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 III **1–2**

СКОПЈЕ – SKOPJE
2017

Уредувачки одбор:

Богомил Ѓузел
Матеја Матевски
Митко Мацунков (извршен уредник)
Газанфер Бајрам
Влада Урошевиќ (главен уредник)

СОДРЖИНА

Таки Фити
ВО ПРЕСРЕТ НА ГОЛЕМИОТ ЈУБИЛЕЈ 9

Георги Старделов
ОСУМ НАВРАЌАЊА НА ТЕМА –
ФИЛОЗОФИЈАТА, УМЕТНОСТА И ВЛАСТА 17

Боро Митриќески
СКУЛПТУРИ 37

Милан Ѓурчинов
АНДРЕ БРЕТОН И НЕГОВИТЕ „СПОЕНИ САДОВИ“ 57

Луан Старова
ЧОВЕКОТ ШТО ИМ ПРИПАЃАШЕ НА СИТЕ 85

Јелена Лужина
GRANDE PREDRAG 89

Петре М. Андреевски
ЗАПИСИ ЗА ПОЕЗИЈАТА 115

Георги Старделов
МЕТАФИЗИЧКИТЕ ПЛАСТОВИ ВО ПОЕЗИЈАТА
НА МАТЕЈА МАТЕВСКИ 119

Радован Павловски
ПЕСНИ 127

Радован Павловски
ЦРТЕЖИ 137

Радован Павловски
ЗА РАКОПИСОТ НА ЦРТЕЖИТЕ 149

Радован Павловски
ЦРТЕЖИ 151

Владимир Мартиновски
ЗА ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ 161

Глигор Чемерски
ШЕПОТЕЊА СО СМРТТА 181

Глигор Чемерски
АВТОПОРТРЕТ 189
Цветан Грозданов
ВО ПОТРАГА ПО КОРЕНИТЕ 191
Соња Абаџиева
LAST CALL 195
Гордана Михаилова-Бошнакоска
НЕБЕСНИОТ ВОИН 199
Владимир Бојевиќ
ЗА ПАНОТ И ЗА РЕСЕНЧАНКИТЕ 203
Богомил Ѓузел
НА ЛИЦЕ МЕСТО... 207
Георги Старделов
НОСТАЛГИЈА ПО МИСИРКОВ 215
Влада Урошевиќ
ЕДЕН БРАН ОД СОНИШТА 239
Влада Урошевиќ
НАРАТИВНИОТ МЕХАНИЗАМ НА СОНОТ 247
Влада Урошевиќ
ОНИРИЧНАТА СУИТА НА МАЏУНКОВ 257
Влада Урошевиќ
НЕЗАДОВОЛСТВО СО СЕКОЈДНЕВИЕТО 263
Ферид Мухиќ
ЗАМИНУВАЊЕТО НА КОЗИТЕ 269
Ристо Лазаров
СПРОТИ БЕЗНАДЕЖНОСТА, ВО БРЗАЦИТЕ
НА БАЛКАНСКОТО ВРЕМЕ 275
Ферид Мухиќ
ЗА ВИСТИНСКАТА ДУША НА НАРОДИТЕ 281
Ристо Лазаров
ПРЧОВИ ВО ВРЕМЕТО НА КОЗИТЕ 291
Ермис Лафазановски
БАЛКАНСКАТА ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА НАДЕЖТА 295
Роберт Алаѓозовски
ТРАНЗИЦИЈАТА НИЗ МЕТАФОРАТА НА КОЗИТЕ 301

Катица Ќулавкова
РОМАН НА ЗАЛЕЗ, РОМАН ЗА ЗАЛЕЗОТ 307

Иван Џепаровски
ТАЈНИТЕ НА *ТАЈНОТО ЗЛАТО*
НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ 317

Лидија Капушевска-Дракулевска
ТРАЕКТОРИИТЕ НА ЕДЕН АЛХЕМИЧАРСКИ СОН 339

Оливера Ќорвезироска
БОДЕЖ СО ВРВ ОД ГУСКИНО ПЕРО 357

ОТВОРЕН АРХИВ

Андре Домс
ПРЕДГОВОР КОН „ВЕЧНА КУЌА“
НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ 367

Реџиналд де Бреј
ВОВЕД КОН ЧИТАЊЕТО НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ 371

Валентина Радоман
СТРУКТУРАЛНО-ТЕМАТСКИТЕ
КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПРОЗНОТО ТВОРЕШТВО
НА МИТКО МАЏУНКОВ 375

Андреј Базилевски
СОНУВАЊА ВО ЗАБРАНЕТА ЗОНА 417

Миодраг Павловиќ
ЗРНА, НОВА ПОЕЗИЈА НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ 421

Миодраг Павловиќ
ЗА ЕДЕН РАСКАЗ НА ЖИВКО ЧИНГО 433

Миодраг Павловиќ
НОВАТА ПОЕЗИЈА НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ 437

Миодраг Павловиќ
ПОЕТСКИОТ ГОВОР НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ 441

Таки Фити,
претседател на МАНУ

ВО ПРЕСРЕТ НА ГОЛЕМИОТ ЈУБИЛЕЈ – 50 ГОДИНИ МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ 1967–2017

Оваа година Македонската академија на науките и уметностите го одбележува и слави големиот јубилеј – 50 години постоење и работење на нашата највисока институција од областа на науките и уметностите. Иако на 22 февруари 2017 година се навршија 50 години од донесувањето на Законот за МАНУ во Собранието на Социјалистичка Република Македонија, а на 10 октомври ќе се навршат 50 години од свеченото конституирање на МАНУ, со гордост истакнуваме дека нашите корени, корените на македонскиот и словенскиот културен и духовен континуитет се далеку наназад, во временска димензија којашто се мери со столетија. Зашто, мисијата на св. Кирил и Методиј, историските настани што овозможија Охрид, со знаменитата Охридска книжевна школа, уште во IX век да стане средиште на словенската образовна и просветителска дејност, која потоа се прошири низ сите словенски земји, од корен го изменија нашиот придонес во ризницата на европската култура и цивилизација. И понатаму, столетија подоцна, кон средината на XIX век, почнува македонската преродба, со плејада наши културни и национални дејци. Ваквите процеси на почетокот на XX век резултираа со основањето на Македонското научно-литературно другарство во Санкт Петербург, предводено од Димитрија Чуповски и Крсте Петков Мисирков, чијашто богата научно-литературна и културна дејност претставуваше значаен одблесок на нашиот духовен континуитет и идентитет и настан што го означи зародишот на Македонската академија на науките и уметностите. Ваквиот континуитет ќе продолжи и ќе се одржува и во периодот помеѓу двете светски војни, со плејадата творци од областа

на литературата, ликовната уметност, музичкото творештво, филолошките, економските, правните и техничките науки. Неколку години по Втората светска војна, во 1949 година, во слободна Република Македонија беше формиран првиот државен универзитет – „Св. Кирил и Методиј“, во чии рамки, за неполни две децении, се создаде солиден кадровски потенцијал кој овозможи брз развој на високообразовната и на научната дејност во нашата земја. Тоа беше настан од исклучително значење за основањето на МАНУ, како највисока институција од областа на науките и уметностите.

Овој милениумски од и континуитет на развојот на уметноста и на научната мисла на нашите простори е показ и доказ дека ние не сме народ без сопствени корени, без сопствена историја, без сопствена култура, и дека обидите за негирање на нашиот идентитет, јазик, име, сеедно од каде и да доаѓаат, се рецидив на балканските анахронизми и, суштински гледано, апсурдни и ретроградни.

Непосредно по основањето на МАНУ, уследи период на брз развој, диверсификација и збогатување на нејзината научноистражувачка дејност и уметничкото творештво. Нецели две децении по формирањето, МАНУ навлезе во фазата на нејзина зрелост и израсна и се афирмира во темелник на македонската наука, јазик, култура и историја и во еден од стожерите и симболите на државноста на Република Македонија.

МАНУ, денес, според својата интегрална концепција, поставеност и функционирање, ги поседува сите неопходни атрибути на модерна национална академија од европски тип и, се разбира, ги извршува трите основни функции карактеристични за европските национални академии: создавање комуникациски простор за соочување на различните погледи и мислења за значајни прашања од областа на науките и уметностите, научноистражувачката работа и советодавната улога.

Научноистражувачката работа и уметничкото творештво, фактички, ја чинат окосницата на дејноста на МАНУ. Бројот на реализирани научноистражувачки проекти и проекти од областа на уметностите во рамките на МАНУ е импозантен – повеќе од 1.000 проекти во изминатите 50 години. Дел од овие проекти се долгорочни и, главно, врзани за стратегиски прашања од посебен национален интерес, а значаен е и бројот на фундаментални и апликативни истражувања

во сите области на науките и уметностите застапени во Академијата. Членовите на МАНУ во својата научноистражувачка дејност сè повеќе ја инкорпорираат меѓународната димензија во творештвото – во последните неколку години повеќе од 60% од научните трудови се објавени во меѓународни списанија, а најголемиот дел од нив се објавени во списанија со импакт-фактор, 50% од трудовите објавени во зборници од научни и стручни собири се однесуваат на собири одржани во странство итн. Исто така, делата на наши реномирани писатели и поети, членови на МАНУ, се преведуваат на странски јазици, а нивното творештво е поместено во светски антологиски избори. Нашите проминентни сликари и скулптори од постарата и од помладата генерација создаваа и создаваат врвни уметнички дела кои редовно се изложуваат дома и во странство. Посебно треба да се истакне дека нашите два истражувачки центра – Истражувачкиот центар за енергетика и одржлив развој и Истражувачкиот центар за генетско инженерство и биотехнологија „Георги Д. Ефремов“, кои во годините наназад се стекнаа со висока репутација во регионот и пошироко, продолжуваат успешно да ја одржуваат стекнатата позиција. Се засилува работата и на другите истражувачки центри, вклучувајќи ги тука и новоформираните, кои започнаа да реализираат значајни меѓународни научноистражувачки проекти.

МАНУ, во своето полувековно постоење и работење, разви богата издавачка дејност. Од нејзиното основање до денес се објавени околу 700 наслови – монографии, резултати од научни проекти, зборници од научни собири, музички изданија, фототипски и јубилејни изданија, заеднички изданија со други академии и научни институции, изданија од свечени собири, посебни изданија на одделенијата на МАНУ и сл. Во издавачката дејност на МАНУ особен придонес дава и Фондацијата „Трифун Костовски“, којашто постои и работи 18 години.

МАНУ проактивно ги следи промените и новите тенденции во доменот на советодавната функција на модерните европски национални економии, а во тој контекст и обврските што произлегуваат од проектот SAPEA – Science Advice for Policy by European Academies, иницран од Европската комисија, со цел да се интензивира соработката на европските академии во рамките на нивната советодавна функција. Преку публикација на резултатите од нашата научноистражувачка работа, нивна презентација пред пошироката научна и стручна јавност

во земјата, пред владините функционери и сл., МАНУ партиципира во креирањето на политиките во областа на науките и уметностите и во вкупниот развој на земјата. Притоа, задржувањето на независноста и самостојноста на МАНУ во извршувањето на советодавната улога е наш врвен принцип и приоритет.

МАНУ во изминатиот период разви богата меѓународна соработка, која придонесува за афирмација на македонското научно и уметничко творештво и за подигање на угледот и репутацијата како на МАНУ, така и на Република Македонија во меѓународни размери. Денес нашата Академија соработува со повеќе од 30 странски академии и научни друштва и е редовен член на 7 меѓународни асоцијации на академии. Во последните неколку години е интензивирана соработката со академиите од соседните земји, со Научното друштво од Берлин „Лајбниц“, а во рамките на т.н. Берлински процес (Joint Science Conference of the Berlin/Process/Western Balkans Process) и соработката со Националната академија на науките на Германија – Леополдина, со Француската академија на науките, и со академиите на Југоисточна Европа и др.

За постигнатите резултати во своето работење Академијата и нејзините членови се добитници на бројни високи домашни и меѓународни награди и признанија. Во изминатите 50 години, МАНУ е добитник на 90-ина награди и признанија – повелби, плакети, благодарници, медали и одликувања од домашни и од странски научни, образовни, уметнички и други институции. Тука посебно треба да се одбележи дека МАНУ е носител на високото одликување Орден на Република Македонија за придонес за развојот на научната и научноистражувачката дејност и уметничкото творештво од значење за развојот и афирмацијата на македонската наука и држава, што го доделува претседателот на Република Македонија, како и престижното признание „Самуел Митја Рапапорт“, доделено од германското Научно друштво „Лајбниц“ – ова признание првпат му е доделено токму на МАНУ. Денес, 22 членови на МАНУ имаат статус на странски, дописни, почесни членови и почесни доктори на науки во 60-ина странски академии, научни друштва и универзитети.

***

Развојната траекторија на МАНУ недвосмислено потврдува дека Академијата, во педесетгодишното постоење и работење, се соочуваше со периоди на вишнеење, но и на падови и премрежиња, кои се во најдиректна врска со состојбите во македонското општество, т.е. со кризните периоди од различна природа – дисолуцијата на поранешната заедничка држава (СФРЈ), проблемите со признавањето на меѓународниот субјективитет на земјата по нејзиното осамостојување, ембаргата и блокадите на земјата во раните транзициски години, внатрешниот конфликт во 2001 година и политичката криза во последниве две-три години. Во вакви кризни и тензични периоди, растеа и критиките упатени кон Академијата – МАНУ е институција затворена во самата себе, МАНУ стои настрана од актуелните прашања и збиднувања во земјата и сл. Тоа, од една страна, е резултат на недоволното разбирање на општествената улога на Академијата – МАНУ е врвна научна институција, на која не ѝ се својствени избрзани реакции од колумнистички тип, со дневнополитички призвук. Напротив, МАНУ говори со силата на фактите и аргументите. Основната дејност на МАНУ – постигнатите резултати во научноистражувачката работа и уметничкото творештво се нашата легитимација пред домашната и пред странската стручна и научна јавност и пошироко пред нашето општество. Од друга страна, ваквите критики и ваквата перцепција за МАНУ има реална основа во самиот факт што МАНУ, наспроти огромниот опус на реализирани научноистражувачки и уметнички проекти, сепак, недоволно ги афирмира резултатите од нејзината научна и уметничка продукција пред јавноста. Тоа е наша слабост која во иднина мора да ја надминеме. Се разбира, не можеме и не смееме да замижуваме и пред други наши слабости и пропусти со кои, барем одвреме-навреме, сме се соочувале во изминатите 50 години и со кои ќе се соочуваме и во иднина – недоволна научна критика за збиднувањата во сферата на науките и уметностите, недоволна отпорност кон политички влијанија и сл. Напротив, во иднина, ќе мора јасно да ги идентификуваме слабостите и пропустите во нашето работење и да изнајдеме вистински пристапи за нивно надминување.

Денес живееме во свет на големата наука. Силниот развој на науките, новиот технолошки модел базиран врз информациско-комуникциските технологии, новиот бран на претприемничко преструк-

турирање на економиите и општествата, глобализацијата на светската економска активност отворија нови перспективи на економскиот раст и развој на одделни земји и на светската економија во целина. Но, овие процеси, според својата природа, се противречни. Најновата глобална финансиска и економска криза 2007–2009 година ги исфрли на површина противречностите на глобализацијата и незадоволството на луѓето од неа – нерамномерната распределба на богатството и моќта меѓу одделни земји, деструкција на ресурсите и на животната средина во светски размери, исцрпување на силата на постојните технолошки и развојни модели. Овие процеси резултираа и со други проблеми – бегалски, миграциски кризи, јакнење на регионалниот и националниот протекционизам наспроти напорите за либерализација на меѓународната трговија, оградување на земјите со ѕидови на почетокот на новиот милениум, промени во економската и технолошката моќ и на геостратегиската позиција и значење на цели региони и континенти итн. Но, како и да е, една работа е факт – општествата кои се стремат да прераснат во општества и економии базирани на знаење полесно се справуваат со сите споменати проблеми, предизвици и ризици пред кои е исправен современиот свет. Се разбира, приближувањето кон развоен модел заснован на знаења претпоставува големи вложувања на ресурси во образованието, науката, истражувањето и развојот и во културата, проследени, истовремено, со добро конципирани и осмислени стратегии за развој на овие круцијални сфери на човечкиот дух и цивилизациското опстојување. Оттука, токму овој факт, без сомнение, го потенцира посебното значењето на националните академии на науките и уметностите во остварувањето на ваквата цел.

Република Македонија во последните неколку години е соочена со најтешката политичка и општествена криза во периодот по нејзиното осамостојување. Соочени сме со криза на институциите, со кршење на начелата на владеење на правото, со феноменот на „заробена држава“, назадување во процесите на демократизација на општеството и забавување на патот кон евроатлантските интеграциски процеси. Проблемите што се сега во фокусот на нашата стварност ќе бараат крупни реформи, многу знаење, енергија и политичка волја за нивно надминување. Во оваа смисла, и во овој контекст, улогата на МАНУ и на целокупниот научен потенцијал на земјата во надминувањето на кризата, исто така, е посебно значајна.

Горните сублимирани оцени и размисли за развојот на МАНУ во изминатите 50 години, за достигнувањата во остварувањето на нејзината базична дејност, за проблемите со кои се соочуваше и се соочува, за крупните предизвици кои ги наметнува новото време и кои се детерминирани од промените во меѓународното и домашното окружување, сами по себе ги дефинираат и основните приоритети на нашата Академија во претстојниот период:

– Нашите долгорочни цели се содржани во мисијата и визијата на МАНУ како врвна институција во областа на науките и уметностите. Мисијата на МАНУ е преку развој на основните функции, карактеристични за сите модерни национални академии од европски тип, да го даде својот полн придонес во вклучувањето на македонската наука и уметност во модерните европски и светски текови, а нашата визија е Република Македонија да стане напредно општество базирано врз науката и знаењето;

– Во претстојните години фокусот на научноистражувачката дејност и уметничкото творештво на МАНУ, во соработка со другите научноистражувачки институции во земјата и со владините експерти, особено ќе биде сосредоточен на елаборација на прашања и теми кои се најнепосредно поврзани со извориштата на актуелната политичка и општествена криза на земјата, за да се понудат можни решенија, пристапи и политики за нејзино надминување;

– Прашањата поврзани со евроатлантските интеграциски процеси на Република Македонија, нивното континуирано и опстојно научно следење и елаборирање и активно учество на членовите на МАНУ во подготовката на пристапните преговори со ЕУ ќе останат висок приоритет на агендата на МАНУ. Нашата крајна цел е Македонија да стане демократска, економски просперитетна и мултикултурна европска земја;

– Сè поголемото инкорпорирање на меѓународната димензија во научното и уметничкото творештво на МАНУ, преку соработка со странските академии, научни друштва и други научни институции, преку апликација и работа врз научни проекти финансирани од европските фондови и фондовите на другите меѓународни и финансиски институции, исто така, останува наш значаен приоритет.

Да ни е честит големиот јубилеј – 50 години Македонска академија на науките и уметностите.

Георги Старделов

ОСУМ НАВРАЌАЊА НА ТЕМА – ФИЛОЗОФИЈА, УМЕТНОСТ И ВЛАСТ

I
Навраќање прво, или Пловиме ли кон ново варварство?

Гледајќи го тој стравотен грозоморен злостор што се случи во Париз, во свеста ми навираше мислата: може ли да се расправа во овој час на тема филозофија, уметност и власт во некоја рамнодушна и безлична медитација. Денес тешко може вистински да се мисли вистината, во светлината на париските рафали што бездушно пукаат и убиваат невини луѓе, доколку пред нашиот занемен ум и растревожено срце не го земаме предвид драматичното прашање што го покренаа уште Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно: *Зошто човечкиот род, наместо да премине во вистинска човечка состојба, сè повеќе тоне во варварство од најгрозен вид*?

А тоа, човечкиот злостор, колку и да се чини актуелен за денешнината, трае од искони. Сè е исто, ќе напише Крлежа во „Аретеј“, само се усовршуваат средствата за уништување на човекот. Така целата историја, на пример, на филозофијата и на уметноста, сведочи дека постојано над историјата на човештвото е надвиснат голиот нож. Всушност, во сликарството, од Алтамира до Герника, како што напиша истиот Крлежа, жуборат потоци од човечка крв; се палат луѓе на клади, се набиваат на колци, се сечат невини човечки глави без трошка вознемирена совест. Гледајќи го сето тоа, можеме да речеме дека убиствата станаа најсветите симболи на некои од човечките религии. Но зошто и од каде на каде? Па зарем уште не осознавме дека сето тоа го разгоре и распламти безумната и безочна политика, или сè едно, власта како врвен нејзин израз, односно неморалната вештина да се владее со луѓето и над луѓето со моќ, сила и насилство. Денес,

пак, ако се свртиме кон нашата сегашност, можеме ли а да не се запрашаме: што се случи и како се случија овие морничави ужасии во нашето време (а тоа *наше време* трае низ целиот XX в.) сè до денес? Што, имено, ја услови таа невидена експанзија на политиката во сите области на животот за со тоа и на тој начин политиката да стане наша катадневна судбина која до дно ја убива човечноста во човекот. Всушност, сакав да речам дека она што ни се случува денес, не е некој нов историски куриозум, туку постојан рефрен во историјата на човечкиот род, без, притоа, човекот и родот од тие кланици, гасни комори, гулази и Голи Отоци да не извлечат никакви поуки. Зарем целиот Среден век, од падот на Цариград до падот на Византија, религијата не царуваше како една и единствена политика и тоа во сите пори на животот и живеењето? За тој век се памети трајно сентенцијата Philosophia ancilae Theologicae. Можеме ли од тоа да заклучиме дека денес она што во Средниот век беше теологијата, во нашево време стана политиката. Таа, најпрвин, ја надвладеа филозофијата, потоа уметноста, особено некои нејзини делови релевантни за политиката – архитектурата, па скулптурата; потем навлезе во сè, па денес се случува она истото – уметноста и филозофијата – како теологијата некогаш – да станат слугинки на политиката, а постепено, потем, и на многу други страшни и ужасни нешта, за, еве денес, да ја дотераме дотаму сè да стане политика.

Се разбира, од политиката не можеме да избегаме, зашто и самото бегство е политика. Но, еден вид од неа што ја практикуваат сите авторитарни режими, сакајќи да ја земаат под своја јурисдикција, мора да го снема. Слободната мисла и слободното творештво на човекот можат вистински да опстојат само ако ја сочуваат својата неприкосновена творечка слобода, својата автономија и својата независност.

II
На кој начин? – Или: Навраќање второ

Веќе реков: да се расправа денес за односот на филозофијата, политиката и власта не е можно ако постојано не сме обземени од духот на слободата како прерогатив conditio sine qua non на секоја човечка егзистенција. Но, таа расправа не може да се одвива повеќе на начин како што тоа е расправано во минатото: повторно со влез во

некој од музеите на историски старини. Тие музеи, во кои доминираат восочните фигури на политичари и во кои е конзервирано минатото, како сегашнина, денес прилегаат на зоолошка градина со неприпитомени sверки што одвреме-навреме излегуваат од неа и слободно се шетаат меѓу нас. Сето тоа нѐ принудува да сфатиме дека човековото т.н. историско минато се продолжува во нас и трае разорувајќи нѐ, при што ние сме често збркани и испобуричкани, па секогаш и не знаеме во кое и во какво време живееме. Сепак, недвојбено е сознанието дека денес опстојуваме во едно ново постисториско раздобје. Воопштено зборувајќи, во тоа и такво раздобје дојде, особено последниве неколку децении, до длабока смена на поимниот и категоријалниот вокабулар и во филозофијата и во политикологијата. Тој факт ја потврдува идејата на Лиотар, особено по Витгенштајн, дека не може да се зборува за нова филозофија и за нова политика, без промена на базичните поими т.е. без една нова семантика во која не можеме да ја сместиме новата стварност. Денешната филозофија како да не е вкоренета во своето време и како него воопшто да не го одразува и изразува, при што она што доминира во актуелната филозофска и политиколошка семантика тоа е малото зборче како префикс, што се става пред секоја филозофска и политиколошка категорија, зборчето „ПОСТ“. Достатно е, на пример, да ги споменеме имињата на Лиотар, на Рорти, на Фуко, на Слотердајк, на Аренд, на Халер, или на Хејбер, па да констатираме дека во последните неколку децении на денешниов век со тој префикс се појавија бројни нови поими во филозофијата и политиката од кои речиси на секоја нивна страница пробиваат до нас поимите/синтагми: *пост структурализам*; *пост метафизика, пост марксизам*; *пост модернизам*; *пост историја*; *пост секуларизам* итн. А она „Отаде постмодерната политика“ на Хејбер (наслов на една нејзина книга) може да се стави пред речиси секоја филозофска и политиколошка дисциплина. Со сите овие т.н. пост лични и пост општи именки како да се именува нешто мртво и одминато како ново и сегашно, нешто некогашно како сегашно. Заглавено во старото како нешто ново, тоа „пост“ си заминува без да знае што, всушност стана и што остана со и од него. Затоа ние, всушност, опстојуваме денес во своето време, длабоко збунети. Ова што е *тековна филозофија* е *филозофија на тековното*, која е филозофија на збунет човек и на збунета мисла, зашто тој самиот и со него ние самите, не знаеме ни кој сме, ни за што сме и чуму сме во сето ова што ê и зошто тоа што ê, е токму такво

какво што ê. Со еден збор, нашето време е време на збунети луѓе, на збунета политика, на збунета филозофија, на збунета власт. Нашата егзистенција/есенција, ја карактеризира збунето време, со збунета политика, етика, естетика, со еден збор, со збунет ум. Сето тоа го има предвид Ричард, чијашто филозофска програма е изразена во идејата: „Потребно е, мислејќи на филозофијата, куќата нејзина поново да се изгради, но не да се урне или прегради“. За него т.н. напредок на постмодерната филозофија и политика е поврзан со една нова филозофска и политиколошка семантика, уверен дека идејата на либералното општество не е неговата поставеност само против *политичкиот* туку и против *теоретскиот и семантичкиот тоталитаризам*.

III

Навраќање трето, или – Има ли нова политика кога нема нова филозофија и која е новата парадигма на постфилозофијата и постполитиката

На Петер Слотердајк во неговата книга „Критика на циничниот ум“ (1987) (секако најпопуларната и најчитаната филозофска книга денес), како и во „Kopernische Mobilmaschung und ptelomaische Abrüstung“ од истата година, толку му бактисала старата филозофија олицетворена во филозофијата на Хегел, па таа бактисаност ни ја открива на следниов метафорички начин. Слотердајк ја гледа разликата меѓу некогашната филозофија и денешната постфилозофија низ следнава парадигма. За него постфилозофијата на нашето време ни ја открива стварноста на светот низ она што тој го наречува *цврковот на врапчињата*, сметајќи дека хералдичката слика на утот/бувот на Миневра кај Хегел повеќе не може да се земе за нејзин знак или симбол. Минерва, според Слотердајк, го објавува крајот на старата филозофија. Нејзиниот дух сè повеќе тоне, а сè повеќе на хоризонтот се слуша постфилозофијата на *цврковотот на врапчињата на крововите*, во која се откриваат и собираат погледите на сè она непосредно и животворно релевантно, па гледаме дека овие мали птички, се, всушност, современите перспективисти, ситуационисти, утописти итн. Слушајте го нивниот пев и ќе забележите дека во него, во тој пев, има еден, како Слотердајк го наречува, *ситуационен егзистенцијализам*.[1] Восхитот по овие птички, нивните *концерти* по покровите се

[1] Petar Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und Ptolomäische Abrüstung, Frankfurt am Main“, 1987, s. 8, 9.

номадски и волатилни. Тие ја поздравуваат муграта, јас би рекол, со познатите стихови на Назор што сега ми се наметнуваат:

I cvrči cvrči cvrčak
na čvoru crne smrče –

со што во филозофијата изгрева зорнината, зорнината на постфилозофијата. Во неа Птичките го гледаат и следат патот на сонцето по синото небе во височините, наспроти мудроста на Минерва, низ загадочните одвратни лица на утот/бувот, симболи на нивната филозофија на длабочина во која тонеме и не можеме да излеземе на изгреј сонце. Од таа филозофија на малите птички и од нивниот восхитувачки искрен пев (според Слотердајк, концерт) надоаѓа пресвртот во филозофијата, односно во постфилозофијата, со која, сега, осознаваме дека филозофската мисла се случува на самиот раб на она што трае сега, во овој миг, sic et nunc, она *сега* што е во јадрото или во самата сушност на она што го гледаме и слушаме, на она што ни е пред очи и пред уши. Во овој филозофски пресврт, според Слотердајк, доаѓа часот кога филозофското искуство и филозофскиот очај ја остваруваат својата конвергенција. Тогаш, т.е. денес, постфилозофијата осознава дека таа ја губи својата вистина и вистинска смисла ако во претераното промислување на минатото ја заборави сегашноста, она *сега* и *шука*, она Хајдерово Da-sein, она sic et nunc, како свое есенцијално средиште и исходиште. Така, во овој временски час, во нејзината сушност, доаѓа до целосен израз, најповеќе од сè, мислењето што е способно за живот, *сега и шука*, во нас самите, како животворно и песнотворно мислење.

Сега сакам со восхит да речам дека токму тој преврат во постфилозофијата за која зборував се случи кај нас со Ферид Мухиќ, во неговите книги „Историја на филозофијата“. Во овие пет тома, најоригинално и најсеопфатно дојде до израз тој пресврт во првите два (што од повеќето се појавија до денес). Во нив, наместо певот на малите птички на покривот и на небесниот свод, тој го открива раѓањето на филозофијата во орфејскиот глас на песната, во песната како филозофија и во филозофијата како песна. Ако историјата на филозофијата е пред сè филозофија, тогаш можеме да речеме, благодарејќи му на Ферид, дека неговата „Историја на филозофијата“ е новата филозофија што ја изразува Орфеј со кој почнува нејзината историја како чудо и како чудесија, како *очудување*, или, како што би рекол Шкловски, *остранение*.

Некогаш Антун Бранко Шимиќ, воскликна: „Pjesnici su ćuđenje u svijetu.“ Денес Ферид на поетите им ги додава филозофите (филозофијата) и тоа очудување нејзино и нивно го сфаќа како отстапување на филозофијата од некогашните норми и конвенции и нивното претставување од еден необичен агол, како нешто што е за прв пат видено. Точно така, неговата „Историја на филозофијата“ е нешто навистина за прв пат видено.

IV
Навраќање четврто – или Постмодерната политика на разликата

Со право Хорни Хејбер смета дека остварлива политика е она политика која ја прифаќа *разликата* како појдовно начело[2]. Тоа е таа нејзина, и наречена од неа, „политика на разликата“, чија сушност е во *законот на разликата* сфатен како апсолут, како универзализација на разликата. Главно мото на оваа политика, како што таа ја наречува – опозициска политика, применета во општеството гласи: *Да ги активираме разликите*! Кога, пак, ќе се земе предвид дека суштината на секоја политика е постојано да ги преиспитува постојните институции и да нуди проект за нивно подобрување, т.е. за создавање „нешто друго од она што е“, се постави за мене прашањето: дали политиката на разлики може да ја овозможи и да ја оствари основната идеја на секоја заедница – сите во неа меѓусебно да се разбираат, наспроти радикалниот став што царува денес: „Биди како мене или исчезни!“[3]

Се разбира, политиката на разликата ја изумува Другоста, односно Другоста на Другиот, и сознанието дека секој одделно од нас се спознава во него, зашто, како што вели Лоренс, заборавајќи, притоа, дека ако останеме на ставот „Јас сум јас, а ти си ти“, тогаш и целиот рај и целиот пекол ќе останат да лежат во бездната меѓу нас. Затоа е штетен секој теоретски и практичен тоталитаризам кој не ги признава Другоста и Другиот како друго, кој ја одречува Другоста, со што, пак, ја одречува разновидноста на творечките сили на човекот. Затоа едно слободно општество ја афирмира политиката на разликата, но, афирмирајќи ја неа, т.н. опозициска политика, мора да настојува

---

[0] Хони Фери Хејбер, „Отаде модерната политика“ (Лиотар, Рорти, Фуко), Институт за демократија, солидарност и цивилно општество (Превод Вангел Ноневски) стр. 10 и понатаму.

[3] Хорни Ферн Хајбер, Ibid. стр.211.

да ги проникне и меѓусебно дијалектички обедини и проникне нив во смисла на Хегеловиот Aufhebung, прифаќајќи го она позитивно и вредносно во разликите и задржувајќо ги и вградувајќи ги во она ново и спасоносно единство. А, тоа е така затоа што кога тие, разликите, не се проникнуваат, го разбиваат единството на општеството и неговиот опстој. Тоа е таа голема драма што опстојува денес во македонското општество, кога еднострано сфатените разлики во него, го разнебитуваат општеството и го раѓаат неговиот социјален економски и политички типично македонски circulus viciosus: да се развиваме останувајќи исти, а тоа значи да останеме на разликите по себе и за себе.

V

Навраќање петто – или Нашата криза таинствено ги крие своите корени и ние не допираме до нив

Тоа што сме тотално збунети, значи дека живееме во време на тешка и неизвесна криза. Таа, навистина, нѐ опфати сите нас, но ние сѐ уште не ја опфативме неа, затоа што нашата криза ги крие и таи своите корени. Поради тоа тие се несфатливи и недофатливи за *есапциското мислење* (Слотердајк) што е доминантно денес насекаде. Тоа и такво мислење доведе до таква поларизираност на општеството и на луѓето во него, па во немоќта нешто да промениме, сите сме збунети, обземени од голема апатија и очај, гледајќи дека ништо не се помрднува од место и соочувајќи се со парадоксот: корените на кризата да не се гледаат, а да се гледаат само нејзините кулиси кои, пак, уште повеќе ја сокриваат. Феноменот постои без ноуменот. Тоа е она позната ситуација и состојба од драмата на Горан Стефановски, „Дупло дно“: она што го гледаме е невистинито, додека, обратното, она што не го гледаме е, всушност, вистинитото, но невидливо. Затоа, кога едно општество ќе падне во криза, последиците најчесто можат да бидат двојни. Од една страна, тоа да падне уште подолу во дното, од друга, неговата криза да е предизвик и нова шанса да се роди едно ново мислење и еден нов ум, а со тоа и еден нов социјален праксис. Го велам ова затоа што чувствувам дека (макар уште бавно, но немоливо) кај нас се раѓа новиот критички ум и неговото кревање, посебно во обновата на политичката полемичка култура. Навистина, сега-за-сега, на ниво на колумни во весниците, но таа зема голем замав, ослободувајќи го него и нас од состојба на резигнација. Размав-

натата политичка полемичка култура ја ослободува мислата од старите политиколошки концепти и од старите политички идеи радикално критички вреднувајќи ги и осмислувајќи ги тековните политички и социјални процеси. Тој нов критички ум ги денунцира автократските и тоталитаристички режими и странпатиците на нашето време, па со него, спонтано и непосредно, доаѓаме до една нова средба на филозофијата и политиката. Тоа, пак, целосно нѐ вклопува во сфаќањаето на Хегел за сушноста на филозофијата како *збито време* изразено во мисли и поими. Таа, значи, непосредна средба на филозофијата и политиката, на филозофијата и власта денес, соочена со тековната реалност, ни открива дека и највисоките принципи на слободата можат да се претворат во потполна неслобода, дека и најголемата чистота на душата може да се извалка од злоба, пакост, завист, одмазда и бесчестие; дека голем број од вистините што ни се претставуваат денес од политиката се создадени од лаги и измами; дека, со еден збор, сето што го гледаме е создадено од подземните мрачни струења на *есапциското мислење*. И во тоа се покажува трагичната коб на денешната, но и на секоја власт и на нејзините практикувани средства, како што се: *лукавство на умот*; *езуитизам*; *фалсификување на човечките животи*; *интелектуална бесчесност*; *повластено место на лагата; пропаганда во која дури и вистината станува лага* (што ѝ нанесуваат рани на човечката душа оставајќи трајни лузни во неа); *фрустрација и безобзирна манипулација*; *игра со судбината на луѓето*; *слобода како сервилност* итн., што ја прави политиката катастрофична, која се одвива секој миг пред нашиве очи.

VI
Навраќање шесто – Или за молкот на Кант

Во 1784, пет години пред француската револуција (1789) Кант го пишуваше својот познат спис „Одговор на прашањето што е просветителство“. Во него ја образложи познатата своја теза дека просветителството е човеков излез од состојба на незрелост и дека излегување на човекот, како што и излегување воопшто на еден народ од состојба на незрелост, доаѓа од немоќта тој човек и тој народ, да не можат својот ум и разум да го употребуваат без да бидат водени од некој друг. За луѓето, значи, да го сторат првиот чекор во својата просветеност мора да ја освојат во прв ред слободата, зашто јавната употреба

на умот подразбира демократска јавност во најшироко значење која го проширува духот на слободата дури и таму каде што се судира со власта, која, инаку, не ги разбира своите настојувања, бидејќи при егзистенцијата на слободата не е ни најмалку потребно да се грижиме за јавниот мир ниту за единството на заедницата, зашто тогаш никој не се осмелува да ги извалка. Карл Фолендер во својата книга за животот на Кант („Immanuel Kants leben“, 1921), како што пишува Драгољуб Миќиновиќ, наведува дека во едно ливче најдено во неговата оставнина, Кант напишал: „Отповикувањето и одречувањето на своето внатрешно уверение е ниско, но молчењето во еден случај каков што е денешниов, претставува должност на чистиот ум. Иако сè што се зборува мора да биде вистинито, не е должност јавно да се каже секоја вистина“. Повеќе Кантови проучувачи сметаат дека од овој свој став тој почнал да ја пишува расправата за просветеноста и за просветителството.

Но, за нас сега е битно да прозбориме за нешто што морално го дисквалификува Канта и да кажеме дека во овој труд од неговите политички списи за просветителството, Кант го восфалува својот крал Фридрих II за неговата девиза што е, инаку, девиза на секој автократски владетел: „Размислувајте колку што си сакате и за што-годе сакате – само покорувајте се!“ Од таа кралска девиза, просто да се исчудува човек што ги познава неговите три Критики, особено третата, Кант е восхитен, така што неа ја проследува со следниве зборови: „Владетел – кој не сметал дека е недостојно да изјави дека верува во својата должност – на луѓето ништо да не им пропишува во (филозофските) и религиозните работи, туку во нив да им остави целосна слобода – таквиот владетел е просветен и заслужува од благородниот свет и од идните поколенија да биде славен како човек кој барем од владетелска страна, прв пат, го ослободил човештвото и човечкиот род од незрелост и секому допуштил, за сè што е работа на совеста, да се служи со својот сопствен ум“.[4]

Две години по овој Кантов труд за просветеноста и просветителството, 1788, умира Фридрих II. На негово место доаѓа Вилхелм II кој веднаш го сменува либералниот Кидлика на кој Кант му го посвети своето главно дело „Критика на чистиот ум“ и на негово место го по-

[4] Сето тоа многу поопширно ни го открива Драгољуб Миќиновиќ во „Социјална филозофија“, во поглавјето „О Кантовој политичкој мудрости“ (Филип Вишниќ, Београд, 1988, стр. 153–164).

ставува теологот Велнер. Следната година, 1789 избива Француската революција. Таа кај либералниот свет предизвикува восхит, но кај сите европски кралеви страв. Тој страв ги покренува нив да изразат солидарност со собориениот Луј XVI и да се здружат заеднички против Революцијата. Тогаш Вилхелм II го воведува познатиот *едикт за цензура* со која на Кант му се забранува да објавува. Притоа, лично неговото величество, му пишува нему, на славниот кенинсбершки филозоф, заканувајќи му се дека доколку продолжи со своето изопачување и срамотење на Светото писмо и на христијанството, го очекуваат тешки последици. Вилхелм II, притоа (и на тоа треба да се обрне внимание), му предлага на Кант тој подобро лично да донесе одлука самиот да се самоцензурира и целосно да замолчи, отколку со присилни средства државата да го стори тоа[5]. Така Кант самиот ќе се осрамоти себеси, ќе се обврзе дека повеќе нема да пишува за прашања од религијата, па, наместо за нив, го пишува списот „За влијанието на месечината на времето“. Со својот молк во кој е содржана и збита германската поговорка: „Или молчи или кажи нешто што е подобро од молкот“, дојде до големата негова изневера на својот категорички императив – ништо човекот да не презема против својата морална совест! И тука, се чини, Слотердајк е во право кога вели дека „филозофијата е глува, кога треба да ја слушне вистината за себе“.[6]

Ете како политиката ги кршеше дури и најголемите мислители во историјата на филозофијата.

Моралната недоследност на Кант кон неговата Трета критика, кон „Критиката на практичниот ум“, совеста на Кант што бликаше од неговиот категорички императив: Sвезденото небо над нас и моралниот закон во нас, па *постапувај така што твојата постапка и во неа изразен високиот морален дигнитет да биде пример за сите*, вистински, ја протолкува, столетие и половина подоцна, Албер Ками кога загрижено се запраша: како да се прекине тој пеколен круг на цинизмот на средствата и моралноста на целите?

Неговиот горд одговор гласеше:

„Тоа е можно да се стори само ако од сега во нас самите и околу нас ја обновиме вредноста на слободата за никогаш повеќе да не престанеме неа да ја жртвуваме макар и привремено (како во Кантовиот случај)“. За сите што се решиле и определиле за таа тешка јаnsa

[5] Ibid. стр. 154–164.

[6] Peter Sloterdijk, „Kritik der zynischen Vernunft II s. p. 589.

да го мислат и толкуваат светот, животот и човекот во него, категорички императив треба да биде моралниот став на Кант: да не отстапиме никогаш од светот на правдата и слободата, од ѕвезденото небо над нас и моралниот закон во нас: „Добро е и корисно, пишува Слотердајк по овој повод, да се прилагодува политиката на правото, но обратното (прилагодувањето на правото на политиката, заб. Г.С.) не само што е погрешно туку е и гнасно“.[7]

VII

Навраќање седмо, или – Власта и како се доаѓа до неа откриено од раскажувачката уметност на Живко Чинго

Кај Живко Чинго, иако на многу страници од неговата раскажувачка уметност се толкува и определува смислата на творештвото, сепак, во најконцентриран вид тоа го откриваме во последните неколку глави од познатиот негов роман „Големата вода“, особено во главите „Како се раѓаа, како умираа песните“ и „Доаѓањето на големата вода“.[8] Дека Живко Чинго низ повеќе свои ликови го портретира, т.е. го открива својот однос и своето естетичко сфаќање на творештвото, во тоа за мене нема никакво сомнение. Откривајќи ги нивните идеи, ја откриваме сржта на самото творештво воопшто и одделно, на самото творештво на Живко Чинго. Така, при првата средба со Трифун Трифуноски, кога гледаме дека неговото војничко сандаче до врв е полно со песни, романи, драми и секакво творештво, го среќаваме следниов авторски коментар: „О боже, мил боже! Сигурно имаше нешто во таа изгорена душа кога толку неразумно се откажа од среќната иднина“. Потоа тече цела серија од естетички идеи за смислата и сушноста на творештвото, дека човек кој се зафатил со творештво станува роб на нешто страшно, на нешто што го сковува, на нешто што го споулавува како некој чуден и непознат ветар, па со ноќи и денови не преспива и е на некоја вечна стража потонат во својот волшебен свет. Лем, или Исак Кејтен, та дури и Трифун Трифуноски, за сето време кога создаваат како и да не биле тука, како да живееле во некој друг свет, во кој се лета, паѓа, умира и пак оживува; во еден свет во кој час се креваме

[7] Ibid. I, стр. 164.

[8] Види за тоа кај Милан Ѓурчинов, во неговата критика „Сон за водата и слободата“, од изборот „Критиката за Живко Чинго“, во „Живко Чинго: *Обиѓ за будење*“, „Мисла“, Скопје, 1982, стр. 425–426.

на небото до ѕвездите, час паѓаме во најдлабокото земно, во пеколот. Во тој свет, вели Чинго, кога требаше да се рече Ох, ох, мајко моја, ох, пријателе мој, ох живот, ох птицо, ох водо, ох доме, ох, ох, ох, – тоа значеше дека при тој секој, ох, како некој одзади да ви удира **нож.** Ох, нож“. Тој имено нож, како свој крст го носат со себе и на себе сите ликови на Живко Чинго. Сите тие како да се откриени токму во таа егзистенцијална состојба со ножот в грб, затоа толку крваво, толку жестоко, толку безутешно ја откриваат својата душа. Сите тие длабоко крварат во себе и не умеат, како и нивниот создател, да измамат. Од нив капе вистината, човечката вистина од лулка до гроб, чиста како солза, толку таа вистина е човечка, но и безмилосна, радикална, сурова и топло благородна; го топли срцето и душата и е мелем за нив. За Живко Чинго да се твори значи да се твори под императивот на ножот брцнат во душата. И кога домскиот писател Трифун Трифуноски го гледа пред себе сиот во треска малечкиот Лем кој сака пред него да ја открие својата голема тајна, па му вели: си пропеал и ти, ти *ѕошло славејчешо,* односно те грабнала *црнаша боѓинка* со своите смртоносни стрели? На тоа Лем одговара дека не било тоа славејче, туку некоја вода, некоја голема вода, некои улави птици, некоја голема река, некој див бран што го носат бранот на вистината и отровот на невистината од што се ослепува, но од што и појасно се гледа сонцето. Кај Чинго, творештвото, како и потрагата по вистината воопшто, се синоним на оган, на запалено срце, на зол дух во човекот кој го изулавува него како проклет ѓавол од што неговата душа станува болна и темна.

Па, сепак, сета сила на/во откривањето на смислата и естетичка сушност на творештвото воопшто и одделно на творештвото на Живко Чинго, доаѓа до израз во последната глава на „Големата вода“, насловена „Доаѓањето на водата“. Овде Кејтеновиот син, Исак Кејтен, ја открива својата тајна, допирајќи со тоа до самото дно на тајната на творештвото воопшто и, посебно на Чинговото.

Од часот кога прикраде едно дрво сокривајќи го во некоја дупка и темница во домот за да може да работи слободно; во сите тие лоши зимски денови, независно од тоа какво лошо и да било времето, Исак Кејтен ништо повеќе не може да го одвои од неговото дело. Целото негово суштество е исполнето со него, како да е во некој друг свет далеку од домот, толку тој е опседнат од идејата да создаде нешто убаво, магично, единствено, нешто од онаа страна на власта, т.е. на оваа проклета куќа, во овој проколнат свет. Така, на прашањето на малечкиот

Лем што работи, Кејтеновиот син одговара: „Работам нешто што не се разбира така бргу“. Темниот малечок поет Лем, кој е заразен од истата болест, гледа како Исак Кејтен секогаш кога доаѓа од скришното место каде што твори сиот смрзнат, е озарен од животниот вулкан. Само оној, пишува Чинго, кој, како Исак Кејтен, е решен да истрга сè, секое и најтешкото човечко страдание, доаѓа до сушноста на творештвото. Тоа е така зашто само низ страданието се доаѓа до слободата, а со слободата до творештвото. А токму такви се ликовите на Живко Чинго: големи страдалници кои го носат својот крст на плеќи, кои го болуваат својот нож, ножот на човечката судбина длабоко брцнат во човечката душа. Без тој лелек, без тој очаен виј што се слуша како татни во нивната душа, не може да се спознае бедниот човечки век, не може да се сфатиме самите себеси, не можеме воопшто да сфатиме: Кои сме? Од каде идеме? Каде одиме? Токму со тие прашања се бори Живко Чинго во своето раскажувачко дело, токму по нив трага и за нив бара и наоѓа одговор на прашањето за односот на уметноста и власта. Тој однос во творештвото на Живко Чинго, му дава нему посебен белег. Станува збор за провиденцијалната моќ на неговата раскажувачка уметност, за моќта на творештвото – низ сегашнината да ја открива утрешнината; т.е. низ минливото да го открива трајното, неменливото и непоминливото; низ актуелното трајното; низ сегашното иднинското; низ постојното претстојното. Во таа смисла треба денес и во овој час да се прочита неговиот мал по обем роман, но исклучителен по своите естетски вредности, романот, „Лазаревото писмо и писание“, во кој, иако лоциран во малата паланка Хаба, се открива, всушност, трајната и неменливата суштина на власта и нејзиниот однос кон слободата, а со тоа и кон уметноста.

Веќе во првата реченица на овој ингениозен роман, Чинго ни ја открива, во еден мисирковски јазик, застрашувачката уривачка сила на човекот: „Вистина ет било, Талаша, тоа што огнот не го горит, тоа што водата не го носит, тоа и чумата што не го берит, тоа човекот во своето зло најдобро го свршвит“. И веднаш потоа, низ оној познат чинговски, речиси, библиски говор, со она познато синхрониско редење и повторување на истиот принцип по кој се доаѓа на власт, т.е. со *чиионирањеиио*, ја откриваме анатомијата на власта и како се стига до неа, т.е. со безмилосното меѓусебно уништување, дури и на најблиските, само и само да се дограбат до неа: „Прво беше Лате. Повладеа две години. Многу скокна братучед му Паунко Стефаноски. Оттука

Паунко го чпионира другарот Лате најубаво шчо можит, први братучеди ... Падна Паунко, го ставија Никола Малкоски. Победи Малкоска партија... Никола Малкоски повладеа годинаипол, го чпионира неговиот побратим Ристо Лабакоски... Ристо Лабакоски повладеа петшест месеци... го чпионира брата си Лазе Лабакоски ... Цветан Вренцоски повладеа година, година ипол, го чпионира Стојанче Блажески. Го зедоа Цветана го ставија Стојанчета... Трпе повладеа една година го чпионира Павле. Го зедоа Трпета го ставија Павлета. Павле беше чпиониран од Кузе Галоски, Кузета, пак, го чпионира Борис Дејкоски, Бориса го чпионира Андреја Фиданоски, Андреја, пак, беше чпиониран од Јонета Пупулкоски, Пупулкоски го чпионира другарот Миле Балакоски, а Миле беше чпиониран од Славуја, Славуј од Симончета, а Симонче од Јаковчета, и на Јаковчета му дојде крајот, на сите му идит крајот, баму круната ... (односно власта – Г.С.) таа пуста круна од злато и кал. Повеќе од кал, Талаша“.

Ова толку сугестивно повторување на *чпионирањето* како во некое рондо, израснува во основен принцип и начин како се заграбува власта. А таа, пак, како магнет толку ги привлекува луѓето (и најблиските) што тие се во состојба да си ги извадат очите само да бидат на власт. Таа страна на власта човек да го жртвува не само другарот, братот, жената, родителите, туку и своите најмили чеда само да ја приграби неа, е најимпресивната, ако не и средишна тема во прозата на Чинго. Како ретко кој во нашата литература (јас мислам како ретко кој и во европската литература во XX в.), Ж. Чинго ја откри Ахиловата петица на власта во која се изразува најнечовечниот вид на човечката егзистенција. Иако романот „Лазаревото писмо и писание“ е лоциран во едно конкретно историско време (на кое авторот посебно инсистира, дури прецизирајќи ја и годината во која се случува, 1965) сепак, таа временска назнака ништо не значи. Тој роман е и ќе биде актуелен сè дури постои власта и жестоката безочна борба за власт: и некогаш, и денес, и секогаш. Но, кога тој роман се чита денес, не можеме да се оттргнеме од впечатокот дека во него како да се соочуваме со духот на нашево сегашно време, дека на неговите страници се откриваат ужасни навестувања и пророчки виденија за нашата човечка и национална опстојба токму денес. Воопшто сликата на современата човечка ситуација во прозата на Чинго е апокалиптична. Кај него особено импресионираат масовните психози и хистерии што го зафаќаат народот, свесно поттикнат и индоктриниран од власта која шири лаж-

ни гласини за да ги спротивстави луѓето едни на други. Така во романот луѓето одеднаш се покренуваат на масовни меѓусебни противставувања, па почнуваат да се движат по патиштата и друмиштата како црви и меѓусебе очи да си вадат. Таква една импресивна сцена, меѓу толку многуте други во неговата проза, е предадена и прикажана на ретко импресивен начин во петтата глава во „Лазаревото писмо и писание“, наречена „Човечка фуртуна“. Понесен, во овој случај од веста што ја шири власта, дека на Македонија ѝ се случува разнебитување, народот се крева на нозе. Народот се запалува, гори целиот народ, целата земја и луѓето газат едни врз други како да ослепеле: „И туку слушаш по патот, по нивјето, по полето како бучит тоа народот, како суводолица рикат. Бура црна бура. – Фрли го тоа дете благословена жено, искорни го од утробата, не ет од бога, врашко ет, со рог! Лош црн ветар како да шибат од сите страни. Фуртуна, Талаша, страшна човечка фуртуна. – Луѓе, браќа, црните, црните ни идат! Крај е, крај. Се ближи, некој пророкува, свршено ет со Македонија, чкртнато е да ја немат од земјава, пустиња да бидит ... Лажни пророци, секакви пророци, чпиуни го водат народот, го плашат, го ништат. А никој маж да излезит на пат, да речит, чекајте бре луѓе, чекајте бре браќа, лага е, лажни се тие пророци, лажни се тие водачи, не слушајте ги, не вервите им, зашчо тие не само што се лажливци, туку се и крвници, до гуша се во крв“. И така со бескрајни асоцијации на она што било, што ê и што ќе бидит, од раскажувачкиот свет на Живко Чинго, инаку лоциран во едно комунистичко време („Тие што не беа луѓе за најчесни комунисти ти се кажват“) допираат до нас потресни сведоштва и уште попотресни пророштва за сегашнината и иднината на човекот вклештен во прангите на власта. И кога ***чпиунството*** за да се биде нешто ќе стане начин на кој живее човекот, тогаш од луѓето можеш да очекуваш само лошотилак, тие да се sверосат и да се ништат едни со други. А тогаш, иако на секој чекор и од секоја уста се слуша и извикува мир, мир, мир, велит Чинго, тогаш, всушност, татни, меѓу народот и власта, во народот, меѓу луѓето, но и во власта меѓу властодршците, тешка и крвава војна; тогаш владее ***големо безаконие*** и такви невидени ***крвави возбуди*** низ кои и во кои луѓето еден со друг не сакаат да се видат, толку тогаш злото работи и умот човеков далдисал само во едно: како и како зло да му направи на другиот. Ете тоа е тоа, или тоа е ова наше денешно време-невреме, што се населило во раскажувачкиот свет на Живко Чинго, тоа е тој наш XX век за кој

самиот ќе рече дека готово е со него („Дваесетти век, Талаша, догорува оганчето, крај“). Во тој сложен сплет и амалгам на реалноста и метареалноста, во тој комплексен зафат на драмата на човекот, видена и во локална и во космичка смисла, прозата на Ж. Чинго, меѓутоа, никогаш не нѐ остава во некој последен и дефинитивен очај, никогаш не нѐ остава безутешни во потрагата по смислата во нашето истрајување под ѕвезденио врвник. Но, доведувајќи нѐ до работ на катаклизма, до работ на бездна и апокалипса, неговата проза и најгустиот човечки мрак го пресвртува, на некој чудесен и волшебен начин, во една нова светлина, во некој исконски копнеж. Доволно е за овој повод да се потсетиме на финалната сцена од подолгата проза „Видело“. Имено, во часот кога се очекува замрачувањето на сонцето и, во симболичка смисла, настапувањето на најгустиот земен и небесен мрак, Апостоле Арбулески гледа како на дланката му се истркалува неговото сопствено, крваво и солзливо око, што постепено почнува да се избиструва и да свети. Во тој час кога тој виѓава како сиот народ: холандски, македонски, германски почнува да се меша, да се гушка и бацува, светли и чисти како ангели, тој, Апостоле Арбулески, место да си го врати своето око на своето место, го фрла окото највисоко што може над својата глава и в час се случува најголемата чудесија: светнува небото и се појавува големото видело: „И сѐ што беше на земјата излета во големиот виделен простор, дрвјата со цутени гранки стоеја надолу, а корењата им лебдеа во воздух, како птиците така и животните, и луѓето летаа во безграничниот простор.“ Но, ни открива вистински Чинго, светлината, така е во оваа јалан дуња трае мигновено, како на сон. Потоа пак сѐ оди по старо. Паѓа и нѐ навасува густиот мрак на власта и на беспоштедната борба за неа.

Ете во што е тајната на уметноста на Живко Чинго и тајната на уметноста воопшто: во постојното да го здогледува претстојното, од појавното суштинското; од оавременското трансвременското; од конкретниот човек, човекот воопшто; од локалното универзалното; од својата земја светот; од овоземното надземното и да го транспонира сето тоа во такви јазични форми, единствени по својата убавина, прелесни во својата стилска совршеност, совршени во својот изворен јазик во кој е длабоко втиснат печатот на личноста на авторот, но и печатот на личноста на земјата во која е вкоренат и од која из’ртува, изникнува и се расцутува тој. Но, во уметноста на Живко Чинго, во уметноста воопшто, секогаш сме обземени и со некое чувство на из-

весна нелагодност; честопати дури и со чувството на некој очај, кога ќе се соочиме со сознанието за каква голема sверка се работи кога воопшто се работи за човекот и каква тешка човечка несреќа е да се опстојува, во овој земен свет, во овој свет полн со суровост, со подмолност, со злосторство, со суета; (сè е суета, говореше Проповедникот на крајот во Библијата) полн со жестоки сметки и самопресметки на луѓето меѓу себе, на најблиските меѓу нив; свет полн со заблуди, лаги и празноверија; свет кој никако да се измени и кому му е пресудено да остане таков каков што е, па секој обид тој да се промени неизбежно завршува со слом, зашто сè на овој свет си има свое време, како кај Еклесијастот: време кога се гради и време кога се разградува, време кога се љуби и време кога се мрази; време на светецот и време на нечестивиот; време на умот и време на безумието; време на светлината и време на темнината; време на здравото и време на болното, з'шт сиов овој проколнат земен и небесен свет, е постојано менување на тоа време на едно во друго; на денот во ноќ и на ноќта во ден; з'шт сè само привидно се менува, т.е. се менува и видоизменува да остане исто. Но, уметноста на Живко Чинго, како и уметноста воопшто, не нè оставаат да препукнеме од бол дека е сето тоа така и никако поинаку. Има во неа нешто што нè озарува со една голема интелектуална среќа дека, и покрај сè, сме спознале, дека сме дознале; дека сме откриле за безмерните човекови измачувања и страдања, но и за исконскиот човеков копнеж по убавината и светлината; по можната среќа; по можната добрина; во *можноѿо воопшѿо* како еден непресушен и неуништив двиг на човекот по утопиското, како копнеж по далечното, по поинаквото, утопиското, кон, како вели Ернст Блох, ортопедијата простум.

Во тоа, пак, е нејзината исконска и трајна убавина со која уметноста така неумоливо нè привлекува како земјата од која доаѓаме и на која, на секој неизбежен и неминовен крај, ѝ се враќаме.

VIII
Навраќање осмо и последно
Достоевски: „Легендата за големиот инквизитор“ – Или Слобода или леб“

Долго, иако со повеќе прекини, ја читав книгата на Предраг Матвеевиќ, „Лебот наш“. А за мене да се чита книга секогаш значело да се престојува во неа како во свој сопствен дом. Во тоа читање / престојување во „Лебот наш“, во свеста, та дури и во потсвеста, непрекинато ми татнеше тој еден и ист збор: *леб, леб, леб...* што, кој знае по колку пати, на секоја нејзина страница го среќавав, го изговарав, го слушав, го мислев, го осмислував и може да се рече толку долго што во еден миг тој се крена пред мене како планина што не може да се премине, извишувајќи се највисоко меѓу нештата без кои човекот не може да опстане во нашиов земен свет. Но, не било токму така, зашто не се живее само од леб, како што за тоа и во тоа ќе нѐ увери Достоевски. Тоа, навистина, го споменува и Матвеевиќ, но подолго не се задржува на него. Мене, пак, тоа ми се виде како централно за човековиот опстој во времето. Иако беше одамна, т.е. пред повеќе од две децении, во мислите сето тоа наеднаш ме наврати на книгата на Николај Берѓаев, „За човековото ропство и слобода“ (1991). Прелистувајќи ја неа, на стр. 191 од српскиот превод, читам: „Два проблема лежат во основите на социјалниот живот и нема ништо потешко од нивното хармонично решавање – проблемот на слободата и проблемот на лебот“. И тука некаде ми се испречи реченицата што веднаш по ова следеше, а која гласеше: „Можно е да се реши проблемот на слободата лишувајќи го човекот од лебот“. Зад реченицата, меѓутоа нема прашалник, па не можев точно да определам дали таа реченица е во прашална, или во потврдна форма. Меѓутоа, кога Берѓаев проблематиката содржана во овие матни реченици од дијалогот што се води во книгата на Достоевски, „Легендата за Големиот Инквизитор“, меѓу Исус и овој Вториов, нештата почнуваат да се растајнуваат и разбиструваат. Зедов повторно да ја читам таа воскреснувачка книга, посебно поттикнат и од високата оценка што Берѓаев ја дава за ова дело на Достоевски, велејќи дека во него е „прикажана целокупната историја на човештвото“ и се сублимирани најдлабоките промислувања за судбината на човечкиот род. Тој дијалог меѓу Исус и Големиот Инквизитор е познат уште и како дијалог за т.н. три соблазности, или за три искушенија. Првото искушение,

на кое во нашиов случај единствено ќе се задржиме, се однесува на предлогот на Големиот Инквизитор, Исус да ги преобрати и претвори грамадните камења што се кревеат високо во пустињата, во лебови и со нив да ги нахрани гладните за леб. Само ако тоа го стори целото човештво, како стадо, благодарно и послушно, ќе крене по него.

Но, предлогот на Големиот Инквизитор, Христос го одбива, бидејќи не сака да го лиши човекот од највозвишеното – од неговата слобода. Исус, имено, стои цврсто на својот заклучок: „каква ли слобода би била таа кога покорноста би се купувала со лебови?“. Токму од тие причини, како што вели Берѓаев, „човекот не смее да стане роб на лебот и не смее за ‘леб’ да ја жртвува својата слобода“. А, Големиот Инквизитор токму тоа го бара од Исуса, да не го отфрла единственото, апсолутното знаме, знамето на лебот што му се нуди, зашто со тоа ќе пропушти сите луѓе да му се покорат беспоговорно. Но, Исус го отфрла знамето на лебот што се вее над луѓето и го приграбна знамето на слободата, како нешто најголемо и најсвето за човекот. Големиот Инквизитор, меѓутоа, смета Исус, не е во право и дека ништо нема да им даде леб на луѓето ако ја претпочитаат слободата наместо лебот. Тие, кога-тогаш, ќе завршат така што ќе ја донесат својата слобода пред нозе на владетелите и ќе речат: „Нахранете нѐ па макар нѐ поробиле.“ Ете зошто, смета Достоевски, целото човештво брза дарот на слободата да го фрли пред нозете на оние што му нудат ситост и среќа во лебот и од лебот, а му ја одземаат слободата со што ја поробуваат слободната човечка личност и ја блокираат слободата на совеста.

Ете, така, земено grosso modo, духот на Големиот Инквизитор живее насекаде каде што среќата се гледа само во лебот, каде што среќата човекова се става пред неговата слобода. Мислевме дека е тоа така само во светот на една книга, а заборававме дека е така во сиот овој наш свет. Затоа со право Берѓаев вели, дека „насилството и омразата спрема слободата е суштина на духот на Големиот Инквизитор“. Во тој дух се отфрла човековата слобода, човекот се третира како понижено и презрено суштество, кој ја купил слободата со лебови. Тој со тоа станал сит, но го задушил во себе копнежот по слобода и овенал како слободно и човечно битие, т.е. не го оживеал човекот и човечкото во себе.

Или, како што убаво велеше Фихте: „Да бидеш слободен – тоа е ништо, да станеш слободен е небо“.

Боро Митрикески

СКУЛПТУРИ

Змејови, 1998, бронза, 20 x 10 x 10

Лежечки акт, 1969, дрво, 15 x 95 x 18

Коњска глава, 1961, дрво, 40 x 21 x 48

Мачор, 1960, дрво, 65 x 15 x 28

Бик, 1975, дрво, 15 x 25 x 10

Човек од логорот, 1965, дрво, 32 x 17 x 133

Портрет на Лазар Личеноски, 1968, дрво, 40 x 39 x 29

Портрет на Петар Мазев, 1988, дрво, 35 x 32 x 45

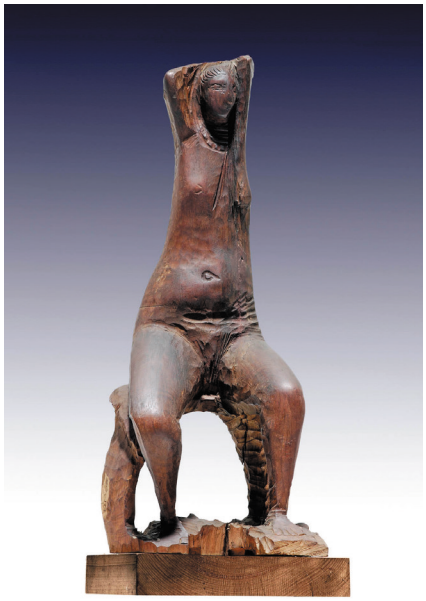
Драгутин Аврамовски – Гуте, 1963, гипс, 27 x 19 x 26

Блаже Конески, 2009, гипс, 33 x 27 x 30

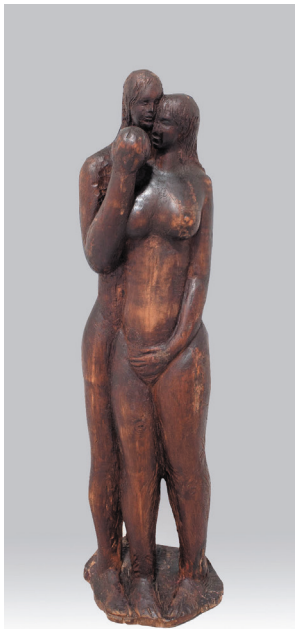
Матеја Матевски, 1959, бронза, 30 x 20 x 29

Портрет на Александра, 1991, дрво, 30 x 19 x 25

Портрет на Марика Митриќеска, 1973, дрво, 33 x 27 x 23



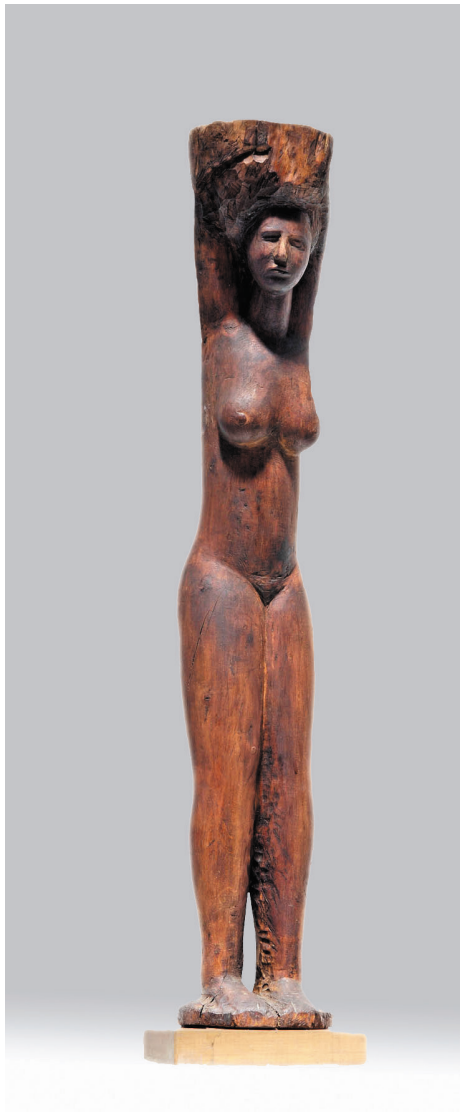
Жена која седи, 1965, дрво, 60 x 20 x 23



Грешното јаболко на Ева, 1993, дрво, 35 x 27 x 105

Човек што свири на виолончело, 1961, дрво, 47 x 27 x 30

Средба, 1966
дрво, 60 x 60 x 245



Каријатида, 1998
дрво, 41 x 121 x30

Седнат акт, 1975, дрво, 50 x 45 x 115

Коњаник, 1971, дрво, 185 x 35 x 75

Димитар и Константин Миладинови, 2003, дрво, 50 x 70 x 30

Веселите жени, 2000, дрво, 34 x 46 x 19

Марко Цепенков, 2002, дрво, 45 x 45 x 38

Григор Прличев, 2002, дрво, 75 x 45 x 35

Св. Кирил и Методиј, 1994, дрво, 120 x 45 x 40

Блискост, 1994, мермер, 11 x 6 x 5

Девојка, 1993, мермер, 13 x 4 x 3

Бакнеж, 2001, бронза, 17 x 8 x 5

Св. Кирил и Методиј, 1990, бронза

Групна композиција, 1989, дрво, 40 x 20 x 5

Милан Ѓурчинов

ОКОЛУ НАДРЕАЛИЗМОТ – ПО МНОГУ ГОДИНИ, ДЕНЕС

АНДРЕ БРЕТОН И НЕГОВИТЕ „СПОЕНИ САДОВИ“
(*неговите нескротливи ангажмани насрема нивните заблуди*)

„Би сакал да ѝ го оставам на историјата следниот епиграф: ‘Ништо да не се крие. Треба да се одбегнува лагата, која произлегува од премолчувањето на она што е негативно.’“
Л. Н. Толстој

I. Семејната традиција

Јас не кријам дека, појавувајќи се како книжевен критичар на македонската литературна сцена, во почетокот на петтата деценија на дваесеттиот век (отпрвин на страниците на списанијата „Млада литература“ и „Современост“, а потоа континуирано во весникот „Разгледи“), јас веќе бев приврзаник на надреализмот, кој кај нас во тој моментот немаше ниту висок углед, ниту бројни следбеници. За мојот тогашен афинитет кон него имаше неколку причини.

Најнапред неколку профранцуски реминисценции во рамките на моето пошироко и потесно семејство. Во нашата куќа често се зборуваше француски и француското „влијание“ беше несомнено доминантно. Мојот дедо по мајка Ристо Ставриќ – Мизо беше полиглот и едно време во нашиот дом се раскажуваше дека тој дури предавал француски јазик во една од солунските средни школи. Мојот татко Ѓорѓи Домазетовски повеќе години помина во Париз (1917–1924), каде што и заврши студии за да стане градежен инженер. Тој беше голем франкофон во секој поглед, и францускиот му беше речиси втор мајчин јазик, но за надреализмот никогаш никој во нашата куќа не

спомнал ниту збор. Дедо ми имаше мошне богата библиотека: комплетите од „Српски књижевни гласник“ и многу книги од едицијата „Српска књижевна задруга“. Во семејство на учители и просветари, јас многу рано научив да читам и поминував долги часови над страниците на Иво Андриќ, Анѓелко Крстиќ и други автори од српската, хрватската и другите светски литератури. Мајка ми Даринка, која учеше во охридската гимназија, исто така многу рано го усвои францускиот јазик, на кој најчесто зборуваше со татко ми, а најмногу тогаш кога се договараа да одат на некоја вечера или прослава, без да го разбереме тоа ние, нивните три деца.

И, така, татко ми живееше и работеше во Париз, кога овој „*изам*“ по контактот со „Дада“ и Првиот манифест од 1924 година се појави и зеде замав, а потоа стана камен на сопнување околу кој се подели сета интелектуална Франција. Кога ни ги раскажуваше своите спомени од Франција, пред заспивање, тој нив ги нарекуваше „некои луди млади Французи, кои изведуваат лудории, во кои никој не верува“. Во почетокот на триесеттите години овој бран се прелеа кон Белград. Јас сè уште ги читав Петар Кочиќ, Бранко Радичевиќ, Стеван Сремац и ги гледав драмите на Нушиќ, со кого ние бевме кумови...

Тоа продолжи сè до ненадејната смрт на мајка ми, кога во 1939 година се вративме во Македонија. Но, тогаш избувна Втората светска војна, во април 1941 година дојдоа Германците и Бугарите, завладеа фашизмот, пламна Отпорот. И јас, одвај 12-13 годишен брзав да се вклучам во него со другите мои врсници. Започнав да ги читам интензивно претставниците на „социјалната литература“ – Максим Горки, Ернст Толер, Џек Лондон и многу други, посакувајќи час поскоро да станам член на СКОЈ и да се борам за победата над фашизмот и за слободата на Македонија. Во мојата најрана лектира се појавија Толстој, Достоевски, Тургенев, а веднаш потоа Маркс, Ленин, Енгелс, Плеханов, но одново ниту збор за надреализмот, што е разбирливо, кога се знае дека мојот главен советник и „инструктор“ во лектирата, Ацо Караманов, со кого учев клас до клас бугарска гимназија и кој ги познаваше речиси сите светски литератури и книжевни „*изми*“, ништо не знаеше за надреализмот, движејќи се, пред сè, во кругот на современата бугарска литература, во која овој „*изам*“, едноставно – не постоеше, дури ни во најмодерното во тој момент бугарско книжевно списание, „Златорог“ (1920–1943), кое беше најслободоумно и најтолерантно гласило меѓу сите други. Ни во него од овој „*изам*“ немаше ниту трага.

А.

Во првите повоени години ние ја проучувавме, главно, книжевната класика, а потоа и набргу станавме приврзаници на соцреализмот и рускосоветската литература. Но, тоа траеше сè до 1948 година, кога настана раскин меѓу нашата земја и СССР. На Универзитетот во Скопје, каде што ги започнав студиите, се учеше или средновековна или строго класична литература, а надреализмот никој не го споменуваше. Нешто повеќе за книжевната „модерна“ ни проговори словенечкиот професор Фран Петре, кој беше извонреден предавач и познавач на книжевната авангарда, но, за жал, тој кај нас тогаш беше слабо прифатен, а денес е речиси заборавен. Од крајот на 1949 година јас студирав во Белград, на Филолошкиот факултет, на Катедрата за славистика, чиј шеф беше проф. Радован Лалиќ. Тој беше голем пријател на групата Македонци, но немаше никаков афинитет за модерната литература – ниту за руската, а уште помалку за некоја друга. Но, сепак, во тие неколку белградски години јас малку по малку станував приврзаник на надреализмот и на модерната книжевност. Знаев подоста и за Марко Ристиќ, за Бретон, за Крлежа и судирот на книжевната левица во триесеттите години, како и за одличното списание „Књижевност данас“ (1934), кое го уредуваа и во кое тесно соработуваа Крлежа, Марко Ристиќ и Милан Богдановиќ.

Но, за засилувањето на моите афинитети кон овој „*изам*“ имаше и други причини. Со текот на времето јас сè повеќе читав текстови од Душан Матиќ, Марко Ристиќ, Милан Дединац, Оскар Давичо, а од помладите тогаш – од Васко Попа, за кого сè повеќе се зборуваше дека е наследник на некогашните српски надреалисти.

Б.

Тоа беше времето на мојата блискост со белградскиот издавач „Нолит“, кој беше нивно свртaлиште и во кое потоа беа објавени неколку мои книги.

В.

Но, не можам да премолчам дека нешто повеќе за надреализмот јас разбрав околу 1950 година, од мојата тогашна девојка, а подоцна сопруга, Аница Чилиманова, која работеше како библиотекар и демонстратор на Катедрата за романска филологија, која се дружеше со француските лектори на Катедрата и секојдневно примаше книги

и публикации од Франција. Кога дипломирав и се вратив од Белград, видов дека таа препеа од француски циклус поетски творби од Аполинер, Превер, Мишо и од другите надреалисти и ги објави во списанието „Млада литература“, со кое јас започнав да соработувам. Меѓу книгите што ги набави за себе и за семинарската библиотека, таа топло ми ги препорача четирите тома за симболизмот од Ги Мишо и, особено, извонредната „Панорама на новата француска литература“

ANKA I MILAN ĐURČINOV

NADREALIZAM I REVOLUCIJA

„Transofmer le monde", a dit Marx „changer la vie", a dit Rimbeaud: ces deux mots d' ordre pour nous n'en font qu'un."

André Breton, **Discours au Congrès des écrivains**, Paris, juin, 1935.

Sve je započelo jednog vrelog julskog dana 1982. kada smo u univerzitetskoj knjižari na gradskom trgu u Grenoblu ugledali komplet časopisa „Nadrealizam u službi revolucije", o kojem nam je prije toga mnogo puta govorio Marko Ristić. To što smo slučajno videli, potaklo nas je da se šire zainteresujemo za neobičnu i kod nas još nedovoljno poznatu temu NADREALIZAM I REVOLUCIJA. Kad nam je potom došla u ruke knjiga govora i materijala od Andre Bretona „Politička pozicija nadrealizma", u kojoj je on eksplicitno objasnio sve ono što se događalo na francuskoj intelektualnoj i književnoj sceni u vezi s nadrealizmom u prvoj polovini tridesetih godina, sazrela je odluka da prezentiramo našoj javnosti najkarakterističnije stranice tog dramatičnog sukoba na francuskoj književnoj lijevici koji i danas, s problemima koji su u njemu bili pokrenuti i koji još uvijek nisu prestali biti aktuelni, predstavlja nešto više od običnog poglavlja književne istorije.

„Već deset godina moja preokupacija je da sjedinim nadrealizam, kao način stvaranja jednog kolektivnog mita, sa pokretom koji u mnogo široj osnovi ima cilj da oslobodi čovjeka i koji, prije svega teži fundametalnoj promjeni buržoaske svojine, te problemima a k c i j e koju neodložno vodi, a koji istovremeno ostaje jedinstven.

... Socijalizam koji je od davnina bio samo jedna plemenita težnja odnedavno je urastao u tle svojim dubokim korijenima; u vrijeme svog rapidnog uspona on se priljubio uz drvo koje je obećavalo da će ozariti svijet svojim krupnim cvjetovima, nešto kao oni golemi flamboajani što sam ih prošlog maja posmatrao na Kanarskim ostrvima kako prozirnom krvlju kupaju prozore na zgradama...Žestoko traženje nemilosrdnog obračuna s postojećim socijalnim poretkom, što datira od vremena pojave Manifesta Komunističke partije od 1848, mogao je započeti da se ostvaruje čak u 1917. godini...Od Marksa do Lenjina ova nastojanja već pola vijeka izazivaju komešanje ideja. Problem je pokrenuo mnoge diskusije, toliko mnogo gledišta se sukobilo u njegovim okvirima i s takvom žestinom da ne mogu a da ne prihvatim naučni socijalizam kao školu — obrazac. Kao školu koja duboko proniče u ljudske potrebe, koja treba da zahvati sve oblasti u najširem obimu, a ja isto tako u njemu gledam školu jedne nezavisnosti u kojoj svako treba da bude slobodan da izrazi svoje gledište u bilo kakvoj prilici, da bude u stanju da bez prekida dokazuje nedoktrinarnost svog duha[1].

A. Rodčenko: NOVI LEF

Ove riječi napisao je u 1935. godini Andre Breton prvi čovjek i neumorni „spiritus movens" francuskog nadrealizma kada je pokret kojem je on nepresušnom energijom postojano ulivao novu i svježu krv tonuo ka svom neumitnom sutonu. Upravo tom sutonu prethodio je interval (1930-1933), kada je nastojanje nadrealista da se približe revoluciji i borbi proleterijata dostiglo kulminaciju i u kojem je, u političkom smislu najangažovaniji, bio pokrenut časopis „Nadrealizam u službi revolucije" (u daljem tekstu — **NUSR**).

Ma kako bio heterogen sastav ličnosti što su ga pokrenule i u njemu aktivno sarađivale (Andre Breton, Pol Elijar, Aragon, Benžamen Pere, Rene Krevel, Rene Šar, Tristan Cara, Marko Ristić, Luis Bunjuel, Maks Ernst, Salvador Dali, Maň Rej, Iv Tangi, Đakometi — da pomenemo samo najpoznatije), bez ikakvog pretjerivanja možemo reći da težnja nadrealista da povežu probleme poezije s potrebama revolucionarne akcije nikad nije bila iskrenija,

[1] André Breton, **Position politique du surréalisme**, Préface, Paris, 1972, str. 5—12.

119

од Гаетан Пикон, што ја зацврсти нашата интимна врска и ме натера подобро да го совладам францускиот јазик за да можам непосредно да следам што се случува во тој момент на книжевната сцена во Франција.

II. Нивните заблуди

А) Дијагностичар на „конзервативната свест“

Кога во 1952 година се појавија во Белград првите броеви на списанието „Сведочанства[1]“, Димитар Митрев, нашиот прв критичар тогаш, мавташе со нив низ ходниците на Филозофскиот факултет во Скопје, *предупредувајќи* дека е за нас тоа опасно и погубно, како да ни претстои нов земјотрес или нова скопска поплава. Ние, кои имавме подруги сфаќања од него, се радувавме – очекувајќи нешто слично да се случи и кај нас, каде што книжевниот живот живуркаше во нешто како „соцреализмот“ и под силна контрола на партиските органи и моќници. Зборот „предупредување“ не беше само во негова употреба, него го споменуваа, како што ќе видиме подолу, и другите негови соборци и следбеници во разгорената антинадреалистичка офанзива.

Нашиот напреден критичар, марксист и ученик на Тодор Павлов и на советската официјална книжевна критика, не се задоволуваше само да го оспорува и да го девалвира надреализмот само кај нас, во Македонија, каде што веќе се појавуваа неговите први симптоми. Тој посакуваше да стане македонски Крлежа и да дејствува и на „сојузно ниво“ и затоа се потпре врз него, за да заврши со нашата „кутра, неразвиена, заостаната, полуколонијална средина“.

Еве, како:

На Третиот конгрес на Сојузот на писателите на Југославија Крлежа поднесе воведен реферат во кој изјави:

„Една од главните задачи на нашата литературна критика би била, применувајќи го аналитичкиот метод, да навлезе во детали и во реално проследување на нашата конзервативна свест во сите нејзини видови и во сите нејзини трикови и начини.“

---

[1] Наследник на едно од првите надреалистички публикации, која излезе во 20-тите години на XX век и чиј прв број беше посветен на хрватскиот поет Тин Ујевиќ.

Овој став, според Митрев, треба „да се прими и да се акцентира како сериозен и навремен предуслов за навлегување и во „некои битности на нашиот денешен уметнички критериум“[2].

Како треба да изгледа тоа „навлегување“ и таа пресметка со сопствената „конзервативна свест“ покажува Митрев веќе на првите страници на тоа свое „навлегување“, кое, најкусо речено, се сведува на следново: конзервативна свест = „оживување на надреализмот“ и, притоа, вели: „Што значеше продукцијата на некои помлади и постари во ‘Младост’ и ‘Сведочанства’, ако не оживување на конзервативните елементи на сопствената свест, ако не трагање на новото по – конзервативен пат?“

И, уште: „Надреализмот не беше нов (во конструктивна смисла) ни на своето оригинално поприште, ни кај нас, уште со првите манифести и манифестации. Во Франција тој значеше директен премин на хаотичните модернистички методи, кои ја носеа, на своите смело развиени, но бргу и бесплодно свиени знамиња, програмата на крајна произволност на изразот, за екстремна субјективистичка маниерност на смислата – со смислено бараната бесмислица – со доминирање на потсвесното и иреалното над свеста и реалноста, под влијание на Фројдовата психоанализа. На наш терен – резултат од полуколонијалниот поклонички однос кон францускиот ‘модернистички хаос’, резултат на анархоидното интелигентско левичарство и на еклектички обогатувачки обиди за согласување на марксизмот со психоанализата. И во двата случаи: надреализмот беше дочекан и побргу испратен како анахронизам во уметноста.“

„Тоа е имитаторско залетување, комплекс на малокултурност или некултурност и пленство на поранешниот полуколонијализам – како примитивистичко одушевување на најминималниот или најслучајниот досег со нешто туѓо и далечно.“

Така пишува за надреализмот (надевајќи се дека ќе му поверуваме, оти го парафразира Крлежа) критичарот кој не знае дека уште во 1934 година Крлежа дојде во Белград да го иницира списанието „Књижевност данас“, во кое, меѓу другото, беше објавена и програмската статија на лидерот на белградскиот надреализам, Марко Ристиќ. Крлежа, кој самиот никогаш не бил надреалист, но кој во 1940 година, одново со Марко Ристиќ, но и со младиот Оскар Давичо, го иницира

[2] Митрев нè „пердаши“ нас и воопшто надреалистите во својата памфлетска статија „За некои битности на нашиот уметнички критериум“, в. Избор, кн. 4, Скопје, 1970.

списанието „Печат“ и кој во него го нарече најавтентичниот надреалист тогаш, Оскар Давичо – „најталентирана поетска личност на југословенските простори“.

За Митрев надреализмот е „реставраторска скороевштина, по линија на модернистичките егзибиции од периодот меѓу двете војни и, поради тоа – идеолошка антитеза на југословенската сегашност“.

Се разбира, ниту јас како млад критичар, кој ги поддржуваше надреалистичките ставови за проширување на хоризонтите на книжевниот израз кон потсвесното и иреалното, ниту другите мои колеги, не можевме овој вербален галиматијатски гнев да го сфатиме или да го одобриме, поставувајќи си го следново прашање: „Ако надреализмот е навистина ‘дочекан и испратен како анахронизам’, зошто да се занимаваме со него и да се плашиме од неговото ново присуство на југословенската книжевна сцена, па и во македонската млада поезија, која се отвораше за прифаќање на неопходните искуства од сите ‘*изми*’?“

Б) Книжевното credo на младиот естетичар Георги Старделов

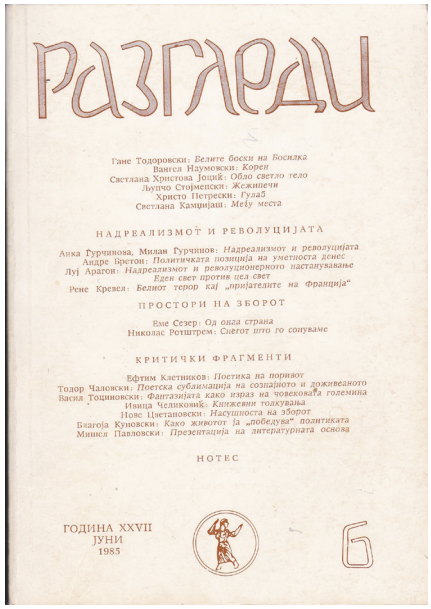
Во својата прва книга книжевни критики, под наслов „Есеи“ (1958), тогаш младиот естетичар Г. Старделов во една своја програмска статија вели: „Постои само една вистинска уметност, а тоа е *реализмот*, а спроти него – декаденцијата и уметничкиот привид... А, Фридрих Ниче е еден од најголемите светски декаденти.“ Зборот „декаденција“ не е овде маргинален и случаен, него повеќекратно ќе го употреби во својата полемика со надреализмот Г. Старделов, како следбеник и едномисленик со Д. Митрев. Во средината на педесеттите години тој објавува две студии за „декадентите“, т.е. надреалистите, т.е. модернистите. Најнапред тој ги насочува своите стрели кон надреалистите во статијата под наслов „Едно предупредување на естетиката ad hoc“, објавена 1954 година. Во неа тој ја започнува својата крстоносна војна против надреалистите. Веќе самиот наслов на ова писание со опасниот термин „предупредување“ предизвикува вознемиреност. За што и со што ги предупредува младиот марксист своите постари и помлади колеги? За што им се заканува во тоа време на строги санкции и опасни идеолошки анатеми? Потоа, зошто првиот Манифест на Бретон (1924) би бил „најсензационален манифест на светот“, кога и пред него, во годините на авангардата, имаше барем десетина други и различни од Бретоновиот манифести. И, трето – зо-

што авторот прибегнува кон мистификација, тврдејќи дека Бретоновиот манифест ја афирмира како единствен фактор ирационалноста, која ќе го спаси човештвото од вековните крвопролитија и ќе го направи среќно?

Од такво нешто нема никаква трага во ниеден од Бретоновите манифести!

Токму обратно. Надреалистите во својата *прва фаза* го афирмирале автоматскиот текст и тоа траело сè до крајот на втората деценија на XX век, кога тие се обиделе да им се доближат на комунистите, кога неколкумина истакнати творци од нив станале членови на Француската комунистичка партија.

Старделов потоа се префрлува кон нашите претставници на надреализмот. Тој ги вади на показ оние што преку „импортирана интенција“ да се биде нов и современ, грчевито бараат нови изразни средства. Тука, според него, спаѓаат: Матеја Матевски, Влада Урошевиќ, Коста Крпач и др. На првите двајца тој им признава извесна дарба, но, сепак, нагласува дека Матеја Матевски е „анемичен поет“, Влада Урошевиќ западнал во „манијакалничење, во екстремистичка и совршена апсурдност“, Коста Крпач се „луксузира со некои надреалистички апсурдности“, итн., итн. Накусо, тоа се „апстрактни поети“,


РАЗГЛЕДИ

Гане Тодоровски: *Белите боски на Босилка*
Вангел Наумовски: *Корен*
Светлана Христова Јоциќ: *Обло светло тело*
Љупчо Спасовски: *Жежнечи*
Христо Петрески: *Гулаб*
Светлана Камџијан: *Меѓу места*

НАДРЕАЛИЗМОТ И РЕВОЛУЦИЈАТА

Анка Ѓурчинова, Милан Ѓурчинов: *Надреализмот и револуцијата*
Андре Бретон: *Политичката позиција на уметноста денес*
Луј Арагон: *Надреализмот и револуционерното настанувавање*
Еден свет против цел свет
Рене Кревел: *Белиот терор кај „пријателите на Франција“*

ПРОСТОРИ НА ЗБОРОТ

Еме Сезер: *Од онаа страна*
Николас Ротштрем: *Снегот што го сонуваме*

КРИТИЧКИ ФРАГМЕНТИ

Ефтим Клетников: *Поетика на поривот*
Тодор Чаловски: *Поетска сублимација на сознајното и доживеаното*
Васил Тоциновски: *Фантазијата како израз на човековата големина*
Ивица Челиковиќ: *Книжевни толкувања*
Новс Цветановски: *Насушноста на зборот*
Благоја Куновски: *Како животот ја „победува“ политиката*
Мишел Павловски: *Презентација на литературната основа*

НОТЕС

ГОДИНА XXVII
ЈУНИ
1985

6

кои се служат со „апсурдноста“. Затоа, нивните стихови, освен бесмисленоста и нелогичноста на метафората и изразот, се лишени од секаква содржина или, ако се квинтесенција, тие се квинтесенција на *ништото*, кое се камуфлира во еден порој на зборови, склопени сосема произволно. На тој начин „стилот на апстрактната симболистичка поезија се претворил во апсурден надреалистички манир“.

Откако сфатија дека надреализмот во новата македонска поезија не е никаква мода, ниту полуколонијален импорт, македонските реал-марксисти не можеа да не видат дека „Разгледи“ го обединува најновото и највредното на сцената на книжевниот живот во Македонија и тие се одлучија на покрупни уништожувачки „атаки“ преку книгата „Модерното и модернизмот“ (1962) на веќе цитираниот тогаш естетичар. Таа се состои од неколку дела, два воведни и повеќе заклучни. Воведот започнува со следново: „Заустиме ли модерно, почнуваме да подразбираме токму сè и сешто.“ А, потоа, во сликарството гледаме дека „модерното прикажува искривени муцки, долги вратишта, елипсоведни глави, склеротични лица, смачкани черепи, скелети, коски.“ Со додавка: „Модерно е да си сосема анархоиден – да не ти е грижа ама токму за ништо, за никаков закон или принцип, за никаква логика, според – Андре Бретон.“

Кон Бретон, кој е засега лидер на модерното, наскоро ќе биде придодаден Тристан Цара, за кого модерното е исто што и надреалистичкото, а „надреализмот значи љубов за фантоми, врачарки, окултизам, магии, пророци, лудости, страсти, вистински или измислен фолклор, за митологии и за мистификации, социјални и други утопии, вистински и замислени патувања, старудии, чудни нешта, авантури и обичаи на дивите народи.“

Потоа се пародира Марко Ристиќ, лидерот на белградскиот надреализам и на сличен начин („ова се факти што би морале да се земаат во обзир“) се негираат, т.е. се пародираат неговите погледи за модерното, апсолутно модерното и модерниот сензибилитет. Како ортодоксен марксист, кој се грижи, пред сè, за „гносеолошките параметри“, Старделов, всушност, не го интересираат нивните погледи, туку нешто друго. Тој прашува: „Можеме ли нивната (Бодлер, Лотреамон, Рембо) апсолутно модерна поезија да ја укоординираме во извесни општествени услови и да им го определиме нејзиниот социолошки еквивалент?“ И, одговара: „Тоа би морале.“ Затоа се префрлува на еден друг ортодоксен марксист од северните предели на земјата,

Борис Зихерл, кој пишува: „Најмодерното во современото општество остана уште и денес работничката класа со својата борба за навистина нови, социјалистички односи меѓу луѓето.“ „Затоа, – реплицира Старделов – содржината на таа борба на работничката класа за нови социјалистички односи е и содржина на модерната уметност.“ Затоа, авторот и го заокружува овој дел од својата студија со зборовите на Борис Зихерл: „Врз основа на историските збиднувања, чиј протагонист е пролетеријатот, се менуваат постојните односи и моралните сфаќања на луѓето, се развива новата чувствителност, новиот сензибилитет на човекот.“ Старделов заклучува: „Ова се, исто така, факти што би морале да бидат земени предвид.“

Откако ќе наброи низа „противречности“ на модерната уметност, авторот ќе рече: „Овој поим е една непостојана интелектуалистичко-еклектичка конструкција. Модернизмот – тоа е поим што не постои ниту како практика (креативна уметничка реализација), ниту како теорија (теоретски обопштена конкретна реализација).“

Секако, ќе речеме ние – но, зошто на нешто што не постои Г. Старделов му посветува повеќе од 70 страници, а не пишува и не го вреднува она „што постои“?

Но, овде сме само на полпат од смислата/бесмислата на оваа долготрајна и апсурдна „атака“ врз надреализмот и модернизмот.

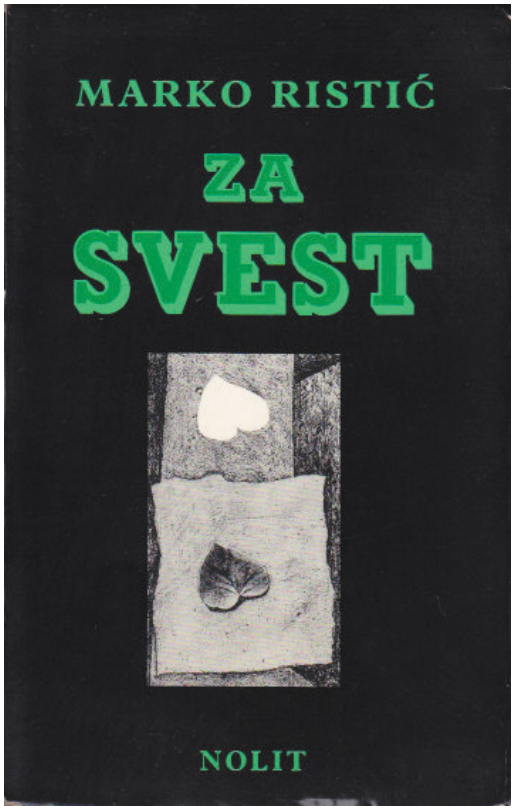
Главното што според Старделов „треба да се земе во обзир“ се погледите на неговиот ментор и политички арбитар, високиот партиски функционер Мито Хаџи-Василев и неговата тукушто излезена книга „Одраз – израз“. Во неа, во духот на програмата на СКЈ, се утврдува дека творечката уметникова свест дејствува како *општествен продукт* низ идејна борба, која е „процес на самоосвестување на субјектот и негово претворање во свесен општествен творечки индивидуум“. И, понатаму, „стремежот за ослободување од старото и преживеаното преку нивната негација – олку карактеристичен за поимот ʼмодерно’ – може да има свој резон само дотолку, доколку тој стремеж преку уметноста ја реформира општествената свест преку анализата на мистичната, сама на себе нејасна свест, доколку таа ги руши старите преживеани облици на општествено-историските движења, што го оневозможуваат историскиот процес во неминовниот негов општествен развој... Токму затоа од премногу творештво се останало празен. Зјае една огромна празнотија и штурост во литературата и уметноста воопшто тогаш кога творештвото не ги разрешува битни-

те проблеми на човековото постоење, кога тоа не ги продлабочува и осмислува општествените движење на животната стварност, кога е само еден исклучиво механички процес на комбинирање на случајно сретнати компоненти на изразот“.

Од ова, доколку нешто воопшто сфативме, добро гледаме дека авторот на оваа атака врз надреализмот никако не може да сфати дека „општествените услови“ не ја раѓаат уметноста, ни новите ни старите.

Но, да продолжиме. Вториот дел од оваа „пресметка“ одново, исто така исклучиво во негаторска смисла, му се посветува на Марко Ристиќ и неговото сфаќање на *изразот* („израз на ништо“). Кај него, смета Старделов, сè во поезијата се сведува на метафора, на слики, на експресионистички склоп, во кој е атрофиран чувствителниот и условен елемент. Без чувства, вели тој, оваа поезија и не разбудува никакви чувства. Стихови што се паметат веќе и не се творат. Концептите на Марко Ристиќ се демантирани на дело, бидејќи противречат на креативната практика на големите модерни уметници. Зашто, „(што е чест случај), кога модерната уметност свесно бега од објектот, па, според тоа, и од реалното и вистинитото, во најопштите општествено-економски процеси и движења, таа не само што не може да ги разреши моралните и интелектуалните, т.е. филозофските дилеми на современиот свет, туку напротив, и ги затапува нив и, затапувајќи ги нив, се затапува и самата себеси“.

Старделов има неколку заклучоци на својата студија за, на крајот, повторно да му се врати на својот омилен филозоф, Мито Хаџи-Василев, и да се заложи за неговото мислење дека „природно би било, во модерната уметност, уметникот, како потполн субјект да се формира во правец на чувствувањето на целиот свет, а не само на самиот себеси“, за да заврши со констатацијата, која веќе ја соопштил во својата книга „Есеи“: „Освен бесмисленоста и нелогичноста на метафората и изразот (станува збор за македонските поети-надреалисти, заб. наша), таквите стихови се лишени од секаква содржина, или, ако се квинтесенција, тие се квинтесенција на ништото, кое се камуфлира на еден спонтан порој на зборови, склопени сосема произволно. На тој начин стихот на апстрактната симболистичка поезија се претворил во апсурден *надреалистички манир*.“



„Непротивречната“, во поголемиот свој дел изградена врз елементарното непознавање на делото на Марко Ристиќ и неговиот надреализам, посебно оној за кој со години и децении доследно се бореше неговиот творец – Андре Бретон, е студија што никогаш од никого, ниту во Македонија, ниту каде било другаде била оценета или барем прокоментирана. Само премолчено беше сфатена како една од последните „атаки“ на реал-марксистите во Македонија против новите погледи, новите генерации и новите поетики, кои сè помасовно се усвојуваа и се афирмираа преку делата на Димитар Солев, Благоја Иванов, Матеја Матевски, Влада Урошевиќ.

Чудно е, меѓутоа, дека меѓу тие нови генерации никој (освен делумно Димитар Солев) не се одлучи да му одговори на Старделов, ниту во тој период, ниту подоцна.

Неочекувано, тој „противудар“ дојде сосема од друга страна, од тогашната најмлада книжевна генерација, од двајцата нејзини блескави претставници, Богомил Ѓузел и Радован Павловски, кои, речиси паралелно со овие квазимарксистички идеолошки анатеми и негации, го објавија својот заеднички манифест, најнапред во новосадските „Поља“ (1960), а потоа на мајчиниот јазик, во Скопје, некоја година подоцна.

Во својот текст „Епското на гласање“, единствен поетски манифест во Македонија во тој момент, тие повеќекратно го истакнаа *надреализмот*, изјавувајќи дека се негови наследници и продолжувачи, не прифаќајќи никакви закани и „предупредувања“ на неговите негатори.

„Сметаме – велат тие – дека во доменот на убавото сè уште владее *надреализмот*, збогатен со повеќенационалните култури и со крупните чекори на прогресот.“

Тие се за една „нова естетика“, смело придвижена од *надреалиститте*, која го сфаќа убавото како негово „разбивање на атоми и повторно градење“. Тие се за „нова естетика“, која почнува со „уривањето на старите норми, доаѓајќи често до најдлабоките и најтемни сфери на човекот и за градење на нови, сè на сè неколку елементи, формулирани во Декларацијата на правата на човекот, и Комунистичкиот манифест“[3].

***

Како сето тоа заврши и каков беше резултатот од ваквата борба и ваквите анатеми против „конзервативната свест“, т.е. надреализмот, „на сојузно ниво“ добро го покажа Четвртиот конгрес на југословенските слависти во Охрид, на кој Димитар Митрев, како домаќин, поднесе воведно излагање, кое наиде на општа индигнација кај присутните и кој беше, поради неговиот реферат, растурен и не го дочека крајот. Најголемиот дел од присутните рефератот го примија како реанимација на стариот догматизам, анахроничност и деструк-

[3] Во извонредниот зборник посветен на книжевните групи и поетики во XX век од одличниот полски теоретичар и компаративист Грегор Газда (Варшава, 2010) за манифестот на Ѓузел и Павловски се вели: „Во своите постулати, овој манифест поаѓа и се инспирира од францускиот надреализам (висок степен на неограничена имагинација, поетски слики и метафори) и митологија, втемелена во епиката и во македонските народни легенди.“

тивност. Ништо не помогна што на Митрев и неговиот поход против модернизмот му се придружија и други поединци, како црногорскиот писател Вукоман Ѓаковиќ, кој го заврши својот напад на „модерните“ со заклучокот: „За последниве десет години во нашите литератури завладеа мрак и целосна декаденција.“ Делегатите се разотидоа...

III. Андре Бретон и неговите „Споени садови“

А) Андре Брешон

По објавувањето на целокупните дела (како критичко издание) кај издавачот „Плејада“, општо е прифатено гледиштето дека Андре Бретон (1896–1966) е една од најценетите, најзначајни и најоспорувани книжевни личности на XX век.

Да се обидеме, макар и приближно, да ја претставиме богата хронологија на оваа исклучителна, многустрана, динамична и незаобиколна личност.

Триесеттите години на XX век се една од најтурбулентните декади во европскиот интелектуален живот. Во неа се случуваат настани што драматично ја менуваат сликата на книжевна Европа, и во позитивна и во негативна смисла. Тоа се, еднакво, години на најкрупните настани во животот на Бретон и неговите нескротливи книжевни, општествени и политички ангажмани.

Хронологија

Во 1924 година тој го објавува Првиот манифест на надреализмот. Тоа не е краток текст, тој опфаќа над педесет страници, но во него авторот споменува голем број поети и филозофи, но никаде не и името на Карл Маркс. Да го наведеме централниот став, кој потоа со години, а во некои средини (како во нашата) стана амблематичен за новиот „*изам*“. Цитираме: „*Надреализам*. Чист психички автоматизам, преку кој се предлага да се изрази или вербално, или преку пишан збор, или каков-годе друг начин, таквиот автоматизам. Во отсуство на каква било контрола на разумот, надвор од сите поетски или морални преокупации.“

Но, веќе во 1925 година, меѓу надреалисти се појавуваат првите симптоми на нивните нови афинитети кон дијалектичкиот материјализам и Марксовото учење, на чие чело стои – Бретон.

Во 1927 година највидните надреалисти тогаш: Елијар, Бретон, Пере, Уник и – Бретон, стануваат членови на Комунистичката партија на Франција.

Во 1928 година Бретон го објавува своето најдобро литерарно остварување – повеста „Надја“[4]. Многумина сметаат дека е тоа најдобрата прозна творба на надреалистите воопшто.

Во 1929 година Бретон го пишува, а во 1930 година го објавува Вториот манифест на надреализмот, во кој ги соопштува основните теоретски погледи и перспективи на оваа „револуционерна доктрина“.

„Надреализмот го отфрла со презир и ужас режимот заснован врз експлоатацијата на најбројните. Тој се приклучува кон револуционерите што посакуваат да го симнат долу овој режим.“

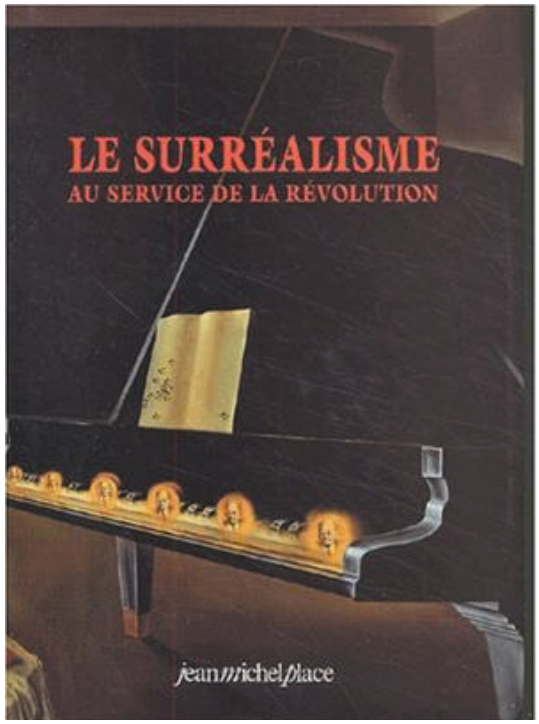
Во Вториот манифест Бретон експлицитно се изјаснува како приврзаник на Марксовата мисла, а со тоа и на револуционерната борба. Едновремено, тој го воведува во својата интелектуална и идејна орбита името и делото на Лав Давидович Троцки, како патоказ за учество во таквата борба.

Во 1930 година Бретон станува директор на политички и идејно најангажираното надреалистичко списание „Надреализмот во служба на Револуцијата“. Во првите редови од новото списание тој се изјаснува дека, „доколку ретроградните сили ја нападнат првата земја на социјализмот, СССР, надреалистите без колебање ќе застанат на браникот на нејзината одбрана“.

Списаниево е најтесно поврзано со другите надреалистички движења во Европа. Тоа најтесно соработува со белградскиот надреализам и со неговиот лидер Марко Ристиќ, кој е вклучен како член на неговата редакција. Во ова списание Ристиќ го објавува својот текст „Хуморот како морален став“, а Душан Матиќ почетокот на својата песна „Матен лов во бистра вода“, во препев на Коча Поповиќ. Но, тоа не е единствената соработка со Белград. Списанието го објавува жестокиот текст на Рене Кревел „Југословенските надреалисти се наоѓаат на робија“, како и писмото од Белград, во кое со поддршка на новото француско списание настапуваат Марко Ристиќ, Душан Матиќ, Оскар Давичо, Милан Дединац, Коча Поповиќ, Александар Вучо и другите српски надреалисти.

---

[4] Делото е преведено на македонски јазик од Аница Ѓурчинова, со предговор од Лидија Капушевска-Дракулевска.



„Надреализмот во служба на Револуцијата“
(Салвадор Дали: „Шест привиденија на Ленин врз едно пијано“, 1931)

Списанието излегува само три години, со објавени шест броеви, а потоа е укинато, и поради финансиски причини, и поради идеолошки разидувања на организаторите.

Во меѓувреме, во 1932 година, Бретон го објавува трактатот „Споени садови“, кој и тој и неговите најблиски го означуваат како Трет надреалистички манифест.

Но, Бретон се соочува и со други тешки и непречекорливи предизвици за него.

Во петтиот, претпоследен број на неговото списание, објавено е писмото на неговиот пријател, филозофот Фердинанд Алкие, во кое станува збор за она што се случува во првата земја на социјализмот, СССР, по доаѓањето на Сталин на нејзино чело. (Во него авторот укажува дека „ветрот на системската кретенизација започна да дува над СССР“, што предизвикува скандал и конечен раздор во редовите на надреалистите.)

Бретон и неговите соработници се изјаснуваат експлицитно против „монструозните сталинистички процеси“, во кои се ликвидирани Каменев, Зиновјев и Бухарин, а Троцки е отстранет од сите функции и испратен во азил, надвор од границите на СССР.

Во меѓувреме, пак, во 1930 година, Арагон и Жорж Садул учествуваат по покана на Втората меѓународна конференција на пролетерските писатели во Харков, на која се оградуваат од Бретоновите ставови и од основните тези на надреалистичката програма и му се приклучуваат на заедничкиот пролетерски фронт, ставајќи се под контрола на Комунистичката партија на СССР. Тоа предизвикува длабока криза во редовите на надреалистите и дефинитивен раскин на соработката и пријателството меѓу Бретон и Арагон.

Во 1933 година завршува партискиот стаж на групата околу Бретон. Елијар, Кревел и Бретон се исклучени од КПФ и означени како непријатели на СССР и Сталин и како дисиденти.

Лев Давидович Троцки – „Литературата и револуцијата“
(На корицата: Троцки, Мајаковски, Малро и Бретон)

Во 1935 година, соочени со подемот на фашизмот во Европа и во Италија, во Париз се одржува меѓународниот писателски Конгрес за одбрана на културата. Тој започнува без присуството на Бретон, кој е во конфликт со Илја Еренбург, членот на делегацијата на писателите од СССР и постојан дописник на советските медиуми, каде што најостро и со бројни клевети ги оцрнува француските надреалисти. Предвидениот реферат на Бретон на крајот на конгресот ќе го прочита Пол Елијар. Рефератот завршува со зборовите: „Да се преобрази светот беше рекол Маркс; да се промени животот, беше рекол Рембо. Овие два збора за нас (надреалистите, дод. наша) претставуваат нешто единствено.“

Интервалот од 1935 до 1939 година е време на најжива политичка активност на Бретон како противник еднакво на Хитлеровиот фашизам и на сталинистичката политика и настаните во СССР. Тој станува сè поблизок до отфрлениот Троцки, прифајќи голем дел од неговите погледи. Тоа се години на неговото интернационалистичко ангажирање низ Европа и светот.

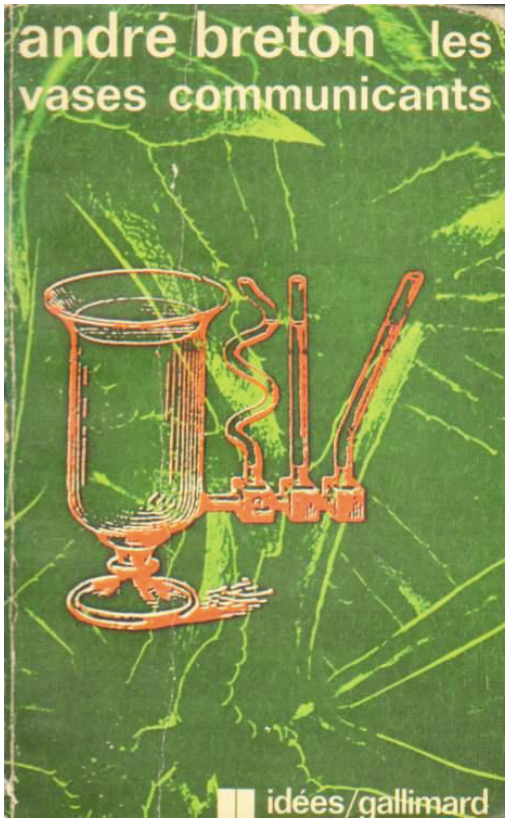
Се зближува со Витјеслав Незвал и чешките надреалисти, држи предавања во Прага за надреализмот, но подоцна се оддалечува и од нив. Зборува за надреализмот во Тенерифе, Лондон, Њујорк, а на крајот на триесеттите години и на Мартиник, се зближува со Сенгор и Еме Сезер и се залага за надреалистичката програма на поетите од црна Африка. Одушевен е од нивниот фолклор, сметајќи дека остварувањата на примитивната уметност и фолклор се неделиви со некои ставови на надреалистичката програма.

За жал, распадот на некогаш компактната надреалистичка група е во тек. Салвадор Дали, чии погледи беа широко афирмирани во главното списание на Бретон, станува сè поблизок до фашизмот. Но, најтешко Бретон го погодува разделбата со Елијар, кој, исто така, на крајот на овој период објавува свои творби во одделни профашистички публикации. Ја следи Шпанската граѓанска војна и целосно е на страната на антифашистите. Но, за многумина, поради ембаргото сигнализирано од Москва, тој останува неприфатлива личност и дисидент. Најтешко му паѓа што останува без свој автономен орган. Затоа, се доближува до новото списание „Минотаур“, во кое главен збор имаат надреалистичките ликовни уметници, но и самиот тој набргу во него добива истакната улога.

Ривера, Троцки и Бретон во Мексико

Годината 1938-ма за него е еден од клучните датуми за неговите најнови и покрупни ангажмани. Тој повеќепати застанува во одбрана на Троцки, а во 1938 година тие се среќаваат и подготвуваат нова програма на револуционерната уметност, која би важела за целиот свет и би му се спротивставила на теророт, кој, од една страна, го навестува Хитлер, а, од друга, веќе на свој начин го спроведува Сталин. Со Троцки извесно време поминуваат во малото место Којоакан во Мексико, и со поддршка на нивниот голем пријател, големиот мексикански сликар Диего Ривера подготвуваат нов манифест, кој има цел да ги обедини напредните писатели – антисталинисти и антифашисти низ светот. Документот е напишан и завршен летото 1938 година, а под него стојат потписите само на Диего Ривера и на Андре Бретон. (Бретон подоцна објасни дека името на Троцки, кој е еден од авторите на Манифестот е изоставено од тактички причини.) За жал, овој манифест, кој носи наслов „За една независна револуционерна уметност“ (од кој ќе потекне F.I.A.R.I.[5]) не можеше да им биде испратен и да биде прифатен од напредните сили во светот, бидејќи во 1939 година започна Втората светска војна.

[5] Fédération internationale de l’art révolutionnaire indépendant – Меѓународна федерација на независна револуционерна уметност.



Андре Бретон – „Споени садови“

Бретон се врати од Мексико во Европа, но кога војната се прошири со судирот меѓу Германија и Франција, не сакајќи да има ништо заедничко со Виши и Петеновиот режим, тој, како и повеќемина истакнати француски интелектуалци, меѓу кои повеќето припадници на надреализмот, Бретон одлучи да ја напушти Франција и да замине за САД (јуни, 1940 г.). Тукушто пристигнат, тој разбра за монструозното убиство на Троцки, продолжувајќи да се ангажира како втемелувач и челник на надреализмот, на универзитетите во САД. Тој помина цели пет години во Њујорк, а потоа, по Ослободувањето, се врати во Париз. Интересно е да се одбележи дека во 1945 година тој се сретна со Жан Пол Сартр, кој во почетокот прејавуваше резерви кон надреалистичките идеи, но само неколку години подоцна, во својот предговор

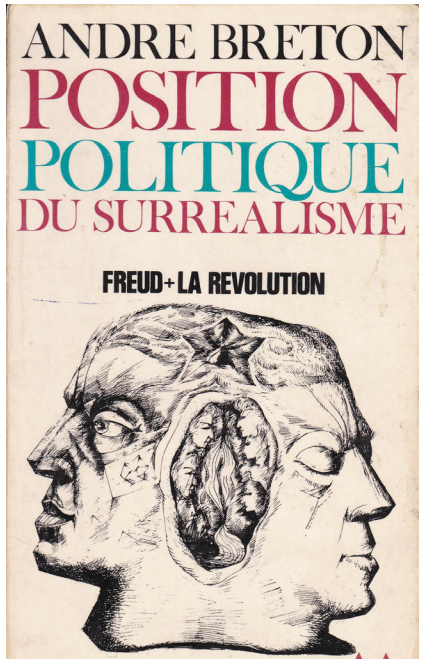
на „Антологијата на Црниот Орфеј“, тој ја изрази својата целосна солидарност со погледите на Бретон.

За сите овие настани објавени се бројни публикации, статии, документи и книги, во кои се разјаснети погледите на Бретон во овој исклучително сложен и бурен временски интервал. Но, за неговиот трактат „Споени садови“, над кој Бретон работел кога сè уште бил член на КПФ е најмалку пишувано, а кај нас досега никој не пишувал, ниту се обидел да го објасни. Дури ни оние што, пишувајќи за францускиот надреализам, беа на страна на Бретон.

Затоа,

Б) „Споени садови“ (LES VASES COMMUNICANTS)

„Споени садови“ е мала, но многу значајна книга на Бретон, која многумина ја означуваат како Трет надреалистички манифест. Така ја сфаќаше откако беше напишана и самиот Бретон – како дел од трилогијата: „Надја“, „Споени садови“ и „Луда љубов“. Таа е тесно поврзана со Сигмунд Фројд и неговите научни истражувања на *со-*



Андре Бретон – „Политичката позиција на надреализмот“

ноѿ; неслучајно таа и завршува со трите писма на Фројд, кои тој му ги упати на Бретон откако ја прочита неговата студија[6].

Книгата е пишувана за време на одморот на Бретон во малото место Кастелан во Алпите, каде што тој во летните месеци на 1931 година се одмораше заедно со својата нова избраничка, Валентина Иго, и со својот пријател Жорж Садул. Токму последниот му сугерираше на Бретон добро да ја разгледа книгата на Ленин „Материјализмот и емпириокритицизмот“, која подоцна на многу места се спомнува во „Споените садови“. Ним им се придружи, во август 1931 година, Пол Елијар, со својата сакана Нуш. Бретон мошне се загреа за идејата што му ја сугерираше Садул. Тој работеше интензивно, со голем занес, посакувајќи конечно да одговори на прашањето што го измачуваше од поодамна: „Ќе биде ли рационалната свест секогаш непријател на интуитивната свест?“ Сѐ што правеше и што преземаше Бретон во последните десетина година беше поврзано со неговата желба да одговори на ова прашање негативно. Во најголем степен во оваа мала книга Бретон се потпира на Хегел, Ленин, Маркс и Енгелс. Посебно му се блиски Хегеловите сфаќање на сонот, кој него го дефинира како дел од есенцијалната и универзална појава на субјективитетот, при што душата не се разликува од самата себеси, но и од надворешниот свет. На крајот, во финалето на текстот, зборовите „јас“ и „ние“ се избришани, формирајќи едно „тој“, што е, всушност, инкарнација на *поеѿоѿ*, т.е. тоа се сите луѓе обединети во еден единствен поглед за вистината. Поетот на иднината е оној што ќе ја задржи вечноста во сегашноста и ќе ја раствори универзалноста во посебноста. Бретон останува со цврсто убедување дека постојаната размена во мислата меѓу надворешниот и внатрешниот свет, никогаш нема да престане, никогаш нема човека да го напушти. На овој заклучок тој ќе му остане верен до крајот на животот, без оглед на сите искушенија и предизвици, кои го очекуваа во претстојните години.

„Споените садови“ се појавија во Cahiers libre во Париз, на крајот на 1932 година, со цртежи од Макс Ернст на корицата, и завршуваат со веќе споменатите три писма, кои Фројд му ги упатува на Бретон. Фројд признава дека неговите познавања на надреалистичката авантура нему не му се доволно познати, но и дека ги поздравува и

[6] Таа е, всушност, инспирирана, како и некои други тогашни творби на Бретон, од физичките науки, поточно од Галилео Галилеј и неговите експерименти со течноста. Покрај тоа, таа е едновремено во внатрешен контакт со Бодлеровите стихови: “Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D’un monde où l’action n’est pas la sœur du rêve.”

му благодари на Бретон за напишаното дело толку блиско до неговите сопствени научни откритија. Но, едновремено, ќе се покаже дека таа блискост не значи и идентичност со она што Фројд го правел по 1900 година и неговите истражувања во медицината и во психоанализата. Можеме слободно да заклучиме дека врската на надреалистите со Фројд и со фројдизмот од тој момент, па натаму ќе остане мошне значајна, но никако не и идентична, бидејќи настојувањето на Бретон беше да ја признае психоанализата на Фројд, но, притоа, ослободувајќи се од она доктринарно и несправедливо сфаќање, кое Фројд и фројдизмот го имаа за културниот и за книжевниот живот во тој момент. Основната дистинкција, која го разликува Бретон од Фројд е тоа што, додека Фројд проблематиката на *соноѿ* ја поврзуваше само со минатото, Бретоновите истражувања водеа кон тоа сонот и соништата да се поврзат со иднината на човекот и човештвото во рамките на надреалистичката поетика.

Контактирајќи со Фројд во времето на најголемата криза на надреалистичкото и, воопшто, интелектуалното движење во Европа, Бретон стоеше пред искушението да изврши некои корекции во своето сфаќање на надреализмот. Но, тој ги издржа сите предизвици. Еве неколку ставови, кои станаа темелни за неговите сфаќања на надреализмот, но и на светот воопшто:

а) Каде што дијалектиката на Хегел не функционира, нема за мене мисла, нема за мене вистина (не е чудно што неколкуте фрагменти од „Споените садови“ беа претходно објавени во неговото најангажирано списание „Надреализмот во служба на Револуцијата“);

б) По толку интерпретации на светот, време е да се премине на неговата трансформација (директна парафраза на 11 Марксова теза за Фоербах);

в) Надреализмот нема да опишува, нема да отсликува, тој ќе се живее.

г) Дури и еден Тристан Цара станува крајно близок на Бретоновите погледи: „Социјалната револуција нема потреба од поезијата, но последнава има мошне голема потреба од револуцијата.“ Цара најавува оживување на поезијата како активност на духот, а не како поезија на – изразот.

Појавата на „Споените садови“ предизвика нови конфронтации меѓу француските надреалисти. Малата студија на Бретон предизвика контроверзни реакции. Во Франција, всушност, со неа Бретон остана

несфатен... Дури и еден Анри Лефевр со крајни резерви ја прифати неа, сметајќи дека надреализмот е неспојлив со марксизмот и ги осуди „Споените садови“.

Бретон остана доследен и повеќекратно изјавуваше дека својата нова студија ја смета за еден од своите најзначајни и најдемонстративни филозофски текстови.

IV. Заблудите на нашите опоненти

Најголемата заблуда на „антинадреалистите“ беше во ставот дека овој „*изам*“ е нешто што му припаѓа на минатото, нешто што е сосема спротивно на социјалниот ангажман за едно ново, идно посправедливо општество[7]. Накусо, дека тие, борејќи се против социјалната нарачка и контрола на литературата од страна на повисоките фактори, се всушност , противници на марксизмот и комунизмот, и негатори на секоја *лева* ориентација, и секон вонлитературен ангажман.

Реалноста е сосема поинаква. Само во својата најрана фаза (во Првиот манифест, во кој ја прокламираат афирмацијата и се залагаат за автоматскиот текст, лишен од секоја рационална контрола и од свеста), само таму тие беа понастрана од социјалната идеја и животните реалности. Но, како што покажавме, тие веќе од идната година (1925) започнаа да инклинираат кон сосема поинаква поетика и филозофско-политичка платформа.

Во нашиот прилог настојувавме да согледаме како стоеја работите, всушност, и да претпоставиме што би се случило со нашата литература и култура во целост, кога *нивните заблуди* би станале наша литерарна стварност, а нивните „предупредувања“ би нè одвеле во страв и крајна несигурност, поради политичките санкции. Затоа го проследивме патот на втемелувачот и лидер на надреализмот, Андре Бретон, кој е кај нас познат и претставен, пред сè, како езотеричен поет и заговорник на првобитниот стремеж на надреалистите кон автоматските текстови; додека „другата страна на месечината“, неговите активности како ангажиран интелектуалец, кој се залага за „спојот

[7] Дури и еден идејно неутрален, но виден и ценет бугарски и европски теоретичар, каков што е Никола Георгиев, во својот прилог за еден од јубилеите на Гео Милев, експлицитно зборува дека модернизмот и социјалната проблематика не се „непримиримо“ неспојливи, и како пример ги наведува авторите: Јиржи Волкер, Пол Елијар, Андре Бретон, Жан Пол Сартр и Владимир Мајаковски.

на садовите“ и обединување на двете програми – естетската, поетичката и социјалната, со прогресивната, директно марксистичката, беше целосно, со години и децении, премолчувана, игнорирана, т.е. непозната.

Затоа, не е можно да се зборува за антидогматизмот, за ослободување од сите идеолошки притисоци и стеги (соцреализмот, Жданов и др.), а да не се спомене надреализмот и неговата појава, место и значење за современата македонска книжевност. Секако, не на начин како што зборуваа за тоа Митрев и Старделов. За него (за надреализмот) во изминативе децении, особено откако од него се симнати сите идеолошки анатеми, кај нас, во Македонија, се објавени бројни текстови, дури и книги (Влада Урошевиќ), но во сиот тој многсловен приказ, сè уште има доволно простор за неговото вистинско место кај нас и за посебните карактеристики во нашава литературна средина[8].

---

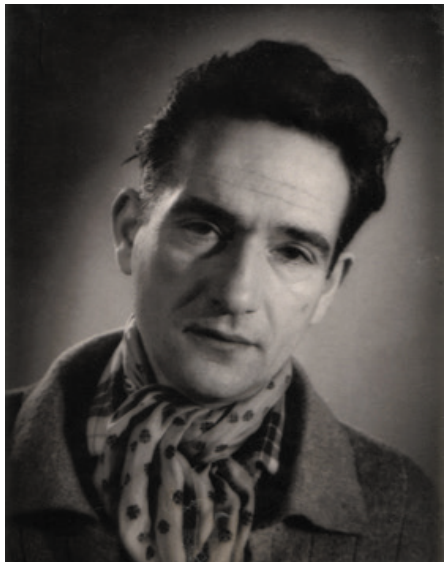
[8] Во својата капитална книга „Критериум и догма“, каде што за догматичари нè прогласува сите нас, модернисти и сите надреалисти, а за себе го задржува ореолот на критичар со цврсти, исклучиво реалистички критериуми, Митрев упорно ја негира онаа книжевна програма, која води кон „застранувања, кон енигматичност и бесмисленост“. Неговите аргументи се двојни; тој вели:

„Една форма, која е така анархична, што единствено води кон – НИШТО, заплашува да стане стил на едно невозможно маниерничење и на едно невозможно метафорично *игралсшво*. И место да се покаже тоа во неговиот вистински вид, загрижено и одговорно, токму тоа – се стимулира.

И нема ли да го побуди отпорот на секој од разум една поезија која: ни содржински ни формално ни мисловно ни емотивно, ни внатрешно ни надворешно, нема ништо општо со поезијата, ништо општо ни со дејството на поезијата.“ (стр. 265)

Тој автор, кој го поддржува НИШТОТО, и кој ги афирмира во „нашата македонска ‘модерна’ рецидивите на надреализмот во видот на нашински, васкопопински имитации – тоа сум јас, т.е. како што би рекол Крлежа – мојата маленкост, бидејќи се залагам и ја форсирам „формалистичката поетика“. Според него, ние „споредувачи на Ништото“ велиме: „Во алтернативата живот или уметност, стварност или илузија – ‘новото’ нема што да избира. Уметноста мора да биде верна на себеси. Таа не е ничија слугинка. Никакво настојување (свесно, преднамерно или целисходно) да се исфорсира животноста, не може да го обезбеди уметничкиот успех. Постанокот на уметничките дела е во најголем број случаи спонтан и сè што може друштвото да ѝ пружи на литературата, тоа е да обезбеди благопријатна клима за никнењето на новите ‘ркулци’ (Милан Ѓурчинов, „Маргинали на тема: ново“, Млада литература, 1954 г.)“.

Зошто одбраната на ставот дека „литературата не е ничија слугинка“ би била поконзервативна и анархоидна од ставот за „реализмот како решение за сите актуелни тогаш современи литературни дилеми“ е прашање кое Митрев ниту мене, ниту на кој било друг до крајот на животот не успеал да ни го објасни.



Оскар Давичо

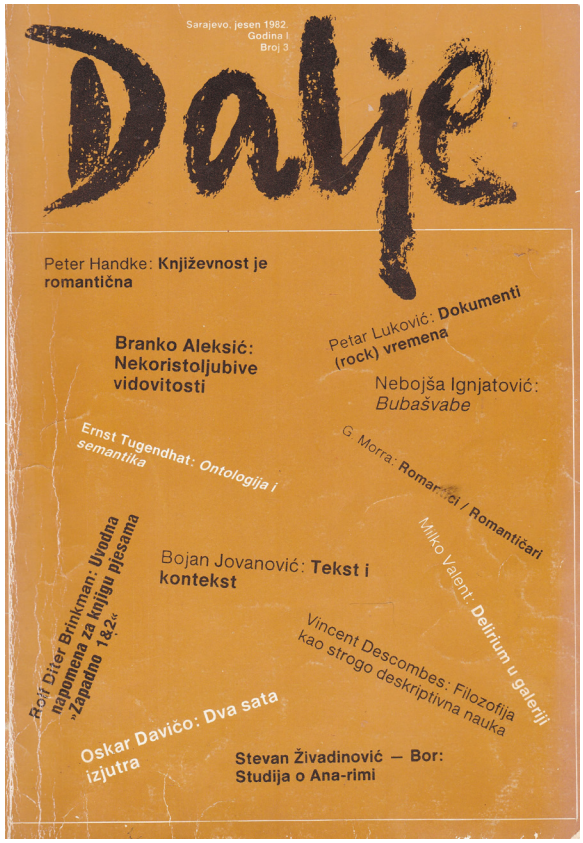
Ќе завршам со неколку фрагменти од ноќната исповед на еден од најпознатите југо-модернисти и неуморни надреалисти, Оскар Давичо, кој, особено во последните години, пред распадот на некогашната заедница, ми беше мошне близок и со кого тесно соработувавме во борбата против национализмите во сите југо-средини. Заради автеничност, ќе го цитирам овде, во изворна верзија, она што тој во својата исповед го кажува за надреализмот:

„...Ја гладан нисам писао јако далеко од здраворазумске цензуре, ни неслободан од такве излишне контроле, иако то не значи да сам остао 'слободан' од разума, ума, свести...“

„Чему, питао сам се, тај надреалистички страх од свести, од ума, што тобож тако нефасно квари својим контролама рад на песми која је слобода?“

„Као неизбежна законитост, као истина стварања, закључци Манифеста надреализма били су нужни и ослободилачки. У свом времену. А после?“

„Између свести и оне потсвести, нема квалитетне разлике. Зато се питам још једном: Зашто би песма имала потребу да се лиши присуства свести и садејства ума?“



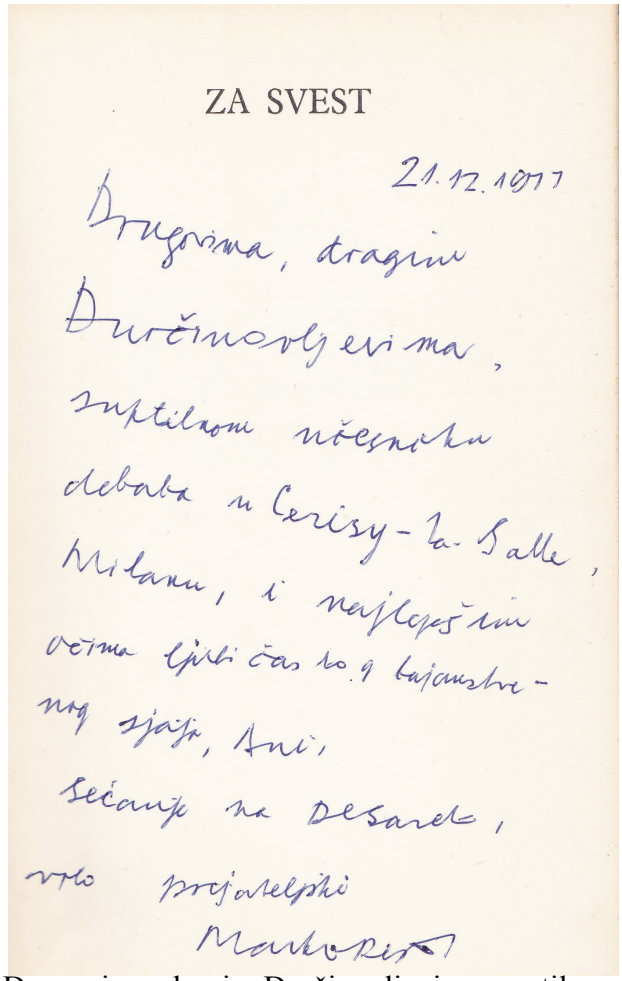
„Време је да се Бретонова валичанствена открића престану сводити на техничку цаку аутоматског текста, цаку што дезинпретира поетски чин, сводећи га на диктат потсвест као на неку диктатуру над песмом и њеним речима.“

(Оскар Давичо, „Два сата изјутра, надреалистички дисидент обратно од тога, онај који га развија или...“, *Даље*, година I, број 3, Сарајево, јесен 1982)

Во мојот напис јас посакував да објаснам и да соопштам како јас гледав на надреализмот, каков и во што беше мојот придонес за него, какви беа ставовите на моите (нашите) опоненти, а, исто така, какви се и моите денешни ставови, кои со ништо не се изменети, само

се дополнети со нови сознанија, со она што некогаш не го знаевме за нив, но и за другите негови следбеници.

Текстот го напишав во „ледените денови“ на скопската зима 2017 година. Со него немав намера никого да обвинувам, ниту да „предупредувам“, туку само да осветлам нешто што со години кај нас (и не само кај нас) итро се премолчуваше и се сокриваше.


ZA SVEST

21.12.1977

Drugovima, dragim
Đurčinovljevima,
suptilnom učesniku
debata u Cerisy-la-Salle,
Milanu, i najlepšim
očima ljubičastog
tajanstvenog sjaja, Ani,
sećanje na Desaret,
vrlo prijateljski
Marko Ristić

Drugovima, dragim Đurčinovljevima, suptilnom
učesniku debata u Cerisy-la-Salle, Milanu, i najlepšim očima
ljubičastog tajanstvenog sjaja, Ani, sećanje na Desaret,
vrlo prijateljski,
Marko Ristić

Луан Старова

ЧОВЕКОТ ШТО ИМ ПРИПАЃАШЕ НА СИТЕ

на веста за исчезнувањето на Предраг Матвеевиќ

Во почетокот на 70-тите години на XX век, патувајќи со возот Ориент Експрес кон Скопје, запрев неколку часа во Загреб и веднаш се упатив кон Филозофскиот факултет да се заинтересирам, како дипломиран романист, своите постдипломски студии да ги продолжам во Загреб. Имав среќа да го сретнам тогашниот професор по француска книжевност Антун Поланшчак, авторитет во областа, пријател на Мирослав Крлежа и Пол Елијар (Paul Eluard), додека бил лектор по хрватски јазик на париска Сорбона. Добродушно ме прими и беше првиот што ми ги отвори моите драгоцени хрватски универзитети, кои извршија силно влијание врз моето натамошно вдлабување во книжевноста како познавач, но и како автор (Vrijeme Koza, објавен во едицијата „Hit“, Znanje, Zagreb, 2000 г.). Но, набргу професор Антун Поланшчак, поради здравствени причини, мораше да се повлече од универзитетската кариера. Своето менторство на мојата магистерска тема „Гијом Аполинер и Балканот“, со убава препорака го префрли кај својот помлад колега и пријател, Предраг Матвеевиќ, кој подоцна ми беше ментор и на докторска дисертација: „Врските меѓу Гијом Аполинер и албанскиот полиграф Фаик Коница“.

Оттогаш започна и моето ненаметливо и човечко и книжевно пријателство со Предраг Матвеевиќ, кое траеше речиси 45 години. Имаше меѓу многуте добродетели на Предраг и едно што беше на врвот – неговата фабулозна верност кон пријателствата, разбирањето и жртвувањето за другиот кога е беше тешко во животот, раздавање до дното на својата душа кога ќе успееше да го одбрани послабиот, а таа беше огромна од Владивосток до Ванкувер преку Загреб, Рим, Париз, Њујорк...

Моите постдипломски студии беа драгоцени за ширењето на моите книжевни хоризонти. На студиите свои циклуси предавања

имаа колосите на хрватската книжевна наука, отворена кон влијанијата на европските школи, посебно формалната, какви што беа професорите: Зденко Шкреб (со неговото легендарно списание „Умјетност рјечи“), Александар Флакер, Радослав Катичиќ, Станко Ласиќ, Миливој Солар и други. Тоа беше една незаборавна европска книжевна школа.

Меѓутоа, по завршениот колегиум, во кое и Предраг Матвеевиќ имаше едно брилијантно предавање за Новиот француски роман, продолжи мојата работа со него. Често го слушав и на предавањата од областа на француската книжевност, иако ги бев завршил студиите. Неговите предавања беа на француски јазик. Тој се внесуваше длабоко во секое предавање, небаре неговите зборови излегуваа од амфитеатарскиот хоризонт, како да беше во античка арена, неговите зборови имаа митска сила. Беше како главен херој на сцената на животот. Се исцрпуваше до крајни можни граници и не можеше да се заборави секое од неговите предавања.

Француската книжевност и цивилизација, слоганот на Француската револуција, во една вонвременска димензија – *еднаквост, братство, слобода* ќе станат негови доживотни дејствени ориентири. Случајот сакаше, многу години по незаборавните предавања на Филозофскиот факултет, да се најдам на серијата предавања на Предраг Матвеевиќ во славниот Collège de France во Париз, на тема „Медитеранот и Европа“. Ова беше вистинска „конгрегација“ и признание за хрватскиот писател и професор – да се најде на листата на повеќевековната институција на славните научници на Франција и светот, меѓу кои од поновите времиња се и Клод Леви-Строс, Умберто Еко, Клаудио Магрис...

Медитеранот, кој се смета за колепка на човештвото, за Матвеевиќ ќе биде научна и естетска парадигма: ќе ја напише *Медитеранскиот бревијар* (досега преведена на 23 јазици), еден вид Библија на Медитеранот. За Клаудио Магис *Медитеранскиот бријевар* на Матвеевиќ е *„генијална книга, непредвидлива, пламена, фасцинантнана, пример на интелигенција, во која се мешаат строгоста и смелоста, научната прецизност и епифанијата на бескрајноста“*. Матвеевиќ, со своето творештво, верен на есејот како книжевен жанр уште од *Есеите* на Монтењ, се вреди меѓу најголемите европски есеисти на нашето време. За него книжевната наука, во Хрватска и секаде каде што допираа неговата мисла и збор, ќе има што да каже и во иднина.

Како ретко кој друг европски автор Матвеевиќ им припаѓаше на сите национални литератури и култури, умеејќи во сите тие припадности да ја манифестира, на крајот, припадноста кон хрватската култура и литература. Беше сакан и прифаќан, како предавач и почесен доктор, како во поголемите центри (Париз, Рим...) така и во помалите. Стануваше приврзаник на каузата на обесправените автори, се бореше да ја докаже нивната невиност пред догматските идеолошки закани во спрега со власта.

И во Македонија тажно одекна веста за исчезнувањето на Предраг Матвјевиќ меѓу неговите многубројни пријатели, негови морални должници. Ќе остане запаметена засекогаш лавовската борба со властите во Македонија кога ќе го лишат од слобода големиот македонски поет Јонче Котески, префинет лиричар. Тој настојуваше да ја пробуди и замолчената свест на тогашната официјална писателска организација да интервенира за неговата слобода. Борејќи се со аргументи да ја покаже невиноста на поетот, нему му беше добро позната интервенцијата на претседателот на Република Франција, Шарл де Гол, кога се бараше да се уапси Жан-Пол Сартр: „*Франција не ги апси своите филозофи.*“ Матвеевиќ сакаше да покаже дека „и *Македонија не смее ги апси своите поети*.“ Благодарение на храбрата акција на Матвеевиќ, со висока функција во меѓународниот ПЕН-центар, се успеа набргу поетот Јонче Котески да биде ослободен. Предраг Матвеевиќ беше сакан и почитуван меѓу македонските писатели и интелектуалци. Тој беше со задоволство видуван на големата струшка меѓународна поетска манифестација, на која можеше да се дебатира со големите поети Вистан Хју Одн, Рафаел Алберти, Вознесенски, Ив Бонфоа и други, но и со авторитетите во книжевната наука и есеистите: Виктор Шкловски, Едгар Морен, Анри Мешоник, Ханс Магнус Енценсбергер и други големи умови на нашето време.

Во Република Македонија ќе бидат објавени четири значајни книги на Матвеевиќ: *За една поетика на настаноот*, *Источниот епистолар*, *Медитеранскиот бревијар* и во последно време *Лебот наш*, во издание на Македонската академија на науките и уметностите. Во 2009 г. Предраг Матвеевиќ ќе биде избран за член на Македонската академија од надворешниот состав и тој ќе биде тука во друштво со Едгар Морен, Робер Бадентер, нобеловецот Ферид Мурад и други.

Предраг Матвеевиќ имаше чувство и сенс да се бори и да ги брани големите идеи на Европа и човештвото, но тој со непомала жар и

ангажираност ги бранеше народите со загрозени култури, ја бранеше нивната мултиетничка и мултикултурна реалност. Македонија немаше во него само голем пријател, туку човек што ја сакаше со својата оптимална моќ. Светот беше негов до каде што допираше неговата мисла и чувството за *еднаквост, братство и слобода*...

Јелена Лужина

GRANDE PREDRAG...
Предраг Матвеевиќ, 1932–2016
прошални записи

ЧЕТВРТОК, 2 ФЕВРУАРИ 2017 ГОДИНА

Скопје, студено и сиво.

Помислувам на Лорка: *Кордоба, далечна и сама...*

Некаде околу пладне одненадеж се јавува Љ., вознемирен. Штотуку слушнал дека починал Гашо, угледниот хрватски театролог Дарко Гашпаровиќ, нашиот заеднички другар и соработник, душа од човек. Еден од оние библиски чесни луѓе за кои велиме оти се *како леб. Лебот наш насушен...* Во својата астрална книга *Лебот наш/Kruh naš* (2009) Предраг Матвеевиќ нив ги споменува постојано, ама децентно, тивко, „попатно“ и речиси незабележително. Како во молитвите...

Гашо наш, еден од најкомпетентните и најчесни во нашава заумна театарџиска професија, помиговна дури и од самата миговност...

Покојниот Ели Финци, легендарен српски театарџија, велел оти, споредуван со таканареченото живот, театарот е и *повеќе*, ама и *помалку*. Кон крајот на повеќедеценската критичарска кариера, кога (во четири дебели книги!) го собрал поинтересниот дел од своите недобројни театарски критики, решил нив да ги објави под заеднички наслов: *Повеќе и помалку од живот*.

Еве, му тажам на Љ., токму во овој миг го допишувам текстот во кој се збогувам со Гашо. За едно хрватско списание во кое и двајцата соработуваме со години, та никако не можев да одбијам. А, и не сакав.

Всушност, не пишувам, туку ги мачам реченските. Ниту една не ми се совпаѓа со мислите, чувствата и сеќавањата. Не умеам да пишувам за Гашо во минато време... Љ. ме потсетува на претставата што ја правеле тие двајцата пред дваесетина години: *Глорија* од Ранко

Маринковиќ, Риека, 1998 г. Гашо, во тој миг интендант на театарот, што, според вообичаената театролошка лексика, значи дека субординираниот раководител/директор на сите ансамбли (драма – хрватска и италијанска, опера, балет), имал и желба и сили во проектот да се вклучи како драматург, на православецот Љ. да му одбира соодветна сакрална музика, да го советува околу финесите што можат да ги знаат само католиците...

Глорија Маринковиќ жанровски ја детерминирал како *миракл*, подзаборавен средновековен жанр, исклучително популарен пред четири-пет века, „измислен“ за да ги театрализира чудата и, така, да ја слави и да ја зајакнува христијанската вера. Ама, за да „покаже“ оти верата одамна ја загубивме – а ни чудата веќе не се случуваат, ниту се можни – Маринковиќ својата пиеса (праизведена 1955 година, во екот на „безбожниот“ југосоцијализам...) ја поентира драстично, трагично, крваво: неговата херојна, циркуската акробатка Глорија, летнува од трапезот и, од највисоката височина на шатрата, паѓа врз жолтите струганици со кои е покриен манежот. Мртва. Ама, Гашо и Љ. решиле нивната Глорија да не паѓа прудолу (да не „загине“ на сцената), туку да го фати највисокиот трапез, цврсто да ја зграпчи неговата пречка, да ја заниша со сета сила и – да летне и да „одлета“ право кон облаците. За да исчезне, физички и фактички, во скриениот простор што го надвишува горниот раб од сценскиот отвор, за гледачите целосно невидлив. Ерго, нивната Глорија не умира, туку заминува – мошне ефектно – кон вишните неба. Во астралните предели на имагинацијата и на вечноста...

Знам, Љ. се обидува заминувањето на Гашо да го театрализира, да го релативизира, некако да го „облагне“. И затоа го поетизира, го престорува во сценска слика и во метафора. Макар што знае дека и двајцата совршено добро знаеме оти, во таканаречениот живот, летнувањата кон облачињата и кон вишните неба не функционираат онака како што, некогаш, умеат да функционираат на сцената.

Продолжувам да се борам со речениците.

Некаде по четири попладне од Загреб се јавува В., нервозен.

На телевизија објавиле, вели. Пауза. Предо... си замина...

Ми се привидуваат оние дамнешни сценски облачиња на Гашо и на Љ., откачената драматуршка, сценографска и режисерска досетка поради која и двајцата биле среќни како дечиња.

Почнувам манијакално да ги отворам интернетските портали. Најпрвин хрватските, на кои во првите мигови го наоѓам само циркуларното соопштение на ХИНА, државната агенција за информирање. Се префрлам на италијанските. Некаде околу шест на самиот врв од службениот сајт на *La Repubblica*, еден од најугледните и највлијателни италијански весници, ја здогледувам фотографијата: Предо, значително помлад отколку кога го видов последниот пат, поднасмевнат, детски искрено загледан во камерата... Над фотографијата насловот: ***Addio a Predrag Matvejevic, poeta della convivenza nel Mediterraneo.*** Се обидувам да си го контролирам дишењето додека го печатам текстот, за да го прочитам после, од хартија, кога ќе успеам некако да го рационализирам првиот удар. Оставајќи го потоа на масата, ја забележувам последната реченица од само два збора, испишана со големи букви, под последниот ред:

GRANDE PREDRAG.

*

Петок, 3 февруари 2017 година, околу полноќ

Скопје, студено и темно.

Првите минутки на новиот ден.

Помислувам на првата сцена од Шекспировиот *Магбеш*: таа и се случува токму во овие мигови. Во дидаскалиите пишува: „*Откриено место. Гром и секавици.*“ Црна темница. Вештерките го прават пеколниот план, кој преведувачот Богомил Ѓузел го „помакедончува“ во два моќни стиха: „*Красноѿо е ѓнасно, а ѓнасноѿо красно: / низ воздух ѿоѓан и низ маѓли вјасај*“ (Шекспир, 1981:12). Вештерките го демнат несреќниот Магбет, тан од Кодор. Решиле да му ја сменат судбината... Уште неколку реплики и тие ќе се сретнат, средбата ќе биде фатална, по неа веќе ништо не може да биде исто.

Има ли, воопшто, некој касметлија кој вештерките никогаш и никаде не го начекале, та успеал животот да си го одживее токму онака како што замислувал и посакувал?

Кон крајот на централниот вечерен дневник, објавувајќи ја веста за неговото заминување, Хрватската телевизија ја најавува измената во програмската шема за таа вечер: во знак на сеќавањето и

на почит во 0.20 часот вонредно ќе се емитува документарниот филм *Друга Венеција*, снимен по истоимената книга на Предраг Матвеевиќ.

Сценариото за тој вонстандарден документарец го напишал самиот автор, во соработка со режисерот Богдан Жижиќ. Го знам филмот, снимен и емитуван уште во 2010 година, го имам видено, го имам дури и на некој диск. Ама, решавам да го гледам и ноќва, додека бдеам над спомените. Знам дека со мене бдеат многумина пријатели и истомисленици, знаени и незнајни, кои ја уживавме големата привилегија да го познаваме сценаристот.

Всушност: протагонистот.

Лебниот човек.

Протагонист на еден голем и ретко исполнет живот.

*

Клод Леви-Строс нè научи дека традицијата на ритуалните бдеења, паганска по својата генеза, им е заедничка на речиси сите култури. Не сум сигурна каде го пишува тоа. Дали во *Тажните тропи,* книга што ја напишал луцидниот старец на речиси стогодишната возраст или, сепак, некаде во култните *Митологики*, кои, откако еднаш ќе се земат в рака, веќе не се испуштаат, не само буквално.

Кај католиците ваквите канонски бдеења ги маркираат и ги трансцендираат двата клучни топоси на верата, нејзините две најбитни мистерии: раѓањето и смртта на синот Божји. Бадник и Велигден. На сите деца родени и воспитувани во католичката традиција со овие два датуми сигурно им се сврзани и првите ноќни излегувања во животот.

Бадниковото бдеење е радосно: кулминира со раѓањето на малиот Исус. Велигденското е мистично, метафизично, заумно: кулминира со воскреснувањето на мртвиот Христос, со неговото преминување во вечниот живот. Страшната ноќ меѓу Велика сабота и Велигден католичките верници ја бдеат заедно, собрани во црквите, молејќи се. Нивниот молебен кулминира некаде пред полноќ, кога згаснуваат сите светла и сите свеќи, а насобраните луѓе, збиени во црна црнејца, од која одвај се диши, почнуваат силно да удираат по црковните клупи и по ѕидовите... Татнежот е симболичен и еуфоричен: треба да ја затресе земјата, да ја распукне, да ги отвори сите тајни и сите гробови, да ги обзнани сите наши гревови, да нè ослободи од нив. Или да нè

осуди на вечниот огин. Тој миг, екстатичен и заумен, Микеланџело го фиксирал на фронталниот ѕид од Систинската капела, во една од две-три најмоќни фрески во историјата на уметноста: *Последниот суд*. Композиторите на најпознатите реквиеми - Моцарт, Верди, Дворжак, Берлиоз... – токму тој миг го сублимираат во тектонското крешендо, во кое сиот оркестар и сиот хор треба да го вложат својот вокален и инструментален максимум. Но, и сета своја верба во важноста и во моќта на уметничкиот чин. За да го достигнат интерпретативниот врв над врвовите: *Dies irae*.

*

Основното училиште во Мостар, во кое Матвеевиќ тргнал на шестгодишна возраст (1938 година), го воделе милосрдните сестри на некој од католичките редови. Најверојатно бенедиктинскиот. Децении подоцна тој на Крлежа му споменал дека бил најдобар по сите предмети, особено јазиците – латинскиот и францускиот. Рускиот, јазикот на татко му, го зборувал откако прозборел, рамноправно со хрватскиот, мајчиниот јазик. Бистар и милозлив, исполнителен и одговорен, набргу почнал и да министрира во црквата. Сосема е сигурно дека министрирал не само на лирските божикни миси туку и на „црните“ предвелигденски црковни реквиеми. Традиционалното католичко семејство на мајка му, кое го пораснало и го дочувало во гадните и гладни воени години (1941–1945), имало силно влијание врз неговото формирање. Тие му ја всадиле длабоката почит не само кон сакралниот етос туку и кон високите етички постулати врз кои е втемелена секоја вера. Секој хуманизам. Секоја/сечија интимна верба дека светот, белки, треба да почива врз неколку елементарни принципи: извесноста на правдата, конечноста на вистината, универзалноста на добрината, љубовта, честа... Категориите што ги надминуваат, но и ги обединуваат сите конфесии. Немаше досега ниту една идеологија или политика – лева, десна, жолта, зелена... – што не се обидувала овие високи вредности да ги злоупотреби, играјќи (безочно) токму на картата на нивната есхатолошка чистота. И, притоа, се разбира, во нивното име, секоја мамела без зазор.

Веднаш по германската окупација во 1941 година, таткото на Матвеевиќ бил интерниран во северна Германија, некаде кај Оснабрик. Причината за интернацијата била речиси банална: Германија

е во војна со Советскиот Сојуз, та сите советски државјани, „природно“, се третираат како непријатели и стануваат воени заробеници. „Мнозинстворо од тие што биле одведени со него, не се вратиле. Тој, по некое чудо, се спасил. Кога повторно го видов, одвај го препознав. Во заробеништвото загубил четириесет кила“ – посведочил син му (Matvejević, 2009:133). Во книгата *Лебот наш* запишана е и една трогателна епизода од интернацијата на таткото, речиси библиска. Често и со задоволство Матвеевиќ го спомнуваше своето семејство.

Татко му бил Русин, Всеволод Николаевич Матвеевич, емигрант од Одеса, *лебниот човек*. Мајката Ангелина Павиќ, речиси триесет години помлада од сопругот, била католичка од богобојазно босанско семејство. Хрватка. Матвеевиќ кажувал (и пишувал) дека самиот бил воспитуван како католик и како Хрват, роден и растен во опкружувањето, не само семејно, во кое научил дека различностите се богатство и дека е нормално да се биде чесен и отворен кон сите луѓе, независно од нивната вера, националност или политичка припадност. Толеранцијата и заемната почит биле темелните искуства што го формирале неговото битие.

Како сакано и ептен чувано чедо, најраните години и првата младост ги поминал во Мостар. Ова питорескно, пријателско, домаќински сплотено, комшиски солидарно градче „каде што расте и смоква, и калинка, и бадем“ (Matvejević, 2010:48), секогаш било отворена и толерантна средина, мултикултурна и срдечна. Пред речиси 120 години, кога Австро-Унгарија ја анектирала тогашната Босна, та исплашеното муслиманско население тргнало масовно да се иселува кон Турција, прочуениот српски поет Алекса Шантиќ ним им ја испеал трогателно искрената песна, која почнува со стиховите „*Останете овде, сонце од туѓото небо / нема да ве грее како тукашното...*“

Во текот на срамните постјугословенски војни од последната декада на неславниот дваесетти век, подмолностите на политиките и секогаш фалшливите парадокси на идеологиите Мостар го преториле во разурнато, тажно и строго поделено место. Неретва, река „побистра и позелена од сите други реки што се влеваат во Јадранското Море“ (Matvejević, 2010:44), за првпат (од создавањето на светот!) станала „неформална“ граница, која Шантиќевиот елегичен Мостар го двои на две остро противставени и меѓусебно нетрпеливи населби. Во текот на долгите воени години, тие две населби комуницирале – главно – преку нишаните. Толку успешно што во ноември 1993 годи-

на победнички го урнале дури и прочуениот Стар мост, ремек-дело на османлискиот градител Мимар Хајрудин, архитектонско чудо создадено уште 1566 година,во времето на султанот Сулејман Величествениот... Иво Андриќ, писател што интуитивно ги разбирал мостовите и нивната моќ, за нив пишувал како за градби покорисни и потрајни од сите други, поважни дури и од храмовите. Бидејќи се отворени и секому му се пристапни, „*не му служат на ништо што е тајно и зло*...“ Пусти писатели!

Пред петнаесетина години, за некако да се покрие срамот и уште еднаш да се поддржи илузијата на босанското и мостарското заедништво (***convivenza!)***, Европа пушти пари за повторно да се изгради урнисаниот Стар мост. И – се изгради, што од оригиналните делови/остатоци извлечени од дното на зелената Неретва, што од новиот камен, наводно ваден од она исто место од кое, пет века порано, го земал и Мимар Хајрудин. Остатокот на Мостар сè уште е, главно, недокрпен и недообновен. Во еден од многуте текстови објавени по заминувањето на Матвеевиќ биле споменати и урнатините на куќата во која е тој роден, гранатирана и запалена во текот на деведесеттите. На остатокот од оградата што некогаш го затворала нејзиниот двор, сведочи односниот скриптор, сè уште стои девастираната спомен-плоча, која го комеморира стрелањето на група скоевци. Тие, „сосема случајно, ама симболички битно, биле припадници на сите конститутивни народи, како што се именуваат денес“ (Markovina, 2017).

*

На својата последна авторска книга, објавена 2015 година во Загреб, Матвеевиќ ѝ го определил насловот *Граници и судбини* (*Granice i sudbine),* навидум „општ“, како оние антибиотици од најширок спектар. Ама, за да биде сосема јасен, авторот под насловот ја испишал и сигнификантната експликација: „*За југословенството, до и по Југославија“* (Matvejević, 2015). Одамна, во 1982 година, пред фатумските 33 години, во Загреб бил објавен своевиден утопистичко-профетски „вовед“ на оваа книга, нејзиниот „претекст“ или архитекст... бил маркиран со тогаш провокативниот наслов *Југословенството денес (Jugoslavenstvo danas)*. Четири години подоцна, 1986 година, проширеното издание на истата книга било објавено и во Белград. Во денес незамислив тираж од 30.000 примероци.

Денес е речиси невозможно да се реконструира и соодветно да се протолкува ураганот од полемиките што таа книгаго предизвика тогаш. Веќе и затоа што тие полемики, отрови и безмилости, молскавично се разлеале низ бившата ни несреќна држава... Од оваа пристојна историска дистанца заклучувам дека не би можела да се заколнам дали во нив преовладувале аргументите *ad rem* или, сепак, доминирале оние најбаналните, *ad hominem.* Количеството омраза што се истураше врз главата и врз интегритетот на Матвеевиќ беше речиси неизмерливо. Како да не биде: ордите фанатично ги остреа ножевите за скората пресметка, а тој, фантаст, идеалист, пацифист – згора на сето и осведочен левичар! – упорно повикуваше на нешто како толеранција и разум. Крлежа би рекол: „Гласот на лелекачот во оперетата“ (Krleža, 1970:112).

Го прелистував вечерва примерокот на *Југословенството денес*, кој авторот во 1986 година му го подарил на мажот ми. Се растажив, најпрвин поради посветата, во која се споменуваат последните Мохиканци, а потоа и поради предупредувањата испишани на страниците што се редат и редат. Пусти писатели! Триж попусти тие што веруваат дека треба безусловно да се *ангажираат* околу работите што нè засегаат сите. Или, би требало да нè засегаат. И, постојано да се борат со ветерници, сè поради некои повисоки цели и општи добрини. Ветерниците се впишани и во насловот на една од неговите први книги (Matvejević, 1977).

Жан Пол Сартр, писател што експлицитно фигурира како „естетски предмет“ на дебитантска книга на Матвеевиќ (монографијата *Jean Paul Sartre,* објавена уште 1965!), неспорниот херој на неговата најрана младост, трајно ја застапувал тезата дека писателите треба да се луѓе што би требало да се чувствуваат одговорни за(ради) светот околу нас. И дека таа одговорност – за која, нели, тие се определиле по сопствен избор – би требало да ја афирмираат активно, постојано и насекаде. Тогашната нова европска левица лесно се идентификувала со ваквата етичка и политичка платформа, молскавично ги „усвоила“ нејзините постулати и (навидум) ги транспонирала во сопствената програма. Дневнополитичка. Ама, релативно бргу, Сартр и неговите решително се дистанцирале од *дневнополитичарите*, кои го „позајмиле“ и, се разбира, соодветно го профанирале нивниот концепт. И, се откажале, со тој гест, од политичката прагма на „мангупите од сопствените редови“. Не и од своите убедувања, на кои им остана-

ле доследни „докрај“. Оваа доследност Сартр ја демонстрирал, меѓу другото, уште во 1964 година, кога ја одбил веќе доделената Нобелова награда за литература. Својот статус на ***јавен интелектуалец*** го образлагал со крајно едноставна формулација: писателот не смее да дозволи да биде **втурнат** во прангите на каква било институција!

Треба ли дене, писателите-левичари, кои сè уште веруваат во универзалната правдина, во толеранцијата (не само меѓуетничка и/или интерконфесионална), во идеалот на хуманизмот и во моќта на идејата за Слобода (транспонирана, меѓу другото, во книжевниот збор) да ги сметаме за идеалисти-фантасти? Бидејќи, нели, *светот наш* секојдневно го демантира ваквиот пуст „занес“, деконструирајќи го (мошне активно) со аргументите на голата сила. Вреди ли воопшто литературата да ги води своите вечни битки со ветерниците и каков може да биде резултатот од таквата (нејзина) нерамноправна и исцрпувачка борба со Моќта?

Колкумина писатели денес би го поддржале и – поважно – би се согласиле да функционираат како ***јавни интелектуалци*** од ваков тип? Па, уште и *на Балканите?*

Една од неколкуте доследности по кои ќе ги паметиме и Сартр, и Ками, и Жид... – и Матвеевиќ! – е токму нивното бескомпромисно застапување за сопствениот статус на ***јавен интелектуалец.*** Статус кој обврзува на највисоки морални стандарди, без притоа – проценуван од практичен/простожителски агол – да се потпира на какви било капитали и дивиденди, удобности и почести. И, да не се потпира на ништо, освен на напорниот и секојдневниот ***ангажман.***

Во споредба со стварноста што ја преживеавме (не само во текот на гнасните војни од деведесеттите), опасностите за кои писателите тогаш литераризирале и продолжуваат да литераризираат сега ни се гледаат како мачкина кашлица... Бидејќи нештата се случуваа многу пострашно и посурово отколку што тие навестувале дека би можеле да се случат.

Сепак, најпоразително е токму чувството што го споделуваме сите, на овој или на оној начин: дека проколнатиот круг на ***случувањата*** сè уште не е затворен. Не само во Босна на Матвеевиќ. Или во Европа на Сартр и неговите истомисленици. Или во Македонија на мажот ми и моја...

Во пиесата *Дуло оно,* која македонскиот драматург Горан Стефановски ја напишал пред незамисливо многу години (1983), на-

мерен да полемизира со идеите на левицата, постојано се повторува една од најциничните реплики што му ги паметам: „Секое дно е дупло дно...“

За разлика од писателското мнозинство, кое со сенишната ни стварност полемизирало и полемизира тук-таму, инцидентно, од време на време, најчесто и во ракавици, Матвеевиќ имаше потреба (но и кондиција!) да полемизира трајно. И докрај да се бори со ветерници (ах, тие ветерници!). Да пркоси. Покажувајќи дека од својот „идеалистички“ активизам, од бескомпромисниот сартровски **ангажман** и од своето „утопистичко“ левичарење не сака и не може да се откаже. И дека свесно ги прифаќа сите консеквенции што произлегуваат од таквата доследност.

*

Друга Венеција, документарец на Предраг Матвеевиќ и Богдан Жижиќ (2010)

Првиот кадар, долг и панорамски растворен, снимен е од палубата на невидливиот брод, кој, доаѓајќи од синилата на јадранскиот југоисток, полека впловува во зеленикавата и матна Лагуна. Бавно ја поминува ротондата на Царинарницата (La Punta della Dogana) и постапно напредува кон срцевината на срцевината на ***la venzinanità***. На „тоа“ што Ле Корбизје еднаш го има дефинирано како најчудесниот урбанистички дострел на Земјината топка. А, Луј Мамфорд, еден од најпознатите теоретичари на урбанизмот, го формулирал во екстатичната констатација: Венеција, всушност, и не е град туку орманче за накит на познатиот свет...

Во дното на кадарот, од кој блика црцорливата музика на Вивалди, постапно се назира црвеникавата вертикала на камбанаријата на Свети Марко и сфуматозната хоризонтала на брегот врз кој – едно по друго, од лево кон десно – уредно се наредени Дуждевата палата, луксузните хотели по должината на денес ексклузивната Riva dei Schiavoni / Словенскиот пристан, легендарниот Арсенал, кој некогаш бил најголем и најмоќен на Медитеранот, градините (Giardini), кои раскошно го зазеленуваат квартот Кастело (Castello), кој, гледан одозгора или на мапата, асоцира на опашот на некоја голема риба....

...Венеција од разгледниците и од консумерните пакет-аранжмани. Венеција на „општи места“. Венеција како дестинација што ја препознаваат, ѓоа рефлексно, дури и оние што никогаш не стапнале на нејзините брегови, ниту го изоделе макар и најмалечкиот и најкус од нејзините недобројни мостови.

Во планетарно славниот манифест на Маринети и неговите разбушавени футуристи, испишан пред повеќе од стотина години (уште во април 1910 година, поточно: *на 27 април*!), внесен е и еден отровно-воинствен пасус адресиран на сметка на „пасатистичката Венеција“ („*Contro Venezia passatista“,* Marinetti, 2014:95). Во него Маринети и неговите најрешително одбиваат градот да го прифатат таков каков што станал. Велејќи оти се преторил во сениште окупирано од туристичката индустрија, пазариште на лажните антиквитети, магнетиште за белосветските снобови, постелиште расклатено од недобројни карваништа-љубовници... Со еден збор: клоака максима на минатото. „Доколку сакаме да го спасиме градот-давеник, треба веднаш на клада да ги изгориме гондолите во кои се лулкаат будалиштата.“ (Маринети, додуша, вели: *imbecilli.)*

Со таа неодминлива „потрошабл-Венеција“ Матвеевиќ и Жижиќ нѐ соочуваат во првите три-четири минути од документарецот. Намерно, се разбира. За да можат – во минутажата што им останала до крајот на филмот – ваквиот клиширан имагинариум на еден од најубавите светски градови да го „игнорираат“ и систематски да го „заобиколуваат“. Покажувајќи ги неговите непознати и „забаталени“ тајни. Венеција на Матвеевиќ е меланхолична и „отпатна“, речиси одвај насетлива, Венеција на водата, влагата, рѓата и спомените... Венеција на стотици „ситници“ од секојдневието, на обичноста на поминокот, обичен дури и кога се „троши“ во срцевината на најчудесниот урбанистички дострел на Земјината топка. Интимната Венеција. Најинтимната. *Intimissima...*

Во ТАА Венеција влегуваме во петтата минута од филмот. И тоа буквално: низ штотуку отворената дрвена/зелена порта, која се подотвора само колку камерата да ја припушти во строго приватната градина што се наоѓа зад неа. Во таа градина цутат рози, растат палма и кипарис, рузмарин и босилек, трчкаат некои ситни птички... А, во фонот, децентно, ѕуни еден од антологиските пијано-прелудиуми на Фредерик Шопен (дали оној во цис-мол?).

Среде скриената рајска убавина – некој свири...

Влегувајќи, полека, во ентериерот (во древната камена куќа на која ѝ припаѓа приватната рајска градина), констатираме дека децентниот пијанист е – Предраг Матвеевиќ! Наеднаш ми текнува дека во предговорот на едно од изданијата на *Разговорите со Крлежа,* Предо попатно запишал дека му прелудирал и нему: „...ретките доаѓања на Крлежа во Нов Загреб, во Утрине каде што живеев неколку години – имав пијанино на кое, по негова желба, свирев варијации на теми од старите руски романси што тој ги сакал, кои ги научив од татко ми...“ (Matvejević, 2001:8). Таткото, Всеволд Николаевич, правник, подоцна (во Мостар) и судија, дури и професор по руски јазик, првите емигрантски години ги минал во Белград и живеел, главно, од свирење по ноќни локали...

Свири Предо во отмениот и сончев венециски граѓански салон исполнет со тежок мебел, огледала во позлатени рамки, благо патинирани сребрени предмети и нечии портрети сликани во манирот на Тиеполо... Прелудира спокојно, сигурен во рацете, мирен, благо насмевнат, младолик... Документарецот е снимен 2010 година. Пресметувам и не можам да поверувам: во тој миг има 78 години. Нема, нема години! Сакам да го паметам таков.

Наеднаш „погледот“ на камерата забегува накај прозорецот, не можејќи да му одолее на бродот што плови низ каналот, бавно. За кратко ја здогледувам, зад тој брод во движење, огромната црква Свети Ѓорѓи (San Giorgio Maggiore), и така го лоцирам местото: Затере (Le Zattere), источниот брег на Дорсодуро, оној спроти Ѓудека (La Giudecca), дел од градот кој Венецијанците меѓу себе си го нарекуваат и Sestiere della Salutte, по тамошната велелепна барокна црква на Богородица од здравје. Официјално, според таблите вградени во ѕидовите на тамошните куќи и огради, местото се вика *Брегот на неизлечивите* (Fondamenta degli Incurabili). Италијанското издание на *Watermark / Водениот жиг* – планетарно славната „провенецијанска“ книга на Јосиф Бродски (Русин, емигрант, нобеловец, дури и носител на струшкиот Златен венец...) – насловено е токму по ова место, некогаш сосема пусто. Во времињата на големите епидемии, особено оние на чумата, своите болни сограѓани Венецијанците ги изолирале тука. И – ги оставале да умираат.

Бродски попатно споменува дека му кажале оти „тој дел од градот денес, во најголем процент, го населуваат странци, најмногу Англосаси“ (Brodski, 1995:54). Тука, на *Брегот на неизлечивите*, некогаш живеел и, најпосле, умрел несреќниот американски поет Езра

Паунд (1885–1972), денес можеби попознат по своето глупаво кокетирање со италијанските фашисти отколку по својата поезија... На куќата – малечка, розеникава, пикната во една од внатрешните улички на Sestiere della Salutte... – градот Венеција на Паунд му поставил спомен-плоча. Смртта ги простува и ги отпишува сите гревови...

Во документарецот *Друга Венеција* Матвеевиќ се појавува (експлицитно, во кадарот) само двапати. И тоа сосема кратко: кога на почетокот го прелудира Шопен; и кога, речиси на самиот крај, чекори низ влезната алеја на венецијанските гробишта Сан Микеле (Cimitero di San Michele). Одејќи кон гробот на Јосиф Бродски. Пријател по перото, по широката словенска душа и по самоизбраната емигрантска коб. Смртта ги скратува дистанциите и ги кондензира емоциите, сведувајќи ги (најчесто) на една, најсуштествената...

Денес Затере и нивниот *Брег на неизлечивите* се некој вид култно место, кое нè собира сите што ѝ припаѓаме на алијансата неизлечиво болни по Венеција: автентичната Венеција, онаа „друга“, „непопуларна“ и незнајна, Венеција што не се продава или купува, онаа од книгите на Бродски и на Матвеевиќ. Туристите, главно, не доаѓаат на таа страна на Дорсодуро. Туку само на онаа западната, која го следи Канал Гранде и на која се лоцирани двете најголеми атракции од овој кварт: црквата на Богородица од здравје и галеријата на Пеги Гугенхајм.

Во 2003 година книгата *Друга Венеција* на Матвеевиќ ја доби највисоката италијанска книжевна награда Стрега (*Premio Strega Europeo),* потоа уште некои книжевни награди, италијански и европски... Како и *Водениот жиг* на Бродски, и таа е преведена на десетина јазици, во самата Италија објавена во пет/шест/седум изданија, трајно препознавана по аурата што самата си ја создаде.

Некаде на почетокот на 2016 година шеесетина италијански писатели и интелектуалци самоиницијативно го формулирале и го сопотпишале предлогот испратен до Шведската академија: Матвеевиќ да стане кандидат за Нобеловата награда за литература. Во тој миг хипотетичкиот кандидат бил хоспитализиран, сериозно болен. Како и неговиот пријател Умберто Еко, првиот што го дал својот потпис за Нобеловата кандидатура и починал месец дена подоцна. Смртта ги салдира автентичните пријателства, ги прави вечни... Хрватскиот поет Тин Ујевиќ тоа го дефинирал како „побратимство на лицата во вселената“.

*

Сабота, 25 февруари 2017 година, дожд што не запира

Го препрочитувам, којзнае по кој пат, *Медитерански бревијар,* една од најпознатите книги на Матвеевиќ – претпоставувам дека во истата категорија („најпознати“) би требало да се вбројат уште две-три: *Разговори со Крлежа, Друга Венеција, Лебот наш...*

Всушност, наизменично ги препрочитувам и ги споредувам двете изданија на *Бревијар:* второто хрватско издание (Загреб, 1990) и првото италијанско (Милано, 1988). И двете верзии, хрватската и италијанската, го вклучуваат воведот на Клаудио Магрис, уште еден од блиските пријатели на Матвеевиќ, еден од побратимското братство. Насловот на тој вовед е навидум езотеричен, ама во основа мошне прецизен: *„За филологијата на морето“* (Matvejević, ibid., 1990:5). Ако воопшто има некој што не знае: Магрис е класик на италијанската литература, писател со неспорно европско и светско реноме, автор – меѓу другото – и на *Дунав* (1986), канонскиот антипатопис (и европски бестселер), книгата што самиот ја дефинирал како „*сентиментално патување од изворот* (на реката, заб. ј.л.) *до Црното Море*“.

На книгите што се напишани исклучително не им се погодува секогаш и еднакво калибрираниот воведничар. Во мигот ми текнува еден пример на таква синергија: Хајрих Хајне, „воведничарот“ на германскиот превод на Сервантесовиот *Дон Кихот.* Е, во случајот на *Медитерански бревијар,* синергијата Матвеевиќ – Магрис е сосема идентична!

Магрис во воведот непогрешливо ја детерминира суштината на *Бревијар*: „Медитеран на Матвеевиќ“ , како што вели и самиот тој, „не е само историско-културен простор кој Бродел го изучил магистрално и, можеби, дефинитивно; ниту е митско-лирскиот витален темат, кој го прославиле Ками или Жид. Туку е фасцинантен жанр – нешто меѓу *портуланот,* лексиконот и романескниот есеј потпрен врз апсолутната верност кон стварноста“ (Matvejević, ibid.).

За тие што подзаборавиле или не знаат: *портулани* се шарените „предмеркаторски“ географски карти, цртани помеѓу 13 и 17 век, рачно и во боја, врз пергамент или директно врз нештавената кожа; освен цртежите, на *портуланите* се запишувале и податоците за бреговите и за пристаништата, за ветровите и за ѕвездите, најнужните упатства за пловењето... Интересно е дека со истиот збор, *портулан* (*portulan*/

portolano) на Медитеранот и ден-денес го именуваат човекот што непосредно пред одредишното пристаниште го презема управувањето со бродот и среќно го доведува до познатиот пристан. Или – го изведува, безбедно, назад кон морската шир.

Пишувајќи го својот *бревијар* Матвеевиќ – еден од најдобрите медитерански *пор̄тулани* на сите времиња! – постапува како и секој расен пристаништен пилот. Искусен, посветен, супериорен, во секоја смисла непогрешлив *пељар,* како што вели прецизниот далматински чакавизам. Или кроатизираниот италијанизам: *peljar, brodski peljar.* Спокоен, опитен, кадарен да мисли – во секој момент! – барем десет чекори понапред, сигурен во мислата и во рацете, да ти е мерак тој да те води. Душа од човек... *Како леб...*

*

Медитерански бревијар досега е преведен на 24 јазици. Објавен е во повеќе од педесет земји: европски, африкански, малоазиски... Во Италија доживеал неколку изданија, во Хрватска пет или шест. За да зборува за медитеранските теми од книгата, авторот со децении бил канет на најугледните светски универзитети. Еднаш, по сличен повод, стасал и во Македонија, за да учествува на меѓународниот научен собир „Македонската литература и култура во контекст на медитеранската културна сфера“ (24–25 октомври 1996). Во издание на МАНУ, организаторот на собирот, објавен е и зборникот на презентираните трудови (1998). Трудот на Матвеевиќ, напишан и презентиран на хрватски јазик, објавен е изворно, се разбира. Дека текстот, за жал, не бил соодветно подготвен за печатење покажуваат формалните превиди и грешки (в. Matvejević, 1998:87–92), цела низа превиди и грешки, што ме наведе на грешната мисла да го проверам и македонскиот превод на *Медитерански бревијар.*

Инаку, книгата е објавена 2001, во издание на Матица македонска: двесте страници, вклучувајќи го воведот на Магрис и поговорот на академик Милан Ѓурчинов („Надахнет летопис за сеприсутното море“, стр. 197–199). Веќе на првите страници зажалив што воопшто се впуштив во таа невесела авантура. Преведувач е за мене непознатиот Р.Ш., несомнено храбар човек, кој решил, меѓу другото, да се избори и со таканаречената *марит̄имна лексика/т̄ерминолог̄ија*, од која книгата, просто, врие. Архаична по дефиниција, таа пуста терминологија не им е секогаш „комфорна“ дури ниту на родените Ме-

дитеранци (*native speakers).* Што да прават, тогаш, преведувачите од земјите што немаат излез на море, та нивните јазици (најверојатно) не можеле соодветно да ја доразвијат ниту релативно (не)потребната за нив *маритимна лексика/терминологија*?

На едно место, Матвеевиќ вели (преведувам од хрватскиот оригинал): „Неможно е да се избројат овде сите нешта од секојдневието, нештата со кои живеат (Медитеранците, заб. ј.л.), приборот/ potrepštine и продуктите што ги користат, предметите, алатките или орудијата со кои се служат, триж повеќе зборовите и имињата што за нив ги употребуваат и на самиот Јадран, особено на сиот Медитеран“ (Матвеевиќ, 1990:34–35). Потоа, во вкупно 29 редови авторски текст, Матвеевиќ наведува точно 109 такви предмети, алатки, продукти, орудија... Сите именувани со автохтони зборови (поими, локализми, идиоми, дијалектизми...), хрватски или кроатизирани во текот на вековната употреба.

Непријатно ми е истите тие редови и поими да ги цитирам од македонскиот превод („превод“) на за мене непознатиот Р.Ш., во чиишто добри намери воопшто не се сомневам. Ама, според веќе споменуваниот Сартр, пеколот ти бил местото до кое води патот поплочен со добрите намери.

Збунета од ноторниот факт дека зборот *бревијар* не го наоѓам во речниците на современиот македонски јазик, побарав помош од експерт, врвен македонист, универзитетски професор од катедрата втемелена од самиот Блаже Конески. По меѓусебната „размена на мислења“ околу таканаречената „содржина“ на поимот „како таков“, најпрвин го усогласивме најважното: *бревијар* (од латинското *brevis:* краток или концизен) е молитвеник „за секојдневна употреба“; содржи фрагменти (фрагменти!) од Стариот и Новиот завет, фрагменти од житијата на светците, хомилии, молитви, химни, псалми... Да, рече најпосле консултираниот експерт-македонист, зборот го нема во речниците затоа што не е во употреба. Кај нас, *бревијар* е – *требник.*

Sapienti sat!

*

Понеделник, 27 март 2017 година, пак дожд

За тие што не знаат или подзаборавиле: Матвеевиќ имаше трајни симпатии за Македонија и ја разбираше оваа земја, многупати, по-

добро од најзините домородни жители. Дури и повеќе: тој (за разлика од некои од нејзините домородни жители) беше готов да се бори за нејзината кауза. Безрезервно.

Тоа и го покажа, на дело, во бизарната афера околу поетот Јован Котески, кого 1985 година „државата“ го обвинила и го осудила за – тероризам! Според подоцнежните истражувања на ќерката на покојниот поет, угледна македонска книжевна теоретичарка Јасна Котеска, акцијата за ослободувањето на татко ѝ не ја иницирала ниту матичната писателска асоцијација (Друштвото на писателите на Македонија), ниту Македонскиот П.Е.Н. Туку – најпрвин и неуспешно – славниот поет Ален Гинзберг, во тој миг претседател на светскиот П.Е.Н. Откако иницијативата на Гинзберг не била поддржана од македонските писатели, колегите на Котески, Матвеевиќ – тогаш потпретседател на светскиот П.Е.Н. – решава да ја смени стратегијата. И ги покренува светските колеги. „Тоа што не му успева на Гинзберг, поради малодушноста на македонските поети, ќе му успее на хрватскиот писател и филозоф, Предраг Матвеевиќ. Котески ќе биде ослободен по двегодишна робија, во јули 1987 година. Ослободен е по петицијата потпишана од познати светски писатели и испратена до тогашното претседателство на СФРЈ, а организирана од Матвеевиќ“ (Котеска,www....).

Јован Котески, за кого македонското Јавно обвинителство најпрвин барало казна затвор во траење од 20 години (!?), бил помилуван (не и рехабилитиран!) по две години робија.

*

Македонија се споменува и во *Медитеранскиот бревијар,* на повеќе места и секогаш со симпатии. Дури и со љубов. Едното од тие места е, чинам, сигнификантно. Го преведувам од хрватскиот изворник:

„Сакам и на Македонците да им кажам неколку зборови на симпатија. Ним морето им е блиску, на југот и на истокот: го чувствуваат, ама не се до него. На егејската страна остана дел од нивните браќа. И на пиринската, исто така. Приморските ветрови допираат и по течението на Вардар, спроти текот на реката. Морето на Македонија е, всушност, Охрид. Дојран е нејзиното езеро. До манастирот Свети Наум растат смокви, рузмарин и бадем, блиску е и лозјето, она од јужните сорти. Во песните ѕуни ‘т’га за Југ’. Во црквата Света Софија, во стариот Охрид, на фреските има необична сина боја. Пелагонија,

кога житата ќе се занишаат, заличува на морска шир: по неа и името го има добиено. Во самрак станува синкава (такви се уште некои македонски низини), потоа темна како Хомеровото ноќно море. На многу места, во внатрешноста, има гумна од скаменетата морска сол; ги викаат *сологи* или *солончаци*: и тука, некогаш, било море, та некаде истекло, засекогаш. Во народните приказни (ги прегледав тие што ги има запишано Марко Цепенков), пловидбата малку се споменува: тој молк, чинам, не е случаен“ (Matvejević, 1990:160).

*

На официјалната страница на Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ), на списокот на нејзините членови, стои и името на Предраг Матвеевиќ. Избран е 2009 година, во категоријата која службено се именува „Членови надвор од работниот состав“. По кликнувањето на неговото име, се отвора стандардизирана „потстраница“ со основни информации: датум и место на раѓање, датум на избор, институција на која ѝ припаѓа, област во која работи, биографија, фотографија. Најголем дел од позициите се празни. Нема ни фотографија. Во мигот кога бил избран, живеел во Рим, како професор на угледниот универзитет Ла Сапиенца /La Sapienza. Пред тоа, четири години живеел во Париз, како професор на Сорбона. Од Хрватска заминал 1991 година, по редица притисоци и напади на декларираната десница, која ја освои власта. Цели 17 години поминал „помеѓу азилот и егзилот“, како што вели насловот во една од неговите книги.

Во издание на МАНУ е објавена антологиската книга на Матвеевиќ *Kruh naš/ Лебоѿ наш,* во превод на Соња Крстевска и со екстензивен предговор на академик Георги Старделов (2014 година).

Не знам колку е читана. Ја нема во книжарниците.

*

Impropru:

1969 година, Загреб: младиот доцент vs. Мирослав Крлежа (лично!)

Годината е динамична, работите се одвиваат бргу и речиси наеднаш. Не само за мене лично туку и во државата во која живеам. Студирам литература, амбициозно и „штреберски“ одговорно. Строго

внимавам да не прескокнам и да не превидам ништо – ама навистина ништо! – што може да се види, да се слушне и да се научи. Строго го рационализирам времето, настојувајќи да не губам ниту минутка од денот и од вечерта.

Генерацијата со која студирам ја доминираме ние, „провинцијалците“: гласни, работливи, воинствени, брзи, итри. Решени дека, ако веќе не можеме да го „победиме“ големиот град, да не дозволиме тој да нè „победи“ нас. Професор Јосип Братулиќ, денес редовен член на Хрватската академија на науките и уметностите, тогаш наш асистент по стара хрватска книжевност, со години раскажува дека таква генерација никогаш не му се повторила. На семинарите кај Братулиќ редовно се каравме. Жестоко. И тоа околу – можеби – „најнеинтересните“ книжевни феномени: глаголицата, Марулиќ, хрватските петраркисти, Држиќ, Хекторовиќ...

Тие години во Загреб беа популарни книжевните трибини, кои се одржуваа редовно, секој петок во 19 часот. Учесниците на тие „книжевни петоци“ секогаш беа избирани со причина: етаблирани автори, добитници на значајни книжевни награди, протагонисти на некои настани, маркантни странци што тука се нашле по разни поводи...

Гледана од денешнава „безбедна дистанца“, годината 1969 – мислам – ја одбележале две книги, чие значење времето постојано го потврдува: романот на Слободан Новак *Миризби, злато и темјан* и сензационалната книга на Предраг Матвеевиќ „*Разговори со Крлежа*“. Кон крајот на ноември 1969 година Матвеевиќ беше најавен како гостин на *Книжевен петок*.

Паметам дека дојдовме порано за да фатиме место, дека луѓето околу нас стоеја на сите страни и дека другар ми Крешо Ш. и јас седевме на последните две седишта од вториот или од третиот ред. Матвеевиќ се појави некаде од „службената“ страна: ситничок, нестварно млад, без вратоврска, насмевнат, неформален, некако разбушавен, срдечен. Каков што го среќававме по аулите на Филозофскиот факултет. Знаевме дека докторирал на Сорбона (под менторство на Етјен Сурио!), дека од време на време предава на хиперпрестижниот Колеж де Франс, дека пишува за најугледните француски весници, дека предава исклучиво на француски, дека дури и кај Крлежа влегува кога сака и како сака...

Со Матвеевиќ од истата „службена“ страна од салата излезе и нашиот тогашен доцент Крунослав Прањиќ, кој – според студентски-

от индекс, кој уште го чувам – ги водеше вежбите по современ хрватски јазик. Шеф на таа катедра беше легендарниот професор Људевит Јонке, човек кого искрено го доживувавме како автентично божество. По разрешницата на 1971 година, политиката го избрка од универзитетот. На одвај 63-годишна возраст.

Професор Прањиќ таа вечер не бил дел од „книжевниот настап“, туку (како и сите ние) дошол да го слушне својот колега, пријател и роднокраец Матвеевиќ: и двајцата беа од Босна, едниот од Зеница, а другиот од Мостар. Ама, во преполнетата сала веќе немало каде да седне. Другар ми Крешо, неговиот студент, импулсивно му го отстапи своето место, та Прањиќ седна до мене. Беше јазиковед од огромен формат, но и еден од оние „неформални“ педагози, кои молскавично ја скратуваат/поништуваат таканаречената академска дистанца, душа од човек, *мек како леб...*

Кон крајот на живата дебата што таа вечер Матвеевиќ супериорно ја водеше со насобраната и ептен заинтересирана маса, го замолив професор Прањиќ да го замоли професор Матвеевиќ да ни ги потпише примероците од *Разговорите со Крлежа* што ги носев во ташната. Работава заврши така, што тој нè собра и двајцата, и Крешо и мене, нè одвлечка во канцеларијата во која луѓево се туркаа околу Матвеевиќ, исчека ситуацијата да се „расчисти“ и, на крајот, нè приклучи кон групата, која заедно со ѕвездата на вечерта отиде во тогашниот Клуб на универитетски професори, некаде во денешна Хебранова улица.

Таа вечер започнаа моиве долгогодишни „вонинституционални“ среќавања и приватни дружења со професор Матвеевиќ. Го дочував примерокот од првото издание на *Разговорите* и во него посветата на „млада колешка Јелена“, потпишана од *Предо* (*„studeni 1969., Zgb.“).*

Луѓево што му биле поблиски Матвеевиќ најчесто го викале Пеѓа, Предраг... Ретко кој името му го скратувал во *Предо,* „по босански“, по теркот на неговиот роднокраец и наш професор Прањиќ, врвен јазиковед, втемелувач на загрепската катедра за стилистика, *лебниот човек...*

Во текот на изминативе пет децении *Разговори со Крлежа* станаа култна, незаобиколна книга. Книга на „сведоштва од прва рака“, без која денес тешко дека би умееле соодветно да разбереме и да толкуваме некои од најважните настани/феномени во хрватската и во бившојугословенската литература, култура, политика...

По смртта на Крлежа (1981), *Разговорите* се преобјавувани во пет-шест дополнети и проширени изданија. Последните две изданија содржат и ЦД со аудиозапис, од кој се слуша гласот на нивниот протагонист.

Разговорите се една во најцитираните книги на овие наши простори. Книга за која (веќе) се изнапишани цели книги.

Нема (баш) премногу книги кадарни да испровоцираат таква рецепција. Која не стивнува дури ни педесет години од нејзиното (прво) појавување.

Чинам дека (и) тоа го имаше предвид авторот на еден од меморабилните текстови објавени по заминувањето на Предо, кога заклучи дека Хрватите допрва треба да разберат кого го имале. Ама, дека за тоа ќе им треба барем стотина години.

*

Coda:
Вторник, 18 април 2017 година
Scirocco / Дожд во Венеција

Завчера Велигден, вчера Велигденски понеделник, кој Италијанците традиционално го викаат Велигденче (*Pasquetta*). Прогнозите, временски, не беа ветувачки, ама решивме, Г. и јас, дека ќе одиме, наспроти сè. Тргнавме од Верона со раниот утрински воз.

Дождот нè фати околу Падова, станувајќи сз посилен. Додека го поминувавме *Мостот на слободата* (*Ponte della Libertà)* – оние три и пол километри солидна австроунгарска градба, кои Венеција ја врзуваат со Местре и Маргера, имено со копното (Италијанците велат *terraferma,* „земја што стои во место“)– дождот и ветерот удираа како среде зима. Се движевме низ речиси елементарна непогода, која овде се вика, исто како и во Дубровник или во Крк – *scirocco.* Од *Бревијарот* на Матвеевиќ научив дека истиот ветер Арапите го викаат *shulug.*

Татко ми, морепловец по професија и по вокација (како што биле татко му, дедо му, прадедото...), ме учеше да ги разликувам ветровите. Така научив оти *широко* е, всушност, циклонско југо: гаден ветер, кој се крева како последица од наглата промена на воздушниот притисок. На Јадранот *широко* надоаѓа од југоистокот. Секогаш во

комбинација со пороен дожд и високи бранови, кои морепловците ги викаат „мртво море“...

Во Венеција *широко* многупати умее да го крене нивото на морето, кое потоа буквално ги поплавува пониските делови од градот. Појавата ја викаат *висока вода* (*aqua alta)*. Цапав, не еднаш, низ поплавените венецијански улички. Влетував, не еднаш, во најблиските продавнички и купував (*imbecilla*!) најтривијални гумени чизми, скапи како да се позлатени. Во времето на *aqua alta* единствени превозни средства во Венеција се гондолите и гумените чизми. Бротчињата што ги викаат вапорети не возат за да не ја бранувaат надојдената вода.

Денешното венецијанско *широко* не ни е прво во животот. Во Венеција Г. студирал урбанизам, успешно и подолго отколку што беше нужно, што ни на сон не смее да му се забележи. Кој не би студирал тука, па уште и урбанизам, па уште и на факултет сместен во една од оние големи палати што излегуваат право на *Канал Гранде*. Ерго, Г. добро ги знае сите лица и опачини на Венеција. Сака, денес, нив да ги споредува со моите, ама и со ***venezianità*** на двајца писатели за кои толку му зборував: Матвеевиќ и Бродски.

Бегајќи од стандардните туристички патеки, најпрвин се вовлековме во Старото гето, еврејскиот дел од Канареџо. Матвеевиќ пишува дека портите на Старото гето ноќе ги затворале, ама само во немирните времиња. Во секогаш космополитската Венеција, Евреите живееле побезбедно отколку на други места. На влезовите во Старото гето портите веќе ги нема. Дали времињата се сега мирни?

Кај градската болница, зад црквата во која 1566 година бил погребан Марин Држиќ (за што потврдува и спомен-плочата на која некогаш оставам по некој цвет), излегуваме на Fondamenta Nuove. *Широко* се заканува дека ќе нѐ одвее, студи и врне, помислуваме дека треба да си купиме сува облека за да го преживееме денот. Го гледаме островчето Сан Микеле, гробиштата на кои од Њујорк го донесоа и го погребаа Јосиф Бродски... Уште еден емигрант кој ја избрал Венеција за вечна татковина. Му кажувам на Г. дека на гробот на Бродски има вазна во која луѓето ритуално оставаат моливи. Пред некоја година, додека стоев пред плочата, ми текна на пенкалце со логото на кафе „Флоријан“. И – го оставив, поради една лирска страничка од *Водениот жиг*.

Подоцна, додека ручавме во некоја блиска *osteria* – едно од традиционалните венецијански имиња за гостилница! – му раскажував на

Г. уште една епизода од книгата на Бродски: седејќи во некоја *bacara,* тука некаде, блиску, тој наеднаш себеси се доживува како мачка... Г. ми споменува дека *bacara* во која киснеле како студенти се викала *Рај за сите / Paradiso per tutti.* Да, ќе заборавев; *bacara* е гостилница од „понародски“ ранг.

*

Доцна попладнето, пред да тргнеме назад во Верона – дождот пак засилуваше, *широко* не стивнуваше... – талкавме низ Сан Поло и упорно ја баравме последната дестинација за тој ден: легендарната гостилница *Ла коломба / La Colomba,* која е темат на една од моќните епизоди од книгата на Матвеевиќ. Знаевме дека сме блиску, дека постојано се вртка околу неа, дека е таа тука некаде, веднаш до театарот *Фениче / La Fenice...* Ама, не успевавме да ги погодиме вистинските улички што ќе нѐ донесат таму.

Пред повеќе од десетина години, можеби и петнаесетина, стоев пред театарот Фениче, кој го обновуваа по пожарот што речиси го изгоре до темел. Мислам дека бев запикасана во дисплејот поставен на скелињата и програмиран да ги одбројува деновите до свеченото отворање...

...кога, среде летната врвулица, го чув и го препознав гласот што ме викаше по име. Мавтајќи со двете раце.

Предо! Опкружен со некое интернационално друштво, собрано заради некаков настан. Ете, рече, тргнал со овие кон *Ла Коломба...* Бидејќи, нели, местото задолжително треба да се види.

Коломба некогаш била собиралиште на европската левица. Пред некои стотина години тука наминувале и Маринети, и младиот Мусолини (додека уште бил социјалист и скромен новинар), и несреќниот хрватски политичар Франо Супило (еден од заговорниците на југословенската идеја), дури и кнезот Кропоткин, родоначалник на рускиот анархизам...

Не се сеќавам зошто не му се приклучив на интернационалното друштво и не отидов тогаш со нив во *Коломба.* Со Предо се разделивме пред разнебитениот театар, кој пак го креваа од пепелта. Феникс.

Борејќи се, цел ден, со дождот и со *широко,* Г. и јас упорно ја баравме *Коломба.* Тоа траеше, ние постојано се вртквме во место, полека почнуваше да се стемнува, не помагаше ниту фамозниот ци-пи-ес...

...

Наеднаш, во една споредна и речиси слепа уличка, го здогледав металниот круг закачен на синџирот што висеше над низа замандалени прозорци. Ја здогледав во него и стилизираната гулабица. И буквите, распределени околу сето: *Osteria La Colomba.*

Ете зошто не можевме да ја најдеме, рече Г., местото е одамна затворено, мртво, веќе го нема...

Стоевме на дождот и ја гледавме металната гулабица.

Поверував дека онаа другата, вистинската, среќно летнала кон некој подобар свет.

Извори:

Brodski, Josif, 1995, *Vodeni žig,* prev. Smiljka Malinar, Zagreb:Znanje.

Gunjević, Boris - Matvejević, Predrag, 2010., *Tko je tu, odavde je - povijest milosti,* Zagreb:Naklada Ljevak.

(Котеска, Jasna, www....)

Krleža, Miroslav, 1970, *Put u raj,* filmski scenarij; in: Zagreb:Forum (1-2, 1970.).

Marinetti, Filippo Tommaso, 1910., *Il manifesto futurista.* In: Moro, Federico, 2014*, Venezia meravigliosa,* Roma:Edizioni

della Sera, 2014:93

Markovina,Дарко,2017.

Matvejević, Predrag, 1965., *Jean Paul Sartre,* Zagreb:Stvarnost.

Matvejević, Predrag, 1969., *Razgovori s Miroslavom Krležom,* Zagreb:Naprijed.Ibid. 2001. (VII izdanje), Zagreb:Prometej.

Matvejević, Predrag, 1977., *Te vjetrenjače - 28 slučajeva i polemika,* Zabreb:Alfa, August Cesarec.

Matvejević, Predrag, 1986., *Jugoslavenstvo danas,* Beograd:

Matvejević, Predrag, 1990., *Mediteranski brevijar,* Zagreb:GZH.

Matvejević, Predrag, 1998., *Mediteran danas,* In: Ѓурчинов, Петковски, Шелева (ур. одбор), *Македонската литература и култура во контекст на медитеранската културна сфера*, зборник, Скопје:-МАНУ

Matvejević, Predrag, 2002., *Druga Venecija,* Zagreb:V.B.Z.
Matvejević, Predrag, 2009., *Kruh naš,* Zagreb:V.B.Z.
Matvejević, Predrag, 2015., *Granice i sudbine,* Zagreb:V.B.Z.
Шекспир, Вилијам, 1981., *Макбеѿ,* прев. Богомил Ѓузел, Скопје:Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга.

Петре М. Андреевски

ЗАПИСИ ЗА ПОЕЗИЈАТА

(записи за своето сфаќање на поезијата, кои авторот ги направил за изборот од своето творештво, објавен на француски во превод на Мира Чепинчиќ и Андре Домс во книгата "Maison éternelle", 1992)

Поезијата е слика на можностите на зборот, негова најтешка и најплодна задача. Таа прави избор на изразите, но, исто така, ги развива и ги воведува во нови вредности. Поезијата, всушност, ги снабдува зборовите со воздух и со правото да не бидат конечни, туку да можат постојано да се обновуваат од идеите и од содржините што ние сакаме да ги изразиме соодветно на променетото време и на поинаквата гледна точка. Поезијата е, значи, нешто повеќе од она што може да се види и да се допре низ една механичка и упростена живејачка. Таа бара едно максимално ангажирање на зборовите за да се изрази претставата на вистината што ја носиме и која не сакаме да ја заборавиме. (Претставата на дрвото треба да ја бараме во самото дрво, не во неговата сенка.)

Затоа, поетот секогаш треба да остане вслушан во духовните слоеви на народот за кој пишува, ако сака да знае на кој народ му припаѓа неговата поезија. Поетот може да му припаѓа секому, но не никому. Тој треба да го познава идентитетот на народот за кој пишува. И тоа сеќавање ќе го определи, исто така, и личниот идентитет на поетот. Тука станува збор, пред сè, за јазикот, бидејќи тој е единственото средство да се рече и да се распознае поезијата. Искуството на народот го изразува најреално искуството на јазикот. Ако мојот народ сфатил дека поезијата најдобро се изразува во слободен стих, тоа значи дека тој го претворил тоа искуство во традиција на својот духовен израз. Тоа искуство може да биде уништено, исправено, но не треба да биде потценето. Традицијата е постара од која и да е државна конструкција. „Минатото е само она што не минува", рекол еднаш нобеловецот Иво Андриќ. Ете зошто мислам дека секој поет треба да

пишува за она што може да го изрази најцелосно. Излегувајќи од еден временски простор, ние само сакаме да населиме еден друг и да го освоиме целиот со наши содржини. Но, тие содржини не треба никогаш да бидат целосно исклучени од древните искуства.

Моја појдовна точка во поезијата е моето село, што ќе рече – моето детство. Верувам дека во годините на детството е впишана најчистата претстава за светот, неговата првобитна слика. Секој творец има потреба од своето сопствено место за најслободно сонување. Бидејќи секој човек чува едно скриено место, каде што може непречено да сонува,и каде што во текот на целиот свој живот неговите соништа ќе се повторуваат. Но, тоа место ние не можеме да го избереме (ние можеме да си ги избереме нашите пријатели, но не и нашите родители), тоа место ни е предопределено од животот, од раѓањето. Моите поетски книги потекнуваат од мојот роден крај, како што оттаму потекнува и мојата проза. Да се пишува за тие луѓе и за тие краишта за мене претставува начин да го продолжам својот живот со нив. Не знам каква би била мојата поезија кога не би бил роден таму.

Впрочем, народната уметност не е дојдена до мене преку некој посредник. Зашто, јас не го научив усното творештво од книги – тоа постојано ја населуваше мојата свест како неразделен дел од моето постоење.

Секако, јас ги читав европските литератури и тие влијаеја врз формирањето на мојот поетски ракопис. Шпанската и француската литература ми беа најблиски. Ќе ги споменам само: Мачадо, Хименес, Салинас, Гарсија Лорка, Алберти, Аполинер, Деснос, Превер, Шар, Бонфоа и други.

Но, поезијата и, воопшто, литературата, откако постои светот, што ќе рече откако постојат и тие, имаат, со мали исклучоци, исти извори, а тие се: љубовта и смртта, светлината и темнината, стравот и надежта, ропството и слободата. По тие релации се движи мојата поезија, а и мојата проза. Разбирливо е дека акцентот е ставен врз љубовта и нејзината противтежа, смртта, која е нејзина последица. Сметам дека поезијата, како и слободата, без љубовта и смртта не би имале ни минато ни иднина. Ако, пред сите други нешта, љубовта ја води кон целта суштината на творечкиот дух на човекот, ако таа ги потврдува вредностите на неговата живејачка, смртта е една непремостлива граница. Цицерон рекол: „Несреќни се оние што се мртви, како и оние што ќе умрат... И, бидејќи мртвите се, исто така, несреќ-

ни, ние доаѓаме на овој свет заради една вечна несреќа.“ Го цитирам ова за да го истакнам оној вид поезија што особено ме инспирирал и што јас го развивам во поголемиот дел од песните во збирката „Вечна куќа“. Станува збор за тажаленка која е, според мене, најавтентична поезија, бидејќи таа постои толку долго колку што постои и творечкиот чин. Мислам дека е таа поезија најстара, затоа што таа постои откако постои човештвото. Таа ја има староста на првите човекови солзи. И, можеби затоа таа ги открива најискрените солзи на поетот пред смртта, која е бесмртна, како и поезијата.

(1992)

(Превод од француски: В.У.)

Георги Старделов

МЕТАФИЗИЧКИТЕ ПЛАСТОВИ ВО ПОЕЗИЈАТА НА МАТЕЈА МАТЕВСКИ

Матеја Матевски е, несомнено, личност која обележува епохално раздобје во повоената македонска поезија.

Неговото поетско егзистенцијално оживотворување и осмислување на себеси во поезијата, потекнува од искуството на Рембо, дека поезијата не е само уметност, туку и еден начин *како ѓа се живее* и *како ѓа се биѓе*. Дотолку повеќе што песните на Матеја Матевски навираат од внатрешната драма на битието како еден негов неминовен израз и како израз на една негова поетска неминовност – песната да мора да се рече, зашто е создадена и создавана под императивот на оној furor poeticus толку видлив во раѓањето на неговата песна. Таков, имено, беше, и така изврве Млечниот Пат на поетската и метафизичката галаксија на Матеја Матевски. Неговите врвни поетски реализации настанаа со непосредното органско проникнување на лирската емоција и лирската рефлексија. Тоа нѐ навраќа на ставот на Адорно дека без органска слеаност на поезијата и философијата и без песната на поетот да се воздигне на метафизичко рамниште, не може да се создаде вистинска поезија. И Роман Ингарден сметаше дека *метафизичките квалитети* ја воздигнуваат поезијата до највисоко рамниште. Така, трајната вредност на ставот на Адорно и на Ингарден за неделивоста на поезијата од философијата, на поетските од метафизичките квалитети, целосно се исполнува во поезијата на Матеја Матевски. Тоа гледиште израсна во негов конзистентен поетички и метафизички став, израсна во еден поетолошки систем, во една поетска и филозофска понесеност на неговата песна да продира во *онтолошката тајна на битието*. Од песна во песна, во сите негови песни, поетот 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 тешко можеме

да разлачиме дали сме во светот на некоја поетска онтологија, или во светот на т.н. „чиста“ лирика, толку е таа всредсредена врз онтолошката драма на човековото суштество, изедначувајќи ја, хајдегеровски, песната со битието, а битието со песната. А таа онтолошка тајна на земната егзистенција, Матевски ја гледа во еден и од еден судбоносен час за човечкиот род, кога се случува библиското слетување од рајот на Арарат. Во истоимената негова песна во која се открива слетувањето на тој 5.000 метри висок планински масив во Анадолија, Арарат се открива како прва земна станица на која стапнува Ное, единствениот справедлив и безгрешен човек во грешниот човечки род на Земјата. Тој, по Божји налог, спасувајќи се во првиот библиски потоп, станува со своите синови прв татко на денешното човештво. А, од Арарат, од високите небеса на вселената, Матеја Матевски во својата поезија го гледа она што останало по потопот на Земјата – дека во *голем мешеж е земниов свет*; дека тој е во некоја човечка дармада́на; дека *шревога обзема сè на Земјата*; дека *уплав и штама е сè на неа и над неа*; дека земниов свет, од *сон и прав*, во *тишина виши*, во тишина *која е остарена*, *но која не старее*; па така во космичка штама опстојува човекот што *се знае себеси не знаејќи се*. Пред стаписаниот вглед во нашиов век, неговата поезија ни открива *(дал сега ил во минатото дамно)* дека човечката егзистенција низ современата бегалска криза во буљуци постојано ја напаѓаат некои нови персијанци и варвари, зашто од памтивека па сè до денес, е така, како што се вели во неговите стихови: *На злосторот му се суди / додека се слават злосторниците* и зашто *човековото семе е фрлено на погрешно место*.

Денес, во едно антипоетско време, во време 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 тој свет со своето зачудувачко контемплативно смирение, во кое длабоко се лее она што самиот поет во бројните свои ноктурна, го нарекува *штама на светот*. Во таа злослутна штама се проникнуваат nox microcosmica и nox macrocosmica, со што раѓањето на трагедијата и раѓањето на поезијата се изедначуваат толку што стануваат синоними, па – Аристотел, како што вели поетот, може да ја стокми *сета таа земна кланица во убави правила... / дури / публиката продолжува да ѝ ракоплеска на смртта*. Во сето тоа се гледа колку Матеја Матевски е судбински поет кој поседува свој поетски и филозофски проект

– пантеизмот како единство на човечкото и космичкото. Кај него и во неговата поезија нема ни трошка патетика, ниту еден наместен и лажен гест. Тој е поет на големото отворање на есенцијалните енигми на битието што во неговите песни се распејало, отворајќи ги своите закатанчени темни двери, за битието да биде озарено од духовна светлина, која ја осветлува и расветлава драмата на нашето време. Неговата поезија нѐ соочува со сегашнината, но не на сезонски начин, туку пркосејќи ѝ нејзе.

Во поезијата на М. Матевски завева трагичното време на европската цивилизација од античките времиња до наши дни, сѐ и секогаш на ист начин. 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 сегашност, како тукаприсутна стварност (Dasein). Таа ни открива дека сѐ протатнува во овој лажовен 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 трајни и незнајни – судбината на битието, судбината на овој свет воопшто и на трагичната коб на човекот во него. Тука е, на пример, Троја (а колку Трои се случуваат денес?) во која една војна не ни завршила, а веќе нова се подготвува; Беше една Босна, но, еве, веќе денес сме пред една друга. Како ништо да не се случило. Таков е и толку е циничен човечкиот ум. Тука се и денес тие јansоносни опсади на човековото суштество со оној егзорцизам на злото, кое се видоизменува но не исчезнува, зашто, како што вели поетот, *ѓрѕа ѿрелаѓа е свеѿоѿ фрлен врз смеѿоѿ на омразаѿа*. Таа морничава сегашна реалност во поезијата на Матеја Матевски нѐ соочува со беспаќата и темнината на постоењето, во кои се случуваат масовни деградации и ништења на човекот; во кои, во порои, тече млака и топла човечка крв и се надвиснуваат оние застрашувачки политички сеништа што катаден го загрозуваат човекот и неговото битие. Тие сеништа на небиднината што во злодоба, *оѕ мрак во мрак воѕаѿ,* се познатите хопсоовски војни на сите против сите, тоа се катадневните инквизиции и прохибиции, гулази и Голи Отоци, 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 која 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 итн., во песните за нив, сите тие факели во темнината на егзистенцијата, се преобразуваат во светилници што го осветлуваат, потем, 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, во кои се довикуваат и проникнуваат меѓусебе епохите, сè така исти, како да се родени сестри. Во неговата поезија ги слушаме токму тие трагични резонанци на човечката историја која е пред нас и која ни е постојано во пресрет. Таа ги буди боговите, а тие *во крв разбудени*, удираат еден на друг, делејќи го светот *во синори нови*, па откриваме дека човечката историска драма е сè иста и сè таква, од некогашната Троја до денешниве крвави убиства и колежи.

Ако фрлиме макар само бегол поглед, на пример, на првиот циклус од неговата книга песни „Будење на кристалите“, насловен „Бегалци“, ќе се соочиме со човечкиот трагизам денес кој изнурнува не повеќе од големите космогониски митови, туку од нивната трансформација во катадневна реалност, зашто неговата песна е свртена очи в очи со неа. Така песната *Бегалци* почнува со еден шокантен изблик: *Иднат. Иднат. Иднат. Бегаат од сите страни*, па како во песната да се пренесени и транспонирани телевизиските слики што катадневно ги гледаме на ТВ-екраните во поетски слики. Но, тие ужасни настани не се само документ, туку и поетска метафора на човековата трагедија, па нив повеќе не ги доживувавме како минато, туку обратно – порано всредсредени во древните митови, денес древните митски слики станале сурова реалност. Тие, бегалците, 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 човечка рака. Тие бегаат од *изворите пресушени / од мајчините гради солзи што ги топат*. Поетот е рассрден; трагичната видлива реалност како да нè удира по дамарите на нашата човечка совест, па затоа нè прашува сите нас: Зошто оваа космичка штама, зошто толку голема рамнодушност и молк на планетата среде оваа ужасна човечка трагедија? Каде се луѓето, каде е човекот среде починката во своите спокојни сништа? Зарем сеќавањата во нас самите веќе исчезнале, зарем ги заборавивме бежаниите по кои минувавме не само ние, туку и светот по кој тој изврвува откако за себе знае. Кога

гледаме низ што денешните бегалци минуваат, од колежите на нивните тела прегазени и заклани од возовите, во сите нив умората и смртта се плетат, а т.н. земји на слободата со огради, клоци и камења ги пречекуваат, при што поетот е длабоко вознемирен и вели: *не боли толку тој ужас* што нив ги следи колку што боли *оглувелоста пред крикот и солзите в грло, пред заборавот на совеста и рамнодушноста на рацете извалкани од маститилниците на светот што пишуваат зборови кои само ветрот ги слуша*. („Лавиринт“)

Натопена со оној длабок трагизам на Унамуновото *трагично чувствување на светот*, поезијата на М. Матевски во оваа книга, на современата актуелна тековна реалност ѝ дава митска димензија. Тој во „Епилогот на лавиринтот“, ни открива зошто митот и поезијата не можат да се разделат кога денес стварноста се изедначила со митот, а митот со стварноста. Одврзан од дамнини, митот денес е постојано тука, во нас, за пред нас, болно изранувани, да ја раскажува човечката живеачка како вечна приказна за човековото трагично постоење под вршникот небесен. Но, митот во поезијата на М. Матевски, е ем длабока поезија, ем длабока филозофија на човековиот опстој, ем ужасна реалност што се гледа пред очи. Таквата митска димензија во неговата поезија е најчесто сублимирана, од една страна, во метафизичкото овоплотување на поезијата во митот за Сизиф, кој го турка својот камен на животот угоре напразно, но, од друга, во малку познатиот египетски мит за големата бубалка *Скарабеј*, која горе на небото го турка *изгрејсонцето* / да блесне *клопчето сончево запалено*, но кога пак ќе огрее утрото на биднината никаде ја нема ветената зора: *Пустина, сè е Пустина*, вели поетот, зашто така е курдисан часовникот на овој тлеен и трошен век кој отчукува со *светлината на мракот* и со *темнината на зората*, како во познатиот циклус за светулките во неговата поезија. Во тој негов 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 свети умирајќи*, а, *согорувајќи во својот сопствен лет, се претвора во ѕвезда што блеска како lux aeterna*.

Но, поезијата на Матевски не е само свртена кон метафизичките пластови во неа, или како тој самиот вели, кон метафизичките јанѕи човекови денес. Матеја Матевски не е рефлексивен метафизички поет, но врвен лиричар. Тие елегични, лирски навеви и топли струи, од кои

толку обилно е заплисната неговата рана поезија, дојдоа до израз во бројните антологиски песни на овој исклучителен поет, длабоко опседнат од духот на Медитеранот. Во нив го среќаваме оној посебен колорит во песната како одблесок на медитеранското поднебје. Во тие песни се отвора *душата на кавалите*. Од нив допират до нас вжештени и разиграни ритми; се шири аромата на неговите јорговани, гороцвети, невени, јасмини, божури. Силно ги доживуваме оние јужни, усвитени сончани предели што заслепуваат од светлина и блесок, од вцрвенети, вжештени, вжарени поетски слики во кои се проникнуваат Еросот и Танатосот. Во нив сè е бујно, запалено, заљубено, залудено, 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*, слушајќи, притоа, како некаде звони, како некаде блиско до нас погребално звони.

Во симбиоза со јужниот медитерански дух, поезијата на Матевски се одликува и со еден нему својствен *неоромантизам*, особено изразен во нејзиниот однос кон природата. Така, природните феномени: езерото, морето, луњата, молњата, полето, шумите, дождовите, дрвјата, цвеќињата итн. во песната негова добиваат антропоморфен вид, па 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 на човечката хармонија. Неговата поезија токму така го открива човекот како тескобно битие, кое не може да ги хармонизира спротивностите во себе. 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 трагична агонија на човекот во поезијата на Матеја Матевски, но и на човекот воопшто во денешниот свет. Отаде тој ламент, тој копнеж, тој стремеж кон целината во неговата песна, како дофат на целината на битието, зашто 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 треба*, 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 човечка прегратка.

Кога поминуваме од една во една друга поетска книга на Матеја Матевски, не чувствуваме дека нешто суштинско се променило во нашето чувствување и мислење на/за неговата поезија. Најнов доказ е тукушто излезената (дваесет и четврта по ред) најнова книга, „Темни денонoќија“ (2017) секако негово високо поетско достигнување. Таа произлегува од неговите досегашни книги и е нивни поетски сублимат, како сублимат на неговото соочување со нашата сегашност, со сегашноста во која трае и се одвива нашата денешна крајно неизвесна епоха, за да праша: Каде тргнал овој свет? Во својата последна книга Матеја Матевски длабоко понира во денешните трагични странпатици што навестуваат апокалиптични последици. Тука, во прв план, како и во претходната негова книга, „Зад лавиринтот“ (2014), се големите селидби и преселби на луѓето и народите, со сета бруталност со која современото човештво и неговите современици се однесуваат кон нивната трагична судбина. Затоа и велам дека во неговата последна книга одекнуваат неговите песни од претходните книги низ кои поезијата на Матеја Матевски нѐ соочува со судбината на светот како постојано раѓање на трагедијата на која како да ѝ нема крај, т.е. како таа да е трајна сушност на човечкиот род. Во „Темни денонoќија“ Матеја Матевски ни ги соопштува своите последни пораки за нашето време, за нашиот свет во кој како сѐ да е обесценето, обездушено, обесчовечено, обезвистинито, обескоренето. Овој и таков свет во кој се одвива човечката драма на луѓето, ден низ ден, човечкото и човечноста исчезнуваат во прашина *што ја гонат луѓи вештишта и луњи*. Овој свет во кој сме, и свет во кој низ молкот на вселената се истура мракот, темнината *како потон од згаснати ѕвезди*; е свет во кој зборовите се како во зандана, замолчани длабоко молчат пред претчувство на апокалиптичната темнина и пред мистичното очајание. („Депресија“); свет во кој е поверна измамата од вистината „која чекори напред, но која постојано ја гонат и со презир ја убиваат оние што потем по неа тажат и ја оплакуваат“ („Тегоби со вистината“).

Ете каде кренал нашиов свет виден и мислен во последната книга на Матеја Матевски „Темни денонoќија“, свет-сведок за оние што ги покрива темнина и невиделина пред измамните зборови негови,

свет виден како трагичен универзум над нас и во нас, безличен од безличноста, свет што од надежта по светлина сè повеќе се распаѓа, па

Сега богови нови ја вртат планетата
пред маглата на космичката темнина во која
само златното теле свети.

Радован Павловски

НОВИ ПЕСНИ

ГОЛЕМИОТ ИНСЕКТ

Толку е голем големиот инсект
што се загледал
во сѐ што е помало од него
што ни самиот себеси
не може да се види
а камоли да се надлета
Нема крилја инсектот
а сепак лета
Насекаде пустош сее
големиот инсект
виртуоз-бомбардер

ОГНЕН ПОТОП

Ное сосе водата испливал
од потопот на суво
и се закуќил
на барут сува земја
На врв земја наугоре од главата
мислите му се разбегале
барајќи можност
како да се спаси
од огнениот потоп
што му виси над главата

ЦРВЕН ПИНГВИН

Тој кога излегува од својата бела куќа
толку е топол и црвен како постојано
да се раѓа Како никогаш
да не сме биле со него а како секогаш
да сме биле Нему барут суви му се коските
што не може ништо да ги потопи
Завиткан во црното крзно на поларните ноќи
Јас – ти мој црвен пингвину капка крв
од нашата планета струи во Вселената
Напати како да не си човек личиш на птица
Како да не си птица излегуваш од водата
Како да си слегол од небо црвен пингвину
пиеш вода од себе
и ја слушаш
својата песна на водата во облаците

КАФЕ СО КОЦКА СОНЦЕ

На дланката Планетата
како на тацна во филџанот
кафе ја држам секое утро
каде и да сум во движење
на санта мраз
во пустинска оаза
во грлото на вулканот
Јас на планетата земја
стојам на својот меридијан
Секое утро
го пијам своето црно кафе
со коцка сонце
и со две-три капки месечина

ЦРН ЛЕБЕД ВО СИНО

На црната школка езерото
на допир бран ја отвора на брегови
Од нејзиниот донебесен пурпур
црни бисери се нанижани во ѓердан
за црниот лебед во сино
Една сум јас твоја црна школка
Еден си и ти мој црн лебеду
Родени сме
и во гнездото на сончевите бранови
и на копно
Бисерната школка
во љубов плови
со својот црн лебед во сино

РЕКВИЕМ ЗА ЉУБОВТА НА МОЦАРТ

Секоја нота тон тежи
да ти пукне мочниот меур
Жал без сочувство
рунолист од Алпите среде зима
До каде сме стигнале со љубовта
претсмртна
претпролетна барем да е
При раце сум ти и присрце
Во шкрипец сум со времето и умот
со ноти да ја исполнам нарачката
Не сум крадливец на време
ниту на љубов кога се кикотам
во снежната виулица на пијаното

ГОЛЕМОТО ПРЕДГРАДИЕ НА МАЛИОТ ГРАД

Трн да ти боцне прст веднаш
на лицето и на небото твое пришт
се исфрлил ‘ко од пушка погоден
Почешај ме зад увото: мора да вртиш
гласно околу наоколу
по патиштата трнливи на предградието
  да чуеш
куче лае
и во очите се наоблачило небото
Господ грми од Говрлево да се напиеш
од Тасино чешмиче на Водно здив да земеш
жедта да ја угаснеш
Земјата и нозете ги паметат
твоите чекори во големиот град
Како некогаш
си зачекорил во клисурестите улици
каде се наоѓаш меѓу новоградбите ли
се снаоѓаш без да прашаш ли
во предградието на големиот град ли
или во големото предградие
на малиот селски град ли
Не ми текнува
Не ми паѓа напамет да ја најдам мојата куќа

НАМЕСТО ЕПИТАФ

Приумрев за да се одморам
малку Ни Господ не знае
кога ќе се подразбудам
Кога умираме ми се привидува
со нас сѐ не умира
Има нешто во нас постојано
што се раѓа и не умира
и има една голема жалост
Во матичната книга на Природата
времето никого не жали

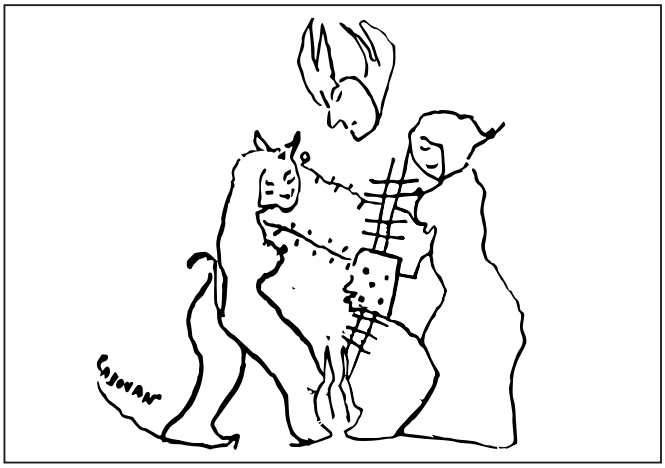
СМЕ И НЕ СМЕ

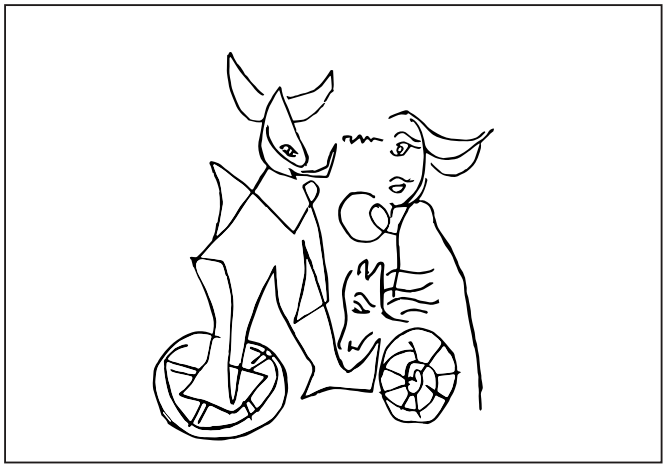
Повеќе страдаме и се патиме
од тоа што имаме
и од тоа што сме
А не од тоа што немаме
и од тоа што не сме

Радован Павловски

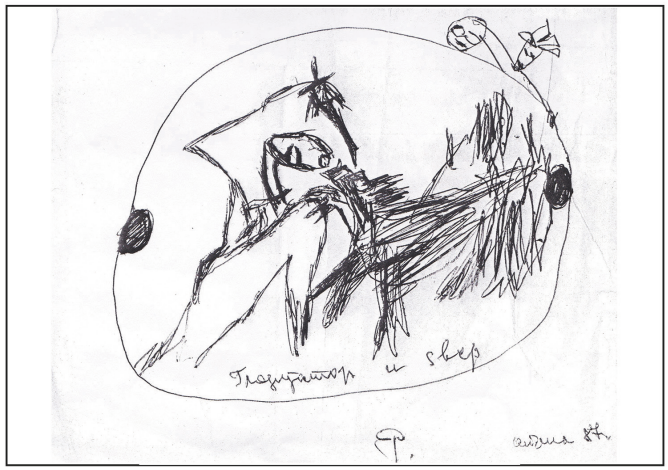
ЦРТЕЖИ

Парабола на капка дожд, 1972

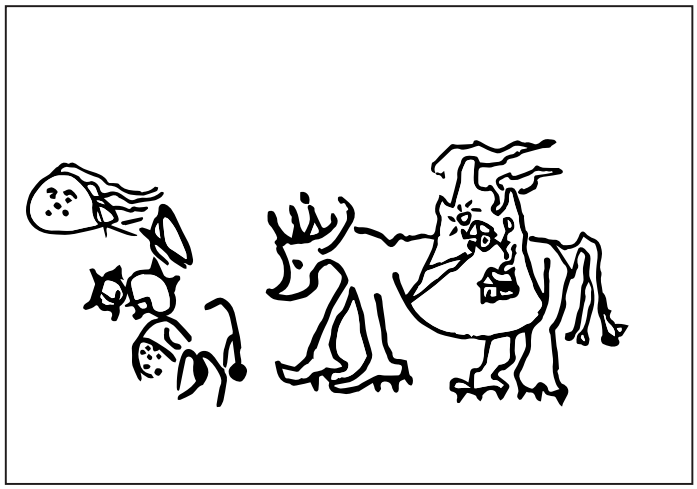


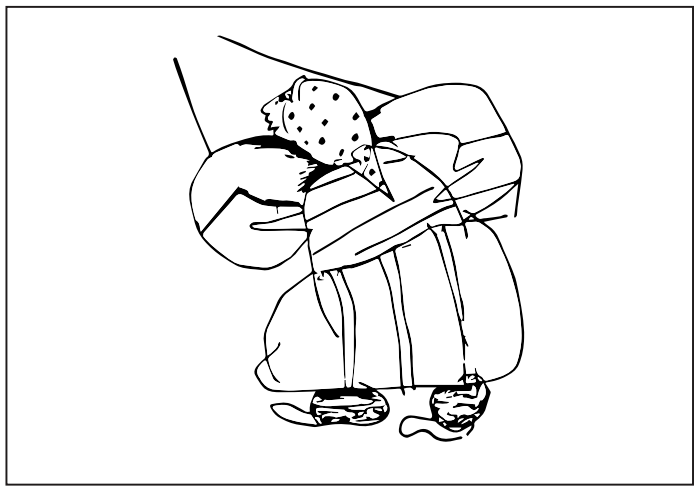


Ѓавол на љубовта, 1961 (горе)
Селидби, 1961 (долу)

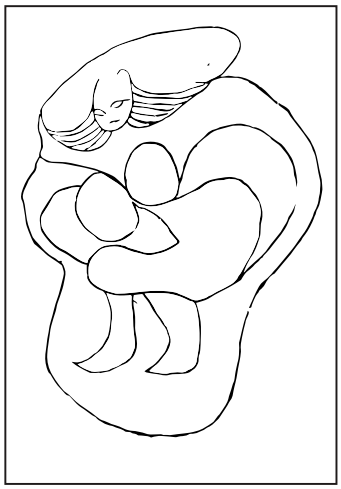


Гладијатор и звер, 1987 (горе)
Молња јавач, 1976 (долу)

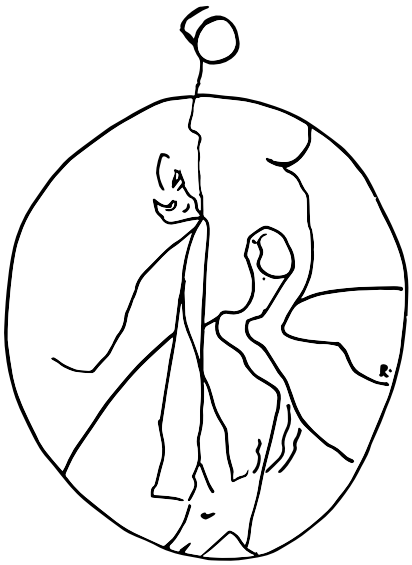




Балада за зрната (горе)
Селанка и чума (долу)

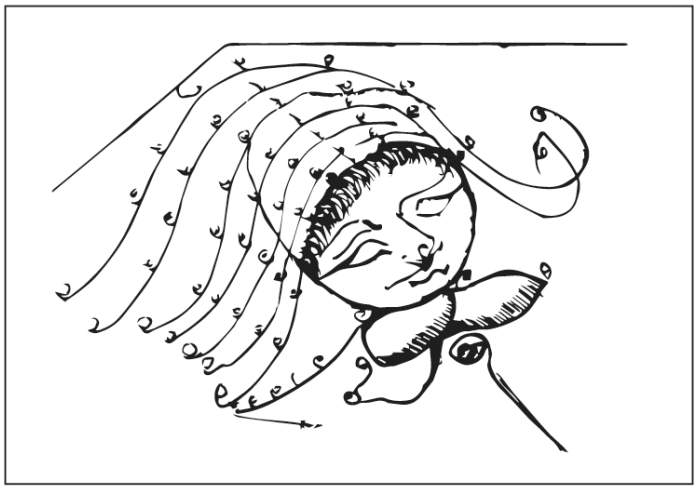


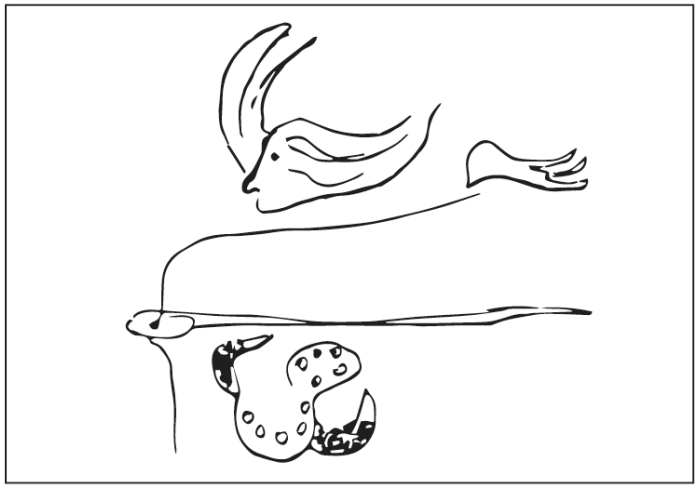
Игра, 1970-тите



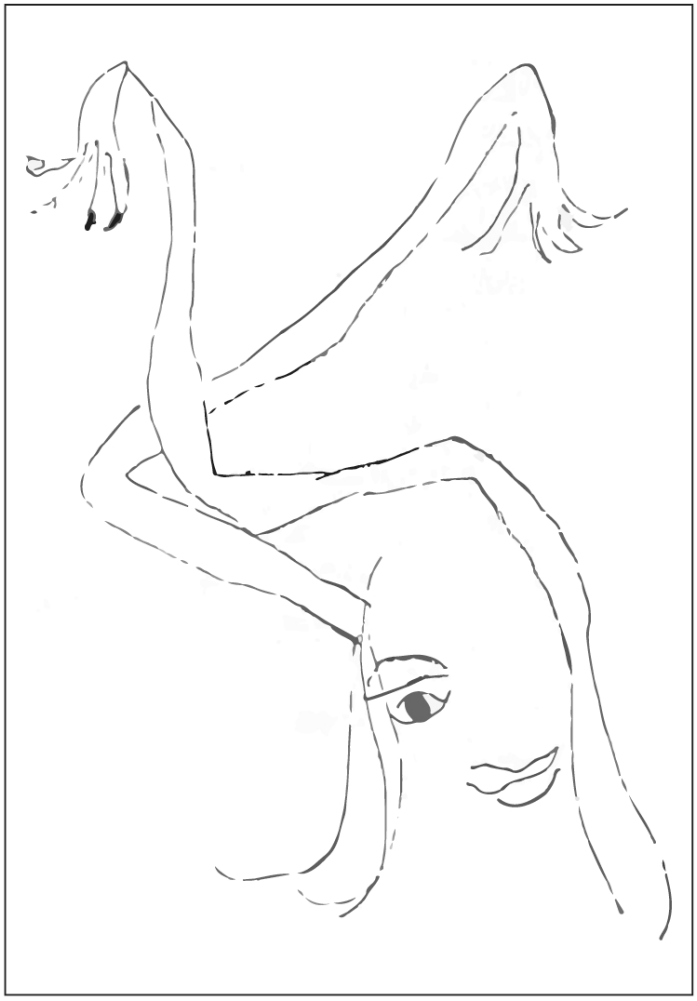
Високо пладне, 1967

Прегратка 1983

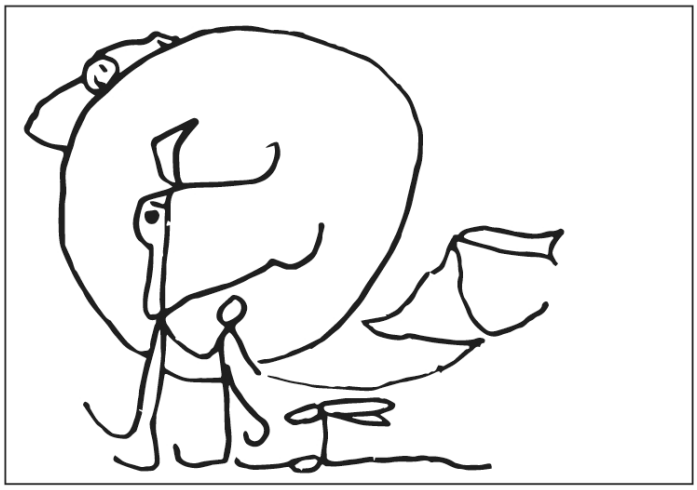


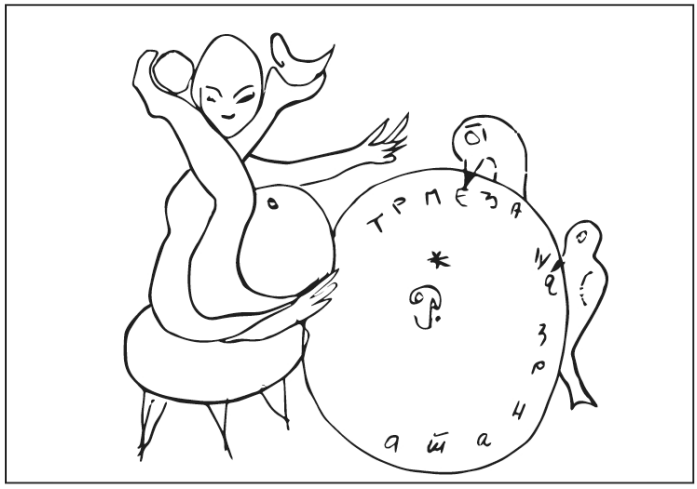


Ромка, 1973 (горе)
Пејзаж, суша, 1960 (долу)

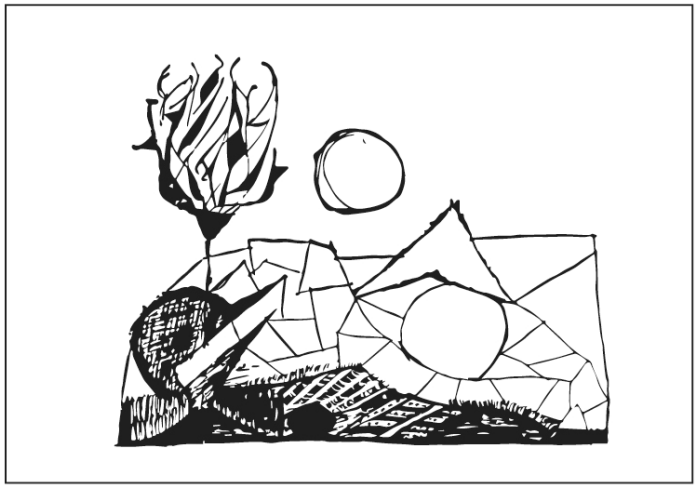


Љубовта на поетот, 1982

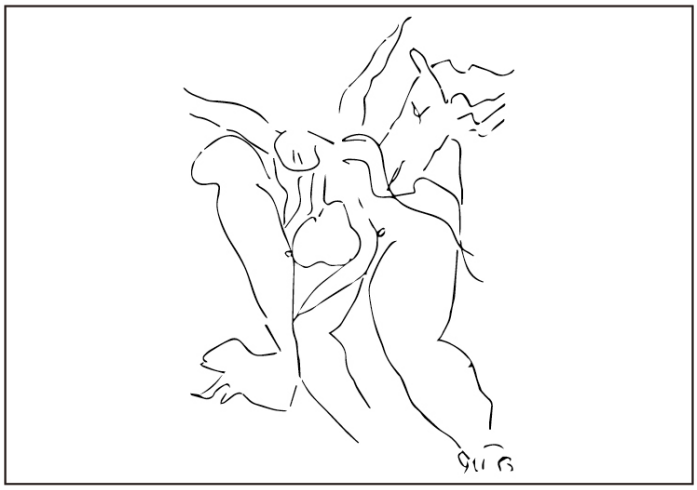


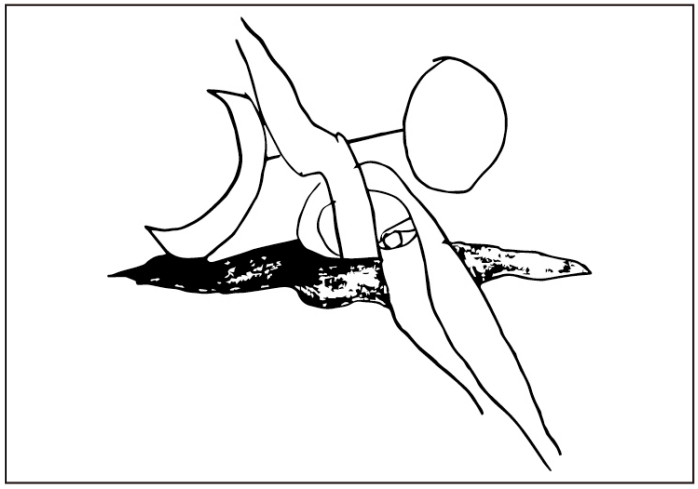


Вонземјено зрно, 1973 (горе)
Трпеза на зрната, 1974 (долу)

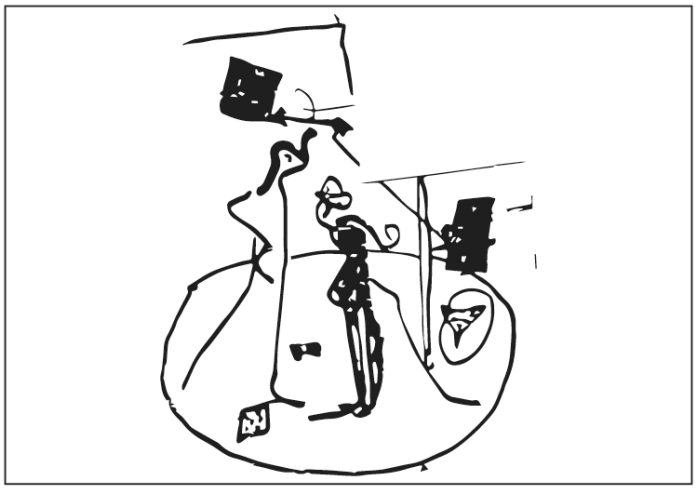


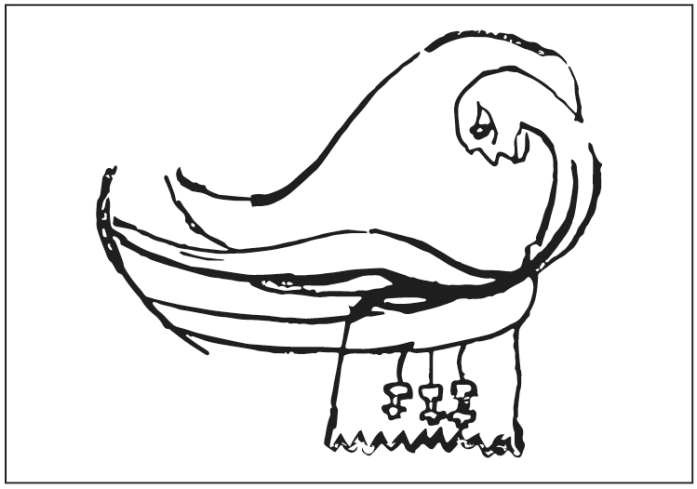
Лира: биди како природата, секогаш (горе)
Пејзаж: на нула, во поход, 323 г. пр. н. е (долу)





Кентаур и кентаурка (акт), 1989 (горе)
Планетарен пејзаж, секогаш (долу)





Ромео и Џулиета од Верона, 1971 (горе)
Мојот ангел-чувар, 1973 (долу)

Радован Павловски

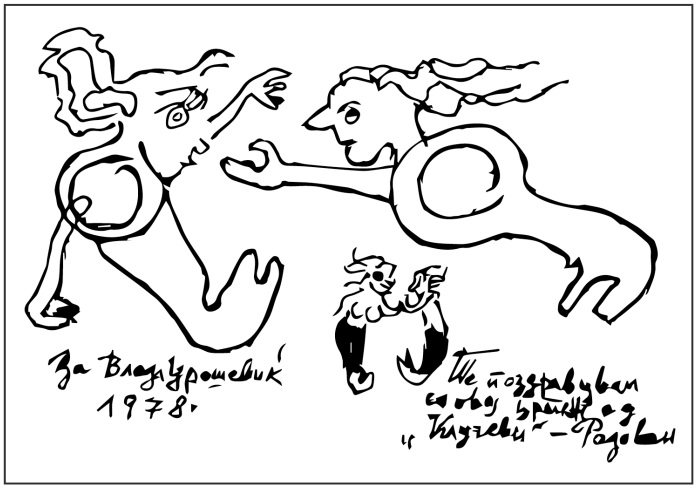
ЗА РАКОПИСОТ НА ЦРТЕЖИТЕ

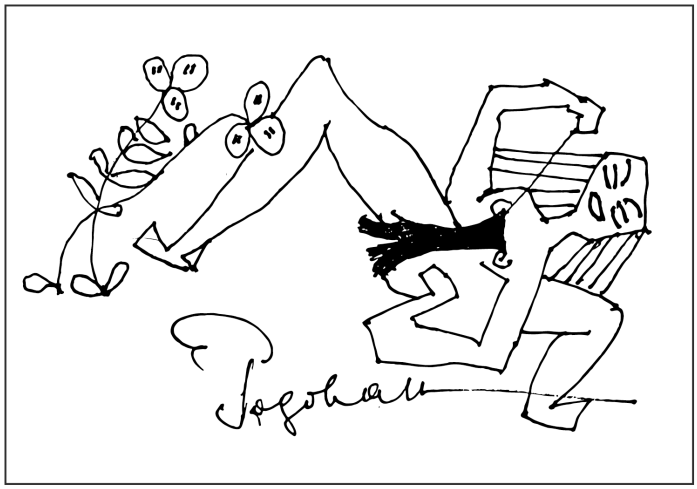
Први мај 1981
Gare du Nord, Париз

Моите цртежи се огледало на поетската реч, тие извираат од креативниот чин, се издвојуваат, и нив молскавично брзо ги изразува мојата рака. Ги шарав прво како дете крај огниште, во двориштето, потоа во ученичките тетратки, по прозорците на видот, по камењата и по земјата јужна; цртежи – зраци во водата, огнот и воздухот. Тајната нивна е во мене, во земјата и во сонцето, во триаголникот на пирамидата и на триножното столче. Тие цртежи честопати се и необјасниви, тие се дел од вселенската слика на светот, но и молба, голема човечка молба: лудата вечност да не ги погази тие светликави ситници, тие затоа и светкаат. Тие се флуоресцентни. Во целокупното мое творештво цртежите се јавуваат за да осветлат и да воспостават творечка рамнотежа во целокупната динамична целина. Цртежите се песни што молчат, записи на секунди, живи свидетели и симболи на творечките струења, клуч на поетската слика, корен на видното поле. Цртежите се во единство со ракописот на умот, на срцето и на рацете, отпечаток врз белината и осамеността. Се јавуваат самостојно, непредвидливо – пред, во и по испеаната песна. Самите цртежи се креативно неповторливи, тие се свет за себе, огледало на огледалата. Свои цртежи оставиле Рембо, Лорка, Пушкин…

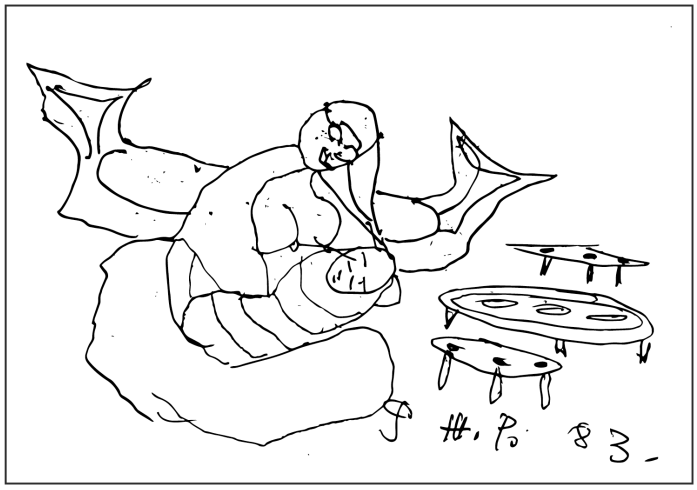
Радован Павловски

ЦРТЕЖИ

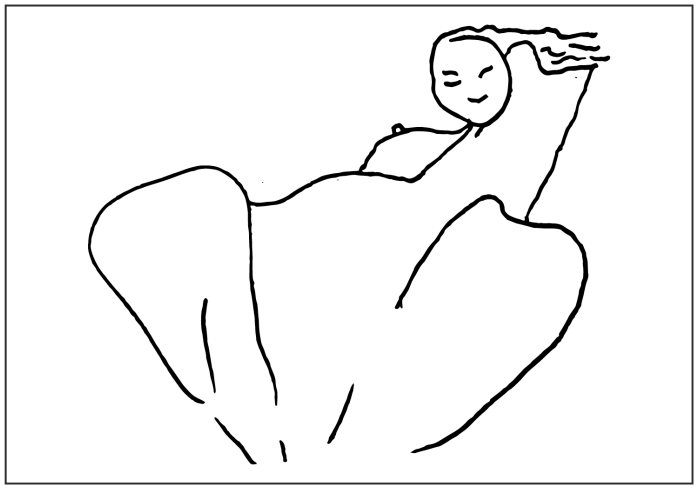




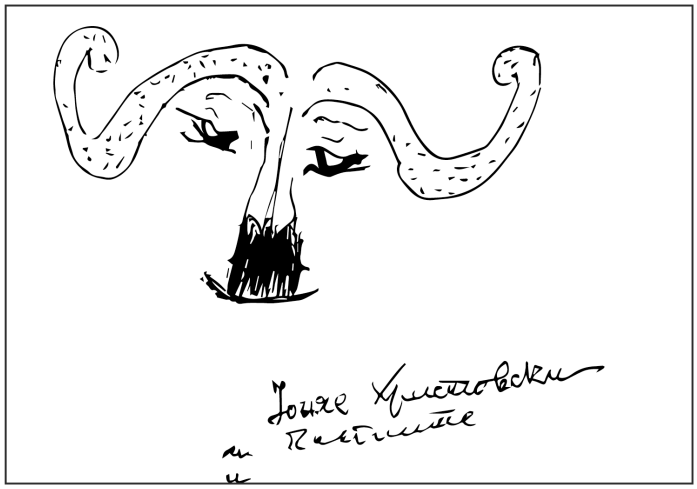
Порака на клучот, 1978 (горе)
Еротика на цветот, бесконечно (долу)

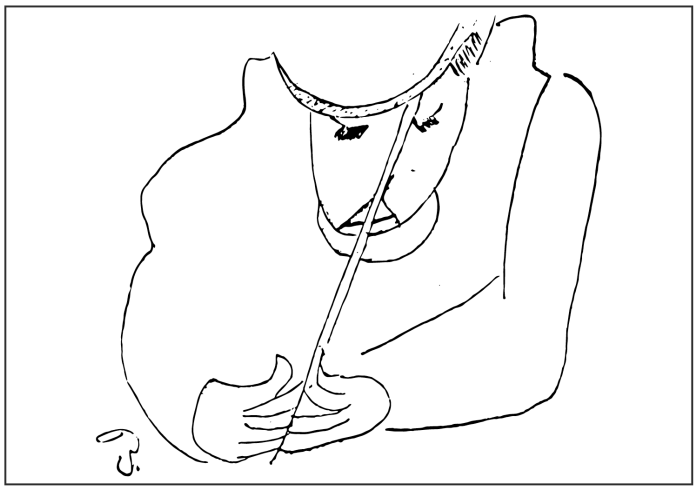


Мајка со дете, кревет и софра, 1983 (горе)
Молња-јавачка, од пред новата ера (долу)

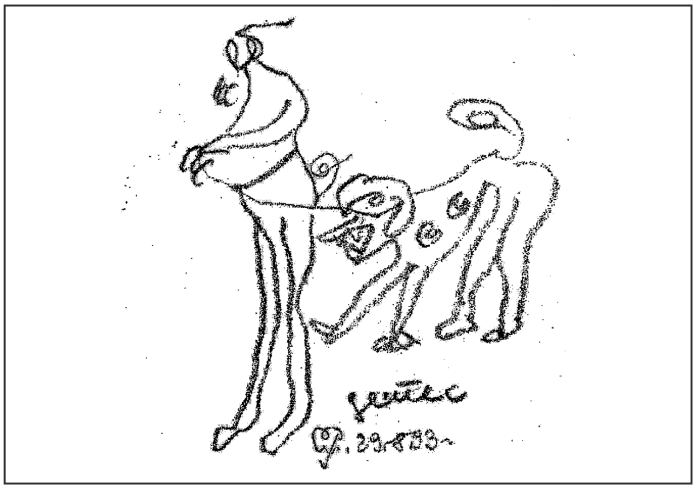


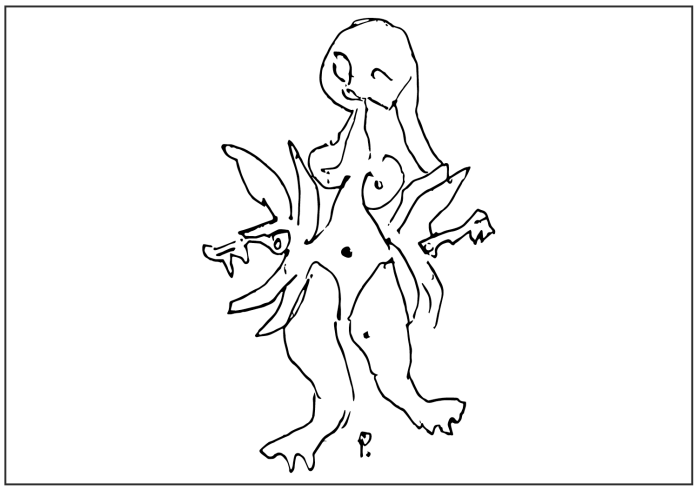
Одмор, од време на време (горе)
Невино чумиче, 1984 (долу)



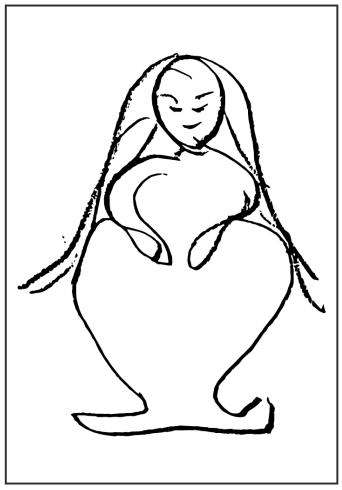


Јонче Христовски и чалгиите, во сеќавање од 1960-тите (горе)
Човек размислува со сламка, 1979 (долу)





Песната и sверот, 2017 (горе)
Девојче со клучеви, 1966 (долу)

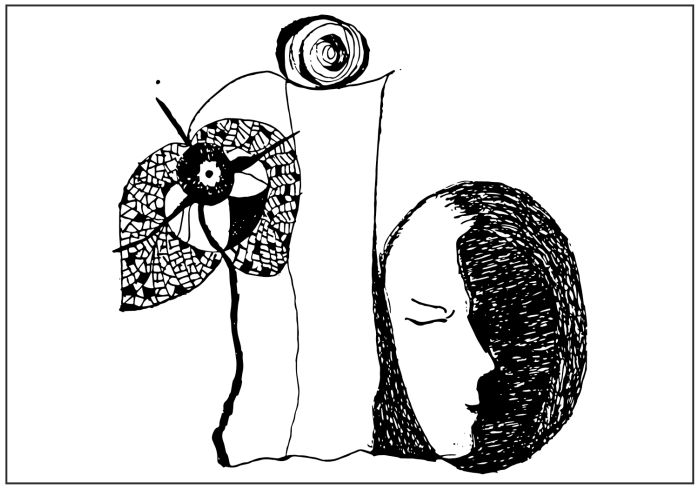


Колепка за породот,
севремено

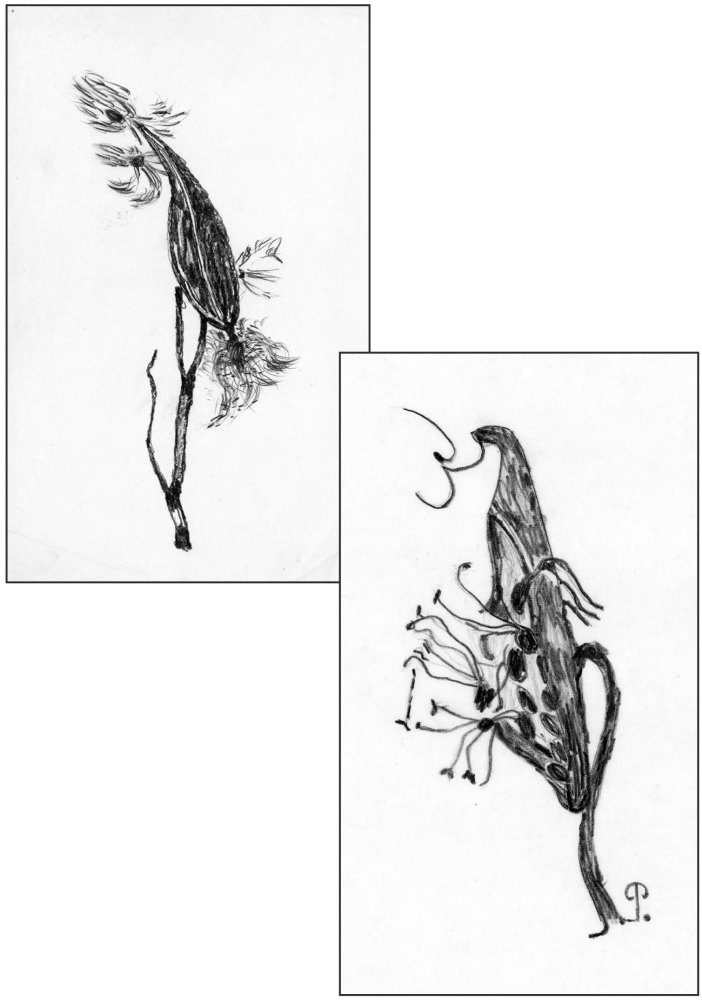
Дајре, за богот на утрата,
1990

Портрет на лист тутун,
при секоја берба

Парижанец од булеварот Сен Мишел, Париз, 1981



Сопругата Марија (портрет), 1977 (горе)
Брош и двоен лик во огледало, 1970-тите (долу)



Две зрели плодни мешунки, Ада на Сава, 1982

Владимир Мартиновски

ГОЛЕМИОТ СОБЕСЕДНИК: ТВОРЕЧКИ ДИЈАЛОЗИ ВО И СО СЛИКАРСТВОТО НА ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ

1.

Првиот (пред)услов за дијалог е да имаш собеседник.

Вториот, да имате споделени вредности и теми: со некои соговорници не можеш да се изнапоприкажеш, а со некои ти е доволно што си имал среќа да размениш збор-два.

Веројатно третата претпоставка е да имаш што да кажеш, но и да бидеш отворен за ракурсот на соговорникот, за различните погледи и согледби.

Уметноста е чедо на дијалогот: секој нов уметник нужно влегува во „муабет“ како со своите современици така и со претходниците. Но, ретки се творечките личности со толку шарм, слух и усет, со толку жар и жед за творечки дијалози, каков што е македонскиот поливалентен ликовен уметник (сликар, графичар, мозаичар), мислител и неповторлив собеседник Глигор Чемерски (1940–2016).

Ликовниот опус на Чемерски импонира токму со експресивната моќ, препознатливоста и иманентната дијалогичност. „Тој поседува жестина во цртежот, потчинетост која по фиксирањето на темата се открива низ полетот на раката што слика, и една силовита, нему својствена речитост, најпосле, кај него, и една виталност без сопирачки, изразена низ формата, низ потегот, низ бојата, која го доближува до вжештеноста и бујноста на тропската вегетација“, забележува Ги Велен.

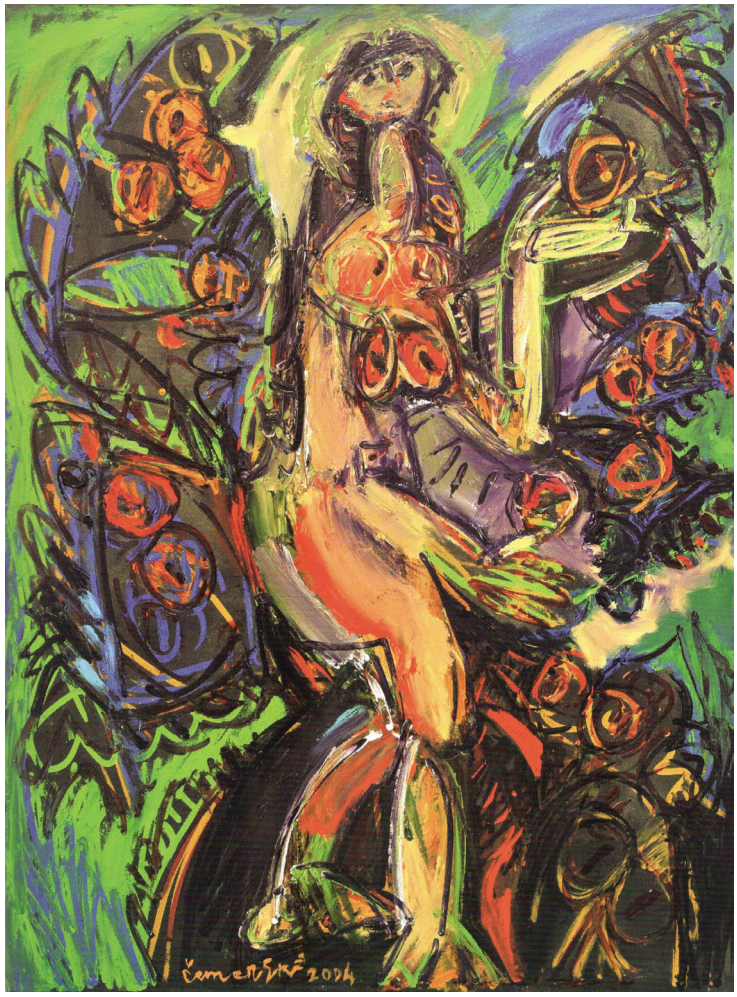
2.

Иако од Месечината може да се препознае ликовно дело од Глигор Чемерски, се добива впечаток дека секоја негова слика е моќна

визуелна ерупција, но и внимателно осмислена „реплика“ во еден слоевит творечки дијалог со ликовната традиција. Чемерски е редок и прекрасен пример на „роден“ и „учен“ уметник во истовреме. Тој е надарен сликар-ерудит, чии дела изобилуваат со суптилно вткаени ликовни алузии и цитати, но и творец со дионизиска и, првенствено, експресионистичка вокација. Глигор Чемерски е сликар што безрезервно им се препушта на примордијалните творечки импулси, небаре е првиот што зел четка в рака, но и суптилен собеседник со низа стожерни творечки личности од минатото. Притоа, Глигор Чемерски не се задоволува само со еднократно ползување или „позајмување“ на некоја позната ликовна тема: надоврзувајќи се на некоја архетипска ликовна матрица, тој создава раскошни импозантни серии, во кои секогаш има да додаде нешто свое, нешто што не е претходно кажано. „Секојпат кога ќе се зафати со некоја тема, таа излегува поинаку. Секое платно тој го напаѓа како мечувалец, жестоко атакувајќи го со брзи потези, дури сликата не се обликува од вителот на ударите со четката“, забележува Ентони Ф. Џенсон.

Ева 1, акрил и масло на платно, 2004

Оттука, се чини дека сликарството на Глигор Чемерски е една од најубавите поткрепи во современата македонска ликовна уметност на дамнешниот совет на Франческо Петрарка: „Новото накалеми го на старото.“ Глигор Чемерски несомнено успеал да го накалеми и надгради својот исконски еруптивен, раскошен индивидуален уметнички талент врз плејада познати ликовна теми преземени од традицијата. Доследен на својот творечки хабитус и ликовен темперамент, Чемерски создал ликовен ракопис кој е секогаш отворен кон дострелите на големите мајстори-претходници од средновековната живописна традиција.



Ева 2, акрил и масло на платно, 2004

За тоа сведочат стотиците дела во кои веднаш се препознаваат иконографските предлошки од сакралната ликовна уметност, но и антологискиот есеј „Жива Византија“, првин објавен на српски јазик во 1978 година, а неодамна приопштен и во превод на македонски јазик. Се чини дека проучувањето на ликовното творештво на Глигор Чемерски би било невозможно (или нецелосно) без да се има предвид есејот „Жива Византија“. За тоа има повеќе причини, а во оваа пригода ќе се осврнеме само на неколку.

Ева, масло на платно, 2002

Прво, овој тестаментарен есеј на Чемерски ги документира неговите извонредни познавања од доменот на историјата на уметноста од нејзините зачетоци до крајот на XX век. Притоа, тој е еден од ретките што отворено го критикуваат наметнатиот европоцентризам во историјата на уметноста: „Дресирани сме со една историографија која ни поднесува дури и извештаи за менито на своите љубимци, додека цели континенти и нивните култури ги прескокнува како ситни барички.“ Исто така, Чемерски во овој есеј сугестивно укажува на значењето на византиската уметност низ призма на нејзината ликовна универзалност и актуелност: „Велат дека Византија е прехерметич-

на, непроменлива, хиерархизирана, канонизирана итн. Можеби тоа е точно. Но сепак, ни пред ни по неа, во просторот кој се нарекува Стар свет, немало култура така тесно поврзана со сликата, со сликарската интерпретација на светот, со изразот на најдлабоките сознанија за светот низ елементите така едноставни како бојата, цртежот и нивното компонирање во релативно ограничен број варијанти.“

Оттука, Глигор Чемерски сугестивно и аргументирано предочува мошне значајни проникнувања и паралели меѓу различни епохи, ревидирајќи ја улогата на византиската сакрална уметност и нејзината живототворна улога во низа модерни правци на XX век. Според Митко Маџунков, една од невралгичните тези на овој есеј на Чемерски се темели токму на ревалоризацијата на византиската уметност и во детектирањето на врските со модерната уметност: „Наспроти самодоволноста на европскиот дух, што ќе се развие по ренесансата,

Од мојата антика – Нимфа крај реката, акрил на платно, 2008

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 ренесансата 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.“

Адам и Ева, масло на платно, 2003

Есејот „Жива Византија“ би можел да се чита и како еден вид „(Авто)поетика“ на Глигор Чемерски, но и како жестока „Полемика“ со „Новата иконоклазма“: спротивтавувајќи им се на „иконокластичните идеи во денешницата“, сликарот ги открива своите ставови за виталноста на византиската уметност денес. Притоа, во есејот „Жива Византија“ Глигор Чемерски ги открива и авторите со кои тој води перманентен дијалог: од нерешките мајстори, преку „Великиот сликољубец од Курбиново“, од тандемот Михајло и Евтихиј до тандемот Пикасо и Брак, од византиските фрескописци до кубистите, од Св. Софија Охридска до сликарството на Фернан Леже и Жан Дибифе, или до тројцата сликари-современици, негови блиски собеседници: Петар Лубарда, Бата Михаиловиќ и Петар Мазев.

3.

Во генералната согледба на сликарството на Глигор Чемерски, Влада Урошевиќ забележува дека во ликовниот свет на овој уметник „постојано е присутна една двојност, која несмирливо ги противставува своите начела, не давајќи ни на едното од нив да претегне над другото. Имено, овој сликар никогаш не се откажува не само од фигуративноста туку и од она што би можеле да го наречеме ‘приказна’“. Навистина, несомнено е дека како сликар Глигор Чемерски е моќен раскажувач: речиси во секоја негова слика има сугерирана „приказна“, а притоа, тој не се откажува од „ликовноста“. Тој е сликар што умее да навести, да загатне во која (друга) насока би можела да се движи веќе познатата „приказна“. Така, во прекрасниот есеј „Од пол-

Оплакување, мешана техника, 1995

ноќните разговори со Филип“ (посветен на неговите деца Филип, Огнен и Елена), сликарот отворено признава: „Гледаш дека уживам во историјата како во бајка: овој на бајката и самиот по нешто ѝ додава.“

Учело, Пјеро ди Козимо и Свети Ѓорѓи, акрил на платно, 2012 (фрагмент)

Впрочем, кога творечки се надоврзува на некоја позната ликовна тема, Глигор Чемерски целосно ѝ се предава на страста да создава инвентивни, оригинални, неретко шокантни и вцашувачки „варија-

ции на тема“. На пример, во огромниот циклус „Свети Ѓорѓи и ламјата“ (и покрај датирањето на делата) се чини дека во секое дело се открива и се слави моќта и ентузијазмот од првичното откривање на радоста од својата интерпретација на ликовниот образец, без разлика дали новото решение се однесува на композицијата, на колоритот или

Учело, Пјеро ди Козимо и Свети Ѓорѓи, акрил на платно, 2012 (фрагмент)

на сугерираниот „епилог“ на познатата „сцена“. Токму во овој амблематичен циклус Влада Урошевиќ го екстраполира оригиналниот дијалог на Чемерски: „На овие цртежи, во нервозната, кардиограмска и сеизмографски синкопираната лента на настани, битката со ламјата се претвора во една трагична и макабрична низа од оружени судири, каде што суровоста на дејствието 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.“ За истиот циклус Ентони Ф. Џенсон потенцира дека Чемерски влегува во еден вид креативен „дуел“ со познатата иконографска тема: „Глигор Чемерски е длабоко засегнат од своето национално наследство, особено од неговото религиозно минато. Но, овие теми тој ги користи за да ги преиспита традиционалните мотиви и во нив да внесе нови значења. Така, на пример, во убавиот триптих – кој е веројатно најзначајното дело од неговиот престој во САД – тој ќе внесе видлива промена низ можноста св. Ѓорѓија да го изгуби дуелот со ламјата. Темите тука даваат рамка за постојаниот дијалог со самата боја.“

Од оваа перспектива би можеле да констатираме дека интерпретирајќи ги ликовните теми поврзани со Библијата и со сакралната уметност, Чемерски не само што суптилно реферира на палимпсестните низи од ранохристијанската уметност, преку ремек-делата на фрескосликарството, до западноевропското штафелајно сликарство, туку секогаш нуди свое оригинално ликовно решение, кое има не само визуелни туку и филозофски ипликации. Имено, на пример, соочувајќи се со сликата „Ева“ (2002) од Чемерски, внимателниот набљудувач ќе забележи дека е Ева прикажана притаена, мушната *во*, но и претопена, проникната *со* јаболкницата. Дури откако се „препознава“ вешто вметнатиот суптилно сугериран лик на „прародителката“, можеме да забележиме дека две од јаболката се, всушност, нејзините гради.

На тој начин сликарот изградил моќна визуелна метафора, која води кон ново читање на познатата библиска епизода, интерпретирана од стотици ликовни уметници од различни епохи, времиња и простори. Во сликата на Чемерски Ева не само што е интергрирана во крошната на јаболкницата туку и јаболницата е „изградена“ од нејзината плот. Ингениозната инвенција Чемерски ја развива и во сликата „Адам и Ева“ (2003), во која станува неизвесно дали Ева на Адама му

дава јаболко (плод од јаболкницата) или, пак, му покажува т.е. нуди дел од своето тело.

4.

Антејската моќ и палимпсестната димензија на сликарската одисеја на Глигор Чемерски ја апострофира Робер Марто: „Каде и да е, Глигор Чемерски со себе ја носи силата што ја црпи од својата

Свети Ѓорѓи и ламјата, мешана техника, 1992

родна Македонија. Во секое од неговите платна се воспоставува еден вртложен иницијал, кој ги гони да се појават во живо геолошките и културните пластови на една земја со долга меморија. (...) Имаме впечаток дека сме пред дело на некој кој му се отвора на внатрешниот земјотрес, со широко отворени очи, и кој брановидните ритми што ги прима ги претвора во орфички здружени бои.“ Токму дијалошката втемеленост на поетиката на Глигор Чемерски е во фокусот на толкувањето на неговиот импозантен опус од страна на Митко Мацунков: „Поврзувајќи се со искуството на модерната уметност, пред сè со 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 – ликовната надоградба на ‘Оплакувањето на Христос’ од Нерези и персонификацијата на ‘мајка Македонија’ – борбата меѓу доброто и злото и вечниот дуализам, олицетворени во Свети Георги и ламјата, Даниел во средба со лавот, старите мозаици на Хераклеја, гладните птици што никогаш нема да се заситат, ‘живата Византија’ како врска меѓу знакот и значењето, итн.“

Соочени со монументалниот ликовен опус на Глигор Чемерски не можеме а да не забележиме дека тој создал свој ликовен „пантеон“ на трајни вредности од традицијата, како неодолив предизвик и појдовна основа за творечките дијалози. Чемерски има своја визура, своја строга селекција на приказни, теми и композиции. Како што укажуваат насловите на некои од неговите дела, тој има „своја антика“, своја Византија, свои оригинални потходи во оживувањето и толкувањето на традицијата. Чемерски е голем соговорник на врвни творци од различни епохи на историјата на уметноста: во неговите дела воскреснуваат, живеат и се овоплотуваат на нов начин дострелите на анонимните сликари од праисториските пештерски слики, од античките и ранохристијанските мозаици, од виничките икони и неодминливите нерешки и курбиновски фрески, па сè до делата на ренесансните мајстори и на големите сликари на XX век.

Во делото „Оплакување“ (1995), на пример, Глигор Чемерски не само што создава импресивен „омаж“ на нерешката антологиска фреска ами, емпатички понирајќи во ликовната тема, маестрално ја искажува архетипската, заумна моќ на мајчинското страдање при оплакувањето на Христос. Литерарната интетекстуална предлошка на нерешката композиција (на која е претставено телото на мртвиот Христос, кого го оплакува Богородица, целивајќи му го лицето;

апостолот Јован, кој му ја бакнува раката, а Јосиф и Никодим му ги држат нозете) се лоцира во (апокрифното) евангелие на Никодим, на чиишто страници Богородица вели: „О како да не те оплакувам, синко мој; како со ноктите лицето да не си го порам. (...) Но, како, мило мое, солзите да ги запрам, душата парчосана да ја исцелам.“

Во делата на Чемерски на тема „Оплакување“ акцентот е ставен на доловувањето на емотивната состојба на Богородица, сугерирана преку колоритот и силните потези на четката. Милорад Бата Михаиловиќ сведочи за една круцијална средба со Глигор Чемерски токму пред манастирот Св. Пантејлемон во Нерези: „Оваа средба пред грандиозното ‘Оплакување’ од Нерези ни го откри заедничкото потекло. Оттогаш се колнеме во Курбиново, во Сопоќани, во Ван Гог, во Ел Греко и во Пикасо. Се колнеме, всушност, во самото сликарство.“

Свети Ѓорѓи и ламјата, мешана техника, 1995

5.

Во монументалната композиција „Учело, Пјеро ди Козимо и свети Ѓорѓи“ (2012), токму преку интертекстуалната и цитатна стратегија Глигор Чемерски на бравурозен начин влегува во дијалог со ренесансните сликари Паоло Учело (1397–1475) и Пјеро ди Козимо (1462–1522), со кои, меѓу другото, ги обединува токму афинитетот и опсесивниот интерес за темата св. Ѓорѓи и ламјата. Тој топос е еден од најсилните нишки во дијалогот на Глигор Чемерски не само со сликарството туку и со книжевноста. Размената на творечки импулси

Свети Ѓорѓи и ламјата, масло на платно, 1998

со уметноста на зборот кај Глигор Чемерски е двонасочна: ако добар дел од неговото сликарство се темели на топоси од (сакралната) литература, некои од неговите амблематични дела се ликовни предлошки за низа извонредни поетски творби.

Имено, во интермедијален дијалог со ликовната тема „Свети Ѓорѓија и ламјата“ се настанати пет антологиски македонски песни посветени на овој творец, во чие творештво мотивот на свети Ѓорѓија добива статус на опсесивна тема. Во поетската книга *Лакримариј* (1999) на Петре М. Андреевски песната „Свети Ѓорѓија“ се вбројува меѓу највпечатливите поетски остварувања, особено во циклусот песни „Посвети“. Притоа, во песната на Петре М. Андреевски свети Ѓорѓија од ликовните дела на Глигор Чемерски ја добива улогата на лирски субјект, при што тој проговорува за сопствената судбина:

Јас не знам што ќе работев
ако немаше што ѕа јавам,
ако немаше што ѕа убијам.

Само раните ме ѕржеа буѕен
за ѕа го оѕбранам полето, посевите,
и којзнае, ако не ја стигнев ламјата,
ѕали ќе беше таа ламја, а јас светец
кој ќе мора вака постојано ѕа јава
ѕа не знае оѕ коњот ѕа слезе.

Во поговорот на книгата *Лакримариј* Иван Џепароски ја интерпретира палимпсестната димензија на песната на Андреевски: „Оттаму, впечатокот што го добив читајќи ја оваа, исто така, антологиска песна, е дека од неа до мене доаѓаат палимпсестно неколку свети Ѓорѓии. Оној свети Ѓорѓија историски и црковно канонизираниот (од црковните списи), оној свети Ѓорѓија од иконите (на пример, струшкиот свети Ѓорѓија од XIII век), оној свети Ѓорѓија народно-митолошки поврзуван со будењето на земјата и со пролетта (Ѓурѓовден), оној свети Ѓорѓија на Глигор Чемерски, и, конечно, свети Ѓорѓија онака како што го чувствува и толкува Петре М. Андреевски.“

Особено битно е да подвлечеме дека оваа констатација на Џепароски е релевантна и за другите песни посветени на свети Ѓоргија и ламјата, при што, во сложената интермедијална низа би можеле да ги додадеме и интертекстуалните односи меѓу самите песни посветени на

оваа тема. Најтипичен пример е односот меѓу песните „Свети Георги ја убива ламјата“ од поетската книга *Гол живот* (1994) од Богомил Ѓузел и песната „Ламјата на свети Ѓорѓија“ од поетската книга *Тешка свила* (1997) на Лилјана Дирјан. Дека во песната на Ѓузел станува збор за екфразис на ликовните дела на Чемерски, поетот упатува со поднасловот, во кој прави разложување на зборот „живопис“ во „жив-опис“. И во оваа песна на Ѓузел свети Ѓорѓи ја добива улогата на лирски субјект, а експресионистичкиот ликовен манир на Чемерски се сугерира преку

Оплакување, мешана техника, 1995

описите на движењата и колоритот од ликовните дела. Во оваа смисла, најтипичен пример е третата строфа од песната:

токму кога коњот од уплав ми се препна –
побеле за миг од старост и пак стана бело жребе,
па азган зелен или позелене од сјајот
што бликна од треката, од густежот лисја –
копјето ми прсна во виножитото од бои.

Во транспонираните драматични сцени на борбата меѓу светителот и ламјата, како репрезент на хтонските сили, она што е најпарадоксално во песната на Ѓузел е фактот што лирскиот субјект отворено сочувствува со судбината на ламјата-противник: *на ламјата кутра ѝ пукнаа срцките* (...) *а последната и струјка крв од устата / ми го шткна околу глава овој пламен ореол*. Ореолот на светителот, имено, како во сликата на Чемерски, во песната на Ѓузел потекнува од „крвта на ламјата“, со што се сугерира архетипско-митската иницијациска матрица на приказната.

Свети Ѓорѓи и ламјата, мешана техника, 1992

Како што прави сликарот Чемерски во своите циклуси извонредни и неисцрпни „варијации на тема“, при што традиционалната иконографска претстава добива мноштво различни димензии (во некои слики свети Ѓорѓи дури паѓа во устата на ламјата), така и во песната на Лилјана Дирјан е понудено едно ново толкување на ликовната тема. Имено, како во антологиската песна на Ѓузел „Орелот на Прометеј“, ламјата (т.е. поразената жртва) во песната на Дирјан се поплакува на својата „улога“, така што таа му се обраќа на свети Ѓорѓи со зборовите:

Си решил преку мене мртва во житие
а нитту еднаш право не си ме погледнал
ѕемне твоето срце, умира од страв
викаш во сон, паѓаш од коњ
во мојата прегратка

Напишана во дослух со ликовните постапки на Глигор Чемерски, кои нудат „(ре)визија“ на традиционалната ликовна претстава, песната на Лилјана Дирјан е исклучително илустративен и продуктивен пример за обработка на темата од една неочекувана и вообичаено недостапна перспектива (женската), при што е создадена исклучително впечатлива и сугестивна љубовна песна.

Во песната „Свети Ѓорѓи и ламјата“ од Ефтим Клетников, лирскиот субјект ги упатува своите молби кон свети Ѓорѓија, сочувствувајќи со (судбината на) ламјата: *ослободи го тој замав, / да не се тресе веќе еднаш алата, спаси ја со смртта, грешта е и таа има душа*. Од друга страна, во песната „Претсмртен бакнеж (Свети Георги Уроборос)“ од Сашо Гигов – Гиш, која носи поднаслов „кон една украдена слика на Глигор Чемерски“, по „претсмртниот бакнеж“ со ламјата, лирскиот субјект заклучува: *Јас Георги Убав / Кара аждер во себе кријам / и в Меѓдан со Себеси / Гаснам*.

Всушност, овој кус осврт кон песните инспирирани од циклусот ликовни дела „Свети Ѓоргија и ламјата“ претставува доказ и показ дека не само што Глигор Чемерски вдахновено визуелно глаголеше со големите сликари од минатото туку дека преку неговите дела тој продолжува да биде голем собеседник и на сегашните и на идните уметници, поети, есеисти. Неговите слики продолжуваат да нè покануваат на творечки дијалози. И на разговори по кои секогаш имате чувство дека не сте се изнапоприкажале доволно.

Добриот пастир, масло на платно, 2004

Глигор Чемерски

ШЕПОТЕЊА СО СМРТТА

Три години по смртта на Петар Мазев

И пред тоа, но посебно од есента деведесет и втората, до кобниот тринаесетти март следната година, со Мазев бевме речиси неразделни, како во најдобрите времиња на моето рано заветување на сликарството. Во септември во Дојран го снимивме телевизискиот портрет „Мазев '92“: ноќ полна со ѕвезди, фон од благо свиркање на штурците, некакво невозможно, месечарско зеленило на езерото. По три дена работа појдовме во манастирот Свети Јоаким Осоговски. Од смртта на својот син Константин Мазев, Перо не беше дојден во оваа сликарска колонија, која тој ја почна осум години порано. Мислам дека се беше поставил себеси пред испит на сопствената издржливост и дека од тоа повеќе се плашеше одошто го посакуваше. Ми беше познато дека во Ниш еден колекционер има негова слика што тој ја насликал во Сиќево, една година по смртта на синот, и дека на задната страна пишува: „Ах, Коце!“ Овој факт го премолчував од разбирливи причини. Но, патем, Коце влегуваше во разговорот сè погусто и погусто, и кога стасавме во Крива Паланка, тој веќе беше присутен тука. Од зборовите на Перо сфатив дека срамежливоста пред смртта не е единствениот начин на почитување, дека болката има право да биде и слушлива, дека благоста кон мртвите низ зборот станува уште поголема благост. Го гледав како влегува во Коцевата соба, како шета по неговите патеки, како пие кафе со неговите врсници. Беше јасно дека е овде дојден да си врати нешто што е само негово и да види нешто што само тој го гледа. Она што ни остана видливо беа сликите што следните дни ги наслика, бујна и сочна материја што ѕвони како и сè што правеше во последните години.

Во октомври појдовме за Пловдив, Бугарија. Поканата се должеше нешто на успешниот настап на изложбата на македонските сликари во Софија (бевме и двајцата избрани за најпрестижната интерна-

национална колекција; некогашната задолжбина „Људмила Живкова“, а сега музеј „Св. Кирил и Методиј“), а нешто и на пофалбите од страна на сликарот Димитар Манев. Кога пристигнавме во Сарај (патувавме со мојот караван) Мазев, се разбира, не беше подготвен. Зеде една сè уште од Дојран нераспакувана торба, стутка нешто во неа, што ново – што старо и – тргнавме. Во градот застанавме пред една аптека и Мазев се врати, сè во својот молскавичен ритам, со цел куп лекови. Знаев дека зема по некое апче, но за толку – бев малку збунет.

За што сè не може да се зборува на едно толку долго патување како што е тоа до Пловдив. Па, сепак, го помнам пределот со кој се разминувавме: реско пресечени џиновски карпи, стрмна падина и суви, костести, сури багреми, селски гробишта, дрвена камбанарија. „’Бати животот“, го слушам Перо како зборува. „Одам неодамна кај еден пријател, ѕвонам, никој не одговара. Ѕвонам одново, пак никој. Излегува потоа комшијата, вели: ‘Не знаете ли дека човекот умре, има година и пол?’ – ‘Како година и пол, кои година и пол?!’“ вели Перо. Гласот му е во половина насмевка и не знаеш кој повеќе е исмеан: тој самиот, пријателот или самата смрт, или – уште повеќе – сите заедно. Ако е нешто како смртта овде толку бегло, не заслужува ли навистина добар потсмев.

Чинам дека во Пловдив пристигнавме на десетти октомври. Тоа беше сериозно задоцнување во однос на другите. Затоа, пак, легендата имала време да порасне. Беа очекувани „гољамите артисти“, поентата на „пленерот“.

Се знае дека отсутноста често создава неочекувани предности. Обајцата бевме заситени од сликање, домаќините беа навистина широки, а и во стариот Пловдив има толку нешта за гледање. Ден, два, три, па и четвртиот, ние само шетавме. Кутриот Матеј, главниот на колонијата, а и творецот на легендата, почна да се поти. Го фати изгледа голем страв од срам, ете ти ја твојата поента на пленерот! И тогаш Мазев го повлече потегот, го направи спектаклот. Ги собра трите платна што му беа доделени (формат некаде 80 на 80 цм), ги нареди едно до друго и почна да ги слика едновремено.

Направи, всушност, триптих што се раѓаше со таква брзина, елеганција, непогрешливост, а и со таков ритам што веднаш создаде публика. Тој работеше во дворот, но и сликарите однатре, како некој да ги известил, излегоа да гледаат. Почна и да врне, ситен ама непријатен

дожд. Но човекот продолжи да слика. Без да ја прекине работата најде толку стреа, колку за платното.

Наслика, да не должам, блескотен хоризонтален триптих: густ во подлогата, прозирен во светлината, вртоглав во исцедениот од туба цртеж. Маестрално платно. Мислам дека сеансата траеше најмногу два-три часа. Кога падна потписот сликарите како деца заплескаа за мајсторот Петар Мазев.

Сè уште Пловдив, октомври. Веројатно тоа е смислата на дарбата, привлечноста и заводливоста на харизмата. Веќе утредента масата за појадокот се формираше лево, десно и карши него, секој посакуваше да се огледа во неговиот суд, да ја испита сопствената духовитост преку неговата насмевка, да потврди дури и некаква ситница која инаку нема посебна смисла. Порасна оправданоста на овој собир на луѓе, сликарството стана значајна работа, а улогата на ова место доби, речиси, некаква монументалност.

Следните три дена насликавме секој по уште пет слики. Резервите платно беа исцрпени, обврските надминати, легендата на некој начин беше потврдена. Кој го познава стариот Пловдив знае колку е тој податлив за дневни опсервации и ноќни контемплации. Мазев имаше големо градителско чувство, и беше фасцинирaн од градителската перфекција на стариот град, од античкиот амфитеатар до чудната господштина што ја покажале ерменските трговци во последните два века, градејќи си тука префинети куќи. Безработицата беше надоместена со некаква аристократска опуштеност. Никогаш не сум го видел како толку спокоен собеседник, како толку внимателен слушател. Но, доцна ноќе, тивко и несетно исчезнуваше. Кога подоцна се враќав во спалната (спиевме во истата огромна соба, веројатно еден од салоните на некогашниот газда) го затекнував како чита во креветот. Чинам дека никогаш не бил голем читач. Сега ми изгледаше како некој кој шепоти додека чита (иако тоа не го правеше) дека чита книга што одамна ја познава, дека создава нова, гледајќи во старата. Можеби беше и сосема отсутен, не знам! Го потврдувам само впечатокот дека никогаш досега не сме биле толку заедно, никогаш не ни требале толку малку зборови. Речиси без да го подигне погледот ќе рече: Стаса ли? Добри момци се овие нели? Виде ли колку sвездено беше? Норвежанката чудно слика. Земи си грозје...! Така некако.

Зошто сега толку зборувам за тие пловдивски денови и ноќи? Беше само еден пријатен престој, по ништо судбоносен, една обична

епизода и во неговото и во моето сликарство. Згора на тоа, имаше и вистинска медиумска атака врз нас обајцата, телевизии, радија, весници и тоа во таква густина што и на најсуетните почнуваше да им пречи. Зошто стана злокобен тој Пловдив?

Неколку дена пред завршувањето на колонијата, вечерта целата сликарска банда излезе во диско. Тука беа Мазев, од домаќините Жорж и Свилен, тука беа Ингрид, Руди и Олга и многумина пријатели на колонијата што секојдневно сведочеа за создавањето на некое ново платно. Се разбира дека Мазев беше еден од најгласните навивачи за ваквиот провод. Од сите општо познати модели на жовијалност, Мазев најчесто го споменуваше Зорба. Гарантирам сепак дека кај него тоа беше малку фолклорен цитат, а малку и иронија: неговата вистинска доверба во играта имаше корени во сопственото потекло, во тиквешката танчерска страст, во живите примери на лековитата свирка на која сведочел уште во детските години, среде кавадаречката чаршија. Татко ми Добри, на пример, беше голем танчер. Мазев ги сакаше и ги пееше песните во кои зборовите рана, болест, смрт, јад, чемер, црнило, се судруваат со сонцето и светлината Такви, фала Богу, кај нас има колку што сакаш. Мазев ги знаеше и најархаичните. Отидовме, нејсе, во една дупка на врвот од градот, веројатно некаква поранешна воена скривница со безброј ходници, приспособена во „модерната“ Бугарија за диско забави. Со еден збор – навистина црно бојосана, црна дупка. Колку понова работа – толку поголем екстрем. Звучниците трескаа до шпицот, младиот убав свет се тресеше од глави до петици, шумоглавоста се пресели на сите. Лидерството обврзува. Кога си голем сликар, изгледа дека треба да докажеш дека си барем одличен играч. Сите сакаа да изиграат барем еден трескавец со Мазев а тој, пак, откако еднаш влезе во трансот, не посака да излезе. И тука ме гризна црвот. Околу полноќ му реков дека баш и не би морале да ја играме секоја игра. Не бери гајле, одлично сум, ми вели. Навистина е одлично, си мислам, а ти не си. Ни себеси не си некаков педагог, па ќе му бидеш на Перо. Терај! Два саати подоцна, Перо ми шепоти: - Ќе излезам полека да се прошетам, ти остани си. Да си одиме сите и така е доцна, одговарам. Не, не, ти знаеш дека сакам сам да шетам. Добро! Пол саат, саат подоцна сите се вративме во базата, како што ја викаше Матеј. Пловдивските тесни и стрми калдрми беа речиси поцрни од напуштената дупка.

Утредента Мазев се појави на појадок со лузна на носот, длабок крвав засек на коренот на носот. Утрото се бев вовлекол во собата сосема тивко за да не го разбудам. Сега беше слегол пред мене и кога се симнав во трпезаријата, тој веќе им раскажуваше на сите, со смеа, како одел по споредното сокаче, како се лизнал на калдрмата, како треснал ликум на камењата и како речиси се онесвестил. Го разбудиле вели некакви гласови одозгора. Се посрамил, вели, дека ќе мислат оти е пијан, ги прибрал сите сили, едвај се подигнал и некако стасал до нашата палата. Ме клукна ли тогаш змијата? Сѐ беше толку уверливо: и дека пловдивските сокачиња се стрми колку и охридските, и дека камењата светкаат до излижаност и дека нозете ти се таму како на лигавица. Згора на тоа, неговиот хумор беше толку невин, толку искричав што човек и посакуваше да му се предаде. Но раната на носот беше нешто сосема друго – длабока, пресна, ттемноцрвена и жива и не покажуваше знаци дека брзо ќе фати кора и дека ќе се затвори. Да не ја ишкав потсвеста, можно ли ќе беше да не изговорев злокобно претчувство. Опомената од срцето беше тука. Неколку месеци подоцна, во март, Мазев се врати од Дојран. Овој пат веднаш ми кажа. Додека чепкал по бавчата го треснала дамла и само нитроглицеринот го вратил. Пловдивската калдрма била само предвесник.

Таа мала, кобна рана, кога сега гледам наназад, изгледа дека ја најави големата пукнатина во телото на Мазев. Значи, така начнува смртта, така ги положува своите ларви, та напрснува последно парче од нашата „шагринска кожа“. Сето тоа е само мала шумоглавост, паѓање. Будењето, ако го нема хуморот, е во тескобно-просирен кафез што си го носиме со нас и што го следи секое движење. Смртта во уметноста е личност, собеседник, некогаш и огромна икона со речиси заштитничко дејство. Во реалноста, еве, излегува дека таа е нешто апсурдно бестелесно, просирен итрец, фантом, пакосник без гримаса. Ќе пукне нешто во телото, ќе остане само телото, дури и потписот е самото тело. Друг потпис нема. Смртта ја нема уште повеќе. Останува над сѐ една страотна надмоќност на баналноста.

Заради каков тогаш парадокс животот и драгите лица ни се враќаат во нејзиното огледало, почисто и појасно, како што макетите се појасни од готовата црква? Затрупан од ефектите на својата голема и гестуална социјалност, Мазев на многумина можеше да им заличи на човек без сопствена тишина. За мене тоа беше само фрлање на златник во океанот, да го покријат водите, но не и да го растопат. Колку

што знам, така беше и со другите нешта – со поттикнувањата на празници, негувањето на луксузот, градењето на привидни среќи. Роден во несреќа, во испустената кавадаречка касаба, во фамилија што паметеше само порази и пропаѓања, војни, колери и други болештини, каква можеше да биде неговата слика за среќата? Дури и првото млеко му беше позајмено. Како и други луѓе со природна големина, чинам дека токму тука Мазев го беше насетил својот импулс, ја беше намирисал својата шанса. Фантазијата, создавањето, социјалниот мизансцен – се можеби и самоизмама, но се, исто така, неисцрпна бездна, извор на противсила, златен пекол наспроти на казната на раѓањето. Не велам дека тоа беше патетичен принцип и заклетва „во долината на плачот“ како што би рекол фанатикот, туку само гама впиена во сите сетила.

Да беше поинаку, тој веројатно ќе можеше да стаса до утешен човек, блескотен монден, човек со чувство за луксуз што му беше вродено. Успехот, напротив го правеше меланхоличен, признанијата медитативен. Така, сликарството, какво што е неговото, и може да остане толку цел и бескраен космос, своевидна галаксија од која веројатно излегол Создателот и во која сигурно е вратен.

На тринаесетти март минатата година, во сабота, зазвони телефонот. Се јави сестра ми Суза. Перо е многу болен вели. Немој ти... Неверојатно е колку понекогаш секундите се долги и колку време во нив има. Пробав стотина различни прашања, а излезе само едно. Умре ли, реков. Немој сега те молам..., слушам како Суза се обидува нешто да каже. Ме треска молња, ме грчи, ме витка и ме смалува, а сепак, знам дека новост и нема, дека новоста е само силен звук, со фатално и неподносливо ехо. Одам пеш од населбата Аеродром некаде до Драмски. А каде и да се брза? Кога еднаш над нас ќе чучне смртта изгледа дека таа отсекогаш била тука, дека оттука никогаш и не се поместила. Јас веќе испратив многумина блиски, а научив и каде да гледам и каде да кладам рака за да ја допрам токму смртта. Погледни најпрвин дали се модри ноктите, допри го колку е ладен вратот, веднаш над клучната коска. Најстрашното е тоа што челото е веќе ледено, а вратот чиниш сè уште гори. Само што жилата ништо не отчукува. Значи тоа е тоа, значи и врелината има свое ехо како и звукот и колку повеќе одекнува толку повеќе боли. Така ли се објавува беспомошноста? Веќе видено. Така ги испратив моите родители – Добри Чемерски, Спасија Мазева-Чемерска, Вера Христова-Чемерска. Еве, сега го испраќам и него – Петар Мазев. Не брзај толку, му велам на таксистот што вози

од Драмски до Сарај. Од каде да знае, кутриот, колкави сопирачки ми требаат токму сега. Не брзај. Треба да се помине оваа страотна ведрина на денот, треба да се помине мостот на Вардар, и вториот на Треска, треба да се помине портата, прагот и малата патека во дворот до ателјето. Сè што не сме си кажале, сè што никогаш не сме ни пробале да си кажеме, тука треба да запре, и од тука натаму да почне проштевањето и заборавот. Божем сме рамноправни! Како мене да не ми останува само лелекот, а нему величествената надмоќност на молчењето.

Сè уште е топол, сè уште е жив. Или сè уште е жива само неговата кукла. Го милувам челото, ги допирам клепките и трагите од малку боја на образите што исчезнува на мои очи. Ги бакнувам одново и одново рацете, веќе скрстени на градите за сите неисцрпни времиња што доаѓаат, за самото Време, тие рацете што можеби поточно и понепогрешно гледаа и од неговиот сопствен вид. Раце и Очи истовремено. Го испраќам низ тој допир на усните веројатно и најголемиот дел од сопствениот живот и сопствената умирачка.

(1996)

Глигор Чемерски

Автопортрет, дрворез, 1958

Цветан Грозданов

ВО ПОТРАГА ПО КОРЕНИТЕ
Сеќавајќи се на Глиѓор Чемерски

Во моето другарување со Глигор Чемерски честа тема беше книгата на Бернар Доривал за современото француско сликарство. Преведена од француски, книгата беше издадена од издавачката куќа Svjetlost од Сараево. Се испостави дека во исто време сме ја читале и Чемерски и јас. Тој напиша одличен приказ за неа и, притоа, ги искажа своите афинитети. Подоцна, во разговорите што ги водевме во Клубот на уметниците на Кнез Михаилова во Белград, честопати ја споменувавме оваа извонредна студија на Доривал, кој вдлабочено го проучувал периодот од појавата на импресионизмот па сè до посткубистичките појави на Андре Лот. Тоа е период на интензивна еволуција во животот на формите што ја поттикнаа големите мајстори – од Моне и Сезан до Андре Лот, период што го означуваше крајот на академското сликарство и на постренесансните појави. Овој динамичен период изврши револуционерни промени во историјата на светското сликарство. Мислам дека Глигор Чемерски објави, во исто време кога и авторот на овие редови, приказ за оваа книга. Всушност, Глигор Чемерски сосема го напушти одгледувањето на неокласичното ренесансно сликарство и интензивно ги бараше корените на византиската уметност во Македонија и во светот. Тоа беа години кога тој интензивно навлегуваше во животот на формите од фреските во Нерези, а особено оние во Курбиново.

Курбиново претставуваше драма во историјата на уметноста во времето на моите студии, кои се совпаѓаа со почетоците на школувањето на Чемерски на Ликовната академија во Белград. Оваа неугледна и навидум полуурната црква над Преспанското Езеро во прво време беше датирана во т.н. турски период, т.е. околу шеснаесеттиот век, поради нејзиниот скромен изглед и неугледна надворешност. Меѓутоа, откривањето на спомениците во Костур (Касторија), а осо-

бено на црквата Св. Врачи во овој дел од Егејска Македонија, од страна на грчките византолози, изнесе на виделина еден декориран храм со живопис многу близок до курбиновскиот. Немаше сомнеж дека и обете цркви им припаѓаат на исти ликовни сфаќања, а можеби и на исти мајстори. Во меѓувреме во Курбиново беше откриен и натпис со кој се потврдува дека е храмот декориран во 1191 г. Тој факт ги убеди историчарите на уметноста дека и црквата во Костур е работена приближно во тоа време, односно кон крајот на дванаесеттиот век. Ете, додека тоа се случуваше, и Глигор Чемерски прејави голем интерес за фреско-живописот во Курбиново. Црквата во Курбиново стана место на поклонение на културните работници, уметници и историчари не само од Македонија туку и од целиот свет. Во меѓувреме излезе и одличната монографија на Лиди Хадерман Мисгвиш, докторат за Куриново одбранет во Брисел.

*

Академскиот сликар Глигор Чемерски беше елитен претставник на сликарите од југословенскиот простор што учествуваа во движењето енформел. Ова движење продолжи и во епохата на постмодернизмот, и на негово чело беше Петар Лубарда, водечки југословенски уметник во педесеттите години на минатиот век.

Сликарската дарба на Чемерски беше поддржана од неговиот интелектуален капацитет, кој импонираше во тогашните сликарски кругови. Образован франкофон, тој беше во тек со целокупната француска продукција во областа на модерната уметност, а ги следеше и месечните гласила што излегуваа во Париз. Неговиот извонредно интензивен живот, според моето мислење, многу придонесе за неговото прерано физичко заминување, но останува долгот за негување на споменот кон оваа исклучителна фигура во македонскиот и во југословенскиот културен простор.

*

Творечкото име на Глигор Чемерски рано стекна углед меѓу водечките мајстори на ликовната уметност не само во југоисточна Европа туку и во Париз. Одлични познавачи на сликарството имаат напишано за него исклучителни текстови со точни опсервации за неговите

слики. Да ги споменеме само авторските прилози на Ги Велен, Бата Михаиловиќ, Стојан Ќелиќ, Влада Урошевиќ и Богдан Богдановиќ. Се радувам што го среќавам и своето име среде оние автори што од Чемерски постојано очекуваа нови откритија. Глигор Чемерски никогаш не ја напушти фигурацијата, споена со афинитетот кон македонското византиско сликарство од средниот век. Никако не се случајни споредбите со Пабло Пикасо и Ван Гог, чии слики му беа достапни во Париз, каде што често престојуваше. Неговото дело претставуваше чест за поранешната југословенска уметност, и тој беше близок до водечките мајстори, како Ѓорѓе Андреевиќ Кун и Љубица Сокиќ, во чија класа ги стекнуваше првите искуства. Точно во тие простори, на аголот меѓу Кнез Михаилова и улицата Седмог јула, се среќававме, и тој често ме покануваше во ателјето на постдипломците на Ликовната академија во Белград, каде што ми ги покажуваше своите најнови дела. Остануваат во историјата на уметноста неговите грандиозни композиции (фрески и мозаици) во Македонската академија на науките и уметностите, Кочани, Вруток, Кабинетот на претседателот на Републиката, кои ги оценуваме како ремек-дела што трајно ќе останат во ликовната ризница на Македонија, рамноправно со остварувањата на генерациите на ликовните уметници што стасуваа заедно со него во светот.

Пред себе си го поставувам прашањето: дали сторивме доволно, дали можевме повеќе да проговориме во светските медиуми за ликовните дострели на овој уметник што живееше со нас и меѓу нас?

Глигор Чемерски го почна своето творење поттикнат од соништата за освојување на светот. Тој тргна заедно со своите сограѓани, ликовните уметници Петар Мазев, Симон Шемов и Ана Темкова од Кавадарци, предел кој за мене е поврзан со фреските од манастирот Св. Ѓорѓи Полошки, подигнат крај водите што доаѓаат од Мариовските Планини, и во кој јас ги идентификував фреските од четиринаесеттиот век. Во скопските ликовни кругови овие сликари беа опсервирани како единствена група во која средишно место имаше Глигор Чемерски. Во времето кога соцреализмот како естетска и ликовна појава беше потиснуван, особено поради неговата идеолошка обоеност во служба на актуелниот режим, Чемерски поѓде по патот на откривањето на едно ново гледање, служејќи се со една колористичка експлозија и со новосогледани елементи од видливиот свет, кои успе-

ваше да ги искомпонира во една творечка визија која и денес импонира во нашата културна средина.

И сега се прашувам и го повторувам прашањето: зошто Македонија не стори уште повеќе за Глигор Чемерски да стекне место во елитата на својата генерација, и покрај тоа што беше на самиот врв на современата уметност?

Последен пат со својот пријател се видов во кабинетот во МАНУ. Ја донесе со себе најновата слика на светиот воин и маченик Димитрија. Сосема во духот на неговиот творечки опус. Свети Димитрија во десната рака го држи мечот и се подготвува да освои нови хоризонти во Христовиот простор. Зад него е зеленилото на нашите планини, омиленото црвенило на уметникот околу вратот, и штитот со кој воинот сака да го спаси светот. Два дена потоа разбравме дека Чемерски не е веќе меѓу живите. Тоа беше човек во перманентна екстаза, исполнет со импулси и целиот втурнат кон остварувањето на желбата за освојување на светот.

Соња Абаџиева

LAST CALL

„Веласкез не е толку објективен, како што се мисли.
Гледајќи ја оваа репродукција на неговата слика,
го гледам сето она зло што тој се обидуваше
да го покаже, но не можеше, бидејќи работеше на дворот.“

Повикувањето на Веласкез, во овој случај, е упатување на констелацијата дека е сликарството на Глигор Чемерски под патронат на големата верба во уметноста. Постојаната реафирмација на *она што беше уметност* за него претставува фокус и смисла, цел на постоењето, мерка на светот и упориште од една, односно исцелително средство, од друга страна.

Оттука модернизмот за него не е дојден до исцрпувачката, крајната точка – не е завршен проект, како што многумина теоретичари и критичари кажуваат. Користените цитати од историјата на сликарството се само постмодернистичко средство за опстојба на модернистичките доблести. Како поинаку да се сфатат „Нерези“, *оплакувањата, светците* или *мачениците* во неговите слики, освен како желба за допир со почетната вистина. Ликовната претстава верувачка во сликарската онтологија, со повикувањето и нагласувањето на некогашниот плач, на Нерешката парадигма, е минување низ пургаториумот на историјата на цивилизацијата за да се обнови личната и колективната свест. Потрагата по примордијалното (една од основните модернистички коти) пробива во слоевите на психолошката структура на сопственото его сè до дното на сопственото раѓање. Симбиозата на почетното/несвесното јас и освестеното/просветленото јас го структурираат „*оригиналното лице*“. Во сликите на Чемерски нè пресретнува токму тоа објективно лице „*кое не би сакале другите да го видат*“ (Доналд Каспит), во раскошни нијанси на појавност, на себепреобразби. Автоскопските разголувања

на овој сликар не се ослободени од тензијата што се јавува речиси во секој уметник: „*Итната потреба за комуникација и уште поитната потреба да не се биде откриен*“ (Виникот). Оттука, изолираното јас (*incommunicando ego*) е вградено во светата иконографија на сликата (ореоли, светци, мученици, Христос, Марија...), а комуникативното јас, она што бара допир со другите – профаното – се исчитува во фацијалните деформитети, во разградувањето на индивидуалниот авторов лик. Личните емотивни амплитуди, стравот, општата вознемиреност, антиципацијата на катастрофалното, се ставени во релација со страдањата, познати од историјата на уметноста/историјата на човештвото, за да се стави знак на еднаквост меѓу колективните и индивидуалните болки и загриженості. Ваквата постапка не го наметнува егоистичното, напротив, ја аргументира позицијата на онаа изворна чистота (за која веќе стана збор), нивото на ослободениот и искрен субјект, подготвен да ја соопшти вистината, но не на експлицитен, стереотипен начин, како што е случај во некои постапки на постмодернистичките уметници, туку во форма на крипторакопис, кој се чита со азбуката на модернизмот.

Дека инсистирањето врз модификациите на сопственото лице има суштествено значење и не треба да се толкува во стилот на вулгарниот егоцентризам, сведочи и големиот Фјодор Достоевски во „Дневникот“ од 1873 година: „Уметникот го бара моментот кога моделот многу личи на него самиот. Дарбата на портретистот е во способноста да го нагласи овој момент и да се држи за него.“

Во начинот на трансмисијата на објективната реакција на светот врз платното, Чемерски поподатливо асоцира на Веласкез отколку на постмодернистите. Вистината согледана во лицата на дворските претставници големиот Шпанец изнудено ја соопштил во криптоформа: преку звукот на бојата и енергијата на потезите. Иако Чемерски е појасен во реакцијата на современите случувања во опкружувањето, сепак, не се разголува банално, туку користи двојазичен израз. Едниот се објавува како отворено артикулиран, личен или глобален фацијален грч, а другиот како неспокој затворен во изохипсите на динамичните сликарски потези. На овој начин едновремено се појавуваат и реалната вистина и апокрифната. Тој сака и успева да ни понуди уметничка реторика во која е содржана човечката (политичката, социјалната, моралната, психичката...) реалност. И, уште повеќе: во самите криптички потези се доживува многу потелесно и посетилно

искреното преживување на стварноста, појасно се упатуваат пораките до ароганцијата на авторитарните структури. Феноменолошката сила ја нагласува визуелната објективност токму поради кретивната супериорност.

Чемерски, за среќа, не е во служба на дворот, како во случајот на Веласкез, затоа и е слободен да ги избира облиците на ликовниот дискурс, да ги приспособува на сопствениот пулс и на времето. Впрочем, факт е дека големината на шпанскиот сликар не се аргументира единствено преку неговото скриено писмо.

Гордана Михаилова-Бошнакоска

НЕБЕСНИОТ ВОИН

На Глиѓор Чемерски

Стои тој во златен оклоп
со меч и цветен венец на главата
врз платно од зелено поле,
поле на минати и идни битки.
Од неговиот меч се цедат
зборови, кралици, царици,
принцези, жени, девојки.
Пред тој да застане сред тоа поле
низ целиот негов живот
се појавуваат сите темели
на неговата душа
силна и ранлива,
моќна и снежна.
Светци се симнуваат
од црквите, од манастирите,
им се предаваат на неговите бои.
Врз тоа поле цутат тврдини
по кои тој чекори, речиси лебди,
крилото му е неговата рака.

Богородица го допира нежно
неговиот цветен венец
и го раздава тоа цвеќе
насекаде по полињата,
планините, езерата, морињата,
каде што стапнала неговата нога,
каде што запрел неговио поглед.

Сите предели на неговото присуство
се капат во роса од солзи
и се слеваат во неговите бои
понесени горе во небесата.

***

Млад бран откинат од морето
преку карпите се јази
кон шумите на маслините
и во здивот на ѕуницата
ги бара одговорите.
По нејзините лачи
доаѓа до езерската вода
да ја измие солта од телото,
а во багремовата шума
паѓаат громови
но се одбиваат од неговиот
цветен венец.

Воинот небесен со свита од ангели
ги бележи урнатите sидови на манастирите,
им ги зацелува раните
врз изгребаните тела
од кои паѓа ронлива вар.
Ја собира тој таа прав
во неговите раце таа цути одново
го бои светот
на неговата замисла
и ги наоѓа одговорите
за боите, за линиите,
врз загадочните зони
од неговите слики.

Неговото тело гори
во сончевата светлина.
Се искачува тоа кон небесата.
Согорува само венецот од цвеќиња,
паѓајќи врз зеленото поле
кај што блеска небесниот воин.

Владимир Бојевиќ

ЗА ПАНОТ И ЗА РЕСЕНЧАНКИТЕ
(Сеќавање за три средби со Глигор)

Охрид, август 1998

Прекрасна летна вечер. Се пробиваме по кривулестата и тесна уличка кон Света Софија, збиени во разџагорената и згусната колона на бесцелни шетачи. Пред влезот во храмот го забележав веднаш како ми се доближува, повиен во одот и, како и секогаш, задолжително насмеан. Гиче. Со него и не се може поинаку. Само со насмевка. Срдечно се поздравивме. Со широка прегратка нè зби во едно.

– На одмор сте? – нè запраша.

– Да, му одговорив – во хор со Ања и Марга.

– Јас сум со Липи, и тој е дојден од Шведска, во Горна Белица сме, ја подготвувам изложбата во Њујорк. Наминете, еве, уште утре. Лесно ќе нè најдете. Ќе вариме гравче. Ајде, наминете. Горе нема вакви жештини, посвежо е, земете си и наметки, ветрец дува преку цел ден.

Ни го изрецитира ова речиси во еден здив и, без да сочека одговор, замина во брзање, пробивајќи се низ толпата.

Горна Белица (Струшко). Ден потоа.

Ја поминавме Струга и, по непријатен и стрмен пат, возиме кон Горна Белица, низ предел обраснат со густа и ниска шума, во чија сенка ја почувствувавме свежината, толку посакувана по вжареното сонце. По половина час на еден свијок здогледавме мала куќичка со широк двор и две силуети на глави како назирнуваат над камената ограда, како деца во играње криенки. Го препознав неговото насмеано лице. Срипа на нозе и ни мавна со раката во знак на поздрав. Се укажа и Липи, со кој дотогаш не се имав запознаено. Долги и срдечни прегратки, како меѓу најблиски што не се виделе долго време. Седнавме

во дворот под круната на една стара слива, свртени кон далечното езеро, во кое во далечната измаглина се влеваше синилото на небото. Величествена и речиси митска глетка, која го ослободува човекот од законот на гравитацијата. Мислата, ослободена од занимавање со деталите, широко го присвојува и синтетизира просторот во едно единствено и сеопфатно доживување.

– Па вие сте на Олимп – коментирав одушевено.

– Кога сме веќе на Олимп, не бива без ова – и Гиче стави на маса оросено шише кавадаречко црно.

Наздравивме. Но, набргу нѐ освои тишината, исполнета само со шумови на сопственото длабоко дишење и со песната на раздвижените птици.

Мигови на дружење во молк можни се само меѓу луѓе што умеат да се читаат во него. Зборовите се одвишни и немоќни во обликувањето на разлеаните чувства и секој обид да ги исцедиш од себе е само затрупување на смислата.

– Гравчето – ја пресече тишината Липи и срипа кон куќичката.

Потрча и Гиче, а и јас по нив двајцата. Втрчав во една собичка, веројатно наменета за дневен престој, и во една ниша врз шпоретот видов широко тенџере од кое избиваше пареа. Но, погледот ми се разлеа преку неколку големи слики потпрени врз ѕидот. Застанав пред неочекуваната глетка во која вриеше усвитеното жолто заробено во силната прегратка на сите можни нијанси на сината боја. Веднаш го препознав циклусот на *Ресенчанките*, неговата најнова преокупација. Бујни женски торза, кои одвај се распознаваат во раскошната круна повиена од неброени зрели плодови јаболка. Жени или јаболка, речиси непрепознатливо. И токму така компримирани во една маса, која несопирливо и бучно се шири како експлозија кон сите страни на сликата, во една усвитена гама која не може да ја скроти ни рамката од звучното сино небо, што метафорично и буквално се прелева во раскошна и ненадејна прослава за окото. Сликата се распукнала од енергијата присутна во неа. Седнав на еден триножец да се соземам.

– Уште ја работам – рече Гиче, речиси правдајќи се.

– Јас ја сметам веќе за завршена – му одговорив не симнувајќи го погледот од сликата.

Ме остави сам во собата. Се задржав пред сликите сѐ додека Липи не ми го спомена гравот и виното. Се вратив под сенката на дрвото. Му наздравив на Гиче со кавадаречкото црно. Сакав да избегнам каков и да е коментар што би можел да прилега на вообичаен

комплимент меѓу двајца колеги, стереотип кој ништо не кажува, а се изговара куртоазно, колку да се прекрати молкот.

– Кога патуваш?

– За еден месец.

– *Пушуј, игумане, не брини за манасшир!*

Тоа беше сè што му кажав за сликите. Ме разбра. Му наздравив и силно му ја стиснав раката за среќен пат. Секој натамошен разговор ќе беше излишен. Се вративме секој во својата тишина, но со заеднička фасцинација од глетката на далечното езеро.

Набргу засвежи и ветрот се засили. Дојде време за враќање. Сакав да слезам до Струга пред да зајде сонцето. Долго се разделувавме.

– Ние ќе ја пречекаме есента тука. Наминете пак кога ќе посакате.

Долго ни мавтаа со рацете, сè додека не влеговме во првиот свијок и не ги загубивме од погледот.

Градски гробишта Бушел. Сеншември 2016.

Успеав да го пронајдам гробното место. Скромно обележано и до самата ограда од гробиштата, покрај главниот, правлив пат. Палам свеќа и две цигари. Една за себе, една за починатиот. Со разлеани емоции го читам на крстот неговото име и презиме, вкотвен во сеќавања на многу впечатливи слики од неговото насмеано лице. Две неспојливи нешта. Се присилувам да ги насочам мислите кон неговите слики, кои во голем број ги помнам уште од првата изложба во салонот на КИЦ во Скопје, која, како штотуку завршен студент на Белградската ликовна академија, ја отвори заедно со својата сестра Суза, еднакво раскошен сликар, но за жал, неправедно потопена во нашата колективна деменција. Пред очите ми се изнаредија неговите скакулци, кои како некакви антички силени, во придружба на Пан, свират и танцуваат во усвитените кавадаречки пејзажи. Ги слушнав во себе и нивните кавали. Ми се придружија и *Ресенчанките,* јадри и насмеани, истрчани од платната на њујоршката изложба. Се наредија и искршените лица од цртежите на *Парискиот циклус.* Се насобра цела една толпа неброени ликови, како на отворањата на неговите изложби. Им бев благодарен што не ме оставија сам. Ја почекав свеќата да догори, а потоа, со суво грло и со влажни очи, пред заминување собрав сили само да си прошепнам, одвај чујно и во себеси:

– *Пушуј, игумане, не брини за манасшир.*

Богомил Ѓузел

НА ЛИЦЕ МЕСТО...
(*Нови песни* II)

***

Мисла, само замислена, или – изречена?
Не е сеедно, не е едно и исто – воопшто!
Замислената (молитва?) може Господ Бог
и да ни ја чуе – зависно од тоа
дали е искрена, изречена или не...

Но речта изречена во просторот
е веќе нешто што постои – независно од нас
сеедно дали некој ќе ја чуе веднаш или некогаш
штом постои како можност пак да се овоплоти...

Затоа да не стеснуваме кога тоа
што само го пожелуваме во мислите (палејќи свеќа?)
да одлучиме свесно и јасно да го изговориме
како вечно постоечки звук во просторот!

***

Само такви зборови што се родиле и зрееле во плотта
можат од неа да се разделат непрепознаени
или искорнати со крик од утроба
изнурнати угол голи спори од сон
или исплукани како крвави балгани
а не како меури разнобојни од надуена сапуница...

Овоплотени да исчекорат во просторот
одново расшетани низ сиот свет
сè додека не паднат и не се скаменат
меѓу мноштвото други немушти камења
но потрајни од тајна неизречена
од глина недопечена, од бронза позеленета

а не од мним столб од позлатен стиропор
и од музејски восочна фигура
само што нестопена од жедни погледи
или посрамени што се живи, а мора да гледаат...
Само да не те претворат и тебе во таков жив срам
без да те прашаат за дозвола, а мртов – баш ти е гајле!

ЗБОРОТ – ИМЕНУВАЧ

Со зборот Бог го создал светот
а со она „нека биде“ и го именувал
небаре го осознал низ името

штом човекот ја добил моќта да ги именува
и сите други суштества, заедно со себеси (од Адам и Ева)
така потем ги именувал и своите синови и ќерки...

И предметите што оттогаш ги именува
ако не ги создава барем ги осознава
со божествени но и зборови на свој јазик...

Божествените создавачки зборови во јазикот
не се само преведување на немото во гласовно
туку и преведување на безименото во името...

Божествениот создавачки збор на предметот
е зародок-никулец на името осознателно од човекот
штом Бог го именувал секој предмет откако го создал

како што на самиот почеток
сѐ што видел, слушнал или допрел човекот
бил живиот збор што мигновено избил од него...

Осознавањето, пак, на доброто и злото
по создавањето на првичниот рајски јазик
е сведено на дрдорење на многу разни јазици

а Природата пак паднала во првобитна немост
по која оттогаш тагува и чемрее, па дури
и од прекумерното именување на разни јазици...

ВИЗАНТИЈА

Вода смрзната внатре во каменот-кристал
Мошти од некој уште неоткриен светител
Млечниот Пат како светилиште и храм на Духови
Темјанот што чадејќи опоен мирис станува Дух
како што киевските Руси го сетиле присуството на Бог
за време литургијата во Св. Софија во 986-а...

Оттогаш како што слабеело царството
така му се ширело небаре и влијанието
на Православието со покрстување на пагански „езичници“
и со желбата на туѓите цареви
да му го продолжат вековното владеење
уште од паѓањето на Адам од Еден...

КРАЈ НА ИСТОРИЈАТА?

Уште колку ли краеви нѐ чекаат
по кројот личен на Овој или Оној,
според пожеленото пророштво од некоја секта,
а по толку кобни епидемии и уште пострашни војни,
до ветеното Второ Пришествие и Страшниот Суд
на повторно воскреснатиот Христос
на крајот од Времето...
Но тоа време си тече,
се рони или сипе како песок, сеедно дали некој или нешто
го брои или мери, според часовник човечки или атомски,
со – или без – мене или било кој друг од нас,
како што било пред и ќе биде после нас...

Крај на историјата, времето, на било што,
дали како оргазам, поединечен *и* општ заеднички
(но не и оргијастичен како во револуција)
само да не биде *ejaculation praecox*
туку бескрајно продолжен и одолжен
желбата никогаш да не биде задоволена
иако постојано дразнета скоро до крај...
Како што уживаат сперматозоидите
додека сеуште се живи во нас,
дали така и ние внатре во историјата и времето?

Но како што било речено и порано
од врсници и постари покојни –
единствениот часовник ни е сега срцето
што бие и отчукува и само мигот знае
и никој друг – кога ќе престане...

БЕГАЈТЕ, БЕГАЛЦИ...

Бегајте, бегалци! Бегајте, преселници – мигранти
од штирото Онде и штуро Вчера
во штедрото Таму и обилно Утре

преку море на пусти брегови
по реки, пруги и беспатја
преку граници и нови огради

(последната наместо боцки има жилети
што сечат сѐ во партали и парчиња
ако те потфати – ќе те парчоса...)

Бегајте и не запирајте,
зашто ако не-дај-боже застанете Тука и Сега
може да се загубите за навек

да бидете ни ваши ни наши
ни туѓинци ни тукашни
Никој и Ништо...

ОДВИКНУВАЊЕ

Ни рекоа – нашата домаќинка била во некој Дом
на *одвикнување* од држење на чашка в рака
што звучи мошне понеутрално од бившиот соученик
кој сега живее во Шведска – „ме пратија во *лудница*“
повторено и од еден постар пријател, веќе покоен,
бидејќи навистина претерувал со *шприцериште*...

Јас, пак, сè уште не би се одвикнал
од држење на чашката во ракава
(и повремено отпивање и полнење)
сè додека ме држи раката
(а и таа – чашката или шишето)
сè дури не се затресе или падне
чашката или раката...

ПАЛИМПСЕСТИ

Што ли сѐ не е запишано врз телово?
Од тајните руни на предоците
(што тешко се дешифрираат)
лузните драсканици од детството
(што сеуште ќе ме зачешаат)
како на некој траен пергамент
или скината страница од тетратка

фаши-кожа од должникот за неисполнети ветувања
лузни од казните за сторените престапи
или мапи за нови дупчења и ископи како залог
небаре сѐ што треба да се жигоса за да се запомни
во незаборавната мнемоника на болката
врежани даборези на засеци излеани
во плотта како живопис, животопис

палимпсест на избришани белези,
препишани па непотпишани траги
како од страдањето да се направи празник,
небаре страст да се усоврши телото (Ниче)
или телото тотално испишано од историјата (Фуко)
што ли сѐ крие таа *црна кутија*
што, ако не се отвори по смртта, ќе згние

Георги Старделов

НОСТАЛГИЈА ПО МИСИРКОВ

Кон критичкото издание на неговите собрани дела,
том I, МАНУ, Скопје, 2005
Подготовка: Блаже Ристовски

Трајните историски и лингвистички пораки на Крсте Петков Мисирков – напишани и испратени до нас Македонците и до денешна Македонија уште на почетокот на XX в. (1903) – патуваат и како уште да не стасале до нас. Со тоа чувство и со таа сознајба се здобив кога го завршив читањето на критичкото издание на Мисирковите собрани дела. Него го подготви нашиот познат мисирколог и сестран негов истражувач и познавач, акад. Блаже Ристовски. Овој редок историски проучувач на делото на Мисирков, на акрибичен начин: сестрано и задлабочено, со бројни авторски амендиции, со исцрпни историски и теориски коментари; со исправки на печатните грешки во првото издание во Софија од 1903 г. на неговото капитално дело „За македонцките работи“, акад. Ристовски – сето тоа вкупом, го прави, con gravita, придружувајќи го со темелни историски објаснувања на делото на бројни личности од XIX и првата половина на XX в., кои ја обележуваат Мисирковата епоха. Затоа и можеме со право да речеме дека акад. Блаже Ристовски, овој виден историски мислител на македонската земја, во своите бројни додавки и фусноти, и во нив со изворни објаснувања и толкувања на бројни историски настани, личности и дела што тие ги опфаќаат и расправаат – не го открива само делото на Мисирков туку и целата негова епоха. Притоа, она што особено импресионира во првиот том од критичкото издание на Собраните дела на Мисирков, тоа е обемниот предговор на акад. Ристовски (на околу 100 стр.), во кој е прикажан сестрано целокупниот негов живот и посебно неговото грандиозно дело.

Систематизирано, тоа и такво избрано дело на Крсте П. Мисирков се објавува во шест тома: I. Текстови на македонски јазик (1900–

1905); II. Објавени статии (1898–1915); III. Објавени статии и одзиви (1919–1926); IV. Ракописно наследство (Истражувања, документи, писма и материјали); V. Животот и делото на Крсте Мисирков 1; и VI. Животот и делото на Крсте Мисирков.

Текстовите се илустрирани со расположивите фотографии на Мисирков и на неговото семејство, со фотографии на неговите сомисленици, како и со факсимили од неговите дела и ракописи.

I

Во моево носталгично навраќање на Мисирков денес, се средоточив на том први во кој централно место зазема, пред сè, епохалната негова книга „За македонцките работи“ (Софија, 1903). Затоа во овој мој разглед се осврнувам на структурата на неговата книга: на Предговорот и на петте нејзини поглавја: 1) „Шчо напраивме и шчо требит да праиме за однапред“; 2) Имат ли нужда од македонцки национални научно-литературни другарства“; 3) „Национални сепаратизам: земіишчето на коіе се има развиіено и ке се развиіат за однапред“; 4) „Состауала, состауат и можат ли Македониіа да состауат оддел’на етнографицка и политична іединица?“; и 5) „Неколку зборои за македонцкиіот литературен іазик“. Ги споменувам насловите на овие пет поглавја, бидејќи во нив е сублимиран и систематизиран целиот негов научен и публицистички опус, кој, несомнено, претставува епоха во развитокот на историјата на македонскиот народ, но и епоха во развитокот на македонскиот јазик и култура.

Во моево денешно читање на „За македонцките работи“, ми направи, првин, особен впечаток како Мисирков ја устроил својата книга, а ја устроил, во стилска смисла, како еден вид, со музички јазик речено, *рондо*. Така, иако неговата книга е структурирана во пет поглавја, во сите нив, всушност, се следат, повторуваат и на посебен начин се варираат истите, односно главните погледи на Мисирков, кои тој сака да ги стави во средиштето на својот историски пресврт ,со кој предлага како на нов начин да се разрешат македонцките национални загадочни, егзистенцијални и историски, прашања. На прв поглед, како што е тоа и во музичкиот рондо-стил, со често повторување на главниот музички мотив (во неговиот случај, со повторувањето на главните свои идеи и гледишта) може да се стекне впечаток дека авторот многупати се повторува. Меѓутоа, јас мислам дека тоа

е негова свесна определба: повторувајќи ги своите главни сознајби како вдлабочување во нив (слично како во музиката) да му се внесе и да влее со тоа во свеста на нашите луѓе дека бил погрешен патот по кој врвевме досега и дека во сѐ треба, во разгатката на македонцките работи, да се крене по нов пат, или, како што тој вели, со едно *ноо движеніе* и врз основа на тоа *ноо движеніе*.

Дека неговата книга „За македонцките работи“ претставува пресврт во мислењето (нова парадигма) во решавањето на македонското прашање се гледа од неговата радикална критика на погрешната одлука за предвременото кревање на Илинденското востание [„тоа се зафати славно, за да се довршит плачевно и пагубно“ (183)]. Тој знае дека е општо сознанието за грешноста на таа одлука, па затоа и ќе напише: „Не беф іас сам, шчо гледаф дека тоа предвремено почнува, но никој не си креваше гласот против“ (183). А, и како воопшто можеше некој да го крене гласот против, кога, како што пишува Мисирков: „Комитетот беше сесилен; он имаше во свои раце животот и смртта на сите граѓани и не приемаше никаква критика на своите постапоци. Тиіе шчо не сет со него, сет против него и сет негои непријатели, коіи требит да се истребит“ (183). Бидејќи Комитетот не ги прифати критиките против предвременото кревање на востанието, „тоа се зафати против требуаін’ето на секое благоразуміе. Оно, навистина, даде многу резултати, само не тиіе шчо се очекуваа“ (187).

Тука треба да се каже дека ние често губиме од предвид дека тогаш еретичката идеја на Мисирков да се сочува *целоста* на Турција произлегуваше од неговото уверение дека тоа е единствен начин да се сочува *целоста* на Македонија, зашто таа беше цела (целокупна Македонија) единствено во границите на Турција. Неа, таа своја идеја, Мисирков ја формулира на следниов начин: „Нашите национални интереси диктуваат на македонцката интелигенција и на македонцкио народ да се поможит на Турција да излезит од затруднител’ното положен’е во које ја кладеа религиозните и националните пропаганди во Македонија и државите, заинтересирани за нив. Нам не ни требит присоіединуаіне до Бугарија, ни до Србија, ни до Грција. Целоста на Турција за нас е поважна от колку за Русија и Западна Европа. Турција іет страната, шчо се наог’ат во наіарно географично положеіне... и нашето приіателско поданство кон неа за сочуваін’ето на целоста на Турција ни даат прао на Македонците да се ползуаме низ цела Турција со прао на граг’анство“ (214). Оваа негова идеја ги излуде Оние

од Комитетот и Организацијата и затоа, заедно со Бугарија, ја спалуваа неговата книга, а Мисирков го прогонуваа да расчистат еднаш со него. Но тој не отстапи, ниту пак се откажа од своите пресвртнички идеи за кои пишуваше во „За македонцките работи“, како да ги знаел стиховите на Хердерлин: „Таму каде што е опасното / таму е спасоносното!“ Затоа $ се обраќа на македонската интелигенција. Таа, смета тој, „...ако изучит подробно своите интереси то на прво место требит да постаит и за себе и за својо народ: со сите своіи морални сили да сочуат целоста на Турција“ (214). Со тоа, особено по Берлинскиот договор и членот 23 во него, „ние ке имаме лице и прао... од нашио „великодушен господар“ да добиіеме полна автономија... и полна рамноправност пред законо и во местната смоуправа во Македонија“ (214), целосна автономија на својата територија, а со тоа и целосен суверенитет на неа. Така ќе се создадеше и првата македонска автономна и суверена држава на Балканот меѓу веќе создадените балкански држави на соседните три народи. Со тоа, завршува Мисирков, ќе се уредеа односите меѓу македонскиот народ и другите балкански народи за вечни времиња.

Ех само да го послушавме големиот визионерски ум на Крсте Петков Мисирков и неговиот проект за создавање на целосна и севкупна Македонија во рамките на целосна Турција! Тоа ја возобнови во мене меланхоличната размисла дека во историјата има судбоносно време кога единствено во него може да се оствари нешто големо и неповторливо. Ако тогаш во него тоа, она нешто големо и неповторливо, не се случи, тоа си заминува во неврат и во таков интегрален вид повеќе никогаш не може да се оствари. А и да може ќе треба да минат години, децении, та дури и столетија.

Кога Мисирков го изложи својот визионерски проект, за да се избегнат дележите на татковината ни, тој проект, целоста на Македонија во целоста на Турција, беше можно да се оствари но тогаш тој имаше предвид не создавање на македонската држава како национална држава т.е. држава на една нација какви што тогаш веќе беа создале трите балкански држави, Бугарија, Србија и Грција, туку држава како културна автономија, заедничка држава на македонскиот народ и на сите народности што живеат во неа, модел, што по крајот на II светска војна се проектираше за сите европски народи во нова обединета Европа.

Не успевајќи да го убеди Комитетот и Организацијата, Мисирков сам (лавот е секогаш сам) на македонското и балканското поприште ја водеше својата борба против пропагандите со единствена цел да се избегне и да не дојде до поделба на нејзината територија и до грабежот на Македонија од трите балкански држави. Соочен со крајниот резултат од предвременото кревање на востанието, Мисирков на свој начин, оваа тема и другите прашања врзани со неа, ќе ги изрази веднаш на почетокот на својата книга, во својот *Преѳгоор*, за, потем, во сите следни пет поглавја, повеќе пати да ги повторува сѐ со цел да дојде до својот генерален суд: „По резултатите, коіи шчо ке се добијат от сегашното востааін'е, последното ќе можит да се наречит іедно од наіголемите, ако не и најголема нестрекіа за нашіо нарот" (181). Затоа својот гнев го свртува кон инспираторите на предвременото востание, фрлајќи ја сета вина и одговорност на Комитетот и Организацијата. Тој пишува: „Организациіата беше и іет завиена во таіна, така да долните неіни членови сет слепи орадиіа за исполнуаін'е само на работи, диктуални од горни сообразуаін'е и интерес. Тиіе луг'е сет вршители на судбините на Македониіа, нивната деіател'ност не подлежит на критика. Ако се осмелит некоі да критикуат деіател'носта на таквиіа, се решаат да погинаат од Организациіата... И таква организациіа, иронично ќе рече, се кажуат идеална"! (183) Критикувајќи ги нив, Мисирков, всушност, го критикуваше методот на насилството, методот на револуцијата, како принципи врз кои тие дотогаш го базираа ослободувањето на татковината. За него „револ'ционата деіател'ност, іет времена и разрушаіушча, разорна, а не вечна, созидаіушча (градителска). А културниот чоек за да имат прао да се наречит таков, треба да созидат, а не да рушит. За да бидит здаін'ето здрао, требит да му бидит темел'от убав" (237). Тој гледа дека „борбата се зафати против требуаін'ето на секое благоразуміе, уверен дека востанието даде многу резултати, само не тиіе шчо требаше" (183). Мисирков цврсто и непоколебливо застана и остана на своето гледиште за целоста на Турција како услов да се сочува целоста на Македонија, но и на своето уверување дека антитеза на револуцијата е еволуцијата. Тој ја прифаќа неа, зашто само во неа го гледа спасот (како да ја познавал Берксоновата „Творечка еволуција"!). Мисирков ја изедначува еволуцијата со *культурноѿо рабоѿеін'е*, кое е „понравствено од революционото... тоа іет поразумно, тоа ги разіаснуат наі важните за себе и за народот прашаін'а. А наі важните сет тиіа шчо се врзани со

народното самосознааін'е"[1] (238). Тој е уверен дека националното и економското возрадуаін'е може, во овој временски и историски час, да се оствари само со изучување на својот народ како *посебна целина*, и тоа е за него во прв план, а дури потем нашата врска со другите балкански држави. Само таквото свое себеизучување, смета Мисирков, ќе внесе разумност во нашите односи со нив. „Но, тоа, народното просветуаін'е, мора да биде мирно, легално, еволуциони и здружено работење на нашата интелигенција, независно од тоа дали таа е со бугарцко, српцко или грцко образование и не 'частно', но заедно со интелигенцијата на сите народности во Македонија" (238). Тој бара Организацијата пошироко да погледат на овие прашања и да ги измери беспристрасно сите нив што, во тој час, се на дневен ред на неговото „ноо движеін'е" за тоа како на нов начин да се разрешат македонцките работи. Затоа најважно е од сè да се воспостави во татковината ни целосна рамноправност на јазиците и верите. Тој буквално пишува дека во Македонија „Секој имат прао да исповедуат и муслиманство и рисіанство во трите главни форми: православиіе, католичанство и протестанство!" (212) Иста таква сеопшта рамноправност мора да се воведе и во употребата на јазиците. Мисирков смета дека религиозните и сколиіцки реформи треба да се сообразуаат со народноста на нивните паства: „Во грцките епархии и парохии, пишува тој, ке се учит во сколијата и ке се служит во црквите на грцки јазик; во влашките – на влашки, во словенцките – на македонски". Со тоа, смета тој, ќе се реализира најважното: „...устрануаін'е на националните и релігіозни пропаганди, офіціално признаваін'е на македонцката народност и внесуваін'е во нуфузите и друзите офіциални документи името „македонец". (207) На тој начин, како што ни се случува денес кај нас, дебатата за јазикот нема да биде, како што, по сличен повод рече Крлежа, *јазично страшило* во што, инаку, ние ја претворивме оваа дебата.

За ваквата суштинска програма на Мисирков и за севкупното негово национално, историско и лингвистичко дело во неа, Блаже Ристовски (во својата 136 фуснота, на страна 210 – токму на местата во „За македонцките работи" во кои авторот зборува за рамноправниот статус на верите и јазиците (и тоа токму во времето кога во Маке-

[1] Мисирков не достаса до Хегел, овие два ентитети: революцијата и еволуцијата да ги сфати во нивното дијалектичко единство, како ентитети кои не се исклучуваат, едниот од другиот, туку меѓусебно се проникнуваат.

донија беснеат пропагандите) – ќе напише: „Не само во поглед на јазикот и верата, туку и воопшто, програмата на Мисирков, а тоа значи и програмата на МНЛД, се карактеризира со еден полн демократизам. Во неа не се чувствува ни нотка на некаков национализам или пак шовинизам спрема соседните народи, уште помалку спрема другите народности што како малцинство живеат во Македонија“. Тука сакам да додадам, наспроти една постојна предрасуда, дека сушноста на демократијата воопшто (а кај Мисирков посебно) не треба да се поврзува само со сведувањето на тој поим на форма на политичко владеење на што, инаку тој се сведува. Меѓутоа, неа јас органски ја поврзувам пред сè, со самата природа, со хабитусот на личноста, во случајот на Мисирков, но и пошироко во случајот со секој научник или друг творец. Ако во науката има свое влијание т.н. субјективен фактор, тој е, пред сè, поврзан со самата нарав на личноста на научникот и на творецот и воопшто, т.е. со самата природа на човечкото суштество. Затоа еден демократски и слободарски дух не може а да не го изрази тој дух, како што Мисирков тоа го стори во своите дела. Доколку од овој аспект се навратиме на „Никомахова етика“ на Аристотел, можеме тогаш да зборуваме за демократијата, демократичноста и демократизмот кај Мисирков, и воопшто во науката и уметноста, како за добродетели на самата личност, наспроти автократијата, автократизмот и националниот егоизам како нејзини пороци. Треба да се прочита, на пример, драмата на Јордан Плевнеш за Крсте Мисирков кого тој го наречува *Македонски лингвистички Моцарт*, која тој (Плевнеш) и таа (неговата драма) толку високо го возвишуваат Крстета Мисирков како хуманистичка и доблесна личност, споредувајќи го со еден таков светски великан. Во таа драма и од неа можеме вистински да го доживееме нашиот лингвистички Моцарт пред сè како таква, ретка етичка, демократска, храбра и слободарска личност, личност со големи човечки добродетели во областа на науката и творештвото воопшто, што дојдоа до израз во сè што Мисирков го напиша и потпиша.

Веќе зборувавме, презентирајќи повеќе примери, за она што го сметаме за еден стилски новум во кој е пишувана неговата главна книга „За македонцките работи“, но и целокупното негово дело, особено неговите статии што ги објавуваше сè до својата смрт, именувајќи го неговиот рондо-стил т.е. повеќепати повторување на главните идеи (сетете се, на пример, на „Болеро“). Сега ќе приведеме уште еден мошне индикативен пример. За неопходноста во опстојот

на Македонците тој го смета за најбитно создавањето на македонскиот литературен јазик. Мисирков тоа го прави, како и сите Јужни Словени, врз база на прогласувањето на централното македонско наречје (т.е. говорот во Велешко-Прилепцко-Битолцко-Охридцкиот ареал). Притоа, Мисирков тргнува од една претпоставка: Што ако, *некаде околу Мишровден*, пишува тој, дојде некој меѓународен отред и ја окупира Земјата. Тој, прво, ќе праша: кој е официјалниот јазик во неа и во нејзините училишта? Кога го покренува ова прашање, Мисирков наведува дека некои од македонските интелектуалци мислат оти „тоа прашаін'е іет много лесно: ни велат нека се признаіат кај нас неколку официіални іезици, т.е. турцкиот, бугарцкиот, србцкиот, грцкиот, влашкиот и албанцкиот, според бројноста на населението во областа" (193-194). Наведувајќи повеќе можни јазични алтернативи за областите во кои живеат наши луѓе (случајот со Источна Румелија, денешна Бугарија) во која тогаш живееле Бугари, Грци и Турци, потоа случајот со словените-муслимани, па со албанските Тоски итн., Мисирков, одбивајќи го таквото гледиште, заклучува: „От тука јасно се видит да іет прашаін'ето за јазикот ... іедно од наі важните прашан'а во разрешуаін'ето на македонцкото прашаін'е." Таа тема уште во Предгоорот е речена и нагласена, а потоа низ целата книга, пак во рондо стилот, често повторувана за, уверен е тој, таа трајно да се зацврсти во свеста на нашите луѓе. Во него Мисирков императивно ќе напише „Како последуач на идеіата за полно отдел'аін'е на нашите интереси од интересите на Балканцките народи и за самостоіно културно-национално развиіаін'е, јас и іе написаф (книгата) на централното македонцко наречіе коіе за мене от сега на тамо имат да бидит литературен македонцки јазик" (177). Притоа, тука сакам да додадам две битни нешта. Прво, треба да се има предвид (за тоа пишува и акад. Ристовски во фуснотата 22 на стр. 177): „Бидејќи македонскиот народ не успеа да издејствува признание на своја црква, па да има право да отвори свои училишта на својот јазик, како што е тоа пропишано со шеријатското право, и да го изградува него – јазиците на нашите соседи (бугарскиот, српскиот и грчкиот, а за Власите и романскиот по 1905 год.) со законска поддршка од турските власти, беа воведени во литературна употреба во Македонија, поради што и нашата интелигенција во официјалните настапи обично го користеше јазикот на своето образование; и, второ, ние сè уште не го исполнивме имплицитниот аманет на Мисирков да ја издадеме, така како што тој порача,

неговата книга на денешниот современ македонски литературен јазик и правопис. Било тоа убав повод неговиот аманет да се реализира во првото критичко издание на неговите собрани дела (веднаш по оригиналниот од 1903) да следи адаптацијата на тогашното познавање на македонскиот централен дијалект на денешниот современ литературен јазик и правопис, кој и самиот Мисирков признава дека не го познавал најдобро. Така, на крајот на својот Предговор, тој тоа и ќе го напише: „Нерамностите, шчо ке се окажат во іазикот на мојата книга, сет сосим природни и ке можат да се отстранат само при іедно по глобално знаіаін'е на централното македонцко наречіе, со шчо не можам да се пофал'ам. Но, и при тоа, се надеіам, оти за македонците таков іазик ке бидит по приіатен и по звучен, од іазико на нашите суседи, со коіи ниіе, сега за сега, се дигаме на големо" (177). Во тој контекст Мисирков бара од македонската интелигенција, но и од членовите на Комитетот, „на сите политички и јавни места каде што се разгледуаат и решаваат прашаін'а за духовното и национално процветуаін'е на Македонците, сите да зборуат секогаш на говорот на централното македонцко наречіе (Велешко-Прилепцко-Битолцко-Охридцко) коіе ке требит да се воведит во религиозните национални пропагандни и во турцките сколиіи, како задолжителен предмет (209). Истото іет и со јазиците на повеќе народности што живеат на територијата на Македонија. Затоа можеме да речеме дека националната програма на Мисирков се базира врз клучните идеи на европското просветителство: врз начелата на слободата, демократијата и рамноправноста. Всушност, Мисирков е првиот македонски просветител во кантовска смисла, со кој нашиот народ излегува од својата незрелост и влегува во својата зрелост, потпирајќи се, не повеќе на друг, туку на својот сопствен ум. Тоа е особено нагласено со неговиот однос кон религијата. За него, на пример, „Праославиіето – наі старата, наі распространетата и основната религија на сите македонцки народности, за сожалуаін'е, кај нас сосим изгубило од видот своіата главна цел'а – да сеит братство мегу народите, да облагодаруат срцата на верните. На место тиіе благородни задак'и православиіето сеіт раздор и ненавист. Оно іет сега само наі главното средство во рацете на разните пропаганди со чисто национални и политички задак'и". (211-212) Затоа Мисирков пледира „...Организацијата пошироко да погледат на прашан'ето и да измерит безпристрасно и без увлечеін'а резултатите на секоі расчекор на комитетцките работи" (204). За Мисирков е најважно „устрануаін'е,

или парализуаін'е, на националните и релігіозни пропаганди, офиціално признаваін'е на македонцката народност, а со тоа тука идит и цел ред друзи реформи... за да се одделат нагледно за сите – и за самите Македонци, и за Турциіа, и за Балканските држаи, и за великите сили – интересите на македонците од интересите на друзите балканцки држаи и народи" (208). А сето тоа, смета тој, може да се оствари кај нас во Македонија со целосна рамноправност на верите и јазиците. За Мисирков, религиозноста и јазичноста на сите народности, „сет за сите неприкосновани" (210). Но, повторно предупредува тој, „религијата никак не требит да бидит средство за престапни политички и национални цели, како шчо іет сега во Македонија" (211) туку да „проповедуат евангелието на сите јазици, т.е. на сите народи на нивните јазици" (212). Со барањето на црковни реформи „ке се соіединит и бараін'е на сколиіцки реформи... па така, и во трагичното и мрачно раздобје во втората половина на XX в., во времето на пропагандите, кога се на сцена разни антимакедонски сили, „...кои не дозволуваат на татковината ни со свои очи да гледат на своите интереси, ами ни врзуваат дзрдзала што омрачуат истината и $ придаваат бугарцка, србцка и грцка боја" (211). Неговото срце, лелекајки се исповеда: „Време іет да отфрламе од очите мрежите што ни ги кладоа националните и верските пропаганди. И повторно тука Мисирков го повторува своето становиште дека е за религиозни и сколиіцки реформи со кои сколиіцката работа ке се сообразуат со народноста на своіата паства. Тогаі сите национални и религиозни пропаганди, коіи шчо цепиіа народо да разделит на разни групи, непријател'цки една на друга, ке се отстранат и ке настапит мир за народо, за Македониіа, за Турциіа и за Европа" (212–213).

Еден друг (теоретски и стилски) новум со кој тој ја устројува својата книга „За македонцките работи", е неговата авторска определеност неа да ја пишува (синхрониски/дијахрониски) т.е. истовремено во повеќето глаголски времиња, т.е. во сегашно, во минато, па во passé immediat (тукушто минато) во идното блиско (futur prochaine). На пример: „По борбата на бојното поле *ќе почне* борбата на културно поле, зашто културното работеін'е е можно само кога има политичка слободија, без неа културното работеін'е не е можно" (235). Така, непрекинато и истовремено, тие глаголски форми на времињата течат, се прелеваат едно во друго во сите негови фази: востанието *претстои* и само што не *почнало*; па *востанието е на прагот* („Воста-

нието на пролет...“); востанието се одвива, трагично *шрае* со палежи, колежи и крв, па Мисирков предлага тоа да се прекине („Со полното прекратување на востанието...“, *почнува* културното востание, без насилство, уривања и убиства. Отаде, кога ја читаме „За македонцките работи“, ние го гледаме, но и го доживуваме Мисирков како тој да е непосредно присутен во сите негови фази: во времето *пред да почне*, *ошкако почнало* и *како шрагично завршило*. Затоа се всредсредува, како што веќе видовме, на критика на постапоците на Комитетот, на Организацијата и на нивните тогашни протагонисти. Тој смета дека тие биле поврзани со Бугарија и дека во повеќето случаи луѓето од Комитетот биле „чиновници егзархитцки“ (188), дека тие, навистина, биле „чисти Македонци само по произлез, но за надворешниот свет и за рисјаните во Македонија шчо не биле егзархисти – тие $ служеле на бугарцката идеја“ (189). Тоа е негово радикално становиште, па затоа е против сите што мислат спротивно. Тој дури и еден од најобразованите македонски историски мислители на своето време, Симеон Радев, Македонец по раѓање (Ресен 1879 – Софија 1967) го критикува и го бутка во бугарска прегратка поради тоа што во своето списание „Mouvement Macédonien“ (1902-1903) што го издаваа во Париз и во своите текстови објавени во него „мислел да ја убеди Европа, оти движеін’ето іет чисто македонцко и немат нишчо обшчо со Бугарија...“ (189). По Мисирков, неговиот истражувач и проследувач, приврзаник и истомислител, Блаже Ристовски, (види фуснота 47), ја проследува неговата научна активност и мисли дека Симеон Радев „бил далеку“ од јасната македонска национална програма на Другарството, а потоа наполно $ се предал на бугарската политика спрема Македонија. На акад. Ристовски, меѓутоа, ништо не му значи тоа што С. Радев, во разговорот со него во Софија, му зборувал дека е воодушевен од поезијата на Гане Тодоровски и од препевот на „Хамлет“ на Ацо Шопов, од изградбата и нивото на македонскиот литературен јазик и на македонската национална култура воопшто. За мене, пак, тој факт ми кажува дека кај Симеон Радев не згаснало, ниту можело да умре неговото македонско самочувство. Тоа, значи, дека неговата, Кантовски речено, *априорна природа* е македонска и токму затоа таа не може да згасне или умре, зашто тој е Македонец по раѓање, од родители Македонци и предок на повеќе македонски поколенија. И наместо Мисирков, и по него повеќе македонски историчари, да го ослободат од неговата *апосшериорна* бугарска природа (се образувал на бугарски јазик и се

кренал на врвот на бугарската историја; ја напишал, како еднодушно сметаат сите најугледни бугарски историчари, најзначајната бугарска историска книга („Строители на съвремена България“) ние го ослободуваме од априорната македонска природа и тој нема место во македонската национална историја. Тој е отпадник. Па колку отпадници ние имаме? Тоа прашање ме принуди да мислам дека ние мораме да најдеме нова форма, нов модел на нивното толкување. Таков, и покарактеристичен случај, е и со повеќе наши луѓе, на пример со Димитар Талев, романсиер кој сè до смртта беше бугарски кандидат за Нобеловата награда и писател чии романи се посветени на Цар Самоил, на Илинден, на Преспанските камбани, наслови на неговите романи, на, значи, најпознатите личности и настани од македонската национална историја, и за него нема место во македонската литература. И тука ние ја демонстрираме нашата недоследност. На пример случајот на Вапцаров. Тој ги пишува своите песни на бугарски јазик, но во нив го изразува своето македонско чувство и не ја признава Бугарија и земјата во која живее, пишува и се бори, сметајќи ја за туѓа („Тази земја, не е моја земја / Таа земја е простете чужда“), и ние затоа го вклучуваме во нашата литература, додека тоа становиште и пример не се однесува на Д. Талев. Се разбира, овој проблем е есенцијален за да се третира во една фуснота. Но мене овој повод со личностите што ги споменав, но и со многу други, на пример со Снегаров и Беласчев, па со Хр. Попкоцев, Н. Наумов, Д. Мирчев и др. основачи на македонската книжевна дружина и уредници на „Лоза“, ми зборува дека ние треба да напишеме нова историја на македонскиот XIX и XX век, историја која ќе се ослободи од нејзината, главно, ВМРО-визација, а за свој conspectus generalis ќе тргне од МНЛД-изација, односно од нејзина Мисирковизација што е едно и исто, како излезна точка на македонската историја од последните две столетија. Ние мораме во новата македонска историја на XIX в. да напишеме одделно поглавје во кое на сите овие личности ќе им оддадеме заслужено признание (а не да ги анатемисуваме) за нивните научни и уметнички придонеси во бугарската историја и литература и притоа да ги објасниме причините на овој феномен што не е осамен во балканската, европската и американската историја, туку многу често присутен.

II
Како се создаваа литературните јазици кај јужнословенските народи?

Го почнувам, сега, трагањето по одговорот на она суштинско прашање во „За македонцките работи“, продирајќи во малото по обем, но супстанцијално по своето значење, поглавје во делото на Крсте Петков Мисирков, во поглавјето – со кое тој најтрајно е запаметен во историјата на македонскиот јазик и, во целост, во македонската култура – во поглавјето што има толку непретенциозен наслов: „Неколку зборои за македонцкиіот литературен јазик“, а, всушност, поглавје што означува епоха во историјата на македонскиот *іазик и кулшура*. Во него, сè-на-сè на петнаесет страници, Мисирков најпрвин, ја формулира својата филозофија на јазикот, а потоа ги изнесува основите врз кои треба да се изгради, но и врз кои тој непосредно го изградува македонскиот литературен јазик.

Веќе реков дека неговата книга „За македонцките работи“ е устроена како македонско рондо во кое главната тема – „од іедно корено изменуаін’е“ (363), во пристапите, модалитетите, средствата, толкувањето и решавањето на македонцките работи – повеќе пати се следи и повторува.

Притоа, дека пледоајето на Мисирков е за еден радикален пресврт во македонцките работи, се гледа и од жестоките спротиставувања на неговата книга на неговите противници, пред сè Бугари, но и Македонци. Тие мислат, вели тој, дека сега „ушче не му іет времето“ за таков темелен пресврт, односно да се свртиме кон македонцката народност, историја, кон македонцката литература и македонцкиот литературен јазик и дека за сето тоа божем ќе му сме ја мислиме кога „ке заживеіеме іеднаш слободен политички живот“. Дотогаш дури и за некои негови истомисленици, „треба да остаиме на страна националното прашаін’е“ (364). Свесен дека во времето кога треба да почнат кај нас големи реформи (мисиргцистичките), да се пледира повторно за востание и за револуција, ни зборува дека таа идеја уште тлее во умовите на членовите на Комитетот и Организацијата. Мисирков е бескомпромисен во својот став: „Револуциіата на пролет ќе бидит наі глупаото шчо можеме ниіе да напраиме... Револуциіата на пролет само ке не унишчит... За тоа ниіе требит да се откажиме от секоіа мисл’а за револуціа на пролет... и да се зафатиме за ноа културна

борба, во коіа на прво место ке требит да земат прашаін'ето за нашата народност... Значит, сега му іет времето да се мислит на іазико наш, на нашата национална литература и воспитааін'е во национален дух" (364–365).

Мисирков, се разбира, не ја потценува револуционерната борба за автономија на Македонија за која нашите револуционери се бореа со пушка враце, но, притоа, забележува дека тие не можеа да видат дека „...таа борба имат смисл'а само во тој случај, доколку согледуваа во нашиіот народ, таквиіа качества и особини, коіи се немаат у друзите балканцки народи, а сет само наша карактерна црта, зашто за него само согледуаін'ето на тиіе своіеобразни црти во карактерот, нравите, обичаіте, живеен'ето, предаін'ата и јазикот на нашиіот народ" (365) можи да нѐ спасе од делбата на нашата татковина, која што ако ја допуштиме „ке ни искоренит се шчо ни іет мило и ке ни наврзит много противно нешчо на нашиіот народен дух. Само оддел'ното македонцко национално самосознааін'е кај нас... и борбата против пропагандите што готват почва за дележ на татковината ни која само под Турција е цела, ни даат морално прао да се бориме против бараін'ето на малите балканцки држаи, да се разделит нашата таткоина" (365). За Мисирков спасот од пропагандите и борбата против нив се можни само низ националниот сепаратизам „шчо треба да се проіавит во милоста (љубовта – Г.С.) кон се шчо іет народно, и на прво место, во милоста (љубовта) кон народніот іазик" (365).

Пред да ја изложам Мисирковата филозофија на јазикот и неговите погледи за тоа како да се создаде македонскиот литературен јазик и исходувајќи од едно негово признание дека некои од неговите погледи во таа дејност не се исклучиво негови, сметав дека е потребно да се осврнам на истражување на филологијата кај сите јужни словенски народи и на сфаќањето на нејзините угледни претставници. Тој осврт ми откри дека сите тие топтан се под непосредно и силно влијание на Германската лингвистичка школа и филозофија на јазикот, во лицето на Ј.Г. Фихте, Ј.Г. Хердер, Вилхелм Хумболт, Ернст Касирер, Браќата Грим, особено на Јакоб Грим, Ј.Л. Фриш и др. Тоа особено опширно го изнесува и еден од најзначајните српски историчари, акад. Милорад Екмичиќ, особено во неговото двотомно дело „Стварање Југославије, 1790–1918", „Просвета", Белград, 1989, Том I, стр. 5–662 и Том II, стр. 466–832.

Наведувајќи повеќе дела на германски лингвисти, меѓу кои „Германски речник“ (1854) на Браќата Грим, пред тоа „Германска граматика“ (1818) на Јакоб Грим, па познатото дело на Јохан Готлиб Фихте „Говор до Германската нација“ („Reden an die deutsche Nation“, 1868) па капиталното дело на Јохан Г. Хердер „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit“ во четири тома, издавани во 1784, 1785, 1787, и 1799, посебно во нив т.н. Slawenkapitel од четвртиот том во кој Хердер пишува за „словенските народи“ (die Slawische Völker) сметајќи дека нивната нација е една од најголемите. Тука треба да истакнеме дека М. Екмичиќ не го зема предвид, фактот дека четиритомното дело на Хердер е преведено на руски јазик („Идеи к философии истории целовечества“) и читајќи го него повеќето од јужнословенските филолози го откриваа Хердер. (Јас го имам изданието на Руската академија на науките (Издательство „Наука“ од 1977)). Од него правев паралела меѓу сфаќањето на Хердер и сфаќањето на Мисирков за јазикот). Акад. Екмичиќ, исто така не го споменува, можеби, најпознатото дело на ова време од германската лингвистика, делото на најзначајниот истражувач на филозофијата на јазикот, Вилхелм Хумболт, „За разликата на структурата на човечкиот јазик и нејзиното влијание на духовниот развој на човечкиот род“ (1836), но затоа опширно ја изложува расправата што ја отвори Ј.Л. Фриш уште во 1723 г. со девизата, која, подоцна во лингвистиката на јужнословенските народи, посебно во реформите на Вук, ќе дојде до израз во познатото негово гледиште *Пиши како што зборуваш*. Тоа, пак, гледиште кај Фриш, значи на изворите, гласеше: „Sprich, wie du schreibst“, кај Б.Х. Брокес „Mann muss sprechen wie man schreibt“, сè до Ј.К. Аделунг и до неговото начело што го прифатија јужнословенските филолози: „Schreib wie du sprichst“.

Кога сето речено од геерманската лингвистика и филозофија на јазикот ќе се синтетизира, ќе забележиме дека акад. Екмичиќ е во право кога во поглавјето „Идеје и методи одгајања националне свести преко институција“, во првиот том на својата книга „Стварање Југославије 1790–1918“, напиша: „Во прашањата на стандардизирање на националниот литературен јазик, Германците беа јужнословенски учители“. Тоа истото дојде до израз кај Вук („Пиши како што зборуваш) додека кај Јернеј Копитар во неговото дело „Граматика на словенечкиот јазик“ (1808) пишувајќи за словенечкиот правопис, го воведе принципот „За секој посебен глас, еден посебен звук“, што дојде до

фонетскиот принцип врз кој се изградени македонскиот правопис и ортографијата кај Мисирков. Притоа, не само кај него, туку и кај сите останати јужнословенски филолози, освен овие становишта на Вук и Јернеј Копитар, во правописот, беше прифатен и реализиран принципот дека стандардизацијата на литературните јазици кај Јужните Словени ќе се одвива врз начелото централниот дијалект да се прогласи за национален литературен јазик[2].

Сѐ е тоа одглас на германската филологија, па кога сето ќе се собере во едно, во врска со влијанијата на германската лингвистика и филозофија на јазикот, можат, со своето влијание и кај Мисирков, посебно да се изделат: (1) Јохан Готлиб Фихте со познатото негово дело „Говор до Германската нација“ („Reden an die deutsche Nation“) чие исходишно стојалиште беше „Kultur zur Freicheit“ (Со култура до слобода) што целосно се поклопува со стојалиштето на Мисирков дека има време кога не со насилство и револуција се доаѓа до слобода, туку со еволуција, т.е. со културно возродување, со создавање на автохтона македонска културна свест што ќе се изгради со конституирање на едно сосема ново движење во кое централно место ќе има културата, литературата и македонскиот литературен јазик. Такво беше времето на Мисирков. Така сега можеме да речеме дека со својот прочуен *Говор ѓо Германската нација* и со своето становиште – за комплементарноста на нацијата и јазикот; т.е. дека *нацијата е јазикот* и дека јазикот најцелосно ја открива и осмислува нацијата – Фихте, всушност, го создаде и го стави во средиштето на расправите на целиот XIX век волшебниот очудувачки поим *нација*, чија суштина кај повеќе јужнословенски автори се проширува и продлабочува, па поимот нација, како да е уште недоречен во својата сушност. Поаѓајќи од становиштето на Хердер дека Словените се сметаат за една нација која по просторот што го зафаќа е најголема, сите автори кои понатаму пишуваа за нацијата тргнуваа и од *територијата* која ја зафаќа нацијата и дека, според тоа, таа $ дава нејзе целина. Тој факт го поттикна Мисирков во својата книга да го пишува поглавјето „Состауала, состауат и можит ли Македонија да состауат от себе оддел’на етнографска и политичка іединица?“. Во него ги разработува елементите, а со тоа ја положува и основата на македонскиот национален сепаратизам како негова исходишна филозофија на

[2] Види за тоа опширно кај веќе цитираното дело на Милорад Екмичиќ „Стварање Југославије 1790–1918“, Том I, „Просвета“, Белград, 1989, стр. 42–57.

македонската нација. Притоа Мисирков во својата книга ја воведува синтагмата „историіцки прилики“ на која $ дава големо значење, па затоа и ја зема за свој решавачки принцип. Отаде: „Сформируаін’ето на Македонците во оддел’на словенцка народност е подобен на образуаін’ето на бугарцкиіот и србцко-хрватцкиот народ од некогашните Словени“ (324). Потпирајќи се на погледите на Копитар, Миклошич и Шафарик, дека „Јужните Словени ушче до доаін’ето нивно на Балканцкио Полуостров се разликувале мегу себе... и дека сите Јужни Словени во време на пресел’уаін’ето на Балканцкиіо Полуостров зборувале на разни дијалекти (наречиіа) од іеден іединствен іазик и сите се велеле со іедно обшчо име – Словени“ (325), Мисирков смета дека „Приликите создаат културна и национална близост мег’у л’уг’ето, и приликите ѝ разрознуваат роднинцките елементи“ (329). Тоа во прв ред се огледа во прашањето на јазикот, особено во неговите наречија. Свесен дека образувањето на јужно-словенските народности бил механичко-политички процес, тој се надева истиот тој процес да „не е іет нешчо невозможно и во сегашно време“ (330). Тој процес го гледа, пред сѐ, во нашиот јазик и во неговите наречја. Тие, пак, нашите наречја, се многу блиски еден на друг. Според Мисирков, „македонцките наречиіа вообшчо, фонетички, или звуковно и морфологично или ... лексички, или реченички особини, се многу слични, што, според него, значи дека македонцките наречја имаат своіи обшчи карактерни особености, који се немаат, ни во србцкиіот, ни во бугарцкиіот јазик“ (331). Во мошне стручно заснованата анализа, Мисирков покажува дека „...во централното македонцко наречиіе имаат сочуано старомакедонските гласои ъ и ь што се преминуваат во о и е (на пр. денот от старомакедонцкото двнветъ, преко двнът; сонот, от сънътъ; на место старото ті и ді имаме ќ и ѓ, или ік’ и иг’, на пр. вреік’а и туг’а; на место ні имаме ін’, напр. коін’ наместо *коини*“ (331). Со тоа, Мисирковата споредбена лингвистичка анализа доаѓа до заклучокот дека таквите фонетични особини на македонските наречја ги нема ниту во главното бугарцко наречиіе – источнобугарскиот говор, ниту тие фонетични особини ги има во главното србцко наречиіе – херцеговското. Мисирков, претставувајќи ја историјата на Македонија под владеењето на Византија, Бугарија, Србија и Грција, ќе констатира дека македонското име никогаш не исчезнало. Затоа, според нивниот јазик, „Македонците, не можат да бидат наречени ни бугари, ни срби, ами сет нешчо оддел’но, т.е. составуваат оддел’на етнографцка іединица“ (340).

Ми направи силен впечаток мислењето на Мисирков, кој, имајќи го предвид столетното ропство на македонскиот народ под некои соседни јужнословенски држави, ќе напише дека Македонците никогаш не се однесувале кон народот на нивните поробители со мрзн'а: „Македонцкото жител'ство не се однесуало со мрзн'а кон србите... и бугарите...“ (345)

Она што, и премногу скромно, ќе го нарече својот поглед „згорен поглед на историјата на Македонија...“, она, значи, што во неа е нешто многу битно тоа е фактот „...што докажуат да, ниіе Македонците имаме своја историја и да сме народ, чиишто судбини се развивале во врска со судбините на друзите нам соседни народи...“ (362) Притоа, во нашата историја имат место, *самобитно и своіеобразно*, што го немат кај другите, „како шчо іет да речиме самостоіната Охридцка архиепископиіа (што не е укината, за разлика од соседните, со доаѓањето на Турците, Г.С.) со неіното работеін'е на полето на народното просветуаін'е. Исто така тој историцки поглед покажуат, да готоо во сите времин'а се забележуат силно работеін'е на народніо дух на куклтурно-историцка осноа, резултат на коіа се іавуат образуаін'е на силна македонцка држаа[3] од Цар Самуил и богата народна литература“ (362).

Во ова свое претпоследно поглавје во кое Мисирков ги разгледува условите што овозможуваат Македонија „да состауала, да состауае и да состауат една етногрофцка целина“, тој, кон останатите елементи суштествени за македонската народност го вклучува како есенцијален македонскиот литературен јазик. Според него, „Македонците по јазико не можат со прао да бидат наречени ни бугари, ни срби, ами сет нешчо оддел'но, т.е. оддел'на – и лингвистичка, не само етнографицка целина“. (340) Бидејќи во филолошките расправи кај сите Јужни Словени е искристализирано становиштето според кое литературни-

[3] Кај Мисирков во неговата книга „За македонцките работи“ поимот *држава* се среќава повеќе во неговата историска конотација, како во овој случај, државата на Цар Самуил, подоцна државата на Неманинците, па државата на Цар Душан, Волкашин, Марко (кога и тогаш Македонија во нејзината денешна големина е самостојна во внатрешната политика). Но, поимот *држава* во „За македонцките работи“ не се споменува како историски идеал, потем како принцип во дефинирањето на народноста (нацијата) и во вседсредувањето на поимот *држава* како битен елемент на нацијата. Тоа треба да се доведе во врска со генералното становиште на Мисирков дека еволуцијата, не револуцијата и насилството, се, во тој временски час, доминантни принципи во решавањето на македонцките работи, коишто, пак, од друга страна, се главно средство на секоја држава.

от јазик се составува на тој начин што еден од повеќето дијалекти (наречја) се зема и издигнува на ниво на литературен јазик, Мисирков посебно ги анализира наречијата на бугарите (источно-бугарцкото кај Бугарите) и Босанско-херцеговското, односно јазикот на Вук Караџич, т.е. јужносрбцкото наречие. Мисирков истражува дали свои автохтони црти имаат македонцките наречија во кои „преовладаваат македонизмите пред србизмите и бугаризмите“ и така се определува „до средното и најтипично македонско наречиіе Велешко-Прилепцко-Битолцкиот говор и него го прогласува за македонско-литературен јазик“ (333). Затоа ќе напише: „И така централното македонцко наречиіе (бидејки) іет једнакво далеко и от србкохрватцкіот и бугарцкиіот литературни јазици и можит да се разгледуат, како нешчо оддел’но од ниф... Ако стокмиме наречиіата од краіишчата на Македониіа, од іедна страна, со централното македонцко наречиіе, од друга, со источно-бугарцкото наречиіе, или со србскиіот іазик на Вук Караџич, ке видиме, оти сите македонцки наречиіа сет по блиски до централното македонцко, а не до централните наречиіа на друзите Јужни Словени“ (338).

III

Неколку зборои за македонцкиіот литературен іазик

Хердер и Мисирков.

Заедно со Гане во Москва.

Каква е врската?

На неколку месеци по враќањето на Гане Тодоровски од амбасадорската функција во Русија, делегација на МАНУ замина за Москва на покана од Руската академија, на заедничка научна средба на тема руско-македонските културни врски. Откако заврши првата сесија, по ручекот во ресторанот на Руската академија на науките, Гане ми предложи да прошетаме по московските книжарници. Бевме првин во онаа најпознатата на ул. „Максим Горки“. Долго шетавме и зјапавме во недобројните книги да бараме нешто битно ново за секој од нас. Среде толку илјадници книги не нѐ заинтересира ниту еден наслов. Потоа Гане ми рече: „Сега ќе те одведам на обиколка по московските антикварници.“ Брзо стасавме до една затворена улица полна со дуќани, една до друга сѐ антикварници. И само што тргнавме да ги разгледаме, веќе во првата во која влеговме мене ми паднаа в очи бројните

изданија на Хердеровите дела во превод на руски јазик. Тука беше импозантното издание на неговите дела на руски во 45 тома. Беше неможно тоа издание да се купи, иако беше речиси без пари, зашто како in quarto и толку обемно, не можеше да се пренесе. Затоа се одлучив да го купам првиот превод на неговите избрани трудови на руски, озаглавен „Мысли относящиеся к философической истории чаловечества, по разумению и начертанию Гердера“ (СПб, 1829).

Еден ден истава книга ми затреба, пишувајќи го Предговорот на том IV (од мојот макропроект во МАНУ, „Историја на културата на Македонија“) посветен на јазиците на почвата на Македонија. Дниве, пак, барајќи ги, овој пат, книгите на Ото Бихаљи-Мерин, во тој хаос од книги наредени вертикално на паркетот на повеќе места, ја забележав неочекувано и споменатата книга на Хердер. И, воскликнува Eureca! Прелистувајќи ја неа и читајќи го последното поглавје на Мисирковата книга „За македонцките работи“, „Неколку зборои за македонцкиіот литературен іазик“, забележав некои блиски места и фрагменти од овој текст на Мисирков со бројните текстови на Хердер посветени на јазикот, и публикувани во „Книга четвертая, Часть первая“[4]. Изненадувањата беа повеќекратни. Најпрвин, ме изненади една мисла на Беркли што Хердер, пред да ја почне својата расправа за јазикот, тој „божественный дар речи“ – ја цитира и која гласи: „Свет – это язык, на котором разговаривает бог“ (стр. 96 од рускиот превод на Хердер), а потем неговите зборови: „Благодаря речи зрение, слух, все чувства славаются ведно, благодаря речи они превращаются в творческую мысль, и рукама, этому орудно человеческого искусства, всем прочим членам тела остается только покорится мысли... Можно смотреть на орудия речи как на руль, управяющий нашим рассудком, на речь-как на небесную искру, воспламенившуго наши чувства и мысли... А человек не только может подражить звукам животных, он не только, по словам Монободдо, настоящих пересмешник, mock-bird, среди всех живых существх, но бог научил его искусству запечатлять свои идеи в звуках, называть вещи звуками речи и царить на всей Земле с помощью глаголов исходящих из уст человека. Итак, всякий разум, всякое искусство человека начинается с языка; ибо лишь благодаря языку человек царит и над самим собою и властен раздумывать и выбирать... но живущий на Земле человек – ето питомец звука, и лиш

[4] Иоган Готфрид Гердер, „Мысли относящиеся к философической истории человечества“, стр. 96.

благодаря свои ушаи он постепено учится языку света“[5]. (op. cit., стр. 98).

Кога (можеби и предолго) го цитирав Хердер, го сторив тоа за да констатирам дека Мисирков во својата филозофија на јазикот како да се инспирирал од некои идеи на Хердер, кој е, инаку, најголемата интелектуална ѕвезда во раздобјето на преродбата кај сите Јужни Словени. Се разбира, нивните гледишта не се поклопуваат туку се дополнуваат. Со тоа сакав да го воздигнам Мисирков, тој прогонуван самотник во својата земја, кој израсна во гениј на јазикот и во откривањето на неговата сушност воопшто, а посебно на сушноста на македонскиот литературен јазик и дека, во таа област, тој е на рамништето на најпознатите европски лингвисти на своето време.

Гласот на Мисирков: „Јазикот іет акустичен резултат от физиолошко работеін’е на органите на чоечката реча, на коі шчо му се приписуат извесно значеін’е. Главните елементи на іазикот или чоечката реча сет: органите преко слуот, психолошкото восприемаін’е, физиолошкото работеін’е на органите преко слуот, и присоіедуаин’ето кон восприіеманиіот резултат на физиолошкото работеін’е на органите на речата или гласот, или зборот... Значит, іазикот главно іет физиолошко-психолошка способност на чоека, и као таква зивисит от сѐ тоа шчо праит да се менит чоек... Со развиіаін’ето на іеден чоек и іеден народ се развиіат и неговиіот іазик. Променеін’ата во іазикот на еден народ во време состауваат историјата на іазикот на тоі народ“[6]. Со утврдувањето на тој факт Мисирков е уверен дека токму во неговата историја може да се види растежот на македонскиот јазик... а тој, пак, потекнува од *іедна јужно-словенцка група*, таа, пак, од индоевропска група итн. Во таа хераклитовска река на промените, Мисирков на одделни места во својата книга тврди со право дека, откако ќе се востанови литературниот јазик прогласувајќи еден дијалект/наречје за таков литературен јазик, другите дијалекти, бледнеат и ја губат изразната моќ,[7] но смета дека „секој дијалект, гоор и подгоор можит да се употребуаат во литературни произведеін’а... не по некакви особени естетични преимушчества, а по чисто практични причини, т.е. по стечеін’ето на историцко-културните прилики“ (369). Од тоа заклучува дека токму тие околности денеска подигаат „іедно наречиіе на степен

[5] И. Г. Гердер, op.cit., стр. 96–98.

[6] Мисирков, Собрани дела (I), МАНУ, Скопје, 2005, стр. 369.

[7] Ibid., стр. 369.

на литературен іазик“. Меѓутоа со долгогодишната стандардизација на литературниот јазик на кој е создадена бројна литература во сите жанрови: поезија, проза (раскази, романи, драми, па бројни преводи на светската литература), историцко-културните прилики му отстапуваат место на естетичните кои го унапредуваат и збогатуваат литературниот јазик со убави метафори, епитети што ја зголемуваат естетската вредност на јазикот[8].

Ургентноста од создавањето на македонскиот литературен јазик, кај Мисирков е мотивирана од агресивниот настап на пропагандите на трите мали балкански држави кои настојуваат да им ги наметнат своите литературни јазици во Македонија на нашите луѓе како да се тоа нивни јазици со што настојуваат да го искоренат во нашиот народен живот сето наше што е самобитно и сè она што е чисто македонско. Кога луѓето од Комитетот и Организацијата го обвинуваат дека тој со својата книга носи раздор и раскол кај Македонците, па, во тогашните околности, место револуционерна борба, предлага таа да се напушти и да се сврти кон културна борба, а во неа најпрвин и најсестрано кон создавањето на македонскиот литературен јазик, Мисирков бара не само од македонската интелигенција, туку и од членовите на Комитетот и Организацијата, насекаде каде што настапуваат јавно (било говорно, било писмено) да го прават тоа на централниот дијалект, т.е. на Велешко, Прилепско, Битолско, Охридското наречје. Кон тоа, Мисирков главната опасност од разорните пропаганди што навлегоа во црквите и училиштата во Македонија под Турција кои го загрозуваат нашиот народ, ја гледа во нивната главна цел „да исчистат од Македониіа нашиіот іазик и со него наместо нашите духовни интереси и да ги насадат на нивно место нивните іазици со нивни интереси“[9]. За него трите пропаганди: бугарската, српската и грчката, што врлуваат кај нас – истовремено една против друга, а сите вкупом и заедно против нас – сакаат да „нанесат смртен удар на нашата народност“. Затоа, Мисирков смета дека „ние имаме свет долг и свето прао да го браниме нашиот іазик, зашто „првите гласои шчо и имаме чуено, сет гласоите на нашите татковци и мајки, гласоите и зборoите на нивніот народен іазик. Преко ниф ниіе добифме нашата прва дуовна храна... Со народниот іазик ниіе освоіуваме психологиіата на нашите татковци и предедовци и се чиниме нивни дуовни последни-

[8] Ibid., стр. 336.

[9] Ibid. стр. 371.

ци...[10] Затоа, според Мисирков, на Македонија $ е потребно внатрешно македонско обединување, па отаде тој, речиси на секоја страница од својата книга, постојано повторува – Доста со пролевањето крв и доста со револуционерната борба. Да се свртиме еднаш кон културната! Повторува како просто да лелека и проколнува: „Даі Боже, сета пролеана крв да послужит како завет меѓу живите, коіи се должни пред таіа крв да се заколнат за іедна обшча културна работа, на полза и стрек'а на нашата обшча много патена таткоина – Македониіа"[11]. А, наместо тоа, повторно му се враќа истиот рефрен од Комитетот: *сега не му е времето да се подигаат национални прашаін'а*. Со тоа, вели тој, пак просто си ги затвараме очите пред неприіатната за нас деіствител'ност. „Кривината за тоа, пишува Мисирков, лежит во нашите предшественици коіи не сознаа сета негоа важност и не го кладоа да зреит... прашан'ето за народноста на Македонците кое имат првостепено значен'е ние да го земиме во своіи раце и со тоа наспроти бугарското, српското и грчкото гледиште да го изградиме своето македонцко гледиште, а со тоа и да се спротивставиме на мислењето, дека божем, „ниіе не сме во состоіаін'е самостоіно, без туг'о влиіаін'е да изучиме самите себе"[12].

Ете тоа е неговата бележита книга „За македонцките работи" – целосно осознаено и разработено наше ново и автохтоно македонцко гледиште за македонскиот народ, во која се открива во што е неговата самобитност, а во што разликата од народноста на Бугарите, Србите и Грците.

По прочитот на неговото базично дело (Првиот том од критичкото издание на МАНУ), носталгијата по Мисирков се роди во мене и ќе се раѓа во сите нас кога (ќе) го читаме него денес, затоа што неговите гледишта за македонцките работи во нивната сестраност како уште да не станале наши општи македонски гледишта (национална парадигма) во и за сите прашања за кои пишувавме во овој текст, притоа секогаш имајќи го предвид мислењето на Блаже Конески дека „откривањето на Мисирков во многу погледи значи за нас откривање на самите себеси"[13].

---

[10] Исто, стр. 367.

[11] Исто, стр. 240.

[12] Исто, стр. 249.

[13] Блаже Конески, Избрани дела, том IV, Култура, Скопје, 1990, стр. 142.

Тука, сега, на самиот крај, треба да речеме дека во изградбата на своето македонско гледиште Мисирков не беше осамен. Всушност неговите гледишта и гледиштата на Гоце Делчев, во клучните расправи, што спроти Илинденското востание во усвитен вид се водат во Македонија, се *целосно идентични*. Овие двајца македонски великани во однос на погрешната одлука за предвремено кревање на Востание и на трагичните последици од него, мислат исто, но, исто така, исто и во однос на она што Мисирков толку често го повторува дека на Македонија, во тогашниот час $ е потребно културно востание, односно културно и народносно просветување и воздигнување што е пандан на познатата максима на Делчев дека тој го *разбира светот единствено како културен натпревар меѓу народите*. Тоа исто Мисирковско-Делчевско мислење ќе го изрази и најголемиот познавач, проучувач и проследувач на Мисирковите идеи, три децении по неговата смрт во Асномска Македонија, третиот македонски великан, Блаже Конески, кој им се обрати на Македонците со следниве зборови:

„Послушајте Македонци, за нас повеќе отколку за други во светот, јазикот претставува наша единствена комплетна татковина.“

Така, на македонскиов простор, низ сите промени и пресврти во историјата на нашиот народ, овие македонски константи и столбови: Делчев, Мисирков, Рацин, Конески повеќе не можат да се изневеруваат тие и нивните пораки без, притоа, да не се засега во суштинската основа на македонскиот опстој.

Влада Урошевиќ

ЕДЕН БРАН ОД СОНИШТА
(Катица Ќулавкова: „Сонот е живот“, Скопје, „Поетики“, 2014)

Во 1631 година шпанскиот драмски писател Педро Калдерон де ла Барка ќе ја напише својата најпозната драма, ремек-делото на барокниот театар – „Животот е сон“. Сега, речиси четиристотини години по Калдерон, Катица Ќулавкова го подложува овој славен наслов на метатеза: „Сонот е живот“, вели нашата писателка. Макар што математиката нѐ учи дека двете страни на равенката можат слободно да си ги заменат местата без да се случи некаква промена во нивните вредности (ако А е еднакво на Б, тогаш и Б е еднакво на А), во литературата тоа не е така: наспроти лесно меланхоличниот тон на изјавата „Животот е сон“, изјавата „Сонот е живот“ содржи несомнена провокативност и значајна доза на изненада.

Во драмата на Калдерон де ла Барка полскиот (?) крал Басил го затвора својот син Сигисмонд, наизменично, ту во мрачна зандана ту во блескав и раскошен дворец, сакајќи на тој начин да изврши целосна дезориентација на свеста кај несреќниот престолонаследник и да му ги уништи критериумите за разликување на илузијата од реалноста. Тој поради тоа ја губи довербата во вистинитоста на животот и подготвен е да го прифати како еден вид илузија. Сонот и животот можат, сфаќа Сигисмонд, секогаш да си ги заменат местата; поради тоа тој во еден миг заклучува дека „Животот е сон“. „Сонот е живот“ – девизата што ја исфрла Ќулавкова во насловот на својата книга, е плод на едно поинакво, радикално сознание, кое сака да ги разбие установените калапи на чувствувања и на промислувања на светот, поставувајќи го сонот како врвна точка на сознанието.

Продолжувајќи ја линијата зацртана со нејзината книга кратки прози „Друго време“ (1989), Катица Ќулавкова сега објавува нова книга од истиот жанр, во која ги поместува раскажаните соништа обликувани како заокружени прозни целини.

Во поднасловот на книгата стои, како некој вид појаснување на она што се крие во неа: „1001 фикција“. Се разбира, тука нема толку соништа-раскази – сè на сè се околу деведесет. Книжевната алузија е јасна: авторката сака да потсети на древниот арапски зборник на приказни „1001 ноќ“. И, секако, на Шехерезада, која во рамковната приказна на зборникот го продолжува својот живот раскажувајќи му на царот Шахријар по една приказна секоја ноќ. Во еден можен обид за толкување на оваа паралела, раскажувањето соништа во книгата на Ќулавкова би играло, исто така, улога на откуп пред темните сили на бесмислата, хаосот, нетрајноста. Обликувањето на сонот во приказна е потфат кој од Хаосот создава Космос и ја означува победата на организираната мисла врз аморфната материја на несвесното. Преку тој чин – би можело да оди натаму ова толкување – сонот ја победува својата ефемерна природа и добива нови одлики, кои му го овозможуваат паметењето и траењето.

Отсекогаш привлечна мамка за љубопитноста на човековиот дух и присутен во сите епохи како поттикнувачки агенс за излети во непознатото, сонот – и како тема и како облик на нарација – ќе избие на едно мошне истакнато место во уметноста од самиот почеток на дваесеттиот век. Пробивот на психоанализата извонредно многу ќе го зголеми интересот за оваа област на човековото духовно битие и ќе отвори нови патишта за пристапот кон дотогаш недоволно истражените области на несвесното. Секако, надреалистите ќе бидат првите што ќе ги насетат новите можности кои овие откритија ѝ ги нудат на уметноста. Сонот, дотогаш употребуван само како некој вид додаток на уметничките дела, сега, пренесен во пишаниот збор, добива право да биде независно уметничко дело. Во една книшка на Луј Арагон, излезена есента 1924, десетина дена пред „Манифестот на надреализмот“, насловена како „Еден бран од соништа“, се вели: „Сега сонот, во светлината на надреализмот, се појаснува и го добива своето значење. Така, кога Андре Бретон ги запишува своите соништа, тие за првпат откако светот станал свет успеваат да го зачуваат во раскажувачкиот текст карактерот на сонот (...) 1924: под знакот на овој број, кој во себе содржи багер што рине низ песокот и кој влече зад себе цела жетва од риби-месечинки, под знакот на овој број што е накитен со поразии, украсен со чудни sвезди во косите, епидемијата на сонот се шири низ градските квартови и низ полињата.“ Сите денешни книжевни текстови во кои раскажаниот сон е осамостоен во облик што

самиот си го осигурува своето постоење, водат потекло од секавичниот спој на учењата на психоанализата и надреалистичките барања на еден нов израз.

Секако, психоанализата, во својот подоцнешен развој, ќе има свои расколи и разделувања на патишта. Фројд, отпрво признат како неоспорен авторитет, ќе го добие својот опонент во Јунг. На рационалниот, атеистички и егзактен дух на Фројд ќе му се противстави духот на Јунг, склон кон езотеричното и мистичното. Надреалистите ќе останат докрај верни на учењата на Фројд, целосно незаинтересирани за идеите на Јунг. (Воопшто не е случајно што Јунг, уште во 1918 година, ќе им упати на дадаистите – идните надреалисти – критички забелешки, кои нема да му бидат заборавени.) Изучувањата на Јунг, свртени кон симболите на колективната психа и кон делата на митопоетичката имагинација, ќе најдат следбеници во сосема други уметнички кругови.

Несомнено, Катица Ќулавкова во оваа своја книга целосно застанува на страната на Јунг; еден од воведните текстови во книгата – „За азбуката на соништата“ – е напишан во вид на писмо до Карл Густав Јунг, и не е воопшто случајно што тука името на Фројд никаде не се споменува. Ако сакаме да ги бараме духовните сродства на овие текстови на Катица Ќулавкова, тогаш тоа би биле оракулските халуцинации и описите на намерно предизвиканите соништа од Јунговата долго криена „Црвена книга“ – сеедно дали нашата писателка била или не била во допир со нив.

Запишаните соништа на Ќулавкова имаат свои стожери во големите архетипски симболи: голем број текстови од оваа книга (особено нејзиниот прв дел „Via regia: Исповеди, катарзи“) се поврзани со претставите на Мајката, Таткото, Детето, Дамнешниот дом (со враќањето, по долго време, во него), Куќата воопшто (со постојано динамичниот однос внатре – надвор), Родниот крај, Туѓината. Се разбира, Јунговите основни архетипови се поинакви (Анима, Анимус, Сенка…), но Ќулавкова не го следи дословно нивниот список, туку го редуцира или го дополнува, прави своја низа од фигури, кои го сочинуваат нејзиниот ноќен свет.

Соништата на Ќулавкова не се низа од слики, туку, многу повеќе, разработка на ситуации. Ќулавкова, сосема оправдано, оценува дека не сликата, туку ситуацијата е основна единка во јазикот на соништата. А, основната ситуација во овие раскази-соништа е состојба

на загрозеност. Сеедно дали лична или колективна, таа загрозеност се шири во овие прози и ги обвиткува како една атмосфера, секаде присутна, која оди од чувството на нејасна тегобност без видлива причина до очигледноста на директната физичка закана. „Доаѓаат некои службени лица, строги, сурови и ми кажуваат дека им е наредено да ме водат в затвор. Не знам зошто дошле и тоа ме копка, коп, коп, коп, копајца. Сепак, не ги прашувам зошто. Знам, прво, дека тие само спроведуваат што ќе им се каже, второ, нема игра со власта, не со оваа, морам да послушам и да се подготвам за отсуство…“ Така почнува една од овие прози (насочувајќи ги – намерно – нашите книжевни асоцијации кон славниот почеток на Кафкиниот „Процес“: „Некој сигурно го наклеветил Јозеф К. бидејќи, и покрај тоа што не направил ништо лошо, едно утро беше уапсен...“), за во следната опасноста да се прошири: „Ги осомничија и ги испозатворија, ги лишија од слобода многумина блиски, писатели, пријатели, познаници...“ Очигледно е дека кај Ќулавкова посветеноста на архетипското не подразбира останување во доменот на митскиот декор и на древните вистини; користејќи ги шемите на архетипските формули, оваа писателка одговара на предизвиците што пред неа ги поставуваат новите времиња, актуелниот миг. Во овие текстови пред нас постојано излегуваат нештата што ги знаеме од секојдневната дневна практика, но обоени со едно ново осветлување – еднаш потонати во загадочна полутемнина, другпат прецизно оцртани под блескавата *laterna magica* на сонот.

Извонредно вешто Ќулавкова плови низ густата магма на ониричните виденија. Мошне природно, со еден тон на интимни доверувања, преправајќи се, одвреме-навреме, дека е понаивна отколку што е, таа ги совладува апсурдните пресврти, неочекуваните премини и преобразби, непримерените однесувања на другите учесници во случувањата, вчудовидувачките застранувања на времето и просторот. Сето тоа тече кај овој автор на еден природен начин, со една привлечна лежерност на стилот, понекогаш емотивно приповдигнато, но, сепак, доволно воздржано за да го зачува естетското достоинство на текстот. Раскажаните соништа од книгата „Сонот е живот“ се мали прозни целини, напишани со еден несомнено одмерен и проучен стил, во кои раскажувачката техника, и покрај изразито прозниот карактер на делото, содржи елементи и на поезија, но и на есеистика. Ќулавкова ни ги раскажува овие преживелици како нивен учесник и сведок, а истовремено, дава коментари на дејството, ги толкува настаните со

еден дел на своето *ratio* што останува буден и покрај опаѓањето на свесните функции во текот на сонот. Тоа не се само оние делови од овие прози што се отпечатени во *италик* – своите забелешки кон она што се случува, и своите помалку или повеќе јасни алузии за можното значење на сонуваното, Ќулавкова ги вметнува постојано, покажувајќи ја, на тој начин, поврзаноста на сонот со највистинското јаве, заемната врска што без прекин тече меѓу дневната и ноќната страна на нашето психичко битие.

Зборувајќи за текстовите објавени во претходното дело од ист жанр, во „Друго време“, Ќулавкова – во еден од трите воведни текста од новата книга – вели: „Во нив запишав некои навистина доживеани сонови, во коишто интервенирав со цел да ги литераризирам (да оставаат впечаток на измислици и раскази), а еден дел беа мистифицирани соништа, значи имитирав сонување“. Сега, за книгата „Сонот е живот“, Ќулавкова не ни дава податоци врз основа на кои би можеле да заклучиме во која мера текстовите што се пред нас се „навистина доживеани сонови“, а во која – „мистифицирани соништа“. Но, сеедно дали текстовите што ни ги открива оваа книга се „вистински“ или „имитирани“, во нив е забележлива тенденцијата да бидат насочени кон однапред определени значења. Оваа писателка ја употребува материјата на сонот како скулпторот глината: за да извлече од хаосот една јасна форма, и да ја упати кон смисла. На Ќулавкова, при допирот со несвесното, ѝ помага, во значајна мера, свеста: нејзе не ја возбудува толку алогичноста на сонот, колку неговото можно симболично, метафорично значење. Затоа, таа на сонот, неретко, особено во вториот дел од книгата, насловен „Via profana: Ноќник“, му помага да се доизрази, го обојува со недвосмислени упатувања кон состојбите и ситуациите од доменот на општествените и политичките околности. За среќа, во тој процес навлегува и хуморот, не премногу истакнат, но несомнено присутен, кој на исказот му дава обвивка од лесна ироничност (или – автоироничност), спасувајќи го од опасностите на пренагласениот патос.

Она што веднаш паѓа в очи при читањето на овие раскази-соништа е поделеноста на овој автор меѓу сферата на ирационалното, ноќното, отадешното, од една страна, и доменот на разумот, на дневниот поглед на светот, на вкотвеноста во овде и сега, од друга. Колку и да е привлечена од енигматичното, заумното, несознајното лице на сонот, Ќулавкова не може да се откаже од својата потреба да раз-

јасни, да протолкува, да ја осмисли материјата на која ѝ пристапува. Во составувањето на книгата таа вметнува три уводни текста, во кои вложува напори да го објасни својот однос кон сонот, да најде оправдување за потребата од која била раководена при запишувањето на соништата и да навлезе во односот меѓу сонувањето сониште и толкувањето сониште. Запишувањето на соништата за неа претставува, како што го објаснува тоа во еден од овие текстови, „толкувачки чин“ и таа прогласува дека „правото на сонување е неразделно од правото на толкување“.

Неоспорно е дека Ќулавкова ја привлекува мистеријата на сонот, но кај неа на прво место не се апсурдните ситуации, невозможните пресврти, изненадувачките слики; макар што, при минување низ лавиринтите на нашиот ноќен живот, таа ги опишува со возбуда нивните питорескни привлечности; она што притоа навистина ја интересира е смислата на сето она што лежи зад темната завеса зад чии процепи само за миг можеме да фрлиме поглед врз недоволно јасните глетки. Кај оваа авторка секогаш, и во најмрачните сцени, како да има еден „објективен раскажувач“, кој го дава својот сезнаен коментар и, со тоа, на извесен начин ја олеснува заплетканоста на дејството и непросирноста на сценскиот простор каде што се одигрува тоа. Сето тоа нешто значи, сака да рече Ќулавкова, и таа очигледно не може да му одолее на предизвикот да дознае што е тоа.

Ќулавкова напишала една книга што внесува разновидност во современата македонска проза. Макар што по својата тематика не е осамена, Ќулавкова ја покажува својата самосвојност и својата оддалеченост од постојните творечки проседеа на еден мошне јасен и недвосмислен начин. „Сонот е живот“ е книга што претставува извонредно значаен настан во нашата литература и нејзиното појавување, макар што во овој миг недоволно воочено, ќе има – сигурен сум – свои одеци во годините што доаѓаат.

А, што се однесува до драмата на Педро Калдерон де ла Барка, на која упатува Ќулавкова со парафразираниот наслов, останува да одговориме на прашањето: зошто на младиот престолонаследник треба да му се одземе способноста да ги разликува животот и сонот. Причината лежи во пророштвото на дворскиот астролог, кој на кралот му ја открива пораката на ѕвездите – кралскиот син ќе го отстрани својот татко од престол и ќе ја поведе земјата во непредвидливи промени.

А, во книгата на Ќулавкова, на крајот, во белешката за писателот, дознаваме дека, покрај другите дејности и интресирања, авторката „се занимава со уметничка фотографија и астрологија“.

„Ниедно совпаѓање не е случајно“, би кажала – во еден од своите вообичаени коментари кон ониричните настани – авторката на оваа книга.

Влада Урошевиќ

НАРАТИВНИОТ МЕХАНИЗАМ НА СОНОТ
(Митко Маџунков: „Астрагали“, Скопје, МАНУ, 2016)

Новата прозна книга на Митко Маџунков, „Астрагали“, доаѓа како продолжение на една впечатлива низа книги што му припаѓаат на истиот вид, кои овој автор ги објавуваше во текот на последниве три децении: „Меѓата на светот“, „Парадоксален сон“, „Дрвото на Нарајана“, „Даровите на небото“, „Грабнувањето на Европа“. Притоа, оваа нова книга не само што квантитетно ги надминува (со своите двесте осумдесет текстови!) досегашните туку и, може да се рече, донесува, во своите најдобри мигови еден вид сублимација на сето она што го манифестираше Маџунков во претходните книги како содржина и како постапка.

Обележјето на жанрот на кој му припаѓаат овие книги на Маџунков како „збирки кратки прози“ мораме да го прифатиме во недостиг на подобро решение. Обично велиме дека станува збор за „кратки прози“ или „кратки фикции“, но тие термини оставаат, секако, мошне голема доза неопределеност при дефинирањето. Тоа не се „песни во проза“, како што љубеле да ги наречуваат донекаде сличните текстови поетите од деветнаесеттиот век – Маџунков е прозаист, кој не се сокрива зад поетизирање на изразот. Термините „записи“ или „цртички“, кои некогаш се употребувале во книжевниот свет, одамна се компромитирани со новинарската практика. Името „куси раскази“ не одговара секогаш, бидејќи кај овој автор наративната шема на расказот – т.е. дејството врамено во временски рамки – понекогаш излегува од вообичаените правила, а понекогаш воопшто и ја нема. Тоа што Маџунков го пишува може, за миг, да заличи на басна, на парабола, на будистичка зен-приказна, но не се совпаѓа целосно со ниту еден ваков прозен вид, и – макар што во последниве години се јавува и кај другите наши прозни творци – останува како еден препознатлив белег за творештвото на овој писател.

Веднаш ќе речам дека тука, меѓу овие куси прози, се кријат извонредно високите достигнувања на Митко Маџунков (што, се разбира, не ги става надвор од тие исклучителни резултати неговите романи, особено чудесната „Кула на ридот“!) и дека во „Астрагали“, но и во другите негови книги од тој вид, има такви „парчиња“ што можат слободно, без страв од претерувања, да ја понесат оцената – вистински ремек-дела. Тоа што во најголем број случаи станува збор, ако се гледа форматот, за еден вид прозни минијатури, не ја намалува вредноста, туку го покажува мајсторството на овој уметник на зборот на мал простор да досегне големи духовни димензии.

Овие куси прози на Маџунков (за кои, еве, немам друго име) се најчесто настани, случки, преживелици, чие потекло е сонот. Во најголем број случаи Маџунков тоа не го кажува изричито (макар што има наслови како „Предел од сон“ или „Живеалиштето на соништата“, „Лагите од соништата“, „Разделба од соништата“), но ние, и покрај премолчувањето на оваа определба на потеклото, набргу, веќе по првите реченици, сфаќаме дека се наоѓаме во еден друг, поинаков свет, кој покажува една несомнена самостојност во однос на добропознатиот свет на нашето секојдневје. Тој друг свет, јасно ни е набргу откако ќе навлеземе во некоја од овие прози, има своја сопствена логика (или – ако сакате – своја алогичност), има свој систем на односи меѓу причините и последиците, свои закони за времето и просторот. Маџунков извонредно успева да ја пренесе нарацијата на сонот во својата прозна постапка, да ја вгради во својата реченица, да ја фати во својата јазична замка, поместувајќи ги границите на реалноста и разнишувајќи ни ги критериумите за тоа што е објективно вистинито, а што не е. И таа флуидна непрецизност, таа лесна амбивалентност што нѐ нишка од сигурност кон сомневање, и од несигурност кон убеденост, преведени од јазикот на сонот во јазикот на прозата, нѐ носи и нѐ заведува како што сонувањето нѐ заведува во своите лавиринти. Огромен број од овие прозни дела имаат такво, онирично потекло. Притоа, Маџунков во овие текстови не го користи сонот за искажување на некои алегорични или, воопшто, метафорични содржини (каков што е случајот со некои раскази од неговата прва книга „Чудна средба“) – тој не ги користи сликите и ситуациите од соништата за да соопшти низ нив некоја помалку или повеќе одгатлива порака или, воопшто, содржина што би била преводлива на еден рационално изграден јазик. Не, тој ужива во алогичноста на ониричниот говор

и ни го препушта нам, на читателите, своето дело така, без објаснување, сметајќи, секако, дека сонот има своја сопствена ноќна смисла, недостапна за нашиот рационален, дневен ум. Тие пораки на сонот Маџунков ги пренесува, извонредно успешно, во прозен облик, но тие остануваат и кај него, во тој нов облик, онакви какви што се и во соновниот јазик – непросирни и загадочни.

Девизата « l'art pour l'art » одамна веќе отишла во историјата; принципот од кој се раководи Маџунков е: « Le rêve pour le rêve ».

Секако, гледано од книжевноисториски аспект, овие прози на Маџунков се во врска со книжевните и уметнички дела родени од љубопитноста пројавена уште од самиот почеток на дваесеттиот век и насочена кон тајните на нашиот ноќен живот, во кој престојуваме во еден друг свет, различен од оној на кој сме свикнати. Во тој свет, кој уште од најраните цивилизации претставувал загатка за човековата мисла, првпат сериозно, со конзистентни научни методи, ќе навлезе Сигмунд Фројд, кој ќе се обиде да ги растолкува неговите тајни и да ни ги даде клучевите за неговото разбирање. Раскажаните соништа на Фројдовите пациенти од книгата „Толкување на соништата" (1900), најверојатно ги претставуваат првите поттици и парадигми за сите идни книжевни навлегувања во просторите на овие „темни вилаети". Припадниците на надреалистичкото движење, кои ќе бидат одушевени од идеите на Фројд, ќе бидат првите што од ваквите « recits de rêve » (што јас го преведувам како „раскажани соништа") ќе се обидат да направат еден нов жанр. Надреалистичките списанија, особено оние од дваесеттите години на минатиот век, полни се со нивни записи на соништа – вистински или дополнително стилизирани и насочени кон некои однапред смислени поенти и свесно барани ефекти, тоа е тешко да се рече. Во секој случај, во историјата на литературата можеме слободно да ги одбележиме надреалистите како писатели кои на сонот – на раскажаниот сон – први му дале едно самостојно постоење. Во тоа време ликот на Фројд, таткото на психоанализата, надреалистите го поставуваа меѓу врвните фигури на својот пантеон. Но, трудот на Фројд, кој некои го наречуваат „логичар на несвесното", беше насочен кон објаснување и толкување на механизмот на сонот и кон барање клучеви за негово разјаснување, додека, пак, надреалистите ги фасцинираше токму неразбирливоста и ирационалноста, кои управуваат со овие производи на нашиот ноќен живот. Во тој поглед Митко Маџунков е близок до надреалистите, макар што меѓу делата на први-

те надреалисти и делото на овој наш писател постојат мошне значајни разлики. Оттогаш, од „Манифестот на надреализмот“ на Андре Бретон, излезен есента 1924 година, па до првите текстови од овој тип во творештвото на Маџунков, објавени кон почетокот на осумдесетттите години на минатиот век, поминале цели шеесет години, и за тоа време во доменот на книжевноста се случиле многу нешта – откривањето на Кафка, појавата на магичниот реализам (прокламиран во теоретското дело „Авантурата на XX век“ на Масимо Бонтемпели во 1928 година), кратката, но мошне значајна епозода со францускиот «nouveau roman», блеснувањето на драмата на апсурдот, сè посилното зрачење на делото на Анри Мишо, излегувањето на сцена на јужноамериканските раскажувачи на чело со Борхес – така што надреализмот претставува само една од можните појдовни точки од кои тргнува нашиот писател.

Што се однесува до Фројд, својот долг кон неговото дело Митко Маџунков го искажува и низ насловот на едната од своите книги – „Парадоксален сон“ (1987), што е, всушност, термин кој во своите студии често го употребувал виенскиот психоаналитичар.

Секако, читајќи ги овие прози читателот ќе си го постави прашањето: дали се ова навистина доживеани, запаметени и запишани соништа на авторот или, пак, негови дневни креации? Колку овој наш писател го употребува своето лично искуство од ноќните скитања низ мрачните шуми на потсвеста, а колку ја насочува својата имагинација да го имитира наративниот механизам на сонот, тоа е тешко да се одговори. Впрочем, Фројд во својата позната анализа на халуцинациите и на соништата што се јавуваат во „Градива“, краткиот роман на Вилхем Јенсен, дава потврди дека навистина сонуваните соништа и оние измислени од писатели имаат иста вредност како материјал произлезен од потсвеста. „Поетите и романсиерите се скапоцени сојузници, и нивните сведоштва треба високо да се ценат, бидејќи тие познаваат, меѓу небото и земјата, многу нешта за кои нашата школска мудрост не може уште ни да сонува“, вели Фројд (парафразирајќи, се разбира, една реплика на Хамлет). Во секој случај – сеедно дали како материјал ги употребуваат „вистинските“ или „измислените“ соништа, овие прози на Маџунков извонредно ја пренесуваат суштинската одлика на ониричните доживувања, а тоа е: низ посилни или поблаги изместувања од колосекот на логиката да се поттикне едно „онеобичување“, една „зачудност“ на случувањата, одлика што при транскри-

бирањето на сонот во прозен дискурс писателот ја применува со цел читателот да се најде префрлен во еден друг свет, да биде зашеметен, да биде маѓосан. Притоа, намерата на уметникот на зборот – во овој случај на Митко Маџунков – е, несомнено, тој прозен облик на сонот да послужи како средство што треба да нѐ заведе, да ни даде илузија дека постои и еден друг, поинаков свет, и да ни ја дари привилегијата да се здобиеме, низ влегување во уметничкото дело, со можноста да додадеме уште една димензија на нашиот краток и, за жал, еднократен живот.

Што се случува во тие „раскажани соништа“ на Маџунков? Веднаш, уште на самиот почеток, пред нас е една веќе создадена ситуација: сонот ги поставил (уште пред ние да пристигнеме во својство на читатели) кулисите, сцената е подготвена, воведното дејство е одиграно. Навлегувањето во сонот е еден « fait accompli ». Кај Кафка, во „Метаморфоза“ ние, веќе во првите редови, се соочуваме со фактот дека преобразбата е извршена: „Кога Грегор Самса едно утро се разбуди од немирните соништа, се виде себеси во постела претворен во голема бубачка.“ Кај Маџунков, во „Инцестни состојби“, воведните, подготвителните делови се уште повеќе елиминирани: „Се подготвува за бања. Кога е веќе гол, гледа дека лежи во креветот. До него лежи неговата мајка, на средни години. Зачуден, тој станува од креветот. Излегува.“ Тука, кај Маџунков, судирот со нововоспоставената реалност е директен, без предупредувања. Како да нема потреба од дополнителни објаснувања и, секако, не е дозволено да се поставуваат прашања: како, зошто? Така е како што е: ние, како читатели, сме подложени на волјата на законите од повисок (недостаслив) ред, не можеме да бараме помош од логиката, од смислата, од досегашното искуство – фрлени сме во една средина на која мораме, колку што е можно побрзо, да се приспособиме. Потоа доаѓа дејство што произлегува, на некој начин, од таа сцена; како на плоштадите на Де Кирико, сенките на минувачите носат во својата поставеност загатка што не може да се искаже, но која нѐ исполнува со чувство на некаква неопределена тегобност, на вознемирувачка неизвесност. Многу често станува збор за пат, патување, враќање кон родниот одамна напуштен дом. Се појавуваат роднини за кои, со еден дел од свеста, знаеме дека се мртви, но и тука сме лишени од можноста да поставуваме (очигледно непотребни) прашања, прифаќајќи ги нештата како однапред определена судбина, како пресуда против која нема можност за апелација.

Вака раскажано сето ова може да се чини како некаква апстрактна шема. Но, кај Маџунков не станува збор за простори што не припаѓаат никаде. Една од убавите одлики на оваа проза е нејзиното чувство за амбиент, за вкус и мирис на определено поднебје, за – речено со јазикот на романтичарите – « couleur locale » т.е. за „локална боја“. Маџунков е писател што има извонредно развиена смисла за детаљ, за обојување на глетките и на настаните со особеностите на географскиот простор, на историските околности, на годишните времиња. Со неколку назнаки тој го лоцира настанот во времето и во просторот, му дава обележја на конкретност, на материјална полнокрвност. Поради тоа и најнеобичните сцени од овие прози дејствуваат врз нашата имагинација со голема убедливост и ги пленуваат нашите читателски сетила со една магнетна привлечна сила.

Тој што ни ги соопштува овие загадочни случки е еден вид објективен раскажувач, кој, истовремено, не се обидува да ни ги дообјасни нештата. Дури и кога станува збор за сосема апсурдни, невозможни и неприродни збиднувања, тој останува спокоен, посветен на својата задача да ни ги соопшти фактите со најголема можна прецизност во описот, без заземање став или искажување некаков коментар. „Тоа изгледаше несфатливо, но не се доживуваше ни како неприродно, а ниту како страшно“, заклучува тој безимен соопштувач по еден таков драматичен и необјаснив настан. Секако, во таа позиција има и извесна доза на хумор: „Јас ви ги кажувам нештата онака како што ги знам, а вие можете да ги сфатите онака како што сакате„„, вели тој по малку недоветен набљудувач, извлекувајќи се од одговорност и префрлајќи ја можната вина врз околностите што тој, очигледно, не може да ги контролира.

А, основната сила која управува со сиот тој изместен и каприциозен склоп од случувања е наративниот механизам на сонот: сите тие настани во оваа проза се одигруваат како плод на вечно несознајната потреба на човековата ноќна психа да измислува приказни.

И Маџунков, поттикнат од таа потреба, измислува такви заспивалки, сонувалки, залагалки – но не со цел да нѐ успие, туку да нѐ држи будни и претпазливи, љубопитни за она што следува понатаму, подготвени да се нурнеме, заедно со него, уште подлабоко во темното царство на несвесното.

И во оваа книга, како и во другите од „онирично циклус“ на Маџунков, среќаваме и такви делови за кои не би бил сосема адеква-

тен терминот „прераскажни соништа“. Но, и кога некои од ваквите кратки прози раскажуваат сцени или настани од обичниот живот, Мацунков и во нив успева да ја постави алогичноста на сонот како еден агол на согледување на нештата. И она што би можеле да го наречеме „обичен живот“, тука, кај Мацунков, има своја изместеност, свое отпрво незабележливо, а потоа сè понезапирливо лизгање кон необјаснивото. Еве една мошне карактеристична проза од оваа книга, која може да го илустрира извонредно тоа. Бидејќи е кратка, ќе ја наведеме во целост:

Предел од сон

Гробишански алеи со бисти на великани, триумфални порти, мостови, бродови, коњи. Цуциња, шутови. Застрашувачки восочни фигури скриени во салите. Дојци 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.

Навлегувајќи во сомнамбулниот свет опишан во оваа кратка проза, ние откриваме, мошне бргу, дека она што тука се опишува е, всушност, нашата актуелна реалност: пред нас се резултатите на помпезно-монструозниот проект „Скопје 2014“, и тоа даден со речиси сите оние реквизити што ги знаеме од нашето секојдневно доживување. Па, сепак, врз оваа градска ведута лебди една сомнамбулна атмосфера, која ја има својата онирична питорескност. На дело е една особена постапка на „очудување“, која на еден начин близок до трансформациските моќи на сонот, од фактографски забележаните детали создава глетка блиска до некои слики на Де Кирико. Како му успева тоа на Мацунков?

Оваа метаморфоза почнува веќе од насловот: по средбата со еден наслов каков што е „Предел од сонот“, ние очекуваме нешто што е мошне оддалечено од стварноста. А, кога под еден таков наслов ќе ги сретнеме елементите на една проверлива реалност, во нашата читателска перцепција настанува еден своевиден судир меѓу очеку-

вањата („изневерен хоризонт на очекувања!“) и содржината што не се совпаѓа, очигледно, со тие очекувања. И, од тој судир произлегува, природно, онаа своевидна збунетост, зашеметеност, колебливост при определувањето меѓу тоа што е привид, а што вистина, толку често присутни – како специфичен уметнички ефект – во овие творби на Маџунков. Натамошните елементи на оваа постапка – почетните зборови од првата реченица: „гробиштански алеи“, место, да речеме, „градски улици“, го засилуваат резултатот на оваа постапка и ја водат сигурноста на читателот кон нови искушенија. И, така, постепено, употребувајќи, може да се рече, „минималистички“ средства, Маџунков претвора, навистина мајсторски, една слика што е речиси фотографски преземена од реалноста во застрашувачка визија од кошмар.

Читајќи го Маџунков ние честопати се прашуваме: „Чекај, дали е ова реалност, или веќе сме почнале, несетено, да тонеме кон длабочините на несвесното Каде сме ја минале меѓата што го двои јавето и сонот? Како успеал писателот да нè вовлече вака неусетно во својата стапица?“ Тоа двоумење дали она што се раскажува му припаѓа на сонот или на нашето секојдневно јаве е една од извонредно карактеристичните постапки на овој писател, еден мошне успешен ефект, а можеби и не само ефект – бидејќи во тие доближувања и мешања меѓу сонот и јавето лежи и длабоката филозофска смисла на овие дела, вистинската природа на она што тие сакаат да го искажат.

А, што сакаат да искажат, прашувате вие, а и јас со вас. Тие дела велат, на еден свој дискретен начин, со својата длабоко скриена порака, дека сè е чудо, дека ние живееме (и тогаш кога сме убедени дека околу нас нема ништо друго освен една најобична, банална реалност) опкружени со чуда, со загатки, со тајни, со неодгатливи мистерии, и дека еден од најголемите дарови што ни е дадение величествената и благословена состојба – да бидеме зачудени.

* * *

Насловот на оваа книга најавува, може да се рече, цела една програма. Астрагали се оние ситни и бројни коски со кои завршуваат екстремитетите – и наши, но и на животните што ги јадеме. Тие коски се наоѓани во гробовите од времето на неолитот, каде што биле во служба на верувањата поврзани со симпатичка магија, како еден вид залог за повторното враќање на убиеното животно низ процесот на вечната

обнова на животот. Во антиката, кај Грците, овие коски служеле за мантички обреди – астрагаломантија – при што на секоја страна од коската била напишана по една буква; по секое фрлање на коските, од тие букви се читала пораката што доаѓала како одговор на прашањето упатено до боговите (или – до демоните?) што управувале со случајот. Случајот ја откривал судбината, поткревајќи ја за миг темната завеса од загадочното лице на иднината. Потоа употребата на овие мали и мазни предмети го изгубила својот сакрален карактер и станала обична игра со фрлање коцка – астрагализам – при што, низ еден профан чин, се очекувала насмевката на среќата во вид на материјална корист. Сега случајот директно одлучувал за тоа на чија страна ќе застане. Ставајќи ги астрагалите во насловот на книгата, Мацунков несомнено сакал да ја истакне лудистичката, алеаторна природа на чинот на создавањето. „Ниедно фрлање на зарот нема да го укине случајот“, наслов на енигматичната, типографски заплетканата поема на Маларме, и „Кутија за зарови“, наслов на збирката песни во проза на Макс Жакоб, се само две потврди дека и модерниот наследник на шаманот, запишувачот на „она што го зборува устата на темнината“, има потреба и од магија и од игра како поддршка на творечкиот чин.

Влада Урошевиќ

ОНИРИЧНАТА СУИТА НА МАЏУНКОВ

(Митко Маџунков: „Меѓата на светот“, „Парадоксален сон“, „Дрвото на Нарајана“, „Грабнувањето на Европа“; Скопје, „Три“, 2016)

Веќе во расказите од првата книга на Маџунков, „Чудна средба“ (1970), постоеше една забележлива склоност кон состојби блиски до сонот и кон мешање на сонот и јавето; во неколку случаи и кон поклопување на границите на сонот со границите на расказот. Потоа, во следните книги кратки прози, сонот сè повеќе заземаше доминантно место, воведните партии отпаѓаа, раскажувачот повеќе не чувствуваше потреба од објаснување дека тоа што го раскажува е сон, онирично-то дејство почнуваше “in medias res”. Книгата „Меѓата на светот“ (1985) прва го донесе раскажаниот сон како еден облик на нарација што ќе стане карактеристична за овој автор. Потоа следуваа книгите „Парадоксален сон“, „Дрвото на Нарајана“, „Грабнувањето на Европа“ и, конечно, „Астрагали“.

Сега во издание на „Три“ ги добиваме првите четири од овие книги заедно, во иста едиција, и тоа ни помага да ги согледаме нивните заеднички одлики.

* * *

„Државниот чиновник од осми степен Коваљов се разбуди мошне рано и направи со устата ‘бррр...’ – што секогаш го правеше при будењето, макар што и самиот не знаеше да објасни зошто. Коваљов се протегна и се подаде да го земе малечкото огледало што стоеше на масата. Тој сакаше да го погледне мозолчето што минатата вечер му беше излегло на носот; но, на негово огромно изненадување, виде дека на лицето, место носот, има сосема мазно место!“ Ова славно будење од „Носот“ на Гогољ, како и она другото од „Метаморфоза“ на Кафка, каде што Грегор Самса се разбудува, „по немирните соништа“,

престорен во бубачка, ја поставува границата што го дели фантастичниот расказ од раскажаниот сон. И во двата расказа соочувањето со апсурдот (кој се одиграл, не се знае како и зошто, во текот на ноќта), се случува дење, по будењето, среде секојдневното јаве. Ако соништата и имале некаква врска со таа промена, таа не исчезнала заедно со нив и ја покажува и сега, во дневната светлина, својата непобитност. Поради тоа и двата расказа – и оној на Гогољ и оној на Кафка – спаѓаат во фантастика.

Самиот сон, макар колку минуциозно раскажан, со сите свои отстапувања од секојдневната логика, со своите вчудовидувачки споеви на диспаратните елементи, со неверојатните поместувања во времето и просторот, не спаѓа во фантастика. Сите оние што се занимавале со теоретските основи на фантастиката (Роже Кајоа, Цветан Тодоров, Марсел Шнајдер, Луј Вакс, Жан-Батист Баронијан, Зоран Мишиќ, Бранимир Донат; кај нас – Лидија Капушевска-Дракулевска) се согласуваат дека раскажаниот сон, сам по себе и без проникнувања со настаните што, истовремено со сонот или по неговото манифестирање, се случиле на јаве, не ги исполнува условите што мора да ги почитува секој фантастичен расказ – да претставува очигледен судир меѓу реалноста и појавата што ја доведува во прашање самата реалност, покажувајќи ја несогласноста со сите општоприфатени принципи врз кои е фундирано нашето секојдневно искуство.

Каде тогаш да ги сместиме описите на сонот, „раскажаните соништа“ кои денес ги среќаваме во литературните дела, вклучувајќи ги тука и оние што се напишани од наши писатели? Можеби веќе треба да почнеме да зборуваме за „онирична литература“, како дел од литературата на имагинарното, која има свои специфики и свои самостојни облици? Во секој случај, овие прозни книги на Маџунков претставуваат извонреден поттик за проучување на оваа појава, при што тие даваат, истовремено, и исклучителни, полновредни докази за нејзината присутност во нашата литература денес.

* * *

Во светот на Маџунков нема будење. Сонот кај овој писател е еден затворен космос од кој нема излез. Тука сè има свое внатрешно оправдување, една своја особена детерминираност, свои врски меѓу причините и последиците. Внатре, во просторот на тој свет, се оди-

груваат дејства што имаат свои законитости, макар што во принципите врз кои тие законитости се фундирани ние не можеме да влеземе. Понекогаш тие дејства се продолжуваат во низи од перипетии што се заплеткуваат и се отплеткуваат, без никогаш конечно да се отплетат; тоа се цели (резимирани, се разбира, но поради тоа не помалку богати во доживувања) ноќни романи на кои не им недостасува своевидна склоност кон впуштања во авантури. Но, макар што ужива во драматичноста на тие преживелици, Маџунков пред дејството како да ја преферира ситуацијата: има во овие книги многу текстови што нè носат во еден неподвижен предел во кој ништо не се случува, но кој е полн и со спомени за некои минати настани, но и со претчувства на некои идни.

Секако, тешко можеме да се откажеме од зборот „фантастика“ и „фантастично“ при разгледувањето на овие остварувања на Маџунков. Но, бидејќи овие творби се откажале од дневниот, логичен свет, а со тоа и од судирот со него, би било подобро да ја означиме припадноста на овие книги не како определување за фантастика (која, како што рековме, беше присутна во творештвото на овој писател во неговите први две книги раскази), туку како движење низ областа на иреалното. „Иреализмот“, како уметничка насоченост, можеби звучи по малку натегнато, но „проза на иреалното“ или „проза на ирационалното“ ни се чини како соодветен термин за обележување на целта кон која стреми Маџунков. Тој во книгите за кои тука станува збор е целиот свртен кон непоимливата страна на човечката природа, кон темното, ноќното и ирационалното. Тоа ирационално тука се манифестира низ слегувањето на писателот во подземјето на несвесниот живот, во катакомбите на сонот во кои владеат алогичноста и апсурдот.

Во најголемиот свој дел прозите на Маџунков се соочувања со апсурдот. Сонот, со својата способност да ја пренебрегнува логиката, му дава на овој писател извонредни можности да ја употреби моќта на имагинацијата. Невозможните случувања, со неводењето сметка за физичките, биолошките и другите закони го прават раскажувањето тука извонредно динамично, полно со остри пресврти и вџашувачки изненадувања. Секојдневјето, останато во сонот како некаков нејасен спомен, пропаѓа пред нашите очи, дамнешниот познат свет се струполува во бездна, слоевите на историските случувања се мешаат, нашето дневно искуство отстапува пред наездата на новите, ноќни правила. Но, раскажувачот-сонувач не покажува ниту чудење ниту

страв; тој ги бележи промените со извесна љубопитност, чувајќи притоа еден воздржан тон, измешан, понекогаш, со извесна доза хуморна незаинтересираност.

Постои, секако, еден своевиден хумор во раскажувањето на овој писател. Дискретен, воздржан, тој хумор ги бои и најтрагичните ситуации, и му дава особена боја на овој прозен говор. Одвреме-навреме некој така обоен коментар на раскажувачот го покажува неговиот став на сведок кој, се чини, не се согласува секогаш со правилноста и праведноста на она што се случува, но кој очигледно сфаќа дека нема сила тоа да го спречи.

Маџунков мајсторски ја пренесува атмосферата на сонот во прозниот говор. Класичниот ониричен дискурс – прво лице еднина, сегашно време – тој го збогатува со сеќавања од некои минати времиња, со искуства стекнати во некои поранешни животи, со знаења на кои не им се знае потеклото. Онаа „несигурност што произлегува од соништата“ (наслов на една веќе класична книга на Роже Кајоа посветена на оваа тематика), извонредно успешно е остварена низ неговите описи на ситуации и настани што нерешително се нишкаат – од нејасни насетувања до блескаво осветлени слики, од непросирни значења на некакви матни случувања до реско бликнатите миговни сознанија.

Сликите на сонот што ни ги донесуваат овие прози се полни со една извонредна конкретност: во нив сè врие од сетилни податоци, од зналечки согледани детали, од луцидно забележани мигови. Во свежината што блика од овие глетки има, на мигови, нешто од Рембоовите „Илуминации“: тоа се, многу често, камерни спектакли врз кои трепери една речиси детска зачуденост, една восхитеност пред карневалската игривост на еден штотуку откриен свет. Јазикот на Маџунков е жив, заситен со бои, мириси, вкусови; низ неговото богатство и низ чувството за вистински израз пробива и рафинираноста на интелектуалец што го воспитувал вкусот низ допирот со врвните лектири, но и нескриената природност на некој што ужива во земните храни и сетилните задоволства.

Форматот на овие прози се движи од три реда до три страници. Секогаш станува збор за облик што претставува плод на извлекувањето на суштината: задржана е квинтесенцијата, а сè друго отпаднало како ненужно. Но, тоа што останал само оној најбитен дел, не значи дека од него се отстранети животните сокови – во него тие останале во еден есенцијален вид како блескави траги на мошне интензивно

доживеаните сетилни дразби. Од нештата од кои некои други писатели би создале цели романи, Маџунков прави сјајни мали минијатури со резимиран и густ естетски полнеж. Прозите на Маџунков, може да се рече, се плод на сублимација или, можеби поточно, на кристализација на прозниот израз.

Остава впечаток разнообразноста на ониричниот свет на Маџунков: неколкуте стотини текстови од овие книги не оставаат впечаток на повторување. Пред писателот како постојано да бликнуваат сè понови и понови ситуации, нови предели, нови настани. Од сцените поврзани со личната, семејна митологија, до асоцијативните допири со лектирата, од катастрофите одиграни во светски размери, до буколичките пасторали – паноптикумот на ониричните спектакли на Маџунков постојано произведува сè нови и нови поводи за љубопитство и возбуда. Парадокс: овој писател поседува еден мошне прецизен израз за замаглени, нејасни состојби, тој успева да го дефинира, со неколку добро најдени детали и со – сликарски речено – неколку лесни замави на четчето она што е тешко искажливо и извонредно тешко достасливо за претставување.

Всушност, она што настојува Маџунков да го излачи во својата творечка работилница од сите овие безбројни ноќни преживелици е еден есенцијален супстрат: атмосферата. Нему очигледно таа му е поважна од самата приказна – настаните што тука се тркалаат во испреметкана грвалица служат, најчесто, како материја од која тој ќе го извлече основното чувство што сака да го соопшти. Сеедно дали чувство на загрозеност (почесто) или чувство на блаженство (поретко) – тоа е она што доминира во овие прози и што, несомнено, претставувало поттик и појдовна точка за раскажување на секој од овие сништа.

Овој писател никогаш не го сфаќа раскажувањето на сништата како причина од нив да извлече некаква поука, да ги претвори во некој вид алегорија, да добие некаква парадигматична матрица што ќе може да биде применета врз другата страна на животот – онаа дневната, секојдневната, реалната. Во веќе спомнатата книга „Несигурност што произлегува од сништата“ Роже Кајоа децидно изјавува: „За мене, всушност, сништата имаат одвај малку повеќе смисла од формите на облаците или шарите од крилјата на пеперугите. Тие ниту нешто навестуваат, ниту пак нешто откриваат.“ Маџунков е близок до ова сфаќање, но не сосема. Според нашиот автор, сништата имаат, можеби, некаква смисла, но таа е далеку од можноста да биде јасно

дефинирана: мошне често од овие приказни, на крајот, произлегува некаква суштина како сознание и како откровение, но никако не практично употребливи и преводливи на јазикот на рационалната мисла. Добиваме впечаток дека приказните на Маџунков како да нѐ збогатуваат со некакво искуство, но несоопштливо, неупотребливо надвор од нашиот ноќен живот.

Додека ги читаме овие прози, сфаќаме дека и нештата што ни се чинат лишени од секаква смисла, крајно апсурдни, се дел од некаква бескрајна, сложена приказна, во која сѐ се слејува и во која сѐ добивасвое место, на крајот. Сонувачот, сфаќаме, преку сонот комуницира со универзумот, станува негов дел, ја впива во себе неговата суштина, но од тие средби, по будењето, остануваат само распарчени фрагменти, од кои тој, отпосле, не може да ја состави целината што ја доживеал, но сепак, ги чува како скапоцени сведоштва за големиот чин на сознанието низ кој поминал.

Влада Урошевиќ

НЕЗАДОВОЛСТВО СО СЕКОЈДНЕВИЕТО

(Владимир Јанковски: „Невидливи љубови“; „Антолог“, 2015)

– Беседа на промоцијата на книгата –

Одејќи наваму вечерва по булеварот Кочо Рацин, погледот за миг ми застана на големиот билборд со кој се рекламира најновиот модел на автомобилите од марката Бе-ем-ве; на него пишуваше: „Пресретни го Непознатото!“ Се разбира, на сите ни е јасно дека овој рекламен слоган е далечен одглас на последната строфа од Бодлеровото „Патување“, кое повикува „да се нурнеме до дното на Непознатото, било да е небо или пекол, за таму да го најдеме чудесното Ново“. За да го мине патот – од квинтесенција на барањата на поетската и уметничката авангарда до рекламна порака наменета да го поттикне потенцијалниот купувач да го посака најновиот модел од оваа марка автомобили, на оваа реченица ѝ биле потребни сто и педесет години. Несомнено, тоа бил, истовремено, патот на создавањето на еден облик на модерниот сензибилитет, кој би го нарекол, во овој миг, незадоволство со секојдневието.

Тој облик на модерниот сензибилитет, тоа незадоволство со секојдневието е одлика што ја носат во себе трите главни личности на овој – условно речено – роман на Владимир Јанковски. Можеби е сега миг да објаснам нешто во врска со структурата на ова прозно дело – една оригинална, невообичаена, смела структура, која отстапува од познатите клишеа. Станува збор за три помали прозни целини, кои – на еден крајно условен начин – ја составуваат оваа прозна градба. Секоја од овие прози има друг централен лик: во првата, Марко; во втората, Андреј; во третата, Филип. Тие живеат во различни временски периоди, нивните патеки никогаш не се пресечуваат, нивните животни приказни не се исти, но сите тие тројца ликови имаат, може да се рече, ист вид сензибилитет – оној што предмалку го нарековме незадоволство со секојдневието. И, токму тој вид сензибилитет е онаа

врска што ги доближува овие ликови еден кон друг и што ги поврзува овие три прози во една целина.

Едниот од нив, Марко, поседува една вештина – всушност, една натприродна способност – да се претвори во секој предмет што ќе го избере. Вториот, Андреј, набљудувач и проследувач на непознати жени, купува дури и телескоп за да навлезе со помош на оваа справа во животот на едната од нив. Третиот, Филип, открива дека во некои особени мигови може да стане невидлив. Овие исклучителни околности помагаат сите овие три личности од прозата на Јанковски да ги запознаеме во есенцијалната суштина на нивните животни ставови: во нивниот обид да ја надминат монотонијата на секојдневието и да создадат од своите животи нешто различно од клише. Никој од нив не е уметник, а сепак, сите тројца внесуваат креација во животот што го живеат, создавајќи од него една „биографија на слободата“ наспроти „биографијата на нужноста“.

Сите тројца протагонисти на оваа проза на Јанковски се бегалци што се спасуваат пред уништувачката рутина на секојдневието, пред затапувачката монотонија на баналноста, пред немилосрдната логика на реалноста. За да го избегнат застрашувачкиот процес на вечното повторување на истото, ужасната механизација на животните манифестации на кои нѐ принудува животот сведен на обичност, тие ја создаваат својата филозофија на лудичност – на пристапување кон животот како кон еден вид игра. И ја искажуваат својата приврзаност кон неопходните предиспозиции на играта: кон алеаторноста, кон довербата во случајот, кон принципот на импровизацијата и кон слободата на изборот.

Овие одлики на модерниот сензибилитет тие ги имаат научено од неколкуте големи мајстори на претворањето на животот во уметничко дело.

Предците на ликовите на Јанковски се и Лафкадио од „Визбите на Ватикан“ на Андре Жид, и Дезенсент од „Наспроти“ на Жорис-Карл Уисманс. Лафкадио – со неговата подготвеност веднаш да одговори на поттикот на првиот порив што ќе се роди во несвесните бездни на битието, уште пред тој да се вообличи во свесна и оправдана желба; Дезесент со неговото претпочитање на илузијата пред реалноста и со откажувањето од исполнувањето на желбата за да се зачува интензитетот на копнежот. Како и Лафкадио, и тие секогаш се подготвени да го послушаат импулсот бликнат од нивниот постоја-

но отворен диспонибилитет и да одат докрај во непресметаноста на својот гест; како и Дезенсент, и тие се подготвени да го жртвуваат вистинското патување во Лондон поради седење во париско кафе, кое само прилега на лондонски паб.

Сите овие личности на Јанковски несомнено ги послушале, во еден миг, советите на големите мајстори на модерната чувствителност. Во игрите на Марко, Андреј и Филип го насетуваме одгласот на оние младешки игри на Џорџо де Кирико со брат му Алберто, кога во ефемерните и банални случки и настани што ги опкружувале ги откривале метафизичките длабочини, што потоа ќе се преобрази во маѓепсувачките глетки на „метафизичкото сликарство“. Во талкањата низ Скопје што ги преземаат сите овие тројца наши современици ги препознаваме препораките на Гијом Аполинер, кој во потрага по чудесноста на современиот град ја предвидувал појавата на „уметноста на прошетките“ и дури го измислил името на таа нова уметност – „амфионија“. „Инструмент на таа уметност и нејзин предмет е градот чиј еден дел треба да се помине така, што во душата на амфионот или аматерот ќе се родат чувствата од областа на убавото и возвишеното...”, вели во расказот на Аполинер „Водител“ неговиот јунак, баронот Д’Ормезан. А, во откритието на необичните предмети на кои присуствуваме на страниците на „Невидливите љубови“ го наоѓаме, несомнено, сеќавањето за прошетките на Андре Бретон, кој во потрага по чудесниот предмет честопати талкал низ Болвјото пазариште, во северозападното париско предградие Порт де Клињанкур.

Следејќи ги упатствата на овие големи учители, трите личности на оваа проза го даваат својот прилог кон внесувањето на необичното во секојдневието. И без да го купат новиот модел на Бе-ем-вето или, поточно, токму поради немањето на таквиот интерес, бидејќи преферираат да одат пеш, тие го пресретнуваат Непознатото во една негова прочистена форма. Тоа Непознато се пробива, сеедно дали со или без нивна помош, во структурата на градот, низ многубројни облици – како „мали субверзии во клишеата на денот“, како „зачин во секојдневието, импровизација што се издвојува од главниот тек, момент на егзистенцијален раскош“, или како „мала пукнатина во моторот на машината што (му) го меле умот“, како „мало бегство од кусогледоста на одредени денови“.

Поради тоа, секоја нивна прошетка низ градот е еден вид духовна авантура. Тие се набљудувачи – го набљудуваат растрепериот

организам на градот, со остро око за неговите реални контури, но, истовремено, со очекување на чудо што тие постојано посакуваат да бликне пред нив и да ја осмисли прошетката. Набљудувањето тука не е пасивен однос, она што го добиваме во оваа проза е едно своевидно очудување на реалноста, резултат на длабоко осмислениот напор да се надмине сивотијата на навиката и да се пронајде златното зрнце духовност во песокот што низ безбројните повторувања ги затрупува нашите доживувања, одземајќи му ја свежината на светот.

А, тие прошетки низ градот поседуваат една убава смеса на фикција и реалност. Всушност, тие, според рецептот на Бретоновата „Надја“, ја сместуваат чудесноста среде документарно потврдената реалност и, од Скопје, онакво какво што добро го знаеме од секојдневната практика, создаваат сцена на која се одигрува една приказна полна со Неверојатност и Иреалност. Го препознаваме, сосема прецизно, тој итинерар по кој оди една од личностите, Ана: „А потоа, едно саботно попладне, Ана најде мала дрвена кутија на излезот од пазарот ‘Буњаковец’ (...) Ја стави дрвената кутија во чантата и продолжи по својот пат кон ‘Универзална сала’. По само триесетина метри, некаде пред влезот на библиотеката ‘Браќа Миладиновци’, со десниот чевел удри во друг предмет – стаклена тегличка (...) Ана скршна од првичната маршрута и сврти десно, во тесниот премин помеѓу библиотеката и Архитектонскиот факултет.“ Со ова Јанковски постигнува неговата проза да се движи по одвај насетливата граница меѓу вистинското и имагинарното, збогатувајќи ја, на тој начин, поетската картографија на Скопје и вцртувајќи ги во својот план местата каде што секојдневните патеки се вкрстуваат со блескавите пробиви на случајот. „Градот е, всушност, чудесна рамка во која секоја приказна, и покрај сета своја неверојатност, ги добива димензиите на веродостојност.“ Тоа сум го запишал одамна за Париз, по повод „Новиот дух“ на Бретон, но сега ми се чини дека е мошне применливо и за Скопје во книгата на Владимир Јанковски .

Не би сакал вечерва, искажувајќи се за една несекојдневна книга, која многу вешто ги избегнува стапиците на баналноста, да ги соопштувам оние стандардизирани констатации што, според некаков непишан закон, би требало да ги следат критичарските импресии од книгата што се разгледува. Па, сепак, не можам, а да не речам дека Владимир Јанковски пишува една стегната, прегнантна проза, во која нема одвишни напластувања, една култивирана проза, која му се об-

раќа на култивираниот читател, една проза во која секој збор го зазема своето место со почитување на многу законитости, но, истовремено, и со препуштање на многу заводливости. Книгата „Невидливите љубови“ на Владимир Јанковски е полна со една нова урбана бајковност, космополитска и скопска истовремено, цврсто закотвена во реалноста, но истовремено поетска и фантазмагорична. По „Вечно сегашно време“, книга што излезе пред пет години, а која, неправедно, не беше доволно забележана во нашата книжевна јавност, оваа проза сега, со своите одлики, кои се истовремено и нејзини квалитети, го потврдува Владимир Јанковски како еден од врвните наши нови прозаисти.

Но, не сакам да завршам така стандардно. Затоа, за на крајот, еве една убава приказна.

Според „Невидливите љубови“, во Скопје постои еден бар кој го носи името на јунакот на Лотреамон, „Малдорор“. Во него ѕидовите се украсени со репродукции на надреалистички дела. Вметнато помеѓу другите вистински, постојни топоси на Скопје, името на овој бар може да помине како и тоа да е дел од реалната градска топографија. Но, никој од нас не бил, се разбира, во него. Тој е дел од онаа наполу видлива мрежа на книжевни и ликовни асоцијации, присутни во ова дело, мрежа што ги покрива сите овие три приказни и зборува за потребата на овој автор во некои мигови, сосема ненаметливо, да ги повика во сеќавање имињата и постапките на неговите духовни претходници. Бар со такво име навистина постоел во еден краток миг во Париз, во 1930 година. Но, членовите на надреалистичката група, сметајќи дека давањето на тоа име на еден бар претставува оскврнување на делото на Лотреамон, ќе тргнат во одмазнички поход и, вечерта на свеченото отворање, ќе го испокршат целиот инвентар, предизвикувајќи голема мешаница и тепачка. Еве, сега, Владимир Јанковски отвора за нас еден таков бар во Скопје, но исполнет со репродукции на надреалистичките дела. Правдата е задоволена: откривајќи еден бар со такво име во Скопје, и покажувајќи ја врската која тече од делото на Лотреамон кон надреализмот, Јанковски го остварува моментот кога, како што вели тој во едната од трите стории на „Невидливите љубови“, „фикцијата ја спасува реалноста“. Незадоволен од секојдневието, воден од својот постојано љубопитен дух, носен од својата жед за излегување од пределите на обичното, Владимир Јанковски ни ја отвора вратата на овој нов „Малдорор“, водејќи нè, всушност, кон средбата со Непознатото.

Не морате, ако немате доволно пари, да го купите најновиот модел на Бе-ем-ве; но, затоа морате да ја купите најновата книга на Јанковски – таа ќе ви донесе исто толку задоволства.

Ферид Мухиќ

ЗАМИНУВАЊЕТО НА КОЗИТЕ

Новиот роман на реномираниот писател, академик Луан Старова (инаку универзитетски професор и поранешен амбасадор), насловен е *Враќањето на козите*. Резигнираноста што не ме оставаше откако го прочитав романот ми помогна да разберам дека овој наслов претставува луцидна иронија со која авторот ја маскира меланхоличната вистина дека козите веќе никогаш нема да се вратат.

Но, од самиот почеток, па сè до последните десетина страници, ништо во романот не навестуваше дека мирниот тон на хроничарски организираното излагање ќе се смени. Си реков: „Еве уште еден култивирано раскажан роман-хроника, базиран врз елементите на персоналното искуство на авторот.“ Се чинеше дека е сè јасно и дека координатите на дејството се назначени толку цврсто што ништо не може да се смени и дека на крајот „сите кози ќе останат на број“. Романот детално, со автентично пренесени пасажи *in extenso*, ја следи сопствената наративна логика, како што возот ги следи шините.

Сепак, споменувањето на козите во насловот на уште една книга на Луан Старова (претходната беше *Времето на козите*) ме потсети на две нешта; прво ми дојде пред очи глетката што ја видов рано наутро еден јулски ден во Стагира, родното место на Аристотел. Покрај споменикот на големиот филозоф, подигнат на местото што археолозите го лоцирале како позиција на која била неговата родна куќа, високо во крошната на еден огромен разгранат орев мирно стоеше една голема бела коза! Толку суверено си го одбра местото што се сеќавам дека помислив оти е тоа реинкарнација на големата бела коза со која, според зачуваните хроники, малечкиот Аристотел секојдневно се дружел од својата трета до седмата година од животот. Втората асоцијација не беше визуелна, туку поимна: се сетив дека зборот „трагедија“ етимолошки се изведува од грчката синтагма „песната на јарецот“ (драгост + обиде = драгоста). Ме сепнаа и двете асоцијации.

Особено оваа втората, бидејќи во книгата не очекував дека ќе има каква било трагедија.

За да го олеснам следењето на моето излагање, го разделив на следниве четири нивоа, поправо, на четири аспекта: воведниот – имагинарниот; реалниот; метафоричниот (алегориите).

1. Бидејќи романот *Времето на козите* расправаше за исчезнувањето на козите, *Враќањето на козите* очекував дека зборува за нивното враќање: во својата прелиминарна забелешка и авторот потврдува дека е таквото очекување оправдано и разбирливо.

На почетокот овој роман повеќе зборува за судбината на претходниот роман посветен на козите. Приказната почнува откако неговиот дипломатски колега и пријател, Н.Е. Патрик Кризмана, амбасадор на Франција во Република Македонија, книгата *Времето на козите* ја преведе на француски јазик. Во Париз, каде што Луан Старова е амбасадор на Република Македонија, книгата *Времето на козите* наскоро се објавува на француски јазик во издавачката куќа Фајар. На амбасадорот Луан Старова оваа книга му овозможува запознавање, средби, та дури и пријателства со низа истакнати имиња од сферата на политиката (покрај голем број звучни имиња од француската политика и дипломатија, Старова воспоставува особено срдечни односи со Роберт Бадентер), на литературата (Амин Малу), на филозофијата (Едгар Морен), но и на економијата, пред сè со Жан Помек и Андре Декастер, двајца водечки одгледувачи на козите во Франција, со револуционерни идеи за нивна целосна рехабилитација во светски размери, со цел исхрана на гладните деца и подобрување на животниот стандард. Под нивно влијание и со нивна директна несебична заложба стартува проектот „обновување на козите во Македонија“. Приказната тече со податоци што покажуваат дека козите, колку и да се заслужни за опстанокот на човекот, по правило страдаат со секоја промена на режимот. Дознаваме дека козите биле стандардни жртви (секако не е случајна синтагмата „жртвен јарец“, присутна практично во сите европски јазици!) на секој нов режим, а не само во Македонија (Југославија), и не само во социјализмот! Дури ни самата Франција не е во тој поглед никаков исклучок, така што од Буржоаската револуција 1789 година до денес памети низа големи „колоиди“; во Германија од 4,5 милиони кози 1922 година, во 1977 останале одвај 36.000. На ова место, дами и господа, ќе ја запреме нарацијата за да направиме еден кус коментар на имагинарните аспекти од овој роман.

2. За имагинарните аспекти практично одвај да има место: имено, книгата е конципирана како класична документарна проза. Таа прилега на мазна површина на мирна вода. Но, не на матната непросирна вода од застоена плитка бара, туку на бистрата, кристално чиста површина на длабокото планинско езеро, засолнето од ветрот. Ништо во таа глетка не навестува можност од непредвидливи настани подраматични од мрежа ситни бранчиња предизвикани од некој заталкан допир на ветрење. Но, реалноста раскажана во овој роман, со своите книжевно клучни ефекти на *изненадување* и *веројатност* (surprise et vraissemblance), ја надминува и најинвентивната имагинација. Без каква било најава, нестварно, но непорекливо, од длабочината на навидум мирното и питомо планинско езеро изнурнува огромно и страшно чудовиште, небаре „Неси“ конечно решила да излезе од Лох Нес!

3. А сега, почитувани присутни, откако ви дадов време да се подготвите за она што следува, се враќаме кон дејството на романот *Враќањето на козите*. Кон крајот реалните збиднувања, односно настаните во книгатам, се забрзуваат, суспензијата расте, некоја јанса, незапирливо морничаво претчувство на идната трагедија (како потсетување на тоа дека поимите „трагедија“ и „трагоидиа“ – како „песната на јарецот“ – имаат заедничко потекло!), почнува да се вовлекува во читателот! Андре Декостер ги носи елитните 100 кози во Република Македонија, како прва фаза од проектот поддржан на највисоко ниво од владите на Македонија и Франција, и тие стасуваат на аеродромот во Скопје. И тука, во главниот град на Македонија, тотална пропаст! Транспортерот на француското военo воздухопловство не го чекаат ни високи личности на владата, ни претставниците од Министерството за земјоделство и сточарство, ни љубопитни козари, ни ТВ-камери, ни новинари. Никој! Никој! Андре Декостер, вљубеникот и спиритус мовенс на целиот овој проект, е во кататонија! При првата посета на Македонија бил примен лично од претседателот на државата, господин Киро Глигоров, максимално срдечно и со сите пофалби за проектот, вклучително, се разбира, и гаранциите дека проектот ќе ја добие сета потребна поддршка од сите институции! Декостер не може да се соземе што го снашло него и неговите елитни кози и каде се нашол, оти ова што се случува тука не му личи на онаа земја во која бил примен со почит и уважување!? Кога се чини дека на жедните, изгладнети и истоштени стотина елитни кози, вклучително и десетина

особено ценети неендемски автохтони кози од Корзика им нема спас, со заложби на францускиот амбасадор во Македонија, Н.Е. Патрик Крисман и почесниот конзул на Франција од Битола, козите стасуваат до еден приватен одгледувач на кози од Битола, кој им дава привремено засолниште додека се разјасни ова несомнено недоразбирање, секако предизвикано од непредвидлива *виша сила – vis major*! Камо да беше така! Срамот што следува најдобро ќе беше да не се случел, а откако се случил, би било најдобро да можеше да се премолчи од јавноста и за него да се реферира во доверлив дипломатски извештај! Но, иако во тоа време Луан Старова, пред сè, бил амбасадор на Република Македонија во Франција, денес, речиси две децении подоцна, тој пред сè, е автор што има обврска да го почитува императивот на вистината. Кога по малку време господин Декостер, сè уште крајно констерниран од неразјаснетиот скандал на (не)пречекот на француските кози во Скопје, се вратил повторно во Македонија да ја реализира втората фаза од проектот, која предвидувала козите да се распределат на точно определени и внимателно избрани дестинации, доживеал вистински и дефинитивен шок: ниту една од козите преземени од приватниот козар, „спасителот“ од Битола, веќе не била таму! Каде исчезнале? Козарот едноставно ги распродал, без објаснување каде и кому, најверојатно во соседната Грција! Со скршено срце и целосно загубена и последна трошка верба во луѓето од овој дел на Европа, Андре Декостер, големиот ентузијаст на улогата на козата во човечкиот живот, решил никогаш веќе да не контактира со ниту еден од оние што биле вклучени во проектот од македонската страна. Jamais plus! Дури ни со Н.Е. амбасадорот Луан Старова, со кого претходно развил вистински пријателски односи, и со кого го конципирале и до претпоследниот чекор го довеле својот заеднички сон, господин Андре Декостер веќе ни телефонски не сакал да се слушне!

4. Анализа на метафоричниот (алегорискиот) аспект. Луѓето секојдневно убиваат огромен број животни. Околу 130 милиони мисирки се колат за еден ден во САД за да се најдат на Божиќната или трпезата за Денот на благодарноста; но, не страдаат само домашните животни. Над 100 милиони ајкули се убиваат секоја година! Тоа значи со брзината од 9 милиони месечно, 300.000 дневно, 12.000 на час(!) ги туркаме ајкулите кон работ на исчезнување. Тоа е навистина суперсуперсонична брзина, бидејќи е десетина пати поголема од брзината на звукот изразена во километри! Во ред, ќе речете, мисирките, свињите,

говедата, ете нека биде и – ајкулите! Но, зошто и козите? Затоа што уништуваат шуми или за да се создадат индустриски работници? Но, шумите ги уништуваме неспоредливо подраматично со нашата непланска сеча, а индустриски работници имаме доволно, дури и премногу со овие емигрантски бранови! Одговорот е колку едноставен, толку и застрашувачки. Козите се уништуваат заради што поцелосна реализација на тоталитарниот карактер на власта. Секоја власт има тенденција на бесконечно доближување до асимптотата на апсолутната контрола на сите граѓани. Не е битен односот човек – кози, туку граѓани (поданици) – власта; урбаното население веќе сосема ефикасно се контролира во целост; од можноста да се остават без вода и храна, до исклучување електрична енергија и затворање бензински пумпи; урбаното население секаде во светот веќе е целосно беспомошно и оставено на милост и немилост на власта. Што имаат козите со тоа? Козите ја попречуваат и битно ја смалуваат ефикасноста на контролата, му даваат на човекот преголема автономија, овозможуваат превисок степен на независност од власта. А, власта нема да запре само кај козите. Воведувањето на биометриските документи е само прв степен кон воведување индивидуални чипови за секој човек, со кои секој граѓанин лесно ќе биде постојано следен на екраните на власта, а со вградената можност од запирање на неговото срце со далечинска команда, власта ќе има контрола и над животот и смртта на сите свои субјекти. Засега власта ги проценува предностите и ризиците од козите. Во оваа фаза заклучокот е јасен: кози – да, но под контрола на власта, на фармите! Механичко молзење, контролиран откуп. Како симбол на слободата, козите се најголемата опасност за секоја власт! Ако се има предвид дека секоја власт размислува помалку симболички, а повеќе конкретно, тогаш фактот што козите реално и конкретно на човекот му **даваат** слобода (која е апсолутно недопустлива од позицијата на секоја власт), јасно е дека на козите им е дојден крајот. Затоа козарството нема веќе никаква перспектива во традиционалниот автентичен контекст на релацијата на едно слободно и слободољубиво суштество, какво што е козата, и човекот, за кого слободата претставувала највисок идеал.

На крајот, почитувани дами и господа, дозволете ми само уште еден завршен коментар, како мемето за козите и, особено, за слободата. Големиот ентузијаст и одгледувач на кози Жан Домек, по читањето на книгата *Враќањето на козите* од Луан Старова, напишал:

„Романот *Времето на козите* го најавува XXI век, помирувајќи ги човекот и природата со посредство на козата. Само отпорот на козите, на козарите и на приврзаниците на козата можат вистински да ја докрајчат суетата на имбецилните и деструктивни идеологии.“

Денес, седумнаесет години по пишувањето на овие зборови, во застрашувачката сенка на сосема поинаква реалност, ми останува, дами и господа, само со длабока почит да се поклонам пред овие, колку благородни, уште повеќе наивни зборови на добриот м‘сје Жан Домек.

(Реч на промоцијата на романот *Враќање на козите*, во издание на „Три“, на Саемот на книгите во април 2016 г. во Скопје.)

Ристо Лазаров

СПРОТИ БЕЗНАДЕЖНОСТА, ВО БРЗАЦИТЕ НА БАЛКАНСКОТО ВРЕМЕ

Кон десеттомникот „Балканска сага“ од Луан Старова

На самиот почеток ќе потсетам дека бевме живи сведоци, таа вечер деведесет и првата, кога во книжарницата „Кочо Рацин“ се промовираше првото издание на „Татковите книги“ на Луан Старова. Беа таа вечер собрани пријателите на Луан од македонскиот книжевен врв – вака, ад хок, си спомнувам на Матеја Матевски, Бранко Пендовски, Благоја Иванов, Петар Т. Бошковски, Слободан Мицковиќ... Беше меѓу присутните и постариот брат на Луан – Вулнет, тогашен претседател на Собранието на Република Македонија – годинава одбележуваме 20 години од неговата смрт.

И да не ве потсетувам, не само вие туку и малите деца знаат дека таа, како што денеска толку лефтерно и помодарски испразно се употребува тој збор, демек културна книжарница, веќе не постои. Дојде транзицијата, си ојдоа книжарниците, пријатели. Сега имаме бизнисмени. Сега имаме неспоредливо повеќе бизнисмени или некакви џамбази што самите си се нарекуваат така, отколку читатели. Исклучена е секаква споредба. А, кога ќе се извршат сите математичко-статистички операции, му доаѓаме на исто: и бизнисмените, и читателите засрамени и со наведнати глави станавме фенерџии на самото дно на европските и светските скали. Македонија во транзицијата, меѓу другото, стана земја во која многу, ама навистина многу малку се чита. Не помага тука шеќерната водичка со која се испрскани некои владини литерарни проекти, чија вредност не може да се оспорува, ама чијшто домет е слаб, речиси невидлив, бессилен во враќањето на старите навики – издавачите да објавуваат книги, а читателите да ги читаат. Сега и едните и другите се паднати на колена и на самиот Господ е да одлучи кога ќе им ја врати силата, колку толку да се поткренат. Дотогаш ќе прилегаат на Крали Марко, оној од една песна на

Блаже наш Конески, кој ја губи силата... Значи, книжарницата „Кочо Рацин“ одамна ја нема (никому не му текна некоја нова книжарница да ја именува така), ги снема и читателите во тунелите на Транзицијата, ама останаа „Татковите книги“ на Луан Старова, кои тогаш – нека се каже со раката на срце – беа пречекани со видливо изненадување и од најблиските пријатели на Луан, кои дотогаш го познаваа нашиот автор како извонреден патописец, толку дефицитарен во македонското книжевно братство. Оттогаш на нив се нанижаа уште девет романи, кои ја заокружија неговата, веќе десеттомната Балканска сага: по „Татковите книги“, се јавија козичките, кои, сосе своето време, ја прокрстарија книжевна Европа по должината и попреку, па „Балкански клуч“, „Атеистички музеј“, „Патот на јагулите“, „Ервехе“, „Тврдина од пепел“, „Љубовта на генералот“, „Амбасади“ и „Потрага по Елен Лејбовиц“. Опус од над 3.000 страници, пресметал педантниот и претприемчив издавач „Дијалог“ од Скопје, кој, како и приредувачот на овој десеттомник, Веле Смилевски, заслужуваат целосна признателност и честитки. Како што милувате сфатете го фактот – сите тие книги лично ги исчитав со висока доза на возбуда и за сите од нив напишав по нешто во весниците и во списанијата, оти во транзицијата и тоа, објавувањето на одгласи за прочитаните книги – стана пречка што треба да се совладува. А, сега подвлекувам: баш се чувствувам пријатно како автор на тие не многу долги текстови за книгите од „Балканската сага“ на Луан Старова.

Беше 2001 година кога бев еден од промоторите (нека ми биде простено што не успеав да пронајдам поубав и понеизлитен збор) на тогашните Избрани дела на Старова во пет тома. Потсетувам на ова колку да укажам на маката да се каже нешто ново, некажано, за книгите на Луан, за кои, во меѓувреме, се искажаа многу европски авторитети.

Ќе бидам сосема искрен и отворен, па ќе признам дека, освен за „Татковите книги“, јас најмногу се залепив за козите и за книжевниот споменик на мајката Ервехе, иако можеби последните Балкански вавилонци стојат исто толку стамено, ако не и постамено. Верувам сосема е јасно дека ваквиот личен избор не ги симнува подолу на полиците другите наслови од „Балканската сага“ и не им одзема ни влакно од вредносната тежест.

Времето на козите, да се потсетиме, пред очи ни се појави како славодобитник, како прво, па машко: книгоиздателството „Мисла“, деведесет и третата, како што кажува фактографијата, беше распи-

шало конкурс за нов роман и тие што беа се нафатиле да го извршат изборот, предводени од академик Георги Старделов, победничките честитки му ги упатија токму на „Времето на козите“.

Тогаш, во тукушто родениот неделник „Пулс“, им посакав добредојде на козичките на Луан Старова, тукушто стапнати на македонските книжевни ливади и шуми, со зборовите:

„Ќе речеш коза, роглеста и не баш угледна и уредно дотерана, арно ама, зналците потсетуваат дека баш коза, по име Амалтеа (презимињата кај козите не се запишуваат) му била доилка на Зевс, лично и персонално.

Ќе речеш коза, кротка, а таа да ти се есапела за молња, за најавувачка на луњи и дождови. Боже, боже, какви кози имало на времето!? Сега луњите и дождовите, а и жолтите и портокаловите топлотни бранови, ги најавуваат нашминкани и наконтени убавици. Сака човек да е ептен малициозен и безобразно бесен, на таквите најавувачки да им плесне ‘комплимент’, употребувајќи го баш името на роглестото и не баш угледно животно, хранителка за пример.

Машките кози се викаат прчови и тие се вишок во оваа приказна, како и сите бивши, клапнати женскари, кои сега не служат ни за украс, а не ни догледуваат, па да бидат барем какви-такви воајери.“

Минаа години во кои, си мислевме, Старова кажа сè што има да каже за татковите книги, кога во 2005-тата со сиот сјај блесна „Ервехе“, книгата за една мајка, како што скромно, а со нескриена љубов беше ја означил самиот автор, придодавајќи го во приватната посвета она што е заеднички именител на сиот негов писателски и интелектуален ангажман: „Исповед за една наша заедничка балканска мајка.“ На тоа, секако, можеше да се придодаде нешто срцепарателно. Јас не ја пропуштив можноста за Ервехе, мајката од романот на Старова, таа наша обична балканска мајка речиси со митска светлина во очите и памук-душа, меѓу другото да запишам: „И за ‘Ервехе’ важи укажувањето на Џојс дека клучно прашање за едно уметничко дело е колку е длабок животот од којшто тоа извира. А, длабок е, предлабок и дно нема изворот од кој што потекува книгата за Мајката. Тој тек е тивок и питом. Ги содржи во себе длабочините на внатрешното време отсликано во мајкиното сребрено огледало, ги носи со себе искушенијата на отсонуваната иднина и на неуморната потрага по големата утока... ‘Ервехе’ е роман за една потисната лична трагедија, за едно постојано жртвување во витлите на семејниот, т. е. балканскиот егзил.

Мајката – добрина, Мајката – храброст, е знаме на семејната, т.е. на балканската судбина. Судбина што стоички се прифаќа, кога веќе не може да се одбегне...

И пак, мајка како мајка: постојано со меланхолија во погледот (наназад, кон спомените, но и нанапред, кон иднината на чедата), севезден задумана во градината во која се одгледува добрината. Таа задуманост, тој молк, се извишува во вистински јазик на Мајката, а романот на Старова тој молк го следи со неверојатно истенчено чувство, наликувајќи напати на возвишена хроника на Мајкиниот молк. Во тој молк се слева и сознанието за менувањето на времињата и за вревањето на границите, при што, сепак, туѓината си останува туѓина.“

Сега кога пред нас стојат наредени десетте тома на „Балканската сага“ на Луан Старова, мене ми се чини дека не можеме, а да не кажеме дека овие книги го носат во себе најубавиот вкус на старото вино. Не само поради возраста на која авторот го започна овој голем проект, но и поради тоа. И да придодадеме задолжително дека тој вкус се почувствува и далеку од нашите граници и дека ѝ служи на чест на македонската литература. Сите овие книги се високо вреднувани од критиката дома и во светот, а под исказите за нив се потпишувале повеќе еминенции, чии знаменца гордо се веат на европската книжевна и интелектуална мапа. Понекогаш заборавеното, та дури и заборавено ќоше на Европа, низ книгите на Луан Старова се врати баш во скутот на Европа – и како вжештен потсетник кој личи на топол компир, и како предупредување дека и самата Европа треба да се разбуди од сопствената замелушеност и постојано да го има пред очи балканскиот мултиетнички и мултикултурен сурат и опстој. Тука, во овие книги, ќе ја најдеме мудроста на Истокот и луцидноста на Западот, како што некој убаво забележал, но без да додаде дека и мудроста и луцидноста добиваат вистинско значење само ако се сретнат и допрат, а тотално се обесмислуваат ако се разминат.

Реков и ќе повторам: „Балканската сага“ на Луан Старова е голема река со одмерен, спокоен тек, но и со два извора. А изворите, пак, имаат едно име: татковите книги. Татковите книги во семејната библиотека – непресушлив извор на мудрост, топлина, љубов и вдахновение. Во времето кога некои современи балкански главатари се испотепаа за минатото, Старова пишува за минатото, имајќи ја постојано на ум иднината. Тој во своите романи, распнат меѓу минатото и иднината, по малку наликува на стариот Брехт: не му се допаѓа од

каде доаѓа, а не му се допаѓа ниту каде оди. А некаде, сепак, мора да се оди: недобројни се патоказите и неисцрпни се дестинациите на внатрешниот творечки неспокој. Да се пишува денес на Балканот, значи да се биде спроти безнадежноста. Да се стои спроти безнадежноста, значи и да се биде храбар. Да се биде храбар, значи и да се биде реален. Такви поенти содржат, такви вибрации испраќаат книгите на Луан Старова, потсетувајќи нѐ дека на Балканот секогаш се есапела за храброст склоноста кон реалноста.

Затоа, неговата „Балканска сага“ останува отворена книга, за што на речиси 600 страници посведочија Балканвавилонците. Но, по секое море – ново море, нов творечки бран; по секоја сага – нова сага. Верувам дека Луан Старова, таков каков што е по табиет, нема да се налути ако сега и овде, пред сите вас, соопштам дека пред некоја недела ја имав честа и задоволството во ракопис да прочитам уште една негова сага, сега за враќањето на козичките, оние козички со кои тој го започна походот кон стрмните врвови на европската книжевност.

„Балканската сага“ на Луан Старова останува отворена книга. Претполагам дека тој ќе се чувствуваше поудобно во тишините, па и во монотонијата на исландските саги, ама, сепак, не ја бидува без брзаците на балканското време и врвулиците на тукашниот живот.

24.12.2015

Ферид Мухиќ

ЗА ВИСТИНСКАТА ДУША НА НАРОДИТЕ

Кон романот „Полифонисти“ на Луан Старова

Во митовите на сите народи главниот проблем е да се утврди каде се крие силата на јунакот, односно вистинската душа на херојот. Фактот дека на почетокот од митот не се знае каде е сокриена душата, самото по себе е крајно интригантно. Сосема логично е што откривањето на непознатото седиште на натприродната сила на митскиот херој по правило претставува најинтересна, најинвентивна и уметнички највредна наративна целина на сите митови од овој вид. Дотолку повеќе изненадува дека токму во овој, несомнено најкреативен дел од митовите за херојот, постои неочекувано висок степен на униформност. Имено, варијации одвај и да постојат. Пристапот е сведен, практично, на неколку основни варијации на сродни стереотипи, кои се повторуваат во сите митови од овој вид, без оглед на епохата и регионот во кои настанале.

Овој факт заслужува внимание, бидејќи квалитетите на оригиналноста и креативноста, по дефиниција, директно се спротивни на униформноста и зачестеноста на стереотипите. Оваа дисонанса може да се разбере како последица на два фактори:

1. Сродноста на вредносните, односно аксиолошките проекции на идеалот на доблеста афирмирана со овој вид митови;

2. Идентичноста на егзистенцијалното емпириско искуство.

Основните координати на првиот фактор, практично, се совпаѓаат кај сите народи, додека вториот фактор е базиран врз идентичноста на основните емпириски манифестации што го определуваат животот на секој човек и на сите народи на светот.

Имено, митолошкиот јунак претставува етиолизација на највисокиот морален идеал; во овој контекст, тој се јавува како своевидна антрополошка инкарнација на многукратно амплифицираните базични квалитети – какви што се силата, храброста, доблеста – со кои, во

различна пропорција, но во комбинација со исти елементи, се идентификуваат практично сите народи. Токму затоа во херојските митови за свои хералдички инсигнии сите народи ги одбрале најсилните, најхрабрите и најборбените живи суштества, на кои им се восхитуваат и со кои, на симболичко ниво на колективната свест, се идентификуваат. Притоа, чинот на симболичката идентификација често има приоритет пред конкретното прашање за тоа дали тие суштества живеат во подрачјето во кое еден народ живее. Така, Британците го одбраа лавот за свој национален симбол, иако лавовите никогаш не живееле во матичната земја на Британците. Спротивен пример претставуваат низа современи азиски држави, како и некогашни кралства, кои, наместо лавот, за својот национален хералдички симбол го избрале тигарот. Во истиот контекст и со идентична постапка на симболичка идентификација, како национални симболи се јавуваат мечките, волците, пантерите, а од сосема разбирливи мотиви и восхитувачките симболи на орлите, па дури и на фантазмагорички креатури, какви што се змејовите и ламјите од сите видови.

Уште покарактеристичен е начинот на кој дејствува вториот фактор, втемелен врз идентичноста на егзистенцијалното искуство на секој човек и на сите народи, инкорпорирано во митолошките приказни за колективниот херој на сите народи.

Бидејќи по својата сила и храброст, митолошкиот херој далеку ги надминува обичните луѓе, и наративната стратегија на митот се гради врз очигледно клучното прашање: од каде му е таквата моќ на јунакот!? Ако е во него самиот, како тоа никој да не може да го победи, ниту да го убие!? Ако е скриена некаде надвор од него, тогаш каде е скриена? И така, митот за секој колективен јунак со кој се идентификува еден народ, по правило, претставува приказна за откривање на тајната на натприродната сила на јунакот, што значи, на потрагата по местото на кое се крие неговата вистинска душа!

На библискиот Самсон тајната на силата, неговата вистинска душа, му била скриена во неговата коса; откако Далила му ја исекла косата на заспаниот Самсон, тој ја загубил силата! Инаку, во митовите вистинската душа на јунакот најчесто се крие во некое силно суштество, особено во лавот и во мечката. Оној што ќе ја откриел тајната и ќе се обидел да го убие јунакот така, што ќе го убие посоченото животно, ќе се соочел со низата сукцесивни, драматични трансформации на убиениот sвер: вистинската душа на јунакот исклучителна е и по тоа што има способност повеќекратно да се реинкарнира. Оној

што открил дека душата на јунакот е во мечката која живее токму во посочената планина и во кажаната пештера, откако ќе ја убие мечката, ќе се изненади кога од мртвата мечка ќе искокне волкот – жив и здрав, силен и брз. Кога и него ќе го стаса и ќе го убие, од убиениот волк ќе истрча лисицата; од мртвата лисица ќе рипне зајакот; од зајакот ќе излета орелот; од орелот прободен со смртоносната стрела ќе летне планински гулаб, а кога и тој мртов ќе ги склопи крилата, ќе умре и јунакот и... тука некаде, порано или подоцна, но секогаш и без исклучок, митолошката имагинација секнува, а приказната завршува.

Ова се должи на веќе посочениот факт според кој сеопштото егзистенцијално искуство, заедничко за сите народи, го има последниот збор во сите митови за јунакот. Тоа искуство се сведува на непобитното емпириско сознание дека, сепак, секој човек, па и јунакот, е смртен и дека секоја сила е темпорална, привремена. И најхрабрите умираат, а истата земја ги покрива и коските на овците исто како и коските на лавовите! Дури и хомеровскиот Ахил е, всушност, метафора за тоа дека и оној што бил избањат во водата на бесмртноста ќе умре затоа што и едно делче, какво што е петицата, останало смртно, недопрено од таа вода! Хералдичките симболи на лавовите, мечките, орлите – како колективни симболи – сугерираат, имплицитно, но недвосмислено, дека сите што ја имаат својата вистинска душа во смртните суштества, и самите се смртни! Така сите митови за јунакот секогаш завршуваат со смртта на јунакот, директно изведена од својството на смртноста содржано во конкретниот хералдичкиот симбол, колку тој и да е силен.

Секогаш – освен во овој роман на Луан Старова! Со својот најнов роман „Полифонисти“, во опсесивната тема на митологизирање на националната етногенеза, авторот внесува нешто многу поважно од книжевна раскажувачка свежина; имено, овој роман содржи една длабока метафизичка иновација, која претставува сосема нов квалитет, нова категорија во продукцијата од овој жанр. Оној што во митот ги убивал редум мечката, волкот, лисицата, орелот и гулабот, во овој роман на Луан Старова ќе се вцаши кога ќе се увери дека главниот јунак на овој роман, сепак, и натаму ќе остане жив и дека никогаш никој не ќе може да ја убие неговата вистинска душа! А, вистинската, бесмртна, бескрајно благородна душа на албанскиот народ во романот „Полифонисти“ е конкретизирана токму во полифониското пеење; сепак, дури ни тука не завршува алегоријата, бидејќи преку истата

конкретизација се открива дека полифониската песна потенцијално ја претставува вистинската душа на целото човештво. Полифониската песна во романот на Луан Старова е, всушност, метафора на благородноста, доблеста и возвишената хуманистичка инспирација, кои се вистинската душа на секој човек и на целото човештво!

Дури и од гулабот да излета врапчето, и од врапчето пеперутката... од смачканата пеперутка ќе одекне полифониската песна, оти кој би можел да ја усмрти песната? Кој може со отровната стрела да го прободе срцето на полифониската песна, песната што ја пеат не еден, туку тројца или четворица пејачи. И која, како допрена со некоја магија, има регенеративна сила, со која прави, штом едниот глас ќе замолкне, од никаде и од секаде на негово место да се јави новиот глас, за веднаш да го одмени и да ја продолжи песната.

Решението со кое авторот на овој роман ја потиснува сенката на смртта е колку едноставно толку и восхитувачки ингениозно! Доблеста е вистинската душа на човекот, песната е тајната во која е содржана смислата на целото човештво и неговата највисока задача! Треба да се има предвид дека Луан Старова оваа брилијантна хуманистичка идеја сака да ја преточи во книжевно дело, а не во филозофска расправа.

Проблемот со кој се соочил се сведува на прашањето како идејата за полифониската песна да ја вткае во животот на конкретните книжевни ликови. Самиот избор на полифониската песна како лајт-мотив на романот е повеќе од оправдан. Присутна од праисторијата, полифониската песна и денес е зачувана во супсахарските региони, планината Атлас, во регионот на Медитеранот, на Кавказот, кај Чечените и кај Ингушите. Полифониската песна претставува значајна ставка и во историја на црковната музика кај католиците, во протестантизмот, како и во ортодоксното христијанство, особено во Византија; се пее сѐ уште на Балканот, во Босна и Херцеговина, Црна Гора, Хрватска, Србија, Македонија, кај Албанците на целата етничка територија, од јужна Албанија до северна Албанија, вклучително во Тесалија и Епир.

Затоа, иако зачувана на целата Балканска Пенинсула, полифониската песна со право претставува бренд на Албанците. Денес таа никаде во светот не е зачувана толку автентично и во толку многу оригинални варијации како кај овој автохтон древен европски народ. Имајќи ги предвид овие аргументи, Луан Старова го отвора патот кон книжевна екстраполација на полифониското пеење така, што фабулата на романот ја создава врз конкретната судбина на едно семејство, директно поврзано со полифониската песна. Посветеноста кон поли-

фониската песна на сите ликови во романот, која во целост ги одредува нивните животи – како на трите централни фигури така и на голем број епизодни личности – го определува целото дејство во романот.

Пораката и контекстуализацијата на полифониската песна најцелосно се реализира во ликот на Таткото. Таа со него е сплотена толку, што, во извесна смисла, во романот тој има улога на Големиот чувар на полифониската песна. Носителите на дејството и целосните посветеници на полифониската песна, Трим Загорчани и Дурим Чами, исто така централни ликови, ја епитомизираат судбината на своите сонародници и од двата региони од кои и тие потекнуваат. Се разбира, Луан Старова совршено добро знае дека и Албанците имаат свој хералдички симбол – црн орел, и тоа со две глави – но, знае и дека орелот (бел и со други бои), со една или со две глави, како и лавот, со една или со две опашки, се среќаваат и кај низа други балкански, европски, па дури и азиски народи. Но, Луан Старова сака во својот роман да се ослободи од лимитирачката сила на доминантните гравитациски јадра на секоја, па и на албанската националната митологија. Наместо орелот или лавот, наместо смртните суштества, Луан Старова ја промовира бесмртната полифониска песна во статусот на првата причина, нужниот услов и крајната смисла на животот вреден да се живее, и тоа преку ликовите на Татко, како и на Трим Загорчани и Дурим Чами, и сиот нивен бескраен патриотизам инкарниран токму во полифониската песна – како *causa finalis* на универзумот креиран во овој роман! Но, во романот полифониското пеење не запира дури ни на ниво на етничка и национална алегорија, туку дискретно, а несопирливо прераснува во универзална антрополошка метафора, во голема алегорија што со своите звуци допира до секој човек и се огласува низ целото човештво, насекаде и отсекогаш.

Во исто време, во полифониската песна Луан Старова наоѓа и исклучително употреблив универзален еквивалент за одредување на духовната состојба во која се наоѓа еден човек или целиот негов народ, толкувајќи ја и како најсилно средство против корозијата што ја разјадува самодовербата на поединецот и ги разнишува столбовите на националната самосвест. За Луан Старова полифониската песна е и метафора и симбол; нејзиното присуство е доказ на здравје, нејзиното отсуство е симптом на болест; полифониската песна е најсоодветна арматура за чување на националниот идентитет, континуирано загрозуван од социјалните, идеолошките, верските, политичките несогласија. Полифониската песна е архе на овој народ, првиот принцип

од кој се настанати Албанците. Таа е најархаичната форма на пеење, можеби и на првото гласно, свесно и потсвесно комуницирање на човекот со светот.

Изразено со техничка терминологија, полифониската песна за која зборува овој роман на Луан Старова претставува две, три или четири симултани, мелодиски независни линии, од кои секоја има висок степен на слобода, а сите заедно создаваат компактна, целовита и единствена мрежа на созвучја, исплетена од нишките испредени од заедничката душа на народот!

Иако древна, иако распространета на огромна територија, иако претставува интегрален дел на црковната музика и кај католиците и во протестантизмот, како и во ортодоксното христијанство, иако до денес останала најзачувана во својата архаична изворна форма токму на Балканот, полифониската песна, благодарение на овој роман на Луан Старова, само и единствено кај Албанците го достигна статусот на онтолошко начело, нужен и доволен услов, крајна цел и еманација на автентичен национален идентитет, та дури и на сите народи и на целото човештво.

Аскетски конципиран, без одвишни стилски компликувања и дигресии, од време на време на самиот раб на хроника или историска расправа, романот „Полифонисти“ на крајот се доживува како мајсторски испеана сага во која се открива најдлабоката тајна на албанскиот национален идентитет. И во очите на другите, и во сопствените очи, традиционалната рецепција ги определува Албанците низ термините на воинственоста, борбата, накусо, низ лимитирачкиот контекст на животот, кој, колку и да е преполн со врвови и бездни, на крајот, сепак, сите ги порамнува смртта! Сосема е нов, радикално е различен светот што го познаваме и во кој живееме откако на сцената е воведена полифониската песна: оти со силата на таа песна се открива вистинската душа, како посилна од секоја сила; поблагородна од секоја друга доблест станува полифониската песна, над чии звуци веќе ни смртта нема власт!

По својата основна конституција романот „Полифонисти“ е книжевно дело што може да се категоризира и како роман со теза! Базиран врз опстојни и многубројни емпириски сознанија, од примарни теориски извори, од сосема интимни согледби, пренесени преку ликот на Татко и двајцата прототипски предочени ликови на Дурим Чами и Трим Загорчани, романот се преторува во возбудлива книжевност, почнува да пулсира, а главните актери од „ликови“,

редуцирани врз прототипски илустрации на сопствените ставови, се здобиваат со психолошки идентитет и се потврдуваат како сложени и уверливи личности.

И по својата достоинствена беневолентност, дополнета со толеранцијата и почитта кон сите, овој роман е единствен пример во огромниот опус дела посветени на едно толку чувствително прашање какво што е етногенезата на еден народ. Во романот „Полифонисти“, никој не е обвинет, никој не е навреден со ниту еден единствен збор, дури ни низ најсуптилна алузија. Иако во романот се наведени огромен број страдања, неправди, како кон поединци така и кон цели семејства, региони, на извесен начин, и кон целиот албански народ, Луан Старова ниту во еден момент не го користи „џокерот“ на виктимизацијата. Како што не обвинува никого, овој роман, исто така, не се ни оправдува, не бара ни прошка од никого и не полага сметка пред никого!

Една од имплицитните, но недвосмислено присутни идеи експлицирана во романот „Полифонисти“, секако, е и тезата дека, како што секој човек има задача на овој свет така и секој народ има и треба да ја следи својата историска задача. И Татко, и Трим Загорчани и Дурим Чами го прават тоа, но кога околностите ќе ги одвратат од тие задачи, полифониската песна дејствува како волшебен тоник, како корективштоведнаш им го враќа сиот елан и им помага да ги издржат и најтешките искушенија и да направат најневеројатни подвизи!

Во овој роман полифониската песна е посочена, во исто време, и како нужен услов на животот, и како негова највисока цел. А, сите цели се остварливи доколку се има на ум основната лекција: да се зачува жива полифониската песна, да се пее секаде каде што има сонародници, секоја вечер, во секоја околност, оти само така се потврдува заедничкиот културен и духовен идентитет и се брани заедничката кауза.

Колку ефектно, а сепак, ненаметливо романот „Полифонистите“ ја соопштува својата голема идеја за полифониската песна како вистинската душа на Татко, Трим Загорчани и Дурим Чами, на албанскиот народ, но и како универзална метафора валидна за целото човештво, најдобро може да се илустрира со неколку наводи од романот. Така, Луан Старова на едно место вели:

„Од сè што се делеше во нашата судбина, во нашата вера, во нашиот јазик, во нашата земја, во нашиот идентитет, во нашите обичаи, остануваше неделива нашата полифона песна. А ако некој се

обидеше да ја дели, од сите нејзини живи делови ќе се пресоздадеше целата песна, со сета моќ да нè собира сите каде и да сме.“

Доколку се следи логиката на музичката компарација, останува да го провериме изнесениот став низ призмата на секоја од трите основни музички секвенции на оваа класификација. Таа класификација ги разграничува следниве форми:

– полифонија: две или повеќе симултани мелодиски независни линии;

– монофонија, мелодиска текстура со само еден глас;

– хомофонија, текстура со еден доминантен глас, придружен од хорот.

Секоја од овие форми соодветствува на еден модел на политичко организирање на еден народ или држава. Доколку хомофонијата би била урнек по кој се организирани Албанците, кај нив би доминирала една културна и духовна традиција, односно мелодиска линија (доминантен глас), а другите би ја следеле како подредени културни опции. Меѓутоа, кај Албанците не постои доминантна културна (религиска) традиција што би била задолжителна и за другите традиции присутни во неа. Ако Албанците го прифатеа моделот на монофонијата, тогаш тие би претставувале монокултурна (монорелигиска) заедница, во која како задолжителен би се наметнал само еден културен (религиски) концепт.

Но, како што е познато, Албанците не се конституирани според монофонијата, ниту како монорелигиска заедница. Конкретните околности во кои, наспроти сета територијална, културна, идеолошка, политичка и религиска поделеност, Албанците претставуваат високо хомогена и интегрирана етничка и духовна заедница, совршено се вклопува во полифонискиот модел и може да се објасни со полифонијата во која две или повеќе различни и раздвоени традиции (мелодиски независни линии), создаваат единствена целина наречена полифониска песна.

Според Луан Старова, полифониската песна во овој роман претставува и темел на албанската духовна заедница, но и нејзин емоционален израз, како музичка експресија на најинтимните чувства, на индивидуалната болка и на колективните страдања:

„Оваа полифона песна на длабока носталгија, која преминуваше често во незапирлива меланхолија, со својата богата колоритна звучност, со својата неуништливост, ќе ги совладува силните и непредвидливи удари на историјата...“

За авторот полифониската песна е примордијален праелемент. Нејзиното потекло исто толку е непознато, скрито во тонските длабочини од времето на настанувањето на светот, колку што е таинствено и потекло на албанскиот народ и сè уште нерешена енигмата на неговиот идентитет:

„Ова беше единствениот состав на полифонската емигрантска песна, со сите гласови, далеку од изворите на полифоното пеење. Потеклото и времето на создавањето на албанската полифонија, можеби и на самиот албански идентитет остануваа отворено прашање за науката.“

Магиските елементи на полифоната песна во романот се прикажани како нагласено конструктивни, благородни; полифониското пеење ги зближува и ги спојува оние што се толку далеко што ништо друго не би можело да ги спои и да ја зачува нивната блискост:

„Во звуците на песната, кои се постари од зборовите на човекот, се сведочи за радоста од раѓањето и рамнодушноста пред смртта. Полифонската песна имаше магична моќ да ги поврзува луѓето и да ја одржува нивната поврзаност.“

Дури и во неиздржливите услови, во кои и најотпорните би се скршиле, полифониската песна на луѓето им дава сила каква што ништо друго не би можело да им ја даде:

„Никогаш полифонската песна на Чамите во ноќта на бродот не била поцелосна, похрабра, поубава! Овде Чамите пееја со цела душа, со обединет, целосен идентитет, каков што можеше да се почувствува само во полифонската песна.“

И интегративната моќ на полифониската песна експлиците е нагласена во овој роман, во кој таа е прикажана како посилна од сите бариери што инаку ги раздвојуваат идеолошките, политичките и религиските заедници:

„Се сеќаваше Дурим на полифони чамски состави во кои пееле албански христијани, муслимани и Евреи. Пееле со години, војната ги раздели, полифонската песна беше ранета. Дурим Чами сега се замислуваше како нејзин спасител...“

Полифониската песна е вечна; таа е елемент, како огнот, водата, како земјата и воздухот, бидејќи таа ниту е настаната ниту може да исчезне; наедно, полифониската песна е и еден вид јунговски архетипски образец, инпринт во свеста, капацитет што се пренесува и штосе наследува со самото раѓање:

„Тајко веруваше дека полифонските звуци никогаш не исчезнуваат. Дури претпоставуваше дека тие на некој начин се наследуваат, односно постои вродена предиспозиција и интуиција да се пее полифонската песна, како да е самиот човек непресушен извор на песната, како внатрешен код на меморијата...Тајко веруваше дека полифонската песна, посебно четиригласната, како вистински генетски код на Албанците, немаше никогаш вистински да ја напуштат и кога ќе го напуштат Балканот, а обезличувачките сили на нивниот идентитет ќе достигнат највисок степен. Ќе постојат силни притисоци покрај верата да им се променат и јазикот, обичаите, но никогаш никому нема да му успее да им го промени последниот слој на идентитетот содржан во полифоното пеење.“

За целосно да се разбере виталното значење на полифониското пеење, доволно е да се спомене една реченица на Трим Загорчани. Секогаш кога треба да ја објасни својата одлука да напушти и најповолни услови и да замине, изложувајќи се на огромни опасности и ризици не само за својата слобода туку и за животот, тој се повикува на полифониската песна, како апсолутен услов на неговиот живот:

„Албанецот, кога не ја пее полифонската песна, умира...“

На крајот, уште две поенти.

Со директното воведувањето на полифониското пеење во фабулата, романот „Полифонисти“ на Луан Старова внесува значајна и уникатна интервенција во списокот на познатите романескни наративни стратегии. По својот основен карактер овој роман е ерудитско и документарно дело, роман со теза, но, во исто време, и роман со интензивна и длабока универзална хуманистичка инспирација. Во своите највисоки дострели романот загатнува една исклучително благородна хипотеза, една префинето соопштена сугестија дека можеби сите народи во светот својата вистинска душа ја имаат во некоја песна што во меѓувреме ја заборавиле. Колку поскоро сите народи ќе се сетат на таа песна, толку поскоро ќе ја најдат својата вистинска душа! Денес оваа сугестија е попотребна отколку кога било порано во досегашната историја на светот!

Ристо Лазаров

ПРЧОВИ ВО ВРЕМЕТО НА КОЗИТЕ
Кон романот „Враќање на козите“ од Луан Старова

Звучи како поткрепа на возбудата: по повеќе од две децении козите повторно се враќаат – и на плоштадот во главниот ни град, и во шумите македонски. Од каде што (особено од шумите) на времето насилно биле избркани, оти имале навик да ги брстат баш шумите, оние шуми на нашата земја горделива низ чии козји патеки победата и револуцијата стасаа до централните градски подрачја. Шумите беа биле заштитнички на револуцијата и како такви под заштита на револуционерната власт. А, тогашното „Време на козите“ на Луан Старова дојде како ненадејна свежина, бргу и сесрдно беше прегрнато од Европското културно братство.

Во меѓувреме, би што би. Козите исчезнаа и од шумите и од градските плоштади, а на нивно место на историската сцена се истопорија прчовите. Дојде нивното време, настапи епохата на прчовите. Прчовите од сите сорти: со криви и прави рогови, некои без рогови, а нарогушени како свети животни, претежно со брадичка, ама баш секакви прчови. Прчови со обесени клопотарци околу вратовите – ѓоа барабанџии на новото време, на промените. Врти-сучи, прчовите пак им се зададоа на шумите, сега крстени како Македонски шуми: сега, која коза, особено прч (прчовите беа главни, напернати) ќе си го изгубеше јарето, ќе си го најдеше во Македонски шуми, своевиден центар за изгубени нешта, особено за изгубени јарињa и умови.

Домашните кози прогласија европска наклоност, таму го видоа спасот – некои лелекајќи по европска помош и заштита, некои дувнувајќи си ја директно во Европа, борејќи се за статус кози-емигранти, кози-азиланти. Севезден мекаа во чест на Европа, ама ретко кој имаше слух за козјите неволји. Кози, кози, ама европски сентиш одамна нема, сè да ми ти станало на ти го – дај ми го. Прчовите не лелекаа многу, ама си имаа должна почит и внимание, си имаа и лобисти на

кои не им беше тешко да ги убедат евролозарите дека и прчовите се еден вид кози, машки кози.

Европа, во која балканските кози гледаа планински висови и единствен спас, не дека немаше слух за маките на балканските кози, ама си имаше и некои навики од кои не отстапуваше лесно, особено кога во прашање беше бил балканскиот дивеч: на ловџијата – пукај, на зајакот (козите) – бегај, така се викаше таа навика. Додека се види во која грмушка лежат козите, а при толку кози грмушки одвај можеше и да се замислат. Тук-там ќе се најдеше и по некоја строго наменска европска помош за спас и обнова на козјите стада и за сведување на бројот на прчовите на поднослива мерка. Транзицијата, ако нема вградено во себе мерка на подносливо сè, џабе и сè прави – ја за козите, ја за прчовите, ја за некои кутри луѓе, кои при очи не можеа да видат и да осознаат каде одат. Повеќето прчови бабореа дека одат напред, дури катагодина се правеа европски извештаи за напредокот – а сите чувствуваа назадување, сите гледаа дека земјата назадува. Ама, оди бекни де! Нема бекање без последици: кога ти се кажуваат прикаски за напредокот, мора да ги слушаш со зината уста. Толку чудесии да ми ти имало во тоа Транзицијата – така некако си се утешуваа козите, не насетувајќи втор козјоид за толку кусо време.

Транзицијата, како што е познато, не беше домашен изум и не беше измислена само за козите кои, ете, станаа нејзини жртви. Европскиот маштаб на транзициските манги беше голем, а уште поголема беше брзината со која сите ќерефеци на евромангите беа прифаќани и имплементирани (да, такви зборови се пуштија во употреба!) тука, кај нас, во земјата на исчезнатите кози. Колку помалку кози – толку повеќе манги, то ест мафијаши, кажано по европски. Некое такво дереџе беше дошло.

Некои европејци, сепак, ќе решеа да се вклучат во обновата на козјиот живот на Балканот – ја од чиста хуманитарност, ја во тоа си гледаа некој свој есап и интерес, ќе се кренеше и меѓудржавна џевад, ќе се вклучеа највисоки инстанции – помошта во козји стада да се афирмира, да се поттикне обновата на козите, во што се внесуваше многу самопрегор на некои европски фактори (белки си мислеа дека тука уште важи онаа старата: додека трае обновата, нема одмор!), ама, јок, не е доволен самопрегорот на високите државно-дипломатски нивоа. Сака работата да слезе во базата, како што се велеше на времето. Е, кога ќе слезеше во базата, од нигде никаде изникнуваа до-

машните базични разбојници, кои на брза брзинска, нагиздени, парфимирано ќе го ничкосаа напорот на странските експерти за кози, на луѓето посветени на козјата солидарност.

И така: работата стокмена на високо ниво, козите доведени та дури од Франција со специјален владин авион, непречекани гладни жедни од задолжените македонски власти, на крајот со посредство на Француската амбасада во Скопје со високи камиони биваат несудено прифатени од еден тукашен козјоодгледувачки лидер, и потоа едноставно ги снемува: донесени како компактно елитно и одбрано стадо се распродаваат којзнае во кои џенемии и којзнае за колку пари.

Лидерот на козјоодгледувачите, се разбира, уредно и внимателно си ги избројал паричките, а за дародовците и предводниците на козјата солидарност следува – сликајте се! – и тоа селфи, со мобилки! Така, ветувањата и солидарноста првин се покажуваат на дело, а мангите од тоа на волшебен начин прават историја на пропаднатите потфати (профити) и ветувања. И смислуваат нови, празни ветувања – нови амбиенти за бесрамничко и насилничко топорење на новите прчови ставени надвор од секаква контрола. На новонапернатите прчови ич не им беше гајле дека со нивните мафијашки транзициски марифетлаци, сосе трагичната судбина на козите, го уништуваат, всушност, модернизирањето на целата земја и целиот регион.

Ете, во таков амбиент, откако ја обиколија речиси цела книжевна Европа и Америка, се враќаат козите на Луан Старова, овенчани со многу признанија, сега да го вкусат горчливиот вкус на времето-невреме, дефинитивно и неотповикливо да се уверат дека и од бетерот имало побетер, но дека, најнакрај, не е попусто ниедно бекање за иднината: сака да се верува дека неа ја има и дека наскоро можеби ќе намине и наваму – кај што имаме недоброј козји патеки.

Ермис Лафазановски

БАЛКАНСКАТА ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА НАДЕЖТА
(Кон десеттомното издание на „Балканската сага“ на Луан Старова)

Дека романите на Луан Старова стануваат класика на македонската литература и извор за проучување на македонската книжевност и историја во рамките на една општа европска литература, сведочи огромниот интерес што го предизвикуваат неговите дела не само кај нас туку и во Европа. Доволно е да се прочита книгата за француската рецепција на Балканската сага на Луан Старова издадена во рамките на МАНУ, па да потврди впечатокот дека неговата сага била предизвик за толкување на големи европски, а особени француски мислители и литерати од дваесеттиот и почетокот на дваесет и првиот век. Денес, кога пред нас се наоѓаат отпечатени избраните дела на Балканската сага на Луан Старова во десет тома, можеме да кажеме дека не само што таа претставува еден комплетиран романескен опус, исполнет со личната и фамилијарна сага на писателот Луан Старова, туку дека и таа е и еден вид енциклопедија на балканските историски событија и премрежија во целиот дваесетти век. Но, ова е еден поинаков вид на енциклопедија, една поинаква историја; историја на луѓето и нивните страдањата, егзилот, миграциите, болката, но и на некој неохуманистички и неопросветителски идеи, кои макар пливале како утописки остров во немирното море на историјата, секогаш се тие што во себе ја носат надежта.

Десетте романи од Балканската сага на Луна Старова: **„Татковите книги“, „Време на козите“, „Балкански клуч“, „Атеистички музеј“, „Патот на јагулите“, „Ервехе“, „Тврдина од пепел“, „Љубовта на генералот“ „Амбасади“, „Потрага по Елен Лејбовиц“** ја имаат како свој заеднички именител токму просветителската идеја дека образованието, науката, книгите и библиотеките се тие што треба да ја пренесат идејата на европскиот хуманизам во рамките на балканскиот „темен вилает“. И се чини дека оваа општа порака на

Балканската сага на Старова е дојдена во прав час, во време кога хуманистичките идеи на Европа повторно се преиспитуваат како што тоа се правело низ целиот дваесетти век и каде што основното прашање е како е можно човековиот цивилизиран разум во исто време да биде носител на идеите и целите на просветителството и хуманизмот, а во исто време, во себе да содржи мрачни петна од кои произлегуваат воинствени крици. Очигледно е дека живееме во ера во која од двете страни на европскиот разум, едната – која го слави умот, идејата и мислата, и другата – која го величи телото силата и волјата за моќ, преовладува силата на телото. Клучната фигура во Балканската сага на Луна Старова, Таткото, живее во време на *тело̄то,* но знае или, пак, претчувствува по пат на интуиција дека излезот е *умот̄*, излезот е *разумот̄*, излезот е во повторното враќање на времето на разумот, а тоа може да се постигне само на еден начин: со читање. „*Тат̄ковите книги*“, таа прва иницијална каписла во обликувањето на просветителската идеја за излез од вековната криза, е и метафора на излезот од балканската зачмаеност. Излезот не е во силината на раката што ги држи сабјата и јатаганот, туку во книгите, во библиотеките, во силината на умот. Ова е порака и до хуманистичка Европа: назад кон книгите додека не премногу доцна. Семејството Старова тоа го знае многу добро, затоа што е тоа аманет оставен од Таткото: и во најтешките миграции („Патот на јагулите“, „Атеистичкиот музеј“), татковите книги мораат да патуваат заедно со семејството. Неговите книги се тие што помагаат да се надминат проблемите; неговата библиотека е клучот на сите балкански неволи. Тоа го знае и „Ервехе“, па како мајка ја презема и врз себе улогата на просветител. Тоа го знае и Луан, и го продолжува татковото дело. Таткото е лик со многу допирни точки со Самоукиот од романот Тегобност на Сартр, кој решил да ги прочита сите книги од А до Ш во една париска библиотека. Се разбира Таткото не е Самоук, но нив двајцата ги води истата егзистенцијалистичка, хуманистичка и по малку утопистичка идеја – дека читањето и книгите се незавршената просветителска мисија на Европа. Библиотеките и читањето книги се редот што мора да се воспостави во хаосот кој надоаѓа преку електронските библиотеки. Што ли би правел Самоукиот на Сартр денес, во имагинарниот хаотичен свет на електронските библиотеки? Од каде би го започнал читањето? Ако започне од буквата А, како што тоа го направил во романот на Сартр, нема да му биде доволен ни целиот живот за да заврши макар со книгите чиј

наслови започнуваат со таа буква. Денес Таткото од Сагата на Луан би нѐ повикал повторно да се вратиме кон класичните библиотеки, кон класичниот ред со чија помош би се победил хаосот. Тоа го знае и Луан Старова, па ниту еден роман не поминува без библиотеката на таткото, без идејата за европски напредок. Тој, наспроти сите филозофи кои велат дека е крај на идејата за универзалниот разум, крај на човекот, крај на историјата, верува дека токму тука на Балканот тој сè уште не доживеал крај, па дури ни почеток, но време е да се почне подоцна отколку никогаш. Следствено, „Балканскиот клуч“ не е само клуч за толкување на проблемите и предизвиците на Балканот туку и клуч за разбирање на Европа. Метафоричноста во насловите на поголемиот број романи на Луан Старова е можеби неговиот „Балкански клуч“ за решавање или толкувањето на уметничката страна на предизвикот. „Времето на козите“ и „Патот на јагулите“ не се ништо друго туку метафорични микроструктурни наслови зад кои се кријат макроструктурни алегории на борбата против идеолошката интерпретација на стварноста што ја опкружувала Балканската сага на неговото семејство низ премрежињата на миграциите. Миграции кои не само што биле физички туку и психички. Се мигрирало не само од место во место (од Албанија во Македонија и обид за назад) туку и од јазик во јазик, од болка во болка, од jahsa до jahsa. Јагулата и козата, тој балкански бестијариум, балкански „Физиолог“, е антропоморфизиран за да се изгради структурата на имагинарниот свет што треба да се толкува. Оваа метафора, која имплицира Historia animalium, е Historia Balcanica, без разлика што во двете книги се следи историјата на семејството низ идеолошки матните времиња на комунистичката утопија. Алегоријата тука е проширена за да ја замени стварноста за која не може да се зборува, а да не се западне во патетично раскажување. Но, таа на најдобар начин ја прикажува реторичката наративна моќ во сите дела на Луан Старова, етосот на Татко, чиј почитуван авторитет трае со генерации, што се согледува во романите „Татковите книги“ и „Кула од пепел“, патосот на мајката во романот „Ервехе“ и логосот на наративната супериорност што ги раскажува приказните за Првата светска војна во романот „Љубовта на генералот“ и идеолошкиот концепт на времето во романите „Атеистичкиот музеј“ и „Времето на козите“.

Но, реториката на романите на Луан Старова не е цел сама по себе. Таа е тука за да ја сублимира идејата дека неговата реторика е

знаење. Знаење што во себе ги вклучува сите компоненти на дискурсите на дваесеттиот век, кои во себе вклучуваат елементи какви што се правилата, моќта и знаењето. Знаењето, таа клучна категорија во романите на Луан Старова, тој спасителен субјект, ја има надминато популистичката синтагма: „Знаењето е моќ“, со која во 19 век Европа особено сакала да ја велича малограѓанската радост на образованието, која е погрешно протолкувана како моќ. Знаењето на Балканот не треба да биде волја за моќ, туку пред сè, средство за избавување, средство за конкурентност со идеи во мултикултурна Европа, културна конкурентност за која Балканот навистина има толку многу што да каже. Но, за тоа треба да се надминат сите религиски и идеолошки недоразбирања. „Атеистичкиот музеј“ бил и поминал. Сега е време за изградба на музеј на надежта, во кој идеологиите нема да ги играат клучните улоги во животот на луѓето.

Во градењето на својот наративен свет преку балканскиот имагинарен „Физиолог“, балканското образование со помош на книгите, библиотеките, читањето, балканските семејства како клуч во пренесувањето на знаењата, моралните концепти и етичките норми, Луан Старова има голема помош од сопственото искуство. Точно е дека на Кант му бил доволен сопствениот град за да ја дефинира целата филозофија на западната цивилизација и ум, но точно е и дека голем број научници, писатели, филозофи, во времето на „глобалното село“, осознавајќи го светот преку патувања, успешно се осознаваат самите себе. Луан Старова е патувач, дипломат, писател од европски ранг, критичар, полиглот, **полиглоб**. И сето тоа не може, а да не се одрази и на неговата проза. Престојот во Франција и како амбасадор во голема мера го обликува неговото творештво. Во книгата „Амбасади“ може да се констатира дека Луан е најдобар писател меѓу амбасадорите и најдобар амбасадор меѓу писателите. И двете опции имаат своја поткрепа.

Но, има уште една порака во романите на Луан Старова која е толку глобална што речиси и да не се гледа. Едгар Морен на промоцијата на „Времето на Козите“ во 1997 година вели: „Луан Старова е совршен претставник на балканскиот соживот и на отвореноста, човек кој во целиот свој живот го инкарнира балканското братство и соживот без каква и да е етничка затвореност, спротивставувајќи се на секакви екцеси и идеолошка апстракција, како и на секаква етничка и религиозна тврдокорност.“ Едгар Морен го наслови својот

есеј како Балканските идеи во семејната сага на Луан Старова. Точно е дека делата на Балканската сага на Луан Старова се типичен пример за феномени што дури денес можеме да ги дефинираме, какви што се мултикултурноста, културната разноликост, почитувањето на другиот, предизвиците на идентитетот и така натаму. Тој е вистински космополит во оваа насока. Но, ми се чини дека тоа, сепак, не се балкански идеи, туку европски идеи за балканската иднина. Затоа што тоа што Луан Старова сака да го направи е да ги спореди и двете навидум неспоредливи работи: европскиот космополитизам, универзализам и интернационализам со балканскиот локализам, национализам и партикуларизам, со цел да се извлече заклучок за предноста на европските идеи наспрема балканските. Впрочем, прашање е дали воопшто постојат балкански идеи во услови на избезуменост каква што владее во последните дваесетина години, кога Балканот се наоѓа во процес на идеолошка трансформација и модернизација на сопствените институции. А, во овој случај модернизацијата и демократијата се чини дека се две страни на истата паричка. Од таа гледна точка Луан Старова е демократ пред балканската демократија и модернизатор пред модернизацијата на институциите. Неговиот „Атеистички музеј“ се претворил, лека-полека, во модерна демократска институција. Балканската идеја на Луан Старова е мултикултурна цивилизација со лингвистички плурализам. Нешто што е европска идеја која ја покажува сета хуманистичка раскош на европските вредности. Дека ова не е далеку од вистината вели и следнава размисла на Старова: „Бев обземен од метафизиката на татковата библиотека заснована врз митот на распоредот на книгите како дел од неговата замислена визија на балканскиот расплет во откривањето на доминантните европски идеи.“ Едгар Морен својата критика за романот „Брегот на егзилот“ ја нарече – Брегот на надежта. Брегот симболизира гранична лиминална позиција што го дели копното од водената површина. Отаде е надежта, овде е неспокојот. Но, набргу сето тоа може да биде и инверзно толкувано, зависно од која страна се гледаат работите. Но, Балканската сага на Луан Старова е многу повеќе од брег, праг или граница, таа е полна со надеж, иако ја прикажува безнадежноста. Затоа што од секоја безнадежност неговите ликови излегуваат уште посилни и со уште поголема верба во иднината. Но, притоа, мора да се чита за да се совладаат сите препреки, да се учи, да се самообразува човек, да гради сопствени библиотеки, сопствени енциклопедии. Затоа, параф-

разирано, Луан Старова со својата Балканска сага повикува на европското просветителство и хуманизам во балкански рамки, повикува на враќање на енциклопедистите, а притоа, и самиот создава енциклопедија. Енциклопедија на надежта.

Роберт Алаѓозовски

ТРАНЗИЦИЈАТА НИЗ МЕТАФОРАТА НА КОЗИТЕ
(Кон романот *Враќањето на козите* од Луан Старова, издание на *Три*, 2016)

Во претходните осврти често зборував за книжевноста на младите писатели и за шансите што им се даваат преку глобалната книжевна индустрија. Нивниот пробив на меѓународната сцена е мотор за македонската книжевност и култура. Истовремено, со поддршката за младите автори нашата културна политика треба да има изградено (различна) стратегија и за негувањето и пласманот на барем уште две категории писатели. Едни се класиците на книжевноста: Рацин, Конески, Шопов, Чинго. Минати и починати великани на книжевноста чие дело е завршено. И втората категорија се бардовите на македонската книжевност. Тоа се оние писатели чии вредности се докажани, кои сè уште континуирано творат и кои се потпора за реномето на сегашната книжевност и на надоаѓачкиот бран млади писатели. Тоа се писатели како Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел, Луан Старова, Оливера Николова. Многумина од бардовите имаат меѓународна слава и без разлика на сегашните стратегии на пласман и поддршка. Таа најчесто се должи на воспоставените соработки и интерес уште од времето пред транзицијата. Но, осмислениот начин на нивната презентација во странство е повеќе во прилог на реномето на општата македонска култура, отколку на нивните индивидуални вредности како творци. Во интерес на книгата што во овој наврат сакаме да ја претставиме, нема да продолжиме со елаборација на темата на презентацијата на македонската литература во странство. Само повторно ќе го нагласиме недостигот на првиот чекор. Приемот, рецепцијата, создавањето вест на домашната сцена дека ново и квалитетно книжевно дело е создадено. Ако го нагласиме и ако го аргументираме тој факт дома, со неколку книжевни рецензии и осврти, пласирањето на аргументите надвор ќе биде дури и полесниот чекор.

Во таа смисла, млак беше одсивот во јавноста дека Луан Старова напиша продолжение на романот што го прослави, *Времето на козите*. И дека *Враќањето на козите,* не само што е успешно продолжение, кажано со речникот на современата книжевна индустрија, каде што серијалот е една од највносните книжевни форми, туку и дека е еден од подобрите романи напишани во последните неколку години. Во *Враќањето на козите* Луан Старова покажува голема умешност да вплете неколку различни книжевни стратегии и пристапи кон романескниот облик, а притоа да го задржи својот авторски стил. Обележјето на тој стил е разбирлива, едноставна реченица и линеарно сиже преку кое се раскажува приказната.

Книга за книгата

Како кај ретко кој македонски автор, во овој роман има силен т.н. авторефеpенцијален, односно автометатекстуален слој. Авторот решил тој самиот да биде главен лик и раскажувач во романот. Во таа смисла, тој романот го почнува како роман за романот, со богат автобиографски слој и со книжевна ситуација што се занимава со успехот на претходниот роман, *Времето на козите*, со неговата книжевна слава и со книжевната и политичка биографија на авторот. Авторот прераскажува или наведува низа цитати за приемот на неговата книга, ги пренесува оцените за нејзините вредности и семантички слоеви, за одекот, пред сè во Франција, за меѓународната читателска публика, за односот кон другите книжевни дела, за книжевните и духовните традиции (на „животниската“, „козјата“) на кои се надоврзува романот. Писателот е исправен пред големата поетичка, но и интелектуална дилема. Не само како да напише ново квалитетно дело туку и како да се постави кон современата социополитичка ситуација, како да ги изрази маките и дилемите на времето? Ако успеал сликовито, со метафори што досегаат до универзалното, да го прикаже карактерот на едно минато време (Законот за забрана на козите и нивното уништување во Македонија), како сега да пишува за нешто што ни се случува актуелно? Тоа поради немањето историска дистанција е ѓаволски тешка задача.

Вметнувањето на овој писателски, интелектуален и поетички слој е голем предизвик. Може да го направи романот сосема нечитлив за пошироката публика. Тоа им се има случено на многумина модерни

и постмодерни писатели и во Македонија и во светот, чии дела се податливи само за една тесна специјалистичка елита. Но, Луан Старова успешно ја избегнува таа стапица. Иако овој почетен дел од романот, поради својот есеистички, автопоетички пристап е најнеподатлив за читање, тој ја забавува приказната и го одолговлекува соживувањето со фикционалноста, со приказната и со ликовите. Но, ова е само нијанса, зашто Луан Старова користи елементи од еден стар книжевен жанр што ја овозможува рецепцијата. Се работи за стариот римски жанр *сотија*, во кој главниот лик, писателот, се прави малку недоветен. Се прикажува себеси понеинтелигентен, понемоќен, поглупав отколку што е. Работите ги претставува од т.н. жабја перспектива. Ги соголува битните моменти во приказната и ги поставува клучните интелектуални, етички, политички дилеми најчесто во прашална форма, или без свој експлицитен коментар, оставајќи конците да ги поврзе читателот, и тој да ги донесе судовите што авторот ги пласира, па дури, би рекле, и вешто ги сугерира.

Така, главниот лик, писателот, е малку изненаден од приемот на своето дело и својата книжевна слава. Најчесто со претерана позитивност ги слика другите ликови, претседателот на Републиката, славните француски интелектуалци, политичари и козари, но не престанува да се чуди зошто баш нему му посветуваат толку многу внимание, зошто баш тој е повикан безмалу да го спаси светот, односно европската иднина на Македонија и македонската иднина на европските кози.

Откако ја поставува вака метакнижевната рамка на романот, Старова го продолжува раскажувањето како своевидна политичка автобиографија, при што книжевниот слој му отстапува простор на политичко-дипломатскиот. Не отстапувајќи од иронискиот пристап, тој дава голем број детали (останува некоја пообемна студија да го анализира историскиот наспроти фикционалниот елемент) за политичката судбина на Македонија, за неизвесноста на нејзиното меѓународно признавање и за подобрувањето на дипломатските врски и политичките пријателства на европско ниво.

Следејќи ги законитостите на жанрот сотија, нараторот продолжува да се прави недоветен и не може да сфати зошто, врз база на неговиот роман, се отвора еден поединечен економски проект – обновувањето на козарството во Македонија и развој на козарската индустрија – преку кој треба да се прекрши клучното прашање за опстанокот на земјата, нејзината европска релевантност и нејзиното

прифаќање во кругот на европските народи. Секако, надвор од жанрот, книгата може да се чита и како мала студија на случај од областа на дипломатијата. Особено за моќта на културната дипломатија и улогата на културата во социоекономскиот развој, прашања што се во центарот на актуелните трендови во културологијата и во културните политики.

Смарт или екокапитализам?

Во својата кулминација романот успева да ги долови двата главни тренда на модерната глобална економија. Преку ликовите на двајцата француски козари, харизматичните Андре Декостер и Жан Домек, Луан Старова умешно ги слика актуелните светогледи на светскиот капитализам. Од една страна, њуејџ трендот на радикалните зелени, еколошки, хумани и фер, алтеркапиталистички економски политики, кои ги застапува робусниот Домек. И, од друга страна, глобално вмрежените, до совршенство развиените капацитети на современото индустриско производство.

Завршницата на романот Луан Старова ја пласира како политичка гротеска. Ги отфрла благите ирониски метафори на сотијата и, козериски сурово, со голем критички набој ја разоткрива македонската политичка глупост, балкански неуспешната кохабитација, кратковидоста на недозреаните политичари, поради кои проектот за обнова на козарската индустрија и силната дипломатска мисија завршуваат среде неинтелигентните, алчни, игнорантни, транзициски мафијаши, преслечени во руво на слаткоречиви бизнисмени. Одбраното стадо кози пред очите на очајните француски експерти и немоќни дипломати е распродадено наоколу, иако донација, без да му се знае трагата.

Отвореноста на метафоричниот крај во првиот роман, *Времето на козите*, којшто навестува враќање на козите, и кој автопоетично се загатнува на почетокот на продолжението на романот, авторот, со голема интелектуална резигнација, сосема го затвора – козите немаат иднина во транзициска Македонија. Земјата ја прокоцкува својата историска шанса. Суровоста на сталинистичкиот систем се заменува со циничната суровост на транзициската корупција.

Стилскиот пристап: „Се смеам, а ми се плаче“, и: „Ќе беше смешно, да не е тажно“ го прави делото читливо. Но, Луан Старова упатува силна интелектуална критика. Со овој роман тивкиот и ведар

писател им одговара на сите што прашуваат за молкот на македонските интелектуалци. Игнорантството со кое беше пречекана оваа книга ја префрла топката на другата страна, кај потесната и пошироката јавност – читаме ли воопшто нешто, работиме ли на подобрување на сопствената духовност, можеме ли да „свариме“ нешто повеќе од дневнополитички коментари и фејсбук-статуси?

Катица Ќулавкова

РОМАН НА ЗАЛЕЗ, РОМАН ЗА ЗАЛЕЗОТ
(поговор кон романот *Круг* на Димитар Башевски)

Точно пред година дена, јануари 2016, го пишував огледот за поезијата на Димитар Башевски (1943), поточно за неговата шеста книга поезија *Скршнувања* (2016, Скопје: Слово).[1] Поезијата на неговите зрели години тогаш ја нареков 'залезна поезија', што ја дефинирав како „поезија која го опева зајдисонцето на постоењето, личното, семејното, колективното". Во таа смисла, во овој есеј-поговор велам дека Башевски не ги затвора очите „пред смртта, напротив", тој негува „култура на свесност за смртноста".

Во овој оглед го имам истакнато следново:

„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"...

Денес, читајќи го романот на Д. Башевски *Круг*, во ракопис (кога сеуште не е книга, но веќе е роман!), имајќи ги предвид, макар бегло, неговите претходни романи: *Туѓинец* (1969), *Враќање* (1972), *Раска* (1974), *Нема смрт додека звони* (1980), *Една година од животот на Иван Плевнеш* (1985), *Сарајановскиот каранфил* (1990), *Дневникот*

[1] Книги поезија на Башевски: *Куќата на животот* (1987); *Привремен престој* (1995); *Совладано време* (1998); *Аголен камен* (2005); *Во длаката своја си гледам* (2010), *Скршнувања* (2016).

на Ања (роман за деца, 1994), *Бунар* (2001), *Братот* (2007), *Прозорци* (2010/2013), па и книгата раскази *Мајсторот* (2013), не можам да го премолчам сознанието дека имаме работа со еден „роман на залез, роман за залезот“. Романот *Круг* е роман за свеста за смртноста, роман за совеста и нејзиниот театар на сенки, на сомнежи и гризодушја. Романот *Круг* прави исчекор од свеста за смртноста на човечкото суштество кон свеста за смртта на човекот, на мажот, на писателот, во конкретно време и конкретен простор. Романот *Круг* е роман за последното враќање, роман за кругот на постоењето, роман за смислата на постоењето втемелена врз исконската носталгија по родното огниште.

Само родното огниште може да биде смртен одар. Тоа нѐ влече за рака невидливо цел живот, како нишка која нѐ воведува во лавиринтот и, на крај, повторно нѐ изведува од лавиринтот. Носталгијата. Онаа тивка љубов спрема домот, онаа потреба да го сочува својот идентитет, да се прифатиме такви какви што сме родени, заедно со пелените и со мајчиното млеко, заедно со првите звуци, глетки и мириси. Носталгијата е копнеж по „своината“, онаа почетна, челна, своја, а често неосвоена и неусвоена. Ни треба најмалку еден живот за да се прифатиме кои сме и што сме. Ни треба најмалку еден живот за да го разбереме, длабоко чувствено и без заблуда, својот идентитет – она ʼкои сме?’, што сме, од каде сме, како сме, зошто сме, чуму сето тоа, до кога сето тоа, има ли почеток таму кај што има крај, мораше ли да биде токму така како што беше или можеше да биде поинаку? Ни треба да ја почувствуваме, да ја насетиме близината на крајот, на скончанието, за да се помириме со себеси на тој начин што ќе си простиме себеси и ќе им простиме на другите, ама и ќе отидеме отаде прошката, ќе отидеме зад драматичните страсти, во пределите на благата рамнодушност, во добродушноста. Конечно, во отсуството на мислата и присуството на *чистата свест* за постоењето. Постоењето подготвено за преобразба, за селидба во „вечниот дом“.

Така се стига и до онаа точка во којашто кругот ќе ја испише совршено кружницата, ама ете уште не е дојден тој Час, патувањето трае, враќањето му пружа шанса на сеќавањето, а сеќавањето ја отвора кутијата полна глетки, флешови и спомени, па треба да се размисли за ’почетоците’, за првото крштевање и првата грешка. Потем, неизбежно, и за последното крштевање и гробното место. И не треба

само да се размисли, туку треба и да се избере. Тоа зависи од нас, за разлика од грешката на другите што не можеме да ја поправиме.

Но, и грешките имаат некоја своја длабока смисла и не треба да се сфаќаат приземно, како што обично правиме. Некогаш грешките се симболични пораки во коишто е навестена животната приказна и е означен пристапот до смислата на нашето пребивање во светот на живите. Таква е грешката што младиот поп ја прави при крштевањето на тукушто родениот Д. Данаилов во селската црква во Макозар. Тој внесува погрешен датум во крштелничето. И става штембил врз таа грешка. Ја легитимира грешката. И потем живееш со свеста за таа грешка. И можеби грешката те тера на нови грешки? Или можеби правиш грешки од страв да не направиш, а животот си оди по полето. Мине преку реката, како Сенка. А ти седиш во купето на возот со два вагона и се прашуваш со кого патуваш и кои се двајцата чудни патници спроти тебе, во купето. И почнува поривот за раскажување. Оти приказната може да ја обнови изгубената смисла. Приказната создава ред, колку и да било големо безредието во животот.

Романот започнува, in medias res, со размисла околу изборот на гробното место, на тој хронотоп на ’вечното живеалиште’ (каков оксиморон, каква противречност: животот е минлив, а смртта е облик на вечен живот, жива смрт!). Главниот лик, и раскажувач едновремено (Д. Данаилов), решава тоа да биде на гробиштата во неговото родно село Маказар, кои се „по мерка на човекот“, „скромни и складни“, „под крошни дабје“, кај што „се шири мирис на перуника“... Таму, вели раскажувачот, „ќе се допрат почетокот и крајот.“

Кога се одбира едно место, а се одбива друго, самиот избор покажува извесен отпор спрема одбиеното место и извесна присност спрема одбраното. Одбраното место не е само прашање на избор, туку и на одбраност, на извесен рафинман, на извесна хармонија, естетика и етика заедно, во едно. На тој агол на строежот на романот (неговата структура) е поставен наративниот рефлектор, окото кое посматра и кое создава романескнен амбиент за да може раскажувачот да раскажува. Раскажувајќи, ликот го создава светот на романот и ги подотвора портите/порталите на коишто романот ќе општи со читателите. Читателот на *Круг̄* на Д. Башевски влегува на прагот на романескниот свет токму онаму каде што се наѕира живописната и пасторална глетка на селските гробишта во Маказар, некаде на полпат меѓу Битола и Ресен.

Но, како и секој добар роман, и *Круг* има повеќе влеза и повеќе излеза. Сите водат надвор, а враќаат назад. Се отвораат во младоста, а се затвораат на старост. За едно македонско „дијаспорично“ село од каде што најголем дел од жителите мигрираат (заминуваат на гурбет, стануваат гастарбајтери, одат јабана, се иселуваат – зависно за кој крај на светот ќе се одлучат и во кое историско време се случува селидбата!), природно е што селото е испустено, а гробиштата „живнуваат“, растат, се пополнуваат. Повеќето иселеници, на крај на животот, стануваат повратници и оставаат аманет да бидат погребани на гробиштата на родното село. Такво село е и Маказар. Парадигма на македонско село и на Македонија: живите ја напуштаат, мртвите се враќаат. Македонија, едно големо гробје, едни гробишта, една смрт, една грамадна Грешка во прилог на носталгијата! Македонија, вековен копнеж по Родниот Крај!

Вториот влез/излез од романот *Круг* на Башевски е сонот. Сонот кој прераснува во роман и романот кој се претвора во сон. За разлика од Портата на селските гробишта, сместена на рамките на романот, влезните и излезните, хронотопот на сонот ги опфаќа рамките на животот, делумно живот во сеќавање, делумно живот во случување/збиднување, ама секогаш по рабовите на сонот. Животот се одвива на меѓите на сонот, создавајќи илузија за стварност ама низ опомена дека стварноста се одвива во границите на ониричкото. Сонот, по правило, пружа отпор спрема здравиот разум, му се измолкнува на разумниот и разложен говор. Овој роман-сон на Башевски е во потрага по смисла, по разум, по некој внатрешен ред кој ќе го преведе бунилото во свест, кошмарот и ноќната мора во логична приказна.

Кога започнува наративот со сонот, на самиот почеток на романот (првата ноќ по враќањето во родното село и куќата во тоа село во којашто се создавал Домот на главниот лик), читателот очекува дека сонот ќе трае кратко и дека набргу ќе заврши. Обично соништата не траат долго. Ако треба, тие ќе се повторат, ама имаат крај. Овој сон – роман на Башевски трае колку и самиот роман. И тој сон се преобразува во лавиринт низ којшто се движи главниот лик/раскажувач, живеејќи и сеќавајќи се на животот. Главниот лик, во животот, онака како што е раскажан во романот, прави иди-ми-дојди-ми на релација Главен град (Ејпокс – Скопје гледано од опаку) – Село Маказар (читателот кој го познава писателот Башевски, сакал-нејќел, го препознава во ова село од романот селото Ѓавато, ама тоа не ја менува суштината

на романот, не го прави романот да биде добра фикција, напротив, само ја потврдува).

Во сонот пак, овој сон-приказна-роман, главниот лик еднаш излегува и на крај, еднаш се враќа во селото. Сите патишта водат од родната куќа во селото до гробиштата во (и на) селото Маказар, местото на првата „грешка“ во приказната на животот. Тоа е појдовната и завршната точка на ретроспекцијата на романот *Круг*. Тоа е тој симболичен и параболичен „круг“, според којшто е даден и насловот на романот. Тоа е оној Круг што овој македонски романсиер го опева и во своите песни, таму на поетски начин, овде на прозен. Таму поезијата е раскажана, овде романот е опеан. Зашто, да кажам недвосмислено, Димитар Башевски не престанува да биде раскажувач во поезијата, како што не престанува да биде поет во прозата. Затоа неговата поезија не е нечитлива, херметична и апстрактна, а неговата проза (романи, раскази) не е прозаична и линеарна. Ваквиот квалитет на овој роман се должи на визурата на сонот, на ониричката перспектива од којашто е изведена нарацијата.

Третиот влез/излез е како тајник на сонот, заправо како скришен влез излез на хронотопот на сонот. Во тој тајник (тајна врата, тајна соба, скришно место во куќата, место за криење) се сместени имагинарните ликови на двајца *имаѓинарни соѿаѿници* (имагинарни во смисла на книжевни ликови ама и во смисла на фиктивни конструкции на самиот Д. Данаилов). Се работи за еден непознат маж, интимен *соѓоворник* на Д. Данаилов, кој го обожава Достоевски и една (делумно непозната) жена, која го потсетува на некое познато нему лице, ама сепак, недоволно јасно за да ѝ го препознае целосно идентитетот. Основниот идентитет на интимниот соговорник наведен од раскажувачот е дека е „иследник пријател“ (распрашувач, инспектор, „интерогатор“). Идентитетот на иследникот не е независен од идентитетот на раскажувачот, напротив, постојано се определува низ призма на идентитетот на главниот лик/раскажувач. Се работи, прво, за една фигура на Двојник на главниот лик (пријател, толкувач) која содржи елементи на Сенка на ликот раскажувач, заправо во овој имагинарен лик е проектиран архетипот на Сенката на ликот раскажувач. За ликот на непознатата жена од возот може да се каже дека има постабилен и понезависен идентитет, па сепак во нејзиниот идентитет се проектира и нејзиниот личен идентитет, и идентитетот на раскажувачот. Во таа игра на идентитети е вклучена и нивната улога на „еден маж и

една жена“, улога која ги пречекорува границите на личниот двојник. Жената е секогаш нешто повеќе од двојник на мажот! Во романот, идентитетот на непознатата жена се дефинира преку идентитетот на познатата жена сопруга, па така се создава една флуидна нарација која постојано лавира меѓу реалното и имагинарното. Додека трае сонот, жената сопруга е некаде далеку во странство, а жената-сопатник го придружува раскажувачот, каде и да се наоѓа: во возот, во хотелот во градот, во селото. Само просторот на мечтите не познава просторни граници.

Од друга страна, може да се каже дека и обратно, каде и да оди, присутна или отсутна, Жената го придружува Мажот (Ubi tu Gaius, Ia Gaya), и што е најважно, во приказната е присутна сенката на Љубовта. Отсуството на едниот или на другиот не менува ништо битно. Љубовта е константа, таа е како митска структура меѓу нив, темел на нивниот однос врз којшто може потоа да се подига куќа, да се гради sид, да се продава стан, да се жртвува нешто. Љубовта е обред со долга традиција.

Соговорникот-иследник е синоним на совеста и свеста на главниот лик, неговата етичка и филозофска димензија, неговиот критички дух, неговиот просудител и судија. Не може да се каже чија улога е побитна во однос на главниот лик, улогата на иследникот или улогата на жената. Не се тоа улоги кои се подложни на исклучување и наддавање. И едната, и другата, се подеднакво важни, само што важноста се остварува на различен начин. Понекогаш мислам дека и Жената поприма својства на иследник, дека таа е другото лице на иследникот, дека таа е „три во едно“, негова љубов, негова совест, негов читател. Всушност, можно е и следново толкување: дека, имено, и Иследникот, и Жената се двете страни/лица на истиот Двојник, дека Двојникот има Јанусово лице сочинето од две Лица. Кругот се затвора кога ќе се склопи тројството, светото тројство на смислата на постоењето: еден човек, едно творештво и една жена.

Четвртиот влез/излез е отворен кон книжевната традиција, кон неколку писатели и нивните дела кои се претпочитани и, како такви, цитирани (наведени) во текот на романот. Станува збор за еден цитатен склоп на романескниот наратив, обележан од двете перспективи: метареференцијална (цитатна, интертекстуалната) и авторефе-ренцијалната (самопромислувачка, автоцитатна). Меѓу авторите на чиишто дела реферира романот *Круг̄* спаѓаат: Данило Киш, Хомер,

Георги Господинов, Хосе Села, Дилен Томас, Вида Огњеновиќ, Драган Великиќ, Хенрик Ибзен, Хосе Миљас, а треба да се укаже и на тоа дека интертекстуални референци и цитати има и по однос на некои старогрчки митови (за Минотаурот и лавиринтот), за некои библиски митови (за Каин и Авел), за *Илјада и една ноќ*, референци на античките историографи (Тацит, Плиниј) и филозофи и др. Самата цитатност, иако го испишува текстот „од втора рака“ (како што вели францускиот теоретичар Антоан Компањон), всушност станува дел од романот и од неговата дијалогичност, а воедно станува битен дел и на толкувачкиот дискурс во романот. Коментирајќи бројни туѓи искази, раскажувачот, па – да речам овде – и самиот писател-автор на романот *Круг*, гради еден слој на нарацијата кој има автопоетичка димензија. Романот, значи, има еден слој во којшто гради една внатрешна, интерна поетика на романот, во којашто, воедно, се проектира и личната поетика на писателот автор Димитар Башевски. Оваа поетика е артикулирана во облик на дијалог меѓу главниот лик и иследникот, но исто така и во облик на самопромислувачки критики и толкувања изведени во самата нарација (како сеќавања, дилеми, објаснувања, обвинувања). Во македонскиот современ роман ова е единствен пример за волку систематски устроена интерна поетика и автоинтерпретација, врз примери од сопственото книжевно творештво и во споредба со дела од туѓото творештво. Автореференцијалната и метареференцијална поетика на Башевски е ретка, парадигматична и не помалку критички и самокритички интонирана.

Оваа интонација има и иронично-саркастична димензија, но тоа повеќе доаѓа до израз кога се влегува во сферата на политичкиот дискурс, поточно кога се испишува поглавјето со Комисијата за лустрација во коешто е проектиран еден сегмент од македонскиот најнов „дискурс на моќ“. Тука се сретнуваме со петтиот влез/излез на романот *Круг*. Овој влез е отворен кон политичкото секојдневие на македонскиот постсоцијалистички амбиент, а особено интимно поврзан со политичките аномалии на македонската независна држава. Тоа, во романот *Круг*, е проектирано во извонредните, наративно-драматуршки сцени (поглавје) со лустрацијата на македонскиот писател Д. Данаилов, алиас Димитар Башевски (иако овој сегмент нема автобиографски карактер, туку е фиктивен, но прикажан толку документарно, што делува како можен и веројатен). Овој дел за мотивите и постапката на лустрација, вклучително и за самиот чин (состанок)

на дискутирање и гласање (носење одлука) за лустрација на виден писател е еден од најшокантните, впечатливи, театрални и тензични делови на романот. Се добива впечаток дека ова событие од грубата општествена и политичка стварност ќе биде и важен дел од романескната ситуација, но напротив, брзо се превозмогнува и на некој начин се запоставува, како нешто кое интимно и суштински не влијае врз личноста на главниот лик Данаилов. Останува впечатокот дека ова поглавје дава добра текстуална и драматуршка основа да се филмува, да се претвори во сценарио за филм...

Шестиот влез/излез е отворен кон автофикцијата. Имено, романот *Круг*, колку и да е конципиран како фикција и изведен како слободна фикција, тој е во голема мера и автофикција, значи содржи елементи на автобиографичност и автореференцијалност. Раскажувачот се повикува често, ако не и постојано, на творештвото на авторот, насловите на неговите книги – романи се наведени реално, онака како што постојат во стварноста, во историјата на македонската книжевност (*Сарајановскиот каранфил, Братот, Бунар*). Ако се разгледа широко севкупното творештво на Димитар Башевски, ќе се најдат повеќе индиции кои укажуваат на тоа: сите главни женски ликови во неколкуте негови романи го актуализираат истиот прототип на жена (а овој пак веројатно еден ист праобразец/архетип на Жена), сеедно што тие некаде се наречени Ана, некаде Лена, селскиот хронотоп во неговите романи и раскази, сеедно под кое име (имагинарен топоним) ќе се наведат/литераризираат, секогаш ја повикуваат сликата на истиот архетип на македонско село, така што се препознава и неговиот литерарен/естетски хронотоп (Маказар, Сарајаново), што важи во извесна мера и за главните ликови на романите. Освен тоа, тематскиот фокус на Башевски е кохерентен и сосредоточен врз топосот на селидбата, враќањето, дијаспората, сето тоа поставено во еден специфичен временски и социјален мизансцен со елементи на македонската современост (од традициска патријархалност до политички конзервативизам). Тоа се потврдува и во овој негов, најнов, роман, *Круг*.

Романот *Круг* на Димитар Башевски го потврдува сознанието дека Селото, сфатено како парабола на Куќа, е едно од неговите сакрални творечки средишта. Околу овој средишен хронотопски стожер гравитираат сите други топоси: оној на семејството (често сведено на релацијата Маж – Жена, децата отсуствуваат, не се поставени на отворената сцена на романите) и на татковината. Симболично сфате-

но, селото е другото лице на градот, прото-поим за Град. Тука би укажала бегло на една разлика навестена во самите зборови/думи за село и град: зборот Град ја доловува идејата за градба (градење, строење/строеж, ѕидање, ѕид), за разлика од зборот Село, кој ја повикува сликата на вдомувањето, на населувањето, вселувањето, преселувањето и селидбата. Пасторалното опкружување на селото го прави посоодветно за отслик на првобитниот образец на живот и неговата привржаност за „чистата природа“ како овоземен образец на Рајот и на неговата првичност (примордијалност, паганичност). Тука би додала и една друга асоцијација: ѕидањето или строежот (структурирањето) се одвива во сите просторни насоки: длабоко во земјата (бунар), на земјата (градина, врт), над земјата (куќа), сфатени не само конкретно туку и симболично: длабоко во потсвеста, ширум сеќавањето, внатре во домот... Можеби затоа поимот Село во романите на Башевски не е сведен на неговата вообичаена рурална претстава, туку израснува во топос со филозофска и со метафизичка димензија. Селото Маказар, имагинарниот топос на Башевски, е парабола на Македонија. Се работи за еден литерарен топос кој потсетува на „Кукулино“ на Славко Јаневски, според неговата книжевна, имагинарна и фикционална моќ, или на „Пасквелија“ на Живко Чинго. Затоа и допушта посложена интерпретација.

Со романот *Круг*, Димитар Башевски создаде роман кој ги има сите предиспозиции да стане бестселер. Овој роман е читлив, интересен, драматичен, богат со содржини, стилски необичен, јазично складен, психолошки изнијансиран... Не фрустрира со некоја извештачена непристапност и нејасност, туку го води читателот и му го покажува патот. И се доживува како празник на романот.

Иван Џепароски

ТАЈНИТЕ НА *ТАЈНОТО ЗЛАТО* НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ

Во текстов најнапред се дава општ вовед за алхемијата и за златото, потоа се укажува на врската меѓу надреализмот и алхемијата, за оттаму, меѓу другото, да се изведе и поврзаноста на поетската стихозбирка на Влада Урошевиќ „Тајно злато“ со надреализмот и со поезијата на нашето време, која реферира кон алхемијата. Сето ова потоа ќе нè одведе и кон една херменевтичка анализа на поодделни стихови и песни од најновото поетско остварување на „тајниот алхемичар“ на македонската поезија – Влада Урошевиќ.

***

Кога прочуениот ранохристијански писател и филозоф од Картагена во Африка, Тертулијан (Tertullian, A.D. 155–240), ја оформуваше својата одбрана на христијанството со антирационалистичкиот лозунг credo quia impossibile/absurdum est (верувам зашто е невозможно/апсурдно), тој како да застана во одбрана и во однос на сите натамошни обиди, колку и да се чинеа тие невозможни, да се изнајде „каменот на филозофите“ (philosopher's stone), односно, „каменот на мудроста“. И, иако христијанството, заедно со сите други монотеистички религии, примарно е заинтересирано не за телото (материјата), туку за душата, за духот и за духовното, кај Тертулијан ставовите во однос на материјата се позитивни – тој е трогнат од убавината на ружите, та дури и на еден обичен цвет во ливадата, „на една школка во кое било море... на едно перце на која било полска птица“ (види: Grlić 1973: 469). Затоа, за убавината на материјата тој бара и теолошки и телеолошки аргументи и цврсто му се спротивставува на мислењето дека за материјата нема место во божјото царство.

Налик на Тертулијан размислувале и алхемичарите кога ги започнувале своите бескрајни потраги по „каменот на мудроста“, кој

треба да го овозможи пресоздавањето на еден обичен метал во *злато*, во таа врвна скапа материја, која во себе ја носи и својата материјална, но и својата духовна Јанусова лика. Налик на Тертулијан размислувале и филозофите, кога се обидувале да ја воспостават врската меѓу духот и материјата, меѓу Едното (Бог) и материјата (предметите и телата), меѓу Сонцето и *златото*, тоа тајно злато, таа *единечна* и *вечна* убавина за која со толкава посветеност пишува и новоплатоновецот Плотин (204–270) во своите „Енеади“ (I.6.1), каде што за првпат во историјата на естетиката успешно се брани идејата дека, покрај убавината на сразмерноста и на составеноста на целината, и поединечното може да биде убаво само по себе, а не само како дел од целината. Затоа Плотин и укажува дека и *светлината* и *златото* како поединечности се убави, зашто, „сепак, ако е целината убава и деловите треба да бидат убави, бидејќи не може од грди делови да настане убавина, туку таа треба да има опфатено сè“ (Плотин 2005: 74).

Но, да се вратиме назад кон алхемијата. За да се одговори на прашањето што е, всушност, алхемијата, ќе треба да се изнапишат безброј страници, како што се изнапишани уште од времето на полумитскиот основач на блискоисточната и на западната алхемија Хермес Трисмегистус, потем на Парацелзус или на Јакоб Беме. Во оваа пригода тоа е невозможно, но можно е барем да се претстави едно научно засновано и лексиконско гледиште врзано за алхемијата. Го користам, оттаму, познатиот *Кембрициски речник по филозофија* (Cambridge Dictionary of Philosophy) на Роберт Ауди, каде што во одредницата алхемија се вели следново:

„Алхемијата е квазинаучна практика и мистична вештина, главно од антиката и средниот век, која има две главни цели: да ги престори пониските метали во злато и да го развие еликсирот на животот, како средство за бесмртност. Класичната западна алхемија веројатно потекнува од Египет од првите три века на нашата ера (со пораните кинески и подоцнежните исламски и индиски варијанти), а се практикувала во Европа од такви личности, какви што се Парацелзус и Њутн, сè до осумнаесеттиот век. Западната алхемија е насочена кон практичната металургија, но нејзината филозофска важност произлегува од раните грчки теории за односите меѓу основните елементи и од религиозно-алегориските разбирања на алхемиските преобразби на металите во злато, сфаќање што го третира овој процес како духовно издигнување од човечката кон божјата совршеност. Прочисту-

вањето на грубите руди (светската материја) до злато (материјалното совршенство) се сметало дека подразбира едно трансмутирачко средство, *каменот на филозофите*, една мистичка супстанција која, кога ќе се измеша со алкохол и ќе се испие, се верувало дека ќе доведе до бесмртност (духовно совршенство). Алхемиската потрага по каменот на филозофите, иако неуспешна, резултира со развој на низа експериментални средства (како пумпи на пареа) и на методи (како дестилација)“ (Audi 1995: 16–17).

Секако, придбивките на алхемијата во однос на хемијата, физиката, рударството, менералогијата и природните науки се значајни (Greenberg 2006), иако за самата алхемија тие придобивки се странични, придобивки што треба единствено да водат кон главната цел: духовното издигнување и духовното совршенство. Овој став го дели и Мирча Елијаде, кога се согласува дека алхемичарите се стремеле кон сопствена преобразба со помош на совршенството на нивните материјали, односно кон „трансформација на материјата, кон нејзиното совршенство и нејзината трансмутација“ (Eliade 1979: 9). Овие придобивки можат да се толкуваат и од гледна точка на поимот сублимација (и од хемиска, и од филозофска и од психоаналитичка позиција), поим кој во своите етимолошки основи се врзува за поимот „возвишено“. На овој план студијата на Џон Кон и Томас Мајлс „Возвишеното во алхемијата, естетиката и во психоанализата“ (Cohn and Miles 1977: 289–304) е особено инструктивна и нуди прекрасни увиди во односите меѓу алхемијата, естетиката и психоанализата.

На планот, пак, на етимологијата на поимот возвишено (sublime) и на односот кон алхемјата, во овој текст на Кон и Мајлс се укажува и на чудниот и неверојатен податок дека, како што укажуваат низа етимолошки речници, зборот „сублимација“ (sublimation) се поврзува со зборовите „возвишено“ и „возвишеност“ (лат. sublimis, анг. sublime, sublimity), но и „сублиминално“ (subliminal), со значење на „под прагот (на свеста)“ или „потсвесност“. Двојната и Јанусова етимолошка природа на поимот „сублимација“, која води и кон она што е издигнато, што е „над“, и кон она што е снижено, што е „под“, нѐ води кон заклучокот дека „Римјаните имале ист термин за натпрозорникот (lintel) и за прагот (threshold), но и дека цивилизацијата што ја измислила арката има еден збор што едновремено значи и *долу* и *горе*“ (Cohn and Miles 1977: 289).

Овој став можеме да го искористиме и да одиме уште порано во историјата на цивилизацијата и на филозофијата, и да се потсетиме на прочуениот малоазиски филозоф Хераклит од Ефес (околу 544–480 пр.н.е.), кој во својот спис „За природата“, од кој до нас допираат само сто и триесетина фрагменти, го истакнуваше противречниот, но дијалектички карактер и на природата и на општеството, велејќи: „Патот угоре и удолу еден е и ист“ (фр. 60), или дека „невидливата хармонија е посилна од видливата“ (фр. 54). Во однос, пак, на златото, Хераклит Мрачниот во фрагментот бр. 9 (според преводот на Витомир Митевски) уште и вели: „Магарињата поскоро би избрале слама одошто злато“ (Митевски 1997: 123). Аристократот на духот Хераклит, секако, го одбира златото, но бидејќи патот до него е таен и тежок, оттаму и неговата мисла е тајна и тешка. Неслучајно за неа, според известувањата на Диоген Лаертиј, и прославениот Сократ вели: „Она што го разбрав е прекрасно, а мислам дека е прекрасно и она што не го разбрав, но за тоа е потребен некој од Делските нуркачи“ (Диоген Ларетиј 2004: 71).

***

Но, сега би можело да се премине кон најновата поетска книга на Влада Урошевиќ[1] „Тајно злато“ (Урошевиќ 2016), токму парафразирајќи ги зборовите на Сократ во однос на Хераклит. Би можело да се рече, со оглед на мојата мала упатеност во прашањата врзани за „тајното злато“, или за атанорот што го произведува ова тајно злато, дека „она што го разбрав е прекрасно, а мислам дека е прекрасно и она што не го разбрав, но за тоа е потребен некој од Делските нуркачи“.

Како поранешен љубител на нуркањето (ама не од Делос, туку од Лихнидос и од Маре Адриатикус) би можел сега да нурнам во исчитувањето на стиховите од поетскиот ракопис на Влада Урошевиќ

[1] Влада Урошевиќ (1934) е македонски поет, прозен автор, критичар, есеист, антологичар и преведувач. Член на Македонската академија на науките и уметностите, на Европската поетска академија (Луксембург) и на Словенската академија на литературата и уметноста (Варна); надворешен член на САНУ (Белград) и дописен член на академијата „Маларме“ (Париз). Има докторат по филолошки науки; како редовен професор на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, на Катедрата за општа и компаративна книжевност, држел курсеви по историја на европските литератури од деветнаесеттиот и дваесеттиот век. Автор е на над педесет поетски, прозни и есеистички дела, како и на приближно исто толку преводи од француската, руската и српската литература. Во издание на „Магор“ објавен е избор од неговото творештво во десет книги (Урошевиќ 2004–2005).

со надеж дека ќе можам да зануркам достатно длабоко и во еден здив, за да допрам до неговите длабочини. Иако ова може да се чини сосема невозможно, ќе потсетам уште еднаш на Тертулијан, на неговото дело „За телото на Христос“ (De carne Christi) и на ставот „верувам зашто е невозможно“ (credo quia impossibile est), потем на схоластичарот св. Анселм Кентербериски (1033–1109) од неговото дело „Прослогион“ и ставот „верувам за да разберам“ (credo ut intelligam), но и на познатиот англиски математичар Чарлс Латвиџ Доџсон (1832-1898), односно прочуениот поет на прозниот дискурс Луис Керол (псевдонимот на Ч. Л. Доџсон), кој во книгата „Алиса зад огледалото“ (Through the Looking Glass, 1872) ја раскажува приказната за средбата и дијалогот на Алиса со Белата Кралица, разговор во кој, откако Алиса ќе ѝ соопшти на Белата Кралица дека никој не може да верува во невозможни нешта, Кралицата ѝ одговара дека таа понекогаш пред појадокот верува во шест невозможни нешта. На тој начин Белата Кралица како да ги повторува ставовите на Тертулијан за верувањето во невозможното – во чудото, а на тој начин мислителите, уметниците и поетите, кои започнуваат да се занимаваат со окултното и со алхемиското, природно, како да започнуваат да веруваат во соништа и во мечти, во тајни и во чуда или, пак, да си подигруваат со миракулите и со езотеричното. Поточно, уште од времето на ренесансата (Шекспир и Чосер), романтизмот (Гете, Колриџ, Китс и Блејк), па сè до надреализмот (Андре Бретон, Макс Ернст) и до нашево време на т.н. шаманска дигиталност (Бил Вајола, Лори Андерсон), уметниците и писателите како да се обидуваат да покажат дека патувањето е поважно од патот и дека потрагата е посуштествена од самиот резултат.

***

Сепак, модерната француска поезија, особено онаа на Бретон, Арагон и Елијар, како и на повеќето надреалисти, се напојува од изворите на францускиот и на германскиот романтизам и од брилијантните поетски експерименти на Лотреамон, Рембо, Маларме, Аполинер и на дадаистите, односно од нивните филозофски интереси и поетски иновации, произлезени од една длабоко мистичка визија на ствараноста, која ги трансформира традиционалните поетски теми, поставувајќи ги темелите за надреализмот, како што покажа во повеќе свои студии за надреализмот прочуената професорка и врвен позна-

вач на симболизмот и на надреализмот Ана Балакијан (1915–1997), раководител на одделот за компаративна книжевност од Универзитетот во Њујорк (Balakian 1947; Balakian 1971).

Иако надреализмот во својата основа се карактеризира со една постојана насоченост кон трите темелни категории кои во целина ја одредуваат хуманистичката димензија на ова движење, имено, поимите *слобода*, *љубов* и *сон* (Урошевиќ 1993: 19–23), сепак, врската на надреализмот со окултизмот и со алхемијата, исто така, е едно од оние идејни начела што му даваат специфичен белег на овој, според зборовите на Луј Арагон, „порок наречен надреализам“, или, како што го определуваше Антонен Арто надреализмот – онаа „состојба на духот која не препорачува рецепти“ (Урошевиќ 1993: 7). За релацијата на надреализмот со окултизмот и со алхемијата до неодамна не постоеја поголем број истражувања – можеби и поради поранешните реални и силно изразени врски на надреализмот со левицата и со марксистичката мисла за која религијата и окултизмот беа „опиум за масите“ – но, последниве децении се појавуваат повеќе автори и дела кои не го потценуваат ова влијание. Меѓу нив, секако, најзначајна е книгата на Тесел Бодуан, под наслов „Надреализмот и окултното“, особено потпоглавјата со насловите „Надреалистичката визија“ и „Визионерската алхемија“ (Bauduin 2014: 82–100). Овој автор со право во *Воведот* кон својата книга укажува дека надреализмот, иако ги слави елементите на масовната и на популарната култура, сепак, постојано се позиционира како една општествена авангарда. И, кога Андре Бретон во *Вториот манифест* од 1929 година инсистира дека е потребна една „окултација на надреализмот“, тој како јасно да посочува кон оваа врска (Bauduin 2014: 9)[2]. Затоа, не треба воопшто да се потценува оваа „отвореност“ на надреализмот и кон левичарската револуционерност, но и кон езотеричната револуционерност, која се потпира и врз окултното и алхемиското.

[2] „Even though Surrealism celebrated elements of pop and mass culture, it was always positioned in the vanguard of society. Indeed, in his *Second Manifesto* of 1929, Breton insisted that the approval of the public must be avoided like the plague.' After describing further concerns about Surrealism's openness, he made it clear that access to Surrealism should be limited: 'I call for the profound, the veritable occultation of Surrealism.' While 'occultation' can refer to concealing or hiding something, it may also be interpreted as indicating an alliance with the occult or engaging occultism. This book is concerned with the nature of Surrealism's 'occultation' in that sense: the presence of occultism in Surrealism. " Tessel M. Bauduin (2014) *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton,* Introduction: The Occultation of Surrealism, p. 9

И токму на овој двоен план, секако, се остварува и врската на Влада Урошевиќ со надреализмот, зашто за него, иако историскиот период на надреализмот е веќе зад нас, а надреализмот веќе навлегол „во еден друг облик на постоење кој од него прави начин на чувствување на светот и на приоѓање кон уметничкиот чин кои по својата природа се безвремени – или, подобро, современи – и кои можат да бидат прифатени и применети во индивидуалното уметничко дело (...) не губејќи притоа во свежината и во естетската актуелност при споредба со духовната клима на својата епоха“ (Урошевиќ 1993: 14).

***

Затоа, да тргнеме, најнапред, кон лабораторијата во која се подготвувало „тајното злато“, односно да погледнеме како самиот поет-алхемичар го толкува својот алхемиски производ. Иако по пристапот на Ролан Барт кон авторот и кон авторството, – а Барт, се знае, ја воведе идејата за „смртта на авторот“ – мнозина оттаму како да ги напуштија приказните автореферентно раскажувани од самите автори, јас сè уште сакам да верувам во важноста на авторот, во авторот кој е *жив*, та затоа, сепак, ќе тргнам, како што би рекол Јан Парандовски, кон авторовата „алхемија на зборот“ (Parandovski 1964). Во текстот електронски испратен од издавачот „Магор“ до своите имеил адресати, Влада Урошевиќ за својот најнов поетски ракопис го вели следново:

„Книгата ’Тајно злато’ настаната е од повеќекратните средби со книгите посветени на алхемијата. Ме возбудуваше одамна оваа таинствена дејност, негирана, отфрлана, обвинувана за измама, но која се јавувала во повеќе цивилизации (египетска, грчка, кинеска, индиска, арапска, средновековна европска) и која, наспроти сите оспорувања, истрајувала и продолжувала да ги фасцинира љубопитните умови од сите епохи. Особено ме привлекуваа ликовните сведоштва кои низ својата симболика сакале да ги дадат насоките на овие истражувања, но на еден начин кој би ја соопштувал својата тајна само на посветените. Подоцна ја открив заинтересираноста на длабинската психологија за алхемијата, теориите за присутноста на алхемичарските учења во многубројни дела на познатите сликари од минатите векови, како и фасцинираноста на надреалистите од суштината на енигмите што алхемичарите ги оставиле зад себе. Секако, денес не е толку важно

дали овие занесеници навистина успевале да дојдат до ʼкаменот на мудростаʼ а, со негова помош, и до златото, до ʼвечната младостʼ, до бесмртноста. Она што е несомнено е тоа дека тие се впуштале во разрешување на енигмите кои лежат во длабочините на материјата, а со тоа, можеби и без да бидат свесни, доаѓале и до некои откритија за длабочините на човековата свест и за нејзините врски со севкупната природа на универзумот. Патот на усовршувањето на ʼнечистата материјаʼ во злато бил, секако, и пат на сопственото усовршување. Се обидов, во еден миг, да ги пренесам сознанијата до кои дојдов во стихови, барајќи го најсоодветниот начин за изразувањето на оваа специфична содржина.“

Од друга страна, во многу свои претходни книги, и поетски, и прозни и есеистички, Влада Урошевиќ ги допира на еден суптилен начин прашањата врзани за алхемијата[3] и за надреализмот и нив ги внесува во своите уметнички визии. Така, алхемијата и надреализмот се појавуваат во прозното и во поетското творештво на Урошевиќ, та дури и во песните и расказите посветени на Скопје, каде што се соочуваме со една надреалистичка алхемиска метафизика на просторот и на предметите, кои се трансформираат со секој допир и со секое сеќавање во едно месечарско и месечинско злато, како на пример во песната „Ноќ на полна месечина над Скопје“ (Урошевиќ 2011: 191), во која ем поетски, ем емпатски, ем ирониски се воскликнува: „Надреализмот не е мртов. / Тоа пишува на еден штотуку варосан ѕид / со црни букви.“ А завршните стихови од оваа песна, пак, сето ова успешно го потврдуваат:

Сепак, пишувајте ми на адреса: Скопје,
Град во кој Месечината
Смета за своја должност
Да ги измеша картите
На можното и на невозможното.

[3] Овде треба да се укаже дека во македонската современа поезија прв алхемиската тема „рицарски“ ја воведе Богомил Ѓузел во својата рана стихозбирка „Алхемиска ружа“ (Ѓузел 1963). На овој факт укажа и самиот Влада Урошевиќ при промоцијата на својата книга во кафе-книжарницата на „Магор“. Секако, би било добро да се изведе и едно компаративно истражување за пристапите кон алхемијата кај Ѓузел и кај Урошевиќ, но во оваа пригода тоа ќе остане нереализирано, со оглед на конкретната насоченост на текстов кон поезијата на Урошевиќ од книгата „Тајно злато“.

Ова мешање на тарот картите „на можното и на невозможното“, ова алхемиско мешање на супстанциите во ретортата со цел да се фрли „мрежа за неуловливото“, да се открие „седмата страна на коцката“ или да се тргне во „лов на еднорози“, сето ова прави јасноста и транспарентноста да не бидат составен дел на оваа поезија, туку напротив, неочекуваноста, непросирноста и непроникливоста на песната да станат клучни белези на поезијата на Влада Урошевиќ. На тој начин како да се потврдуваат ставовите и појаснувањата на Карл Густав Јунг од книгата „Психологија и алхемија“, каде што се укажуваше дека постои еден „длабок мрак кој ја прекрива хемиската процедура“ и дека „алхемичарот е свесен дека пишува нејасно. Признава дека е намерно нејасен, и никаде не вели – колку што знам – дека не може да пишува на сосем поинаков начин. Од сопствената неволја направил доблест...“ (Јунг 2003: 292)

А, колку ли само овој став наликува на самовоспоставените поетички начела на Урошевиќ од неговата „Ars Poetica“, каде што се укажува: „Мојот идеал во поезијата е да создадам песна која не би можела да биде објаснета: цврста, затворена, непрониклива, достатна самата на себеси – како тркалезен камен што морето го измазнило и го оставило на песочниот брег...“ (Урошевиќ 2010: 204), или како некоја сферична реторта, која е составен дел на која и да е алхемиска лабораторија во потрага по златото и по мудроста, како во песната „De Arte Alchimica“[4], која започнува со алхемичарската поговорка како мото: „Нашето злато не е злато на простите“ (Aurum nostrum non est aurum vulgi), за потем тајновидно и учено низ стихови да са воспева алхемиската вештина:

I
Во сѿаклена куќа сѿаклени скали,
меѓу сѿаклени ѕиѳови сѿаклена соба.
Внаѿре сулфурен крал сребрена кралица ѓали
ѿоѳ млечнаѿа Месечина в никоја ѳоба.

[4] Инаку песната „De Arte Alchimica“ за првпат се објавува во рамките на циклусот „Пофалби“ (1992) пред точно 25 години во списанието „Современост“, заедно со уште две песни, кои подоцна ќе се најдат во други стихозбирки. Станува збор за песните „Табличка со магични знаци“ и „Абланатаналба“ (Урошевиќ 1992: 110–114) Процесот на созревањето на „алхемиската вештина“, гледаме, траел безмалку цел четврт век, сè до конечното заокружување во поетското дело „Тајно злато“ (2016).

IV
Понори под планината како бавна реторта.
Руди што се видоизменуваат низ едно бескрајно време.
Рудник низ кој в подземје се влегува како низ порта
кон мракот во кој идното злато како ембрион дреме.

XII
Духот бара излез, затворен во materia prima.
Златото моли за спас од нечистата руда.
Но во секој блесок свој дел темнината има.
На кралот мудар му го покажува Каменот кралицата луда.

(Урошевиќ 2016: 27–33)

***

Во контекст на ова понирање во суштината на стиховите на Урошевиќ, не може а да не се укаже на некои паралели со неколку знаменити автори на светската книжевност, со слични книги или песни, кои успешно ја тематизираат и ја остваруваат врската „окултно – алхемија – поезија“. Секако, би можело успешно да се изведе споредбата со прочуениот романтичар и мистичар Вилијам Блејк (1757–1827)[5], особено со книгите од неговата „пророчка фаза“, во кои тој гради една своја сопствена митологија и визија во многу елементи потпрена врз антирационализмот, алхемијата, окултизмот и мистиката (како на пример, во поетските дела „Венчавката на Рајот и Пеколот“, „Визиите на Албионовите ќерки“ или „Четирите Зои“). Дека е оваа сродност несомнена говорат и следниве прегнантни ставови на Вилијам Блејк, кој во „Венчавката на Рајот и Пеколот“ вели: „Каде што човекот не е, природата е јалова“ (Blake 1967: 194), за подоцна да укаже и дека „тигрите на злото помудри се од коњите на поуката“ (Blake 1967: 254). Сродно на сето ова Влада Урошевиќ во песната „Абланатаналба“ пее: „Знаење достапно секому а сепак никому знајно / (...) Тајна што се објаснува само со друга тајност / (...) Порака на Хермес Трисмегист, на Тот и на Абраксас“ (Урошевиќ 1992: 114), додека својот „тајно-

[5] За поетската, уметничката, мистичката и пророчката мисла на Вилијам Блејк пишував пообемно во својата студија под наслов „Стравотната симетрија на доброто и злото“ од книгата *Отаде системот* (Џепароски 2000: 153–210).

виден“ поетски credo суптилно го објаснува во есејот „Љубопитност пред бездните“, каде што констатира: „Поезијата повеќе не става врз себе екстравагантни провокативни дијаболични цвеќиња, но не се откажува од благиот мирис на сулфур. Без љубопитство насочено кон Темнините таа повеќе не може да се замисли. Поетот јадел од Дрвото на Сознанието и не сака да се откаже од страстното уживање во вртоглавицата на надвисувањето над понорите“ (Урошевиќ 1992а: 58).

Исто така, во рамките на модернистичката поезија на XX век, можни се и споредбите со поетските светови на Андре Бретон и Пол Елијар, но и со пезијата на Вилијам Батлер Јејтс, Езра Паунд и Тед Хјуз – за кои инструктивно пишува Тимоти Метерер во книгата „Модернистичката алхемија: поезијата и окултното“ (Materer 1995). Но, во оваа пригода споредбата ќе ја ограничам само на еден автор, во овој миг мошне актуелен кај нас, имено американскиот поет од српско потекло Чарлс Симиќ (Charles Simic), добитник на „Пулицеровата награда за поезија“ (1990), добитник и на цела една низа значајни американски и светски награди и признанија, а воедно и годинешен (2017) добитник на „Златниот венец“ на Струшките вечери на поезијата. Оваа споредба ми се чини интересна и нова, зашто станува збор за двајца врвни автори, кои произлегуваат од две различни поетски традиции: Урошевиќ од француската, а Симиќ од англо-американската.

Впрочем, кај нас не е толку познато дека Чарлс Симиќ е автор и на едно прозно есеистичко дело под наслов „Гранапска алхемија“ (Dime-Store Alchemy, 1992), посветено на уметноста на американскиот скулптор и создавач на асемблажи Џозеф Корнел (Joseph Cornell 1903–1972), автор што е под силно влијание на надреализмот и на авангардниот експериментален филм, но далеку поважно е дека во поезијата на Чарлс Симиќ мудреците, филозофите, теолозите, па и окултните мислители и алхемичари, од време на време, но постојано, се појавуваат и изнурнуваат од неговите песни и стихови, понајчесто неочекувано и речиси секогаш поставени во еден реален, современ, авторов, лирски и поетски простор. Можеби најдобра потврда на овој став е песната на Чарлс Симиќ „Житијата на алхемичарите“ (The Lives of the Alchemists), песна од стихозбирката „Ноќен излет“.(Night Picnic). Ја наведувам во целина оваа песна составена од шеснаесет стихови (Simic 2001), зашто ми се чини дека таа како да ги содржи во себе клучните белези на поетското творештво на Симиќ.

Секогаш е голема работа да се биде понастрана,
Повторно да се појавуваш како нешто сосем друго:
Перница на млада вљубена жена,
Тоиче од конци што се преправа дека е пајак .

Црна здодевност на ранливи селски ноќи
Прелистување на списи од славни зналци
Кои те учат како да продолжиш со преобразбата
На плодот на времето во вечност.
За вистинскиот мајстор, советуваше еден од нив,
Потребни се сто години за да го усовврши своето знаење.

Во меѓувреме, тука е малата тајна на тавата,
Мирисот на маслиново масло и на лук што се шири
Од една до друга празна соба, црната мачка
Што се трие од твојата гола нога
Додека се довлечкуваш до далечната светлина
И до svечкањето на чашите во кујната.

(препев од англиски: Иван Џепароски)

За ваквиот неочекуван „алхемиски“ и имагинативен свет на Чарлс Симиќ од песната „Житијата на алхемичарите“ поетот Стеван Тонтиќ вели дека на тој начин „поетскиот говор се освежува и онеобичува со ненадејни пресврти и спојувања на елементи од оддалечени, често пати и спротивставени искуствени сфери. Се раѓа песната како чудесен јазичен предмет (...), како жива творба на отворените сетила, на луцидната свест и имагинација, поттикнувачка за мечтата. (...) За Симиќ би можело да се каже дека е поет-алхемичар, кој ги амалгамира елементите на древните и на модерните идеи, сликите на возвишената убавина и глетките на баналниот живот, јадовите и ужасите, високите сјаења на умот во историјата и најголемите падови во варварство“ (Tontić 2011: 204).

А, токму овие зборови како во целина да се однесуваат и на поетските светови на Влада Урошевиќ, особено на песните од поетската книга посветена не само на тајното злато на алхемијата туку и, многу повеќе, на тајното злато на алхемијата на зборот и на „ризиците на за-

наетот“, на тајното злато на иреалноста и на надреалноста на сонот и на сонувањето. И, иако Симиќ доаѓа од една поинаква англосаксонска поетска традиција, а Урошевиќ од една француска и франкофонска поетска традиција, сепак, она што ги поврзува овие двајца поети и овие две поетики не е само географијата и историјата, фактот дека се родиле во иста држава (Кралството Југославија), и се речиси врсници (Урошевиќ е роден во Скопје во 1934 година, а Симиќ во Белград во 1938 година), фактот дека и двајцата ги доживуваат ужасите на Втората светска војна во своето рано детство (бомбардирањето на Скопје и на Белград на 6 април 1941 година), туку, многу повеќе, нив ги поврзува одличното познавање на светската култура и уметност, совршената упатеност во најзначајните книжевни достигнувања на минатите времиња, но и постојаната комуникација со најновото и најинтригантното, што со неверојатна суптилност го детектираат во баналната и тривијална современост. Затоа воопшто не е за чудење дека и двајцата во својот пристап кон алхемијата неа, плотиновски кажано, ја расејуваат (еманираат) од Едното (Бог), преку Нусот (Дух), до Душата и до темната Материја, односно до тривијалноста на секојдневието. Во меѓувреме се случуваат неочекуваните и навидум баналните трансмутации: од вечноста кон моментот на средбата во кујната со „светата тајна на тавата, / со мирисите на маслиновото масло и лукот“, со „црната мачка“ и со „ѕвечкањето на винските чаши во кујната“ (кај Чарлс Симиќ), или со обично-необичните предмети од песната „Сонувачи во лаборатории“ од книгата „Ѕвездена терезија“ (1973), која како да ги навестува доцнежните алхемиски дооформувања од книгата „Тајно злато“ (2016). Во оваа песна тајните на скритите одаи и предмети, кои треба да бидат протолкувани од сонувачите-алхемичари, „формулите што некој ги чкртал / треба секој од нив да ги толкува“, а залудноста на напорот и средбата со обичното секојдневие се остварува во последната строфа каде што овие сонувачи

Напразно ги кршат главиште.
Залудно ги повлекуваат металниште рачки.
Провлекувајќи се под справиште
претрчуваат наоколу само светкави мачки.
(Урошевиќ 2014: 58)

***

Од овде натаму патот води кон задлабочување во самите стихови од книгата „Тајно злато“. А, на самиот почеток, како *Воведна песна* се наоѓа токму песната „Алхемичар“, песна што нè воведува непосредно во суштината на противречниот и мачен, но едновремено, и привлечен потфат на трагачот-патувач исполнет со јанѕи:

Илјада години сè ***несполука*** *врз* ***несполука****.*
Никогаш да му се укаже тој плод што го очекува.
Бескрајно трае одлучувањето без конечна одлука.
А песокот во клепсидрата ***неповратно*** *истекува.*
(...)
Блудницата ***неоплодена*** *од рацете му се измолкнува.*

Но тој сепак ***нероденото*** *кон раѓање го води.*
Го треби каколот од житото уште ***неовршено****.*
Од ***нечистото*** *помага чистото да се роди.*
Ги лекува минералите од ***несовршеност****.*
(...)

(подвлекол/болдирал И.Џ.)

Веќе во оваа воведна песна in nuce се наоѓаат основните идеи, кои потаму постапно ќе се варираат и доразработуваат сè до *Завршната песна*, насловена како „Александриската библиотека“. Тие основни идеи, секако, се врзуваат за важноста на префиксот во форма на негација, тоа „**не**“ што постојано, како некој апофатички обид со помош на негативното да се дофати недофатливото, се појавува во сите клучни стихови и во сите битни песни од стихозбирката „Тајно злато“. Во првата песна, „Алхемичарот“, тоа се клучните зборови што ја градат и што доминираат со оваа песна: ***несполука (неуспех), неповратно, неоплодена, нероденo, неовршено, нечисто, несовршеност, некорисен***. Овие зборови звуковно и семантички како да ни покажуваат дека овој алхемиски потфат е крајно неможен, но и дека токму таа неможност е и најголемиот предизвик дури и несвесно да се дофатат можното, свесното, сполуката (успехот), повратното, оплоденото, овршеното, чистото, совршеното, односно корисното. Дека сето тоа за алхемичарот, односно за лирскиот субјект, е остварливо

говорат и последните стихови од оваа воведна песна, каде што алхемичарот, иако се одредува оксиморонски како „зборлив молчаливец“ и како „некорисен мајстор“, сепак успева, налик на почетоците на алхемичарот Фауст од Гетеовиот „Фауст“[6], да го оствари своето дело:

Ќе заврши ли на крајоѿ на клада или в лудница
ѿој зборлив молчаливец, ѿој некорисен мајсѿор.
Макар шѿо никоѓаш не му се ѿодава чеснаѿа блудница,
ѿајноѿо злаѿо узрева во неѓовиоѿ расѿвор.

Првиот поетски циклус од книгата „Тајно злато“ насловен како „Петте сочувани таблици“, кон кој се придодава и единечната песна „Прогонета книга“, циклусно наднасловена како „Шестата (изгубена) таблица“, всушност, алхемиски и симболски нѐ соочува со важноста на бројот пет, како израз на човечкиот микрокосмос, како израз на човекот кој со своите разотворени раце и нозе ја образува геометриската фигура на петоаголникот, кој како нешто бескрајно и цело, симболски се врзува не само за совршенството и за силината на кругот туку и за силината на центарот и на местото каде што се среќаваат небото и земјата: четирите основни точки на светот, плус центарот. Петката (5) е и врската меѓу машкиот (3) и женскиот принцип (2), додека алхемиски гледано, цветот со пет листа и ѕвездата со пет зраци ја симболизираат квинтесенцијата (Купър 1993: 244–245) Овој hieros gamos (гр. ἱερὸς γάμος, ἱερογαμία – „свет брак“ или „божествена свадба“), или јунговски кажано, ова истражување на темата на божествената венчавка е, всушност, самото алхемиско поврзување на различностите во една целина. Ова поврзување, оваа алхемиска *свеѿа венчавка* (coniunctio), оваа хиерогамија, ова обединување на машкиот и на женскиот принцип, на небото и на земјата (Eliade 1959; Campbell 1991), кај Влада Урошевиќ поетски се претставува низ различните манифестации на обединувањето за кое се пее во овој носечки по обем поетски циклус: песните „Theatrum Chemicum“, „De Arte Alcimica“, „Mysterium Coniunctionis“, „Преобразбите на кралицата“ и „Initiatio Aliquem Mysteriis“, како и самите да учествуваат и да придонесуваат кон засиленото присуство на оваа интригантна и контроверзна тема од областа на историјата и на алхемијата.

---

[6] „Духот ми помогна! Се озари моето чело.
И смирено пишувам: во почетокот беше *дело*“ (Гете 1977: 50).

Кога во почетните стихови од овој циклус се соочуваме со Сонцето и со Месечината, кои ја „држат завесата зад која кралот и кралицата го мешаат сулфурот со живата“, ние како и самите да присуствуваме на овој „хемиски театар“ (Theatrum Chemicum)[7], кој кулминира со завршната сцена, во која

Кралот и кралицата се поклонуваат свечено:
завесата од облаци ја покрива сцената.
Зад неа сега може да почне непречено
свлекувањето на превезот од колковите на Вселената.

И колку и да се обидуваме да се држиме до симболиката вткаена во овие стихови, таа како да ни се измолкнува од нашите раце, зашто лирскиот субјект само привидно е алхемичар упатен во најголемите тајни на хемијата, на алхемијата и на психологијата, а многу повеќе е овоплотување на имагинацијата и на креацијата, кои постојано се во движење и потрага, во еден психолошки и творечки немир, кој нè соочува, бретоновски кажано, со *убавината на грчот*. Зашто, кога надреалистот Андре Бретон своето ингениозно дело „Надја“ го заврши со зборовите: „Убавината ќе биде ГРЧЕВИТА или ќе ја нема“ (Бретон 2009: 142), тој се залагаше за една ниту статична ниту динамична убавина, за една убавина што човечкото срце го има за свој „сеизмограф“, слично на стиховите од книгата на Влада Урошевиќ кои еквилибрират помеѓу статичното и динамичното, помеѓу мистериозното и митското, помеѓу оностраното и ониричното. Ова силно доаѓа до израз во песната „Прогонета книга“, во која игровноста на стварноста и на сонот дополнително ја засилуваат нееднозначноста:

Скриените пораки патуваат скришно од улица до улица.
Од багремот до оревот, од липата до јасенот.
Децата ги кажуваат додека играат прескакулица.
И така тајното знаење останува сепак спасено.
(...)
Останува тајната пред која се замолкнува.

[7] ***Theatrum Chemicum*** е компендиум на раните алхемиски текстови објавени во шест тома во период од шест деценции. Првите три тома објавени се во 1602 година, додека сите шест тома во целина се објавени во 1661 година. До денес, *Theatrum Chemicum* останува најсеопфатното колективно дело врзано за алхемијата што кога и да е се објавило во рамките на Западниот свет (Duveen 1949).

Но, веќе во следните два циклуса – „Четирите животни“ и „Четирите елементи“ – четворниот принцип започнува да владее со песните, зашто во нив веќе се пее за *змијата, змејот, саламандерот* и *лавот*, односно за *оганот, воздухот, водата* и *земјата*. И тука од динамичноста повторно се движиме кон статичност, се враќаме од кругот кон квадратот и одиме повторно кон целосноста, полнотијата, поредокот, рационалноста и праведноста. И, кога веќе сме помислиле дека целината успешно се оформила, повторно се случува разединувањето и „сè што било цврсто некогаш, сега потонува / таму каде што никогаш ништо не е зацврстено“ (од песната „Вода“).

На крајот доаѓаме до „Завршната песна“, дури и визуелно претставена во книгата *Уроборос*, таа змија или тој змеј, кои си ја јадат опашката, симболизирајќи го нерасчленетото и неразграниченото, она што си е самодоволно и што самостојно може да опстојува – постојано во кругот на распаѓањето и на повторното соединување (Купър 1993: 225). И, што друго, освен борхесовската лавиринтска библиотека би можело да го симболизира кај Влада Урошевиќ овој Уроборос, ова вртливо движење на хемиските елементи во херметички затворениот сад, или внатре во тајните на книгите и на библиотеките, на книгите на чии грбници и корици со златни букви – како некакви остатоци на алхемиското „тајно злато“ – се исчитува потеклото. И, затоа мотивот врзан за *Александриската библиотека*, тој симбол на светското знаење, кое неповратно исчезнало, а кон кое постојано се стремиме да го преоткриеме, е, секако, најдобриот завршеток на ова прекрасно поетско странствување во пределите на имагинарното и на оничното.

Гори на полноќ библиотеката во Александрија.
Од пепел е посивено морето во плиткото.
На вжарена клада ги фрла ракописите Хадријан.
Се витка пергаментот, се грчи во оган свитокот.

Списите на учените паѓаат в раце на неразумници.
Ги растура толпата во време на поморија.
В песочна луња ги губат испосници-румници.
Егзархот наредува да се уништи тајната лабораторија.

Во Вавилон се руши кулата-седумкатница.
Степските номади го заземаат градот на Босфор.
Но продолжува да работи ноќната печатница
печатејќи темни книги со букви од фосфор.

***

Поетските медитации на Влада Урошевиќ од книгата „Тајно злато“, овие поетски слики за чудото на вечните промени и на вечното менување, овие стихови кои ја епитомизираат детската вчудовиденост над тајните на светот, сето ова како да ни дава и една поинаква слика за авторот – за овој наш рембоовско-бретоновски „алхемичар“ на *нередот и на сложените асоцијативни врски* на поетските зборови и слики.

Но, ако преку ликот на алхемичарот, противречно и нееднозначно претставен уште со неговото прво појавување во западноевропската книжевност во осмиот круг од „Пеколот“ на Данте, па сè до денес (Ziolkowski 2015), алхемијата се потпира врз два принципа: надворешен, ексотеричен или оперативен (преобразба на базичните метали во злато) и внатрешен, езотеричен или спекулативен (духовна преобразба на самиот алхемичар), тогаш со своето поетско дело посветено на алхемијата и на *тајното злато* Влада Урошевиќ и самиот како да се потпира врз овие два принципа, но сега во една, нужно, видоизменета форма: надворешниот, ексотеричниот или оперативниот принцип сега се остварува со помош на преобразбата на базичните, основните, секојдневните зборови во едно своевидно *поетско злато.* Ова поетско дело е творба со „автентична оригиналност, која извира од длабочината на преземената потрага“ (Комб 2014: 7), а внатрешниот, односно езотеричниот или спекулативниот принцип во него се остварува со помош на духовната преобразбата на самиот „алхемичар“, на авторот Урошевиќ, кој со својата „енциклопедиска разнообразност, ураганска сила на изненадување и вџашувачка слоевитост на поетскиот свет“ (Мартиновски 2014: 19), секако, „ги отвора портите на некоја очуднета, алтернативна, независна, паралелна реалност“ (Капушевска-Дракулеска 2014: 11), и на тој начин создава еден алхемиско-имагинарен свет, кој постојано нè заплиснува од стиховите на необичното поетско остварување – книгата „Тајно злато“.

Ова поетско патување на Влада Урошевиќ, сепак, не е некое спокојно и мирно патување, тоа е повеќе едно *грчевито патување*. Ова стиховно странствување, оттаму, е сјајно отелотворување на конвулзивната убавина, а кажано во духот на надреализмот и на Андре Бретон од „L'Amour fou" (1937), „грчевитата убавина треба да биде еротски затскриена, експлозивно фиксирана и магично посредувачка, или таа воопшто нема да биде" (Nadeau 1973: 342). А, токму за таква една „грчевита убавина", која постојано се измолкнува од рацето на алхемичарот, станува збор во последното поетско дело на Влада Урошевиќ.

И, на крајот, во духот на надреализмот, во духот на сонот, на љубовта и на слободата во однос на можните светови и настани, сакам да укажам на еден едноставен културно-историски факт за кој прецизно посведочува Карл Густав Јунг. Тој во својата „Психологија и алхемија" укажува дека „до непосреден допир со Corpus Hermeticum се дошло дури во втората половина на XV век, имено, кога Марсилио Фичино го превел грчкиот ракопис на *Corpus Hermeticum* на латински, којшто во Италија бил донесен од Македонија" (Јунг 2003: 293).

Со своето врвно поетско остварување „Тајно злато", Влада Урошевиќ прави алхемискиот *Corpus Hermeticum* и, воопшто, поезијата, која во форма на „тајно злато" го слави, но и си подигрува и иронизира со него, сега да тргне со помош на модернизмот и на надреализмот по еден обратен пат: од Запад преку Македонија кон своите источници.

ЛИТЕРАТУРА:

Audi, Robert (ed.) (1995) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Balakian, Anna (1947) *The Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New York: New York University Press.

Balakian, Anna (1971) *Andre Breton: Magus of Surrealism*, Oxford: Oxford University Press.

Bauduin, M. Tessel (2014) *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Blake, William (1967) *The Portable Blake*, New York: The Viking Press.

Бретон, Андре (2009) *Надја* (прев. Анка Ѓурчинова), Скопје: Магор.

Campbell, Joseph (1991) *The Masks of God, Vol. 3: Occidental Mythology*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Duveen, Denis I. (1949) *Bibliotheca alchemica et chemica: an annotated catalogue of printed books on alchemy, chemistry and cognate subjects in the library of Denis I. Duveen*. London: E. Weil.

Eliade, Mircea (1959) *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Orlando: A Harvest Book-Harcourt Inc.

Eliade, Mircea (1979) *The Forge and the Crucible: The Origins and Structure in Alchemy*, 2 edition, Chicago-London: University of Chicago Press.

Гете, Јохан Волфганг (1977) *Фауст I* (прев. Душан Томовски), Скопје: Здружени

македонски издавачи.

Greenberg, Arthur (2006) *From Alchemy to Chemistry in Picture and Story.* Hoboken N.J. : John Wiley & Sons.

Grlić, Danko (ur.) (1973) "Tertulijan", u: *Filozofija – Enciklopediski leksikon*, Beograd: Interpres.

Диоген Лаертиј (2004) *Животите и мислењата на славните филозофи* (прев. Елена Весова Колоска и Ема Андоновска), Скопје: Аз-Буки.

Ѓузел, Богомил (1963) *Алхемиска ружа*, Скопје: Култура.

Ziolkowski, Theodore (2015) *The Alchemist in Literature: From Dante to the Present*, Oxford: Oxford University Press.

Јунг, Карл Густав (2003) *Психологија и алхемија* (прев. Бобан Здравковски Андреевски), Скопје: Табернакул.

Капушевска-Дракулеска, Лидија (2014) „Поетот Влада Урошевиќ – 'Тој непоправлив сонувач'", во: В.Урошевиќ, *Во соработка со соноѓ*, Скопје: МАНУ, 2014, стр. 11-18.

Комб, Франсис (2014) „Шумата на чудата на Влада Урошевиќ", во: В. Урошевиќ, *Во соработка со соноѓ*, Скопје: МАНУ, 2014, стр. 7-10.

Cohn, Jan and Thomas H. Miles (1977) "The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis", *Modern Philology*, Vol. 74, No. 3 (Feb., 1977), pp. 289-304.

Купър, ДЖ.К. (1993) *Енциклопедия на традиционните симболи*, София: Издадетелство „Петър Берон".

Мартиновски, Владимир (2014) „Аспекти на поетиката на Влада Урошевиќ", во: В.Урошевиќ, *Во соработка со соноѓ*, Скопје: МАНУ, 2014, стр. 19-30.

Materer, Timothy (1995) *Modernist alchemy : poetry and the occult*, Ithaca: Cornell University Press.

Митевски, Витомир (1997) *Хераклиѓ*, Скопје: Матица македонска.

Nadeau, Maurice (1973) *The History of Surrealism*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Parandovski, Jan (1964) *Alhemija reči*, Beograd: Kultura.

Плотин (2005) „Енеади [За убавото I.6; За умствената убавина V.8]" (прев. Ратко Дуев), во: *Убавина и уметност* (прир.) Иван Џепароски, Скопје: Магор, стр. 73-94.

Simic, Charles (2001) *Night picnic: poems,* New York: Harcourt.

Tontić, Stevan (2011) "Čudesni svijet Čarlsa Simića", u: Charles Simic, *Isčekujući presudu*, Sarajevo: Društvo pisaca Bosne i Hercegovine.

Урошевиќ, Влада (1992), „Пофалби", *Современост*, год. XLI, бр. 1-4, јануари-април 1992, стр. 110-114.

Урошевиќ, Влада (1992а) „Љубопитност пред бездните", *Разгледи*, год. XXXV, бр. 1-3, јануари-март 1992, стр. 54-58.

Урошевиќ, Влада (1993) *Големата авантура: францускиот надреализам* (составил и превел В.Урошевиќ), Скопје: Македонска книга.

Урошевиќ, Влада (2004-2005) *Избрани дела, том 1-10*, Скопје: Магор.

Урошевиќ, Влада (2010) *Седмата страна на коцката*, Скопје: Магор.

Урошевиќ, Влада (2011) *Детство, лето, град*, Скопје: Темплум.

Урошевиќ, Влада (2014) *Во сорабошка со сонош*, Скопје: МАНУ.
Урошевиќ, Влада (2016) *Тајно злашо*, Скопје: Магор.
Џепароски, Иван (2000) *Ошаде системош*, Скопје: Култура.

Лидија Капушевска-Дракулевска

ТРАЕКТОРИИТЕ НА ЕДЕН АЛХЕМИЧАРСКИ СОН
(Влада Урошевиќ, *Тајно злато*. Скопје, Магор, 2016)

> *Мојот идеал во поезијата е да создадам песна која не би можела да биде објаснета: цврста, затворена, непрониклива, достатна самата на себеси – како ѓркалезен камен што морето го измазнило и го оставило на песочниот брег. Не велам дека сум успеал да напишам таква, ниту пак сум убеден дека ќе успеам.*
>
> Влада Урошевиќ, „Ars poetica“ (*Седмата страна на коцката*)

Мојот идеал во есеистиката е да напишам толкувачки есеј за поезијата што би можел да ја објасни песната. Ја сакам поезијата, таа „Кралица на уметностите“, како што ја нарекува Данило Киш, особено онаа песна што е „цврста, непрониклива, достатна самата на себеси“. Но, како да ја толкувам? Мојот обид е однапред осуден на неуспех. Убедена сум дека никогаш нема да успеам да го напишам тој сонуван есеј. Но, сепак, парадоксално, како некој современ Сизиф секогаш одново го прифаќам предизвикот да начнам барем дел од областа на неискажливото со кое толку суверено владее Поетот. И, како пасиониран љубител на поезијата, да ѝ се препуштам на нејзината чудесност. Во оваа пригода се осмелувам, со голема доза на зазор, но и со исто толкава љубопитност, да се впуштам во „лов на неуловливото“ на најновата стихозбирка на нашиот еминентен поет Влада Урошевиќ – *Тајно злато*.

Тајно злато е редок дар, книга достојна за највисоки почести и во оваа смисла таа претставува личен потфат на Урошевиќ, но и вистински настан за целокупната македонска поезија. За жал, освен

еден прекрасен есеј на Владимир Мартиновски, објавен во списанието *Културен живот*, оваа книга помина некако незабележано во нашата критика. На еден реномиран поет од форматот на Влада Урошевиќ и не му требаат признанија! Ослободен од каква било желба за престиж или за естетско докажување, сосема независен од „робување“ на некои доминантни струења или трендовски теми и дилеми (на кои, впрочем, отсекогаш бил имун), со секое ново дело Урошевиќ се впушта во нова, неповторлива авантура и секогаш успева да ја изненади читателската јавност со свежината и иновацијата на постапката. Само големите автори можат да си го дозволат „луксузот“ толку безрезервно да му се препуштат на *поетското умеење*.

Тајно злато е веројатно најкохерентната поетска книга во опусот на Урошевиќ, *совршена книга* посветена на *копнежот по совршенство*. Ретко кога една поетска книга има целосно кохерентна и хомогена структура; некако, по правило, компактноста на формален, структурен и тематски план како да е резервирана за прозата. Најчесто само одделни поетски циклуси во стихозбирките остваруваат сродно единство во споменатата смисла, иако во историјата на литературата има и примери на цели книги посветени исклучиво на некој доминантен мотив или опсесивен поетски симбол. Се разбира, и во современата македонска поезија постојат слични поетски остварувања, кои целосно орбитираат околу една централна оска: такви се поетските првенци на претставниците на неосимболистичката струја од средината на 60-тите години на минатиот век (Михаил Ренџов, Чедо Јакимовски, Атанас Вангелов), некои збирки на Славко Јаневски, Ацо Шопов или Радован Павловски, *Дениција* на Петре М. Андреевски и други. И *Тајно злато* ѝ припаѓа на оваа линија, бидејќи остварува тематско (стиховно и графичко) единство, и тоа во знакот на алхемијата. Од друга страна, преку втемеленоста врз загадочната алхемиска симболика, оваа поетска книга експлицитно ја продолжува традицијата започната со стихозбирката на Богомил Ѓузел *Алхемиска ружа* (1963), традиција веројатно со најмал број следбеници во современата македонска поезија. Меѓу ретките приврзаници, освен Ѓузел и Урошевиќ, делумно се вбројуваат уште и: Ацо Шопов со *Гледач во пепелта* (1970), Анте Поповски со *Тајнопис* (1975), Михаил Ренџов со *Феникс* (1987), Матеја Матевски со *Црна кула* (1990), Јордан Даниловски со *Мистик* (1999)...

Меѓутоа, стихозбирката *Тајно злато* е, во многу нешта, посебна, оригинална и уникатна творба меѓу остварувањата на споменати-

от круг на поети – привржаници на тајните на алхемијата. Најнапред, таа остварува интермедијарно проникнување меѓу сликата и зборот: стиховите се проследени со илустрации, или илустрациите се транспонирани во стихови, сеедно. Ова созвучје на вербалното со визуелното не е новина во опусот на Влада Урошевиќ, но за првпат пулсира во совршена хармонија и единство на тематско-структурен план. И на формално-композициско ниво книгата е осмислена до степен на перфекција: сите шеснаесет песни се вообличени преку три, шест или дванаесет римувани катрени и се распределени во четири циклуси („Петте сочувани таблици“, „Шестата /изгубена/ таблица“, „Четирите животни“ и „Четирите елементи“), освен две од песните (воведната и завршната), кои се надвор од циклусите и кои ја даваат влезната и излезната рамка на стихозбирката. Значи, се работи за извонредно компактно реализирана нумеролошка симболика, која, патем речено, претставува константа во поезијата на Урошевиќ. Играта со броевите е една од клучните постапки од кои бил воден авторот при креирањето на збирката *Тајно злашо*, и таа е во дослух и во функција на нејзината алхемиска симболика. Во секоја смисла, најновата поетска книга на Урошевиќ претставува вонреден пример на една совршена „математичка поетика“.

Што се однесува до самата тематизација на алхемијата, треба да се нагласи дека нашиот поет негува перманентен и континуиран интерес за оваа област; неретко, и досега во неговата поезија, проза и есеистика, Урошевиќ ги користел своите одлични познавања на најразлични мистични и окултни учења, меѓу нив и на алхемијата, но дури во *Тајно злашо* овие сознанија се синтетизирани во еден кохерентно изграден систем. Во поезијата своевидна предисторија на споменатиот систем се песните: „De arte alchimica“ (*Ризиците на занаетот*, 1993) и „Алхемија“ (*Мане, текел, фарес*, 2002), со напомена дека првата песна е вклучена и во *Тајно злашо*. Генезата, пак, на интересот на Урошевиќ за алхемијата, може (но и не мора) да се доведе во корелација со неговата пасија од надреализмот. Врската на Андре Бретон и надреалистите со алхемијата за Урошевиќ претставува „знак на една длабока поврзаност помеѓу она што некогаш бил пат кон пронаоѓањето на Каменот на мудроста и надреалистичкото сфаќање на патот по кој уметникот доаѓа до своето откритие. Насловот ‘Алхемија на зборот’, од едно поглавје на Рембоовиот ‘Престој во пеколот’, Бретон барал да биде сфатен буквално“ – пишува Урошевиќ во свои-

те *Париски приказни* и продолжува: „Надреализмот е насочен, исто како и алхемијата во нејзините суштински видови, кон барањето на внатрешното злато: како што алхемичарот во својот атанор го врши мигновеното соединување на елементите за кое на природата би ѝ било потребно едно неизмерно време, така надреалистите, низ својата слика – сеедно дали создадена на платно или во песна – ги донесуваат во една вжештена точка, оддалечените сегменти на просторот и времето за чија длабинска поврзаност би биле секогаш недоволни сите можни егзактни докази и логични операции, вршејќи ја низ тоа чудесната преобразба на светот (...) 'низ едно долго, огромно и смислено растројување на сите сетила'" (Урошевиќ 1997: 31–32).

Изречените ставови на Урошевиќ добиваат поетско руво во *Тајно злато*, сосема во духот на надреалистичката аналогија:

Ру9арот е бавен, ученикот е му9ар:
по различни патишта кон иста цел о9ат обата.

(...) Пареи во ретортата се облаци што на9 земјата кружат.
О9 пештерата се искачува змеј, о9 небото слегува орел.
Во печката изгорува гавранот, о9 него расцутува ружа.

Овие стихови од песната „De arte alchimica" се илустративни за споменатото созвучје меѓу алхемичарската симболика и надреалистичката поетска слика; во истата смисла е и алхемичарската поговорка употребена како мото на песната, кое гласи: „Aurum nostrum non est aurum vulgi." Конечно, и самиот наслов на песната оди во прилог на посочената сродност, бидејќи за алхемијата се зборува како за – уметност.

Траекторија 1: подготовка

Следејќи ја паралелата меѓу алхемичарскиот и творечкиот уметнички процес воопшто (не само надреалистичкиот), воведната песна во *Тајно злато* – „Алхемичар" – која, патем речено, неслучајно е единствената песна сочинета од шест катрени (шест е бројот на создавањето, симбол на макрокосмосот), воспоставува идентификациска релација меѓу средновековните алхемичари и поетите:

На sвез9ите и металите тој о9носите ги толкува.
(...) неро9ено то кон раѓање го во9и.
(...) О9 нечистото помага чистото 9а се ро9и.

Ги лекува металите од несовршеност.
Сака да го поправи светот што друга насока земал.

Дури и маргиналниот статус на алхемичарската дејност, како и трагичниот епилог на алхемичарот од средниот век (*Ќе завврши на крајот на клада или в лудница / тој зборлив молчаливец, тој некорисен мајстор* – читаме на едно место во *Тајно злато*), „не може а да не нè потсети на честопати повторуваната теза за 'бесполезноста' на поетската реч" – со право констатира Мартиновски (Мартиновски 2016: 62).

Сепак, крајот на песната е оптимистички: *тајното злато узрева во неговиот раствор* – вели нашиот поет. Како и на кој начин? Од песна до песна Урошевиќ продолжува да ја исцртува лавиринтската траекторија на алхемичарскиот (алијас поетскиот/творечкиот) чин, воведувајќи нè постепено во тајните знаења на древната египетска наука. „Таа наука на луѓето им ја дал Тот, бог на писменоста и на магијата, на мудроста и на Месечината", бог кој потоа Грците ќе го поистоветат со својот Хермес (Тот Трикрат Величествен станува Хермес Трисмегистос) – објаснува во едно свое предавање учениот старец Mus Rattus, еден од главните ликови во романот *Невестата на змејот* на Урошевиќ и продолжува: „За што зборува (...) оваа наука? Ако сакаме да ја сведеме сета широчина на просторите низ кои се движи нејзиниот сепроникнувачки дух на едно единствено јадро, тогаш тоа би било: откривање на невидливите и тајни врски помеѓу нештата. Она што лежи во најдлабоката суштина на алхемијата е желбата да се дознае сè за онаа мрежа на односи, сродности, влијанија и созвучја чии линии се плетат помеѓу сите видови на суштества, материјални облици и појави кои постојат во вселената" (Урошевиќ 2008: 91–93). Зар потрагата по *универзалната аналогија* или хармонично созвучје меѓу материјалното и духовното во универзумот не е суштинска мисија и на поезијата од искони до наши дни?

Токму таа хармонија и рамнотежа заснована врз сеопштата каузалност на сите нешта, или врз принципот „сè е во врска со сè", Урошевиќ ја сугерира преку циклусот „Петте сочувани таблици". „Движејќи се помеѓу божемните противречности како што се: вода – оган, долу – горе, цврсто – испарливо, согорување – обновување, сулфур – жива, злато – неблагородни метали, маж – жена, Крал – Кралица, Сонце – Месечина, а кои претставуваат, всушност, двојни лица на една иста појава" (Урошевиќ 2008: 93), добро упатениот поет, со слика и збор, ги растајнува етапите на алхемичарскиот процес или тријадата: *прочистување, усовршување, промена*.

Траекторија 2: прочистување и усовршување

Најнапред, материјата (првобитната, инертната, непродуховената, сугерирана преку симболиката на *црното Сонце* во песната „Theatrum chemicum“: *На полноќ излегува Сонцето и со црнило зрачи*), се прочистува – се отфрла сè што е нечисто, сè што е минливо, односно се прават подготовки *...да почне непречено / свлекувањето на превезот од колковите на Вселената* – како што вели поетот во финалето на споменатата песна. Зашто, *Ништо повеќе не сака да е како порано. / Сè се стреми да си ја промени природата*. Неслучајно и самиот наслов на песната – „Theatrum chemicum“ – експлицитно упатува на театарот (иако овој е хемиски, бидејќи се темели на хемиски операции!) и сугерира игра, илузија, прифаќање на статусот на другоста од страна на актерите-учесници во космичката драма: *Кралот и кралицата не се веќе крал и кралица. / Во други личности тие се претраваат*, дури и: *Гавранот сака да рика а лавот да грачи*, а *Бродот плови низ земја, низ море ора плугот*. Овие изненадувачки поетски слики се темелат на тријадата: *принципот игра*, *слободата на имаганацијата* и *верувањето во чудо,* која, според сопственото признание на самиот Урошевиќ во едно интервју, го обележува неговиот творечки профил (Urošević, Jankovski 2016). Истовремено, споменатите поетски слики ја нагласуваат фасцинацијата од абнормалниот поредок на светот и уште повеќе го засилуваат копнежот за промена, за исчекор и трансформација на вообичаеното рационално сознание и сетилна перцепција на стварноста, како движечка сила и суштина на постоењето, бидејќи: *Преобразбата е цел во материјата впишана*.

Нешто слично се случува и во творечката лабораторија на еден поет: во поетскиот процес *зборот* е тој што треба да се усовршува и да се трансформира; од една апстракција, „од тоа речиси ништо, знак на хартија или звук во воздухот“, треба да се направи едно конечно дело. Зашто, „говорот не е миметички чин, говорот е еден вид пресоздавање на светот. На крајот на краиштата, ниеден збор веќе не е поврзан со предметот што го означува. Ние од зборовите го создаваме светот на еден вештачки начин, и тој свет е задолжително различен од вистинскиот свет“ – вели Урошевиќ во разговорите со Јанковски (Јанковски 2003: 25; 105–106). Значи, слично на алхемичарскиот процес, и поетскиот творечки чин заговара принцип на динамичност, промена, прочистување и усовршување на материјата – зборот, со

една единствена цел: спиритуалното да се направи видливо, односно материјалноста на светот да премине во повисок степен на постоење.

Следниот стадиум – усовршувањето – „е не само прочистување туку – пред сè – напредување по лествицата на сè повисоки и повисоки состојби на постоење, од низините кон височините“ (Урошевиќ 2008: 94). Сонот за височините, за вертикалата, не ја исклучува врската со земното, напротив! Доаѓа до помирување на двата спротивставени плана на реалноста: *Светот долен е всушност ист со светот горен* – читаме во песната „De arte alchimica“. Следствено, алхемичарот ги врзува во „хемиска свадба“ сулфурот и живата, Кралот и Кралицата, Сонцето и Месечината:

На кралот и кралицата им се венчаваат телата...
(...) нивните раце и нозе, преплетени, се едно сосвезде.
Со љубовната прегратка на светлината ѝ служат
(...) Кралот и кралицата се искачуваат по скалите...

Овие стихови од песната „Mysterium coniunctionis“ ја величаат љубовта и нејзината ирационална моќ како можност за враќање на изгубеното единство на човекот, но и како возлет кон некои повисоки сфери на суштествување. Знаците што ни ги испраќа алхемијата, по аналогија на знаците што ни ги испраќа љубовта, им се достапни само на упатените (оние чиј дух се издигнал над материјалното и стасал до сферите на вистинското просветлување); меѓу нив, секако, е и поетот, зашто љубовта и поезијата се сметаат за две сестри-близначки. Љубовта претставува *умеење* (според Ерих Фром), исто како поезијата (уметноста, воопшто) и алхемијата. Вистина е дека единствено љубовта и уметноста се способни да ѝ се спротивстават на општата ентропија која владее во надворешниот свет, за што сведочат и следниве стихови од истата песна:

Кралот и кралицата пловат низ подземни езера.
Околу нив како лушпа се затвора пештерата.
Тие се јатка во земјиниот плод што веќе презреал
и со својата прегратка создаваат сфера во сферата.

Плодност, целосност, совршенство, единство, вечност... Духовното усовршување што го нуди љубовта е основна алхемичарска и поетска аксиома.

Во песните „Преобразбите на кралицата“ и „Initiatio aliquem mysteris“, акцентот е ставен на топосот на преобразбата како иницијациски супстрат, при што женскиот принцип (доминантен во првата

песна) и симболичката смрт и симболичкото раѓање на искушеникот (во втората песна), повторно имплицираат своевидна посветеност во име на некои повозвишени идеали.

Особено интригантски се стиховите од песната „Преобразбите на кралицата“ и тие прозвучуваат како апотеоза на жената и будат далечни асоцијации на некои женски икони од античката книжевност до надреалистичкото сликарство, во чудесна симбиоза со средновековните легенди и бајки. Кралицата минува низ неколку степени на метаморфоза – таа е *заложница, затвореница, пленица*, потем: *По таен премин таа слегува во рудници*, па:

Врз грбот на бел елен јава на полноќ кралица.
Сета е променета и прилега на заводничка.
Но под кожата на еленот се движи всушност лавица
и кралицата не крие дека ѝ е сродничка.

Поетот мошне суптилно алудира и на девствената природа на жената преку стиховите: *Трчајќи по скалите таа влегува во библиотеката / и со рог на еднорог вратата ја залостува*, но и на нејзината маѓосничка моќ: *Бегајќи пред прогонителите кралицата доаѓа до реката. / Со чешел и ножици таа ја премостува*. Токму тие ирационални моќи што ги поседува Кралицата ѝ овозможуваат, од некој што е објект на метаморфоза, да стане основен агенс кој управува со метаморфозите, значи доаѓа до нејзино усовршување: се метаморфозира и самата, но и просторот околу, надвор од себеси, што претставува премин од степен на индивидуалност – кон степен на универзалност, сугериран и преку оската на движење по вертикала, од долу кон горе. Илустративни во оваа смисла се стиховите: *...од облаците слегуваат животни крилести / и, качена врз нив, таа го крои просторот.* И: *Од дојирот нејзин огнот и воздухот се преопородени. / Зашто на езерата и на морињата таа е господарка*. Споменатата поетска визура, несомнено, сугерира надмоќ над законите на реалноста и логиката.

Траекторија 3: прикривање на трагите

И токму кога мислиме дека усовршувањето конечно ќе доведе до финалниот резултат и дека сме на прагот на откритието на тајното знаење, во стилот на алхемичарското прикривање на трагите кои водат до средиштето на лавиринтот, Урошевиќ преминува кон „шестата (изгубена) таблица“, која е во знакот на една единствена песна насло-

вена како – „Прогонета книга“. *Врз книгата, како тежок печат, забрана била втисната* – гласи еден стих од оваа песна. Се смета дека во алхемијата, мената симболички се изразува со книга – симболот на знаење и на мудрост – која може да биде отворена или затворена, во зависност од тоа дали вистината за процесот на обработка на материјата е достапна или е заматена. Според едно друго толкување, пак, „отворената книга е знак на природните, а затворената на окултните науки“ (Урошевиќ 1997: 30). Во песната на Урошевиќ станува збор за *прогонета, забранета, изгубена, скриена* книга. *Може нешто да се насети низ загатките-цртежи* – вели на едно место поетот, за да изјави децидно во финалето на песната: *Останува тајната пред која се замолкнува*.

Познато е дека за алхемичарите „тајната над тајните“ е умешноста на создавање на Каменот на мудроста и дека тие ја чувале својата тајна. Поетскиот напор е насочен кон откривање на загатката на светот, но слично како и кај алхемичарите, се работи за еден процес никогаш недовршен, бидејќи на крајот повторно останува тајна, прашање, загатка... „Загатката е нешто што нè опкружува постојано, и за мене, пред сè, тоа е, можеби ‘задачата’ на литературата – да ја пробуди свеста за сета мистерија која го опкружува нашето постоење. Но, исто така, загатката е и предизвик, предизвик да се реши нешто“ – вели Урошевиќ во разговорите со Владимир Јанковски и продолжува: „Мислам дека еден премногу рационален свет, на крајот на краиштата, е еден неинтересен свет. Потребна е загатка, луѓето чувствуваат потреба од мистерија, необјаснивост. Веројатно оттаму доаѓа и интересот, во последните 15–20 години, кон сè што е окултно, езотерично, сè што на определен начин сака да ни ја покаже другата страна на нештата“ (Јанковски 2003:102).

Во еден толкувачки есеј посветен на стиховите на Иван В. Лалиќ, Урошевиќ ќе изрече некои клучни согледби за „изрекливото и неизрекливото“ во поезијата, кои имаат автореференцијална улога во поглед на водечката поетолошко-филозофска платформа на *Тајно злато*: „Изрекливото (...) е, значи, само еден преоден степен помеѓу тајна и тајна; неизрекливото е крајот и почетокот на сè. Поезијата се служи со изрекливото само за со него да досегне еден повисок степен на тајната. (...) Да се претвори неизрекливото повторно во тајна, тоа е, несомнено, една од задачите на алхемичарскиот Opus magnum но, секако, (...) тоа е и задача на поетскиот чин. Изрекливото се елементите

што влегуваат во алхемиската формула, во нејзината алегориска, ликовна или писмена форма, но и сè она што како податок од сетилната реалност влегува во песната; и во едниот и во другиот случај тоа се сегменти на материјалниот свет кои преку преобразба го доживуваат преминувањето во друг облик на постоењето – од обележје на материјалност тие стануваат патокази кон трансцендентното и неизрекливото. Така поетот ја преобразува материјалноста на овој свет во песна што е облик на неизрекливото“ – заклучува Урошевиќ (Урошевиќ 2000: 163-164).

Или, кажано со поетски речник:

Само сонувачот кој ги преспал сите чинови
Може да ни рече што всушност е случено.
Го фрла клучот в море, вика: „Јас сум виновник!“
и останува засекогаш в одајчето заклучено.

(од песната „Theatrum shemicum“)

Траекторија 4: промена

Промената е во суштината на сите потфати на алхемичарот. Нурнат во својата лабораторија, тој ги преиспитува знаењата што ги добил од своите учители и „ја проверува одново, чекор по чекор, целата постапка. (...) Тој, секако, мора да верува дека сè може да се менува, и дека токму тој е повикан и подготвен да управува со тие промени. Тој, всушност ја игра улогата што му е наменета на духот кој ја ослободува материјата од нејзината инертност и ја упатува по патиштата на извишувачката метаморфоза“ (Урошевиќ 2008: 94). Зар овие зборови на романескниот лик на Урошевиќ, ученикот Mus Rattus, околу постапката на алхемичарот, метафорички, не се однесуваат и на магијата на поетскиот чин?! И зар сликата на алхемичарот во лабораторијата не е слика и на поетот, кој, како Гетеовиот Фауст, осамен во својата готска соба, секогаш одново ја започнува својата мисија за откривање нови хоризонти и за креирање нови светови, каде што престануваат да важат законите што го ограничуваат човековиот дух?!

Во *Тајно злато* промената е веројатно централниот алхемичарски/поетски процес и тој е вткаен речиси перманентно во секоја одделна песна, преку клучните симболи: небеските тела, природните и хемиските елементи, како и цел еден арсенал на животински облици. Авторот, сепак, ги изделува во посебни циклуси четирите ани-

мални симболи (змија, змеј, саламандер и лав) и четирите природни елементи (оган, воздух, вода и земја), потенцирајќи ја нивната водечка улога во алхемискиот процес. Интересно е што симболиката на змијата, змејот, саламандерот и лавот проникнува по неколку елементи: *Змијата е небесна, макар што е земна*, таа *го соединува светот гризнувајќи се за опаш* – вели поетот; *змејот сака да се одделе од земјата*, па *сам крилјата ги пораѓа од себе* кои *во височините го креваат*; саламандерот *паднат од облаци, кон водата оди. / Земјата го привлекува (...) / Но тој само во огнот може да се плоди*; конечно, лавот, преку трансферот низ спектарот на бои: жолта – зелена – црвена (односно: бојата на вечноста, но и боја на плодната земја – будење на животот – регенерација, боја на огнот), *во змеј се престорува* и полетува. Нешто слично се случува и со четирите елементи, кои повторно се поврзани со анималната симболика: оган – лав (*Меѓу воздухот и земјата лавот ги подучува*...), воздух – орел (*Меѓу земјата и огнот орелот се преметкува*), вода – риба (*Помеѓу земјата и воздухот рибата сонува*) и земја – змија (*Змијата го чека својот час меѓу огнот и водата*).

Не е тешко во споменатиот поетски и графички приказ (песните се читаат, но и се гледаат преку совршено одбраните илустрации), да се препознае алхемичарската, но и поетската идеја за вечното кружење од материја во енергија, и од енергија во материја, сеопфатната цикличност или единство на спротивности (дијалектиката на Ерос и Танатос), со еден збор, суштината на животот. На тоа упатува сликата на уроборос, змијата што си ја гризе сопствената опашка, за која се смета дека ја комбинира творечката симболика на јајцето (просторот внатре во фигурата – атанор, космичката печка), земната симболика на змијата и небесната симболика на кругот – симбол на вечноста и олицетворение на максимата „сè е едно“ (Тресидер 2001: 268–269). И, неслучајно змијата во истоимената песна *на крајот ја распнуваат на крстот*; во повеќето речници на симболи крстот повторно има функција на синтеза и мерка, означува искачување, но и смрт победена преку жртва.[1]

[1] Очигледна е алузијата и на христијанската симболика на крстот. Впрочем, заради идентификацијата со сончевата светлина златото се смета и за еден од симболите на Исус. Во *Париски приказни* Урошевиќ, меѓу другото, зборува за двојниот аспект на алхемичарската симболика и за нејзината релација со христијанството: „Во христијанизираната алхемија Богородица е атанор во чија утроба се одигрува божествената трансмутација. Како што по процесот на облагородувањето на при-

Интересно е што во таа сеопфатна синергија меѓу анималното и четирите елементи, како да доминира *огнот*, кој минува низ сите други елементи и ги трансформира во нешто повисоко. И змејот (на цртежите што ги придружуваат текстовите на алхемичарите, насликан е змеј кој блуе оган), и саламандерот (легендарен гуштер што е во состојба да живее во оган и е амблем на самиот оган), и лавот (огнен знак), експлицитно алудираат на алхемискиот процес во кој „огнот, т.е. топлината што тој ја дава, е активен учесник, причинител на преобразбата“, „животна сила“, внесувач на нова смисла во сè што ќе допре“. И уште: „Во атанорот на алхемичарите огнот го согорува непрочистеното, одвојувајќи го она што е битно и водејќи го тоа битно кон совршенство“ – истакнува Урошевиќ во една пригода (Урошевиќ 2000: 162). Неговиот Mus Rattus, пак, во своето учено предавање за алхемијата нагласува дека „обичните дејства: печењето, согорувањето, варењето, испарувањето и оросувањето на пареата не се доволни – во сиот тој процес, ако сакаме тој да доведе до вистински, суштински промени, мора да учествува и еманацијата на духовната енергија, она што Грците го нарекувале ‘пнеума’, а Французите потоа, во средниот век, ‘le Souffle du Dragon’, то ест, како би кажале ние, ‘змејскиот здив’.“ „Понекогаш“, продолжува стаорецот, „под ‘змеј’ може да се подразбере првобитната, мртва материја која сè уште не влегла во процесот на преобразбата, но во сликата на овој крилест рептил некои толкувачи го препознаваат сулфурот во миг на испарување, некои зборуваат за чувар на подземниот свет кој таму, долу, раководи со природната трансмутација на металите“ (Урошевиќ 2008: 94–95).

Богатиот арсенал од значења на фигурата на змејот прозвучува мошне сугестивно во мајсторски конструираните стихови на Урошевиќ. Објаснувањето што го дава неговиот книжевен лик опфаќа една мошне хетерогена претставата на змејот (тој може дури и да си ја гризе опашката: *Уроборос, змеј што својата опашка ја јаде, / ја врзува одново вселената во целина,* читаме и во песната „Mysterium coniunctionis“), а „неговата оплодувачка течност што некои алхемичари ја користеле како оној поттикнувачки елемент кој има решавачка улога во покренување на чудесниот процес кој како свој плод ќе го донесе златото“ (Урошевиќ 2008: 95), соодветствува на вдахновението, инспирацијата во поетското умеење, но упатува и на еротската димен-

родните елементи од атанорот излегува крајната точка на совршенството – златото, така од утробата на Богородица излегува Христос, божествена верзија на усовршениот човек“ (В. Урошевиќ: *Париски приказни*, Скопје, Магор, 1997, 31).

зија на писмото. Впрочем, целокупната анимална симболика во циклусот „Четирите животни“ е во функција на машкиот принцип: енергијата, светлината, сонцето, сулфурот, огнот... Или, кажано со поетски речник: змијата *од мракот излегува и кон сонцето се влече* („Змија“); змејот *...се витка / како црв низ пепиштата и жарта* („Змеј“); на саламандерот (кој, патем речено, исто така е алхемичарски симбол на несогорливиот сулфур), *спас*(от) *му е во огнот: тој таму преживува* („Саламандер“); а на лавот, *со сулфурни пареи му чади гривата* („Лав“). Од друга страна, пак, неслучајно циклусот на четирите животински облици почнува со *змијата*, а циклусот на четирите природни елементи завршува со *земјата* – експлицитната алузивност на женскиот принцип поврзан со вечното обновување на животот, е повеќе од очигледна! Навистина, во крајна инстанција, само поетот „го има клучот на таа дива парада“ – да ги употребиме зборовите на творецот на „алхемијата на зборот“, Артур Рембо.

Траекторија 5: краен исход

Дали сум бог? Пред мене е сјај?
(...) *И сè во вселената хармониски sуни!*
J. B. Гете, *Фауст*, I дел

„Што да речеме за крајниот резултат на Големото Дело, за златото? Дали навистина некои од алхемичарите успеале, наспроти тврдењата на современата наука, да создадат во своите лаборатории злато? Или е и тоа само збор кој под својата надворешна слика крие други, многу подлабоки значења? Можеби под приказната за добивање на овој толку ценет благороден метал треба да го подразбереме, всушност, усовршувањето на човекот – на оној човек кој раководи со таинствениот процес, и кој, помагајќи ѝ на материјата да се искачи на повисоко скалило од постоењето, истовремено дејствува и врз извишувањето на сопствениот дух? Во тој случај, процесот на добивањето на златото би бил процес на духовна преобразба, кревање од земната низина кон духовните височини“ (Урошевиќ 2008: 95). Споменатите дилеми и заклучоци на Урошевиќ, изречени од страна на неговиот книжевен лик, стаорецот Mus Rattus, остваруваат автореференцијална функција во поглед на крајниот исход од алхемичарскиот/поетскиот процес во стихозбирката *Тајно злато*.

Златото, тој кралски елемент со сончев блесок, како цел на трансмутацијата на металите кај алхемичарите, но и како „супститут на врвниот дострел на издигнувањето кон квинтесенцијата на материјата и кон квинтесенцијата на смислата“ (Урошевиќ 2000: 162), некако перманентно, буквално или метафорички, зрачи низ стиховите на Урошевиќ. Веќе во финалето на воведната песна „Алхемичар“, *тајното злато узрева во неговиот раствор*; во „Theatrum chemicum“, на кралот, *ѕрво со златни плодови му расте од крната*; во песната „De arte alchimica“, во рудникот како „бавна реторта“, *идното злато како ембрион ѕреме*; во „Mysterium coniunctionis“, *Кралицата е блажена со затен плод во матката*, а во „Преобразбите на кралицата“, *Таа ги фрла златните посатки врз наезѕите*; во искушеникот од песната „Initiatio aliquem mysteris“, буквално *златото натежнува наѕ оловото*; змијата, пак, во истоимената песна, *чува светла тајна во ѕвижењата скришни;* лавот *шета жолт низ преѕели оѕ троска*, (...) *ја ѕостигнува тајната за која не се зборува* (песна „Лав“), а *со негов лик се коваат сега нови златници* (песна „Оган“); во песната „Земја“, повторно, *внатрешната светлина се стреми кон виѕелина*.

Завршната песна, „Александриска библиотека“, го претставува грандиозното финале на оваа книга стихови. Трите катрени нудат една апокалиптичната визија: пожарот на библиотеката во Александрија, симбол на уништување на културното богатство и знаење. Огнот овде има разорна моќ, за разлика од претходните песни. Во трагичната визура интертекстуално се проникнуваат и други значајни моменти од историјата на културите и цивилизациите. На пример, се споменува Хадријан, владетел и книжевник, еден од петте добри цареви на стариот Рим, со што се алудира на крајот на периодот кога антиката е на врвот од својот процут, но асоцијациите одат и кон културниот роман на Маргерит Јурсенар, *Мемоарите на Хаѕријан*; или, прогонот на алхемичарите, сугериран преку наредбата на егзархот *ѕа се уништи тајната лабораторија* како метафора за моќта *на* и заканата *оѕ* творечкото умеење, воопшто, позната низ историјата; или рушењето на Вавилонската кула, симболот на човековиот копнеж по божественото; конечно, заземањето на градот на Босфор (Константинопол), симболот на Византија како идеал на уметноста.

Дали е тоа крај на алхемичарскиот сон за добивање злато?! И, дали копнежот на поетот по совршенство е нужно осуден на неуспех?! Одговорот го дава Урошевиќ во финалните стихови на песната,

со кои се заокружува и целата збирка, а кои гласат: *Но продолжува да работи ноќната печатница / печатејќи книги со букви од фосфор*. И самиот графички изглед на книгата стихови *Тајно злато* на Влада Урошевиќ, соодветствува на споменатата завршна поетска слика: темна подлога со златни букви.

Интересна е појавата на елементот фосфор. Фосфорот може да биде бел, жолт, црвен и црн. Се добива од фосфатни карпи, кои, кога ќе се загреат на висока температура во електрична печка, го ослободуваат фосфорниот гас. Со дестилација гасот преминува во течна состојба и конечно во цврст фосфор, кој се чува под вода за да не се запали. Значи, фосфорот може да се загрева, се соединува со кислородот што го зема од воздухот, испушта пареа, има особина да свети во темница. Аналогијата меѓу фосфорот и златото е повеќе од очигледна, како што е очигледна и аналогијата на процесот на добивање фосфор со алхемичарскиот Opus magnum (прочистување, топење, испарување, сублимација), значи, сонот на алхемичарите – продолжува. Конечно, постои живот и за книгите! Крајниот исход од алхемичарскиот и поетскиот процес, сепак, е златото или поетското злато, највисокиот степен во стремежот кон совршенство, сугериран преку „буквите од фосфор“, кои светат во темнината на светот. Темнината, пак, од друга страна, повторно значи тајна, загатка, непознаница... – предизвик за нови авантури. Но, и контраст на светлината и сјајот, со што уште повеќе се потенцира нејзиниот (на темнината) опозит. Така влегуваме во еден маѓепсан круг, кој им обезбедува иднина и на алхемичарскиот процес, и на поетското умеење.

Алхемичарскиот процес за добивање злато, кореспондира со поетскиот копнеж по светлина, совршенство, сфатен како поттик за надминување на земните ограничувања и постигнување духовни вознеси. Во поетскиот процес „зборот е тој што се усовршува, станувајќи, на крајот, во песната, облик доведен до кристална есенцијалност. Со тоа и алхемичарот и поетот учествуваат во Веледелото на универзумот, спојувајќи ја својата свест и волјата со најдлабоката законитост на природните процеси“ – заклучува Урошевиќ во еден свој есеј (Урошевиќ 2000: 164).

Фасцинира начинот на кој Влада Урошевиќ во својата најнова книга стихови *Тајно злато* успева толку суверено да се движи низ елементите на алхемичарскиот речник и да ги хармонизира во еден илуминиран поетски ракопис, кој преку јазикот го еманира сиот свој

сјај и раскош. „...Поетскиот свет е измислен свет, кој не проаѓа затоа што никогаш и не постоел, ниту пак некогаш ќе постои“ – изјавил своевремено Зоран Мишиќ во еден свој есеј посветен на „поезијата и иднината“. Поезијата, смета тој, „постои затоа за да ги пренесе низ временските мени духовните константи, истоветноста среде различието, чудесното траење на трошните и минливи облици, таа е небески отсјај на лицето на земјата“ (Мишиќ 1976: 318). Токму како *Тајно*(то) *злато* на Влада Урошевиќ.

Литература:

• Јанковски, В. 2003. *Огледало на загатката*: разговори со Влада Урошевиќ. Скопје, Сигмапрес.

• Капушевска Дракулевска, Л. 2001. „На работ на мистичното и езотеричното“. *Поетика на несознајното*, Скопје, Магор, 179-213.

• Капушевска Дракулевска, Л. 2003. „Магичното и езотеричното како извори на поетичното“. *Поетика на изненадувањето.* Скопје, Магор, 242-259.

• Мартиновски, В. 2016. „Поетска алхемија во алхемиска поезија“. *Културен живот* (LX), Скопје, август-ноември, бр. 3-4, 62-63.

• Мишиќ, З. 1976. „Поезија и будуќност“. *Критика песничког искуства*. Београд, СКЗ, 315-318.

• Riffard, P. 1989. *Rječnik ezoterizma*. Zagreb, August Cesarec.

• Ronnberg, A., K. Martin (ed.). 2010. *The Book of Symbols*. Köln, Taschen.

• Тресидер, Џ. 2001. *Речник на симболи*. Скопје, Три (превод: Т. Урошевиќ).

• Урошевиќ, В. 1997. *Париски приказни*. Скопје, Магор.

• Урошевиќ, В. 2000. „За процесот на преобразбата во злато (Во стиховите на Иван В. Лалиќ)“. *Астролаб.* Скопје, Македонска книга, 161-164.

• Урошевиќ, В. 2008. „Учено предавање на Mus Rattus за тајните знаења на египетската наука позната под име алхемија“. *Невестата на змејот*. Скопје, Магор, 91-96.

• Урошевиќ, В. 2010. „Ars poetica“. *Седмата страна на коцката*. Скопје, Магор, 204-205.

Urošević, V., V. Jankovski. 2016. „Sloboda imaginacije, verovanje u čudo, pravo na igru“. *Sarajevske sveske.* Sarajevo, br. 49-50 (превод: D. Novaković). Достапно на: http://sveske.ba/en/content/sloboda-imaginacije-verovanje-u-cudo-pravo-na-igru

Шевалие, Ж., А. Гербран. 2005. *Речник на симболиште*. Скопје, Табернакул.

Оливера Ќорвезироска

БОДЕЖ СО ВРВ ОД ГУСКИНО ПЕРО
(„Летна луња“ од Влада Урошевиќ)

Кога решив пишувачки да му пристапам на обемното творештво на Влада Урошевиќ, кое со децении ревносно и со страст го читам, ми се наметна дилемата: лупа или дурбин. Да одберам детаљ или да се обидам да го согледам Целото. Лупата победи, зашто за неа е потребна само едната рака, онаа која пишува.

Пребарувајќи низ песните, расказите, романите... како низ добро познати долапи, сакав сè да видам од што помала оддалеченост, одблизу, најодблизу. Интересот, како и многупати претходно, ми застана и се поклони пред романот „Мојата роднина Емилија“ од 1994 година, еден од најзначајните експерименти во современата македонска книжевност последниве децении, кој соумеа да голтне раскази такви какви што се и да ги претвори во роман, таков каков што треба, докажувајќи дека нашата книжевност и нашиот јазик сè уште можат да го пречекуваат светот и да гостуваат во него. Според зборовите на авторот, овие *„осумнаесет затворени раскази во еден отворен роман“* се оригинална и екстравагантна творечка идеја за жанровски трансфер на стари (и нови) раскази во роман. Имено, од осумнаесетте затворени раскази во отворениот роман „Мојата роднина Емилија“, шест се од збирката „Ноќниот пајтон“ од 1972 година, шест од „Лов на еднорози“ од 1983 и шест се нови, специјално пишувани за романот. Обединувањето и облагородувањето на сопственото раскажување од последните повеќе од дваесет години е подвиг кој првенствено го овозможува истиот лик – печат на ова писмо, искористен дури и како наслов на романот – роднината Емилија.

Расказот „Летна луња“ (еден од шесте од „Лов на еднорози“) сметам дека е одличен избор за пишувачката лупа.

1. Лозинка

Почетниот пасус е некаков клуч или, кажано со современиот технолошки јазик на нашето време – лозинка (password) за расказот. Предаден во петнаесетина реда, тој претставува навидум бенигно влегување во раскажувањето. Се потпира на банална фраза што ја изговараат лутите професори кога гимназијалците ќе претераат со својата младост: *„Сите вие ќе летате од гимназија!“* Оваа закана на ниво на афект нема реален поттекст зад себе, зашто, нели, луѓето не можат да летаат вистински, туку *летаат* се однесува во преносна смисла на *исфрлање, отпишување...* од гимназијата. Заканата прилега на закана со алегориски, синонимен трансфер (*лета – исфрла, отпишува*) и затоа почетокот е сосем нормален. Мислиме дека сме на полето на реалноста. Всушност, не целиот почетен пасус, туку токму реченицата: *„Сите вие ќе летате од гимназија“* е фразеолошки лозинка на расказот, која преправена во банален секојдневен израз, целосно ќе го малигнизира (опседне со себе), но и ќе го излекува расказот на крајот. Виртуозноста, мајсторијата на раскажувачкиот занает и е токму во тоа: читателот воопшто да не сфати дека почетокот е лозинка за понатамошниот тек, за средината и за крајот. Зашто, ако читателот на кој било начин се предупреди дека треба да ја бара лозинката за останатиот текст од расказот во самиот негов почеток, тој и би ја нашол и би ја запомнил. Ама така би се декодирала нарацијата предвремено, би се отворила портата ширум пред да се појави вистинска потреба за тоа. Пред со сигурност да се знае дека доаѓаат гостите, т.е. читателите.

2. Ѕвездички

Откако ќе измине кусиот воведен пасус, се налетува на ѕвездички (* * *), кои очигледно нѐ префрлаат сред некоја сѐ уште недоволно испишана и јасна приказна, давајќи ни куса сцена со двајца млади, кои протрчуваат покрај мртвата гимназија, зашто е лето и таа одамна е затворена за сопствениот, но и за животот на своите ученици и професори. Гимназијата сентиментално им го привлекува вниманието, но тие очигледно имаат некоја сосем друга цел, продолжуваат понатаму, оставајќи ја неа за... почетокот на наредната учебна година или, можеби за подоцна во расказот, кога враќајќи се оттаму каде што тргнале, повторно ќе поминат покрај неа... Уште олку рано во расказ-

от ги среќаваме Јас (раскажувачот во прво лице) и неговата роднина Емилија – вториот главен лик, со што Урошевиќ мигновено ја воспоставува врската со своето претходно, но и со подоцнежното творештво (романот „Мојата роднина Емилија“). На ова почетно ниво врската е само ономастичка, на ниво на име, но полека-полека низ омајните реченици таа преминува и на повисоко ниво, на нивото на општата консонанција на атмосферата во овој расказ со сите останати раскази за Емилија во другите збирки, но и во целиот роман „Мојата роднина Емилија“; во сферата на подземниот, задреченичен љубовен трепет и полујавната-полускришната / полувидливата-полуневидливата блискост на роднините. Името внимателно се вденува во расказот како конец в игла, која ќе продолжи да го шие истиот раскошен и цврст Емилија-стил.

По овој кус дел, кој може да се нарече и измолкнато делче од раскажувањето – отпуштен котелец, вистинското хронолошко раскажување кое треба да ги исповрзе конците на измолкнатото и да ги пофаќа отпуштените котелци, со што би ни се наредило делчето и временски во умот, таму каде што припаѓа, т.е. таму каде што фали и таму каде што треба да придонесе за да ја составиме и да ја докомплетираме логиката на приказната, раскажувањето без никаква графичка назнака (ѕвездички, дупло растојание меѓу редовите или сл.) си почнува од некој свој почеток, кој е почеток на приказната, ама не и на расказот. Поконкретно, овој логичен и темпорален почеток го опфаќа измолкнатиот дел, го „фаќа“ и временски го носи, го ситуира, го вшива точно каде што треба, притоа не однесувајќи се на лозинката, не засегајќи ја... Таа си останува сама и засебна напред. (Сѐ уште.)

3. „Барометарот паѓа“

Летно време, жега и леплива омарнина, типични за творештвото на Урошевиќ (речиси не можам да замислам неговото творештво да се одвива во друго годишно време, дури и кога не е нагласено; жегата е тука некаде низ реченициите, доминантна и повтежлива во „Вкусот на праските“, омајна во расказот „Липов чај“, лелеава како марама во расказот „Младичот, трите камчиња и девојката“, добитник на втората награда на првиот конкурс за расказ на „Нова Македонија“ (1960 година), некакво семејно собирање, полна куќа гости, се навестува невреме (со одличната реплика на дедо Симон опседнат со свои соп-

ствени сеништа – *„Баромешарош ѿаѓа“*), никој не се вознемирува – невреме како невреме, лето како луња, луња како лето, освен тетка Елеонора која ги оставила прозорците отворени дома. Јас и неговата роднина Емилија, само затоа што се млади!, треба набрзина да отидат до нејзиниот дом, да ги затворат прозорците и да се приберат пред да пристигне луњата. Ова е раскажано хронолошки, сè до местото што го нема, а ние сфаќаме дека претходно веќе сме го прочитале одењето накај некоја друга цел и поминувањето покрај гимназијата. Другата цел биле домот и прозорците на тетка Елеонора до кои, за да се стигне, мора да се помине покрај гимназијата. Измолкнатото парче кое поместено понапред, веднаш зад раскажувачката лозинка, се пренебрегнува од раскажувачот, тој знае дека ние веќе сме го прочитале и неговото отсуство не го бележи повторно ниту графички во текстот, туку реченици̇те и приказната простум си продолжуваат понатаму. Прозорците секако се затворени, младите залудно биле пратени на таа мисија. „*Елеонора не заборавила ѳа ѓи заѿвори ѿрозорциѿе, ѿуку заборавила ѳека ѓи заѿворила“* – заклучува Емилија. Тоа е совршениот поетички трик за расказот, кој испревртен, би можел да звучи вака: Расказот не почнува тогаш кога писателот ќе заборави да ги затвори прозорците при невреме, туку тогаш кога ќе заборави дека веќе ги затворил и брзо-брзо ќе измисли ликови кои трчаница ќе треба да го сторат тоа. Јас и неговата роднина Емилија понатаму јадат слатко кога веќе се во куќата на Елеонора каде што го има во изобилие, Јас се обидува да ја бакне Емилија, таа се измолкнува како секогаш. Потоа се враќаат назад и на второто поминување (во обратна насока), покрај гимназијата, едноставно не можат тукутака да ја одминат гимназијата како митско место за време на долгите скопски лета и бескрајните распусти. Овојпат има оправдување за нивниот интерес (го немаше претходно, во одењето натаму) - тоа е забележувањето дека нешто свети внатре. Значи, авторот го оправдува љубопитството на своите ликови со конкретна причина – нешто свети во зграда која мора да е темна и неосветлена.

Оттука, од влегувањето во гимназијата, почнува понирањето во препознатливиот свет на Урошевиќ. Обележан првин со мистериозен опис на простор во кој одамна никој не чекорел, и раскинат неколку пасуси подоцна со застрашувачки ѕвонеж на телефонот, кога некој се јавува во гимназијата за време на летниот распуст кога не би требало да има никого во неа. Но, овојпат, тука се Јас и Емилија (сè уште не

знаеме дека, всушност, тие и не се единствените присутни). Емилија се јавува и тоа е повторно дедо Симон кој известува дека *„барометарот паѓа“*. Ова чудесно наративно врзување на сите раскажувачки лентички во панделки се шармот и моќта совршено здружени во прозата на Урошевиќ.

Ова е тоа контролирано одложување, пуштање на читателите подлабоко во приказната без да се бара лозинката-мерка според која таа вистински се крои. Доаѓаме до воајерската, антологиска сцена со Муто, глувонемиот лудак-уличник и Фатима, младата жена на прислужникот Мемед. Преку целосно ставање во функција на инструментите од физичкиот кабинет (дури и наративно!) се разработува и се разгорува нивната страст. Маестрално напишано. Еквивалент, поддршка на лозинката, ама тоа се сфаќа многу подоцна. Тогаш кога писателот сака. Тогаш која раскажувачкиот Мајстор сака. Сфаќаме во кој воз сме требале да се качиме на перонот, дури кога сме внатре во другиот - погрешниот што секогаш доаѓа само миг пред вистинскиот. Миг кога не можеме повеќе да чекаме или миг кога некој ја искушува нашата решеност за вистинскиот воз...

Имено, искрите и светкавиците од инструментите во физичкиот кабинет се искри и страст помеѓу Муто и Фатима. Ова е метафора-параван, скриена и самата во атипична алегорија, едно да се зборува – друго да се мисли, едно да чекори – друго да фрла сенка зад него. Метафорите-паравани се сосем различни од остварените метафори, ама сепак се во доменот на атипичното однесување на метафората во писма со брилијантен стил.

Љубовните сцени се објаснети со физика *(„Муто гугаше и мрмореше, Фатима цивкаше весело; тие ги вртеа рачките на инструментите, ги спојуваа жиците, ги доближуваа половите. Станиолските ливчиња во електроскопите се ширеа. Франклиновото коло се вртеше, лајденските чаши се празнеа; електричните звончиња звонеа, низ сакатата пролетуваа мали лилави молњи.“*, додека Јас и Емилија се во сосем друг контрастен и екстензивно дескрибиран метафоричен простор, иако во симулираната реалност се во ходникот на гимназијата од каде што сиркаат во физиката, пардон, во физичкиот (љубовен) кабинет: *„Ние стоевме горе на галеријата, меѓу столови и маси на кои лежеа во безредие гипсените глави на Хермес, Афродита и Мојсеј, потпрени на ормани со витрини во кои беа расфрлени, под обвивка на прав, јајца од полски птици, пресеци на фосили од*

амонити, полнети глодачи чие крзно се митареше, кристали, шишенцања со разнобоен песок, примероци од руди, плошки од разни метали со втиснати имиња на рудници од кои потекнуваа, макети на електрични централи, скелети на влечуги, маститилници во вид на артерски бунари, модели на внатрешни органи, расипани микроскопи, компаси, оклопи од желки, рељефни глобуси на Месечината на кои едната страна сè уште им беше црна, збирка стари пари, пожолтена фотографија од свеченото отворање на гимназијата, еден препариран лиљак и (...) рог од риба-сабјарка.“ Целиот овој опис функционира како подготовка за наредната реченица: *„Јас ја држев Емилија за рака“.* Како во најдобрите романи, како во најгледаните филмови од класичните жанрови, нешто паѓа, мигот се крши, љубовниците се освестуваат дека има сведок на нивниот престап, воајерите сфаќаат дека се фатени, но тоа не е само обичен, клиширан миг на откривање. Точно тогаш се случува нешто многу поголемо, а всушност – изненадувачко за мигот: доаѓаат професорите!!! Лете, во празна гимназија, каде што не треба да има никого, а има веќе многумина! Доаѓаат сите професори во поворка и ја донесуваат неопходноста од лозинката со која почнува расказот за да се продолжи понатаму.

4. Реализирање на метафората

Лозинката со летањето, всушност, ги содржи обичните, но и карактеристичните знаци за раскажувачките постапки и стратегии именувани како реализирање на метафората. Токму на тоа се темели расказов на Влада Урошевиќ; токму на тоа смета раскажувачот кога го почнува својот текст со најобичен фразеолошки израз *„Сите вие ќе летате од гимназија“*. Оваа банална фраза што ја изговараат лутите професори кога гимназијалците ќе претераат со својата младост, вообичаено е најобична закана на ниво на лутина, без реално значење зад себе, зашто, нели, луѓето не можат да летаат вистински, туку летаат се однесува во преносна смисла на исфрлање, отпишување... од гимназијата. Но, кога фразата (метафората) полека ќе почне да се реализира во текстот, почнува онеобичувањето. Почнува мајсторијата на раскажувањето и манипулацијата со очекувањата на читателот. Зашто, не можеме да му веруваме на она што го читаме ни помалку ни повеќе отколку што намислил авторот. А нашиот автор во нашиот расказ, намислил многу. *„Сите вие ќе летате...“* (низ нарацијата!)

престанува да биде фраза, туку се реализира, навистина станува збор за летање, физичко и реално, и тоа на професорите! Дефразеологизацијата е сложена постапка и таа е патот кон реализирањето на метафората.

Постојат, и отсекогаш постоеле текстови во кои прецизно се воспоставува врска помеѓу *metaphorice* - значењето на самиот текст и *proprie* - значењето на одреден збор во текстот. Ова главно се одвива на две нивоа, постојат две категории:

4.1. Прва категорија

Во неа влегуваат буквално разбраните метафори – овде нештата се релативно едноставни. Буквално разбирање на метафорите се користи во басни и во извесни поучни или сатирични контексти. Она кога некому би му рекле „Да пукнеш, ме насмеа“ и тој почнува да се лути и да вика зошто да пукне и да исчезне само затоа што кажал шега. Значи, зборот ја реализира фразеолошката закана. Во субтекстот секогаш се наоѓа јазична рефлексија, независно од тоа дали буквалното земање на метафорите се прави сосем свесно или резултира од наивност. Тоа се спроведува статично, при разговор на ликовите. Има една басна во која млад волк цела ноќ ја преседел пред една куќа, зашто однатре ја чул мајката како им се заканува на децата дека ако не вечераат, ќе ги фрли на волците. Волкот пред врата, го слушнал тоа и саноќ чекал децата да бидат фрлени, за да вечера и тој. Ние сфаќаме дека ова чекање е исмевање на животната неопитност на младиот волк, тоа му го кажуваат подоцна и старите волци. Дека сѐ што велат луѓето не може да се земе здраво за готово.

4. 2. Втора категорија

Овде влегуваат реализирните метафори и тука нештата стануваат многу посложени и посуштински, особено за комплицираните наративни стратегии. Метафоричните слики се претвораат во елементи на раскажаната реалност, се конкретизируваат во одредени сцени, така што реализираната метафора станува дел од динамиката на дејството. Ќе наведам три различни примери кои имаат врска со сфаќањето на лозинката во расказот на Урошевиќ.

4.2.1. Прв пример

Првиот пример се однесува на Дидона и Енеј во подоцнежните, западни традиции на Вергилиевата „Енеида“. Во една од нив, со

својот последен монолог, Дидона се жали на болниот љубовен оган што Купидон го запалил во неа со својот факел, та таа проклето да го сака Енеј. *Metaphorice* внатрешен оган потоа се појавува и *proprie,* кога таа се фрла во запален оган, во пламен. Кај Вергилиј, Дидона се убива со мечот на Енеј. Но, во германската верзија на Хајнрих фон Фелдеке од крајот на 12 век, ѝ успева уште поубав вид самоубиство како реализирана метафора: таа (Дидона) гори во сопствениот оган не само за да ја експлицира причината за смртта, туку ја доловува смртта како уште понеминовна; уништувачкиот оган на љубовта кулминира во самозапалување. (Пред тоа има редица ситни ченгелчиња – тизери за подоцнежниот оган, имено Дидона има ретка особина да ѝ се вцрвуваат и образите, па Енеј ѝ вели дека ѝ гори оган на лицето и многу други досетки кои на наративен план нѐ подготвуваат дека овие метафори со оган ќе бидат конкретно, реализирано наративно дејство.)

4.2.2. Втор пример

Вториот пример се однесува на портретирањето на рицарот Ланцелот како модел за подоцнежните, современи литератури. При опишувањето од глава до петици, раскажувачот констатира само еден негов недостаток: градниот кош му е преголем – бидејќи Ланцелот има преголемо срце. Анатомски големото срце е всушност реализирана метафора на неговата доблест. Ове, главниот лик во шведскиот филм „En man som heter“ (преведен на англиски како „A Man Called Ove“), кандидат за Оскар за странски филм за 2017, работен според истоимениот роман на Фредрик Бекман (1981), иако сака и се обидува да се самоубие за време на целиот филм (неколкупати се беси, се фрла под воз, сака да се задуши во гаража...), на крајот умира од преголемо срце, легитимна кардиолошка дијагноза, но и реализирана метафора на неговата доблест.

4.2.3. Трет пример

Во делото „Златниот конец“ од Георг Викрам од првата половина на 16 век, Англијана му подарува златен конец на својот сакан Лојфрид и му вели, подарокот да го чува во срцето. Тој оди во својата соба, и насамо, со нож си ги распорува градите, го става конецот во срцето и повторно се зашива. По некое време, кога Англијана го прашува каде му е конецот и бара да ѝ го покаже како доказ дека навистина го чува и дека навистина ја сака, тој повторно си ги распорува градите (но овојпат

пред неа, не насамо!) и го вади златниот конец од срцето. Англијана го гледа сево ова многу вознемирено, а ние препознаваме тематизирана рецепција на реализираната метафора уште во 16 век.

5. Игри на планот на раскажувањето

Ако на Дидона постојано ѝ пламнуваат образите – таа на крајот вистински ќе гори; тоа е исто како при фразата „Да пукнеш, ме насмеа“, вашиот соговорник кој ви кажал нешто интересно, да пукне, да го снема. Тоа е реализирање на метафората низ нарацијата, дефразеологизација на обичниот секојдневен израз. Тоа е она што Урошевиќ го прави со *„Сите вие ќе летаите од гимназија“* што го велат професорите кои и навистина летаат понатаму во расказот и не само што летаат, туку и не се враќаат од летот, зашто летната луња е пресилна тој ден. Оттаму, летањето на гимназијалците од гимназијата исто така се укинува (и тоа без конкретна приказна), само по аналогија на летањето на професорите (оние кои први и го спомнуваат летањето на учениците). Имплицитно, оној кој се заканува со летање, а притоа и самиот лета, нè наведува на заклучокот дека заканата може да се оствари и за оној кому му е наменета (учениците); тие исто би можеле да си летаат како да е тоа нешто најнормално. Во наративна смисла и би било нормално во вака создаден раскажувачки контекст како што го поставил Урошевиќ. Тој логичен заклучок дека и учениците би можеле да летаат после сè, на крајот се укинува, се маскира, всушност, со засилување на реалност се поништува сето она пред неа: доаѓа есента, новата школска година... и сите стари професори се пензионирани, доаѓаат сосем нови со кои буквалното летање се чини невозможно. Ова е повторно преместување на нарацијата од еден на друг план. Првин совршено се реализира метафората, потоа истата се сведува на поетично образложение дека старите професори отишле во пензија, која и е еден вид одлетување. Ваквите двојни, тројни, повеќекратни игри на планот на раскажувањето се магијата на Урошевиќ која не се заборава никогаш, која се препознава и се сака во неговите песни, романи, критики,... во неговиот секојдневен, планиран и непланиран говор, дури. Ако Урошевиќ нè убие со некоја своја книга, не треба да мислиме дека тоа е само уште една метафора, зашто во неговиот или во нашиот џеб при претрес сигурно би бил најден бодеж со врв од гускино перо... Убивањето со текст не го укинува, туку го ин-

дицира постоењето токму таков бодеж во чиј било книгољубен џеб. Овие сложени игри се стилот на Урошевиќ, неговата ретка умешност, неговата посебност во современата македонска книжевност која сакав да ја претставам од што помала оддалеченост, одблизу, најодблизу, со лупа врз еден единствен расказ од неговото обемно творештво. Го одбрав расказот „Летна луња“, затоа што во него ја има сета поетика, сета тајна, клучот за раскажувањето на Урошевиќ. Поместено, разлизгано, изневерено очекување. Секако затоа и што „Летна луња“ е еден вид *алина,* мојот личен лексички, раскажувачки збор-лозинка. Ако „Летна луња“ е раскажувачката шема кај Урошевиќ, бескрајно би сакала *алина* да се вика мојата рака, онаа која и пишува и ја држи лупата.

ОТВОРЕН АРХИВ

Андре Домс

ПРЕДГОВОР КОН „ВЕЧНА КУЌА“ НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

Современата македонска поезија започнува со „Бели мугри“ (1939), тенката поетска збирка на Кочо Рацин. Грнчар, ѕидар, самоук писател, Рацин ги познаваше и ги обработуваше традиционалните ритми и успеа да искове свој сопствен мелодичен јазик за да ги опее со ист успех и својата елегична љубов, но и исцрпувачката беда на народот. Тој загина млад, во партизани, како и неговиот современик Коле Неделковски. Првата генерација беше жртвувана генерација.

Вообичаено е потоа да се изделуваат, со разлика од по десетина години, четири генерации творци, кои од 1945 година до нашите денови прелетаа еден и пол век од европските поезии, секој според своите афинитети и својот талент.

Меѓу основачите да ги наведеме Славко Јаневски, иноватор во сите жанрови, кого неговата страсна љубов кон фантастичната и речиси надреалистичка слика го одведе до широки зафати – космогониски, ликовни и симболични; Блаже Конески, кој мина од едно драматично интерпретирање на средновековните легенди (особено оние што се однесуваат на Марко Крале) кон носталгичните моменти и горчливо-благите прози; Ацо Шопов, кој го остави патриотскиот лиризам за да завладее со гласовите на интимизмот и Матеја Матевски, неоромантичар, кој ја спојува сетилната свежина со метафизичката рефлексија, без да го заборавиме Гане Тодоровски, едновремено национален песнопоец и дискурзивен толкувач на секојдневието.

Личноста на Анте Поповски, поет што се врза за националните теми, потоа за јазичните експерименти, за да дојде на крајот до еден чисто лирски сензибилитет, прави премин кон третиот бран поети, честопати по потекло од село, кои беа приемливи за учење, за култура, со една целосно нова љубопитност за она што се создава во светот; имагинативната и изразна силина на Радован Павловски,

која го води од едно вистинско „посветување на пролетта“ до циклична евокација на човекот и на неговиот номадски глас; сериозноста и строгоста на тонот на Богомил Ѓузел, кој одбира да му даде првенство на еден реализам, епски или метафизички; Влада Урошевиќ, кој се одликува со воспоставување рамнотежа меѓу науката, иронијата и онириизмот за да излачи од нив градски митологии во кои блиското стои напоредно со астралното; и Михаил Ренџов, кој згуснува една повоздржана поезија, пред сè проникната со егзистенцијална вознемиреност. Би можеле уште да се наведат Петар Т. Бошковски, Јован Котески и романсиерот Живко Чинго. На оваа генерација ѝ припаѓа Петре М. Андреевски. Тој самиот по тој повод прецизира:

„Нашите песни, нашиот творечки свет им даде една клучна нота на шеесеттите години. Зошто? Затоа што ние не пеевме во хор, бидејќи секој од нас подеднакво го донесуваше својот личен белег во литературата. Тоа значи дека една генерација не е толку предопределена од возраста и развојот, колку од заедничкото време што го изминала по различни патишта низ кои се реализирала и дошла до некои нови вистини во уметничкото дело.“

* * *

Значи, поетскиот пат на Петре Андреевски – изборот што следува тоа ќе го докаже – води од љубовта до смртта, проследен од пофалбите и од поплаките што го ткаат животот во неговата целина. Наспроти оние поезии што без крај се задоволуваат да ја испитуваат сопствената слика во огледалото. Изразот, длабоко и широко лирски, не се плаши да ги обработува врвните теми на човековата судбина, да ги враќа во споменот и да ги повикува суштествата сакани, сретнати, изгубени, да си спомнува на местата (со прецизност, во недостиг на прецизираност), на ситуациите (потврдени од сетилото за допир, од духот или од сонот): сета онаа „првобитна материја“ на која поетот ѝ се доближува на точно определено „прецизно растојание“ за да ја обработи потоа со едно мајсторство и, се разбира, без брзање, помагајќи се со зрелата сензибилност, со исправувачкото размислување или со

едно зрно на потсмешлива горчливост со која се утешува „трагичното чувство“ на живеењето.

Зашто, тука страста владее, но, истовремено, со неа се владее. Ако Андреевски, еден писател со вкус, знае да ја оцени и да ја искористи материјата на зборовите (играјќи често со хомоними, со зборови изведени од ист корен, со сите видови фонетски средби), ако неговите ритмички комбинации создаваат едно вистинско пеење – во кое нешто што доаѓа отаде овој свет ги оживува вражбите и боите на народната песна, па дури и нејзината реторика – би можело, погрешно, да се замисли некаква лажна музикалност или наконтена певливост. Сосема спротивно, тука на нас остава силен впечаток строгоста и тежината на тонот (за да се искаже, во согласност со тоа, постојаноста на животот, кој е подготовка за смртта), писмото што би можело да биде, во согласност со конвенциите, определено како машко, што не ја исклучува нежноста, туку ја содржи и токму со тоа го потцртува својот интензитет.

Исто така, Андреевски не ја негира историјата на светската поезија, туку од неа ги зема оние елементи што му служат на неговиот проект, кој е во тек. Метафори има во изобилство – при што треба да се рече дека поголемиот дел од нив расцутуваат обично далеку од изодените патеки – и тие одат кон истакнување на една импресионистичка истенченост, како оваа слика на младиот Видан додека јава:

Сонцето и сончоглеѓот си пуштаат јасни огледала,
над коњот лесен облак од крилца и огнилца
се отвора, се поткрева, се реси, шири и собира,
а коњот бара малку да пошепоти нешто со тревите...

а понекогаш се базираат врз една непосредна отвореност, која води право кон експресионизмот на песната „Земјата е црна и студена“:

Ти ја кине кожата, ти длаби во месата,
те расклопува, те разглобува, те расипува:
ти го урива крстот и лостот,
ти ја растура средината, целината,
те разотвора, те изнесува, те разнесува.

Кога на други места Андреевски ги возобновува сцените и миговите на својата љубов кон Деницијa, тој го прави тоа на начин на неопетраркистичката концептуализација на страста: измислено име за една жена што била вистински сакана, писма никогаш испратени, но неоспорни, цела една област на љубовта која се видоизменува, се гради, се средува пошироко во еден вид страстен пејзаж, кој нѐ потсетува на Педро Салинас од збирката „Гласот што ти е должен“.

Но, зошто да се бараат совпаѓања меѓу овие знаци? Зошто да се спомнува некој стил или некоја традиција, зошто да се ризикува да се сведе на други, дури и да се тие прочуени, еден глас за кој веднаш чувствуваме дека поседува вибрација што е суштинска и самосвојна? Впрочем, изразниот спектар на тој глас исклучува секакво класификаторско упростување. Дури и линијата на народното творештво, толку важна кај Андреевски, не е со ништо надвор од вообичаеното и не дозволува да се зборува за една поезија свртена кон минатите времиња: што има поактуелно од потрагата, исполнета со восхит и со мрачни претчувства, потрагата по животот, по љубовта и, на крајот, по смртта, што ја водат тие луѓе од занает, тие селски моми, тие љубовници, тие пријатели живи и чувствителни, тој Видан и неговата Виданка, таа присутна отсутност, а и ние самите вклопени во кратката авантура, која го поседува само нашето време и вечноста на поделената осаменост и на надежта да се биде.

(1992)

Реџиналд де Брej

ВОВЕД КОН ЧИТАЊЕТО НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ

Радован Павловски е роден на 23 декември во Ниш, во јужна Србија. Завршил средно образование во Гостивар, во западна Македонија, а потоа студирал право и уметности на Универзитетот во Скопје, главниот град на Федерална Република Македонија, Југославија. Најпрвин работел како новинар во неколку уреднички куќи. Денес живее во Врбова, во Федерална Република Хрватска, и работи како професионален писател. Неговата сопруга е хрватска учителка и имаат една ќерка.

Неговата прва збирка поезија се појавува во 1961 година, под насловот „Суша, свадба и селидби“. Оваа збирка го сместува во третата генерација на поети во повоена Македонија. Во 1964 година објавува циклус на подолги песни, „Корабија“. Потоа ги објавува „Високо пладне“ во 1966 година и уште еден циклус на подолги песни со историска тематика во 1971 година, „Низ просирката на мечот“. По нив следат „Зрна“ во 1975 година, „Молњи“ во 1978 година и „Стражи“ во 1980 година. Во 1981 година го објавува циклусот песни со наслов „Царството Самуилово“.

Поезијата на Павловски е преведена на многу европски и други светски јазици, вклучително, се разбира, и на југословенските јазици и за својата поезија тој има добиено многубројни признанија и награди во Југославија. Јас лично ги имам видено препевите на српско-хрватски и на турски, а неодамна и на романски и на француски јазик. Меѓутоа, досега само неколку негови песни се препејани на англиски јазик и објавени од страна на мојата пријателка и колешка од Оксфорд, професор Ен Пенингтон. Неколку препеви се објавија и во САД. Павловски, исто така, има објавено две збирки поезија на српскохрватски (на -ије- варијантата од западното говорно подрачје), „Sunce za koje zmija ne zna“ („Сонцето за кое змијата не знае“), објавена во Загреб во 1972 година и „Pir“ („Пир“) во 1973 година, исто

така објавена во Загреб. Тој пишува и есеи, раскази, лирски белешки и описи на своите патувања, но се занимава и со сликарство и цртање.

Неговите песни се напишани во неримуван слободен стих на едноставен, на мигови дури и библиски јазик, и полни со метафори и поетски слики, кои се честопати остро противставени. Павловски пишува минимално ставајќи интерпункциски знаци, при што *стихот* го користи за изразување на одделни стилски фигури и идеи, а понекогаш употребата на големата буква кон крајот на стихот укажува на *анжамбман* на мисла или поетска слика која тесно се поврзува и завршува со следниот стих.

Постои една тема која постојано се јавува во неговите песни, селото Железна Река каде што тој го поминал детството и школските денови, сместено високо во планините на западна Македонија. Жителите на селото од чиста македонска раса и пејзажот наоколу – планинската река, цвеќињата и испечената почва преку лето – му оставиле длабок впечаток и се постојан извор на инспирација.

Мојот избор на песни е направен од три збирки поезија од Павловски: неговата прва збирка, која беше објавена во 1961 година, а последна што ми падна в раце, со наслов „Суша, свадба и селидби“; потоа од неговата подоцнежна збирка од 1980 година со наслов „Стражи“; и најпосле, од циклусот објавен во скопското списание „Разгледи“ во 1981 година, со наслов „Царството Самуилово“, инспирирана од посетата на два древни манастира во југо-источна Македонија, Водоча (рушевина која се обновува) и Вељуса, релативно добро зачуван манастир од единаесеттиот век.

Неговата прва публикација, која му донесе признание во Југославија, е најразновидна и содржи една кратка поетска драма, „Свадба“, дваесет и осум лирски песни од различна должина, два циклуса песни насловени „Рајот на детството“ – седум песни и „Маја“ со три одделни песни, и најсполе, песна во проза насловена „Селидби“. Мојот избор е од лирските песни, заедно со двата цисклуса што веќе ги споменав.

Кога првпат ја прочитав „Суша, свадба и селидба“, она што ми остави силен впечаток беше одредена свежина и разноликост како во стилот, така и во тематиката на овие песни, кои не се фокусираат на еден и единствен симбол или тема, како што може да се забележи во збирките „Зрна“ и „Молњи“. Овде песните се инспирирани од природата во нејзините најразлични аспекти, кои не секогаш се идилич-

ни, налик на нашата убава природа во Австралија со нејзините суши, шумски пожари и потопи; додека, пак, другите песни ја отсликуваат тажната историја на Македонија, која страдала и патела под туѓа, турска власт повеќе од 600 години. Со ова некако се засилува еден вид трагична носталгија, дури и помирување, што се отсликува и во многубројните убави македонски народни песни, но и еден вид изблици на бурен отпор кај селските водачи и ајдуци или борци на отпорот (да употребам еден модерен израз) и на дејствија на чисто разбојништво и бруталност во репресалиите од страна на локалните Турци кои владееле тука.

„Стражи“, од друга страна, е инспирирана од поетовите емотивни искуства и реакции по однос на смртта на неговиот татко, кон кого бил особено приврзан. Овде неговата загуба и носталгија се изразени во една речиси мистична јукстапозиција на поетски слики и симболи, кои честопати тешко можат да се следат. Јас одбрав неколку од полесните песни.

Најпосле, „Царството Самуилово“ (кое во историјата било последниот западно-македонски дел од Првото бугарско царство) претставува циклус од десет песни кои симболично ја одразуваат трагичната историја и опстанок на македонскиот народ и неговата моќ да го апсорбираат и да го надминат угнетувањето на туѓото ропство. Првата песна, Водоча, се однесува на поразот на Самуиловите армии во 1014 година во судирот со византиските сили. По битката, победничкиот византиски император, Василиј II, наредил да им се извадат очите на целата словенска војска освен на еден војник. Името Водоча потекнува од „вади очи“, што претставува ужасна форма на казна и понижување што никогаш ниту се заборавила, ниту пак, може да се прости.

Слободниот стих на Павловски, ненакитен со рима или ритмички шеми на повторливи строфи, дава моќен израз на оние длабоко закопани чувства кај еден народ, секогаш човечен и храбар и покрај својата трагична историја.

(1985)

(Превод од англиски: Марија Гиревска)

Валентина Радоман

СТРУКТУРАЛНО-ТЕМАТСКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПРОЗНОТО ТВОРЕШТВО НА МИТКО МАЏУНКОВ*

1. Особеностите на прозното творештво на Митко Маџунков

Литературното дело на Митко Маџунков го прават шест досега објавени збирки раскази (од кои три на македонски јазик) и романот „Кула на Ридот“, кој современата критика го забележа веднаш по објавувањето.

Во овој труд обработени се пет книги. Првата збирка раскази „Чудна средба“, која се појави во 1970 г., ги содржи идеите кои авторот подоцна ќе ги развие, во согласност со поголемото литературно искуство. Три години подоцна „Просвета“ ја издава неговата втора збирка раскази „Убиј го зборливото куче“ за која ја доби наградата „Исидора Секулиќ“. Расказите од оваа збирка се разликуваат по формата и техниката. Засега единствениот роман „Кула на Ридот“ е објавен во 1980 г. на српскохрватски јазик, а една година подоцна и на македонски јазик. Следната збирка раскази „Меѓата на светот“ излезе во 1984 г., а во формалниот идеен поглед слична е на „Парадоксален сон“ од 1990 г. Во двете збирки расказите се главно многу куси, сведени на лирска парабола, општ впечаток за појавата, или на афоризам. За збирката раскази „Меѓата на светот“, Маџунков во 1985 г. го доби „Рациновото признание“.

Литературната критика ја забележа различноста и особеноста на појавата на Митко Маџунков во литературата, но беше условена од одредени карактеристики на македонската и на српската литературна продукција на тоа време. Делото на Маџунков значително го прошири постоечкиот тематски дијапазон во македонската литература. На местото на човекот кој со своите постапки и литературна судбина би

* Дипломска работа одбранета на Филолошкиот факултет на Универзитетот во Белград во 1991 г., под менторство на проф. д-р Христо Георгиевски.

претставувал одреден слој било во воената раскажувачка проза или во онаа со елементи на задругарскиот живот, Маџунков во средиштето го поставува автентичниот човек кој размислува, мечтае, сонува, очекува, претчувствува. Со еден збор, Маџунков ја збогати македонската литература со значителен број успешни литературни остварувања кои активно се занимаваат со проблемите на човековата душа и човековата егзистенција во севкупна смисла.

Расказите на Митко Маџунков литературната критика првобитно ги разгледуваше како фантастична проза, не согледувајќи ја суштинската улога на фантастичното во психолошкиот и животниот аспект кој вистински доминира. Предраг Протиќ во текстот „Чудните средби на Митко Маџунков“ вели дека писателот „на своите фантастични раскази им додал некои особености на реалистичките раскази“,[1] но тој согледува дека писателот „ги надминал рамките на фантастичниот расказ“.[2] Значи, елементите на фантастиката биле најзабележливиот слој на оваа проза, и на критиката ѝ се провлекла нивната функциска подреденост на вистината.

Според пристапот кон својата тема, Маџунков одлучно ги игнорираше меѓите на реалното, осмислено навлегувајќи во пределите на фантастичното. По таа слобода на својата уметничка палета не беше осамен во нашата литература. Значителен е бројот на писателите кои се оглушија на повоената практика на строго реалистички однос кон литературното дело, но употребата на фантастиката варираше. За времето на појавата на Митко Маџунков, д-р Христо Георгиевски го напиша следново:

„Маџунков внесува нов квалитет во просторот на имагинативната проза. Тој негов придонес не е секогаш адекватно прикажан во критиката, особено ако се има предвид дека тој стои на самиот почеток на обновата на поновиот фантастичен расказ во југословенските литератури. Влада Урошевиќ точно забележува дека Маџунков – иако изникнат во белградскиот литературен круг – отстапува од тогаш важечкиот модел, дури и тогаш кога таа литература е проткаена со елементи на фантастиката (М. Булатовиќ, Киш, Пекиќ, Ковач или кај нас Чинго).“[3]

---

[1] Predrag Protić, „Čudni susreti Mitka Madžunkova“, *Književnost*, sv. 4, Beograd 1974, 442.

[2] Ibid., 442.

[3] Hristo Georgijevski, „Slobodna igra duha i stvaranja“, *Gradina*, br. 5, Niš 1985, 46.

Навидум фантастичната и заумна литература на Митко Маџунков, е токму самата вистина за човекот. Лишена од фабуларен историзам и практичната реалност како гаранција, таа е верна на стварната состојба на човечкиот дух. По тоа е универзално хумана и единствено убедлива.

Во голем дел, неговата проза содржи елементи на сон транспонирани на повисоко раскажувачко-симболичко рамниште. Тоа не е последица на намерата на писателот да нѐ воведе во свет на чуда или некои натприродни појави. Фантастичниот елемент во основа е метафора, реализирана со форма на сон, нејасно одделен од јавето; освен алегориското и животното, таа нема ниту метафизичка ниту магиска цел.

Неговите раскази, иако по формата најчесто куси, се целосни и заокружени. Ненадејните пресврти, од наглите/ненадејните скокови во нестварното, до ништо помалку брзите пробиви во чистата реалност, се резултат на промислен и целисходен чин. Расказите се сведени на есенцијалните состојби, а за пример го имаат моделот на целосно соголениот расказ.

Стварноста директно се рефлектира низ призмата на индивидуалното спознание на авторот и обратно. Таа познава одредено дуалистичко видување на светот соопштено со симболите на источните и западните религии. Злото во оваа проза е конкретна појава, опсервирана и соопштена како незаобиколен факт, без многу апострофирања, со доза на ладна присебност на набљудувачот, подготвен на сите исходи. Загрозеноста на луѓето се разликува од немите морници на судбоносните пресврти на Кафка. Трансформациите се симболични, а нивните значења доловливи.

Во основата на романот се наоѓа еден поразвиен расказ, збогатен со низа фабуларно-епизодни единици. Во ова комплексно дело, кое го надраснува појавното на секојдневното, избива севкупната вселенска осведоченост на писателот во интегралот на историските и космичките спознанија. Објективните спознанија на писателот се воведени преку асоцијативни низи во еден нов естетски простор и проектирани во поинакво бизарно и надреално време. Дури и кога предмет на неговата тема е поединечноста, таа категорија ја оживува и потврдува универзалната формула која опфаќа некој аспект на вселената, преоблечен во културни или религиозни преданија. Забележлива е повторливоста на сѐ што постои. Одреден настан кој на

поединецот му изгледа единствен и неповторлив, се разоткрива како чиста варијација на некој преднастан, негово повторување во бескрај.

На литературниот вкус на Митко Маџунков не му е примерена наметливата ангажираност; сепак неговата аполитичност е привидна, затоа што овој писател не смета дека постојат области од животот кои не би смеело да се допрат со литературата. Неговото севкупно дело е обоено со локални орнаментални детали на поднебјето и животната средина, фолклорното творештво и севкупната национална традиција. По тоа е особено, искрено во својот биографски дофат, во рамките на тоа препознатлива е неговата индивидуалност и единственост.

Делото на Маџунков е лишено од самодопадливост и суета, како и од секој обид да се фасцинира и со тоа да се збуни читателот. Неговата цел е копнежот да го препознае, фати и усогласи својот чекор со светот; во согласност со своите творечки слободи, Маџунков ќе го соопшти само она што сака и само во онаа форма што самиот ќе ја одбере.

2. Елементи на традиционалното и фолклорното

Секое уметничко дело во своето настанување, се потпира врз веќе постојните форми и се обликува од знајните и препознатливи искуства, настани и сеќавања. Независно од литературната струја и помодните прилики врзани за епохата на која ѝ припаѓа писателот, тој ги евоцира, преживува и меморира тие спознанија. Прозата на Митко Маџунков тематски е разновидна, полифониска и повеќеслојна, но силно и непобитно локално обоена, полна со познати менталитети и меѓучовечки односи. Во некои раскази тежиштето е на транспонираното роднокрајно и биографско, а кое, обединето, речиси редовно добива поетска форма:

„Умирувачкото руменило на жалфијата, ретките борови на голите падини, темносините океани на чии брегови растат калинки, и рибарски колиби во кои живеат познати луѓе, со шебој во бавчите, со черги по собите, со мирис на души по кофчезите.“[4]

Првото поглавје на збирката раскази „Меѓата на светот“ носи наслов „Семеен албум“ и претставува збир мали есеи, илустрирани

[4] Митко Маџунков, *Меѓата на светот*, 41. (Сите цитати од делата на Маџунков се преземени од неговите *Избрани дела* во издание на ТРИ, Скопје 2014–2016).

со глетки од детството и раната младост. Тоа понекогаш се сентиментални раскази за минатото време на игра и фантазија, а понекогаш личат на опис на заборавена фотографија, неодамна пронајдена. Низа семејни ситуации, средби и навидум неважни настани, кои се одвиваат пред читателот како куси, документарни филмови:

„Дури многу подоцна, кога годините и животот ги развеаја одамнешните задоцнети шетачи на сите страни на светот, јас можев да ја сфатам длабоката смисла на моите детски зборови: дека водата е насекаде само вода и дека ништо не може да ги надвиши градбите крај кои сме пораснале.“[5]

Наративните слики се облагородени со ознаките на одредено поднебје и најраните доживувања на писателот. Описите можеби и ненамерно, но неизбежно, во целост ја доловуваат почвата и атмосферата од која потекнува авторот. Неговата интимна врска со тој свет можеби придонесува расказите, кои по формата се куси така што може да ги сместиме во лирски параболи, да бидат навистина успешни и вистински поетски. Уништувањето на еден пријатен, но застарен свет, на симболичен начин е назначено во, да речеме, расказот „Решение“; во суштина тоа се претставува и сведува на известувањето кое главниот јунак му го донесува на својот вујко:

„Чудна работа: за сето време откако влегов тие непрестајно ја чистат собата, ги затегнуваат чергите и килимчето и ги собираат со прсти трошките една по една, како на тој начин да сакаат да покажат дека во оваа куќа сè уште има луѓе, дека таа и натаму е добра за живејачка, и дека нив ништо не ги загрозува, ни староста, ни здравјето, ни законот, и дека тие долго уште ќе можат среќно да живеат во својот дом.

Го стискам решението во раката како жална вест и збунето стојам сред соба.“[6]

Елиптичноста на исказот, авторовиот скржав опис на реакцијата на јунакот, може да нè потсети на одделни романтичари од нашата литература. Раскажувачот е исполнет со носталгија кон изминатите времиња, кон своите најрани искуства, но без писокот на Станковиќ и без патетика. Тој не жали по сјајот и богатството на времето што поминало, по „дертот“, ниту по чудниот „сплин“ на момчешките денови, туку само по еден драг, макар и сиромашен свет на растењето.

[5] Ibid., 17–18.

[6] Ibid., 144.

„Во Речникот ништо не пишува за тоа, и вие не можете да знаете: ние багремот го викаме *цвеќе*. Затоа што во нашиот живот има малку пролети, малку цветање, малку белеење.

Не знам дали сте слушнале: во долниот двор на дедовата ми куќа имавме цвеќе. Тоа вам не ви кажува ништо: но јас под него го поминав животот. Повеќе го нема, мислам.“[7]

Иако без амбиција и тенденција неговото дело да биде своевидно милје, ризница на народни мотиви, поврзувајќи се себеси со своите предци овој раскажувач го открива својот видик и дава визија на сосема определив декор. Според тонот и атмосферата што ја создава, прозата на Маџунков станува непосредно национална и збогатена со фрагменти на сеќавањето.

„Набргу потоа, насон, ги видов сите непрегледни пространства што татко ми ги изодил во текот на животот, ги видов водениците, прашливите патишта и родните полиња посеани со афион, со памук, со ориз, ги видов горските чуки и туѓите краишта, ги чув кајниците како жуборејќи извираат од земјата, чешмите во ладот на друмовите, и за првпат ја спознав смислата на татковата вечна жед, симболот на неговото здравје и среќа и на неговата болест и смрт: каде и да беше, што и да работеше, какви грижи и да имаше, тој секогаш сонуваше само за едно: за чаша ладна вода од полите на мајкичката земја.“[8]

Еден од психолошки најразвиените раскази во првата објавена збирка е „Одење во ајдуци“. Овој расказ го варира чувството на незадоволство и несигурност поради неволното напуштање на традиционалниот начин на живот. Во романот, Лазар ќе замине во Леден и таму ќе биде присутен како потиштен и збунет дојденец, а во овој расказ главниот јунак Стојан ќе успее да се врати во своето минато од неприродната стварност. Завршната, лирска сцена на средбата, ќе го увери дека морал да ја напушти градската средина, дека морал да се врати и повторно да ги преживее животите на своите предци, бидејќи тоа му е единствено блиско.

„Стојан пријде. И тогаш – вчудовиден – во соборот, меѓу другите побелени и достоинствени старци, тој го препозна својот одамна умрен татко. Покрај него седеше Стојановиот дедо – таткото на жена му – и буричкаше со стапче по огнот. И татко му и дедо му беа исти онакви какви што ги запомна: татко му во турски шалвари, со големи

[7] Митко Маџунков, *Парадоксален сон*, 17.

[8] Ibid., 40–41.

мустаќи, со умно и кротко лице, насмеан, а дедото во кафеави панталони и пуловер, со фина насмевка околу усните.“[9]

Збирката „Убиј го зборливото куче“ ги содржи најкомплексните раскази, најразвиени во формален поглед. Во нив има повеќе простор за пластичност на деталите, за создавање на дијалог и за подлабоки психолошки пробиви. Во нив се вткаени елементи на фолклорот и менталитетот, а Љубиша Јеремиќ наведува дека во нив е репрезентиран односот на авторот кон народниот расказ и легенда, дека „бајката, празноверието, се во самото ткиво на раскажувањето, во коренот на инспирацијата...“[10]

„Животни кои зборуваат, змија која го опашува светот, таинствената врска меѓу живите суштества и ликовите од сликите – тоа се претставите кои Маџунков ги вградува во раскажувачката постапка, проширувајќи ги своите реалистични раскази со навестувања за ирационалното, или доведувајќи ги во врска, барем во своите посреќни моменти, поетските параболи со она што е психолошки вкоренето.“[11]

Расказите за Иљо М. по основниот тон се реалистички, а по кулминацијата и расплетот, со чисто анегдотски карактер. Расказот „Гебелс“ ни го прикажува Иљо како ги чува недоволно созреаните лубеници од бездомниците Еѓупци, склони кон крадење. Хуморот е постигнат со воведување на два антиподи, чесниот, но наивен Иљо и снаодливиот Шабан; целата трагикомична епизода ја дополнуваат уште два непримерено именувани учесници, Жолтко и Гебелс:

„Старецот го оставаше Жолтко, кој беше лаежливо а дружељубиво куче, слободен, со задача да патролира по меѓите, а Гебелса по цел ден и са ноќ го држеше врзан пред колибата. Тоа не го правеше без причина. Додека Жолтко крадците ги плашеше со лаење, Гебелс беше поинакво куче, повеќе борбено. ... Постариот син на Иљо М., инаку студент по технологија на *Загребачкото сеучилиште*, му го измисли прекарот. Иљо М. не знаеше што значи името, но му се допадна: беше некако учено.“[12]

Останатите раскази за овој јунак даваат и некои помалку комични страни на неговиот живот. Поради својот избувлив карактер Иљо ќе заврши во затвор, каде што авантуристот Георгија Мечкаров ќе го

---

[9] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 88.

[10] Ljubiša Jeremić, *Proza novog stila*, Prosveta, Beograd 1976, 244.

[11] Ibid., 250.

[12] Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, 225.

предизвика чудењето на старецот и ќе даде нови комични пресврти на нивниот дијалог. Расказите „Снег“ и „Куќа“, ќе ни ја покажат трагиката на макотрпниот сиромашки живот, несреќата и несогласувањето на нашиот јунак со неговата жена и уривањето на неговите планови за заеднички живот со синот Зоран.

Значењето на домашното огниште и неговата топлина, присутно е во описот на изградбата на печката во расказот „Мирисот на земјата“. Работата што полека одминува со разговор и постојани излишни починки, калта, креповите и замислениот оган кој не смее да изгасне, се симболи на традицијата, на семејството и, најпосле, на животот.

Од друга страна, расказот „Убиство“ се изделува по ненадејниот, трагичен пресврт. Воведот, непримерен на крајот на расказот, го донесува читателот неподготвен и збунет пред суровата, натуралистичка сцена на комшиската кавга која му претходи на убиството.

„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*.“[13]

Во функција на оформување на јунаците, забележливи се премините од директен на индиректен говор, како и напуштањето на литературниот израз и воведувањето на дијалектот, жаргонот. Јазикот на раскажувањето понекогаш е остар, понекогаш живописен, поетичен, колористичен. И фантастиката, иако сфатена во најширока смисла, со епското и фолклорното создава особен амалгам.

Актерите на романот се жители на земја која ја притиска товарот на наследството и затоа се постојано одново актуелни преиспитувањата на легендите и елементите на древната митологија. На страниците на „Кула на Ридот“ се сретнуваат тревари, гуслари, Елена – дете родено во постелка, змејови, овчари, живототворна вода. Читателите го следат натпреварот на косачите на Ѓаволската Ледина која за жителите на Ридот е и традиција и временска одредница.

„Секојдневниот живот на Ридот е исполнет со работи врзани за опстанокот, за елементарните потреби и вредности на животот, за траењето исклучиво на исто место. ... Многу од опишаните настани, особено атмосферата која ги проникнува, навестуваат дека во романот станува збор за еден изделен крај на светот во кој сè уште се

[13] Ibid., 167.

живее во рамките на идиличната сточарска култура и во кој владеат законите на колективниот живот и однесување.“[14]

Животот на Ридот се одвива смирено, исполнет со фолклорни детали и навестувања. И покрај тоа што романот има барем два паралелни плана, иако имињата на јунаците се антички и старозаветни, а песокот на пустината допира до подножјето, сепак за сето време сигурно е дека тоа не се арапските пустини и дека овие ликови се собрани и лоцирани во изразито балканско поднебје:

„Огнот го лижеше небесниот свод, месото се вртеше на раженот, а од под пангарот во ѕиданата фурна се ширеше топлиот мирис на лебот. На Ридот, откако постои светот, напролет кајсиите цветаа јалово, не врзувајќи плод. ... Во чашките пред нив мирисаше споменатата кајсиова ракија, во една чинија беа сервирани свинска шунка и сушена говедска пршута, во втората пржени домашни колбаси со праз, а во третата пресно овчо сирење со младо лукче и кромитче...“[15]

Повеќегласјето на романот ќе го дополни и меланхоличната старинска песна. Во ѕвездената ноќ, Демодок пее, а Филип Драмски слуша – лик кој единствен ја искажува внатрешната разбиеност и подвоеност меѓу Леден и Ридот, со незадоволство и за едното и за другото:

„Песната кажуваше како манастирот го подигнал некојси Илија, на врвот од високата планина, и како кај него дошла убавица во цветот на младоста, молејќи го:

Земи ме баш̄ко Илија
во т̄аа т̄есна ќелија.“[16]

Во однос на фолклорното, традиционалното спрема современото и севременото Христо Георгиевски пишува:

„За Маџунков фолклорниот материјал, таму кај што го има, исклучиво е литературна граѓа. Духовното и материјалното имаат своја единственост во таа мера што може да се прифатат како посебна наративна вредност, па и документ. Меѓутоа, тоа не е документарност од формална природа, туку документарност на човековата суштина.

[14] Marko Nedić, „Paralelna slika stvarnosti“, *Književnost*, sv. br. 3, Beograd 1981, 547.

[15] Митко Маџунков, *Кула на Ридот̄*, 223–224.

[16] Ibid., 301.

Реалноста кај овој автор е она што во целина се случува, единство на материјално-духовниот свет во обвивката на сетилни слики.“[17]

Во ова дело забележлив е архетипскиот контекст на епската фантастика, во трпењето и одмаздата на беговите од „времето на црвените фесови“, во борбите со змејовите, во трагањето по богатството и кулите. Покренати се теми кои длабоко досегаат во историјата на ова поднебје, древното устројство на природата, особеноста на „големиот бум“. Преплетувањето и дополнувањето на неколку раскажувачки текови создаваат сложено, полифоно, романескно ткаење.

3. Несекојдневниот настан како надреална вистина

Во прозното творештво на Митко Маџунков, секојдневниот настан неретко добива призвук на надреално. Елементите на фантастиката секогаш се присутни. Понекогаш нѐ потсетуваат на сон, па со тоа ја губат острината, а понекогаш се тука само за уште повеќе да го засилат впечатокот на основната идеја која ја изразува писателот. Честопати моделот и формата се препознатливи, односно поседуваат своја семиотика во светската литературна традиција. Сеќавањата на катастрофалниот земјотрес кој во јули 1963 г. го погоди Скопје, не се конкретизирале во ниту еден расказ за тој град и за тој земјотрес што се случил, туку се претвориле во транспозиција на можен и сличен во Белград. Расказот „М“ ја дава оваа страотна визија:

„Тука повеќекатниците висеа како искинати кукли, покажувајќи ја својата внатрешност; трамвајските столбови беа свиени; шините оштетени. Беше се разденило сосем. Народот, збунет и морничав, сноваше таму-ваму; на секој чекор, се слушаше олелија.“[18]

Маџунков често пишува за големите природни катаклизми, кои се случуваат на оваа несигурна планета и тие раскази ја доловуваат психолошки разложивата вистина за авторот. Неговите стравови, доживувања на кошмарот на ужасот и разурнувањето, на читателот му се реални толку колку што е реална средбата со сопствените ноќни кошмари и стравови. Катастрофата која писателот ја доживеал во стварноста, одново се реинкарнирала во неговата свест, како одглас на некаков денешен страшен сон. Но тоа наедно е и свест дека сонот е само повторен и доречен фрагмент на сеќавањето, значи на реалното

[17] Hristo Georgievski, „Slobodna igra duha i stvaranja“, 53.

[18] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 74.

минато и можната иднина, во очајот пред неумоливоста на разуларената материја, во стеснетоста на духот.

Расказот „Загуба“, ќе го разбуди непознатиот вулкан на нашите поднебја, а ужасот ќе го смести на улиците на познатиот град:

„Лавата се слева низ улиците: од стопеното железо врие водата во водоводните цевки, длабоко во утробата на градот. Пареа излегува од сите чешмурки, огнот трча по покривите, грми и татни од пукањето на бетонските греди, нигде цел прозорец, нигде цело огледало: метрополата се топи како да е од плитар. Како толкупати кога сме во неволја, стојам пред Пионерскиот парк: одозгора, низ Булеварот, татни усвитената матица носејќи полурастопени трамваи, тече лево и десно кон Сава и кон Дунав, полнејќи ги градските артерии со течна магма и оковајќи го човечкиот мравјалник.“[19]

Сите бродоломи, поплави, бездни и несреќи кои е невозможно да се избегнат, ниту контролираат, обединети се во соништата за ужас. Со својата сугестивност, секогаш изгледаат како навистина проживеани неволи, без оглед на тоа кој дел од Земјата го зафаќаат. Иако објективно не се нереални, стануваат фантастични по својот интензитет и по димензиите. Затоа кај нив доаѓа до поместување на тежиштето од неприфатливото реално кон прифатливото надреално.

Во расказот „Континент“, објавен во збирката „Парадоксален сон“, Маџунков ќе нè поведе на пловидба. Притоа нема да знаеме дали сме навистина на почвата или можеби во Атлантида пред нејзиното потопување. Помолкнувањето на паробродот ќе нè потсети на првата пловидба на „Титаник“, за веднаш потоа да се запрашаме: не лебдиме ли веќе одамна врз грбот на китот на Јона.

Писателот ги бележи и големите општествени настани кои еднаш покренати, ја достигнуваат непредвидливоста и неминовноста на природните катаклизми. Со оглед на тоа дека подлежат на конвенцијата и дека се предмет на определен договор, тие привидно може да се менуваат, а всушност се потврдокорни и подолготрајни од ќудливата хировитост на природата. Пишувајќи во времето за времето Маџунков неизбежно повремено е предизвикувачки во приказите на реалноста.

Провокативното во литературниот опус на Митко Маџунков се остварува како естетизиран дел на стварноста, кој главно, дури контекстуално, го добива своето вистинско значење. Сликата на светот

[19] Митко Маџунков, *Меѓаша на свешош*, 132.

која ни ја дава писателот обично е гротескна и надреална, поставена и изградена на реалното или преувеличено стварно. Фантастичниот елемент честопати ги поместува милјите на случувањата од точката на одредливост, но притоа не се губи конкретноста и препознатливоста на појавата. Во расказот „Заточеници на плажата“ компонентата на иреалното го засилила впечатокот на безизлез, создала метафора на стеснетост и ограниченост, така што тој по формата и по тонот наликува на рефлексивна песна во проза:

„Можеби можевме и да избегаме, но само по воздух, зашто се покажа дека е каменот непрооден, а морето е премногу широко. Со месеци, цело едно лето, го пребарувавме дното, нуркајќи се меѓу коралните гребени, свртени кон небото, додека меѓу нашите очи и бледите височини се наоѓаа тони густа водна маса издупчена како сирење од меурчињата на нашиот здив.“[20]

Расказот „Генерал“ пластично го доловува разочарувањето во апстрактните идеали, во недопирливите големини, само оддалеку привлечни и допадливи. Момчето кое по подолго чекање добива работа, со бизарен тон соопштува дека благодарноста ја должи на некој „шпански генерал, можеби на Франко лично“. Необичноста предизвикува опис на двојната, дневна и ноќна работа која ја извршува ова момче. Како нешто најобично тоа ни го соопштува бизарниот податок дека дење го чува снегот, а ноќе на генералот му носи трендафили:

„Донекаде е опасно што на работа доаѓам во последен час, кога камионите веќе го разнесуваат снегот. Тогаш улиците толку се затрупани што изгледа небаре снегот го завеал сиот свет; и мене може да ми се случи да не стигнам на време до своето работно место, до складиштето: тоа би било доволно да ја загубам службата. Но јас сепак стигнувам, го примам снегот и чекам да се истопи: зашто тој не е предвиден за ништо друго. Топењето, обично, оди бргу: магацинот е под сонцето.“[21]

Рамнодушноста и смиреноста заради овој „среќен“ пресврт на судбината, ја пробиваат границата на рационалното и оставаат необичен впечаток на читателот. Тој притаен цинизам повпечатлив е од која било демолошка пропаганда. Со обликување и прикажување на психата на ова момче, Мацунков ни пренесува еден принципиелен

[20] Ibid., 141.

[21] Митко Мацунков, *Чудна средба*, 81.

духовен став кој доаѓа до израз во широк распон од досетка до мудрост, од гротеска до сатира.

Изнајдената, авторизирана фантастика ја препознаваме во уште еден сроден расказ, кој нѐ запознава со уште едно необично занимање. Расказот „Нивните коњи“ ни прикажува јунак, чијшто фах веројатно е единствен, но никому неопходен, тој е дресер на болви. На прв поглед, монологот е прекор на бремената жена на неспособниот маж, кој не успеал да се наметне во неправедниот свет.

„Ти си разумен, во сѐ бараш скриена смисла, во летот на бумбарот и во растот на тревите. А ги забораваш изгубените континенти, цивилизациите столчени од здодевност, мрза и страв. Ги забораваш градовите што чмаат во земјините гради, никогашродените кои веќе добиле име, за кои била купена облека и бил изделкан кревет.“[22]

Поразот не се доживува гневно, ниту огорчено. Катарзичното чувство е потенцирано токму со резигнацијата и отапеноста на актерот. Истовремено, тоа е расказ за трагичната осаменост на човекот, беспоговорно приврзан на сопствените идеали.

Расказот „Неволите на Павле“ директно асоцира на творештвото на Кафка. Иако без какви било лични претензии и желби, објективната немаштија ќе го приближи студентот Павле на „Уметник во гладување“. Но, додека јунакот на Маџунков ја посакува смртта од глад која би предизвикала сожалување и каење кај оние луѓе на кои не им е грижа за него, јунакот на Кафка е автодеструктивен аскет. Во насилното воздржување и хроничната изгладнетост, Павле не наоаѓа ниту најмалку достоинство ниту подвижништво.

„И замисли го сега ова: место мртов, да те најдат некаде пред самата смрт, па, онака истоштен, да те однесат во некој циркус, да те покажуваат за пари како чудо.“[23]

Кон крајот на шеесетите години настанал расказот „Чистка“, кој, вака насловен, со своето појавување предизвикал многу и различни реакции, бидејќи бил примен како одглас на општествените односи. По основната атмосфера и внатрешната динамика, тој во целост ја имитира технологијата на завера на Кафка, а протагонистот на расказот е духовен двојник на Јозеф К. И двајцата насетуваат дека постои некаков таен и нејасен „процес“ во превласта на автоматизмот и бирократијата на кои е осуден современиот свет. Се бара и се апси оној

[22] Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, 22.

[23] Ibid., 336.

кој е без вина. Меѓутоа, не се малубројни ниту оние кои ќе страдаат додека одбраниот-невин не се пронајде, затоа местото на случувањето е воз преполн со бегалци од времето и просторот на сомнежот во сè и секого. Во затворот, јунакот на Маџунков успева да ги постави последните прашања.

„А зошто ја бараа токму мојата глава? Зар сум единствениот невин на светот?“[24]

Во романот „Кула на Ридот“ без причина е апсењето на Иљо Прежалениот, кого Помпезиј, „порано познат како Аврам“, се обидува да го присили да ја открие чудесната трева на бесмртноста. Семантиката на новите имиња е крајно едноставна. Во потрагата по што подолг и поуспешен живот, се сретнуваат двајца важни луѓе на Леден, Помпезиј и докторот Воскреско Парацелзиус. Својата егоистична потреба да бидат што подолго неприкосновени, ја правдаат со божемната неопходност за подоцнежните генерации. Со денови трае исцрпувачкото очекување и редовните одења во домот на Иљо. Аврам, кој повеќе никаде и никогаш не чека, како на кратко да се учи на трпение, а потоа донесува изненадувачки неправедна одлука. Заради наводната вина, најстариот жител на Ридот го одвезуваат во кафез.

„Никој не е невин! Особено не оној што во себе крие необични тајни. Кој дише, а не јаде, слуша, а не зборува.“[25]

Студентските немири и духот на либерализмот од 1968 г., внесени се во романот со презентирање на доживувањата на Аврамовиот син Иван. Иако посилни и поконкретни во однос на претходно опишаното каприциозно апсење, овие настани не располагаат со реалистичка острина. Демонстрантите на улиците, говорите во големата сала на факултетот, сферната изолираност на тоа место и волната затвореност, се прикажани кошмарно и забрзано. Ситуацијата само му се случува на Иван и тој како да е населен во некој паралелен свет, надвор од сите општествени текови. Иван се стреми да се претстави подобар и поинаков од Аврам, како што Треплев постојано и без причина докажува дека е повреден од Тригорин. Повеќе отколку во останатиот дел од романот, доцна родениот син на Аврам го презема моделот на залудните јунаци на Чехов, преодредени да губат:

„...Навиката од минатите денови, постојано да се ракоплеска или свирка како на стадион, му беше влегла во крвта.

---

[24] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 111.

[25] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 586.

... Така заврши Ивановата авантура. Како и од толку други работи, и од неа се откажа безболно и лесно, за кусо време бришејќи ги од сеќавањето минатите настани. Но кога ќе станеше збор, со задоволство прикажуваше за нив, зголемувајќи ја својата улога. Како што во животот често бидува, набргу вистината се заборави, а лагата остана.“[26]

Овој, во основа недоволно организиран обид, имаше поголемо значење по својата масовност, отколку по последиците кои уследиле. Тие настанале како блед одблесок на движењето на младите во западниот свет, филозофијата на Маркузе и незадоволството од постоечкото, барајќи лична слобода и еднаквост меѓу луѓето. Овој преврат не донел трајни резултати, како што биле безуспешни и сите останати револуции од настанувањето на светот до нашите дни. Сепак, идеали имало секогаш, вечна е човековата потреба за нив.

„По којзнае кој пат, се покажало дека животот не може да биде над целите и идеалите на живејачката. Од едниот до другиот крај на Леден се кренале барикади, насекаде се виореле црвени знамиња, и тоа не само таму каде што црвената боја и инаку преовладувала туку и онде каде на врвовите од државните катарки се виореле и пајакови крстови. Сонот за праведно општество, за среќа, за слободни луѓе, никогаш нема да биде досонет до крајот! Во онаа старовремска земја на замоци, секогаш ќе има и луѓе кадарни да ги освојат тие замоци!“[27]

Меѓу оние остри редови на текстот на Маџунков, каде што јунакот останува опколен и немоќен, се чита вековната особина на човековата природа мачно и тешко да се прилагодува на материјалното и духовното насилство со кое стварноста често го соочува. Крупните општествени промени се нагли како и големите катастрофи и во нивното настанување, поединецот е затечен. Но, самиот живот, по својата природа се опира на секое страдање и на секое очајување.

4. Метафората и алегоријата како супстрати на соновното, вечното и иреалното

Иако во расказите сретнуваме елементи на целосна фантастика, Маџунков е посилен и поизразен во соновниот, реалниот, метафоричниот или алегориски приказ. Надвор од општото и универзалното,

[26] Ibid., 349, 350–351.

[27] Ibid., 335.

надвор од обичното и секојдневното, тој најмногу се ангажира во синтезата на човечкото и вистински животното. Митко Маџунков е реален жител на барем две средини. Вистински, тој престојува во светот на своето творештво, потпрен на сопствените впечатоци и сеќавања. Благодарејќи на тој ориентир, како уметник живее во многуслојниот простор на својата фантазија и човекољубивиот свет на своите автентични надежи.

Честопати метафората и алегоријата прераснуваат во парабола и донесуваат повисоки и подлабоки значења на презентираниот текст. Токму во таа преносна смисла, во контекстот на значењето, се согледува стварната низа појави и сознанија кои авторот сака да ги предочи како сопствена визија на светот во севкупното обликување на минатото, современоста и вечноста. Марко Недиќ смета дека Маџунков отишол подалеку во своето творештво:

„И овие раскази се исто така еден вид дополнение на стварноста, еден вид нејзино објаснување со литературна форма, но секогаш се и самостоен расказ со интересна фабула... Но тоа не е алегориска туку поетска загатка, зашто, за разлика од алегоријата која 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.“ [28]

Фантастиката и соновното во овие раскази го прикриваат стравот и анксиозноста од реалниот след на човековата несреќа. Некои раскази се слични на вистинските соништа. Сепак, авторот не ги сонува, сонот не се случува навистина, туку е експонент на потсвеста, на она тајно јас. Вториот слој во расказите го прави намерната фантазија, методолошки применета со живописна глетка или метафора Маџунков да ја претстави својата опција за животот.

Расказот „Човек и Кукла“, го засилува спознанието за постоењето на механизми во светот, кои не може да бидат уништени и пред кои човекот секогаш е губитник. Ликовите во овој расказ како да се оттргнати од шемата на детскиот сон во кој со времето се вселиле амбиенти на коцкарниците од каубојските филмови.

„...нешто подоцна, се најдов во една мала крчма, обвиена со густ сино-црвен тутунов чад. Околу единствената маса во собата седеше група од четири коцкари. Во себе ги нареков: Првиот непознат, Вториот непознат, Третиот непознат и Четвртиот коцкар или Кукла-

[28] Marko Nedić, „Paralelna slika stvarnosti“, 546.

та, зашто Четвртиот коцкар не беше ништо друго туку обична дрвена кукла во човечка големина.“[29]

Со светот владеат незнајни, но силно разорни механички монструми, изнедрени од човековото знаење и од високата техничка култура. Оваа вистина доаѓа од непрераскажаните сфери на фантазијата, од една навидум неформулирана и неконвенционална потреба стравот да се отелотвори и предметот на тој страв делумно да се припитоми. Сепак, машината го збунува човекот кој ја создал, таа ги презема сите негови доблести, човековите желби ги прифаќа како свои, но човекот ѝ ја препушта и својата потисната наклонетост бескрупулозно да го застапува сопствениот интерес. Расказот наедно ја артикулира и огорченоста на писателот и немоќта пред реалноста на одредени појави, неговото прифаќање на поразот пред механичката завера на стварноста против Човекот:

„Некое време играчите беа тивки, заблудени во играта; партијата имаше мирољубив тек. Но наскоро тројцата непознати започнаа да губат, бргу и на големо. Или беа пијани, или уморни или не ги сакаше карта. Куклата беше задоволен и презадоволен. Ги собираше парите и од нив правеше купчиња и кули.“[30]

Втемелена врз презентирањето на односот на живиот човек наспрема светот на техниката, расказот „Човек и Кукла“ ја сугерира и следната можност за согледување на намерата на писателот, а тоа е феноменот на машината како партнер во играта. Механичките партнери, со своето совршенство, повеќе отколку со можните предвидувања на оној кој ги програмира игрите, не даваат никаква шанса. Таа немоќ да се надитри нечовечниот противник, ја прави играта безлична, неинтересна и редовно безуспешна. Во дуелот меѓу човекот и машината, релациите се премолчано озаконети, сите постапки санкционирани. На коцкарот, кого го создаде Фјодор Достоевски, допуштена му е можноста да добие на рулет, да се надева на среќата, да загуби или да се откаже од играта. Во натпреварот со машината човекот нема избор, а со тоа и играта губи секаква смисла.

Алегорискиот приказ на секојдневното го наоѓаме и во расказот „Ајкули“ во кој морските крвожедни чудовишта непрекинато ги однесуваат животите на капачите на широката плажа. Опасноста која тука на сите им е подеднакво блиску се прима со чудна незагриженост и рамнодушност.

[29] Митко Мацунков, *Чудна средба*, 78.

[30] Ibid., 78–79.

„Луѓето постојано влегуваа во водата, приближно во оној број што ајкулите ќе го сотреа, така што во водата секогаш имаше ист број луѓе. Но ни на брегот не остануваа помалку, бидејќи од сите страни надоаѓаа нови туристи желни за разонода и освежување, туристи кои тивко и скоро незабележливо ги заземаа местата на оние што влегле во морето за да не излезат никогаш повеќе. Насекаде се слушаа весели повици, се ореше смеа.“[31]

Луѓето неволно ги прифаќаат предупредувањата. Тие се однесуваат подеднакво неодговорно кон својот живот, како на плажата полна со ајкули, така и во реалниот свет оптоварен со опасности кои секојдневно ја доведуваат во прашање егзистенцијата. Како низ претпоставката „за несреќа е преодреден некој друг“, писателот небаре сака да нѐ потсети дека редовно ги ставаме своите животи на коцка, влегувајќи во градските автобуси, автомобили, авиони на прекуокеанските линии, целосно информирани колку луѓе страдаат во такви околности. Останува во сеќавање како некаква порака дека јунакот на расказот, наспроти ваквото сознание одлучил и самиот да заплива, односно да ризикува. И тој ни признава дека свесно го прифатил тој ризик.

За испитувањето на уметничкиот однос на Митко Маџунков кон елементарната слобода на човечкиот дух, најпогоден е расказот „Циркус“. Во овој расказ, човекот, иако не е творец, туку намерен и добронамерен набљудувач, вложува натчовечки напор, како оној со кој го создавал роботот, да продре во светот на непознатото, заумното и фантастичното. И така станува роб на тој свет, соочен со реалната можност на сопствената смрт.

„Шаторот стоеше на крајот од градот, таму каде што исчезнуваа старинските дрвени куќи и почнуваше полето обрабено со див афион. Затегнат и прав како слонов заб, блескотеше на сонце; се шаренееше како огнен змеј; како детска играчка дишеше со големите гради, лулајќи се ваму-таму на ветрот – џиновска лаѓа на морската шир.“[32]

Човекот станува привлечен од магијата на непознатото, сензационалното. Тој настојува да ја одгатне суштината на бајката, и самиот да учествува во неа, и нему да му се случи магија. Јунакот со кој се идентификува писателот и се обидува да се приклучи на чудесната поворка на раскошно облечени учесници на свеченоста:

[31] Ibid., 20.

[32] Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, 7.

„И на сон кроев планови како да ја подринам земјата околу шаторот, да го засечам платното или на некој друг начин да влезам во циркусот и да ја видам големата претстава. Бев готов да ја заведам ќерката на чуварот, дури и жената; да се претворам во кловн, и да крадам, да лажам, да правам злосторства. Попусто: навидум слаба, нежна, платнената тврдина беше недопирлива.“[33]

„Маските беа задолжителни. Посетителите кои доаѓаа маскирани во разбојници, свињи, морски кучиња, на себе, истовремено, мораа да имаат *автентична одежда* на големци и владетели од минатите времиња. На оние што се беа преоблекле во чеда на поновото време им требаше *автентична маска.* Покрај неа, се разбира, и свечена облека, која можеше да се купи лесно. Но тоа не беше случај со суратите.“[34]

Јунакот на Маџунков, во самиот дофат да ја оствари својата намера, не е свесен дека освен декор и маска за учество во вистинската сцена на циркусот треба многу повеќе. Потребна е автентичност во сите слоеви на личноста. Вистински јунаци и вистински градители се само оние чија маска егзистира во целосна хармонија со нивната личност. Љубопитниот, привлечен од шаренилото на масата во која би сакал да проникне метафорички во расказот, останува заробен. Реално, човекот соочен со вакво спознание, ограничен е и немоќен пред фактот дека тој самиот не припаѓа на еден таков круг. Фактот дека е обичен, дека не му е дадена привилегијата на исклучителност со раѓањето, карактерот, темпераментот, силата. Бројот на избраните е сосема мал и тие траат во своите костими и ритуали до недоглед. Објективни се уште само по фактот дека постоеле:

„Гледав во таа незаборавна глетка и не можев да си поверувам на очите: под маската на прасе, чакал или пума во раскошна облека, се појавувише *лицето на личноста на која одеждата, во некогашниот живот, навистина ѝ припаѓала.* Под маските на личностите од поновите времиња, пак, се појавуваа други маски, *исти како оние пред малку извадените,* само многу посовршени, направени од фин кожен епител, дамкосан или бел како слонова коска, влакнест или ангелски чист. Сообразноста помеѓу облеката и лицето, маската и маската, лицето и лицето, не оставаше место за какво било сомнение: циркуската публика беше составена од *вистинските и единствените сопственици на одеждите и на маските.*“[35]

[33] Ibid., 7.

[34] Ibid., 8.

[35] Ibid., 14.

Во своето постојано настојување да опстане, секој човек со некоја своја дејност, се брани од минливоста. За таа цел тој гради, подигнува потомство, создава уметнички дела. Во стремежот да ги надрасне деновите на траење во светот, со својот активен чин се противи на фактот на минливоста, разорноста, повредувањето. Со таквиот однос кон стварноста човекот го менува изгледот на светот, ги преобликува неговите материјални и духовни контури. Градбата во духот или материјата со која поединецот занесено се занимава, може да го надживее, но може и да исчезне многу рано, незабележана, никому битна, маргинална и бесплодна. Може да биде уништена од туѓ невнимателен гест или со насилството на природните сили. Наспроти сето тоа, бројните јунаци на делото на Маџунков го продолжуваат својот замислен чин:

„И бегол поглед беше доволен да се види дека е тоа една единствена градба која изгорела во пожар, можеби токму помеѓу 8 и 15 август 1913 година.

Бев дошол само да се уверам постои ли трага од некогашната убавина, и сега не сакав да поверувам дека црниот скелет е нејзиниот остаток. Дека сѐ поминало, а се зачувал само копнежот на еден човек од едно далечно и можеби мртво време.“[36]

Привидниот исклучок се јавува во расказот „Смртта на Јонски“. Додека одделни јунаци својот мост кон вечноста го гледаат во благородното дело, во стремежот кон возвишеното, необичниот актер на овој расказ мечтае да биде запаметен по зло. Судејќи по желбата постхумно да се одмаздува, сосема е веројатно дека неговиот живот од оваа страна на стварноста бил исполнет со горчини, човечки неправди, личен страв и збунетост. Јонски тежнее кон отелотворување на гневот што го собрал во животот, прераснување во целосна инкарнација на злото. Затоа, нудејќи го сопственото труп на продажба, остава монструозно завештание:

„Ќе купите седум кучиња. Седумдесет и седум дена пред мојата смрт ќе ви јавам да ги заклучите во седум соби. Нема да им дадете да јадат, нема да им дадете да пијат. Нека гризат малтер, нека гребат очи. Кога ќе чукне саатот и јас ќе станам ваша сопственост, ќе земете еден сатар, или проста селска секира, и ќе ме расчеречите на седум дела. Тогаш ќе ги отворите одаите со кучињата. На секое од нив ќе му дадете по едно парче месо, на секое ќе му налеете по една кофа крв.

[36] Митко Маџунков, *Меѓаша на свешош*, 35.

Кога ќе ме изедат, sверовите ќе збеснат. Тогаш, пуштете ги. Тоа е сè што барам од вас.“[37]

Гневниот дух на Јонски сака да опстане во парчињата на своето мртво тело и со тоа уште за животот сурово се насладува. Јунакот на Маџунков така станува еден од најжалните обожаватели на смртта во нејзиниот најсуров вид.

„Долги седум години потоа, не прашувајте што бара седмоглавата душа на Јонски по улиците. Кога ќе поминат деновите на мојата одмазда (не прашувајте каква, ниту зошто и над кого) кучињата ќе се вратат една ноќ, ќе ви ги излижат рацете и ќе *умраш* пред вашите нозе. Тогаш изгорете ги на клада и пепелта ставете ја во саксија. Саксијата со танко влакно обесете ја за небесниот свод, таму каде што никогаш нема сенка. И чувајте ја до крајот на вашите денови.“[38]

Дали огорчениот, беден човек само им се одмаздува на луѓето околу себе, или само на одреден слој или на некој конкретен кој е одбран меѓу нив? Неговиот избор не е случаен и тоа расказот експлицитно го изразува.

„Вие сте писател, а јас, иако работам во музеј, не сум колекционер на слики, туку собирам стари ракописи. Се надевам дека не ви е туѓа таа страст? Мене – да се изразам просто но сепак фигуративно – животот ми помина во душкање на писателските творечки мрши. Зар не би било најприродно мојот труп да му припадне на некој од вашата професија?“[39]

Расказот „Смртта на Јонски“ не е само мост меѓу човекот и неговата брутална разделба со светот, тој е истовремено и мост меѓу авторот и неговиот јунак. Ликот на литературното дело се раѓа во имагинацијата на писателот и нема можност да стапи во дијалог со својот творец. Со неговиот дух и тело, писателот се занимава со целосна слобода без какви било пречки, јунакот секогаш е глина во рацете на писателот-грнчар. На писателот како и на Градителот сè му е допуштено, па и траењето.

Романот „Кула на Ридот“ изгледа како повикување и глорификација на вечноста. Покрај значајно збогатениот мотив на „загубениот свет“, кој сè уште постои на некој рид сместен точно под најсјајната sвезда Деница, тука наоѓаме и множество бесмртни луѓе. Иљо Пре-

[37] Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, 57–58.

[38] Ibid., 58.

[39] Ibid., 52.

жалениот, Човекот-птица или зеленоокиот Искушувач, асоцираат на Ајша на Хагард, метузалемска гатачка и главатарка на африканско племе, која живеела две илјади години. Се споменува и живототворна вода која во романот ја бара Лоле Оса, а неа ја познаваат и најраните литерарни сведоштва во историјата на човековата култура. На страниците на делото на Маџунков го наоѓаме и прераскажаниот еп за Гилгамеш, кој ја пронашол тревата на бесмртноста и ја загубил. Малиот Лесо ја раскажува древната легенда на својот другар Ордан, за во неа да најде потврда дека Иљо, изедувајќи ја тревата, станал вечен. Сепак, највпечатлив и најубав симбол претставува самата Кула, прекрасна творба и чудесна загатка во својата не-појавност:

„Танката става на Кулата врз темносината заднина на небото во неговиот живот беше, одден наден, нешто обично и познато, како изгрев и зајдисонце. И иако често, можеби премногу често и некако само од себе, се поставуваше прашањето за нејзиното постоење, Лазар знаеше дека во неговото искуство немало ништо повистинито од неа...“[40]

Обликувајќи го стремежот по траење и поврзувајќи ги врвните дострели на човековите сознанија човекот ги создавал и ги препознавал закономерностите на вистинската убавина и хармонија, во цврстата севкупност на градителската сосредоточеност на творечкиот чин и дело. Величествената Кула, единствена по совршенството на својата форма, е пандан на прецизните пирамиди, вековити според цврстината, устројството, но и на легендарната Вавилонска Кула и вековната желба на човекот да го допре небото. Факторот на натприродното и надстварното ја одредува нивната судбина и нивниот век на траење:

„Кулата на Ридот, со тркалезна, одвај малку елиптична основа, се издигаше високо над облаците во вид на бескраен конус, со девет концентрични тераси со скали и тремови со колонади, и тонеше в земја низ необично длабоките мрачни темели, од кои се разгрануваа ходници за кои никој не знаеше каде водат. Над урнатината вечно трепереше светкава прав – како само еден момент пред тоа грамади блескав камен да се беа урнале во гробната штама од небесниот лазур – и врз платото на висорамнината и понатаму јасно се распознаваше ликот на Кулата со деветте тераси...“[41]

---

[40] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 525.

[41] Ibid., 525–526.

Колебливоста спрема стварната избраност го унесреќува Лазар, го преполовува и го воведува во етапа на талкање и подвоеност. Но Лазар ја познава површноста на впечатоците и визиите, мислите не се поклопуваат со зборовите, а изреченото никогаш не е сфатено на вистински начин. Времето минува, а тој сè повеќе се сомнева дека токму нему му е дадено да ја обнови и повторно да ја изгради Кулата. Желбите не се остваруваат бидејќи се спротивни на „нужностите на животот“, а вистинската борба е невозможна, бидејќи Лазар за разлика од Тумангела ајдутинот или косачот на Ѓаволската Ледина не знае каде всушност е сместено неговото бојно поле. Не е сигурен дали се бори со бујната фантазија, со легендата или со надворешниот свет. Времето на случувањето на романот се совпаѓа со моментот на определувањето кој е разурнувачки.

„Скоро неусетно, Лазар вистинската Кула од реалниот свет – што толкупати ја беше видел – ја менуваше за ништо.

Изгледа дека неговите сили беа помали одошто порано веруваше: првобитниот занес кој со години го држеше сепак како да беше само одушевување на зелената младост, со чие поминување бледнееше не само мислата за градењето на Кулата туку исчезнуваше и силата за каков-годе потфат. Колкупати, вчудовиден, ќе се видеше себеси како се пули кон празнината, не верувајќи дека се обистинува она во што до вчера не сакаше да поверува: дека и тој е само обичен човек како и сите други, подобар од некои, полош од мнозина, лажовен и минлив, и дека во него нема ни трошка сила која ќе го воздигне над скудната катадневна живејачка.“[42]

Желбата не е доволна за да се спознаат природните и судбинските вистини. Неправилната и краткотрајна патека на животот не се претвора во постојана орбита и, наместо спознание како да се изгради Кулата која го спојува овоземното со небото, на Лазар му се понудени само оттргнати делови во кои матно се огледува terra incognita, која се однесува според своите таинствени закони и од која поединецот е исклучен. Затоа главниот јунак тргнува во порадикална пресметка и се обидува да го избрише симболот на вечноста кој изминува и да се оддели од дотогашната смисла на животот која секогаш била надвор од дофатот. Лазар е затвореник на своите стремежи, тие постојано талкаат низ неговата свест, а тој е немоќен да ги открие, спознае и задржи. Авторот, преку своето литературно дело, секогаш се обидува

[42] Ibid., 531–532.

да го пренесе впечатокот на реалноста која нѐ опкружува и условува. Сублимираната луцидност на сѐ она што созреало во свеста на писателот, претворена во зборови, станува жива метафора.

5. Библиски мотиви

Во прозното творештво на Митко Маџунков, покрај магиското, суеверното и ритуалното, кое во нашата историја и традиција секогаш претегнуваше над религиозното, сретнуваме и голем број старозаветни мотиви, честопати со некои нови, не нужно христијански значења. Неговите раскази, а особено романот, преоѓаат во бајковито, апокрифно, сеедно дали веќе познатите текстови директно се преземаат или асоцијативно се поврзуваат, создавајќи нов смисловен состав во делото на Маџунков.

Уште во првата објавена збирка „Чудна средба“, авторот библискиот мотив на воскресението го обработил и го транспонирал во сегашно време:

„Тој ден дознав дека дедо ми Аристид е пак жив. Тоа откритие, меѓутоа, не ме изненади, туку само бескрајно ме израдува. Беше тоа спроти Велигден. Веќе подолго време деновите минуваа во чудно расположение.“[43]

Расказот „Воскресение“ во првата реченица смирено, како да станува збор за обично очекувано соопштение, се соочува со ненадејното, иреалното. Реакциите на домашните, нивните разговори, прикажани се реалистички, во чудна рамнодушност спрема фантастичниот настан, кој со својата неверојатност импресионира и плени, уште повеќе бидејќи е кажан така лесно и непосредно:

„... Се зборуваше за една незгодна и, според моето мислење, неприлична работа: за дедовото повторно појавување меѓу нас.“[44]

Меѓутоа, сето ова претставува и декор за носталгичните сеќавања на детството, на дедовите навики и внимание, но и увереност дека оние што сме ги загубиле можеме засекогаш да ги сочуваме. Тие го продолжуваат својот поинаков, несекојдневен живот во спомените, во сеќавањето на оние кои ги сакале. Животот и смртта за Маџунков не се два непомирливи контрасти, туку лице и опачина на иста, тие

[43] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 7.

[44] Ibid., 11.

наспоредно егзистираат и се овозможуваат себеси, во непрекинатиот тек и законите на универзумот.

Така и расказот „Промена“ ќе донесе уште една средба со починатите, баба и дедо, кои својот возрасен внук го очекуваат и дочекуваат, толку убедливо и разнежнето, колку што е во човекот силна желбата по сигурноста и заштитеноста на детството, колку што е силна потребата за блискост и благонаклонетост, во подоцнежните години на неприпаѓање.

„Внимателно ги набљудувам: тие се поживи одошто во животот. Баба ми нема ниту една брчка: кожата ѝ е мазна, мека, румена; на лицето, онаа вечна, одвај забележлива насмевка.

Моментот е обичен. Седиме околу софрата; или е тоа маса во некоја бавча? Дедо ми почесто се смее, горд е поради нешто, весел, среќен; изгледа млад, исончан, извонредно здрав. Ме прекорува што ретко доаѓам дома.“[45]

Расказот „Демонстрации“ е поинаков по тонот и повеќе се приближува на фантастичното, иреалното. Во чудното сновидение, Маџунков нè повикува на „кратко крстосување на сите патишта“. Со небесниот врач и офицерите на Фердинанд, минуваат низ фабричката капија работници со вкрстени гитари преку градите. Оние кои повторно се појавуваат или воскреснуваат, го прават само она што авторот им го допушта и што од нив се очекува.

„Покојниот Стонс пее како пред многу години на брегот од Охридското Езеро, и со својата песна не го искажува својот протест, туку својата тага.“[46]

Неверојатниот настан, ако го поимаме објективно, може да се приближи на сферата на реалното, да влезе во неа, или во целост да се отуѓи од неа. Постои ли начин за останување и конечна форма во времето, и ја знаат ли тајната нам туѓите светови, божествени и вселенски? Трајноста ја попримија само визиите, материјализирани во уметнички или научни достигнувања, кои поминуваат низ вековите. Недосеглива им е на луѓето мистеријата која ја познава „Друг свет“ на Митко Маџунков.

„Тука живееја четири-пет суштества од некој друг свет, на кои изгледа никој од нашите не им можеше ништо. Беа големи и неуништиви. И кога навидум ќе умреа, остануваа на истото место, засе-

[45] Митко Маџунков, *Меѓата на светот*, 216.

[46] Ibid., 70.

когаш, само нивните тела кои не знаеја за влакна и скрупки стануваа најпрвин стакленопросирни, а потоа се претвараа во сенки: но на тоа место продолжуваше да зрачи нивниот дух и воопшто да трае нивниот живот.“[47]

„Меѓата на светот“ е збирка која за свое мото ја има познатата приказна од „Книгата на постанокот“ за принцот кој сонува, која лесно се пренесува на целиот опус на овој писател. Дали сонувачот може да царува и можат ли соништата да поттикнат нечија омраза? И неговата последна објавена збирка раскази носи наслов „Парадоксален сон“. Оваа среќно најдена формула дава одговори и конечно пронајдени толкувања на многуте замисли и неодредености, кои се расеани во неговото севкупно творештво.

Расказот „Пекол“ донесува уште една библиска познатост. Иако сценските прикази и ликови на овој подземен свет се присутни и согледливи во многу раскази, само бизарно обликуваната жена, ќе нѐ потсети по силата на љубовта, на Беатиче на Данте или на Ленка Дунѓерски на Костиќ, но како нивен чуден пандан, зашто тие го пронајдоа своето коначиште во рајот.

„Колку што одам понатаму, сѐ почесто ги среќавам тие демонски огнови што го лижат прашливиот пат. Постепено, тие стануваат големи, чудовишни: личат на крвави гејзири кои бликаат кон нискиот небесен свод. Земјата врие: од нејзината испечена, темновиолетова кора бликаат столбови сулфурна пареа. Чекорам понатаму, а небото е сѐ пониско, сѐ потемно; пределот станува тесен, сѐ потесен. Најпосле, останува само друмот заграден со огнени завеси, покриен со тешкото оловно небо како со таван.“[48]

Можеби е подобро компарацијата да се бара со Енеј на Вергилиј, бидејќи посетителот се прашува дали токму тој е причинителот на смртта на жената која ја сакал и останал меѓу луѓето „само затоа да може да ја бара и, макар за миг, пак да ја најде“.[49] Не сме сигурни што е посилно, љубовта или совеста, пред онаа која ја има сета сила и страст на Дидона, но ја нема нејзината одмаздољубивост. Уште еднаш наоѓаме потврда на убеденоста на писателот дека постои еднаквост меѓу сеќавањето и животот. Постоиме само дотогаш додека некому сме му потребни и додека некому припаѓаме:

[47] Ibid., 57.

[48] Митко Мацунков, *Чудна средба*, 102.

[49] Ibid., 103.

„И не сакајќи, постапив свирепо кон неа, многу посвирепо одошто некогаш во младоста: ја оставив со надеж. Ќе ме чека, значи. Со векови, миријади, миријади векови. Секој привид на звук во гробната штама ќе ѝ украде насмевка. Ќе помисли: Најпосле дојде! А времето ќе минува толку бавно што ќе изгледа како да го нема: една по една, ќе се сменуваат вечностите. И најпосле, во недогледната, безлична иднина нејзината насмевка ќе згасне: фината прашина на вечниот заборав ќе го завее она што некогаш било. Со исчезнувањето на спомените, сè ќе се избрише: сред целосниот заборав за првпат ќе бидеме навистина мртви.“[50]

Одредени раскази контекстуално нè наведуваат на впечатокот на пеколот. Во збирката „Убиј го зборливото куче“, расказот „Знаеш ли за Дане“, постепено сугерира таква атмосфера, по воведните зборови земени од Втората книга Мојсеева, кои зборуваат за исчезнувањето на Јосиф и неговите браќа од овој свет:

„Времињата се сосем поинакви. Зар не се сеќаваш? Во наше време маглата беше ладна. А сега? Како да ја греат некаде.“[51]

Како контраст на реалистичката техника на приказот на разговорот, писателот воведува многу успешен, несекојдневен елемент, при опишувањето на местото на настанот кое станува неодредено:

„Циганите во воздух ја спростреле својата черга. На небото се врти празен рингишпил.“[52]

Газда Боро е часовничар кој го загубил видот. Со еленски рогови на нозете, се качува и менува сијалици на бандерите, во чудниот декор на врела магла, како во сауна, како во пеколот. Тој тагува по Дане, веројатно син, кој умрел и неговата исповед е јасна, полна со вистинско страдање, достоинство и нежност.

„Но, ми се чини, сето тоа, моето залудно бегство, животот во туѓина и постепеното исчезнување на сè, сето тоа не е ништо спрема смртта на Дане. И – ако ми веруваш – од неговата смрт појасно го гледам патот обрабен со крвави булки, меѓу зрелите жита.“[53]

Највпечатлива поврзаност со старозаветните текстови, согледуваме во сивкастата светлина на романот, во кој минатото и сегашноста постојат како разлеани и нејасни контури. Сите идеи на писате-

[50] Ibid., 104.

[51] Митко Маџунков, *Убиј го зборливото куче*, 30.

[52] Ibid., 33.

[53] Ibid., 36.

лот, како апстрактни поставки, тука добиле свое естетско значење. Не губејќи ништо од својата универзалност, тие се конкретизирале во поединечни судбини и настани. „Кула на Ридот“ содржи преземени ситуации, како и имиња на актерите, во нивното вечно обновување и предметност. Езерото над кое се појавува сликата на недосегливата градба, ја варира темата на огледало и можеби со тоа и еврејското верување дека човекот кој ќе се сретне со самиот себе, ќе го види Бога. По начинот на описот на урнатините и внатрешноста на Кулата, Маџунков ќе ја обработи темата на лавиринтот, просторен и временски, кој егзистира од античките времиња до нашите дни.

„Живеел еднаш, многу одамна, на работ на сите почетоци – како на маргините на некоја пожолтена книга – во сенката на својот славен чичко Аврам, човек по име Лот. Тој имал жена со темна кожа, која на долгите патувања по песочните пустелии му родила две ќерки: постарата ја наследила од мајка си женската итрина, а помладата раскошот на блескавата убавина.“[54]

Лазар, главниот јунак на романот, постои како далечен наследник и двојник на Лот. Во некое многу подоцнежно време, кое се стреми кон рационалното, а не кон легендарното, тој исто така се разликува од својата околина. Неговата желба да биде Градител притоа не го претставува она необичното, туку токму она суштински човечкото, кое се јавува кај секој поодделно во друга форма. Може да се претпостави дека колку што има луѓе, толку има и светови и колку што има кули, толку има и градители.

Жената на Лазар Тера има виолетови очи, како и неговата помлада ќерка Александра, која ја наследила убавината од својата мајка. Но исти такви необични очи има и Кора, ќерката на Воскреско, па овие личности, повторувајќи ги дамнешните примери, сепак ќе бидат индивидуални варијанти на истиот лик. Уморен од косидбата на Ѓаволската Ледина и од приказните на својот зет Филип Ридски, Лазар една ноќ сонува сон кој директно го поврзува со библискиот праведник:

„Еден ден, во куќата на Лот дошле гости, бледолики луѓе од крајот на sвезденото небо. Штом лошите жители на градот дознале за тоа, навалиле на Лотовата врата.

[54] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 305.

Лазар стоеше пред вратата со раширени раце. Одеднаш, да се спаси честа на куќата, да се одбранат гостите, беше поважно од сè, од животот и од смртта, па и од судбината на децата.“[55]

Чичкото на Лазар се вика Аврам. И тој, по пример на оној претходен чичко на Лот, трага по вечен живот. Како прародителот Аврам, долго живее бездетно со својата жена Сара. Сите тие заедно прават група архетипови, наследници и двојници на минатите, како и праегзистенции на сите идни Аврами, Сари, Лотови или Лазари. Тука ја наоѓаме паралелата со зборовите на Данило Киш дека секој човек е ѕвезда за себе, дека сè се случува секогаш и никогаш и дека сè се повторува бескрајно и неповторливо. Нивните животи секогаш имаат два несовпаѓачки тека, општествен и интимно-духовен. Едниот е појавен и реалистички, а вториот мисловен и недосеглив.

„ʼСакаме да го сотреме ова семе на мракотʼ, рекле семожните гости со глас кој не знаел за отстапка. „Одете си од ова место! И не свртувајте се назад!“

Лазар со семејството одеднаш се најде в пустина. Но, чудно: по небото над нив повеќе не летаа злокобните птичишта, а градот што пред малку го напуштија не им личеше веќе на сладострасно врталиште на живи скелети, туку на момински чист предел кон кого влече некој сладок копнеж. Нешто посилно од љубопитство и од обична желба, ги силеше да се свртат назад кон животот од кој трчајќи се одалечуваа.“[56]

Така, наспроти бескрајното повторување на истите улоги, секој има право и на своја единствена судбина, која треба да ја спознае и да ја исполни. Означува предупредување, но и можност на непознатите сили на поединецот. Постоење на секогаш можниот избор, без оглед на ситуациските сличности. Повторливоста на сè од што се состои светот сугерира привидност, химеричност, а Маџунков го изразува тоа со грст метафори. Во светот на скаменети форми, во просторот на кој му го одземаме времето, значи во вечноста, она што е повторување, може да стане неповторлив настан. Спојувајќи го минатото и сегашноста, писателот го заобиколува текот на времето и ги избегнува неговите стапици.

„Додека под неговите нозе се отвораше празнината, Лазар морничаво сфати дека го знае продолжението на приказната. Пре-

[55] Ibid., 306.

[56] Ibid., 307.

целот се пресече како јаболко со остар меч. Тера крикна, се соина и падна свртена кон забранетиот свет зад себе. За чудо, не се претвори во солен камен, како што Лазар очекуваше, туку во пехар преку кој се беа нафатиле школките на минатите времиња.“[57]

Ридот во пустината кој го напушта Лазар, е преполн со старозаветна симболика. Како и во расказот „Бајка за Гулабовата планина“ на Мацунков, по тонот сличен на легенда, каде птиците добиле ако не апсолутна бесмртност, тогаш барем неможност да подлегнат на природна смрт, така и на Ридот се живее повеќе стотици години. Леонида, Човекот-птица, Иљо Прежалениот, зеленоокиот Искушувач, се долговечни како библиските пророци. Самиот опис на ритчињата, висорамнините, езерата и неговите брегови асоцира на описот на претставите на загубениот Еден, од кој човекот е изгонет поради невнимание и љубопитност.

Лазар одлучува повеќе да не ја бара можноста за пронаоѓање или повторно градење на неизвесната Кула. Градбата чии контури се наsираат во повремено развиорен воздух над езерото, магливата и непоимлива загадочност на вечноста, е најголемата жртва која Лазар ја принесува за да пристапи во Леден – светот. Господарот на Капијата го приморува сè да остави на прагот, да го напушти минатиот себе. Од перспективата на недопирливоста на новиот, туѓ свет, родниот крај на Лазар изгледа како:

„Многу личен Рид, покорно молиме: борова шума, букова шума, дабова шума, пасишта, реки, езера, стадата пасат, сонцето грее; насекаде песна – убавина, убавина! Леден не може за прсте да му се фати!“[58]

Минатото на светот, минатото на просторот не се набљудува само во еден, сегашен момент. Во кажувањата се протегаат долги периоди исполнети со настани кои се стремат да се поврзат и да добијат потполност, како што Лазар преполн со спомени, чувства и намери, се обидува да се одреди и препознае самиот себе.

Меѓу стремежите и стварноста, меѓу Лазаревото сакање да биде Градител и тешката работа која ја врши на имотот, се создава сè подлабок јаз. Со времето, сомнежот станува посилен од желбата, а главниот јунак се обидува да го прекине јаловото и неавтентично

[57] Ibid., 307.

[58] Ibid., 665.

живеење. Како и неговиот прататко Аврам, и тој ќе ја послуша жена си, и ќе замине од Ридот.

„‘...дали е вистина дека си ги извршил сите градежни подготовки и си се поколебал во последниот миг?’

‘Зошто те интересира тоа?’ суво рече Лазар.

‘Сакам да знам дали е во тоа замешана жена’, одговори Филип Ридски, ‘и дали нејзината разурнувачка моќ е поголема од силата на најголемите градители на светот!’“[59]

Имотот го продава на Круцифер Пајак, чие име, како и изгледот во болеста, верно ја одразуваат појавната слика на Злото, кое не се спротивставува толку на Доброто колку што го дополнува.

„Веќе извесно време, во воздухот можеше да се сети застрашувачката свинска смрдеа, од која штипеше за очи и се превртуваше утробата.“[60]

Круцифер е велепоседник, како и Лазар, а богатството го стекнал со одгледување на свињи-човекојадци, нечесни работи, предавства и измами. Гротескните сцени во задушлива атмосфера на страотна смрдеа, целосна нечистотија и отсуство на каков било ред, се продорни и впечатливи:

„Старовремските луѓе од Ридот – кои знаеле само за домаќински работи – не можеле да се начудат кога виделе како една квечерина Круцифер угол гол ја јава девојката како млада бесна кобила.“[61]

Неговиот изглед не е доминантен во создавањето на впечатокот, а неговата приказна не е пакосна злорадост, ниту обид за мамење, туку надеж на болен кој не знае дали ќе оздрави. Се обидува да избега од нечистотијата и смрдеата која ја создал, верувајќи дека во поинаква клима, на имотот на Лазар, ќе се опорави:

„Лежеше на стар железен кревет послан со гавранови перја. Па сепак, не личеше на гол човек. Беше брадосан, влакносан и покриен со стругунки; на местото каде што требаше да стои половиот орган немаше ништо. На главата имаше ноќна капичка – на челото малку збрчкана – а покрај креветот беше потпрена голема, глуждеста и гламјосана ластегарка. Лицето што заинтересирано се сврте кон Лазара, исто беше црно и суво, како ровјосано, или погодено од страшна

[59] Ibid., 277.

[60] Ibid., 497.

[61] Ibid., 499.

заразна болест, а од него како болникави рубини светеа очите подлеани со крв.“[62]

Сепак, неговата страст за поседување не престанува. Сè додека живее, тој ќе купува, ќе биде сè помоќен, а ако исчезне, повторно сè што имал ќе ја носи ознаката дека било негово. Тој е оној кој го нашол златото на тешко досегливата Кула. Иако неговата цел била поконкретна и поприземна, зашто богатството го изедначил само со злато, тој е некој кој го пронашол она што го барал и кој ја остварил својата намера.

„На Ридот, на ветровитата висорамнина спроти пустината, имало кула во која луѓето со векови криеле неброено богатство. Тој го пронашол!“[63]

Лазар се обидува да најде мир поради неостварените стремежи. Наместо факти допуштено му е нагаѓањето, а наместо знаење претчувството, кое полека го формира времето. Несознајното, речиси секогаш, добива митски обележја. Другите ликови, вклучувајќи го и Круцифер, не се присутни во делото за да бидат конфронтирани на Лазар. Во постојаното, трагикомично несовпаѓање на вистинската состојба на нештата и претставата за неа, тие ја поместуваат перспективата и ги претставуваат разликите во одгатнувањето на стварноста.

Со овој приказ опфатен е само еден број на библиски примери во делото на Маџунков. Тие секако немаат тенденциозна мотивска улога. Не би можело да се сфатат ниту како чиста инспирација. Вткаени се во ова творештво, со сублимна свест дека библиската мисла е есенцијално блиска на слоевитата и непредвидлива природа на човековата постапка.

6. Ерос и Танатос како предизвици на животот и смртта

Префинето истенчениот однос на Митко Маџунков кон жената е искажан во големата палета на женски ликови кои се присутни во неговото дело, во распон од болното девојче ѕвезда во расказот „Кукла“, до остарената вештерка Разделина во „Кула на Ридот“; од сосема млади девојки во созревање, до сетилни, сензуални жени, каприциозни или незадоволни сопруги до практични, уморни домаќинки и старици.

[62] Ibid., 504–505.

[63] Ibid., 502.

„Кога својата судбина би ја поврзал со судбината на некоја од оние што седат на куќниот праг, би испаднало небаре сум се оженил со целиот женски род. Но, јас знам дека љубовта се раѓа само ретко, и исклучително помеѓу еден маж и една жена, зашто таа, како и убавината и виститната, не може да биде случајна и испитачена.“[64]

Наспроти повеќеслојноста на прикажувањето и идеализацијата на убавината на одделни јунакињи, како што е намерната и апсолутно совршена убавина на Александра, во делото на Митко Маџунков доминира однос кон жената како кон нешто животно и овоземско. Расказот „Полина“ на симболичен начин дава слика на подвоеноста меѓу жената како духовен партнер кој не ја провоцира желбата за поделбата на интимата и онаа другата, жената на физичката привлечност, материјализирање на силата и енергијата на еросот.

„Колку време живеев со Полина – честопати во животот си го поставував тоа прашање. ... Живеевме заедно, во соба со многу книги – барем денес мислам дека беше така. Не се сеќавам, меѓутоа, дека некогаш сум водел љубов со Полина. Претпоставувам дека нашата врска била пријателска, врска на сродни души кои живеат во иста соба, читаат книги и зборуваат за животот. Имав и љубовница. И таа се викаше Полина.“[65]

Двете различни духовни состојби се спротивставени во разговорот на Леонида и Павле. Стариот Леонида, во обидот да го утеши момчето, изнесува видување на „вечното женско“, чии убавини, чувства и мудрости, се разделени и се наоѓаат во секоја поодделна жена на овој свет. Идејата „и со безброј од нив можно е да се живее како со една“[66] метафорично и сновидно е обработена во расказот „ИК и КЗ“, преку удвоените ликови кои се стопуваат во едно.

„... на бродот имаше и две жени, мои бивши љубовнички, на почетокот секоја за себе, потоа вообличени во едно тело и најпосле само едната од нив. ... Тогаш боите почнаа да се делат. Црвената и сите останати освен бледосината се сосредоточија врз бродот. А белината, со одвај забележлив синкав одблесок, остана над морето.“[67]

Ставот на јунакот на Маџунков, Павле, се совпаѓа со вметнатата приказна во романот за човекот кој сакал само една жена. Идејата за

---

[64] Ibid., 428.

[65] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 62.

[66] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 430.

[67] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 36.

божествена љубов е одглас на кабалистичките верувања за единствената жена, загубената половина која располовениот некогашен бесмртен човек мора да ја пронајде за во некој еротски спој со неа, да умре како човек и одново да се роди како Бог.

Во романот „Кула на Ридот“, главниот јунак Лазар, како да живее во подвоеност меѓу жената која е негова врска со земјата, и Кулата, која го симболизира светот на духовните вокации – т.е. небото.

„Тие отсекогаш беа различни, како небото и земјата, и требаше уште од првиот ден да им стане јасно дека во ништо нема да се согласат освен во дивото, зашеметувачко и целосно сплотување, кога ќе ги обвие темнината. Просто, нивниот животен ритам беше различен: таа се будеше во сјајот на мугрите, во росата на измиените зелени чистинки, со песната на птиците и рикањето на дивите sверови; за него, утрото беше најдалечната точка од сонот во кој душата, по залудните борби, ќе почине мирно.“[68]

Лазар, како и неговиот татко, ја пронашол жената со која изградил траен однос. Но додека таткото својата единствена жена ја нашол во согласност и единство со самиот себе, Тера (или terra) секогаш е спротивставена на особините на Лазар и на неговата вистинска природа. Истовремено, Тера е и некој кој со голема сила влијае на животот, некој кој го мотивира Лазар, но исто така и го одвлекува од суштинското.

Жената е библиската Ева, која на човекот му ги стеснува просторите на рајот – му станува алтернатива, но таа е и негова објективна врска со материјалниот опстанок, продолжение на земјата. Затоа Лазар е распнат меѓу Тера и Кулата.

Мајката на Лазар умрела во моментот на неговото раѓање. Била сетилна жена и предодредена за биолошко продолжение на животот. Од нејзиното тело, но низ нејзината смрт, дошло на свет чудесно момче, кое во животот ќе биде надарено со нејзината и татковата сетилност, но и со нешто што тие свесно не го негувале, со копнеж по вечноста, со радост на трагањето по убавината која го возвишува и го прави човечкиот дух свет и бесмртен.

Како и обично во животот, еросот и танатосот заемно се преплетуваат и се дополнуваат, па и се сменуваат. Ерос е сила која има позитивна афирмативна моќ, таа ги активира и ги мотивира луѓето. Танатос е како втор пол, предизвикува страв и несигурност, во крајност

[68] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 355.

морници и згрозување. Во расказот „Три имагинарни сестри“, две момчиња, донекаде поттикнати од сетилниот копнеж сретнуваат во мигновението или на јаве – три умрени сестри – девојки. Чувствата притоа се ладникаво провокативни, слатко горчливи, магиски колебливи.

Посреќни спојувања на овие дилеми среќаваме во „Приказна за Серијана“. Тоа е жена која доаѓа во светот на јавето – а можеби и не доаѓа, можеби е тоа само призрак од пуст остров, место каде што се спојува светот на стварното и иреалното, светот на животот и светот на смртта. По Серијана и по островот, јунакот трага талкајќи по светот, во согласност со класичната шема на бајката. Убеден дека нејзиното постоење е толку јасно колку што човек може да им верува на своите претчувства и на своите љубови. Пустиот остров, кој постои во секој поодделно, токму е крајниот дофат на човековиот стремеж. Тоа е насетувањето на убавината, топлината, уметноста, целосната човекова среќа.

7. Структуралните нивоа на раскажувачкиот план

Литературното дело на Митко Маџунков е своевидна алегориска визија, остварена врз основите и начелата на реалистичката проза. Пишувана е во знакот на двојноста, иако не постојат обележја на позитив и негатив. Сите важни теми, мотиви, ситуации, сите раскажувачки постапки ја познаваат и својата спротивност, која ги дополнува и ги прави потполни.

Ликовите во расказите најчесто се можни личности на кои им се случуваат некои бизарни настани во препознатливи околности, или обратно. Раскажувачот без напор се нурнува во психата на ликовите, им ја дава силата на индивидуалните карактеристики и убедувања. Дијалозите на јунаците се во функција на нивното определување и целосно се во согласност со доделената улога. Сите протагонисти кажуваат свои приказни, носат свои настани, а сите нивни поединечни насоки прават збир на многуслојноста на човековата природа. Еластичните позиции на јунаците ги следат и ги овозможуваат промените во значењето, а драматизираните, кратки дијалози ја активираат фабулата.

Во своите раскази, авторот често ја поништува границата меѓу јунаците и раскажувачот, и на тој начин посилно го насочува вниманието кон ликовите и станува нивен соучесник. Не посегнувајќи

по привилегијата на сезнаен и сеприсутен, авторот останува омеѓен од можностите на сопствениот креативен лик, и желбата да проникне во себе и во својата околина. Лишувајќи ги читателите од една и единствена вистина, Маџунков дава можност секој од нив да создава сопствени претстави, а истовремено ја засилува повеќезначноста на својата раскажувачка проза.

„Во гробната тишина на одамна минатите времиња, наоколу, на коњи и борни коли, јурат витези во оклопи. Само златото и среброто блескаат на кренатите штитови, на размавнатите мечеви. Но бојот што го гледаме е само бој на сенки, призраци. И нам ни се чини дека вистинската војна – иако ја гледаме – се води негде далеку, можеби на небото, од каде што до нас доаѓа само лажлив одблесок.“[69]

Необичен, а јасен во експозицијата на фабулата, препознатлив до поистоветување, а неочекуван во истенчената дозираност на исказот, Маџунков често е почитлив меѓу редови во звуковниот одглас на реченицата или во психолошката инерција на разумскиот допис на читателот отколку во позитивно соопштениот текст. Тој е особен, префинет раскажувач на вистината за душата на обичниот човек, збунета, изненадена, затекната/изненадена во моментот на сон, желба, копнеж, тага или страв.

„Неретко неговото раскажување е блиско на т.н. кошмарски реализам, во кој плановите на раскажувањето се движат од реалното до привидното, односно халуцинантното и хипотетичкото, хаотичноста и алузивноста, но без посилен интелектуален раздел.“[70]

Би можело да се претпостави дека природата на сродноста на кратките раскази во збирката „Чудна средба“, е токму нивниот надреален план. Сепак, во односот спрема сопственото дело, Маџунков никогаш не го нагласува иреалното како обединувачка и суштинска карактеристика. Овој автор ги применува повеќеслојните можности на различните планови на стварноста за да ја дофати духовната и искуствената вистина.

„Убиј го зборливото куче“ е збирка, составена од комплексни, идејно дообмислени, по формата целосни и заокружени раскази. Распределени се во пет циклуси („Циркус“, „На другата страна на котлината“, „Раскази за Иљо М.“, „Седма светска војна“, „Утро“), од кои

[69] Митко Маџунков, *Чудна средба*, 89.

[70] Hristo Georgijevski, „Slobodna igra duha i stvaranja“, 46.

секој претставува тематска целина. Пишувани со поголем реалистички пристап, ниту тие не се лишени од алегориски и иреални наноси.

Збирката „Меѓата на светот“ се состои од десет поглавја, кои носат одделен, клучен збор за одгатнување на стварноста, појавната или духовната („Семеен албум“, „Пред вечноста“, „Природа“, „Алхемија“, „Идеална домаќинка“, „Ловци“, „Игра“, „Предел“, „Завештание“, „Пресоздавање“). Маџунков настојува животот и светот да ги опише склопувајќи десет – суштини, десет/девет – циклуси, кои се состојат од низа раскази како фрагменти на целината.

Според поетскиот тон и формата најслична на претходната е збирката „Парадоксален сон“. Се состои од девет циклуси кои ненасловени, немаат особено нагласени доминантни теми. Расказите не се стриктно поврзани со хронолошки нитки, ниту премногу цврсто вдлабени во тематски рамки, па многу од нив би можело да се сместат и во некои други поглавја од оваа збирка. Композициската структура на бројката девет применета е и во романот.

„Кула на Ридот“ е најамбициозно и најслоевито остварување на Митко Маџунков. Определувачкиот главен лик на романот, Лазар, би можел да биде прифатен само условно. Низ периодот на неговото одлучување и барање, се прекршува исчезнатото минато, историјата и легендата на Ридот. Како Дон Кихот на Сервантес, ликот на Лазар израснува во низата нови ситуации, меѓу реалноста и халуцинациите, и како што светот постои само во претставите за светот, така и Лазар постои поинаков за себе и поинаков во контактот со другите – претставите за него.

Истовремено, тој не е и единствениот чие траење се менува од поглавје во поглавје. Во почетокот прикажана како опсесивна фикција на Лазар, величествената Кула зајакнува и станува сè поконкретна, достапна за секој поединечно во барем некој појавен вид. Андриќевиот Мост на Дрина со времето добива на значење и станува стамено сведоштво, а Кулата која исчезнува, настанува и израснува зависно од подготвеноста и силата на луѓето да ја побараат и да ја забележат.

Ако сета содржина, лирски настроените поглавја ги набљудуваме како бајка за себе, а секое од нив да следи една замислена цел, романот станува сличен на „Приказните од 1001 ноќ“. Завршницата на секоја бајка, ја прикрива гатанката која наведува на следната и така до недоглед. Приказната за Кулата е опсесија на Лазар, и окосница на неговиот живот, однос кон светот.

Според трагањето по автентичен идентитет, со вешто вплетената светска и национална историја, ова дело според идејата и колажната техника е блиско на книгата на Карлос Фуентес „Terra nostra“. И двете дела се стремат кон изразување на стварното, иреалното и митското, во обидот за склопување на јасна и целосна слика на сопственото поднебје во рамките и настаните од историјата на светот, планетата и вселената. Маџунков користи поедноставни и поразбирливи литературни и сценски техники, а магиското и окултното е помалку нагласено и помалку пресудно.

„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 Маџунков 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.“[71]

Одделни ликови, претставени како епизодни и второстепени, се иницијатори и протагонисти на импресивни настани. Ужаснувачката смрт на Султана, преполна со морбидна суровост, е една од највпечатливите, натуралистички сцени во романот. Паралелно со неа извршена е и одмаздата на Тумангела, но впечатокот врз читателот е со послаб интензитет, зашто повторува доживеана слика. Сетилната, преубава Султана, остарениот ајдутин и самоуверениот Аврам, се носители на вистинска животна енергија, преполна со волја, страст и активно создавање. Така покрај соништата и привиденијата, наспроти ликовите од визиите и рефлексиите, постојат и оние другите, активни и самостојни, а сите заедно влијаат на животот и светот.

Во романот доминира сезнајниот раскажувач. Гласот на писателот е главно пресуден. Нему му се познати сите настани, мисли и чувства, тој суверено владее со сите димензии на времето и стварното и минатото го претвора во романескно. Заедно со него и читателите се во супериорна положба во однос на ликовите, но повеќезначноста е намалена.

„Павле се замисли: тој некогаш цврсто веруваше дека е доволно Александра да се најде крај неговата постела, па сè во природата да се промени; но својата болест не ја поврзуваше веќе со мислите за

[71] Marko Nedić, „Paralelna slika stvarnosti“, 546.

убавата газдина ќерка, туку ја чувствуваше како гадно и подмолно предавство на сопственото тело.“[72]

Раскажувањето неретко прима форма на старинско, еднолиниско кажување, за потоа да варира меѓу сигурните, сезнајни коментари со чести согледувања на ликовите однатре и несигурното видување, кое останува во границите на можностите на секој одделен јунак. Нивните кажувања и внатрешни монолози, претставуваат ненадејна промена на точката на гледање на писателот. Вметнувањето на различен начин и тон на говор, донесува две семиотички значења: ја динамизира или ја забавува фабулата и донесува спротивни видувања на една иста појава.

„Деветте големи висорамнини на пустината не се ништо друго, туку џиновската градба на минатото, изградена токму од тие, како што мислиш ти, залудно проживеани животи.

Јас гледам само песок! – инаетливо рече Ордан.“[73]

Фабулата на романот е направена од разнолични глетки во кои се преплетени нитки на халуцинации и сновиденија. Старозаветните и античките имиња на јунаците, преземените епизоди од познатите дела на светската литература („Злосторство и казна“, „Дон Кихот“, „Легендата за Икар“ и др.), со својот алузивен однос или директните асоцијации, влијаат врз создавањето и прифаќањето на расеаните и разновидни значења на ова дело. Поглавјата се сменуваат во постојан и хармоничен ритам, а настаните се во врска со сеќавањата и предвидувањата.

„Маџунков е насочен кон посебен тип на јунак, јунак на „големи“ интегрални светови кој не сака да биде животно и историски верификуван и кој во конечното сведување станува само метафора на авторовото видување на светот. Во романот постои еден силен, реален слој, едно препознатливо милје кое го лоцира дејството во времето и просторот, но имагинарната Кула која стои вградена во средишното ткиво на романот ги деконкретизира и симболизира сите негови елементи, со што Маџунков се придружува на најзначајните резултати кои се остварени кај нас во областа на интелектуалниот, утопискиот, односно антиутописки роман.“[74]

---

[72] Митко Маџунков, *Кула на Ридот*, 426.

[73] Ibid., 598.

[74] Sava Penčić, „Poetika proze“, *Gradina*, Niš, 1983, 146.

„Кула на Ридот“ импресионира со својата симетрија. Наметлива е употребата и симболиката на бројот девет: девет висорамнини на пустината, девет брда на Ридот, девет ката на Кулата, девет нејзини подземни лавиринти, секогаш има девет горни и, под платото, исто толку долни нивоа кои се обединуваат во заокруженоста и вечноста на космичката елипса.

Романот се состои од девет делови и четириесет и пет поглавја (9x5). Сите делови покажуваат одредена аритметичка правилност. Првиот дел се состои од девет поглавја, а по логиката на броевите која ја следи писателот, секој нареден дел има по едно поглавје помалку. Семиотиката на овој број, последен во низата, е присутна во сите култури на нашата цивилизација.[75]

„Кула на Ридот“ е чудесна творба на размеѓето на митот, апокрифот, бајката и поемата. Невообичаената и егзактна правилност на архитектониката на романот, создала нова димензија на согледувањето на неговото значење. Покрај силниот идеен замав, ова дело претставува и своевиден структурен експеримент во нашата литература. Со своите севкупни смисловни, тематски, мотивски и композициски карактеристики, тоа засега, е кулминациски уметнички дострел на Митко Маџунков.

Овој автор во севкупниот досегашен литературен опус оформил мечтателска и деликатна слика на стварноста. Со силата на својот талент, се воздржал од заклучоците и на граѓата потекната од минатото и стварноста ѝ вдахнал смисла и дал бројни можности на поимање. Со богатството на јазичниот и мисловен потенцијал, Маџунков своето литературно остварување го исполнил со непредвидливи контрас-

---

[75] „Девет е мерката на дозревање, плодотворните истражувања, и го симболизира успехот на потфатот, довршување на делото. Тој ја содржи идејата за повторно раѓање и никнување, како и идејата за смртта...

...Бројот девет често се споменува во описот на сликата на светот во Теогонија на Хесиод. Девет денови и девет ноќи се мерка за времето што го дели небото од земјата и земјата од пеколот.

...Девет е кај Данте, како што е и секаде, број на небесата, а и број на Беатриче која е симбол на љубовта.

...Бидејќи микрокосмосот е создаден според сликата на небото, кинескиот царски престол има девет скалила, а од надворешниот свет е изделен со девет врати. На деветте неба им се спротивставуваат девет извори во кои престојуваат мртвите.

...За Ацтеките девет е посебно симболичен број на земското и ноќното; пеколот има девет рамнини, а пантеонот на Ацтеките има девет ноќни божества.“ (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rečnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1983, 117–119).

ти, меланхолични ламентации и богати лирски нијансирања. Со раскажувачката техника која ги обединила сите техники, го обликувал севременскиот копнеж делото да израснува од себе, ослободено од врвната волја на писателот.

Андреј Базилевски

СОНУВАЊА ВО ЗАБРАНЕТА ЗОНА

Книгата на македонскиот поет Влада Урошевиќ содржи избор од песни пишувани во текот на неговиот шестдеценски живот во литературата. Тоа е фабулативна, наративна поезија на еден зовриен немир и на разочарана мечта – дисторзирана, нервозна епика на егзистенцијата во распаѓање. Во најголем дел, тоа се необични скици, новели, балади, фрагменти на митолошкиот тек на една сеопшта катастрофа. Сведоштво на закана, плод на горчливи размисли за опасната нерамнотежа на светот, кој *„се наведнува“* на сите страни на светот, каде што владее „*кисел дожд*“, кој нуди „*горчлива кал*“.

„*Описаната состојба“,* бегството, потрагата, паниката, загубувањето, гибелта – тоа се ситуации минати низ филтерот на една збунета душа. Сè е „*триж вистина, триж измама“*. Насекаде беснеат стихии, горат градови. Насекаде татнеж и чкрипот. Сноваат агентите на тајните служби. Се подаваат зинати челусти. Лица *„потонати во извештаи и бројки“*. Во низата неочекувани настани има епизода кога *„најден е еден човек, (...) кој без страв отворил збирка песни“*. Против таквите смутители се преземаат радикални *„мерки на претпазливост“*. Елементарноста е перспектива на сеприсутното зло: *„азбука, во којашто има само еден знак“*.

Се појавуваат, одвреме-навреме, исцрпувачките слики на тоталното нарушување на врските, на самоуништувањето на сè и сешто, (згуснувањето на мракот е дело на рацете на самите луѓе). Се множат халуцинациите, нараснува опседантниот транс, кој те турка во ужас. „*Непотврдените вести“* се претвораат во чудовишно јаве. Се одвива бескрајно натрупување – на граница на карикатура – на трагичниот апсурд, кој води кон напад на хистерија. Дали ја сонуваме земјата или, пак, таа нè сонува нас. Сомнамбулската симболика ја пренесува мачната повеќедимензионалност на адот, бескрајната перспектива на страдањето.

Оваа поезија, жестока и вистинита, - е гласноговорник на интуитивниот мистицизам. Урошевиќ, како поет на неконфесионална оптика, и без да сака е мајстор на апокалиптичкото писмо. Тој го гради својот застрашувачки „Хипнополис“, и неговите фантазми враснуваат во реалноста во вид на инфернален лавиринт, со придушен крик на очајот. *„Сум ја загубил врската, но задачата е важна“*. Заситената, фактурна конкретност на стиховите-пророштва всушност е крајно апстрактна – метафорично применлива врз кои било појави на агресија, на нискости и самоволие.

Пророците – сонувачите, *„на кои сонот им ја отвора слободата“* – леткаат низ недофатливите димензии над магмата на социјалниот живот. Тие, занемени најаве, *„имаат сон место дом“*. Водени од „*компасот на сонот*“, тие не го гледаат само кошмарот и мракот, туку го следат летот на ѕвездите, ги осознаваат вечните вистини. Но тоа се *„забранети светови“*: оние кои се осмелуваат да ги сонуваат *„разбудени ги водат в логор“*. Залудноста на творештвото е очигледна (*„сè е веќе однапред решено“*). А, сепак, магичните зборови – таинствениот палиндром „*абланатаналба“* – поттикнуваат да се верува во неоствaрливото.

Светот на *„пејачот во кулата“* е орнаментално ритмичен. Секој текст е исконструиран мајсторски. Метрички проверениот стих маѓосува, како мелодијата на балканските гусли. Меѓутоа, појавената средина изразена низ слики, како да ја отфрла човечноста. Одвреме-навреме, поетот како да ја губи силата да го структуира хаосот. Станува закономерен неговиот спорадичен премин кон слободниот стих, понекогаш лишен од интерпункција. Но одново и одново, надвладувајќи се себеси, тој се обидува да го заузди распаѓањето со строгоста на убавината, со хармонијата на совеста.

Независно од состојбата на својата душа, поетот испраќа охрабрувачки сигнал: тој постои, мисли, пишува – значи има надеж. Во отсуство на позитивни слики самиот факт на раѓањето на поетскиот збор фрла поинаква светлина врз сето тоа. Можни се *„мигови кога во песочните часовници песокот тече нагоре“*. Сè ќе биде измерено на *„ѕвездената терезија“* на вистината. За да ги убеди другите во тоа постои *„тајната мисија“* во страшните соништа на територијата на распаѓањето и на лагата.

Урошевиќ е признат писател, академик, универзитетски филолог-компаративист, истражувач на фантастиката и гротеската, автор

на есеи, раскази и романи. Има посветено многу сили на превод на францускатa, руската и српската поезија и на популаризацијата на македонската литература во странство. Во неговото писмо и во стиховите се прејавува ерудицијата на универзитетски професор. Но тоа не е најважното.

Неговото животно искуство е драматично. Откако одвај се спасил во детството од бомбите на „сојузниците“, ги преживеал и времињата на поголем број далечни и блиски војни. Ја има запознаено залудната самоувереност на „париската пролет“, расцутот и распаѓањето на Југославија, катастрофата на општествениот поредок на работ на двата милениума. Доволно за очајување. Но очајувањето не му прилега на поетот. Заедно со своите сомнамбули астрономи и тажни профети тој ја *„проучува иднината“*. На несреќите на светот тој се одзива со своја болка, страв и смеа.

Неговото тајно оружје е афористичкиот хумор. Постојан сопатник – самоиронијата: *„така поетот стасува до зборот и го скршува штилот“*. Зашто, што и да било, само верноста кон иделот е достојна за човек, дури и кога го осудува на гибел: *„О, прекрасни коњаници што веруваат во мамки и нестрпливо одат кон својот пораз!“* Во една негова песна прозвучи: *„Мижи да те лажам, дај ми ја раката и влези во чун*.“ Имено така; тоа е шансата. Ако не му веруваш на поетот, гласникот на вистината, тогаш кому?

Преводите на Олга Пањкина се убави. Тие се богато исполнети со трансформирачката лирска енергија на преведувачот. Со лексиката, далечна од баналниот речник, прецизно е предадена, напати фино доградена, смислата. Мајсторски е пресоздаден прециозниот цртеж на богато римуваниот стих. Навидум ирреален, светот на поетот, во живиот пренос, се јавува пред нас во сета своја широчина и зафатнина. Остварен е рускиот Урошевиќ. На читателот му е подарена ретката можност да запознае уште еден голем словенски поет, да ги почувствува и да ги сфати неговите песни.

(2017)

Превод од руски: Тања Урошевиќ

Миодраг Павловиќ

ЗРНА, НОВА ПОЕЗИЈА НА РАДОВАН ПАВЛОВСКИ

Поезијата на Радован Павловски како да морала да се случи. Таа пристигна како доказ за благоста на својот јазик, како енергија на распрснувањето на едно одамна посеано зрно, како вест што во скокови оди по планинските видици на Македонија, како радосно отфрлање на заканите на смртта и на традицијата на потиснатоста.

Целата македонска поезија од последните децении можеби може да се сфати како радување на својот јазик и на своето име, таа го има патосот на големиот миг во кој секој збор е порака. Поезијата на Павловски е во главниот тек на таа откривачка река; во општиот размав таа добро се разликува според своето внатрешно светкање, кое кон нас ја праќа моќта на повеќестраната поетова ослободеност. Ослободеност да се види, да се рече и да се запише, ослободеност да се направи обид, да се иницира замисла, да се превозмогне.

Новата книга на Радован Павловски „Зрна“ дојде по една низа книги на овој поет во кои сите одлики на неговата поезија беа не само јасно изразени туку и ја достигнаа својата зрелост. Во целата денешна пишувана македонска поезија, мене – како на набљудувач кој таа поезија ја сака, ја следи и верува во неа – ми се чини како да е дојден мигот на свеста дека е досегната полнотата на согледливиот идентитет. Така и оваа збирка на Павловски го има зад себе реализираниот поетски идентитет на својот автор и на својата национална литература. Нејзиниот челен циклус „Зрна“, кој е голем творечки чин, и не сакајќи го дава едниот од можните одговори на прашањето, кое се чини како прашање на целата македонска поезија денес, или барем на поголемиот дел од поетите: што натаму со поетскиот идентитет, каде по него?

Остварените идентитети се повремена среќа во психолошкиот развој на поединецот, и во културниот развој на определените историски целини. Идентитетите се потпирка на натамошниот развој или, да го кажеме тоа на еден поскромен начин : на натамошното живеење и дејствување. Истовремено, тие како некаков парадигматичен лик, или определен структуиран распоред на културните фактори, имаат во себе нешто статично: искушението на прибегнување кон истите функционални одговори во ситуациите што секогаш се помалку или повеќе нови, или барање само на таквите ситуации во кои идентитетот може да дејствува во сета своја полнота. Последица на тоа би било превидувањето на новите аспекти на стварноста, за да може да се реагира само во најповолниот облик на еднаш достигнатата слика за себеси.

Дали е можно културниот идентитет да се замисли како *динамична* рамнотежа? На кој начин? Дали со отворање на кризата на идентитетот, која би водела низ еден период на неизвесност пак кон новиот среќен миг на воспоставување на моделот на самоосознавањето, кон новиот лик на чувствувањето на сопствениот идентитет, или со останувањето на еднаш постигнатата претстава за тоа што една културна средина претставува, и тогаш тој лик да се шири, да се препушта на нови поттици и искушенија, со негово изложување на постепена трансформација, без големи потреси и без коренити и рески промени?

Се разбира, типот на овие промени зависи и од општите историски збиднувања, од типот на историско-општествениот процес, како и од мислењето на оној што ги анализира тие промени. Некогаш се чини прилично арбитрарно дали една промена ќе ја сметаме како трансформација во која ќе се распознава појдовниот лик, односно почетната структура, или ќе ја сметаме како коренита или скоковита.

На поетот ништо однапред не му е кажано: ни кој ќе биде ритамот на историските промени во текот на развитокот, ниту која ќе биде терминолошката склоност на неговите интерпретатори. Тој и насетува и знае дека просторот во кој неговиот поетски збор треба да одекнува ја нема секогаш истата акустика. Тој знае дека неговата поезија не е тука за да отвора проблеми, или за да ги дава решенијата за проблемите на денот. Но тој, исто така, знае дека секоја негова песна, сама по себе, е обид да се одговори на нешто, а не само нешто да се создаде. Како гест и како настан, песната е нов елемент во еден културен простор – таа кон тој простор и се поставува, и ги дава одговорите на распоредот на неговите сили и акценти.

Од своите први и зрели книги, до „Зрна“, Радован Павловски се променил и останал, истовремено, непогрешливо препознатлив и ист. Можеби ваквите парадоксални тврдења денес лесно се искажуваат, а потешко се докажуваат. Во однос на неговите поранешни книги, оваа ја покажува трансформацијата на поетската форма и тема, менувањето на поетската формула без напуштање на основата на идентитетот што еднаш била постигната. „Зрна“ не е книга родена од криза; таа на прашањето: „Што понатаму?“ одговара со наоѓање нови теми, со воспоставување нови филозофски димензии, па и со едно стеснувањее на формата и исказот, со кондензирање на симболи, со посилно врзување на поетскиот творечки круг, односно на кругот на асоцијациите, за еден содржаен и симболичен фокус.

Можеби една подраматична криза на идентитетот за Павловски била отворена кога со своите две претходни книги се обидел да твори во еден друг јазичен медиум, одговарајќи на прашањата на една донекаде поинаква културна средина. Тие книги не можеме да ги наречеме промашувања, но тие за поетот очигледно биле еден рискантен културолошки експеримент. Дотолку повеќе неговата книга „Зрна“ значи потврда на основните претпоставки на идентитетот на денешната македонска поезија, враќање кон тие основи, како и покажување како тој принцип на идентичност може да има и натаму една откривачка сила.

Тешко е да се докаже, но постои насетување дека во литературата се среќаваат различни типови поети, дека е можно да се замисли една типологија поети, која би можела, развиена понатаму, да упатува кон поелементарни претпоставки на поетското кажување, односно вообличување. Начинот на поетската „работа“ на Радован Павловски е, се чини, работа на поетските асоцијации, кои го одбегнуваат рационалното толкување, и не се тематизирани, но некаде, на едно подлабоко ниво, покажуваат дека се од иста градба, и дека во една песна поаѓаат од ист определен простор. Тие асоцијации не се само обележани со своето заедничко потекло и со слободниот редослед, нив ги одликува и тоа што тие бараат поголема оддалеченост, најголем можен распон кој сѐ уште може да ги држи во рамките на заедничката врска и во поетското ткаење. Павловски е поет на слободните асоцијативни врски меѓу поетските слики и искази во еден голем распон на имагинативните различности и спротивности. Тој е поет на големите интервали, на кој за одигрување на песната му е потребен значителен простор.

Тие раздалечени интервали ја даваат, ми се чини, основната одлика на поезијата на Радован Павловски, и тој врз тој синтактичко-семантички јаток успева да го создаде особениот тон на своите песни, да им го даде секогаш релативно високиот реторичен полнеж и да го оправда отворениот облик на своите песни, да обезбеди во секој дел од тие поетски ткаежи можности за едено ново продолжение, да создаде отвори за натамошното истекување на поетската музика, која создава еден вид усвитена магма што се движи само по височини. Лесно е да се покажат големите интервали на асоцијативноста; треба да се отвори која и да е песна од книгата „Суша, свадба и селидби“, или „Корабија“, или „Високо пладне“. На пример, почеток на песната „Развенчување“:

Душата ја венчав со долгите патишта и тоа го нареков
вечност затворена во плима. Молња ми ја открива
ноќната насмевка.
В зора личам на продавач на гласни труби
најдени во ноќта. Мајка ми мајчински ме вика од ридот…

и натаму, нижење на неочекувано споени слики продолжува, а насоката е иста, и ние чувствуваме дека поетот зборува за истите нешта. Притоа како постојано да се пробива кон дефиницијата на самиот себеси и на својата поезија. Во никој случај тоа не е разбивање на смислата, ниту потрага по изненадувања; тоа е ведар говор за тешко разбирливите нешта. Тоа е пламен кој со горењето ја создава непредвидливата река од поетски слики и привиденија.

Тие распони на асоцијативните интервали се слушаат и во песните од книгата и од циклусот „Зрна“, но во неа поетската структура е посожета, се стреми кон ограничување и завршеност. Да ја земеме пак како пример, речиси напосоки, песната „Првородни зрна“:

Морето удира во брегови
и зрната не се трошат

И, на крајот :

Морето удира во брегови.
За повраток кон непознатото
пеат зрната првородни
и не се трошат.

Еден ист творечки принцип е на дело: спој меѓу морето и зрното (кој би можел да се преведе, делумно, и на рационален јазик) е оддалечен. Во средина песната оди по дивергентни насоки: војна, гозба, мојата душа. Но, на секоја слика ѝ е дадено едно подолго време и една околина од празен простор за да би можела повеќе да значи и подолго да дејствува. Исто така, песната нѐ враќа кон почетната контрастна слика, која добива неочекуван мисловен пресврт (зрната не се само свртени кон никнување, плодење и размножување, туку ја имаат својата, така да речеме, интровертирана страна, која ги враќа кон апстракцијата на непознатото, на тајното и на непросирното, што ги прави неподвижни, „неистрошливи“). Релјефот на смислата станува поостар, акцентите се посилно и погрижливо компонирани.

Овие два примера се обидуваат да покажат како Павловски се променил и колку останал ист. Распоните и движењето на асоцијациите останале одлики на неговата поетска постапка – совладување на дигресиите и стремеж кон истакнувањето на клучниот мотив, тоа се и формална новост и последица на поголема мисловна изостреност.

Павловски, како и најдобрите македонски поети на неговата генерација, па и оние што се постари, а и оние помлади, покажале повремено, или во подолги периоди, блискост со фолклорот. Но, кога подобро би го разгледале тој факт во поезијата на Павловски, би добиле еден поинаков впечаток. Надворешниот простор на оваа поезија, нејзиниот имагинативен арсенал, повеќе е буколички отколку фолклорен. Треба да се читаат извонредните македонски народни песни, особено оние митолошките и обредните, па да се види колку Павловски е создаден од една друга поетска материја, па и од поинаква психичка и творечка конституција. Тој е, пред сѐ, длабоко индивидуален, потоа отвора неколку тематски кругови, кои, и покрај сета разновидност на народната поезија, во неа не постојат, како што и некои тематски кругови, мошне пресудни за македонската народна поезија (на пример: темата смрт, илјадапати варирана во народната традиција), тој не ги презема од неа.

Фолклорот, на крајот, е плод на еден објективизиран стил и на еден стилизиран менталитет. Поетските визии на Радован Павловски премногу се индивидуални, самородни, спонтани, понекогаш со карактеристики на стихија, за да се согласат со избирање на фолклорните симболи и со пастиширање на фразеологијата на народната книжевност. Оваа поезија има свој објективен простор – и тоа е простор на земјата, на земјоделството, на природата видена како област што

му припаѓа на фокусот на селскиот живот. Притоа, имагинацијата на Павловски не е ни малку прозаична ниту приземна, уште помалку утилитарна: тој му припаѓа на селото, но не го сосредоточува својот поглед врз полските работи, ниту пак врз митологијата на годишните времиња. За него како целиот космос да има буколички карактер, и тоа е она што всушност ја карактеризира буколичката визија: космичките ритмови и зрачења директно се пренесуваат врз човековиот живот во природа, односно на село: помеѓу планините, ѕвездите и подземниот труд на зрната. По некој навистина фолклорен елемент во неговата поранешна поезија („Троглава песна...“) само е природен дел од овој поширок, буколички космос, кој ја има својата славна традиција од Хесиод и Виргилиј, до Роберт Бернс, Фрост и недоволно забележаниот, извонреден француски романсиер, Жан Жионо, рускиот поет Некрасов, и други. Буколиката кај Павловски како да е императив на јазикот и императив на биографијата во исто време; таа е место каде што јазикот е најизразен, каде што словенските архетипови најјасно пристигаат до свеста.

Така и неговите „Зрна“, напоредно со сите димензии што ги имаат, ѝ припаѓаат на буколичката поезија, што е очигледно и прва асоцијација кога ќе се сретнеме со оваа поезија, но и збор што повторно се јавува по читањето, кога размислуваме за целината во тој поетски свет:

Моето срце зрееше со житата

вели Павловски во една песна од книгата „Суша, свадба и селидби“. И, натаму :

Црвено овошје ми ја осветлува постелата. Една сенка од шумата застанала на мојот прозорец...

Или :

О грнчари
Зелени зрна грозје
се ткалаат со нашите ликови на свеченоста
сè доека не станеме
пијано продолжение на земјата

(„Грнчари“)

Или :

Билкашта што ја допрев
ми го роди цветот како немирна ќерка
и јас станав најпалавиот тато на едно годишно време

(„Ти знаеш да ме напуштиш во сонот“)

Со ова не тврдам дека зрното во збирката „Зрна“ е само буколички, земјоделски симбол, поим на семето пред и по сите нешта, ниту дека пеењето за зрната е, всушност, епопеја за сеењето и за полските работи. Дури и таму каде што е најблизок до согледувањето на зрното како составен дел од земјоделството, Павловски оди веднаш кон изненадување, кон контраст, кон оддалечена асоцијација:

Посеано во нигдина… зрно мало

вели тој на едно место, а на друго:

Пролетта
кога од зрната одново се раѓа
Убавина донесува

(„Хераклеја“)

Сепак, тоа зрно што скока, раѓа, исчезнува, се бори, ја слави победата на поетот и опстанокот на народот, го има своето буколичко потекло и својот, низ различни призми прекршен, буколички лик. Тоа се движи од под земја до над небо, низ историјата и низ неопишаните патишта на внатрешните човекови пулсации, но тоа е средиште на еден простор, кој однапред го признава како своја одлика, а тоа е простор на буколичката визија на светот.

Дали тоа значи дека зрната се еден симбол за буколика? Или еден првокласен симбол на земјоделството и на селскиот живот? Зрното во овие песни на Радован Павловски, како што веќе одлично го анализираше тоа во својот неодамна објавен есеј Влада Урошевиќ, се јавува во различни улоги. Кога еден елемент, една слика, се јавува во повеќе песни

како мотивска оска, дали е тоа еден симбол во различни видови, или тоа покажува дека ист мотив може да се јави во различни симболички функции? Прашањето, ми се чини, е од книжевно-историски интерес, и не може да се разгледува надвор од филозофски импликации. Тоа, едновремено, го отвора и најспецифичниот проблем на ова поетско дело.

Влада Урошевиќ го акцентирал митолошко-ритуалниот карактер на симболот на зрното и ја осветлил неговата двосмисленост: ако тој симбол се разгледува на две нивоа – на едното, зрното е подлога на плодноста и на продолжението на животот на земјата, на другото тоа се преведува на ниво на трансцеденција, и станува залог на траењето во некоја вонземна егзистенција, претскажување на можната вечност во постхумното траење на човекот и, истовремено, орудие со кое таа човечка вечност се постигнува, онака како што Хелените го развиле тоа во своите Елевзиски мистерии. Тоа е секако најцелосно значење на симболот на зрното, веќе доволно двојно за да би било доволно опфатно. Притоа, не маголема разлика дали поетот сам ја открил оваа димензија на значењето на својот симбол, или таа проистекла од од неговите рани искуства, и од несвесните умствени дејства и насетувања. Важно е дали зрната во тоа својство навистина функционираат во оваа поетска низа. Мислам дека Урошевиќ доволно убедливо покажал дека ова значење во „Зрната“ е присутно, некогаш повеќе, некогаш помалку непосредно. Мојата претпоставка за буколичкиот карактер на поезијата на Павловски, и особено од овој циклус, ја подразбира, пред сè, првата страна на поларноста на симболот на зрното, неговата земна функција на плодноста и раѓањето, на народите и на растителниот свет, и ја отвора можноста за магиското употребување на зрното, кое треба да ја пренесе својата збиена виталност не само врз својот никулец и врз подоцнешниот плод туку и врз човекот, сеедно дали преку чисто механичките допири, или преку позаобиколни, ритуални дејства поврзани со пренесувањето на енергијата од едно живо (растително) суштество на друго (човечко). Тие дејства очигледно му се нудат на магискиот ум, па поради тоа, освен Грците, кои ги изведувале во мошне диференциран и високо институционализиран облик, ги применувале и други народи со помалку институционализирана магија. За таа „тајна“ знаеле и нашите балкански предци, како што го докажуваше тоа во еден текст („Панспермија“) Веселин Чајкановиќ.

Но, поетот не е маг, макар што во некои пригоди сака тоа да биде (прецену̀вајќи ја моќта на зборот) – а, понекогаш не може да

избегне така да изгледа. Поетовиот ритуал е поинаков од оној што го изведува магот во класична смисла на зборот. Примерот на „Зрната“ на Радован Павловски убедливо го покажува тоа. Зрната во оваа книга се сето она што магијата и митот го подразбираат под овој симбол, но тие во оваа книга се, истовремено, и едно лично искуство, спомен, и можност да станат некаков поетски артист, суштество што менува улоги, кое во различни песни на различен начин ги влече конците на стиховите и на сликите со кои сака да се здружи. Се чини дека тука Зрното, всушност, не е симбол во потесна смисла на зборот, туку една тема разиграна во варијации. Може да се рече – симбол што постојано се поништува и одново се создава. (Со тоа Зрното тука ја имитира судбината на она што го означува, т.е. на самото зрно; симболот на зрното расте, исчезнува и се претвора во плодот на песната, како зрното во природата.)

И други симболи во класичните митологии можат да ја менуваат својата семантичка ознака – во еден склоп, или контекст, да сугерираат една смисла, во друг друга. Симболот, се разбира, не е нешто што може докрај логично да се преведе и да се формулира со други зборови. Сепак, тој, за да може да биде мислен и доживеан, мора да има едно определено семантичко јадро. Тука тие јадра се видливо различни од песна до песна, а некогаш се чини дека во рамките на една иста песна симболичната функција на зрното се трансформира. Небаре станува збор за необична игра, за скривалка, во која оној што се скрива секој миг го покажува своето лице, а сепак, останува недофатлив. Мислам дека е ова случај што би требало да се издели во книжевно-теориските класификации (секако, не како единствен од тој вид), во кој една слика, еден мотив, добива различни симболички функции, како совалка што се движи низ разбојот од една на друга страна и назад, за да го исткае килимот, целина од неколку симболички игри. Тие се спојуваат, да го наречеме тоа така, во еден разменлив, комутативен симбол.

Зрното не би било симбол, кога би можеле да го раскажеме, од песна до песна, она што значи тоа; би било тоа само метафора, лесно преводлива и рационално исконструирана. Освен тоа, Павловски не се стреми, ни отпосле, кон некаков ригоризам на симболот. Тој е поет, не е ни законодавец, ни маг, ни психолог. Но, симболичното разгранување на зрното во неговата нова поезија навистина е импресивно. По збирката, Павловски објави еден циклус песни во „Разгледи“ (бр. 6, 1975),

каде што се наоѓа уште една песна за зрното, можеби со најголем распон на можните смисловни значења („Подземно зрно“):

Тоа зрно
ѿодлабоко е оѡ Земјаѿа
ѿовисоко оѡ Небоѿо
Тоа зрно
криенка е
ка сиѿе криенки

Или во песната „Зрно што раѓа пустини“ (од збирката):

И ѿром
и ѿрч
оѡ ѿлоден уѡар
ѿоа зрно носи во својаѿа уѿроба

каде што поетот зборува за различните смисловни значења што зрното ги носи во својата утроба, значи – и за различните можности на толкувањето на тој мотив. Или зрното се доближува кон некаков поетов двојник, ги рефлектира интимните мигови на поетот, станува самото субјект, речиси регресија на поетовата личност насочена кон затвореноста и неразделноста на монадата.

Некогаш тоа го носи во себе навестувањето на месијанската функција, го има своето послание во светот, кое не е слепа функција на расплодувањето, туку е и некаква небиолошка функција, предмет, елемент на играта, играчка, претпоставка за работата на фантазијата и за поетската игра („Врвно зрно“). Или е низа што поминува низ природата за да воспостави врска помеѓу оддалечените светови („Аманет на зрното“). Сведок на историјата, некој кој страда („Зрно на воинот“). Некогаш зрното само се подразбира, искажано е во насловот, но во песната се слуша само неговиот одек или светка негована загадочна светлина („Постои светлина на зрната“).

Зрното го искажува триумфот на животот, потребата од цврста точка и од постојаност, која како да се наоѓа само во малите димензии. Зрното е космички скокач и неподвижна точка која набљудува сè и која се наоѓа во самото средиште на поетовото присуство. Тоа е народ и жртва што мора да биде принесена за да се обнови постоењето.

Тоа е блискоста на сонот и далечната строгост на несознајните закони на светот.

Дали можеби овој плуралитет на значења во новите песни на Радован Павловски се обединува, сепак, во една тема, дали има свој заеднички именител, дали отаде играта на спротивните мудрости се јавува една заедничка криенка, над или под таа игра? Некаков појдовен порив, еден недоречен стремеж, или порака кон која треба да се подаде рака? Штом станува збор за скриените значења, за песната како криптограм, психоанализата ги нуди своите услуги. Се јавува искушението да се изврши психоаналитичко „декодирање“ на основниот симбол на зрното, и да се расчлени динамизмот на неговите различни функции, песните да се разгледуваат како делови на една исповед, полускриена и од самиот автор. Дали откривањето на психоаналитичката основа на поетовото дело ни го дава навистина и сознанието за еден обединувачки принцип? Дали потврдата за постоењето на нешто, што според Фројдовата психоанализа ги обединува сите човекови дејства и мотиви, може да се земе како значаен обединувачки принцип и на едно поединечно книжевно дело? Мислам дека може да се даде потврден одговор само под извесни услови, од кои би навел два: еден, ако станува збор за вистински индивидуален случај, кој овозможува типско диференцирање во толкава мера што сведувањето на неколкуте основни ориентации на либидото подразбира и извесни филозофски последици, и друг: ако причината за психоаналитичкиот пристап е извесна тежина на нагонот, нешто што влече надолу, кон црвената темнина на нагоните, во оние морници на психофизичките конфликти што даваат гаранција дека човекот е навистина определен од нив.

Не постои таков симбол, особено денес, кој не би можел фројдистички да се декодира. Во тоа лежи извесен, така да речам, империјализам на денешните фројдисти, и токму тој ни влева некои сомневања и скепси. Симболот на зрното и на зрната, ситуацијата на сеприсутноста на зрното, на космосот во кој зрната се преобразуваат, зрното како експанзија и жртва, би биле лесен симбол и за класичната психоанализа на Фројд. Меѓутоа, еден друг услов е поспецифичен и, според моето чувство, попресуден. Песните на Радован Павловски, и оние постарите, а особено овие од збирката „Зрна“, ја имаат леснотијата, вознесеноста, свртеноста кон светлината, дишат на проѕирен начин како кај Хелдерлин, и тоа сведочи за сублимацијата што е остварена на поетски начин. Клучот на фројдизмот, поради тоа, не го

чувствувам како соодветен за оваа поезија, без оглед што кој мисли за основните пориви на творештвото и за либидинозните предистории на секој одделен поет. Успешна сублимација може да бара голема потрошувачка на енергија, може да значи една лабилна рамнотежа, но оној што успеал да ја досегне, сепак, создава и мисли, да не речам и живее, надвор и од вклештеноста среде нагони и од нивниот детерминизам.

Обединувачката мисла на ова поетско дело треба да се бара во сферите на филозофијата. Новата поезија на Павловски содржи енергија на една филозофска порака и подразбира еден морал. Неговата порака, тоа е дијалектика на малото и големото, гледана од појдовната точка на малото. Малото и неговата *малост* се почеток на движењето, преаоблик на енергијата, скок што го направил светот за врз себе да го сврти вниманието на неговата спротивност, на Големото. Моралот што произлегува од тоа е: треба на тоа *Мало* одново да се сетиме, да го признаеме како своја појдовна точка, да веруваме во неговата моќ, себеси да се исправиме со помош на *малото*, и да ја вратиме верата во животот што обично го содржи во себе она што е *мало*. А, не она друго што мисли дека ја надминало својата малост, а всушност само создало поголема заблуда на овој свет. Тоа е истовремено порака на нежноста, на светлината, на поетското трепереење врз дијалектиката.

Така Павловски во „Зрната“ нашол и реализирал една голема поетска тема, создал поезија што е кондензирана, супстанцијална, однатре слободна и пробивна во своите симболични трансформации.

Тоа е и негов одговор на присутното прашање за идентитетот и за односот кон него, кој на почетокот сме го најавиле. Потпирањето врз еден најден идентитет или овозможува понатамошни откривања и сигурни поетски градби, или отвора длабоки и несогледливи кризи. Кај Павловски, во книгата „Зрна“, сведоци сме, и читатели, на една пронаоѓачка и динамична свест за поетскиот и културен идентитет.

(1975)

Миодраг Павловиќ

ЗА ЕДЕН РАСКАЗ НА ЖИВКО ЧИНГО

Светот на Чинговите раскази секогаш е општествено-политички прецизно определен, именуван, актуелен. Меѓутоа, распонот на драмата што се одигрува во нив не се завршува на границите на таа актуелност, таа драма толку далеку ја надминува својата непосредна општествено-психолошка проблематика што понекогаш ни се чини дека во неа, во таа драма, во тоа раскажување, политичко-актуелниот елемент е повеќе симболичен, дека е повеќе метафора за една нова поетска сензибилност, отколку што е предмет на евентуалните општествено-политички преокупации на писателот.

Со други зборови, макар што речиси секогаш претставува јаток на Чинговите раскази, политичко-историската (ќе ми го простите ова сменување на синонимите со кои го заменувам оградувањето од условноста на одделните термини), вистинската драма на неговите личности, онаа драма што самиот писател ни се чини најмногу го интересира, не е политичка во потесната смисла на тој збор.

Но, таа драма за која зборуваме по својот тип во многу нешта прилега на политичките збиднувања и затоа таа толку успешно се служи со политичката метафора, или симболика, ако сакате. Чинговите раскази зборуваат за длабоките судири на луѓето, судири што се последици на длабоките поделености и разделувања. Непотребно е да се подвлекува дека човечките разделувања секогаш се и надворешни и внатрешни. Но, она што мене ми се чини карактеристично за Чинговата творечка личност, она според кое би препознал, ми се чини, секој негов расказ, е квалитетот на тие разделувања: тој ќе зборува за расколот на семејството, за трагедијата меѓу љубовниците, за неповратно раскинатото пријателство, за антагонизмот меѓу дотогаш судински поврзаните соработници, но на неговиот раскажувачки хоризонт, ако можам да се потпрам на својот впечаток, не постои човечко суштество, кое се вика непријател, не постои душман. И тоа во расказите чии што мотиви честопати не се ни малку нежни, питоми, наивни.

Се наоѓаме во еден свет во кој луѓето умеат да се уништуваат и физички и преку чувства, но во тој свет на Чинго, мислам дека нема да згрешиме ако речеме, тие не се уништуваат со непријателство. Тогаш, со што – ќе се запрашаме. Чинго нема да ни ги анализира основните причини на поделбата меѓу луѓето и нивните разделености, но со една вешта и силна рака, со една возбуда на фантазијата блиска до Бош, и со словенска болезненост, ќе ни ги наслика различните планови на таа драма, ќе нѐ води низ неочекуваните пресеци на својот визионерски размавтан и реалистички цврст свет. Пресеците на тие драми минуваат еднаш под земја, во вид на злокобни катрански магми, другпат низ растителната природа во вид на јаловост и пустошења, или низ навестувања на ново разлистување и плодност, тие минуваат низ зачадени простории, тие нови рамки на човечките заедници, или го наоѓаат човекот во физичка осаменост, обземен од емоции разлетани и фрлени во празнина. Писателот ќе нѐ води низ растреперено битие на љубовта или до безимената пустелија на смртта и, незаинтересиран за причините и за виновниците, ќе ги движи своите личности според нагонот на една фаталност, која не е слепа, бидејќи е уметничка.

Чинго е писател што не прави усилби да биде социолог, тој е сведок. Но, зборот сведок во овој случај недоволно кажува. Неговото сведочење не е пасивно. Доброто сведочење е делотворно, неговото дејство е, секако, подобро отколку ефектот на лошата акција, макар колку оваа втората да биде опиплива, конкретна.

Расказот за кој мислам да зборувам се вика „Фромовата ќерка“. Фром е стар, задуман борец, околу чија глава веќе се насетува сивиот, студен ореол на чудак. Ни тој не е непријател на никого и на ништо, но се одделува од оние од кои не мислел никогаш да се оддели. Карактеристична Чингова ситуација на оддделеност настанува во расказот колку импресивно, толку неизречено, тапо, речиси навидум рамнодушно. Фром се одделува од своите другари, помеѓу него и нив се отвора бездна на поделеноста. Но, тука не е крајот. Една поделеност, која ја доживуваме како неправедна, но и неизбежна, раѓа друга, ја раѓа пукнатината што се шири, и која како да е уште понеправедна и уште понеизбежна отколку првата. Неговата ќерка, или поќерка, со донесена одлука и како за казна, ја одделуваат од него и ја носат в град, за тој да остане сам, и таа да стане нешто друго, со што треба да биде поништена секоја трага од некогашната врска.

Тој втор раскин го доживуваме како поболен и подлабок од првиот, апсурдот на фаталноста станува поочигледен, но страдањето со кое се сочувствуваме не станува поради тоа ништо помало.

Дали потоа доаѓа во прв план пресметка или одмазда? Дали по распнувањето на индивидуалната совест настанува судир меѓу различни генерации, заемно неразбирање и обвинување? Дали чудачката отцепеност на Фром ќе прерасне во судир со целото устројство на светот?

Причини за таков исход се дадени, но Чинго не го води овој расказ кон нереалниот климакс на еднонасочниот развој. Фром ја бара својата ќерка, но тој не е оној што треба да ја најде, тоа би бил евтин триумф на една дементна упорност. Чинго е млад писател, но тој го поседува искуството на катарзата, затоа самата Фромова ќерка полека го наоѓа патот на враќањето кон таткото, за кој сега е сеедно дали е или не е вистински татко, тој сега станува избран татко, на кој таа му се враќа, и тоа е трогателно враќање на децата, трогателно макар што ќерката тука не е блуден син, таа не направила никаква грешка. Во неа со родило *сознание*, кога и како – ние тоа не го знаеме, тука кај Чинго нема што да се знае, тоа е, исто така, едно од природните нешта на овој свет. Во неа се раѓа сознанието кое води кон признавање на таткото, и тоа како да е симбол на сознанието на цела една генерација. Можеби на една генерација на писатели.

Да завршиме: расказот „Фромовата ќерка“ го согледуваме како повест за смирувањето на оние што се подготвени за жртва. Во самиот расказ ние тој миг на повторната средба не можеме да го прочитаме, дадена ни е само насоката. Веројатно затоа што смирувањето е нешто што ги надминува поединечните човечки судбини и останува во перспектива да трепери како можност за сите оние што страдаат, знаејќи или не знаејќи го тоа.

(1967)

Миодраг Павловиќ

НОВАТА ПОЕЗИЈА НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ

Последните две книги на Влада Урошевиќ, „Sвездена терезија“ и „Нуркачко sвоно“, блиски до неговата раскажувачка хроника „Ноќниот пајтон“, припаѓаат на еден ист творечки круг и го обележуваат периодот на зрелото творештво на овој истакнат македонски автор (роден 1934), кај нас од порано познат и ценет. Изразито градското согледување на светот, склоноста кон јасното, речиси класично обликување на уметничката материја, истражувањето на новите степени на фантастиката, кои кореспондираат со градскиот, урбан сензибилитет – можеби се оние одлики на книжевното дело на Влада Урошевиќ, за кои најмногу потврди наоѓаме во споменатите три книги.

Фантазијата, постојаниот активен фактор во човечкиот живот, во текот на историјата нудела слики што човекот ги земал најчесто буквално, или барем рамноправно со емпириската логика на секојдневната стварност. Денес ние не веруваме во светот на фантазијата, напротив, со напредокот на рационалната мисла фантазијата станала синоним за нешто нереално, измислено, непримерно на вистинскиот живот. Присуствуваме на програмирање на човек без фантазија, излекуван од потсвеста, на оној што нема да бара во фантазијата ни алиби, ни отстапница за своите тешкотии. Но, и оној човек што решил низ дејствување во конкретното да излегува на крај со своите проблеми, и оние лични и оние општествени, и кој е прототип на здравјето и на модерноста, сонува и ткае соништа, и ја носи во себе димензијата на фантазијата, како игра, како кошмар, како надеж.

Работ на фантазијата постои околу нас во нашите најразумни реалности. Што да се прави со фантазијата во лаицизираниот, атеистички менталитет? Тоа прашање го поставуваат многумина поети на нашето време. И, даваат различни одговори: од бегство во светот на соништата, до бегство во непостојниот свет без метафора, без сликовитост, без фантазија. Поезијата на Влада Урошевиќ го поставува

овој проблем на два начина: и како проблем што поетот си го упатува самиот себеси речиси научно, и како оној што им се препушта на недопишаните закони на имагинарното, оној што прави потфат од тоа самиот да влезе во своето нуркачко sвоно и да стане еден од телескопите на космичката имагинација.

На таа имагинација Урошевиќ сака да ѝ даде углед на предметност, на една опипливост, која се однесува на нешто што е двојно објективизирано; со помош на фантазијата да создаде дистанција кон светот на реалните предмети и да ја потцрта острината на неговите рабови. Поезијата на Урошевиќ ја менува логиката на односите помеѓу нештата, а не и нивното забележување. Како и кај најдобрите модерни сликари на фантастиката, кај Магрит, кај Делво, кај подобриот Дали, и кај Де Кирико, формата и изразот кај Урошевиќ се стремат кон една нагласена цврстина, правилност и убедливост на конкретното. Тоа е речиси закон на добрата фантастика – нејзините контури не смеат да бидат згорнични, импресионистички, замаглени. Засилената јасност само ги открива подлабоките нерасветлени односи, потекла, причини.

Оваа поезија праќа информации што не сме свикнале да ги гледаме и да ги примаме заедно, сликите во овие песни се знаци чија порака не е дефинитивна и чија едновременост предизвикува кај нас неопределени состојби, тегобности, ја става нашата психа пред задача да воспоставува врски на кои порано не сме помислувале, да ги спојува одеците што меѓусебно се бараат низ нашата свест, за да станат нешто формулирано, хармонизирано, како и формата во која ни биле предочени. Тие разнородни информации, чија врска не можеме веднаш да ја забележиме, дејствуваат како еден вид предупредување, како еден шифриран јазик, како создавање на ситуации со чии причини господари некој друг, надвор од нас и од нашата моќ за разбирање.

Хармоничноста на поетскиот облик треба да нè замелуши: Урошевиќ создава нешто што е на прагот на парнасовската форма. Пред нас се измазнети, ритмички катрени, јасна синтакса, добро организирани приказни, навидум едноставни поетски анегдоти. Тој склоп од заканувачки или ветувачки сигнали, поетот, предизвикувачки, го нарекува сон; спијачите, тоа се оние на кои сето ова им се случува; еднаш тие ја праќаат пораката, другпат ја примаат, најчесто преку нив се извршува оваа комуникација. Сонот предизвикан од песна не е само она што се сонува – макар што извесен број песни на Урошевиќ навистина личат на соништа, онакви какви што ги сонуваме – сонот

е и нешто што го откриваме, со особен духовен напор и со особени видови мислење. Во оваа поезија сè е конкретно, но ништо не е буквално. Тоа е ониричен парнасизам во кој човекот го избира својот сон за подоцна да биде соочен со спротивно откровение: дека сонот го избрал него и дека соништата не се само опачина на реалноста туку дека и соништата имаат своја опачина што прилега на стварност и со бездни е далеку од неа.

Поезијата на Влада Урошевиќ е и сериозно сведоштво дека сонот не е исполнување на желбата и дека, попатно речено, исполнувањето на желбата во сонот, онака како што го прикажува тоа Фројд, е нешто најлошо што може да ни се случи. Така, ониричноста на Урошевиќ не води во рајски градини, неговото нуркачко ѕвоно не слегува кон блаженените острови. Со тие соништа пристигаме в град, и повторно в град; Урошевиќ е поет на градовите, на ѕвездените населби, на старите и нови урбани формации. Имаме пред себе еден изразит сонувач на градот, поет – урбан по определувањето и по внатрешната неминовност.

Под „нуркачкото ѕвоно“ настануваат ситуации што се реални и необјасниви во исто време, и тие ситуации имаат вредност на слики што честопати носат во себе некаква закана или, уште подобро, што предизвикуваат морници, како што и се вика една од песните на Урошевиќ. Но, во нив наоѓаме и нешто карикатурално, еден не сосема искажан хумор, досетка, виц. Поголем дел од песните е, во исто време, и на работ на морници и на работ на смеа. Нас како читатели поетот нè става на раскрсница на која ни останува избор: дали својата смеа да ја обоиме со морници, или морниците да ги разрешиме со смеа.

Понекогаш врската меѓу сигналите како да се кине, како да сме пред телефонска централа од која бегаат телефонистките, оставајќи зад себе некакви каприциозни и опасни врски, но таа трага од распад на системот не се пречекорува; визијата на градот кај Влада Урошевиќ не е апокалиптична, нејзиниот завршен тон не е разурнувачки, макар што насетувањето на крајот, повеќе како предупредување, е чест расплет на неговите поетски приказни.

Тоа насетување на крајот е, истовремено, и стремеж кон некакво превозмогнување на непредвидливоста. Во песните од оваа збирка слушаме една поезија за последиците. Главните личности веќе преминале преку сцена, заедно со своите настани. Самата последица станува поетски објект; но, и таа брза да се засолни, да стаса до трансцедентната димензија, која во оваа поезија постои и до која се прис-

тигнува токму преку морници. На сцената на градот нештата сами на себеси си предизвикуваат морници оној миг кога ќе станат свесни за самите себеси. Морниците им го намалуваат товарот на сопствената конкретност.

Велат дека градот е слика на човекот. И секоја поезија, сеедно дали поетот го сака или не го сака тоа, е еден проект на човекот. Еве една поезија што го проектира човекот во градот. Или, можеби, и таа кажува, како кај повеќето модерни поети, дека во градот човекот не е среќен, дека е градот поубав кога се разурнува отколку кога се гради? Но, мислам дека тоа не е пораката на поезијата на Влада Урошевиќ: макар што таа не ни го претставува градот како визија на блаженство, по читањето на овие песни градот станува поинтересен, почуден, богат со изненади, полн со некакви подлабоки, дотогаш незабележани агли. Нашето набљудување на градските зданија, односи, перспективи, се изострува, во секојдневјето на градот го насетуваме елементот на играта и просторот на слободата.

Има соништа преку кои ни доаѓа судбината. Соништа за градот, поетски обликувани и повикани низ поезија, секако имаат свој подлабок историски корен во нашите поднебја, како што стануваат основен проблем на заедничката културолошка перспектива. Поезијата тешко го имагинира градот, градот земен, наш, овдешен. Дотолку е поголема заслугата на поетот каков што е Влада Урошевиќ, кој согледувањето на градот поетски го развива и го осмислува, можеби мошне блиску до онаа можност што еднаш ја искажал нашиот урбанистички мислител Богдан Богдановиќ: „Сопствениот град понекогаш може, по емотивно-интуитивен пат, да биде префрлен во ирационална визија на градот воопшто.“ Таа визија ни овозможува да го доживееме градот како едно симболичко опкружување, како околина што ја осмислуваме и која нѐ осмислува, и која секогаш ја претставувала онаа сосредоточеност што ја создава најинтензивната комуникација и високата култура.

(1977)

Миодраг Павловиќ

ПОЕТСКИОТ ГОВОР НА ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

Со наследството на народното прикажување и пеење во крвта, со приливот на родниот македонски јазик во себе и околу себе, со радоста на пеењето и живеењето во светот во кој се наоѓа, Петре М. Андреевски пишува поезија која поседува повеќе кругови, повеќе средишта, кои заедно даваат впечаток на еден отворен поетски говор. Тој лесно навлегува во светот на народните напеви, со неговата повеќеслојна симболика и со деликатните закони во распоредувањето на звукот и акцентот. На друга страна, тој на себеси си ја остава слободата да навлегува во реско нагласената современост, во стварноста на секојдневјето без симболички клучеви. Повеќе од другите современи македонски поети, Петре М. Андреевски го остава отворен распонот на можната поетска игра. За да се опфати целината на поетското творештво на овој поет, да се согледа хармоничноста на неговиот внатрешен поетски профил, потребен е еден широко отворен поглед на истражувачот, внимателно согледување на она што е раб, а што средина на ова поетско дело.

Некаде длабоко во себе, неизбришливо и спонтано, Андреевски го носи народниот пејач и неговото македонско историско и емотивно искуство. Трудот и страдањето – т.е. страста – го определуваат наследениот внатрешен профил, како и бојата на гласот со кој овој поет пее. Од тој факт, ми се чини, настануваат сите скапоцености на оваа поезија, како и повеќето од прашањата што во врска со неа можат да се постават. Што пее денес народниот пејач, во новите услови, во новата средина? Дали ги пренесува старите песни и напеви, за да ги сочува од изумирањето и од заборавот? Или намерно станува поет на новата писменост и на современата индивидуална инвенција?

Постои ли нешто трето? Она што денес го пее поетот вдахновен од фолклор заминува на друга страна, не на онаа кон која одела песната на народниот и народскиот пејач некогаш. Фоклорот денес, не само

во Македонија, оди само во една насока: кон градот. Не враќајќи се кон својата природна средина, кон слушателот на село, со чиј што јазик и појмови се служи во својот говор. Фолклорниот уметнички факт живее по градовите на своите сопствени острови на писменоста. Континентот на потеклото останува некаде назад, како потсетување, како аргумент за автентичноста, како извор кој може сè уште да биде посетен.

Каде се покажува трагата на фоклорот и неговиот поттик кај современиот поет кој не пее за фоклорната средина, кој е писмен и школуван? Секако, прво во музиката, во интонацијата, во она што е најтешко да се определи но и најлесно да се препознае. Потоа - во односот кон речничкото богатство, кон она што поетот од него го зема, и во она што како збор поетот не сака да го употреби.

Понатаму, трагата на фолкорот се гледа во неговиот општ став, во релативната наивност, во поедноставувањето на поимите, во силните, страсни реакции - како кон настаните во сопствената биографија, така и кон поинаквата, неадекватна со фолклорот, градска средина. Конечно, поетот од овој вид ги прикажува и настаните на село, и ја употребува својата имагинација да ги измисли. Но тука веќе се гледа битната разлика помеѓу поетот со фолклорна вокација, и оној кој пее на село, од определена ситуација и со определена општествена функција. Додека градскиот поет со фолколорна вокација ги опејува, на пример, додолките што го повикуваат дождот, додолките самите ја пеат токму таа магиска песна со која дождот се натерува да врне. Додека поетот го опишува огнот и пожарот, селската песна смислува баење против пожар. Додека пејачот на село ја пее онаа песна што веќе ја знае, а испејува нова само ако старата ја заборавил - современиот поет пее ако има нова, своја песна. Со тоа тој го забрзува и создавањето во фолклорниот идиом, и ја поттикнува, неповратно, неговата промена.

Поетот со фолклорна вокација во модерно време сигурно има чувство дека минува низ клисура. Од една страна е стрмната карпа на напуштениот фолкорен и јазичен амбиент. На друга страна на теснецот е стрмината на урбаниот ритам, на пренаселеноста, на промената. Поетот се пробива со мака, чувајќи ја во пазувата верноста кон првобитната реч, за која верува дека, по некое чудо, ќе биде и последна.

Меѓутоа, додека ја носи својата тешка реч, минувајќи низ клисура, во него расте и желбата по широчина, по просторот кој одsвонува, по рамнината во која ќе може да зборува долго, отворено, за сè,

пред многуброен собир. Се раѓа помислата за една поинаква задача на народниот пејач, за другите можности на зборот во едно ново време. Во поетот што доаѓа се јавува тогаш едно видување, насетување на рапсодичното пеење и на реторичката убедливост. Тоа насетување неодоливо го привлекува, како некое големо здание во кое може да се шири и убаво да живее.

Поезија и реторика

Се чини дека при употребата на зборовите *поезија* и *реторика* тие не се далеку еден од друг. Целта кон која е насочен реторичарот е убедувањето, докажувањето, наговорувањето, одговарањето. За да стигне до целта, нему му се дозволени сите вербални, а честопати и морални средства. Вештината на употребата на средствата на вербалното убедување е она што е неопходно да се биде добар реторичар. Тој смее да ги поттикнува чувствата и да употребува емотивни аргументи. Тој велича или смалува, со намера да постигне практична цел, да предизвика заземање определен став кај своите слушатели. Поетот, исто така, го истакнува својот предмет, ги употребува сугестивните јазични и стилски фигури, бара начин да влијае врз слушателот, да го освои, да го заблесне, да го поведе по себе, да го трогне. Неговата цел е помалку практична, но толку повеќе свртена кон истакнувањето на убавината на сопствениот текст, на значењето на сопствениот збор. Се чини дека поезијата е реторика која се истакнува пред сè самата себеси.

Токму поради тоа реторика во поезијата не е премногу ценета доблест, и претставува едно од нејзините искушенија. Постојат периоди кога реторскиот начин во поезијата е на цена, кога успева да ја ослободи поезијата од преголемите деликатности на лиризмот, на музиката, на цврсто затворената форма. По периодите на стегнатата форма и на романтичарското нијансирање, реторичната ослободеност и дрскост, како на пример кај Витман, станува доблест и настан. Клоделовата реторична поезија се јавила во еден, според видот на кој му припаѓа, сличен (хомологен) миг, како и Витмановата. Клоделовиот версет зататнел, загрмел, по истенчениот глас со кој пеела поезијата на доцните симболисти. И Сен-Џон Перс ја донел својата строфична реторика, отворајќи се, истовремено, кон големите простори на морето и на егзотичните континенти. Во српската книжевност Лаза Костиќ успеал да го спои реторичниот звук со ефектот на големата, химнична поезија.

Кај Андреевски, кој и инаку се грижи за отвореноста на својата поезија, колку за формалната отвореност исто толку и за онаа мотивска, и кој во себе го овоплотува еланот на отворањето на повоената македонска поезија, природно може да се очекува и отвореноста на реторскиот замав во поезијата и примената на реторските постапки во организацијата на песната. Тој е поет на една голема инвенција на метафори и на метафорични ситуации – неговата емоција произведува длабок звук, зафаќа широко, го тркала јазичкиот материјал пред себе, и бавно згаснува. Реторската постапка отвора можност за множество асоцијации, за мешање на разни планови на искуство и на знаење во поетското ткаење, за долготрајно вибрирање на емоцијата што се искачува и слегува. Сето тоа го прави речиси неминовно спојувањето на талентот и темпераментот на овој поет со реторската постапка. И во многу случаи тој спој беше среќен, како во некои песни од „Дални наковални“, така и во некои од „Пофалби и поплаки“ и од „Деницијa“. Неговите реторско-поетски зафати релативно се богати, бликотот на асоцијации и метафори понекогаш и пребогат. Во секој случај, применувањето на реторските формули му овозможило на поетот да се извлече од цензурата и стегата на другите, построги, позатворени принципи на организирањето на поетската материја.

Задржувањето на овој проблем (на односот помеѓу реториката и поезијата) ми се гледа умесно во овој миг кога склоноста кон реторичната поезија, ми се чини, сосема се изгубила, кога кревањето на температурата, кон кое реторичната поезија се стреми, не се цени и не се бара, освен во особените облици на естрадната, рецитаторска поезија која, инаку, Петре Андреевски не ја одгледува. Вкусовите денес се менуваат побрзо отколку што поетите се формираат. Неволјата со реториката е, се чини, во тоа што, колку таа да му дава на поетското ткаење еден принцип на организација, толку ја осиромашува синтактичката инвенција, ги прави сите реченици и строфи „на ист калап“, предолго го одржува истиот основен тон. Од друга страна, недовербата кон поетската реторика се создава, исто така, затоа што денешниот читател, како на поезијата така и на прозата, не сака да биде убедуван, не прифаќа да му се наложува личноста на авторот. А реториката е токму тоа – парада на личноста, во која повеќе се очекува читателот да биде импресониран, отколку говорникот да биде убеден во своите искази. Конечно, реторичните низи главно лесно се прават и не претставуваат некаков повисок принцип на организирање на поетскиот материјал, или повисок начин на мислење на поетската форма.

Од реторскиот начин Андреевски зел повеќе доблести отколку маани, постигнал повеќе домети, остварил повеќе изненадувања и новини отколку што подлегнал на атмосферата на клишето и на непотребно високиот звук. Така мошне успешната песна „Враќањето на Видан Виданкин“, која ја спојува реториката и нарацијата, претставува и жанровски интересен поетски текст. Потоа „Селската тажаленка“ од „Дални наковални“ и „Смртта на бабарот“.

Другата страна на зборот

Богата во мотиви и во облици, оваа поезија може да се толкува на повеќе начини, да се преведува на различни речници на духовните дисциплини. Реторичкиот клуч е еден стар начин на жанровската анализа на поезијата, и проверување на нејзониот содржински полнеж. Митолошкиот клуч е, всушност, нов, макар што митологијата е стара. Уште во времето на романтизмот, митолошкото било синоним за една подлабока вистина и за скриените значења. Сега митолошкиот код станува еден од начините поетскиот збор да се екстериоризира низ анализа. Навистина, зборот, се чини, прво го слушаме, па дури тогаш го изговараме, и така изговорен го враќаме во себе, го рефлектираме во нашата внатрешност. Дури и ако таа внатрешност е плитка како површина на огледало, сепак е доволно длабока за да знаеме дека зборот, гледајќи го во огледало, го гледаме всушност од другата страна. Дури подоцна дознаваме, во продолжение на рефлексијата, дека таа друга страна, всушност, е прва, но дека во тишината на нејзиното извирање е подобро за неа да ја наречуваме: другата страна. Денес митолошкото станало надворешна, прва, рецептивна страна на поетскиот говор, она што е опипливо и мерливо, подложно на анализа и на научното испитување.

Во поетскиот збор постои секогаш и една длабинска структура, и кога еден дел од тоа длабинското ќе се расчлени, ќе се изнесе до јасноста на сфаќањето, пак одоздола останува релјефот, кој ја носи поетската градба. Секој може да го нарече така како што го гледа. Во оваа поезија се насетува една неисцрпена страст, желба која има своја задршка уште на почетокот. Таа самата на себеси ѝ се јавува со еден вид осенчување. Искушението се состои во тоа таа желба сосема да се ослободи и да се разврзе во зборови, во пофалби, во писма, во хим-

ни. Тоа е насока на целосното растоварување на поетот, за кое веќе зборувавме во врска со реторскиот импулс.

Постои кај Андреевски и силна, психолошки инаква поетика, во која покрај првото засенчување е додадено и едно сопирање, еден страв кој ја враќа психичката енергија кон нејзиното јадро, кон повторното затегнување на јазолот. Тие психолошки *јазли*, тие копци на Андреевски, кои создаваат цели плетки, се нижат едни врз други, заемно се стеснуваат, создаваат една ненамерна длабочина, која го засилува имагинативниот полнеж помеѓу очигледното и замисленото, помеѓу психолошкото и формалното, помеѓу биолошката и јазичната пулсација.

Еден особен страв мошне често е присутен во селската и фолклорната визија, и произлегува од мошне развиените селски демонологии. Доживување на стравот е силно во оваа поезија, особено во нејзините рани книги. Во „Деницијa“ е одново пронајдена љубовта и храброста за занес. Во првите две книги, стравот не се претвора во митолошки, демонолошки суштества, туку се разработуваат состојбите од кои можат да произлезат тие демонолошки проекции. Тие состојби се читливи, да речеме, во песните: „Есенски пејзаж“, „Студен пожар“, „Ноќ в планина“, „Страв“ (1. Доаѓање на мртвите; 2. Чекање на петелот), „Додолки“, „Оган“, „Пророк“.

Разработената лирска состојба од која се јавува митската претстава, рефлектирајќи се самата себеси, често ја намалува енергијата која треба да оформи некое демонско чудовиште или митолошко суштество. Поетите, кои со голема моќ ги опишуваат своите внатрешни состојби, не се творци на митолошки визии, но во нивните песни можат веќе постојниоте митолошки суштества да се вратат, да се огледаат во тие песни, да се потврдат и да се препознаат.

Така, во четирите песни под наслов „Есенски пејзаж“, читателот би очекувал евоцирање на есенските атмосфери видени низ една буколичка призма. Меѓутоа, токму човекот кој е во блиска врска со земјата, макар што ги познава циклусите на годишните времиња, и ги носи во својот внатрешен био-ритам, го доживува исполнувањето на годишните циклуси како нешто таинствено, никогаш однапред сигурно. Еве го првиот дел од песната:

Дали ѿоа некоја ажѡаја
ѿоѡ црн чаѡор слеѓува

Со кои очи ѕа ја виѕиме

Или шоа црни биволи
селово го оиколуваат

Со која сила ѕа се браниме

Не, шоа е нечија согласност
оѕеѕнаш за ѕа биѕеме
и на небо и на земја.

Есенското слабеење на природата се преторува во насетување на насилство чија што смисла не е јасна, но се јавува чувство дека силата на врските со земјата се намалува, дека во човекот се засилува сродство со корените на небото, дотолку што силата за одбрана од црните биволи е недоволна. Чувство на пребран страв, кој го воведува целиот човечки предел во есента, се искажува во третиот дел. Митската визија на есенскиот насилник ја завршува оваа песна:

Деј ѕи колку силен арамија
меѓу земјаша и коњош негов

Неколку ѕена не свршува
неговиош похоѕ оѕ кого
риѕовише цел ѕен чаѕаш

…….

Оѕ еѕна оѕаја во ѕруга
му влегуваат калеши гаврани
но шој во чаѕ ги расшвара

…….

Деј ѕи колку силен арамија
а никаѕе ѕа го виѕиме.

Во песната „Студен пожар“, ситуацијата уште помалку може да се сведе на рационални односи, но настанот има своја јасна емотивна нијанса, од белите инсекти на почетокот, преку:

Сѿуден пожар
оѓраорциѿе ѓи доближува
иѓрајќи за нешѿо изѓубено

До завршниот дел од песната:

Една пѿица со писок
два рида соединува

Дали ѿоа умира некој
или само ѿака малку
сака да поживее

Ќе видам ако видам

Сè проникнато со некакви бели морници, кои се и звук, и движење, и видување, а на крајот чувство без соодветен облик, но кое содржи во себе низа мали, калеидоскопски збиднувања.

„Ноќ в планина“ го остава поетот уште подлабоко со самиот себеси, со архетипскиот страв околу кој се ројат слики од фантазијата и се отвораат бездни на кои човекот им се предава имајќи чувство дека околу него се ткае нешто што тој не може да го распетла:

Одам меѓу смешани ходници
шумаѿа ме оѿкрива и поѿаму
запалена бубачка ме прелеѿува

Низ ѓранкиѿе долѓи жици
еден сучи друѓ оѿсукува
јас желен на две месѿа лежам

Ај сѿрелај ме неосуден
сѿраву шѿо ѿе слушам.

Во збирката „И на небо и на земја“ постои низа од три песни под заеднички наслов „Страв“. Во првата, која носи поднаслов „Доаѓање на мртвите“, атмосферата на страв и на морници дадена е со класични средства, помеѓу сказна и ликовна евокација. На дното од самозабележувањето поетот проникливо открива дека од стравот се раѓа потреба за агресија, симболизирана со желбата за убивање која оди некаде во празно, назад меѓу мртвите. Во втората песна („Чекање на петелот“), на крајот од ноќта стравот уште повеќе се продлабочува: убијци ја опколуваат куќата, под нозете се чувствува еден познат земјотрес. Се бара магија која ќе врати сè на свое дневно место. Во последната песна („Пресметка“), постојат алузии на некои историски околности, кои лошите предчувства и искуството на неизвесноста не ги прават ни малку попросирни и полесни за издржување:

Стравот ни го намалува
купеното полубожество

……..

Луѓето ја собираат за нови маѓии

Стравот ја предизвикува магијата, магијата треба да лекува од стравот. Откако ќе мине стравот, магијата останува неминлива. Тука се и додолките, повикувачки на дождот, еден од најстарите балкански обичаи: тие помалку се обрнуваат кон водата што треба да падне, повеќе зборуваат за ужасот на горештината, за таинственото одлејување и исчезнување на водата. Навидум весели, додолките го доживуваат стравот од можната селска поморија - целосната сувотија.

Книга во која поетот најдлабоко ја почувствувал својата природа и во која најодредено ја насетил својата поетска задача, според мојот впечаток, е „Дали наковални“ (1971). Според повеќето свои одлики, тоа е една од класичните книги на модерната македонска поезија, и една од „најмакедонските“. Песните од оваа книга се токму оние што треба повеќе да се читаат во оригинал, макар што се, од гледна точка на јазикот, и најтешки. Нивниот тон, алитерациите, внатрешните рими, сведочат за длабоко интуитивното сфаќање на единството на звукот и смислата во денешниот македонски јазик. И тука е таа друга страна на зборот, поголема поддршка на поезијата од онаа

првата. Дури и кога песните се со подзасилен наративен карактер, во нив натежнува некаква нераскажана приказна што тајно се провлекува низ везбата од зборови. Жилата на фрустрацијата, движењето низ темните тонови на чувствителноста, без преминување на страната на демонското, продолжува низ неговата поема „Смртта на бабарот“, низ наративната песна „Враќањето на Видан Виданкин“, до песната „Пророк“, која е своевидно ремек-дело. Двостихот:

Од својот збор е вжарен,
во својот глас заутарен

ја кажува не само фрустрацијата и изненадувањето на пророкот со она што му е дадено да го зборува туку е и основното чувство на оваа поезија, вдахновена, сеопфатна, со корените во земјата, растреперена во зборовите:

Од својот збор е вжарен,
во својот глас заутарен.

За овој избор

Да се прави избор од творештвото на еден поет кој зад себе има обемно дело, а едновремено е и во полн растеж на силите и на творечката моќ, го прави логично и оправдано прикажувањето, пред сè, на неговото дело, а не посебното истакнување на онаа страна од неговата поезија која на приредувачот му се чини побитна од другите. Суштествените одлики на една поезија можат да се истакнуваат дури тогаш кога таа е заокружена и завршена. Во друг случај мошне лесно може да им се подлегне на илузиите на перспективата, во зависност од мигот во кој изборот се прави и од императивот на атмосферата што владее во тој миг. Овој избор, значи, одел низ книгите на авторот, обидувајќи се да биде репрезентативен и карактеристичен.

Присуството на секоја одделна песна во овој избор мораше, исто така, да зависи од можноста на преведувањето. И покрај јазичната сродност на оригиналот и преводот, останаа доста тешкотии во преведувањето, особено од лексичка и фразеолошка природа, кои не можеа да бидат добро совладани, така што песните во кои тие тешкотии се наоѓаа мораа да бидат изоставени. Некои траги од влијанието

на македонскиот јазик и на неговиот дух врз преводот, приредувачот намерно ги оставил, како знак на јазичната атмосфера, особена и ароматична, и која врз читателот ќе предизвика некои културолошки асоцијации, како дополнување на содржинските, имагинативните и формалните особености на поезијата на овој современ македонски поет

(1977)

(Превод: В. Урошевиќ)

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

Трета година на излегување
Овој двоброј е печатен во декември 2017 год.