



2015 12

MANUSCRIPT

MANUSCRIPT

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА
НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
Одделение за уметност
MANUScript
MACEDONIAN ACADEMY
OF SCIENCES AND ARTS
Department of Arts



Скопје - Skopje 2015

12

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

1–2



СКОПЈЕ – SKOPJE
2015

Уредувачки одбор:

Богомил Ѓузел
Митко Маџунков (извршен уредник)
Луан Старова
Влада Урошевиќ (главен уредник)
Глигор Чемерски

Анита Илиева-Николовска, секретар

СОДРЖИНА

Георги Старделов ВРЕМЕ НА СКУЛПТУРАТА (Слово за скулптурното дело на Петар Хаџи Бошков)	9
Георги Старделов ПЕТАР ХАѢИ БОШКОВ (Говор од комеморативниот собир)	13
Петар ХаѢи Бошков ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ	15
Матеја Матевски ОТСЕЧКИ ОД ПОМНЕЖОТ	27
Радован Павловски ГЛАС	35
Венко Андоновски БАЛКАНСКИТЕ ХЕРМОГЕН И КРАТИЛ	47
Луан Старова БАЛКАНВАВИЛОНЦИ	53
Георги Старделов МОЗАИЦИТЕ НА ЧЕМЕРСКИ – ВОИВРЕМЕНСКА ПЕСНА ЗА МАКЕДОНИЈА	63
Глигор Чемерски ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ	67
Влада Урошевиќ ЕДНО ДЕЛО ШТО СЕ ЗАОКРУЖУВА (Реч на инаугуративната изложба на Глигор Чемерски во Куќата на Уранија, летото 2013)	81
Глигор Чемерски ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ	85

Митко Маџунков ПЕТ ЗАПИСИ ЗА ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ	97
Глигор Чемерски ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ	115
Глигор Чемерски ОД ПОЛНОЌНИТЕ РАЗГОВОРИ СО ФИЛИП	125
Георги Старделов ОДЗБОРУВАНА ПОЕТИКА (Шест промотивни беседи)	131
Катица Ќулавкова ПРОЕКЦИИТЕ НА АРХЕТИПСКИТЕ СТРУКТУРИ ВО ПОЕЗИЈАТА НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ (Увод во една архетипска интерпретација)	165
Лидија Капушевска-Дракулевска НИЗ КОИ КНИЖЕВНИ УЛИЦИ МИНУВА <i>НОЌНИОТ ПАЛТОН НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ?</i>	179
Владимир Мартиновски ИНТЕРЖАНРОВСКИТЕ ПРОНИКНУВАЊА ВО РОМАНИТЕ <i>ДИВА ЛИГА</i> И <i>НЕВЕСТАТА</i> <i>НА ЗМЕЈОТ НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ</i>	191
Марија Ѓорѓиева-Димова КНИЖЕВНИ КАТАЛОЗИ (По повод романот <i>Дворскиот ѝоеѝ во айарай</i> <i>за леѝање</i> на Влада Урошевиќ)	201
Трајче Танески АРХЕТИПСКАТА ШЕМА НА ПАТУВАЊЕТО И НА ИНИЦИЈАЦИСКАТА ТАЈНА (Едно читање на романот <i>Невесѝаѝа на змејоѝ</i> од Влада Урошевиќ)	207
Влада Урошевиќ ТАЈНАТА НА СКОПСКАТА СААТ-КУЛА	217
Богомил Ѓузел ХАУАРД ЕРСКИН-ХИЛ, НА ГОСТИ КАЈ НАС ОКТОМВРИ 2012, И НИЕ КАЈ НЕГО МАЈ 2013	223
Богомил Ѓузел ПОЕЗИЈАТА И ЈАС (Пристапна беседа)	255

Влада Урошевиќ БУНТОВНИК ПРОТИВ КОНВЕНЦИИТЕ (Реч на инаугуративната свеченост на Богомил Ѓузел по повод изборот во МАНУ)	265
Божин Павловски ГРАДИНАР, ПУСТИНА	271
Венко Андоновски РОМАН ЗА ИДНИНАТА НА РОМАНОТ (Кон <i>Време на ирвасиѝе</i> од Митко Маџунков)	281
Елизабета Шелева <i>ПТИЦИТЕ ОД ЛАНСКИТЕ ГНЕЗДА</i> ОД МИТКО МАЏУНКОВ	303
Лидија Капушевска-Дракулевска СЕНКИТЕ НА МИНАТОТО (Низ призмата на романот <i>Птициѝе од ланскиѝе гнезда</i> на Митко Маџунков)	307
Митко Маџунков ПРИКАЗНИ ЗА ЃАВОЛОТ	315

Георги Старделов

ВРЕМЕ НА СКУЛПТУРАТА (Слово за скулптурното дело на Петар Хаџи Бошков*)

Ретроспективната изложба на нашиот познат скулптор, акад. Петар Хаџи Бошков, ја отвораме во едно време на современата македонска уметност кое можеме да го наречеме *време на скулптурата*. Денес не минува речиси недела или месец, а да не не пресретне по скопските улици, булевари и плоштади по некоја нова скулптура. Она што е толку очигледно, притоа, во т.н. каталогска скулптура е фактот дека таа, односно скулптурните дела создадени последниве неколку години, кои се појавуваат некако наврапито, изработени се во поетиката на класичната реалистична скулптурна форма. Тоа кај мене го разбуди уверувањето дека ниту една скулптурна форма достатно да е уметност не исчезнува еднаш засекогаш. Од Фидиј, преку Микеланџело, до Роден – го следиме тој факт. Прашањето, пак, зошто едно време ја повикува токму таа класично-реалистична форма и зошто таа станува *државна естетика* бара посебна анализа и посебен одговор. Сега и во овој час, стоејќи пред оваа репрезентативна ретроспектива на Петар Хаџи Бошков (1950–2004), на овој наш светски релевантен скулптор, јас размислував во духот на она што веќе го реков, дека има ликовни творци, моќни во една стара, класична поетика на скулптурата да создадат вредни дела; дека, потем, има ликовни творци, каков што е случајот со Петар Хаџи Бошков, кои создаваат радикално нови форми и нови ликовни идеи, кои означуваат *естетски пресврт* во скулптурната уметност. Петар Хаџи Бошков затоа и го нарекувам *творец на пресвртој* во повоената македонска ликовна уметност. Тие творци на пресвртој од рангот на Хаџи Бошков објавуваат низ своите дела дека завршува една епоха во уметноста на скулптурата и почнува една сосема нова. Статусот на овој редок творец, чии творечки експерименти во скулптурата беа радикални (зафакаа сè од корен) е рамносилно на оние скулпторски истражувачки иновации на еден Бранкуши, Џакомети или Хенри Мур во европската скулптура на XX век.

Што се однесува на прашањето дали скулптурата на Петар Хаџи Бошков, и покрај тоа што за неа е пишувано многу и многу-

* Беседа на отворањето на ретроспективната изложба на Петар Хаџи Бошков. Скопје, „Мала станица“, 1 јуни 2010.

кратно, е протолкувана синхрониски, т.е. низ единството на стилско-естетските вредности, од една страна, и низ философско-антрополошките согледби, од друга страна, јас останувам скептичен: ние не ја видовме, ниту ја откривме метафизичката драма на неговата скулптура и затоа сета негова скулптурна дејност е уште под претезот на тајната.

Ликовната и творечка судбина на Петар Хаџи Бошков е идентична на големите естетички недоразбирања што ги следеа сите оние творци што во Европа во втората половина на XX век создаваа нешто уметничко ново и дотогаш невидено. Тоа се должи и на фактот што судбината на човекот, како и на природата, е во повторувањето. Катаден го следиме истиот природен циклус: утро – ден – ноќ, раѓање – живот – смрт, итн. И *кога во ѿој циклус на ѿвојорување ќе се појави дело и творец што (ќе) го наруши тој природен процес и што создава дело што е инкомпатибилно со него, тогаш новото и носителот на новото го препознаваме по тоа што сите се здружуваат против него. Притоа, во случајот на вреднувањето на Хаџи Бошков се губи предвид еден исклучително релевантен факт, кој нашата естетика и уметничка критика го минимизира, а тоа е фактот дека нема нова пластична или ликовна форма, или уметничка форма, воопшто, низ која не се изразува и еден нов поглед на светот, а заедно со тоа и една нова визија за човекот. Без тој нов философски Велтаншаунг и без таа нова естетска визија за човекот воопшто, не може да се сфати, да се осмисли, да се открие и да се доживее уметноста на скулптурата на Хаџи Бошков. Запрашајте се: Што значат тие бројни фигури, тие стравотни процепи, тие јазли, тие метаморфози, тие судрувања, тие торза и тие бројни за'ргани мрачни глави, обликувани во метал, во леан цемент, во бетон, во гранит, во алуминиум, во теракотата, во дрво, во 'ргосувачки челик, во варен метал, во брестал, во мермер итн.? Зад сите тие тела без глави, или зад сите глави без душа, обездушени; зад сите тие ужасни внатрешни празнини што го заменуваат човекот во неговата скулптура, неговиот лик, неговите очи, неговите раце и нозе; зад сите тие деформирани антропоморфни суштества, човекот е редуциран на знак, на метафора, на симбол... Чувствувајќи ја неговата обездушеност, ја откриваме тајната од стихот на Георг Тракал дека „душата е нешто туго на земјата“. Неговите скулптури, сите до една, се свртуваат кон нас и ни велат: Погледајте: *Ecce homo*, т.е. еве на што се сведе тој, еве што стана од него во и по тој апокалиптичен XX век во кој човекот гореше во гасни комори, чемрееше во тие бесчовечни гулази како негови страшни мачилишта, како оние на голите отоци во кои плунки врнеа по неговото лице! Во тие фигури со изгорени тела и декапитирани глави во скулптурната уметност на Хаџи Бошков, длабоко заглавени во пештерите земни на постоењето, ни се открива сликата на времето во која чемрееше човекот на XX век.*

Но, не е сè толку едноставно во толкувањето на уметноста на овој изумителен скулптор? Сето тоа ќе го почувствуваме кога ќе се свртиме кон циклусот наречен *Вертикали*. Да сирнеме во нив и што ќе видиме во нив? Ќе го видиме исконскиот икарски лет на човекот кон бескрајот. И додека во претходните скулптурални циклуси можеше да се насети естетиката на деформираното и грдото, онаа естетика што Розенкранц, по Хегеловиот панкализам, ја објави во своето дело „Естетиката на грдото“, со што грдото, дисонантното, ужасното, дисхармоничното стана белег и средиште на голем дел на Модерната во XX век, и тоа во сите уметности: од апстрактното сликарство и додекафонската музика, до поезијата на надреалистите. Додека ги гледав овие вертикали на Хаџи Бошков, ми асоцираа на човековиот птицовиден лет на Константин Бранкуши, еден од најголемите скулптори на XX век. Познавајќи ги најзначајните дела на овој славен Романец, припадник на париската ликовна школа, можеме да речеме дека Хаџи Бошков и Бранкуши, независно еден од друг, се устремија кон исти нешта: обајцата се просто маѓепсани од идејата простум, од идејата за летот кон височините, од онаа идеја што Блох ја нарече *ортопедија ѝпроситум*, ортопедија на исправениот човеков од, ортопедија на подемот кон небото и небесата и извишувањата до бескрајот. Вертикалите на Хаџи Бошков, како и птиците на Бранкуши, ги доживуваме како столбови што се извишуваат кон небесниот свод како да се негови потпирачи. Освен тоа, Хаџи Бошков (како и Бранкуши) се однесува во обликувањето на својата скулптура со огромна трпеливост така што со обработката на разните материјали, тој го открива во нив токму нивниот дух, бидејќи кај него *ракајта мисли и ја следи мислата на материјалот* што во секоја негова скулптура однесува уметничка победа над него. Кај Хаџи Бошков *духот е што и што си гради тело*. Поради тоа, во неговата скулптурна стилистика нема ништо излишно и сè е во неа сведено само на она што е битно и есенцијално. Тој од скулптурата го отфрла сето она што во неа е отповеќе, сè дури од неа не изнурне она наједноставното, т.е. најбитното. Затоа, на крајот, велам: не очекувајте во комуникацијата со неговите скулптури да затреперат некои сентиментални емоции и емоционални афективни возбуди во душата. Сетете се: ова не е лирски театар на апсурдот за постоењето на човекот во XX век. Помислете на познатиот ефект на отуѓување на Брехт: гледајте ги скулптурите на Хаџи Бошков и не очекувајте во вас, како што веќе реков, да затрепери некоја емоционална доживелица. Разгледот на скулптурите ќе ја разбуди во вас вашата саморефлексива и размисла за трагичната човекова ситуација во овој трошен и тлеен свет што, можеби, измина со XX век, иако е сè уште тука меѓу нас и во нас како *memento mori*.

Има изложби што зрачат трајно со своите дела, има такви пресвртнички изложби. Така, точно некаде пред повеќе од половина столетие, во 1955 година, во Скопје се случи изложбата на скулптури

на Хенри Мур. Беше тоа најкрупниот ликовен настан во нашиот град дотогаш.

Уверен сум дека и ретроспективната изложба на Петар Хаџи Бошков, која ја отвораме вечерва и на која се претставени неговите скулптури создавани последново половина столетие од сите негови творечки фази, ќе ја има истата судбина како и изложбата на Мур во далечната 1955 година.

Георги Старделов

ПЕТАР ХАЦИ БОШКОВ
(Говор од комеморативниот собир)

Ужалено семејство на акад. Петар Хаџи Бошков!
Тажно собрание!

Петар Хаџи Бошков го напушти земниот свет, оставајќи зад себе непроценливо скулптурно дело. Отсега па натаму тој ќе живее и трајно ќе векува во него.

Петар Хаџи Бошков, овој наш изумителен и светски релевантен скулптор, ја имаше во ликовната уметност онаа иста мисија што во европската култура ја имаа Хенри Мур, Константин Бранкуши и Алберто Џакомети, несомнено, најголемите скулптори на XX век. Тие големи ликовни творци, а во унисон со нив и Хаџи Бошков, создаваа нови скулптурни светови, нови скулптурни облици, од кои беше редуцирано сето излишно, за да се досегне до примордијалното, до радикално нови естетски идеи. Со тоа тие извршија пресврт во скулптурната уметност на овој век. Имајќи ги предвид, пак, нашите уметнички околности, на последната изложба на Петар Хаџи Бошков, која имав чест да ја отворам, го нареков него *творец на големиот пресврт* во повоената македонска ликовна уметност. Со сите нив стана јасновидно, на светско-историски план, дека завршува една епоха во уметноста на скулптурата и почнува една друга, како што, истовремено, стана јасно за сите што го мислеа длабоко своето време дека да се копираат прецизно ликовите на историски личности, како што е тоа случај денес кај нас со нашите споменици, значи да се создаваат трупови, па затоа е многу побитно да се изваја или да се исклеса една нова идеја отколку да се повторува и да се подражава природата или историјата. Затоа јас не се исчудувам што во овој серијал од стотина споменици по скопските улици, плоштади и мостови нема ниту едно дело од Петар Хаџи Бошков, иако сметам дека е тоа голем срам за сите нас, за тебе Македонијо, како вели песната, другите да не знаат, самите да се не знаеме. Петар Хаџи Бошков, овој ненаметлив и молчалив творец, но творец што беше во непрекинлив и постојан тревожен дијалог со скулптурата; овој голем осаменик што не го прекупираше појавниот свет на ежедневните акценции, му

сврте грб како бедем на македонскиот конзервативизам и провинцијализам, кој како темен облак нè притиска, нè гнети, нè вкочанува, нè фосилизира, па ни чекор не ни дава да тргнеме еднаш напред. Затоа, Хаџи Бошков, имајќи го предвид сето ова и можеше да рече: „Јас не сум од тој свет, јас се одвоив од него и не му припаѓам нему. *Јас сум свештои на суштинаиџа*“.

Соочен со ова наше неизлечиво естетско лудило – во кое сè што гледаме во просторот пред очите е унифицирано и исто како секое едно безумно повторување, како секоја една здодевна репетиција, како секоја банална реприза – не ми е воопшто чудно што кај нас, кога ќе се појави личност што ќе создаде нешто ново и големо што го нарушува тој репетитивен манир, тогаш кон него и кон носителот на новото и на големото сите се здружуваат против него? Се разбира, мојот одговор е јасен. Во модерна естетска и филозофска смисла Петар Хаџи Бошков беше иконокласт, не иконофил.

Но, судбината на Петар Хаџи Бошков во нашата култура не е нешто осамено, туку нешто што често ни се повторува. Таква трагична беше судбината на повеќе наши културни великани. Таква беше судбината на Мисирков и на Рацин. Таква беше, порано, и судбината на Григор Прличев, па на Блаже Конески, кој, пак, во својот триптих посветен на нашиот втор Хомер ги напиша следниве свои стихови, за кои самиот и не преднасети дека тие не се однесуваа само на Прличев туку и на него:

*Баздриѓани ѿуѓ меѓу вас сум бил,
сум живеел во ѿмурна меланхолија.
Ве ѿревожес ко ѿѿник ѿѿо на ѿлноќ клука.
Ме ѿоневѿе – рамнодушни и злобни –
а сеѓа дури и ѿробјейѿо ваши
ѿак ќе ѿо ѿонаѿ мојоѿ суров ѿроб,
ѿа и вземи ѿуѓ и ѿриѿесней ќе бидам
сѿ дур не дојде едно ново ѿоколение
ѿѿо ќе ме сака и ѿрославува.*

Заборававме само да видиме дека таквите личности се личности на иднината и не можеме ништо да им сториме, зашто не сме им дораснати. Тие нè очекуваат ние да дојдеме кон нив, а не тие кон нас.

Ете таква личност, имено, беше Петар Хаџи Бошков, кој замина, но кој, зарем не чувствуваме, тој речиси неумоливо пак ни се враќа.

Слава му!

Петар Хаџи Бошков

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ



Вертикала – композиција, 1979–1982, бронза



Глава, 1965, метал



Женско ѿорзо, 1964, метал



Зайиси на вертикалаџа, 1970, метал



*Инсталација, Човекој и комуникацијата, 1999–2004,
леан обоен бетион*



*Инсталација, Човекој и комуникацијата, 1999–2004,
леан обоен бейон*



Јавна скулптура, Расцупување, 1999, алуминиум



*Споменик на њаднајџије борци во Вџораџа свейска војна,
Словенија, 1977, челик*



Сјоменик на Св. Клименѝ Охридски, 1972–1973, црн жраниѝ



Сѣраоџен ѓроцеј, 1968, метал



Циклус Мир и немир, 1996–1997, алюминиум

Матеја Матевски

ОТСЕЧКИ ОД ПОМНЕЖОТ
седум ѝесни

ПРЕТРЧУВАЊЕ

Да се претрча мостот на темнината
дур в ноќта наврапито реката се породува
Водата рикајќи бега од болката своја
се траќа по бреговите Крикот на камењата ечи
под камшикот на дождот

Се урива браната на мракот чиниш
истечуваат снегои во езерото
во летна изненада По доловите на градот
и нас нè носи угроза ненадејна
метежот на стихијата

Во космичката темничина уплавот на преградките
и воздишките се прибира во сонот
и таи Попусто чекајќи во далечината
првиот глас на муграта да се зададе

ТАЛКАЊЕ ПО ДОЖДОТ

Во Париз, со Ѓузел и Радован

Низ ветерниот шибјак на дождот налиснати
се провираме Во ноќната грозомора одвај
трепкаат наоколу светлините Под мостот
бучавата вода со градот ги носи во темнината

А ние одиме одиме со водениот потоп врз грбот
втрени одиме кон замислената чистина
Цапаме пред здивот свој плеткајќи се
во недоодниот мистичен јазел на улиците

Лавиринт на мрачавата во која мава камшикот
на безмилосниот дожд Наврапита париска душегубица
во која згинал светлиот лик на градот Чиниш се шлапа
по калта на старите катакомби и сплинот
под небесата на згаснатите ѕвезди Насекаде е сал
молкот метафизичен на засиданата ноќ

Секој пак во мислата е засолнат своја и песната молкума
го срица можеби постанатото музичко ноктурно
на ископинатиот разговор На земјата каравлашка небото
лицето си го плакне и молњи трештат по синорите
на железна река додека пристигаат трома пристигаат
уморените коњи на дождот

Но убавиот инает сепак ја отвора на крајот
светлата порта на пријателите во балканската
бежанија пред Молох Пред пизмите на земјата Својата
Се истресува водата од пробиената кожа и греат веќе
ракијата и мезелакот И прасечкото што ја отиња
пречекливата радост на гласовите Топлината
Додека дождот лие и ноќта бавно ја придружува
насмевката на мугрината што нè враќа
во раширените раце на гласовите
развревени под прозорците

Градот е веќе друг а матната грозомора на реката
згинала во далнината А постелата лулана
од виното и бучавата се штрека и ја отвора врвицата
за средбата со француските другари пред враќањето
што нè чека во самрачните предели на земјата На нашата

ЛУЊА НА PLACE DU TERTRE

Среде шумниот панаѓур од гласови и бои
метеж летен Ветерот листови граба и ги виши
Се виорат рамки и платна Столчиња и штафелаи
Летаат по нив сликарите со моделите свои Се туркаат
маси и столови Боите пладнето го бојат
и четките потамина по небото знаците
ги мешаат и размешуваат Се вијат
портрети започнати и поли што ги бараат
колковите изгубени свои Се подаваат
пејзажи знајни и незнајни
во виор од скршени огледала вишно
на сонцето што блестат И Сакр Кер И чаршафи и чаши
акордеони и здолништа и сè
над плацот небесен
кружи
Така ја создава сè
шеметната слика на градот долу
потонат во прав Единствената вистинска слика
на светот во висините што божилакот
на континентите го збира На сите
И издивот и здивот на генијот на летната луѓа
на убавината на летното пладне

МЕДОН

За Паскал Соџировски

Мојот роднина Паскал свездите ги брои
очите од умора ги вади Над црвените покриви наоколу
се виши куполата Домот негов Медон е тоа
вишната полјанка од треви во сведен благ
по кои трчка пролетниот сјај Трчкаме

Нему сал една свезда грижи му задава
негова е несоница Низ кубето на бидноста
сирка тој Со големото око сè што гледа
на огнометот на сонцето му се радува
На матните петна лицето што му го ружат

И дури така се восхитува и замижува го меша
гравот и проба дур колбаси цврчат во тиганот
во слава на светлината небесна

Паскал, тој што еднаш
од Влаиница слезе
за да се јази кон свездите

БАХ, МАНСАРДАТА НА ТРОКАДЕРО

За Душка Тасеска

Се излеваат бавно смирни звуци
во самотниот примрак на тишината

Челото ја буди
успаната снага
на дрвото

Стариот мајстор ги одгатнува
со рацете нејни
незнајните знаци на космосот
тајните знаменија на срцето
по длабоките патишта
на крвта

Сега е мигот кога
дрвото учи да пее
со гласот што долетува
од човековата несоница

Примракот ги меша
помнежот и приказната
дур копнежот надоаѓа
со реката на ноќта
оддалеку

Чувствува таа раката дека станува
извор и утока
на небесните созвучија и земни
на соништата дални
во запреното време

Гудалото на месецот
на плотта смирна ѝ се чуди
пленета
во преградката на струните
дур сводот небесен ги срица
гласовите на темнината

Раката додека хранета
од бунарот таен на убоста
ги води
по патиштата знајни и незнајни
на самотата

НА ИЗЛОЖБА

За Влада

Навасува умората сред недобројните виденија
 на убавината времињата што ги создава
 и гради Се движиме во тишината со восхит тих
 погледот што го полни Се поместува и движи
 божилото од бои Ја открива биднината мината
 и таа во која сме

Наеднаш другарот ми го нема
 заталкал веќе во урбаната штама
 на метафизичкиот простор на Де Кирико

Празнина Пустелија на светот
 меѓу сидови прави и искосени Меѓу нив
 се подава и згинува некоја осамена сенка
 Човек е чиниш
 од некој нестварен свет што тука случајно се нашол Тескоба
 на загубеност во која ни глас ни збор
 се слуша
 Каде сум каде е во мистичнава
 немотија Во метафизичката штама на урбаните
 призраци во избришаните страни на просторот
 кај ништо не се гледа

Наеднаш од некој непостоечки агол
 Се подава и ближи
 Насмеаното лице на Влада со седмата страна
 На коцката под пазувата

Сега и да се излезе може во допирливата биднина
 На бучавата и гласовите

*

Се затвора изложбата Се празни просторот и двата
 излегуваме озарени во делничен разговор
 Но ова не е градот и ние не сме тука
 Мракот изменил сè и ние
 се движиме по улиците непознати
 додека длабоко под нас се мешаат
 свезди и покриви

ВО ГРАДИНИТЕ НА ШАНСОНАТА

За Заџа

Далечни веќе а живи постојано
се и Данскиот принц и Иванов
кошмарите на Ибзен и Молиеровиот смев
Далеку се и Брехт и Жари патишта
што прокрчуваа свои
И роевите од судбини што претрчуваа
по сцените на нашите ноќи
враќањето на Вилар по вистината своја
и кавгата на Јонеско со пријателот свој

Далеку се во метежот и јазелот на помнењето
и вечерите на шансоната што ја создаваа
целината на градот Мртвото лисје Барбара
и Милорд и толку други во струните уште
што треперат во просторот и дамарите

Сега по големите булевари стапките одсвонуваат наши
поројот од бучава и коли што нè носи
во тивката оаза на шансоната
Клиши е тоа и поетот Лео Фере
Рециталот го облагородува свој
со стихови свои и туѓи

Восхит и френезија крева
мелодијата на стиховите
во занес тих на стрептежот

„Si tu t'en vas
si tu t'en vas un jour
tout finira...”

Воздивот по љубовта да згасне нема
и ги разгалува дланките и гласовите и продолжува
и надвор Се чини нокта нема крај и возбудата
и занесот на тажниот поет

А ние се враќаме по плочниците
и тивко нејзиното грло во нокта
ги повторува зборовите на незаборавот

Но грлото дамна изгасна нејзино
во темничината на годините
Го нема веќе ни поетот Овена тој
со китното цвеќе на шансоните
Но трепери во мене уште смирното нејзино грло
отаде времето и самотата

Радован Павловски

ГЛАС

ГЛАС

За йоейойи Баатрал Галсансух

Од срце напамет ти Баатрал од Монголија поету
како и јас од Македонија
дури и таму каде што нема воздух –
ги изговараш во височините на Духот
твоите песни во вселената треперат
нашите божествени честички на гласот.

Со времето сме дојдени Опасно
ноќеваме и се разденуваме со сонцето
во нашите номадски живеалишта
во ново номадство на светот
како во ниедно царство до сега
ја празнуваме убавината на Поезијата
во време опасно
кога и мудроста од мудрост умира
а вечноста никого не жали

СВП 23 август 2013 година, Сируџа

ПАТОТ НА ЕДИП – ЕДИП НА ПАТ

Клисура. Теснец. Крстопат.
Облачно е. Светкаат веде. Грми. Во далечина се слуша
чкрипот на кочија.
Чкрипот на кочијата се засилува.

Лај: – Кроце... Покроце кочијашу.
Запри малку...
Кој иде отаде наваму?

Едип: А кој иде отаде наваму?

Х о р н а с м р т т а:
О патници мои! Не се задржувајте
на раскрсница многу. Секој по својот
пат нека врви.
Ако знае што носи патникот
нека знае и патот:
секој само срцето свое
со себе го носи на пат...

Х о р н а љ у б о в т а:
О сили на љубовта,
двојна
не запирајте го срцето на пат!
Тоа око отворило – денот да го види.

Едип: – Во теснец со патот на срцето сум фатен.
(Се свртува кон Лај):
Тргни ми се од патот да поминам.

Лај: – Кој си ти?

Едип: – А кој си ти?

Лај: – Јас сум Лај... кралот на Теба... Лај.
А кој си ти?

Едип: – Јас сум Едип.

Лај: – Тргни ми се од пред очи. Дур има време...
(Впрегнатите коњи ѝ ржат озабени
како во *Герника* на Пикасо)

Секој со својот пат е на пат.

Х о р н а љ у б о в т а:
О сили на љубовта.
Секој свој пат во срцето има.

Лај: – Зошто ми го затвораш патот?

Едип: – А зошто ти,
не ми го отвораш патот,
старче?

Лај: – Јас сум крал.

Едип: – Ти си бил некогаш крал.

Лај: – А кој си ти... мајчина ти?
Едип: – Некогаш сум бил дете од мајка роден,
мајчина ми мајчина...

Лај: – А од која мајка,
мајчина ти?
Ти не си роден.

Едип: – Ама сум жив, о старче,
и ќе бидам.
Прокриумчарено е моето раѓање...

Лај: – Тргни ми се од патот,
несреќо...

Едип: – Твојот пат е и мој пат
мојот пат е и твој пат!

Лај: – Да не даде господ!

Х о р н а с м р т т а:
О патници мои
не се задржувајте на патот многу.
Од крстопат
секој по својот пат нека врви
(Заузданите коњи се отимаат, 'ржат)

Лај: – Зошто ми го затвораш патот?

Едип: – Зошто ти не ми го отвораш патот?
Нема пат.

Лај: – Има пат.

Кочијашот: – Кралу мој
сонцето е саат небесен
Веќе доцнине
На тркала и на чекори – на термин сме
и на шопинг со пророштвата на пророчката.
Во Делфи веќе доцнине.

Едип: – А за каде си се далдисал олку рано, старче?

Лај: – ...за Делфи...
од Теба... за Делфи.
Јас сум крал на пророштвата,
на пророчката клиент.

Едип: – Ти од нешто бегаш од Теба,
а јас од Делфи сум се далдисал кон Теба.

Лај: – Нема пат.

Едип: – Има пат.

Лај: – Само мртов можеш да поминеш преку мојот пат.

Кочијашот: – На патот нема пат
На раскрсница сме.

Едип: – Има пат.
Има излез.

Лај: – Но нема влез.

Едип: – Има излез.

Лај: – На ист пат сме
но не сме на иста вага со иста тежина.

Едип: – Мртвите на живите им отвораат пат...

Лај и Кочијашот во еден глас: – ...но живите нив ги
испраќаат...

АЛБАТРОС УБИВА

Од едно јајце
од еден остров
од сред Океанот
а и од мене
Албатрос лета
и кога земјата е вода
и кога сè што е од песна пород
во песната се враќа возбудлива слобода
Албатрос
убијците на слободата ги убива.

МОЗАИК. АМАЈЛИЈА

За Газанфер Бајрам

Срцето има сила
да покрене
плима што ја преплавува и месечината
а и осека однадвор да внурне
во магнетната длабочина
на внатрешноста
амајлија на вселената

Уметникот од секое семе
собрал по една семенка
за мозаикот
од забот на времето
и од Човекот
грутка земја и оган
од небото – грст вода
од птицата – едно око
од љубовта – едно срце

ИСКОН

На Гојко Делчев Рафкин

Исконот е наш далечен предок
што каде и да сме
иконата наша и кога е ден
и кога е ноќ
пред очи ја имаме
и кога не сме се сретнале
сме се виделе и сме се чуле
во иднината
имаш каде да одиш
и каде да се вратиш
Македонија сме ја тагувале

29/30 април 2015 година

ЕЛЕГИЈА ЗА СОВРЕМЕНОСТА

Песната на гласот
и гласот на песните
од сè што одминало
од секое минато
и сè што надоаѓа
од секоја иднина
има еден длабок темен глас
од заборав што буди спомени
каде што сме биле оттаму
се враќаме во иднината

БИБЛОС ПИСМО
(Зайис)

Предзнаците на Библос, пристаништето либанско,
беа забележани со писмо
за да го снема
Прва беше како сенка на секавањето
Запунина сириска
но неа, пред да умре богот на времето Тот
жива ја закопа
Феникс во пепелта на сонцето-јајце

Феничаните носат појас околу слабината
и кесе околу вратот. И многу многу бродови
како светулки по морињата
та кога ќе се вратеа Феничаните од пловидба
од трговските патишта морски
со чун дома пред есен
посеаните жита на пролет
ги жнееја
на есен
вршеа на гумно
го вееја житото со дрвени лопати
чиниш весла на морските ветрови
Времето е Библос писмо.

ЦИГАРА. МАЛМЕ

Со цигара
го зачадив небото над Шведска
повеќе од динамитот на Нобел
да нема чад и оган да нема
куќа и чад со оган
оти, тоа, раката на срце,
гламната и цигарата
биле остаток од варварските времиња
Но што да правиме како да живееме
сега во куќа без чад и оган на север
И без тутуновите полиња на југот
И во Индија
пијат многу тутун
децата кришум живеат
како и возрасните
Најголема отровна печурка
од чадот на атомската бомба
се извиши едно време над Хирошима
а оваа од цигарава моја
само со по некој прстен од чад
над мојата глава, опоменува:
Не пали цигара од запалена свеќа.

НОВОРОДЕНА ПЕСНА

Воздухот во селидба ја развеал
на Планетата Земја
мојата адреса Животот
А јас пак кој отсекогаш сум немал криза
со силата на штотуку родената песна
до каде што ќе стигнам
се населувам
и во празнината на рајот
имам љубов
а од љубовта и пекол.

Венко Андоновски

БАЛКАНСКИТЕ ХЕРМОГЕН И КРАТИЛ

Луан Старова напишал голем роман. Голем и според темата и според формата. Роман кој супсумира животно искуство на лингвист, дипломат, писател и на – дете. Роман што може да се напише дури откако низ рацете ќе поминат многу книги, низ душата многу премрежија, а низ срцето на детето – многу сцени кои од него прават *дејше илшо се секава*.

Во овој најнов роман, Старова, кој веќе е познат како мајстор на прозната реч, се решава на една експериментална наративна постапка: со минимум дејства во наративната арматура, да ни состави романескен мозаик за нашиот балкански вавилонски синдром. Вавилон и разделувањето на народите и на јазиците овде кај нас, можноста на Балканот тие (јазиците) повторно да се спојат или, пак, народите и културите да останат во мирен соживот и заемно културално запознавање – тоа е епското, широко, макроманско платно на кое Старова почнува да ја слика својата инаку *инишмна, семејна слика на дејше кое се секава*. И во тоа успева, иако тоа компримирање, односно изоставање на дејства, го плаќа со многу знаење, есеистички пасажии и неретко – со чиста лингвистичка наука, односно со историја на јазичните *недоразбирања* на овој наш, како што велат јунаците на неговиот роман – *ипроклеји Балкан*.

Романот е, всушност, дијалог меѓу двајца интелектуалци – Таткото, кој го сонува источниот сон, и Климент Камилски, кој го сонува западниот сон. Јасно е дека уште во самиот избор на ликовите Старова се решил на старата имаголошка претстава за тоа како Исток го перципира Запад и обратно. Уште од култната книга на Сузуки и Фром *Зен будизам и психоанализа*, се знае за стереотипот според кој запад го карактеризира *прагматизмот*, а исток неговата *мистицика*, која е насочена самата кон себе. Овде, таа двојна имагологија (како запад го гледа исток и како исток го гледа запад) е *балканизирана*. Сведена е на односот на двајца врвни интелектуалци, од две различни конфесии (што е типично за Балканот) кои поседуваат огромни библиотеки, во кои се крие клучот на историската проклетија на полуостровот од мед и крв: неговите народи да живеат едни крај други, а во вавилонски клуч – да не се разбираат едни со други.

Најголемиот дел од овој роман, всушност е *дијалог*, и тоа во Платоновата смисла на зборот. Како и Хермоген и Кратил, кои во дијалогот *Кратил* расправаа за „вистинитоста“ на зборовите, односно

дали тие навистина ја репрезентираат суштината на нештата што ги означуваат, нашите ликови, балкански Хермоген и Кратил, расправаат за „вистинитоста“ на балканските јазици и дали тие *вистинити* го одразуваат она што го означуваат – културниот и националниот идентитет. Овие два лингво-интелектуални Дон Кихоти, како што вели нараторот, имаат своја цел: „нивната крајна цел беше со нивните можеби единствени библиотеки во кои се дополнуваа Балканот и Европа, со книгите замислени како енциклопедиско надополнување на историското и културно минато, да го спасат Балканот од внесувањето на погрешните идеи, често накалемувани за во иднина кај народите по завојувачките војни и долговечната превласт на империите. Но, крајната цел им беше: како да се обезбеди за нивните потомци – мирна и среќна иднина, со изговор дека нивното веќе минало и единствената смисла на животот е во спасот на децата...“

И двата лика се извонредно и суптилно извајани. Ликот на таткото, најавен (заедно со библиотеката) како клучен лик и во претходните книги на Старова, е еден посебен тип на чудак, речиси алхемичар, кој верува дека сите книги од неговата библиотека, ако се прочитаат според една и само една точна синтакса, го кријат клучот на балканското историско проклетство, во кое егзилот е неодминлива судбина. Својот интелектуален содружник, Климент Камилски, овој Татко го наоѓа сосема случајно, во една партија покер (прекрасна метафора за балканските односи), и во него наоѓа силна потпора за својот животен, метафизички проект: да се изработи историја на падот на империите на Балканот, а причините да се најдат во јазичните супстанции.

Балканвавилоници, во таа смисла, е една археологија на балканската лингвистика и историја, и во неа е вклучено навистина знаење колку една библиотека. Ликовите на Старова цитираат славни лингвистички и историски авторитети, расправаат за клучните прашања на етнолингвистиката и историјата на Балканот. Тие, со други зборови, водат дијалог во кој се запознаваат имагинарниот балкански запад и имагинарниот балкански исток, имагинарното христијанство и имагинарниот ислам. проблемот на балканските недоразбирања се поставува на глобално ниво: се говори тука и за стремежот да се создаде еден јазик за целото човештво, па, да речеме, се тематизира епизодата (а може и многу да се научи од неа) со обидите за создавањето на есперанто. Тука не се пропушта, се разбира, да се спомене и балканската гордост, Фаик Коница, кој под псевдонимот Транк Спироберг, се вклучува во европската полемика со тезата „дека секој природен јазик со непречена милениумска еволуција, има поголемо право да биде избран за универзален јазик отколку сите вештачки јазици“. Или, како што вели нараторот, парафразирајќи ги тие ставови: „Идејата сите народи да зборуваат само еден јазик е исто како да собереш

коњи, магариња, кучиња и камили и да ги натераш со силата на стапот сите заедно да рикаат, без оглед на нивниот вид“.

Јасно е на што цели авторот: темата на „војна меѓу јазиците“, или лингвистички империјализам (актуелна денес) овде е вешто опфатена преку балканскиот синдром на *јаничарство*. Тоа е, впрочем, и еден од централните поими околу кои се води дебатата на двајцата префинети интелектуалци, и двајцата претставници на една аристократија на духот, која ги проживеала сите страдања на интелектуалниот хомо балканикус: таткото е во постојан егзил (и лингвистички и географски, меѓу Цариград, Поградец и Скопје), а Климент Камилски е интелектуалец од највисок ков, шпански борец против фашизмот, кој во сопствената држава е фрлен на Голи Оток! Тој е во егзил и дома, бидејќи неговата докторска дисертација за педагогијата и за развојот на детето, одбранета на Сорбона, е забранета во неговата сопствена држава! Тие апсурди на понижениот ум им се заеднички и на едниот и на другиот лик. Трагајќи по сопствениот идентитет, тие ќе дојдат до извонредно актуелни сознанија – дека јаничарството, како вид на *огродување* и денес воопшто не е мртво. Балканизацијата, сфатена како субмисивност пред големиот свет и големите сили, не е ништо друго туку јаничарење. За ликот на Таткото нараторот вели: „За него всушност балканизацијата беше облик на јаничарство. Тој трагаше по филозофијата на падот на империите, како состојба на дејаничаризација, на јаничизираниите простори. Овие идеи настојуваше да му ги пренесе на Кирил Камилски“. И понатаму: „Нашите балкански, двете светски војни беа јаничарски. А и во идниот век сигурно ќе продолжи создавањето на јаничарски војни. Големите воени организации ќе регрутираат војници од малите „сателитски народи, кои ќе ги заменат малите неојаничарски воени единици како што е на пример ‘легијата на странците’... Таквите јаничарски елити секоја империја ги подготвува со посебни, радикални методи: но суштинското обележје ќе биде како да ги ослободат идните ешалони на смртта, од корените на нивниот прв, мајчин идентитет, од јазикот, верувањето, од рајот на детството...“

Се чита овде жестока критика и на денешната глобализација, како и империјализмот на јазиците. Се чита опасноста од губење на локалните обележја на „малите“ пред големите култури. Затоа и посебно внимание во дијалогот на двајцата интелектуалци му се посветува токму на Фаик Коница: „...нашиот Фаик Коница во битката на европските идеи не го претопил своето балканство во европејство, за тотално расчистување со својот автентичен идентитет (како што ќе го направат тоа многу балкански интелектуалци, како романските на пример, меѓу кои најкарактеристичен е случајот на писателот и филозоф Емил Сиоран, кој си поставил за императив или да пишува на француски како Французин или да се самоубие), туку останува доследен на своето балканство, односно на албанскиот идентитет, јазик и литература, бранејќи ги со своето прво

име Фаик Коница; но паралелно останува доследен и на своето европејство (што го искажува со совршеното пишување на француски јазик, на кое му се восхитувал Гијом Аполинер...“

Се гледа тука постојаната биполарност и осцилирање на интелектуалците од „децималните јазици и култури“ (Анте Поповски), односно нивната Јанусова природа: припаѓајќи им на „мали“ јазици и култури, тие не можат да се откажат од јазикот, митот и колективното несвесно на нациот во кој се родени, иако по духот се многу често повеќе Европејци од Европејците. Се чувствува овде горчината на онаа западна имагологија, која Балканот го гледа како нешто Друго, неевропско, како темно место и слепо црево на европските култури, онаа целосно погрешна претстава за „имагинарниот Балкан“ (Марија Тодорова), која него го сатанизира, иако според интелектуалните достигнувања тој ист Балкан е – папокот на светот, врската меѓу Исток и Запад, копчето на светот (Ферид Мухиќ). Старова цели и погаѓа токму во сржта на овие горливи прашања: до каде е Балканот, од каде почнува светот и зарем не е таа имагинарна интелектуална дистинкција на Големиот Сјаен Свет и Малиот Темен Балкан само проекција на нечистата колонијална совест на Европа и светот?

Идејата на двата лика да направат мал речник на „турцизми“ кои трајно ја запечатиле трагичната судбина на балканските народи, влијаејќи на нивниот менталитет, иако наликува на наивизмот со кој навидум Хермоген и Кратил кај Сократ расправаат за „вистинитоста на имињата“, станува магистрална филозофска идеја на овој одличен роман. Со тоа овој роман станува и роман-речник на балканското проклетство. Еве го тој круцијален дел од романот на Старова:

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

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

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

1. ајде 2. јаваш 3. ѓабиџи 3. милџи 4. каџиџи 5. комџија“.

Потем двата лика се зафаќаат со темелни семантички расправи за *културолошкиите консеквенции* од „вселувањето“ и „припитомувањето“ на овие зборови во балканските јазици! Мудро, како во научни расправи (а авторот на крајот од романот кажува, скромно, само дел од консултираната литература!), се покажуваат тие културолошки и аксиолошки составки на балканскиот менталитет генерално. Затоа, нараторот мудро вели: „Секој од третираните

турцизми беше свет за себе, со свое минато, осакатена сегашност и неизвесна иднина. Секој третиран збор стануваше универзитет на двајцата балкански ерудити автодидакти, најдени на маргините на општеството, во кое според нивните заслуги требеше да имаат многу, многу повисоки позиции“. Во една таква ситуација на лингво-историско прогледување и освестување, еден од нашите балкански лингвистички Дон Кихоти ќе крикне: „Пријателу мил, си ставивме трн во здрава нога! Никако да се излезе на крај со овие проклетни источни заемки. Ги наоѓаме и таму каде што сме мислеле дека не постојат. Тие жилаво се вкорениле во многу зборови на балканските јазици!“

Со тоа жестоко се критикува идејата за секаков лингвистички пуританизам на Балканот. Се укажува и на балканското национал-лингвистичко слепило, кое не гледа дека: „Балканците, поттикнати од пропагандата на новата Држава, го учат само нивниот национален јазик на училиште, но го игнорираат јазикот на малцинството крај нив и соседните народи“. Секој обид за „чистење на јазикот“ од семиотичките траги на Другиот во јазичната супстанција води кон крвопролевање: „Во еден од заклучоците на Татко и Камилски, беше забележано дека во историјата на народите, на балканските посебно, според кои и настана поимот на балканизацијата, по етничките чистења на народите, обично следеле и чистења на јазиците од туѓите заемки, а понекогаш редоследот бил и обратен...“

Се повикуваат во одбрана на оваа космополитска теза и врвни авторитети, како Гијом Аполинер, кој „бил цврст во ставот дека не може да прифати ваква војна против францускиот јазик која започна во Германија, зашто истото би можеле да го направат Французите во Франција, да се ослободат од германските зборови, потоа Англичаните, па Шпанците. Би настанала вистинска јазична војна во Европа, па и во светот! Нова светска војна!“ Се крева глас против современото, маскирано неојаничарство, кое е составен дел на процесот на глобализацијата: „Нашата планета Земја постојано се јаничаризира. По Втората светска војна јаничарството се интернационализира со создавањето на моќните меѓународни алијанси, кои главно функционираа врз ‘јаничарски принцип’“.

Низ романот дефилира и галерија препознатливи ликови на интелектуалци од Македонија, од двете парадигми (конфесионални), но и галерија ликови од јужнословенските и балканските интелектуални средини, кои на овој или на оној начин учествувале во балканското вавилонско прашање. Нивните имиња, од разбирливи причини (некои од нив се и живи) се модифицирани (но, сепак, препознатливи). Така, романот станува широко еписко платно со многу епистеми, кои го даваат есеистичкиот призив на романот, неговата интелектуална полифонија и неговото мисловно, духовно и културно богатство.

Во секој случај, Луан Старова, со овој роман, според мое мислење, ја дава круната на својата „балканска сага“, но приложува и клучна книга во библиотеката на балканското разбирање и балканската археологија на знаењата и самопознанието. Романот е фасцинантна вивисекција на балканскиот дух, предадена низ една интимна фокализација (на дете кое е сведок на интелектуалните разговори на двајцата балкански Дон Кихоти), со чести и луцидни коментари на човек упатен во сите научни области сврзани со балканологијата. Наместа се чини дека овој роман не е дело на човек, туку на цела една библиотека. И така е: кога човекот станува библиотека, а библиотеките оживуваат низ призмата на личното искуство, тогаш се добива навистина грандиозно дело. Особено затоа што него го води вешта прозаистичка рака и просветлен интелектуален ум. Сето тоа го прави овој роман достоин за највисока книжевна и културна почит од меѓународни размери.

Луан Старова

БАЛКАНВАВИЛОНЦИ

Брзо, пребрзо минуваа париските денови на Климент Камилски во земјата на париските букинисти. Заминуваше рано наутро од хотелот, секогаш според истиот ритуал, по појадокот со тазе кроасани и бело кафе, со празното куферче се упатуваше кон мостот Сен Мишел. Како на географска карта, ги имаше обележано сите посетени букинисти и тие што преостануваа да ги посети.

Забележуваше дека дел од постарите букинисти беа исчезнати, а на нивно место беа нивни синови и ќерки. Се сретна и со други букинисти кои се секаваа на него, а запозна и нови. Речиси кај сите купуваше книги, се распрашуваше за новините во светот на букинистите, во мигови на занес и восхит посакуваше да се најде меѓу нив со свои кутии книги.

Навечер, кога заоѓаше сонцето зад ѓерданот од мостови на Сена, Климент Камилски се враќаше среќен во хотелот, како победник над заминатиот ден чија смисла не можеше никој друг да ја разбере, освен него...

Беше минала една седмица, половината од парискиот престој на Камилски во Париз. Тој не се појави на првиот закажан предоперациски офталмолошки преглед. Сотир Паскали за ова беше извесен од клиниката. Реши веднаш да ги преземе потребните мерки.

Вечерта пред седмиот ден од престојот кога се очекуваше враќањето на Камилски од светот на букинистите со куферчето полно со книги, во холот на хотелот го чекаше загрижениот Сотир Паскали со својата работна чанта на враќање од париската опсерваторија.

Се однесуваше како да се работеше за неговите очи, а не за очите на Камилски. Толку многу беше вознемирен што се случуваше нешто што не можеше ниту да си го претпостави: Камилски како да се подготвуваше да ја одбие единствената можност да го запре губењето на видот. Тој се правдаше за испуштениот преглед, но вети дека нема да се откаже од операцијата.

Сотир Паскали, гледајќи го куферчето преполно со книги и тоа како Камилски со судни маки го влечка до својата соба, сепак, го претпоставуваше најлошото. На заминување му рече дека ќе дојде да го земе и однесе на денот на операцијата во очната клиника.

Камилски во знак на одобрување му одмавна со раката и исчезна со куферчето во својата соба, исполнета со книги. Сите рафтови веќе беа исполнети со цврсто стегнати книги, една до

друга. Имаше и на неколку места од собата, книги една врз друга, на некои места стигнуваа до таванот. Камилски се чувствуваше како господар во лавиринтот од своите книги. Како да делеше заеднички сон со нив. И делеше...

Немаше сила која можеше да го сопре во преостанатите денови да продолжи да купува книги кај париските букинисти. Наврати и неколку пати во блиската книжарница за Источна литература на Армен Самуелиан, ги презеде нарачаните и најдени книги. Ги дополних последните празни простори во својата хотелска соба.

На закажаниот ден дојдоа во хотелот попладнето претставници од француската организација на шпанските доброволни борци за да го земат за свечената средба и вечера. Климент Камилски ја замоли собарката да му го испегла сивкавосиниот костум и за прв пат ја стави својата светлосина вратоврска купена при претходниот престој во Париз. На левиот ревер го постави за првпат по многу години медалот за заслуги од Шпанската граѓанска војна. Се погледна на малиот дел од огледалото, другиот беше зафатен од книгите кои, се чинеше, веќе се движат низ собата.

Камилски во животот доби и други медали, но, сепак, тој што го стави на градите го сметаше за најзначаен. Рецепционерот го виде Камилски без митското куферче, му се виде како друг човек и нешто запишуваше без да го покаже изненадувањето. Камилски му го остави клучот на собата 17 и замина со париските пријатели.

На малата свеченост која му се приредуваше на Климент Камилски дојдоа неколку поранешни шпански борци од некогашниот одред шпански доброволци „Диран“ од Франција кои се бореле со македонскиот доброволец. Не им беше тешко да се препознаат. Сите го носеа истиот медал на реверите. Камилски не им ги заборава имањата. При поздравувањето тој им го нагласуваше името и цврсто се прегрнуваше. Не веруваа дека нивниот некогашниот поздрав на заминување – *Hasta la vista* – ќе се оствари.

По многу години Климент Камилски ќе им се заблагодари на француските леви интелектуалци, доброволни шпански борци, кои со интервенција до Тито и до тогашната Комунистичка партија ќе бараат нивниот соборец да биде ослободен од неправедното обвинение и затворот.

Париските комунисти, макар што меѓу нив имаше и од ултралевото сталинистичко крило, веруваа дека со нив ќе се солидаризираат југословенските комунисти, меѓу кои имаше голем број шпански антифашистички борци на врвни позиции и тие ќе придонесат да биде ослободен нивниот соборец од шпанските боишта. Тие упорно ја следеа судбината на Климент Камилски сè до неговото предвремено ослободување, макар што до тоа дојде со нормализацијата на советско-југословенските односи. Камилски невин поради свои идеи одлежа затвор.

Климент Камилски, откако беше на слобода, никогаш не се беше почувствувал позначаен отколку оваа вечер во Париз. Тој

беше во средиштето на вниманието. Сакаше оваа вечер да трае, да трае. Сепак, крајот беше неизбежен. Му беше предаден медал за почесен француски доброволен учесник во Шпанската граѓанска војна.

Чувствуваше дека со оваа вечер завршуваше херојскиот период на неговиот престој во Париз. Сега го очекуваше операцијата на очите.

Кога се врати во хотелот едвај ја отвори хотелската соба зашто на другата страна од вратата беше паднал еден висок куп вертикално поставени книги. Уште го држеше високиот морал од почесните што му беа укажани од француските доброволни шпански борци. Но набргу го опседна мислата како ќе се справи со книгите.

Погледна во пликот со парите наменети за операцијата на очите. Пликот беше тенок, речиси празен. Немаше пари да се плати операцијата. Имаше пари колку да се пренесат книгите во два-три сандаци до железничката станица и да се натоварат во вагонот кој пишуваше Gare de Lyon – Skopje. Камилски не склопи око ниту за миг од претпоследната ноќ од својот престој во Париз.

Ден пред закажаната операција, во хотелот, пред да оди на работа во Опсерваторијата, дојде Сотир Паскали за да провери дали е сè во ред со Климент Камилски во врска со неговата утрешна операција.

И покрај немарниот однос кон претходните контролни прегледи, Сотир Паскали не сакаше да помисли на најлошото: Климент Камилски да не дојде на операцијата.

Камилски се насладуваше на својот стандарден појадок: свежо печени кроасани со бело кафе. Не сакаше да се лиши од утринскиот ритуал. Сотир Паскали со чантата во рака нервозно чекореше од едниот до другиот крај на холот на хотелот очекувајќи го Камилски, кој спокојно му се доближуваше. Откако се поздравија, Сотир Паскали, веднаш мина на главното:

– Почитуван професор Камилски, утре е сè подготвено за Вашата операција на очите во познатата париска клиника Вал де Грас. Таму се лекувал и претседателот Шарл де Гол. Ќе Ве оперира конзилиум од познати париски офталмолози. Јас би требало денес да платам за операцијата, во цената е вклучен и престојот во клиниката, па дојдов по парите...

Климент Камилски не рече ништо, само го покани Паскали да појдат во неговата соба број 17. Овој претпостави дека Камилски ги чува парите во собата и претпочита таму да му ги предаде.

Паскали го следеше Камилски бавно искачувајќи се по дрвените скали до третиот кат. Собата не беше заклучена. Камилски го имаше клучот со себе. Со голема тешкотија започна да ја отвора вратата потисната од другата страна од нови паднати купишта книги.

Најпосле вратата попушти, се отвори. Немаше место да влезат двајцата. Камилски го пушти да влезе Паскали. Тој беше

вчудовиден од глетката. Во мигот му беше јасно. Камилски ги потрошил сите пари за овие книги.

Паскали не може да најде зборови, немаше коментар, упорно молчеше. Камилски го расчисти влезот на вратата од неколку книги и влезе во собата. Со насолзени очи, тие најчесто му идеа кога беше со книгите, па речиси нечујно изусти:

– Јас, мој Паскали, си пресудив, овие книги пресудија, тие беа помоќни од мене, ме совладаа: не ми останаа средства за да одам на операција на очите. Ти благодарам за големата синовска грижа што ја покажа кон мене...

Сотир Паскали и натаму молчеше, како да немаше моќ да го разбере стариот професор пред својот пораз, пред мноштвото книги, чие откривање и поседување го сметаше за победа. Тој најпосле изусти:

– Јас се обидувам да Ве разберам, макар што тоа ми е многу тешко. Се вели дека книгата вистински се поседува кога се чита...

Камилски ја разбра ироничната алузија, имаше одговор и за ова прашање:

– Овие книги не се купени само за мене, со еден мој пријател, ги обединивме нашите библиотеки, и со нив сакаме да ја спасиме иднината на нашите чеда од балканското проклетство!

Сотир Паскали уште повеќе го изненади овој одговор како дел на поголема исповед, која во мигот му се стори патетична и химерична. Тој добро знаеше уште од студентските денови дека професорот Климент Камилски бил непоправлив идеалист, човек со изворна и ретка хуманост, добрина која не се сретнува, најсакан и најомилен професор, трибун во младоста со интелектуална храброст која ретко се сретнувала на Балканот. Така и замина во Шпанија. Тој имаше силна внатрешна моќ, широка и добра душа, но крешто срце кое лесно доаѓаше во судир со спротивставените властољубиви, кариеристички, бирократски сили. И во тој судир наоѓаше доза во својот идеализам и определувањето за вишите цели. Беше идеалист, но никогаш не беше конформист...

И Сотир Паскали беше еден од претставниците на расата балканските идеалисти. И нему му беше претесно на Балканот. Беше познат како одличен математичар. Замина во Франција на една година како стипендист на француската влада.

И тој беше незапирлив балкански идеалист, кој спас и излез на својот идеализам гледаше во бескрајот на свездените пространства, колку и да беше запиран од картезијанскиот дух на француските институции.

Тој се сети и на другите балкански идеалисти кои црпеле од бескрајот на париските цивилизациски, уметнички, стилски, културни и други цивилизациски вредности на хуманизмот, ренесансата, класицизмот, рационализмот, реализмот, импресионизмот, авангардата (со кубизмот, надреализмот...) и се враќале во малечката родна земја надоени со уште поголеми дози на идеализам. Така, на пример, сликарот Мартин Николски, надоен од парискиот

импресионизам, кога се врати во Македонија, ја продолжи француската стилска формација со сликање мајки доилки, префинети танчарки, во духот на најубавите локални мотиви. Сотир Паскали имаше една од неговите слики и ја чуваше како култна творба.

Сотир Паскали, од еден голем хрватски есеист и франкофон, Матвеј Предраговиќ познат по својата интелектуална храброст во светот, особено кога се работеше за помош и поддршка на затворани писатели од автократските режими кои ја ограничуваа слободата на мислењето, дозна за случајот на хрватскиот сликар Јосип Рацич, кој сонувал да го стигне парискиот импресионизам и да им се придружи на париските импресионисти со својот незадржлив сликарски порив и дарба. Но никако да стигне на време до својот идеал, до импресионизмот на живите париски сликари.

Судбината првин го носи во Минхен, против своја волја да изработува барокни бакрорези во едно познато ателје, оддалечувајќи го од неговиот идеал – импресионизмот. Но секое зло – за добро, барем на почетокот. Со заработените пари од барокот стигнува во Париз. Но овде во тоа време Гијом Аполинер, во еден текст по повод изложба на Пабло Пикасо го објавува почетокот на кубизмот и крајот на активниот импресионизам.

Сликаторот Јосип Рацич тешко се помирувал со оваа непроменлива реалност. Крај брегот на Сена, како еден од илјадниците сликари, сликал импресионистички слики според видените слики во Музејот на импресионизмот. На крајот распнат помеѓу импресионизмот и кубизмот, тој си го одзема животот.

Според светски познатиот хрватски писател Мирослав Крлежа, пријател на Матвеј Предраговиќ, Јосип Рацич станува жртва на својот идеализам да се надоврзе на импресионизмот, кога тој неповратно исчезнувал и кубизмот кој настапувал!

Други балкански интелектуалци, најдени пред бедемите на Европа, или не успеваа да ги прескокнат, па се враќале на време во родните краишта, другите кои ги прескокнувале, останувале во новата средина, на крајот се претопувале како дел од париската протоплазма.

Сотир Паскали беше свесен дека и тој неповратно станува дел од таа протоплазма, но врската со својата родна земја и пошироко од неа, ја гледаше во постојаното одржување на односи со луѓе кои доаѓаа во Париз, секој со грижа и мака, на студии и лекување.

Сотир Паскали ги прифаќаше сите, им излегуваше во пресрет на сите, без оглед на националност, вера, идеологија, пол или возраст. Беше човек кука за сите. Но, сега прв пат се соочуваше со човек од когот на Климент Камилски, кој не можеше да го класифицира во ниту една категорија на балканските идеалисти во Париз. Климент Камилски беше идеалист над идеалистите.

По оваа размисла за идеалистичкиот подвиг на Камилски и кога виде дека ништо не може да промени, освен да појде во Клиниката и да најде изговор за одложување на операцијата за други

времиња, Сотир Паскали со сосем друг тон му се обрати на својот некогашен професор, кога слегло во холот на хотелот:

– Јас, почитуван професоре, имам, на крајот на краиштата, и разбирање за Вашата постапка. Во неа има убавина, но и трагичен идеализам, својствен на големите луѓе.

Јас ќе се погрижам да ја одржам врската со клиниката за евентуално друг термин кога ќе дојдете во Париз. Секогаш ќе можете да сметате на мене...

Климент Камилски беше човек на незапирливи емоции, дури и во годините на староста кога емоциите или пресушуваат или се преплавуваат, тој стана, го прегрна Паскали и му рече:

– Сине мој, никој вака не ме разбрал досега, кога се во прашање моите книги, преостанатиот дел од мојата судбина. Нема зборови кои би можеле да ти ја изразат мојата вечна благодарност...

Сотир Паскали, чувствувајќи ги на образите уште живите солзи на Камилски, тивко му рече:

– Јас, мој драг професоре, почестен од Вашето пријателство и добрина, само ја си вршев својата човечка должност. Секогаш сум Ви на услуга.

Дали имате уште некои работи да се завршат до утрешното патување, пренесување на книгите до Железничката станица на Gare de Lyon? Возот поаѓа точно во 12.00 часот. Јас ќе се распрашам како и кога да ги доставиме книгите...

– Мене, мој Паскали, ми останаа уште троа пари да купам колекција лупи за читање и една лупа за мојот пријател, потоа организирање на транспортот на книгите до железничката станица...

Претпладнето Климент Камилски за последен пат шеташе по улиците на Париз во придружба на Паскали. Брзо ја пронајдоа оптичката продавница која беше воедно и работилница за поправање и изработка на очни помагала.

Климент Камилски со својот веќе добро извежбан француски јазик за време на парискиот престој од младата шармантна оптичарка со руси спуштени коси побара дали имаат колекција лупи. Таа му рече дека обично продаваат една до две лупи најмногу, но чуваат лупи од различна диоптрија во една кутија. Камилски побара да ја види. Праша за цената. Имаше доволно пари да ја купи кутијата и купи уште плус една лупа за Татко. Оптичарката во мигот помисли дека се работи за колекционер на лупи, а Сотир Паскали во овој гест виде некаква самоутеха за неизвршената операција чија смисла можеше да ја знае само самиот Камилски.

На ручекот во домот на Паскали, подготвен од неговата неуморната и пријатна сопруга, Французинката Луција, зготвен според француско и македонско мени, се пиеше македонско вино, а за крајот на ручекот Паскали отвори шише шампањско, кое било наменето да се пие по операцијата.

Тој сакаше и со овој гест да го одржи доброто расположение на Камилски. Домот на Паскали може да се рече беше и неснимана

звучна архива на славни и обични луѓе, кои го искажувале најдоброто од себе, архива која вечно се обновувала и исчезнувала.

Климент Камилски, во домот на Сотир и Луција, им кажувааше за еден од најзначајните кругови на својот живот кој почнуваше од Париз, па преку Шпанија, Балканот, повторно завршуваше во Париз, во нивниот гостопримлив дом.

Во исклучително занесно расположение, кога го допиваше по трет пат залиениот шампањ, му се обрати на домаќинот Сотир Паскали:

– Астрономе мој, морам да ти речам дека конечно утврдив дека ние имаме сродни души. И обајцата безгранично им веруваме на луѓето. Поради тоа би можеле да нè наречат идеалисти, макар што некои велат дека сум бил роден анархист. Но јас не се противам на тоа. Ти трагаш по небеските ѕвезди, по тајните на сонцето, а јас ѕвездите и сонцето ги барам на земјата, во луѓето. Можеби и затоа лесно се разбираме и почитуваме...

Откако ги изрече овие зборови, Климент Камилски стана, им наздрави на Луција и Сотир и заедно со нив на искап ја испи последната чаша шампањско. По испиеното кафе, колку толку за отрезнување, откако Климент Камилски грациозно ѝ бакна рака на Луција, со манир на стар париски кавалер, замина со Сотир Паскали да ја води последната битка со париските книги, подготвувајќи ги за пат кон Балканот.

Во хотелот Monsieur le Prince не беа многу изненадени од фантомското идење и заминување со празно и полно куферче на гостинот од собата број 17. Ова тешко би било поднесувано во кој било друг париски хотел без сериозна опомена на гостинот, до прекинување на неговиот престој. Во собата 17 повеќе не можела да влезе собарка од купиштата книги, гостинот морал сам да се грижи за просторијата.

Во анализите на стариот париски хотел Monsieur le Prince било забележано дека во истата соба број 17 престојувал гостин кој заминал, со купови книги, додуша во помал број отколку 15 години подоцна, но овој гостин, бидејќи се работело за книги, бил толериран до крајот на престојот.

Подоцна се утврдило дека гостинот од пред 17 години бил истиот и сопственикот на хотелот не само што барал уште потолерантен однос од своите вработени кон својот необичен гостин туку побарал од хотелскиот персонал и да му бидат при рака за секаква помош на Климент Камилски. Тој, сепак, бил скромно во своите барања: побарал само да му ги средат книгите, односно да го отворат просторот од вратата во собата до креветот и бањата. Така Камилски во последните денови од престојот во хотелот, во својата соба 17, имаше свој тунел меѓу своите книги кој му овозможуваше да преживее нормално до крајот од својот престој во хотелот.

Камилски и Паскали по ручекот се најдоа во хотелот да го надгледуваат пакувањето на книгите во три големи сандаци од страна на двајца хотелски работници. Камилски беше вистинскиот

диригент во пакувањето на мноштвото книги. Се однесуваше како кон живи суштества. На некои, срекен што ќе ги поседува, дури гласно им зборуваше.

Двајцата хотелски работници му се чудеа на умот. Да беше до нив, тие ќе ги тупнеа книгите без никаков ред во трите сандаци и работата ќе беше готова за час-два. Но тие не смееја да отстапат од наредбата на директорот на хотелот, кој во престојот на Камилски гледаше престиж за хотелот и затоа трпеливо го гледаа Камилски како им подава книга по книга откако добро ќе ги погледа и погали. Оваа операција траеше точно до полноќ, а Сотир го напушти хотелот два часа порано.

Хотелските работници со големи маки ги симнаа трите сандаци полни со книги во холот. Задолжена собарка ја исчисти на брзина собата, а Камилски, откако погледа каде и како се сместени неговите книги, небаре посакувајќи им добра ноќ, се врати во празната соба 17, најпосле да спие сам без книгите.

Долго време Климент Камилски, изморен и опседнат од книгите, не можеше да заспие, по два часа повторно слезе во холот да провери дали се сандациите со книгите на своето место. Рецепционерот дремеше на пултот и не го забележа Камилски. Тој речиси на прсти се прикраде во својата соба и најпосле брзо заспа. И во сонот го довршуваше патувањето крај кејовите на Сена во земјата на париските букинисти. Одеше да се збогува со нив. Нив ги немаше, а тука беа само нивните книги...

* * *

Утредента низ Латинскиот квартал, минувајќи преку мостот Мишел, близу Сена, во чија перспектива на двата брега се гледаа отворените кутии на букинистите, минуваше едно жолто камионче во кое беа книгите на Климент Камилски, а зад нив се движеше колата на Сотир Паскали со Климент Камилски. Малата поворка се движеше бавно, пробивајќи се низ париската вообичаена врвулица, се упатуваше кон железничката станица Gare de Lyon, која ги содржеше дестинациите кон Балканот.

Климент Камилски, кој носеше темни очила, борејќи се со утринската силна светлина, не го губеше од вид жолтото камионче, идниот дел од својата збогатена балканвавилонска библиотека. На моменти му се губеше од видното поле жолтото камионче, кое беше на прописното растојание од колата на Паскали.

Кога целосно се смируваше од париската возбуда и во силното напрегање заборавааше на ослабениот вид, но сега тој ги чувствуваше старите болки поради кои и се определи за операцијата на очите. Но не се предаваше, жолтото камионче повторно се појавуваше и исчезнуваше, а Камилски повторно се напрегаше да не го изгуби од вид.

Најпосле жолтото камионче запре пред Gare de Lyon. Книгите беа префрлени во карго на големата композиција, а потоа во вагонот кој требаше да ги остави во скопската железничка станица.

На крајот Камилски го најде, воден од Сотир Паскали, перонот и поставениот воз Балкан-експрес, а потоа и вагонот кој имаше ознака среде Gare de Lyon – Skopje. Париската одисеја на Климент Камилски се приближуваше кон својот крај заедно со неговите книги, претстоеше балканскиот, неизвесен дел.

Со Камилски патуваа и неговите книги, кои како да правеа од Балкан-експресот подвижна библиотека за чии тајни знаеше само тој. Откако се смести во купето, погледна низ прозорецот. Тука стоеше Сотир Паскали. Ја подаде својата малечка рака. Сотир ја дофати. Беше тоа нивниот последен поздрав. Поаѓањето на возот ги раздели двете пријателски раце. Возот се оддалечуваше, Паскали мавташе во знак на поздрав. Тој подолго време го гледаше Камилски отколку што тој можеше него да го види, бездруго поради ослабениот вид, токму во времето на денот кога требаше да биде извршена операцијата.

Камилски долго време остана крај прозорецот. Гледаше како Париз брзо се оддалечува, се губи небаре до непостоење пред неговите очи. Во мигот се почувствува како победник со своите книги во Балкан-експресот; победа чија суштина и смисла само тој ја чувствуваше и ја разбираше...

(Извадок од романот *Балканвавилонци*)

Георги Старделов

МОЗАИЦИТЕ НА ЧЕМЕРСКИ – ВОНВРЕМЕНСКА ПЕСНА ЗА МАКЕДОНИЈА

Изложбите се отвораат и се затвораат. Сликите се поставуваат и се симнуваат. Сè што гледаме тука пред нас денес, утре веќе ќе го нема. Во таа трајна минливост на сè, она што засекогаш останува да сведочи за еден ликовен настан се каталозите и монографиите. Денес, на затворањето на оваа голема ретроспектива на сликарството на Глигор Чемерски, ќе зборуваме за него и за тие две сведочења: за каталогот и за монографијата посветени на неговото творештво. И двете сведоштва се дело на историчарот на македонската ликовна уметност Златко Теодосиевски.

Во нив е поместена неговата релевантна студија за овој наш познат сликар, во која се опфатени тематските светови, одделните циклуси, оригиналните ликовни и естетски проседа и сликарски идеи во неговото сликарство, како и неговата жанровска разновидност: слики, цртежи, фрески, мозаици. Таа студија е направена студиозно, аналитички и сеопфатно. При сето тоа, Теодосиевски ги претставува во неа и сите битни толкувачи и толкувања на сликарството на Чемерски од бројни домашни и странски автори. Во неа, покрај студијава на Теодосиевски, поместени се и „Полноќните разговори со Филип“ на Чемерски, од кои ме вчудовиди оној детал од неговата биографија во кој се раскажува за некоја отворена дупка што ја нарекувале *коњски гробишта* и во која се фрлале одраните коњски трупови што стрчеле со своите скелети. Таа жестока глетка се врежала во него како нешто архетипско и ќе дојде до израз во сликањето на оние негови фантазмагорични коњи со издолжени глави на кои јава св. Горѓија, слично како кај Бодлер трупот на љубената од *Цвеќињата на злојто*. Тој текст на Чемерски, особено неговиот став дека сè што е возбудливо и монументално во уметноста низ вековите минало низ ситото на моќта, има посебно значење за толкувањето на неговото сликарство.

Чемерски е, несомнено, сликар препознатлив како по начинот на своето сликање така и по својот ликовен свет. Па, сепак, како и големите мајстори во историјата на сликарството, тој се изделува, пред сè, со својата оригинална сликарска филозофија и поетика што зрачи од неговите слики и им дава една посебна метафизичка димензија. Автохтоноста на неговата ликовна метафизика и естетика толку се импрегнирани во нив што во секоја негова

слика се откриваат сите негови слики. Тие се во некој флуиден и интимен дијалог една со друга. Во нив ја следиме чудесната средба со духовната историја на различните цивилизации што протатнеле низ нашите простори и на Медитеранот, обликувајќи еден автохтон ликовен мултиверзум длабоко вкоренет во нашата пиктурална традиција („Курбиново“, ќе рече тој, „е мојата школа“). Но, сликарството на Чемерски не живее од традицијата, туку ја создава неа, бидејќи неговата оригинална пиктуралност е остварена како творечко присекавање на познатите наши средновековни и нововековни живописци, како некое творечко продолжување на македонските икони и фрески од нашите цркви и манастири со оној познат и доминантен темен и оловен хроматизам од византиското црковно сликарство. Но, и паралелно со тоа, во таа пиктуралност се вградени боите од македонските везби и везила сплетени со оние јарки црни и црвени нишки.

Врз тие основи Чемерски создава нови ликовни светови и идеи, локални, т.е. преземени од нашево поднебје, но, истовремено, и универзални, по својот сеопфат и значење. Во нив се слави она највишо што зборот може да го опфати и да го каже, она што древната кинеска филозофија го именуваше со ТАО, а кое ние, Европејците, го преведуваме со Искон, со Потекло на Сè, со опфат на Поредокот и на Смислата на кое се држи овој тлеен и трошен свет. Чемерски затоа и може да рече за себе: *Јас не ѝпраѓам, јас оѝкривам!* Тоа откритие во неговото сликарство ги влече своите корени од начелата на богомилската космогонија, според која овој свет е поприште на две спротивставени и меѓусебно неуништуливи сили: Создавањето и Уништувањето; Бог и отпаднатиот ангел, Сатаната; Светлината и Мракот; Доброто и Злото; Св. Горѓија и ламјата; Подземниот, Надземниот и Небесниот свет. Тие две заврлувани сили, спротивставени една на друга, го откриваат неговото сликарство како „арена во која татни една ретка драма и драматика како резултат на тој непомирлив бој на тие космички и човечки меѓусебно непомирливи сили“. Така, некои негови слики што имаат ист наслов, „Големиот конфликт“, претставуваат всушност, сопствено самооткривање на неговото сликарство од себе самото. Во него има нешто од атмосферата на познатите Фирентинци, Пјеро ди Козимо и Паоло Учело (во некои свои слики Чемерски и самиот назначува во насловот на сликата дека неа ја сликал мислејќи на Учело, посебно експонатите од големиот циклус „Св. Горѓија и ламјата“).

Неговото сликарство е она окултно и силно експресивно насликано ноктурно по дантеовска пеколна визура; тоа е онаа ноќна зона на човековото постоење: оние темни кози, скакулци, кобни магични птици, мери без мера и самрачни темни ора, кои се играат како пред отворен гроб; тоа се оние демонијални чудовишни суштества, оние болни и претажни оплакувања, оние зашметувачки

париски сликоностаси, со тие грешни, толку убави црвени јабољкници и среде нив Ева. Најпосле, тоа се оние неизвесни пловидби, како *Прваџа* и *Големаџа ѝловидба*, на коработ што скелецијата Карон го пренесува човекот до пеколот на постоењето. Ете, сето тоа е сублимирано и наталожено во неговото сликарство. Во него е населена онаа густа како смола медијавална пох *microcosmica*, онаа пурпурна и темносива мрачнаина од која бликаат загатливи соништа и сматни асоцијации на библиски легенди и преданија, митоси и фантазмагории. Притоа, неговата слика не е реалистична. Таа е сликана, навистина, од елементи од реалниот свет, кои, меѓутоа, ја загубиле својата реалистичност, обликувајќи еден колку херметичен толку волшебен свет.

Секој голем сликар има нешто свое што е најголемо во неговото сликарство. Тоа најголемото, најграндиозното, највозвишеното и најубавото во ликовното творештво на Чемерски се неговите мозаици. Сликите можат, се разбира, и да се заметнат, та дури и да исчезнат некаде незнајно каде. Мозаиците, меѓутоа, забаштинети на трајни места, се вечни. А, неговите мозаици ги обединува во една целост Македонија. *Македонија шџо ѝамеџи! Македонија како свеџа земја*. Затоа се тие вонвременска песна за неа! Тие ја откриваат Македонија – лирска и поетска; епска и возвишена, молитвена и бунтовна, иконофилска и иконокластична, темна и сончана, односно сончана во темнината и ведрa во трагедијата. Тие ја откриваат како сликарска оркестрација на лелекот и болот, на оваа земја во која песната и орото се заемно проникнати и во која очајот и надежта никогаш не умираат. Тие мозаици се премногу убави и возвишени, премногу совршени и грандиозни, премногу блескотни и астрални за да можат да се откријат со зборови, кои остапуваат немушти пред нив.

Глигор Чемерски

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ



Иконична глава I, 1982



Иконишна злава II, 1982



Иконична глава III, 1982



Иконишна глава IV, 1982



Иконична глава V, 1982



Маска и икона, 2012



Св. Ѓорѓи, 1995



Моја анијика 1, 2008



Моја анијика II, 2008



Париз, Учело и св. Ѓорѓи, 1995



Гнездо I, 2003



Гнездо II, 2000



Гнездо III, 2003



Найаг, 2003

Влада Урошевиќ

ЕДНО ДЕЛО ШТО СЕ ЗАОКРУЖУВА
(Реч на инаугуративната изложба на Глигор Чемерски
во Куќата на Уранија, летото 2013)

Летото 1962 година, во тогашното предземјотресно Скопје, во клима на сè уште нестивнатата полемичка треска, која се нарекуваше „конфронтација модернисти против реалисти“, во една интензивна ликовна сезона полна со настани што донесуваа големи возбуди, беше отворена првата изложба на Глигор Чемерски. Макар што Чемерски во тој миг сè уште беше студент на белградската Ликовната академија, неговата изложба беше прифатена како уште еден знак на преовладување на модерните тенденции врз закостенетите догматски сфаќања. Јас ја имах оваа иста улога како и денес: ја отворав изложбата и требаше да го најавам влегувањето на една нова творечка личност во светот на современото македонско сликарство. За жал, јас го немам тука текстот од тоа отворање, но се секавам дека зборував за еден исклучителен творечки сензибилитет, кој има развиен усет за силните сетилни дразби, за жестоките климатски амплитуди на македонското поднебје, за одликите на почвата и за наследствата на вековите. Впрочем, тоа беа опсесии и на целата генерација млади творци што во тие години стапуваа на уметничката сцена – и Чемерски целосно се вклопуваше во таа редица поети и прозаисти, кои на барањата од сферата на модерниот израз ги приклучуваа и стремежите насочени кон изразување на обележјата на родните предели, како на оние од доменот на природата така и на оние што се гледаа и се насетуваа во цивилизациските слоеви проникнати со почвата. Бев сигурен дека на македонската јавност ѝ ги претставувам првите чекори на еден од нејзините идни големи творци.

Она што мене ми ги правеше особени блиски сликите на Чемерски во тој миг беше нивната чувствителност за македонскиот летен пејзаж: во боите и облиците од платната на овој сликар беше речиси чујно сунењето на инсектите, врескањето на жегалците, шумот на ветерот во пожолтената трева, како што беше, исто така, насетлив мирисот на сувата, спечена земја и на презреаните летни плодови. Секако, потоа, чекор по чекор, Чемерски одеше кон редукција на дескриптивните податоци и кон синтеза на облиците, но, и покрај тоа, во неговите слики остана да тлее една

особена приврзаност кон законитоста на природните облици и кон нивната сетилна привлечност. Во сегашните свои платна и мозаици Чемерски сè повеќе се доближува до јазикот на симболите, но клучот за тие симболи лежи, несомнено, во тие негови први дела, кои ги содржат соковите на органскиот живот во нивната непосредна опојност.

Сега, педесет години потоа, кога пак стојам пред сликите на Глигор Чемерски и треба да кажам неколку зборови за овој уметник во мигот кога тој и официјално влегува во Македонската академија на науките и уметностите, ме исполнува со радост сознанието дека тогаш, стоејќи пред студентските цртежи и скици на овој сјаен сликар, не сум погрешил во изборот и во оцената.

Она што можам да го речам денес за творештвото на Чемерски, секавајќи се за тие дамнешни времиња, а и прелистивајќи ги во летописот на помнењето многуте настани што сум ги следел во текот на сиот овој изминат период, е дека во дејноста на овој уметник, во сето она што го создавал, постои една извонредна доследност. Она што можеше само да се насети во тие први најави, во првите обиди што ја имаа разбушавеноста и спонтаноста на младешките години, овој сликар го надополни, го избистри, го збогати – и го изнесе до едно вистински заокружено и кохерентно спроведено дело.

Може да се рече дека Глигор Чемерски зазема некои клучни ставови, до кои доаѓа низ своето сопствено искуство и низ своите афинитети уште во раната младост. Во времето кога тој се појавува на ликовната сцена, во почетокот на шеесеттите години на минатиот век, и кај нас и во светот се чувствува голем наплив на апстрактацијата. Наспроти оваа струја, тогаш доминантна, Чемерски, како сосема млад сликар, ја истакнува својата ликовна поетика како повик за обнова на фигуративното сликарство. Оттогаш, секако, палетата на овој сликар, неговата ликовна постапка и неговиот израз се менувале, но, во основа, тој ѝ останал верен на таа своја генерална уметничка определба сè до денес.

Втора одлика низ која Чемерски останува доследен на себеси во текот на целиот свој досегашен опус е неговата опиненост, можеме да речеме – неговата екстаза пред боите и облиците на македонската земја. Од првите почетоци тој пред себе како да ја поставил задачата да ги изрази, низ специфичните средства за ликовната уметност, суштинските белези на македонскиот простор, неговите органски карактеристики, како и трагите што ги посеало низ него минатото. Во прво време во глетките што ги слика од длабочините на вековите се креваат оживеаните тела на античките статуи, на Пан и на сатири, за потоа во неговата инспирација да преовладее византискиот период со големите парадигми што ги дале нерешките и курбиновските мајстори. Низ своето творештво Глигор Чемерски врши еден исклучителен спој на модерното

сликарство и на нашата, македонска ликовна традиција, покажувајќи ги можностите на таквото проникнување низ доказите за вечната актуелност на некои теми и ликовни постапки.

Уште еден среќен спој го карактеризира сликарството на Чемерски: во неговите слики секогаш постои една поткрената емотивна клима, придружена, многу често, со еден продлабочен интелектуален поттекст. Тој е сликар со широка култура, кој поседува знаења од голем број области: литература, историја, историја на уметноста, историја на религиите, антропологија, и ја има способноста тие свои знаења да ги изрази низ еден оригинален и секогаш препознатлив ликовен јазик. Макар што очигледно се залага за обележување и дефинирање на македонскиот духовен простор, ова сликарство е далеку од секаков регионализам или национална затвореност: низ безите и знаците што се дел од ликовниот и од симболичниот јазик на Чемерски пробиваат секавања за пиктограмското писмо на Мајите и за шарите од коптските ткаенини, за илустрациите на сцени од Апокалипсата на фреските од каталонската ренесанса и за претставите од сиriskите амајлии, за суштествата од скулптурите на романичните цркви и за животните од пештерските сидови на Алтамира, за фигурите од платната на Ел Греко и за ерменските минијатури изработени во емајл, за ликовите од грчките вазни и за метаморфозите што ги доживуваат тие ликови на цртежите на Пикасо. И сиот тој раскош од асоцијации се меша и се спојува во ликовниот израз што му припаѓа само на Чемерски: тој ги презема тие елементи од писмото на светот и ги вклопува во едно единствено чувство и во еден единствен ракопис. Може да се рече дека тој во сите тие знаци и амблеми, сретнати низ другите простори и другите времиња, препознава нешто свое и ги чувствува како блиски: таквиот став од Чемерски прави еден сликар со изразито потцртан македонски дух и белег, но, истовремено, и сликар – граѓанин на светот.

Покажувајќи како може да се биде и национален и универзален, поврзувајќи ги линиите на традицијата и на современоста, Глигор Чемерски создал едно големо ликовно дело, кое зазема значајно место во пантеонот на најистакнатите вредности на македонската култура од поново време.

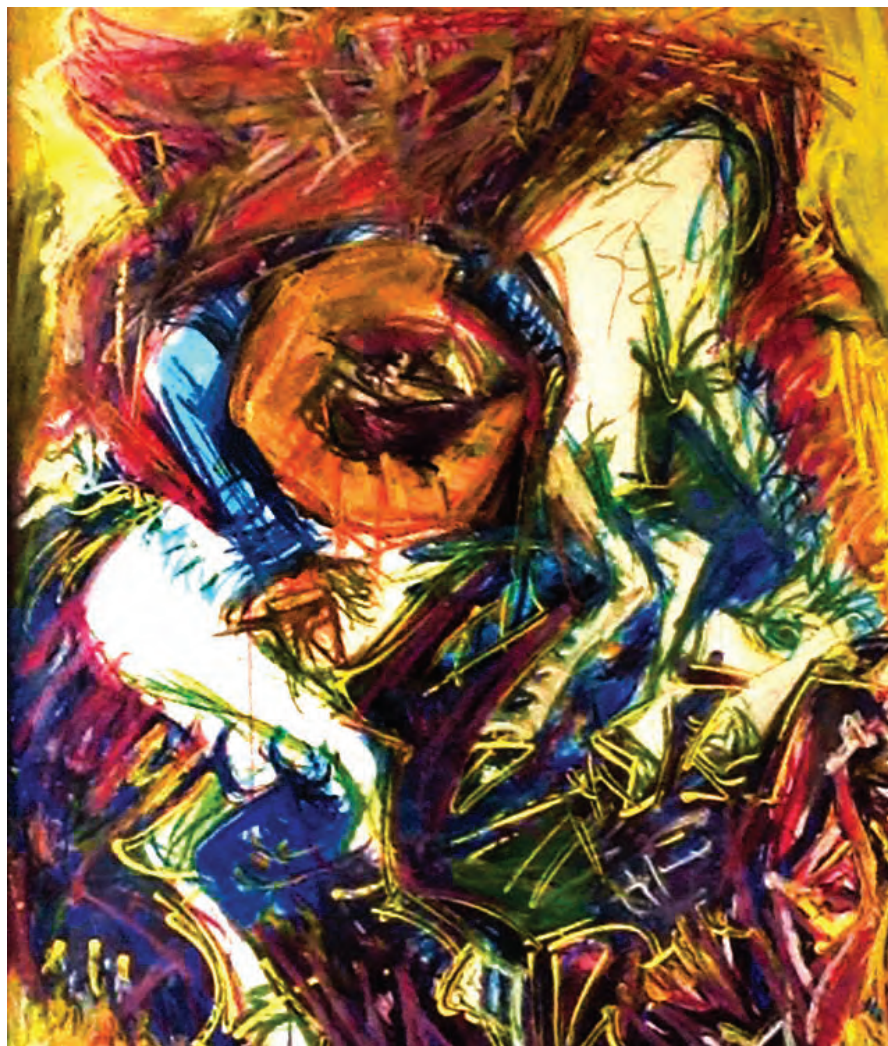
Досега, во текот на педесет и неколкуте години творештво, овој уметник минувал низ повеќе фази, создал циклуси на слики што носат (или би можеле да носат) имиња на „Пастирот од Стоби“, „Инсектите минуваат“, „Пладневни ора“, „Магична птица“, „Патетични глави“, „Курбиново, корен“, „Свети Ѓорѓија и ламјата“, „Оплакување“, „Апокрифи“, „Охрид и охридските“, „Хераклеја“, „Пророкот Даниил меѓу лавовите“, „Ресенските јаболкници“, а сега, очигледно, пред нас настанува циклусот „Пловидби“. Во сликите на кои чулот плови преку водата што блеска под сончевиот оган можеме да ги откриеме секавањата на универзалните митски теми – оние

со ковчетот на Ное, со патувањето на Аргонаутите во потрага по Златното руно, со лутањата на Одисеј, но и поттикот дојден од една паричка што во дамнешните векови била кована тука, во древниот Лихнидос, и на која е втиснат тој малечок чун како парабола на човековата авантура по просторите на немирното и непредвидливо море наречено живот и како симбол на вечниот сон за патувањето кон новото и кон непознатото.

Му посакуваме на Глигор Чемерски, на овој голем истражувач на неоткриените брегови, добар ветар и среќна пловидба.

Глигор Чемерски

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ



Св. Ѓорѓи и ламјаџа, 1992



Св. Ѓорѓи и ламјата, 1992



Св. Ѓорѓи и ламјаџаа, 1992



Св. Ѓорѓи и ламјаша, 1995



Св. Ѓорѓи и ламјаџа, 1997



Вийезој и змијаја, 1998



Вийезоїт и змијаїт, 1998



Вийезој и змијајџа, 1998



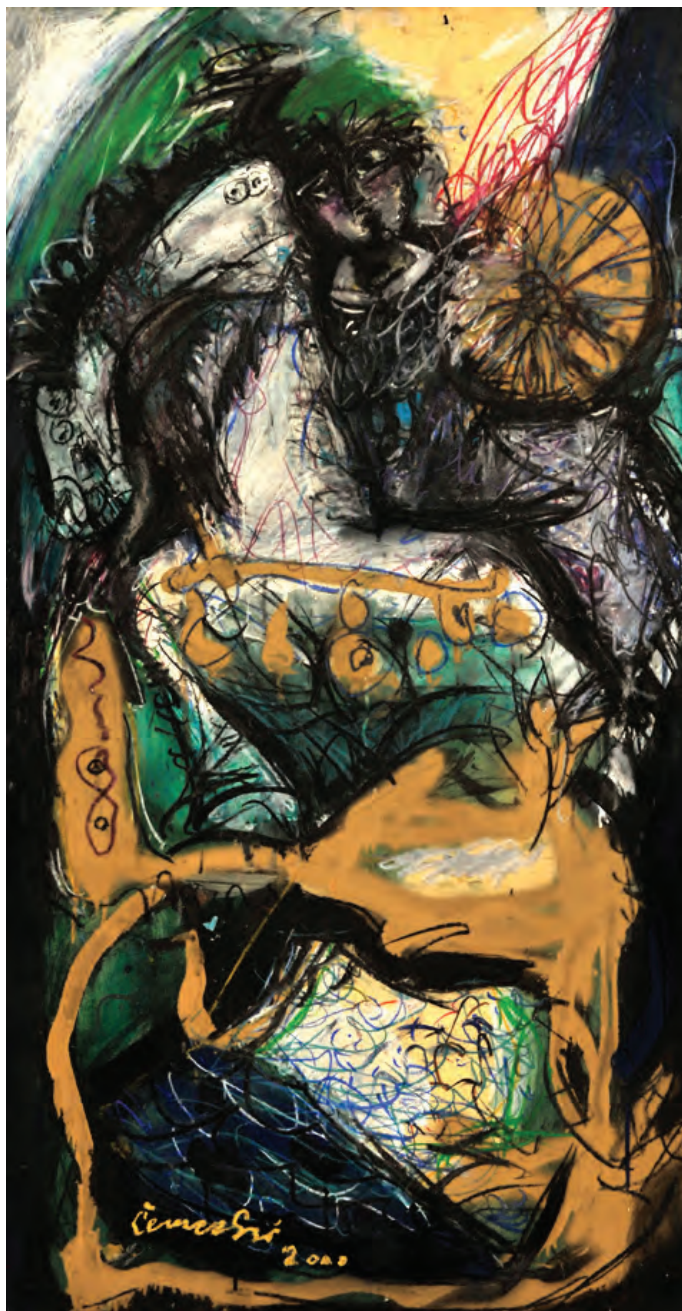
Витџезоџ и змијаџа, 1998



Вийезој и змијајна, 1998



Вийезої і зміїаїа, 1998



Вийезої и змијаїа, 2000

Митко Маџунков

ПЕТ ЗАПИСИ ЗА ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ

ТРИ СОНЦА НАД МАКЕДОНИЈА

(За мозаичкиот диптих на Чемерски во резиденцијата на претседателот на Република Македонија, Скопје)

Ова е резиденцијален простор; на ова место многу угледни гости можеби првпат ќе се сретнат „во живо“ со уметноста на Македонија, а и со уметноста *за* Македонија. Среќен стек на околности е што овој мозаички диптих ги поврзува тие две нешта; во прашање е едно од најсинтетичните дела на нашата уметност свршено кон сопственото битие.

Во творештвото, не само на еден човек туку често и на цели народи или епохи, синтезите се создаваат ретко и тешко. Во ликовната уметност тоа е дотолку потешко зашто е таа просторна уметност, а синтезите, знаеме, бараат временска вертикала. Како на просторот да му се вгради времето, со чисто ликовни средства? Што е она што на овој чудесен диптих ги држи заедно неолитската, античката и словенската Македонија без видлив конфликт? Километри простор од камче до камче, време населено во дух, згуснатост – колкава е далеченоста на сонцето во стварноста на вистинскиот простор толкава е блискоста на сонцето во згуснатото време на мозаикот на Чемерски.

Начинот на кој времето се вградува во едно уметничко дело е една од најтешките творечки задачи. Во мозаичкиот диптих кој е пред нас, таа е решена како „квadrатура на кругот“ од шарени камчиња, со поврзување на далечните времиња и состојби со исто толку далечни техники и постапки, карактеристични за целото творештво на Чемерски, а овде доведени до совршенство со една противставена усогласеност. Технички гледано, „временската вертикала“ е создадена со помошта на симболите и артефактите од различни времиња, а нивното единство на ликовен план е воспоставено со симбиозата на разните и меѓусебно далеки ликовни постапки. Така, со еден пристап кој привидно личи на произволен синкретизам, сродните нешта расфрлени низ времињата и просторите, се поврзуваат во духот со различни стилски постапки. Она што Чемерски го нарекува „жива Византија“, колоритот и опитството на византиското сликарство го испреплетува го модерното експресионистичко

искуство. Кохерентноста на светот (од цели површини) е раздробена со импресионизмот, а веќе со експресионизмот почнува буричкањето по утробата на тој свет. Главната цел на секоја уметност е да ја состави целината, а главното прашање на модерната уметност – може ли од раздробените делови, од трошките и од расфрлените камчиња, наново да се воспостави таа изгубена целина.

Двата навидум независни мозаика од најновото, а можеби и најамбициозно дело на Чемерски треба да се посматраат како единствено остварување, како две поли на еден и ист грандиозен диптих кој контрапунтски се надополнува. Во прашање е една целосна визија која созревала со години и потоа наеднаш се олицетворила, дури до најситните детали. Низ обата мозаика тече истата приказна, како во два паралелни света, во два ту противставени ту комплементарни колорита. Поголемиот мозаик од диптихот е насловен „Македонија – светла земја“, а помалиот „Македонија – земјата памети“. Каква е разликата меѓу нив и каква е врската меѓу нив?

Ова е мозаик за Македонија направен со раката на еден уметник кој минал низ многу светови и Македонији за да стигне до онаа родена од сопственото око, како од некое праморе. Оваа композиција со две различни крила свртени кон две различни страни на светот, оваа симфонија во пердувесто бело, ова сонце од златни лушпи направено, ова сино езеро што се влева во темното ултрамаринско море, ова смарагдно татковинско лозје со замислено бледо момче загледано во магичната птица феникс која само што не ја изела уроборската змија, опкружено со овоштарници, со јаболкници налик на трендафили, со зурли и тапани, со ора предводени од добриот пастир, со стари амфитеатри со маски, со свирач седнат под кулите на градот за кој само тој не знае дека е Охрид, овие познати и мили предели, овие Ерихонски труби под родното небо и над родните бавчи, оваа оркестрација и пулсирање на бои, сето тоа е само дел од возбудата што ја донесува уметничкиот впечаток. Значењата, сами за себе, можат да се стокмат, но срцето не може да не излаже. Над целиот предел лежи тешкото златно сонце како благослов, и сè под него е огреано од неговиот сјај кој стреми да му се врати во миријади невидливи фотони што ја создаваат густината, растојанијата меѓу предметите, осмиците на патиштата што ги поврзуваат градовите и луѓето од обете страни на централната елипса под сонцето, елипса налик на Средоземно Море или на око, око од чии длабочини се раѓа она што е централна фигура на поголемиот мозаик, комплементарна со сонцето, сликата на човекот во кајак.

На тој поголем мозаик е даден животот на Македонија, нејзиниот минерален и растителен свет од кој ќе се родат уметничките и културните артефакти прикажани на помалиот мозаик наречен „Земјата памети“. Навистина, што памети земјата? Она што го гледаме на тој помал мозаик од диптихот е култура. Културата е она преку што паметиме, но и она што го овозможува паметењето,

што нас самите нè помни. Сликата на Големата мајка, комплементарна со уроборосот од поголемиот мозаик, како симбол на вечното кружење и обновување на природата, ја потцртува древната автохтоност на насликаниот простор. Кога покрај златната античка маска ќе се најдат иконографски верните ликови на светите Кирил и Методиј и стилизираните, како букви шилести лица на светите Климент и Наум – заедно со глаголското и кирилското писмо – историската вертикала се воспоставува спонтано, според некој внатрешен автоматизам. Централната фигура е играчот од Стоби, кој ликовно ги вклучува асоцијациите на идеалниот човек на Витрувиј, нацртан од Леонардо, врамен во идеалните геометриски тела, кругот и квадратот. Но, тој круг во квадрат, исто така, е сонце, спрема ликовната претстава, но и спрема значењата, со што и ликовно и метафизички се потцртува и сончевата загатка на Кокино, од дното на мозаикот. Така се собираат на едно место трите сончеви симболи од три различни сфери кои, заедно, греат над Македонија како трите сонца од народната песна. И во средиштето на сите три е човекот, во тројната иконографска претстава на сонце, бог и уметнички лик.

Византиското сликарство не знае за перспектива, тоа е заситено со сопствениот внатрешен сјај свртен само кон внатрешните хоризонти. Зародишот на перспективата, како навестување на патиштата по кои ќе тргне Европа со ренесансата, видлив е, меѓутоа, тоа го знаеме сите, на фреските од Нерези, или на мајсторските дела на Михаил и Евтихиј од Богородица Перивлепта во Охрид. Тој византиски свет со бегло навестена перспектива е роден тука, на наша почва, и згаснал тука. Ретки појави се, но не и непознати, тековните на старите култури и на старата уметност да се родат во нов вид, по многу години или векови, како што, на пример, профилите и линеарноста на старата египетска уметност се појавија на платната на модерната уметност на XX век. Чемерски е еден од оние големи сликари, кој, небаре разбуден од сонот од приказната за заспаната убавица, го продолжува чекорот започнат и сопрен во воздухот пред седум века. Неговата врска со Византија не е само во златото или синилото на византискиот колорит, и не само во нејзиното вгнездување во модерното сликарство, заедно со гласовитата синтагма „жива Византија“, туку и во тоа продолжено движење, во таа обновена перспектива на еден трајно скаменет, чудесен но бесперспективен свет.

Перспективата на оваа грандиозна мозаичка композиција е дадена преку пловидбата или, поточно речено, преку летот на гемијата и осамениот гемиција од средишниот дел на мозаикот, под големото златно сонце. Длабочината и просторот, а со тоа и внатрешната перспектива се дадени во движење од камче до камче, во бујната оркестрација на белото во бројни модулации под златната усвитеност на сонцето. Тоа се инакви перспективи, со внатрешни, метафизички димензии. Но вистинската, или барем

реалната, земна перспектива е дадена токму преку лаѓата која се кренала над своето море и летнала кон безмерноста на просторот. Има тука нешто од грандиозните ликовни претстави за постанокот, но и за крајот на светот. Кој е тој што седи во лаѓата, Бог кој лебди над водите додека го создава светот, или неговиот Син анаграмски скриен во рибите што пливаат околу лаѓата, кои ќе го наранат светот без да се потрошат. Или станува збор за Икар кој опасно му се приближува на сонцето? Или за Ное кој се спасува во својата арка? Или е во прашање просто убавината и младоста на светот, олицетворена во некое вечно младо божество, она што само уметноста може да го собере на едно место, под својот драгоцен покрив.

Земјата помни, затоа што уметноста не заборава!

УДК: 75.036.7(497.7)

АВТОРСКИ ИЗБОР (Скопје, Галерија ОКО)

За мозаикот на Чемерски во Кочани Стеван Станиќ во пролетта 1983 година има напишано дека е „тоа всушност Глигоровата Сикстина“. За мозаикот на Водно, во резиденцијата на претседателот на Република Македонија, денес можеме да кажеме дека е тоа – метафорично зборувајќи – Рајската порта на Лоренцо Гиберти, златната порта низ која се влегува во вечноста нарасена со она што е во уметноста на мозаикот најдобро. По Кочани, Чемерски ќе отвори една изложба во Ателје 212 во Белград, под име *Пашеџичен сликоностијас*, во која Станиќ ќе види „една единствена слика која пред наши очи се размножува“. Рефлексот на таа мисла можеме да ја видиме и сега, со тоа што „дијалогот со самиот себе“ ја има силната на авторски потпис.

Ова е авторски избор на Глигор Чемерски спроти големата ретроспективна изложба во Даут-пашиниот амам, и можеби авторски коментар на таа претстојна изложба. Пред нас се дваесетина главно неизложени платна настанати во временски период од триесетина години, а со сродна, комплементарна структура, од кои седум или осум ги имаат својствата на цртежи исто колку и на слики. Нивната општа карактеристика можеме да ја побараме во синтагмата *оркестрација и конјинуиџеџи*. Сите овие платна водат меѓусебен разговор, но уште повеќе се дошепнуваат со делата на истиот мајстор, кои веќе настанале, или ги навестуваат оние што сè уште не се создадени. Некаде на пресечната точка од тие страсни варијации на познати теми можат да се насрат значењата на сликарството на Чемерски, смислата на неговиот ликовен труд.

На големото монохромно платно *Големојто оро*, со стивнати зеленикави тонови и со игрив тапанџија, ангелот од Курбиново станал менада и личи на лик од *Герника*. Своевидна студија на звукот и движењата, тоа ги навестува Кочани и големата „фреска“

сместена во МАНУ, наречена *Тријџих Македонија*. Звукот проследен со широките движења на танчарката е подвлечен со трите симетрични лака во дното на сликата како со три удири. Тапанцијата небаре чука со онаа коска од филмот на Кјубрик *Одисеја во вселената*, со која се навестува раѓањето на силата, но и на свеста. Очите кубистички расфрлени врз платното што будно ја следат играта само го потврдуваат впечатокот на една вонвремена згуснатост.

Тука се и сликите што претставуваат студии за централната фигура на поголемиот мозаик од Водно. Ако човек не го знае редоследот на нештата, не би можел да одгатне дали му претходат на големиот диптих или произлегуваат од него, во толкава мера идеите се разгрануваат по принципот на бесконечното моделирање на една или повеќе фрази, како во монументалните дела на музиката. Летачката лага која на големиот мозаик наречен *Македонија – свейла земја* ја создава перспективата, овде, на едното платно, ја продолжува „големата пловидба“, додека на другото како да е зафатена од водовртежот на Малстремскиот вир. На обете платна бројот на патниците е зголемен и нивната положба е јасно видлива од нивните повеќе или помалку стаписани лица. Во *Пловидбата* изненадува присуството на лик со сурла: дали е тоа синот на Шива, богот-слон Ганеша, запишувачот на големиот еп *Махабхарата*?

Ни се наметнува прашањето: во што е смислата на вечното повторување, на бесконечното (пре)создавање на едната единствена слика? Ресенската јаболкница Ева ни е позната во повеќе варијанти, како Мајка-природа со сочни, ропкави гради. Тука се трите „Мои антики“ кои наликуваат на три Руански катедрали или на три копи сено од платната на Моне, осветлени со различни сонца, со тоа што овде нема надворешно сонце, а нема дури ни објективен свет во вистинска смисла на зборот. Тука сјајот се точи од самото средиште на нештата и ја создава внатрешната слика на светот. Таа оркестрација на колоритот е всушност она што ја пресоздава „мојата антика“ во букет од двајца сатири и една менада, кои можат да се наречат и тројца тиквешки гроздоберци со три различни колоритни ерупции на небесносината и темновиолетовата, на оранжот и жолтата, на сино-зелената. Комплементарно надополнување на тие три слики се двете „одалиски“ од *Пресијанскиите девојки*, кои довикуваат спомени за Матис и Дифи. Тоа е чудесно цветање на боите во водите на една „експресионистичка импресија“ за езерото, исткаена повеќе од момински трепет одошто од вода, повеќе од густа гама на расцутени езерски тревии одошто од езерска широчина, повеќе од внатрешно одошто од надворешно бранување. Вечно прашање на сликарството останува дали облечените фигури прво биле голи или голите се само соблечени – што се наоѓа под облеката на платната – каков е распоредот на густината и наслојките кои во животот ги раслојува времето, а во сликарството се секогаш на истото место, едниврздруги. Интензитетот е единственото засолниште на загатката.

Во „спомените од Хераклеја“ од оваа изложба особено е возбудлив начинот на кој подните мозаици ја победуваат земната тежа и добиваат сопствена вертикала. Керберот се разбудил од својот подземен (всушност, подно-земен) сон и сега се поткрева и протегнува пред нас; гледа на која страна да фати, дали и понатаму да го варди подземниот свет или да почне сосема нови авантури во еден инаков амбиент. Само како? Постои ли воопшто светот надвор од рамките на платната? Може ли Керберот од Хераклеја да се разбуди од мозаикот на едно одамна минато време, да стигне во некој битолски сокак и да се смеша со другите кучиња? Можат ли преспанските девојки и тиквешките ликови да ги однесат трендафилите и рогот на изобилството и езерото дома? Можат ли кајакарите со опулени очи од Малстромскиот вир, или од коработ на дедо им Ное или од летачката лаѓа на брат им Икар да се вратат на мозаикот на Водно? Може ли тапанарот да го пронајде патот до Кочани или до аулата на МАНУ, може ли ангелот-менада да се врати во Курбиново? И колку се тие нешта – Битола, Тиквеш, Водно, Кочани – воопшто стварни во уметноста на Чемерски? А ако не се, што е, тогаш, она што нестварното го прави сепак стварно и прифатливо?

Поврзувајќи го византиското сликарство со ликовната иконографија воопшто, а посебно со искуството на модерната уметност, пред сè на кубизмот и експресионизмот, Чемерски ја бара синтезата на тој привиден синкретизам во бесконечното варирање на составните делови кое ќе му ја открие смислата на целината. Импресионизмот ја раздробил целината на светот, експресионизмот е дијалогот со таа раздробеност – кој е патот од тие нестварни предели до нас? Освен и отаде убавината на овие платна, има ли и друга порака што ни ја упатува ова сликарство? Мислам дека е тоа пораката за поврзаноста и комплементарноста на нештата, начинот на кој развеаните суштини и fascinаии се пресретнуваат низ времето и преобразуваат во нашиот дух. Не се ова само цитати, спомени од Византија, глетки од Хераклеја или винички теракоти кои како да ги исчукал Петре Гарката – тоа е сето тоа наеднаш, воспоставување на вертикалниот ликовен столб што личи на нерезализиран обелиск. Во повторувањето на мотивите, во нивното призрачно шетање од дело во дело, од слика во слика, има нешто од уметноста на фугата, од вечното речење и прередување на истото во исто таквата вечна потрага по хармонијата и по смислата на таа хармонија. Зошто да се повторува во бесконечни низи и модулации она што би можело да се искаже со еден тон, ако може? Зошто да се слика истиот мотив во сета разновидност ако сите значења и убавини можат да се опфатат наеднаш? Раѓањето – па и раѓањето на уметничките дела – е изгледа токму во разновидноста на истото. Различните исти Руански катедрали и копи сено на Моне, кои веќе ги споменав, се метафора за творештвото воопшто – темите се секогаш исти, но она што нив ги преобразува е самата „обработка“. Некои сликари, како Моне, ја регистрираат различната игра на светлоста врз истите предмети, или, поточно, ја даваат

својата импресија за таа различност. Други сликари, како Чемерски, линеарната игра со спектарот ја претвораат во буричкање по утробата на тој ист спектар. Тие навлегуваат во оние за повеќето недостапни алхемиски предели каде што „се раѓаат сами и гаснат сите нешта“ (Шопов), каде што е вртокот и прататковината на звуците, зборовите и боите. Мотивот не може да се потроши додека не го најде своето внатрешно разрешение. Една од поуките на уметноста е дека таа има трпение да го чека развојот на настаните; нејзе вечното повторување на нештата не ѝ пречи, тоа е нејзиниот природен амбиент.

Ќе ја убие ли најпосле свети Ѓорѓи ламјата во сликарството на Глигор Чемерски, ќе нè ослободи ли од неа? Оваа изложба го поставува тоа прашање на драматичен начин. Тоа не е реторско прашање, туку прашање кое бара одговор, а од тој одговор зависи како ќе го сфатиме сликарството на нашиот уметник во целост.

Во што е загатката на ламјата, односно змејот, кое е неговото скриено значење? Чемерски е фасциниран со сликарството на Пјеро ди Козима, авторот на оној чудесен портрет на Симонета Веспучи со змија место ѓердан околу вратот. Пјеро ди Козима има една слика на која Персеј – прадедото на свети Ѓорѓи – ја спасува Андромеда така што го убива змејот. Змејот, антрополошки гледано, барем во таа варијанта, е хтонско суштество со чие уништување (подземниот елемент ќе биде победен со што Персеј и Андромеда ќе го освојат небото и ќе станат соѕвездија. Но змејот има и поинакви, дијаметрално спротивни антрополошки значења. Во својот роман „Невестата на змејот“ Влада Урошевиќ вели дека важноста на змејот е „во неговата езотерична смисла“ (Леви Брил), дека е тој врската меѓу световите, чувар на закопаното богатство, дека раководи со „трансмутацијата на металите“ и дури дека е тој, всушност, главниот алхемичар, творецот и чуварот не толку на златото колку на она што златото го симболизира, а тоа е суштественоста на нештата.

Ако е така, како се справува со таа амбивалентност, со тој типичен балкански дуализам, самиот Чемерски; има ли изгледи неговиот свети Ѓорѓи да ја заврши својата борба со змејот односно ламјата? Свети Ѓорѓи бил бездруго голем јунак, а како таков го гледаме и на платната на Чемерски; но како би можел тој да ја убие ламјата кога воопшто нема копје? Тоа е можеби најголемата загатка во сликарството на Глигор Чемерски, а можеби тука треба да се бара и тајниот одговор што сликарот ни го дава за своите уште потаинствени намери – зошто му го одзел копјето на свети Ѓорѓи? Тоа го направил многу одамна, можеби сосема спонтано, од чисто сликарски причини, за да го избегне баналното повторување на истата поза со шилката на копјето под вратот на ламјата и да ги разигра нејзините облици, да ја претвори во еластична играчка, во питома кутре и поразено ѕвере кое измамува солзи, а истовремено да ја спои со свети Ѓорѓи како коњ и јавач во сите

можни акробатски пози. Како и да е, волно или неволно, свесно или несвесно, одземајќи му го оружјето на јунакот, ние знаеме дека сликарот го поштедил сверот и дека затоа ламјата никогаш нема да се симне од сликарските платна на Глигор Чемерски, ниту пак свети Горѓи ќе ѝ се симне нејзе од вратот. Ламјата не се дави со голи раце; стисната силно, таа е само прегрната, гушната. Во извонредната реплика според Паоло Учело ламјата ги има добиено дури и дебелиите дрвени нозе на коњите од гласовитиот сликар; но ѝ тука ги нема неговите многубројни вкрстени копја. На *Свети Горѓија и ламјата* од Вилмингтон светецот со ореол и со зачудени очи од икона ја јава ламјата како бел коњ на родео, со развиорена црвена наметка, пред темносиното византиско небо-сид, а нејзината раздвиженост е потцртана со статичната фигура на светецот, и со небаре со нога фиксираното средиште: крвавоцрвено врз бело. Во *Свети Горѓија Охридски* бедемот на градот е ликовно комплементарен со змијата врз која се нафрлила ламјата: свети Горѓи е црно петно, на сликата доминира жолтиот штит: небаре самата ламја го брани градот од други ламји. Еволуцијата на мотивот особено е видлив на платното *Ришерови и змијата* која е исто реплика, овој пат на Дирер („Смртта, витезот и ѓаволот“), но со чудесно редуциран материјал: коњот го препознаваме по главата, ритерот по левата нога, права во узенгијата, а на сликата пак доминираат белата боја на змејот-призрак, и штитот, кој е сега истовремено и саат кој сред борбата го мери времето со своите стрелки-коси. Тоа е сликата на постојаната борба на лутите, непомирливи непријатели, животот и смртта, кои најпосле ќе се измешаат во вечното преплетување на нештата. На таа програмска слика, витезот воопшто го нема (доколку не е ничкосан и не сирка од сопствената утроба), тука му е само ногата, претчувството на патот, а на местото каде што треба да биде неговото исправено тело гледаме градби, цркви, манастири, со навестени фигури во вратата и на прозорците: тоа се немите набљудувачи на животната драма.

Хтонското чудовиште од темните пештери на сопствената потсвест – или на колективното минато – не треба да се убие туку да се припитоми, и од него да се направи сојузник – во тоа е трајната порака на циклусот на Чемерски за свети Горѓи. Чудесното разрешение е дадено во сликата со музејска вредност насловена хумористички *Свети Горѓија Вејровишии*. Тука преобразбата на ламјата во коњ целосно е завршена: и тој коњ е пак бел, сосема бел. На сликата доминира жолтата и „дожолтата“, сè е решено во две бои, при што на црвената пак ѝ е дадена улогата на наметка што се виори на ветрот. Ликот на светецот е сведен на детски цртеж, а сината со која е исшарана ногата лачно е поврзана со големите, ширум отворени очи на коњот-ламја. Нема никакво сомнение дека симбиозата меѓу свети Горѓи и ламјата целосно е завршена со тој детски цртеж, со тие, со детска рака нацртани очи на таа играчка-змеј, и дека таа слика има тежина на авторски потпис.

Таа ни кажува дека троглавиот огнен змеј станал бел коњ, светецот дете, вечната борба потрага, а потрагата вечност, која е друго име и за уметноста.

УДК: 7.036.7(497.7)

ПАРИСКИ НОЌНИ ЗАПИСИ ЗА ЦРНОТО

Црното, се разбира, не е боја. Белата е невидливиот почеток на обоениот универзум (црвен, жолт и син), а црната неговиот очигледен крај. Цртежот во сликарството е елементарен запис што личи на писмото, со кој почнува создавањето: додека црното не го допре белото, нема дело, нема раѓање, нема уметност. Дури и кога бојата на цртежот не е црна, таа се подразбира во таа единствена игра во која крајностите, првото и последното, почетокот и свршетокот, се допираат. Белото не постои и не може да постои додека него не го одбележи првиот црн потег; но и црниот потег не може да постои ако зад црнилото не остане белина која ќе го осветли и ќе му даде смисла. Дури и „Црниот квадрат“ на Казимир Малевич бара бела рамка, која ќе го потврди триумфот на црното како крај на сликарството, или на светот. Но „црниот квадрат“ не е цртеж: тој е програмски став. Кога Бернард Маламуд ќе напише „Црното е мојата омилена боја“, тоа е исто став: црното се прогласува за боја, и тоа – за бела боја. Но, тоа се метафори. Цртежот не може да се скрие во нешто што не е цртеж. Играта помеѓу црното и белото е играта помеѓу раѓањето и умирачката: првото го навестува другото, но само второто може да го потврди првото. Затоа цртежот во сликарството, ако не е скица и костур за нешто што допрва треба да се создава, туку конечна цел, секогаш личи на драматична исповед дадена во часот на тешки искушенија и душевни немири, кога се полага сметка – и тоа исклучително пред самиот себе – за поминатиот пат, за својот однос кон светот и за скриените значења и пораки на своето дело.

Во таквите дела спаѓаат, на пример, *Кајричосиите* на Гоја, заедно со оние што самиот уметник ги нарекол *Емфајични кајричоси* (*Кајаширофије на војнаја*), дела кои одат сто години пред своето времето, и не оставаат никаква можност тоа (време) да ги стигне. Можеби затоа таквите дела никогаш не стануваат омилен кај публиката. Избирајќи меѓу Маите, и сите *Кајричоси*, публиката секогаш ќе се определи за една Маја, без оглед на тоа дали е таа облечена или гола. Но душата на Гоја, она поради што тој станал сликар, оставена е во неговите „црни слики“. Слично е и со некои други големи сликари кои имаат свои „капричоси“, свои „црни сонца“ создадени наспoredно со оние другите, златните, наспроти секоја комерцијална логика, а веројатно и независно од сопствената волја, како сведоштво за времето и траен и неодгатнат, линеарен или нелинеарен, запис. Меѓу нив спаѓа и Глигор Чемерски.

Веројатно нема нужда да се зборува за тоа каков колорист е Чемерски. Оно на што треба да се предупредат љубителите на неговата уметност е да внимаваат да не ги заслепи тој, со годините сè поблескав колористички сјај, пред очите да им се навикнат на темницата која се простира во подножјето на тој огреан, радосен свет. Дури и чудесниот централен мозаик на Чемерски „Македонија – светла земја“ лежи врз наслојка темен, зачаден камен. А целата градба, пак, на неговото монументално сликарско дело лежи врз неколку цртежи и врз безбројните нивни варијации како носители на оние теми и мотиви кои со години, а во идеална смисла на зборот и со векови, останале непроменети. Кога ќе најде време на искушение и страв, кога темната страна на постоењето ќе стане толку доминантна што ќе изгледа дека завладеала со светот, се појавуваат и тие темни уметнички записи, како ноќни разговори со самиот себе, една уметност која е толку натопена со стварноста, толку вистинита, толку искрена, што не бара дури ни свидетели.

Во случајот на *Парискије ноќни записи* на Чемерски не станува збор за класичен цртеж, чија тенка линија остава доволно воздух дури и во сцените на пеколните страдања. Овде се во прашање широки потези со моливот-четка, вистинско напластување на црното. Откраднати од темните длабочини на сопствените стравови, тие цртежи се потрага по изгубените облици на она на што цртежите првобитно се однесувале, а кое тие цртежи, сега, двај можат да го навестат. Експресионистичката потрага на Чемерски, не само во овие дела, треба да се гледа како потрага по формата и ликот на еден столчен, деперсонализиран свет кој првин треба да се препознае, зад искршените облици, за да добие можност некако да се залечи и, евентуално, обнови.

Ако е смртта на еден единствен човек истовремено згаснување на една вселена, што е тогаш уривањето на цела држава со нејзините републики, региони, градови и села, пропратено со воени сверства и цивилни стравотии, со масовни ликвидации, со дробење, мелење и премесување на сите нејзини суштини – зар навистина само глупав наслов на првите страници на весниците кои траат еден ден и се помнат една ноќ? Ако зад рedefинирањето на еден регион останат некои изменети државни состојби, од кои едната се доживува како свое сопствено, последно засолниште, и ако и во неа пламнат нови пожари, нови војни, ако и тука потече крв во името на тоа кој колку ќе грабне – тогаш тоа не се решава во уметноста, туку на некои други места. Додека трае ужасот, уметноста нема што да бара, таа може само да плаче. И овие црно-темни цртежи на Чемерски не можат да се доживеат поинаку туку како плач на скршени, здробени, исцедени фигури, деформирани до непрепознавање, над сопствениот гроб, над сопствените мртви тела. Не случајно, и тука, мотивот на оплакувањето на Христос од Нерези, мотивот на мајката која не може да се прости од своето чедо, останува централен и доминантен. Само што сега и таа последна слика, и тој ламент, и тој последен крик, треба да се бара во

пепелиштата, во сопственото непостоење. На цртежите, целите фигури се скриени под кршотините на извиличените фрагменти како што по катастрофите телата се скриени под купиштата градежен материјал, пепел или кал.

Во модерната уметност има, се разбира, многу лаги и неискреност, многу празни „форми“, многу декларативна болка. Изгубеноста сред програмираниот хаос на апстрактниот експресионизам на еден Џексон Полок, на пример, е нешто сосема различно од симболистичката невидливост на нештата кај еден Густав Климт. Кај Чемерски станува збор за нешто трето: светот на формите е буквално здробен и – редифиниран. Кај Климт распетието не може да се види затоа што се измешало со дрвјата и тревите, со истоста на секојдневјето. Кај Чемерски, ликовите на Богородица и Христос не можат да се препознаат не затоа што се скриени, туку затоа што се исчукани со казми и целосно разорени, а во чисто ликовна смисла, разлеани, распластени и раскостени. Од нив не останало ништо освен болката на самото оплакување. Тој Христос, повеќе одошто на својата иконографска праслика, потсеќа на оној дефинитивно мртов Исус од сликата на Ханс Холбајн Помладиот, *Телојто на мртвиот Христос во гробот*, од која Достоевски толку се уплашил сфаќајќи дека од *такавта* смрт нема воскресение.

Таквата преобразба на ликовите, а со тоа и на значењата, кај Чемерски се среќава – во еден уште поширок спектар – во цртачката трансформација на мотивот на св. Горѓи и ламјата, каде што сè е измешано, и не се знае што е глава на човек, а што глава на коњ, што глава на коњ а што глава на ламја, и во каков однос на борба, противставеност и блискост се дадени тие, во една игра на најразлични постапки, при што гротеската која поминала во една хумористичка соголеност им дава на ликовите нешто дефинитивно и препознатливо смирувачко, како на детските цртежи или на онаа антологиска слика на Чемерски што се вика *Свети Горѓи ветровитиот*. Мултипликацијата на истиот мотив создава еден пандемониум во кој ламјите растат од белата хартија како Мирмидонци, а единствената светла точка е скоро незабележливата преобразба на св. Горѓи во еден пикасовски стилизиран Дон Кихот, доволно исправен, храбар и луд да ја прифати навидум бесмислената борба против невидливата опасност скриена во ветерниците.

УДК: 7.036.7(497.7)

ПОЛОВИНА ВЕК – ЦЕЛА ЕДНА ЕПОХА
(Ретроспектива 1960–2010, Национална галерија на Македонија,
Скопје, Даут-пашин амам, Чифте-амам)

Оваа изложба е празник за Македонија. Половина век од работата на еден уметник како Чемерски одбележува цела една епоха во историјата на нашата национална уметност. Ваквите рет-

роспективни изложби се билетот со кој се влегува во вечното паметење на луѓето. Недостижната цел на оваа изложба е да покаже што сè создал уметникот во текот на својот живот. Велам *недосџијжнаџа* затоа што опусот на Чемерски е толку голем што не може да се собере не во два туку ни во дваесет и два вакви, двојни везирски амами. Оваа изложба барала големи усилби во пребарувањето на животната живописна архива, во изборот на материјалот, а и во репродуцирањето на физички достапните дела, активности кои во нашите (ајде да ги наречеме) услови великодушно му се отстапуваат на уметникот. Тој грандиозен проект на Националната галерија на Македонија, под покровителството на Министерството за култура, не можел да се изнесе без клучната улога на Златко Теодосиевски како *spiritus movens* на овој спектакл и воедно авторот на каталогот и на монографијата за Чемерски. Мене ми претставува лично задоволство што изложбата ќе биде збогатена и со комплементарниот придонес на Влатко Стефановски чија музика – во оној дел што се однесува на преобразбата на фолклорната матрица во една нова форма – е блиска до начинот на кој византиските мотиви кај Чемерски се пресоздаваат во нови дела со сосема нов сензибилитет.

Покрај оригиналните дела, кои го посочуваат развојниот пат на нашиот уметник и ги одбележуваат неговите врвови, тука се и фотографиите и репродукциите на двете ремек-дела на Чемерски, „Споменикот на слободата“ од Кочани и мозаичкиот диптих „Македонија – светла земја“ и „Македонија – земјата памети“ од претседателската палата на Водно. Верувам дека средбата со репродукциите на диптихот во природна големина ќе биде вистинско откритие за сите оние што не го виделе оригиналот, зашто станува збор за едно репрезентативно дело на современиот европски мозаик, кое ќе биде достоинствено оценето од идните поколенија, а ние сега можеме само да му се восхитуваме. Таквите дела, според некој внатрешен автоматизам, го прават излишен нашиот сомнеж во смислата на уметноста и нашиот страв од залудноста на сопствениот труд – прашања кои се поставуваат во секоја средина која има креативен потенцијал, но нема маса која ќе ја спречи неговата ентропија.

Со ваквите изложби уметникот застанува пред својата публика за да го измери заедно со неа изминатиот пат и да одговори на три прашања: ги оправдал ли сопствените усилби, какво место зазел во матичната средина и во каков однос е неговото творештво спрема делата на другите светски уметници. Иако овој последниот придонес не може лесно да се измери во вакви дезинтегрирани светови каков што е нашиот, сепак може да се каже дека Чемерски со консеквентноста на развојниот пат ги оправдал своите стремежи, преку оригиналната презентација на темите и мотивите дал немерлив придонес кон националната уметност, а со интензитетот и вклопеноста во развитокот на уметничките идеи имал удел и во некои од магистралните ликовни процеси во светот.

Ова не е време за прикажување, ова е време за гледање. Па сепак, пред да почне да се гледа, а и откако ќе се догледа гледаното, пак мора нешто и да се каже. Затоа ќе посочам неколку нешта што ги сметам клучни во уметноста на Чемерски.

Првото е националниот патос, односно начинот на кој ликовните претстави од различните времиња се прекршуваат низ духот на модерното сликарство и создаваат една автентична национална уметност. Во неа националните обележја не се темите, туку мотивите вградени во артефактите на своето постоење низ векови, врзаноста за вегетативниот и минерален свет од чии сокови, како вино од грозје, постепено се цедела култура. „Споменикот на слободата“, на пример, не ја содржи во себе приказната од која се тргнало, туку сугерира дека е таа преформулиран простор населен со древни траги на еден нов, поинаков живот и свет. Мозаиците од Водно, исто така, не ја содржат експлицитната приказна за Македонија, туку се создадени врз мотивите преку чија ликовна обработка таа приказна станала и универзална и своја. Синтезите се создаваат ретко, а споменикот во Кочани и мозаиците од Водно спаѓаат во најсинтетичните дела на нашата уметност. За чудесната творба на Чемерски во Кочани Стеван Станиќ има напишано дека е „тоа всушност Глигоровата Сикстина“. На грандиозниот диптих од Водно, неолитска, античка и словенска Македонија бесконфликтно го држи заедно просторот кој се протега од камче до камче, создавајќи ја внатрешната перспектива. Ако човек не го знае редоследот на нештата, не би можел да одгатне дали скиците им претходат или произлегуваат од тие дела, во толкава мера идеите се разгрануваат по принципот на бесконечното моделирање на една или повеќе фрази, како во монументалните дела на музиката. Таквите нешта не можат да бидат случајни. Еднаш веќе сум рекол и сега ќе повторам: Земјата памети затоа што уметноста не заборава.

Второто нешто што го сметам клучно во уметноста на Чемерски е автентичноста, то е начинот на кој мотивите се претвораат во архетипски слики кои израснуваат од самата уметничка постапка, а не како нејзина илустрација. Автентичноста не може да се потврди без иновација. Тоа кај Чемерски може да се следи на монументалните дела, на сликите, тематските целини, графиките, цртежите, и внатре во нив, во склопот на нивната еволуција. Повеќето уметници ги користат туѓите опитства, така што ќе им вградат нешто свое. Од начинот на кој ќе го направат тоа зависи нивната автентичност. Една од проверките на таа автентичност може да се изврши преку вклопеноста во развитокот на уметничките идеи со свои сопствени изразни средства. Поврзувајќи го византиското сликарство со искуството на модерната уметност, пред сè на кубизмот и експресионизмот, Чемерски ја бара синтезата во тој привиден синкретизам. Импресионизмот ја раздробил целината на светот, додека експресионизмот е дијалогот со таа раздробеност – но што всушност значи тоа? Светот сведен на фрагменти треба да

се реорганизира и, по таа вивисекција, во тој вечен час по анатомија, од познатите форми да се создадат нови, со инакви значења. Да не постои таа суштинска, внатрешна потреба, зошто еден идеален цртач како Пикасо би се откажал од своите чисти, препознатливи облици за да создава нови и неизвесни? Примерот на Пикасо е универзален, зашто тој е најголемиот уметник на XX век. Но и во еволуцијата на сликарството на Чемерски можат да се видат истите процеси. Автентичноста на еден модерен сликар може да се следи низ преобразбата на цртежотот. Цртежите на Чемерски, самостојни или вградени во неговите слики, претставуваат еден речиси скриен и загадочен, но елементарен слој на неговото творештво во целост. Нивната еволуција може да се спореди со метаморфозата на бикот кај Пикасо. Таа метаморфоза посочува како фигурата се преобразува менувајќи ги, со формата, и своите значења. Кај Чемерски го гледаме одблесокот на истиот процес.

Повторувањето на мотивите, односно нивното призрачно шетање од дело во дело, од слика во слика, е третата битна карактеристика на уметноста на Чемерски. Има во тоа нешто од уметноста на фугата, од вечното редување и прередување на истото тоа во исто таквата, вечна потрага по хармонијата и по смислата на таа хармонија. Различните исти Руански катедрали и копии сено на Моне се метафора за творештвото воопшто – темите се секогаш исти, но она што нив ги преобразува е самата „обработка“. Мотивот не може да се потроши додека не го најде своето внатрешно разрешење. Вечното повторување на нештата е природниот амбиент на уметноста, за кој се врзуваат архетипските претстави. Кај Чемерски ние ги среќаваме тие архетипови во текот на целото негово творештво: вечната мајка скаменета во болка, како ликовна надградба на „Оплакувањето на Христос“ од Нерези и персонификација на „мајка Македонија“, борбата меѓу доброто и злото и вечниот дуализам олицветворени со свети Горѓи и ламјата, Даниел во средбата со страот (а не само со лавот), старите мозаици на Хераклеја кои ќе оживеат, гладните птици кои никогаш нема да се заситат, „живата Византија“ како врска меѓу знакот и значењето... И во рамките на сите тие архетипови односно мотиви, постои една развојна линија која може лесно да се следи, како на пример во постепената преобразба на свети Горѓи и ламјата, сè до редукцијата на тој мотив во детски цртеж, редукција која, како и споменатата метаморфоза на бикот кај Пикасо, покажува како се расенува животот, но истовремено и како од неговото месо се создава духот на модерната уметност.

Да ве препуштам сега, почитувани, на вашето сопствено доживување. Ова не е секојдневна изложба. Откако ќе ја разгледате оваа поставка тука во амамот на Даут-паша, вам ви претстои уште една, можеби и помонументална, во Чифте-амам. Во обете поставки, на 2.000 м² сиден изложбен простор, во дваесетина простории меѓу кои се и четирите најголеми сали со куполи, од кои повеќето имаат тежина на засебна изложба, сместени се 270 дела,

слики, цртежи, скици, студии, макети, фотографии, постери, од минијатури до големи формати кои одвај ги собира најголемиот сид. Само репродукциите на мозаиците заземаат 130 м². Иако монументалноста самата за себе не е уметнички аргумент, таа е пресудна за впечатокот секогаш кога станува збор за ремек-дела, како во овој случај. Одејќи од оваа сала во која се сместени мозаиците од Водно, кон последната голема сала во Чифте-амам каде што се сместени мозаиците од Кочани, имате можност да го следите творечкиот пат на Чемерски, почнувајќи од првите негови трудови насликани пред повеќе од 50 години и сместени на самиот влез во изложбениот простор, низ сите негови фази сè до некои од најубавите слики создадени во текот на оваа година, прикажани негде хронолошки, негде тематски, негде според внатрешната сродност, но секогаш со вистинско галеристичко чувство.

Ве оставам сега сами пред ова волшебство од бои и облици, пред овие восхитувачки а за многумина и страшни ликови, пред овие расцутени Еви ту разгранати како Дафне ту преродени како преспански јаболкници, пред овие тиквешки убавици, пред овие пребликнати предели од води и животворни сокови, пред ова сонце од златни лушпи направено, пред оваа пламена река од мориња и лаѓи, сидини и неба, ора и змии, езера и риби, светци и кербери, ламји и витези, лавови, амфитеатри и маски, паризи и амстердами, охриди и преспи, пред овие познати и мили предели, лозја и овоштарници.

Оваа изложба е отворена и допрва ќе се отвора.

УДК: 75.036.7 (497.7)

ГЛИГОР ЧЕМЕРСКИ ВО ХРАМОТ НА УМЕТНОСТА (промотивна изложба)

За некои уметници има толку напишано што, ако се следи напишаното, не би можело да се следи ништо друго: така уметноста би умрела во поплавата од зборови. Затоа за уметничките дела не треба многу да се зборува, а кога се зборува – ништо не треба да им се допишува; во спротивно, за појави од различен ранг – во распон од ништо до сè – може да се зборува приближно на ист начин. Тоа може да внесе голема конфузија кај оние што не ги разликуваат нештата без некој да им ги објасни. За среќа, по сè што ќе се каже на некој уметник, а и пред да се каже, останува и постои неговото дело со сите доблести и мани. Затоа секогаш треба да се тргне од делото; само тоа никогаш не лаже.

Чемерски е сликар за чие претставување не треба многу зборови. Самото вродено чувство за убавина, однапред на секој посетител на оваа изложба, и по еден бегол поглед, му го потврдува она што не може лесно да се искаже со зборови. Кога би цитирал дел од она што во каталогот, со својата позната акрибичност, веќе

го има забележано акад. Влада Урошевиќ, или кога би повторил неколку свои реченици од поранешните претставувања на Чемерски, би можеле да ја затвориме темата и да ја отвориме изложбата, знак што сите со нетрпение го чекаме. Но, нешто сепак мора, а и треба да се каже, зашто вакви изложби не се отвораат секој ден, па ни секоја година.

Го споменав знакот. Една од омилените теми на Чемерски е приказната за трите тајни знакови од времето на иконокласите – крстот, ленгерот и рибата – кои успеале да ја надраснат својата криптиграмска судбина и да се отелотворат како уметност. Тие три скриени знакови, што постојано се преобразуваат и преродуваат, се основата на потрагата на Чемерски во уметноста; затоа тие, како авторски потпис, се среќаваат на многу негови платна. Во нив – ако не ги сметаме боите и облиците (но како да не ги сметаме?) – треба да ја бараме трајната врска на Чемерски со Византија, како и корените на неговата естетика: тоа е подемот и преобразбата на знакот во жива слика, во вистинска уметност која, зад блескавата и навидум безгрижна убавина на палетата, крие во себе некои виши значења.

Тоа нè доведува до едно од најважните прашања за современата уметност: дали таа воопшто нешто значи или може да остане и неразбирлива? Сигурен доказ дека постои една постојана потрага по значењата и по една виша смисла во уметноста се бројните реплики. Која е, инаку, смислата на непрестајното повторување на „истото“, вечното навраќање на истите теми и мотиви? Познати се зборовите на Теофил Готје што ги рекол откако застанал пред платното на Веласкез кое ни е познато како „Las meninas“: „Каде е сликата?“ укажувајќи на фактот дека од таа слика не може да се види што е на неа видливо а што невидливо. Познато е дека Пикасо направил серија од 58 студии на таа Веласкезова слика обидувајќи се да ја одгатне нејзината скриена смисла. Така, се покажува дека таму каде што постои подлабока порака, сликарското мајсторство е само „техника“ во служба на сликарската идеја.

Чемерски спаѓа меѓу оние што, навраќајќи се на старите мотиви, постојано ја продлабочува и преобразува својата палета. Така, старите мотиви на новите платна добиваат сосема инаков ликовен израз: сликите од младоста, на пример, на кои има повеќе црни визии, во зрелата доба се сè повеќе позлатени со една нова, преобразена енергија. Зад т.н. „песимизам“ на младоста често се крие една непотрошена енергија, додека „оптимизмот“ на зрелите уметнички години често произлегува од едно успешно редефинирање на ужасот. Затоа во војните се раѓаат деца, а во мрачните времиња се создаваат блескави дела. Ликовно најспектакуларните платна на Чемерски се создадени често токму во такви периоди кои, да се послужам со зборовите на Пруст, „не даваат никаков повод да правиме добро... ниту, пак, еден расен уметник по дваесет пати да го поправа своето дело“. Тој поттик кон вечното усовршување потекнува од еден друг свет и од нешто исконско што го

носиме во себе, смета Пруст, а неговата суштина може да се собере во „едно парче жолт сид“ од сликата на Вермер „Поглед на Делфт“, парче жолт сид поради кое Бергот, еден од јунаците на Прустовата *Пошраѓа*, само еден момент пред да умре, ќе помисли: „Вака требало да пишувам“.

Во тој момент Бергот зборува за густината на палетата, „за неколку слоја боја“. Чемерски повеќе пати нагласувал дека централниот збор на неговата ликовна естетика е интензитетот. „Интензитетот“ ги подразбира токму густината и длабочината на палетата, нуркањето низ лавиринтот од облици во спектарот на боите чии скриени длабочини не се ништо друго туку внатрешната „перспектива“, односно, длабочината на платното. Просторот тука се укажува како „стаено време“, како сублимација на времето.

Најјасната претстава за разликата меѓу поезијата и сликарството дадена е во Лесинговиот *Лаокон*, на примерот на Хомеровиот опис на изработката на штитот на Ахил: она што сликарството може да го даде само линеарно, синхрониски, поезијата го дава дијахрониски, последователно во времето, смета Лесинг. Но таквото гледиште го занемарува токму ова „стаено време“, за кое стана збор. Безбројните реплики и варијации на сликарските теми и мотиви не се ништо друго туку вградување на временската димензија во просторното. Тоа е јасно видно во сликарството на Чемерски, а интензитетот е само другото име на тој алхемиски процес. На планот на „сизето“ – да употребам еден книжевен термин – тоа се огледа во постојаното сменување на состојбите на мирување и движење, што е искажано со двете основни теми што стојат и во насловот на оваа изложба – земните плодови, како состојба на трајност, постојаност, но и непроменливост, и – патот („води и пловидби“) како состојба на движење, променливост, но и непостојаност. Тоа е филозофската рамка на вечната потрага и вечното мирување. И едната и другата целина ја носат во себе, истовремено, како заедничко јадро, идејата за животот и за смртта. Под пресата на тие две судбински плочи се исцедени соковите и виното на уметноста на Чемерски.

Оваа изложба има, според мене, поширока рамка од онаа што е опфатена со двете посочени теми. Тоа е природна потреба на авторот да се направи една поопстојна рекапитулација, а и да се фатат оние нишки што ги поврзуваат привидно различните дела и, макар асоцијативно, ги вклопуваат во понудените теми.

„Земните плодови“ на Чемерски се препознатливи меѓу сите други плодови на светот. Тие не се само плодови, и не се само рози, и не се само тиквешки или охридски девојки, и не се само ресенски јаболка и не се само Еви со хранливи дојки – тие се бојата, мирисот и вкусот на сите тие плодови, звуците на дамнешните лета, свонот на камбаните над водите – тоа е она по што Чемерски одамна бил препознатлив и по што засекогаш ќе остане запаметен, онаа обоена музика за која одамна е речено дека е најслична на течењето на бистрите потоци.

Големите остварувања на Чемерски од последните години – од мозаичкиот диптих во претседателската резиденција, преку големата ретроспектива во Националната галерија на Македонија, каде што беа изложени и многу нови платна – водат кон тестаментарните слики од ланското „вевчанско лето“, да го наречеме тој период на Чемерски така според местото каде што се создадени овие дела. Тие првпат беа изложени во Куќата на Уранија во Охрид, а сега – сумирани како своевиден сликарски есеј, како што вели самиот автор – претставени се на оваа промотивна изложба со четири монументални платна од кои барем едното е несомнено ремек-дело.

Тие платна тематски се врзани за оној дел од изложбата што е насловен како „води и пловидби“ и ја рекапитулираат потрагата на Чемерски низ беспатијата на уметноста. Секое од тие четири платна е приказна за себе за кое може да се напише одделна студија. Најдекларативно е она каде што се сумираат изврвените патишта, преку цитати од Учело и Пјеро ди Козимо за класичните облици, хтонските чудовишта и вознесението кон небото, под закрепа на оној иконски лик на ангел-чувар кој, во разни варијанти, може да се сретне на платната на Чемерски. На другото монументално дело можеме да видиме дека златното сонце од диптихот во претседателската палата, и од многуте варијанти на таа тема, троа побелело, што нè остава пред загатката: дали силно светли со пладновен сјај или ја загубило силата? Третото платно, она за Елдорадо, со најредуцирани средства, со помошта на основните бои, црвената и сината извишени кон златната како меѓу Сцила и Харибда, не го покажува но и не го оспорува патот кон недостижното. Најуспешно од тие четири платна и истовремено едно од најважните не само во опусот на Чемерски туку и, воопшто, во македонското сликарство, е она за Одисеј и сирените, каде што се собрани сите градивни елементи од творештвото на Чемерски, криптограмите, јаболкниците-рози, тиквешките или охридските девојки, ангелите претворени во сирени, сето тоа на фонот на мајсторски оставениот палимсест што ќе ја потврди порано споменатата временска вертикала, вградена во линеарноста на просторот, која ќе ги израмни светлозеленото на морето со бледозеленото на небото и ќе создаде една ретко видена колористичка хармонија. Затоа овој Одисеј не е само Одисеј, оној што ја бара Итака, туку и Хомер, оној што ја создал лаѓата во која плови заедно со своите книжевни јунаци кон таа иста или некоја друга Итака; затоа овој Одисеј е и Исус, анаграмски поврзан со рибата и со крстот-катарка, затоа овој Одисеј личи и на самиот автор, Чемерски, останат без здив под плискакот на брановите сред бурата на својата имагинација. Затоа, да се вратам на Веласкез, ни овде, на тоа чудесно платно, не се знае каде престанува светот, а започнува сликата. Се знае само дека е пловидбата вечна, како и плодовите на земјата натоварени на лаѓата.

Глигор Чемерски

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ



Даниел и лавој, 2007



Даниел и лавој, 2007



Даниел и лавовиџе I, 2007



Даниел и лавовиџе II, 2007



Благовештение, 1998



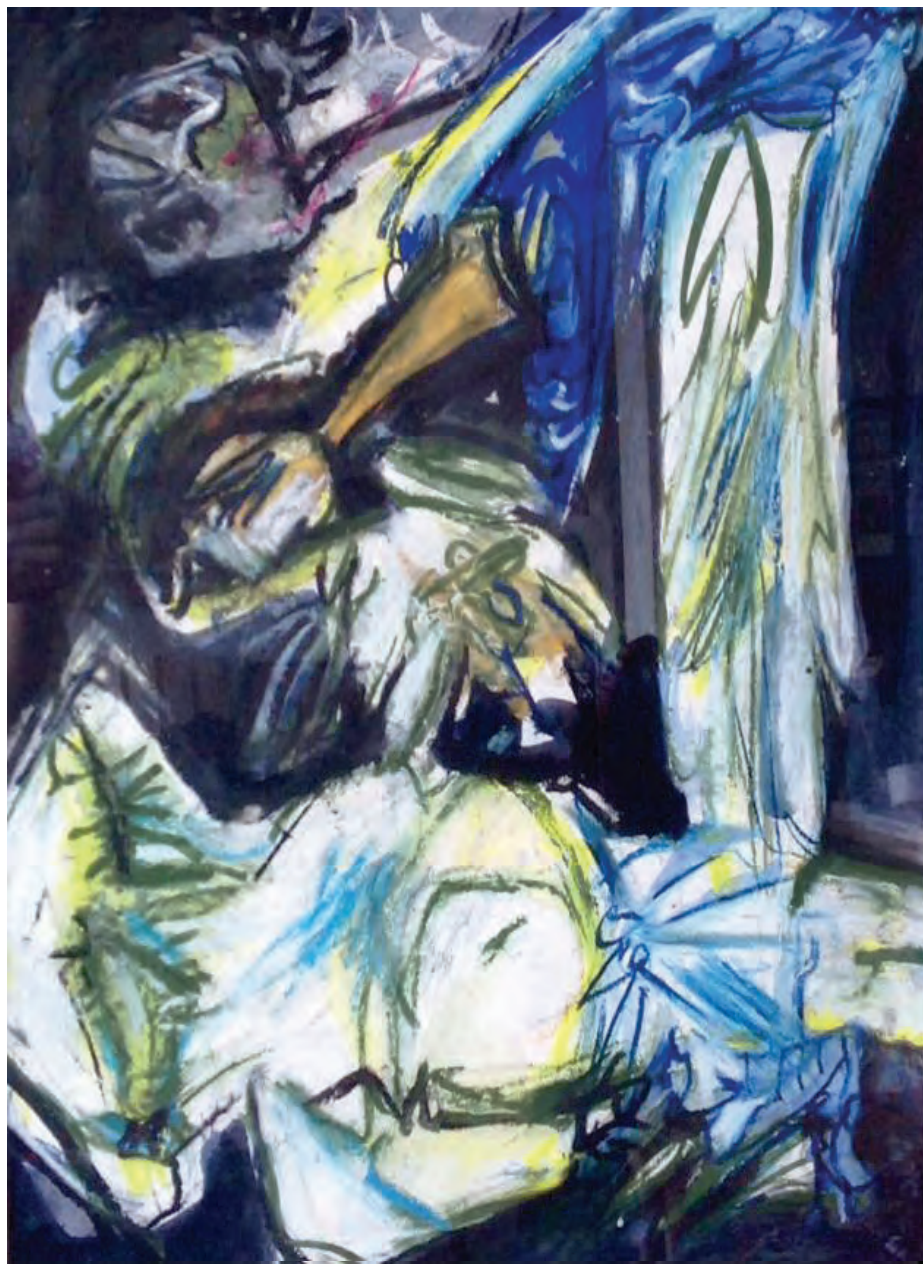
Влегување во Ерусалим, 1999



Ойлакување I, 1995



Ойлакување II, 1995



Ойлакување III, 1995



Ойлакување IV, 1995



Усиение на Богородица, 1998



Почейок на бесконечен сѝолб, 2007

Глигор Чемерски

ОД ПОЛНОКНИТЕ РАЗГОВОРИ СО ФИЛИП

*На моите деца Филип, Огнен
и Елена Чемерски*

Полноќта напладне.

Денот е полн со сензации што се натпреваруваат, се караат и се тепаат, честопати дури се поништуваат една со друга. Тоа станува голем проблем за оној што мисли дека сликарството е тука. Ноќта, напротив, е селективна. Таа го издвојува пред нашето внимание она што поседува најсилна сугестија. Што е уште поважно, не се работи за исполнување на очекуваното, туку токму спротивно, непредвиденото најчесто избива на прв план. Погледај ги пештерските слики од Ласко. Јасно е дека бизоните и дивите коњи во галоп не запреле за миг, во замрзната поза, во темните живеалишта на нашиот предисториски предок; тоа што ги зграпчило не е некој друг, туку внатрешното око. Цртежите на Рембрант или на Гоја се исто толку секавични видувања. Тука нема напредување. Сè што е возбудливо, монументално и трајно во уметноста низ вековите чинам дека минало низ тоа сито на ноќта или барем низ таа виделина зад затворените очни капаци.

Моето искуство со денот е врзано со првите силни слики од детството. Растев во лозарски крај, а и ние имавме лозје. На патот дотаму имаше една отворена дупка што ја нарекуваа коњски гробишта. И, навистина, таму ги фрлаа одраните коњски мрши. Летната жештина, усвитеното сонце, суот на осите што го атакуваа месото во растурање во роеви, создаваа повеќе од жестока глетка. Можеби литературата може да најде мотив и тука. За Едгар Алан По или за Бодлер тоа е речиси домашна клима. Чинам дека сликарството е нешто друго. Несомнено дека некои видувања, како мојата коњска смрт од детството, трајно нè обележуваат. Но, дури во свртеното огледало, во ноќта на сликарот, оваа *clair voyance* на непознат начин ќе излезе од својот усвитен фокус.

Зборувам за сликарството на старински начин. Го имаш сопственото тело, малку кумур или многу боја и, секако, некој непознат јадеж, јанса што мора да заврши со гест. Нема никаква разлика меѓу тебе и оној од Ласко, карпата и платното се само ситна технолошка нијанса. Корнеш нешто од сопствениот крвоток, од тетивите, од стапалото, од земјата под него, до самиот епицентар. Има во сето тоа некакво натприродно пресекавање. Таквите нешта сè уште фасцинираат.

Живеам во ова време, сега и можеби никогаш повеќе. Прашањето на модернитетот не е за мене само формалност, избор на пијалак или на гардероба. Урбаниот свет е јадровитост и синтеза. Колку понекогаш да ни изгледа измачувачка, метрополата најчесто ги носи одговорите на колективните прашања, ги врзува културните јазли на епохата. Формулата е во размената на енергии. Меѓу Париз и Скопје можеби поточно се гледа мојата целосна татковина, радоста и очаеноста, носталгиите, летањето и лошите соншта. Она што не го гледаш во својот дом, ќе го видиш оддалеку како онирична слика со неверојатен интензитет.

Повеќе од еден век европската модерна се растргнува околу почетокот и продолжувањето, околу апсолутното сега и традицијата. Се врти во круг како куче што ја каснало својата опашка. Сега е јасно дека одговорот ќе биде одложен за следниот век. На крајот од минатиот Ван Гог беше гледан како несрекен случај, како лаик заскитан во храмот посветен за избраните. Времето го избра и го смести токму во највисоката сликарска традиција. Матис, Пикасо, Фернан Леже, Шагал, Жан Дибифе личеа на уривачи, да речеме, на добриот вкус. Сите до еден тие прошетаа низ старите цивилизации, создавајќи не нова, туку само подмладена. Во културата е тесно, а во голото детство одвај се пелтечи. Можеби постои некаква метакултура во која се живее тоталната слобода, бруталноста на дивниот почеток и возвишеноста на златното време? Кон тоа, можеби залудно, но сè уште се стреми сликарството, толку колку што останало. По сè изгледа дека конечно се работи за стара и позната игра, за преизградба на разурната кула. Сликаторот просто вели: сликарството раѓа сликарство. Собери ги камењата, нареди ги одново по чудесниот ред и кулата одново ќе се појави. Сегашното уривање на сликарството може да значи дека веќе се создава материјал за нова сликарска кула.

Моите корени се во Медитеранот. Таа тиркизна магма ги држи во триаголник Европа, Азија и Африка. Да речеме дека постоела и Атлантида. Ете го првин Светото тројство, а ете го и имажинарниот квадрат – со Новиот свет на Колумбо како прастара носталгија. Тука е, всушност, и квадратната скица на светската цивилизациска пирамида. Во истата колекција се замишани големата древна мистика и современиот „сјантицизам“.

На враќањето од Египет Мојсеј ги запиша Божјите Заповеди; од Египет Питагора го пренесе меѓу Елините тетрактисот, светата слика и светата бројка, која е вградена во тастатурата на современиот мобил и според која ги избираме врските. Следејќи ја ѕвездата, од исток дојавуваат трите мудреци за да го поздрават раѓањето на Христос, детето-Спасител. Два милениума подоцна сè уште живееме со неговото име.

Те слушам сега како велиш: Но, каде е старата Елада и каков е тој Медитеран без неа? Се разбира дека е така, но ова е само едниот слив на големата метафизичка мака, зората на тогашниот универзум, истргната од ноќта и со тресок и со енење. Така би рекол Томас Стернс Елиот. На Елада ќе ѝ припадне денот. Ако има

промисла и целисходност, како што верувале, на Елините им било запишано да ја постават рамнотежата. И навистина, не постои толку сигурна луцидност и младост како што е нивната. Тие се дружат со боговите, си помагаат и си поткусуруваат, дури се мешаат со нив и се размножуваат. Вечноста е видлива меѓу маслинките, во полската берба, на хоризонтот на морето. Каква прекрасна храброст, во еден миг и во еден ден да се гледаат и да се уживаат милениумите. Читај го само Хесиод. Погледни ги само сидните слики, сликаните вазни, обетката на увото на тенкоструките девојки. Луксузот е девствен, елеганцијата господска. Од друга страна, нивните јунаци не живеат така. Херојството е повисокиот култ, а со него и предизвикот на судбината, ризикот на смртта. Тие трагаат по Златното руно, пловат по непознати хоризонти, ги слушаат сирените. Се борат со киклопи, морски чудовишта, натприродни медузи, чиј поглед скаменува. Одат до врвовите, но и слегуваат во адот. Сети се на Орфеј, на Персеј, на итриот Одисеј, Агамемнон ќе појде во поход од гордост, Патрокло од гордоста ќе загине, целта е една: да се остане цел и неизвалкан во Легендата, неповредлив во секавањето. Дури и кај моќниот Фидиј, или посебно кај него, телото е најсилното огледало, единствен траен облик, анатомски модел предодреден за вечноста. Си видел ли допрва, негде во Аркадија, слика на череп, костур или тело во растурање?

Античка Македонија тргна натаму, брзо ја достаса целта, но продолжи поинаку, Александар Македонски стана цар на Персија, фараон на Египет, се упати кон фабулозната Индија. Сонувајќи, како што велат, космополитска утопија, место редот и ведрината на мини Медитеранот, тој ја сретна грандиозноста. Нема сомнение дека сонувал во множина: со своите врсници, со своите советници и генерали, секако и со својот учител Аристотел. Но, и со далечниот Ахнотон, првиот фараон-сонце и поет и свештеник на сончевиот диск. И пред него утринскиот подарок и првата фасцинација биле насочени кон Исток. Но, ордите, големите миграциски стада, речиси редовно биле свртени кон Запад. Магнетот, значи, ја свртел стрелката. Малку е за верување дека мисијата имала само поетски или културни поттици. Ако половината од огромната армија, да речеме, и можела да прифати да тргне во нејасна авантура, најмалку другата половина сигурно барала повидливи причини. Тапаните и фанфарите не можат сосем да ги покријат ниските резонанции на арниската музика. Како и да е, Александар создаде империја невидена дотогаш. Ја прегази Персија, го освои Вавилон, го покори Египет. Трезорите и светилиштата на најстарите асирски, сумерски и фараонски династии беа во неговите раце. Се најде и пред нивните богови. Ану, Нанар, Мардук, Иштар, Амон Ра, Озирис, Невидливиот Јахве. Слушај ги само имињата! Несфатливите пирамиди во Гиза и нивниот загадочен чувар, големата Сфинга, митот за Гилгамеш, создавањето на светот и првото отворање на рајот само го зголемуваат таинственото. Конечно – изборот на Вавилон за престолнина. Таму јазиците веќе еднаш помешани ја создадоа неразмрсливата

бркотница и го спречија завршувањето на небесната кула. И одново, чудни звуци, егзотична лексика и сè повеќе грандиозност. А, замисли ја уште единствената метална монета со твојот профил како се тркала од Индија до Гибралтар. Не е ни чудо што Александар го заборава своето потекло, како да се загуби, како да се мрдна од умот, да влезе во простор преголем за еден човек. Тоа е црната дупка на човечката цивилизација. Тој го насети множеството, проткажувањето на безбројните множества, нивното симултано постоење и нивното судбинско мешање. Мораше секавично да живее и секавично да си оди. Но, светот по него не беше веќе истиот. Светот продолжи самиот да се меша и да се множи, болно, хаотично, конфликтно, но и со плодната хиерархија на непредвиденото. Конечно, по него Духот и Телото станаа еднакво ранливи.

Гледаш дека уживам во историјата како во бајка, се смееш, си велиш: овој на бајката и самиот по нешто ѝ додава. Да речеме дека имаш право, но, пред сè, јас не ја правам хиерархијата и не сум ни тој задолжениот за вреднување. Големите книги се веќе напишани, големите музеи се создадени, само археологијата секојдневно создава проблеми вадејќи од земјината утроба уште по нешто, и пак уште нешто. Сè почудни тајнички за нашето потекло. Се обидувам, значи, да видам нешто од историјата, да го натокмам по свој вкус, да го допрам со своите раце. Како што ја допирам водата наутро, чинијата напладне и телефонската слушалка навечер да ти се јавам. Да го продолжимо овој разговор на кој поентата, само сликарскиот куќен дух, таа модра вила, ќе може да ја докрајчи.

Да речеме дека преттекстот за малку повеќе историја одошто дозволува добриот вкус е оправдан со важноста на настанот што следува: два милениума христијанско сликарство. Зашто, иако со променлива среќа, ликовниот свет на Медитеранот и на Европа, целото време што се брои по раѓањето на Христа, излегува од и се влева во – неговиот Дух. Значи, тука сме и во Византија, во самото нејзино срце. Ти знаеш дека го објавив есејот Жива Византија – има повеќе од дваесеттина години. Велат дека сум осветлил делче од нејзините амбиси, но формулата чинам треба да биде покуса. И таа навистина е покуса: радикална и целосна декултурализација, враќање на нултиот степен на гордоста, чедноста на јазикот, пронајдена во неговото доброволно осиромашување до почетниот нукулец. Заstraшувачки, но неумоливо изнуден, нов почеток. Не заборавааш, нели, дека нашиот свет е изнедрен во пазувите на Римската Империја. Пак историја! Но, и да скусам колку што е можно, невозможно е сè да се прескокне. На пример, Ерусалим и Александрија тука играат голема улога. Значи, Галилеја, Јудеја, Палестина, Кападокија, но одново и Египет. А, кој беше вториот Европеец што го освои? Римјанинот Гај Јулиј Цезар, поклоникот на александровска универзалистичка империја, водена од император-полубог. Константин и наследи таква империја. Но, тој остана рамнодушен кон Рим. На темелите на малото гратче Византион го изгради Константинопол, ја пресели престолнината на исток. Константин го

прими христијанството и ги прекина постојаните прогонства на стадото кротки верници. И уште Јустинијан. Неговата империја беше остварен сон на Александар, без Индија. Сè што му припаѓаше на познатиот стар свет, Мала Азија, Северна Африка, од Сирија до Гибралтар, Европа од Шпанија до Британија и од Италија до Македонија и Тракија, беа тука; тој ја укина Атинската академија, го суспендира паганството, го прогласи христијанството за државна религија. Најмалку стотина народи беа фатени во административната, војничка и монетарна мрежа на оваа мамутска држава. За другото ти треба повеќе фантазија. Во Назарет источните мудреци го поздравиле раѓањето на Спасителот. Тој го донесе Божјото Слово, но со него и Заветот со своите рани да го плати Спасот. Огреа и зајде во Светлината и во Зборот и само толку им остави на своите ученици и апостоли; оваа куса, но трогателна верзија на Евангелието чинам дека му даде сила на сликарството во следните столетија.

Сè почна од два симбола, од крстот и од рибата, и тоа е фасцинантно. Тоа е повеќе тајна сигналистика, конспиративност на јавката, телеграфски јазик на посветените. Геометрија и органски знак на иднината. Додека надвор сè уште татни реторичната хералдика, грандиозниот стил на мермерот и гранитот, на највисоката сидна писменост – пиктограмот и луксузната фреска, во пештерните светилишта и во катакомбите тие два знака се апсолутен клуч на новата космогонија. Дури откако целото човечко минато, сите мемории или, да кажеме просто, целата историја ќе мине низ неговата клучалка, ќе стасаме до теософската супериорност на Света Софија во Охрид, или трагичната воздржаност на Св. Пантелејмон од Нерези крај Скопје. Како поинаку да се протолкува заслепувачката светлина на Михајло и Евтихиј од Св. Климент во Охрид и Св. Горѓија од Старо Нагоричане? Нивната свонлива геометрија, раскажувачката сила без граници, но и без зрнце вулгарност. Реалноста е обновена, но обновена е и моќта на сликарството да го прими познатото и непознатото, прочистени низ новиот филтер на Духот. Големите театри на човековото постоење е очигледно слика на нешто повисоко и потрајно, на еден постојан свет што го има надвор од нас, но кој за нас не е сосем затворен. Во тој свет просторот и малите нешта во просторот, како плодовите, предметите, архитектурата на човековото тело, но и архитектурата на храмот, се отворени од сите страни, осветлени се од сите страни, и оттаму се видливи на истиот начин. Така сликаа Михајло и Евтихиј, а така се обидоа да сликаат и Жорж Брак и Пабло Пикасо во нивниот посткубистички занес. Пет века подоцна, како што гледаш, модерното сликарство го сони истиот сон. Можеби Византија навистина не умрела и можеби сè уште ја има – Живата Византија.

Постои опасност политичката историја да наткрили сè, ако тоа веќе не се случило. Во тој свет на нужноста нема народ на кој историјата не му должи, нема таков што некогаш не оштетил, или што од некогаш некогаш не бил оштетен. Која правда да ја посака Духот? Повисоката правда изгледа дека е само сонот, луцидноста на рамно-

дението, молитвата и музичкото бладање, гатањето на раката по сè што може да прими трага. Селидбите се тогаш во постојана служба на духот или самиот тој не е ништо друго туку една постојана селидба.

Навистина сè се сели. Во македонскиот фолклор лесно препознаваш звуци и синкопи од далечниот Тибет. Големите книги и поучните апокрифи кај нас се шепотат крај селските огништа. Верзиите се наивни, но суштината е непогрешна. Навистина и без насилиство верувам дека во духот постои само едно време и дека во уметноста сите сме врсници. Сликарот во гробницата на Тутанкамон, коптските ткајачи, прекрасните фреско-манијаци од подземните цркви во Кападокија. Се разбира, врсници се и големите мајстори од Нерези крај Скопје и блескавите охридски магови од Свети Климент. Медитеранот е древен простор и тој не е само антика, ни само среден век. Тоа е фабулозен трезор на духот, волшебна зината бездна, ждрело низ кое Геа ги истура најдлабоките тајни на својата вжарена утроба. Сликарот е само побратим на монахот и тие, секој низ својата молитва, ја величаат големата загатка. Ја величаат ли така и трагичната убавина, лековитиот пелин, илјачот од земјата и небото? Убавата мома род нема, вели една македонска поговорка, свирепо доследна во јасногледот. Духот, веројатно, како и убавата мома, се дава таму каде што ќе се размножи и таму каде што ќе го продолжи животот. Можеби тука е и повисоката правда за уметноста, постојано да умира, а да не умре, постојано да се сели, а никогаш да не се исели. Во нејзината мапа нема далечини. Луксор и Александрија, Атина и Рим, Ерусалим и Цариград, Охрид и Палермо... се само еден град, се разбира, град над градовите, возвишен и бајковит, град и на небо и на земја.

Може сега да се помисли дека сликарството е само пријатно секавање. Археологија, патување по наследството од дедовците. Алтернативата и концептуализмот предлагаат многу нешта, но, за среќа, не предложиле сè уште уметничка формула во прав. Има многу прашоци во моето ателје, но, како што гледаш, тоа се благородни пигменти: печена земја, кадмиуми, кобалти, ултрамарин, вистинска гурманска трпеза за окото. За да го насликаш она што не е насликано ти треба одново телото, токму твоето тело и ниедно друго. Има физичка страна во подготовката од рамката до грундирањето. Но, гимнастиката на сликањето, водењето на допирот и гестот се веќе личен лов, сопствена ритуална кореографија; љубовен танц со партнер што не знаеш како ќе ти возврати. Треба сила за стотици исчекори, склекови, виолентни удари и милувања. Тука е лековитата и радосна страна на мојот занает. Некој што со таква слепа пасија му се заканува на празното, се мечува и војува со празнината, сигурно не може да биде сосем умен, но, сигурен сум, ни сосем безнадежен.

Георги Старделов

ОДЗБОРУВАНА ПОЕТИКА Шест промотивни беседи

I

ОБЈАВА НА ПОЕЗИЈАТА

(На осумдесет и петтиот роденден на Матеја Матевски)
(МАНУ, 13.3.2014)

Мојава беседа за Матеја Матевски и неговата поезија, која, еве, ја говорам, ја подготвував подолго, но со повремени прекини, во кратки временски интермеца и со голем број нови идеи што ми надоаѓаа читајќи ги неговите последни книги. Денес, 13 март, со убавата иницијатива на Фондацијата „Трифун Костовски“ и со убаво осмислената книга „Копнеж по целина“, го одбележуваме неговиот јубилеј – 85 години од неговото раѓање (Стамбол, 1929 – Скопје, 2014). Ова е негов ден, роденденот на најпознатиот македонски поет во светот, кој има високо место во модерната европска поезија на нашето време. Автор на 21 оригинална книга песни, поезијата на Матеја Матевски е објавувана на сите континенти. Повеќе од 40 одделни негови дела преведени се на триесетина јазици на светот. За повеќето од нив носител е на преку 20 високоугледни светски награди и признанија во Европа, во Азија и во Америка. Номиниран е како македонски кандидат за Нобеловата награда за литература. Со својот бележит влог во модерната поезија, М. Матевски ја вознесе Македонија, оваа осамена земја на поезијата, во денешниов антипоетски свет, на светско-историски план.

Во последнава деценија М. Матевски објави девет книги песни. Тие излегуваа година по година, од 2005 до оваа 2014. Се присетив дека ист таков беше случајот и со последните книги на Блаже Конески, па сега можам нивното егзистенцијално оживотворување и осмислување во поезијата да го поврзам со мислата на Рембо дека поезијата не е само уметност туку и еден начин како да се живее и како да се биде. Дотолку повеќе што песната на М. Матевски навира од внатрешната драма на битието како неминовен израз и израз на една неминовност – песната да мора да се рече, зашто е создадена и создавана под императивот на оној *furore poeticus*, толку видлив во раѓањето на неговата песна како откривање на себе во песната и на песната во себе. Таков, имено, беше и така изврве Млечниот Пат на поетската и на метафизичката галаксија

на М. Матевски (со повеќе нејзини внатрешни поетски созвездија), создавана не само со *својата ѝоејска интуиција* ами и со *својот задлабочен ѝоејски ум*.

Изговарајќи го тој збор, тој логос – УМ, мислев на Кантовиот *Vernunft*, не на *Verstand*, од „*Kritik der reinen Vernunft*“, мислев на она највеличаво што му е дадено на човекот, без кој човечкиот род би останал во тотален епистемолошки мрак. Свесен за тоа, пред мене ненадејно искрсна прашањето: кој го наклевети умот во нашата поезија и како се случи, во дел од неа, во создавањето и во сфаќањето на песната да дојде до негова маргинализација? Најпрвин помислив дека можеби во тоа има некои родови, генетички причини? Ние сме, имено, народ повеќе надарен да пее отколку да мисли. И за тоа цели столетија можат да се наведат како аргумент, дека ние, во нашето историско постоење, многупати досега од главата (односно од умот) сме си пателе. Тогаш ми долета во мислата насловот на познатата комедија на Грибоедов, како Балзаковата *La comédie humaine*, насловена „Горе од ума“. Таа на македонски е преведена со еден турцизам како „Беља од ум“. Помислувам: Навистина толку многу бели од умот ретко кој друг народ да истргал! Но, чуму тие и од каде тие бели со умот во нашата поезија? Не белки поради долгата доминација на интимната лирика во неа? Не, зашто нејзините врвни поетски вредности настанаа со непосредното органско проникнување на лирската емоција и на лирската рефлексива, чиешто единство, пак, во најсублимирана форма дојде до израз токму во поезијата на Конески и на Матевски. Тоа ме наврати на ставот на Адорно дека без органска слеаност на поезијата и на философијата и без певот на еден поет да се воздигне на философско рамниште, неговата поезија не може да има трајна вредност. А, токму тој став на Адорно целосно се исполнува во поезијата на Матеја Матевски како негов конзистентен поетички став, кој израсна во еден поетолошки систем, дури во една поетска и философска опсесија на неговата песна да продре во *онтолошката тајна на битието*. Од песна во песна во сите негови песни се трага, во метафизичкиот простор на поезијата, по битието, кое (како метафора/поим и како поим/метафора) го среќаваме во бројни негови песни. Читајќи ги нив ние честопати не можеме да разлачине дали сме во светот на некоја поетска онтологија или во светот на т.н. чиста поезија, толку е таа всредсредена врз онтолошката драма на човековото суштество, изедначувајќи ја песната со битието, а битието со песната. А, таа онтолошка тајна на земниот живот Матевски ја гледа во еден и од еден судбоносен час за човечкиот род, кога се случува библиското слетување на Арарат. Во истоимената песна слетувањето на тој планински масив во Анадолија висок 5.000 метри, Арарат, всушност, е првата земна станица на која стапнува Ное, единствениот справедлив човек во грешниот човечки род на Земјата, што, по Божји налог, спасувајќи се во првиот библиски потоп, станува со своите синови прататко на

денешното човештво. А, од Арарат, од високите небеса над Земјата се гледа она што останало по потопот – дека во *голем мейџеж е свейоџи*, дека е тој во некоја човечка дармадана, дека *џревоџа обзема сѐ на Земјата*, дека *уџлав и шџама е сѐ на неа*, дека земниов свет, од *сон и џрав*, во *џиџина виџи*, во *тиџина која е осџарена*, но *која не сџарее*, па во космичка штама опстојува човекот што *се знае себеси не знаејќи се*. Пред стаписаните очи на нашиов век неговата поезија ни открива (*дал сеџа ил во минаџоџо дамно*) дека човечката егзистенција во буџуци постојано ја напаѓаат некои нови Персијци и варвари, исти како нив, зашто од памтивек, па сѐ до денес е така: *На злосџороџи му се суди / додека се славиџи злосџорниџиџе*; и зашто *човековоџо семе е фрлено на џоџреџно месџо*.

Денес, во времето на доминацијата на политиката, на естрадата, на забавата и на спортот, во времето кога на Земјата се случуваат невидени антрополошки застранувања и тешки и крвави политички лудила, поезијата на Матеја Матевски му пркоси на своето време со своето зачудувачко контемплативно спокојство и смирение, зашто неговата песна не е свртена на надворешната површина каде што се гледа бранувањето, туку навнатре, во длабочините во кои длабоко се лее и рее она што самиот поет во бројните свои ноктурна го нарекува *шџама на свейоџи*. Во таа злокобна штама се проникнуваат пох *microcosmica* и пох *macrocosmica*, со што трагедијата и поезијата се изедначуваат, стануваат синоними, па Аристотел може да ја кладе *сеџа џаа кланица во убави џравила...* / *дури / џубликаџа џродолжува да џ ракоџлеска на смрџџа*. Не, не е Матеја Матевски само голем поет, тој е судбински поет. Кај него и во неговата поезија нема ни трошка патетика, ни еден наместен и лажен гест. Тој е поет на големото отворање на енигмите на битието што во неговите песни се распеало, отворајќи ги своите закатанчени темни двери за да биде озарено од нејзината духовна светлина.

Во поезијата на М. Матевски заведува трагичното време на европската цивилизација од античките времиња до наши дни. И во тоа е нејзиното големо поетско чудо: возобновувајќи го минатото со поетски реминисценции на човековите страдања, напрегања, очаи и подвизи од дамнешните светови, таа одекнува во нас како сегиприсутна стварност. Неговата поезија ни откри дека сѐ протатнува во оваа *јалан дуња*, но остануваат цивилизациските и историските траги трајно да сведочат за неискоренливото зло во човекот и за бескрајните кругови на земниот пекол. Во тие болни поетски реминисценции, од песна во песна се влече – по патишта замрсени, по патишта тајни и незнајни – судбината на овој свет и на трагичната коб на човекот во него. Тука е, на пример, Троја (а колку лукави и подли Трои се случуваат денес?) во која една војна тукушто завршила, а веќе нова се подготвува. Тука се тие јансонски напади на човековото битие со оној егзорцизам на злото, кое

се видоизменува, но не исчезнува, зашто *ѓрда ѓрелаѓа е свейѓоѓ фрлен врз сметѓоѓ на омразѓа*. Таа морничава историска реалност во поезијата на Матеја Матевски нѐ соочува со беспаката на постоењето, во кои и денес се случуваат масовни деградации и ништења на човекот; во кои тече и се лее млаката топла човечка крв по плоштадите и се надвиснуваат оние застрашувачки природни и политички сеништа што катаден го загрозуваат човекот и неговата слобода. Тие сеништа на злото што во злодоба *од мрак во мрак водѓѓ*, се познатите инквизиции и прохибиции, лустрации и фрустрации, кои никако да запрат и да сфатат еднаш оние што владеат со нас дека не може да се спали слободната човекова мисла, бидејќи Џордано (од истоимената песна), положен на клада, се преобразува во *ѓесна која ѓори*, а неговото тело, уште дури пламти, се претвора во дух што заминува во вечноста. Така, Џордано Бруно и Галилеј, Саванарола и Јан Палах, сите тие факели во темнината на историјата потоа стануваат светилници што го осветлуваат патот на човечкиот род и ја чуваат *ѓајнаѓа на нейѓобеденаѓа смрѓѓ*. Тоа е, имено, таа философска трансупстанцијација на времињата во поетските светови на Матеја Матевски, во кои се довикуваат и се проникнуваат меѓу себе епохите како да се родени посестрими. Во неговата поезија ги слушаме токму тие трајни резонанции на човечката историја пред која сме постојано во пресрет. Таа ги буди боговите, а тие – *во крв разбудени*, удираат еден на друг, делејќи го светот *во синори нови*. Тоа е, ете, историјата, сѐ иста и сѐ таква, од некогашната Троја до денешниов Крим. Затоа и велиме дека поезијата на М. Матевски го опфаќа големиот свет. Поетските поттици на неговите песни се бројни архетипски, историски, митолошки настани, личности, ликови, топоси од светската земна и космичка географија. Така, во песната *Големиоѓ кинески суд* ќе нѐ пресретнат стиховите дека залудни се оградите (*и кој коѓо и кој од коѓо брани / и кој коѓо и кој на коѓо наѓаѓа*) кога и без тоа еднаш ќе замрат под пепелта на зборовите, *ѓтемниѓе ѓруби на кулиѓе*; ќе останат само сидините, *мувлаѓа на нив* и сознанието дека *ѓѓѓира е моќѓа и јалова омразѓа*.

Натопена со оној длабок трагизам на Унамуновото *ѓраѓично чувсѓѓување на свейѓоѓ*, во својата последна книга, Матеја Матевски зборува за поетскиот и за метафизичкиот статус на митот во својата поезија. Во „Епилогот на лавиринтот“ тој ни открива зошто митот и поезијата не можат да се разделат. Одврзан од дамнини, митот е постојано тука, во нас, за пред нас, болно изранувани, да ја раскажува вечната приказна за човековото постоење под вршникот небесен. Митот е ем длабока поезија, ем длабока философија на човековиот опстој. Така, во својата последна книга митската димензија во неговата поезија е сублимирана во метафизичкото овоплотување на многу познатиот антички мит за Сизиф, кој го турка својот камен на животот угоре напразно, зашто тој постојано му се враќа удољу на земјата, и малку познатиот египетски мит за големата

бубалка *Скарабеј*, која горе на небото го турка *изгрејсонцејџо*, да блесне *клойчејџо сончево зайалено*, а штом огрева утрото на биднината, никаде ја нема ветената зора – *Пусјина, сѐ е Пусјина*, вели поетот, зашто така е курдисан часовникот на овој тлеен и трошен свет, кој отчукува со *свејлинајџа на мракојџи* и со *темнинајџа на зорајџа*. Така, од кантовските антиномии, базичната антиномија во која опстојува неговата поезија од последната негова книга е: Светлина – Темнина; Блесок – Мрак. Од таа антиномија произлезе неговиот ингениозен *Миџи за свејулкајџа*, кој може да се вреди во самата антологијата на светските митови. Во него тој ја открива фрапантната идеја за *кусовечностџа на свејлинајџа*, но, истовремено, и за *безмернајџа силина и неунишљивостџи нејзина*, која е еонска, зашто, жаровита, светулката се топи во своите крилја, па светли умирајќи и, согорувајќи во својот сопствен лет, се претвора во звезда што блеска како *lux aeterna*.

Забележливо е дека мојов пристап во оваа беседа за поезијата на Матевски беше свртен повеќе кон метафизичките пластови во неа. Но, тој не е само метафизички поет, туку и врвен лиричар. Што се однесува токму до тие елегични, лирски наведи и топли струи, од кои толку обилно е заплискана, тие дојдоа до израз во бројните антологиски песни на овој поет опседнати од духот на Медитеранот. Во нив го среќаваме оној посебен колорит во неговата поезија како одблесок на македонското поднебје, природа, пејзаж, флора. Во тие песни се отвора душата на кавалите. Од нив допираат до нас вжештени и разиграни ритми; се шири аромата на неговите јорговани, гороцвети, невени, јасмини, божури. Силно ги доживуваме оние усвитени сончани предели што заслепуваат од светлина и блесок, од вцрвенети, вжештени, вжарени поетски слики. Во нив сѐ е бујно, запалено, заљубено, залудено, како во прекрасната „Залез“, со оној фасцинантен рефрен: „*Румено, Румено, Румено*“, во кој *јрскаајџи жолтијџи сонца*, се слуша како умира времето, а песната како *кројџок кавал / џо чува сџадојџо на надежџиџе*.

Во симбиоза со јужниот медитерански дух, поезијата на Матевски се одликува со еден *неоромантизам* што му е својствен нему, изразен во нејзиниот однос кон природата. Така, природните феномени низ кои таа се озарува: езерото, морето, луњата, молњата, полето, шумите, дождовите, дрвјата, итн. имаат антропоморфен вид, па така природните тајни се изразуваат како човечки тајни. Низ нив се остварува средбата на бескрајот на човечкиот дух со бескрајот на природата. Со тоа Матевски доаѓа до врвната точка на својот *јоејџски јанишеизам*, откривајќи го односот меѓу човекот и природата преку колосалната питагорејска идеја за единството на космичката и на човечката хармонија. И тука треба гласовито да се рече дека ние ни до денес не сфаќаме оти еколошката катастрофа што ни се заканува доаѓа токму од нарушувањето на оваа хармонија, која е основната причина за човековата несреќа на Земјата. Неговата поезија го открива човекот како тескобно суштество. Човекот живее на тесна земја околу која кружи смртта. Тој се стреми

историјата. Имено, да се родиш во мал народ околу кој и за кој со столетија се војувало, народ што со столетија доживувал само трагични порази, доволни да го уништат неговиот национален организам, македонскиот писател со столетија го пренесуваше низ времињата највисокиот идеал и сон на својот народ – неговата борба за национална слобода, практикувајќи ја литературата како борба (Чашуле), изедначувајќи ги во неа животот и сонот. Така, збиено, може да се определи срцевината на системот на македонската книжевност, што го востанови веќе првата книжевна генерација, по 1944 г.: Славко Јаневски (1920), Блаже Конески (1921) и Ацо Шопов (1923). Денес тој комплекс на познатиот Данец сосема исчезна. Светската книжевност опстојува како светско-историски феномен, во Гетеова смисла, а тоа повеќе никој и не го забележува, па таа поделба на *мали* и *големи* европски книжевности не само што е надмината туку повеќе за неа воопшто и не се пишува, зашто свежината, иновациите, новата имагинација, новите книжевни идеи, новите светови во светската книжевност на XX век ги донесоа литературите на малите народи и токму тие на овој толку трагичен книжевен век му дадоа посебен белег. Во тоа не е мал уделот и на македонската книжевност.

По денешниов повод го испитував овој феномен врз примерот на најпознатата книжевна основоположничка тројка на повената македонска книжевност: Јаневски, Конески, Шопов. Тие свездоподобни девственици знаеја дека малата и млада книжевност е слична на падобранот – функционира само ако е отворен. Затоа секој од нив на свој начин, се сврте во својата книжевност кон светот. И тоа го сторија во своите знаменити дела. Славко Јаневски во грандиозниот проект *Кукулино*, циклус од 10 романи, во кои ја откри Македонија во распон од 14 столетија, од доаѓањето на Словените до крајот на XXI век, па *Кукулино*, на патот на неговото исчезнување, трае и се случува и ден-денес; Блаже Конески македонските легенди ги преточи во универзални епски трагедии создавајќи ги оние ингениозни песни/поеми од циклусот „Марко Крале“; Ацо Шопов во својата најдобра книга, своја и на македонската поезија воопшто, „Гледач во пепелта“, во која е воспеана небиднината. Сите нив во нивните дела ги обединува профетскиот дух на нивната книжевност. Претставниците на оваа величава поетска тројка беа големи поети, но и големи пророци. Гледаа и видоа далеку, предвестувајќи ги во своите знаменити дела далечините и човековиот бескрај. Нивните имиња, да го парафразирам Конески од неговиот исказ за Рацин, станаа *крайненка за сити нас!*

За тој оракулски елемент како највисока инстанција на поетскиот дух во книжевноста сум зборувал во своите книги за секој одделно од нив. Денес денот му го посветуваме на Ацо Шопов. Сите сме во мислите обземени со него. Ова е негов ден и се свртуваме кон она единствено и само негово во профетскиот дух на неговата поезија.

Со „оракулум“ старите Грци го означувале местото од кое им се соопштувале пораките од боговите на луѓето за она што ги чека.

Кој е оракулумот на Ацо Шопов? Зошто е тој poeta vates и каде е тоа место од каде што зрачат неговите пророштва. Кое е неговото име? Тоа загадочно таинствено и неодгатливо место се вика *Гледач во ѝејелѝа*. Во ова свое единствено поетско дело Ацо Шопов, преку своите поетски виденија, ги соопштува трагичните пророштва за нашиов денешен свет. *Гледач во ѝејелѝа*, тој матен и непроси-рен наслов, просто кипи од пророштва, од чуда, од чудби и од поетски чудесии. Тие се во многу нешта слични на оние од „Откровението Јованово“ од *Новиоѝ Завеѝ*. Ако ги споредиме нив, ќе забележиме дека нивните базични имагинативни слики со својата поетска сугестивност, кошмарност и со својата длабока метафизичка густина се многу блиски едни на други. Затоа, споредбата на *Гледач во ѝејелѝа* со „Откровението“ од *Новиоѝ Завеѝ* ми даде за право ова негово поетско дело да го вредам во неколкуте најзначајни книги песни испеани на македонски јазик.

Ќе пристапиме најпрвин со херменевтичка анализа на конгенијалната песна/поема „Долго доаѓање на огнот“, на почетокот од *Гледач во ѝејелѝа*. Во неа огнот е виден како судбинско олицетворение на злото, кое, како и секое зло, самото се плоди. Сликите се апокалиптични и кошмарни, поетски и шокантни во својата убавина и убави во својата поетска шокантност. Огнот, имено, се случува под *венец од сончеви ѓлави*, под некој екот страшен, под некои клетви (заколнувања) и злоби. Тој е насекаде. Тој е семожен и морен, *свезда е в срце и мрак е во корен*. Тој е под некој бигор, под некои тешки води, тој е сосидан во неодминливото човечко зло и да го ископаме него ниту е можно, ниту, пак, е тоа во наша моќ. Ацо Шопов веќе во првата песна/поема поетски ингениозно ги проникнува космогонискиот и сакралниот, религискиот пев. Во неа, но и во целата *Гледач во ѝејелѝа*, ужасите што ги носат природните феномени ги споредува со иконите и фреските од нашите манастири:

*Воин во црква на икона сѝара.
Исчезнаѝ ѓовор себе шѝо се бара.*

Апокалиптичната атмосфера, налик на онаа од „Откровението“, го навестува големиот човечки и космички слом. Огнот на апокалипсата е запален. Крчка под нас и само што не се вивнал во сеопшт пожар да го спржи сето земно. Гори тој, *ѓори ѝаа маѓија чуда шѝо ѝрави*, што лекува и што симиња глави, гори како *ѝожар од бунѝ на ружи*, гори во нас, среде нас и ние не можеме да избегаме од него:

*Не ќе ѓо искоѝаш оѓноѝ ни да векуваш ѝука.
Тој е ѝој свеѝец од икона шѝо ѝука.*

Огнот во *Гледач во ѝејелѝа* е истата онаа прасупстанција, како кај Хераклит на која почива сè. Притоа, поетските визији на Ацо Шопов густо се исполнети со надреални слики, раритетни и во нашата и во европската поезија:

*Додека ѝод себе коѝаш над ѝебе ѝој ќе се јави
и една мрѝва глава на рамо ќе ѝи сѝави.
Тој на секое дрво со секој мрѝов виси
Тоа сме ние, ѝоа сум јас и ѝоа Ти си.*

Како поет-борец, во борбата за еден егзистенцијален хуманизам за кој неговата песна војуваше во 1941 г., во поезијата и во поетиката на Ацо Шопов меѓусебно се вкрстени и проникнати *ѝринциѝоѝ очај* и *ѝринциѝоѝ надеж*. Таа нивна сплотеност ја чувствуваме во секоја негова песна. Во неа, од катастрофичниот апокалиптичен пејзаж, од трагичната и безнадежна атмосфера полна со очај и со тешки човечки јанси, секогаш бликнува и се крева како обелиск надежта, изразена во бесмртноста на песната:

*Крсѝоѝ им беше лесен, ѝејелѝа не им е лесна.
Мрѝвиѝе ќе умраѝ ѝогаѝ кога и нивнаѝа ѝесна.*

Па, сепак, во *Гледач во ѝејелѝа* централната поетска и метафизичка сонда е фрлена меѓу стиховите што трагаат по *философијаѝа на ѝејелѝа*.

Според Ацо Шопов, во пепелта се препознава исконската драма на постоењето. Во неа се распретува она што некогаш било живо и животворно. Во пепелта земна се собрани сите ветришта, сништа и сеништа. Во неа *и човек и свер во едно дувло сѝијаѝѝ*. Во неа не само што гаснат туку и се раѓаат сите нешта. Од драмата на пепелта се откопува драмата на постоењето. Од гледиштето на пепелта во која сè живо се гаси, во која *славејоѝ / во крвѝа ѝвоја / ѝеколоѝ до буди*, антрополошката глетка кон човекот е мошне затемнета. Но ,во философската позиција на поезијата на Шопов, *ѝринциѝоѝ очај* никогаш не го надвладува *ѝринциѝоѝ надеж*. Тие во песната остваруваат меѓусебна рамнотежа и тоа во антејското начело, според кое кога нè зема земјата, не нè обессилува, туку ни дава сила:

*Земи ме, земјо, или враѝи ме,
враѝи ме ѝодолу од овој врв,
ѝодолу од онаа сѝрана на живоѝоѝ,
човечки сили дај ми ѝак.*

Среде овие ретки имагинативни слики во кои се капе небиднината и среде овие темни апокалиптични пејзажи во кои опстојува човечката егзистенција, во *Гледач во ѝејелѝа*, меѓутоа, ни во

еден миг не доаѓа до расцеп меѓу *принципиите Сипрада, Бол и Очај*, од една, и *Надеж, Љубов и Којнеж*, од друга страна.

Фуриозните стихови од циклусот „Езеро“:

*Биј далбо. Врши вршушко. По брегои биј.
Своно од веиар и свейлина свони.
Ти надоаѓаш, езеро, а твојој неиресушен виј
Гасне заедно со брегои што се рони. –*

не воведуваат во повеќе исклучителни песни во кои сега, место праелементот *оган*, праелементот *вода* добива митска димензија. Во водата и низ неа, како порано во огнот, се осознава, се сонува светот. И овој пат космогонискиот пев е проникнат со сакрални религиски слики, со иконите и со фреските од нашите цркви и манастири. Така, водата *извира од срце на фреска* и *потем се враќа во фреска на сидот*, како што и зборот што свечел како златна пара, и тој, еве, се враќа во фреската, која добива димензија на нешто сеопфатно: како од неа да извира и во неа да се собира светот. Така, во песната „Нок над езерото крај манастирот“: *Езерото секнува, истечува во видот, нокта расцвитува како црно лале / ти личиш на црква сред карпи, на кале*. Татнат црковни свона... Се шират во нокта злокобни звуци на темни камбани, кои како да ги разнесуваат по сета вселена гласовите на гласниците на апокалипсата:

*Свони, свони, свони со подземен рев.
Фатени сме, јесно, во првиот жрев.*

Но, откако ќе расцути нокта црна во котлината, откако сè ќе секне, откако ќе истече видот и ќе секне огнот, откако ќе минат сите загадочни сништа, откако ќе бидеме уловени во мрежата на животот, еве ја чудесијата – сиот тој живот веќе скаменет, е овековечен во фреска на сидот. Тоа се, всушност, македонските фрески видени во неговата поезија, во кои е живописана сета наша страдба од колекта до гроб и сиот сеопфат на човечкото битие под небесниот свод...

Гледач во џејелта завршува со циклусот „Црно сонце“. Во него се среќаваат и проникнуваат: поезијата, космологијата и хелиотропичноста во едно ретко кохерентно поетско единство.

Низ шокантните слики (*Ни исток имаш црно сонце, ни имаш зајад, / ни небо за молива на земја за напад*) гледаме како *превие се веднај*, како *дрвјето прча босо*, како *цвetoј што жори црна џејел носи* и како насакаде не пресретнува црното сонце, кое сме осудени да го носиме на плеките место своја глава, а, при тоа, да не знаеме од какво измислено царство и од каква раскошна гробница ни доаѓа тоа, тоа црно сонце што *црни испура дождови*? А гледаме – ужасија! Тоа доаѓа како кабадахија со закана, со страшна и со последна закана на луѓето на Земјата на која:

*Свер со свер се јаге, вејка со вејка сѝара.
 Сѝебло во сѝебло удира, корен во корења диви,
 Свезда оѝашица со оѝан небоѝо ли ѝо ѝара,
 војува земја со небо, војувааѝ мѝѝви и живи.*

Завршувајќи го нашево херменевтичко антрополошко и профетско читање на најзначајната книга песни во поетскиот опус на Ацо Шопов, *Гледач во ѝеѝелѝа*, исправени сме сега пред голем аксиолошки предизвик.

На содржински план, Ацо Шопов нè соочува со трагичноста на модерната егзистенција што ја носи технолошкиот напредок, дека човекот во него, и сите ние заедно, на совршен начин работиме против самите себе, против својата антрополошка, космолошка и биолошка изопаченост. Во нашето опортунистичко време, кога на сите страни ја гледаме обесчестена вистината, сакам да речам дека денес неа, вистината за драмата на нашиот опстој во нашево налудничаво време, тешко може да се прочита на друго место толку задлабочено како во нашата книжевност и можеби единствено во неа. Отаде тоа повластено место што ѝ го придавам нејзе денес во хиерархијата на сите други наши уметности.

На поетички план Ацо Шопов, сакајќи да ја елиминира секоја можна расплинатост, се служи со метриката на *елегискиоѝ дѝсѝѝѝх*, со двосложните стихови, кои пленат со својата музикализација како во уметноста на фугата. Таа поетска форма е негов голем пронајдок. Во неа, како кај Питагорејците, целиот космос пее, а со него пее, на восхитувачки сонорен начин, трагиката човекова земна, пее во едносложни и повеќесложни рими, кои на неговите песни им даваат цврста поетска форма, која се одликува со совршена тонска версификација.

Во последните песни на Ацо Шопов силно е присутно претчувството на смртта. Но, во тоа трагично време од својот живот тој е целосно опседнат од татковината. Тој верува дека единствено таа, татковината, ја трансцендира смртта. Сите ќе заминеме, кога-тогаш, од овој трошен и тлеен свет, но земјата и татковината остануваат. Тоа најубаво се гледа преку метафората на *крилестѝоѝ коњ*, кој го прелетал сиот свет, ги прелетал сите мориња и океани и, потем, изморен и истоштен, слегува на родното езеро за да се напие бистра и лековита вода, која ќе го осили, која ќе му даде сила и ќе му го врати животот. Ацо Шопов е уверен дека во тој лет на крилестиот коњ низ светот се содржи сета највисока смисла на неговата поезија: *Оѝкривајќи ја родинаѝа да ѝо оѝкрие свейѝоѝ и оѝкривајќи ѝо свейѝоѝ да ја оѝкрие родинаѝа*.

Баладата за крилестиот коњ создадена е во моделот песна-сказна. Во неа се открива македонската верзија на митот за Антеј во поезијата на А. Шопов. Македонија е езерска земја. Во неа силата не доаѓа само од земјата туку и од силата на водата. Крилестиот коњ е оригинална митска слика за идејата на Ацо Шопов да

ги поврзе во една голема целост Светот и Татковината и со тоа да ни каже дека тие не постојат независни еден од друг, дека светот најсмисловно се открива преку родината, а родината преку светот. Во ацошоповската верзија на митот за Антеј, Антеј и Икар се соединети во едно. Од нивната синтеза се разгласува стихот-рефрен: *Океанот е мал, човекот е голем*. Тоа, пак, е така зашто од длабините на океанот изнурнуваат сите вековни галии на историјата со луѓе што на своите раце ја носат својата ненапишана историја во која се осмислува океанот на човековото постоење. Трагичната човекова историја, ете, е толкава што неа не ја збира ни во водите на океанот. Затоа е човекот голем, а океанот мал.

Последните песни што ги напиша Ацо Шопов вријат од историски реминисценции. Тој вели: *Ѕука ме доведе моето ѝровидение*; тука ме доведе исконската страст за *ѝраѓање низ мрачниѝе*, но неизбежни *свиоци на иѝторијаѝа*, тука ме доведе *вечнаѝа жед за извориѝе на сеѝиѝиѝиѝи ѝиѝекло*. Овој стих е клучен во поезијата на Ацо Шопов, зашто од него откриваме дека неговата поетска философија е космополитизмот, не регионализмот, а најмалку националниот нарцизам, од кој толку долго боледува балканската поезија. Нему, како што ќе рече самиот, прародителскиот инстинкт со својот непогрешлив глас му говорел: Сè на оваа тлејна Земја е исто, иако сокриено во различни шуми, билки, камења, растенија, реки, планини, езера, скриени во различни луѓе: бели, црни, жолти, без оглед како се викаат тие, и сите живеат еден со друг во единствена хармонија. Затоа:

*Оѝтавеѝе ме ѝука добри мои ѝријаѝели,
ѝука ме ѝовика исконскаѝа сѝрасѝи
да ја ѝронајдам својаѝа ѝраслика
изгубена во мрачниѝе свиоци на времеѝо,
но жива и силна како вдахновение.*

Ацо Шопов во последните свои песни, всушност, ни порачува дека само кога сме на изворите на заедничкото сеопшто потекло, само кога ќе ги надминеме мрачните свијоци на времето, само тогаш ќе ја пронајдеме и ќе ја откриеме својата вистинска праслика, својата автентична човечка природа и својата есенцијална човечка смисла на своето постоење.

Ете, почитувани, така, длабоко нурнат во најесенцијалните човекови прашања, Ацо Шопов ги толкуваше длабините на човековото битие и својата поетска амбиција да го осмисли и да го растајни него за да го растајни исконскиот од на човекот по маките на постоењето и со тоа да го досегне одговорот на прашањата: Чуму, чуму сето тоа? Чуму сето тоа исконско страдање, раѓање и исчезнување во думаните на времето, ако еднаш не сфатиме дека *ѝреба да бидеме ѝодобри, ѝодобри од црвеноѝо срце на лебоѝи, од белиѝе усни на водиѝе*, заради нас, заради сите нас.

III
 СТОЛБ НА НОВАТА МАКЕДОНСКА ЕПОХА:
 БЛАЖЕ КОНЕСКИ (1921–1993–2013)
 (ДПМ, 19.12.2013)

Денес, на 19 декември, на ден свети Никола, во далечната 1921 г., пред 92 години, роден е Блаже Конески. Денес го чествуваме роденденот на човекот што со своето грандиозно дело се извиши во столб на новата постасномска македонска епоха на која тој ѝ втисна траен и неодминлив печат. Со него далечните македонски епохи, расцепкани и разединети, ги поврзавме со сегашнината во една нова македонска целина, воспоставувајќи ги за овие седум децении разурнатите мостови меѓу нив и осмислувајќи ги како наш органски и автохтон духовен континуитет. Со неговите јазични откритија и со неговата поезија го допревме самиот врв на европската и на светската лингвистика и поезија. Без него и неговото дело не ќе бевме сиромашни само за еден човек, колку голем гениј да е тој, туку и за цела една епоха.

Блаже Конески во македонската култура спаѓа меѓу оние големи личности во културите на одделните народи што ѝ даваат печат на својата епоха: Гете, Пушкин, Шевченко, Његош. Тие отвораат нова страница во историјата на своите народи и низ нив духот на времето, неговите културни настојувања и стремежи, се пројавуваат на најдлабок и најсестран начин. Во таа смисла, имено, зборуваме не само за епохата на св. Климент туку и за епохата на Блаже Конески во историјата на македонската литература и во историјата на македонскиот јазик.

Лингвистичкото, литературно-историското и поетското дело на Блаже Конески станаа во нашата нова културна историја најтемелниот и најтраен духовен постамент на новата македонска епоха во XX в. Сите македономрсици и циници, наши и комшиски, сметаа со тој факт, бидејќи убаво знаеја дека тој ја извиши неа највисоко со своите фундаментални лингвистички и поетски остварувања и со своите длабоки толкувања на нашето историско и општодуховно траење во времето. Ваквиот подвиг на Блаже Конески го гледам во тоа што тој толку ингениозно умееше да го излачи, да го впие во своето севкупно и единствено дело она најесенцијалното – примордијалните македонски прашања, примордијалните квинтесенции на македонското, поетско, јазично и историско траење во думаните на времето. Но, од друга страна, Блаже Конески, со своето знаменито дело му втисна на нашето духовно траење и на нашата опстојба во модерната историја неодминливо културно и духовно достоинство, зашто по него не паметат во современата европска и светска лингвистика и поезија, во кои тој се извиши и себеси, и сите нас како колектив, највисоко.

Блаже Конески, несомнено, имаше свои големи претходници: Мисирков, или Рацин, на пример, тие големи национални

фигури и по својот живот и според значењето на своето дело. Но, на пример, Мисирков, кој ги заснова базичните начела на нашиот севкупен опстој на прагот на XX век, немаше со што да му возврати и што да му даде на широкиот свет. Дури Блаже Конески ја задолжи светската лингвистика и поезија со своето дело. Треба да сме свесни дека со Блаже Конески првпат македонската култура, на таков единствен и неповторлив начин, го сврте вниманието на светот кон нас.

Од друга страна, во густата ноќ на човекот, во големата, несогледлива и недосеглива негова бездна, поезијата на Конески беше просветлување на патот на нашиот човек, но и на нашиот народ до него самиот. Во неговите песни се движи, тласкана од брановите на неговиот поетски збор, една темна, тешка и натежната од смисла, длабока поетска метафизика, која ги мисли, ги смислува и ги осмислува капиталните прашања што го нагризнуваат човечкото суштество. Во неговите песни одсвонуваат тешки човечки јанси, болни и очајни крикови на човековата осама. Тие негови толку едноставни, строги, но и толку комплексни и длабокомудри песни, прилегаат на магиски формули во кои се заклучени големите исконски човечки тајни, кои во песната негова се отклучуваат и се осмислуваат. Во неговите стихови има голем дел од историското колективно искуство и ацилак на родот наш, за тоа како се живеело и како се умираше под небесниот свод. Како што ќе рече самиот, *рика во мене макаџа / дека сум роден во смачкано ѝлеме*. Но, заедно со сето тоа има и се одвива во песните на Конески една виолентна драма на нашиот род за тоа како сме го изврвеле својот историски опстој. Неговите стихови се, на прв поглед, обични и едноставни, одгатнати и расветлени, рационални и рефлексивни, лесни и јасни, зашто „ништо не е помрачно од јасниот говор“ (Коцбек). Но, кога ќе се замислиме над нив, ќе почувствуваме дека во нив се заклучени длабоки, матни и тешки, нерасветлени и неодгатнати зони на нашата свест за драмата на нашето и човековото постоење под небесниот свод. Неговите песни се како реки понорници, во кои се влече, се витлее и витлосува човечкиот век. Тие се нурнати во сеопфатната длабочина на човечкото битие, во која се заковани тегобни човекови крикови и се отсликани длабоки траги на нашиот и човеков тежок и трагичен помин до себе и до светот. Во нив треперат трауматски мигови на човековата осама и изневера. Во нив се сосидани лелеци придушени, но длабоки и недосегливи, во кои се одигрува *нешиџо судбинско шџо се ѝлело од века*. Во неговите песни, со еден збор, се води тежок и судбински дијалог меѓу љубовта и смртта, меѓу Еросот и Танатосот, меѓу летот и падот, меѓу восходот и поразот, меѓу неимоверната сила и одземањето на силата, меѓу љубовта и изневерата, меѓу бистрата и матната река на човечката живејачка, меѓу надземните луѓи и молњи и подземните стерни на животот, што рикаат бол и ригаат небиднина.

Земено во целост, во поетското и во лингвистичкото дело на Конески живее и пулсира едно длабоко наталожено животно, егзистенцијално и историско искуство на нашиот човек и на нашиот народ. Тој трауматски, тежок и комплексен порив нивни, во историјата да продрат до својата длабочина, присутен е во секоја негова песна, но и во секоја негова лингвистичка расправа. Во неговите едноставни, строги и длабоки песни има афористички инкантации, нешто од онаа гномска драматика на македонските пословици, во кои, по мостовите на човековиот помин по светот, се среќаваат, се разминуваат и се обединуваат човековото живеење, пеење и страдање! Неговите стихови и лингвистички научни расправи го откриваат историското колективно искуство на родот наш, за тоа како се живеело, се страдало и се умирало под небесниов свод!

Некаде пред крајот на својот живот Блаже Конески изрече и потоа објави еден сосема краток текст на нецели две странички, имајќи ги предвид лингвистичките критики и оспорувања на Вук во српската култура од крајот на векот, и него го наслови „Пофалба за Вук“. Тој текст почнува вака: „Како почитувач на Вук Караџиќ, јас не само што се восхитувам на неговото дело туку чувствувам и симпатија кон човекот. И веднаш ми е јасно дека оној чиј шарм зрачи и зад гробот мора да предизвикува не само наклонетост туку и тешки отпори меѓу живите. Кон него луѓето се однесуваат како кон присутен“. Не можеше, чинам, да рече нешто толку битно за друг, а истовремено тоа да не се однесуваше и за него. Таква е сè уште нашава македонска ситуација. Во неа нашите трагични недоразбирања се поголеми и покорава од нашите разбирања, па се случи и тој да биде презрен и понижен од политичка заслепеност. Така нè скроил Господ и од тоа куртул ни нема. Но, притоа, за нас е побитно сознанието дека големите луѓе и кога си заминуваат од земниов свет се присутни и остануваат постојано, сега и тука, со нас. Тоа сознание не е никаква логичка конструкција. Тоа сознание е наше непосредно доживувано чувство што го имаме сега и сите ние овде: Блаже Конески и во овој час е тука со нас и ние со него и јас сега можам да ги повторам толку заумните зборови на Монтењ за пријателството: „Бидејќи тоа е тој, бидејќи тоа сме ние“. Со тоа сакам да речам дека, иако изминале долги години од смртта на Блаже Конески, неговото време не минало. Неговото време допрва доаѓа.

Секоја епоха што сака да се обнови го сублимира својот идеал во една своја неповторлива историска личност во која се резимираат нејзините историски и културни стремежи. Изборот на таквата личност не е волунтаристички чин, ниту чин на некоја политичка одлука, туку императив на самата епоха: таа изнурнува од неа самата низ единствениот критериум – колку таа имала и колку таа има влијание врз нашата сегашнина и иднина. По Мисирков и по Рацин ние сфативме дека националните идеали се најнесовладливи, зашто идеалите на еден народ што не се исполнети во едно дадено време, вечно се враќаат, па така и можеше стремежите на

Мисирков и на Рацин да се отелотворат во личноста и во делото на Блаже Конески, кој беше духовното јадро на новата постасномска македонска епоха, во која македонскиот јазик, толку пати во историјата одречуван и забрануван, стана официјален јазик во слободната македонска држава. На тој јазик Блаже Конески ни испрати две судбоносни пораки за опстанокот на македонската нација и држава:

Првата: „Чујте Македонци! До таму е нашата татковина до каде што е нашиот јазик...“;

Втората: „...Величината на нашиот историски пат до себеси е во тоа што низ сите промени и превратности во историјата на македонскиот народ ние сме создале трајни, врвни и *неприкосновени константи* во кои најсилно се изразуваат и се потврдуваат нашиот национален опстанок во времето. Меѓу тие константи се извишија највисоко Крсте Петков Мисирков, Коста Солев Рацин (а, ние кон нив го додаваме и Блаже Конески). На македонскиот простор“, ни порача тој, „не може повеќе да се изневеруваат нивните базични историски пораки без, притоа, да не се засега во суштинската основа на нашиот национален развиток“.

Така зборуваше и тоа ни го порачуваше Блаже Конески, личност што обединуваше, а не делеше; личност што беше против оние балкански оркани на омрази, на истакнувањето на една нација, јазик и култура над други нации, јазици и култури; личност со оној познат гетеовски спокој, кој ги мислеше македонските работи не со усвитени и себични страсти, туку со висок и редок *amor intellectualis*.

Со него и со неговите претходници ние на овие бришани балкански простори, каде што уште до ден-денешен ни се закануваат, како што напиша, „балканските циници и програмери на геноцидот“, најсилно и несорбливо го браниме нашиот македонски идентитет и најсестрано и најдлабоко се осознаваме, се осмислуваме и се откриваме самите себеси.

IV

ЛУАН СТАРОВА: БАЛКАНСКА САГА (француска рецепција)

(МАНУ, 15 мај 2013)

Денес Фондацијата „Трифун Костовски“ при МАНУ го промовира своето најново издание: Луан Старова, *Балканска сага* (француска рецепција). Ова необично и прво такво дело кај нас, е, всушност, пресек на романескното творештво на овој знаменит автор. За француската рецепција на неговата балканска сага во својот „Наместо предговор“ тој ќе рече дека таа се создала самата себе од непознати читатели и од видни критичари. Со неа ќе настане ова дело како своевиден паметник на рецепцијата негова во францус-

ката култура, која романите од неговото романескно творештво ги стави во редот на големите европски романи.

Со што неговата *Балканска саџа* ги плени француските читатели и критичари?

Со тоа што преку драмата на едно албанско семејство, како ненапуштена тврдина, како траен архетип на своето опстојување, го прикажа него како антипод на државата и на нејзините институции на Балканот, насекаде кривки, сите предолго под превезот на идеологиите, религиите и фаталистичкото однесување на власта, како да е дадено од Бога таа да е вечна и неуништлива; со тоа што, наспроти познатиот стих на Бранко Миљковиќ – *ме уби ѝресилниот збор*, Старова ќе ја формулира својата пацифистичка романескна стратегија на следниов начин: „Само зборовите кои не убиваат ги прифатив како моја татковина“. Така ќе се обликува неговата *Балканска саџа*, откривајќи го дваесеттиот балкански век низ судбината на тоа албанско емигрантско семејство. Тоа, пак, минувајќи ја границата што го делеше Охридското Езеро, се одлучува за балкански егзил: го напушта Подградец и се населува во Струга. Единственото богатство што ќе го пренесе со себе преку Езерото, притоа, се *Татковините книги*, таа подвижна библиотека на егзилот, која прераснуваше во далечен и непознајлив мит.

Но, која е стратегијата на татковите книги?

Одговорот е едноставен. Тоа е токму она што е средиште на *Балканската саџа*: да го открие излезот од балканскиот лавиринт на историјата од распоредот на книгите во Татковата библиотека. Луан Старова е обземен од метафизиката на татковата библиотека фундирана врз распоредот на книгите како дел од неговата замислена визија на балканскиот расплет. Во *Татковата библиотека*, ќе утврди синот-наратор, скриени се бројни европски и балкански тајни. Во неа почиваат блокови време и неа таткото ја доградува постојано, менувајќи го распоредот на книгите и групирајќи ги нив според темите на неговиот интерес: на пример, книгите за козите, јагулите, птиците, за патеката на јазиците, за јаничарите, за Балканските војни, за Првата светска војна итн. Така Балканската сага на Луан Старова ќе настане со читањето на татковите книги според нивниот замислен поредок што самиот го востановил. Луан, синот-наратор, ја почнува својата книжевна мисија, пишувајќи ги своите книги како продолжување на својот книжевен дијалог со татковите книги. Тој го наследува распоредот на татковите книги, остварувајќи го аманетот содржан во нив – да трага по нивната смисла во времето во кое веќе го немаше нивниот библиотекар. Така Старова ја создаде својата *Балканска саџа* од 11 романи: „Татковите книги“ (1992); „Времето на козите“ (1993); „Балкански клуч“ (1995); „Пресудена земја“ (1998), на француски објавена како една книга *Le Rivage de l'exil* (Брегот на егзилот); „Атеистички музеј“ (1996); „Патот на јагулите“ (1999); „Тврдина од пепел“ (2002); „Потрага по

Елен Лебовиц“ (2008); „Љубовта на генералот“ (2008); „Амбасади“ (2009) и „Нови амбасади“ (2011).

Сите овие 11 романи што ја сочинуваат *Балканската сага* го предвестија и го овозвозможија големиот аксиолошки пресврт што се случи кога тие се појавија во превод на француски јазик, најпрвин романот „Времето на козите“, а, брзо потоа, и на останатите четири романи во познатата издавачка париска кука „Фајар“. Приопштени на овој голем светски јазик, во извонреден превод, стокмен во некоја флоберовска стилска оркестрација на Клеман д'Исартети, псевдоним под кој се крие Патрик Крисман, првиот амбасадор на Република Франција во самостојна Република Македонија, Луан Старова во оваа личност го пронајде својот духовен собрат, кој речиси во творечки транс го преведе „Времето на козите“. Тој негов роман предизвика речиси своевидна естетска фасцинација кај француските читатели и посебно кај француската книжевна критика. Илјадниците кози што козарите од Македонија, со својот Чанга на чело, ги преселија на големиот скопски плоштад; таа белина и милоина на козите што стасаа тука, во срцето на Македонија, да протестираат против одлуката на власта да бидат уништени; она нивно болно блеење израсна во гротескна метафора на отпорот против суровиот идеолошки тоталитаризам. И токму тој нивен делек и болен плач на козите предизвика бура од воодушевување кај сета најавторитетна француска критика и интелектуална елита. За „Времето на козите“ пишуваа со голем книжевен восторг: Едгар Морен, Морис Друон, Антоан Жерал, Ален Боске, Робер Моле, Жан Русло, Ив Бонфоа, Робер Бадентер, Адонис, Жак Гошрон и многу други автори. Овој роман во Франција ќе достигне своја конгеграција со неговото претставување во Сенатот на Франција, на кое претседава Робер Бадентер. На таквата највисоко можна промоција на едно дело во Франција, на која присуствуваат највидните француски академици, писатели, дипломати, зборува еден од најголемите светски мислители на денешницата, философот Едгар Морен. Покрај него, потем, кога се појавија петте негови романи на француски јазик, сите најугледни пера на Франција ќе пишуваат за нив, вредувајќи го Луан Старова меѓу големите творци на Балканот, заедно со Иво Андриќ, Панајот Истрати, Никос Казансакис, Димитар Талев, Исмаил Кадаре, Меша Селимовиќ, Антон Дончев. Сето тоа што се случи, а се случи навистина чудо со француската рецепција на неговите пет преведени романи на француски јазик, мене ми се чини дека токму францускиот јазик и книжевна Франција, преку своите најголеми книжевни имиња, ја создадоа и ја воздигнаа европската, а подоцна и светската слава на *Балканската сага* на Луан. Со неа таа се вреди меѓу големите европски романи, а Луан Старова меѓу врвните писатели од големото семејство на народите и културите на Европската Унија. Така, кога неговите романи преведени на француски јазик ја доживеаја својата книжевна апотеоза, Луан Старова, и самиот вчудовиден, пред самиот

себе и пред македонската литература длабоко искрено во кореспонденцијата со Елен Лејбовиц ќе напише:

„Доживеав... таква благотворна поддршка од моите француски читатели, која дотогаш ми беше непозната и покрај фактот што веќе имав објавено 20-ина книги дома во Македонија. Моите книги, мојата судбина беа прелеани во друг свет, во друг живот“. Всушност, чудото што се случи беше во следново: неговата епска фреска за големите поместувања на Балканот им откри на Французите, и преку нив на Европа, еден дотогаш непознат, еден диктаторски и тоталитаристички Балкан, еден Балкан на кој триумфира злото длабоко вгнездено на овој полуостров; потем, познатите балкански граници, претворени во бункери со непробојни сидини; па, долгата и неизвесна потрага на Балканците по својот идентитет, кој во неговата *Балканска саџа* ја надраснува балканската детерминација за да израсне во универзални рамки на човечноста; па, она типично балканско чувство на непостојаност на нивното постоење; па, оние постојани балкански војни, кои, во најмала рака, беа цинични и до ден-денешен незавршени. Ете, сето тоа најде свој философски ек во делата на Старова, што предизвика *лавина од интерес* неговите дела да се преведуваат речиси на сите јазици во Европа и во Америка. Дотолку повеќе што француската критичарска и философска мисла го спореди Луан Старова со големите класици на светската книжевност, па така Ерик Фај ќе го компарира со Кадаре; аргентинскиот амбасадор во Франција – со Свифт; Леон Сомвил со Умберто Еко; Филип Делво со Маргерит Јурсенар; Жосет Расо со Ежен Јонеско; Ерик Ноло со Данило Киш, додека Жан Ложие, пак, ќе каже за неговата сатира дека е од рангот на Кафка, итн. Ете, почитувани, сега кога зборувам го слушам тој раскошен галски дух, кој на своите фасцинации не може да им пронајде мера, па сè крева во небеса. Го слушам тоа и, да бидам искрен, просто не можам да поверувам дали таа аксиолошка фасцинација е привидение или вистина? Но, сите тие големи фалби имаат свој имприматум: сето тоа е напишано и потпишано, значи заверено со печатот на умот. Се разбира дека се радувам (иако со определена доза на воздржаност), затоа што ние како книжевност сме втасале до таквите книжевни височини, читајќи ги угледните француски и европски први луѓе како пишуваат за книгите на Луан како за *книги за ѝамејшење*. Дури и Коста Гаврас, познатиот грчки синеаст, вели дека во делата на Старова го пронашол лавиринтот на Балканот, и во него убаво се почувствувал. Меѓу бројните стотици огледи и есеи изречени по Париз и во најзначајните европски метрополи, мене ми направи силен впечаток умната новинарка Ан Мадлен, која во електронското списание *Courier des Balkans*, со наслов мошне индикативен „Луан Старова – време на помирување“. Според неа, тоа помирување е олицетворено во Таткото, како главен протагонист на *Балканската саџа*, а бидејќи Старова како главен фактор на раздорот и на расколот на балканските народи го зема минатото, таа и

вели дека тоа (минатото) треба да престане да се користи како оправдување за аспирациите во сегашноста. И таа навистина е во право, зашто својата книжевна мисија Старова ја сфаќа како обид неговите романи да се пресметаат со минатото и со најопасните т.н. ментални граници, оние што изродуваат национализми, ксенофобии и омрази толку карактеристични за нив. Затоа, имајќи ја предвид целостта на неговата *Балканска саџа*, пораката на Старова е следнава: за да се надминат балканските трагични недоразбирања треба сите тие да се запознаат и да се спознаат како единствен начин да се признаат и потем да престанат да се негираат и да се осудуваат едни со други. Всушност, низ целата негова сага се привлекува како црвена нишка идејата дека без признавањето на Другиот тие не ќе можат да живеат и да опстојуваат заедно. Ако, пак, до тоа не дораснат, ним им се заканува тоталитаристичка практика, која ги демне, а во која умот и разумот ѝ се потчинуваат на арбитрарноста. Во таа смисла познатиот Ерик Фај со право ќе истакне дека оние што ќе посакаат да ја разберат реалноста на Балканот мора да го прочитаат Л. Старова. Тогаш ќе сфатат дека балканското спасение е во надежта, во создавањето на една нова химна на животот на народите од овој полуостров, во која тие ќе се откриваат себеси во Другиот и Другиот во себеси. Зашто, целосно е во право Ерик Ноло кога, определувајќи го Луан Старова како писател на една *друџа Европја*, вели дека неговата литература станала европска пред тоа да им се случи на институциите на неговата земја, а со него и Жан Ложје, според кој *Балканската саџа* на Луан е чудесна поема на универзалната хуманост, со која единствено можат да стивнат бурите и фуриите на балканската историја, за најпосле да почне вистинското нејзино ментално чистење.

V

РИСТО ЛАЗАРОВ: СИТНОЧЕКОРКА – ПРЕЛЕТ ПО ПЛАНЕТАТА ЗЕМЈА
(НУБ „Св. Климент Охридски“, 20.11.2012)

Додека ја читам *Ситночекорка* постојано ми навираат познатите стихови на Ацо Шопов од „Песна за црната жена“: *Ойкривајќи го свејош ја ойкрив тшайковинаш / ойкривајќи ја тшайковинаш го ойкрив свејош*. Во тој ацошоповски дистих е резимирана основната идеја на *Ситночекорка*, најновата книга песни на Ристо Лазаров. Со неа тој, и ние со него заедно, ќе прелетаме по најголемиот дел од светот, по недогледната светска шир, за да го збереме во себе со тој прелет *салдош на еден обичен човечки живош* и салдото на една епоха.

А, летот со неговите песни ќе почне со и низ „Трансибирска“, каде што ќе нè обземе небеската самотија. Во неа ќе си приспомнеме на Солженицин и на неговите гулази, па ќе продолжиме до Јужна Америка, за да го видиме, преку Андите и царството на Инките и

храмот на сонцето, Че Гевара, заедно со Маркез, *зафайени од болести на ејохата / наречена ујојиски скок*, за разлика од денешнава епоха, како *собиралиштие на молкој на јоколенијата*. Со истиот тој лет ќе се искачине на Мачу Пикчу и на тој митски врв ќе го откриеме она што го видел поетот, а видел со свои очи дека *секој камен си имал срце / а во срцејто на секој камен / си имало молња за секој случај*.

Летајќи ќе стасаме до Богота, таа земја со *ѓаволска географија*, таа *мейројола на бездомнициите* за да ја откриеме во неа *исчашената и искришената симетрија на живеењето*. Летот скршнува, поетот, до *Каријагена де Индиас* и до куќата на Маркез за да го почнеме, од него наваму, враќањето дома со *букејот од солзи*. Тоа враќање ќе се случи преку Јапонија, во која *дечињата йрават жерави од харџија* што летаат, при што ние се преправаме дека не знаеме колку заблуди на овој свет / *се сџокмени од харџија* и колку едно чудо има ослепени *од јолку зјавање во иднината* и тоа со песни создадени од *јлујониум или од збоѓајен ураниум*. Искачени на врвот на Фуџи го пулиме истиот тој свет како од Титов Врв на Шара, толку е сè исто во него и во оваа *белосветска ценемија*.

А, она сè *Исјо во светот и дома*, поезијата на Лазаров, како чудесен сеизмограф, го гледа во *јајажината шјо се нафайила насекаде*. Во неа е *заклешиен човекој, јажен шјо гледа* дека од таа пајажина му нема *излез нију за неговата душа, нију за неговото ум*. Во овој свет, насекаде во светот и во нашиот свет дома, вистината е *најлесно расийлива сџока*. Во него триумфираат фанфарите на насилниците; во него битисува мрзеливиот молк во кој никој не може да ги запре натрапниците и крадците на чистите човечки души и во кој *амбисот на самозалажувањето нема дно*. Во овој свет во светот и во нашиот свет дома, насекаде околу нас и во нас, *сџварноста мириса на формалин / како на гробој на Брехт* истечен од *сџариие џејли на истјоријата*, која не престанува да се повторува и која стана *кремајориум за/на јолемиие сониија и ујојии*.

Ете, тоа е, главно, она што како кроки им го предпочувам на читателите на неговата најнова книга *Сџночекорка*. Поетски длабоко возбуден од неа, по овој повод не сакам да одмолчам, а да не речам нешто за статусот на Ристо Лазаров во македонската современа поезија. Тој статус трае, еве, веќе 40 години, колку што изврвеле години од излегувањето на неговата прва книга *Нокна јџица во јаркој*, значи, од 1972, чиј јубилеј го одбележуваме тука и сега, барем ние, малкутемина негови почитатели и пријатели.

Почитувани, чујте сега што сакам да речам, всушност.

Кога мислиме на поезијата, сè уште во преден план ни е бајронизмот, па секогаш сакаме да мислиме дека е таа на веков повеќе да го воспева и да го вознесува херојското, афирмативно, егзистенцијално и историско искуство на човекот отколку она што е погубно за него. Таа свест за поезијата дојде до израз особено во и по епохата на романтизмот. Поезијата на Ристо Лазаров, напротив,

е конкретен антипод на таа денес повеќе романтична отколку романтичарска идеја. Како автентично поетско искуство, Лазаров, напротив, нè соочува, очи в очи, со опасностите што го загрозуваат животот и нашето живеење, т.е. со опасното, кое, пак, во неговата поезија се открива единствено како спасоносно. Поезијата на Ристо Лазаров не му се умилкува и не му се додворува на читателскиот свет. Напротив. Со својот колоквијален и наративен пев, во кој често се вградени и некои тривијалности и бизарности во поетскиот јазик, што, пак, *„ирефинетниот вкус“*, сè уште дамлосан и не растоварен од бајронизмот, не може ни да ги смисли нив, таквите непоетски елементи, да се населат во песната. Нешто повеќе, Ристо Лазаров сака да избега од таквите со *„ирефинет романџичарски вкус“*, та дури и да ги одврати и да ги разгневи со својот поетски јазик и со својата поезија воопшто, т.е. да го напушти т.н. заеднички книжевен јазик, познат уште како *комне*.

Имајќи предвид дека мените во јазикот во поезијата се првата индиција за мените што се случуваат во самата поезија, сега стоиме пред одговорот на прашањето: што е тоа ново што го донесе неговата поезија и кој е и каков е статусот на Ристо Лазаров во современата македонска поезија денес?

Пред тоа нужна е следнава дигресија.

Се секаваме сите на свездените мигови на онаа поетска генерација (Петре М. Андреевски, Радован Павловски, Богомил Гузел, Петар Т. Бошковски, Влада Урошевиќ итн.), која Бобо Мицковиќ ја именува како *„иреџајта генерација“*. Овој редок критичар, нејзин сеопфатен проследувач, ги откри и ги афирмира врвните високи естетски доблести на таа поезија, потврдувајќи ги нив како нешто *ајсолуџно ново и модерно* во повоената македонска поезија, но и поезија, што произлезе и се надоврза на нашата епска традиција, соодветно на манифестот „Епското на гласање“. Притоа, со право, тоа *ново* се прогласи врз основа на поетските иновации и на високите поетски вредности што ги донесе речиси во единица мерка за вредностите на нашата поезија воопшто, која таа ги создаде во втората половина на XX в.

Но, воопштено кажано и кажано *mutatis mutandis*, секое големо откритие има свој зенит и потем заминува во историјата. Така е и со големите нови откритија во поезијата, во сликарството, во уметноста воопшто, но така е и во науката. Кога ќе израснат тие во трајни, неодминливи или дури во *еонски* вредности, по долгата своја доминација и во својот зенит стануваат водечка поетска парадигма. Тогаш израснуваат во еден вид поетички систем што ја заплиснува и ја повлекува целокупната поезија во/на една национална литература. На тој начин нивниот поетски зенит, колку и високо да е поставен, станува и своевиден нивни лимит и дури своевиден нивно ограничување на новите истражувања во една национална литература. Што се случува тогаш? Поетската парадигма како највисоко достигнување е исцрпена: речено е сè и нема што

повеќе од реченото да се рече во границите на тој поетички систем и во границите на таа поетика. Елиотовски речено, тогаш доаѓа времето кога, во границите на тој поетички систем, *иновациите* пресушуваат и се преобразуваат во *традиција* што, навистина, и понатаму блеска, но повеќе како поетско минато, отколку како поетска сегашност. Така, како тогаш *прејатна генерација*, песната, колку и да е таа ингениозна, сепак, таа е испеана песна. Тогаш во литературата се чувствува некоја напнатост и некое исчекување, се исчекува од и во неа нова песна, едно ново *ново*, нешто сосема различно од претходното *ново*. Тоа ново *ново* се пречекува, како и секогаш *ново*, со резерва, се пречекува како девијација, како отклон, како нешто недораснато на веќе поетски оствареното, во случајот од *прејатна генерација*, и нешто што неа ја засенчува, та дури и ја затемнува. Ристо Лазаров се појави на поетската сцена на нашата литература во раздобјето на една (дневно речено) своевидна *поейска транзиција*, кога една поетска парадигма си заминуваше (според насловот на изборот од неговата поезија препеана на српски јазик, како „отплесана историја“), а друга пристигнуваше како *точка на вриење*. Една, навистина, лачезарна поетска генерација, достигнувајќи го својот апогеј, си заминува од поетската сцена осветлена триумфално; друга една генерација, одвај забележливо, пристигнува, дури и како туѓо тело во организмот на поезијата. Ристо Лазаров со своите први книги *Нокна ишница во јаркој* (1972), *Грозен кикот* (1982), *Луѓето преку океанот* (1988), *Кайки кисела висина* (1985), *Точка на вриење* (1990), како и во неговите ретки во својата оригиналност, речиси вонредни поеми: *Силјан Ширкој уште еднаш ја облекува Македонија* (1995), *Херакле* (1998), *Колумбо* (2000) и *Тројца за преферанс* (2001), го наруши постојниот поетски поредок што го востанови *прејатна генерација*, откривајќи пред македонската поезија еден сосема нов мегдан и радикално подруг поетски и поетички видик. Ристо Лазаров пристигна во македонската поезија како ранет поет притеснет од една неподнослива стварност во која се наталожиле ужасни нешта, една стварност, која, меѓутоа, ни тогаш ни сега не знаеше и до денес не знае *што да чини, што да прави со себеси*, а неа, поезијата, маѓепсана од принцовите на метафората, пак, ја одбегнува. *Не е шова за поезија*, како што би рекол Вапцаров. А, токму од таа и таква стварност во неговите песни се откинуваат болни човекови страдања, изгубени илузии, тешки внатрешни јанси, грижи и јансоносни кошмари што ги наметнува човечката живеачка во нашава сегашност. Со поезијата на Ристо Лазаров почнавме да се будиме од небесната поезија и со неа да слегуваме на земја. А, во неа тој порачува: песната не е некоја *играчка-илачка*, туку нешто субверзивно, потсетувајќи дека битието на поезијата е во нејзината постојана обнова, но и во нејзиниот перманентен отпор кон искривоколчената постојана стварност, која, пак, како таква, божем не е соодветна за поезија. Некои сфатија уште тогаш, некои тоа го сфатија подоцна,

дека поезијата лишена од обнова (а обновата е *modus vivendi* на нејзиното постоење) станува репетиција, зашто поезијата ништо не ја убива толку колку повторувањето, т.е. од нејзината репетиција. Од друга страна, недовечноста кон поезијата денес доаѓа до нејзиниот поетски и социјален конформизам од немоќта таа да предизвика отпор и оспорување кон и на постојното, без што таа изгледа како нешто устоено и умртвено. Тој пресврт, или дури преврат во македонската современа поезија, Ристо Лазаров го изврши со поттикнувањето на два клучни поими за кои овде ќе речам, патем, само неколку збора, зашто без нив не може да се сфати неговата поезија и неговата поетика. Најпрвин ќе се задржам на првиот, на поимот *инаеиџ*, кој, инаку, ја открива поцелосната смисла, битна за нас Македонците, бидејќи многу нешта ние правиме *за инаеиџ*, или *од инаеиџ*. Овие синтагми ја определуваат суштината на нашето антрополошко битие и тие во поезијата на Ристо Лазаров имаа некоја еруптивна енергетска креативна сила. Тоа беше поезија создадена за инает и од инает.

Но, што кријат овие најмакедонски синтагми во себе? Пред сè, многу *џркос*, многу *оџџор*, многу *осџорување*, многу *сџроџив-сџавување*, многу *инаеиџ* и кој знае уште колку многу од тоа *мноџу*.

Кај Аристотел во *Никомаховата еџика*, грчкиот еквивалент на македонските зборови *инаеиџ* и *џркос* е зборот *хиџрис*. Тој се преведува на македонски со повеќе значења, на пример со: *буџнување*, *бес*, *џроџивење*, *оџџор*, *бунџ*. Па, така, ако сега, имајќи ја предвид поезијата на Ристо Лазаров – на *хиџрис*, на тој грчки поим, му дадеме, место етичко, како кај Аристотел, естетичко значење, тогаш можеме да речеме дека сушноста на поезијата на овој необичен и субверзивен поет ја гледам во спротивставувањето на неговата песна на утврдениот поредок во постоењето на денешниот налудничав свет. Поезијата на Ристо Лазаров во својата поезија не соочува со она што може да се нарече *џресџаџи на нашеџо време*. Тие, пак, потекнуваат од прекумерната властољубива човекова природа и од неговата незгаслива лакомост и алчност да граба и да разграбува. Ристо Лазаров е поет кој е дури и презафатен со македонската транзиција, станувајќи нејзина поетска свест и совест. Тоа најсеопфатно го стори во ретката поема *Силџан Шџркоџи уџиџе еџнаџ ја облеџува Македониџа*, но, погледнато *grosso modo*, во сета негова поезија како речиси и да нема песна во која тој не ја допира оваа умоболна тема. Но, заедно со таа, како што тој ја наречува, *џемна џранзиџиџа*, неговата поезија (особено во „Херакле“, но и во другите негови исклучителни поеми) го разголи т.н. нов светски поредок со сите негови изопачености и морални дегенерации. Но, свртена кон светските проблеми, неговата поезија ни во една книга не ги заборава т.н. *македониџи раџоџи*, откриени во песните за неа, неа, како што ја наречува, жална Македониџа, но на еден сосема нов начин. Така, за него, „Македонците редовно се сплеткуваа / и ќе преесџапија нешто на своја штета / без да ги забележат / грешките

во есапите / стекнувајќи со тоа / глас на народ што пропушта / многу историски шанси / за сите топтан / да се запишат / во Календарот / на вечната осаменост“. За него Македонците, без вина виновни, плаќаат за сè во историјата: *џо ѝлаќааѝ секој ѝлач / на новороденчињаѝа / џо ѝлаќааѝ секој удар на ѝаѝан на свадба / и џо ѝлаќааѝ секое речење на мајкиѝе на џробиѝѝа*.

Во честите алитерации и *еуфонии*, Лазаров во своите песни, потпирајќи се во нив на гласовната структура на македонскиот глагол *ѝрџам*, ќе рече дека Македонија го *ѝрџа* вечно тоа што *ѝрџа*, па станала „Тргната земја / со тргнат народ / искривена кула во Пиза. / А, кога ќе се исправи таа како кулата, баш и не се знае / како што не се знае / кога ќе се исправат и други искривеници / во светската историја“. А, дотогаш народот македонски ќе си остане *самоникнаѝ*, *самойораснаѝ*, но и *самойоразен*, за да дојде до македонската поента денес: „Да не би Македонија да е име на едно минато“ и да не стана и остана *наџголемиоѝ беџалски камѝ на Албаниѝѝе од ѝоследнаѝа балканска војна*.

Еднаш ја определив поезијата на Ристо Лазаров како поезија на *циничниоѝ ум*. Неговите песни настојуваат да се одлепат од т.н. небесна поезија, пред сè со својот поетски јазик, кој не е метафорички украсен, туку суров, катадневен колоквијален говор. Во него среќаваме бројни антипоетски, речиси бизарни слики во откривањето на реалноста во која тој и неговата песна се во спор, приграбувајќи ја, притоа, не поетиката на самоцелната метафора, туку *ѝоеѝѝкаѝа на осѝорувањеѝо*. Неговиот стих спори, самиот е во спор, и во тој спор гори, зашто низ него трештат поетски искри што палат и што креваат високи поетски пожари.

Во раздобјето на сталинизмот и, подоцна, на постсталинизмот/неосталинизмот, раздобје што уште не е докрајчено, зашто во мнозина и денес тлее мустаклијата; потем по грозните гулази и голи отоци; по неизлечивите трауми на духот и на умот, Лазаров го следи примерот на повеќе свои поетски собраќа во т.н. постсоцијалистички свет, градејќи посебен книжевен стил, особено присутен во чешката и во полската литература. Тој стил го одликува *исѝорискаѝа иронија*, која за разлика, на пример, од *романиѝичнаѝа*, кажува едно, а сосема друго се подразбира. Тоа во философијата дојде до израз во книгата на Ж. Желев *Фашизмоѝ*, во литературата, во драмите на Хавел, а во романите особено кај Кундера, на пример во романот *Книџа за смеаѝа и живоѝоѝѝ* и во *Шеџа*.

Ќе направам тука една бегла, но впечатлива споредба.

Првата глава на *Книџаѝа за смеаѝа и забораѝоѝ* на Кундера почнува на следниов начин. Во зимата на 1948 г. комунистичкиот водач Климентис Готвалд од балконот на една барокна палата во Прага, на плоштадот Стари град, пред стотина илјади граѓани држи говор. Притоа, детаљот што го раскажува Кундера за Готвалд се смета за пресвртен момент во историјата на Бохемија, т.е. за еден нејзин судбински момент.

Од двете страни на вождот стојат *друѓариите*, а најнепосредно, веднаш до него, е Климентис. Студи, паѓа снег, а Готвалд не носи шапка. Клементис, сиот загрижен за својот високодостојник, ја симнува крзнената шубара од својата и ја става на главата на Готвалд. Одделот за пропаганда тоа *шајкојоложување* го умножува во стотици илјади копии и, така, тој настан ќе се прогласи за пресвртен момент во историјата на Бохемија. Кундера вели дека токму на тој балкон почнува нејзината комунистичка историја.

Но, што прави историјата одмазничка? Четири години подоцна Климентис е обвинет за предавство и е обесен. Оттогаш Готвалд стои сам на балконот. Историјата се шегува, таа, како во поезијата на Р. Лазаров, се мајтапи со луѓето, израснувајќи во сила која, порано или подоцна, ќе се пошегува со сите нас. Оставете ги мртвите, рекол Исус, да си ги погребваат своите мртви.

Таа политичка и човечна снисходливост, ја среќаваме во поемите и во многу песни на Ристо Лазаров на сличен начин како кај Кундера.

Од друга страна, во првата глава на шестиот дел од истиов роман, наречен *Анџели*, Кундера ја повторува првата глава од првиот дел, насловен *Изгубениите йисма*, т.е. сцената како Клементис му ја става на Готвалд својата кожна шубара, меѓутоа тие и двајцата не знаеле дека Франц Кафка секој ден цели осум години ги користел скалите по кои тие обајцата се искачиле на историскиот балкон. Готвалд и Климентис ништо не знаеле за Кафка, но и Кафка ништо не знаел за нив. За тој факт Кундера ќе напише: „Времето во романот на Кафка е време на едно човештво што го изгубило континуитетот со човештвото, едно човештво што не се секава на ништо... луѓето што немаат минато се луѓе без име“. Толку за заборавот. А, што е со смеата и со шегата?

Тоа, пак, ќе го откриеме од односот на Лазаров и на неговата поезија кон шегата.

Заради појасна дистинкција тоа најпрво ќе го сториме на семантичко ниво.

Следејќи го неговиот поетски јазик, со силно вградени елементи на дијалектизми, *историската иронија* и *историската шега* кај Кундера во поетиката на Ристо Лазаров се преобразуваат во *историски подбив*, или дури во *историски мајтап*, при што во неговиот стих е присутно едно умно и духовито *шекнувало*, со кое го изненадува читателот со неочекувани пресврти на содржинско и на семантичко ниво. Кај Лазаров е присутна, од една страна, агресивност на подбивот или на мајтапот со т.н. табу-теми во социјалниот и во политичкиот живот, но и со блага и благонаклонета насмевка кон ситните човечки заблуди изразени со префинета игра на зборови со кои им се дава спротивна конотација од онаа што тие значат на семантичко ниво. Неговиот историски и поетски изразен подбив се открива низ контрастите и низ противречностите, од една страна, на големите круцијални аспекти на модерната егзистенција,

од друга, на малите човечки нешта, како девојчето со гондоли во очите, малечката Дејзи, продавачка на синолички на плоштадот Свети Марко во Венеција. Токму тоа избива во преден план во неговата последна книга песни *Сиџночекорка*, во која Лазаров ги подава рацете да го опфати светот и да прелета по сета планета Земја со солзи од подбив и со солзи од горчина. Во *Сиџночекорка* земниот космос се населил во неговата поезија, од Сибир и Јапонија до Јужна Америка, во кој, меѓу комиката и меланхолијата, ги откриваат недосегливите овоземни потреси. Како некоја голема далга, неговите песни се растечуваат како сплет реки во реките на светот, кои се влеваат една во друга, со стихови читливи, директни, а, притоа, лишени од секаква окултност и мистерија. Притоа, неговата поетска слика има ретка експресивност и привлечна поетска моќ, потем исполнетост со длабочина и со ретки симболизации, кои се карактеризираат со необична поетска сугестија во пораката. Од друга страна, таа е проникната со антиметафоричност, па станува отворена и подиректна во пораката, со што песната наликува на некоја балада или поема, на некоја модерна елегија со богата асоцијативна низа на антитетични, сопоставени рефлексии, со сатирични подбиви како во епиграмот, во што ни се открива една гротескна слика за денешниот свет.

Во современата македонска поезија во поезијата на Ристо Лазаров како кај ретко кој друг наш поет хумористичната димензија стана битен и многу препознатлив белег на неговата поетика и поетско искуство, а со тоа и аргумент за органското проникнување на хумористичното и поетичкото, за што особено се пишуваше во надреалистичките кругови во триесеттите години од минатиот век. Истакнувајќи го проникнувањето на хумористичното и поетичкото во неговата поезија, мислев на новиот начин како што надреализмот гледаше на хуморот и на поезијата што го забележуваме и во певот на Р. Лазаров. Имено, ова пресвртничко литературно и уметничко движење ги разлаци и ги одвои од хуморот: *саџираџа, виџоџи, шеџаџа, смешноџо, досеџкаџа* (како онаа што ја наведува Голтшмид за човекот што немал нос, а, сепак, купил бурмутица да шмрка од неа). Тие елементи на комичното немаат никаква врска со хуморот. За надреалистите хуморот е една од највисоките естетски вредности на поезијата и на уметноста воопшто, зашто го остварува она *ослободувачко* во нив од апсурдноста и од комплетната глупост во човековиот живот на денешниот свет. Хумористичното во поезијата, а токму тоа го чувствуваме во песните и во поемите на Лазаров, го разорува она конвенционално, стереотипно, она сентиментално, она мисловно умртвено и излитено во животот. Вградувајќи во структурата на песната антипоетски елементи, исполнета со еден бизарен поетски јазик, хумористичката имагинација, *vis-à-vis* конвенционалното човечко, социјално и политичко устројство на духот, со оној *anti-usug* на М. Ристиќ, ги преобразуваше тие антипоетски елементи во вистинската поезија. Затоа белградските

надреалисти не бараа и не наоѓаа хумор кај Нушиќ или кај Стерија, туку кај Свифт или кај Гогољ во литературата, а во сликарството и филмот кај Дали или кај Бош, кај Чаплин, или кај Бастер Китон.

УДК: 75.037.5(497.7)(049.3)

VI

КНИГА-ИЗЛОЖБА

(МАНУ, 7.11.2012)

Монографијата *Ташковски* (издание на фондацијата „Трифун Костовски“, МАНУ и „Матица македонска“, Скопје) ја доживеав, речено со писателски жаргон, како негови собрани дела, како *книџа-изложба*, како *изложба во книџа*. Во неа тој го поместил сето она естетски релевантно што го создал во своето сликарство, сиот свој *opus magnum*. Низ него и со него тој ни ги испраќа своите радикални ликовни пораки. Да го слушнеме гласот на Васко Ташковски: *Длабоко вгледан во ситраната цивилизација, еве што во овој, минлив, трошен и илеен свет, создадов јас, Јас Васко Ташковски. Оваа книџа, е мој автентичен пренос. Затоа немојте да ме споредуваат со некој друг и со нешто друго. Јас што сакам да создадам, она што Рембо го нарече, апсолутно ново и апсолутно модерно сликарство, му сврши вјрб на минатото. И додека кај нас блика и се размавнува насекаде во просторот, со неоислива леснотија, една одмината ситничка култура како државна естетика, сега свршена кон минатото и историјата што ги крева мртвиот од минатото и историјата, во моето сликарство не ќе најдете ништо трошка историја, ни далечна ни блиска, ништо макар и остатоци од некое историско минато. Како уметник јас преживував, како и секој творец, токму со својата интуиција пред сè, дека ако сакам да создадам нешто апсолутно ново, морав да го заборавам и да го оставам стариот во минатото.*

И тука ставам точка. Дотука зборуваше Васко Ташковски со своето и од своето уметничко искуство, јас бев негово *alter ego*. Затоа сакам веднаш да речам дека за мене тоа искуство израсна во една релевантна историска парадигма за нас самите во историјата и за историјата во нас самите. Поттикнат од аисторизмот и апастизмот на неговата ликовна парадигма, соочувајќи се со една болна македонска вистина, дека сме народ и премногу опседнат од минатото, се прашав зошто минатото ни стана толкава голема опсесија и од каде и зошто таа опседнатост со него, што, пак, постојано нè враќа нанзад, па достасавме денес дотаму нашето минато да владее со нашата сегашнина, станувајќи земја на идоли и идолатрии, заборавајќи, притоа, дека тој глорифициран пастизам ги водеше балканските нации кон постојани конфликти, кои и денес ни се закануваат. Неговото сликарство ни порачува дека ако сакаме од таа историска опсесија постојано да сме во своето минато, мораме да се ослобо-

диме ако не сакаме да станеме *одминајќи* или дури *минајќи народ*, што, навистина, може да ни се случи ако не се ослободиме од еден вид минато што нема своја иднина. И бидејќи таа *ојсесија* од минатото се преобрази во *ојресија*, во гушење што трае до ден-денешен, ние денес стоиме пред еден историски епистемолошки рез во кој треба да го формулираме она што го наречувам *македонски одговор*, во кој да нема повеќе ништо од она антикварно значење на минатото со кое сме опседнати. Според тоа, ако сакаме да ги надминеме балканските контроверзии, националните интолеранции и пасатистичките плиткоумности што ни се продаваат како божем голема длабокумност, мораме да се ослободиме од опсесијата на минатото и од заглавеноста во него, за да не оставаме впечаток пред светот дека ние, Македонците сме скарани со иднината и дека прилегаме на оној прв граматичар на латинскиот јазик, кој, пишувајќи ја првата граматика на латинскиот јазик, го заборавил футурот во неа.

Пријатели и почитувачи на единствената уметност на Васко Ташковски!

Простете за овој краток отклон што ми го наметна само по себе неговото вонисториско сликарство. Враќајќи се веднаш на него, т.е. на неговата монографија, веднаш сакам да речам дека никогаш во својот живот не сум држел в раце книга со толкава голема тежина. А, како што често читам лежејќи, монографијата на Васко и за Васко Ташковски ми натежнуваше на градите и ме притискаше со својата *тешжина*, па почнаа, загледан во неговите слики, да ме обземаат констернации и јанси. Тоа траеше долго, дури во еден миг не сфатив дека зборот *тешжина* се преобразил од *физичко* во *духовно*, *есетјско* и *мешафизичко* чувство, израснувајќи во *херменевитичка мешафора* без која не може да се доживее, а уште помалку да се протолкува неговото сликарство. Гледајќи ги неговите слики ќе откриеме дека таа и таква *тешжина* кај нас налегнала та натежнала, всушност, не од пиктуралните елементи, туку од трагичните, длабоко трауматски и ужасни сликарски глетки на природата и на деструктивните сили на нашата цивилизација, насликани на неговото сликарство, што ја разоруваат, ја обесчовечуваат и ја обездухотворуваат неа и нас самите во неа. Тоа чувство на *тешжина* од ужасните глетки во секоја негова слика ја опседнува нашата душа, па се чувствуваме како Марко Крале во песните од истоимениот циклус на Блаже Конески, дека тие апокалиптични глетки ѝ ја одземаат силата на земјата да никне; дека ја уриваат секоја горда човечка замисла, дека во нив нашите срца прилегаат на *изгаснашо огниште*, на *йејел во йланикош* и дека, ете, толку голема е таа заумна *тешжина* во гледбите и согледбите на сликите на Васко Ташковски, па тие нè стаписуваат со трагичната свест и сознание што сè гордиот *homo sapiens* може да стори, што сè тој може да урне и да уништи и пред какви сè не ужасни, монструозни и депресивни слики може да нè донесе? Гледајте ја, на пример, подолго сликата што има наслов „Крик од рачниот зглоб“, па ќе се уверите во моите зборови.

Сликаството на Васко Ташковски потврдува една универзална и трајна естетичка аксиома – за секое врвно и оригинално уметничко дело секогаш постои општа и несомнена согласност во вредносните судови изречени од различни луѓе за него. Тоа е оној Кантов принцип дека *вистинската вредност во светот на убавината и на уметноста, нужно и на сите* мора да им се допадне. И не мислам тука само на идентичноста на оцените за него изречени од Раде Силјан, Ефтим Клетников, Славко Јаневски и моите, застапени како предговор во монографијата „Ташковски“, кои го претставуваат неговото сликарство. Тука ги вклучувам и сите други текстови посветени на приказот и на вреднувањето на сликарската палета на Васко Ташковски, почнувајќи од Соња Абациева-Димитрова, Борис Петковски, Јордан Маркуш, Павле Васиќ, Златко Теодосиевски, па сè до вонредните ликовни анализи на неговото сликарство од Влада Урошевиќ.

Па, сепак, по сеопфатот на сликарскиот опус на овој раритетен сликар, го издвојувам обемниот и сеопфатниот есеј на Ефтим Клетников „Уметник на апсолутната имагинација – Сликаството на Васко Ташковски“, поместен во монографијата. Овој познат поет и ликовен егзегет на еден редок начин во пристапот на неговото сликарство ги обединува во својата ликовна херменевтика естетското, метафизичкото, антрополошкото, онтолошкото и ликовното проседе во една единствена и кохерентна целина. Во неговиот пристап особено ме привлече идејата на Клетников да дојде до суштината на сликарството на Ташковски низ потрагата по сликата што тој ја нарекува *слика-клуч*. Иако во преден план токму тој како херменевтички клуч со кој ги отвора магиските порти на неговото сликарство ги зема само сликите „Пастирот“ и „Јавачи на апокалипсата“, за кои со право вели дека се ремек-дела, т.е. совршени и во пиктурална и во длабока метафизичка смисла, мене ми се чини дека таквата херменевтичка парадигма треба да се прошири и на повеќе негови маестрални дела, уверен дека низ анализата на секоја од нив може да се опфати сета длабочина и сликарска и метафизичка вредност на севкупното сликарство на Васко Ташковски. Тој херменевтички клуч на Клетников со кој ја отклучувате ликовната тајна на неговото сликарство дал такви и толкави пиктурални вредности што сега ние можеме да речеме, барем за нашево време, дека за неговото оригинално сликарство знаеме сè, или дури сè, и дека овој негов толкувач го опфатил него во сета неговата целина.

А што е опфатено во тоа Сè?

Поаѓајќи во својата анализа од една есеистичка драматургија, Е. Клетников во сликата „Пастирот“ открива некој прапрапочеток, некој планетарен искон, сметајќи дека во неа е завршено создавањето на светот, во кое, меѓутоа, пулсира некој вознемирувачки никулец и некој неизвесен облак полн со некој негативен електрицитет. Од тој час во неговото сликарство времето како непредвидлива сверка се пушта во оптек. Се чувствува, иако минатото го

нема, дека од бескрајот и од иднината надоаѓа нешто огромно, непознато и заканувачко: тропаат уморените коњи на апокалипсата. Вселената е отворена бездна, во неа галопираат сенишни коњи, во чиј галоп е персонифициран демонскиот лик на нашата цивилизација и на нејзините разурнувачки сили. Клетников со право ќе напише дека сликарството на Васко Ташковски со своето надреално-фантастично и ониричко доживување и изразување на феноменот на постоењето е една жестока вивисекција и критика на модерната цивилизација на XX в. Од неговото сликарство испловуваат прастарите човекови стравови и нагони од земното зло и лошотилак. Неговото сликарство Клетников го прикажува како инкарнација на сликата на модерната цивилизација застаната над бездната на смртта. Тоа особено ќе дојде до израз во сликата „Јавачи на апокалипсата“.

Во неколкуте други следни слики на Ташковски, какви што се: „Траги во времето“, „Геноцид“, „Човек на човекот“, „Метален нерв“, „Плод на атомот“, или „Шума“, „Сизиф“, „Редач на камења“, заедно со доминантниот мотив во ликовниот циклус „Школка“, сите тие вкупом ни ги откриваат во себе разорните морничави сили на модерната цивилизација. Така, во „Траги во времето“ – слика извлечена како од некој кошмарен сон – од утробата на почвата се исправа едно огромно и недефинирливо чудовиште, кое со својот облик потсетува на печурка од атомска експлозија; во страшното киклопско око се огледува окото на модерниот демон на нашето време, окото на ирационалните сили на злото што нè демнат и ни се закануваат од сите страни; од пеколот на земјата се пробиваат кон небесата цевки на смртоносни оружја што косат сè живо, па долу налегнале еден врз друг човечки трупови што изгледаат морничаво; во „Земја“ и во „Вода“ претставена е нашата цивилизација како огромна депонија на технолошки отпад. Гледаме купишта дотраени машини, жици, кабли, електронски системи и разни други познати и непознати алатки, над кои се спуштила тешка и депресивна ноќ, додека на средината на сликата зјае голема темна локва во која Ташковски ја антиципира црната дупка од модерната астрофизика што се надвиснува над планетата Земја и ја впицува во себе сета технолошка империја на машините; во тие негови слики над сè лебди атомот, тој, инаку, голем симбол и на нашата епоха и на неговото сликарство, во кој човекот е вглобен во неговите елипсоидни форми. Од сета таа морничава судбина на модерниот човек во сликарството на В. Ташковски излегува некој нејасен заканувачки крик, кој трешти над нас самите како да прашува: каде сте кренале, бре, луѓе? Воопшто земено, на неговата слика средишно место зазема сликата на нашето технолошко време; безнадежниот антрополошки очаен шок на модерниот човек и неговата трагична и депресирана ситуација во раздобјето на атомската ера, на науката и на технологијата. И во таа смисла Клетников има право кога ни го открива Васко Ташковски како сликар на трагични ликовно-философски светови, кој ги прифатил како своја

ликовна инспирација предизвиците на модерната наука и трагичните реперкусии што ги остава таа врз сета наша планета. Со еден збор, на своите платна, но и на своите цртежи, Ташковски го слика изгревот и залезот на нашата модерна цивилизација, создавајќи низ сосема нови и досега невидени ликовни форми и оригинални колористични контрасти едно сосема ново, апсолутно модерно сликарство, како синтеза на надреалното и на фантастичното, на свесното и на потсвесното, на јавето и на сонот.

Своето пофално слово за Васко Ташковски – за еден од нај-имагинативните, но и најстварни, и, истовремено, најфантастични сликари во македонската и во европската уметност денес – сакам да го поткрепам со два емпириски факта.

Познато е дека уште во 1974 г. на изложбата во Лондон неговата слика „Јавачи на апокалипсата“ му го сврте внимание на познатиот ликовен естетичар Вилијам Гаунт, кој екскламативно и воодушевено пишуваше за неа, за да ја стави потем таа слика на Васко во светската антологија „Фантастичното сликарство од Хиеронимус Бош до Салвадор Дали“. По две години таа се најде и во репрезентативното дело на Ричард Кевендиш „Визија за пеколот и рајот“, издадено во Њујорк. Оттогаш, значи од пред три децении, Васко Ташковски е со ореол на светски сликар, или сликар на светската сцена, заедно со Бош, Бројгел, Дали и Магрит.

Другиот факт е базиран врз лична импресија.

Кога пред неколку месеци генералниот секретар на ОН, Бан Ки Мун, ја посети нашата земја, го чув него на телевизискиот екран како со еден корејски акцент го изговори неговото име. Тој рече дека во просториите на неговиот кабинет ја има големата слика на Васко Ташковски „Пријател на мирот“ од 2000 г. Ја гледав таа слика. Таа, всушност, претставува еден чуден и чудесно насликан раскрилен бел гулаб како лета над Охридското Езеро и некаде од кај Канео се крева кон бесконечната сина шир кон планетарниот бескрај. Си мислам, сепак, не е сеедно за еден сликар каде му стојат неговите слики. Во Даут Пашин Амам, во Лувр, Прадо и Ермитаж, во некој наш републички кабинет, или, пак, во кабинетот на светската република, каква што се ОН. Да сме како уметност во светот во светските институции – тоа е големо признание за нашата култура.

И дозволете ми, на крајот, да завршам со познатиот Кантов етички императив, на кој често мислев загледан и стаписан од сликарството на Васко Ташковски.

По сите апокалиптички визии на неговото сликарство за нашата модерна цивилизација, се прашав што може и колку може и дали уметноста воопшто може да го промени овој изопачен и налудничав свет, па во таа насока дали тоа го може и самото сликарство на Васко Ташковски? Може, си реков, само ако сме сите во дослух со Кантовиот категорички императив за свезденото небо над нас и за моралниот закон во нас, а кој гласи: *На човекој секогаш да гледаме како на цел, а не како на средство*. Тој морален

закон во нас луѓето нè упатува на тоа да постапуваме така, што ќе ја будиме совеста на своето време за космичката апокалипса што ни се заканува и никогаш да не ги заменуваме средствата (модерната наука) со целите (моралната свест).

Такво е, имено, сликарството на овој редок творец: голема предупреди за тоа каде тргнал светот, кон што се устремил тој и можеме ли, макар и во задниот час, него да го промениме?

Катица Ќулавкова

ПРОЕКЦИИТЕ НА АРХЕТИПСКИТЕ СТРУКТУРИ
ВО ПОЕЗИЈАТА НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ
(Увод во една архетипска интерпретација)

Уште во 1934 година¹, британската критичарка Мод Боткин, применувајќи ги поставките на К. Г. Јунг за архетипските содржини на колективното несвесно (од почетокот на 20 век, кога ги објавува студиите *Психологија на несвесното* во 1912, *Психолошки типови* во 1921 и др.), ја покажува важноста на архетипското толкување на поезијата (врз примерите на поезијата на С. Т. Колриџ – *Песни на ситариот морнар* и *Кублај Кан*, потем врз Шекспировиот *Хамлеј* и Милтоновиот *Изгубен рај*). Во 1951 година таа ја објавува и студијата за типските слики во поезијата, религијата и филозофијата. Книжевната теорија го има, би се рекло, маргинализирано прилогот што го има дадено Мод Боткин за етаблирањето на стратегијата на толкување на архетиповите во книжевноста (едноставно кажано, архетипска критика и интерпретација). Таа, имено, денес се препознава, главно, кај канадскиот теоретичар Нортроп Фрај, во неговата *Анаптомија на критиката* (1957), и кај францускиот антрополог и митопоетичар/митокритичар Жилбер Диран (*Антрополошки структури на имагинаријата*, 1969). Станува збор за пристапот што Фрај, и подоцна Диран, го востановија, главно, врз два иницијални опуса на митологијата, психологијата и антропологијата: (1) интерпретациите на митското на британскиот антрополог и фолклорист Џејмс Џ. Фрејзер (*Златна гранка*, во 12 тома објавени меѓу 1911 и 1915, инаку во скратена верзија објавени за првпат уште 1890 година) и (2) аналитичката психологија на Карл Густав Јунг²:

¹ Се работи за книгата на (Amy) Maud Boudkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, London: Oxford University Press, 1971 [1934, 1948]. Во 1951 ја објавува и книгата *Studies of Type - Images in Poetry, Religion and Philosophy* (London and New York: Oxford University Press).

² Тука би можело да се додаде и името на Ернст Касирер, чијашто филозофија на симболичните облици на јазикот и на митот е претставена пред јавноста уште во текот на дваесеттите години на 20 век (првиот том е објавен 1921, вториот 1925, а третиот 1929 година), но која не наидува на таква широка рецепција на каква што наидува делото на Јунг и на Фрејзер. И тематската критика во Франција

Нортроп Фрај, во согласност со неговата ‘анатомска’, ‘тотална’ и структурално-иманентна концепција на книжевноста, се обиде да ја препознае еволуцијата на книжевноста низ нејзиниот внатрешен ритам, а не како реакција на историските констелации. Тој ги утврдува четирите носечки модуси/митоси на книжевноста во нејзината севкупна историја, кои генерираат четири интерпретативни матрици: историската критика, етичката критика/теоријата на симболите, архетипската критика или теоријата на митовите и реторичката критика или теоријата на жанровите. Етичко-симболичката и архетипско/митската критика се најмалку исторични, универзални и тотални во својот пристап (ќе потсетиме на неговата схема на жанровите – на комедијата ѝ соодветствува пролетниот принцип (раѓањето), на романсата – летниот (кулминацијата), на трагедијата – есенскиот (опаѓањето, одумирањето), а на сатирата – зимскиот (мрачниот, црн хумор). Архетипската интерпретативна стратегија, во основа, е интертекстуална, затоа што новите дела кореспондираат, асоцираат или се повикуваат на некои симболи, конвенции и дела од минатото (тука спаѓаат, вклучително, и книжевните влијанија), па затоа индивидуалното книжевно творештво содржи и елементи на имперсоналност, т.е. универзалност (како пример за универзален говор Фрај ги наведува профетските песни на Вилијам Блејк и „Четвртото евангелие“ од *Свештојто ѝисмо*). Според теоријата на Н. Фрај, архетипските слики и симболи (апокалиптични и демонски), всушност, се некој вид интерлитерарни мостови меѓу книжевните дела од различни автори, стилови и епохи, како и врска со другите некнижевни, паракнижевни и преткнижевни практики, како на пример, митот, легендата, преданието, религијата и сл.

Жилбер Диран ја дефинира митокритиката како обид да се создаде „пертинентен систем на имагинарни динамизми“ (1979), што тој ги истражува и ги толкува врз книжевноуметнички примери, затоа што тој ја смета книжевноста за отсек/дел/департман на митот. Тој ги толкува митовите и другите големи структури на имагинарното во рамките на една култура, во дадена социо-културна констелација. Неговата митокритика се надоврзува на психокритиката на Чарлс Морон, која нема терапевтски интенции и која делумно се надоврзува на психоанализата на С. Фројд, делумно на аналитичката длабинска психологија на Јунг.

се приклучува кон методологијата на препознавање и толкување на митските содржини во книжевните дела. Тука треба да се спомене, секако, и Гастон Башлар (кој 1939 година ја објавува студијата за Лотреамон), чиешто толкувачки ставови се темелат врз теоријата на К. Г. Јунг, во обид да се создаде една ‘објективна психоанализа на имагинацијата’. Секако не треба да се заборави ни прилогот на Клод-Леви Строс кон структуралната антропологија и митологија, со култната студија *Дива мисла* (Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, 1962).

Според митокритичката теорија, предмет на истражување и интерпретација многу повеќе треба да бидат серија на дела од една култура одошто одделни индивидуални творби. Митокритиката се интересира за примордијалните митови, кои се составен дел на културното духовно наследство и кои се проектираат во опсесивните симболи во уметничкото творештво, посебно во книжевноста. На митокритиката ќе се надоврзе т.н. мит-анализа на Пјер Брунел³.

Оттогаш до денес архетипските проекции и актуализации во книжевноста биле предмет на неколку занимливи студии, но прашањето за архетипските симболи, слики, ситуации, декори и ликови повеќе го поттикнувале интересот при интерпретацијата на романот, драмата и филмот одошто на поезијата. Тоа е малку необично поради неколку факти:

- Прво, познато е дека некои критичари ја сметаат поезијата за најблиска до религиската мисла и имагинација;
- Второ, поезијата е во постојан тематски, идеен, симболички и интертекстуален дијалог со митското мемориско наследство, со митските симболи, ликови и ситуации;
- Трето, поезијата е персонификација на некои примордијални состојби на психата и на духот на човекот, па оттаму рефлектира некои универзални, доминантни психички и духовни матрици, кои повторно упатуваат на архетипските обрасци на човештвото;
- Четврто, поетскиот говор има елементи на изразито сликовит, метафоричен, интуитивен, профетски, ритуален, катарсичен, мистичен, магиски моќен 'говорен чин' така, што ги вкрстува индивидуалното несвесно со колективното несвесно во просторот на симболичната поетска свест (визија или провидение, претчувство, проблесок, просветление, сетилно и меѓусетилно/синестетичко асоцијативно сеќавање, алхемија).
- Петто, поетскиот ум е порозен и комуницира, преку тајни врски и патишта, со несвесниот ум, ониричката свест, потиснатата меморија, наследеното сеќавање, со универзалниот Ум.

Како што е познато, етимологијата на терминот архетип се поврзува со латинскиот термин *archetypum*, односно со старогрчкиот термин ἀρχέτυπον, односно ἀρχέτυπος (именката *археиџион*,

³ Да се консултираат книгите на: P. Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visage de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg-international, 1979; потоа, митанализата на Pierre Solié (1981), односно јунгијанската метапсихологија и психоаналитичка критика на Marthe Robert (1977).

ἡριδακταῖα ἀρχεῖν), што значи првообразна – од ἀρχή (*archē*) – прво, начало, потекло, плус τύπος (*typos*) – тип, односно образец или pattern. Архетипот најчесто се дефинира како прототип, како праобразец, како примитивна, почетна или праидеја, идеална идеја, како совршен модел, вечен модел, мотив или модел/тип (на предмет, на личност, на ситуација), ‘*imago Dei*’ (Фило од Александрија) бессодржински облик, генерички и трансцендентен поим, кој ја означува персоналноста, личноста. Архетиповите се ‘ментални форми’ (Платоновите идеални идеи на коишто се повикува и Јунг), кои се отпечатени/втиснати во душата пред да бидат олицетворени во историскиот свет и во светот на културата и на цивилизацијата.

Како предетерминирана ментална содржина, архетиповите се дел од предлогичкиот ум на човештвото (примордијални слики, ситуации, мотиви и ликови), кои се регенерираат кај различни народи и во различни времиња, што покажува дека архетипското наследство се пренесува, како неодминлива, конститутивна антрополошка супстанција/суштина, од генерации на генерации, значи е антрополошки кодирано и престабилизирано. Архетиповите се поврзуваат со колективното несвесно, а не со индивидуалното несвесно.

Архетипската меморија, архетипската Мисла и имагинација се културно наследство што е складирано во доменот на колективното несвесно и кое се стреми да се освести преку различни облици на канализирање, поврзување и дијалогизирање со свеста. Освестувањето на архетипскиот заборавен ум се остварува преку Јазикот, во неговите најразлични облици – чисто јазични, визуелни, емотивни, мистични. Оттаму и меморијата не е само поимска, туку емотивна, визуелна и сетилна. Архетипското наследство се освестува и се артикулира преку ‘манифестациите’ на индивидуалното, на семејното и на колективното несвесно во јазикот на сонот, на книжевноста, на уметноста, на ритуалот, на митот и фолклорот. Значи, јазикот, митот, поезијата и сонот, се персонифицирани облици на архетипскиот задумен ‘Свет’, проекција на заборавените примордијални и есхатолошки симболи, слики и структури на човештвото и на универзумот. Архетиповите се на особен начин актуализирани и присутни во митските и во волшебните приказни кај различни народи и култури, па имаат универзален карактер. За архетипот, оттаму, може да се зборува (и) како за некоја генеричка *Фигура* од којашто ‘потекнуваат’ (се деривираат) конкретните митски, библиски и легендарни ликови (персонификации).

Според типологијата на Карл Густав Јунг, постојат следниве архетипови:

- Себството/Самиот (психичко средиште што ја поттикнува индивидуацијата);
- Сенката, која е синоним за несвесниот дел на личноста и позиција на егото;
- Анимата, сликата на жената во психата на мажот, сфатена и како составен дел од неговата личност, како дел од неговата

- сенка, што тој ја освестува повремено во сонот, во јазичните слики и во некои проективни уметнички облици;
- Анимусот или сликата на мажот (машката слика) во психата на жената;
 - Персоната или сликата што ние ја претставуваме пред светот за себе, слика која го штити Егото од негативните слики, па затоа врши улога на Маска (Персона);
 - Сликата на Мудрецот, мудриот Старец, на Волшебникот;
 - Сликата на Големата мајка, потем сликата на Гаволот, на Херојот, на Детето, на Жртвата и др.
 - Архетипски симболи какви што се маслиновото гранче, смоквата и лаворот, змијата, орелот, китот, бикот, јарецот, ламјата, кентаурот, минотаурот, во коишто се персонифицираат некои културни, верски и етички фигури, во коишто се впишуваат некои посебни толкувања на симболите...
 - Постојат и архетипови на трансформација, на преобразба, кои се, главно, ситуации, места, начини и средства, кои симболизираат одредена преобразба (богообразен тип, протестантски тип, тип на сатана и др.).
 - Архетипски теми и тематски структури (матрици) на имажинарното реинтерпретирани во митолошката и во книжевната традиција, какви што се темата на иницијацијата (премин од невиност кон зрелост) и на трансформацијата (метаморфозите);
 - Архетипски структури, кои се регенерираат во различни социокултурни и историски констелации и следствено стануваат книжевна, митолошка, фолклорна и религиска содржина: братоубиствениот синдром (Каин и Авел), чедоморството, прељубата, осветољубието, властољубието, жртвувањето, јунаштвото, предавникот/Јуда...

Овој оглед не е вивисекција на причините зошто поезијата не била предмет на архетипска интерпретација онолку колку што нејзиниот канон го предвидува тоа. Можеби тоа се должи на сознанието дека романескните, драмските и филмските нарации се жанровски посоодветни за проектирање, олицетворување и актуализација на архетипските ситуации, со коишто не се исцрпува трезорот на архетипското. Имено, архетиповите не се востановуваат само во форма на првоначални ситуациjsки обрасци, кои се возобновуваат во историјата во различни интерперсонални, социјални, етички и културни ситуации, туку се востановуваат и во форма на симболи, емоции, психички состојби, состојби на духот, митски слики, визуализации и визији.

Токму затоа, архетиповите се проектираат во книжевноста, посебно во романот и во поезијата, на начин својствен за кни-

жевниот, односно за поетскиот канон/код. По аналогија, истото се однесува и за семиотиката на архетиповите во филмот, во театарот, во сликарството, во вајарството и во другите уметности, оти тешко може да се зборува за архетипот како интертекст, тој е идеја за текст, симулација, а не текст, така што неговото присуство се толкува и се препознава преку митскиот и оралниот/фолклорен интертекст, вклучително и преку етаблираните фигури на културната меморија (митски, библиски, фолклорни). *Семиотиката на архетиповите* во уметноста, посебно во книжевноста, се посредува преку веќе оформените жанрови, облици и симболи со интертекстуален состав. Тој двоен семиотички состав на митот, на преданието, на сакралните текстови и на кодираните симболи/фигури на културната меморија се должи, главно, на присуството на херметичните сигнали и значења на архетиповите и со архетипска генеза.

Поради јасните сознанија за важноста на естетизираниите/литераризираниите проекции на архетиповите во книжевноста, во уметноста и во културата, јас и лично, како книжевен теоретичар и херменевт, веќе десетина години интензивно се занимавам со актуализацијата на архетиповите во книжевните дела, па и во филмот, односно со проблематиката на архетипската интерпретација.

Искуството покажува дека архетипската интерпретативна стратегија (или метод) е интегративна по својот пристап (инклузивни и кумулативни, како што се вели), дијалогска и интердискурзивна, а освен тоа и подложна на ритуализација или на канонизација, така што може да се примени, како толкувачка рамка, при анализа на повеќе дела, различни автори, различни жанрови, па и интермедиијално (книжевност – филм, книжевност – театар, книжевност – сликарство, книжевност – сон/психологија...)⁴.

За „палимпсестноста“ на митските слоеви во творештвото на Влада Урошевиќ, како и за „некои симболи со архетипско значење во јунговска смисла на зборот“, пишува и професор Лидија Капушевска-Дракулевска во предговорот кон *Нейредевидени урошејки* (2008, 5–23), но и неколкумина други книжевни критичари⁵. Критиката укажува и на интересот за езотеричното кај Урошевиќ,

⁴ Тука треба да се спомене проектот за колективните фигури на меморија како Црна Арапина и Болен Дојчин, потем студијата „Трансестетска (книжевна) херменевтика“ и образецот за трансестетска и архетипско-ритуална интерпретација што го дадов толкувајќи ја песната „Секавањето, најпоследно...“ на полската нобеловка Вислава Шимборска (објавени во мојата книга *Македонски искушенија и други огледи*, Скопје, МАНУ, 2012). Треба да се споменат и неколкуте менторства на тези во доменот на архетипската интерпретација (Ана Кечан, Билјана Николовска). На Катедрата за општа и компаративна книжевност посебно внимание на митокритиката посветува проф. д-р Маја Бојадиевска.

⁵ Ќе ги споменеме, меѓу другите: Милан Ѓурчинов, Матеја Матевски, Георги Старделов, Миодраг Павловиќ, Светозар Бркиќ, Ефтим Клетников, Владимир Мартиновски, Владимир Јанковски...

за надреалистичниот имажизам на неговата поезија, за сродноста со европската авангарда од 20 век. Лидија К. Дракулевска ја резимира поетската формула на Урошевиќ, како спој меѓу „восхитот (екстаза, лудизам) и ‘самосвесната дисциплина’ (артизам, култивиран израз и стил), на ‘алхемичарското љубопитство за необичното’ и непроизволната ‘парнасовска форма’ потчинета на една интелектуална контрола (Миодраг Павловиќ)“ (2008, 6). Сепак, се чини дека овие аспекти почесто се анализираат во прозата на Урошевиќ одошто во неговата поезија. Така, се чини дека има простор за натамошна пофокусирана интерпретација на архетипските структури во поезијата на Урошевиќ и за митските слики и фигури/ликови како трансмитери/медијатори на архетипското.

Поаѓајќи од тоа уверување, ќе се обидам сосема начелно да укажам на присуството и на функцијата на архетипските структури на имагинарното во поезијата на Влада Урошевиќ, при што ќе иницирам херменевтички разговор за свесните и за несвесните значенски констелации во неговата поезија. Тоа би бил мал увод кон семиотиката на архетипското во поезијата на Урошевиќ.

Во поезијата на Влада Урошевиќ се изделуваат многу творби во коишто, на еден или на друг начин, се актуализира некоја архетипска предлошка. Токму затоа и поезијата на Урошевиќ е нагласено дијалогична, во смисла на ‘внатрешниот дијалог’ што поетскиот говор го воспоставува со (1) митските содржини (митски структури на имагинацијата, митски ликови, митски ситуации, митски симболи и митски слики), со (2) ониричките содржини (сонот, хипнотичката фантазија, ониричките симулации, чудесното и фантастичното), со (3) окултните, мистичните и алхемичарските традиции (магијата, нејзиниот таен заумен говор и нејзините вештини од коишто е фасциниран поетот), со (4) некои фолклорни, а со тоа и колективни културни симболи, како и со (5) некои историски персонификации на архетипската прасвест и нејзините претпоимски облици на доживување на светот, нејзините асоцијативни, фигуративни толкувања на светот (метафори, метонимии, синестезии, антитези, алузии, хиперболи).

Претпоимската мисла се конституира како архетипска и митска, затоа што е предетичка, неоптоварена е од категоричните и исклучиви вреднувања на светот и на човештвото како добри и зли, како живи и мртви, како праведни и неправедни, како безгрешни и грешни, како свои и туѓи... Претпоимскиот сензибилитет не е посредуван низ етичките табуи, туку сетилен, нефрустриран, слободен, ласцивен. Тој не претендира да добие строги одговори на сите прашања, затоа за него е природно да стои уплашен пред непознатото, восхитен од непознатото, вдахновен од непознатото...

Индивидуалните и колективните (племенски, етнички, расни и верски) фрустрации доаѓаат со појавата на етичката категоризација на вредностите, а со тоа се иницира и моралната де/градација на светот, на народите, на расите, на конфесиите, на фамилиите, на луѓето. Овој конфликт на релација етика (култура, цивилизација) наспроти природа (пориви, инстинкти, отсуство на пишани/непишани правила/забрани, неосвестена слобода) претставува перманентен извор на фрустрации кај индивидуата, како и меѓу неа и колективот. Од друга страна, токму тоа конфликтно жариште, кога успева да се трансцендира на едно повисоко ниво на свест, генерира рафинирани облици на слобода и на интеграција и индивидуација на човекот во колективот и на колективното во индивидуалното. Уметничкото творештво и творечките вештини и практики се важен чинител во канализирањето на конфликтните енергии.

Во тој контекст, би рекле дека поезијата на Урошевиќ е нагласено интертекстуална и низ неа минуваат, како низ некој таинствен, кодиран премин, сигнали и траги од архетипско потекло. Не може една поезија да биде во интимна врска со митското, мистичното, алхемиското, фолклорното, магиското и ониричкото наследство, а да не биде интертекстуална. Во поезијата на Урошевиќ пробиваат содржини од разновидни претходни експресии на архетипската ‘мисла’ (еидос, идеја, светоглед), така што таа не извира толку од личните егзистенцијални искуства колку од сите оние искуства што ја трансцендираат реалноста или се движат по рабовите на реалното. Такви се цели циклуси песни и одделни песни, тематски вмрежени, а пишувани во различни периоди од неговото творештво.

Врз фонот на ваквите уводни теоретизации и размислувања, може да се каже, како илустрација, дека во поезијата на Влада Урошевиќ (па, и во неговата уметничка проза – расказите и романите) е видливо присуството на некои ‘опсесивни’ мотиви и симболи, кои го сигнализираат приливот на архетипските содржини (овие како да ја споделуваат улогата на автор, како авторот да не е сосема самостоен, тој се идентификува со архетипско-митските содржини и заедно со нив ја артикулира својата Песна, би се рекло дури дека тоа вживување со архетипско-митските слики е толку силно што зборува за една пасија на авторот по претпоимските митски, онирички и ритуално-магиски слики.

Во тоа препознавање на себеси во оживувањето на митското поетот Урошевиќ ужива и тоа задоволство од митската мимеза им дава на песните лудистички шарм, извесна заводлива индиферентност, извесна семантичка полигамичност, извесна инфантилна слобода, некое отсуство на фрустрации пред сериозната задача да се долови божествениот образ на поезијата, за сметка на што се нуди една лежерна игра на описи – фрагменти, една игра со зборови, рими, ритми и значења. Така поезијата на Урошевиќ во некои репрезентативни облици дури симулира магиско-алхемиски ситуации,

со таква, речиси фанатична верба му пристапува на јазикот и на неговата моќ да чинодејствува (да се потсетиме само на песните од антологиски ранг како „Приспивалка – лажисон“, „Абланатаналба“, „Мане, Текел, Фарес“).

Голем е регистарот песни во коишто се препознаваат одгласи/траги од архетипската прима визија на светот. Како што кажавме, на тие архетипски праобрасци, кои се лишени од конкретна, читлива текстура и нарација, поетот им ја впишува својата текстура, својот поетски ‘логос’ и ‘митос’, така што гради еден импресивен семиозис на архетипското, без којшто секоја интерпретација на поезијата на Урошевиќ би била нецеловита и кривка. Архетипските структури не се девствени, особено затоа што (тие) претходно минале низ постелата на повеќевоковната (милениумска) митска, фолклорна и естетска традиција. И покрај тоа, тие во творештвото на Урошевиќ изгледаат свежо, атрактивно, динамично, како по нивната форма така и по нивните значења.

Архетипските структури во поезијата на Урошевиќ се лите-раризирани созвучно, ритуално, моќно, па нивната семиотика ги трансцендира границите на чисто јазичниот универзум и инкорпорира елементи на музикалност, визуелност, филмичност, монтажност и ритуалност.

Тука ќе наведеме некои опсесивни мотиви/топоси што имаат архетипско-митска генеза: минотаурот и Аријадна (инаку најочигледно актуализирана во ‘мојата братучетка Емилија’ од прозата на Урошевиќ), еднорогот и бикот, лавиринтот, монструмите/чудовиштата (вклучително и светото чудовиште), демонот, волшебникот, магиските формули или магискиот јазик како некоја иманентна јазична структура со чинотворна/делотворна моќ (лудистичка, лечебна, трансформирачка, иницијациска), хералдичките слики, икаровско-ониричката состојба на летање на човекот (како негова првобитна состојба, која му е одземена во стварноста и допуштена само на психичко и на хипнотичко рамниште), ‘светата свадба’ меѓу Луната и Сонцето, топосот на Градината (рајска, имгинарна, градина на уживањата, и др.), старинарниците и продавачите на стари работи како посредувачи/медијатори меѓу древните, вклучително и архетипски хронотопи и современите, глината (грнчарот како прототип на вајар/скулптор/кипар), пеперугата, куќата/градот како космос во мало (или хаос), персонификациите на светотворните елементи – водата, огнот, земјата, воздухот, свезденото небо како имплицитна и вечна реплика на моралниот ‘затвор’ во којшто живее човекот, егзистенцијалната моќна ‘опсадна состојба’ како архетипска структура која постојано се обновува во историјата, конечно – ритуалите на коишто Урошевиќ им посветува цел еден циклус во збирката *Хиџнојолис* (1986).

Овде посебно би го свртеле вниманието кон песните во коишто Урошевиќ го актуализира архетипот на Анимата, меѓу коишто спа-

ѓаат: „Залутана“ (2008, 280)⁶, „Непозната“ (281), „Судбоносна грешка“ (44), „Хиеронимус Бош“ (283), „Вистини“ (333), „Слобода“ (234)...

Како што е познато од аналитичката психологија, Анимата и Анимусот се антропоморфни архетипови на несвесната мисла/меморија (наспроти, да речеме, териоморфната структура на архетипот на Сенката или ‘празната’ семантика на архетипот на Себството). Анимата ја трансцендира личната психа на поетот/субјектот, ги прекорорува границите на индивидуалното несвесно и се рефлектира како проекција на женственоста во внатрешното битие на мажот, додека Анимусот ја рефлектира присутноста на мажественоста во внатрешното битие на жената. Така, преку Анимусот и Анимата човечкото суштество се стреми да се индивидуализира (индивидуација), да се интегрира и да постигне егзистенцијална рамнотежа меѓу свесниот и несвесниот ум, меѓу индивидуалниот и колективниот облик на постоење, меѓу актуелните владејачки морални канони и стереотипи, од една страна, и потиснатите игнорирани трансисториски и универзални обрасци на човекување.

Моите проучувања на архетиповите говорат дека – *архетипскиите сликури се најсензибилниот месинг на којшто се артикулира иотрагаа на смислата на постоењето на човекои*. Архетипот е универзален ‘хронотоп’, кој му дава смисла на хаосот, на апсурдот на живеењето во конкретните историски, социо-културни, семејни, персонални и интерперсонални околности. Освестувањето на архетипските ‘идеи’ (ејдетски слики) се сигнализира преку слики од сонот и поетски визији, не ретко во форма на синхронистички, интуитивни, телепатски, ритуални и други натпричински облици на спознавање и на доживување на светот.

Во популарната студија *Човекои и неговиите симболи* (1964, македонскиот превод е објавен 1998 г.), Карл Густав Јунг посветува две посебни поглавја на проблематиката на Анимата и Анимусот (171–189). Јунг поаѓа од тезата дека „тешките и деликатни етички проблеми не се создаваат само со појавувањето на сенката“. Често се појавува некој друг ‘внатрешен лик’. Ако е сонувачот маж, тој ќе открие женска персонификација на своето несвесно, а ако е жена, тоа ќе биде машки лик“ (171). Анимата ги персонифицира, според Јунг, женските ‘психолошки склоности во психата на мажот’, а меѓу нив спаѓаат, според древната поларизација на машкиот и женскиот принцип – нејасните чувства и расположенија, пророчките чувства, предиспонираноста за ирационалното, моќта да се воспостави врска со езотеричното, со духовите, со божественото, со чудото и чудесното, со темните страни на светот...

⁶ Сите наводи на цитати и на песни од поезијата на Урошевиќ се земени од неговиот поетски избор објавен под наслов *Непредвидени прошетки*, Битола, Микена 2008, приреден и проследен со предговор на д-р Лидија Капушевска-Дракулевска.

Овоплотувањето на Анимата поприма или некоја позитивна или некоја негативна форма (олицетворение на доброто и на злото, што се препознава и при овоплотувањето на архетипот на Анимусот кај жената). Тоа, на пример, често се одвива во облик на свештеничка или вештерка, во облик на некој ‘медиум’, оти токму тие општат со Сенките, со духовите, со демоните (анимата поприма облик на ‘демон на смртта’ или ‘кралица на ноќта’) и со мрачните содржини на светот (ликот на фаталната жена, ‘*femme fatale*’). Јунг зборува и за т.н. анима-расположенија и настроенија, кои се манифестираат во форма на страв од смртта, страв од немоќта и други облици на анксиозност и на фобичност.

Анимата во поезијата на Влада Урошевиќ се артикулира во некој меѓупростор, кој не е ни сосема освестен ни целосно неосвестен. Во тој меѓупростор Анимата не проектира состојби на анксиозен страв од смртта, не се трансформира во непријатно потсетување на мајката и на раните детски неврози. Во поезијата на Урошевиќ рефлексивната на Анимата се претставува многу повеќе како перпетуирана, вечно присутна *херметичка слика*, како постојано соочување со езотеричното и со херметичкото значење, како средба со чудесното, што кај поетот кој ја познава вештината/занаџот на аполониското рационализирање на дионизиската Стерна, се трансформира во лингвистичка акробатика, во естетско жонглирање.

Урошевиќ е поет-магионичар/илузионист, кој го заговара правото на поезијата на сопствена херметичност, двосмисленост и апоричност. Тука поетот мошне вешто ги дозира информациите и ги надзира проекциите на Анимата, поставувајќи се во улога на виша свест, која, токму затоа што спознала едно присуство, на ниво на авторска улога ги селектира кадрите и ги монтира фрагментите во еден колаж, кој остава впечаток на добро водена и контролирана игра зад којашто е промислено изведен кодексот на ‘правила на играта’. Можеби тоа е знак за моќта на поетскиот канон, во случајов оној канон кој е втемелен врз комбинирани техники на игра, на ониризам, на фантазија, на ученост и на симулирање на чудотворните и на чинотворните механизми на магијата (на зборот, на ритуалот, на уметничката творба, т.е. на песната).

Мојот впечаток е дека поетот во функција на автор (творечка инстанција) прави извесна ‘брана’ (гард) пред неконтролираното наоѓање на импресиите и на знаците на Анимата, така што и во мигови на навидум целосна разиграност и лудистичка еуфорија на песната, постои некоја прикриена потисната содржина/емоција, која останува во доменот на неизреченото. Но, бидејќи поезијата е говор на недореченото и на навестеното, интерпретацијата на песната оди по линија на насетените содржини, па го препознава дури и она што е отсутно или мистифицирано, маскирано и ретуширано.

Таква е семиотиката на Анимата во песните на Урошевиќ: амбивалентна во значењата/информациите, се служи со постапките

на дефокусација од битното – во насока на навидум небитното, инфантилното, лудистичкото и на онирички неартикулираното. Тоа е постапка која ја задржува илузијата за привидниот примарен хаос и неосвестеност, иако некаде меѓу редови се назира препознаената смисла. Во песните на Урошевиќ, кои бликаат со подробности и описи, навидум лични, оти сонот е навистина лично искуство, колку и да е интимно доживување на универзалното, а не само на себеси, всушност, има недостаток на конфесионалност, во таа смисла и на персонализација на значењата. Исказот, формата, знакот се персонално обоени/устроени, но значењата се во голема мера воздржани и наместа коректни (во согласност со канонот на алхемичарскиот, на магискиот или на ониричкиот говор, на пример). Гласот на поетот се јавува или од едната или од другата страна на свесноста, без да ги интегрира страните/двојствата, конфликтот меѓу етиката и еротиката. Тоа им дава посебен шарм на песните, но од гледна точка на толкувачката љубопитност и аргументираност, отежната е ‘митанализата’, поетската автономија не допушта да се изедначи авторската (личната) со лирската позиција на субјектот.

Кога би се ориентирале со четирите фази и персонификации на архетипот на Анимата во историјата на човековата цивилизација (1. ‘Ева’, 2. ‘Елена’, 3. ‘Марија’ и 4. ‘Софија’), тесно поврзана со познатите религиски и естетски практики, би можеле да кажеме дека Анимата кај Урошевиќ кореспондира повеќе со сензуалната, слободоумна и љубопитна Ева, и со убавата Елена од Троја, која е предмет на желби кај повеќе мажи и извор на конфликти и војни, полна со надворешни доблести, но лишена од внатрешни дарби (верба, уметничка имагинација), одошто со спиритуалната, догматизирана и сакрализирана слика на девствената богомајка Марија, или со прототипот на десензибилизираната или хиперсензибилната Жена-мудрец, свештеничка, магесничка, волшебничка, која како највисока фаза од архетипот на Анимата сугерира интегрирана личност и личност која не може да биде предмет на тривијална посесија.

Во „De arte alchimica“ (242–244), сликата на жената–кралица е слика на една бесмртна фигура која не старее, гностичко огледало на Луната и на среброто, елемент кој е далеку од егзистенцијалните кошмари, смртности, стравови и кратковечности. Во „Јужна звезда“ жената е налик на илузија – вечен привид, имагинарна и недостижна како ѕвездата Алдебаран, нејзиното постоење е отаде границите на егзистенцијата, во подрачјето на Сенката и на несвесното. Во „Залутана“ (280) жената се буди од некој длабок сон, несвесна за ништо, без сеќавање, лишена од поранешен и свој живот и од своја слика на светот. Нејзиното потекло е непознато, ни од каде доаѓа, ни што прави, ни чија е, таа се соблекува сосема гола, му припаѓа на некое друго време, отсутна е, и во тоа свое апсолутно отсуство и неперсонализираност таа се упатува, сосема несвесно, со „другите“ деца, кон Кулата со чудовишта – да биде

нивна жртва, жртва за настанокот на една нова цивилизација или еден целосно несвесен и бесмислен плен на моќните чудовишта (машкиот свет, власта!). Во „Непозната“ (281) жената „го знае наизуст распоредот на ѕвездите“, повторно минува низ група деца, неосвестени, неиницирани мажи, зборува на еден мртов, неразбирлив јазик, нема комуникација со неа, ни за неа, езотерична е, упатена во тајните на темнината и на светлината, една лунарна фигура која е далеку од атарот на егзистенцијалното и на стварното. Ако е и спознаена, Анимата во поезијата на Урошевиќ е спознаена само како дел од езотеричниот простор и е заклучена како лик од волшебните бајки во „затворот на сонот“ и на инфантилните симулакуми на машкиот свет.

Да заклучам, мислам дека поезијата на Урошевиќ е простор во којшто се навестуваат рефлексите на Анимата, но не се експлицираат и остануваат во доменот надвор од конфесионалното и од катарзичното, се впишуваат во симболичниот, метафоричен и имажинарен ‘хронотоп’ на песната, во нејзината комплексна семиотика. Урошевиќ вешто ја одржува дистанцијата спрема целовитата појава на Анимата, создава илузија за некоја индиферентност и театричност во којашто тој е моќен режисер кој ја интериоризира содржината на Анимата така, што ја претвора во поетски и јазични игри, со слики од сонот и од фантазијата, што остава впечаток дека Анимата не допрела до реалноста, таа е некаде надвор од реалното, надвор од психичката реалност. Можеби затоа парамагиските јазични ритуали во песната се доживуваат како обиди за наткомпензација на камуфлажата на Анимата зад којашто, сепак, се простира нејзината и ‘природна фигура’, *‘предвидливо неипредвидена’*. Од друга страна, пак, сосема спротивно на поезијата, во расказите и во романите на Урошевиќ, значи во неговиот наративен дискурс, проекциите на Анимата се поразвиени, поприсутни, помалку контролирани и покомплексни. И до толку повеќе, податливи за архетипска интерпретација.

ЛИТЕРАТУРА

- Abrams, M.H. 1993. "Archetypal Criticism." *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: HBJ, 1993, 223–225.
- Boudkin, Maud Amy. 1971 [1934, 1948]. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press.
- Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: P.U.F.
- Durand, Gilbert. 1969. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- Фрај, Нортроп. 1999. *Песничка митологија*, Београд: НИП „Књижевна реч“.
- Frye, Northrop. 1979. *Anatomija kritike. Četirii eseja*. Zagreb: Naprijed.
- Frejzer, Džejms Džordž [Sir James George Frazer]. 1977 [1922]. *Zlatna grana i proučavanje magije i religije*. Beograd: BIGZ.
- Јунг, Карл Густав. 1998 [1964]. *Човекои и неговии симболи*. Скопје: Зумпрес. Македонскиот превод е на Јагода Трајковска.
- Solié, Pierre. 1981. *Mythanalyse jungienne*. Paris: ESF.
- Урошевиќ, Влада. 2008. *Нейревидени прошејки*. Битола: Микена.
- Дракулевска-Капушевска, Лидија. 2008. „Феноменот Влада Урошевиќ: македонскиот Магрит во литературата“, предговор кон изборот *Нейревидени прошејки*. Битола: Микена.

Лидија Капушевска-Дракулевска

НИЗ КОИ КНИЖЕВНИ УЛИЦИ МИНУВА, НОКНИОТ ПАЈТОН НА ВЛАДА УРОШЕВИК?

„Не влегувајте никога, ајсолутилно никога во ѓај-ѓоној шѓо би можеле да го срејнејте во нокијте со месечина“. Тоа беше едно од чуднијте, неразбирливи забрани шѓо ни ги даваше дедојто Симон во здодевнијте зимски вечери. (...) Јас бев заборавил на нив кога во еднајта од нокијте во април, враќајќи се од учење кај друѓаријте од класој, го срејнав ѓајѓоној. Оддалеку, во шеснајта улица, ѓој ѓрилегаше на голема црна ѓејеруга: ги нишаше големии кожни крилја, мрдаше со необичнијте украси како со ѓијала, одвај чујно звонеше. Неѓовиој до беше смешен: ѓо нерамнајта калдрма ѓој одеше како да гази ѓо јајца, се нишаше несмасно во колковии, се ѓореваше, ѓловеше. Улицајта беше облеана со зеленикава, сѓудена месечина: сѓ беше на дофај од рака а сѓјак недофајливо; (...) Надвор минуваа куки со најолно зелени фасади, ѓојѓонајти во длабок сон; (...) ѓо минуваа некакви нејѓзнајти улици. (...) Пајѓонѓијајта како да ѓпознаваше некаков ѓаен ѓлан на градој, како да беше уѓаѓен во неѓовии најскриени ѓремини. (...) Ние („јас и мојајта роднина Емилија“, заб. моја) јуревме низ градој чиј ѓлан беше изменеј од месечинајта. Нокиа беше сѓанала големо неисѓражено ѓдрачје низ кое крѓѓосувавме ние, единсѓвени сведоѓи на нејзинајта двојносѓ.

В. Урошевиќ, „Нокниот пајтон“

Нокниот пајтон од истоимениот расказ (и збирка) на Влада Урошевиќ „плови“, а детето-наратор и неговата роднина Емилија – „јурат“ во нокта. Зар не е тоа „случајна средба“ на ирационалното од фантастиката со „повикот за патување“ кон „чудесното Ново“ на еден Бодлер – врз палубата на „пијаниот брод“ на Артур Рембо?! И зар во пајтонѓијата, кој „како да познаваше некаков таен план на градот“, не го препознавате лично нашиот автор?!

ДЕТСТВО, ЛЕТО, ГРАД

„Секогаш како првпат!“ – вака гласи впечатокот од секоја повторна средба со *чудесниот свет* на Влада Урошевиќ. Поетски или прозен, сеедно. Впрочем, она „или“ помеѓу поезијата и прозата кај овој голем „Мајстор на играта“ (да се послужи́ме со синтагмата на Александар Прокопиев), никогаш не имплицира разделени, туку „споени садови“. Поетскиот и прозниот дискурс на авторот не живеат еден *покрај* друг, туку еден *со* друг: се надоврзуваат еден на друг, ги преминуваат реските граници помеѓу нив и се трансформираат еден во друг, претопувајќи се во едно „единство на различјето“. Дека е тоа така ни покажа и докажа самиот Урошевиќ во својот авторски избор *Дејствио, лејо, ѓраг* (2011), една хибридна, композитна книга структурирана како своевиден меланж од поезија во стих и поезија во проза, од раскази и автобиографски записи, од сеќавања и автопоетички размисли. Значи, се работи за една старонова книга, типично *урошевиќевска*, која го продолжува авторовиот интерес за граничните, хибридни жанрови (познат од повеќето негови претходни остварувања) и нуди увид во еден репрезентативен исечок од креацијата, кој е од особена важност за самиот автор.

Одбирајќи ги *дејствиото*, *лејото* и *ѓрагот* како триделна Аријаднина нишка што се провлекува низ лавиринтските патеки на неговото творештво, Урошевиќ хронотопски ги вкрстува во едно хармонично созвучје: реалното и имагинарното, јавето и сонот, блиското и далечното, искуството и сеќавањето, Редот и Авантурата, животот и креацијата... Ако *дејствиото* е загубениот рај, „татко на човековата личност“ (како што би рекол Фројд), вистинска еманација на чудесното, а *ѓрагот*, во некоја смисла, средиште на светот, космос што ги чува палимпсестните траги од минатото, но едновременно е и приспособлив на личните копнежи, тогаш *лејото* како амбиент, со изобилието од зрели, сочни плодови, небаре „свездените овоштарници“ се преселиле на земјата, алутира на „летот“ (лет-лето) во време и простор, ја враќа слободата и сјајот на авантурата на духот, го носи мирисот и вкусот на морето.

За споменатите римувања на *дејствиото*, *лејото* и *ѓрагот* говори и самиот Урошевиќ во текстот „Писателот пред дванаесет прашалници“, конкретно кога одговара на прашањето за релацијата: биографија – книжевност. Токму со тој одговор, насловен „Пред сè и над сè – детството“, се отвора книгата *Дејствио, лејо, ѓраг*. Значи, *дејствиото* е оној поврзувачки сегмент на личното со творечкото – истакнува Урошевиќ и продолжува:

„Огромното, чудесно, баснословно време на детството, време кога светот изгледа на еден неповторлив начин нов, време кога ги доживуваме мирисите, боите, облиците со интензитет кој никогаш повеќе не ќе го почувствуваме. Му приоѓаме тогаш на светот како на огромна тајна, влегуваме во него како во пештера со богатство, не знаејќи што попрво ќе допреме. Секој миг тогаш

носи ново искуство и сè што ќе допреме, сè што ќе вкусиме, сè што ќе видиме е на некој начин значајно. Врз сè трепери светлината на откритието, а истовремено, сè крие во своето јадро некаква загатка што постојано мамејки нè, ни бега“ (7). Дури и војната, депортацијата, бомбардирањата („од кловновската, панаѓурска светлина“ на црвените и зелени ракети, „целиот град беше осветлен како сцена на некоја претстава во која сите ние моравме да бидеме учесници“ – читаме во прозата „Театар“), целиот тој „паничен кошмар“ и „крвав спектакл“, „виден со детски очи“, имаше нешто „блескаво и фасцинантно“ – заклучува Урошевиќ.

Не е тешко во споменатата визија да го препознаеме далечното ехо на еден од омилените книжевни предци на нашиот автор, Гијом Аполинер, кој, исто така, има стихови за „чудесноста на војната“:

*Колку се убави тие ракетни шипи ја осветлуваат ноќта
Се искачуваат на својот врв и се наведнуваат за да гледаат
Тоа се танчерки чии погледи се нивниот очи раце и срца.*

Г. Аполинер, „Чудесноста на војната“
(препев: В. Урошевиќ)

Сепак, генерално набљудувано, визијата на детството кај Урошевиќ многу повеќе кореспондира со: *творечката практика на еден Аријур Рембо* – за него детството, само по себе, е тоталитет и бесконечност, а поетички – доба на „видовитост“ („Нашиот блед разум ни го крие бескрајот!“ – изјавил Рембо); потем, со *надреалистичката фасцинација* од светот виден низ „лупата на детските очи“ како една од состојбите на духот за влез во просторите на надреалното; како и со *некои ставови на Шарл Бодлер* изложени во „Слика на модерниот живот“ (1859): „Детето сè што гледа, гледа како *новост*, тоа е секогаш *ицијано*“ – читаме во споменатиот есеј. „Ништо не личи повеќе на она што го нарекуваме инспирација (вдахновение), од радоста со која детето ги впира во себеси обликот и бојата... Генијот е, всушност, *новаторно пронајденојто дејство*...“ – констатира Бодлер (цит. според Улих, 2003: 189).

Во своите секавања за книгите што го привлекувале во детството, Урошевиќ вели: „Ги сакав книгите што можеа да се прелистуваат безброј пати, и чија смисла можеше да се дополнува со фантазија. (...) Во сите книги што потоа сум ги читал го барав, ми се чини, тој допир со таинственоста, со необичното и непознатото што го почувствував прелистувајќи ги тие книги од моето детство. А и сè што сум го напишал веројатно е само обид да го реконструирам нивниот за мене засекогаш неодгатнат текст. Напразен обид, се разбира“ („Книги на далечните летни попладниња“). И повторно алузии, овојпат на Пикасо, кој во една пригода изјавил: „Цел живот се трудев, но никогаш не научив да цртам како дете“, но и на полскиот писател Бруно Шулиц, кој во едно писмо до својот пријател Анжеј Пјешневич од 1936 година, пишува: „...ми изгледа дека оној

вид уметност што ми лежи на срце, всушност, е регресија, повторено детство. Кога би било можно... по некој заобиколен пат повторно да се вратам во детството, уште еднаш да ја имам неговата полнотија и безграничност – тоа би било остварување на ‘генијалната епоха...’ Мојот идеал е да ‘созреам за детството’. Тоа би била вистинска зрелост“ (Шулц, 2004: 147).

Споменатиот, речиси идентичен копнеж по митскиот свет на детството во комбинација со автобиографските елементи, не е единствената поврзувачка алка меѓу нашиот и полскиот писател со трагична судбина. Склоноста кон фантастичното, паралелните реалности во кои живеат ликовите, извонредно истанчениот сенс за хумор и иронија – се само дел од клучните одлики на нарацијата и на двајцата автори. Оттаму, не е нималку случајно што Урошевиќ му ја посветил на Шулц кусата проза „Револуција во градината“, една автобиографска, мошне суптилна реминисценција на „војната“ како детска игра, со реални алузии на револуцијата во Мексико (која треба да алудира на крвавото убиство на Шулц, жртва на нацизмот), а во чија симулација учествуваат жителите на градината: мравјалници, цветни чашки, перуники, „подмолно маскираните шебои“, лилјани, „диви нескротливи скакулци...“ „Тоа е писател кој многу го сакам“ – признава нашиот Урошевиќ во разговорите со Јанковски (2003: 77) и влијанието на Шулц и неговите *Продавници со боја на цимей* самиот ги препознава во сопствениот вкус за градење *ајмосфера*, сфатена како особеност на прозното мајсторство. Би рекле, тоа е една „аристократија на духот“ (во стилот на Данило Киш), еден по малку заборавен идеал во нашата дигитална доба.

„Бруно Шулц истовремено е сликар на еден мошне необичен свет“ – вели Урошевиќ во споменатите разговори (исто, 86) и меѓу неговите цртежи наоѓа „многу варијанти на пајтон кој минува ноќе низ градот“, но интересно е што до ова сознание, нашиот автор доаѓа многу години по објавата на *Нокниот џајџон*. Убава илустрација за книжевните врски и совпаѓања (типолошки аналогии) на имагинариумот на двајца сродни писатели!

Во книгата *Действо, лејто, ѓраг* е поместена уште една посветена песна, овојпат на Радован Павловски, еден од книжевните „врсници“ на Урошевиќ, со еден по малку необичен наслов – „Театар“, која, всушност, претставува возвратен омаж на истоимената песна на „принцот на метафората“ од стихозбирката *Високо џлагне* (1966), која има посвета: „На Влада Урошевиќ“. Интересен дијалог, кој отвора многу прашања за некоја друга, нова тема. Во оваа пригода ќе се задржам на аспектот што го нуди насловот на споменатите песни. „Театар“, „Зимски свечености“, „Претстава“, „Вечерни игри“, „Игри во приквечерина“, повторно „Театар“ но, сега во проза...; овие именувања на поетските и прозни текстови што пулсираат низ страниците на изборот *Действо, лејто, ѓраг*,

воспоставуваат, експлицитно, една релацииска врска со сценичноста и со театарската игра. Лудистичкиот принцип, како и поетиката на „очудување“, е иманентна одредница на театарската уметност, но истата таа спонтаност, импулсивност, натаму, играта, зачудната перцепција на светот и сл., сето тоа реферира и на суштината на детството.

Да се сетиме само и на оној оригинален детски калеидоскоп во *Илуминации* на Рембо, каде што поетската визија речиси секогаш е исткаена „сценски“. Рембо, имено, е сценограф и режисер на својот оригинален свет, што се гледа не само од фактот дека постојано го споменува театарот како институција или како парабола за некоја паралелна реалност туку и од структурата на неговиот поетски слики. Една идентична перцепција би важела и за нашиот Урошевиќ, барем што се однесува до неговиот авторски избор, кој е предмет на овој текст.

Сценичноста како рамка на поетскиот/прозниот дискурс претпоставува некое случување, настан или приказна како стожерна оска дури и на најличните, најинтимни сведоштва. Оттаму и некоја внатрешна динамика и блесокот на изненадувањето како ефект на рецепциски план. На сцената на детството, нормално, доминираат *децата* како ликови-актанти. И додека во поезијата субјектот е секогаш безличен, во прозата, многу често, нараторот се јавува во „јас“ форма. Притоа, во текстовите со автобиографски карактер, во миговите кога се евоцира сеќавањето за сопственото детство, тоа „јас“ имплицира дијалог на Јас со некое друго Јас како Друг, со оглед на временската дистанција, а во расказите „јас“ е речиси секогаш во придружба со некој Друг; конкретно, со „мојата роднина Емилија“. Токму при креирањето на ликот на Емилија, нашиот автор, веројатно несвесно, ја отворил портата кон една книжевна улица, надреалистичката, па минувајќи низ неа ова девојче ги антиципирало најмоќните атрибути од надреалистичката типологија: жена-дете, жена-воведувач во тајните, но и жена-демон. Амбивалентниот карактер на Емилија е во стилот на слатко-горчливиот вкус на детските игри како синтеза на смешното и на страшното. „Ние врескавме од страв и од задоволство“ – читаме на едно место во книгата. Чувството на закана лебди, особено во оние делови од поезијата и од прозата што претставуваат реминисценција на детските воени години, кога царува хаосот.

Во духот на неповторливата магија на детството и детското безрезервно верување во чуда е креацијата на митското суштество еднорог и „чудесно реткиот, речиси неуловливиот пес што потсвирнува, зимско суштество што лута низ снежни простори, светкав призрак на северните краишта“ (Урошевиќ, 2011: 145–146). Расказите „Еднорог во задниот двор“¹ и „Пес што потсвирнува“ се

¹ Авторката на овие редови веќе пишувала за фантастичните одредници на овој расказ како парабола за судирот и нетрпеливоста помеѓу светот на реалноста кој

конципирани врз фонот на дилемата меѓу фикцијата и факцијата, рационалното и ирационалното – во стилот на фантастиката, но луцидната игра околу вистинското, реално постоење на еднорогот и песот што потсвирнува го носи и шармот на борхесовското ерудициско пловење низ вековите и енциклопедиите (Борхес е, патем речено, автор на еден *Прирачник по фантасиична зоологија*) и поместувањето на границите на книжевноста: „Каде завршува реалното, а каде почнува измисленото?“ Смртта на еднорогот и исчезнувањето на песот што потсвирнува во расказите на Урошевиќ е, веројатно, метафоричка најава за крајот на чудесната доба на детството.

ЧИТАЊЕ НА ГРАДОТ

Влада Урошевиќ ја гради својата „поетика на просторот“ (според речникот на Гастон Башлар) врз мапата на реалното Скопје. Во книгата *Действио, лејто, град*, Скопје експлицитно се споменува во насловите само на неколку текстови: во автобиографскиот запис „Скопско детство“, во расказот „Бродот наречен Скопје“ и во песната „Нок на полна месечина над Скопје“. Пристапот кон градот е двоен: 1. *феноменолошки* – Скопје како продукт на еден специфичен цивилизациски модел. Според Ренате Лахман, „градот се појавува како *locus* – место, како сума од *loci*, каде што се депонирани *imagines* – сликите на историјата, на културата, на искуството“ (Лахман, 2004); и 2. *судбински* – како топос што ја определува и што ја обележува биографијата на авторот и се врзува за неговиот писателски идентитет. Сепак, книжевната визија на Скопје не е идентична со географската карта на градот. Ако е градот „бучно море“ (како што би рекол Башлар), а поетот, „осамен сурфер на брановите на градот“, искапен во водите на имагинацијата, градот како да се растопува, за потоа авторот одново да го обликува според сопствената волја.

Следствено, градот во книжевноста е симулакрум и има ист статус како и имагинарните места: градбите, лавиринтите, парковите. „Дури како симулакрум, градот, конкретниот град, ја стек-

априори го исклучува постоењето на еднорогот, од една, и светот на фантазијата кој истиот мора да го претпостави, од друга страна, при што суровоста на светот е пресилна за необичното, имагинарното, сомнамбулното. За реалната предлошка на сликата на еднорогот, пак, односно за неговата стварносна генеза преку замената и трансформацијата на рогот на рибата-сабјарка – во рог на еднорог, пишува самиот Урошевиќ во своите *Париски приказни* (1997). Препрочитувајќи го расказот „Еднорог во задниот двор“ за оваа пригода, некако спонтано ми се наметна една нова асоцијација, овојпат со Бодлеровиот „Албатрос“ и мислам дека оваа паралела не е неоснована но, тоа е тема која заслужува посебна елаборација. Очигледно, расказот на Урошевиќ е толку поливалентен, што може да функционира како своевиден *хипертекст* или мрежа од текстови.

нува фиктивната димензија што го ополномоштува како место на меморијата“ (Лахман, 2004). *Меморијата* се јавува во улога на втемелувач на една хиперреалност, како што би рекол Бодријар, и генерира нешто реално без реалност. Оттаму, урбаното треба да се согледа и од *семиотички аспекти*, како созвучје од знаци, како читање и одгатнување на тие знаци, со еден збор, градот е криптограм, шифрирана порака или „хаотичен ракопис“, како што вели Урошевиќ во песната „Тајните на градот“ во која читаме:

*Низ градои печат иораки: мали
свеќави искри, ирејерења, одвај
чијливи знаци, шелеграф на случајности. (...)
...И целиот град / е еден хаотичен ракопис, неидентифицирани
спираници,
изгубени врски...*

Токму тие „изгубени врски“ се оној иницијален поттик за Урошевиќ. Она што ја возбужува неговата имагинација, тоа не е интенцијата од Скопје да направи центар на некој имагинарен или полуимагинарен свет, амблем на творештвото, од типот на Макондо кај Маркес, Буенос Аирес кај Сабато или Даблин кај Џојс; „Кај мене, Скопје се наложува како тема“ – објаснува самиот автор – нема систем во составувањето на мозаикот на градот (Јанковски, 2003: 61). Во поетските и во прозните текстови на Урошевиќ, Скопје е многу повеќе дизајнирано според надреалистичката типологија на градот, со извесни отстапки, се разбира, па така, крајно условно, таа типологија би изгледала вака: градот-сон, градот-лабиринт, градот-мистерија, градот-палимпсест, градот-секавање...

„За мене, сликата на Скопје (...) – беше слика на загубениот рај“ – објаснува авторот во една пригода и додава: „Јас не можам да се ослободам од таа слика на некогашното Скопје кое за мене во еден миг беше загубено (се мисли во периодот на војната, заб. моја), а потоа повторно, од 47-та година вратено, така што Скопје е град со кој сентиментално сум поврзан и во чии линии, живот, улици се испреплетени и моите спомени и сиот мој пат на созревање. Поради тоа, Скопје е неизбежно во моето доживување на светот“ (Јанковски, 2003: 57).

Меѓу оваа идентификациска схема: детство – град, стои *лејото*, барем што се однесува до насловот на книгата *Действо, лејо, град*. Среќниот период од детството, пред војната, „составен е во моето секавање исклучиво од светли, летни денови: тие минуваат бавно, речиси полууспиено, и секој ден трае речиси цел месец. Времето како да втонало во златната сончевина, слатка и густа како речел“ – пишува Урошевиќ (2011: 8). Еве ја тријадата: детство – лето – град, во која *действото* ја игра главната улогата на поврзувачки сегмент. Башларовски, времето во детството е време од сонштата (поточно, од *мечтаењето*, една состојба меѓу сонот и јавето), но и време од бајките: отворено, безгранично, како

воопшто и да не минува. А токму *бавноста*, според некои проучувачи (Франко Касано, на пример, авторот на извонредната *Медиџеранска мисла*), претставува предност на Југот, на Медитеранот, на морето. Еден ваков концепт соодветствува со поимањето и на нашиот Урошевиќ за „бесконечните летни вечери какви што можат да бидат само во детството“ (2011: 13). И уште: „Постоеше таа куќа во доцното лето / (...) во која само оној што е буден / не го чувствуваше нишањето на морињата јужни...“ – читаме во песната со парадигматичен наслов „Куќата на детството.“

Или, песната „Тајните на градот“ завршува со стиховите:

*...од малиот брод
над креветот во аголот од дејската соба
ноќе мириса на ванила, на канела,
морето илска и го врзува светиот во целина.*

Интересна е врската меѓу *џрагот* и *морето*. Скопје е затворено со планини, но „понекогаш зиме, преку западните планини, провлекувајќи се преку некои клисури ќе пробие до Скопје еден топол здив во кој се чувствува морето, некаква блага влажност во која има нешто од морскиот воздух“ – вели Урошевиќ и продолжува: „Мене тие најави дека постои морето во далечина ми се многу возбудливи и воопшто, тие сосема мали знаци на некаква блискост со морското поднебје во македонскиот пејзаж ми значат многу“ (Јанковски, 2003: 113).

Релацијата *џраг-море* и нејзиното значење за нашиот автор, претставува увертира за, веројатно, најфасцинантното доживување на градот како *другост*, во духот на онаа доследно негувана формула дадена уште во неговата прва книга стихови, „Еден друг град“ (1959), која прерасна во водечки (авто)поетички принцип за творештвото на Влада Урошевиќ. Со други зборови, во добро познатиот град авторот успева да види еден „друг“ град што го нема на географските карти: во буквална, но и во преносна смисла. Вонреден пример за *буквално* откривање на „еден друг град“ претставува расказот „Нокниот пајтон“. Но, Урошевиќ не би бил Урошевиќ, кога навидум, откривајќи ја тајната, повторно не би ја внел мистеријата. Во финалето од расказот, „пајтонот, расклопен на делови, патуваеше – несфатливо зошто – (...) во Лисабон. Можеби тој и сега во тој далечен град се појавува неочекувано на аглите од улиците и ги повикува минувачите да запловат со него низ некоја неверојатна ноќ со месечина?“ (2011: 65)

„И сам не знам зошто во Лисабон“ – му вели Урошевиќ на некој секретар во португалската амбасада од Белград, и самиот писател, при една нивна средба во Скопје, кога, меѓу другото, го споменал својот расказ. „Тој ме погледна и рече: 'Па како не знаете. Во Лисабон се наоѓа најголемиот и најпознат музеј на пајтони и кочии во светот. (...) Апсолутно е нормално што Вашиот пајтон од

Скопје бил расклопен и така во делови испратен во тој музеј“ (Јанковски, 2003: 83). Хронотопот на нарацијата сосема случајно се совпаѓа со хронотопот на реалното случување.

На слична линија функционира и расказот „Бродот наречен Скопје“: „Таму се зборува за бродот *Скопје* кој навистина постоеше во југословенската морнарица“ – се сеќава Урошевиќ и продолжува: „Мислам дека беше товарен брод. Откако ја заврши својата кариера, беше исечен на парчиња и продаден во старо железо. А пред тоа, капетанот на бродот направи еден прекрасен гест – ја зеде котвата од бродот и му ја испрати како подарок на Скопје и таа сè уште стои на кејот покрај Вардар, кој, барем тука во Скопје, никогаш не бил пловен, како симбол на таа поврзаност на светот преку водата, патувањата. А тоа се случи неколку години по појавата на мојот расказ и на определен начин го дополни“ (Јанковски, 2003: 84).

Тоа упаѓање на реалниот миг во рационално дадените нешта со цврсти граници особено успешно е изведен во „Мапи со дамки од овошје“, кога детскиот сон за патување, реализиран виртуелно врз географските карти и атласи, зачинет со небрежност и со спонтанa игра, станува повод за една нова географија „во служба на фантазијата“: „Грстот рибизли, паднат покрај бреговите на Патагонија, создаваше цел еден архипелаг – црвеникав, сигурно поради вулканското потекло. Таму живееја – бев сигурен – игуани со румени кикиришки. Истоварен од ‘Бигл’ со едно чудо светнати месингови инструменти, Дарвин би морал да вложува многу труд за да го донесе во врска потеклото на бојата на нивните кикиришки со рибизлите од градината на баба ми“ (Урошевиќ, 2011, 169).

Овие луцидни и иронични забелешки одат во прилог на безгрижноста на детството, но тие се и константна стилска одлика во творештвото на Урошевиќ. Поврзувањето на далечните острови со дамките од овошје станува повод за мешање на соништата, копнежите и подоцнежните вистински патувања, потврдувајќи ги на тој начин „низ случајните допири и непредвидливите доближувања, на еден непореклив начин, длабоките и никогаш докрај објасниви сродности помеѓу надворешниот свет и нашиот внатрешен сон за него“ (исто, 174).

Во *преносна смисла*, реалното Скопје станува повод за *созвучје*, за воспоставување врски и аналогии со други градови и места просторно оддалечени и географски неспоиви, но кои, во мемориската матрица на авторот, се вкрстуваат (по некоја своја внатрешна логика) и одеднаш стануваат целосни сродни. Се работи за препознавање на трагите на своето во туѓото, за оној бодлеровски идеал за „correspondances“, кој го негувале и надреалистите. Патем речено, оваа состојба на духот, состојба на „*déjà vu*“ има своја психоаналитичка оправданост и толкување, но кај нашиот Урошевиќ таа резултира со прекрасни и неповторливи *слики*. На пример, во „Скопско детство“ вели: „Беше тоа град на луѓе што излегуваат во вечерта за да го сетат движењето на воздухот, на еден љубовнички

начин кој го видов по многу години, во вечерите во Каиро“ (Урошевиќ, 2011: 14). Или, на грчкиот остров Закинт „ми се стори дека сум дојден пред лозјето на дедо ми“ (Јанковски, 2003: 114). Или: „Ова е Вардар, не е Брамапутра! / Што бараат индиски храмови во Скопје!“ – читаме во „Ноќ на полна месечина над Скопје“.

Споменатата песна (која се смета за типично надреалистичка) е, веројатно, врв на мајсторски изведените аналогии. Овде, „во градскиот аквариум пливаат риби од Јужни мориња (...) Но Скопје / никогаш немало Градски аквариум, / вика некој. Па што?“ Натаму, „Камениот мост не е од камен“, „Алдебаран / свезда од трет степен привидна големина, / стои над Водно“, „Пожарот во фабриката ‘Треска’ / предизвикан е од Пиколомини“, „Евлија Челебија сега продава леблебија“, „Даут-пашин амам ги подава кон небото своите дванаесет дојки / како некаква Артемида од Ефес“, „Киното ‘Култура’ / е едно експресионистичко кино“, „Надреализмот не е мртов! / Тоа пишува на еден штотуку варосан сид“, итн. „Градот е лесно изместен: / кога некој би имал компас / би видел дека тој сега инаку лежи под свездите. / Ништо не е исто...“ – констатира лирскиот субјект. И за сè е виновна Месечината, која, како реквизит, многу често игра улога на семантички „рез“ (според Лотман) и во поезијата, и во прозата на Влада Урошевиќ: „Месечината овозможува секое нешто во градот да израсне и да се протегне до бесконечност“ – му вели Марко Поло на Кублај Кан во *Невидливите градови* на Итало Калвино (2005: 88).

Една мошне сродна идеја пулсира и низ страниците на романот на Пол Остер *Месечева џалаџија* (1989)² кој, исто така, се базира врз мистеријата на поврзаноста на одделни аспекти на градот. На пример, „дивината“ на Централ парк во Њујорк води до дивината во пустината Јута; улиците на њујоршкиот Кинески квартал водат до брегот на Тихиот Океан и понатаму, до Кина; историјата на Америка е стара колку историјата на градот и води до нови граници, до брегот на Пацификот и на Месечината. Случајностите се множат, а градот станува порта што води кон мистериите на животот, минат и сегашен.

*Сейак, пишувајте ми на адреса: Скопје,
град во кој Месечината
смеа за своја должност
да ги измени карииите
на можното и невозможното*

– порачува Урошевиќ во финалето на песната „Ноќ на полна месечина над Скопје“.

² Иако, веројатно, некој од романите на Урошевиќ е поподатлив за паралела со овој роман на Остер отколку книгата *Дејство, лејто, град*, во оваа пригода го споменуваме само како илустрација на една сродна идеја.

ЕПИЛОГ

Заклучокот од мојот досегашен обид за едно можно *читање* на книжевното *читање* на овој авторски избор, би го формувирала со помош на една убава изјава на Алеш Дебељак во неговиот есеј „Мојот град, мојата книга“, која гласи: „Без соништа, нема алтернативни светови, а без алтернативни светови, нашите животи би биле застрашувачки празни и пусти“.

И затоа – сонувајте!

И сосема за крај, еве уште една порака до сите жители на Скопје (фанови, како што се вели денес) од големиот скопски „магосник“ и „алхемичар“ на полна Месечина, поетот и писател Влада Урошевиќ, кој во својот работен кабинет чува рог од еднорог (поточно од риба-сабјарка), порака преземена од финалето на расказот „Бродот наречен Скопје“, за да ја заокружине авантурата наречена *Дејствио, лејшо, град*:

„Го слушате ли и вие понекогаш бродот во ноемвриските вечери со магла? Што ви кажува тој? Ве уверува ли дека далечните нешта се наеднаш блиски? Нели? Го имате ли и вие тоа чувство дека во тие мигови пловиме? И дека во следниот миг ќе го допреме веќе насетениот облик на непознатото?“

Владимир Мартиновски

ИНТЕРЖАНРОВСКИТЕ ПРОНИКНУВАЊА ВО РОМАНИТЕ *ДИВА ЛИГА* И *НЕВЕСТАТА НА ЗМЕЈОТ* НА ВЛАДА УРОШЕВИК

Доколку ја избереме како иницијална точка тезата на Жан-Мари Шефер дека „книжевноста не е само едноставна сума од индивидуални дела туку таа се конституира преку односите што делата ги воспоставуваат меѓусебно“ (1997, 339), при што *читањето* на книжевното дело од страна на читателот нужно имплицира „*препознавање* на жанровските конвенции и кодови“, тогаш едно од првите прашања што се наметнуваат во проследувањето на романите на Влада Урошевиќ објавени во првата деценија од XXI век е прашањето на жанровските координати.

Во овој контекст се чини дека токму од жанровски аспект романот *Дива лига* (2000) внесува неколку нови, апартни и ретки бои во мозаикот на историјатот на македонскиот современ роман. Всушност, тоа прецизно го детектира Зоран Константиновиќ, разгледувајќи го романот низ призмата на современите текови на постмодерниот роман. „Без разлика што овој роман е линеарен во своето раскажување, што не боледува во толкава мера од цитатноста – подвлекува Константиновиќ – тој е, сепак, изразен пример на постмодерен роман, првенствено со својата културолошка тема дека на почвата на толку богата земја како што е Македонија, постоела цивилизација уште пред Александар Македонски и тоа египетската цивилизација, па во потрагата по откривањето на оваа цивилизација романот прераснува во некој вид детективска потрага по оваа древна цивилизација. Ваквата детективска потрага е исто така карактеристична за постмодернистичкиот роман“ (Константиновиќ; 2002, 414). Зоран Константиновиќ не е единствениот истражувач што ја употребува ознаката „постмодерен роман“ во врска со романите на Урошевиќ. Имено, Венко Андоновски во есејот „Постмодерната ластовица“, објавен во книгата *Дешифрирања*, го застапува ставот дека романот „*Вкусот на ѝраскиот*“ е првиот постмодерен колажиран прозен дискурс во нашата проза, што покажува висок стремеж кон правилото на жанрот – роман (...) еден особено важен модел за нашата проза, што оживеа две децении подоцна, во делата на средната и младата генерација македонски прозаисти“ (2000, 234). Исто така, во есејот „Романот ‘Дворскиот поет во апарат за летање’ на Влада Урошевиќ и неговите врски со

светската традиција на научната фантастика, пародираната жанровска литература и новите постмодернистички текови“, Јасна Котеска аргументирано покажува дека во овој роман постојат низа препознатливи теми од научната фантастика, какви што се: есхатолошката тематика, постатомскиот, посткатастрофичниот свет, паралелните светови, фузија на реалното и виртуелното, алтернативните истории, кои се во функција на нивното „постмодернистичко пародирање и адаптирање“.

Оттука, несомнено е дека романот *Дива лиџа* би можел да се разгледува во спрега на жанровските константи и традицијата на полицискиот роман (фра. *roman policier – polar*), т.е. детективскиот роман (анг. *detective novel*), чии далечни прародители се лоцираат уште во сижето на трагедијата *Ојгил Тиранин* на Софокле, но кој како романсиерски жанр постепено се етаблира во текот на првата половина на деветнаесеттиот век (види: Жан Тулар; 667–673). Имено, во обидот да ги зацрта основните координати на детективскиот жанр во прозата, авторот на *Убистввајќа во улицата Морџ*, Е. А. По, говори за мистерија решена „со прецизноста и строгата логика на еден математички проблем“. Во овој контекст, детективскиот роман, според Тулар, речиси без исклучок има две основни „правила“: 1) на почетокот од текстот има една *загајка*; решението е логично, но *неочекувано* за читателот, при што – 2) читателот и детективот, сепак, треба да имаат шанси подеднакво да го најдат *ключот на мистеријата*. Притоа, приказната во детективскиот роман го привлекува вниманието на читателот преку „загатливиот проблем (*puzzling problem*), што по правило – но, има исклучоци – се однесува на некое направено злосторство“ (1992, 130).

Од оваа перспектива се наметнува сознанието дека наративната структура на романот *Дива лиџа* во голема мера кореспондира со главните координати и барања на детективскиот жанр, макар што тоа е во една маскирана и модифицирана форма. Имено, Жан Тулар потсетува дека „спротивно од утврденото мислење, постојат и криминалистички романи *без тврдени, ја дури и без детектив*“ (исто, 667), што е релевантно и за романот на Урошевиќ. Всушност, уште на почетните страници од текстот е воспоставена семантичката врска меѓу професијата на главниот лик – археологијата и детективскиот „повик“: младиот невработен археолог Бојан влегува во неизвесна *истораја*, чија главна цел е разоткривањето и расветлувањето на една актуелна криминална практика – нелегалната, т.е. „дива“ археологија.

Уште при првото читање станува очигледно дека романот изобилува со низа експлицитни сигнали што ги актуализираат релациите со детективскиот роман, така што *Дива лиџа*, слично како и трите романи од *Њујоршка трилогија* на Пол Остер, на пример, покажува битни обележја на *мешадејтељивска* проза. Така, девојката на Бојан, Маја, уште по првите перипетии забележува: „Ова сè повеќе прилега на криминалистички роман (...) Каков заплет!“ (2000, 31). Исто така, соочен со една драматична сцена, глав-

ниот лик ги бара паралелите (со она што му се случува) токму во една од парадигмите на полицискиот роман: „Како во романите на Агата Кристи?“ (исто, 33), а по цела низа интриги тој со доза на иронија заклучува: „Живеам опасен живот (...) на мигови се чувствувам како Индијана Џонс“ (исто, 95). Особено индикативно е дека малку подоцна нараторот го споредува главниот протагонист со „Х. Поаро, кој се впушта во макотрпна и неизвесна истрага“ (исто, 118).

Жан Бесиер укажува на фактот дека во текот на дваесеттиот век детективскиот роман постепено добива статус на еден вид *меланџжанр*: потрагата и разрешувањето на енигмата својствена за детективската истрага го имплицира и го тематизира чинот на *истрагање по смислајта и скриенојто значење*, карактеристичен како за процесот на создавањето на книжевниот текст така и за процесот на неговото „читање“ и толкување. Во овој контекст, би морале да потенцираме дека романот *Дива лига* целосно се вклопува во оваа актуелна тенденција, особено ако се има предвид фактот дека главниот лик во романот истовремено игра неколку „улоги“: 1) детектив, 2) читател, 3) толкувач и 4) писател.

Всушност, во потрагата по „дивите копачи“ главниот лик прераснува во еден нов вид *дејектив*, чии задачи се покажуваат многу покомплексни. Како детективот така и археологот ги базира своите сознанија и ги развива хипотезите и заклучоците врз основа на фрагментарно зачувани „траги“, т.е. елементи од мноштво веќе постојни „текстови“. Оттука, задачите што се исправаат пред главниот лик се состојат во *одгајнување, дешифрирање, декодирање, реконструирање и толкување* на цела низа различни семиотички практики од бројни древни култури и цивилизации: од култови, религиозни верувања, иницијационски ритуални практики и езотерични учења (кабала, алхемија, астрологија), преку писма, ликовни дела, фрагменти од артефакти, до археолошки и воени мапи и карти, шифрирани записи, тајни знаци што стануваат интегрален дел од романескното ткиво, при што на едно место во романот со право се потенцира: „Тешко е да се реконструира тој систем на пренесување пораки низ вековите“ (2000, 167). Токму затоа интегрален и неопходен дел од потрагата на археологот (но и на читателот на овој роман) е токму *умешноста* да се препознаваат веќе кодифицираните знаци и траги од текстови што потекнуваат од минатите времиња. Притоа, во улогата на *чијтајтел* и *интерпретирател* археологот го интересира „второто, подлабокото значење“, „затемнетата симболика на нештата“, како и одгатнувањето на „длабоко зашифрираните пораки“. Во овој контекст, нараторот констатира: „Како и секогаш во овие простори, знаците се допираа, се мешаа и се преплетуваа, носејќи ги своите пораки од далеку и мрморейќи ги на уво на оној што беше спремен да застане и да ги слуша (...) Но, слоевите тука се мешаат, преземајќи белези од минатото и пренесувајќи ги кон други времиња, преплетувајќи се во еден тешко разбирлив палимпсест“ (исто, 85 и 87).

Од друга страна, суштинската разлика во однос на класичниот детективски роман се огледа токму во *еџилоџиџи* на истрагата од романот *Дива лиџа*. Детективскиот роман „проповеда“ вера во еден среден свет во кој „за човечкиот интелект нема несовладливи пречки“, така што Жан Тулар го смета ликот на детективот за „чедо на позитивизмот“, а детективскиот роман за „апотеоза на сциентистичкиот дух“ (исто, 668), додека во романот *Дива лиџа* особено умешно е реактуализирана познатата максима на Артур Рембо „*Нашиџиџи блед разум ни џо крие бескрајџи*“. (Потребно ли е воопшто да потесетуваме за улогата на Влада Урошевиќ во приопштувањето на опусот на Рембо на македонски јазик?). И покрај тоа што главниот лик успешно разрешува две археолошки загатки (мистификацијата на египетскиот артефакт и авантурата околу лоцирањето на митраистичкиот храм во Мариовско), тој сепак на крајот е соочен со сознанието дека „некои нешта сигурно ќе останат *нејасни* засекогаш“, по што произлегува и автореферентниот заклучок: „Приказна во која сите нешта се сосема јасни не вреди ни да се раскажува“ (исто, 211).

Оттука, ако ја имаме предвид иновантната димензија на првите романи на Влада Урошевиќ, без голем ризик би можеле да констатираме дека со романот *Дива лиџа* овој автор инаугурира уште еден нов модел во македонскиот современ роман, вешто поигрувајќи си со жанровските координати и со жанровските „хоризонти на очекување“ на детективскиот роман.

Како и при средбите со претходните романи: *Вкусџиџи на џраскиџиџи* (1965), *Мојџиџа роднина Емилија* (1994), *Дворскиџиџи џџџи во аџарџиџи за леџање* (1996) и *Дива лиџа* (2000), во најновиот романот *Невесџиџиџа на змејџиџи* (2008) повторно се соочуваме со една од константите на прозниот опус на Влада Урошевиќ – интержанровското проникнување. Овој пат, тоа се одигрува на оската народна наспрема уметничка литература.

Уште во епохата на хуманизмот и ренесансата се развива раскажувачката форма наречена „уметничка бајка“, што се разликува од т.н. „народна бајка“, пред сè по тоа што нејзиниот автор е познат. Овој жанр достигнува забележлива популарност во романтичарската епоха, така што многумина автори во повеќе книжевни средини пишуваат авторски, т.е. уметнички бајки. Матијас Мајер забележува дека во текот на дваесеттиот век „е согледлива тенденцијата моделот на бајката да се интегрира во поголеми наративни целини“ (Мајер; 2008, 715). Токму од оваа перспектива, во оваа пригода предлагаме да го разгледаме меѓужанровските односи бајка-роман преку најновото прозно остварување на Влада Урошевиќ.

Светот во кој нè воведува *Невесџиџиџа на змејџиџи*, уште со насловот, но и со паратекстот „роман-бајка“, е еден донекаде добро „познат“, но и честопати изненадувачки свет во кој ги „препознаваме“ како елементите од македонските народни волшебни приказни собирани и (до)обликувани од страна на Марко Цепенков

така и „трагите“ од нашето секојдневие, но поставени во еден нов, неочекуван контекст. Врските со наследството од македонското народното творештво се повеќекратни и мошне комплексни. Сепак, тие не се сведуваат само на начинот на кој е раскажана приказната, на галеријата ликови преземени од репертоарот на народното творештво (од Зелениот змеј, Дуња-Гузели и Келешот, па сè до вештерката-пештерка, баучите и самовилите) или, пак, на врската меѓу фолклорните претстави за Горна и Долна Земја и хронотопот на делото. Напишана во наративен ритам воден сугестивно и со непосреден раскажувачки глас, карактеристични за живата реч и за усното (рас)кажување, но и внимателно градениот, напати поетизиран, исказ, *Невестајата на змејот* е книга што – токму поради заводливоста на приказната, мелодичноста и „магијата на јазикот“ – не тера да ја читаме на глас, како некоја „бајка“.

Хибридна синтагма „роман-бајка“ недвосмислено упатува дека текстот е сочинет токму врз интержанровската средба, што, во овој случај, едновременно подразбира и жанровско доближување/хибридизирање, но и разграничување и преосмислување. На страниците од *Поимникот на книжевната теорија*, Лидија Стојановиќ-Лафазановска потсетува дека дури и во рамките на народното усно творештво „понекогаш, многу шармантно доаѓа до преплетување на два жанра, така што наидуваме на приказни со реалистичка содржина (новелистички приказни – АТ 850–999) што го задржуваат карактерот на сказната...“ (Стојановиќ-Лафазановска; 2008, 510–1). Несомнено е дека основната сижејна нишка на *Невестајата на змејот* – потрагата на Денко по сестрата Летка грабната од страна на змејот – има многубројни предлошки во народното творештво и во таа смисла за *Невестајата на змејот* би можела донекаде да важи општата дефиниција на волшебната приказна: „Јунакот и неговите помошници прават сè за да дојде до повторно воспоставување на нарушената рамнотежа, при што им се достапни сите чудесни средства и можности“ (исто, 510).

Но, дури и на ниво на основната тема, во *Невестајата на змејот* наидуваме на една нова и многу позамрсена ситуација од онаа во народните бајки. Имено, во овој „роман-бајка“ грабнатата невеста е грабната двапати: прво, змејот ја грабнува од Баба Мара и Дедо Иван, а потоа, невестата е грабната дури и од дувлото на змејот, од страна на луѓето дојдени од Долна Земја. Оттука, ако во романот *Дива лиѓа* беше актуализирана дивата, нелегална археологија, *Невестајата на змејот*, меѓу другото, допира и една досега ретко тематизирана, но современа криминална појава што, се разбира, не е често третирана во фолклорното творештво – темата за трговијата со луѓе. Оттука, во прозното остварување на Урошевиќ змејот од „противник“ (спред вокабуларот на Владимир Проп) постепено ја зазема улогата на „помошник“ на главниот јунак, кој, како и во бајките, е изложен на една долга низа иницијациски искушенија. Тие, заедно со уште неколкуте помошници (вештерката-

пештерка, Келешот, Патенталија, учениот стаорец Mus Rattus и осата Сумбарка), ја бараат Летка во Долна Земја, а ја наоѓаат во „приватниот клуб *La Signoria*“. Притоа, нејзиното спасување повторно личи на грабање.

Во контекстот на романот-бајка на Урошевиќ, во повеќе наврати ликовите ги истакнуваат како сродностите, така и битните разлики на она што им се случува во однос на ситуациите од народните приказни. Така, на едно место Денко истакнува: „Ние патуваме заедно (...) Тие ми се придружници. Знаете – како во приказните...“ (Урошевиќ; 2008, 118). За потребата од дистанција во однос на фолклорните матрици, меѓу другото, е индикативен и коментарот на Mus Rattus, кој во врска со алот „Кај Келешот“ изјавува: „Не ми се допаѓа називот (...) Некако е премногу фолклорен“ (исто, 33). Во однос на познатите односи меѓу ликовите од бајката во *Невестјата на змејот* се одигрува уште една битна промена. Правејќи си рекапитулација на собитијата, Денко на крајот од приказната соопшта дека голем дел од настаните биле „изрежирани“ од страна на неговите сопатници и „помошници“ Келешот и Патенталија, кој му открива: „Ете, така е, бевме договорени. Сакавме да те имаме покрај нас. Ни требаше некој што ќе го опише, еден ден, сето ова, да рече дека сме живееле, дека нешто сме правеле. И те одбравме тебе. Млад си, животот е пред тебе. Би сакале ти да направиш нешто, да напишеш како било, што било, да не се заборави, ете“ (исто, 181). Најбравурозно напишаните и едни од највозбудливите пасажии од романот – премините помеѓу Горна и Долна земја (во двете насоки) – му се припишуваат токму на перото на Денко, „кога тој се здоби со солидно образование и почна да работи врз своите мемоари“ (135) и (...) „кога тој ќе се посвети на ставање на своите сеќавања врз хартија“ (165). Ликот на Денко, во овој контекст, добива битна ролја во интержанровското проникнување, додавајќи му на романот и елементи на „мемоарскиот“ дискурс и потход.

Преосмислувањето на фолклорните матрици се одигрува и на планот на хронотопот. По враќањето од Долна Земја, дедо Иван ја потенцира основната разлика во перципирањето на времето во двата света. За Горна Земја, според неговите зборови, е својствено *миџискојо*, циклично чувствување на времето, наспроти *историскојо*, својствено за Долна Земја: „Велат некои – немало историја тука, кај нас, во Горна Земја. Па што ако немало! Уште поарно! Само патила со тие истории, само мачила! Без историја, да ви речам право, подобро се живее. Ами како! Од памтивека си има ред (...) Се си има свое време – и лозје кроење кога се оди, и гроздобер кога е. А оваа работа, со историја, никогаш не се знае – ни каде ќе те стемни, ни дали ќе те раздени“ (86). Фантастичните ефекти неретко се постигнуваат токму преку ненадејното вметнување на елементите од нашата стварност (на пример, натписот „ЗАТВОРЕНО ОД САНИТАРНА ИНСПЕКЦИЈА“) во контекстот на Горна Земја. Оттука, ни Горна Земја не останува имуна на промените што се

случуваат во *паралелниот свет* Долна Земја (урбаниот, современ хронотоп, кој без напор го препознаваме), така што во епилогот токму змејот поентира: „Нештата се менуваат. Како што гледате – доаѓаат некои нови времиња“ (176).

Говорејќи за стожерните одлики на романот како жанр, Маја Бојациевска истакнува дека „романот расте во своето збогатување со практично неограничената моќ на апсорпција (во најдобрите примери) на современите парадигми“ (Бојациевска; 2008, 471). Сложеното романескно ткиво на *Невесјата на змејот* не само што во себе ги содржи и ги „впива“ многубројните елементи од прозните фолклорни жанри и помалите заокружени наративни целини, раскажувани со внатрешни наратори (како „Приказната за Дуња-Гузели...“ или „Сказанието на дедо Иван за тоа како одел во Долна Земја“), туку романот, за разлика и од народните и од уметничките бајки, избобилува и со различни типови дискурси. Каталогот на дискурси е изразито хетероген. Тука се: 1) многубројните *клетви* и *јџоси*, *магиски формули* и *вражјања*. Дел од нив се преземени од народното наследство, а во дел од нив се вметнати низа современи изрази (од современата фармација до најпознатата Ајнштајнова формула). 2) Особено интересни се интерполираните *ѓајанки* и *јоговорки*, поетските пасажи, ретките и (под)заборавени архаични изрази. 3) Следуваат многубројните алузии на комплексниот симболизам од сферата *митско-риитуално*, како и од 4) сферата на *алхемијата* (особено „ученото предавање на Mus Rattus“). 5) Палимпсестната врска на романот ја надополнуваат вешто вклопените и честопати камуфлирани *книжевни алузии*, *реминисценции* и *интертекстуални одгласи*, од алузијата на песната „Грозомор“ на Ацо Шопов, која кореспондира со борбениот извик на змејот, до цитирањето на поетскиот текст „Грабеж“ на Блаже Конески од песната „За непознатата“ во завршниот дел од романот: „*Да можев да ѝе грабнам како змев / со силни вилни вејришија и мрак, / ѝа макар колку омразен и ѓрд / и свесен дека ѝак ѝрезрен ќе бидам, / но барем сиој оиен за час / од силаја на ѝаков грабеж див*“. 6) Посебно ефектна е и реконтекстуализацијата на цитатите од јазикот на *рекламније ѝораки*, како, на пример, слоганот „природно си е природно“ или сликата од еден скопски билборд, кој ќе се појави во Долна Земја. 7) Метатекстуалните позиции се овозможени и преку многубројните „извадоци“ од научната и од научно-популарната литература (како оние од „Примитивната митологија“ на Лисјен Леви-Брил)... Во овој контекст, особено индикативен за разликите меѓу бајката и романот е изделениот „Додаток“, т.е. збирката ракописни исписи за змејовите што ја составил Денко, во која навидум случајно е понуден цел врзоп можни херменевтички клучеви во толкувањето на темите од романот.

Втората стожерна одлика што го вклопува делото *Невесјата на змејот* во современите романескни текови е автореференцијалноста: не само што главниот лик, по низата иницијации, постепено

се трансформира во оној што ќе треба да ја (пре)раскаже приказната туку во една од највозбудливите епизоди (онаа за транспортот кон Долна Земја) ќе се оствари *средба меѓу раскажувачиите и ликовиите* од раскажаните приказни. Патем кажано, палимпсестната структура на романот особено ја истакнува ликот на учениот стаорец, чиј боен крик гласи: „Палимпсееест“ и кој е еден вид „натрапник“ меѓу плејадата ликови преземени од волшебните приказни. Имено, „книжниот“ стаорец Mus Rattus, кој го поседува целото знаење од енциклопедиите *Larousse* и *Britannica* (бидејќи претходно ги „изел“) многу повеќе заличува на персонификација на општата *енциклопедиска преттензија* на романописецот како „сезнаачко битие“ (Бојациевска; 2008, 470).

Оттука, иако на прв поглед се чини дека најновото прозно остварување на Влада Урошевиќ е во извесна мера атипично на тематски план за неговиот опус, сепак во *Невесџајта на змејот* на еден нов начин е артикулирана една од невралгичните теми од неговото прозно и поетско творештво – темата за комуникацијата, преплетувањето, фузијата и средбата меѓу различните културни слоеви и светови, меѓу митското и историското, меѓу колективното и индивидуалното творештво, меѓу искуството на реалното и имагинарното, сонуваното и доживеаното, овоземното и натприродното, секојдневното и чудесното. Сето тоа е артикулирано токму преку проткајувањето меѓу жанровските одлики и координати на бајката и романот како „жанр во вечно настанување“.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновски, Венко. 2000. *Дешифрирања*. Скопје: Штрк.
- Bessière, Jean. 2001. *Quel statut pour la littérature?*. Paris: Presses Universitaires de France, Collection: L'Interrogation philosophique.
- Бојациевска, Маја. 2008. „Роман“, во: *Поимник на книжевната теорија* (прир. Ката Кулавкова). Скопје: МАНУ, 469–471.
- Константиновиќ, Зоран. 2002. „Книжевни посредници Димитар Митрев и Влада Урошевиќ“. XXVIII Научна конференција на XXXIV Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. Скопје.
- Котеска, Јасна. „Романот 'Дворскиот поет во апарат за летање' на Влада Урошевиќ и неговите врски со светската традиција на научната фантастика, пародираната жанровска литература и новите постмодернистички текови“, во: *Книжевен контекст* 2, Скопје: Институт за македонска литература.
- Majer, Matijas. 2008. *Leksikon savremene kulture* (прир. Ralf Šnel). Beograd: Plato, 715.
- Prop, Vladimir. 1982 [1946]. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- *Rečnik književnih termina*. 1992. Beograd: Nolit.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1997. „Genres littéraires“. *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis Albin Michel, 339–343.
- Стојановиќ-Лафазановска, Лидија. 2008. „Сказна“, во: *Поимник на книжевната теорија* (прир. Ката Кулавкова). Скопје: МАНУ, 510–511.
- Tulard, Jean. 1997. „Roman policier“. *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis Albin Michel, 667–673.
- Урошевиќ, Влада. 2000. *Дива лиџа*. Скопје: Три.
- Урошевиќ, Влада. 2008. *Невеситијата на змејот*. Скопје: Магор.
- Чаусидис, Никос. 2005. *Космолошки слики / Симболизација и митологизација на космосот во ликовниот медиум 1 и 2*. Скопје: Никос Чаусидис.
- Цепенков, Марко. 1980. *Народни приказни / Приказни за животини и волшебни приказни*. Книга 2 (прир. Кирил Пенушлиски). Скопје: Македонска книга и Институт за фолклор.
- Цепенков, Марко. 1980. *Народни приказни / Волшебни приказни*. Книга 3 (прир. Кирил Пенушлиски). Скопје: Македонска книга и Институт за фолклор.

Марија Ѓорѓиева-Димова

КНИЖЕВНИ КАТАЛОЗИ

Современата култура повеќе не чита, туку цитира.
Дубравка Ораиќ-Толиќ

*Книжевноста на свој начин секогаш говори за стварноста, ја
нејзината творечка природа се манифестира единствено во тоа
што нејзиниот однос кон стварноста, воопшто, не е однос на
директно подражавање.*
Миливој Солар

Дефинирањето на книжевноста низ призмата на нејзиниот однос кон стварноста го задржува својот континуитет и во постмодернистичкиот роман, во рамки на она што се именува како негова „онтолошка доминанта“ (Мекхејл, 2001). Со оглед на тоа што книжевниот однос кон стварноста „не е однос на директно подражавање“ (Солар 1974, 38), туку, нужно, е посредуван преку јазичните и книжевните кодови и конвенции, следствено, и постмодернистичката книжевност нуди свој систем конвенции на прикажување на стварноста, кои се во функција на демонстрирање на онтолошката доминанта на постмодернистичката поетика. Поаѓајќи од премисата дека стварноста повеќе не е непосредно даден референт, постмодернизмот не претендира ниту кон обнова на реалистичкиот миметизам, ниту кон враќање на авангардното очудување на стварноста, туку прибегнува кон сопствениот репертоар на т.н. постмиметички стратегии на репрезентација – интертекстуалноста, документаризмот, автобиографизмот (Ораиќ 2005, 185). Тоа се постапки што ја посредуваат афирмацијата на онтолошките теми во книжевниот текст: темата на плуралитетот светови (постапките со кои на преден план е поставено конфронтирањето меѓу два или повеќе света и проблематизирањето на границите меѓу нив) и темата на дестабилизирање на проектираниот свет во романот (постапките што ги потенцираат процесите на конструкција на светот). И во двата случаја се поентира „онтолошката имплодираност“ на светот (Ораиќ 1996, 111), кој на сите рамништа се разоткрива како несигурен, кревок, или на друг начин развиен. Тоа го имплицира и губењето на јасната разграниченост меѓу световите (стварност – книжевност, факт – фикција, минато – сегашност, живот – уметност)

и можноста од движење и во двете насоки. Интертекстуалноста, и нејзината варијанта, цитатноста, како постмиметички стратегии, учествуваат во афирмирањето на онтолошката доминанта на постмодернистичката книжевност, конкретизирајќи ја темата на дестабилизирањето на онтолошки статус и на книжевноста: таа повеќе не се ориентира кон природниот јазик и кон стварноста, туку кон другите текстови, односно до референтниот свет доаѓа со посредство на туѓите текстови.

Дворскиот џоел во аџарџи за леџање (1996) од Влада Урошевиќ ја користи цитатноста како доминантна постапка, која го посредува тематизирањето на дел од онтолошките прашања. Станува збор за варијантата каталошка цитатност, обележана со глобалната цитатна релација, чиј прототекст се идентификува со институцијата на современата и на модерната цивилизација и со цитатната постапка на каталогизација (Ораиќ 1989, 157). Во романот овој цитатен модел е структурно мотивиран и преку жанровските и преку тематските обележја на текстот. Во согласност со конвенциите на научната фантастика, Урошевиќ ја внесува темата на т.н. посткатастрофичен свет и темата на паралелните светови: дејството е ситуирано среде цивилизациска анархија, предизвикана од необјаснета катаклизма, во која егзистираат одделни групи во очигледна меѓусебна нетрпеливост и со можност за номадско маневрирање во бескрајниот простор. „Светот стануваше огромен, таинствен, ги ширеше своите граници до в бескрај“, коментира еден од јунаците (Урошевиќ 1996, 106). Научно-фантастичните теми се афирмирани низ интертекстуално-цитатните постапки: тие ги посредуваат цивилизацискиот корпус како прототекст (глобалната цитатна релација) и синхронијата на различните цивилизациски остатоци по пат на каталошко опишување (цитатна постапка). Цитатниот архив во романот, создаден со каталогизирањето на „културните фрагменти“ (Џејмсон 1988, 208), кои се резултат на цивилизацискиот колапс, интегрира, во голема мера, хетерогени цитатни низи што им припаѓаат на различни регистри и на различни епохи:

1. Низата на предметниот свет на масовната културна потрошувачка или т.н. „цивилизациски комплекси“ (Флакер 1976, 127), која во романескниот текст се оприсутнува цитатно, преку „интервербалните, транссемиотички цитати“ (Ораиќ 1990, 23). Притоа, приматот го понесува предметниот инвентар како обележје на една технолошки развиена цивилизација (антена, хеликоптери, планетариум, тв-камера, тв-приемник, телефонски апарати, грамофони, шишиња од кока кола, тенкови, воена муниција).

2. Низата на книжевноуметнички цитати (*Големите Гейсби* од Ф. С. Фицџералд, *Одисеја* од Хомер, *Појладнејто на еден фаун* од С. Маларме, *Леги Маџбей* од В. Шекспир).

3. Низата што ѝ припаѓа на т.н. култура на масата, од типот на популарната книжевност од забавен карактер (стрипот и филмот).

Симултанизмот на овие цитати е обезбеден преку монтажното каталогизирање, кое е спроведено низ рамнодушната вредносна и толкувачка оптика: се укинува временско-просторната сукцесивност, се елиминира физичката и вредносната логика, се негираат принципите на каузалност и на хиерархија. Физичкото време претрпува промени во своето основно значење, како што е сигнализирани и во насловот на романот. Впрочем, и постмодернистичката теорија ја констатира доминацијата на просторот, дефиниран како „хиперпростор“, токму на сметка на ирелевантноста на категоријата време. „Сега живееме во синхронија, а не во дијахронија и мислам дека може барем емпириски да се докаже дека со нашиот дневен живот, со нашето психичко искуство и со нашите културни јазици доминираат категориите на просторот, а не категориите на времето како во претходниот период на вистинскиот висок модернизам“ (Џејмсон 1988, 200). До идентичен заклучок доаѓа и еден од ликовите во романот:

„Има многу нешта околу нас што доаѓаат од различни времиња. Како да ти објаснам: повеќе начини на живеење постојат истовремено речиси на иста почва. Не постои повеќе единствена цивилизација. Сега секој живее сам за себе. Сакам да речам – секоја заедница. Всушност – секоја може да си одбере време, епоха, култура, обичаи, изглед на облеката, оружје – зависи од вкусот, но и од она што ќе се најде. Едни живеат во еден век, други во друг и тоа никому не пречи. И ништо заедничко повеќе не ги врзува“ (1996, 139).

Отсуството на хронолошката линеарност и на вредносната вертикала е комплементарно на дифузната номадистичка свест, која, лишена од ориентација во времето, е осудена на дезориентирано движење во обесмислениот простор. (Тоа е ситуацијата во која го затекнуваме Игор Трол). Воопшто, јунаците на Урошевиќ дејствуваат како „ликови без онтолошка подлога“: тие ја откриваат сопствената немоќ за верификација на случајно предизвиканите асоцијации или на перципираните предмети како дел од сопственото цивилизациско, културно и, пред сè, уметничко наследство (на пример, тоа се однесува на цитатите од *Odyseja* на Хомер и од *Legu Mažbeš* на Шекспир). Во тој контекст, индикативна е сцената во која се фокусира античката статуа на Нике од Самотрака: дескрипцијата е направена од очудена перспектива, скулптурата како да се гледа за првпат, рамнодушно, како дел од конкретниот ентериер на непознатата средина, без да се сигнализира препознавање од страна на ликовите, макар и елементарно, како сегмент од цивилизацискиот корпус.

Постмодернистичката архивизација, која ги игнорира „причинско-последичните врски меѓу цитатите, текстовите, културите и подрачјата на стварноста“, нема цел да ја негира смислата на европската уметност и култура, туку да ги презентира „обесмислените цитати во лудилото“ (Ораиќ 1989, 157). Оттаму, монтажното трансгресирање на границите резултира во проектирањето „асемантичен и антисемантичен свет, во кој е обесмислен и светот на умет-

носта“ (Ораиќ 1989, 159). „Денес повеќе никој нема почит кон книгите“, резигнирано изјавува еден од ликовите (Урошевиќ 1996, 140). Ваквиот вредносен релативизам има двојна функција. Од една страна, тој е во функција на евидентирање на процесот на вредносна маргинализација на кој се подложени уметничките дела, вклучително и уметноста во целина, која во услови на информатичко-медиумската револуција и експанзија, почнува да ја губи својата некогаш централна, елитистичка позиција. „Во современото општество нашето искуство со уметностите е генерално преку нивните технолошки репродукции. Новите артистички медиуми на XX век – филмот, ТВ, видеото се втемелени врз технолошките методи на репродукција“ (Ален 2000, 182). (Оттаму, не случајно една од темите во романот на Урошевиќ го отвора прашањето за улогата на моќта на визуелните медиуми и манипулациите што ги допушта таквата моќ). Во таков контекст, остварувањата на автентичната уметничка продукција остануваат неидентификувани и неверификувани како вредност, дури и се обезвреднети во услови на нивното префункционализирање, како во романот на Урошевиќ, каде што античката статуа станува предмет за ставање крпи за бришење под. Од друга страна, вредносниот релативизам ја илустрира постмодернистичката преокупација со онтолошки теми. Тоа е начин на релативизирање и нивелирање на сите видови граници, што ефектуира во „онтолошката мачнина“ како симптом на нашата несигурност во однос на границите, но и како одговор на предизвиците на еден несигурен, распаднал и изгубен свет.

„Живееме во еден свет во кој ништо не е сигурно. Освен едно: дека не можеме да задржиме ништо трајно... Ова е еден стравотен свет во кој сè се распаѓа. Ништо не може да остане цело, ништо докрај доследно на себеси, ништо исполнето со смисла“ (1996, 157).

Во постмодернистичкиот роман, актуелизацијата на онтолошките теми се реализира и преку метафикционалните постапки: тие го афирмираат проблематизираниот однос меѓу светот на фикцијата и емпирискиот свет, но и односот меѓу текстовите, што се реализира низ мноштвото варијанти на кршење на рамките/ границите. Во согласност со теоријата на Патриша Во, современата метафикција го поставува врамувањето како проблем, користејќи цел репертоар средства кои учествуваат во алтернатијата на поставување на рамката и нејзино кршење, односно на „конструкција на илузијата низ неперцептибилност на рамката и разбивање на илузијата преку постојано изложување на рамката“ (Во 1996, 31). Во *Дворскиот дворец во апарат за лејвање* ова метафикционално рамниште е конкретизирано низ постапката „приказна во приказна“. Метафикционално индицираното кршење на границите на проектираниот свет (постапката на дестабилизација на светот што е еднаш веќе конструиран) се случува во петтата глава: таа ја урива илузијата што се создава во претходните четири глави и, ретроактивно, ја објаснува смислата на претходно конструираниот

свет и на применетите постапки и жанровски конвенции, откривајќи дека станува збор за снимање филм, така што приказната во романот станува содржина на филмска приказна, за чие снимање, исто така, се снима филм. Мултиплицирањето на световите и сугерирањето на трансгресивноста меѓу нив, секако, е во функција на тематизирање на постмодернистичкото „радикално онтолошко сомневање“ (Веселинг 1991, 4). Дополнително, жанровските конвенции на научната фантастика го посредуваат проблематизирањето на границите меѓу постојниот и непостојниот свет, значи и границите на актуелниот свет. Испреплетувањето на книжевноста и на стварноста (со посредство на транссемиотичките цитати во каталошката цитатност) се доведуваат во прашање и светот на книжевноста и светот на стварноста. Ако, според Брајан Мекхејл, текстот развива стратегии со кои ќе ги постави онтолошките прашања/теми на преден план, тогаш цитатниот каталошки модел ги открива можностите преку кои книжевниот текст, воопшто, станува облик на имагинарно создавање на светот, облик на „онтокреација“, своевидна текстовна „архивизација на изгубениот свет“ (Ораиќ 1989, 157). Тоа, секако, е потврда на констатацијата на Солар дека книжевноста, на свој начин, секогаш говори за стварноста.

ЛИТЕРАТУРА

- Waugh, Patricia. 1996. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Graham, Allen. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- Jameson, Frederic. 1988. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*. Ur. Ivan Kuvačić/Gvozden Flego, Zagreb: Naprijed str. 187–233.
- McHale, Brian. 2001. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- _____. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča*. Zagreb: Liber.
- Урошевиќ Влада. 1996. *Дворскиот џоеи во аџарии за леџање*. Скопје: Култура.
- Flaker Aleksandar. 1976. *Proza u trapericama*. Zagreb: SNL.

Трајче Танески

АРХЕТИПСКАТА ШЕМА НА ПАТУВАЊЕТО
И НА ИНИЦИЈАЦИСКАТА ТАЈНА
(Едно читање на романот *Невесџајџа на змејоџ*
од Влада Урошевиќ)

Во книгата *Шесџ џрошеџџи низ нараџивнаџа шума*, познатиот италијански семиотичар Умберто Еко постулира еден теориски концепт, според кој: шумата е метафора за наративниот текст. Во неа постојат мноштво патеки, а од читателот зависи дали ќе тргне по некоја од постојните или, пак, ќе направи сопствена патека. Во духот на ваквите размислувања, една понатамошна аналогија ни дозволува на читањето да гледаме како на процес на патување низ големата наративна шума, а на интерпретацијата на книжевниот текст како на помошен крајпатен знак, кој ќе треба да му го олесни изборот на читателот. Според тоа, Влада Урошевиќ во својот роман *Невесџајџа на змејоџ* уште со својот прв знак на фикционалноста – поднасловот: *роман-бајка*, запазувајќи ги постулатите на авторската сказна, ни нуди една интерпретативна можност, ни посочува одредена патека, на тој начин што ги детерминира композициските и жанровските рамки на својот наратив, а, во исто време, ја воспоставува и неопходната, подготвителна релација со читателот¹, кој, како што истакнува Еко „секогаш е присутен во приказната, не само во наративната постапка туку како и дел од самата приказна“². Па, така, пред него се симулира комуникативност со некој далечен чудесно-фантастичен свет, сместен некаде меѓу реалното и иреалното, меѓу сонот и јавето, меѓу фиктивното и историското, меѓу природата и културата. Се креира еден исклучителен простор со необична констелација меѓу ликовите и настаните. Притоа, се разбира дека авторот секогаш ги има

¹ Во книгата *Граници на џолкувањето*, Умберто Еко прави дистинкција меѓу два типа интерпретација: семантичка и критичка. Првата е поврзана со семиозата и претставува резултат на оној процес во кој читателот се соочува со линеарната манифестација на текстот и го исполнува со значење. Критичката интерпретација е онаа во која се обидува да се објасни поради кои структурни причини некој текст произведува одредени семантички толкувања. Се разбира дека разликата меѓу овие два типа интерпретации зависи од изборот на читателот.

² Умберто Еко, *Шесџ шеџџи кроз нараџивну шуму*, Народна књига, Београд, 2003, стр. 6.

на располагање специфичните жанровски сигнали, но често тие сигнали можат да бидат двосмислени за реципиентот. Тоа значи дека авторот не е секогаш подготвен за отворена и недвосмислена соработка со својот читател, туку, напротив, тој понекогаш мошне вешто ги крие трагите на сопствената генеративна, трансцендентална матрица. Во есејот *Митската оска на светиот* на едно место Влада Урошевиќ ќе напише: „Да се открие митска структура во книжевен текст во кој таа не е експлицитно назначена е чин на повторна средба со морниците на откровението што митот во неговата рудиментирана форма секогаш ги носел“³. Оваа констатација на авторот не само што имплицитно ја навестува идејата за присуството на „митолошкиот“ наратив како архетип во книжевните дела туку истовремено претставува и оперативен концепт, кој значително ја фаворизира улогата на реципиентот преку неговата способност за откривање на далечните траги, скриените знаци и таинствените пораки во нив. Во контекст на ова и самиот Урошевиќ истакнува „она што е вистински одек на митската проекција на светот е неодгатливата загатка на постоењето, т.е. нејзиното насетување во заднината на сите настани што се одигруваат во делото“⁴. Се чини дека задоволството на читателот е дотолку поголемо кога и без премногу видливи знаци во актуелниот текст успешно ќе ја открие патеката што води кон преземениот мит.

Се разбира, во романот на Урошевиќ се афирмира интересот за мистериите на минатото во неговата најархаична форма, како и можноста да се проговори за одредени епистемолошките прашања и закони што се однесуваат на суштествата и појавите, „но не и да се дознае која е смислата на тие прашања и зошто постојат“⁵. Иако романот на Урошевиќ се реализира преку композициската и содржинската шема на сказната, која во голема мера ја чува врската со митот, сепак, тоа не значи дека станува збор за директно преземање на митските матрици колку за суптилно „посејување“ на одредени архетипски елементи, како посебна специфика на неговиот наратив.

Ако се навратиме тука на метафората за шумата и за перспективите што ни ги нуди таа, стануваме свесни за тешкотиите, искушенијата и „когнитивниот напор“ со кои ќе се соочиме до колку тргнеме по патеката што ќе нè одведе до „големите почетоци“, до еден далечен свет на „мистериска недореченост и херметичност“, опкружен со несвесна, ирационална и таинствена мрежа од непреводливи знаци и силни симболи зад кои се крие некаква трансцендентна смисла.

³ Урошевиќ Влада, *Митската оска на светиот* во *Алки што се надоврзуваат*, Магор, Скопје, 2005, стр. 12.

⁴ Исто, стр. 10.

⁵ Исто, стр. 8.

Без сомнение, за едно вакво патување неопходно е да поседуваме доволно слободна самоиницијативност, слично како и Денко, главниот протагонист во романот, но разумно од наша страна ќе биде доколку неколкуте претходно посочени констатации и размислувања на Урошевиќ за различните видови интертекстуални врски меѓу митолошкиот модел и структурата на уметничкиот текст (во кои можат да се препознаат генеративните и поетички принципи на неговиот роман), ги искористиме како мапа-водич за нашето патување низ наративот.

АРХЕТИПСКАТА ШЕМА НА ПАТУВАЊЕТО

Во книгата *Книжевни архетипови* Елеазар Мелетински укажува на потеклото на „постојани сужејни елементи“ како единици на некои дискурси. Тој смета дека и во различниот степен на развој на светските книжевности постојат одредени „раскажувачки шеми“, кои се одликуваат со исклучителна едноличност. Иако во една подоцнежна фаза од развојот на книжевностите тие се мошне разновидни, една внимателна опсервација покажува дека голем број од нив се јавуваат како своевидни трансформации на првобитните елементи, за кои, според него, е најприфатлив називот сужејни архетипови. Всушност, во современата наука поимот го внесува Јунг и тој се однесува на „некои структурни шеми или претпоставени слики (присутни во колективното несвесно) како концентриран израз на психичката енергија“. Според него, најважни митолошки архетипови (архетипски митологеми) се тие на мајката, на децата, на сенката, на анимата, на мудриот старец, кои се во тесна врска со процесот на индивидуација – постепено издвојување на индивидуалната свест од колективното несвесно, промена на заемните односи на свесното и несвесното во човековата личност, сè до нивна конечна хармонизација на крајот од животот. Конечно, според експликацијата на Јунг архетиповите ги опишуваат несвесните душевни случувања со помош на слики од надворешниот свет⁶.

Ако во длабочината на колективната потсвест опстојува нешто од првобитниот страв и одбивност, тогаш тоа е сигурно сенката на змејот. Траги од злокобната моќ на сеќавањето во народната фантазија препознаваме уште на првата страница од романот на Урошевиќ: „– *Да ѝе исѝрижи ѝебе Госѝод, сесе уѝиѝе, викна баба Мара. Подобро ѝогледни надвор кај ѝи се внуѝиѝе. Гледај какво е ова време, веѝерничаво. Среде леѝо ваков сѝуд, не ми се ѝледа на арно*“⁷. Очигледно е дека оваа конверзација меѓу бабата и дедото на Денко и Летка претставува силна прекогниција, зашто

⁶ Мелетински Елеазар, *О книжевним архетиповима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановиќа, Нови Сад, 2011, стр. 7.

⁷ Урошевиќ Влада, *Невесѝаѝа на змејоѝи*, Магор, Скопје, 2008, стр. 7.

веднаш потоа се проширува гласот. „– Ни ја грабна Лейка, му викна баба Мара. Ни ја грабнал, леле, ни ја грабнал!... – Чекај, ја прекина Денко. Од каде... – Ни кажаа, леле, ни кажаа предмалку едни луѓе, оделе ише, кирации биле, ишо биле, не знам, оделе ишака по друмој и пред нив одела ишаа, наша убавица. Лейка на баба, и одеднаш, леле иаф! и се иуишил шој, змејој, леле ја грабнал, ја фатиш и ја кренал угоре, леле, ја кренал проклејникој, леле, и лејнал, да го нема, сесе неа, со нашата убавица, леле, незасијникој, го снемало...“⁸

Нарушената хармонија во домот предизвикана со чинот на грабнувањето на девојката од страна на змејот е чест фолклорен сказнолик мотив. Неговата вистинска функционалност во романот на Урошевиќ се согледува во способноста за комбинирање со другите последователни мотиви, со што придонесува да се активираат интертекстуалните врски со длабинскиот митолошки двигател, т.е. со архетипот. Па, така, „пресвртот на судбината“ во романот го продуцира ликот на јунакот-брат, кој ќе тргне во потрага по исчезнатата сестра: „– Не, викна Денко, иш иракај абер по луѓето, јас одам сам“⁹. Станува збор за еден важен архетипски мотив: исполнување на „тешка задача“, која од јунакот бара доволно силна иницијативност и решителност, но, исто така, и некои дополнителни, специфични квалификувати, како што е, на пример, познавањето на немуштиот јазик: „Денко не се разбираше од ишенискиот сјорј – шој во дейсвојо играше бишка со крлукој – но го разбираше јазикот на живојнише. Тоа му беше ошанало од родителите – ише можеа да разговараат со живојнише, иа дури и со иосјарите дреја и иголемите камења“¹⁰. Со чинот на спротивставување на змејот (познат архетипски мотив на змејоборство, кој најчесто се јавува во корелација со мотивот „спасување од ропството на демонолошкото суштество“), всушност, започнува процесот на несвесна индивидуација на Денко. Се разбира, станува збор за постепенa трансформација на јунакот, која коренспондира со динамиката на времето. Па, така, „внатре или надвор од оваа динамика се издвојува мотивот за движење низ просторот и пресекот со разните зони и светови (во кои јунакот доаѓа во допир со разни митолошки суштества, ја добива нивната наклонетост или, пак, се бори против нив, стекнува вредности и сл.)“¹¹. Во романот на Урошевиќ, патувањето на Денко низ чудесниот свет, сместен во некое неопределено време, ја симулира карактеристичната сказнолика шема преку појавата на бројни перипетии, на тешки задачи и на нивното совладување. Но, од друга страна, авторовото креативно и инвентивно комбинирање

⁸ Исто, стр. 16.

⁹ Исто, стр. 16.

¹⁰ Исто, стр. 19.

¹¹ Мелетински Јелезар, О книжевним архетиповима, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2011

на некои од стандардните елементи на сказната, посебно во рамковноста на вметнатите приказни, како и начинот на нивно спојување и обединување го доближува наративот до конвенциите на авантуристичкиот роман. Сепак, и покрај ваквото обликување на настаните според детерминирана жанровска рамка, на планот на интерференцијата со архетипот (митолошкиот наратив) во романот се произведува смислата како иницијациско патување.

ИНИЦИЈАЦИСКА ТАЈНА

Активната борба на јунакот против демонските сили, олицетворение на силите на хаосот, во сказните ја подразбира космозацијата на светот. Ова, исто така, коренспондира и со серија преходни обреди, посебно со обредот на иницијацијата, која подразбира серија „тешки“ искушенија и привремена ритуална смрт низ кои треба да помине јунакот пред да стане рамноправен член на заедницата. Херојот, објаснува Ј. Л. Хендерсон, влегува во мракот, кој симболизира некаков вид смрт. Борбата меѓу херојот и змејот ја истакнува архетипската тема за Јас над/врз назадните стремежи. Кај повеќето луѓе мрачната и негативна страна на личноста останува несвесна. Наспроти тоа, херојот мора да сфати дека сенката постои и дека од неа може да црпи сила. Тој мора да се усогласи со нејзините разорни сили ако сака да стане доволно страшен за да го победи змејот. Со други зборови, Јас може да победи само ако најнапред загосподари и ја асимилира сенката¹². Издвојувањето на свесното од несвесното Јас се поврзува со архетипот на борбата. Според тоа, претстојната битка на Денко со змејот активно влијае на трансформацијата на јунакот (во романот нема ваков расплет), а победата треба да има духовно-лустративно значење. Достапноста до иницијациската тајна подразбира раскин со претходното искуство. Јунакот мора да се справи со многубројните искушенија и перипетии пред да се формира во нова личност. Во контекст на процесот на духовната преобразба на Денко може да ни послужи гореспоменатиот текст на Урошевиќ, во кој тој мошне педантно ја изложува митската шема на иницијацискиот ритуал: „Одделувањето од блиската и позната околина, потчинувањето на новиот духовен водач, препуштањето на насилната промена на претставата за сопственото тело, минување низ психички и физички искушенија што кулминираат со симболичка смрт, по која доаѓа симболичко воскреснување, дознавањето на тајната за потеклото на ритуалот, враќањето дома по извршената реориентација на свеста“¹³.

¹² Шевалие Жан, Гербран Ален, *Речник на симболи*, Табернакул, Скопје, стр. 352.

¹³ Урошевиќ Влада, „Митската оска на светот“, во *Алки што се надоврзуваат*, Магор, Скопје, 2005, стр. 13.

И покрај тоа што романот на Урошевиќ може да се чита и како еден вид палимпсест, во кој митолошкиот наратив е достапен само во онаа мера во која романот дозволува, сепак е невозможно тој интерпретативно да се игнорира, кога читателот ќе ги препознае интертекстуалните траги, кои ги генерираат и композициските и содржинските аспекти на романот. Врз основа на ова може да се каже дека севкупната траекторија на патувањето на ликот Денко во романот *Невестајата на змејот* е мотивирана од длабинската митолошка матрица на ритуалот на иницијацијата. Ваквиот концепт преведен на рамниште на фабулата сумирано може да се претстави вака: Почетниот настан во романот е грабнувањето на Летка од страна на змејот, што, всушност, претставува и иницијален мотив, кој го активира јунакот – Денко да се оддалечи од домот со надеж дека ќе ја ослободи сестра си. На патот кон живеалиштето му се приклучуваат благодарните помошници: учениот старец Mus Rattus и осата Сумбарка. По низа перипетии станува јасно дека Денко, и покрај тоа што поседува одредени необични особини, сепак ја нема потребната компетенција за да може да го открие живеалиштето на змејот. Поради ваквата „аномалија“ тој е подготвен да се здружи со Келешот од алот, но и со Патенталија – „*оној што чииа секако йисмо, еден со црно ковчеже, ала франџа се носи?*“ Посебно е важна релацијата со Патенталија од причина што одговара на оној дел од иницијациското сценарио во кој јунакот на патот кон сопственото издигнување треба да ја има наклонетоста на некој „нов духовен водач“. И, навистина, во романот Патенталија е претставен како водач на Денко. Тој ја има наклонетоста на змејот, затоа нему му е позната тајната на неговиот дом. Другите етапи од симболичко-иницијациското патување на Денко што се поврзани со „промената на претставата за сопственото тело“ и „минувањето низ психички и физички искушенија што кулминираат со симболичка смрт, по која доаѓа до симболичко воскреснување“ се посебно изразени при преминот на Денко и дружината од „горна“ во „долна“ земја и обратно:

„– *Веќе преминував во нешто друго што не бев јас, во нешто што беше некое друго постоење во кое, знаев однапред, нема да има ни секавање за она што сум бил. Заборавив кој сум и што сум: материјата од која бев создаден се менуваше, минуваше низ некакви валици, од неа беше исцискуван секој вид на цврст облик и јас бев веќе спремен да се предадам, да се впуштам, да бидам претворен во нешто друго, да се преточам во нешто друго.*“

По сите овие перипетии следува конечното враќање на јунакот во домот, но со видлива „реориентација на свеста“. Повеќе ништо не е исто како претходно: ниту домот, ниту Денко. Ако направиме една куса ретроспекција што ќе нè врати на почеток на романот, интересно е да се забележи како нараторот речиси при секоја појава на Денко, директно или индиректно, повеќе или помалку, ја потенцира неговата неукокост, необразованост или зачуденост поради

работите што не му се познати или не ги разбира. Дека станува збор за еден вид духовна преобразба на Денко сведочи и последната глава од првиот дел на романот, каде што во вид на коментар се вели: „*(Ова е напишано од Денко, многу години подоцна, кога тој се здоби со соодветно образование и почна да работи врз своите мемоари)*“¹⁴. Преку усовршувањето на Денко и записите-сведоштва што подоцна тој ќе ги остави се реализира идејата за прекршување на заборавот и надмоќта на смртта, а сето ова е инкорпорирано во свеста на Патенталија и на Келешот: „*Имаш право, се надоврза Пајенталија. Појамејен си ојколку што се чини. Ейе, така е, бевме договорени. Сакавме да те имаме покрај нас. Ни пребаше некој кој ќе го ојшише, еден ден, сејко ова, да рече дека сме живееле, дека нешто сме правеле. И те одбравме тебе. Млад си, живоштој е пред тебе. Би сакале ти да направиш нешто, да напишеш како било, што било, да не се заборави, ейе...*“¹⁵

КРЕАТИВНА ИГРА СО ЖАНРОВСКИТЕ КОНВЕНЦИИ

Иако досега романот на Урошевиќ *Невесштаа на змејот* го разгледувавме од аспект на неговите релации со митолошкиот интертекст, поточно преку шематското организирање на настаните по иницијациониот модел, во овој дел сакаме да потенцираме неколку други раскажувачки квалитети што придонесуваат овој роман да има посебно место во македонската современа проза. Несомнено, Влада Урошевиќ важи за еден од најдобрите познавачи на жанрот *фантастика*, со сите негови модификации. Но, тоа што нас не fascинира е инвентивниот начин на кој тој успева да ги спои елементите на научната фантастика со конвенциите на авантуристичкиот жанр. Во претходниот дел од ова излагање ние намерно „заборавивме“ неколку клучни епизоди што му даваат висински шарм на овој романот. Тука, пред сè, мислиме на епизодата во која Денко заедно со целокупната дружина треба да се врати дома по престојот во другиот, паралелен свет. Поради дефект на „стаклената кутија“, која, всушност, треба да претставува еден вид временска машина, враќањето се комплицира: „*За работење – ќе работи. Ама како ќе оди преминувањето, и каде ќе преминејте, е – за тоа не одговарам*“¹⁶. Тука авторот направил необична досетка, поврзувајќи го преминот на ликовите меѓу различните зони со познатата теоријата на релативитетот на Ајнштајн. Иако станува збор за аксиома, оваа теорија не уверува дека кога човек со помош на вонземско летало би одлетал во вселената, притоа движејќи се со брзината на светлината, кога по некое време ќе се врати назад

¹⁴ Урошевиќ Влада, *Невесштаа на змејот*, Магор, Скопје, 2008, стр. 135.

¹⁵ Урошевиќ Влада, *Невесштаа на змејот*, Магор, Скопје, 2008, стр. 181.

¹⁶ Исто, стр. 161.

на земјата ќе поминат повеќе години отколку што тој поминал во вселената. За слична експликација говори и Патенталија во романот: „Се обидов да ти објаснам, покажуваше сирливост Патенталија. Се секаваш? Временска разлика. Додека ние, таму во Долна Земја, сме минале три дена, тука поминале можеби тридесет години“¹⁷.

Авторска свест за изневерување на жанровските конвенции и клишеа во духот на креативната игра му дава посебна специфика на романот. Тоа и не е толку необично за автор што, познавајќи ги правилата, во еден момент решава иронично да си поигра со традиционалните мотиви и стилски клишеа. Вистинскиот ефект од пародирањето на наративните конвенции се перципира на крајот од романот, кога се случува најдраматичната преобразба на сказноликиот стереотип преку трансформација на архаичниот мотив. Имено, откако Денко, по низа искушенија и борби ја спасува сестра си, во моментот кога сака да ја врати дома таа демонстративно му се спротивставува „– Мене ми нема животи без него, залија Лейка. Јас го сакам!“ Ваквиот „неочекуван“ развој на настаните на крајот го мотивира и отсуството на физичката пресметка меѓу Денко и змејот. Ако во јунаштвото победува машкото начело, кое има духовен карактер и кое води кон издигнување на јунакот на едно повисоко духовно ниво, тогаш во вистинската, двонасочна и изјавена љубов победуваат и двата пола. Но, „необичната“ љубов меѓу Летка и змејот може да се протолкува и со помош на богатата симболика во романот. Па, така, во еден класичен речник на словенската митологија „змејот спојува во себе надворешни црти на повеќе животни (копнени, водни, небесни), се поврзува со водата, огнот, плодноста, ритуалот на иницијацијата и календарското обновување, есхатолошките митови и е чувар на богатствата“¹⁸. Покрај овие значења, змејот природно е и симбол на царот. Тој го означува ликот на царот на сопствениот престол. Според тоа, една произволна аналогија ќе не насочи кон уверувањето дека бракот меѓу Летка и змејот е, всушност, вешто маскирање, пермутација на финалниот сказнолик мотив, кој гарантира за среќниот крај на приказната, реализиран со женидбата на јунакот и стапувањето на кралскиот престол. Исто така, во романот на Урошевиќ змејот е претставен и како симбиоза од активен и демијуршки принцип. Неговиот духовен елан се перципира преку уроборосот – змејот што ја гризе сопствената опашка е неутрализација на спротивните строежи на основните алхемиски елементи – сулфурот и живата. Оттука и партиципирањето на змејот, кој со својот здив треба да помогне во финализирањето на алхемискиот експеримент.

¹⁷ Исто, стр. 175.

¹⁸ *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, Zepher book world, Београд, 2001, стр. 93.

Надоврзувањето на неколкуте персонални приказни, раскажани од инстанција на псевдонаратор (како таа за царот што барал да му се раскаже најубавата приказна на светот или приказната предание на дедо Иван), авторот ги користи како наративен принцип на сопствениот роман. Во контекст на ова не треба да се занемари и суптилната ориентираност на авторот кон македонската народна традиција, која во спој со афинитетот за игра произведува восхитувачки резултати. Тука, пред сè, мислиме на интертекстуалната релација со „прозата“ на Марко Цепенков преку вештото позајмување на некои од имињата на ликовите, како што е примерот со Патенталија. Имено во приказната *Дуња Гузели и царскиот син* на Цепенков, Патенталија е благодарниот помошник на царскиот син и како необичен лик ја поседува способноста за разбирање на јазикот на животните. Во романот, Урошевиќ и овој лик креативно го модифицирал, така што извршил класична инверзија на оваа негова особина со методот на огледална структура, па, така, не Патенталија, туку Денко го разбира немуштиот јазик.

Ваквата реконтекстуализација, т.е. модернизација на жанрот во современите теории на жанрови и во проучувањето на новите прозни форми е позната под поимот травестирање (или преоблекување), како ознака за стилска постапка во која се „уриваат“ жанровските форми „однатре“, односно се усвојуваат за да се пародираат потоа. Во контекст на последново, но и на сè што се покажа претходно, можеме комотно да потврдиме дека романот *Невеста на змејот* на македонскиот писател Влада Урошевиќ е вистински пример за тоа.

ЛИТЕРАТУРА

- Умберто Еко, *Шесті шејњи кроз нарајивну шуму*, Народна књига, Београд, 2003;
- Умберто Еко, *Границе шумачења*, Паидеа, Београд, 2001;
- Мелетински Јелеазар, *О књижевним архејивовима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад;
- Шевалие Жан, Гербран Ален, *Речник на симболи*, Табернакул, Скопје;
- Урошевиќ Влада, *Невесјата на змејот*, Магор, Скопје, 2008;
- Урошевиќ Влада, *Алки што се надоврзуваат*, Магор, Скопје, 2005;
- *Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на 20 век*, Зборник на трудови од меѓународниот научен собир, Скопје, 23–24 октомври, 1998;
- *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, Zepher book world, Београд, 2001.

Влада Урошевиќ

ТАЈНАТА НА СКОПСКАТА СААТ-КУЛА

1. ОПСАДА

Во 1566 година турскиот султан Сулејман Втори тргна во воен поход кон Виена. Како и во многу други прилики, еден дел од војската се приспособиаше во Скопје, тука се натрупуваа резервите храна, се правеа складови на топовска муниција, се вршеа поправки на оружјето и се кроеја планови за походот. Од толкаво множество војска градот имаше несомнена корист: акчилниците работеа до доцна ноќе, продавачите на боза постојано ги тегнеа низ улиците, натоварени на грб, своите полни ѓугуми, во близина на логорите имаше постојано многу народ, се продаваше, се купуваше, наоколу се моткаа неберикуќниците и гледаа нешто да ушикарат, да здиплат, курвите врескаа по трњаците бркани од башибозукот. И, конечно, на крајот од пролетта, со писокот на зурлите и свекотот на таламбаците, војската се упати на север, носена од соништата за големиот плен што секој учесник на походот ќе го добие кога царскиот град Виена ќе им падне в раце.

Но, на почетокот од август, на нивниот пат се испречи една бесмислена пречка: гратчето Сигет, опкружено со мочуришта, тврдина бранета од две и пол илјади Хрвати под команда на Никола Зрински. Огромната турска ордија од над сто илјади војници мораше да запре; големите топови, влечени од биволски запреги, беа поставени на своите постолја и нивните ѓулиња почнаа да ги опсипуваат камените сидови на тврдината.

Градот се бранеше еден месец: опсадата ги стеснуваше постојано своите стеги, еден по еден паѓаа одбранбените сидови, покривите на куќите, погодени од турските ѓулиња, гореа. На крајот, заповедникот на тврдината, Никола Зрински, реши да ги отвори портите на градот и да изврши јуриш врз опсадувачите.

Додека траеше опсадата, младиот поручник Франтишек Вугринец ѝ ветуваше на својата свршеница Јоланда Хуњади дека ќе најде начин да ја спаси. Тие се гледаа секоја вечер, кога борбите стивнуваа, на едно скришно место – во камбанаријата на црквата Свети Роко каде што беа опкружени само од гулаби и мачки. Мора да постои начин, ѝ велеше тој, галејќи ја и бришејќи ѝ ги солзите. Ќе се спасиме, ќе видиш, ѝ велеше тој. Притоа, ја гледаше големата машинерија на црковниот часовник покрај кој лежеа. И по-

крај сето безредие што го носеше со себе војната, механизмот и на-таму работеше правилно, одмерувајќи го времето со своите тркалца и запчаници. Кога би можело ова некако да запре, мрмореше тој, или да почне да се враќа назад. Или, се домислуваше тој, да прес-кокне некоја година... Поручникот имаше завршено високи школи во Виена и Прага, се разбираше во механизми и справи, го привле-куваа прецизните инструменти кои го мереа времето или помагаа да се пресмета географската местоположба на бродот врз отворено море. Притоа пресметуваше нешто и пишуваше некакви цифри во својот бележник. Кога само би имал малку повеќе време, мрмо-реше тој, мислам дека би можел...

Но, време немаше. Франтишек и Јоланда не знеја дека во тие мигови недалеку оттука, во мрачната унгарска рамнина, про-шарана само тук-таму со логорски огнови, на една чистинка среде шамаците, во својот свilen шатор умира Сулејман Величествениот. Тој се беше разболел од маларична треска и сите вештини на него-вите екипи не успеаја да го спасат. За да не ја обесхрабрат војс-ката, вестите за болеста и, на крајот, за смртта на султанот, не беа соопштени. Дури – тие денови, кога само избраните знаеја дека султанот е мртов, опсадата стана повжештена, количината на испа-лените гулиња двојно се зголеми, градот гореше.

На крајот, утрото на седми септември, кога очајните бра-нителите на Сигет – поточно оние што беа останале од нив – се под-готвуваа да јурнат во самоубиствен напад против безброј пати по-бројниот непријател, беше за миг забележено дека поручникот Франтишек Вугринец го нема. Немаше време да биде побаран. Впро-чем, секој си го знаеше своето место и своите должности веќе не-колку дена пред тоа. Ако некој го нема, и без него се може. Заповед-никот Никола Зрински ја крена сабјата, давајќи знак...

...Турците влегоа потоа во градот, ги испоубија ранетите бранители, кои, лежејќи во сламата, речиси неподвижни, ги испуку-ваа врз напаѓачите последните куршуми, ги запалија сите згради, но пред тоа од црквата Свети Роко го извадија големиот часовник, сосе целиот негов механизам, и го спуштија на земјата. Притоа, никој не обрна внимание на двата пара обувки – едни женски и едни машки – кои лежеа покрај големиот механизам на часовникот, врз подот на камбанаријата.

Походот, толку внимателно и долго подготвуван, а сега одеднаш бесмислен и напразен, тргна назад. Еден карван го носеше мртниот султан, чија утроба беше исполнета со сол за да не изгније, а неколку дена потоа на југ појде и еден помал – врз една кола вле-чена од два чифта волови беше натоварен саатот од црквата, за кој беше решено да биде однесен во Скопје и таму поставен на една ви-сока кула за да сведочи за големата победа врз неверниците. Тетера-вејќи се по веќе раскашавените патишта, колата со саатот пристигна во Скопје кон крајот на есента, а сидањето на осумаголната кула на-мената за сместувањето на часовникот почна веќе следната пролет.

2. ТРАНСПОРТ

Веќе на почетокот од 1943 година, Евреите во Скопје почувствуваа дека се подготвува нешто лошо. Зачестија контролите на бугарската полиција, проверката на личните исправи, жолтата свезда на ракавот стана знак без кој не можеше да се излезе од дома, ни до соседната фурна. Оние што имаа уште малку пари, потребни за подмитување на власта и за вадење лажни документи, се обидуваа да се доберат до италијанската зона, преку преминот кај Групчин, но тоа стануваше сè потешко изводливо.

Исак Калдерон, најдобриот саатчија во Старата чаршија, ја чувствуваше стапицата што се затвора околу Евреите, но се обидуваше да ја убеди својата млада жена Сара дека не е сè така страшно како што се чини. Ние ќе се извлечеме оттука, ја убедуваше тој, ќе најдеме начин, јас знам некои работи, немој да се грижиш.

Тој имаше саатчиски дуќан во Старата чаршија, но по донесувањето на новите закони, со кои на Евреите не им беше дозволено да имаат свои фирми, мораше да му ја издаде под наем на еден Албанец. Ги продаваше, под рака, последните рачни часовници што ги имаше набавено од Швајцарија непосредно пред војната, а понекогаш, седејќи во кујната, им ги поправаше, за мали пари, старите џебни часовници на пријателите; неколку пати градските Турци – дали за да му помогнат или затоа што немаше друг што би знаел да го стори тоа – му беа пратиле абер да дојде и да се качи во Саат-кулата за да го дотера механизмот на големиот стар часовник. Таму тој ѝ се восхитуваше на извонредно вештата изработка на сета таа машинерија на која, и покрај староста, не ѝ недостасуваше прецизноста и длабоката осмисленост на функционирањето. Пред да ги подмачка запчаниците, тој ги расклопуваше и ги проучуваше, навлегувајќи сè повеќе во нивната тајна.

Вечерта спроти 11 март опасноста што со денови се згуснуваше во воздухот стана сосема видлива: околу Еврејското Маало имаше многу полициски патроли. Во еден миг Исак Калдерон го извади црниот саатчиски окулар со зголемувачко стакло од десното око, ги среди алатите во кутијата, стана, ја изгасна светилката во кујната и, во темнината, ја зеде за рака Сара. Со глас што се обидуваше да звучи колку што е можно помирно, тој ѝ рече: Мораме да замине. Кога Сара го погледна вџашено, тој стави прст врз устата во знак дека не треба ништо да прашува. Се провлекоа низ задниот влез, Исак ја заклучи зад нив вратата, и тие застапаа еден миг во мрачната бавча наслушувајќи. Во темницата немаше никаков звук, само некаде далеку залаја пес, потоа престана. Од бавчата низ едно мало вратиче се излегуваше на тесен и неосветлен сокак. Влегувајќи низ едни капицици, а излегувајќи на други, тие го минаа лавиринтот на малите улички. Ги заобиколуваа осветлените премини, претрчуваа од сенка во сенка, се сокриваа во запустените дворови штом ќе наслушнеа далечни чекори

по калдрмата. Обсрнувајќи се наоколу, полунаведнати, се мушнаа помеѓу тезгите на Бит-Пазар, појдоа потоа по угорницата и се најдоа одеднаш покрај големата Саат-кула; без премислувања, Исак појде кон влезот. Сара застана нерешително, но тој ја отклучи вратата со клуч што од некаде му се најде во раката и ја повлече внатре. Се искачија по спиралните скали во кулата и се најдоа покрај големиот механизам, кој тивко потчукнуваше и брмчеше со своите кружења околу подмачканите оски.

Утредента чуварот на кулата – должност што во неговата фамилија преминуваше од колено на колено – насети, според некои ситни знаци дека ноќта некој неповикан влегувал, но, кога се качи горе, најде само два пара влечки, кои уредно беа сложени покрај саатот. А, полицијата, која провали во станот на Исак и Сара, собирајќи ги утрото на 11 март 1943 година скопските Евреи за да ги испрати во логорите на смртта, можеше само да констатира дека тие исчезнале. При извршувањето на претресот, полицајците најдоа во една фиока неколку сосема нови рачни часовници, што веднаш си ги поделија меѓу себе. За да немаат компликации со Германците, кои педантно го контролираа извршувањето на наредбите, тие во списокот на еврејските семејства што го носеа со себе едноставно напишаа отстрана дека именуваните Исак и Сара претходно починале.

3. ЗЕМЈОТРЕС

Веста за катастрофалниот земјотрес што го разурна Скопје во утринските часови на 26 јули 1963 година многу бргу го обиколи светот. Назим Османоглу го дозна тоа истиот ден, некаде околу единаесет часот претпладне, од радиото што ја прекина емисијата со лесна музика и ја пренесе веста. Османоглу беше богат човек – тој се интересираше за реткостите, а особена страст му беше собирањето на часовниците од минатите векови: неговиот раскошен стан во Истанбул, во квартот Таксим, беше како некаков мал музеј – секаде, ставени во стаклени кутии, се вртеа механизмите што некогаш, по различните краишта на Отоманското Царство, го мереле времето. Името на Ускуб – како што Турците го нарекуваат Скопје – го понижува со некакво сеќавање. Тој бргу го сврте едниот од томовите на Големата турска енциклопедија, погледна неколку одредници и ги потврди своите некогашни сознанија: да, во скопската Саат-кула беше вграден механизмот на часовникот што во шеснаесеттиот век турската војска го запленила по заземањето на Сигетвар. Мораше бргу да се дејствува.

Назим Османоглу го викна својот секретар и му нареди да се опреми, итно, колку што е можно поитно, еден камион со помош на Скопје. Му издиктира што да натовари: млеко во прав, рибји конзерви, вреќи со шеќер, пексимит. Му рече, исто така, да

земе со себе неколку вешти луѓе што знаат да се снајдат, но кои, исто така, умеат да молчат, и веднаш да тргнат.

Точно седум дена по заминувањето, камионот се врати. Пред куќата на Назим Османоглу го истоварија сандакот. Уличниот продавач на ѓевреци и неколку други бадијалации се обидоа да се доближат за да видат за што станува збор, но оние што го истоваруваа камионот набргу им покажаа дека за нив би било најдобро колку што е можно побргу да се исчистат оттука. Сандакот, со многу претпазливост и довикувајќи си заемно кратки предупредувања, го искачија по скалите на горниот кат. Османоглу го сослуша, по малку отсутно, самозадоволното реферирање на секретарот, кимаше со главата во знак на одобрување, и само ги крена веѓите и го погледна прашално кога тој потцрта дека имале среќа што стариот чувар на кулата – последен од фамилијата во која таа должност веќе неколку векови минувала од татко на син – починал неколку дена пред земјотресот, така што немало кој да им пречи кога се искачиле во кулата. Во онаа голема бркотница што владеела во градот по катастрофата, никој не обрнал внимание на нив додека ги фрлале долгите јажиња одозгора, за потоа, со помош на чекрек, да го спуштат механизмот, бројчаниците и, најодзади, и големото своно врз кое еден веќе излижан чекан ги одбројувал, со своите удари, часовите. Кога во својата приказна дојде до тоа како на границата ја надмудриле царинската контрола, на Назим му здодеа и покажа со раката дека веќе доволно дознал. Ги пофали соработниците и им покажа каде да го сместат големиот механизам. Потоа рече дека можат да си одат.

4. ИСТРАГА

Кога, по два часа, пристигна колата на брзата помош, а веднаш по неа и неколкуте полициски возила, низ маалото се прошири веста дека богатиот и екстравагантен чуждак, „оној што собира саати“, Назим Османоглу, е најден мртов. Оние што први беа дознале нешто ја прошируваа, секој според својот вкус, приказната и, во нејзината веќе доста збогатена верзија, се тврдеше дека тој е најден сам во заклучена соба, стиснат помеѓу запците на некаков механизам од голем часовник. Механизмот, според едните, бил обвиткан околу неговото тело, според другите – главата му била здробена од некаков тежок тег што ја држел пружината да не се отпушти одеднаш целата (тука, за да бидат поуверливи, уличните раскажувачи опишуваа со рацете низ воздухот некакви кружни линии), а според трети – сиромашкиот Назим, бог да го прости, лежел угол-гол среде одајата, а механизмот околу него бил растурен на ситни делови. Времето се распукнало, велеше продавачот на ѓевреци познат по својата склоност да се изразува низ мудри изреки. Како калинка кога ќе узрее, додаваше тој.

5. ПОВТОРНО ВРАЌАЊЕ НА СААТОТ

Кон крајот на деведесеттите години на минатиот век Исламската верска заедница во Скопје реши на градската саат-кула повторно да се постави часовник. Имаше неколку разговори со Републичкиот завод за заштита на културните споменици, беа консултирани стручњаци, во весниците се појавија, доста збркано раскажани, приказни за исчезнувањето на часовникот во времето на катастрофалниот земјотрес (во едната од нив се зборуваше дека стариот чувар на кулата е најден задавен на скалите!), беше наведено дека новиот часовник ќе го поставува една швајцарска фирма специјализирана за обнова на старите јавни часовници. Тие денови ме викна еден пријател од Заводот и ми рече да наминам до Кулата, можеби ќе ме интересира.

Додека екипата дојдена од Швајцарија се договараше околу подготвителните работи поврзани со поставувањето на новиот механизам на часовникот, пријателот ме запозна со двајцата раководители на потфатот.

Да, едниот, висок и русокос, рече дека се вика Франтишек. Другиот, негов помошник, црномурест и низок, се викаше Исак. Мојот пријател од Заводот ме претстави како писател, кој се интересира за историјата на градот. Промрморев дека ќе ми биде драго да се видиме и да поприкажеме. Договоривме навечер да се видиме кај „Цино“.

Навечер се сретавме на терасата од Градскиот трговски центар. Се поздравивме, а тие се свртеа кон двете млади жени што стоеја отстрана.

- Ова се нашите сопруги – рече Исак.
- Ох, реков јас, Сара и Јоланда – секако.
- Од каде ни ги знаете имињата – кликна Сара.
- Јас сум сезнајниот наратор – реков јас.

Тие се насмеаја, макар што мислам дека не ме сфатија.

Богомил Ѓузел

ХАУАРД ЕРСКИН-ХИЛ, НА ГОСТИ КАЈ НАС ОКТОМВРИ 2012, И НИЕ КАЈ НЕГО МАЈ 2013

Кога едно септемвриско утро поштарот ми го врачи на порта писмото, уште по препознатиот ракопис (на рамномерни правоисцртани латинични букви) знаев дека е тоа од Хауард, мојот најстар англиски пријател, иако од него не бев добил никаква вест веќе неколку децении. Писмото беше на лист од неговиот приватен „меморандум“ со име и презиме и адреса на *Professor Emeritus, Pembroke College, Cambridge*. Во него тој првин ме известуваше како, по толку години загубени меѓусебни врски, ја дознал мојата сегашна адреса, со помошта на еден пријател, кој ја пронашол преку мојата имејл на Интернет, зашто тој самиот не комуницира преку компјутер, ниту, пак, се служи со неговиот службен, бидејќи е одамна во пензија. А, потем ми кажува и што му послужило како повод да ми се јави со писмо.

Имено, пред некој ден наминал во својот редовен „паб“ и, бидејќи немало други гости, му се придружил на единствениот присутен младич што стоел пред шанкот. Му се сторил по исончаниот тен како да е од Шпанија, па тоа и го прашал: – Дали сте од Шпанија? – Не, јас сум од Македонија – му одговорил младичот – на што Хауард, пријатно изненаден од одговорот, не додржал да се надоврзе дека и тој имал пред многу години еден многу добар пријател Македонец, и дури речиси автоматски го изговорил – како да се отсекава – моето име и презиме, *Bogomil Djuzelov* – како што тогаш му ги потпишувал и пракал своите писма. – Ако е тоа истиот Богомил Ѓузел – му возвратил сега изненаден младичот од шанкот – тој е сега многу познат поет, што и јас сум го учел во гимназија. Навистина, каква ли чудна, случајна средба!

Сега и јас се обидов да се сетам кога и како ја загубив врската со Хауард. Си приспомнав веднаш дека тоа првично се случи по моја грешка кога од Њукасл го пропуштив возот за Јорк на претходно закажаната средба со него, поради најбанална, но токму затоа и не помалку болна причина, зашто тој ден се бев успал – кога го погледнав панично часовникот. А, тоа беше и единствената можна шанса да се видам со него, поради што тој беше готов да дојде од Кембриџ и да ме дочека на железничката станица во Јорк, па да појдеме некаде барем да ручаме заедно и да се изнаприкажеме за тоа што сè ни се беше случило поединечно во меѓувреме. Јас тогаш веројатно бев на краток престој кај жена ми Лекси и

ќерка ми Ирена на враќање од Америка доцна пролетта 1973 и веќе утредента требаше од Лондон да одлетам со продолжениот повратен билет за Париз на неколку дена како гостин кај Серж Фошро во париското предградие Вилжуив, за тој да ми закаже средби со неколку француски поети како можни учесници на Струшките поетски вечери, сеедно што бев прилично сигурен дека во Скопје ме чекаат за да ми дадат оставка од фестивалската функција на програмски директор. Причината беше толку банална и болна што ми беше просто срам да му се јавам на Хауард и да му ја признам. Потем веќе ме навасаа настаните и не ни помнам дали му напишав барем писмо да му се извинам.

А, кога кон крајот од седумдесеттите пак се најдов во Британија, сега како вонредно именуван член на нашата бројна делегација за т.н. Македонски културни денови во Брадфорд и Лондон, немав многу време ни можности да се издвојам од групата – освен за едно деноноќие со Лекси и Ирена на гости во еден стан во Ислингтон кај Пакистанецот Јусуф, познајник од скопската НУБ „Климент Охридски“, во која бев вработен од март 1976, а каде што тој, како историчар на отоманскиот период, ги истражуваше официјалните дефтери со арапско писмо. Но, чинам дека професорката по славистика Моника Партриц, која беше дојдена од својот матичен универзитет во Нотингам специјално за да се сретне со нас и за да присуствува на нашето читање на матинето во Риверсајд (во пространата сала одвај дали имаше дваесетина посетители, од кои половината беа наши учесници на манифестацијата, а другите неколкумина требаше да платат пет фунти за влезен билет), ми беше пратила поздрав од Хауард со извинување дека самиот тој не ќе може да дојде поради тоа што е на посета кај мајка му, која била многу болна.

И јас, се разбира, се сетив колку Хауард е приврзан за самохраната си мајка како единец, во чија камена кука близу Вејкфилд во Јоркшир заедно со него ѝ бев гостин неколку дена на Божиќ 1972, кога бев цела академска година во Единбург на стипендија од Британскиот совет (за што поопширно бев напишал дел од „Моето патешествие во Ирска“ во книгата *Кука цел свей*). А, проф. Партриц, како шеф на славистичкиот факултет од Универзитетот на Нотингем, беше еден од организаторите на англискиот семинар во Пиран, Словенија, заедно со англиската катедра од Љубљана, на кој 1959 како студент присуствував и јас и токму таму се запознав со Хауард, кој тогаш беше еден од предавачите по англиска литература и со кого тогаш, за време на едномесечниот престој во Пиран, ги бев превел на англиски песните *Дождгови* од Матеја Матевски за југословенската антологија на Станко Лаврин, која подоцна излезе во издание на Џон Колдер во Лондон. (Всушност, половина од антологијата беше посветена на словенечката поезија, а македонскиот дел беше претставен со по една песна од Блаже Конески, Славко Јаневски, Ацо Шопов и наведените песни од М. Матевски...)

Инаку, манифестацијата *Македонски денови на културата во Бриџанија*, јуни 1979, е посебна прикаска и за неа вреди да си спомнам, колку што можам, во следните неколку реда. Најпрвин требаше да престојувам извесно време во Брадфорд, кој беше „збратимен град“ со Скопје и каде што во славистичкиот оддел од Државниот универзитет, во рамките на дејноста од лекторатот по македонски, се отвораше изложба на книги од македонската современа литература и традиција од фондот на НУБ „Климент Охридски“, за чија постановка и организација беше задолжен вработениот Михаил Ренцов, со моја помош во комуникациите на англиски. Се секавам дека во тоа својство присуствував и на растоварот на книги од нашиот специјален камион, пристигнат за таа намена, под надзор на службеници од локалната царинска управа што го депломбираа камионот и неколку работници што помагаа при истоварот. Ренцо посебно ги читаше насловите на ретките ракописни книги и инкунабули, а еден од цариниците ги проверуваше пред да се истоварат, што не беше потребно да се повтори со пакетите од другите понови печатени книги. И, сè се одвиваше нормално додека последниот од работниците не извлече од внатрешноста на камионот покриен со церада и неколку сандаци полни со шишиња вино, кои не ни беа споменати во списокот од декларацијата за содржината на товарот. Главниот цариник го праша возачот дали знаел за овој дел од непријавениот товар и овој крена раменици, а на прашалниот поглед кон Ренцов, и овој не можеше да му даде одговор. Цариникот потем рече дека некој мора да плати за пратката според локалните цени и плус глобата за тоа што не била пријавена...

Тоа нешто, сепак, мора да било дополнително решено на задоволителен начин, веројатно на средбата меѓу градоначалниците на Брадфорд и Скопје, зашто последниов и официјално ја отвори манифестацијата во една од приемните универзитетски сали, по што следуваше прием, на кој се служеше и македонско вино. Пред тоа, јас и Ренцов имавме и читање за славистичките студенти во една од предавалните пред катедрата со голема школска табла, а некои од студентите прочитаа неколку песни од други македонски поети во превод на Ан Пенингтон, со која сега и си наздравивме со чаша од нејзиното омилено црно вино *T'ga za juḡ* за нашата повторна средба и успешно читање. Ан ми рече дека го привршува преводот на последните песни од Васко Попа, а јас ѝ честитав и за многу успешниот превод од изборот на македонска народна поезија во ингениозна адаптација на англискиот современ поет Ендру Харвеј, со кого го доближила оригиналот до еден лапидарен модерен израз, речиси како што Попа го користел искуството од народниот стих во својата поезија. Или, како што преведувачката и приспособувачот тоа го наведуваат во својот предговор кон книгата *Songs from Macedonia*, од ноември 1978, намерата не им била „само да ги пренесат верно македонските оригинали, туку и да ги ре-креираат со истиот суров и чист живот во модерниот англиски јазик“. (Кни-

гата, инаку, му е посветена на Блаже Конески, а и песните се преземени од неговата *Збирка на македонски народни песни* од 1945.) Ан ми беше најавила дека тоа е само првата книга од другите избори од современи македонски поети што има намера да ги преведе, но по неколку години таа ненадејно почина, а двај дали имаше четириесет години...

Кога потем им се придружив на другите дваесетмина наши учесници во манифестацијава, во лобито и блискиот паб од лондонскиот хотел *Национал*, меѓу нив имаше, покрај поети, и новинари, и режисери и актери и сите држеа чаши со пијалак од штедро даруваните дневници во фунти, а барменот дури ме праша од која богата земја сме дошле на некоја конференција токму во овој хотел, пред да го затвори шанкот пред полноќ, со напомена дека друг пијалак може да се добие од присутните автомати. Но, набргу и тие се испразнија, иако за едно стограмско шишенце виски, на пример, требаше во автоматот да се стави банкнота од пет фунти. И јас веќе ги слушав пофалбите што ги добил Кирил Ценовски на конференцијата за печатот по одржаната проекција на неговиот филм „Црно семе“, или како некои помалку шетани новинари наседнале на досетката од нивниот колега од *Танјуг* Ристо Лазаров дека хотелската услуга вклучувала и чифт нови пижами под перницата од секој кревет...

Во еден од следните денови на манифестацијата групата наши поети во состав: Славко Јаневски, Анте Поповски и Радован Павловски, на чело со нејзиниот водач Томе Момировски, кој како претседател на Културно-просветната заедница (КПЗ) на Македонија беше организатор на манифестацијата, заедно со претседателот на Комисијата за културни вески со странство, Матеја Матевски, кој како поет се очекуваше да ѝ се приклучи на групата, но беше отсутен поради презафатеност со средбите на повисоко државно-дипломатско ниво, требаше да отпатува во Велс на поетско читање со британските колеги во „најголемата светска книжарница на броширани изданија“, како што беше најавено во програмата, во гратчето Хеј-он-Вај. На групата ѝ бев приклучен и јас, не само како поет туку веројатно, пак, и како припомош во комуникациите.

Што се покажа уште на стартот како не сосема доволно соодветна, зашто кога на лондонската станица Падингтон им ги дадов купените билети за воз на другите учесници во групата, на Томе Момировски не му се допадна тоа што билетите биле од втора класа, па при исплата на долгот за нив тој ми извади од џебот и друг куп банкноти за да доплатам за разликата во цената за прва класа. Но, тоа не ми се допадна мене, па му реков дека тоа е сосема непотребно зашто во делничко претплатне вагоните од втора класа во возот ќе бидат и онака полупразни со сосема удобни седишта. А, за показ и доказ на тоа ги поведов колегите до перонот за нашиот воз, кој и онака требаше да појде за некоја минута. Томе беше упорен да влезе со другите што го следеа во делот за прва

класа, кој беше само половина од првиот вагон, а кога возот појде, јас, сепак, се преместив во другата половина за втора класа. Таа беше и поблизу до бифето кон кое се упатив, сакајќи да им го препорачам, зашто таму се служеше кафе, чај и сендвичи, па дури и лименки пиво, ако тоа се пие во бифето. По мене дојде само Радован, со веста дека кондуктерот на другите веќе им побарал доплата за тоа што биле во прва класа, но Томе се согласил да ја плати дури и глобата што таму седнале со билети за втора класа и за тоа пак ме обвинил мене.

Но, тоа не беше крај на неговите поплаки, зашто кога дојдовме на станицата од Хеј-он-Бај и слеговме од возот како единствени патници, во единствениот близок хотел, кој личеше повеќе на пренокувалиште 'bed & breakfast', Томе првин не беше задоволен од понудените спални соби на катот, а на рецепцијата сопственикот, пак, се чудеше на неговото незадоволство, зашто нарачатељот на резервациите точно ги знаел условите што ги нуди хотелот – колку и да се скромни тие се сосем пристojни за соодветната категорија за сместување. И бидејќи тоа беше тоа, Томе, Славко и Анте, сепак, седнаа во малиот салон до приемното лоби и нарачаа пиво, а јас и Раде прошетаваме до блиската книжарница – навистина беше голема и пространа во холот, каде што требаше да се одржи попладнето поетското матине, за кое на плакатот на влезот заедно со нашите имиња беа наведени и имињата на англиските или велшките поети, меѓу кои препознатливо ми се стори само името на поетесата Ан Стивенсон.

На враќање во хотелот сопственикот ме дочека со небаре очаен израз на лицето, покажувајќи ми ги останатите колеги, кои заседнати во салонот беа се разиграле карти и коментираа гласно со веќе неколку шишиња пиво на масата. – Ами ако намина некој друг гостин или, не дај Боже, локалниот полицаец – се жалеше сопственикот – казната ќе ја платам јас бидејќи немам 'licence' (дозвола) за хазардни игри. Се обидов да му кажам дека моите колеги веројатно играат некоја нехазардна игра колку за забава, кога во хотелот влезе навистина еден посетител – за среќа, тоа беше само гласник од книжарницата, кој требаше да не поведе на средба со домашните поети и со домаќините.

На излегување од хотелот Славко и Анте веќе се пожалија дека се гладни и Томе им вети дека ќе ги води на ручек во некој ресторан, но таков немаше патем на празните улички, а немаше ни кого да прашаме тоа рано попладне. Пред книжарницата и во приземјето веќе се собираа љубопитните посетители, а човекот што не доведе соопшти дека матинето се очекува да го отвори градоначалникот и локалниот претставник на Британскиот совет, организаторот на манифестацијата од нивна страна. Тоа изгледа го натера Томе да им каже на гладните колеги да се воздржат, кои не беа воопшто импресионирани од пригодната атмосфера во книжарницата како нормално редовна, но по ништо исклучителна според нивните очекувања. Некој домашен посетител до мене чув како најавува

отворање на посебниот поетски оддел со името на Ан Стивенсон како организатор горе на катот, па јас се качив по скалите да го видам и да разгледам. Тогаш од врвот на скалите го чув говорот на господинот што го отвораше матинето, а на слегување веќе го слушав и одвај разбирливото поздравување на пелтечав англиски со многу грешки во изговорот на Томе Момировски. Само што беше завршил, ме здогледа и дојде да ми каже дека нашол некој што ќе му покаже каде можат нешто да јадат, а кога јас му го споменав матинето на кое Славко и Анте требаше да прочитаат нешто, тој ме упати на преводите од нивните песни што треба да ги прочита некој од организаторите – како што тоа било во студиото на Риверсајд во Лондон – а ова матине и онака не одговарало на нивното ниво, кога било отворено од некој заменик на градоначалникот. И веќе излегуваше со другите двајца по некого кој ги чекаше на врата.

И така останавме јас и Раде да го изведеме барем својот дел од најавеното претставување на современата македонска поезија – по краткиот увод кон манифестацијата на нашите „културни денови во Британија“ од организаторот на матинето, јас го замолив да прочита неколку од приложените преводи на песни од моите колеги, кои, за жал, не можеле и лично да присуствуваат на матинето. Организаторот беше доста збунет од мојата покана, но почна да ги прелистува приложените преводи од песните, прочита по една песна на англиски од другите поети „оправдано отсутни“ – Славко Јаневски, Матеја Матевски и Анте Поповски, а потем јас прочитав една своја песна во превод и оригинал („Троја“, и нагласив дека преводот на англиски е од проф. Хауард Ерскин-Хил) и една песна на англиски од присутниот Радован Павловски, по што и тој изрецитира една своја песна на својот впечатлив начин, која беше поздравена со бурен аплауз. Тоа беше доволен поттик Раде да издекламира и уште една од своите подолги песни, што беше често прекинувана со аплауз, но и со сè преповторени извици „браво“. Потем Раде одеднаш престана и ми рече дека и тој е веќе прегладнет, па беше готов и да тргне кон излезот. За среќа, организаторот најави пауза пред да почне вториот дел од матинето со читање песни од присутните англиски и други локални поети и јас веќе ги видов настрана поставените маси со сендвичи и пијалаци, но Раде веќе беше излегол...

На масата со сендвичи, од кои и јас одвај дочекав да каснам, ми пријде една руса вита жена, која се претстави како Ан Стивенсон, за да ми покаже примерок од книгата *New Writing from Yugoslavia*, во изданието на Penguin, во избор и редакција на Бернард Џонсон од 1965, што ја добила од една познајничка, каде што во македонскиот оддел бев застапен со две песни („Медовина“ и „Троја“) заедно со еден расказ од Живко Чинго. Рече дека би сакала да ми ја подари, но, за жал, го имале само тој единствен примерок, а јас ѝ препорачав да набави примероци од новоизлезените антологии *Contemporary Yugoslav Poetry*, во редакција на Васа Д.

Михајловиќ и издание на Универзитетот од Ајова, и на посебната македонска, под наслов *Reading the Ashes* на Милне Холтон во издание на Универзитетот во Питсбург. Додека ги забележуваше податоците за антологиите што ќе се потруди секако да ги набави преку своите американски пријатели, Ан ми спомена дека многу од британските и од американските поети ѝ зборуваа за нашиот фестивал во Струга како најзначаен од Источна Европа и дека и таа со своите овдешни колеги би сакала ова матине да стане зародок на некој иден меѓународен фестивал со поддршка на Уметничкиот совет на Велс...

Така некако штуро заврши нашиот настап во „најголемата светска rareg-back книжарница“ во Хеј-он-Вај, сосема несоодветна за моите колеги, кои – како што коментираше една од домаќинките на матинето – можеби се навистина добри поети во својата средина, но самите се претставија несоодветно како „разгалени кога ќе се почувствуваат исфрлени од државно-партиските јасли“. А, за мене беше интересно да се види насетуваната опачина на едно од толку помпезно најавуваните за домашни пригоди претставувања на „македонската култура во странство“...

Значи, по повеќе од три децении мене ми беше многу драго што толку ненадејно, како од некој закопан слој на минатото, ми се јави мојот прв англиски пријател Хауард, кој небаре воскреснат од мртвите ми нудеше да ги обновиме меѓусебните контакти, а можеби и пријателството. И, бидејќи јас се чувствував одговорен за наврапитиот прекин на односите, побрзав веднаш да му се јавам со експресно писмо во кое му предлагав првин тој да дојде кај мене на гости во Скопје, со ветена посета на Охрид, и тоа – зошто не – уште есенва, зашто беше крајот на септември, а октомври најчесто може да биде и најубавиот месец во годината. Му го најавив како погодна можност и евтиниот билет од скоро отворениот лет на нискобуџетната компанија Wizzair од Лутон, близу Лондон, директно за Скопје трипати неделно.

Хауард веднаш ми ја прифати поканата за една седмична посета и веќе во втората половина на октомври едно петочно попладне, со Борјан како возач на нашето „Рено 5“, го чекав на новоотворениот скопски аеродром „Александер Велики“, што и за мене ќе да беше прва посета. И додека сè уште ѝ се љубував на помалата реплика од споменикот на нашиот највелик Македонец на пропнатиот коњ Букефал, потпрен и на опашката како столбдржач (штом од нашата жабја перспектива на пигмеи тоа не можеше баш толку добро да се види на високиот споменик од плоштадот „Македонија“), кога се отвори портата за пристигнати гости, веднаш го препознав Хауард и покрај неговото претходно предупредување дека е сосема келав, без неговата бујна и кадрава лиса коса, со ранчето врз сивото твид палто врз задолжителната професорска вратоврска и мала патна торба што си ја носеше покрај сомотните темни панталони.

Го сместивме гостинот во хотелот „Мрамор“ во Влае и во следните три дена за време на неговиот престој во Скопје јас му бев вистински домаќин во буквална смисла – уште истата вечер го поканив во нашата барака во Влае на импровизирана закуска со сирење и вино, а ја гледавме на Канал 5 и англиската серија *Тудори* (како вовед во мојот превод на Шекспировата „историја“ *Хенри Осми*, тукушто почнат), што и на Хауард му се виде интересна. А, бидејќи жена ми Лилјана Дирјан беше на едномесечен престој во Сплит на т.н. „книжевна резиденција“, јас можев да му бидам на располагање на Хауард речиси цело време секој ден.

Тој сакаше како прво да ги види одново фреските во црквата „Св. Пантелејмон“ во Горно Нерези, па следниот ден – сабота – Борјан нè одвезе до манастирот. Но, црквата беше затворена вонредно поради отсуството на чуварот кај кого беше клучот, кој наводно – како што ни рече еден од келнерите во ресторанот – отишол на лекар и рекол дека ќе се врати. Па, седнавме со Хауард да го почекаме на кафе и чај на терасата, а Борјан рече дека ќе „скокне“ за рекреација од седмичното седење во канцеларија до врвот на Водно. Но, ние и потоа седевме и скоро ги исцрпевме темите за кои можевме да се сетиме тогаш, сосе прекрасниот видик на Скопје што се откриваше на есенското сонце, заедно со боите од манастирскиот комплекс со циноберот од тулите на црквата, а од чуварот немаше ни трага. Па, кога се врати Борјан од својот „скок“ до врвот сиот задишан, на Хауард му предложив некоја замена на фреските од „Св. Пантелејмон“ – трогателното дури до опипување оплакување на Богородица со искривената глава во дисторзија од болка на симнатиот Исус од крстот (со „експресионистичката“ коса и брада на пустиникот св. Антониј од еден од долните сводови десно од олтарот и зачудениот лик на едно легнато момче со налактена глава и вомјазен поглед кон воскреснатиот лик на Христос на средната спротивна фреска и „реалистичкиот“ поглед преку рамо од една забрадена жена, небаре како уште жива жителка од селото). Хауард сè уште се секаваше за мојот восхит од таа „наслутена ренесанса“ пред италијанската на Цото, нашата прва посета пред повеќе од педесет години, и тоа угоре пеш од градот. Замената за тоа би била да го види живописот во црквата „Св. Андреја“ во Матка, всушност, од два века подоцна, но со истиот впечатлив реализам особено во строгите ликови на ктиторите внатре на влезот.

Црквата во Матка беше отворена и чуварот, со кого се препознавме поради нашите чести прошетки до браната и езерото, ни дозволи да запалиме и свеќи, што на Хауард му се стори чудно како сè уште жива практика и од посетители, а не само верници. Но, уште повеќе го изненади видикот во клисурата дури и онака кратковид преку очилата, што постојано си ги бришеше за да го гледа подобро. И за таа впечатлива прошетка од паркингот до црквата неколкупати ни рече дека ќе му остане незаборавна. (Како што му остана и на Питер Лиота, се сетив, а богоми и мене, една

зимска прошетка кога на еден селанец мазгата претоварена со суварки му се слизна на скрамата лед токму пред црквата – тогаш затворена, како и планинарскиот дом – и му пцoja на самото место.)

Борјан потем нè остави во ресторанот „Ада“ во Сарај, кај што сопственикот Васе нè почести со редовните жабји батаци – на Хауард не му се допаднаа многу, се потсети дека само еднаш пред тоа ги јал кај „жабарите“ Французи, како што Англичаните подбивно ги викаа (како ние – Италијанците) – но затоа му ги пофали цигерчињата на скара, како и раскошната баклава со афион.

Следниот неделен ден го прошетав Хауард низ центарот, со зазор кон многубројните споменици на плоштадот и пред Собранието во паркот „Жена“, зашто и самиот се срамеv од некои... Хауард ми се сложи со претпоставката дека градскиот центар се променил за последните пет-шест децении до неприпознавање и беше изненаден од приопштувањето на толку многу историја од антиката до денес, посебно од „доместикацијата“ на некои не толку дамнешни настани како збирниот „скулптурален групен портрет“ на првата влада на АСНОМ, но на мојата главна замерка на недостигот од простор за слободна визиура од сите страни, или на недофатливата патетика на умртвените ликови, имаше свој коментар дека помалку или повеќе многу од спомениците што на школско или академско ниво ја пренесуваат таа „бевременска уметност“ биле т.н. *кич* уште од самиот почеток, па дури потем се здобиле со дополнителна патина низ разните поколенија набљудувачи. – Зар мислиш дека некој денес воопшто го препознава оригиналниот лик, да кажеме, на адмиралот Нелсон од импозантниот паметник на лондонскиот Трафалгар сквер со неговата фигура како шпенадла на врвот?

Потем одеднаш побара да го однесам до местото од поранешната кука во Маџир Маало, сеедно што му реков дека од неа нема оставено ни трага во новоизградениот паркинг зад „комплексот банки“ – беше оставена само соседната кука на Кева, подражурната и искривена – во чија една соба тој беше преспал две-три ноќи при својата прва посета есента 1959. Веројатно му беше оставен во трајно секавање споменот од моето гостопримство – јас, како студент, да си го викнам првиот вистински академски предавач да преспие како гостин во креветот на брат ми, кој тогаш беше на отслужување на воениот рок во ЈНА како „редов инженерец“ дури во Птуј, Словенија, а јас да спијам на отоманот до него и мајка ми долу врз постелата на подот. (Сестра ми Лиле во тоа време веќе беше мажена за Петар Хаџи-Бошков и живееше во куќата на неговиот татко во Ново Маало.) Не претпоставував, додуша, дека за тоа потем ќе морале да го викнат вујко ми како сопственик на куќата во Внатрешни, бидејќи кај него престојувал непријавен странец...

Сега, кога дојдовме до куќата од Кева и јас покажав само на бетонскиот паркинг како на веројатниот простор кај што била куќата на вујко ми, Хауард одеднаш се наведна и зеде скршено

парче малтер – рече дека такви ситни остатоци од впечатливите места во кои престојувал имал обичај да собира од поодамна и дека ги чува како спомен во една кутија под витрината дома.

Поминавме потем покрај МАНУ од другата страна на Вардар за јас да си ја собирам пристигнатата пошта на портирница, а на излегување сосем случајно го сретнавме Матеја Матевски, па јас му го претставив Хауард како негов прв преведувач на англиски. И Хауард тогаш рече дека е член на една слична академија од почесни професори на Кембриџ и Оксфорд, но повеќе од затворен вид. Па, отидовме до обновената црква „Св. Богородица“, каде што Ребека Вест, како што соопштува во својата книга спомени *Сивиоџи сокол и црноџи јаџне* од 1939, присуствувала на велигденска служба и детално ја опиша со митскиот портрет на присутната македонска жена и мајка, во нејзината верба во Христовото воскресение и своето поединечно и општонародно. На излезот Хауард запали свеќа за мојата покојна мајка, а јас за неговата почината – се сетив дека таа живееше во една камена куќа на кат со спални и гостинска соба како на некој селски благородник, Esquire, како што Хауард си го обележуваше своето име и презиме во писмата со она Esq. на крајот. – Ако палењето свеќи за покојните го допушта, се разбира, неговата протестантска вера. Па, тој тогаш ми се довери дека се преобратил (или само се „вратил“ во својата претходна) католичка вера, со поранешните традиционални ритуали, а на прашањето кога и како починала мајка ми, јас му го опишав тоа понеделничко утро на 4 март 1985, кога мајка ми, тукушто станата од својата соба, се пожали на ненадејна слабост, прилегна на каучот од дневната и со една длабоко испуштена воздишка ми одлета за миг преку прозорецот. (Како што следниот ден и ја изнесовме од дома за закоп сосе ковчегот низ прозорецот, зашто тој не можеше да се изнесе низ вратата во тесниот ходник до излезот.)

Мора да било уште поболно тоа мое лично присуство на смртниот час од мајка ми, за разлика од неговото можеби еднакво болно додатно соочување со неговата веќе претходно почината мајка, коментираше Хауард, кој дознал за тоа следниот ден. Да, се сложив, посебно што тогаш и првпат сум се соочил со смртта, и тоа на најблиското суштество, но токму затоа ми било и бескрајно опипливо мило и не би го заменил со ништо преносно слично и „од втора рака“...

Па се вративме назад преку мостот на почетокот од моето бившо маало и ручавме риба во ресторанот *Kej*, и тоа дунавски смуѓ. За жал, немаше дунавска кечига, по што го беше запомнила некогаш трајно и мојата американска гостинка-поетеса Ката Полит. (Зар ова е навистина sturgeon? Се чудеше Ката, изговарајќи ѝ го името на англиски, зашто таа чинела скоро сто долари порција downtown Manhattan.)

Бидејќи Хауард се потсети дека при првата посета ги видел скулптурите на Хаци-Бошков, вечерта го однесов кај сестра ми и зет ми Перо на Долно Водно – Хауард дури покажа дека се сеќава и

на неколку од неговите рани гипсени бисти на глави со впечатливи дланки наместо реалистичка физиономија, од што беше изненаден и самиот Перо, па можеби затоа и му подари на Хауард примерок од скоро излезената обемна монографија за своето дело...

Следниот ден, како што му бев ветил, тргнавме со автобус за Охрид и отседнавме, по советот на Борјан, во куќата кај Мира над Долни Сарај, а прозорците од двете гостински соби гледаа на стариот град. Долната соба на Хауард имаше цел сид прозорец од кој се гледаа црквите „Св. Софија“ и „Св. Климент“ како на дланка и тој последично се восхитуваше на фреските што ги беше видел претходно, зашто тоа беа и првите две незаобиколни светилишта каде што го бев одвел уште првиот ден попладнето. Седнавме потем на клупа пред музејот на иконите кај св. Климент на зајдисонце, а јас се бев расприкажал за охридските знаменитости и моите претходни ацилаци и искуства од нив дур не го загубив и буквално гласот. Па, потем во собата на Хауард, дур Мира нè гостеше со чај и со своите домашни слатки, ги слушав и првите впечатоци на Хауард од тие негови блиски средби.

Следниот или другиот ден самна со вистински есенски дождови и ниско надвиснато облачно небо, па решивме да викнеме такси и да се прошетаме по езерската ривиера сè до Св. Наум. Мира ни позајми чадори, па запревме првин кај новооткриената неолитска подводна населба Заливот на Коските на Паско Кузман, зашто дождот беше привремено запрел, па можевме да слеземе по скалите, а таму сè уште имаше чувар да ни ја отвори барем вратата од музејот со останките од населбата на показ. Дождот потем лиеше пак сè до Св. Наум, веројатно затоа и не ми текна Хауард да го поканам на кафе кај Вера и Ристо во Трпејца. А кај Св. Наум – токму кога се протнавме низ рампата на влезот во сега пустиот парк – одеднаш престана, па отшетаваме до црквата во манастирот и клекнавме крај гробот на Наум, со уво положено врз плочата колку да му го чуеме срцето на светецот како сè уште чука некаде од подземните длабочини. И дали, и кога можеме да го чуеме. Тоа зависи и од нас, и од оној што го слуша и може да чуе со вер(б)а...

Со тоа се сложи и Хауард на наврапитото слегување долу до ресторанот поради дождот, кој почна пак да врне пред да се стушти пороен плискот. Ресторанот на островчето кај изворите, за среќа, беше отворен, и шефот со неколкуте келнери нè дочека добредојдени како единствени гости токму за ручек. Па, седнавме на една маса пред прозорецот што гледаше на езерото од извориштето, а кога нарачавме по порција пастрмка летница и белвица и претходно со сите видови салата и пагурче ракија, шефот ми дозволи да запалам дури и цигара. Хауард се потсети дека му бев прастил пред години и една моја песна на дописна картичка со наслов „Срцето на св. Наум“ во превод на англиски. Тоа морало да биде, си спомнав и јас, почетокот на мај 1973, кога имав читање во *Poetry Society* во Лондон, а тогашниот претседател Тони Рудолф ја

беше отпечатил по тој повод во својата поетска печатница и ми даде десетина примероци, од кои – ете, еден сум му пратил и на Хауард. Пред да појдам кај Лекси и Ирена во Њукасл, кај што се бев успал тој ден, па не дојдов на таа наша закажана средба во Јорк, ме потсети јансата на каење, што беше прекин и на нашите односи.

А, за тоа време колку ли само настани ни поминале секому поединечно! Таа песна, се сеќавам, ми ја беше превел додатно Бернард Џонсон, кога дојде во Струга истата 1971 година кога и Одн го беше добил *Злајниот венец*. Тој веројатно и ми беше помогнал да дојдам до адресата на Одн во тоа австриско село Кирхштетен, на која му ја пратив поканата да дојде и да ја прими наградата во Струга. Па, со Вистан – како што тој инсистираше да му се обраќам – токму и седев на ручек еден ден во истиов ресторан, но надвор на дрвената тераса, кога го донесов тука со официјалната кола пред вечерта на неговото читање во охридската „Св. Софија“, зашто утредента на последниот ден од фестивалот тој требаше да замине, па немаше да може да го види ова единствено светилиште на св. Наум. Претходно бевме запреле во автокампот „Градиште“, за да го запознам Вистан со жена ми и ќерка ми (кои одбраа да се засолнат тука од фестивалскиот собир во хотел „Горица“), а тој се чудеше на југословенскиот „либерален режим“ што дозволил, ете, конечно и еден поет да го води овој поетски фестивал, а не само да ги сомничи и дури да ги прогонува за неподобност како во остатокот од Источна Европа. (Додуша, и јас интимно се прашував до кога ќе трае тоа „чудо“, како што подоцна ми се покажа вистинско тоа претходно претчувство.)

А, овде, во истиов ресторан, се сретнав и со славниот театарски режисер Питер Брук во доцните седумдесетти години, кому за манастирот му кажал пријателот Тед Хјуз, добитникот на *Злајниот венец* 1976, само што тој тогаш беше на приватна посета со една француска пријателка. И двајцата се капеа на истата песочна плажа тешко достапна низ густежот трње и трски, што ми беше омилена и мене и на која наоѓав сè уште сребрени школки што можеа да се јадат. А една година потоа на фестивалскиот пикник за сите учесници и гости на СВП, дојде сета возбудена и Ирена со веста дека полицијата ја привела, да потврдам дека ми е ќерка, зашто ја „фатиле“ како се капела гола со својата англиска пријателка Катрин на истата плажа...

Хауард, кутриот, двај начека да ме прекине со своите недоискажливи спомени, со опомената дека на ручек треба да го поканиме и таксистот, кој во меѓувреме дојде да не потсети дека ја довел колата до мовчето пред ресторанот. Тој, се разбира, не беше доложен да ги слуша моите приказки, па седна на соседната маса со покана да си нарача што сака за ручек, што дојде и за нас, па Хауард конечно можеше да ужива во долго најавуваниот вкус на охридските пастрмки додека слушавме преку прозорецот како дождот лие како завеса од неколку дипли во езерцето. На враќање

дождот не престана сè до Охрид, па дури стаса и да нè накинсе кога во мракот излеговме од таксито на десетина метри од куќата на Мира. Па, домаќинката нè згреа пак со чај и ни го намести телевизорот во собата на Хауард да гледаме уште една епизода од англиската серија *Tudori*.

Утрентата, меѓутоа, самна прекрасно сонце и пределот стана бистер како на денот од библиското Создавање. Бидејќи тоа беше и последен ден од нашиот престој во Охрид, на Хауард му ја стокмив мојата ходочасничка тура угоре до Самуиловата крепост, па преку Плаошник (поранешен Исарет), до црквата „Св. Јован Канео“. Но, додека се искачувавме угоре, јас – искашлувајќи си го пушачкиот никотински шлајм, а тој инхалирајќи од апаратчето „вентолин“ – се прашував зошто сум запнал да му ја покажам обновената крепост, кога таму во Англија секој замок е небаре стар колку и нов, штом немале војна на своја почва уште од пуританската револуција во 17 в., а пред тоа и *Војна на розиите* од 14 и 15 век, додека кај нас секоја нова власт, која доаѓа на секои 50 години, остатоците од урнатите тврдини ги користела како складиште за оружје и барут. Но, затоа, пак, обновената Светиклиментова црква вриеше од толпа посетители, меѓу кои беа и неколку свадби што чекаа на ред за богослужба, со што се потврдуваше православната соборност, која опстанала и по пет века иноврство и сега пак се појавила вродена, но небаре повторно родена од вчера. Зашто, ако секој т.н. верник поединечно се испрашуваше во што и зошто „верува“, тој одвај дали би знаел да каже нешто лично, туку би се повикувал на заедничката вера на истоверните.

И кога се извлековме од толпата посетители и верници, Хауард се запраша којзнае каде поединецот би можел да се исповеда за своите гревови со надеж дека исповедникот штом го чуе – ќе му ги прости. На што, се разбира, не можев да му одговорам, зашто празен простор за такво нешто во црквата навистина немаше, освен некаде долу во подземјето, каде што низ витрините се сиркаа некои ранохристијански мозаици. Но, затоа, пак, постоеше осаменото цркве „Св. Јован Канео“, кон кое се спуштавме низ кристално бистриот простор пред кој се отвораше и душата, а не само петте сетила. А исповедта, или молитвата за прошка, можеше да се изговори и во себе наизуст, ако беше искрена како искрите исконска светлина наоколу.

И, слеговме удолу по скалите до езерскиот брег, зашто Хауард сакаше да ја допре и водата небаре како од исповедалниот сад купел за да се прекрсти. Езерото беше како секогаш благо и го миеше секое петно, а со пената ги исфрлаше останките ѓубре и плуканките измет. Па, покрај куќата на Мирчела, ќерката на Личко Џувалековски – во која допрва ќе чекаме Нова година – прошетав со Хауард и покрај грагорот врз кои платната си ги белеа до неодамна локалните жителки, некои сè уште во селска носија, а каде што можевме осамено да се искапеме пред Велија Рамковски

со својата донација да ја изгради дрвената оградена патека покрај карпите со турските зандани сè до негибнатата изнурната убавина на „Св. Софија“.

Покрај градското крајбрежје на сонце прошетавме сè до протокот од Билјанините Извори, за дури таму да седнеме на кафе, а назад до рибниот ресторан на централниот плоштад за да ја пробаме густата рибина чорба на терасата. И пак назад до куката на Мира, од каде што требаше со патните торби да нарачаме такси да нè однесе до новата автобуска станица за да се вратиме во Скопје со последниот автобус. Беше договорено Хауард да отседне пак во хотел „Мрамор“ во Влае, од каде што следниот ден мошне рано требаше со такси да го фати таксаниот лет на *Визер* за лондонскиот аеродром Лутон. Но пред тоа во нашата барака јас и Борјан уште еднаш со него се почестивме со мезиња и вино, а овој пат Хауард му честита на Борјан за магистерската теза што му ја беше прочитал во автобусот од Охрид додека јас сум дремел. И беше полн фалби за него, додека го испраќав до хотелот, како мој син, кој – иако сосем осамостоен, не престанал да се грижи за татко си – не само како *social* туку и како *life capital* како што почесто со него се шегувавме, откако станав *академик* со *ајанажа*...

Не можев тогаш да претпоставам дека неколку месеци потоа и јас ќе летам со истиот авион, и тоа со жена ми Лилјана Дирјан. Додуша, Хауард ми го најавуваше тоа уште додека беше кај мене во Скопје, како свој иден предлог до управата на Пемброук колеџ, на што имал право како негов *почесен професор* во пензија, но неговото гарантно писмо како наш домаќин, заедно со писмата од деканот и редовниот професор по англистика на колеџот пристигнаа дури на почетокот од следната 2013 година за да ја почнам постапката за добивање британска виза. Жена ми Лиле од самиот почеток се подразбираше како мој придружник за закажаната средба со колегите и со студентите од колеџот со пригодно читање на мојата поезија во оригинал и англиски превод, можеби поради тоа што ја бев споменал нејзината желба да дојде во Британија првпат, а веројатно и затоа што им беше природно да ја поканат заедно со почесниот гостин.

Во секој случај, откако стигнаа потребните писмени покани нашето гостување да се реализира на почетокот од март по предлог од домаќините, процедурата околу вадењето визи, и тоа преку пријавување по електронски пат со строго одредена постапка како да се пополнат апликациите, ни се покажа толку компликувана што по наша грешка ние задоцнивме, па од британскиот конзулат во Скопје ни беше сугерирано, за најсигурно да ги добиеме визите навреме, да ја одложиме нашата посета за подоцна. Следниот краен термин што го добивме како предлог од деканот и професорот на колеџот во Кембриџ беше почетокот на мај, со тоа што професорот и шефот на англиската катедра се извинуваа дека нема да може да биде присутен поради закажани надворешни предавања, но неговиот заменик и деканот ќе нè дочекаат како почесни гости на Пемброук на 3 и 4 мај, а вечерта помеѓу би било

моето претставување како поет. Претходните два-три дена ние би му биле гости на Хауард во Кембриџ, а последните два на неговата Кембриџ–Оксфорд академија во Лондон.

И, така, на последниот ден од април 2013 год. јас и Лиле се најдовме на излезот од аеродромот во Лутон со Хауард во волнена капа и возачот од таксито, до кое тој ни ги однесе патните торби и куферот на паркингот каде што грееше сонце, но дуваше студен ветер. До Кембриџ се возевме по некои споредни патишта околу еден час, јас и Лиле дремејќи на задните седишта, додека на предните возачот му расправаше на Хауард со својот распеан *кокни* акцент за работата на својот синдикат, а Хауард го уверуваше да не ги слушаат напатствијата што им доаѓаат од Брисел, сè додека не нè истовари со багажот пред неговата кука во една слепа улица. А на Лиле ѝ преведов за што разговараат со напомена дека Хауард е голем противник на ЕУ откако се зачленил во новата британска антиевропска партија УКИП, па ѝ кажав дека во таа смисла Хауард нè убедува, и мене и Борјан за време на својот престој во Скопје, Македонија да не влегува во Унијата, како небаре ние да ѝ бевме на прагот, па можевме да го спречиме влезот со сопка.

Хауард потем нè внесе во долниот кат од куќата само до неговата работна соба затрупана со книги, што гледаше со прозорецот и вратата до задниот простран двор, и веднаш рече дека имал намера да нè смести во неговата спална на катот, но при расчистувањето на собата го турнал стаклото од масичето до креветот што паднало и се скршило на којзнае колку парчиња што се потрудил да ги собере со правосмукалката. Меѓутоа, се сомнева дека можеби некои невидливи парампарчиња останале од кои би ризикувале да нагазиме како што и тој ги напишал бришејќи го подот со крпа. И ни го покажа завитканиот палец од левата рака што притоа го раскрвавил до толку што морал да оди на лекар да му ја сошијат раната.

Затоа ни предложи да нè смести во едно скромно но пристойно преноќевалиште на педесетина метри од неговата кука, до која може да нè одведе откако ни понуди појадок. Каснавме по некој тост со кафе и чај, па отидовме со багажот до блиското преноќевалиште, кое беше навистина пријатно со спалната соба на катот што гледаше на еден плоштад со заобиколен пат, но се слушаше само повремено некоја кола низ полуотворениот прозорец. На моето прашање дали можеме да пушиме внатре, сопственикот изрично рече дека според прописот против пушење му монтирале мошне осетлив апарат што на најмала трага од чад ја алармира најблиската противпожарна станица. Што не беше некој осетлив недостаток зашто – се разбира, можеше да пушиме надвор пред влезот, каде што имаше удобна клупа и еден огромен пепелник како урна.

Па, се вративме до кај куќата на Хауард и тој нè изведе на кратка прошетка до реката Кам и некој пловен канал на кој сè уште зимуваа врзани за бреговите безброј чамци и пловила со кабинни.

Преминавме преку еден пешачки мост, па одевме по десниот брег од каналот сè до некој друг поголем мост преку кој минуваше редовен сообраќај и кај што каналот пак се излеваше во реката, а во еден од крајните столбови на мостот беше заглавен подуениот труп од некоја крава или говедо со неколку водни глодачи што се разбегаа.

Таа глетка веројатно нè врати да продолжиме по брегот што се ширеше во парк сè до некој друг пешачки мост преку кој поминавме, а Хауард нè воведе во својот најблизок паб на пладневна пијачка. Не знам ни сам зошто ми текна да нарачам *грај шери*, од што беше изненаден и барменот на шанкот кога рече дека, за жал, такво нешто немаат, а јас се сетив дека веројатно сум помислил на тоа бидејќи тоа беше омилениот пијалак на Нанси, мајка ѝ на Лекси. Но, затоа, пак, кога барменот почна да ми ги реди сите други пијалаци со кои можат да ме понудат, следната асоцијација ми беше да нарачам *сајџер*, зашто и тоа беше еден од ретките британски пијалаци кои не можеа да се најдат кај нас, освен – се разбира, бројните видови и сорти пиво, од светлото лесно *лаџер* до темниот и густопенлив *браун ејл*. Па, седнавме надвор на клупите околу масите на терасата од каде што се гледаше каналот и сега со некои кајаци со веслачи по маици и куси панталони – да, потврди Хауард, можеби вежбаат за традиционалниот веслачки натпревар со студентите-ривали од Оксфорд на крајот од тековната академска година...

И така почнаа да ми се редат и да ми враќаат сликите и впечатоците од англиското бујно растително зеленило и бескрајните терасесто наредени куќи од улиците, само што овде во Кембриџ беа поразновидни и со многу повеќе градини и обраснати огради одошто, да кажеме, во Њукасл. И токму според планот што ни го беше предложил Хауард, како основен и главен домаќин. Со тоа што следниот ден рече дека ќе биде зафатен во работното време, па ќе мора да одбереме како, или каде, да го поминеме. Па, бидејќи Лиле изрази желба да види некој излез на море, јас предложив да појдеме до пристаништето Кингс Лин, што мислев дека е можеби најблиско, но тоа место ми изнурна од сеќавањето како веќе посетено за време на мојот прв едномесечен престој во една *африкалчел фарм* близу Визбич во блиската покраина Норфок.

И веќе следното утро се возевме во возот по брегот од реката Уз, па заедно им се восхитувавме на средените предели и видици низ кои поминувавме, со парковите обраснати и пасиштата оградени со добиток преку кои претрчуваа зајаци или разиграни кучиња низ дворовите од фармите. Се нижеа и крајпатните населби, а оддалеку ја видов и импресивната катедрала на Елај, па за миг се покајав што не ми падна на ум да застанеме попатно таму. Но, затоа, пак, бев еднакво изненаден од една од најстарите нормански катедрали на која се намеривме близу железничката станица во Кингс Лин, од XII век, која изгледаше импресивно и однадвор додека чекавме на ред со некои американски туристи да влеземе во

пространата црква внатре, на која не можев да се сетам од мојата прва посета пред повеќе од 50 години. Но затоа, пак, овој пат не можевме да најдеме излез кон отворено море, што тогаш, откако се пробрчкавме во ладното море – иако беше лето и бевме по гаки за капење, а ние божем се сончавме играјќи карти на плажата – одеднаш како да исчезна кога се свртев да го видам пак, чунки толку беше брз и нагол одливот низ чии заостанати локви се прскаа деца со помодрени нозе и раце од плиткото, но ладно Северно Море.

Сега можевме само да го сирнеме устието на реката од кое веднаш почнуваа бескрајниот ред од пристанишни стоваришта, складишта и магазини со понекоја дигалка со издолжен врат на хоризонтот. Па, се вративме по шеталиштето покрај брегот и скршнавме по првата улица до првиот паб, во чија внатрешна градина овој пат се напив пајнта пиво *биџер*, што го пиев најчесто како студент бидејќи беше најевтино. А бидејќи Лиле беше видела и некој близок ресторан *Таи*, седнавме внатре до прозорецот што гледаше кон шеталиштето покрај реката и јадевме некое пилешко ризото со густ и лут прелив. Потем, додека Лиле влегуваше во некои продавници за облека, јас седев на сонце на една од клупите на главната улица што беше и општо шеталиште, па откако ги прочитав дневните весници, ги гледав момчињата и девојките кои разголени по маици и мини-здолништа трчаа цагорливи, а еден пар јадеше, чинам, *фиш енд чипс* од пластична посатка што си ја подаваа повремено наизменично.

Па, се сетив дека тука некаде и јас бев купил со последните шилинзи еден хартиен фишек уште топли повеќе компирчиња одошто риба, што ги грицкав додека не излегов од градот на отворен пат со кренат палец на мојот прв автостоп-испит. И како повеќе од два часа одев така покрај друмот со само повремено крената рака, сонцето веќе беше на залез, а јас веќе гледав наоколу низ полињата и ливадите наоколу беспомошно нема ли да видам некој стог сено во кој би можел евентуално да ја преспијам ноќта. Но, тогаш одеднаш на еден кружен тек *раунд-ебауи* запре еден бел „ролс-ројс“ и возачот ме праша пред да влезам дали пушам – јас автоматски реков – да, а тој рече, е добро, сега можеш да ми палиш и мене цигара, зашто му откажала автоматската запалка од колата. Па, ми понуди и мене од своите *роџманс кинџ сајз*, што ми беа како додатен луксуз наместо моите брзогоречки *вудбајнс* што чадеа и мирисаа како мувლოსани лисја. И потоа само што тој ме спушти на еден друг кружен тек, ми застапа еден камион што ме однесе до Визбич и јас бев веќе пред доцниот залез во општиот шатор-спална од фармата...

Следниот ден Хауард нè одведе на прошетка низ еден парк до универзитетскиот кампус со неколку колеџи, првин до неговиот бивш *Кинџ колеџ*, каде што го бев посетил првпат во 1973 година и, чинам, ја препознав манастирската колонада од еден внатрешен двор со тревник. Потем само поминавме покрај влезот од Пемброук

колецот, во чија гостинска соба требаше да се вселиме утредента за два дена, па ни предложи да не однесе на ручек во еден рибен ресторан, зашто беше запомнил дека ми беше омилена морската храна. Почекавме, додуша, неколку минути на влезот во барот додека ни се ослободи маса за тројца, но кога седнавме, изборот на менито јадења беше толку широк и разновиден што тешко ми беше да се одлучам – некои од понудените можеа и да се видат. На крај побарав само неколку остриги, а изборот на рибата му го препуштив на Хауард, зашто одвај можев да се сетам која од овие северни морски риби ми беше најомилената – тенката *илејс* или вре-тенестата *халибаи*.

Истата вечер Хауард ни ја беше најавил поетската седенка, на која тој и неколкумина негови пријатели и нивни гости повремено се собирале да прочитаат по некоја омилена песна од скоро или повторно прочитаните книги. Поводот бил токму нашата посета кај Хауард, па ако се согласиме, и јас и Лиле сме поканети да прочитаме некоја своја песна. Хауард како добар домаќин беше понудил и разни пијачки по избор, па кога дојдоа поканетите гости, неговата работна соба бргу се пополни со помошни столови и со вистинска пријатна и топла атмосфера, во која не ни беше тешко и ние да учествуваме колку што можеме. Лиле прочита една своја песна на македонски, а Хауард преводот на англиски – јас ја изрецитирав кратката песна на Вилијам Блејк *O, rose thou art sick*, единствената што ми текна да ја кажам на памет, а потем и една моја песна во англиски превод посветена на Шејмас Хини. Хауард прочита неколку песни од својот најнов омилен велшки поет Д. Х. Томас, а потем во паузата не покани во приемната соба со прозорец кон предната градина каде што на масата веќе беа понудени разни мезалаци од блиската *кејтеринџ* служба со неколку шишиња вино.

Тоа беше можност и јас да ги пробам печивата и разните сорти сирења што ги бев купил дента од локалниот пазар, од тврдиот темножолт *чедар* (што ми остана во трајно сеќавање од повоните УНРРА-пакети), па до разни домашни *сџилишон* варијанти, од кои некои созреваа со модри и зелени габи, или со разни мирисливи тревки, како француските сирења *рокфор* или *камамбер*. А забележав и неколку сувомесни домашни деликатеси, што ги бев забележал на тезгите од пазарот, купени веројатно од другите присутни посетители на поетскава седенка. Една од неколкуте госпоѓи беше фатила разговор на француски со Лиле, а на други две Хауард им го објаснуваше својот актуелен проект да си го докомплетира толкувањето на поезијата од Александар Поуп, кој му беше главна тема од самиот почеток на нашето пријателство, со уште една книга врз основа на некои непознати поетови писма од приватната архива на некој американски колекционер. Наслушнав и дека на друг свој поинтимен пријател му се пожали дека слабо спие, па се вратил на практиката пак да пие апчиња за спиење. – Што не пробаш да си го вратиш сонот, наместо со апчиња, со уште некоја чаша вино

– му реков кога го начекав да се чукнеме со чашите. – А мислиш не сум пробал? – ми возврати Хауард на тоа со сериозен поглед низ очилата.

Следниот ден си го однесовме багажот со такси до влезот од Пемброук колеџот и, додека чекавме да ни се ослободи една од гостинските соби веќе резервирана за нас, Хауард одеднаш ни предложи да ни го покаже Кингс колеџ, овој пат посебно на Лиле, иако и таа беше со нас претходниот ден, само што не знам дали влезе во внатрешната градина. Но, Хауард изгледа беше сосема изумил, па сега јас останав на влезот за да испушам цигара. И дури потем влеговме во кафулето спроти влезот во Кингс колеџ, каде што се бевме договориле да се сретнеме со Пеги и Греам Рид, кои се одсваа на нашата покана да дојдат на моето читање вечерта од Единбург уште претходниот ден. Бидејќи и двајцата студирале во Кембриџ, а тука се беа сретнале првпат, тие ни јавија дека ќе се сместат кај еден нивни стар пријател уште од студентските денови. Сега веќе и нè чекаа со пријателот во кафулето, па откога се прегрнавме на повторна средба по толку време, ги запознавме со Хауард, кој, ете, сосем неочекувано се покажа како главен повод и домаќин за ова наше повторновидување, пред овој да се извини дека мора да појде на преврска за раната од палецот на раката.

И додека се обидувавме да се сетиме за нашите последни средби во Скопје, пред Пеги и Греам да се пензионираат и да се вратат во Британија, Греам ми се пожали дека не бил баш добро со здравјето – ме пратија во *лудница*, рече со својата карактеристична гласна смеа, зашто не сум можел инаку да се откажам од пиење и пушење. Таков бил, наводно, третманот сега тука, па се потсетив дека нешто слично ми беше кажал на последната средба кај нас дома во Скопје и Миле, мојот соученик од гимназија, кој сега живееше во Шведска и кого, од истите причини, жената и синовите го пратиле во *лудница*.

Во кафулето наскоро се појавија, како од скопските недамнешни спомени, Горан и Патриша Стефановски, кои се беа исто најавиле дека ќе дојдат од Кентербери на моето читање. Горан рече дека пожелно ни ја прифатил поканата за да се ослободи барем за ден-два од досадното читање на недоветните текстови од неговите студенти по драматургија, кои сè уште прават грешки и во спелувањето на својот роден англиски јазик!

Набргу се појави одново Хауард со нова преврска на раката, па откога го запознавме со Горан и Патриша, нè покани сите на ручек во универзитетскиот клуб, зашто сите сме биле веќе пријавени и таму како вчерашни гости на Пемброук колеџот – со име и презиме, како што ми беше претходно најавено дека би било неопходно според протоколот. Во клубот бевме единствените гости најавени за ручек и набргу се воспостави вистинска пријатна атмосфера на стари пријатели и познајници повторно сретнати. Хауард се однесуваше како вистински *ѝочес(ѝ)ен* домаќин и нè покани сите да нарачаме што сакаме од богатиот избор на менито – Пеги, Греам

и нивниот пријател останаа скромни само на *анјан суи*, но јас и Лиле нарачавме дивеч – и тоа, срнечко, зашто се сетив дека во една месарница во Единбург сопственикот ми го даваше пред да затвори и без пари, само што јас знаев само да го пржам на тава додека не поцрни и не се стврдне сосем. Но овој пат тоа беше одлежано и сè уште меко и крвко во сос. Горан и Патриша нарачаа дива свиња, на што им се придружи и Хауард, кој потем нарача и караф француско *бордо* вино.

Изгледа само колку да ни наздрави на сите, зашто веднаш потем стана и се извини што ќе треба да среди уште некои формалности околу вечерата. И пак го праша Горан дали има вести за евентуалното доаѓање на македонскиот амбасадор вечерва, на што Горан се обиде уште еднаш да му се јави на амбасадорот со својот мобилен телефон, но без успех – амбасадорот остана и потоа недостапен. И онака тој не му оставил некој впечаток, ми шепна Хауард на излегување, потсетувајќи ме на состанокот што јас му го организирав во Скопје со г. Јован Донеv, идниот најавен македонски амбасадор во Обединетото Кралство, во неговиот институт Евро-Балкан, кој штотуку се беше претворил во уште еден приватен универзитет. А Горан, како неформален културен амбасадор на РМ во ОК, се обиде да ја објасни недостапноста на Донеv со тоа што тој, како и другите двајца службеници во амбасадата, веројатно се на привремен приватен престој во татковината бидејќи го споиле штотуку минатиот првوماјски празник со претстојниот велигденски идната недела.

– Но мене ми беше поважно што ти и Патриша дојдовте – му реков – за да се видиме одново – па нарачав уште еден караф вино, прашувајќи го како му оди драмата за св. Кирил и Методиј нарачана од Драмски театар. Рече дека идејата не му била да ги велича како светци, туку евентуално да ги открие како вистински луѓе, кои биле толку далеку како словенски просветители пред своето време што ни римскиот папа не можел да го сфати значењето на нивната покрстувачка мисија во Моравија. Така „огнените јазици“ на некои од нивните први словенски ракописи завршиле и буквално на клада, а од нивното писмо на глаголица одвај дали останало трага. Во секој случај, во тоа време овој славен Кембриџ, вели, бил непозната населба со неколку ќелијни препишувачки школи и училници. Би се согласил со тоа, му велам, но далеку поважен се покажал континуитетот на духовното и културно образование тука одошто нашиот т.н. Светиклиментов универзитет што ние го славиме како наводно прв во Европа, но тој одвај дали имал продолжена врска со охридската Св. Софија и Самуиловата, подоцна византиска и подолготрајна Архиепископија. Тоа му е и најважниот проблем на неговата драма, вели Горан, тој тешко фатлив, а толку кинлив конец на *конјинунитетот*. Ова подоцна се виде како проблем и на претставата во Драмски театар, што тој се обидел да го премости со ликот на безвременскиот Итар Пејо, низ некои само замислени врски со зададената тема...

Лиле ме потсетува дека треба да си го однесеме багажот во гостинската соба на колеџот, Греам и Пеги се веќе излезени од клубот на пушење цигара, а на Горан му претстои да појде до некоја продавница за да си ја купи задолжителната вратоврска за вечерашнава свечена вечера (мене веќе ме чека вратоврската позајмена од Хауард во патната торба). Гостинската соба беше во соседната зграда веднаш зад влезот во кампусот во приземје и беше доста пространа со брачен кревет под балдахин и голема бања, во која веднаш пуштив вода во кадата за да се отпуштам, додека Лиле повторно го опакуваше багажот и реши пак да си го пегла фустанот и мојот костум за вечерашниот настап. Имавме уште толку време да се напиеме кафе и чај од прирачниот чајник пред да појдам до влезот од холот со предавални на чиј прв кат требаше да се сретнам со заменичката на шефот од англиската катедра по литература.

Таа беше доста млада, се претстави како Катерина (не Катрин), бидејќи е Германка, но одлучила да остане во Кембриџ не само поради бракот со Англичанец туку поради поканата да напредува во академската кариера. Рече дека извадила некои податоци за мене од Интернет, а посебно од „импресивниот избор“ мои песни во превод на Питер Лиота, со воведот на Чарлс Симик, за да ме претстави пред моето читање, но претпочита да му препушти на професорот Ерскин-Хил да каже нешто посебно како мој стар пријател. На тоа само предложив по една моја песна во превод да прочитаат и поканетите од моја страна Греам и Пеги Рид.

Но, како што почесто се случува, кога некој сличен настан се организира што подетално, вечерта си се одвиваше некако спонтано по свој непредвидлив тек. Откако една од соседните предавални, со звучно име и презиме на некој од претходните декани, се исполни со поканетите гости, меѓу кои Катерина ме запозна со ректорот сер Роберт Диерлав (се сетив дека Хауард ми го беше претставил претходно како веројатен соработник на известителната служба еМ-аИ 5, штом бил на Балканот и Македонија во кризните години од распадот на Југославија), таа доста долго одлагаше да почне со уводот да ме претстави мене седнат до неа на катедрата десно, чекајќи го веројатно доаѓањето на Хауард. Кога конечно се појави доста збунет од тоа што задоцнил, тој првин бараше празно место кај да седне меѓу публиката и веројатно ќе седнеше на некој отстапен стол за него да не го покани Катерина да продолжи со моето претставување. Кога тој застана зад катедрата, откако церемонијално се поздрави со мене, почна со своите реминисценции од нашата прва средба во Пиран, па сè до последичните средби во Англија, но неколкупати ја спомена г-ѓа Партриџ, небаре како да била најзаслужна за нашето долго пријателство. Што не беше можеби чудно, зашто се сетив дека ми ја беше споменал како една од најштедрите донаторки токму на овој Пемброук колеџ, каде што студирала и докторирала...

Јас, пак, застанат до него и гувеејќи простум, ја искористив една од неговите паузи за да го поканам тој да го почне читањето со една од моите песни во негов превод, и тоа токму „Троја“. Тој изгледа беше изненаден од тој мој предлог, иако му го бев претходно најавил неколкупати како моја желба, па рече дека нема ништо против, но го нема текстот на песната, на што Катерина му го подаде примерокот од *New Writing of Yugoslavia* претходно позајмен токму од него. И Хауард конечно кандиса да ја прочита подадената песна, местејќи си ги очилата, првин со прилично несигурен глас, па потем сè посигурно препознавајќи си го веројатно сопствениот превод со моја помош во толкувањето на оригиналот. (Лиле отпосле ми рече дека јас несвесно сум почнал нервозно да тропам со ситните пари во џебот што веројатно само таа го чула седната на првиот ред.)

Но, откако читањето на песната од страна на Хауард беше топло поздравено со аплауз, тој седна отпуштено до мене, а јас го поканив Греам да прочита по свој избор некоја од моите преведени песни. Греам стана од кај публиката и дојде кај нас со текстот од песната и очилата веќе в раце – ја беше одбрал токму најдолгата и можеби единствена моја епска песна „Ножот на убавината“ во пет дела, а секој имаше неколку строфи. Јас седнав зашто не можев да стојам белки до него за цело време и се напрегнав да го слушам колку што ќе успеам, но Греам по извесно време одеднаш престана да чита и ме покани мене да го прочитам петтиот најдраматичен дел. И успеав да ја дочитам додека не ми се осуши устата од мојот англиски акцент, но најважно беше дека публиката ја дослуша песната со достоинство внимание за да ја награди белки неа повеќе одошто моето читање.

Можев потем да го повторам прекажаниот исказ на Томас Шапкот, кој наводно по читањето на својот превод од истата песна на некоја своја вечер во Австралија рекол, што би можел да додадам друго подраматично, но на мојот знак Пеги веќе ни се беше придружила за да го прочита својот превод од мојата песна со првобитен наслов „The Wreckage Reconsidered“, небаре за бродоломот на Ноевата арка (по зададената тема од фестивалот во Ротердам 1996), а всушност за распадот на СФРЈ, кој потем го сменив во „По Падот, пак тие“. И Пеги ја прочита својата верзија со првобитниот наслов, а јас потем втората како што ја беше превел подоцна Питер Лиота. Катерина ме покани да прочитам нешто и на македонски, колку да се чуе како звучи оригиналот, па јас ја прочитав истата песна – кој и да можеше да ја разбере...

Но, никогаш не би можело да се знае, зашто откако Катерина и јас ѝ се благодаривме на публиката за присуството и добиеното внимание, додека го испраќав сер Роберт Диерлав со сопругата (внимавајќи да не му се обрнам со погрешната замена *Лавџој*, што постојано ми се плеткаше на јазик), што беше почнала разговор со Лиле на француски – откако и двајцата се извинија што

не ќе можат да присуствуваат и на заедничката вечера поради други неодложни обврски – првин тој ми се заблагодари што со мојот македонски оригинал сум го потсетил на неговите драматични моменти проживеани на Балканот, а потем на излезот ми пријде и една Македонка, која дознала во последен миг за читањето за да присуствува на него и без покана. Рече дека било штета што читањето не било најавено и надвор од Пемброук колеџот, зашто меѓу студентите што се спремаат да се пријават за потамошни студии на англиска литература имало и такви кои веќе членуваат во едно неформално „поетско друштво“, па сигурно некои би биле заинтересирани да дојдат да ме чујат. – Да не е тоа поетското друштво што го води Ричард Брнс (односно Брејтенбах) како што си го беше променил презимето – ми падна на ум да ја прашам. Што се потврди за точно и тоа месеци подоцна ми го призна и самиот Ричард кога се сретнавме во Скопје, рече дека за моето читање дознал дури подоцна.

Па, се вратив горе по скалите и преку предавалната влегов во една приемна одаја во која ме поздрави деканот на колеџот со покана да им се придружам на другите гости кои веќе се служеа со пијалаци од богатиот избор на шишиња врз масата. Се разбира, имаше и шпанско *graj sheri* со кое лично ме послужи деканот претставувајќи се со некое полско презиме, што го објаснуваше и неговиот нагласен, но јасно разбирлив словенски акцент. Ми даде комплимент за моето знаење на англискиот што пријатно го изненадило, па потем нè покани сите на вечера во соседната трпезарија што одеднаш од подиумот се отвори кон уште една многу попространа сала долу со една долга маса, околу која беа веќе заседнати студентите. Но, сега сите дисциплинирано станаа на нашето влегување на бината од подиумот на која беа наредени една зад друга неколку маси со имињата на гостите пред секој стол. Деканот ми го покажа моето место до него како почесен гостин на првата маса, потем се сврте кон студентите и ја кажа молитвата *Te deum* на латински, по што тие му одговорија *Amen* со неколкумина од гостите. Па, заседнавме на вечерата што веќе беше послужена за студентите, кои ѝ се нафрлија со отпуштен цагор, а нас почнаа да нè служат неколку од редовно задолжените повеќе домаќинки одошто келнерки во тантелести блузи и престилки, првин со супа, па потем со два вида печења по избор – телешко или пилешко и садови гарнир со задолжителните варени компири, моркови и грашок.

Бев сосема изненаден од таа традиционална формалност на вечерата, послужена со сребрен ласкав прибор и колоисани платнени салфети, што можеа да се стават и под брада во штирканите јаки преку вратоврски, како што тоа го направи и деканот додека ме испрашуваше за моите поранешни патувања во Полска. На моето последно споменување од посетата на Вроцлав, испадна дека тој докторирал на тамошниот универзитет и дека сè уште држи курсеви по разни периоди од англиската литература, како и тука, врз основа на неколку книги објавени и во Кембриџ. Забележа дека не ми се

допадна баш одбраното телешко печење што одвај дали можев да го прегризам, а не ми се јадеше ни ништо друго, но би го сменил црвеното вино (изгледа беше истото наливно *бордо* од ручекот) за некое бело, па ми донесоа шише француско *шардоне*. Многу поинтересен ми се виде разговорот со гостинката седната на мојата десна страна, зашто таа била неодамна на антрополошки истражувања во Македонија, па дури цела недела патувала низ Мариово. Па, по задолжителниот десерт *ајл-џарџи* со *касџард* прелив, кога се вративме на пијалаците од приемниот салон, каде што на масата имаше дури и португалско *џорџо*, чинам Патриша на Горан го даде најдоброто резиме за сета вечера што и за нив била неочекувано традиционална – но повеќе во формата одошто во јадењето, за разлика од француските на кои претходно била. Со можен исклучок на богатиот избор пијалаци, за што најзаслужен веројатно беше деканот лично, со кого останав во друштво и разговор до крајот од вечерта.

И Пеги и Греам не можеа да поверуваат дека речиси ништо не се променило во протоколот од традиционалната вечера дури од нивните студентски денови во Кембриџ, како што ни соопштија следното утро на закажаната средба во кафулето на влезот од колеџот, откога бевме задоцниле на појадокот во студентска кантина. Освен, би се согласиле, во изборот на пијалаците (откога Обединетото Кралство влегло во Европската Унија), но – ете, дури и странците избрани на раководни функции се држат, изгледа, уште подоследно до наследената, но и доброволно преземена традиција. За тоа престижно име на Кемриџ и Пемброук колеџ сега однапред конкурираат за своите штотуку родени деца многу родители од средната класа со парични донации. Што можеби се огледуваше и во нервозата и тремата на Хауард, кој го имаше и додатниот комплекс дека не припаѓа баш на оваа типично англиска академска средина со своето сложено презиме, што му го откриваше северното можеби и шкотско потекло. Па, потем се прошетавме под нивно водство низ старите патеки од парковите околу кампусот, а на наша желба да го видиме и градот се впуштивме во саботната пладневна врвулица на убавото сонце толку невообичаено за нив. Ги испративме дури до железничката станица за нивниот воз до Единбург преку Јорк.

Со Хауард одново се видовме дури вечерта во клубот од колеџот. Се извини што бил отсутен толку време од денот, а причината била ненадејната посета на неговиот полубрат за кого, пак, првпат и дознав дека постои како син на татко му. Не знаел ни тој за него долго време, ниту, пак, дека татко му имал некоја невенчана врска откога ја напуштил мајка му. Дознал за него дури откога починал татко му и оттогаш повремено го помагал тој брат, кој може – според возраста, да му биде и син, додека студирал во Единбург, но никогаш не стасал да докторира, па останал да биде гимназиски професор во некоја школа во Абердин. Сега дошол да

си го покани братот, кој може да му биде и татко, на својата свадба следната недела, на која Хауард сè уште не знае дали ќе оди, но за секој случај му напишал чек на некоја пристојна сума како свадбен подарок. Ја користам можноста да го прашам Хауард дали некогаш и тој имал намера да се жени. Хауард ја криви устата во нешто како насмевка – да, кога бил приближно на негови години, во триесет и некоја, кога уште бил на универзитетот во Бристол, а *ишаа* му била колешка, но токму тогаш ја добил понудата да стане предавач во Кембриџ на Кинџс колеџ, за што одвај се осмелил да конкурира. И, ете, ја одбрал кариерата, а ја загубил можната животна сопатничка, што дури сега открива дека му недостига.

Следниот ден, недела, веќе сме во возот за лондонската станица *Кинџс крос*, а оттаму со такси одиме до домот на академијата *Кембриџ–Оксфорд* на централната улица Пол Мол, во која ќе престојуваме за две ноќи како гости на Хауард, кој е нејзин член. Не добиваат никаква апанажа, но се собираат повремено за да дискутираат на некоја актуелна академска тема и имаат можност за престој кога се во престолнината заедно со своите гости. Зградата, всушност, претставува доста удобен хотел во кој добиваме пространа соба со поглед кон други покриви, но не се слуша никаква бучава од прометната улица. Хауард не пријавува и како гости за вечера, а јас ѝ предлагам на Лиле да прошетаме низ центарот колку да има некоја претстава каде стигнала првпат. Хауард се согласува да ни прави друштво и јас ја водам Лиле низ Трафалгар сквер до Сохо, некако како да ме водат не само спомените туку автоматски и чекорите. Па, влегуваме во едно кафуле со маси надвор на самиот Сохо плоштад, па во друг познат паб, па преку Лестер сквер и Пикадили *сиркус* се враќаме на Пол Мол. И Хауард е изненаден од моите студентски спомени кога сум работел *на црно* и признава дека го знам центарот на Лондон подобро од него.

Мислевме дека и тој изнајмил соба во академијата, но кога слеговме од нашата за на вечера, го видовме како не чека на шанкот од барот пиејќи пак чаша црно вино. Нарачав и јас *драј шери* додека чекавме да се ослободи маса во ресторанот, но кога ме послужи келнерката љубезно ме предупреди дека вечера служеле само за гости со вратоврски и без *џинс* панталони. Јас само се насмеав и реков дека ќе се пресоблечам, но Хауард одеднаш ѝ се обрна со остер тон да внимава како се однесува кон *неговиите* гости. Го смирил колку што можев и дека сè уште ја имам неговата вратоврска, па се качив за да ја ставам и да си ги сменам панталоните. Но, кога слегов Хауард сè уште се расправаше со келнерката, овојпат затоа што одбила да го послужи со уште една чаша вино, што е нејзино право ако забележи дека нарачателот веќе доволно испил. Хауард првин беше готов да пламне, но кога и самиот виде дека одвај слегува од високиот стол на шанкот се смири барем колку да појдеме кон влезот од ресторанот. И додека чекавме шефот на салата да ни даде маса, одеднаш му проработи грижата на

совест, па сакаше да се врати кон шанкот за да ѝ се извини на келнерката. За среќа, шефот тогаш нè поведе кон една слободна маса што беше доста близу за Хауард да смогне да оди без видливо да се заниша.

Одвај дали касна нешто од штедро нарачаната вечера, но колку да се врати на себе за уште една чаша вино. И тогаш одеднаш го фати јанса келнерката да не го пријави за недолично однесување, па управата на домот да не му дозволи престој следниот пат, што одвај дали можеше вистински да се случи. Сепак, по вечерата инсистираше да се вратиме во барот за да ѝ се извини на келнерката, но неа ја немаше – на смена беше сосема нов келнер, кому, се разбира, Хауард му нарача уште по една чаша вино. И кога потем на портирот му кажа да му нарача такси за Кингс крос, јас и Лиле настојувавме да го испратиме до станицата. Го плативме и таксито дури тој претураше по внатрешните џебови од палтото или капутот за да ми ја даде неговата песна за мајка му што ми го најавуваше неколку пати како последен спомен од нашето повторно видување...

Следното утро кога слеговме на појадок, кој се служеше во истата импозантна сала од вечерата, дури тогаш не можевме да се изначудиме на нејзиниот империјален стил од XVIII век, со неколку висечки канделабри и лустери од кои некои светеа и на дневна светлина, веројатно за подобро да се видат портретите на видните професори од Кембриџ и Оксфорд, со некои познати историски личности – заедно со Њутн, тука беше и сер Вилијам Пит и Велингтон, и многумина други декорирани со медали и одличја. И сите гледаа строго на потомците, едно семејство на соседната маса, и на нас, странците, а еднакво – како и во своето време, изнудуваа восхит или страхопочит, дури и без разбирливата емпатија дека се ликовни дела. И додека се служевме со принесените тостови и путер од дебелото портфолио на менито од неколку страници, одеднаш видов дека имаат *грилд кийер*, печена чадена харинга, што не го бев јал од првите денови кога доаѓав на гости кај Нанси, мајката на Лекси, а таа ќе ми кажеше со благ прекор – ете, во твоја чест пак сета кука ми мириса на риба. Тоа било едно време деликатес и за аристократијата, па само со тоа белки можев да се изедначам, или барем да им парирам на портретите. А, во Холандија потем имав можност да ја јадам и свежа и цела без ’рбетот и коските, со кромид, небаре од секој уличен штанд од Ротердам или Амстердам во јуни како *neue herring*, или *леб за сиромасије*, како што ја викале рибарите...

Бидејќи денот беше однапред одреден за разгледување на Лондон, прашавме од каде тргаат панорамските автобуси за туристи и тоа место не беше ни далеку, на крајот од Пол Мол кон Марбл Арч. Најдолгата тура траеше пет часа, но за 60 фунти по човек, а автобусите тргаа на секои петнаесет минути. И само што се качивме во првиот од редицата, тој тргна кон Бакингам палас, а од

скалите кон горниот кат од автобусот со отворен покрив, каде што седнавме на вториот ред, водичот веќе почна да објаснува низ што сè минуваме. За среќа на Лиле, на секое седиште имаше и слушалки со веќе снимено објаснување на неколку јазици, па и таа можеше да го чуе на француски она што водичот ни го кажуваше (и повторуваше којзнае по кој пат). Но, така и јас дознав дека на самата арка од плоштадот имало огромно дрво на кое ги беселе најозлогласените злосторници и ги оставале така на чавките и врните дур не се осушат и згнијат, па сами да паднат како капнати остатоци. Меѓутоа, пред тоа додека ги воделе од блискиот затвор на една од улиците, по која сега возеше автобусот, со последните пари што ги имале можеле да се напијат што сакаат во некоја од крајпатните крчми – што сега повеќе не постојат, коментира водичот.

И бидејќи автобусот веќе се упати кон Вестминстер, ја прашав Лиле дали сака да се симнеме за да ја види прочуената катедрала или готските згради од Парламентот. Но таа ги беше видела толку пати на разни филмови и ТВ-програми што сега се задоволи да ги погледа само од автобусот *на живо*, а откако ја преминавме Темза по лондонскиот мост *Тауер*, ѝ се виде како огромна тврдина за да пожелала да ја изоди, со сите скали, минувалишта, кули и лагуми. А и јас, се сетив, одвај смогнав да ја разгледам пред педесетина години, и тоа траеше со часови. Така што првпат ја искористивме можноста да слеземе од автобусот, и да направиме пауза пред да се качиме во некој друг, кога се најдовме спроти Саутбенк и да преминеме преку пешачкиот Милениумски мост кон другиот брег од реката каде што беше новиот обновен театар *Глоуб* на Шекспир и големата Тејт модерн галерија. Темза беше матна и голема и ми се стори дека тече обратно поради морскиот прилив, многу поголема одошто си ја замислувала Лиле, а и од моите спомени.

Веќе беше пладне, па седнавме спроти театарот надвор од некое бифе на сендвич и пиво, думам се дали да застанавме на редот за билети за следната претстава на *Соној на лејнаша ноќ*, што беше дури вечер – попладневната матине претстава беше веќе распродадена – или да појдеме во Тејт галеријата што ја рекламираше големата ретроспектива на француските импресионисти. Тогаш видов дека некој турист ги нуди своите билети меѓу можните заинтересирани гледачи за вечерната претстава, кои веќе се проретчија, па станав да видам што нуди. Испадна дека тоа се два билета за матине претставата, но за стоење од само пет фунти секој, па со распеано чесен американски акцент ме предупреди дека претставата трае цели три часа плус две паузи, што било причина тој и жена му, сепак, да се откажат да ја видат. Тоа, признавам, ме засегна и мене, па појдов да ја прашам Лиле што мисли за тоа, но таа и пред да ми откаже – не можела, секако, толку долго да стои на претстава чиј јазик не го разбира – кога се свртив, видов како Американецот му ги продава своите билети на еден далеку помлад пар и од нас двајцата.

Остануваше да решиме дали да одиме на ретроспективната изложба на француските импресионисти, што Лиле рече дека неколкупати ги видела во Лувр и дека не ѝ се оди пак да ги гледа со своите отечени нозе, а ни јас не бев во оние години кога бев толку импресиониран од нивните репродукции или оригинали. Можевме уште како алтернатива да се вратиме на дел од туристичката маршрута со брод што видов дека закотвен ги товари заинтересираните туристи, но следната станица му беше *Tauper* со долгото искачување од пристаништето до тврдината и надвор од неа до првата автобуска постојка. Конечно се одлучивме да се вратиме по пешачкиот мост до постојката на која слеговме, па да продолжиме со следниот автобус со разгледувањето на градот по зададениот план и останатото расположливо време.

Нашата возраст и заморот одбраа да се вратиме до хотелот и да се качиме да се одмориме во нашата соба. Но, само што ги пружив нозете на кревет, зазвони телефонот и од него одеднаш се јави гласот на Хауард. Помислив посакал да дознае како ни минал денот, но тој рече дека е долу на портирница и дека би сакал да ме види во барот од клубот за да ми ја даде точната верзија од својата песна за мајка му. Ја оставив Лиле да се одмора, па слегов до клупскиот бар со првата верзија од песната што ми ја беше дал сношти и која одвај дали беше читлива не само по неговиот ракопис туку и поради поправките што ги додавал над чкртнатите редови. Хауард, пак, веќе ѝ се извинуваше на истата келнерка од барот за своето нервозно обраќање сношти, а и таа му го уважуваше извинувањето со понудената чаша вино, но вистинската причина за нашето повторно неочекувано видување била неговата искрена желба пак да нè види додека сме сè уште тука.

Тогаш, му реков, ние те каниме сега на вечера, но пред тоа го замолив да ми ја протолкува песната што ми ја оставил сношти. И му го извадив густо испишаното и дополу исчкртано парче хартија. А не, не е тоа конечната верзија, ми вели тој, што еве сега ќе ти ја дадам. И почна пак да тарашка по внатрешните џебови од своето палто, па стана и појде до гардеробата во која му висеше капутот. За тоа време додека ја најдеш, му вела, јас ќе одам горе во собата да ѝ кажам на Лиле да се облече за излегување.

Бидејќи Хауард немаше друга идеја каде би сакал да го носиме на вечера, нозете мене сами ме однесоа, чинам, пак во Сохо. И тоа во близина на истата *Грик сѝриѝ* од вчера, но никако не можев да го најдам ресторанот *Tau*, па на Хауард и Лиле им предложив еден јапонски ресторан во близина, а Хауард ја најде истата продавница на пијалаци од која вчера сакаше да ми купи шише шпанско *graj шери* како подарок. И тоа го стори сега пред дури и да влеземе во ресторанот за да не го заборава како вчера. Но одвај дали касна од рибата што ја нарача, па и на мене и Лиле речиси ни се одмили нашата порција. Барем имаа црвено вино, па испивме по неколку чаши за последен пат.

И на излегување, дури откако викнавме едно такси на поминување, на Хауард конечно му текна за песната што сакаше да ми ја даде, односно најновата верзија, или одново му се стрефи да ја најде претурајќи по џебовите. Се гушнавме одново за збогување до следното наше видување, таксито го однесе Хауард до станицата Кингс крос и јас в раце го држев истото парче хартија со старата скоро нечитлива верзија од неговата песна за смртта на мајка му...

Последниот ден од нашиот престој во Лондон го почнав одново со омилиениот чаден и печен на скара со путер *киџер*, колку и да го јадев бавно со тостот, и не ми се јадеше ништо друго сè до вечерата на хотелот од Лутон. Но пред тоа, се разбира, проше-тавме уште еднаш низ Сохо, јас се обидов да го најдам тој плоштад на кој секој понеделник имаше пазар, но овој пат беше исчезнал меѓу сокаците (или свијоците од мојот мозок), а кога прашав за него еден времешен сопственик на кафуле, ни тој не можеше да се сети за нешто слично. Но затоа, пак, наминав во трикатната книжарница *Фојлс*, небаре како на споменот поило-мачилиште, туку сега злогласната внатрешност му беше сенишно празна, а зад пултовите за продажба одвај дали имаше некој продавач ниту, пак, чув да забрчи телефон. Се сетив дека сега секој може да нарача која книга ќе посака и на компјутер, стига да знае наслов и автор, или издавач – но јас никако не можев да се сетам на тој автор чија книга за Балканот ја бев прочитал рецензирана во *Гардијан* пред некој ден. Па, излегов изнервиран од тоа што не видов ни трага од своето сениште пред шеесет години, а ми беше смачено и да зјапам по полиците по некоја книга која би ме заинтересирала, а не знам дали воопшто постои зашто можеби сè уште не е ни објавена.

Не бев сигурен дали беше поминала таа половина од часот кога се бевме договориле со Лиле да се видиме на влезот од книжарницата на улицата *Черинџ крос*, а таа беше влегла во една еднакво висока стоковна кука од спротивна страна. Но, знаев дека, како обично, ќе ѝ треба повеќе време за да разгледа дали имаат некоја облека што ѝ се допаѓа (и по можност нејзин број), па одлучив да седнам на единствената масичка надвор пред една слаткарница на спротивниот агол со нарачаниот чај, од каде што можев да го гледам влезот на *Фојлс*. И тогаш се сетив за авторот Марк Мазовер на таа книга за Балканот, што рецензентот на *Гардијан* ја фалеше како исклучителна посебно поради својот историски преглед од периодот на *Источнојто ирашање* пред Берлинскиот конгрес 1878, кога главна идентификациска одлика на мнозинството население била дали сè уште си христијанин или муслиман.

Па, појдов пак до книжарницата и го прашав првиот продавач зад пултот дали ја имаат таа книга, тој погледа во својот компјутер, ја најде, но рече дека немаат ниеден примерок зашто се распродала, па ако сакам да ме стават на списокот купувачи на следното нејзино издание. Како – тоа? – се побунив. Во меѓувреме

добила некоја награда за најдобра историска книга на годината, рече продавачот. Излегов пред влезот веќе изнервиран и од тоа што Лиле сè уште ја немаше, па тргнав пеш назад зашто се сетив дека Лиле ја знае адресата на хотелот-академија на Пол Мол и може да се врати со такси. Бидејќи веќе ја бевме откажале собата и багажот ни беше во гардероба на портирница, почекав во чекалницата додека не ги прелистав сите дневници што беа на располагање. Излегов да испушам цигара на влезот, па тргнав и кон најблискиот киоск да го купам и американскиот *Њујорк џирџун инџернешенл*, што го најдов дури на влезот од една метро-станица. Се вратив, седнав во чекалницата додека не го прочитав и тој весник, помина сигурно уште еден час, беше веќе четири часот попладне, а Лиле сè уште ја немаше...

И одеднаш низ вратата од влезот се втурна таа и почна да го прашува портирот на француски – *У е мон мари? Же џерџу мон мари...* Станав да ја смирам, а таа откога ме гушна, побара да ја испратам до тоалетот, што одвај го најдовме слегувајќи по скали во сутеренот, кај што видов дури и ознака за *сквош* сала-игралиште. Кога се врати Лиле, седна до мене и, држејќи ме цврсто за рака, рече дека чекала цели два часа пред влезот во *Фојлс* додека еден од продавачите не излегол да ѝ каже нешто дека јас сум оставил некаква порака, не разбрала точно што, но одеднаш се посомневала во најлошото – дека јас сум ја оставил нарочно за таа да се загуби во земјата на мојата прва жена... и што ти не друго.

Толку беше вознемирена од сопствената измислица, или долго потиснуваниот кошмар, што се отпушти дури на вечерата во хотелот од аеродромот на Лутон, од каде што утредента рано требаше да тргне нашиот *визер* авион за Скопје, со пилешкото во индиски *кари* сос. Од кое каснав и јас, а лутината си ја разблажувавме со црвено *кјанџи* вино. Но, успеа од терасата на ресторанот во примракот преку едно паркиралиште да види *жива лисица*, што можеше вистински да се случи, зашто некаде бев прочитал дека во сите јавни ловишта англискиот традиционален згон по лисици беше забранет. А потем, кога случајно се свртив да погледам кон истата насока, и јас, чинам, ја видов лисицата, таа иста или некоја друга, со високо подигната рунтава опашка, а во устата држеше нешто бело како пасомче од фатено зајче...

P.S. Со Хауард не се бевме договориле за ништо конкретно во иднина, освен повремено да си разменуваме информации. А тоа подразбираше, од негова страна само пишување писма – и, чинам, добив барем едно писмо, во кое тој ме известуваше дека во тек е постапката, поведена од самиот него кај некоја добротворна организација, за покривање на нашите патни трошоци, за што неколкупати му бев рекол дека нема никаква потреба. Очекуваше доцна летото да оди на некоја конференција за Александар Поуп во Париз, или есента за промоција на својата книга кај американскиот колеџ во Бостон...

Но, пролетта следната 2014 година ми дојде писмо потпишано од Брајан Вотхорн, негов пријател, колега и поранешен декан на Пемброук колеџ, во кое ме известува за смртта на проф. Хауард Ерскин-Хил на 26 февруари во 8.30 наутро додека бил згрижен во некој дом во Кембриџ од Нова година. Претходно бил во болница поради сериозно нарушување на црниот дроб, каде што паднал и не можел повеќе да се движи, а повремено и губел меморија. Во негов помен била одржана миса, по што бил погребан во гробот на мајка му во Фен Дитон.

Богомил Ѓузел

ПОЕЗИЈАТА И ЈАС (Пристапна беседа)

Почитувани колеги академици, поети и писатели, драги пријатели и љубители на поезијата,

Отсекогаш сум претчувствувал дека ќе пишувам – но не сум знаел *како* и *шйџо* – и токму според овој редослед. Бев сигурен дека она содржинско и битно *шйџо* ќе си го најде својот пат незадржливо ако најдам некој нов начин на израз. Не бев задоволен од првите напишани песни и раскази, иако беа откупени за печат и дури наградени, зашто тие ми се чинеа бледи и деривативни од мојата лектира и не се разликуваа баш многу од начинот на кој пишуваа другите постари поети и писатели – главно под влијание на Есенин или подоцна Љорка во поезијата, меланхолични исповеди или импресионистички „штимунзи“ меѓу полето и градот...

Претпочитав некое време и да почекам моите „импресии“, она што навираше во мене, да узрее, да се згусти внатрешно и да изблигне како импулсивни експресији, доста отсечно и збиено кажани небаре како извици и еднакво така компулсивно и запишани. На тој начин првин се појави мојот *Пејсаж*, како некое модерно и наивистичко експресионистичко насликано платно, и подоцна песните од циклусот *Деноноќија*, денските и ноќните записи некако ми се помешаа, песните се редее во низа од неколку дела, како од некој подземен епски тек, од што само ненадејните експлозии од магмата се покажуваа како остинати парчиња виделина...

Потем извесно време преовлада ноќниот диктат од некој аподиктички внатрешен глас меѓу јавето и сонот, чиј стихови ги бележев без палење светло најчесто врз цврстите разнобојни корици од списанието *Разглеѓи* (за кое тогаш ја уредував рубриката „Врски со светот“ со преводи од модерните француски и англо-американски списанија). Со понекогаш додатната тешкотија наутро да ги дешифрирам густите редови од чкртки-мртки, но како вистински *мои* кодови. Така се роди песната *Меговина* во четири дела, со извици и некои далечни еха од народната поезија, што стана и наслов на мојата прва збирка. На сличен начин изнурнаа и другите следни песни. „Пролетта во Апокалипса“ ми се откри како некоја подземна и непозната земја, во која со мојот глас се мешаа и некои други одвај чујни од претходните митски пејачи. Од археологијата на потсвеста ми никна легендарниот *Леџен-Град*, со хтонските чергари на предците и се помешаа со стварните магли и коси сенки на „кулите и крстовите“ од некој северен град. Најсеверен посетен

град ми беше тогаш Нови Сад, каде што бев толку сигурен дека сум ја видел женската пантомима на *Ножот на убавината* – но изгледа само јас како единствен гледач/соучесник – што потем се обидов да ја „прераскажам“ и со свесно денски запис.

Таа стана, изгледа, и мојата најепски наративна песна што сум ја напишал, според манифестот *Ејскајто на гласање*, што дојде како резултат на најавеното мое поетско искуство, а беше потпишан и од Радован Павловски, кој веќе ги пишуваше своите уникатни поеми. Така таа песна и се појави, заедно со манифестот отпечатен на централно место во новосадскиот литературен весник *Поља* (во преводот на српски од Влада Урошевиќ), откога беше одбиен да се објави во *Разгледа* – кој и да го беше сторил тоа само ни направи услуга зашто манифестот ни ги отвори можностите за објавување низ цела тогашна Југославија... Набргу потем „Ножот на убавината“ се појави на насловната страница од *Персјекијиве*, новото љубљанско списание на поетот Дане Зајц и критичарот Тарас Кермаунер (во превод на словенечки од Вено Тауфер)...

Од Манифестот потем потекоа и моите *Пеења за киклојиие*, првото скротено пасторално со широко распосланите видици, второто завиорено со своите поединечни песни кон една внатрешна оска која ги мелеше и мешаше видиците небаре „црна дупка“ на апсолутната смрт, а третото пеење, пак, избликна неочекувано како некоја нова и „чиста“ поезија на стиховите: *Царсјовојто е љеишачко / а жедјта е дијамант*; или: *кој свири? – водајта / кој цујти? – снегот / кој љајува? – сверот на љубовта*. (Како што прочитав многу подоцна, тоа веќе го беше открил и запишал Пол Валери во познатите *Белешки* – дека до ненадминатата *poesie pure* од својата поема „Млада парка“ дошол преку претходно практикување на *poesie crue*, на пресна, сурова песна.) Завршниот циклус песни од збирката *Медовина* ми ја навести сопствената животна нишка што отсекогаш била поврзана со мојата зададена судбина, која отсега постепено и сè појасно ќе ми се открива...

Во август 1961 конечно добив пасош и дозвола како студент по англистика да ја посетам Англија, макар и како сезонски работник на една фарма во Норфолк за еден месец. Но, штом британската виза ми беше дадена за три месеци, преминав во Лондон и во Сохо работев „на црно“ како мијач на садови, кујнски и барски помошник и слично, менувајќи ги рестораните и баровите за да не ме фати полициската инспекција, во кој случај сигурно би бил експресно депортиран. Но првпат во животот се чувствував слободен и независен свој човек, па со парите што ги заработував можев да ги посетувам театрите и кината во Вестенд и да видам неколку светски прайзведби и премиери. Преведов на англиски и неколку свои песни, па колку за проба ги испратив на неколку познати списанија. За чудо добив и одговор, од *London Magazine* уредникот Чарлс Озборн ми ја одби „Пат до Легена Града“ доста отсечно, дека нивниот суд (*verdict*) „бил негативен“, но од *Encounter*

добив картичка од секретарката дека поетот Стивен Спендер, кој беше и главен уредник, ме кани на ручек во еден од видните ресторани на Странд. Тој ми ги пофали *Наречнициите*, со тоа што преводот на англиски би требало да се доработи, но незаобичолно ми рече дека би ме поддржал во моите напори ако почнам да пишувам на англиски, а на испраќање одеднаш ме праша дали можеби би сакал да се видам со Милован Гилас, кој наводно бил помилуван од Тито со дозвола да отпатува за Лондон на промоција на една своја прозна книга. (Значи, ништо како неговата прва политичка книга *Нова класа*, што преведена на англиски го обиколи светот и поради која беше прогласен за прв југословенски дисидент, откако беше осуден на неколку години робија.) Стаписан од оваа ненадејна понуда, одговорив од немајкаде дека не сум знаел дека Гилас пишувал и проза. „Не сум знаел ни јас“, ми рече Спендер на збогување, „но размислете за ова и за *мојот ѝрв ѝредлоџ*, па јавете ми се или оставите порака кај секретарката...“

Се разбира, и без многу размислувања ја одбив и помислата да се видам со Гилас и тоа во Лондон, а што се однесува до неговиот *ѝрв ѝредлоџ* да почнам да пишувам на англиски ни тоа не ми изгледаше можно и веројатно барем за догледно време – Спендер веројатно мислеше дека јас веќе сум емигрирал, за што исто толку извесно не бев ни помислил. Освен тоа, во таа секојдневна борба за опстанок и гол живот ми беше секнало и поетското перо – во Лондон напишав само две репортажи по нарачка од една љубезна госпоѓа од југословенскиот сервис на Би-Би-Си (и неколку рецензии за видени претстави што ги пратив до „Нова Македонија“), па штом веќе ми истекуваше британската виза, со хонорарот од 12 гвинеи си купив возен билет за враќање дома преку Париз, кај што ги поарчив останатите фунти за три ноќи во еден евтин хотел на Монпарнас, а дење ги шпартав кејовите на Сена од Нотр Дам до Сен Мишел и попреку од Лувр до Монмартр.

На враќање во Скопје мојата прва поетска збирка сè уште ја чекаше третата критичка рецензија пред да биде одобрена за печат, а кога кај другото книгоиздателство ги однесов прозните *Леџенди*, уредникот преку една нарачана рецензија ми ги одби како „незрела имитација“ на народниот раскажувач (чиј глас најчесто вистински ми ги испишуваше речениците) за некои фантазмагорични минати и современи теми. Па така таа прозна книга ми беше објавена дури 20 години подоцна, откако претходно расказот „Машина за пишување“ беше вклучен во две антологии на македонски раскажувачи.

Но, најважно од сè друго ми беше враќањето на мојот поетски глас со *Песна за ѝусѝинаѝа*, што првин ми се појави како прозен запис (можеби како рецидив од прочитаниот мемоарски запис на еден наш заточеник во либиската пустина Фезан – дали тоа беше Павел Шатев?), а потем ме записна во непрекинати стиховни слапови како разнобојни есенски шумски предели или суви степски, со откритието на една духовна сурова и современа

пустелија во која живеев, и не само, се разбира, јас. Но најголемо изненадување ми беше поемата *Рицарот и алхемиската ружа*, што ми се појави во разни сцени како некој средновековен миракл со неколку разни и спротивставени гласови и обединувачки завршен хор во чест на алхемискиот оган „што сè прочистува“ пред тронот на некој пагански „Змијски цар“... Бев почнал и некој нов циклус, или вовед во поетска драма, за *Болен Дојчин*, но штом го испишав нејзиниот трет дел во 4 строфи од по 11 стиха секоја (не оти ги броев, туку така сами ми дојдоа), една јануарска ноќ во лондонскиот квартал Ерлс Корт (откога претходно со газдата, бивш полски полковник на Армија Крајова, го испивме моето шише „стара шлиновица“), знаев дека тоа е крајот на циклусот и на втората моја збирка песни.

Во Лондон бев дошол на почетокот од 1963 со специјална дозвола да работам како асистент-продавач на книги (bookseller assistant) во Фојлс што се рекламираше како „најголема светска книжарница“, а приватно со цел да ја собирам потребната литература за мојата дипломска теза врз поезијата на Т. С. Елиот, В. Б. Јејтс и Езра Паунд. Но работата на странските студенти во двете трикратни куќи од книжарницата беше така лошо организирана што се сведување на класична капиталистичка експлоатација — секој беше поставен да продава книги нарочно на погрешно место спротивно од својот интерес. Така јас (за среќа само последната недела) требаше да продавам техничка литература за која одвај нешто можев допрвин да научам покрај три телефони што постојано своена од потенцијални или вистински купувачи, што беше вистински кошмар. За да не губам повеќе време и нерви, на крајот од февруари дадов отказ и се вратив дома и до крајот на истата учебна година дипломирав на катедрата за англиски јазик и литература со врвна оценка...

Во манифестот бев предвидел дека моите „епски“ циклуси и текови од минатото, понекогаш непрекинати со бунтовни извици и вресоци, ќе слезат неизбежно во една сеопфатна стварност, како некогашна така и сегашна. Така потекоа моите плавни *Мироносници*, (небаре како современи жртвени химни на помирување со предците) во десет долги наративни и асоцијативни песни, но среде една друга безгрижна стварност од академската година 1964/65 благодарение на штедрата стипендија од Британскиот совет. За таа книга ја добив, сосем неочекувано и за мене, а уште повеќе за официјалната јавност, наградата „Браќа Миладиновци“ на СВП за најдобра поетска книга за 1966 година. Веста ме најде во ПА касарната на Лукавица, близу Сараево, каде што служев како регрут во ЈНА, а кога се пријавив за вонредно отсуство кај дежурниот капетан, тој сосем очекувано за себе и за мене ме одби со саркастична насмевка — па тебе војниче Ѓузеловски (како што ме беше прекрстила регрунтната комисија) ти следува допрвин акумулирана затворска казна од 12 дена за бегане „преку жица“... Казната беше и официјално прочитана на крајот од следната недела, што требаше да биде

и крај на мојата воена служба, но јас – по предлог на еден благодетел подофицер, како дежурен шеф на сета касарна – дадов крв и со таа поштеда од два дена уште истиот ден напладне се најдов како цивил на пат за Сплит каде што требаше да се најдам со својата идна сопруга, Англичанка од Единбург.

Да, сосем неочекувано се бевме одлучиле да почнеме заеднички живот во мојата еднособна барака во Влае, што по некоја случајност претходно ја бев добил како привремено вработен во Телевизија по скопскиот земјотрес. Или како што им одговарав на изненадените пријатели и познати – да, ќе се обидам да задомам дел од светот како резултат од моето „светување“. Што се покажа дека не е баш лесна работа – за дозволата на брак со „странкиња“ се изнаекавме неколку месеци поради бирократски сопки (идеолошките фактори ги сомничеа во она време ретките странски државјани на престој во државата како потенцијални шпиони и непријатели), па требаше првпат во животот да ги потегнам сите роднински и познанички врски.

Струшката награда ми ја подотвори вратата да се вработам, ако не на катедрата за англиски јазик врз основа на моите објавени преводи од, и есеи за поезијата на Елиот, Јејтс и Паунд, барем како драматург во Драмскиот театар (тогаш се викаше уште Младинско-детски) во Карпош есента 1966. Се погоди мојот прв предлог следната година за учество на фестивалот на југословенските театри „Стеријино позорје“ со претставата на Њушикевиот „Покојник“ во режија на тогаш сè уште непознатиот Љубиша Георгиевски (што претходно ја бев видел – како повремен театарски рецензент за „Вечер“ – во изведба на Битолскиот театар) не само да биде примена за да се прикаже на фестивалот, туку и да ја освои главната награда за најдобра југословенска претстава на годината. Кон крајот на 1969 во Драмскиот театар беше прикажана во мој превод Шекспировата пиеса *Макбет* во режија на гостин од Кралскиот Шекспиров театар и со таа претстава следната година гостувавме во загребското Казалиште (преводот ми го пофали хрватскиот преведувач на Шекспир проф. Јосип Торбарина), па дури и во еден театар во Брно, Чехословачка, со кој имавме договор за размена на гостувања (и тоа по падот на Дубчек и крахот на неговите реформи).

На Стеријино позорје вторпат Драмскиот театар учествувавме во 1972 и тоа со моите две едночинки *Агам* и *Ева* и *Јов*, откако во годините пред тоа по мој предлог се претставија прайзведбите *Партизани* за еден *Мирон* од Коле Чашуле, *Немирна рудина* на Симон Дракул, *Бојунемил* на Петре М. Андреевски, *Владимир и Косара* на Стефан Таневски и *Пешиџера* од Миле Неделковски. Таа претстава предизвика бурен и контроверзен интерес не само поради текстот (во кој се повикуваше Господ Бог да абдицира) туку и поради две „цаки“ на режисерот Љубиша Георгиевски – актерката во ројлата на Ева се појави „топлес“, а советниците на Јов беа претставени и буквално со свињи. На фестивалското претставување во Нови Сад една од дрогираните свињи се измоча на

сцена, на што некои од официјалните личности од првиот ред демонстративно станаа и ја напуштија салата (со бурни аплаузи и извици: „Би-и-с“ на младата публика од галеријата), а непријатната миризба ја осетив и јас од осмиот ред. Жирито и Советот на Позорјето, под претседателство на Јосип Видмар, се разбира, таа година не ја додели наградата за најдобар текст од домашен автор, но, сепак, не можеше да ја прескокне изведбата на Крум Стојанов во ролјата на Бог кој вторпат освои една од петте главни актерски награди.

Претходно, на почетокот од 1971 бев предложен и избран од Советот на СВП за програмски директор со седиште во Скопје, што беше сосем нова и додатна функција на веќе постојната дирекција во Струга. Советот направи измена и во доделувањето на врвната награда „Златниот венец“ – нејзин носител да биде истакнат странски поет за своето севкупно дело, а не само за најдобра песна прочитана на фестивалот. Беше прифатен мојот предлог „венценосецот“ да биде англо-американскиот поет Вистан Хју Одн, кој по куса преписка веќе се беше согласил да дојде во Струга за лично да ја прими наградата. Оттогаш одвај дали беше познат или преведуван во Југославија (освен една мала книшка на хрватски) и на неговиот избор за лауреат на врвната републичка и струшка награда се гледаше со зазор на конзервативните идеолошки кругови. Сеедно што отворањето на СВП и доделувањето на „Златниот венец“ беше проследено со присуство на и прием кај другарот Крсте Црвенковски, како актуелен потпретседател на Претседателството на СФРЈ, веќе се насираше политичката промена и кај нас по падот на хрватското либерално раководство и на српските „анархо-либерали“. Што набргу и се случи, се промени и раководството во ДПМ и во Советот на СВП, па прашање само на време беше кога ќе ме сменат и мене како „следна и последна дупка...“

Но, пред да се случи тоа, на следните СВП 1972 година јас ја добив вторпат наградата „Браќа Миладиновци“ за мојата четврта збирка *Бунар во времето*, што не беше преседан зашто пред мене двапати истата награда ја имаше добиено и Петре М. Андреевски. Истовремено ја добив и наградата „Григор Прличев“ за најдобар превод на македонски, за Шекспировиот *Макбети* (оттогаш таа награда се одлучи да се дава одвоено и временски и просторно) и одеднаш станав главна личност за јавноста со поделени и спротивставени мислења. Набргу станав и најпозната поради мојот „гаф“ што не ги прочитав моите две избрани песни „меѓу двете струшки лета“, зашто во папката на водителот недостасуваа само нивните копии. Па бидејќи не ги знаев „на памет“, морав јавно да ѝ се извинам на публиката, а на првиот ред на челно место седеше токму повратникот во власта другарот Лазо Колишевски. Уште следниот ден беше организирана специјална конференција за печат на која требаше и официјално да ја објаснам причината за моето наводно „одбивање“ да ги прочитам своите песни. (Песната „Троја“, историска и реална...)

На последната вечер, пак, на фестивалот, по читањето на „Мостовите“, каде што ми беа доделени наградите за најдобра поетска книга на годината (додуша, не од претседателот на жигирито) и за најдобар превод на македонски, се случи и друг инцидент што можеше да има сериозни последици. Оједнаш на еден крај од мостот однекаде се здаде запрежна кола, а коњот – уплашен од огнометот во чест на затворањето на фестивалот – ја поведе колата право кон трибината каде што сè уште седеа поетите што ги беа прочитале своите песни. И само присебноста на некој од присутните, кој си го фрли палтото врз главата на коњот за да го смири, спречи колата да не ги удри поетите. (Пододна некој од странските новинари ми ја беше пратил веста за настанот – како исечок од некој американски весник – во која пишуваше дека коњот бил намерно опијанет од коминье „за да удри во руските поети“ во моментот кога, како круна на огнометот, „се распрснала огромната глава на Шекспир во бенгалски оган“...) За љубов на вистината, од таа двојна награда на СВП '72 јас не сум добил ни една друга наша награда – и покрај престижното учество на неколку меѓународни поетски фестивали (на пример, двапати на Ротердам, 1978 и 1996, и во Сан Франциско, 1980), сејугословенската награда „Алекса Шантиќ“ 1985–1988 и меѓународната награда на Друштвото на хрватските писатели 2002...

Истата 1972 наесен добив стипендија да учествувам во Интернационалната програма за пишување, во Ајова Сити, САД, за време на тековната академска година. Всушност, требаше да му помогнам на проф. Милне Холтон во преведувањето на песните од неговата антологија на современата македонска поезија, а се бев веќе договорил со американскиот поет Луис Симпсон и францускиот антологичар Серж Фошро, кои беа претходно учесници на Струшкиот фестивал, да составиме еден избор од современата американска поезија со мој македонски превод на песните. Зад себе ја имав „опашката“ од официјалното соопштение на републичкиот Сојуз на борците дека на јавни функции треба да се избираат – според писмото на Тито пратено до сите основни организации на СК – само проверени и идеолошки проверени кадри, каков што јас очигледно не бев. Првпат немав никакви проблеми во добивањето пасош и излезна виза – како да ми беше кажано „сиктер“, а бев начул и за обложувањата на некои мои колеги дека нема да се вратат. За моето житие во Америка потем напишав и цела книга *Кука цел свет* (што акад. В. Урошевиќ ја смета за „роман-патопис“), а за која американскиот поет Чарлс Симик, кај кого престојувал цела недела, ми даде комплименти со тоа што тој беше го беше прочитал погрешно насловот како да „кука цел свет“...

Јас, сепак, се вратив во татковината (како „таткова вина“, но сега и моја татковина а не само на тие што сакаа да ме истераат од неа) и останав без работно место за следните неколку години. Се вратив со семејството во „прогонството дома“, како што е насловот на еден дел од мојата следна книга *Тркало на жодинаџија*. (Тоа

искуство го бев веќе антиципирал во една претходна песна – со ироничен наслов „Професионален поет“.) Всушност, ѝ се вратив целосно и само на поезијата без потамошна амбиција преку неа (или преку нејзиниот подобен прием во јавноста) да градам некоја општествена кариера. Ја прифатив доброволно сопствената судбина, макар и наметната, а уште повеќе предизвикот на стварноста, грубо видлива или затскриено таинствена – *Стиварноста е сè* беше насловот на мојата следна книга (која чекаше кај издавачот четири години, но, сепак, беше објавена) и ми се откри во многу повеќе-значни слоеви.

Ми се откриваа поединечните песни како „поиесис“ во една, би се дрзнал да кажам „пред-аристотелова“ смисла, не само како поетско создавање, туку како исечоци од некоја нова непозната стварност (или „твар“ на поетот како „творец“, меѓу првобитниот митски демиург и подоцнежниот мајстор ‘homo faber’) во која зборовите требаше да бидат опиливо вистинит материјал како тулите во градба, или каменот за скулпторот. Или, пак, наизменично се речеа небаре во секоја втора книга песните на иста тема во циклуси – како што беа во следната книга *Ойсага* циклусите „Вавилонска курва“, „Говор“ и „Пустинска жена“ (посветена на Лилјана Дирјан, мојата идна животна сопатничка).

А кога тие зборови не беа доволно опишливи, одеднаш животот на поетот стануваше тој неизбежен материјал со латентната опасност тие, ако се толку многу меѓусебно испреплетени, да почнат да се заменуваат – што беше, чинам, причина за самоубиството на толкумина поети, чија најинтимна природа станува јавна плукалница (како кај Мајаковски) или, пак, се разотвора сеопфатна и сегдеприсутна до исчезнување (како кај Цветаева), или поезијата се отфрла во име на авантурата по печалба на богатство (како Рембо) или таа го заменува животот во целосна анонимност (како кај Емили Дикинсон)... Од судирот на мојот „гол живот“ со стварноста надвор и во песната се раѓаше и едно ново искуство, кое не беше дадено туку така, туку требаше допрвин да се освои и усвои макар и со истите зборови што нè изневеруваат толку пати злоупотребени, или ни се сè уште недостижни.

Како од мракот на минатото да се исцеди млекото на стварноста? Вистински предизвик беше од митот или историјата да се откријат сè уште живи и животни валидни искуства. Или од сè уште неоткриеното минато, зашто за мене историјата беше само видливиот од огромната подводна (и потсвесна) санта на минатото. Ако историјата ја сфаќаме како линеарен временски процес, а развикоот на човечките активности како очигледен напредок и прогрес, уметноста воопшто и таа на пишувањето е многугодишна дејност, можеби циклична, а лирската песна е неизбежна како дишењето што се претвора во изговор.

И обратно – како во видливата сегашна стварност да се наслути една друга посеопфатна сè уште невидлива но наслутена, која

се протега и во иднината. Така ми се редеа и некои песни од *Празен ѝпросѝор*, како да беа навабени од некоја македонска поезија што допрвин треба да се испишува, или од настани во мојот или од нашиот заеднички живот што допрвин има да се случат. А потем и песните од книгите *Мрак и млеко*, *Рушејќи го ѕидот* и *Гол живој*...

Конечно, и во најбаналната секојдневна стварност може да се открие сето погоре кажано – непознатото но сè уште тешко сварливо минато и наслутената иднина што можеби сè уште може да се избегне. Така стварноста се втурна во мојата поезија во следната книга *Хаос*, за да ме изненади еротската поема *Она* пред да продолжи во последните книги *Ојсѝанок* (со болниот циклус од моето детство „Предмети и инсталации“) и *Песочник* од времето што ми протечува низ прсти.

На крајот од оваа моја куса пригодна и наврапита беседа, пред да му се заблагодарам на претседателот на МАНУ, академик Владо Камбовски, како и на присутните колеги академици, за мојот официјален прием во Академијата би сакал само да додадам дека, кон средината на осмата деценија од својот живот, јас сè уште ја чувствувам кривката или тврда лирска песна како носител не само на горливите егзистенциелни теми, како во претходно прочитаните песни туку и на една вродена поетова невиност (или повторно пронајдена преку искуството) која може и хуморно да се поигра со сите нив (надежно при чисто срце и бистар ум) и тоа предлагам одново да ви го претставам со песна – зашто таа само и ќе остане.

Влада Урошевиќ

БУНТОВНИК ПРОТИВ КОНВЕНЦИИТЕ
(Реч на инаугуративната свеченост на Богомил Ѓузел
по повод изборот во МАНУ)

Ако ја бараме основната црта на творечкиот профил на Богомил Ѓузел – тоа би била, несомнено, изразитата, јасно потцртана индивидуалност. А тоа, пак, во овој случај подразбира несогласување со општоприфатените норми, како на оние што владеат во една книжевна ситуација така и на тие што важат како задолжителни за припадниците на едно општество во кое не постојат можности за избор на идеолошки и политички определувања. Кон средината на педесеттите години на минатиот век, кога Богомил Ѓузел настапува со своите први објави на книжевната сцена – на секој вид индивидуализам, дури и во поглед на почитувањето на книжевните правила, не се гледаше со благонаклоност. Впрочем, во нашите балкански средини засолнувањето зад колективните идеали секогаш, во сите историски периоди, било речиси единствена можност за опстанување на индивидуата излезена на ветрометот на јавниот живот. Поединецот што би се осмелил да заземе став што не е во согласност со колективно прокламираните начела секогаш се изложувал на ризик да доживее, во најмала рака, неразбирање или, во потешките случаи, осуда. Во услови на немање потпирка во политичката традиција, а особено во општеството што во своите основни правила не ја признава можноста за постоење разлики во ставовите, одделувањето од колективните гледања секогаш предизвикувало недоверба и отпор. Афирмацијата на индивидуалноста, појава што во културите на Западна Европа има своја традиција од најмалку два века, на Балканот била и сè уште е ретка појава.

Во мигот кога Богомил Ѓузел ги објавува своите први песни, тогаш, во педесеттите години, во македонската литература сè уште се води битката за освојување на некои основни уметнички слободи. Со деветнаесетвековните сфаќања, наследени од просветителството и романтизмот, за улогата на поетот како борец за народните идеали, се спојуваат во тоа време кај нас и остатоците од идеолошките налози, кои литературата, заедно со другите уметности, неколку години пред тоа ја ставале во улога на средство за идеолошко оствестување на масите. Песните на Ѓузел, обоени со рески, гротескни или апокалиптични визии, непросирни за недоволно упатениот читател и, по својата јазична структура,

недопадливи за преовладувачкиот вкус, а со тоа и апсолутно неупотребливи за постигање на дидактички или политички цели, предизвикуваа тогаш, во времето на нивното појавување, подозривост и недоверба. Секако, Гузел не беше прв кој го донесе модерниот дух во македонската поезија, но своевидноста на неговиот поетски ракопис му го обезбеди, на официјално составуваните листи за пожелност и непожелност, местото резервирано за опасните крајности на модерните тенденции. За поетските збирки на Гузел тогаш многу ретко се пишувааше, макар што неговите песни го наоѓаа, некако премолчено, патот до антологиските избори. Одделните песни на Гузел беа ценети, но не и јавно фалени.

Веќе во својата втора поетска збирка, *Алхемиска ружа*, Гузел го упати својот предизвик понатаму. Тој во таа збирка на крајот направи исцрпна листа на својата омилена лектира – ги наведе, со несомнена доза на акрибичност, изворите и поттиците од кои тргнала неговата поетска креација. Во тоа време во македонската литература владееше неприкосновено митот за апсолутната предилекција на таканаречниот „изворен“ поет – романтичарски мит во кој поетот доаѓа до своите стихови низ допир со необјаснивиот блесок на инспирацијата природно всадена; во нашиот, македонски случај, беше дозволено, понекогаш, како објаснување на книжевната вкоренетост и присуството на бабата или дедото, кои го напојувале, уште во раното детство, духот на идниот поет со богатствата на усното народно творештво. Сега одеднаш настапува овој поет, кој, отворено и без зазор, ги покажува изворите на својата поезија, залагајќи се (многу пред појавата на постмодернизмот) за ставот дека текстот настанува од текст, при што, за предизвикот да биде уште пожесток, поголемиот дел од истакнатите извори беа од другите, странски литератури. Во културолошки поглед го сметам овој гест на младиот поет тогаш како извонредно смел и плодноносен: тој низ него го искажа ставот дека ниту еден творец денес не може да се исклучи од универзалното наследство и дека, во крајна линија, културата и литературата настануваат низ прелевање на искуства без оглед на националните и на јазичните граници.

Но, немирењето со востановените конвенции кај овој поет ќе продолжи и понатаму. Во македонската поезија, каде што во педесеттите и во шеесеттите години, под притисокот на модерните тенденции што се бореа против ретроградниот интимизам, поетското „јас“ беше повлечено во заднината на авторскиот став, Гузел ќе покаже едно ново несогласување со вкусот на времето. Овој поет ќе се заложи за ставот сопственото искуство одново да го добие првостепеното место во поетскиот говор: наспроти извесниот облик на „објективност“, кој беше завладеал во македонската поезија, Гузел на личната драма сега ѝ дава суштествено значење, го осветлува обичното наше секојдневје како сцена на која се одигруваат безбројните навидум неважни настани со обележје на „приватни“ доживувања и, на тој начин, сопствената животна приказна ја

прогласува за основен извор на поетичноста. Индивидуалното нас-проти колективното пак добива во предност во чувствителниот сеизмограф на внатрешните творечки осцилации. Небаре бара засолниште пред поплавата на општите теми, Гузел го насочува фокусот на своето внимание кон микрокосмосот на семејниот круг, обидувајќи се да ги најде таму разрешувањата на спротивностите и објаснувањата на судирите, низ чии манифестации тој се обидува сега да ги открие универзалните законитости на макрокосмосот.

Својата седма по ред поетска збирка, објавена во 1980 година, Гузел ќе ја именува со провокативен наслов: *Сѝварноста е сѝ*. Несомнено, пак станува збор за противставување и одење нас-проти главната струја. Поимот „стварност“, кој како цел на уметничкото дело беше, низ идеолошки притисок, втиснуван во свеста на творците во првите повоени години, и кој поради тоа во следниот период беше оддалечен, барем декларативно, од идеалите кон кои се стремее повеќето македонски писатели, Гузел низ овој наслов – на извесен начин – го рехалибилитира. Тој тоа го прави демонстративно, на еден декларативен начин, како повторно да објавува нов манифест. Но, додека во оној првиот, објавен во 1960 година и потпишан од Богомил Гузел и Радован Павловски, двајцата потписници на преден план го ставаа минатото, кон кое, под несомнено влијание на манифестот, се сврте потоа и речиси целата македонска поезија, сега, дваесет години потоа, Гузел го истакнува новиот лозунг, кој мошне јасно го дефинира пресвртот што во тој миг се одигрува во неговото творештво. Тој, пак, се оддалечува од општата тенденција и, наспроти духовната клима што во тој миг владее, укажува на една друга насока, која сега му се чини дека ветува нови и плодоносни откритија. Ова не значи дека поетот, и во тој миг и потоа, се придржува и ќе се придржува сосема доследно кон пропишаните цели, но несомнено дава докази, уште еднаш, за постојано обновливиот потенцијал на неговиот несмирлив дух, кој не се согласува да остане еднаш засекогаш задоволен со постигнатото и кој постојано го искажува, на повеќе начини, неприфаќањето на она што е веќе етаблирано, па макар и по цена притоа да се противстави и на сопствените ставови од вчера.

Ова несогласување со воспоставените конвенции продолжува кај овој писател и тогаш кога го напушта доменот на поезијата и навлегува, гонет од љубопитноста и желбата да ги истражи можностите и на некои инакви видови дискурси, во другите книжевни жанрови.

Во прозата Гузел има едно остварување, кое е, исто така, полно со немирење со постојните норми. Тоа е неговиот патописен роман *Кука цел свей*, во кој се опишани неговите патешествија низ Ирска и низ Соединетите Американски Држави. Она што особено го одликува ова дело и го прави различно од сѝ што во тој миг како проза се печати кај нас, е неговиот извонредно жив и вибрантен стил, едно прозно кажување што се служи со блескаво смел и

свеж јазик, преземен во својот непреработен и суров облик од улица, од кафеана, од места на брза и груба комуникација. Пенлив, искрест, полн животни сокови, полн колоквијализми, полн варваризми и обновени архаизми, неодоливо спонтан, овој јазик не е тука за да послужи исклучиво како уметничко средство сфатено само за себе, туку е, пред сè, еден жесток и ефикасен вид противставување на сите облици на притисок што настојуваат да го стават тој наш литературен јазик во премногу тесни калапи, сеедно дали поради идеолошки или поради артифициелни цели. Уште еднаш, овојпат низ односот кон јазикот, нашиот писател го искажува своето незадоволство со постојното, со своето немирење со закостенетите норми. Како резултат на ваквиот пристап, и покрај педесетина години што не делат од неговата објава, ова дело останува и денес исклучително живо и полнокрво, како да е напишано во сегашниот миг.

Еден друг вид побуна се манифестира низ драмското творештво на овој писател. Неговите миракли *Агам* и *Ева* и *Јов* тематски спаѓаат во онаа литература што, во рамките на западно-европската мисла од последните два или три века, го преиспитува догматски сфатениот поим на единствениот Творец како непореклива и недискутабилна аксиома. Предромантичарската и романтичарската литература – од Милтон и Блејк до Лотреамон и Рембо – носени од револтот против непорекливите вредности, ја доведувале многупати под прашање недопирливата претстава за сеопфатната мудрост и сила, олицетворени во ликот на Создателот. Настанати многу подоцна, во една друга средина и во сосема други околности, драмите на Гузел навидум се справуваат со истиот проблем, но овојпат нивната деструктивна иронија е, несомнено, насочена во друг правец. Времето во кое се пишуваат и поставени на сцена – самиот почеток на седумдесеттите години од минатиот век – фрлаат една инаква светлина врз ова пресметување со носителот на врвниот авторитет, пренесувајќи го, алузивно, доменот на неговото владеење од небесни во земни простори. Земајќи ги предвид времето и околностите, побуната на Гузел тука добива други значења, и овие негови драмски текстови денес треба да се читаат како една современа параболоа за апсолутната власт и за ризикот и доблеста што стојат зад секој обид за противставување кон неа.

Некаде во *Кука цел свей* има еден авторефренецијален исказ во кој авторот вели дека, ете, нему, и дома, во неговата земја, не успеале да му го исперат мозокот, а нема во тоа да успеат ни таму каде што е во тој миг – во Америка. И без тој исказ, ние денес знаеме дека овој автор успеал, и покрај сите премрежиња низ кои минувал, секогаш да ја зачува самостојноста на својот дух, да го одбрани правото на личен избор, да најде сила да не се препушти на погодноста на полесните патишта и да го пронесе како свој личен белег знамето на противставувањето и на бунтарството низ просторите на македонската култура и литература, и тоа во времиња што воопшто не биле поволни за таков вид декларирање. Јас

знам дека ова што во овој краток текст го истакнав, на прво место не е единствената вредност на она што овој извонредно информиран, култивиран и плоден творец го остварил во текот на својата креативна активност, но сметав, во мигот што симболично го обележува чинот на примањето на Богомил Гузел во Македонската академија на науките и уметностите, дека треба да ги потцртам овие одлики, и да го изразам, притоа, своето задоволство и својата среќа што еден ваков слободен дух и една ваква духовно самостојна личност е среде нас.

Божин Павловски

ГРАДИНАР, ПУСТИНА

Утрото, кога сонот ми беше најсладок и ги криев очите под летното ќебе од младото сонце што продираше низ прозорецот во мојата соба, го слушнав гласот на дедо ми Филе: „Мери, дојди со мене“.

Полека се исправив и протегам ги се во ноќница го прашав: „Каде ќе одиме?“

„Во парковите на Фокнер, заборава ли дека вети да ме придружуваш?“, дедо ми ме допре со раката по косата.

Облеков летна блуза и здолниште и, кога видов дека сите три бањи на катот се зафатени, триејќи си ги очите со прстите, слеггов по скалите. Толку рано не се будев речиси никогаш. Дедо ми веќе беше во кујната, си пиеше сок од лимон што го испеди.

„Се плашам да возам без придружба“, ми шепна тој, гледајќи како си ја чешлам косата.

„И моите родители не се заминати“, реков додека на чешмата си ги плакнев очите.

„Изненади ги, однеси им топло кафе“, предложи тивко дедо ми и ми намигна.

„Но, и брат ми Том е дома“, реков подготвувајќи се да налеам вода во апаратот за кафе.

„Не ти советувам да му носиш кафе нему“, шепна дедо ми и, нервозно допивајќи си го сокот, објасни дека ноќеска Том речиси не излегол од тоалетот, а казанчето со вода одвај успеало да ја испере неговата дијареа и смрдеата што се ширела низ куќата.

И без тоа негово предупредување во последните три години се плашев од брат ми Том. Со две шолји кафе се искачив по скалите, прво му пристапив на татко ми Бил, кој со потпевнување си ја местеше краватата пред огледалото во големата бања.

„Добро утро, Мери“, рече тој и кратко ме погледна со намигнување, ја зеде шолјата од моите раце и брзо отпи неколку голтки: „Ме освежи, навистина“, додаде намигнувајќи ми.

Мајка ми си ги црташе веѓите пред огледалото во брачната соба, ме праша: „Што значи ова, Мери? И утре ќе добијам кафе?“

„Доколку ме разбудиш“, се насмевнав.

„Но, твојот сон е длабок“, рече таа.

Ја оставив шолјата на наткаската до неа, застанав да ѝ ја дојдам блузата во која беше облечена: „Можеби треба да си најдеш потемно здолниште“, ѝ реков, на што таа се зачуди: „Мери, од

кога ти се разбираш во мода?“, ме погледна збунето додека си ги црташе усните.

Во ходникот го сретнав брат ми Том, разбушавен, неуреден, косата му ги покриваше очите. Пред да се заклучи во тоалетот ја подаде главата и праша: „Не си видела мајмун со валкан задник? И ти ли ќе ми судиш рано наутро како оној наконтен Бил што тврди дека ми е татко?“

„Не биди толку лош, Томе“, му приговорив.

„Бегај ми од погледот утрово“, ми се закани тој.

И откако моите родители си заминаа на работа, а брат ми Том по којзнае којпат рече дека е преокупиран со подготовките за кампување во пустината, каде што тројца негови пријатели веќе имале распнато шатор пред наоѓалиштето на опали, кога се стиши и силниот цагор на папагалите во гранките на блиските еукалиптуси, дедо ми Филе, кој неодамна се врати од Европа, полека излезе со својата кола од гаражата и, чекајќи да седнам до него, праша дали ми е познато зошто сè уште се затемнети прозорците од куќата на мојот школски другар Машир, чии родители Јасмине и Амад Сиад беа некогашни бегалци од Рогот на Африка.

Тоа беа и нашите први соседи.

„И Сиадови наскоро ќе се вратат од годишниот одмор во својата родна земја“, му одговорив, загледана во неговите веќе побелени смешни мустаки.

„Но, дали мојот врсник живее во слога и хармонија со својата Јасмине и со синот Машир?“

„Не е сменето ништо“, одговорив силно исплашена, затоа што тој ја шеташе колата на две ленти од улицата и беше вистинска опасност за сообраќајот.

„Си заборавил да возиш, дедо“, му приговорив.

„Гледај и уживај“, ми намигна тој.

„Високи се казните за прекршок“, го потсетив.

Дедо ми итро праша: „Ти недостасува Машир?“, и се загледа во мене.

„Ми недостасува“, се издадов.

„Така и си мислев“, ми намигна тој со окото, додека неговата стара кола се гребна на банкината.

Повторно го замолив: „Внимавај, дедо“.

„Машир ќе биде личност со карактер“, продолжи да ме задева тој и да шета на двете ленти.

Поцрвенев од срам додека се исповедав: „Дедо, тој ми е близок пријател од најраното детство“, реков исплашена да не го шокирам старецот ако прерано дознае дека се вљубив во момче од друга вера и од друга раса пред своето полнолетство. Машир беше мојот идеал за дружење. По скандалот што ми го приреди брат ми Том, кој моите угледни родители вешто го скрија од јавноста, малку по малку си најдов утеха во дружењето со синот на двајцата бегалци од завојуваниот Рог на Африка.

„Добро е тоа момче“, ми намигна дедо ми.

„И чесно“, извикав со уплав во насмевката.

Кога стигнавме пред управната зграда на Меморијалниот парк во Фокнер, дедо ми рече: „Право да ти кажам, не требаше да седнам зад воланот. Веќе немам изострени сетила ниту рефлексии“, си призна на излегување од колата, збунето гледајќи околу себе во луѓето што си заминуваа.

„Не знам дали повторно ќе седнам во твоја кола, веќе не умееш да се движиш по левата страна од коловозот“, реков со уплав во очите.

„Почекај тука да го ставам својот потпис на договорот и моли му се на Бога да се вратиме живи и здрави“, ми чкрапна тој со окото и замина со лулање.

Утрово дедо ми разговарал со некој чиновник од „Фокнер меморијал услуги“, кој му препорачал гробно место, и сега требаше да стави потпис на договорот и да им го предаде банкарскиот чек.

И, се врати брзо, па застанувајќи зад воланот, ми рече: „Мојот гроб ќе биде првиот што ќе го откопате во оваа мирна земја“.

Го прашав: „Од каде ти е таа идеја?“

„Три ноќи по ред ми се јавува насон“, рече мојот дедо Филе, возбуден што си купил гроб на брегот од кој се гледало морето.

„Не знаев дека си суеверен“, шепнав смешкајќи му се на својот чуден дедо, кој над својот кревет, обесена на сидот, се уште си ја чуваше во рамка фотографијата на баба ми Фиона, иако од неа беше разведен повеќе од триесет и три години.

Стравувајќи од сообраќајна незгода поради тоа негово шетање по лентите на улиците, го одвраќав од црните мисли за брза умирачка, прашувајќи се што го натерало да си купи гробно место во Фокнер. Му шепнав: „Треба да дочекаш многу правнуци, покрај Саманта, и да не се оптоваруваш со тие гробишта“, но тој ме прекина: „Мери, Господ ми јави да се подготвам и да му ја олеснам работата на мојот син, кој нема доволно време за мене“, рече и се закашља чипчејќи го воланот на колата.

„Што зборуваш така за татко ми?“, прашав луто, загледана како ја мина улицата на црвено светло: „Дедо, ќе загинеме“, врснав панично.

„Видов, Мери, видов каква грешка направив и не седнувам повеќе зад воланот“, се завета тој, преплашен што за влакно го избегна судирот со еден камион натоварен со застаклени прозорци за куќа, додека возачот го пцуеше и му се закани со раката.

Кога најпосле ја паркираше колата во гаражата, му предложив: „Чаша со цеден лимон ќе те чека на твојата маса во бавчата“.

Тој праша: „Знаеш ли дека ќе умрев од страв?“

Му кимнав со главата: „Немаш веќе рефлексии“.

Загледувајќи ѝ се на долгата стара кола во боја на слонова коска, еден редок домашен модел што одамна не се произведуваше,

дедо ми Филе рече: „По овој ризик што го избегнав за влакно, колку да си ми омилен, драг Макфери, те пензионирам“.

Не знам кога ѝ го дал тоа име на колата и зошто. Му се насмевнав: „Остави други нека те возат, си го заслужил тоа“, реков и поитав да скинам два лимона од неговото дрво.

„И коцка мраз во чашата“, ме потсети тој.

„Со малку шеќер поради уплавот“, му намигнав.

„Не шеќер, не. Ќе ме убие тој“, викна дедо ми.

Во таа голема бавча или градина, како што си ја нарекуваше самиот, употребувајќи израз од неговата родна земја, покрај мноштвото дрвја што се посадиле за украс, до оградата се извишуваше тој велероден лимон, кој најмногу го сакаше.

До него имаше по три корени со родни портокали и мандарини, но за дедо ми тие ја немаа важноста на лимонот, кој цутеше и раѓаше сочни плодови во текот на целата година.

Неговиот славен дедо Хејдо, кога се враќал од заточение во африканскиот Фезан, дома си донесол коренче од лимон што упорно го негувал во суровата клима на Балканот. Лимонот раѓал три до шест плодови во годината и не пораснал повисок од еден метар. Но, заради споредба, дедо ми често велеше со восхит: „Каде се сега дедо ми Хејдо и татко ми Јон да го видат мојот џин?“

Само што стапна во бавчата дедо ми Филе со раката го зачисти стариот, веќе оштетен дрвен стол, на кој години по ред седеше, восхитувајќи ѝ се на својата зелена оаза, како што велеше за бавчата.

Ноќеска ветрот откинал многу лисја од смоквата што беше двојно повисока од лимонот. Го повлече столот накај сенката од триметарскиот лимон, па ме праша: „Тоа значи, Мери, дека Амад и натаму им прави фасади на куќите, Јасмине продава употребувани и нови коли, Машир си учи во колеџот Епинг Секондари заедно со тебе?“

„Токму така, дедо“, потврдив.

„Убаво, убаво. Но, дали навистина тие живеат во хармонија?“, одвај чујно ме праша дедо ми Филе, на што му одговорив: „Веќе две години по ред Машир е првенец во школото, а Јасмине си вози коли од новите модели“.

Дедо ми се зачуди: „Затоа мислиш дека си ја најдоа среќата?“

„Можеби не се толку среќни“, се повлекох тивко и погледнав во прозорците на Сиадови.

Машир во една пригода ми се довери дека големата разлика во годините меѓу татко му и мајка му, сепак, била пречка за брачната хармонија. Речиси секоја ноќ им завршувала со бучна кавга, мајка му Јасмине се заклучувала во бањата и плачела.

„Ако живеат во слога, тоа е добра вест, Мери, со оглед што Амад Сиад е мој врник, а на Јасмине сè уште ѝ врие крвта“, повторил дедо ми, нишајќи си ја главата, свртен накај куќата на својот пријател.

„И ти не изгледаш престарен“, му поласкав.

„Но, си купив гроб затоа што крвниот притисок ќе ме убие денес или утре“, рече дедо ми Филе.

Тивко му приговорив: „Избрза со тој гроб“.

„Ах, Мери, кога би знаела какви подмолни болести тлеат во моево тело“, се закашла дедо ми.

Брат ми излезе од гаражата: „Има ли некој овде да приложи мала позајмица што ќе му биде вратена со добра камата?“, праша и со мрморење почна да се оправдува дека не се оди во општинскиот суд без скршен долар во џебот.

„Ќе се појавиш таму како сведок или како обвинет?“, се интересираше дедо ми.

„Мене нема да ми суди никој“, луто одговори Том.

„Одамна требаше да те осудат“, рече дедо ми.

„Даваш или не даваш?“, луто праша Том.

Дедо ми Филе рече: „Ќе добиеш од мене ако ми поднесеш доказ дека си регистриран во даночната управа. Не си веќе малолетен да ти прогледуваме низ прсти“, го предупреди.

Мавтајќи со рацете избоцкани од игли, Том му се нафрли на дедо ми со навреди: „Ти ли ќе ја оправаш оваа држава? Да даде Господ никогаш да не ја видиш повеќе, да те голтне темница некаде попат“, му рече и плукна во тревата.

Тивко му приговорив на брат ми Том: „Зошто го рече тоа?“

„Ми се може“, одговори тој кривејќи ја устата со насобрана плунка.

„Засрами се“, го искарав уште потивко, но тој ми врати шепотејќи ми на увото: „Не изигрувај светица пред старецот. Курвиче“.

Дедо ми возбуден и задишан остро рече: „Дете, ризикуваш пред мене да си го завршиш својот млад живот. Нели е греот да ти се случи тоа? Зошто не извлечеш поука од тоа што го снајде Гузепе?“

Извади од џебот неколку книжни банкноти, му ги подаде:

„Еве ти за последен пат“, му рече.

„Ќе го дорасипеш, дедо“, се побунив.

Том ги зеде парите, замина, но повторно се врати и продолжи да се расправа: „Оваа земја не живее од мочани даноци, туку од своите природни богатства. Оваа земја не е за тие како тебе“.

Дедо ми Филе беше остар: „Нека ме голтне темницата ако не ја зборувам вистината, ти брзо ќе се уништиш“, рече гледајќи како брат ми удира силно по една ниска гранка од лимонот.

„Старо магаре“, извика Том оддалеку.

А, пак, дедо ми Филе врати: „Кој те воспита толку лошо? Дедо ти Гузепе беше со господски манири пред да му го оперираат мозокот. На кого ли си одметнат ти, бескадарнику?“, додаде со мрморење.

Нему му пречеше речиси сè кај брат ми: неговиот блед испоснички лик, како да го имитира младиот Исус Христос, долгата коса што му криеше дел од челото со тетовирани мистични симболи, обетката на десното уво, златниот прстен во носот, облеката

со многу џебови, која силно мирисаше на дроги и пијалаци, но особено неговиот избувлив карактер.

Том порано беше убаво високо момче, но огрубе предвреме, по кожата му се јавуваа живи рани, а рацете му се тресеа како од нервна болест. Иако сите дома криеја од мене, затоа што бев малолетна, до мене стигнуваа вести за неговото лекување од баналните венерични болести. Еднаш се крена паника затоа што Том дома ги донесол и женските вошки, додека во друга пригода беше инфициран од габички по нозете. Според мајка ми Ен, неговата кожа била нежна, пречувствителна, магнет за сите гадинки во природата.

За да му го оттргнам вниманието од брат ми, се обидов да го заинтересирам дедо ми: „Му ветив на татко ми да ги запишам твоите спомени додека те служи меморијата. Да не се заборави саможртвата на мојот прадедо Јон или Џон, според кого Џонсови по доселувањето во Даун Андер се нарекуваат Џонсонс, или синови на Џон“, го потсетив.

„Мери, татко ти го интересира само легендата за златото што остана во темелите на нашата кука“, ми шепна дедо ми Филе.

„Не мислам дека си во право“, одговорив.

„Така е, така“, повтори дедо ми.

„Но, татко ми не е алчен“, се побунив.

Дедо ми Филе омекна, праша: „Зошто ме мачиш, дете? Кој да копа сега по тоа грдо време?“

Нежно го прегрнав старецот, кому во последниве три години му испаднала речиси половина од косата, се движеше подгравен, со бавни несигурни чекори, одненадеж го напаѓаше кашлање, се жалеше и на вртоглавица со замор во нозете. Од очите му беше симната катарактата, далеку гледаше, блиску си користеше очила. Ми се чини дека тоа негово забрзано стареење отпочна по скандалот што го приреди брат ми Том, кога во едно бурно пладне, исполнето со грмотевици и студен дожд што дојде од Јужниот пол, ја искористи мојата исплашеност и додека се криев во неговата прегратка, ме силуваше токму во креветот на дедо ми Филе, кој беше на гости кај некои фармери.

Веќе често се жалеше дека му се здрвува левата страна од телото, па наутро двај успева да си ги размрда вилиците, рацете, но особено нозете. Со шепот ми велеше: „И дојде време да се прашувам која од тие намножени болести ќе ме покоси. Мери, си го чувствувам крајот“.

„Но, сè уште те служи умот“, му поласкав.

„И тој е на заминување“, се пожали дедо ми.

Како што старееше, нему светот што го опкружуваше му изгледаше сè почуден и подалечен.

„Кога беше млад како тебе, Мери, татко ти во едно здодевно пладне се зафати да го проучува семејниот животопис, но се откажа веројатно затоа што откри дека во нашите вени тече крвта

на многу народи“, рече дедо ми Филе: „Сега те искористува тебе за да си ја смири совеста“, додаде смешкајќи се низ поткашлување.

„По цел ден е во својата лабораторија“, го оправдав татко ми, кого длабоко во себе го обожавав.

„Сè уште ли веруваш дека некој во оваа земја ќе сака да знае за тие несреќи што се случиле далеку некаде?“ праша дедо ми Филе.

„Учителот по историја, Цереми, вели дека овде секогаш пристигнувале храбри луѓе“, извикав.

„Не секогаш, не“, одрече дедо ми, „овде стигнале и многу разбојници“.

„Но, земјава им дала шанса на сите“, реков.

„Се разбира“, тој се изненади од мојата упорност.

Татко ми пред да студира биолошки инженеринг пишувал стихови. Кога го откри во мене интересот за литературата, горд што неговата ќерка наследила и негови гени, ми предложи: „Обиди се, Мери, да ја поврзеш нашата семејна лоза и конечно да се знае дека и ние сме стебло со корен. Да ѝ докажеш на мајка ти, Ен, дека татко ми е син на легендарниот Хејдо, за кого и песни се испеани. Историска улога имал дедо ми во ослободувањето на својата земја, додека, пак, татко ми го градел комунизмот што се распадна низ граѓанска војна со многу жртви закопани во масовни гробници“, ми објасни тој.

Полека се загреав за идејата: „Нели дедо ми бил само аграрен инженер?“

„Бил нешто повеќе, Мери“, рече татко ми.

Прашав: „Убивал?“

„Мислам не убил никого, но во неговите спомени се крие по некое црно бисерче“, рече.

„Што значи тоа?“, прашав.

„Не верувал во комунизмот што го градел. Му ја презел жената на својот најдобар пријател. Мери, својата заштеда ја претворал во суво злато, кое си го криел во сидовите на една стара кука наследена од добри луѓе“, ми шепна татко ми Бил.

Прашав: „Ќе настрадаше ли ако останеше таму? Моравте ли да заминете од својата земја. Тешко ли беше да се изведе тоа?“

„Нè послужи среќата да пристигнеме овде пред да ни ги откинат главите за да ги фрлат во масовна гробница. Меѓутоа, златото остана таму“, нагласи.

Прашав: „Зошто би го измачувала да се навраќа на тие времиња?“

„Затоа што тој беше необичен човек, капиталист во комунизмот, и си има место во бурната историја“, рече татко ми и ме погали по косата. Продолжи со смирен глас: „Мери, нели допреле и до тебе оние апели за откривање на семејните стебла? Нема ли да се гордееш кога посетителите на оној музеј што ќе ја содржи душата на имиграцијата ќе прочитаат нешто вредно за Џонсонс?“

„Учителот по историја ни одржа час за важноста на таа идеја“, признав со благ отпор во себе.

Тој извика: „Е, па што чекаш, Мери. Направи го прво животописот на Џонсонови, а потоа зафати се и со семејството на мајка ти Анабела. Можеби од Гузепе нема да извлечеш ништо, но јазикот на баба ти Марија сè уште е остар и прецизен“, заврши.

Во Даун Андер само што беше отворен големиот музеј на културното наследство од целата планета, кое со себе го донесле луѓето кога се доселувале. Во тек беше социјално движење наречено: „И ти најди си ги корените“.

Научници и бирократи ги храбреа семејствата да си го задржат стариот стил на живеење од родните огништа, да внимаваат на исхраната, затоа што беа појавени големи физички деформации кај луѓето доселени од туѓините. Драматичен број од нив веќе страдале од психички трауми, депресија, многумина лежеле во душевните болници, алармираа сите медиуми. И, се препорачуваше секој да си го негува и својот мајчин јазик, затоа што се потврдило дека тие мали лексички оази пребрзо изумирале спроти англискиот, кој бил пресилен и премоќен за нив.

Така отпочна прибирањето на мемоарски записи и од старите луѓе родени во континенталниот дел на Европа, кои придонеле мојата земја да избие на самиот врв меѓу најпожелните места за живеење, во која се формираа етнички заедници од над сто народи. А, пак, во мене веќе буеше една скриена желба да им докажам на другите дека потекнувам од семејство на храбри и одважни луѓе, наспроти прекарот Тикварови, по кој бевме познати.

Откако си заминаа Сиадови на долгиот одмор во земјите околу Рогот на Африка, и тие во потрага по своите корени, верно животот ми стана здодевен. Се загледував во затемнетите прозорци на нивната кука, а понекогаш го придружував татко ми, кој одеше да ја наводнува нивната градина, но веќе ми недостасуваа дружењата со Машир, неговите големи тажни очи.

Не знам кога се вљубив во својот врсник Машир, кој беше убаво црно момче. Покрај него се чувствував посреќна и побезбедна во училиштето, но и при зачестените прошетки во парковите на северните предградија и во пристаништето. Дедо ми Филе го оправдуваше тоа искрено пријателство со Машир и често нагласуваше дека луѓето не ги краси верата ни расата, туку душата, карактерот. Затоа негов близок пријател бил Амад Сиад, муслиман.

„Ех, Мери, и двајцата пропаднавме во спомени“, воздивна мојот смешен мил дедо и ме праша: „Дали криеш нешто од мене? Можам ли да ти помогнам со некој добар совет?“

„Не сум тажна, само пресметував колку денови поминаа откако Машир отпатува во татковината на своите родители“, одговорив и си ја помилував главата од неговата подадена рака.

Тој беше загледан во птиците што вревеа, слетуваа во неговата бавча и си полетуваа, тресејќи ги гранките од дрвјата, кога му

се обесив на рамената и тивко, нежно го прашав: „И, не жалиш што ја напушти својата земја за да се населиш овде?“

Ме интересираше дали во сите овие години, при сите патувања во Европа, не се покајал затоа што го пресади семејниот корен од неговиот Балкан ваму, покрај брегот на Пацификот.

„Досега не најдов одговор на тоа прашање“, рече мојот необичен дедо Филе, кој сè повеќе сакаше да се дружи со мене. Тоа ми беше смешно, иако ми причинуваше и задоволство.

И, само што се врати од работа, татко ми Бил ме повика на катот, па додека си облекуваше тренерки, тивко ме праша: „Дозна ли нешто, Мери, за тоа злато во мојот родителски дом?“, на што му одговорив: „Сè уште ништо“, и првпат се посомневав дека навистина тој е заинтересиран повеќе за златото отколку за нашето семејно стебло. Во еден миг си помислив дека не си го познавам својот татко, кој ми беше нешто како идол.

„Биди упорна, Мери“, тој ги оптегна вратните жили за да ми шепне одвисоко, а потоа со свиркање си влезе во големата бања да си ги измие лицето и забите.

А, дедо ми Филе, кој се притаил долу под скалите, ми шепна: „Гледаш, Мери, дека сум во право? Животот си го потрошив за тој мој посерко, кој не е заинтересиран за саможртвата на неговите предци, туку е среброљубец“.

Му ја затворив устата со дланката: „Дедо, немој да зборувааш толку лошо за татко ми“, го замолив.

„Така е, така, брат ти нема на кого да се угледа“, успеа да процеди низ моите прсти.

(Извадок од романот *Градинар, ѝусџина*)

Венко Андоновски

РОМАН ЗА ИДНИНАТА НА РОМАНОТ (Кон *Време на ирвасиџе* од Митко Маџунков)

Секогаш кога треба да ги споредим романите на македонскиот книжевен великан Митко Маџунков¹ со некој друг роман, ми се јавува голем проблем. Ми се чини дека не можам да најдам еден задоволителен клуч, оти колку и да се трудам, веќе како опитен и вешт теоретичар (а, тие се магионичари и, главно, нивните таксономии се трикови), не наоѓам соодветен корелат во ниедна национална книжевност што ми е позната. Да, ми паѓаат на ум и Борхес и постмодернистите излезени од неговата библиотека, и модернистите, и Џојс, и тековите на свеста, и најсовремените автори, ама ниеден не ми дава доволно рески на клучот за да кажам – овој клуч ја отвора оваа брава, бравата наречена *романоџи на Маџунков*. И само едно дело, повторувам – само едно дело ми буди какви-такви асоцијации и ми заличува на можен, целосно независно создаден модел, кој би можел да ја долови, барем генерално, суштината на романите на Маџунков. За многумина тоа ќе биде изненадување, но тој роман се вика *Во реџисџираџураџи* и е дело на Анте Ковачиќ, според силата на теоретските околности турнат по секоја цена во фиоката на деветнаесеттовековните хрватски реалисти.

На сите што ја познаваат хрватската книжевност им е јасно дека врз примерот на Анте Ковачиќ и неговиот славен роман *Во реџисџираџураџи* е направено можеби најбруталното насилство од теоретичарите и од историчарите на книжевноста. Велам насилство,

¹ Митко Маџунков (1943, Струмица) е врвот на најважните македонски раскажувачи, романсиери, драмски автори и есеисти. Белградски студент по филологија, дел и од највредните текови на српската книжевност (билингвален писател), но и втемелувач на физиономијата на современиот македонски роман, есеј, расказ и драма. Раскази: *Чудна средба*, *Убиј го зборливото куче*, *Над џирско-џитот облаци*, *Миросот на земјата*, *Меџата на светот* (куси џрози), *Парадоксален сон* (куси џрози), *Дрвот на Нарајана* (куси џрози), *Беџитовот и џовџорното раѓање на зоџрафот*, *Даровиџе на небоџо*, *Грабнувањеџо на Евроџа*. Романи: *Кула на ридот*, *Домот на Александар*, *Кон друџата земја*, *Времеџо на ирвасиџе*, *Пџиџиџиџе од ланскиџе џнезда*. Есеи: *Шџиркоџи единак и неџовотот јаџо*, *Чехов или џајнаџа на раскажуваниеџо*, *Родноџо месџо на лиџераџураџа*. Драми: *Големоџи Смок*, *Сенкаџа*, *Пусџа земја*, *Пат за Лихниџос*, *Мелница*, *Чудо џолемо* и други.

затоа што тој роман е еден вид сингуларитет во време-просторот на таа национална книжевност, еден вид магична кугла во која се гледаат и сите претходни, но и сите идни стилски формации и стилови. Имено, од претходните стилови романот *си ипоигрува* со романтизмот (особено во епизодите на фаталната љубов меѓу Лаура и главниот лик), се поигрува и со реализмот на кој му припаѓа (претворајќи го во гротеска, како во епизодата кога Лаура станува комитка), но ги антиципира и модернизмот и постмодернизмот. Сите што се упатени во рецепцијата на овој најчуден од сите романи во хрватската книжевност, знаат дека тој има исклучително силна, перфорирана композиција, со крајно збунувачки перспекции и ретроспекции, која тогашните критичари ја толкуваа за плод на „болен ум“, служејќи се недостојно и со реалната медицинска дијагноза на авторот, склон кон нервни сломови. За разлика од нив, Иво Франгеш во своите *Нови стилстички студии*, во статијата „Будењето на Ивица Кичмановиќ“, открива исклучиво модернистичка композиција: станува збор за тоа дека главниот лик, Ивица Кичмановиќ, дете, е ставен во селска кочија, на тврда клупа и испратен во град; се буди по една циновска перспекција, како младич, по првата љубовна ноќ во која ја губи невиноста како младич, со прекрасната и фатална Лаура. „Веќе при првото читање е јасно што сакал да постигне писателот со тој ненадеен скок: (...) на читателот мора да му се јави прашањето, исто како и на главниот лик: ‘Боже мој! ... Што беше тоа?’ – прашање што се повторува неколкупати на таа страница (...) Главниот јунак го чувствува сето дејство како свое сопствено доживување, сето тоа е, всушност, еден голем монолог, сите други лица се во извесна мера марионети на раскажувачот. А, во часот на будењето, околу Ивица Кичмановиќ сè трепери од некаква лагодна распојасаност. *Во таа неопрегледеност, меѓу сонот и јавешто, кога сè уште се нарушени каишегории во несвесното и на несвесното*, Ивица Кичмановиќ во еден миг го проживува своето школување во куќата на Мецена...”² (истакнатото мое).

Истакнатото во последната реченица важи и за ликовите на Маџунков, кои се во состојба на постојано будење, кои пропаѓаат во синкопираната композиција и во синкопираното време во кое „живеат“, во чудни руптури на времето (особено во последниот роман на Маџунков, *Пиициите од ланскиите ѕнезда*). Ако кон тоа се додаде дека во романот на Ковачиќ уште во епохата на суровиот реализам, покрај модернизмот, се антиципира и постмодерната (раскажувач, во смисла на инстанцијата наратор, на целиот роман е еден предмет – дневникот на главниот лик), тогаш станува јасно зошто овој роман се доживува како магична кугла во која се огледаат сите претходни, но и сите идни, ненавестени, можни патеки

² Ivo Frangeš: „Buđenje Ivice Kičmanovića“, in: *Nove Stilističke studije*. – Zagreb, „Globus“ 1986, 226–227.

по кои литературата на иднината може да тргне. Токму такви се и романите на Маџунков. Точки на сингуларитет, кои експлодираат по отворањето на првата страница и создаваат цели вселени.

РЕАЛИЗМОТ И ПОСТМОДЕРНАТА

Она што мене посебно ме интригира во романот *Времејшо на црвасиите* на Маџунков (но, и во другите негови романи) е опсесивната тема за вистината, стварноста и нивниот однос со книжевноста. Уште Виктор Жмегач, во својата студија „Книжевноста и стварноста“, покажа дека стварноста е стратификувана и дека не постои една стварност. Во својата прочуена студија тој покажува дека она што е стварност за еден Балзак, не е стварност за еден Флобер: кај вториот, особено во романот *Госпоѓа Бовари*, стварноста е втемелена во брачните односи меѓу Шарл и Ема, односно темел на таа стварност е спалната соба. Кај романите од типот на Балзак стварност е општеството, а спалната соба, дури и кога ја има како setting, не служи за еротски, туку за економско-социјални трансакции: на пример, на креветот лежи човек што остава наследство, а околу него стојат „загрижените“ наследниците. Или, како што духовито вели самиот Жмегач: ликовите на Балзак ја немаат долната половина од телото.

Ако е стварноста стратификуван поим, и ако стварноста со вистината има само консензуален однос (она што е вистина за Зола не е вистина за Балзак, ниту за Флобер), тогаш кај Маџунков стварноста се лоцира во *прејходниите книжевни текстови*. Тоа е белетризираната, вербализирана стварност. Негово опсесивно дело, кое покажува, во стилот на тврдењето на Ричард Рорти, дека вистината не постои априори (затоа што ни мислата не постои априори), туку се произведува³, е *Дон Кихот* на Сервантес. Романите на Маџунков се буквално преплавени со есеи и херменевтички одгатнувања на мислата на овој јунак и ова дело. Но, за да се дојде до тие херменевтики, како што реков, мора да се има дефиниција за стварност и вистина, и тоа токму во духот на постмодерната, односно во онаа смисла во која за овие две категории говори и Рорти. Еве еден фрагмент од дијалогот („симпозиумот“) на писателот Кирил и Лена токму на оваа тема, кој како да е парафраза на Рорти:

³ „Приближно пред двесте години европската фантазија почна да ја преокупира идејата дека вистината се создава, а не дека се пронаоѓа“. И на друго место: „Вистината не може да биде априорна – таа не може да постои независно од човековиот ум – затоа што речениците не можат да постојат на тој начин, тие не можат да бидат априорни. Светот е апиорен, но описите на светот не се“. Richard Rorty: *Kontingencija, ironija i solidarnost*. – Zagreb, „Naprijed“, 1995, str. 19–21.

Кирил рече: „Јас верувам дека висџинаџа е една необично вни-
маџелна и одмерена сџиџизација врз која духоџи џредадено и џриж-
ливо рабоџтел џред да ја формуџира... Она џџџо се оџрџува кај
Серванџес е следноџо: борбаџа на сџварносџа да се осџвари,
борбаџа на сџварносџа за висџиниџосџи, борбаџа на висџи-
ниџосџа за сџварносџи“. – Тоа не била негова мисла, но ја сметал
за клучна: му била позната преку Тин Ујевиќ. Дали е сосема
негова, не било толку важно. – „Таква каква што е“, додаде Кирил,
„сигурно спаѓа меѓу најбитните искази за литературата, а не само
за *Дон Кихоџи*. Меѓу другите клучни нешта, таа ни кажува дека од-
носот меѓу творците и хероите е одреден најмногу со степенот на
нивната заемна вистинитост односно стварност“. – Но, тоа било те-
ма за нов симпозиум: „Се согласуваџ?“

Она дека висџинаџа е сџиџизација е несомнен доказ за пост-
модерната скепса околу вистината, и тука не е потребен никаков
коментар. Но, она дека суштината на литературата е *борбаџа на*
сџварносџа да се осџвари, борбаџа на сџварносџа за висџини-
џосџи, борбаџа на висџиниџосџа за сџварносџи, говори за еден
реализам на џосџмодернаџа, кој, фактички, иако изгледа невозмо-
жен, се остварува во делата токму на Митко Маџунков. За таа идеја,
дека македонските постмодернисти се во тесна врска со реализмот,
веќе сум пишуваџ врз примерот на расказите на Драги Михаџлов-
ски и романот *Инсомниа* на Димитрие Дураџовски⁴. Обично
теоретичарите ја толкуваат постмодерната како доцен модернизам,
како некакво продолжение на модерната, а дел од нив и како нега-
џија на модернизмот. Меѓутоа, ретко кој се осмелува да говори за
реализмоџ на џосџмодернаџа. Навидум тоа се неспоиви работи.
Постмодерната, на прв поглед, е работа на интертекст (однос меѓу
актуелно и претходно дело, однос меѓу хипертекст и хипотекст), а
реализмот, наводно, е однос на текстот со стварноста. Но, не е така.
Уште Цветан Тодоров покажа дека реализмот не е однос на тек-
стот со она што е вистинито, туку со она што може да се смета за
вистинито и што консензуално се смета за вистинито – со *јавноџо*
мислење, а тоа е, исто така – текст. Ако е така, и реализмот е
интертекстуален – исто онолку колку што е *Улис* на Џоџс интертек-
стуален по однос на *Одисејаџа* на Хомер, толку е еден реалистички
роман интертекстуален по однос на категоријата *јавно мислење за*
џџо џџџо е висџиниџо.

Еве уште еден фрагмент што говори дека романите на
Маџунков, како во Платоновите дијалози, низ дијалошка форма
пласираат вистински мали есеи, кои одговараат на прашањето –
„Што е литературата“ и каков е нејзиниот однос со стварноста?

⁴ Венко Андоновски: „Постмодернизмот на модерната, реализмот на постмодерна-
та“, во *Воскресениеџо на чџџаџелоџи*. – Скопје, Табернакул, 2009, стр. 265–288.

Дон Кихот, рече Кирил по извесна пауза, бил третиот најдобар пример со кој можел да се илустрира односот меѓу мислата и дејственоста, околу што се вртел и нивниот разговор.

Лена не можеше да се сети кога ја беа зафатиле таа тема, па помисли дека пропуштила дел од разговорот.

„Застани за момент“, го слушна гласот на Иван. „Првиот е Исус, третиот е Дон Кихот – кој е *виџорниот*?“

„Александар“, рече Кирил.

„Македонски?“, се зачуди Иван.

Кирил: „Еден е Александар!“

Иван (љубопитно): „Можеш ли да ми ја објасниш врската меѓу нив?“

Кирил: „Александар е на половина пат до Исус, само што е тој целосно човек.“

Иван (зачудено): „Како мислиш, целосен? Па тој е до очите испрскан со крв!“

Кирил: „Реков, целосно, а не целосен: за него е барем јасно дека ги има сите особини, и добрите и лошите. За него знаеме дека бил *само* човек кој прикажувал, макар што не верувал, дека е Бог. Бил целосно убеден дека со силината на својата мисла, стремеж и акција може да го обедини и преобрази светот – и дека тоа ќе трае *само* додека е тој жив. Мерата на неговата стварност е неговиот стремеж. За историскиот Исус не е можно да се зборува освен дека бил анонимен човек од провинција, зад кого не останала *никаква* материјална трага. За *висџинскиот* Исус – оној од Евангелијата и *Делата апостолски* – знаеме дека е Господ кој го поминал животниот пат како човек. Мерата на неговата стварност е слободата која не дава избор. Ако ја покаже својата моќ, ќе ја урне стварноста: затоа неговата акција личи на мирување. Ако ја прифати својата судбина, ќе го отвори небото: затоа неговото мирување личи на акција. Дон Кихот е книжевен херој за кој некои сметаат дека бил пожив од својот автор. Мерата на неговата вистинитост е стварноста, а мерата на неговата стварност вистинитоста. Во идеалната човекова приказна постојано се вкрстуваат патиштата на таа тројка составена од луѓе, богови и призраци: дали на магаре кон Ерусалим, дали на крилест коњ кон Индија, дали на сенката од тој коњ накај Саламанка, сите тие се дел од истата потрага и од истата приказна“.

Ваквите „полнења“ на празните, премолчени места на големиот хипотекст на книжевноста, ваквото есеистичко пополнување на тие елипси е карактеристично за романите на Маџунков; тие наместа се претвораат во диновски фусноти, кои се цитираат и се коментираат самите себеси, поставуваат клучни прашања за романот, за книжевноста, за стварноста, и тоа е она што им дава сјај на ремек-дела. Маџунков е филозоф колку и писател; тој е исто

онолку теоретичар на книжевноста колку и нејзин практичар. И секогаш прашањата што ги поставува ѝ припаѓаат на категоријата што руските формалисти ја нарекоа *оси́ранение*, затоа што никогаш не би му паднале на памет на еден „ортодоксен“, макар и генијален теоретичар на книжевноста. На пример, на едно место писателот се прашува: ако е Исус книжевен лик, каков жанр би била Библијата? Јасно е дека со поставувањето на ова исклучително бизарно прашање, од кое би се откажал како неумесно секој „сериозен“ теоретичар, Маџунков го прави истото она што го прави Умберто Еко и во *Отворено дело*, и подоцна, во *The Role of the Reader*, кога бара од (пост)модерниот писател – да го вклучи читателот, да му ја даде неговата рола на „кописател“ на романот. Па, мислите на читателот навистина се прашуваат – каков жанр е Библијата? За еден монах и духовник, тоа е чист реализам, од типот на *Ана Каренина*, а за еден атеист тоа е чиста, честопати и бесмислена фантастика! Или, уште подлабокото прашање што следува по ова: Ако Исус не е книжевен лик, туку е раскажувач, дали е подобар критичар одошто раскажувач? Ваквите префинети прашања вградени во делото очигледно ја качуваат *цената на читањето* и бараат, како на покер-маса, поголем влог од страна на читателот, а со својата бизарност, со своето *оси́ранение*, очигледно се јавуваат и како јадра, стапици на она што Барт го именуваше како *енигматски код* на делото, задолжен да ве испровоцира, да ве задржи со книгата в рака, да го окупира сето ваше внимание за да не можете да прекинете со читање. Тие игри со енигматскиот код (кои главно се одвиваат со поставување прашања од ваков, филозофски тип), покажуваат голем мајстор на прозната реч.

На планот, пак, на дијегезисот, на планот на приказната, романите на Маџунков не покажуваат некаква спектакуларна разгранетост; според разгранетоста, тие не ѝ припаѓаат на анегдотската, туку на психолошката нарација; тие немаат брзи и неочекувани пресврти, нема свртници во проајрезисот, нема спектакуларни и неочекувани дејства, туку една модернистичка смиреност, упорна во поставувањето сè исти и исти егзистенцијални и есенцијални прашања. Така, и во *Времето на ирвасиите* имаме пред себе два пара: Иван Ридски и Лена Гончарова, наспроти Кирил и Ана Водочки. Лена е вљубена во Кирил, кој е писател и со него била во врска. Ана е пет години помлада од Лена, и ѝ го презела благодарение на својата речиси детска сексуалност. Ова е основата, која, како што се гледа, не нуди многу во смисла на проајрезис, не ветува дека нешто *сјеќијакуларно* ќе се случи (и не се случува). Акцентот е ставен врз нивните метафизички разговори, особено меѓу Лена и Кирил – ние како читатели не излегуваме од нивните мисли, како што тие не излегуваат од своите, така што дејството е внатрешно, се одвива во нивниот ментален setting, како што би ре-

кол Симор Четман⁵. Паралелно, како некој архилик во романот на Маџунков се јавува библиотеката, таа Борхесова метафора за минатото фиксирано во книжевни текстови. Таму Маџунков го позиционира својот метафизички стратегиски лик: Дондоне, за власта познат како Пантелија Дониќ, а, всушност, Доне Изворски, родум Македонец. Тој е библиотекар, се разбира, кој тргнува да го бара Дон Кихот! Тоа е втората палимпсестна, интертекстуална точка на оваа бизарна „библиотечна“ приказна, затоа што во романот на Маџунков Дон Кихот е рециклиран по однос на оној кај Сервантес: во оваа верзија тој е еден вошлосан скитник, кој често доаѓа во библиотеката, си ги мие нозете во мијалникот на општо згрозување на сите вработени, сече сланина со стар нож, а библиотекарките живеат во постојан страв дека може да ги силува. Овој и вака рециклиран лик е можеби една од најсилните поенти во романот на Маџунков – тоа е сведоштво за денешниот пад на категоријата „возвишено“ до категоријата „бедно“, и е едно од најактуелните епистемолошки прашања на денешницава – што се случи денес со херојското, возвишеното, лунатичкото, донкихотското? Овој цитиран семички код покажува страшно снижување и *йонизување*, по однос на цитираното – оригиналниот Дон Кихот, за кој (веќе цитиравме) разговараа ликовите од првата приказна – онаа со двата пара. Овде потрагата по Дон Кихот станува очигледно метафора за нашето време, времето на изгубените донкихотски вредности. Ако се има предвид претходно изнесеното сфаќање на ликовите на Маџунков (односно на Кирил) дека Дон Кихот е најочигледен пример дека суштината на литературата е *борбата на стварноста да се оствари, борбата на стварноста за висининијоси, борбата на висининијоси за стварноси*, тогаш станува јасно дека отсуството на Дон Кихот (макар бил и иронична парафраза на вистинскиот) укажува на една сериозна криза на значењето во времето што го живееме. Главниот проблем и индекс на таа криза е дека *стварноста не може да се избори да биде доживеана како висининија!*

А, каква е таа стварност, која во романот на Маџунков (за разлика од романот на Сервантес на кој Маџунков се повикува), никако не може да стане *висининија* за да се поверува во неа како во вистина? Еве каква е:

„Оваа, 1986 година е важна за планетата Земја. Првوماјските празници беа пред две недели: неодамна експлодира Чернобил. Ти го спомена тоа име кое, очигледно, не ти кажува многу. Седиме на отворено, детето шета по полето, а ние се плашиме од громови – зар тоа не е *несиварно*?“

⁵ Seymour Chatman: *Story and Discourse*. – Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.

Така вели ликот на Маџунков, покажувајќи како стварноста самата се суспендира себеси, самата се доближува до поимот *белейризираност*. Експлозијата на Чернобил, како што би рекол Жан Бодријар, во една нормална стварност би можела да биде само *чудо*, и да биде филмувана како хит-филм од иднината. Таа би можела, во нормално време во кое живеат нормални луѓе, да биде само симулакрум, студиско-компјутерски, но не би смеела да биде вистина, затоа што во вистинитата стварност таа би донесла радијација од кои припадниците на хомо сапиенсот би изумреле! Кај Маџунков е обратно: стварноста е симулакрична, и затоа се доживува како *слика*, *несиварно*, како што вели неговиот лик, па продолжува, точен како интелектуален скалпел во својата херменевтика на сегашноста (како да станува збор за стварноста како книжевен текст):

„Не веруваме во радијација, иако сме учени луѓе, атомисти, но таа, *сејак*, постои. Можеби пред нашите очи токму се случила катастрофа која трајно го отрула светот? Замисли ако е тоа најголемата планетарна несреќа воопшто, која го одбележува крајот на времето?“

„Кое време?“

„Времето на човечкиот род, хомо сапиенсот“, мирно рече Кирил. „Што ако недамнешната експлозија во Империјата на Мечката претставува крај на тој возбудлив период и ако ние, токму во овој миг, ја гледаме *шаа* глетка, од Земјата на ирвасите, без да видиме ништо: во тој случај, како се вика тоа што нема име: стварност или не-стварност?“

„Немој да си катастрофичен. Не, навистина, немој да бидеш толку безобзирен. Ме вознемируваш, ќе добијам тикови. Ме интересира само уште едно: како течеше потрагата по *лажниот* Дон Кихот?“

„Таа е во тек“, рече Кирил. „Прашај го, штом ќе се врати, Дондоне, херојот на потрагата, зашто творци веќе нема“.

И од овој кус дијалог се гледа како кај Маџунков постојано течат два спротивни, реверзибилни процеси – белетризација на стварноста (неверојатната експлозија на Чернобил карактеристична за научната фантастика, SF) и постварувањето на белетристиката (потрагата што ја прави еден „реален“ лик по еден книжевен лик). Тие две струи го даваат иницијалот, почетната буква на авторскиот потпис на романите на Митко Маџунков, особено на *Времето на ирвасите*. Тоа е точката на вечната енигма – точката на допир меѓу литературата и стварноста, опсесивното прашање на Митко Маџунков – каде, на која точка се допираат книжевноста и стварноста, па стварноста станува белетристика, а белетристиката стварност? И нели ни се чини многупати дека сме во реалноста, а всушност, говориме за белетристика? Како што многупати сонувате дека сме се разбудиле, а не сме? Тие двојни свифтови со

белетристичкото и со стварното Маџунков ги изведува во стил на најголем прозен мајстор и човек паѓа во искушение да ги цитира, да ги објаснува, да ги интерпретира. Еве еден таков извадок:

„Тој човек сè уште работи со тебе во Библиотеката?“ (...) „И носи прекар Дон Кихот?“

„Не, туку Дондоне“, пак го поправи Кирил. „Дон Кихот е човекот кого тој самиот го бара.“

„Молам?!“

„Вистинскиот, мислам, библиотечниот Дон Кихот исчезна пред неколку години“, рече тогаш Кирил. „Оттогаш Дондоне непрестајно го бара.“

„Човекот го бара вистинскиот Дон...“ – Застана, а потоа, со друга интонација, како да го менува прашањето, рече: „*Кој* Дон Кихот?!“

Кирил беше мошне задоволен што убавецот се фати во стапцата на сопствените зборови.

Играта меѓу „fikцијата“ и „стварноста“ овде е префинета – онаа игра меѓу „вистинскиот“ Дон Кихот (на Сервантес) и „лажниот“, односно „библиотечниот“ (на Маџунков) е само навидум игра со *разлики*, затоа што и двајцата се само книжевни конструкти – и двајцата се фикционални, елементи на семичкиот код. Тоа што оној на Маџунков не убедува дека е вистинит само значи дека е „повистинит“ од оној на Сервантес, затоа што е укотвен во референцијална рамка што ни е позната – времето на Чернобил и радијацијата, кое на денешниов читател му е поблиско како *јавно мислење* од она на ветерните мелници! Токму на ова место Маџунков ја покажува магијата на белетристиката – да го навлече врз себе образот, маската на стварноста, и да не заведе, да се *йосџвари*! Тоа е вродениот *реализам на фикционалнојџо*, кај Маџунков даден во форма на чиста есенција!

ЖЕНСКОТО И КУЛАТА ОД СЛОНОВА КОСКА

На ова исклучително важно филозофско прашање за односот меѓу „стварното“ и „фикционалното“, Маџунков ја гради својата кула од слонова коска, својата комплетна естетика. Во таа естетика книжевноста е вистинска света кула (*Кула на ридојџ*), писателот е Дон Кихот, во потрага по вистинските, сега веќе загубени вредности на книжевното писмо (неговата моќ да ѝ даде право на стварноста да биде вистински стварна), а позицијата на женските ликови е особено интересна. Не сум приврзаник на родовиот пристап кон книжевните текстови (нешто од незнаење, нешто од предрасуди), но сигурен сум дека еден таков пристап во многу нешта би помогнал да се расветлат тајните на книжевниот свет на

Маџунков, на тој калеидоскоп, на тој мистичен холизам во кој целината се огледува во секој нејзин дел. Но, и без да применам таков пристап, од делата на Маџунков знам дека неговите женски ликови се, всушност (колку и да се интелектуализирани и стилизирани), олицетворение на една прагматичност, која се обидува да го „отрезни“ писателот, кој ја сида и живее во својата кула од слонова коска. Така, и Кирил се откажува од литературата, како од некој бесполезен занает што му „помогнал“ само колку да го промаши животот! Оваа бесполезност на зборовите и на тој проколнат занает со зборови (опеан инаку и кај Блаже Конески), кај Маџунков е формулиран вака:

Затоа она што на почетокот на Лена ѝ се прикажа како хистерична реакција и поза, почна да го сфаќа сè посериозно: можеби Кирил Водочки сака да се ослободи од товарот на сопствените белешки, па и на литературата која божем спие во нив – и да ги префрли врз друг, како немил долг што не може да се врати – затоа што се тие сведоштво против него самиот. Од тоа, пак, произлегуваше дека Кирил не бил она што го мислеле луѓето од неговата околина, па и самиот тој: не само што немал некоја исклучителна дарба, туку по многу нешта бил и просечен. Тоа дополнително значеше дека неговиот живот е целосно промашен: материјалниот свет го подредил на една духовна авантура, но во неа не стекнал ништо. Можеби сега допрва сака да го промени тоа: но, да не беше премногу доцна?

Интересно е, исто така, дека меѓу двата женски лика во романот на Маџунков постои и некаков исклучителен однос на симпатија, иако биле ривалки (се бореле за Кирил). Тој однос во една сцена се доближува до границите на лезбејското, кога оспорениот фертилитет на Лена се компензира со девојчинската сексуалност на Ана:

„Да не нешто те навредив, малечка? Дојди!“ – Таа, сосема неочекувано, ја седна во својот скут и нежно ја прегрна. Ана беше свикнала да се гали, иако веќе имаше возрасни деца: тоа сè уште ѝ прилегаше. „Животот е неподнослив, се согласуваш? Прости ако те навредив. Таа твоја коса од три влакна“, рече нежно мазнејќи ја, „помека од секоја свила: тебе сигурно не ти е здодевно?“

„Како може, со децата...“

„Знам дека *јас* немам деца“, забележа Лена и ја олабави прегратката, „не *мораи* да ме потсетуваш. Мајката е функција, *нејзе* без друго времето ѝ е исполнето; а не се сомневам дека си *исполнеи*та и како жена: те прашувам како се чувствувааш онака, како личност, додека талкаш низ самата себе“.

„А, тоа?“ рече Ана разнежена од ненадејната блискост. „Станувај“, ја прекина Лена, „знам дека си маче, те чекаат на терасата.“ – И како што пред малку ја седна во скутот, така сега ја

оттурна од себе, нежно, задржувајќи го погледот врз темните шари на нејзиното жолто фустанче во кое сè уште беше мало девојче, како некогаш, но сега со формирани колкови. – „Патем, од каде оваа бомба во куќата, *боџаџи*?“

Лена е очигледно најкомплексниот женски лик во романот на Маџунков: таа е таа што разговара со Кирил на високи, интелектуални теми, таа е онаа што го разбира, таа е онаа што најчесто ги слуша неговите есеи, таа е еден вид претчитател, кој стои на наше место или, поточно, ние како читатели слушаме што говори Кирил со нејзини уши. Во таа смисла, таа е како некаков книжевен имплант во текстот, кој треба да ја извршува функцијата на *комби-унијен чииџиел* (како што се вели тоа во наратологијата) и со тоа укажува на едно далечно *орално* потекло на нарацијата на Маџунков. На оваа тема (трагите на оралноста во прозата на Митко Маџунков) може да се напише цел есеј, кому сега овде не му е ниту време ниту место, но треба да се укаже дека во наративната трансмисија на *Времејо на ирвасије*, секако, овој лик, кој е и лик-фокализатор на другите ликови (ги осветлува, ги допрецизира), очигледно има и функција на *слушател*. Сепак, Маџунков не го остава овој лик само во функција на имплицитен читател или фокализатор, туку му дава и негова сопствена, изворна психолошка димензија, успевајќи да ја долови и „женската страна на нештата“. Таков е следниот фрагмент, внатрешен монолог на Лена, нејзина фокализација, кој говори за монотонијата на бракот:

Кирил печати ретко – вистински ремек-дела, кој ќе ја разубеди Ана дека не е така? – а хонорарите, ако се сметаат преводите и разните дреболии, просечно гледано, му ја дуплираат платата: задоволна, само нека потрае. Здодевна егзистенција на работ од анонимноста, еден чекор пред уривањето на светот и целосната сиромаштија: мали барања, замаеност со работата; некоја повремена авантура, кога ќе се опијани: гоподин Задоволен и госпоѓа Задоволена. Деца-меца, маж-паж, работа-мабота, книшка-мнишка: среќна. Врталиште на границата на светот, отаде Ленините идеали.

МОДЕРНИЗАМ: ФЕНОМЕНОЛОГИЈА НА ВРЕМЕТО

Кога ќе се погледне подобро, романот на Маџунков е целиот во знакот на една експериментална лабораторија за проверка на сите веќе познати писателски алатки и постапки, грижливо опишувани и систематски класирани од страна на теориите на литературата. Сè е тука на проверка – се тестира крајната издржливост на секоја постапка, се хиперболизира, се набива и растегнува сè за да му се провери употребливоста. На пример, една од категориите

што се најсилно подложени на тест е – категоријата на времето. Јасно е дека модернизмот во прозата го внесе Бергсоновиот поим на менталното наспроти физичкото време и дека големо влијание врз сфаќањето на времето кај модернистите одигра и концептот на релативитетот на времепросторот кај Ајнштајн. „Времето забавува“ и „времето забрзува“ се најчестите поплаки на ликовите во *Времето на ирвасиите*, но и во другите романи, особено во последниот, *Пиџициите од ланскиите гнезда*. Впрочем, поимот на времето се наоѓа и во насловот на романот на Маџунков. Пред малку напишав дека одлика на романите на Маџунков е да се самоцитираат, да се интерпретираат, да се толкуваат и да се самообјаснуваат и дека се однесуваат кон себе онака како што една фуснота се однесува кон научниот текст што го дообјаснува. За таа метафикционалност (како одлика на постмодернитетот) ќе стане уште збор, но овде најпрвин треба да се појасни играта со насловот, нешто што Кирил (а, кој друг), како интелектуално супериорен лик ѝ го објаснува на Лена (а, кому друг), како компетентен имплицитен читател, а тоа е значењето на насловот:

„Ирваси? Какви сега ирваси? Од каде ти текнаа сега тие ирваси, *боџаџи*?“

(...)Тогаш тој ѝ објасни дека планетарното време на мислечкиот човек се викало така, *време на ирвасиите*, зашто неговото време се совпаѓало со времето на вистинските ирваси: колку живеат тие, толку траеме ние.

(...)

„И колку милиони години трае тоа?“, рече Лена мижуркајќи и пуштајќи му димни обетки кон ушите: многу години пред да излезе таа мода, ја скокоткаше сликата на тетовирани жени и герданосани мажи.

„Трае три-четириесет илјади години“, рече Кирил.

„*Три-четириесет илјади години*“, возвикна тогаш таа записано-стаписана, без трошка поза, со тон како да вели *три-четири дена*...

Тоа време на ирвасите не е линеарно, иреверзибилно, туку е речиси митско, повратно време, време ментално, а неговите синкопи, конвулзии, руптури и елипси ги чувствуваат речиси сите ликови на романот: над сите виси опасноста од амнезијата, заборавот, што е сјајна метафора за вистинскиот референцијален контекст на кој се однесува романот: Србија, 1986 година, најава за крајот на времето и на Апокалипсата, најава за распадот на големите социјалистички империи, каква што беше и СФРЈ. Сето тоа е како некаков претекст на Откровението според Јован, предвестување на крајот на светот, царство на Антихристот пред последната пресметка, Страшниот суд:

Она чудно колебање на времето, кое почна да се чувствува уште пред доаѓањето на гласовитиот помошник на Кирил, Ба Џун, а кое со неговата појава само ќе се засили, изгледа уште порано било некакво својство на Собата и заедничка карактерна особина на неговите жители (...) Затоа, неговото поместување во овој момент не може да се врзе за ништо друго освен за несигурноста на сопственото паметење, на заборавот.

(...)

Од каде беа тие слики? Како успеаја да се измешаат со денешните? Ана не знаеше ништо за мистериозното колебање на времето, и тоа ја застрашуваше. (...)

Ана токму ги прчеше усните како да се подготвува да каже нешто, можеби дека треба да слезе, но се премисли, така што токму тоа премислување доведе до извесен застој или дури сопирање на времето, до некакво неусетно прегрупирање на временските коридори, што создаде куса збрка...

И на трето место, каде што очигледно времето се сфаќа во просторна смисла, во духот на Ајнштајновата теорија на релативитетот:

Го одведе на Ридот, го застапа пред Портата и му го кажа претчувството врзано за тоа место. Помошникот веднаш се согласи дека просторот тука чудно се прекршува, што навестува соодветно колебање на времето.

Овие игри со времето, на кои толку се инсистира, имаат сериозни епистемолошки последици за романот, затоа што се носители на исклучително важни пораки. Тие пораки се речиси профетски, пророчки – непрекршениот простор покажува брз слом на империите од времето на ирвасите, како што, впрочем, и се случи со целиот социјалистички лагер во Европа во тоа време. Конвулзиите и синкопите на времето покажуваат дефинитивна смрт на историското, линеарно време, и вовед од колективното во индивидуалното време, време на лични истории и смрт на колективните идентитети. Таа игра со историското време има постмодерен вкус и веќе влече кон она што може да се именува како примарна субверзија на поимот на историјата, преку метафикционални постапки. Патриша Во за таа „субверзија“ на класичното, историско време вели: „Современата метапроза е истовремено и одговор и придонес кон многу потемелното чувство дека реалитетот на историјата е провизорен: нема веќе свет на вечни вистини, туку серија од конструкции, артефакти, непостојани структури. Материјалистичкиот, позитивистичкиот и емпирицистичкиот светоглед врз кој се базирале реалистичката проза веќе не постои“⁶.

⁶ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. – London and New York, Routledge, 1990, p. 10.

Во романите на Маџунков, посебно во *Времејѝо на ирвасиѝе*, се навестува и појавата на едно *ново*, повистинито време, време сврзано со големи преселби по лицето на земјата!

„А во што се огледа колебањето на времето?“ рече најпосле Птоломеј, припомнувајќи си на поранешните зборови на Ба Џун.

Тоа прашање, меѓутоа, не му беше по волја, зашто одговорот – можеби сличен на ноќно привидение – однапред го плашеше. Помошникот, мошне мирно, одговори со својот светол глас дека ова што тука се чувствува е само далечно ехо или предзнак за вистинското отворање на временските порти, кога ќе се разврти *висѝинскиоѝ* рингишпил, а тоа може да биде само во време на големата преселба.

Сите овие игри со времето треба да се сфатат не само како практично тестирање на интуитивизмот на Бергсон, кој се вгради во тековите на европскиот модернитет (заедно со теоријата на релативитетот на Ајнштајн и психоанализата на Сигмунд Фројд), туку и како еден вид личен мистицизам, толку карактеристичен за романите на Маџунков. Маџунков преку устите на своите ликови, всушност, ја застапува тезата за симултаност на сите времиња, односно тезата за *синџуларииѝеѝоѝ* на времето, без разлика на неговото привидно течење. Токму затоа со лаконска леснотија неговиот Кирил може да ѝ каже на Лена нешто што може да се прочита речиси на секоја страница од *Крајѝка исѝорија на времејѝо* на Стивен Хокинг:

„Ние сме *сеџа* во вечноста, таа *е* нашиот дом“, мирно рече Кирил како да кажува нешто обично.

(...)

„Собери ги луѓето од разни места и времиња на едно место во исто време – и ќе ја добиеш сликата на она што го викаме бесмртност или вечност.“

Сите овие постапки, се разбира, треба да се сфатат како ирониско-пародиски однос кон модернизмот. И воопшто, сета проза на Маџунков е израз на пародирање, за кое уште руските формалисти тврдеа дека е главниот покренувач на книжевната еволуција: само со пародија на старата форма таа може да воскресне во нова. Типичен пример за тоа е токму *Дон Кихоѝ* на Сервантес; апсолутниот почеток на модерниот роман се сврзува токму со пародијата како книжевна постапка. Така е роден омилениот роман на Маџунков, така се родени и сите негови омилени романи за нас. Пародијата на категоријата време е една од најважните ставки на тој список на пародиски форми.

Таа пародија често раѓа и брилијантни постмодерни интертекстуални вкрстувања. На пример, скратениот опис на некоја ситуација (дејство, локација), кај Маџунков често оди со повикување

на помош претходен текст (хипотекст) и со повикување на *компјутеризираниот чипател* како инстанција на актуелниот текст (хипертекстот). На пример, еве еден ваков „скратен“ опис, со помош на интертекст:

Тогаш првпат го спомена и тој израз, таа синтагма – како што се кажува учено, си ебало мајката што е учено – која нејзе ѝ зазвучи совршено неверојатно и празно, *како бродски илудизм кој се илудизираат уилузиите Кинези, како кај Џозеф Конрад...* (истакнатото мое)

Тој метафикционален, интертекстуален маркер, тоа „како кај Џозеф Конрад“, евоцира, во само четири лексеми, цел еден книжевен текст, и книжевен контекст – контекстот на европскиот модернизам, во кој Џозеф Конрад има сосема специфично место, за кое знаат малкумина читатели. Овој фрагмент, очигледно, бара *компјутеризираниот имплицитен и реален чипател*. Оној што не го читал Џозеф Конрад, нема да знае како таа сцена што е опишана на Лена ѝ „звучи неверојатно и празно“, но дури и некомпетентниот читател ќе мора да ги замисли „уплашените Кинези кои се тркалаат низ бродскиот труп“. Па, можеби ќе посака да побара, како следна своја книга, и некоја книга од Џозеф Конрад, за да научи што значи интертекстуалниот индекс „како кај Џозеф Конрад“!

ПРСТИТЕ НА КАМИ: НОСТАЛГИЈА И ЛУЦИДНОСТ

„Погледај ја добро оваа кафеана“, рече Кирил, „излитена, но стварна. Маса, чаршаф со сино-бели коцки. Евтин пепелник од зелена срча. Неиспиени чашки. Теофил Готје тврди дека ништо не е неискажливо. Не е, затоа што кажаното не е живо. И затоа што не е цело. Кој би можел да ја опфати и искаже *целосно* оваа *излитеност*, со она што во овој час го носиме во себе? Кој, освен неминливата стварност? Сè друго е крпеж“.

Овој цитат, како и многу други извлечени од романот/романите на Маџунков, покажуваат дека читањето на Маџунков подразбира постојана консултација на најразлични книги од различни полици на книжевната библиотека. Од оваа гледна точка Маџунков е можеби најкомплицираниот, најслоевит наш романсиер – скриен постмодернист. Нема негово дело, нема негов пасус во кој не се замешани туѓи книжевни или научни прсти (од лингвистика, преку астрономија, до филозофија и метафизика или мистика). Овој пасус е типичен пример за тоа. Мене во овој миг прстите ми посегнуваат по Ками, иако не сум убеден дека авторот на романот би се согласил со мене.

Зошто Ками, зошто *Мистификација за Сизиф*, зошто филозофијата на апсурдот за да се отклучи овој извадок? (Да се разбереме: оној што не го читал Ками, оној што не е *компјутеризираниот чипател*, исто

така ќе го прочита и ќе го разбере овој пасус и можеби ќе биде шокиран од свежината на перцепцијата и на поентата – дека освен стварноста сама, сфатена како знак за себеси – ништо не може да биде докрај *искажливо*). Токму овде станува збор за елементарниот апсурд – сфатен како состојба на свеста, како *сензибилизиет*. Кај Ками апсурдот е состојба на свеста (како и кај Кирил во овој извадок со кафеанска локација), состојба во гносеолошка, а не во психолошка смисла, состојба што настанува во меѓусебен контакт на човекот на (пост)модерната епоха и на (пост)модерниот свет. Човекот по дефиниција *сака да знае*; светот, по дефиниција, *се сѝројивсѝавува на ојкривање* со рационални средства. Човекот копнее кон тоа да го разбере светот, но тој, светот, постојано му се „измолкнува“. Така вели и Кирил во овој извадок, говорејќи за *излишеноста на кафеаната*, за коцкестите чаршави, за недопиените чаши, за дрвените стари кафеански столови: неговите зборови свонат: „...кажаното не е живо. И затоа што не е цело. Кој би можел да ја опфати и искаже *целосно* оваа *излишеност*, со она што во овој час го носиме во себе? Кој, освен неминливата стварност? Сè друго е крпеж“. Има за тоа клуч во *Мийоџ за Сизиф на Ками*. Мислам дека го имам. Еве го тоа место: „Какви и да се игрите со зборовите и логичките акробатики, да се сфати, тоа е, пред сè, да се обедини. Длабоката желба на самиот дух, дури и во неговите највисоки дејствувања, се соединува со несвесното чувство на човекот пред неговиот свет: тоа е барање за блискост, глад за јасност. Да се сфати светот за еден човек значи – да се сведе на човечкото, да се означи со неговиот печат (...) Таа носталгија за единството, таа глад за апсолутното го објаснува битното движење на човековата драма“⁷, вели Ками. Ако е така, тогаш сите рационални настојувања да се сознае светот, да се поврзат во Едно множествата факти што го сочинуваат нашето знаење за него и, конечно, да се обедини оној што го создава светот со тој свет во Едно – сите тие безуспешни напори за остварување на гносеолошкиот идеал завршуваат со една камиевска *носталгија* по апсолутот. Тоа е клучниот збор, емотивниот виолински клуч на овој параграф од романот на Маџунков – *носталгија*. И Кирил и Лена се длабоко носталгични, а не знаат зошто – им недостига сеопфатноста, Едното, апсолутот. Секој обид за именување, иако го имаат Теофил Готје како утешител и носител на аргументот дека „сè е искажливо“, завршува, сепак – носталгично. Постојаната глад за создавање на светот, за постигнување на тој камиевски апсолут – Ками ја именува со поимот *луцидност* („проникливост“, во македонскиот превод на делото). Луцидноста, постојаната будност на духот пред светот е причина за носталгијата по апсолутот. Луцидноста е настојување, вродена желба да се види светот *ишаков каков шѝо иѝој е*.

И повторно сме на омилената, најлизгава тема на Маџунков, онаа од Дон Кихот – правото на стварноста да се избори во кни-

⁷ Албер Ками: *Мийоџ за Сизиф*. – Култура 1996, стр. 26. Превод: Мирјана Тренчева.

жевниот текст за своја *йосївареносїй, осївареносїй*. Ете каде се допираат Ками и Сервантес, а Маџунков се обидува да ни го покаже тој допир, тој нивни невидлив шев. Несомнено е, од горниот извадок, дека и Лена и Кирил се носталгични во таа кафеанска седенка; несомнено е, исто така, дека се најлуцидните ликови во романот на Маџунков. Што се тогаш тие? Интертекстуални гласници на Ками или, едноставно, автохтони рожби-ликови на Маџунков? Одговорот нема значење за делото, тоа само говори за себе. И двата одговора се точни. Маџунков овде, едноставно, и без да знае, можеби е – Ками. Затоа што го читал, а кога писател што многу чита пишува – тој заборава на прочитаното, ги брише границите меѓу себеси и другите.

Еве уште аргументи за ова чудно интертекстуално вкрстување на Ками и Маџунков: „Овој свет сам по себе не е разумен, тоа е сè што за него може да се рече. (...) Но, тоа што е апсурдно, тоа е конфронтирањето на ирационалното и на онаа пламена желба за јасност, чиј повик најдлабоко одзвонува во човекот. Апсурдот, колку што зависи од човекот, исто толку зависи од светот. За момент, тој е единствената нивна врска“⁸, вели Ками. И на друго место: „Сакам да ми се објасни сè или ништо. А разумот е немоќен пред тие лелекања на срцето. Разбуден од тоа барање духот истражува, а наоѓа само противречности и безумија (...) Апсурдот се раѓа од соочувањето на човековиот повик и безумната тишина на светот. (...) Ирационалното, човечката носталгија и апсурдот што изнурнува од нивното соочување – ете ги трите ликови на драмата која нужно треба да заврши со својата логика за која животот не е способен“⁹.

Еве еден фрагмент од романот на Маџунков, кој буквално како да е пишуван според овие цитати: сцената е со Кирил и Лена, каде што тие ја чувствуваат ирационалноста, носталгијата и апсурдот како недостиг на светот:

„Тебе“, рече тој, „веднаш те вознемири простата вистина дека *времејѝо на ирвасиѝе* трае, како што ти се пристори, *мноџу* кратко. Свесниот живот на човекот не може да биде толку краток, како нешто, што го сметаме за бескрајно и го доживуваме како вечно, може да биде *ѝолку* ограничено – така ли помисли? Тоа ли те мачи?“

„Да, тоа“, намуртено рече Лена. „*Оџраничено*, минливо, *недосѝаѝочно*, смешно, глупаво – *несѝварно*, да редам ли уште?“

Според тоа, ние не го класираме романот на Маџунков во класата романи на апсурдот, затоа што чувството на апсурд, кое ги напаѓа во овој момент ликовите на Кирил и на Лена, не е исто што и поимот на апсурдот. Апсурдот не е ниту во човекот, ниту во светот, туку во нивниот *конѝакиѝ*, „како што и споредбата не е ниту

⁸ Исто, 29.

⁹ Исто, 34–35.

во еден од членовите што се споредуваат, туку меѓу нив; како што пламенот не е ниту во секалото ниту во кременот, туку во триењето што го произведува нивниот заемен допир¹⁰; станува збор за опозицијата човек – свет. Според Ками, сосема кратко, апсурдот, кого тој уште го дефинира како „грев без Бога“¹¹, завршува или со самоубиство или со надеж; кај Маџунков епилогот на оваа сцена се решава маестрално филозофски точно: овој префинет камиевски дијалог меѓу Лена и Кирил завршува со брутален, самоубиствен, анимален секс меѓу нив, и тоа додека Лена има менструација. Ете го и принципот на самоубиството (нема зачетие додека трае циклусот) и принципот на надежта (менструацијата навестува нов циклус плодност, а Лена во романот нема деца)!

Како и да е, камиевскиот феномен *ийоийалийейи* 99 (никогаш 100), е главна движечка сила на сите ликови на Маџунков. На сите нив нешто им недостига за среќа, макар било тоа и само ронка! Кирил се откажува од пишувањето, затоа што сфаќа дека и тоа не е тоталитет 100, туку тоталитет 99; ако е така, тогаш на Лена не ѝ преостанува ништо освен и таа да се помири, дека иако полуцидна од Ана, нема да има деца. Иако духовно целосно, стопроцентно го има Кирил! Но, неговата одлука да престане со книжевност како со непотребен занает во многу нешта личи на она што Ками го именува како *филозофско самоубиство*, при кое се жртвува – луцидноста, односно „способноста да се сознае нескладот меѓу нашиот копнеж и светот“¹². Аргумент: тој мисли дека воопшто и немал дарба за она што го работи, односно постоела неусогласеност меѓу неговата желба и она што реално го имал како дарба!

МЕТАФИКЦИЈА: МАЏУНКОВ, ПАТРИША ВО И ПОСТМОДЕРНАТА

Фасцинантно е како во духот на заложбите на Милан Кундера романот полека станува најумната книжевна форма на нашето време, поради неговата интензивна *есеизација*. Но, не секаде, не врз секој пример. Романите на Митко Маџунков, особено *Времејо на ирвасије*, е кристално јасен, позитивен пример за тоа! Во македонската литература Маџунков е уникатен по својата есеизација: кај ниеден друг автор тоа не се случува толку интензивно, екстензивно, и што е најважно – *на висийинскојо месјо*. Како што поетот знае дека римата е најприминентното семиотичко место за музикалност на неговата песна така и Маџунков точно знае, спацијално-композициски каде „да подметне“ есеј во својот проајрезис.

¹⁰ Nikola Milošević: „Alber Kami između lucidnosti i nostalgije za apsolutnim“, во *Antropološki eseji*. – Beograd 1978, „Nolit“, 34.

¹¹ *Мийоий за Сизиф*, op. cit, 46.

¹² Nikola Milosević, op. cit., 36.

Ако овој извадок го печатам независно, под кое и да е име и презиме, читателот со право ќе помисли дека чита *есеј*. Еве го, во целина (затоа што е брилијантен есеј и заслужува да биде цитиран во целина):

Хенри Џејмс: сиже без пукнатини, составено од јасни реченици. Теророт на сижеото, во сите облици: како се пишува расказ? А како се живее животот? Како треба да се помине еден неделен ден?

Внатрешни врски, треба да се најдат внатрешните врски.

Две можности: литература *во однос на светот* или *месно светот*. Првата ја признава стварноста на светот како непроменлива вистинитост. Другата не го прифаќа светот како стварност соодветна на својата вистинитост, туку само како граѓа врз чија основа тој може да се пресоздаде. Така светот се изместува и се поставува *во однос на делото*, „како спрема својата битност“. Всушност, тој продолжува да си врви по својот минлив пат, и не се обзира на делата, а тие, иставени од тој пат, ги чуваат, во цврста состојба, неговите облици.

Две наративни постапки кои произлегуваат од двете можности: едната го опфаќа сижеото од кое нема излегување; композицијата на втората е надвор од сижеото. Првата се потпира на светот од кој нема мрдање, втората се обидува да го потпре светот стоејќи надвор од него.

Два пристапа: градителски и ирониско-пародиски. Првиот е обид да се пресоздаде лошо уредениот свет од неговите материјални трошки, осветлен со она без што постоењето станува неинтересно, како и создавањето. Вториот е прифаќање на светот без остаток, како предмет на сопствен подбив: светот е лош, добри се делата во кои лошото е најдобро. Однос меѓу два матурски труда: Толстој – Флобер. Постои и трета можност: поврзување на обете постапки. Таа ја подразбира преобразбата на ироничната пародија во новосоздаден свет. *Дон Кихот*? Аркадија скриена во пазувите на *Дон Кихот*?

Два стила: едниот е бавен, другиот е забрзан. Бавењето ја обезбедува густината и длабочината. Забрзувањето ја овозможува ширината и сеопфатноста. Обете стилски постапки слеани во едно го создаваат вистинскиот стил: истовременото или барем наизменично мирување и движење.

Врски, врски, секогаш внатрешни, затоа што се невидливи: но стомакот сепак ги вари. Оној што ќе ги воспостави внатрешните врски на сите елементи... итн. Бла-бла. Како се пишуваат раскази? Како се живее животот? Како од едно попладне се создава кошмар?

Ми се чини дека нема подобар пример за целосна метафичност на романот во македонската книжевност воопшто од овој. Станува збор за она што Патриша Во меѓу првите го препозна како основно својство на метафичноста. Еве како таа го дефинира

ваквиот прозен регистар вграден како есеј во срцето на нарацијата: „Метароманите се обидуваат да ја задржат конструкцијата врз принципот на базичната и претпоставена опозиција: конструкција на фикциската илузија (како во традиционалниот реализам) и разоткривањето на таа илузија. Со други зборови, најмалиот заеднички именител на метапрозата е едновременно да се создаде проза и да се создаде исказ за креацијата на таа проза“¹³.

Овде читаме навистина цела мала теорија на прозата од личен карактер: таа не е цитат од некаква теориска расправа за книжевноста, туку личен теоретски опит, лично, писателско размислување над суштината на нарацијата и над нејзините можности. Тоа е автореференцијално огледување на сопствената проза во теоретскиот дискурс за неа, отпечаток на таа проза во теоријата, нејзино усидрување во теоријата и нејзиниот писателски идиолект. Се навестуваат два крупни наративни модела, но се чини дека писателот му дава предност на третиот, кој подразбира поврзување на двата – тој ја подразбира преобразбата на *ироничната пародија* во новосоздаден свет. И повторно се повикува *Дон Кихот*, како пример за тој трет, најтежок пат на нарацијата. За значењето на пародијата и нејзината вградена ироничност, за која говорела уште руските формалисти, веќе говоревме – таа иронична пародија, која и Маџунков ја потенцира во овој автореференцијален, метафикционален екскурс е извор на новата форма. Пародиската иронија за мртвата книжевна форма е истото она што се сапрофитите за мртвите тела: тие ги разградуваат (иронијата разградува и јаде) и од органската материја создаваат неорганска за да може потем таа да се претвори во нова органска форма. Во нова книжевна форма. Тоа е патот на создавањето на големите дела. Сè друго е само *ејџон-сџво*, работење врз старата форма, нејзино чување и доисцрпување. А, формалистите тврдеа – *формата умира во рацете на ејџонистите*. Маџунков затоа толку инсистира на *Дон Кихот* – генијалните дела нужно се раѓаат во пародиско-ироничен клуч. Тоа е книжевната акушерска клиника на новата книжевна форма – пародијата, која по дефиниција е ирониска.

РОМАНОТ КАКО СЕМИОТИЧКИ ОРГАНИЗАМ

Затоа оваа проза на почетокот ја споредив со еден вид магична кугла, во која се огледуваат и претходните, но и идните, ненавестени книжевни постапки. Затоа и овој роман го споредив со *Во регистрирацијата* на Ковачиќ, уникатно профетско дело на балканскиот роман. Во *Времето на ирвасиите*, како во некоја семиотичка машина (или подобро – семиотички организам) на пародиско-ирониската преработка се наоѓа сè што е впишано во колективната

¹³ Patricia Waugh, op.cit., 10–11.

меморија на книжевноста како стилска формација и постапка, но и она што допрва може да се насре на хоризонтот на иднината на современиот роман. *Времето на ирвасиите*, во таа смисла, е и книжевно секавање на сите претходни големи книжевни текстови од светската книжевност, но и книжевно пророштво за тоа по кои насоки ќе се движи судбината на современиот роман, романот на денешницата, клучната книжевна форма и во ова наше постмодерно време.

Секаков обид за насилно туркање на овој роман (како впрочем и на другите дела на Маџунков) во некаква однапред подготвена теоретска таксономиска фиока е однапред осуден на пропаст. Тој може да се етикетира како модернистичко-постмодерен роман според своите постапки, од кои некои веќе покажавме. Но, што со оние пасуси што очигледно се ирониско-пародични параграфи на веќе познати стилски формации? На пример, оваа очигледна пародија на срцевината на реалистичниот опис – непотребниот детаљ (оној за кој пишуваше Ролан Барт како детаљ што нема симболично значење, туку само служи да го усидри дејството во она што се вика контингенција – случајност на стварноста): станува збор за многу важен дијалог за разбирањето на симболиката на времето на ирвасите, кој завршува со очигледно непотребниот детаљ – сликата на трамвајот број 10, кој случајно му паѓа во видното поле на Кирил, и каде што бројот 10 нема никаква симболична улога, туку претставува „упад“ на случајноста на стварноста во книжевната структура: „Да е, нема да се вика крапински, или Неандерталец“, рече Кирил загледајќи во трамвајот број десет кој стоеше на станицијата сиروهј прозорецот: бел и сферичен личеше на шориедо кое сака да си ја чука главата со друго шориедо (истакнатото мое). Ваквите очигледни пародии на реализмот имаат и своја непародиска функција – тие го прават тој дијалог и реалистичен, повистинит, токму поради акумулацијата на непотребни, стварносни детали. И навистина е тешко кај Маџунков да се издвојат пародирањата на некоја стилска формација со нејзината реална цитатност! Во тие игри се поставуваат безброј слатки семантички стапици за читателот и за неговото уживање.

И конечно, романот *Времето на ирвасиите* (како и другите романи на Маџунков) е роман што сериозно не опоменува дека треба да се биде крајно внимателен во, инаку, лесната (зло)употреба на терминот „постмодерно“ денес. Тој покажува дека постмодерната, за која денес толку зборуваме – не е стилска формација, ниту книжевен правец, ниту движење, туку универзално својство на добрата книжевност. Таа е стара колку и книжевноста, поради интересубјективната на говорот, поради интертекстуалноста, која е плодна и полезна само ако му припаѓа на регистарот на пародиската иронија, онаа што создава нови форми. И Дон Кихот е интертекст, и тој е постмодерен роман, и тој е метафикција: неговата иронија и пародија можеби денес, поради трансисториската вредност, ни изгледаат послаби одошто за тогашниот читател, но тие се видливи, перцептибилни дури и за нас, луѓето на дваесет и пр-

виот век. И драмите на античките трагичари се интертекст, постмодерни во денешната смисла на зборот, затоа што прават скромна пародија на митовите (на пример, *Цар Едип* на Софокле).

Затоа можеби е најдобро да се каже дека *Времето на ирвасиите*, како и другите романи на Маџунков, не е постмодерен роман, туку роман за постмодерното, а можеби и веќе постпостмодерното време. Роман што на едно време се обидува со исцицана смисла да му инјектира значење и епистеми. Тоа, се разбира, подразбира неразбирање од традиционалната критика и од секој доктринарен, нормиран и конзервативен методолошки пристап кон текстот. Тоа подразбира и една мошне критички интонирана позиција на овие романи кон помодното, она што сака да се допадне, кон кичот, кон уметноста што не бара напор, кон бестселерот како погубен пад на сите уметнички вредности. Тоа подразбира, во извесна смисла, да се плати цената на конституцијата на македонскиот наратив и тој да се доведе до највисоките уметнички вредности на делата од светската книжевност без, притоа, да се земе за себе – ништо. Позицијата на романите на Маџунков е да бидат крупни свртници во еволуцијата на македонската книжевност. А, судбината на авторот на таквите дела (сите книги на Маџунков се, всушност, една иста, Голема книга) можеби најдобро се гледа до репликата што му ја кажува Иван на Кирил во еден разговор: „Патем“, не издржа Иван, „ти знаеш дека Сервантес фрлил клетва кон оние што би се осмелиле да го кренат неговиот херој од гробот и по третпат да го загонат по патиштата?“

Митко Маџунков е еден од тие што се осмелиле да го стопрат тоа, без разлика на клетвата.

Елизабета Шелева

ПТИЦИТЕ ОД ЛАНСКИТЕ ГНЕЗДА ОД МИТКО МАЏУНКОВ

Книжевното творештво на Митко Маџунков отпочнува во седумдесеттите години од XX век – паралелно во две книжевни и културни средини – *српската* (во која работел и живеел околу 40 години) и *македонската* (во која се враќа на 63-годишна возраст).

Митко Маџунков е писател-*полиграф*, кој е творечки активен и потврден во речиси сите книжевни жанрови: почнувајќи најнапред со жанрот на *расказот* и со *кусок расказ*, со објавени 11 книги; потем, со енциклопедискиот жанр, *романот* – со објавени пет авторски дела; како и со *драмското творештво*, во кое се јавува како автор на шест драми и, најнакрај, во полето на книжевната *есеистика* – со три објавени критичко-есеистички книги, кои опфаќаат различни теми и автори.

Временски земено, неговиот опус се протега на повеќе од 40 години – а типолошки и поетички тој се совпаѓа со подемот на современата – ерудитивна и метајазично освестена – поетика на *постмодернизмот*.

Маџунков, кој најголемиот дел од својот живот го поминал во Белград, уште од 1984 г., по свој личен избор, одлучил своите дела да ги пишува исклучиво на македонски јазик, иако со таквиот чекор свесно се изложил на сите искушенија и предизвици неговото дело да остане донекаде „гетоизирано“.

Меѓутоа, во време кога македонскиот културен идентитет е атакуван на најразлични и не секојпат јасно видливи начини – најголемата мисија и одговорност на секој автор – според Маџунков – е да му изрази *уметничката лојалност на мајчиниот јазик* токму во и преку сопствените книжевни дела. На тој начин авторот дава суштински аргумент и недвојбена потврда за творечкиот раскош, за креативниот потенцијал и за автентичноста на самиот тој јазик.

Птиците од ланските гнезда е возбудливо и речито сведоштво за вкрстените, меѓусебно измешани судбини на луѓето – лоцирани во само еден единствен ден, во 1986 година, во најголемата балканска метропола, Белград. Тие се симболички поврзани со еден немил повод од блиската историја, нуклеарната катастрофа во Чернобил, која во романот фигурира како глобална метафора за натамошниот повеќекратен распад, за комплексната хаварија што подоцна неотповикливо ќе ја обележи и ќе ја измени сликата и реалноста на нова Европа.

Овој роман ги содржи *енџрамиџе* на колективната културна меморија карактеристични за ова комплексно поднебје, разнебитено по различни етнонационални, културални, политички линии на поделба и несогласување, кои, на крајот, доведоа до насилан, воен распад и бројни жртви.

Насловот на делото упатува на *меџафората на Преселбиџе* (која, да се потсетиме, ја содржи и прочуеното дело *Селигби* од Милош Црњански). Испразнетите (доброволно напуштени или насилно одземени и разурнати) Гнезда од делото на Маџунков – се повикуваат на еден краток извадок од *Дон Кихот* на Мигуел Сервантес – претворајќи се во траен белег, во неизбришлива стигма на овие простори и нивните поколенија, каде што личната судбина на ликовите е неразделно проникната од колективниот фатум на нацијата и на земјата. Впечатливата, книжевно заокружена метафора на преселбите и на напуштените гнезда, покрај другото, во себе го вклучува моќниот интертекст на Цепенковиот *Силјан Шиџкоџи*, како парабол за непослушноста и поделеноста на македонските Словени, а на која Маџунков ѝ посвети голем, вдохновен есеј, под наслов „Штркот единак и неговото јато“.

Насловот на овој обемен, полифониски композиран роман, кој се протега на 554 страници, претставува *моќна меџафора* за длабоко хуманата и, поради тоа, не помалку трагична визија на нашето, крајно неизвесно, а, според многу показатели, и апокалиптично време. Преселбата на птиците прераснува во трагичен именител (еквивалент) на сеопштата, длабоко непредвидлива и неизвесна преселба на луѓето, децата, домовите, нациите, културите, државите, иднината – сама по себе...

Притоа, без да ѝ наштети на својата метафизичка димензија, романот на Маџунков искажува беспопштедна критика (и лично, пресметка „платена“ на своја кожа) по однос на погубните *националистички сџереџиџи* и *националистички идеџџи*, кои имаа(т) фатален учинок на овие простори, почнувајќи од 90-тите години, па сè до денеска.

Неслучајно ликот на Дон Кихот е уште една од моќните метафори што кружи низ ова монументално дело на Маџунков – бидејќи најголемиот број од ликовите по професија се библиотекари, луѓе упатени на Книгите и на знаењето што е складирано во нив. Тоа се луѓе низ чија оптика се прекршува сиот апсурд, суровост и безизлезност на едно време на масовни хистерии, националистички паранои, опсесивни прекројувања на градовите и на државите во нови, фантомски битија.

Пџиџиџе од ланскиџе гнезда не е само фреска на едно драматично време-простор, на еден некогаш прекрасен град и трагично разнебитена држава, туку и роман каде што се рефлектира за местото и за смислата на културата денес, потем и на книжевноста/уметноста, односно Книгата – во времето, кое нема „време“ за длабоките, вистински потреби на човекот, време што ја заборава огромната вредност на духовната храна.

Романот на Маџунков избобилува со прегнантни и, неретко, афористички искажани констатации, кои се однесуваат токму на статусот и на третманот на културата во времето на неолибералниот, конsumerистички капитализам. За разлика од голиот прагматизам на денешницата, која на културата гледа како на нерационален издаток и неоправдан трошок – во романот на Маџунков се вели: „Во тоа е смислата на културата, да имаш нешто што не ти треба“.

Културата и уметноста стануваат особено важни токму (или, наспроти) епохата на голиот, безобсирен фундаментализам на (капиталистичката) економија и нејзината нескриена похотливост за профит (добивка), како и наспроти суровиот прагматизам на партиско-политичката (над)моќ – кои, заедно земени, остануваат неизлечиво рамнодушни кон личната драма(тика) на „шџиркоџе-единак“, како што порачува програмски насловениот истоимен есеј на Митко Маџунков

Од друга страна, фундаменталниот (и во идеологијата често злоупотребуван) сооднос меѓу животот и литературата – Маџунков интерпретативно го „пресвртува“ и го преформулира на следниот начин:

„Вистинската книжевност е колонизација на животот, населување на неговите простори со многу невидливи паралелни светови скриени во книгите... Самото траење на делата спроти очигледната минливост на животот, пресудува во корист на уверението, дека Литературата не е дејност во однос на Животот, туку Стварност место Животот“.

Да заклучиме, *Пийициџе од ланскиџе җнезда* е урбан роман, речито сведоштво за луѓето што се *акџуелни денес, урбаниџе* луѓе и нивните судбини; роман за трагично осамените индивидуи низ кои се прекршува *колеkџивнаџа карма*, или осуденост на само еден, безалтернативен простор, време, нација, култура. Или, можеби, подобро кажано – осуденост на ултимативна *криза*.

Иако романескните ликови се (речиси донкихотски) упатени или поврзани со книгите (или Библиотката, како нивен легитимен Дом) – тие не дејствуваат книшки (безживотно, стерилно). Напротив! Секој(а) од нив, на себе својствен, егзистенцијално обусловен начин, се соочува и се носи со сопствената обездоманост или, подобро кажано, фрленост во една вознемирувачка, турбулентна епоха на сурови промени и предизвици.

Маџунков дава храбар, есенцијално пречистен пресек на едно заедничко и не помалку *џтрауматџично совремие* – чија агонија/оттуѓеност сѐ уште непризнаено отчукува во секого од нас, со целосно право, барајќи ја својата насушно потребна смисла, порака, утеха, одговор, оправдување... Но, не помалку важен, притоа, останува впечатокот дека раскажувачот вешто ја одбегнува стапицата на патетиката, на очајот или на *җолаџа констџаџација на жрџивеносџа* – со тоа што, во својата раскажувачка постапка, *луцидно* го

вградува (во основа трансцендирачкиот „зачин“) на *хуморот*, лековитата (само)иронија, филозофската рефлексивност и не помалку вредната, исцелителна моќ на културата и на уметноста.

Отаде, книгата на Маџунков е богата *йолемична* расправа на повеќе интелектуални и морални рамништа – која храбро се фаќа во костец со своето разнебитено и драматично совремије, со сопствените (роднокрајни и национални) стереотипизирани слики и претстави, со самата поливалентност на актуелната „балкански“ распослана историја.

Романот *Птици од ланскиот гнезда* е книга-водилка без чија лековита моќ, која е, во исто време, горчлива и луцидна – сите Ние, метафоричните „луѓе-птици“ од Силјановото племе – тешко би можеле да го најдеме патот до своите насушно потребни, често напуштани – *духовни Гнезда*.

Лидија Капушевска-Дракулевска

СЕНКИТЕ НА МИНАТОТО

(Низ призмата на романот *Пјитициџе од ланскиџе жнезда* на Митко Маџунков)

АПСТРАКТ

Романот *Пјитициџе од ланскиџе жнезда* на Митко Маџунков (1943) е добитник на наградата „роман на годината“ на македонскиот „Утрински весник“ за 2012 година, која во месец март минатата година се додели по 14-ти пат. Се работи за еден урбан роман, речито сведоштво за трагично осамени индивиди, низ кои се прекршува колективниот фатум на нацијата и на земјата. Иако дејството на овој обемен, полифониски компониран роман е сместено во еден конкретен типичен балкански град – Белград, интертекстуалните вкрстувања со значајни книжевни дела (Дон Кихот) и клучни настани од светската историја (Чернобил), како и играта со времето (јунаците понираат во паралелни светови), создаваат впечаток за „панпланетарна енигма“ (Венко Андоновски). Критиката го определи ова комплексно остварување како мокна метафора на Преселбите (по аналогија на култните *Селигби* на Милош Црњански), сфатени како траен белег, трагична визија на нашето поднебје разнебитено по различни етнонационални, културални и политички линии на поделба и несогласувања, во едно крајно неизвесно и апокалиптично време.

Клучни зборови: Митко Маџунков, македонски роман, културна меморија, идентитет, игра со време

„Од каде си?

Од Југославија.

Зарем постои таква земја?

Не, но јас, сепак, дојдов оттаму“.

(Анонимен автор, почеток на книгата *Децаџа на Ајланиџа*, зборник есеи од млади луѓе, екс-Југословени, избегани поради војните, уредник Зденко Лешиќ, 1995.)

„Времето што го создаваат часовниците постои само ако некој го мери или го брои. Наспроти тоа, вистинското време е она што до крај се троши и има свој крај, што се состои од отчукани часови; со еден збор, тоа е животното време што го нарекуваме ‘историја’. Го нарекуваме така зашто секој човек што живее во своето време наоѓа во него траги од другите времиња што не се негови, времиња што веќе се потрошени и што поради тоа ги нарекуваме ‘минато’“.

Овие размисли на шпанскиот филозоф Ортега-и-Гасет („Оживување на сликата“) се релевантни за најновиот роман на современиот македонски писател, драматург и есеист – академик Митко Маџунков, *Птициите од ланскиите гнезда*, објавен во 2012 година и прогласен за „роман на годината“, награда на дневниот „Утрински весник“. Станува збор за автор што потекнува од Македонија, но кој целиот свој работен век го поминал во библиотеката на градот Белград, а по пензионирањето, од 2006 година, се враќа и живее во Македонија. Пример за дводомен писател: пишувал и на српски и на македонски јазик, наградуван е и во едната и во другата културна средина, инаку голем поклоник и популаризатор на фантастичната проза и на кусиот расказ во 70-тите години на минатиот век, на расказот-цртичка и на расказот-сон.

Одбирајќи за мото на својот роман една мисла од *Дон Кихот* на Сервантес, која гласи: „Во ланските гнезда нема птици оваа година“, Маџунков не само што прави омаж на првиот роман во европската книжевност, почетокот на сите почетоци, туку и честите реминисценции на Сервантес и неговиот култен лик чудесно се рефлектираат и ги проникнуваат судбините на ликовите од *Птициите од ланскиите гнезда*. Дон Кихот е суштество на фикцијата *sui generis*: мисли дека живее во друго време од она во кое навистина живее; осамен поединец, едновременно смешен и возвишен. Токму такви се и плејадата ликови во романот на Маџунков. Еден од нив, инаку страстен обожавател на Сервантес, дури е и именуван по аналогија на Дон Кихот – се вика Дондоне. Впрочем, имињата на јунаците се симболични: баба Македонка, келнерот Дража Михајловиќ, Елена Гончарова Ридска, Планета Песимист со прекар Армагедон, Ангел, Граматик, Еленко Историк, Антонио де Растинџак, Блумен (или Човекот во сиџо), Птоломеј, Фурнациев, Кирил Водочки, Чернобиленд (по аналогија на Леголенд)...

Понесени од виорот на политичките промени, иако живеат во еден конкретен, реален хронотоп – Белград 1986 (но и дваесет години потоа), јунаците на Маџунков пропаѓаат во временски дупки, во паралелни светови и виртуелни реалности, во соништа и во сеќавања, во љубовни копнежи и во носталгични замки на потеклото и на идентитетот, но и во сомнамбулни, кошмарни халуцинации, како и во катастрофични и апокалиптични визии на иднината, како на личен, индивидуален така и на колективен и национален план. Играта со времето и со просторот, таа омилена „фантастична“

тема на Маџунков, мајсторски и вешто е инкорпорирана во расказното ткиво на романот. Автобиографското искуство на писател-Македонец, кој долги години живеел и творел во српска средина, му овозможува на авторот однатре и однадвор, мошне луцидно и самокритички, да ги лоцира сите проблеми и стереотипи, сите заблуди и историски неправди врзани за колективните трауми. Тој двоен поглед и кон себноста и кон Другиот, но и на себе како на Друг или на Другиот како Јас, со оглед на околностите дека нараторот во романот (Македонец), исто така, живее и твори во друга средина (Белград), ги маркира сите невралгични точки околу националниот и културниот идентитет. Во оваа смисла, еве неколку афористични, иронични и самоиронични констатации што ќе ги сретнеме на страниците од романот: „Ја мразеше таа македонштина, тоа вечно каење и жалење, па да, печалбарството, ресантиманот, сите оние деминутиви, полигави одошто кај Русите“, или: „Македонците се народ кој не чита книги, а светот е пак народ кој не ни слушнал за Македонците и за нивниот крал Хунзо Хималајски, а камоли да им ги чита книгите“, или: „Се побркал во умот од копнеж по родниот крај“, „Сите Македонци страдаат од носталгија, бетер од Србите“, или: „На картата, Југославија личи на пиштол, а наскоро ќе се претвори во седум-осум биволски лајна посрани по Балканите“, или: „Кој менува име? Ние нека бидеме први“, името е „конвенција, договор“, „Името може да ротира како групното Претседателство на државата“, итн.

„Во моите романи може да се следи една раскажувачка нишка врзана за ‘заминувањето’, кое е комплементарно со ‘враќањето дома’“ – истакнува Маџунков во едно интервју и трагите на ликовите и на мотивите од својот најнов роман ги лоцира во романот *Кон друѓаџија земја* (1993), со кој, всушност, и започнува „преселбата на птиците“ и потрагата по „старите гнезда“, а особено во романот *Времето на ирвасиите* (2003), кој претставува вовед во *Птициите од ланскиите гнезда. Ирвасиите...* се случуваат во една сабота во мај 1986 година (веднаш по Чернобил), а *Птициите од ланскиите гнезда* го опфаќаат следниот ден, недела, но и идните, не де нови туку – години. „Поради тоа, нужно е да дојде до ‘изместување на времето’, кое, од една страна, ќе стане метафора за луѓилото на светот, а од друга страна, ‘технички’ ќе ја овозможи таа временска згуснатост“.

Падот во времето може да се сфати и како пад во постоењето, по аналогија на „источниот грев“, кога Адам, наместо блаженство, одбрал драма; падот во времето може да биде и пад во јазикот, во смисла на Слотердајк и неговата култна синтагма: „Да се дојде на свет, да се втаса во јазикот“. Хрватскиот сликар и есеист Јагор Бучан прави типологија на „падот“, сфатен како „опаѓање на интеграциските компетенции на поединецот (или на група поединци)“, како образец/модел на еден книжевен лик, која (типологија) ја одразува следнава деклинациска низа: 1. *Метифизички ѝаг* (источ-

ниот грев/онтолошка оскудност), 2. *Ойшѝесѝвен ѝаg* (декаданса на политичкиот, социјалниот, институционалниот статус), 3. *Морален ѝаg* (малодушност, престап, прељуба, предавство, злосторство) и 4. *Физички ѝаg* (несреќа, зависност, хендикеп, болест, смрт). Безмалу сите модели егзистираат и во романот на Маџунков. И, уште: парадоксите што ги шири времето како категорија на големите теми на колективот и драмата на изгубениот идентитет го детерминираат и прашањето за историската втемеленост на романот.

1986. Драматична година, кога, всушност, започнува „забрзаното распаѓање“ на поранешна Југославија, чиј симболичен знак е Чернобил. „Чернобил не само што не озрачи туку го означи и почетокот на крајот на XX век“ – пишува Дубравка Ораиќ-Толиќ во една своја студија и продолжува: „Во малото украинско гратче спроти тогашниот Први мај во тогашниот Советски Сојуз, во воздух одлета дваесеттиот век и целата модерна култура. Атомската бомба е фрлена на Хирошима за да се победи фашизмот и за да се заврши Втората светска војна, (...) зло направено во име на доброто. Чернобил беше атомска бомба вградена во темелите на Истокот, која експлодира поради дотраеноста на системот. Тоа беше длабок израз на слабоста на Истокот, бездна за модерната култура (...), ослободено зло без никаква цел, таинствено самоубиство на комунизмот, кој го раздрма Западот. Моделот беше чудесно заразен. Падот на Берлинскиот ѕид, распаѓањето на Советскиот Сојуз и неговата балканска копија – Југославија, сето тоа се одигра според сценариото на истата последователна реакција. (...) Крајот на XX век, се чини, не е ништо друго, туку дупка во времето, време без календар“ – заклучува Ораиќ-Толиќ.

Овие мисли се созвучни со „запреното време“ во романот на Маџунков, со реалните и со надреалните патувања во времето што ги реализираат неговите јунаци, со бројните временски резони во една вознемирувачка, турбулентна епоха, епоха на сурови промени и предизвици. Времето како четврта димензија на просторот, немоќта на човекот во трката со времето, временската празнина, „црната дупка каде што времето умира“ или губењето на временските координати како губење на идентитетот..., се само некои од можните лавиринтски патеки што се отвораат пред ликовите од оваа проза. За илустрација, посочуваме еден извадок: „Часовникот и понатаму покажуваше еден часот попладне. Толку беше кога дојдоа на терасата (...) Го принесе рачниот часовник до увото и наслушна: тивкиот механизам одвај чујно работеше, како да се дошепнува со времето за кое беше задолжен да го размрда; но стрелките останаа неподвижни. Тоа беше веројатно доволна причина за аларм; но тој не рече ништо. Состојбата на хибернација, на целосно мирување слично на смрт, за чудо, не го уплаши. Знаеше дека е во прашање еден од оние гранични феномени кои – како ни постоењето на Господ – не можат рационално да се објаснат, ниту пак да се докажат освен со нивното отсуство или присуство. ‘Вре-

мето застанало', рече Кирил. 'Тоа е доволна причина човек да се мрдне од местото'."

Јунаците од книгата, „луѓето со два живота и една биографија“ (како што би рекла Дубравка Угрешиќ), се директно или индиректно поврзани со „Библиотеката“ (се разбира, сфатена како книжевна метафора); тие добиваат чудни и таинствени пораки за учество на Конгрес на библиотекарите на Устието во Белград. Интересно е што секој одделен лик добива сосема различни пораки, кои неверојатно коинцидираат со нивните индивидуални судбини и со целосно личните искуства, за кои е невозможно некој друг да знае, па токму затоа пораките добиваат или ироничен призив или, пак, застрашувачки димензии, во орвеловска смисла.

На пример, пораките што ги добива Рина, еден од ликовите, гласат: „Прошетка по хипотенузата“, „Зрнце“, „Кибритче без чкорче“. „...Котите на нејзиниот стан во Нов Белград, на Музејот на современа уметност (или сеедно, на кафеаната Утока) и на бавчата на Венеција во Земун создаваат правоаголен триаголник со хипотенуза покрај реките Сава и Дунав (Дунавац). Оној што го пратил ливчето бездруго знаел дека таа речиси секојдневно шета по 'хипотенузата'. Зрнце бил прекарот што ѝ го дал Кирил, поради ретката крвна група АВ со негативен резус фактор. Добро, тоа можел да го злоупотреби некој што слушнал дека тој ја вика така, Зрнце, но за Кибритчето, што не се однесувало на кибрити и чкорчиња, туку на кафеаната Кибритче на Топчидерска ѕвезда, каде што почнала нејзината љубов со Дондоне, не можел да знае апсолутно никој, освен тие двајцата, кои биле доволно дискретни да не го разгласуваат она што треба да остане тајно“.

Еве уште еден пример: Лена, која 20 години по Чернобил го чита ракописот на Кирил Водочки, во еден миг (токму читајќи го цитираниот дел за Рина) и самата ќе влезе во приказната и ќе се сети за сопствените добиени пораки, кои гласеле: „Невеста сина“, Паркот на пријателството – Аркадија“, Матка (празна). „Иако зборот значеше и матица (од пчели или средина на реката) и маткање (лажотење), Лена беше сигурна дека се однесува само на материца и дека гнасна алузија е насочена кон неа – дека нема деца. (...) Невеста сина, невеста сина – што беше тоа, од каде ѝ беше познато? (...) Тогаш ѝ светна: тоа беше дел од еден стих, невеста сина на морето зелено. Стихот беше од некоја драма од Гура Јакшиќ што го запомни од еден цитат на Црњански: се однесуваше на градот Венеција. (...) Од каде знаел поетот кој бил и сликар (...) дека морето околу Венеција е зелено, а самиот град син, се прашува Црњански. И таа се прашуваше, вчудовидена, од која адска дупка стигнала до неа таа порака, токму во моментот кога застана пред бавчата на Венеција. Може ли тоа да биде случајно? Потоа, тука беше и Аркадија, не онаа по која мечтаел Дон Кихот при крајот на животот, туку онаа што таа ја запомни од својата прва љубовна средба со Кирил во кафеаната Морава близу до семинарот во

Таковска, нешто што беше само меѓу нив двајцата, поради што таа тоа нивно заедничко време и го нарече така, 'престој во Аркадија'. (...) Кирил тогаш ѝ ја откри таа мала тајна, дека Аркадија била времето пред хомо сапиенсот, вечноста населена со растенија и животни: земниот рај“.

Романот на Маџунков е пример за *роман-енциклопедија*, како метод на создавање, а особено како мрежа на поврзување факти, личности, настани – минати и идни, реални и имагинарни, можни и неможни... И, сето тоа, како што може да се види од посочените извадоци, се случува со помош на семантичкиот потенцијал на зборовите, на мајсторски изведената вербална „игра“ или богатиот и разновиден јазичен колорит и неговиот ефект врз менувањето на феномените што се во фокусот на авторовиот интерес. Впрочем, Маџунков добро знае дека секој живот е енциклопедија, библиотека, архив, попис на предмети, збирка на стилови, каде сè може да биде измешано и повторно средено на сите можни начини; и уште: дека секој од нас е комбинација од информации и реални искуства, од прочитаното и од доживеаното, од сеќавања и од имагинарни копнежи или стремежи. Пораката, пак, како клучна наративна алатка во романот, укажува на неопходноста да се излезе од ограничената перспектива на индивидуалното *јас* и да се воспостави релација со некои „други“ *јас*.

Пораките што ги добиваат јунаците личат на библиотечните каталожки ливчиња со перфорација околу која пишува: „сирни во дупката“. Токму тоа е *хронојойој* на *йрајој* (како што би рекол Бахтин), бидејќи, откако љубопитно ќе сирнат низ дупката, ликовите пропаѓаат во некоја друга временско-просторна димензија на постоење, влегуваат во некоја своја „друга“ приказна. (Мора да се признае, мошне инвентивна досетка на авторот.)

„Највисоката задача на романот е да создаде нова приказна“ – истакнува Маџунков во споменатото интервју по повод наградата „роман на годината“ и појаснува: „Во ‘Птиците’ тоа, меѓу другото, се постигнува преку пораките што доаѓаат од непознат извор и ги собираат јунаците, од сите страни на земјата, во исто време на едно место. Композицијата во вид на зраци или пајакови нишки ќе ја формираат онаа ‘критична маса’, што потоа ќе ја овозможи експлозијата, кога се ќе се разлета на сите страни, со што ќе почне ‘преселбата на птиците’. Галеријата ликови се градивните елементи на тоа ткиво, во кое секој лик има своја сопствена, често луда и исклучителна точка на гледање, од чија оркестрација се создава полифонискиот звук со многу дисонантни тонови“ – заклучува Маџунков.

Не е тешко во овие размисли да ги препознаеме ставовите на еден Бахтин за дијалогичност и полифоничност на романот, или категоријата *многустраност* на која Итало Калвино ѝ посветил едно од своите, за жал, неодржани *американски предавања*: „Постои многустран текст во кој единственоста на едно мислечко *јас* се

заменува со разновидноста на субјекти, гласови, поглед на светот, според моделот кој Бахтин го нарече ‘дијалошки’ или ‘полифониски’ или ‘карневалски’, чии предвесници ги најде од Платон преку Рабле до Достоевски“ – читаме кај Калвино. Очигледно, автопоетичките изјави на нашиот Маџунков се созвучни со размислите на италијанскиот автор.

Сите експлицитни и имплицитни интертекстуални проникнувања со книжевното и културното наследство со кои избобилува романот на Маџунков, се оние „сенки на минатото“, без кои не би постоела ниту сегашноста, ниту иднината. Зарем и самиот Конгрес на библиотекари, кој треба да ги поврзе настаните и јунаците од драматичната година кога започнува „забрзаното распаѓање“, не претставува алузија на Ноевиот ковчег и на библискиот потоп?! Не случајно ликовите се библиотекари, одбрани луѓе поврзани со книгите, со знаењето, што ќе рече и со книжевноста (уметноста) и со чинот на творењето како единствен спас и излез од сеопштото лудило! Зар Библиотеката, сфатена во борховска смисла, како универзум, како тоталитет на постоењето, не е *месџо на меморија* и извор на *идентитџејџоџи*?! Неслучајно, на страниците од романот постои цел еден есеистички дел – прослава на книжевноста:

„Вистинската книжевност е колонизација на животот, населување на неговите простори со многу невидливи паралелни светови скриени во книгите. Ако оживеат световите од книгите што го носат животворното семе, ќе добиеме една нова вселена создадена, место од атоми и од клетки, од букви и од зборови.

Се смета дека интеракцијата меѓу Животот и Литературата не е безусловно реверзибилен процес и дека таа може да се восприема само додека постои свесен живот. Тоа е претежно гледиште кое се базира врз вообичаената претпоставка дека литературата е Нешто Во Однос На Постојењето. Макар што смртта – тој стар капетан на сите конечни патувања – како да го демантира тоа: самото траење на делата спроти очигледната минливост на животот, пресудува во корист на уверението дека Литературата не била *gejnosij* Во Однос На Животот туку *сivvarnosij* Место Животот. Дури и тогаш кога веќе нема ни Живот ни Постојење“.

*

Романот *Пийницијѝе од ланскијѝе гнезда* е првата книга од замислената целина; останува да го почекаме продолжението за да го дознаеме финалето.

Митко Маџунков

ПРИКАЗНИ ЗА ЃАВОЛОТ

ЃАВОЛОТ АБВГДУВА, ШТО НА ЃАВОЛСКИ ЗНАЧИ СЕ ПРЕТСТАВУВА

Сигурно сте слушнале за мене, но, сепак, да се претставам: јас сум ѓаволот од приказната за лошата жена. Ако ја знаете таа приказна, треба да знаете дека е таа само за вас приказна, а за мене е сурова стварност. Да ве потсетам, за секој случај.

„Имало немало некогаш една лоша жена.“ Добро ли е така за почеток? Не, не е добро. Дека „имало“ – имало, но ми пречи она „немало“. Кешки да немало, но ја кога имало! Ми го мати мозокот и она „некогаш“. Не „некогаш“, туку имало секогаш, а има и сега, јас тоа најдобро го знам.

Ке биде подобро да го промениме почетокот, кога не можеме да го промениме крајот; значи: „Си била една лоша жена...“ Е, како да не, „си била“, ни тоа не чини; кога тоа „била“ кога сè уште ми квачи јајца во дупката? Гледам дека не било лесно да се почне приказна. Најдобро да фатам без почеток, одоколу: „Приказната за лошата жена ни кажува...“ Е ајде да чуеме што ни кажува?

Додека лошата жена одела со мажот покрај една ливада, мажот за да се направи голем домаќин рекол дека е ливадата убаво окосена, а жената за да биде по нејзино рекла дека не е косена, туку е стрижена. Додека се справале така, жената му тутнала два прста пред очите и штрицкајќи со нив како со ножици почнала да вика: „Стрижена, стрижена“, па не гледајќи си пред себе, онака опулена во мажот и заблудена со своето стригање, не видела каде гази, стапнала во една дупка и паднала во неа, а тоа да ти биде дупката на ѓаволот, то ест мојата дупка...

Кој сака понатаму да слуша приказни, нека оди кај дедо му, па тој нека му кажува како човекот по неколку дена се сожалил и се вратил со едно јаже да ја вади жената, верувајќи дека може да се поправи, но од дупката го извлекол ѓаволот побелен од маките што ги тргал од неговата лоша жена, итн. Јас не знам дали се однесува тоа на мене или на некој друг ѓавол, но знам дека од јаже спас нема, дури и да си го ставиш околу вратот. Јас не раскажувам приказни, зашто мојата стварност е премногу страшна. Не знам како се најде жената во дупката, но знам дека е таа сè уште тука и дека од неа спас нема. Кому само да си ги кажам маките, кога мене секој ме верува, но никој не ми верува?

ЃАВОЛОТ БАРА СПАС ЗА СВЕТСКАТА ЕКОНОМИЈА

„Јас можам да ја уредам светската економија за еден ден“, рече Ѓаволот на самитот на економистите каде што по протекција го повикаа терористите.

„Ајде баш да чујам, умчо“, рече претседателот на самитот, „досега таков не се јавил за збор!“

„Доволно е да се фати тертипот на земјата каде што ми е дупката“, рече Ѓаволот, „и да се прекара денот со леб и сирење, плус една маслинка и едно даметче лук, но и тоа е многу, па светската економија да пропадне за еден ден.“

„Мене ми се причу дека ќе зборуваме за спас, а не за пропаст, делегате“, рече претседателот.

„Па, токму во тоа е спасот, во пропаста“, рече Ѓаволот.

„Ајде дообјасни се, делегате“, рече тогаш претседателот и извади молив да запишува.

„Нема што да се дообјаснувам“, серт рече Ѓаволот, „пратете ги првин економистите на специјализација во земјата каде што ми е дупката, да научат да живеат од ништо.“

„Тоа веќе го слушнавме“, рече претседателот и туку го зајаде моливот, „туку ние мислевме дека мајката му е во потрошувачката.“

„А зошто тогаш зборот *економичен* значи штедлив, а не расипник?“ се зачуди Ѓаволот.

„Е ајде бегај на некој друг самит“, рече тогаш претседателот и го скрши моливот решен да не фаќа забелешки, „ние живееме од голтарите што трошат, а не од скржавите богаташи. Одвај ја управивме економијата со трошење, ти сакаш да ѝ туриш кочан од пченка во газот! Што ќе им правиме на невработените кога ќе престане производството на непотребните дреболии? И што да прават купувачите ако им оневозможиме да го купат она што не им треба? Да не сакаш штрајк од три милијарди Планетарци. Јас чув дека *ѝи* си ги научил да трошат, затоа си повикан на самитот! Да не си сега откај синдикатите, а Ѓаволе?“ се дополни претседателот, кој сè досега се правеше дека не го познал делегатот.

„Како ги научив така ќе ги одучам“, рече Ѓаволот, но се прекаса, зашто добро знаеше дека и претседателот на самитот добро знае кој ги направи луѓето трошачии. Сакаше да му довикне: „Ако сте се наплодиле толку, истребете се во некоја војна“, но му стана жал за народот од земјата каде што му беше дупката, зашто ем ги имаше малку, ем му беше жално да ги слуша нивните поплаки. Како и да е се најде троа надговорен и победен, а тој тоа не смееше да си го дозволи, па затоа само промрмори: „Да сте во земјата каде што ми е дупката, ќе ве натераат да го изблуετε она што сте го изеле за спас на светската економија!“

ЃАВОЛОТ ГИ ВЕЛИЧА И ГИ КУДИ АКТЕРИТЕ

На денот на мимезисот Ѓаволот вака го почна својот говор:
„Од сите, вие најмногу личите на мене, па затоа ве величам,
о актери! Можете да бидете што сакате и пак да не бидете ништо!“

Во продолжение на говорот тој рече:

„Јас го измислив мимезисот спрема самиот себе, затоа сум
прв миметичар, втори се мајмуните, а трети сте вие, о актери!“

„Зошто вака лошо се изразивте за нас актерите што сме свет-
ски славни, па не споредувате со мајмуните?“ рече најпознатата
филмска ѕвезда откако завршија говорите.

„Ѓаволот сака да биде над сите други, а особено над оние
што се славни и богати“, дофрли најпознатиот продуцент.

„Тој смета дека артистите се прославили и се збогатиле пла-
гирајќи го него“, се замеша и најпознатиот филмски критичар.

„Сите тројца заслужуваат одговор“, рече Ѓаволот откако пив-
на шампањско од широката чаша. „Ако тебе, о диво, ти кажам да
плачеш, ти ќе плачеш, а ако ти кажам да се клецаш, ќе се клецаш.
Ако ти кажам да го играш мајмунот Хануман, и тоа ќе го напра-
виш! Па, што си тогаш?“

„А, во што си, пак, ти подобар?!“ му подвижна ѕвездата
зашто ѝ скисна.

„Јас сум уметникот што го измисли мимезисот, а ти си мај-
мунката што го научи тоа од другите мајмуни. Вие само ме плаги-
рате и сакате да ми се качите на престолот, а згора на тоа и скри-
еното азно да ми го шлаптосате! Ете, тоа е одговорот и за тебе и за
овие двајца“, заврши Ѓаволот, па откако го испи шампањското,
слатко ја изгрицка и широката чаша.

ЃАВОЛОТ ГИ КАРА СПОРТИСТИТЕ

Некогаш бевте познати јунаци што водат војни. Сега војните
ги водат непознати парталковци, а вие си играте со топки како де-
цата. Арам да ви се парите!

ЃАВОЛОТ ГО ИСПРАШУВА ПРОСТИОТ МАКЕДОНЕЦ

Простиот Македонец е лице од друго дело, но може да се
сретне како шета и по пределите на оваа книга. За тоа сведочи
следната вистинита случка.

Еден ден Ѓаволот се сопна од Простиот Македонец, кој соби-
раше желад во гората за прехрана на свињите.

„Многу добро те погодил оној што ти го турил името, човеку“,
рече Ѓаволот. „И јас да ти бев кум немаше да те насликаам поточно.“

„Ѓаволе“, рече Простиот Македонец, кој веднаш знаеше со кого зборува, „колку што гледам, ти ме фалиш за да ме покудиш – божем го аресуваш моето име, а, всушност, се подбиваш со мене верувајќи, спроти прекарот, дека сум прост. А името тоа не го кажува.“

„А, што кажува“, се зачуди Ѓаволот. „Како ти гласи името?“

„Моето име гласи Прост Македонец, но никаде не се вели дека е *ѝпросѝ* Простиот Македонец, ниту, пак, некој ќе ти рече, се сретнав со *ѝпросѝиоѝ* Прост Македонец. Моето име си има свое достоинство, Ѓаволе, како и името на секој тукашен човек.“

„Немој така, побратиме, и јас сум тукашен, но никој...“

„Како мислиш тукашен?“ се зачуди Простиот Македонец. „Извини што ти ја сечам думата.“

„Тука ми е дупката, па чијашен сум тогаш?“ троа налутено рече Ѓаволот и продолжи за да си ја заврши мислата: „Тукашен сум, но никој не ме вика Простиот Ѓавол!“

„Затоа те викаме Ѓаволот од Дупката, во што е разликата?“

„Голема е разликата меѓу Ѓаволот од Дупката и Простиот Македонец. Моето име кажува дека потекнувам од оваа почва, штом ми е тука дупката, а твоето укажува на твојот простотилак. Затоа за тебе ќе бараме ново име со географска определница, па отсега ќе бидеш Оној Што Потекнува Од Земјата Каде Што Му Е На Ѓаволот Дупката.“

ЃАВОЛОТ ГО ТЕТОВИРА ЈАЗИКОТ

Додека законот ги прогонува тетовираните, непара му доаѓало на Ѓаволот, чунки тоа биле негови луѓе. Но, откако секој можел да се тетовира по целото тело, па и по газот, Ѓаволот не знаел како да познае кој е од неговите, кој не е. Уште полошо било што космото не му давало и тој да се тетовира, па затоа, за да го познаат, удрил мур на јазикот, да се знае кој е чобанинот на стадото. Од тоа време и жените почнале да носат алки на јазиците, божем за поголема наслада.

ЃАВОЛОТ ГРИЦКА СЕМКИ НА АУТОДАФЕ

Немало поубаво време од она кога Ѓаволот живеел во Европата. Тогаш насекаде гореле клади со верници наречени неверници, а нему му доаѓало убаво во душата кога гледал како им црцори месото. Тогаш на секое аутодафе луѓето се собирале како на панаѓур, море се правеле трибини, море се курдисувале клупи и трпези, некој на носилка, некој со патерици, доаѓале од сите страни цели семејства, од бебиња до изнемоштени старци, со бовчи храна, со панери полни леб и вино, а некои носеле и живо месо да го печат на огновите кога ќе се разгореле. Е тогаш и тој најмногу уживал, ќе се курдисал крснозе

меѓу огновите и гледачите, паталците, сеирциите и гаталците, па си грицкал семки и многу убаво си поминувал. За жал, кога се префрлил во земјата каде што му е сега дупката, немало такви огни, тука неверниците не ги палеле, чунки и самите биле неверници.

ЃАВОЛОТ ДОБИВА РАЗГЛЕДНИЦА

Ѓаволот добил неформална разгледничка од долниот сосед, демек, дали сака да го види морето. Тој пратил ваков одговор: „Да го видам, но да не ме ареса?!“

ЃАВОЛОТ И БОГАТАШИТЕ

„Што мислиш ти за богаташите?“ го праша човекот Ѓаволот.
„Кој има еден мангар повеќе од мене, од џебот ми го зел“, рече Ѓаволот.

„Е, оти така?“

„Затоа што јас немам работно време, акам по дваесет и четири часа како да сум ви магаре, ноќта ден ја правам, и како тогаш да бидам подолан од вас кога сум поработен?“

„Е, работен, кој се збогатил од работа?“

„Јас сум и поитар од вас, нели тоа постојано ми го плескате?“

„Е, итрина, и Итар Пејо бил Итар, па пак сркал пареи од манци, а не манци!“

„Нели божем и лажам и крадам?“ продолжи Ѓаволот.

„Кој не краде и не лаже, не е во тоа работата.“

„Туку во што е?“

„Туку – колку“, рече човекот. „Ти крадеш пред кандилото, а каде е она зад кандилото?“

„Е, арно и од тебе нешто да научам, но пак не се помирувам некој да биде побогат од мене!“

„Јас, пак, те сметав за богат“, замислено рече човекот.

„Ех, голема е славата“, тажно воздивна Ѓаволот.

ЃАВОЛОТ И ДЕМОКРАТИЈАТА

Кога демократските земји му префрлиле на Ѓаволот дека во земјата каде што му била дупката многу слаба била демократијата, тој се согласил, но истовремено рекол:

„Кога кај вас демократијата се зафати, вие првин ги горевте, потоа ги бесевте, а најпосле ги фрлавте низ прозорец своите кралеви и кралици. Чекајте сега и ние да си го искараме редот, па потоа да застанеме во редот.“

ЃАВОЛОТ И ДОЛНИОТ СОСЕД

Ѓаволот имаше многу лоши соседи што ја опкружуваа земјата каде што му беше дупката, а најлош од сите нив беше оној што му беше од долната страна. Ѓаволот дотогаш се имаше справено со разни чешит соседи, кои не ја признаваа земјата каде што му беше дупката, но овој беше првиот што не го признаваше ни него лично, а камоли да ја признае земјата каде што му беше дупката.

Тоа мошне го скоси, но бидејќи нему работата му беше да се коси, пак ич не си тури на ум и не се скоси онолку колку што имаше намера другите да ги скоси. Да беше суштество што спие, ќе ги мислеше пред спиење. Вака немаше кога да ги мисли.

Така, кога земјите отаде дупката свикаа самит да видат што е таа работа што не е, го најдоа неподготвен, со молив зад увото седнат на сопствениот опаш. Половина ден му ја изложуваа ситуацијата во која бил во која не бил, а кога завршија, тој рече:

„Во што е проблемот?“

„Како во што, колега, па имаме поплака од долниот сосед, кому му фури од вашата страна.“

Ѓаволот не сакаше секој да се прави ѓавол, па да го наречува *колеџа*, но се воздржа да не вивне, па, благодарейќи на својата итрина, дипломатски мирно рече:

„Ќе ги разгледам тие прашања во дупката, зашто во земјата каде што ми е дупката јас сум само кирација, па ќе треба да ги прашам стопаните, чунки јас над нив немам друга власт, освен да им носам вода.“

Помина една и пол година во абер чекање, но бидејќи не стигна аберицијата, пак се огласија Европејците.

„Во што беше проблемот?“ рече тогаш ѓаволот од дупката.

„Како во што, колега, па долниот сосед си има мака што сте му ја зафатиле горната страна“, рекоа Европејците.

„Е ај тогаш да не му го скршиме атерот, да си ги замениме местата, мојата дупка е троа мокра во последно време, па да си го подисушам, што се вели, опашот покрај морето“, рече ѓаволот. „Но, внимавајте, ова е само предлог на еден потстанар, а како ќе си решат газдите што јас им носам вода, разберете се со нив!“

ЃАВОЛОТ И КУЛТУРАТА

Кога го прашаа што мисли за финансирањето на културата од страна на државата, ѓаволот рече:

„Јас сум само против изградбата на цркви и манастири, каде што се велича мојот противник!“

ҒАВОЛОТ И МЕДИУМИТЕ

Ғаволот беше навикнал да биде главен во сите медиуми. Море весници, море телевизија, море сидовите на клозетите или страниците на Мрежата, тој насекаде беше ударна вест. Не била вест куче да те апне, туку ти куче да апнеш, но тоа беа блуткави шеги спрема вестите што Ғаволот ги разгрмуваше со својот опаш. А некаде се отворила војна, а се појавила некоја нова чума, а удрил орканот Руинило или те фраснал монсунот Потопило, тоа не можеше да не се појави на првата страница. Да не се зборува за поситните престапи, ако некој убил мајка, задавил татко или го испекол братот на ражен. Ғаволот толку навикна да биде главен што во последно време престана да чита, да слуша, па дури и да гледа вести, особено откако во дупката му се насели лошата жена, која, сакајќи да испадне поважна од својот домаќин, не го гасеше телевизорот, но не за да слуша вести, туку за да гледа серии. Тоа беше причината што Ғаволот почна да го гаси телевизорот без далечинскиот управувач, а со својот опаш. А почна серијата, ќе мавне со опашот и ќе завладее мрак.

„Што ти е, домаќине“, рече најпосле лошата жена, која беше станала добра откако остана без своите омилени емисии. „Нели знаеш дека имам серија?“

„Јас сериите ги викам какии“, рече Ғаволот, „и такво Ғубре нема да влезе во мојата дупка!“

„Аман, домаќине“, списка лошата жена, „јас тука немам комшивки што ќе ми ја прераскажат пропуштената епизода, а болна сум додека не разберам што станало со султанот и со султаниите.“

„Во оваа дупка повеќе нема да се гледа телевизија“, рече Ғаволот, „зашто на сите канали само мене ме споменуваат, а мене ми е срам од толкавата популарност. Нели е гнасно секој ден да го гледаш своето перчење, море ова сум украд, море оној сум го измамил, море сум му ја скусил главата на некој што не сум го сонил.“

„Аман, домаќине“, се растревожи лошата жена која добро ја беше фатила итрината на Ғаволот, „зошто така погрешно зборувааш, не гледаш ли дека сите со тебе само мајтап си играат?“

„Како мислиш мајтап, лоша жено?“, срипа Ғаволот, „зар не гледаш дека не се симнувам од екраните и дека сите само за мене зборуваат?“

„Сите зборуваат за твоите дела, но никој не ти го кажува името, домаќине“, го дочека тогаш лошата жена. „Дали си чул или прочитал да се објави дека тоа и тоа го направил Ғаволот, туку сите само така те плагираат и се перчат со твоето име, без да те споменат, како тие да се Ғаволи.“

Ғаволот се замисли над зборовите на лошата жена и виде дека она што го кажува е вистина. Не му требаше долго размислување, па да сфати дека неговите дела се навистина на првите страници на весниците и во ударните вести на сите телевизии, но дека

навистина никој не му го споменува името, туку сите се прават како да зборуваат за свои сопствени дела.

„Е ајде еднаш и со тебе да се согласам“, рече тогаш Ѓаволот, „иако е тоа голем резил за мене, ама отсега можеш да им се посветиш на своите казии, а јас ќе барам начин да ги одбрамам своите авторски права!“

ЃАВОЛОТ И НЕГОВИТЕ ПОМОШНИЦИ

„Да не се најдеш навреден“, му рече еден учен на Ѓаволот, „но, дали е вистина дека на светот имало многу Ѓаволи?“

„Вистина е“, одговори Ѓаволот, „но, кој и да ти се јави – јас сум!“

ЃАВОЛОТ И ОПОЗИЦИЈАТА

Кога Ѓаволот чу дека оние од опозицијата ја нарекуваат власта *йозиција*, веднаш му стана јасно за што се борат, па ја искина членската книшка.

ЃАВОЛОТ И ЧЕХОВ

„Мојот помошник Чехов“, му рече еднаш Ѓаволот на професорот по славистика, „барем си признава дека луѓето ништо не знаат, а се прават дека божем нешто знаат, а тие, ем ништо не знаат, ем се прават дека знаат повеќе од мојот асистент.“

„Од каде сега го исчепка тоа, о Ѓаволе?“ рече учениот човек, кој беше специјалист за делото на споменатиот.

„Ќе чекам да начукаш уште сто години, па тогаш ќе ти ги пратам трите сестри за да ти кажат. Колку што гледам, ти веруваш дека сестрите не втасале во Москва, а тие се одамна веќе професорки на Московскиот универзитет“, му рече Ѓаволот одоколу, колку да го замисли, па си продолжи по патот.

ЃАВОЛОТ ЈА ШИРИ СЛИКАТА

Му се пожалил на Ѓаволот еден човек од земјата каде што му била дупката, но без да знае со кого зборува.

„Многу Ѓаволски работи гледам околу мене“, рекол човекот, „но малку човечки.“

„Рашири ја сликата“, рекол Ѓаволот.

„Што ти значи тоа?“

„Замисли за момент дека сум јас Ѓавол и дека повела со светот, а дека ти си човек што влече плата од некое мое претпријатие, па згора на тоа и ме критикува – како ќе ми биде?“

„Како ќе ти биде?“

„Не знам како ќе ми биде мене, но знам како ќе ти биде тебе!“

ЃАВОЛОТ КАКО СЛИКАР

Слушнал Ѓаволот дека магарето сликало со опашката, па решил и тој да стане сликар, зашто и тој имал опашка.

Купил бои и лакови, ги подзамешал, та фатил да мава со опашката. Мавал што мавал, најпосле домавал. Додека стоел близу до платното, не му ја фаќало око работата, но откако малку се оддалечил, видел дека не испаднало полошо од Џексон Полок, што за него било малку, но кој ти дава повеќе?

„Какво е, такво е, важно мое е“, си рекол Ѓаволот сам со себе, „нема да го поправам за да не го расипам, а ќе го наречам автопортрет, па да видам кој ќе смее да писне!“

ЃАВОЛОТ НЕМАЛ КАДЕ ДА СЕ ИСПОВЕДА

Кога видел дека на крајот на сите ќе им се простат гревовите, а само тој ќе остане грешен, Ѓаволот напишал писмо до патријархот да му се направи капеличка и тој да се исповеда.

„Немаме ние толку попови да те дослушаат“, рекол патријархот и ја отфрлил молбата.

ЃАВОЛОТ НЕМАЛ ДРУГА РАБОТА

Една многу безобразна народна поговорка вели дека „Ѓаволот немал друга работа, па јајцата си ги лижел“. Замислете сега вие да сте Ѓавол, па некој да ви каже такво нешто – нели е тоа за суд? Како прво, Ѓаволот нема јајца. Како второ, Ѓаволот секогаш има работа. Немал што да работи оној што ја измислил таа поговорка, зашто да имал, ќе работел и нема да измислувал поговорки, а оној што е во поговорот тоа ќе го докаже пред правосудните органи.

ЃАВОЛОТ ОТВОРА ФРИЗЕРСКИ САЛОН

„Кој е твојот проблем, човеку, штом не можеш да се справиш со сопствената коса?“ рекол Ѓаволот, обраќајќи се кон човечкиот род, кога видел што прават луѓето со своето космо, едни го бушават, други го пеглаат, трети го бричат, четврти го стрижат, петти

перчин, а шести прачки-прачки го прават. Но, кога видел дека се нашле и такви патеци разни да прават, како да ги трештила силата на неговите противници, и кога сфатил со какви шутраци си има работа, му стана јасно дека тука лежат големи пари, па реши да отвори фризерски салон за мажи, зашто со жените беше скаран. Напиша на фирмата што е што не е, па малку по малку баеги муштери собра. Исто како и противниците од небото, и тој умееше да ракува со молњи, па така и ги правеше патеците, со рачни ровја вртејќи разни осмици и секакви други цртежи, а најголем мајстор беше со молња да те пресече од уво до уво и да ти направи патец како некој со балтија да те треснал по глава. Нема-нема, ќе скастреше патем де врв од ушна школка де половина уво, но кој те праша бриче ли се владика, важно осмицата да биде изработена како што треба и да може да ја видат завидливците од небото. Така и од таа работа баеги пари спечали.

ЃАВОЛОТ ПАСЕ ОВЦИ

Кога ѓаволот се главил да пасе овци, не му требало ни куче ни друг помошник. Сам трчал и лаел по нив, сам ги собирал, сам ги молзел. Арно ама, од силниот страв што им го всадило душиите, на овците им се пресекло млекото. Тие порано им наоѓале мани на овчарите и блееле по кучињата и по волците, но дури откако ѓаволот ги зел под свое виделе дека и од лошо имало полошо. Но, сега немало кому да му кажат.

ЃАВОЛОТ ПРОДАВА РОБИНКА

Добро е познато колку ѓаволот ги мрази жените, поради патратиите што ги тргал од лошата жена, но не е толку познато дека (со тоа треба да биде запознаено секое моме), поради големата пизма што и ден-денешен ја има спрема нив, понекогаш излегува на пазар, па продава девојки по мошне ниски цени. Некогаш тргувал со афион, но сега тргува и со афион и со бели робје, претежно во слободно време, кога ќе здивне од некоја војна, што се случува ретко; иако негова специјалност во поново време е продажбата на органи од живи дарители и раскарувањето на браќата.

Така, еден топол летен ден на плоштадот на главниот град на земјата каде што му беше дупката, ѓаволот си ги ладеше копитата во една од многубројните фонтани, загледан во нацацканите споменици, меѓу кои преовладуваа ајдуците со калачки и со рачни бомби, од кои некои лично ги познаваше. Пред него стоеше една многу млада и многу убава девојка, врзана за глуждот со невидливо сицимче. Тоа не беше бегалка од војните, како што може да се претпостави; нему во последно време му здодеаја бегалците од

војните, па ги остави по пругите, да ги газат возовите. Убавата мома беше тукашна доброволка, која сакала да си го види касметот, а и меракот, како манекенка или како актерка, а кој тоа можеше да ѝ го овозможи полесно од Ғаволот облечен во покуси долги панталони од секој манекен (за да не му се видат влакнестите нозе), кој згора на тоа беше поголем актер од секоја кокошка што снесла јајце? Другата страна на сицимот му беше замотан околу средниот прст, а прстот, стегнат во тупаница, му беше во џебот. Откако се разлади добро, Ғаволот првин си ги обу фирмираните емении, колку да си ги закамуфлира копитата, а потоа се загледа во забеганите ликови што даваа клетва пред својот војсководец од старата ера.

Откако меѓу нив не најде соодветен лик за трговија, тргна на кај паркот што го чуваше некогаш закованиот, а сега разгаштениот Прометеј. Беше слушнал дека чесните граѓани, кои немаат пари за кафеани, тука ги практикувале своите медитации. На една клупа во паркот тој навистина виде едно белоконос конте, за кое претпоставуваше дека носи пелени, за случај да му прокапува простатата, во што не се сомневаше. Го извади шеширот, кој моментално му ги камуфлираше роговите, и љубезно се поклони.

„Јас сум од Средна Европа, а тука ми е дупката, но моментално е зафатена“, се претстави тој на два-три јазика, па додаде поминувајќи на срцевината на темата. „Возот ми заминува, а девојката е без пасош. Дали сте интересент?“ Ғаволот зборуваше Ғаволесто, како што ми личи на Ғавол, и го посочуваше прстот подсирнат од тупаницата во убавата девојка.

„Ајде ви се молам“, рече господинот мислејќи дека станува збор за блуден предлог, „на што ви личам јас?“

„Јас не продавам дрога, господине, јас продавам лични моми. Размислете добро!“

Трговијата со бели робје во тоа време беше мошне разгранета гранка на науката, но во тоа не беа упатени сите лапачи на апчиња, поради што Ғаволот понекогаш остануваше недоразбран, па често мораше да се дообјаснува. Овој пат малку го помрзе да го повторува урокот пред недоучениот учен од клупата, зашто тоа моментално не беше на дневен ред. Господинот од клупата се најде троа навреден, а троа и понижен поради срамотилаците на човечкиот род. Човекот не знаел дека Ғаволот од дупката раководи со човечки органи, па и со цели тела, било умрени или живи, па затоа сега се чудеше, што Ғаволот го сфати дека се прави важен, особено кога човекот се фати за весникот и се нурна во него како во бигорлива вода, та почна да ги студира состојбите во Заливот, откако пред тоа само кратко рече:

„Ќе викам полиција, ако ме дистрбирате!“

„Јас мислам дека сите жени се курви, зависи од цената“, рече тогаш Ғаволот.

Таквиот настап личеше на настап на лице излезено од азил, па човекот ја крена раката од весникот и дури сега повнимателно се загледа во невообичаено влакнестата муцунка, размислувајќи

дали да бега или да се тепа. Но, за бегане немаше нозе, а за тепање немаше раце, па бидејќи јазикот сè уште му работеше, само рече, користејќи како урнек една реченица од класичната литература:

„Ве молам, зошто ме вознемирувате?!“

„Некоја за едно евро, некоја за десет, некоја за сто – во тоа е целата разлика“, ѓаволот си ја продолжи мислата, како да разговара самиот со себе, па откако троа размисли, додаде: „Добро, некоја оди до милион, ако ѝ е мажот милионер, но ни најчесната не добила милијарда, колку што ми е познато, па макар да ѝ е мажот мултимилијардер! А, што мислите за мажите? Може ли и секој од нив да се купи?“

Човекот падна во мисли и пресметки, зашто беше навикнат секому да му даде џуап, па најпосле рече:

„Сфаќам. Во прашање е скриена камера, така?“

И почна да се обзира и да бара меѓу лисјата доказ за она што го рече.

„Така?“

„Така“, потврди ѓаволот, „а камерата ѝ е на оваа мома во гаќите и токму те слика!“

„Во тој случај ќе ја променам локацијата“, рече човекот, стана од клупата и се упати кон трговскиот центар. Ѓаволот тргна по него.

„Да не мислиш дека се занимавам со порнографија или со проституција?“ рече тој откако го запре човекот со зафат на слободната рака.

„Ами?“ безмалку списка господинот.

„Сакам да ти ја продадам оваа мома не за блудни дејства, туку како робинка, да ти работи по куќата и да ти го брише газот“, рече ѓаволот, зашто знаеше дека избраното конте живее надвор од дофатот на семејството.

„Како мислите да ми ја продадете, денес, во дваесет и првиот век, кога ропството веќе сто и педесет години не се практикува ни во источните, а камоли во западните краишта.“

„Така, за пари“, рече ѓаволот, одговарајќи на прашањето од првиот дел на реченицата, а занемарувајќи го коментарот, „векот тука не игра никаква улога, туку цената.“

„Како не игра“, револтирано рече човекот, „па тие работи се одамна забранети. За нив сега се лежи затвор!“

„А, кој ќе дознае, ако не кажеш самиот?“ рече ѓаволот. „Кој ќе знае дали на момата ѝ плакаш секој месец или си ја платил еднаш засекогаш? Петстотини евра е цената, размисли добро!“

„Немам толку пари“, рече најпосле човекот, кој навистина, што се вели, како грешен ѓавол се мачеше со садовите, со чистењето на куќата и со самотијата.

„Ама, имаш двесте и педесет, така ли?“ рече ѓаволот, кому му беше позната состојбата на сечие портмоне.

„Да.“

„Ете, гледаш дека погодив дека ќе се погодиме!?“ рече ѓаволот и го мушна средниот прст во раката на човекот во знак дека се постигнал договор.

ЃАВОЛОТ ПРОТЕСТИРА

Еднаш ѓаволот излегол да протестира, а тогаш го подбрала полицијата и, откако му ги наместиле коските, почнале да го испрашуваат. Првото прашање гласело зошто демонстрира.

„Тоа е долга приказна“, рекол ѓаволот. „Има многу причини.“

„Ајде, кажи ја првата“, рекол иследникот.

„Првата е против орањето.“

„А, втората?“

„Втората е против копањето.“

„Има ли и трета?“ се заинтересирал иследникот.

„Третата е против спиењето.“

„Што значи тоа?“

„Ѓаволот не смее да спие“, кратко одговорил ѓаволот.

„Има ли уште нешто?“

„Има, главното е против работното време.“

„Што ти значи тоа?“

„Да се укине работното време!“

„А така, значи, сакаш да не работиш ништо, а да влечеш плата?“ вивнал иследникот.

„Не, напротив“, мирно одговорил ѓаволот, „работното време не смее да се ограничува и мора да трае 24 часа – тоа е моето ѓаволско право!“

ЃАВОЛОТ И АНГЕЛОТ

Ѓаволот имаше еден другар, полош од него, кој напиша книга под наслов *Друѓароџи ѓавол*, па му ја посвети на друг другар, кој се сметаше за подобар од него, со зборовите: „На господинот ангел, неговиот ѓавол“. Кога познатиот Дијамандија Ефрит ја виде посветата, многу го бендиса и рече: „Ова се однесува на мене!“ И, ја присвои книгата сосе посветата.

ЃАВОЛОТ И АРАМИЈАТА ВИЈОН

Откако лошата жена се насели во неговата дупка, ѓаволот уште повеќе се зѓаволи, свесен дека и над ѓаволот имало ѓавол. Тој порано ги приморуваше луѓето да работат според неговите ѓаволски желби, а сега настапи нова ера во која ѓаволот сам мораше да извршува туѓи наредби. Беше доцна кога сфати дека, сметајќи се за командант, паднал под команда на лошата жена. Во еден момент помисли дека е ставен во пензија. Затоа реши да напише едно средно големо завештание, по углед на арамијата Вијон, во кое ги истажи своите маки. Во завештанието пишуваше:

„Ако сретнеш жена што лебот го крши со една рака, да бегаш од неа, тоа е лошата жена.

Ако имаш дупка, да си ја чуваш! Ако ти влезе во дупката, ќе ти го земе креветот, а ти ќе спиеш на земјата на слама; таа ќе се намести покрај шпоретот, а ти ќе цепиш дрва во дворот.

Ако си учен човек, ќе те одучи од учењето и ќе те научи да станеш недоучен како неа.

Ако ти тропа кесето, ќе направи да престане да тропа.

Немој да се надговорувааш со лошата жена. Ќе ти го поврати секој збор; врекнежот ќе ти го одврекне, а од врескотот нејзин ќе добиеш вреска.

Немој да мислиш дека е твоето вечно. Ни моето не е вечно, а камоли твоето. Јас мислев дека ми нема докап, но пак сум победен.

Не дај да те наседне лошата жена. Дупката има длабочина, но нема височина: од неа нема излегување!

Ако те маѓоса лошата жена, ќе те натера да броиш просо. Ако не те маѓоса, ќе те чадоса со тутун, а ти ќе толчиш вошки.“

ЃАВОЛОТ И ДЕТЕТО КАЧЕНО НА МАСЛИНКАТА

Некое дете (момче) се скрило во лисјата на маслинката чии гранки трепереа како што треперат и гранките на сите други маслинки.

„Бу!“, му свика гласно ѓаволот и детето препалено почна да трепери заедно со лисјата на маслинката, држејќи се за стеблото.

Иако се обидувааше, не можеше да му го види лицето на оној што рече „бу“, зашто лицето беше скриено зад зрелите црни плодови.

„Што ѓавол бараш на маслинката кога толку се плашиш“, рече ѓаволот. „Кој ќе ти биде виновен ако паднеш?!“

ЃАВОЛОТ И МАГАРИЊАТА

„Да не читаш и ти книги, да не си љубител на писатели?“ му се вреќна човекот на ѓаволот.

Ѓаволот одговори:

„Го прифаќам само грдиот Езоп: како им е на магарињата така им е и на луѓето – тоа е единственото наравоучение што ми изгледа точно и прифатливо во целата литература!“

„Што ти скривија сега магарињата, божјите добичиња?“

„Ми скривија со тоа што се лошо скроени, на мајсторот му се скршила теслата додека ги правел.“

„Што мана наоѓаш кај магарињата?“

„Кој рика толку гласно, треба да има мали уши за другите да го слушаат, а не самиот да ја слуша сопствената рика.“

„Тогаш ни Ѓаволот не треба да има рогови и опаш, па секој да го познае“, се насмевна човекот, сметајќи дека му турил матка на собеседникот.

Но, Ѓаволот не се даваше, па одговори:

„Не требало и нема да имал да се правел сам. А, бидејќи го правел полош од него, чудо што не испаднал уште полош и од вас. Вие божем сами управувате со себе, а пак сте бетер од сите други, вам не ви требаат рогови да бодете, ниту опаш муви да терате и да ги лапате!“

ЃАВОЛОТ И ОНОЈ ДРУГИОТ

„Знаеш ли како вие го викате секој итар и способен човек?“ праша Ѓаволот.

„Како?“ рече оној другиот.

„Ѓавол човек!“

ЃАВОЛОТ И МИТИНГОТ

„Знаеме дека си ти против жените, но да не си и против митингот на достоинството?“ му се врекна човекот на Ѓаволот.

Ѓаволот одговори:

„Не гибај ги митингашите, тие и жените се газ-паница, поголеми сојузници од нив нема, јас имам уплав од нив. Немој да те слушнат, па да ме истепaat со пендреци!“

„Е, нема да те водам на митингот на достоинството, штом си таков, да си знаеш“, му се закани човекот на Ѓаволот.

ЃАВОЛОТ И ПИСАТЕЛОТ

„Колку што гледам, брате“, му рече Ѓаволот на писателот, „ти сакаш да ми го фатиш занаетот?“

„Како мислиш?“ мрзливо се огласи писателот.

„Така, воопшто немаш периз на устата!“

„Објасни ми го тоа.“

„Што има да ти објаснувам? Ти си против сите, никого не фермаш. Кој ќе ти ги чита тогаш книгите?“

„Јас имам свои читатели. Еве, според ова што го кажуваш, и ти си ме читал.“

„Јас читам затоа што не спијам, а другите спијат – кога тогаш ќе читаат? Си чул ли ти дека на светот постојат интересни групи?“

„Каде отиде сега?“

„Луѓето се групирани, писателе, секоја група има свој интерес, а тебе не ти се допаѓа ниту една група, па со тоа ем ним им го газиш интересот ем себеси се газиш.“

„Дај некој пример.“

„Ти си пример до пример, цел ден да бројам не можам да ги добројам сите примери. Од бабите како прва голема група, до голтарите како последна голема група, а меѓу нив се жолтите, црните, црвените и марените, можам да ги редам до утре сабајле, ти никого не фермаш, туку си пишуваш како да си сам на светот.“

„Што им правиш ти на групите?“

„Јас ги скарувам. А, кој ќе те чита тебе, кога си скаран со сите?“

„Ќе ме читаат најдобрите од секоја група со која сум скаран“, рече писателот.

ЃАВОЛОТ И ПОГОВОРКИТЕ

Еден човек од земјата каде што му беше на ѓаволот дупката си врвел по патот јавнат на коњ, а покрај него одел ѓаволот пеш.

„Сите се втириле во мене и ме ставиле во поговорките“, му се пожали ѓаволот на човекот, „но некои поговорки не важат за мене!“

„Која на пример не важи?“ се заинтересира човекот.

„*Качил си се на којно, црвеси на седлојто, не се свалуви, ете таа*“, гневно рече ѓаволот.

ЃАВОЛОТ И ПРЕКУОКЕАНСКИОТ БРОД

Преку свои врски ѓаволот купил специјална карта за прекуокеанскиот брод. Картата била во син плик, а внатре во пликот покрај картата имало ковертирано уште *нешто*.

Патниците сместени под палубата и патниците сместени во високите класи ја чекаат командатата на капетанот, па да се тргне.

„Будала е оној што ќе заринка брод во ледена санта, така ли?“ фамилијарно му се обраќа ѓаволот на капетанот.

Капетанот не слуша гласови. Капетанот ја слуша тишината на морето. Од командната кабина тој гледа во една девојка, хигиеничка или домаќинка на бродот, која се расправа со еден слеп патник со син плик во раката.

ЃАВОЛОТ И ПРОФЕСОРОТ ШТО МУ ТРЕБАЛЕ ПАРИ

На еден универзитетски професор му притребале пари, но не знаел каде да ги најде. Ѓаволот разбрал за таа работа и му рекол да прочита една книга, па ќе му даде 25.000 евра.

„Дури не мораш ни да ја дочиташ, важно да дадеш за неа кратко, но јасно мислење“, додал Ѓаволот.

„Кој дава пари за такво нешто?“ се зачудил професорот полакомено.

„Јас давам, затоа што го ценам интелектуалниот труд за разлика од неразбраната толпа.“

„А, што треба да ти дадам јас за возврат?“ се заинтересирал професорот знаејќи како одат тие работи.

„Ништо.“

„Ништо?“ се зачудил професорот.

„Ништо“, пак рекол Ѓаволот.

„Не верувам“, одмавнал професорот.

„Па, затоа и ти давам што не веруваш“, рекол Ѓаволот.

ЃАВОЛОТ И СВЕТСКАТА МРЕЖА

Еден ден секретарот му рекол на Ѓаволот:

„Знаеш ли, Ѓаволе, дека дење-ноќе те снимаат разузнавачките служби на небото? Кога ќе им се посака да разберат кога што си правел, само ќе ја пуштат снимката, ем слика ем глас.“

„За луѓето тоа не ме чуди, но ме чуди за небото, чунки мислев дека се поумни.“

Секретарот размислил за тие зборови, но не можел да ги разбере. Затоа го прашал Ѓаволот да му ги дообјасни.

„Сум чул дека Јапонците, каде и да одат, само сликаат“, почнал Ѓаволот одоколу, но на секретарот дури сега ништо не му било јасно.

„Ајде дообјасни ми го и тоа“, рекол секретарот.

„Во нашиот крај, пак, каде што ми е дупката, многу сакаат да снимаат свадби и прослави“, продолжил Ѓаволот.

Секретарот се претворил во прашалник со чуденка. Бил тежок да се разбере стилот на неговиот шеф.

„Нашиот живот трае долго, но животот на луѓето трае кратко“, продолжил Ѓаволот, „иако Јапонците живеат подолго од сиромасите од земјата каде што ми е дупката.“

Секретарот немал ум за толкавата мудрост на Ѓаволот, па замолил за понатамошна разработка на темата.

„На светот има многу повеќе снимки одошто живот“, рекол Ѓаволот. „На оној што прави фотографии како турист и снима свадби, му треба цел живот да ги направи фотографиите и снимките.“

„Па?“

„Но, на обајцата им треба уште еден живот за да ги прегледаат своите слики и снимки“, мирно рекол Ѓаволот.

Секретарот ни тоа не го разбрал.

„Ако не разбираш, ќе те сменам, чунки те држам да бидеш разбран, а не неразбран“, рекол Ѓаволот. „Како што реков, нашиот

живот нема докап, но тоа не е случај со снимачите – тие немаат уште еден живот да го гледаат и да го слушаат она што го снимиле. Каква корист тогаш од она што не може да се прегледа?“

„Многу им е гајле ним за тоа“, се осмелил најпосле секретарот. „Ќе си направат избор според карактеристичните зборови, како ѓавол-мавол, и кој ќе излезе виновен – пак ѓаволот!“

„Е, ама токму оној што ќе го направи изборот, ќе си има работа со мене!“ рекол тогаш ѓаволот, не сакајќи повеќе да се расправа со глупчото.

ЃАВОЛОТ И УЧЕНИКОТ

„Гледам дека се саклетисуваш што немаш диплома, а изгледа немаш ни основно училиште“, му рече ѓаволот на ученикот што се печеше на пролетното сонце. „Затоа дојдов да ти помогнам. Како мина во прво одделение, колку пати те соборија?“

„Само еднаш“, одговори ученикот.

„Ете, гледаш дека не е толку лоша работата. Ќе ти потпишам диплома, кој факултет те аресува?“

„А умееш ли ти да пишуваш и да потпишуваш?“ се заинтересира ученикот.

„Само со левата нога“, се насмевна ѓаволот. „Штом си толку умен, ќе ти дадам диплома за Умот, сите од ум да ги вадиш. Само под еден услов: да ми донесеш првин мастило, перо и перодршка. Со пенкала, хемиски моливи и други такви модерни работи не умеам да ракувам.“

Ученикот стана мошне задоволен што доби толку лесна задача и тргна накај книжарницата. Веднаш купи мастило марка „Инк“, но колку само се изненади кога разбра дека, не само во таа книжарница туку никаде на светот повеќе не се произведувале перца и перодршки. Така му остана само мастилото. Кога отиде кај ѓаволот без перце и перодршка, овој немаше со што да му ја потпише дипломата, па откако го испи мастилото си замина во својата дупка.

ЃАВОЛОТ И ЦРНИЛОТО

Го прашале ѓаволот каде не е црн, а тој првин рекол: „Под опашката!“, а потоа, откако малку поубаво размислил, видел дека избрзал со одговорот, па го додал следново:

„Кога ќе се каже *црн како ѓавол*, тоа не значи дека е ѓаволот навистина црн, а каков е – допрва ќе се разбере!“

ЃАВОЛОТ КАКО БЕСПОЛНО СУШТЕСТВО

Се сметаше дека е ѓаволот бесполно суштество, а и лошата жена беше, како што се вели, асексуална персона. Па, сепак, маките што ги тргаше во дупката со лошата жена разбудија во ѓаволот полова желба, па еден ден тој науми една неумна работа и си рече: „Ај да ја налегнам, па ем да го скусам денот ем да ја потчинам никаквицата!“

Ѓаволот беше изучил како да ги мами луѓето, но тоа го правеше не само со сила туку и со итрина, па сега не знаеше од каде да почне. Се вртеше околу шпоретот каде што лошата жена готвеше за тој ден, зашто, колку и да беше лоша, пак си беше домаќинка. Најпосле, не знаејќи што друго да преземе, се залепи за жената како што мувата, кога-тогаш, се залепува за пајажината.

„Е, нели си ти без чоп?“ рече тогаш жената без да ги извади рацете од водникот.

Таа вистина беше лоша, но, сепак, не беше толку проста како што сметаше тој, па затоа органот машки не го нарече како што се нарекува, туку го именува со тој еуфемизам – „чоп“. Ѓаволот се окуражи. Тој не го сфати настапот на жената како одбивање, туку како да е работата веќе завршена, па, сакајќи да испадне и троа духовит, а не само речовит, рече:

„И петелот е без чоп, но пак везден ги варди кокошките и ги онадува за да ги размножи пилците да седат по гранките. И јас имам клоака под папокот свој со која ги размножувам ѓаволштините свои!“

„Што, без пенетрација“, скандализирано рече жената вадејќи ги рацете од водникот сосе садовите што веднаш му ги скрши од главата, „само се *сѝружеш*, на стригарница да ти ја стригнат стругалката остругана! Бегај од мене, скопано прасе!“

И, така, ѓаволот остана и со скапана глава и без ручек за тој ден.

ЃАВОЛОТ КАКО РЕГРУТ

Веќе е опишано, но којзнае дали е прочитано, дека ѓаволот во текот на војната (како која војна – па, таа што беше без да биде!) собираше регрути така, што ги врзуваше за глуждовите со една танка и невидлива, но цврста и нескинлива нишка, па ги водеше на собирното место. Но, а денес ќе се изврши полнежот на трупите, утре ќе ги изеде гинезот! Згора на тоа, имаше и многу дезертери. На ѓаволот му здодеа да работи сè тоа па тоа и, како што се вели, во аван вода да толчи, па, откако се досети дека неговите регрути не ги бидува за војување, реши самиот да се пријави како регрут и да ги исчисти војските со својата ѓаволска метла. Но, тре-

баше прво да ја мине регрутната комисија, која, како што разбра, на влакнестите суштества не им давала пушки, туку само лопати да копаат дупки. Ѓаволот знаеше за што служат дупките и тоа му се виде добро, но се плашеше да не го дочека во некоја дупка лошата жена, па не сакаше да стане копач, туку сакаше да го направат војвода, да повела со другите и барјакот да го носи, па со такво барање и излезе пред комисијата.

Комисијата како комисија: прво што побара беше кандидатот да се соблече, а потоа следувахе мерењето на височината и на тежината и рапортот за здравствената состојба. Тоа се познати работи, но комисијата се сопна уште на првиот чекор, зашто не можеше да му се определи полот на регрутот. Гледаа што гледаа членовите на регрутната комисија, си шепотеа нешто за консултација и најпосле претседателот го прекина молкот со прашањето:

„Пол?“

„Пол?“ се зачуди регрутот.

„Кажи што си. Машко, женско, средно? Пол?“

„Пол: ѓавол“, рече ѓаволот.

„Неспособен за носење оружје“, рече претседателот на регрутната комисија. „Можеш да копаш дупки...“

„Нејќам дупки, од дупка доаѓам“, протестираше ѓаволот.

„Тогаш биди готвач!“

Ѓаволот пак сакаше да протестира, но се премисли.

„Добро е“, си рече, „не е лошо готвач. Ако не можам да ги испотепам, ќе ја запржам со нив чорбата и ќе ги сварам во манцата!“

ЃАВОЛОТ КАКО ЧУВАР НА ГЛАСАЧКИТЕ КУТИИ

Еден тип со тон на опитен гестаповец во мантил си ја приближува устата до увото на ѓаволот, како да сака да го гризне, и фамилијарно прашува:

„Ќе гласаш ли?“

Ѓаволот нервозно врти со опашот и не вели ништо.

„Прашав, ќе гласаш ли?“ пак вели гестаповецот акцентирајќи го зборот така, што со тонот го појаснува значењето на прашањето (демок, за *кого* ќе гласаш).

Ѓаволот пак молчи како да се нашол во небрано грозје или како да има уплав од човекот во мантил.

„Како се викаш?“ вели натрапникот, кој губи трпение и го вади тефтерот за да го запише непослушниот.

Дури тогаш се огласува и ѓаволот со троа подисплашен глас.

„Како се осмелуваш, срам да те јаде“, вели тој со насолзени очи, „зар не гледаш дека сум јас чуварот на кутиите?!“

ЃАВОЛОТ НЕ САКА ДА НОСИ

Понекогаш се случува зборовите да се овистинат штом ќе се изречат. Велат дека во тој поглед особено опасна е изјавата: „Ѓаволот да те носи“ (таму и таму), зашто човек вчас може да се најде таму каде што не сонил. Впрочем, тоа е познато и опишано од по-добар од мене.

Не е познато и не е опишано нешто друго.

Кога разбрал ѓаволот колку се раширила таа практика, бесплатно да разнесува луѓе по целиот свет, извадил од џебот еден талон и почнал да им издава билети на однесените, за да си ја платат сметката.

Дотогаш гол пиштол, велат дека оттогаш ѓаволот се зафатил и мошне се збогатил.

ЃАВОЛОТ НИ ОРА НИ КОПА

Поговорката вели дека ѓаволот ни ора ни копа, туку само неволи создава со ѓаволштината своја. Арно ама, тој ден ѓаволот се нафатил да изора една нива и да ископа бунар среде нивата, зашто таква била препораката на секретарот, дека треба да се раздвижи, ако не сака да се дамлоса.

Всушност, тајната цел на секретарот била, додека ѓаволот работи, тој да му ја преземе работата и да го разѓаволи, та самиот да се прогласи за ѓавол.

Се смета дека на тој начин дошло до прегорување на осигурувачите во подземјето, па во мракот завладеал уште поголем мрак и не се знае што било понатаму.

ЃАВОЛОТ ОДИ БОС

„Зошто одиш бос?“ го прашале ѓаволот.

„За да не се знае дека сум бос (газда)“, рекол ѓаволот.

„Како нема да се знае дека си бос кога сите гледаат дека си бос?“

„Штом сите гледаат дека сум бос (газда)“, рекол ѓаволот,

„тогаш нека ми купат обувки како на бос“, рекол босиот ѓавол.

ЃАВОЛОТ ПЕГЛА ЛИЦА

Ѓаволот милуваше да ја прикажува грдоста како убост, па затоа реши да отвори една пегларница за да им ги пегла брчките на збрчкосаните. Додека живееше во Европа беше видел една слика на која во еден базен со вода од една страна влегуваат стари, а од

другата излегуваат млади, а ги знаеше и приказните за самиот себе – измислени од народот каде што му беше дупката – дека тој ги горел старите божем да ги направи млади, а, всушност, ги заменува со ѓаволчиња. Тоа беа бабини деветини, кои немаа врска со модерниот бизнис, но кога ѓаволот виде дека на светот имало шутраци што не ги аресаат своите брчки, реши да ја искористи таа ситуација. Тој, на пример, влакнест бидејќи, лесно можеше да се направи мазен, но тоа го правеше ретко, само ако сака некого да излаже, чунки си го сакаше космото, а беше вљубен и во својата грдост, од која сите се плашеа, а тој во тоа уживаше. „Има ли поубава слика од влакнест ѓавол“, си велеше самиот на себе пред огледало, а беше мошне горд кога некој ќе го зографираше само со една нога. Но, кога разбра колку мразачи на брчки имало на светот, а колку убави пари сечела таа работа, отвори пегларница за брчки, зашто тој повеќе од сè на светот сакаше грдото да го претстави како убаво.

ЃАВОЛОТ ПОСТОЈАНО ИГРА

Рековме дека ѓаволот, штом луѓето ќе направат нешто лошо, игра од радост во кошот, но никој не се прашува има ли ѓаволот право на одмор кога ќе го заболат нозете.

ЃАВОЛОТ РАЗГОВАРА СО ВЕРНИК

Без да се каже кој е, ѓаволот почна разговор со верникот, така што овој не знаеше со кого зборува, ниту, пак, тоа го интересираше.

„Ти не веруваш во Господ, така ли?“ почна ѓаволот.

„Како да не верувам?!“

„Значи, веруваш?“

„Е оти да не верувам?!“ гласеше одговорот.

„А знаеш ли како му се вика на Господ жената?“ се заинтересира ѓаволот.

„Еј, немој такви ѓаволски муабети“, му се врекна човекот, „да не те пернам.“

„Мислев, штом има син, белки има и жена. Или грабнал нечија туѓа?“

„Пак ти!“

„Ништо, само гласно размислувам. Синот вели дека не требало да се трча по туѓи жени. Да не го кори со тоа таткото?“

„Еј, сопри малку да не добиеш по вратникот! Немој такви ѓаволски работи, јас сум верник.“

„Прочита ли нешто од Книгата, штом си верник?“ пак праша ѓаволот.

„Како да не“, рече човекот.

Но, од одговорот не можеше да се знае дали читал или не, па ґаволот уфрли едно потпрашање:

„Дали го обработи само потопот или фати по нешто и од другото?“

„Тоа си е моја работа.“

„Знаеш ли која е разликата меѓу синоптичките евангелија и евангелието по Јована, со кое ве закопуваат?“

„Да не си го гибнал св. Јован, тој ми е името!“

„Не е тоа тој Јован. Твојот Јован е оној што му играла Иродијада, а јас те прашав за оној што го ограбил Платона, учителот на стариот Македонец Аристотел.“

„Дотука беше нашиот разговор, повеќе не разговарам со тебе!“

„Не е последното. Сега-засега гледам дека не си го читал Писмото.“

„Ти ќе ми кажеш!“

„А, кој друг?“

„Секој друг, само не ти“, рече човекот и за секој случај се прекрсти, иако не знаеше со кого зборува.

„Гледам дека знаеш да се крстиш, но знаеш ли некоја молитва?“

„Еј!“

„Нема *еј*. Без тоа нема да те примат горе, а такви не прибира ни ґаволот. Ја знаеш ли макар Оче наш?“

„Еј!“

„Пак ти. Гледам дека ја знаеш само наполоу. Почетокот и крајот, така ли?“

„Ај бегај од мене!“

„А божјите наредби, како стоиш со нив? Си убил ли човек?“

„Не сум убил.“

„А мајка си ја почитуваш ли?“

„Посебно сум чувствителен кога е во прашање мајка, подобро да не ѝ го споменуваш името, зашто, богами, не гарантирам за себе.“

„Но, божјото име го споменуваш залудо, а сигурно го ставаш и во пцости?“

„Само така.“

„Како така?“

„Така, на божем.“

„Крадеш ли?“

„Не крадам.“

„А лажеш ли?“

„Кој не лаже?“

„А, сакаш ли туѓо?“

„Кој не сака?“

„А, туѓа жена?“

„Ако дава.“

„А, постиш ли?“

„Многу сум се омрсил, па само уште постот ми е кус!“
 „Тогаш не се ни причестуваш?“
 „Еднаш сум причестен, тоа е доволно!“
 „Одиш ли в црква?“
 „Одам.“
 „Колку пати годишно?“
 „Одам за Ристос воскресе и ако умре некој.“
 „А, за Божик?“
 „За Божик оди жената.“
 „Зошто си скаран со црквата?“
 „Не сум скаран.“
 „Не те интересира што ќе каже попот?“
 „Што ќе му чујам на попот? Го слушам на погребенија.“
 „Тоа доволно ли е?“
 „Е, како не е доволно, секој ден некој умира.“
 „Според она што го чув, ти не си верник.“
 „Еми што сум?“
 „Атеист. Неверник.“
 „Атеист можам да бидам, ама неверник да не сум чул уште еднаш, ако не сакаш забите сол да ти станат.“
 „А, знаеш ли дека е гневот смртен грев?“
 „Не знам. Јас сум по природа роден ’рвесан, така благословен од Бога. Не колам, не бесам, ама тепам!“
 „Ја тепаш ли жена ти?“
 „Само кога прави инает!“
 „Колку често?“
 „Многу ретко според тоа како би можело да биде.“
 „А, знаеш ли дека и насилството е смртен грев?“
 „Гледај само ’рвеси ме, јас за себе не одговарам кога ќе ми се качи крвта во главата.“
 „Знаеш ли дека дури и лошата мисла е смртен грев?“
 „Мисли ми што сакаш, барем нема да ме урочиш.“
 „Правиш ли лоши дела со мисла?“
 „Колку што сакаш. Градови горам, дупам сè по ред и царцанаци вадам и така си го карам меракот, но пак останувам со чисти раце и со суво горѓе.“
 „Му палиш ли кандило на ѓаволот?“
 „Еј, немој да те полупам!“
 „Што, ни во ѓаволот ли не веруваш?“
 „Само уште тој ми е кус!“
 „Може да ти затреба.“
 „Ја како не. За што ќе ми затреба?“
 „Може да ти сврши некоја работа.“
 „Ако може прво нека сврши, а потоа ќе разговараме.“
 „Да не сакаш и него да го излажеш? Тој да ти сврши работа, а ти да се направиш на три и пол?“
 „А, лага ти стои!“

„Ама, тој ќе бара да потпишеш.“
 „Што, пристапница?“
 „Ми? Ќе ти побара да потпишеш дека си неверник.“
 „Ќе потпишам и пак ќе си останам она што сум.“
 „Откако ќе си ја дадеш душата?“
 „Слушај ти. Од она што ќе го кажам и потпишам нема да ми се излиже ни јазикот ни раката, а јас, пак, ќе бидам она што сум.“
 „Гледам дека ќе бидеш она што си, но не сум сигурен дека знаеш што си, а уште помалку што не си“, рече Ѓаволот, па гледајќи дека си има работа со мошне лут противник, си замина накај дупката.

ЃАВОЛОТ РАЗГОВАРА СО ЧОВЕКОТ ШТО СЕ СМЕТАШЕ ЗА НАЧИТАН

Се отвори муабет кој што и колку чита и еден човек што се сметаше за начитан рече дека не може да засpie додека не прочита барем една страница пред спиење. Така си го поправил сонот, а и мошне книги прочитал на тој начин.

„Ајде тогаш да поразговараме малку“, рече Ѓаволот. „Ако одговориш на моите прашања, ќе запишам кај тебе факултет; во спротивно, ќе ја искинам својата сопствена Ѓаволска диплома. Која област сакаш да ја зафатиме? Што најмногу читаш?“

„Романи“, рече човекот.

„Дебели или тенки?“

„Читам сарадан што ќе ми дојде под рака, но пак така да не е тешко за држење во легната положба.“

„Ама прескокнуваш, така ли?“ се заинтересира Ѓаволот. „Да не читаш дијагонално?“

„Ајде, прашувај или врви си по работата, Ѓаволе, зашто немам време со ајлакчии да се расправам, зашто читање ме чека. Прашувај, само да не бидат тешки прашањата!“

„Прашањата ќе бидат како за прволаче од мојот факултет. Ќе ти кажам едно име, а ти ќе го кажеш другото име од романот. Или ќе кажам две имиња, а ти ќе го кажеш насловот на романот. Би-дува ли така?“

„Само да не е тешко, како што се договоривме.“

„Бувар“, гласеше првото прашање.

„Грешка“, гласеше првиот одговор: „Треба: Болвар.“

„Урлих и Аг...“ гласеше второто прашање.

„Грешка. Треба: урлик. Србизам“, гласеше вториот одговор.

„Сен-Пре“, гласеше третото прашање.

„Грешка. Треба: *сен ѝрије* или *ѝорано сенка*. Кроатизам“, гласеше третиот одговор.

Ѓаволот виде дека избрал добар собеседник, па реши да му постави дополнително прашање, или за соборување или за докторско звање.

„Знаеш ли како се вика лошата жена?“ гласеше дополнителното прашање.

„А, знаеш ли ти каде е на ѓаволот дупката“, гласеше дополнителниот одговор.

Ѓаволот најпосле виде дека човекот читал и пречитал, но за себе не знаеше дали е победен или поразен, па така задуман го напушти бојното поле.

ЃАВОЛОТ РАЗМРДУВА

Кога видел дека речиси сите поговорки се насочени против него, ѓаволот ја натопил опашката во муракепот, па составил тужба и ја однел на судот да се суди со државата.

„Да беше така, јас ќе ја тужев државата“, рекол јавниот обвинител, „но тужбата е неоснована, зашто поговорките се народни умотворби.“

„Ајде да не го размрдуваме лајното, па повеќе да ни смрди“, тивко рекол судијата, но ѓаволот, кој има големи уши, тоа го чул, па кренал голема врева.

„Ете, и таа поговорка е насочена против мене, зашто мојата работа е да го размрдувам она што вие сте го лајносале“, рекол тој, па најавил уште една тужба против судијата и јавниот обвинител против кодошење.

ЃАВОЛОТ САДИ ТИКВИ

Поговорката кажува дека кој со ѓаволот тикви сади, од глава му се кршат. Но, поговорката не кажува како тоа да се избегне, кога се знае дека ѓаволот постојано сади тикви, па кога тогаш баштованицјата да посади тикви, а тоа да не биде во ѓаволовото време?!

ЃАВОЛОТ СЕ ИСТАЖУВА ЗА НЕШТА ШТО НЕ ВЛЕГЛЕ ВО НЕГОВОТО ЗАВЕШТАНИЕ

Ѓаволот беше најмногу озлобен на тоа што лошата жена го раздвоила од луѓето. Порано си живеел убаво со нив, си ги лажел, си ги мавтосувал, и наеднаш останал сам со лошата жена.

„Кога ќе ти земе сѐ“, му рече еднаш ѓаволот на човекот, поплакувајќи му се на лошата жена, „ќе избега во прекуокеанските земји, а ти ќе останеш сам како прст што плукнал на својата рака без да знае дека другите прсти му се браќа. Се чудиш, можеби, што тоа ти го зборувам јас, па не ми веруваш, зашто сум ѓавол?“

Можам да бидам што сакаш и не мораш да веруваш во мене, само варди се да не останеш со сошиени јајца, божем да не ти пречи нивното клацење, сирак-единак како овој што ти се истажува, кој може да го тормози сиот свет, но за себе нема никаков лезет откако му ја окупира дупката жената со зол поглед, потскриен зад косата исечена над веѓите.“

Човекот беше изненаден кога слушна дека на ѓаволот толку му недостасуваат луѓето.

„Јас мислев дека ти само ги раскаруваш“, рече човекот.

„Точно, ги раскарувам, но за да бидам со нив, а не да останам сам“, рече тогаш ѓаволот. „Јас не разделявам, јас само ги тепам разделените и ги варам во катран. Тој што разделява, од едното да направи десет, за најпосле сè да стане негово, но и десетте да ги столчи во ништо, тој е виновникот за војните и за сите караници, а тоа е лошата жена со ниско чело.“

ЃАВОЛОТ СЕ ЛУТИ ШТО НЕ МОЖЕ ДА ЈА НАДНЕГИРА ЛОШАТА ЖЕНА

Кога ѓаволот рече дека бил мајстор на негации, лошата жена одговори:

„Ти си мајстор на негации, но јас сум мајсторка на негација на негациите, така што секое *не* што ќе го писнеш ќе те *не*кне по глава, разбра ли сега?“

„Не.“

„Некнало те да би те некнало да те некне Некноица од Некнани“, го дополни тогаш својот одговор лошата жена.

И така тоа си траеше. А зине „а“, лошата жена ќе го поклопи со „антекурела“. Ѓаволот виде дека лошата жена многу лошо го фатила неговиот занает, а најмногу се лутеше што не може да ја наднегира, туку таа него го наднегируваше. На секоја манца дотураше толку сол што манцата стануваше горчлива. Ако ѓаволот од едниот крај на дупката речеше „нејкам“, од другата страна на дупката ќе се огласеше лошата жена како картечница: „Нејкавица да те нејќне не те нејќнала да би те нејќнала!“

Ако речеше: „Никогаш“, ќе добиеше одговор: „Никогашница ти никнала в гашти и под нокот ко окот!“

Ако речеше: „Не можам“, ќе уследеше: „Неможнина да може да те можне на можден“, или нешто слично, а толку такви комбинации извираа од нејзината глава како коса што да не можат ни да се набројат, а камоли да се истрпат.

Така ѓаволот, малку по малку, престана и да зборува. Седеше во некој агол од својата дупка како тоа да не е неговата дупка, туку дупката на жената. Се јадосуваше што не завршил факултет, па да најде цуап за речовитоста на жената. Еден ден ѓаволот, за да ја

смилоствиви жената, предложи да отидат малку на прошетка, на што лошата жена одговори тризборно кратко:

„Не доаѓа предвид!“

Тогаш на ѓаволот му зовре, го грабна тризабецот и почна да ја боцка лошата жена по дебелото месо викајќи: „Недоаѓалица да ти дојде и непредвидилица да те трешти да би те трештила со трештало, чурило страшно!“

Изнакажа уште такви работи сè боцкајќи ја со тризабецот, па од тој ден лошата жена стави малку периз на устата, иако и пона-таму си остана лоша.

ЃАВОЛОТ СЕ СМЕЕ

Познато е дека ѓаволот во кошето игра, пее и се смее кога некој прави работи за плачење. Но, не е познато дека ѓаволскиот закон забранувал такви нешта. Ѓаволот немал право да се весели, но него го развеселувал оној што му свирел.

Едно утро, кога ѓаволот бричејќи се удрил да пее и да се смее, секретарот го потсетил на законот против смеата, а ѓаволот одговорил:

„Ѓаволот не смее да се смее, но смее да пее, а во случај да пее, може и да се смее!“

ЃАВОЛОТ СЕ ЧУДИ

Ѓаволот беше мошне зачуден од настаните во земјата каде што му беше дупката.

„Бре“, си рече во себеси, „во мојата земја имало поербаци од мене, ајде да се главам кај нив, па белки нешто ќе научам.“

ЃАВОЛОТ СОВЕТУВА

Кога го прашале ѓаволот како да се уништи еден народ, тој рекол:

„Покажете им дека не постојат!“

„Ама како?“ гласело прашањето.

„Самите ќе ви кажат!“ гласел одговорот.

ЃАВОЛОТ СПИЕ

Се смета дека ѓаволот не спие, ама тогаш како за беља заспал. Кога се разбудил утредента, го прашал секретарот:

„Се отвори ли синоќа додека спиев некоја војна, другар секретар?“

„Како да не“, радосно рекол секретарот и токму сакал да му опише колку една војна на фиљан место со фиљан луѓе за мерак била, Ѓаволот го пресекол:

„Е како така без мене за срамота, другпат да ме разбудиш!“

ЃАВОЛОТ ШИРИ ЕРЕС

Прдлото, зборуваше Ѓаволот, не е прдло затоа што прди, туку затоа што се плаши.

Пувлото не е пувло затоа што пува, туку затоа што се плаши.

Помочкото не е помочко затоа што се помочува, туку затоа што се плаши.

Посеркото не е посерко затоа што е посран, туку затоа што се плаши.

Така Ѓаволот тридни и три ноќи учеше од гората за да ги поврзе сите нешта со страмот и да создаде нова лингвистика.

ЃАВОЛОТ, СОНОТ И УМЕТНИКОТ

„Што мислиш, што е сонот?“ го праша Ѓаволот уметникот.

„За мене“, рече овој, „сонот, како и животот, е само граѓа од која треба да се создаде нешто.“

„Значи, и едното и другото се ништо?“ рече Ѓаволот.

Издавач
Македонска академија на науките и уметностите

Подготовка
Лексикографски центар

Корица
Владимир Боројевиќ

Јазична редакција
Бобан Карапејовски
Софија Чолаковска-Поповска

Коректура
Драгица Топузовска

Компјутерска подготовка
Бобан Карапејовски

Печат
„Бомат графикс“ – Скопје

Тираж
500 примероци

Прва година на излегување
Овој двоброј е печатен во октомври 2015 год.