците и зрната од македонските цвеќиња.

Лето 1981
(Превод од француски: В.У.)

УДК: 821.163.3-1.09

Васко Попа

МЕДОВИНАТА НА БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ

Македонскиот поет Богомил Ѓузел ја испеал својата збирка песни „Медовина“ инспириран од знаменијата на роднокрајната историја и од древните балкански народни преданија. Читајќи ги насловите на неговите песни „Скитања по земјата Каравлашка“, „Пат до Легена града“, „Караѓузел“, „Болен Дојчин“, би очекувале епски производи, а, наместо нив, наоѓаме ангажирани современи лирски песни. Определените личности и состојби од минатите времиња за поетот претставуваат блиски рамки во кои неговата чувствителност и имагинација можат целосно, слободно и со страст да се реализираат. Со раскошна, силно обоена, но, во исто време, контролирана реторика, поетот од древните простори создал поприште на кое се вкрстуваат и се решаваат најсуштинските прашања на него самиот и на нашето време. Со вкус и мерка тука се спојуваат сликовитите архаични јазични елементи со модерните, проникливи и интелектуални, во еден нов органски и оригинален израз. Музиката на современиот слободен стих е проникната одвреме-навреме со некој древен напев и тоа не ѝ пречи, туку, напротив, ја усложнува и ја продлабочува. Со својата збирка „Медовина“ Богомил Ѓузел со успех учествува во важната и тешка работа на универзализацијата на родните симболи.

(1972)
(Превод од српски: В.У.)

УДК: 821.163.3-1(049.3)

Чарлс Симик

ВОВЕД

(*кон книгата „Волкот на вратa“, избор од поезијата на Богомил Гузел, превод на англиски: П. Х. Лиота*)

Еве една тешкотија што би можела да произлезе од некој расказ на Борхес. Еден поет од светска класа пишува на мал јазик, во една мала држава од некој далечен дел на светот. Неговите песни се величествени, но никој не ги чита! Па, како и би можеле? Нема многу преведувачи од македонски јазик, а издавачите, кои редовно губат пари со преводите на романи и песни од поголемите јазици, се претпазливи да направат нешто околу тоа, дури и кога признаваат дека се работи за одлично дело. Земајќи го сето ова предвид, објавувањето на овие добри преводи од Богомил Гузел, најголемиот жив македонски поет, е восхитувачки исклучок од општото правило.

Последните десет години беа тешки за многумина од она што до 1991 година се викаше Југославија. Македонија е единствената република што целосно ги избегна редицата војни во кои беа вмешани нејзините соседи, па, сепак, чувството од животот во трагични времиња ги проникнува скорешните песни на Гузел. Живеејќи во такво место, каде што никогаш немало некој недостиг од историја, неговите рани песни ги изразуваат страшните трагедии преку мит и легенди. Волкот се доближувал до вратата сè поблиску и поблизу. Гузел сега му се обраќа отворено и елоквентно во една несигурна и опасна ситуација. Како што тој вели во една песна:

Хамлет би можел да биде
урнек за вистинскиот Македонец.

Живописноста на Ѓузеловите слики, елеганцијата на неговите стихови и благородноста на неговиот поетски глас, притоа, не се воопшто намалени. Она што ги прави неговите подоцнешни песни посебно возбудливи е чувството на безнадежност; зголемениот очај пред секогаш нови неправди и страдања за кој нема лесен одговор. Тој се прашува во песната „Славејот пак меѓу нас“, една од многу убавите песни во оваа книга:

А што ли само нас нè снајде во меѓувреме?
За тоа тој нема ни поим... Заклучно, можеби, со нас.

Историјата пишувана од историчари шпекулира за причините и значењата на катаклизмичките настани и за мотивите на државниците вовлечени во нив. Како што напишал Фуко: „Ние бараме историчарите да го потврдат нашето верување дека сегашноста се заснова врз некои длабоки намери и неменливи неопходности. Но, историското чувство го потврдува нашето постоење меѓу безброј загубени настани без некој определен белег или односна референца.“ И токму тука настапува Ѓузел со својата поезија. Наместо бришечкиот замав на историчарот, тој ни ја предава маката на оние што се потфатени од тркалата на историјата. Една лирска песна, сфаќаме завршувајќи ја книгава, се доближува повеќе до вистината на поединечното постоење, кое плаќа за интелектуалната суета, одушевеноста од власта и љубовта кон насилство на разните чудовишта од светската сцена. Само во лирската поезија, убава како таа на Ѓузел, може да се најде веродостоен историски запис на тоа како било да се живее со едно големо зло.

(Превод од оригиналот: Б. Ѓузел)

УДК: 821.163.41-95:821.163.3
821.163.3.09

СРПСКАТА КРИТИКА ЗА МАЦУНКОВ (1)

Првите книги на Митко Мацунков, *Чудна средба*, *Убиј го зборливото куче*, *Кула на Ридот* и *Мегата на светот* првобитно беа печатени во Белград, на српски јазик, помеѓу 1970 и 1984 година. За нив се објавени бројни текстови во многу видни српски и југословенски списанија. Веројатно поради негрижливоста на самиот автор, ниту еден од тие текстови до ден-денес не е објавен интегрално во Македонија. Со тоа во извесна мера е отежната и рецепцијата на овој автор во нашата средина. Дел од тие написи се печатени фрагментарно во рамките на јубилејното издание на *Чудна средба* по повод четириесет години од првото белградско издание (Скопје, Мисла, 2010). Со интегралното објавување на некои од критиките се пополнува, колку-толку, таа празнина.

УДК: 821.163.3.09

Љубиша Јеремиќ

СОВРЕМЕНОТО И ФОЛКЛОРНОТО ВО ПРОЗАТА НА МИТКО МАЏУНКОВ

Меѓу книгите уметничка проза што оваа есен се појавија кај белградските издавачи, по особениот однос спрема фолклорот, спрема народната приказна и легенда, се изделуваат книгите на двајца помлади автори: на Радослав Братиќ, *Смртта на спасителот*, и на Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче.* Но, додека во книгата на Братиќ легендите, клетвите, празноверијата, како видови негативно искуство, се претвораат во елементи на исклучително надарена лирска пресметка со детството, кај Маџунков, во книгата што сега е предмет на нашето внимание, бајката и легендата се во самото ткиво на раскажувањето, во коренот на раскажувачката инспирација, дури и тогаш кога станува збор за најобични нешта.

Убиј го зборливото куче е втора книга на Маџунков. Во првата, која под наслов *Чудна средба* се појави во 1970 г. во едицијата „Видици“, Маџунков ја изразуваше својата фасцинација – како што запиша тогаш – „од настани што не постојат“; бараше глетки од соништата и кошмарите, ја откриваше хипнотичката моќ на ирealните споеви во секојдневното искуство, силата и конкретноста на привидот во кој се разрешуваат обичните судбини. Зборовите „бајка“, „сон“, „имагинарно“ беа и во насловите, а честопати го одбележуваа видот на мотивација на раскажувањето. Понекогаш и премногу загледан во примерите, во романтичарската гротеска, во поетската парабола и бајка, Маџунков во првата книга во најсреќните моменти успеваше да ги раздалечи границите на споменатите прозни структури: под разновидните елементи на фантастичниот расказ се појавуваше, можеби како во најдобриот расказ во збирката, „Воскресение“, сосема вистинскиот копнеж по неповратно загубените вредности, и тоа токму благодарение на воведувањето во расказот на банални, „натуралистички“ детали. Во таквите моменти прозата од *Чудна средба* изгледаше како необична порака на еден маѓепсан, но автентичен свет.

Расказите во оваа книга на Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, дури и кога привидно се приближуваат на оној тек на современата проза кој не се служи со романтичарската постапка и фантастика, се од сличен извор како и расказите во *Чудна средба*. Само што, сега пред нас е раскажувач кој појасно го распознал својот пат и кој помалку смета на примерите. Тематски поразновидни, овие нови раскази ни претставуваат автор што ги совладал различните раскажувачки техники, кој со сигурност ги менува или ги спојува наративните фор-

ми, и се впушта во неочекувани, а успешно изведени опити со тонот на раскажувањето.

Блискоста на новите раскази на Маџунков со оние од првата книга е од начелна природа, таа најмалку би требало да се бара во отвореното користење на фантастиката. Појавите на натприродни суштества и глетки, воскреснувањето на мртвите, преобразувањето на живото во механичко и на човечкото во животинско, законите на сновидението и потсвеста, сето тоа влијае помалку пресудно во градењето на раскажувачката визија во книгата *Убиј го зборливото куче*. Нешто од бајката, од усната книжевност, меѓутоа, и нешто многу важно за општиот впечаток што го разбудува оваа книга, сигурно и натаму е присутно кај Маџунков.

Иако новата книга на нашиот раскажувач е поделена на пет циклуси со посебни наслови, сите раскази во неа за потребите на анализата можат да се разделат на два вида. На една страна се сите оние што упатуваат на секојдневното искуство и, зборувајќи условно, на обичните настани и судбини, на друга страна, пак, се раскажите изградени врз претпоставките на жанрот на фантастичната гротеска. Во обата случаи природата на раскажувањето на Маџунков е чудно двосмислена, не е сосема лесно таа да се определи. Како пример, да укажеме на тоа дека во раскажите какви што се „Смртта на Јонски“, „Крај“, „Нивните коњи“, или во раскажот кој ѝ дал наслов на збирката, „Убиј го зборливото куче“, елементите на фантастиката се насочени кон раскажувачката слика што покажува некоја реална судбинска околност, додека во раскажите од двата средишни циклуса („На другата страна од котлината“ и „Раскази за Иљо М.“) кажувањето дури и за толку банални нешта како што е sидањето на собна печка (раскажот „Мирисот на земјата“) се движи кон формирање на впечаток на нестварен настан, поместен како во бајка.

Во прозата „Нивните коњи“ на разни начини се навестува натприродното и неверојатното: нараторот во второ лице еднина се обраќа некому, кого го нарекува скротител на болви, а се раскажува и за коњи со нестварни, легендарни својства. На крајот се обликува слика на многу реални односи на две загрозени суштества, сè до нивните парични неволји, како што во раскажот за човекот кој има моќ да се враќа од мртвите и кој сака да го продаде својот труп за да го растргнат седум кучиња, мачени од глад и жед седумдесет и седум денови, на крајот се открива многу автентична животна горчина.

Од друга страна, во прозата „Мирисот на земјата“, обичното sидање на печка се разрешува со полуфантастична слика:

„Светилката – одамна веќе запалена, зашто надвор паднал мрак – трепка и мижурка, одвај осветлувајќи ја собата. Ракијата клокоти во грлата, собата се тресе како напуштен брод врз широките океански далги. Сè е толку далечно и нестварно! Она што се случи преку денот, потонува во заборав, исчезнува и се губи како да било пред десет илјади години (...) Работата е завршена, собата исчистена, печката, измиена, испливува од чадот како призрак, и светка и блеска со својот

кафеаво-жолт сјај. Трепери како кула-светилник во темната ноќ, кон чиј несигурен оган талкаат мајстор Миле и Јоја, капетанот и крмарот, екипажот и товарот, патниците и глувците на бродот што мирно плови низ магичните сини простори.

На разделба, долго стоеја пред куќата; а потоа тргнаа, со раширени раце, и исчезнаа во темнината.“

Никаков реален однос меѓу актерите во расказот не е истакнат тука како тематски пресуден; многубројните детали што се однесуваат на вештината на правењето печка послужиле, меѓутоа, најпрвин така што во приврзаноста на еден мајстор кон својот занает се открива можноста за постоење на некој свет што личи на бајка среде баналноста.

Донекаде настрана од споменатите раскази на Маџунков стои помал број онакви какви што се „Циркус“, „Галеби“ или „Кралчето, Кралицата, Кралот“ (од циклусот „Циркус“, „Седма светска војна“ и „Утро“), во кои Маџунков, се чини, ѝ се враќа на својата постара наклонетост на поетската парабола изведена од насетувањето на некоја воопштена мисла за животот. Во ваквите случаи, пак, особено интересен е обидот за актуализирање на елементите на бајката, нивното пресвртување во сложена раскажувачка структура. Во расказот „Кралчето, Кралицата, Кралот“, на пример, карактеристичните својства на старинскиот расказ ја извршуваат улогата на преносители на баналната граѓа на повисоко рамниште, кое дозволува и воопштен коментар на дадената ситуација, и сликовито и поетски збиено развивање на цела една судбина; Маџунков наоѓа можност да рече:

„Земјата на Кралот беше на периферијата од градот. Жителите на таа земја беа Кралчето, Кралицата и Кралот. Нивното кралство постоеше од скоро: детето само што беше навршило една годинка. А неговите родители не живееја отсекогаш тука (...) Нивните засолништа беа крчмите на брегoвите од големите реки, таванските сопчиња.“

Тргнувајќи од тоа, расказот бајка во низите од фантастични слики се стреми кон тоа да се претвори во своевиден амблем на откритието за односот меѓу доброто и злото, за смислата на животот и, притоа, на откритието што инаку не би можело да се искаже во раскажувањето за дадениот однос меѓу човекот, жената и детето.

Користењето на фолклорното раскажувачко искуство на Маџунков најинтересно е таму каде што најмалку би можело да се очекува – во расказите од двата средишни циклуса, во кои нашиот раскажувач се сосредоточува на веројатните или токму на баналните случувања. Со различни вредности, овие раскази успеваат понекогаш со изненадувачки малку раскажувачки средства да образуваат ситуации со исклучителна впечатливост – раскажувањето за возењето со автобус, за речиси микроскопски мали настани во часовите на пладневен одмор меѓу градежните работници, како и раскажувањето за трагичниот крај на кусата кавга на соседите околу просторот за сушење на тутун е изведено така што во него нема место за развиени опишувања и за детално психолошко сликање на ликовите.

Во таквото раскажување, меѓутоа, пронаоѓаме соодветен тон:

„Пладне. Блескаво, врело, неподвижно езеро. Разлутен како мува, мал, згаден и од свет и од себе, Тодор Биков се влечкаше накај својата куќа сонувајќи за студена бунарска вода, ручек и одмор под сенката на младата кајсија. Да поминеа покрај него валјак, Циганин со бели глувци или магаре со две глави, немаше да ги забележи. Но кога се фати за алката од портата, сепак виде нешто од што му поминаа и жедта, и гладот и умората. Виде, имено, дека Дебелиот Станко пак му го *присвоил сонцето*.

'Отворај, добиток', се раздра Биков како да го дерат жив, тропајќи со нога на портата од соседовата куќа. 'Излегувај надвор!'"

Инсистирањето на локалната боја, скржавоста и конвенционалноста во изборот на јазичните и на стилските средства тука откриваат присуство на особен тип раскажувач – раскажувач што не ги бара толку особените „уметнички" ефекти колку што се потпира врз традицијата на усното кажување во која од витално значење се токму одредени наративни конвенции. Па, сепак, сликата на целината во расказот ги задржува и својствата на реалистичката цртичка за убиството поради „присвојување на сонцето" потребно за сушење на тутунот. Оној раскажувачки тон само внесува во расказот ново рамниште во кое се проширува неговото тематско зрачење.

Раскажувачката перспектива за која станува збор ги зафаќа речиси сите елементи на раскажувањето и во повеќето други текстови на Мацунков; таа убаво може да се најде и во дијалозите што се една од главните компоненти на уметничката постапка на нашиот автор. И кога се стреми да ја пренесе специфичноста на нечиј говор сè до најмалиот детаљ, и кога просто го бележи основниот смисловен правец на нечиј исказ, управниот говор во дијалозите кај Мацунков ретко навистина драмски се осамостојува, дијалозите остануваат дел од истата раскажувачка артикулација што ја наоѓаме и во опишувањата или во карактеризирањето на лицата.

Опишаниот тон на раскажувањето е основата на интересноста и во раскажувањето за незначителната судбина на земјоделецот и сточар Иљо М., потрошена во некое мало место во Македонија. На почетокот на расказот што го отвора овој циклус се раскажува за снегот кој ги радува децата, но снегот нема да го израдува Иљо М., ќе му го урне и ќе му го излади домот; нема да го израдуваат ниту родените деца, синот во кој ги полагал надежите, ќе замине во Скопје. На крајот од циклусот Иљо М. достасува во затвор, а тука го запознава за прв-пат во животот и човекот со слободна и размавната судбина, Георгија Мечкаров, кој талка по светот по своите копнежи. Раскажувањето за Иљо М. се затвора со навестување за живот ограничен од ситници, но тоа раскажување, запирајќи се само на одредени елементи на една судбина, веќе откри дека Иљо М. од стеснетоста на своите можности умеел да се спасува – со својата предаденост кон животните, работата, приказните, илузиите. Човекот со кој се судира во работата, и другиот кој сака да му го откупи земјиштето, синовите за кои сака да подигне

нов дом, кафеанџијата што го следи неговото пропаѓање, сите тие во таквото раскажување се откриваат како извори на постојано и судбоносно влијание, и за нив Иљо М. ткае приказни, и во таквото ткаење наоѓа начин да им се спротивстави на неволите. Светот на овој необичен јунак од циклусот на Маџунков, оддалечен од сферата на можното реалистичко влијание веќе и со тоа што е сместен во културна средина поинаква од онаа на чиј јазик е искажан, така е претворен во полуфантастичен свет: во него тривијалните случувања и ништожните суштества, како маѓепсани, добиваат својства на легенда, а, благодарение на наративниот тон, и нова вредност во целината на расказот.

Присуството на фолклорното во расказите од книгата *Убиј го зборливото куче* би можело да се следи и во поинакви правци – не е мал бројот на местата во оваа книга чија поента се формира и преку народната песна (како во расказот „На другата страна од котлината“), или преку алузиите на некоја од компонентите на народниот расказ, легенда или празноверие. Животни што зборуваат, змија што го опашува светот, таинствената врска меѓу живите суштества и ликовите од сликите – тоа се претставите што Маџунков ги вградува во раскажувачката постапка, проширувајќи ги своите реалистични раскази со навестувања за ирационалното, или доведувајќи ги во врска, барем во посреќните моменти, своите поетски параболи со она што е психолошки вкоренето.

Убиј го зборливото куче е навистина разновидна книга, и укажувањето на некои нејзини одлики, кои од литературноисториска перспектива ни се наметнуваат како најзначајни, не би требало да значи занемарување на многу од поинаквите особености на раскажувањето на Маџунков. Чувството за определена фолклорна традиција, способноста за асимилирање на тонот на усното раскажување, му помогнале на Маџунков да остане доследен и во расказите од последниот циклус во новата книга, во кои амбиентот и тематиката значително се менуваат. Можеме затоа да речеме, на крајот, дека и во расказите, какви што се „Лихнидски очи“, „Неволите на Павле“, или „Утро“, на Маџунков му поаѓа од рака во неочекуваните споеви на крајно оддалечените искуства да го пресврти баналното – во исклучително, познатото – во ново и зачудувачко. И кога во последната реченица во книгата, вклопена и во контекстот на реалистичкиот расказ, ќе го прочитаме исказот: „Колку е нашата љубов исткаена од ништо“, тогаш сме, всушност, соочени со формулата на една од убавите раскажувачки особености на Митко Маџунков – да дарува впечатливост и форма на она што во човековото доживување на вредноста е најмалку видливо и најмалку подложно на обликување.

Подгорица, „Овдје“ бр. 55, XII 1973 г.
Превод од српски: Анита Илиева-Николовска

УДК: 821.163.3.09

Чедомир Мирковиќ

ВОЗБУДЛИВА ПРОЗА

(*запис за прозата на Митко Мацунков, по повод добивањето на „Рациновото признание“)*

Со четири книги објавени досега, Митко Мацунков (роден во 1943 г. во Струмица, живее во Белград) спаѓа во писателите што покажаа исклучителна, и за наши околности невообичаена широчина на трагањата и определувањата. Првата книга на овој писател, збирката раскази *Чудна средба* (1970), ја изрази блискоста на авторот кон фантастиката, повеќестраното образование и извонредната наклонетост кон детали. И наредната збирка раскази, *Убиј го зборливото куче* (1973) – за која Мацунков ја доби наградата „Исидора Секулиќ“ – ја покажа раскажувачката дарба, смислата од реалистички детали да се гради модерна прозна фактура, со комбинација на дијалошки и наративни детали да се создава силно и возбудливо литературно ткиво. Романот *Кула на Ридот* (1980) донесе, во развиена форма, множество впечатливи сцени и живописни ликови, а во спојот на реалистичкото и фантазмагоричното искажа – низ параболи и алегории – забележувања за судбинските одредници на нашиот денешен свет и нашето поднебје.

Во *Меѓата на светот*, најновата своја книга – која на српскохрватски јазик ја објави белградска „Просвета“, а на македонски скопска „Наша книга“, 1984 г. – авторот како да продолжува да се опитува во нови форми и во неистражени жанровски меѓупростори. Затоа ми се чини дека би бил залуден или барем самиот себеси доволен – а, со тоа и неплоден – напорот да се дефинира на кој литературен жанр им припаѓаат текстовите во *Меѓата на светот*. Зашто, би можело да се докажува дека се тоа послободни и разнородни прозни записи, неконвенционални раскази обоени со силно присуство на личноста на писателот, но со речиси исто толку успех би можело да се тврди дека Мацунков оставил печат и во светот на песната во проза, во простори со нагласено интимистички трагања и преокупации.

Митко Мацунков се занимава со широк тематски круг состојби, појави, ликови, ситуации, односи и набљудувања, од непосредниот и конкретен свет до метафизичките претчувства и ирационалните трепети. Како основното начело на оваа проза да е – неприфаќањето конвенција, стандард и зададеност, ослободувањето од диктатот на утврдените и во себе затворените жанрови, обликување на текстот по најделикатниот внатрешен императив, прекршување на непосредната инспирација низ најдлабокото лично доживување и суд.

Мацунков не би бил доследен на својот неконвенционален однос кон литературата и духовноста кога богатството на теми и мотиви, разновидноста на расположенијата и множеството интелектуални состојби не би ги мотивирал литературно со еден побогат интелектуален и творечки став, дискретно провлечен низ книгата како целина. Ако таа негова „животна филозофија“, која е во основата на оваа проза, би требало поедноставено да ја експлицирам, би кажал дека Мацунков го доживува светот – слично на неколкумина еминентни светски писатели – како сплет на некохерентни случувања, како лавиринти што не признаваат површински каузалитети и последичности, како разбиена целина која се растурила во безброј нееднакви делови, како одблесоци на распаднат универзум, кои најпрво треба да се пронајдат, па со поместување и пресвртување да им се одреди и да им се протолкува местото.

Таков однос кон инспирациите, таков став кон неисцрпното богатство на психолошките состојби, таква надмоќ над среќно учените односи може себеси да си дозволи писател со вистинска доверба во својата надареност и во своето книжевно образование. Ваква неконвенционална книга, во која секој, па и многу краток запис, нуди „граѓа“ за развиена раскажувачка целина, може да ја испишуваат само интелектуално силни писатели, оние што имаат доверба во неисцрпноста на тематските и на мотивските дострели. Но, треба да се рече дека интелектуалноста на Митко Мацунков не се искажува само, дури ни превосходно, во луцидните коментари, ниту само во добрите опсервации, ниту во повремените есеистички размислувања, ниту исклучително во дискретните коментари, туку, пред сè, во начинот на обликување на текстот, во чувството за внатрешна кохеренција, во користењето на множество елементи на современото литературно умеење, во начинот како деталите се поврзуваат во целина, во ритамот и во композицијата.

Во тој домен, во обликувањето на текстот, во подложувањето на слободно одбраниот тематски простор кон барањето на целината, се наоѓаат најважните и, за мене, најсигурните докази за вредноста на оваа книга. Нема сомнение дека литературните теоретичари на кои повеќе им се важни схемите и дефинициите отколку креацијата и нарушувањето на конвенциите со задоволство би ја оспорувале ваквата проза. Тоа, со теориската апаратура, навистина може да се прави. Би можело, на пример, да се докажува дека Мацунков премногу слободно се однесува спрема пропорциите, довршеноста и еднообразноста. Би можело да се образложува и да се илустрира дека овој писател избегнал многубројни нормирања, ги надминал стеснувачките критериуми на кои, сакаш-нејќеш, мора да се подложува жанровски доследно определената литература. Но, не може да се оспори возбудливоста на оваа проза, привлечноста на нејзината силуетност, блесокот на забелешките, ударот и шокот на непредвидливите контрасти, богатото лирско нијансирање, скицираните ликови, кои силно се врежуваат во паметењето на читателот, убавината на брзо уочената вистина, при-

емливоста на шеретскиот коментар, меланхоличната ламентација, одбивноста спрема баналното и стереотипното, навлегувањето во интимата, модерното литературно занимавање со психологијата.

На аналитичарот што се интересира за подрачјето на јазикот, *Меѓата на светот* може да му понуди изобилие докази за еден модерен однос кон јазичните елементи, од лексичкиот слој до литературната и интелектуалната просирност и на реченицата и на исказот. Овојпат нема да ја нагласувам особеноста што Митко Мацунков – кому мајчин јазик му е македонскиот (а, кој пишува и на српскохрватски и на македонски, и, покрај тоа, одлично преведува) – спаѓа во нашите современи писатели што најмногу внимаваат на употребата на јазикот, но и тоа е, несомнено, еден од доказите за талентот, образованието, трудот и литературната професионалност.

Белград, „Политика“, 12 октомври 1985 г.
Превод од српски: Анита Илиева-Николовска

УДК: 821.163.3.31(049.3)

Марко Недиќ

ПАРАЛЕЛНА СЛИКА НА СТВАРНОСТА
(*Митко Мацунков: „Кула на Ридот“ – Белград, „Просвета“, 1980*)

Како писател на два книжевни јазици, српскохрватскиот и македонскиот, Митко Мацунков веќе зазема специфично место во современата југословенска литература. Неговата прва и втора книга, *Чудна средба* и *Убиј го зборливото куче*, најпрво се објавени на српскохрватски јазик, првата во издание на белградските „Видици“ (1970), втората во издание на „Просвета“ (1973), а нешто подоцна и на македонски јазик, во издание на скопска „Мисла“ (1975). Неговата најнова книга, романот *Кула на Ридот*, која во српска верзија се појави кон крајот на оваа година во „Просвета“, наскоро треба да биде објавена и во Македонија. Митко Мацунков, значи, подеднакво им припаѓа и на српската и на македонската литература, тој во рамките на југословенската литература е пример за писател со двојна јазична и литературна припадност. Одредени неразбирања што понекогаш се јавуваат по повод ваквата припадност, сепак, се надминуваат со сознанието за бројните предности што таа ги донесува на нашите литератури. Основната предност, секако, е во можноста за изворно користење на богатото искуство и на едната и на другата национална литературна традиција, во случајот на Митко Мацунков и на српскохрватската и на македонската, како и во синтетизирањето во сопственото дело и на едниот и на другиот современ литературен израз. Немала предност е, исто така и во одредена општествена смисла, и чинот што таквата припадност го внесува во нашиот литературен живот: писател каков што е Мацунков, во суштина, ја потврдува неопходноста на врските меѓу југословенските литератури не само поради природната, историската и општествената упатеност на нејзините припадници едни на други туку и поради заедничкото литературно и животно искуство, кое со своето дело можат да го нудат на поширокаата читателска публика на која ѝ се обраќаат. Тие предности, меѓутоа, имаат целосно уметничко оправдување кога навистина придонесуваат за создавањето на добри литературни дела. Прозата на Митко Мацунков е најдобар пример за тоа.

Двете први книги на овој автор беа во природниот тек на оние прозни тенденции што во времето на нивното објавување беа доминантни во тогашната југословенска, посебно во српската проза. Со збирките раскази *Чудна средба* и *Убиј го зборливото куче* Митко Мацунков на она што се случуваше во српската проза од тоа време, а во еден дел веројатно и во македонската, додаде некои специфично

свои нијанси. Тој, имено, современата српска проза ја збогати со една нијанса на фантастика, која во таа форма не беше вообичаена во неа. Кај Филип Давид, Мирко Ковач или кај Борислав Пекиќ фантастиката во добар дел беше во функција на една естетизирана визија на светот и на литературниот текст, бидејќи занимавањето на овие писатели со фантастиката на одреден начин беше една од последиците на нивното проучување на историјата на литературата. Митко Маџунков таквиот однос кон фантастиката значително го помести кон понепосредните животни мотиви. Тој изворите на фантастиката многу повеќе ги пронаоѓаше во стварното историско и колективно искуство на народот од кој изникнал отколку во парафразите на познатите литературни дела или актуелните изразни тенденции на литературата во чии текови со читателското и творечкото искуство активно се вклучи во првите години на својата работа. Затоа неговата фантастика во некои од расказите во *Чудна средба*, во „Воскресение“, на пример, или во „Одење во ајдуци“, а посебно во книгата *Убиј го зборливото куче*, во „Големиот Смок“, „Хефест“, „На другата страна од котлината“, донекаде и во циклусот за Иљо М., е многу поблиска на фантастиката од народните приказни и народните верувања отколку на фантастиката каква што негува таканаречената висока литература. На тој начин Маџунков се врзуваше за изворната, за фолклорната фантастика и на македонската и на српската проза, која во најголема мера беше израз на колективната свест, на колективното народно искуство и неговите автентични уметнички можности и потреби. Особено во српската литература, Маџунков се потпираше на онаа проза што со инспирацијата и граѓата исто така се врзува за народните верувања и умотворби, за балканската и словенската митологија, значи за прозата на писателите какви што беа Растко Петровиќ или Момчило Настасиевиќ. Но, ниту таквата фантастика не беше во расказите на овој писател самата на себе цел ниту основен предмет на прозниот јазик, туку исклучиво беше адекватно уметничко средство во објаснувањето на современата стварност, во доловувањето на доживувањето и визијата на светот на денешниот човек, неговиот морал, психологија и однесување, што во секој случај беше значаен елемент на нејзиното литературно функционирање. Со тоа токму фолклорната фантастика добиваше целосно модерно литературно значење во нашата проза на седумдесеттите години. Онаа друга фантастика, фантастиката што го влече своето потекло од литературната традиција на европскиот културен круг, која исто така, постои во пораната проза на Митко Маџунков, и кај него е помалку изворна од првата, но се чини, била нужна изразна врска кон другите литературни форми, особено кон гротеската и симболичките раскази, кои прават посебен слој на структурата на неговите раскази со фантастична ориентација. Од друга страна, во вториот вид раскази на Митко Маџунков, во кој со еден речиси реалистички метод е опишана денешната секојдневна стварност, исто така постои нешто необично, необичен карактер, ситуација или јазик, со кои во одредена мерка се воспоставува творечката врска кон првиот вид раскази. И

овие раскази се, исто така, еден вид дополнение на стварноста, еден вид нејзино објаснување со литературна форма, но секогаш се и посебен расказ со интересна фабула. Митко Мацунков поради ваквата изразна и тематска слоевитост на својата проза на одреден начин се најде во просторот меѓу оние современи писатели на модерниот израз кои во времето кога тој ги објави првите книги ја негуваа фантастиката и оние што за основна тема на својата проза ја земаа непосредната стварност. Затоа што веќе од почетокот подеднакво им припаѓаше и на едните и на другите, Митко Мацунков во својата проза на одреден начин веќе тогаш оствари синтеза меѓу нив, каква што наскоро ќе се појави, како нужна последица на природниот развиток на литературниот говор на едно литературно време, и кај многу други писатели на современата српска проза.

Во третата книга на Митко Мацунков, во романот *Кула на Ридот*, исто така се постигнува своевидна синтеза меѓу различните видови историден однос кон литературната структура. *Кула на Ридот* е, имено, како единствен литературен организам, сложено, слоевито и многузначно дело во онаа мера во која тоа беше и пораната проза на Мацунков како збир на посебни раскажувачки целини. Сложеноста на *Кула на Ридот* се манифестира од содржината, од основната приказна, преку применетата прозна постапка и јазик до општото значење на делото во целина. Сложеноста на овој роман е значи последица на неговата полифониска структура. Всушност, *Кула на Ридот* е роман-загатка. Но, тоа не е алегориска, туку поетска загатка, зашто, за разлика од алегоријата што, главно, има еден клуч за објаснување на своето значење, поетската загатка има повеќе можни значења, па со самото тоа и повеќе можности за свое толкување, односно за толкување на делото во целина. Секој од слоевите на оваа книга има можно објаснување на одредено литературнокритичко рамниште, секој претставува еден тип на пишување и однос кон литературното дело каков што се сретнува, барем во навестување, и во пораната проза на Мацунков, но секој, исто така, има и едно сосема посебно значење во рамките на целината на романескниот текст. Значи, покрај значењата што ги има како збир на непосредни прозни слики, кои истовремено искажуваат еден однос кон светот, секој слој на *Кула на Ридот* има и значење што е во непосредна функција на целината на делото, целината на визијата на животот во литературното дело.

Сложеноста на *Кула на Ридот* можеби е највидлива на планот на содржината, на планот на организацијата на сижето на книгата. На прв поглед дури изгледа дека сите други нивоа на оствареност на *Кула на Ридот* непосредно зависат од сложеноста на ова негово ниво. Но, нејзината содржинска сложеност како да е условена од претходната просторна и временска сложеност, која, исто така, постои како нејзина значајна внатрешна карактеристика. Имено, содржината на романот *Кула на Ридот* се остварува во простор што не е строго дефиниран. На ниту едно место не се кажува поодредено каде се наоѓа Ридот на чии падини живеат главните ликови на овој роман, ниту каде

е сместен градот Леден во кој тие повремено одат. Меѓутоа, во текот на развојот на романот постепено се поврзуваат одредени податоци за Ридот и неговите луѓе, така што се покажува дека Ридот би морал да биде некаде на просторот на Балканот, некаде во Македонија, а дека градот Леден се наоѓа на работ од тоа подрачје, или дури надвор од него. Ниту времето во кое се случува дејството на овој роман исто така не е прецизно дефинирано, и тоа е третирано целосно слободно. Значи, и времето и просторот се третирани на начин што беше вообичаен во српската литература во времето на доминацијата на таканаречената алегориско-симболистичка проза. Во прв момент се чини дека животот со кој живеат жителите на Ридот има одлики на животот од времето на минатото, од времето што трае независно од цивилизацијата, историјата и културата. Меѓутоа, со текот на развојот на романот станува очигледно дека станува збор, сепак, за современ момент, а не за некое универзално време, или за времето на минатото и митот, не само затоа што некои елементи директно упатуваат на тоа, на пример студентските демонстрации од пред десетина години, потоа некои поими од секојдневниот живот, поими од современата наука, техника итн., туку и затоа што во романот навистина се зборува за луѓе со модерен сензибилитет, за современи ситуации и за просторот и времето во кои се наоѓа денешниот човек. Тоа што во рамките на сегашното време се споменуваат како актуелни настани кои можело да се случат единствено во подалечното минато е во најблиска врска со намерата на авторот во едно време да ги збие сите времиња што сè уште живо траат и активно влијаат во народот на еден простор. Ако некои поими од романот би се преведувале на порационален јазик, тогаш, на пример, времето на „црвените фесови“ би било времето на владеењето на Турците на Балканот, особено во Македонија; војните низ кои минуваат одделни јунаци на книгата би биле ослободителните Балкански војни, Првата светска војна, Втората светска војна. Меѓу споменуваните времиња во романот владее таква внатрешна врска и зависност што станува сосема природно што животот на некој од ликовите навистина трае од времето на „црвените фесови“, па до наши дни. Со зафаќање на подолг временски период Мацунков во својот роман го искористил самиот поим на траењето како основен поим и функција на времето. Во неговите рамки го интегрирал поимот на формата како основен поим и функција на просторот. Со збивање на поимот на просторот во единствениот поим на Ридот и Кулата и ним комплементарниот поим на Леден, при што Ридот го симболизира непосредниот живот, Кулата индивидуалниот, а Леден објективната стварност, исто така и со збивање на поимот на времето во сегашното време, во кое се содржани и сите времиња на минатото, времето на митот, бајката и историјата во синтеза со актуелното општествено време, Митко Мацунков најголемиот дел од содржината на својата книга го концентрирал околу два основни симболи во неа, симболот на Ридот и симболот на Кулата. Околу нив, како околу средиште се остваруваат останатите слоеви на романот. Избраната постапка му

нудела на авторот вистински можности за дело во кое богатата творечка имагинација ќе се издигне до основен конструктивен принцип на литературната структура, на која авторовото чувство за автентични литературни вредности ќе им даде соодветна уметничка функција и значење.

Во *Кула на Ридот*, значи, не станува збор за настани и односи што се остваруваат во рамките на реалните просторни и временски димензии, па затоа и не треба да се набљудува и да се оценува како реалистичко дело кое мора да ги почитува основните законитости на реалистичкото пишување и рационалното доживување на светот. Во *Кула на Ридот* станува збор за модерна симболичка прозна структура, во која се наоѓа множество меѓусебно поврзани внатрешни слоеви, од фолклорни, етнолошки, митолошки, социјални, интелектуални и други до стилски и семантички, кои се проникнати со изразита свест на авторот за нужното внатрешно единство на делото и сознание дека со сложеноста во ниту еден случај не смее да се намали комуникативноста на делото, туку дека со неа само може да се зголемат неговите бројни уметнички вредности и вкупното литературно значење.

Првиот меѓу позначајните слоеви на кои се наидува во *Кула на Ридот* е фолклорниот. Главниот лик на романот, Лазар, и другите жители на висорамнината Рид, на чиј врв повремено се гледаат остатоците од некогашната Кула од девет ката, сè уште живеат во еден простор и време кои поради многуте свои внатрешни и надворешни белези може да се карактеризираат како простор и време од фолклорен тип. Секојдневниот живот на Ридот е исполнет со работи врзани за опстанокот, за елементарните потреби и вредности на животот, за траењето исклучиво на исто место. Обработката на земјиштето, одгледувањето и чувањето на стоката, разговорите меѓу членовите на семејството, меѓу оние што работат на имотот на Лазар, косењето на ливадите, гозбите по косидбата, доаѓањето на роднината од градот, ловот на диви свињи, на волци, трагањето по изгубениот роднина, навестувањата на љубовните приказни, игрите меѓу децата, преговорите за продажба на имотот и другите настани ја исполнуваат основната содржина на животот на жителите на Ридот и прават значаен дел од содржината на романот во целина. Многу од опишаните настани, особено атмосферата што ги проникнува, навестуваат дека во романот станува збор за еден изделен крај на светот во кој сè уште се живее во рамките на идиличната сточарска култура и во кој владеат законите на колективниот живот и однесување. Всушност, *Кула на Ридот* започнува како бајка. Меѓу нејзиниот почеток и крај се одвива животот, кој носи многу белези на животот од митолошките времиња, односно чувствување на светот, какво што и денес делумно постои во некој планински крај на нашата земја недопрен од цивилизацијата. Средбата на Лазар на самиот почеток на романот со Човекот-трева или Човекот-птица, како што тој го нарекува, или со зеленоокиот Искушувач, всушност е средба со суштествата од бајката, од митот; тие се тоа не само по она што го зборуваат туку и по начинот на кој ги гледа главниот лик на романот. Во

суштина, тие ликови и се негова проекција на она што го замислува како минато и она што го преокупира во сегашноста. Подоцнежното враќање на Лазар во домот, меѓу колибите во кои живее заедно со семејството и слугите, веќе е интониран како настан од реалниот селски живот. Навестувањата што се даваат во воведните поглавја за идните настани, на пример за доаѓањето на важниот гостин, идниот купувач на имотот на Лазар, или за чувствувањето на времето и вселената на Леонида, се елементи што само условно може да постојат во иреално време и простор, а, всушност, директно се врзани за селскиот живот на кој живеат жителите на Ридот. Целиот живот на Ридот во суштина само личи на животот што се живеел во минатото, во времето на сточарската култура, но тоа, сепак, не е минато време, тоа е сегашност што само личи на бајка. Атмосферата на бајка е остварена и на крајот од романот, така што се чини дека со средствата што се користени во бајката се врамува севкупниот простор на случувањата во книгата. Во суштина, во најголемиот дел од романот реалноста на селскиот живот и е неговото основно содржинско рамниште, иако некои елементи на бајката, каква што е хиперболата, и натаму имаат значајно место во неа. Прикажувањето на селскиот, фолклорниот начин на живот и доживување на светот, меѓутоа, не е исклучиво содржинско поле што го дава овој роман. Токму необичноста на прикажаниот селски живот покажува дека во романот се зборува за многу пошироки егзистенцијални ситуации од оние што ги навестува неговиот почеток.

Ако од целокупната содржина на романот погледот се задржи само на неговата основна приказна и на нејзиниот развој, ако во натамошното толкување на делото се тргне од неговата фабула, тогаш во прв план секако избива односот меѓу приказната и идејата на делото, односно меѓу прикажаната стварност и сознанието за неа добиено врз основа на дадената приказна. Приказната на романот, во својата основна линија, е мошне едноставна. Таа започнува од моментот во кој Лазар одлучил да го продаде својот имот, да го напушти Ридот и со семејството да се отсели во градот, каде што неговите две ќерки ќе се школуваат а неговата жена Тера и тој поинаку ќе живеат. Но, во романот не се зборува толку за самата одлука на главниот јунак да се отсели во град, колку за неговото тешко напуштање на родниот крај, во кој поминал целиот негов дотогашен живот, и за напуштањето на некогашната желба да ја обнови Кулата чии урнатини понекогаш ги nasира на врвот од висорамнината на која живее. Ако приказната на оваа книга произлегла од одлуката на главниот јунак да го напушти родниот крај и да оди во град, нејзината идеја произлегла од неговото сознание за неминовноста од напуштање на сонот за обнова на некогашната Кула во родниот крај; идејата на книгата, значи, произлегла од сознанието на главниот јунак дека во современите животни услови неминовни се промените во животот и стварноста и преминот од една социјална и културна средина во друга, односно преминот од селската култура во урбаната култура и заедница. Гледано во социолошки рамки, кои се многу значајни за книгата, односот меѓу сел-

ската и градската култура и начин на живот во нив открива многу важна тематска и значенска можност на делото. Таа се навестува на многу негови страници, во сцените во кои Лазар бара стан во Леден, во студентските демонстрации на кои им се приклучува братучедот на Лазар Иван, во зборовите на неостварениот писател Филип Ридски и чичко му на Лазар Аврам за предноста на селскиот начин на живот над градскиот, сосема поинаквото од мислењето на жена му на Лазар Тера, и во многу други моменти на романот. Истовремената, напоредна употреба на поими од селската социјална и културна сфера и поими од урбаниот живот, во суштина не означува спротивставување на едната култура на другата, туку нивно проникнување и заемно дополнување, односно спонтано еволутивно потиснување на селската култура од страна на градската. Одлуката на Лазар да го продаде имотот и да оди во град не е момент во кој тој ги спознава предностите на урбаниот живот, туку момент на спознавање на нужноста на историското сменување на културите, зависноста во која се најде селската култура во однос на градската, како и свесноста дека тој како единка не е во можност во рамките на културата што е на заминување, да обнови еден од симболите на нејзиното минато. *Кула на Ридоѿ* со обработката на овие односи е најблиска на некои веќе одамна актуелни тематски преокупации во поновата српска, па и во другите југословенски литератури, започнати уште од почетокот на овој век, и на помодерни творечки основи обновени во современата проза за луѓе што го напуштаат родниот крај и заминуваат во неизвесноста на урбаниот живот. Меѓутоа, и оваа тема во *Кула на Ридоѿ* повеќе е во поттекстот отколку во самиот текст на делото, таа повеќе се насетува како една од позначајните мотивациски точки што влијае на однесувањето на главниот јунак, односно како една од можностите за толкување на сложеноста на романот или на еден негов слој отколку како единствена или најзначајна основа на неговата содржина. Тоа е, секако, знак дека толкувањето засновано исклучиво на социолошки премиси покрива само еден слој од романот, а не неговата целина. Од друга страна, со постоењето токму на ваквата централна приказна на романот, овозможено е проблематизирање и многу други појави и односи во него. Движењето од родниот крај, од селото кон градот, кон цивилизацијата го симболизира истовремено движењето на човекот низ времето, низ митот и историјата до денешните дни. Со тоа веќе се влегува во симболичкиот слој на содржината на овој роман. Самата приказна на романот, односно нејзиниот крак за сонот на Лазар да ја обнови Кулата, го условува токму тој слој. Тој е директно врзан со судбината на Кулата и со Лазаревото доживување на светот и симболот на Кулата во него. Зашто, под слојот на настаните, фабулата, заплетот во романот, се случува една друга стварност, стварноста на врските меѓу индивидуалните, одделни светови и световите на колективното постоење, општествените и историските движења, космолошките визии и положбата на поединците во нив, што на романот во целина му дава едно сосема ново значење. Повеќе не станува збор ниту за

пределот во кој се случува фолклорно-фантастичната приказна, ниту за современото планинско село во кое неминовно влегуваат знаците на цивилизацијата и градската култура, туку станува збор, пред сè, за положбата на поединецот на земјата, за неговиот живот и личност во рамките на заедницата, колективот, семејството, народот, за неговата земна, колку и космичка судбина. Средствата што ги користел Митко Маџунков за да го покаже тоа се превосходно средства на модерната литература. Меѓу нив секако најзначајни се хиперболата и симболот.

Митко Маџунков ја користел хиперболата во *Кула на Ридоѿ* на начин на кој ја користеле многумина писатели на модерната литература: од Достоевски, Џојс и Кафка до современите латиноамерикански писатели на таканаречениот магиски реализам. Хиперболата во овој роман не е ознака на митологизираната свест, која во стварноста, пред сè, гледа израз на натприродниот или божествен елемент, ниту е таа исклучиво проекција на стварноста во индивидуалното доживување. Таа е над сè хипербола, која има потекло во доживувањето на авторот, односно на нараторот. Долговечните старци во романот, Човекот-трева, зеленоокиот Искушувач, Леонида, Иљо Прежалениот, па дури и чичковците на Лазар Аврам и Тумангела, сигурно не можат да живеат во стварноста во толку долг временски период во кој живеат во романот, но исто така, не можат да бидат ниту исклучива проекција на свеста на главниот лик на романот, зашто тој, сепак, го поседува искуството на модерниот човек. Времето и просторот, исто така, не можат да бидат збивани и локализирани во онаа форма во која тоа во романот го прави писателот. Романот, значи, не е пишуван според обрасците на реалистичката, туку на некоја друга поетика, односно поетиката на модерната симболистичка проза. Употребата на необични или фантастични поими во романот може да биде последица главно на две литературни практики во кои како средство на специфичното прозно обликување се земаат предимензионирани појави и форми, збиени или проширени временски и просторни планови, ликови со необични внатрешни или надворешни својства. Употребата на овие поими во еден дел се потпира врз слични изразни средства од народната литература со фантастична мотивација, но без функцијата каква што ја имаат во таа литература. Во суштина, Маџунков само ги имитира средствата користени во народната литература, за да им даде во структурата на романескниот текст поинакво толкување. Вториот извор на хиперболата очигледно потекнува од авторовото сфаќање на модерниот литературен текст. Тоа сфаќање на одреден начин произлегува од синтезата на авторовата визија на светот од раното детство, во кое стварноста, исто така под влијание на народните приказни, верувања, легенди и колективна свест на средината во која растел авторот, била доживувана како збир на предимензионирани односи и појави, кои одат дури до фантастични размери, и авторовото доживување на познатите светски литературни дела, во кои на сличен начин се објаснуваат одделни појави на стварноста. Авторот во романот никаде не дава директен повод дека неговото користење на хиперболата

има основа во визијата на стварноста преобразена со детската свест, зашто од неа останала само евентуалната граѓа за романот, само првиот поттик, а не и вистинската мотивација, додека сè друго е подредено на визијата што почива врз претпоставките на модерниот литературен говор, но самиот факт што за предмет на романот се зема просторот кој е запознаен во детството, во кој е формирана првобитната авторова визија на светот, остава реална можност за толкување на хиперболата во *Кула на Ридот* како остаток од првобитната авторова визија на светот преобликувана со модерни прозни средства во романескна структура релативно независна од таа визија. Хиперболата што ја користи Митко Маџунков во претставувањето на просторот, ликовите, темата не е, меѓутоа, ниту хипербола што треба да предизвика чудење, шок или внимание на читателите, што во некои дела на модерната литература се појавува како нејзина основна функција, туку е тоа хипербола-метафора и хипербола-симбол, односно хипербола што не е самата на себе цел, туку хипербола што упатува на друго, на пренесеното, на проширеното значење на некој поим или претстава. Тоа е во суштина хипербола што има основа во метонимијата и која со симболизација на метонимиската претстава се претвора во метафора. Авторот затоа користи многу средства на реалистичкото пишување, како што се описите на надворешниот изглед на ликот, неговата предисторија до моментот во кој активно се вклучува во приказната на романот итн., за стварноста опишана на тој начин низ еден нејзин дел, значи со помош на метонимијата, да ја види како метафора на поширокатa зафатена стварност или стварноста воопшто, за да ги претстави непосредното, регионалното и конкретното како универзално и општо. Само врз подлогата на формите на хипербола од народната книжевност, со многу елементи на изразот на реалистичката романескна проза и со функцијата што ја има хиперболата во модерната литература, било можно да се изгради текст со таква имагинативна широчина и богатство каков што се наоѓа во *Кула на Ридот*. Само со хиперболизација на стварноста како легитимно и често користено средство на модерниот романескен јазик, односно со подигање на целокупната стварност на повисок степен на доживување и проекција, можело во делото да се дојде до метафоричното значење какво што имаат Кулата, Леден, Ридот, односно до проширеното метафорично значење, кое во него го имаат збиеното време и простор. Хиперболизацијата, значи, претставува примарен услов за симболизација на прикажаната стварност. Симболичното значење што го имаат сите поважни поими што се споменуваат во романот, во добар дел се засновуваат на користењето на хиперболата. Тоа се, пред сè, Ридот, Кулата, Леден, но не само тие туку и некои други, како што е, меѓу другите, и симболичниот број девет, со своето значење на совршен број, и на синтезата на доброто и злото, која произлегува од таа синтеза, потоа имињата на одделни ликови, одделни ситуации итн. Нивната симболичност, во прв ред, е условена од структурата на романот, неговата тема, идеја, односот меѓу ликовите и стварноста и другите можности

на симболизација на прикажаниот свет, меѓу кои јазикот има посебно место, но хиперболата, исто така, е еден од позначајните услови за проширување на значењето што тие поими, па и романот во целина го имаат.

Кулата, која „во ветровити и самрачни дни“ понекогаш може да ја види Лазар на врвот од висорамнината на чии падини се наоѓаат неговите колиби, има доминантно место во структурата на романот и во редица симболички поими во него. Со своите девет тераси, кои концентрично се стеснуваат кон врвот, таа секако најпрво потсетува на Вавилонската кула од седум ката и на нејзината функција на приближување кон небото и бесконечното. Со таквата функција Кулата на Ридот истовремено се претставува и како одраз на самото небеско постоење во човекот. Со своите девет тераси, како со девет патеки на планетите, таа не е само „огледало на вселената“, слика на вселената во човекот, туку и самата вселена. Како содржина што постојано постои во свеста на одделни ликови на романот, таа е и доказ на траењето на небеската сила во човекот, доказ за постоењето на метафизички слој во неговата свест. Но, таа нема мистично, туку активистичко дејство на литературниот јунак, таа е еден од условите на неговото автентично дејствување на земјата, дејствување со мисла, чувство, желба за создавање. Таа, значи, може да биде и симбол на овоземскиот живот, живот што навистина треба да се обнови, зашто еден негов вид привремено исчезнал во темнината на времето и минатото. Таа, во таа смисла, може да го означува и славното минато на народот, неговата култура, уметност. Сите овие можности на доживувањето на Кулата се само доказ на многузначноста што може да ја имаат и другите поими во романот. Затоа и Ридот има изразито симболичко значење. Тој е истовремено простор во кој е локализирано дејството на романот и простор што во контекстот на другите поими го проширува сопственото значење. Ридот е најпрво роден крај, односно симбол на родниот крај. Неговиот простор претставува простор на детството и на сè она што од детството може да се понесе во светот. Ридот, значи, е Аркадија, симбол на непосредниот живот. Таму се случува секојдневниот живот, живот на реални односи меѓу ликовите. Како предел „надвор од светот“, како „покрив на светот“, царство земско, за разлика од Кулата, која е царство небеско, Ридот е простор во кој траат наслагите на вековите, но во кој непосредниот живот, сепак, има превласт над сите изведени значења што ги носи тој како поим. Основната вредност на овој роман и е во тоа што непосредниот живот на Ридот се укажува како основен симбол на романот. Во прв момент се чини дека Леден е град што се наоѓа во близина на Ридот, во кој жителите на Ридот повремено одат за да ги разменат своите стоки за производи што им недостасуваат на висорамнината. Подоцна се покажува дека Леден не се наоѓа во близина на Ридот, односно дека Леден може да биде, ако Ридот е роден крај, град на устието на двете реки во кој пред десетина и повеќе години се случиле студентски демонстрации. Некои поими што во текот на развојот на романот се споменуваат во врска со Леден

сè повеќе, меѓутоа, навестуваат еден поширок, поуниверзален простор што го покрива тоа име. На последните страници од романот јасно се кажува дека Леден, во суштина, го претставува целиот свет надвор од Ридот, односно дека е тоа и град за кој, како и за Леден во народната песна, не може точно да се рече каде се наоѓа, и целата површина на земјата, со реките, морињата, планините, небото над нив. Леден е, значи, како и Ридот, како и Кулата, исто така симболички поим на романот, но и тој како и претходно Ридот, има значење на конкретен социјален простор во кој се одигрува еден дел од дејството на романот. Значењето што го има овој дел од дејството е комплементарно на значењето, кое, во однос на целината, го има делот од дејството што се одигрува на Ридот. Исто така, Ридот и Леден не се поими што се исклучуваат, кои стојат во однос на меѓусебно спротивставување, туку напротив, поими што го добиваат полното значење со проникнување на функциите што ги имаат во романот. Така и во овој слој на романот се повторуваат некои односи од претходните два слоја, но со многу пошироко значење кое го имаат во целината на делото. Многу други елементи на структурата на делото, исто така даваат основа и за поинакви толкувања на поимот на Ридот, Кулата, Леден и другите локалитети во книгата, токму поради тоа што многузначноста на секој од нив е во согласност со основниот творечки принцип на оваа книга содржан во настојувањето истовремено да се прикажат многуте форми на појавување на стварноста, таканаречените паралелни светови на стварноста, а не само еден од нив, имагинарната стварност да се претстави како нужен дел на реалниот свет, а притоа, и реалниот свет да најде соодветен одраз и во имагинарната стварност.

Врската меѓу паралелните светови на овоземската стварност, како една од основните цели што треба да ги постигне со својата романескна структура, авторот се обидел да ја воспостави на уште едно значајно ниво на книгата, кое е исто така дел од симболичката основа на романот, и тоа оној дел што најјасно ја открива амбициозноста на авторовата замисла. Тој дел се наоѓа содржан во одреден број разговори што ги води главниот лик на романот со другите ликови или во неговите размислувања во моментите во кои се наоѓа сам пред себе, пред природата и небото. Овие делови од содржината на романот се во директна врска со настојувањето двојството во појавите на светот да се прикаже не како недостаток, туку како предност на постоењето, како нужен услов на неговото суштинско единство. Во тој поглед најзначајни се оние делови на разговорите и размислувањата во кои се зборува за космолошкиот мит, односно за создавањето на светот, вселената и животот на земјата. Јасниот дискурзивен јазик на кој се водат овие разговори, јазикот на денешната наука, која и во секојдневниот говор го заменува митското претставување на најзначајните појави на светот, наведува на претпоставката дека во основа станува збор за нов мит, за митот на модерниот човек, кој своето постоење на земјата сака со рационални причини да го поврзе со целокупното постоење во вселената, да ги пронајде корените на своето битие, самиот себеси

да си го објасни своето место во системот на постоењето, врз основа на мислите за неуништливоста на природата, за нејзините постојани преобразби, да овозможи и сопствени преобразби, сопствено траење во вселената и неуштливост на својата мисла на земјата, врз основа на своето сознание за вселената да го заснове својот космички оптимизам, односно својот животен оптимизам и својата потреба од акција во непосредниот живот. Тоа е модерен мит за неуништливоста на животот, за неуништливоста на човекот и неговото творештво, неговата работа, мит за човекот како средиште на вселената, како „мозочен атом на самиот универзум“, „непресушна мислечка енергија на која ништо во природата не ѝ е рамно“. Овие идеи секако не би биле во функција на основната замисла на романот доколку останале сами на себе цел, не само поради тоа што не се во целост нови, што се јавуваат во посоодветен контекст во современата наука, па и во модерната поезија, туку затоа што во тој случај би имале малку суштинска врска со основната замисла на книгата за проникнувањето и дејството на спротивните сили во овоземскиот живот. Визијата на животот на своите јунаци Митко Маџунков ја засновува на нивната целокупна свест, во која, зависно од нивните интелектуални можности, истовремено постојат услови и за космолошко и за антрополошко гледање на сопствената и човековата положба на земјата. Затоа не само низ свеста на главниот јунак туку и низ свеста на поголемиот дел други ликови на романот, целокупната стварност и време минуваат како низ средишни точки на траењето. Тие во својата свест ги бришат разликите меѓу времињата за да можат да ги опфатат сите времиња во едно, за да можат да завладеат со времето како такво, за да можат да размислуваат за создавањето на светот како за траење на времето, за да ја видат генезата на животот во материјата, во сеопштата поврзаност меѓу појавите, за да го истакнат сомнежот како најзначаен двигател на човековите мисли и неговиот немир. Главниот лик на романот, Лазар, тоа сеопшто време го пронаоѓа во моментот во кој самиот живее, во кој самиот размислува за времето, го пронаоѓа значи во сегашноста, во непосредната стварност. Затоа Лазар и може да сфати дека не е само тој оној што ја гледа Кулата на Ридот, значи не е тој единствениот избраник кому му е дадено да ги почувствува законите на универзумот во себе, туку дека тоа може да биде или веќе е и секој жител на Ридот, и секој друг човек. Лазар со овие размислувања како да ја следи мислата на Мирча Елијаде дека генезата, развојот на животот и движењето на материјата во вселената стануваат модели за развој на човекот и општеството на земјата. Со спознавањето на космолошкиот мит и неговото поврзување со антрополошкиот мит, односно со животот на човекот во непосредната стварност, Лазар сфаќа дека е поврзан и со целокупната вселена и со целокупната стварност истовремено, но не како нивна функција, туку како сопствена вселена и сопствена стварност. Како намалена слика на вселената, тој како единка само го обновил процесот на создавање и траење на животот на еден согледлив временски и просторен план, план каде што е единствено можно

да се осмисли и сопствениот универзум и универзумот воопшто. Во тој контекст, сонот на Лазар за обнова на Кулата на Ридот е всушност обид митот за Кулата да се поврзе со митот за настанокот и на тој начин човековата положба со делата на неговите раце.

Но, тој сон е и нешто друго, нешто пошироко. Токму поради тоа што и во него е повторен принципот на сеопштото создавање и истовременото поврзување со симболите на одреден простор, просторот на Ридот и неговите жители, тој може да биде и обид на Лазар да допре до минатото, до автентичното човечко и национално битие на своите предци и предците на жителите на Ридот. Притоа не може да се заобиколи фактот дека просторот на Ридот е најблизок на просторот и поимот на самиот роден крај на авторот, односно Македонија и македонскиот народ. Обидот на Лазар за обновување на Кулата би бил и обид за обновување на македонскиот национален мит, македонското минато, историја, сè она што во нив постоело како вредност, а што со разорното дејствување на времето останало закопано во свеста, во потиснатите слоеви на свеста на македонскиот народ. *Кула на Ридот* е затоа и минатото во целина, и народот во минатото, и највредните, најзначајните моменти во неговиот живот, и неговите верувања, обичаи, јазик, уметност, неговото целокупно национално битие. Тоа што Лазар привремено се откажува од обновувањето на Кулата, не значи дека тој ги напушта нејзините вредности, или дека ги отфрлува нејзините основни значења, туку дека само се откажува од старата форма на Кулата. Неговото откажување од обновата е откажување од царството небеско заради царството земско, заради колибите за живеење, тоа е откажување од сонот за минатото заради сонот за сегашноста и сонот за иднината, тоа е откажување од митологизираната слика за минатото, која ја ограничува сегашноста, која ја ограничува личноста, тоа е прифаќање на егзистенцијалистичкиот принцип дека е човекот онаков каков што е во работата, во делото, во акцијата, а не во нереализираната можност, во сонот, во желбата, во амбицијата. Но, главниот јунак на романот исто така сфатил дека Кулата, своето минато и неговите автентични вредности треба да ги видат и спознаат сите жители на Ридот и дека можат да ја видат сите, зашто спознавањето на Кулата е еден од условите за самоосвестување на поединецот и колективот, една од нужните фази во процесот на конечното ослободување на личноста. Затоа Лазар сонот за Кулата, односно митот за човекот, за поединецот како средиште и причинител на сопствената судбина на земјата, го пренесува на Малиот Ордан, кому тоа самоосвестување и ослободување му е исто така неопходно, а самиот заминува да направи друга и поинаква Кула и на тој начин да го оправдува постоењето на првата. Само нова Кула во сегашното време може да биде замена за старата, само нова Кула може да го има она значење во своето време кое го имала старата во своето. Постоењето на старата Кула беше услов за идејата за градењето, создавањето, за сонот за нова Кула во сегашноста, односно за создавање на нови вредности во современите историски, културни, национални и други

околности. Симболот на Кулата со тоа стана творечки симбол на непосредниот живот, еден од нужните услови на неговиот непрекинат витализам и траење.

Авторот на *Кула на Ридоѿ* и другите елементи на литературната структура ги подредил на намерата избраната стварност да ја прикаже во целост, во многуте видови на нејзините појавни форми. На замислата да ја прикаже стварноста во која владее единство на разновидните појави и односи, тој ја подредил и својата творечка постапка, структура, композицијата на својата книга, па дури и нејзиниот јазик. Тој го постигнал тоа со прикажување на разновидни романескни судбини, збирот на разновидни карактери, нивното непосредно постоење во рамките на истата стварност. Сите тие имаат одредена функција во содржината на романот, во меѓусебното поврзување на литературните ликови и создавањето на специфични односи меѓу нив, како што ја имаат и во композицијата, па дури и во разноличните јазични и стилски планови на делото. Мноштвото ликови во суштина го означува мноштвото на светови, мноштвото различни форми на искажување на иста стварност, мноштвото изделени и самостојни судбини поврзани меѓусебно со истото време и простор во кој се остваруваат. Секој од ликовите во суштина е свет за себе, во секој од нив во одредена мера се повторува структурата на целата прикажана стварност. И тие се значи изградени по принципот на внатрешниот контраст и неговото надминување со логиката на животот, односно со логиката на книжевната структура. Во тој поглед најмногу е постигнато со главниот лик на делото. Лазар, како и некои други позначајни ликови на романот, исто така има две битија, две стварности во себе. Едното негово битие произлегува од неговата приврзаност кон секојдневниот живот, просторот во кој живее, куќата, семејството, огништето, луѓето со кои дели слична судбина, сѐ она што го одредува како колективно суштество. Затоа што е човек на огништето, што зачувувањето на огништето и семејството му е услов на внатрешната стабилност, тој решава да го напушти Ридот и заедно со семејството да оди во град, иако за Ридот го врзува целиот дотогашен живот. Тој заради зачувувањето на огништето и семејството не заминува со чичко му Аврам во војна, иако е посвесен од чичко му на која страна се наоѓаат правдата и иднината. Со едната страна на својата природа тој, значи, се стреми кон можното, остварливото, конкретното. Меѓутоа, во него постои и друга природа, која се стреми кон бескрајното, на изглед неможното, ирационалното, метафизичкото. Токму со неа тој воспоставува рамнотежа во себе самиот и рамнотежа помеѓу својот внатрешен свет и светот воопшто, помеѓу својот внатрешен микрокосмос и макрокосмосот на надворешната стварност. Со сопственото согледување на двете природи во себе тој во суштина дијалектичката основа на сеопштото постоење содржана во идејата за движење, промена, раст, развој, градење, создавање, ја прифаќа и како основен творечки принцип на сопственото постоење. Затоа и борбата во својата личност помеѓу

индивидуалното и колективното ја разрешува не со нивно спротивставување, туку со заемно проникнување и единство.

Специфичноста во постапката на карактеризација на литературните ликови во *Кула на Ридот* има и некои други значајни структурални последици. Мацунков, имено, не дава однапред целосен портрет на својот јунак. Тој го претставува со делото, однесувањето, а особено со зборовите, разговорот. Оттука и толку дијалози во неговиот роман, како што ги има и во романите на идејата на руските реалисти или во прозата на Томас Ман, со кои романот на Мацунков во тој поглед има одредени сличности. Односите во кои се наоѓаат одделни ликови во *Кула на Ридот* се развиваат постапно, постепено, но не се умножуваат. Секој лик ја задржува самостојноста на романескното постоење, секој има самостојна приказна во романот затоа што има и самостојна судбина. Тоа, од своја страна, ја условило и одредената статичност на односите меѓу ликовите на романот, статичност во развојот на настаните, одржување на одреден status quo во развојот на заплетот. Ваквиот пристап кон романескните ликови имал директни последици и на композицијата на книгата. Некои делови на романот имаат поради тоа изглед на самостојни новелистички целини, во кои се изнесуваат настани кои исклучиво служат на карактеризацијата на одделни ликови и за изработка на нивниот психолошки портрет. Романот е компониран од бројни новелистички целини, кои развиваат посебни наративни линии во делото. Тие се укажуваат особено во моментите во кои во романот се воведува нов лик или нова тема. Во *Кула на Ридот* поради тоа сепак не се чувствува поголема несогласност помеѓу основната наративна линија на делото содржана во одлуката на Лазар да го напушти Ридот и паралелните наративни линии, кои главно имаат функција со своето мотивско богатство да ја илустрираат полнотата и непосредноста на секојдневниот живот на Ридот. Избегнувајќи поцврсто и повидливо да ги поврзе овие два наративни тека со заеднички заплет, Митко Мацунков истовремено ја избегнал и можната конструкција во заплетот на романот. На една страна, на едно ниво на романот и натаму останал колективниот живот на Ридот во кој учествуваат сите ликови со своите самостојни судбини, па и самиот Лазар, додека на друга страна Лазар останал на изглед прилично осамен во испитувањето на значењето на Кулата во минатото на Ридот и во своето доживување на светот. Основната тема на делото, темата за положбата на поединецот во непосредниот живот и за смислата на постоењето, поддржана е од еден број странични ликови дури со поодлучното воведување на нови теми во романот, особено темата на „долговечниот живот“ по кој трага чичко му на Лазар Аврам, но по кој во суштина трагаат на свој начин и сите други поважни ликови, Тумангела, кој го наоѓа во животот полн со настани, Тера – во љубовта спрема семејството, Султана – во трагањето по загубениот брат итн. Темата на „долговечниот живот“ всушност е нешто изменета и на наративната структура прилагодена тема на трагањето по смислата на животот. Допирајќи се во клучните точки, овие два тека на дејство-

то на тој начин ја прават основната тема на романот, која со своето значење ги прекрива сите други мотиви во него.

Мозаичната композиција на романот, во која само во поттекстот се насетува единствена тематска линија, се заканува привидната самостојност на одделни наративни линии на романот да бидат сфатени како негов недостаток, како последица на желбата на авторот со натрупување на слики, мотиви, факти, односи меѓу ликовите да го надомести одредениот недостаток на контрола над нив. Меѓутоа, авторот токму со композицијата на своето дело ги обединил сите настани, односи и мотиви во него во единствена романескна целина со основна цел во разноличноста на прикажаната стварност да ги истакне оние моменти кои ја осмислуваат како процес, како траење, како непрекинато судирање и помирување на спротивностите. Романот е така систематично компониран што може да се рече дека поради тоа е дури и прекомпониран. Композициската шема на делото се потпира, имено, на паралелата со конструкцијата на Кулата на Ридот. Романот има девет делови како што и Кулата има девет ката. Првиот дел на романот има девет поглавја, вториот дел осум, третиот седум, четвртиот шест, петтиот пет, шестиот четири, седмиот три, осмиот два и деветтиот едно поглавје. Бројот на поглавјата значи прогресивно се намалува одејќи кон крајот на романот, како што и Кулата концентрично се стеснува одејќи од подножјето кон врвот. Токму во вака промислената композиција се крие одредена опасност за книгата. Очигледно е дека во книгата ништо не е случајно напишано, дека е сѐ во одредена врска кон темата, кон пораката или кон композицијата. Но, мозаички претставената стварност, стварноста на збирот на разноличните појави, начини на живот, мислења, однесувања, потреби и можности, стварност во која постои борба и единство на спротивните сили како траен принцип на постоењето, тешко може да поднесе такво совршенство на формата какво што постои во *Кула на Ридоѿ*. Прикажаниот свет постои во слободата, во непосредноста на настаните и траењето, додека премногу промислената композиција може само да ја наруши неговата слобода и непосредност. Отстапување од замислената композициска шема на некои места, која како целина сепак би останала недопрена, можело само да ја зголеми реалната врска помеѓу структурата на уметничкото дело и онаа стварност за која тоа зборува, што на соодветен начин само би ја потврдило прозната постапка на авторот спроведена и во останатите слоеви на романескната структура.

Неговата прозна постапка својата сложеност ја покажа и во начинот на користењето на граѓата за романот. Граѓата што ја користел Митко Маџунков потекнува од различни области на животот, од различни социјални средини, од селската и од градската, од различни културни и јазични сфери, од областа на науката, етнолошката литература, од познатите литературни дела итн. Во таа смисла особено е карактеристична употребата на мотиви од познатите дела на светската и нашата литература. Варијациите во романот на мотиви од Библијата (имињата на одделни јунаци, одделни ситуации, моти-

вот на Кулата), од античката литература (пејачот Демодок, мотивот на гозбата), од пастирските романи (разговорите меѓу пастирите на имотот на Лазар), од т.н. роман на препознавањето (трагањето на Султана по загубениот брат), од Сервантес (Туменгела како варијанта на Дон Кихот), од Шекспир (разговорот меѓу Лазар и Малиот Ордан за распаѓањето на телото по смртта), од Гете (Круцифер Пајак како варијанта на Мефисто), од Толстој (мотивот на косидбата), Тургењев (разговорите и игрите меѓу децата), од Достоевски и Томас Ман (разговорите меѓу Лазар и Иван), од Кафка (неможноста да се досегне, да се изгради Кулата, неможноста да се влезе во градот), од романите на научна фантастика (деловите за небесните закономерности), од нашата народна литература (мотивите од селскиот живот и верувањата во вечниот живот), од Растко Петровиќ (митскиот предел на Ридот како предел на паганска Македонија во прозата на Растко), станале едно од позначајните конструктивни начела на *Кула на Ридоѿ*, поради специфичната улога која ја имаат во поглавјата во кои се интегрирани, овие варијации најголемо влијание имаат на прозната постапка на романот, на неговата мотивска и јазична разновидност. Варијациите, меѓутоа, немаат ниту изразита пародиска, ниту иронична, ниту сатирична функција, какви што најчесто се појавуваат во слични случаи, туку имаат функција на карактеризација на одделни ликови, или на нагласување на општоста или специфичноста на одделни ситуации. Варијациите се држат потполно самостојно во однос на својот модел, на својата предлошка, односно тие секогаш се во функција на содржината на романот зашто се мотивирани од ситуацијата во која се применуваат, а не од некои вонтекстовни причини. Оттргнати од текстот, тие се само граѓа, во самиот текст тие се интегрални делови на неговата структура, стил, јазик. На ист начин се преобликувани и мотивите земени од народниот живот, од етнолошката или научната литература. Кога авторот во соодветен момент искористува податок од книгата на Тихомир Ѓорѓевиќ за фаќањето на волците на јадица во хомољскиот крај (Тих. Р. Ѓорѓевиќ: *Природа у веровању и ѿредању нашеѓа народа*. I књига. Српска академија наука, Београд, 1958, стр. 223), тоа во контекстот на литературната структура каква што е *Кула на Ридоѿ* станува литературен факт со кој се карактеризира не само ликот за кој по тој повод се зборува, начин на неговиот живот и мислење, тип на култура на која ѝ припаѓа, туку и начин на користење, начин на преобликување на вонлитературната граѓа за роман. Во *Кула на Ридоѿ* навистина ништо не е случајно или без претходно покритие во граѓата речено. По тоа авторот во овој роман ја следи и на најадекватен творечки начин ја применува постапката на трансформирање на граѓата од литературните или металитературните извори во интегрален романескен текст, во која таа граѓа добива значење адекватно на основната имагинативна природа на литературната структура.

Како што композицијата на *Кула на Ридоѿ* е во функција на основната тема на делото и нејзината симболика, така и јазикот е во непосредна функција на содржината на романот и нејзината разно-

видност. Јазикот со својата мозаичност на одреден начин ја отстранува опасноста која на романот му ја донесува премногу совршената композиција. Во *Кула на Ридот* постои множество јазични рамнини, множество стилови кои одговараат на основните слоеви на содржината на делото. Главната приказна на романот е остварена со наративните средства на класичните изразни можности, во кои наизменично се менуваат нарацијата и дијалозите. Во деловите на романот кои ја синтетизираат неговата симболичност напоредно се појавуваат дискурзивниот и лирскиот говор, дискурзивниот во дијалозите меѓу Лазар, Иван и Аврам и во некои мисли на Лазар, лирскиот во внатрешните монолози на Лазар и во партиите на нараторот во кои се навестува основната тематска линија на делото за Кулата и за траењето. Јазичното богатство е особено зголемено со употребата на иронија и хумор во поглавјата што зборуваат за Тумангела, Аврам, уметникот Ваńго, Лоле Оса, или навестувањата на политичко мислење и јазик во разговорите меѓу Филип Ридски или Аврам, од една страна, и останатите жители на Ридот, од друга, како и во деловите во кои се зборува за престојот на Иван во Леден. Различните типови на јазик полната уметничка смисла ја добиваат во синтезата на имагинацијата и поетски структурираната синтакса. Тоа станува основна стилска вредност на овој извонредно напишан роман. Реченицата и цели страници во него можат да бидат примери на функционален лирски стил, кој повремено преминува во вистински творечки натпревар на авторот во користењето на различните можности на прозниот јазик.

Со спојување на имагинацијата и поезијата авторот токму со јазичното ниво на своето дело дава нови нијанси на неговото значење. Поетскиот јазик, со претходната синтетична употреба на јазикот од различни области на животот, ја потврдува намерата на авторот со средствата на модерниот прозен ракопис да осмисли романескно трагање по значењето и единството на животот во најосновните форми на човековото постоење, од заедницата, нацијата и семејството до слободната единка. Со спојувањето на два тека на животот, видливиот, конкретниот, колективниот, секојдневниот, непосредниот, и вториот, метафизичкиот, ирационалниот, замисленият, со спојувањето на паралелните светови на истата стварност, реалниот живот и неговата имагинарна слика, неговиот одраз во иреалното и иреалното во секојдневното, добиено е јазично, уметничко единство кое е во суштина синтеза на нереализираните можности на стварноста. Идејата за единство на светот, која е во средиштето на оваа книга, светот на толеранција, слобода, разбирање и борба за нив, светот без трагедија, без исклучивост, без догматизам и борба против нив можеше да биде реализирана со литературна структура токму затоа што и во реалниот живот постои како можност. Со содржината, темата, идејата, композицијата и творечката природа на јазикот таа можност во *Кула на Ридот* е претворена во уметнички одраз на претставената стварност, во нејзина обратна, паралелна слика, за чие постоење на многу нивоа на животот и светот непрекинато се трагало во ова дело.

Кула на Ридоѿ е значи дело со разновидно имагинативно, мисловно и јазично богатство, какво што во последните години не се појавуваше често во нашата проза. Сложеноста и симболичноста на неговата структура може да предизвика различни, па и целосно спротивни читателски и критичарски доживувања. Меѓутоа, значењето на *Кула на Ридоѿ* за нашата литература и со секое ново читање и толкување може да биде само зголемувано.

Белград, Књижевност бр. 1980 г.
Превод од српски: Анита Илиева-Николовска

Издавач
Македонска академија на науките и уметностите

Подготовка
Лексикографски центар

Корица
Владимир Бојевиќ

Јазична редакција и компјутерска реализација
Бобан Карапејовски

Коректура
Драгица Топузоска

Печат
„Европа 92“ – Кочани

Тираж
500 примероци

Втора година на излегување
Овој двоброј е печатен во ноември 2016 год.