

Главен и одговорен уредник:  
**Брајислав Ташковски**

Редакција:  
**Данило Коцевски**  
**Бранко Цвейковски**  
**Гане Тодоровски**  
**Венко Андоновски**  
**Санде Сјојчевски**  
**Славе Горѓо Димоски**

Издавач:  
**УЛИС ДООЕЛ – Скопје**

Помошник на главниот  
и одговорен уредник:  
**Серјожа Неделкоски**

Компјутерска подготовка:  
**Дијана Јовановска**

Печат:  
**„Ван Гор“ – Скопје**

Печатењето на овој број  
финансиски го помогна  
Министерството за култура  
на Република Македонија

Адреса на редакцијата:  
**„Стале Попов“ бр. 9, влез 1,  
мезанин бр. 8 – 1000 Скопје**

Телефон/факс:  
**02 3233306**

Жиро сметка: 210-0573704401-66

Даночен број: МК4030003471803  
Депонент на  
„Тутунска банка“ АД – Скопје

Според мислењето на Агенцијата за ин-  
формации бр.02-87/2 од 20.02.2006 годи-  
на, списанието за литература и култура  
„Акт“ е производ за кој се плаќа посеб-  
на повластена даночна стапка.

Годишна претплата: За Р. Македонија  
800,00 ден. За странство: (Европа) 15€;  
(Америка, Австралија и Канада) 25€

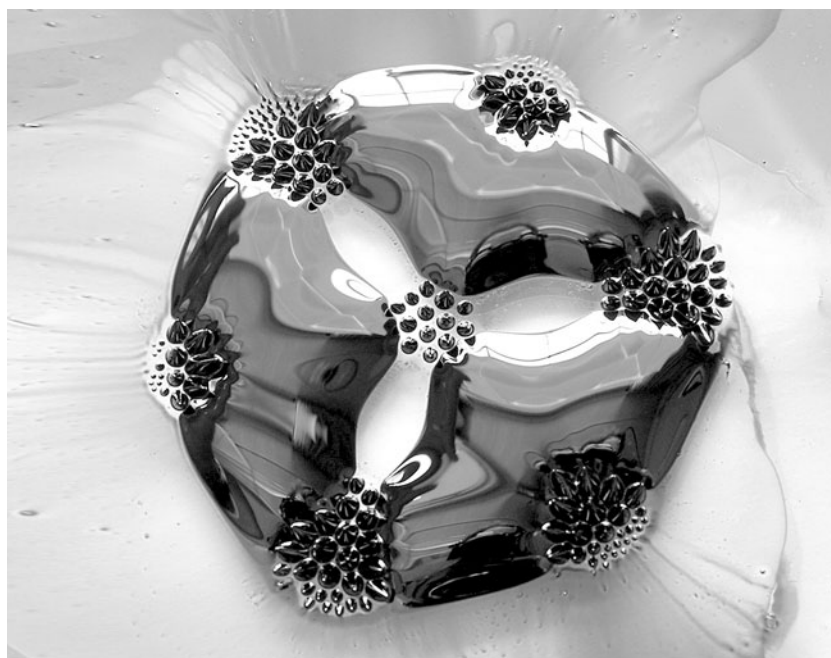
**Првиот број на „Акт“ излезе  
на 19 декември 2003 година**

Списанието излегува еднаш месечно.  
Текстовите и фотографиите испраќајте  
ги на адреса „Стале Попов“ бр. 9, влез 1,  
мезанин бр. 8 – 1000 Скопје со назнака -  
за списанието „Акт“.

# СПИСАНИЕ ЗА КНИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА

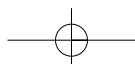
# АКТ

## 25/26



## СОДРЖИНА

ПИСАТЕЛИ СО ТАПИЈА .....	2
СРДЕЧНИ ПОЗДРАВИ ДО ЕДНА БЛАГОВРЕМЕНА ИНИЦИЈАТИВА.....	3
БАКНЕЖ СО СИТЕ ВОДИ НА СВЕТОТ! .....	4
НОВА ПОЕЗИЈА – Гане Тодоровски .....	6
МЕМОАРИТЕ НА ЕДНА ОБИЧНА ГЛУВАРКА .....	9
ARS NEMTURICA.....	14
БАЛАДА ЗА БЕГАЛЦИТЕ НА ТЕТКА ЕЛЗЕ.....	25
НАЈСВЕЧЕНО „РАЗДЕНУВАЊЕ“ ОД ПОЕЗИЈА!.....	28
АПОКРИФНОСТА НА ПОЕЗИЈАТА .....	32
РОМАН ЗА СИРКАЧОТ .....	36
ПРЛИЧЕВ И НЕГОВИОТ „СКЕНДЕРБЕГ“ .....	37
БЕДИА БЕГОВСКА – АКТЕРКА ОД ФОРМАТ .....	46
ПОЕЗИЈА – Тодор Чаловски.....	49
ВИРТУЕЛЕН МАКЕДОНСКИ ХРОНОТОП .....	53
ПОСТМОДЕРНА ЕКВИЛИБРИСТИКА: „ФАСЕТНИОТ“ РОМАН НА ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ.....	55
КАБАЛАТА И ДЕКОНСТРУКЦИЈАТА НА ЖАК ДЕРИДА .....	60



*Брајислав Ташковски*

## ПИСАТЕЛИ СО ТАПИЈА

(белешка за хипокризијата)

Не знам точно, а искрено не ни сакам да знам, колку писатели има во мојот град. Знаам дека има писателски асоцијации, организации и дека писателите се поделени и според етничката писателска провиниенција. Дали се зависни, независни или слободни е нивна работа. Исто така познавам и знам дека постојат и писатели кои не сакаат да припаѓаат никаде и веруваат само во напишаното.

Здружувањето и ориентацијата не треба да се објаснуваат - се работи за личен избор, чувство на припадност и желбата да се биде таму. Сосем друга димензија е естетската платформа на тој избор. Многу е важно дали писателите своето членство во некое здружение го доживуваат како естетско или еснафско здружување со истомисленици. Или членството во „внатрешниот круг“ го базираат прагматично, раководејќи се од некакви, веќе одамна заборавени синдикални предизвици. (на пример: Одбележување на почетокот на творештвото преку доделување награди и плакети. Потоа, членство во управувачки структури со посебна нагласка на статусниот симбол. Помош во случај на болест кога раководството се јавува по телефон да ги праша како се? Или во најлош случај, кога ќе умре некој писател /и писателите се луѓе, тие се бесмртни само по делата/ друштвото или организацијата, како чин на привремен незаборав да одржи десетминутна комеморација.)

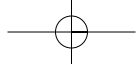
Се разбира има членови на писателските здруженија кои се писатели само заради „членството“. Тоа за нив значи достигнување на авторските врвови. Таквото членство го чуваат љубоморно, длабоко во некоја семејна кутија од страв случајно да не избега од темнината. Го покажуваат само на важни семејни прослави и пред, за нив, важните луѓе. Секое утро морат некому да му се пофалат дека се писатели и страшно се љубоморни на своето членство, живеат со убедување дека никој не е подобар од нив.

Ваквото „хетерогено“ писателство најдобро функционира и се препознава во времињата кои по дефиниција се тешки, а заедничкото духовно опкружување, по правило од неестетски и неписателски околности, бива доведено во опасност. Во мигови на таква исклучителна сензибилност, напнатост која осетно ги притиска димарите на државата, институциите, јазикот и творештвото, јавноста речиси неприметно станува преполна од „присуството“ на тие одважни и модерни херои на „организираното писателство“, попознати како-членови, или писатели со тапија.



Оеднаш (ако до вчера никаде ги немаше) тие знаат сè и за сè имаат решение. Се удираат в гради и во нив проработува чувството на големина. Јавно кажуваат дека не се лејки и дека многу читаат, а што повеќе читаат се повеќе остануваат исти. Па нели се „членови“ и како такви мораат да делуваат, некако членски. И види чудо, во таа „членско напната состојба“ тие добиваат залет. Тогаш удираат на големи таламбаси, никого не сакаат да слушаат и забораваат дека во друштвата и организациите се испопримани само како „гласачка машина“. Решени се да спасуваат сè. Кога ќе ги видиш така осоколени, стегнати со фрази и стихови, „вооружени“ со дебели книги и библиографии, да ти е мерак никогаш да не бидеш писател во нивна близина. Бидејќи со ништо нема да можеш да ја достигнеш „поетиката“ на патетиката и хипокризијата што таа писателска збирштина од „членови“ може да ја испушти од себе. Таленти се во прашање.

И кога никој не ги прашува ништо, тие „карактерно-писателски“ за се имаат став, мислење, критика, излез, револт, идеја ... А кога ќе се случи официјално да бидат замолени за одговор и на „отворена сцена“ се добрат до микрофонот, тогаш офанзивата на „членовите“ никој не може да ја контролира. Сите што не размислуваат како нив веднаш ги залепуваат на „чумавиот столб“. Потоа, како вештери и караконцули, играат околу столбот. Кога ќе се наиграат исчезнуваат на „писателските метли“ и никаде ги нема. Стануваат повторно писатели-членови, активисти кои со своето членство ќе доминираат на следното писателско Собрание или Пленум, за да спасуваат и гласаат.



*Гане Тодоровски*

## **СРДЕЧНИ ПОЗДРАВИ ДО ЕДНА БЛАГОВРЕМЕНА ИНИЦИЈАТИВА**



(...)

Треба да се поврзе и објасни оваа чудесна, видовита и спасоносна акција за пошумување на Република Македонија не само како дел од пресудна еколошка грижа за мудра стратегија, вложена во грижата за град на посреќна иднина, туку и како правовремена национална дисциплина за ревитализација на општеството во кое живееме...

Треба, уште како треба.

Ако им се втисне во умот на генерациите што на доаѓаат на време свест за тоа дека природата со сета своја раскош треба да се варди како зеница в око, бидејќи не само што не е пристојно, туку не е ни малку оправдано да ѝ вртиме грб, тогаш сите ние, како повозрасни членови на општеството, како зрели и искусни граѓани треба да му препорачаме на потомството, на оние врз чии плешки утре-задутре ќе се потпре проблемската тежина на сегашноста, да се вклучат масовно младите и најмладите во историската акција за спас на нашата разумна живеачка!

Безбели, застанати на таквата позиција на будност ќе си ја спасиме душата, сите ние што сè уште го обмислуваме и коментираме животот како врвна драгоценост...

Веруваме во таквата надеж, и овие наши срдечни поздрави всушност се зборови со претензија за АПЕЛ - чистите и животворни раце на младите и најмладите генерации да ѝ се подарат на акцијата којашто е во тек, за да ѝ вратат на деградираната природа во Република Македонија здив на обнова и реални надежи за опстанок!

Има во тој чин чудесна симболика:

Невиноста на младите ќе биде првата капка што ќе го штити почетниот растеж на новите насади, а тие, пак, со својот никнеж ќе го најават фронталниот расцут на обновениот живот и ќе придонесат низ забрзан ритам да се разведри тревожно наоблаченото небо над татковината со звуците на новороденото зеленило...

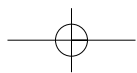
Ќе вивне огнот на преродбата на амбиентот, ќе се пренасочи нашата сеопшта движба кон светлината!

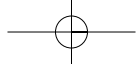
Оваа симболика претскажува и навестува сигурносни перспективи. Таа ја резимира спасоносната идеја на благородната акција - пошумувањето, како сенароден чин. Акцијата најавува организиран поход кон иднината, кон времињата што на доаѓаат.

А на кои уште како ќе им се потребни и неопходни доволни количества вода и воздух, праелементи без кои не ќе се може да се постои ако не си ги обезбедиме како елементарна нужност, како разумна мера...

Само вака успеваме да ја согледаме суштината или срцевината на фасцинантната идеја на акцијата за масовно и брзопотезно пошумување на Република Македонија. Овој секавичен диктат на разумот, како проблем-сок на творечка идеја, пренесен и преточен во јазикот, логичниот јазик на човековата практика значи буквално - чудотворство! Организираниот човек е волшебник, маѓосник, чудотворец. Па кој ли друг ако не токму тој? Бидејќи, само тој знае и умее да гледа далеку, подалеку та најдалеку, од мигот во којшто живее та до границите на вечноста, на која ѝ станува неразделен дел и составка без која не се може... Само тој умее и успева да го чита своето утре и умее да го открива службениот влез во несогледливите зони на футурот, и уште - умее да го забрзува времето, за да стигне троа порано, барем малчицка порано онаму каде што тргнал, за да им приреди свечен и триумфален пречек на сите оние златни и силни и енергични раце што ги засадиле илјадниците дрвца, коренчиња, насади, и ги намножиле во недоброј ветки и лисја и стракови и стебла што му даваат на животот специфична убавина и привлечност, па, ете веќе троа олеснети од тежината и успехот на благородниот ангажман си ги ослободиле своите раце за аплауз, па ѝ ракоплескаат на својата среќа, којашто веќе ја допреле...

Очевидно, соопштуваме визија што е веќе закоренета во акцијата што отпочна и што ќе донесе набргу богат до најбогат плод...





Кристијана Николовска

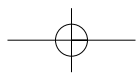
## БАКНЕЖ СО СИТЕ ВОДИ НА СВЕТОТ!

(Кон циклусот слики на Сергеј Андреевски „Бакнеж со рибите“, посветен на сликарот Дик Робертс)

Невидливите, внатрешни уметнички еволуции - остануваат вечна тишина или пак „растат“ во внатрешна музика, која е скапоцен сведок на интимната *Ars Poetica* - драма. Таква „музика“ „расте“ од книгата *Патот на поетот*, низ дијалогот на сликарот **Сергеј Андреевски** и **Јасна Франговска**. „Сокоот“ на дијалогот, на места, отвора такви „пукнатини-вселени“, во кои се отвораат чисти „езера-философемии“, „деца“ на импулсивната искреност на „водачот“ на *патот на поетот*. Водачот, кој при создавањето, се доживува како „воин“, „рицар“, кој го води „налетот“, „жестината на нападот“ на енергијата. „Воениот“ однос кон платното е *спиритен сојатник* - на *патот кон поетот*. Потегот, кој некогаш има сосем конкретни синергиски мотивации.

Со таква снажна инспирација се „храни“ незаборавниот, фасцинантен циклус слики „Бакнеж со рибите“

на Сергеј Андреевски, поттикнат од чудниот свет на сликарот, дизајнер, музичар и поет (со збирки посветени на Македонија) **Дик Робертс**, кој: „Работи во државниот аквариум во Северна Каролина како дизајнер. Живее на плажа со риби, гледа делфини, дизајнира крај птици и животни.“ За Сергеј: „Циклусот *Бакнеж со рибите*, пак, е некаква реминисценција на релацијата со Дик и на сеповрзаноста на водата. И на пријателите. / - Во овие дела е објаснет креативниот дијалог меѓу Дик и мене. Идејата на циклусот се роди кога го посетивме аквариумот во Њујорк. Бев одушевен од љубовта на Дик кон рибите и кон подводниот свет. Тогаш се навратив на моите чести размислувања дека сите води се поврзани, некаде длабоко во утробата на земјата.“ Така циклусот е не само *бакнеж со рибите*, туку и - *бакнеж со сите води на светот!* Оти сиот е прелевање, преточување





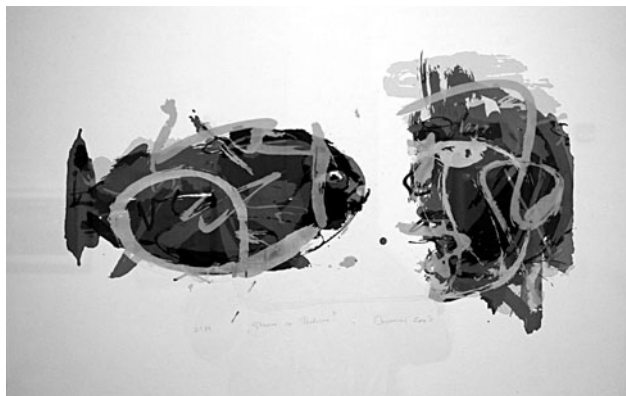
на светот - низ прекрасната голема „инка“-рибите, низ која протекуваат водите-пријателства и пријателствата-води на светот.

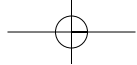
Аквариумот - дете - метонимија на окенот и на сепроточноста на водите е микросвет во кој е „зумиран“ двигот кон средбата-бакнеж. И тоа средба меѓу *човекош* и *рибаша*, меѓу нивните внатрешни драми и нечујни дијалози, но и меѓу Дик и Сергеј, преку едно од нивните синергиски прашања: „каков ритуал може да му се приреди на времето, како тоа да се испрати и да се пречека?“ На ваков рафиниран дијалогизам, му одговараат серија префинети визуелни реплики, кои се само дел од *пашош* на *големиот поовиџ*. И така метонимијата - од *дел* станува непрегледна *целина*, онака како што *целинаш* ја собира (низ инка) во *дел*. Како што „драмата на солзата“, потресно - станува и „драма на океанот“, како што капката од Македонија - станува „здив“ на водата светска, како што фасцинацијата на Сергеј е можеби зеницата на Дик - кон нас, Дик страшниот македонофил, Сергеј, космополитот и уметнички побратим на Дик.

*Уметноста на синергијата* е задинска убавина, која е „семе“ на енергетскиот вулкан на бакнежите со рибите-метонимии. Па секој бакнеж, воопшто, е можна метонимија на нешто далеку поголемо, понепрегледно

и поокеанско. „Утробата на земјата!“ - е можен предлог на Сергеј. Синергијата, пријателството, дијалогот, креацијата, љубовта - се можни само доколку несетно, невидливо „пливаат“ во „лебдечката“ утроба. Само така е можен бакнеж со сите води на светот... од Црна, Бела река... па сè до аквариумот - метонимија на вселенската утроба-вода. Во тој океан почнува да се раѓа внатрешната драма-дијалог на *бакнежот со рибите*... Маестрално сетно, нежно... до *музика* на потегот!

Како што *Бела река* се влева во *Црна река*, како *сенкаш* што се престорува во *светлина*, како што растат и се раѓаат едни од други...





## НОВИ ПЕСНИ

### Гане Тодоровски

#### Деј-џиди луди млади џидини...

##### 1. Зайис

Маврово. Езеро. Зима.  
Убост до убост - а очите се слепи!  
Погледот нема сила впечатоци да прима -  
Зарем е можно ноќеска да сум се препил?

Маврово. Езеро. Снежи...  
Спомените се снегулки. Се топат. Ги ловам в шепи.  
Врвам. Замор од многу години врз плешки тежи.  
Но, нешто светло страотно ме крепи!

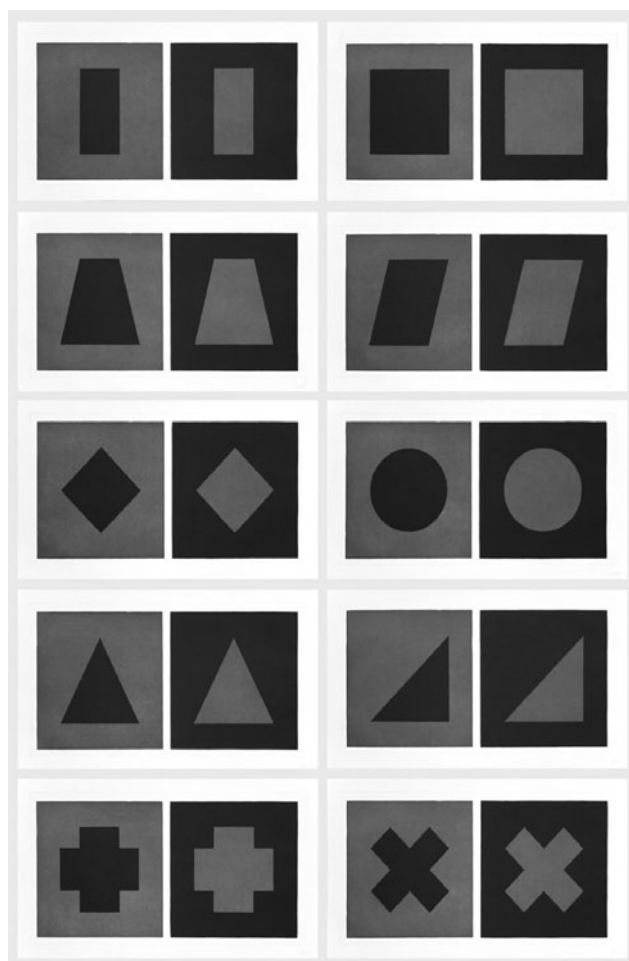
Маврово. Езеро. Снегопад.  
Споменот како снегулка врз лице ми се лепи.  
Белее и го снемума и се рассонувам во јад.  
Мисла ме жегнува: ај сега оди та не пиј!

##### 2. Рондо

В ниедна доба прокоба врз главата ми сени.  
Ја ишкам попусто... сенката си е сенка!  
Преднасетот ме предупредува: ќе ми бидат разнесени  
Спомените и ќе се престорат во тажаленка.

Ми сени прокоба врз глава, неоти лузна тенка.  
Ја ишкам попусто, но таа не се мени.  
Од преднасетот предупреден почнувам да стенкам  
Како во соништа безмислени.

Прокоба ми се растрчала низ разгорените вени  
Налик на тенка сенка, неишната а кенкава.  
Врел оган душата ќе ми ја зацрвени  
И ќе ја раскрвави во нема тажаленка.



#### Недосонет сонет

Сум тоа што сум! Па што? Зарем се има од тоа кар?  
За таков прифатете ме... Со сила не ве терам!  
Оттуѓени сме еден од друг, речиси преку мера -  
Го велам отворено тоа - јас цар и измеќар.

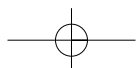
Сторив што сторив! Вам ви го оставам во дар,  
Еднојазичници мои... вашето матно вчера  
Не ми ја крепи ни троа изарчената вера  
Во денешнинава - сè е запретана жар!

Сум и ќе бидам, затоа што сум бил -  
Малку ли, многу ли - сетики нешто сум оставил,  
Љубезно молам: стореното не ми го пишете за грев!

Брсјачки силен и мијачки умен, кутриот јас  
И немеев и шумев, раздавав штедро глас  
Па со недосонет сон животот си го изврвев!

#### Секавична снимка на џрска недособран џнев -

До што е глетка бргу-бргу збрана  
Колку да има погледот што да троши  
А душата да нема мира,  
Одбирам позиција од која ќе се бранам  
Од налетот на дивите орди кодоши,  
Црни јата од лоши до најлоши  
Устабашии по арамилак,  
Чираци по жими квак-квак,



Големостопани на најдолг ќор-сокак,  
 Фодули на блунтав намќорлак,  
 Срамотилак и гнасотилак,  
 Азганлак и шмеќарлак,  
 Акмак до акмак - проклетилак!  
 И ак и ек, и ик и ок,  
 Со драгоценост на бесплатен примерок,  
 Кршливи составки од чибук до дудук,  
 Булук башибозук,  
 Чурук до чурук... Гол звук!  
 Добро ќе беше тоа што бев да не бев,  
 Бидејќи не ќе да е грев  
 До колку поарчиш в миг троа насобран гнев!

**Скендербеј**  
*(Чийајќи го Марин Барлеји)*

Низ многузборје  
 Е насликана небесна икона...  
 Штом ќе се разведри  
 Мрачното балканско небо  
 Се гледа налик на Божествено видело -  
 Тоа е неговиот величествен лик!  
 Мечот му свети неоти најостар ум  
 Што умее ширум мир да варди  
 И безмилосно да попречува  
 Навалица на недобројани силници...  
 Нивните долги копја се немоќни  
 Да го стигнат,  
 Недостојни се да го сотрат...  
 Очевидно, жива ќе да е Божја измислица!  
 Дури и кога облаците  
 Земаат небото да го прекријат,

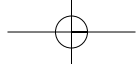
Стои тој над нив, налик на глас  
 Што ги доразбудува далечините.  
 Божествен еднозбор е  
 И вдолж и вишир вековито што одекнува!

**Науриј, колку за ѝочейок**  
**на ненајшиана ѝесна**

Постојат купишта зборови  
 Од кои низ зналски пребир  
 Ќе може да се состави многушто,  
 Па, дури и - нова песна...  
 Тоа ќе да се двајсогледливи зрнца  
 Што си ја дочекале шансата  
 Да најават плод.

Јас само им подизлегувам во пресрет,  
 Колку за добронамерен старт!  
 Тие кутрите -  
 Одморени и одмерени зборови,  
 Досега невоведени  
 Во суровата практика на 'ртењето,  
 Тие ти се од анонимното јато  
 На непроговорениот збор,  
 Тие ти се препознати заробеници  
 Во неправедното царство  
 На мракот и на шамата  
 Прекопната за троа виделце...  
 И, еве, токму ним јас  
 Им подотворам сирка-просирка  
 Кон светов наш  
 Преку стражарската кула на песната!  
**Раџин**





Рано-рано стануваше,  
 Чунки предвестувач стамен,  
 Стануваше ко буден вардач  
 На недоспаните и недорасонетите,  
 За да им зборне по нашински  
 На добродушните тутунари  
 Скржаво, ко на мала уста:  
 - Станујте,  
 Небоно зело да мугрее,  
 Дајте, со троа итаница, оти  
 Сонцето може да ве испревари!

Кутрите морни сонувачи,  
 Знаеја да го слушнат,  
 Можеби токму тие  
 Умееја во својот предсончев молк  
 Да му го сфатат зборот недоустен:  
 „Време е...“ - тој им велеше,  
 „Време е на денот да му ги отворите вратите...!“,  
 „Време е да сте пред времето!“

Кутрите тие,  
 Неоти пред чудо невидено молскавично  
 Веќе го параа мракот...  
 Будните тие,  
 Врз плешки клети и црни  
 Веќе товареа бели мугри,  
 Па, босоноги и недозамиени  
 Чекореа со бавна брзаница  
 Накај ширините на посните нивчиња,  
 Колку за да им го довардат родот,  
 Пред да ги притисне  
 Сонцето до изгора вжештено  
 И тоа бездушно жестоко лето.

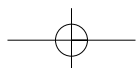
Но рационалниот Рацин  
 Да земе да ти го изучи  
 На тутунарите молкот,  
 Па почна да ги подучува:  
 Долгите аргатски денови  
 Со аршилот на мугрите  
 Да ги мерат -  
 Оти аргатлакот колкушто мака  
 Толку и знајба е строга!  
 И уште ги предупреди  
 Поначесто да поткреваат  
 Глави кон Бога!

Ги учеше, им велеше во мракот ним,  
 Тој, светлозборецот наш, Рацин,  
 Вашето си е ваше, но ако земете  
 Рано-рано да се крстите,  
 Повтете да го чините тоа

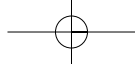
Кога по небото се распослани  
 Белите мугри македонски,  
 Бидејќи токму тогаш  
 Имаат сила молитвите!

## *Бојомилска, Раџиновска...*

Бог е таму каде што е!  
 Повти сили да го сетиш,  
 Кога веќе не умееш  
 Со очите замижани  
 Среде бел ден да го видиш...  
 Бог е таму кај што сакаш  
 Со мислите да го допреш...  
 Не го барај по црквите,  
 Зад кандила и икони, -  
 Тој се таи негде-сегде,  
 Појди, најди низ полето,  
 В честа гора, в глувотија  
 Место колку за починка;  
 Клекни таму на колена  
 И рацете испружи ги  
 Кон насоки повисочки -  
 Господ секогаш е таму,  
 Погоре од кај што ти си!  
 Не ќе можеш да го допреш,  
 Тој секогаш е вон допир...  
 Обиди се да го сместиш  
 В троа мисла добросторна:  
 Добрината човекова  
 Пат отвора накај Него.  
 Памети ја ваа средба -  
 Бог е сепак - умогледба!







*Блаже Миневски*

## МЕМОАРИТЕ НА ЕДНА ОБИЧНА ГЛУВАРКА

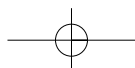
Долго чекав мојот Стрмец да се врати. И тој, еве, дојде. Ме крена од пругата, ме префрли преку насапот и почна да ме шета низ полето: еве ајдучка трева, како да ми вели, еве златица, еве невен, еве штркоцвеќе, еве момина роза, еве перуника, еве мајчина душичка. И еве сме веќе на Дудица, како да вели, а под нас се мешаат боите, се разливаат и пак се собираат; течат како шарени потоци кон Требник, гргорат околу манастирот. Мојот ветар се крева високо над ридиштата, и оттаму пак се спушта сосема ниску, речиси ме тркала по мостиња од зјајка и здравец. Се разминуваме со пеперутки и со пчели; со ситни мушчици и бумбари, со пилиња и жужалиња. Мојот Стрмец, мојот златен ветар.

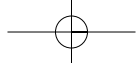
А лошо време е: разни ветришта дуваат низ долината; на секаков може да се налета. По темните преслипи доаѓа темниот ветар. Тој, всушност, не дува, тој тече. Како што се симнува Дошница, како што паѓа таа, така и тој врие низ вириштата, гледа со белките, се пени и бучи. Реката се урива низ планината, чиниш одвај се држи за земјата; минува под манастирот и низ тесната клисура за час стигнува на рамното кај Дробник. Како таа, така и ветрот што се спушта со неа: молчат и мра-

зат; вријат и се токмат за одмазда. Такви се нашите ветришта; таков е темниот ветар.

Но Стрмец е нешто друго. Стрмец не е обичен ветар. Стрмец не е Петлец. Штом ќе попушти жегата, преку сртовите Чатино и Патрик, тој се спушта во клисурата; тежок и бавен, ветов ветар, тром како стар петел. Заробен во тајни спили и стисови, Петлец само плуска и креска, сака да летне, а не може ни да претне, не го бива, кутриот. Со денови се мачи, се прпелка, удира во карпите и котарките. Чуден ветар - знае дека не може да се спровне низ клисурата, а пак токму тука се обидува да помине.

И така, држ не дај, по три дена три белоглави орли го фаќаат од три страни; го креваат над спилите и го пуштаат зад клисурата. Оттука како збудален трча по далгите, а не гледа каде трча - со модриот клун се зарива во брегот и замолкнува. Молчи дури не засуни сињакот на врбите, а потоа пак се затрчува, сиреч се заборава трчајќи по сув лист или по празно пластично шише во реката. Така затрчан ќе плесне главечки во езерото без да се сети дека отишол предалеку. Преплашен и збунет, ќе дува под вода дури не ја замолчи и неа; ду-





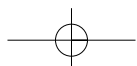
ри не ги залепи бранчињата на кајчињата. И тогаш со денови ништо не мрда; ништо не се менува. Само месечината, ноќе - како грбав патник кој морал да тргне по виулица, но заборавил дека оди по езеро - ту ќе се појави на врвот на некој смрзнат бран, ту ќе се изгуби зад следниот. Низ брановите како насликани стојат кајчињата; навалени така како што ги удрил ветрот пред да замрзне езерото. Секој што гледа отстрана може ќе помисли дека сето тоа стои така само за него, само колку тој да го запомни, да го сочува. Но доаѓа топлиот ветар по Чичика; ветрот што со еден здив го одмрзнува модриот клун на Петлец, па тој скокнува и безглаво трча назад по Дошница; и еве го на Патрик и Чатино, скриен негде во осојот, во модриот снег. Кутриот Петлец!

Мојот Стрмец, мојот златен ветер повторно ме подзема и, грабајќи низ воздухот, ме крева високо над ливадите, над полињата, над обичните живејачи. И, еве, на една лединка кај манастирот го здогледувам Иван Брло. Секое утро излегува сам, со Бапчо, со своето рунтаво кутре, и сетне през цел ден собира билки по Дудица. И, не само што ги собира туку и си зборува со нив. Кога пропадна политички, пропадна, душичка, и како човек. Никако не можеше да сфати како може да се урниса нешто такво, нешто огромно, нешто големо, нешто трајно и праведно; нешто толку човечно и вечно како комунизмот. „Како можеше - им вели тој на билките, но само на сигурните, проверените - како можеше, - вели - баш бедните, баш оние што беа во првите редови, одеднаш да не го сакаат она за што се бореа, она за што гинеа како мравки! Зарем се боревме за џабе!“ - прашува од простум некоја лајкучка или вртипоп, сеедно.



Тие се нишкаат, тој кимка со главата: „Така е, навистина сме се бореле за џабе“, вели и ја полни торбата само со билки со кои може да се разбере. „Сега ти види што ти е животот“, вели лазејќи низ ливадата под манастирот. Кутрето чини потскокни околу него, и застанани, здрви се; дај му знак со опашката, со ушите или со една од предните нозе. Секој мирис Бапчо го бележи со посебен знак; ги дели добрите од лошите, лечебните од отровните билки, а Иван ползи зад него, го фаќа правецот, ги собира само најубавите цветови, ги реди во преградите на торбата, и зборува, зборува, не престанува: „Билките треба да се собираат во вистинско време, на вистинско место и на вистински начин“, вели и се пробива низ густежот, ползи како на фронт; ги ропка со ноктите, ги сече билките над коренот. Песот врти околу него и му аплаудира со ушите.

Сега мојот Стрмец, мојот златен ветер, ме спушта уште пониску, речиси токму над Иван: „Билките - вели тој а кучето клечи пред него и го слуша - се мијат добро и се сечат; се сецкаат цака-цака-цак, ситно, цак, а потоа се сушат, ама во сенка, Бапчо! Разбери, најдобро е во сенка, Бапчо“, шепоти ползејќи кон работ на шумичката. Тука се крева на нозе и десет чекори оди згрбавен, а сетне пак клекнува, се спушта на коленици и замавнува со раката како да фрла бомба. Се разбира, не фрла бомба; така само ги растерува мушчките и почнува да собира жалфија и разгон; росаница и ветрока. „Росаницата, Бапчо - вели а кутрето ги душка, ги лизнува и ги одобрува тревките што му ги пика под муцката - росаницата, велама, вели Иван, ја сопира крвта. Да речеме, си извадил заб: чај од росаница веднаш ја сопира крвта! Да не чуе злото, таа сопира и повеќе крв. Моментално, Бапчо. Ова овде е крвавец, разбираш. Тој лечи од нерви, несоница, говорни маани; лекува месечари, како овие што се на власт, да не чуе злото, и лекува од мокрење во кревет, како оние што беа на власт, да не чуе злото; но лекува и болни од депресија и од лоши соништа, како нас што се боревме за џабе, Бапчо. Една тревка а многу лекови, разбираш“, вели и залегнува, ја става торбата пред себе, како Ѓорѓи Сугаре кај Паралово. „Да ти кажам право, крвавцу, брате - вели. - јас те пијам, брате, само поради говорната маана. Друга маана, немам. Пелтечам, брате, и кај требало, и кај не требало; повторувам само една реченица: ‘Сега ти види што ти е животот!’ Тоа. И видов, и пак не ми текнува. Порано, брате - вели и станува - порано, брате, да не речам, друже брате крвавцу, порано, вели, кажував цели реферати, држев говори, митинзи, конференции, со еден збор лажев, око не ми трепнуваше и воопшто не пелтечев, сè се разбираше. Имам и орден - заслуги за народ, вели, а имам и орден за храброст за народ, вели. - Да не чуе злото“ - додава и пак клекнува. Кутрето му покажува некакво мало стракче, како дробно сонце паднато во тревата.



\* \* \*

„Ветроказ, - вели Иван - кажува каде дува ветрот! Да ги знаев билките порано, ќе знаев навреме каде дува, и зошто дува. Некои знаеја, и си го живееја животот како живот, Бапчо, но имаше и будали, да не чуе злото, како мене. Тие го живееја животот како партија, Бапчо“ - вели а кутрето мафта со опашката како пионер со партиско знаменце; може мисли дека Иван Брло нешто му ветува, нешто го фали. „Слушај, Бапчо, ова мора да го запомниш! Заврши војната, заврши сè; Хитлер падна, кој загина-загина, кој остана-остана да си го живее животот, а јас, Иван Брло, командир на ударна чета, со орден за храброст на реверот, го бркам по Дудица Цемо Брбуш, син на Хисни Брбуш. И, да не чуе злото, дознавам дека е во Дробник, кај гробиштата. Полека го стегам обрачот, и со двоглед го донесувам пред мене, како да го држам за уво.

А тој, како петел со скршено јајце на главата, стои на куп арско ѓубре, ги крева рацете и вика, командува. Сетне скокна од ѓубрето и почна да касапи по селото. Тој сече, другите по него прават пастрма. Ги гледам со двогледот Мефаил, Риза, Абдула и уште петмина што ги знам. На убиените им ги вадат забите; пукаат во труповите, ги полнат мртвите со куршуми, никој не може да ги крене. Гледам од ритката со двогледот, а селото ми скока, ми рипа, ми бега од очите, чинам ќе ми летне од жал. Гледам: Богдан Братуш, ранет го влечат за коса, го фрлаат во една запалена куќа и уште пукаат во него, во пламенот што личи на него. А тој, душичка, да не чуе злото, излегува од огнот и се крсти, прави огнен крст пред себе. Се прекрстува и паѓа, се срунува. Значи, сепак бил верник, си велам. Крвниците трчаат со оние нивни клапнати панталони, како посрани, да не чуе злото, и ги палат куќите; си играат со крвта што им капее од ножевите. Го кревам двогледот и гледам погоре три дечиња залепени за еден прозорец, како џишнати перутки. А долу, Авантија и Форка Габеданови, свекрва и снаа, бегаат по дворот, кружат околу стожерот, удираат по сидиштата, ги кријат своите дечиња, внучиња под пазувите, но Цемо Брбуш ги зема едно по едно и ги дупи во грлцата како јариња. Тројца со црни шамии на вратот ја фрлаат Форка со исечени гради врз децата, а мртвото тело на Авантија го набиваат на стожерот. Гледам таа стои исправена, како да се шегува, а тие пукаат во неа, вежбаат. Стожерот се рони - таа не паѓа. Малку погоре, во горниот двор, Соломија Арнокрак ја палат во сламата. Неколкупати, целата во пламен, како факел, да не чуе злото, излегува од огнот, но Цемо Брбуш ја клоца, ја враќа назад да догори.

И така, држ не дај, најпосле, пред мракот, Бапчо, стигна наредба да влеземе во селото, да го ослободиме. Со трчање слеговме во Дробник и ги стиснавме од сите страни; пиле не може да прелета. Се качувам на ар-

ското ѓубре, и гледам Цемо и уште неколкумина со него, јадат печена коза на чардакот кај кметот Тане Трнка. Со коските ја галат Галаба Трнка легната пред нив. Поголемите коски ѝ ги редат меѓу нозете, помалите ѝ ги пикаат во устата, и тресат со главите, мислам се смеат. Таа се поткрева со тилот дури може, но и кога веќе не може, тие не признаваат дека е мртва - уште си играат со неа. Вртам со двогледот по Дробник и пак се враќам назад; гледам Цемо Брбуш се потпрел на оградата од чардакот и си го гали стомакот. Ждригајќи така погледна кон Долно маало, значи право во мојот нишан, ме откри. Сакаше нешто да каже, но само што зина - го погодив право во устата. Климна со главата и клапна преку тарабите. Цел ден го оставив да виси, да се цеди во пунцулето. До мугрите ја сотревме бандата, но, само што се појави сонцето, стигна нова наредба. И сега ти види што ти е животот, Бапчо“, вели Иван Брло и го собира ветроказот во торбата, а кутрето го гледа право во очите, чека да продолжи: „Ветроказот е одличен против густа крв“, вели Иван, ама кутрето не попушта, ја сака приказната докрај.

„Добро - вели Иван и продолжува: Кога мислев дека заврши војната и за мене, како за сите, да не чуе злото, еве ти ја стигна нова наредба, а таа вели: една банда отпадници, народни предавници што не признаваат ни слобода, ни партија, ни нација, ни окупаци-



ја, шетаат по селата како ослободители, вели, агитираат против нас, вели, прават зулуми. Еве, ми вели курирот, и ми го дава списокот: Ицо Врга, Апостол од Пезово, Јован Теов, Гино Војводата, Ристо Клапуш и Данди од Требник. Претходната ноќ направиле гласно свертство во Глогово - го убиле Куци Митре и неговиот син Сено. Прво го кутнале стариот, а младиот го врзале. Двајца чувале стража; други двајца го сечеле Митре со секира. Кога завршиле со стариот, го кутнале младиот. И почнале да работат. Прво му ги пресекле нозете до колената, потоа рацете до лактите, потоа ушите, и на крајот му ги извртеле очите, како оревчиња. И после таму веќе немале работа; се префрлиле во Сверско. „Мажите ги затворивме во џамијата, а жените ги наредивме голи во едно гумно, и почнавме да си одбираме една по една, со лезет. Јас прв си ја одбрав Шпреса Адили, и веднаш ја пикнав во плевната - ми вели Ицо Врга, единствен што го фатив жив и единствен еве го спроведувам долу во Штабот, во Требник. - Таа нешто зборуваше, го спомнува Алах - вели - а од градите и се цеди топло млекце. Шмрков од едната, шмрков од другата - убаво, мајката, не горчи! Кога ја пуштив, целата беше налепена со сламки. Подзастана малку кај стожерот за да се покрие со косата. Ја гледам и си велам: срамота е да ја видат таква, си велам. Ја дигнав пушката и ја чарнав во стомакот. Шпреса се свитка и клекна, а косата падна врз неа дури потоа. Беше многу убаво така гушната со стожерот! Зад неа, на меѓата, Ристо Клапуш ја млати со шкембето Мевљуде, ќерката на оцата; Гино војводата, без да го симне шинелот, како загар се треси потпрен со едната рака врз колкот на Љумнија Клокочи. Како што ја удира одзади, и како што ја притиска со другата рака на папокот, така таа со устата ја корни тревата, како да паси, душичка, како коза, вели, да не чуе злото. И другите си работеа по селото; имаше многу работа.

„Пред зајдисонце - вели Ицо Врга - си лежев така, се одмарав во сенката на Марије Куртиши, терајќи ја да ги прфка градите како гулапчиња, да ги разлетува. Меѓу нив одеднаш видов еден ќелав старец како сирка од минарето. Ја потпрев пушката на колкот на Марије, намерив добро и со еден куршум го симнав штурецот долу, врз опинците пред вратата. Сетне, изгореа и опинците, и вратата. Симнувајќи се од Сверско, попат видовме две момчиња, може имаа пет-шеснаесет години. Носеа по една цепаница на едното рамо, а на другото - секира. Доаѓаат, гледаме, право кон нас. Скокнав на патот и наредив да ги фрлат секирите. Моите почнаа да го тепаат едното, се викаше Кире, вели, да не чуе злото, а јас друже, вели, верувај, некако татковски му се доближив, го сожалив и го царнав со ножот во слабината. Со рака не го допрев, вели. Ги однесовме и Кире и Пере во ед-



на воденица; им нацртавме живи петокраки на челата, и сетне, јас, со проштение, на двете им ставив по едно железо одзади, како опаш - заврши Ицо Врга, а може и продолжи, но јас дотука слушав. Го извадив пиштолот и од високо, од коњот, додека тој мислам се крстеше, му ја расцутев главата како трендафил. Куршумот му падна во џебот на кошулата, за спомен. И сега како да го гледам пред мене, Бапчо; пооде уште малку, оти таквите, кутре, секогаш преживуваат малку и од смртта, и одеднаш седна средпат, се заинати.

„До Требник ќе одиш мртов, реков и го боднав коњот низ гробишта кон Дробник - вели Иван редејќи го ветроказот во посебна, тајна преграда на торбата. Го извади револверот и го стави во бочната, празна преграда. - Потоа, Бапчо, дојдоа оние што ја сакаа татковината повеќе одшто беше дозволено - рече и го погали кутрето со своето огромно рачиште. - И пак јас, командирот со орден, Иван Брло, последниот будала на светот, пак јас на чело. Заврши и тоа, добив орден во врска со заслуги за народ, и со златни зраци, да не чуе злото, и би што би, и така одеднаш, не знам што се случи, рекоа ништо не важи, не требало да биде како што било. А некои си го живееја животот, Бапчо. Да не чуе злото, тебе можам да ти кажам; не ми е жал за мене, Бапчо - жал ми е за тебе. И ти не научи да го живееш животот како живот“ - заврши, а кутрето еве уште го гледа право во очите, не мрда.

„Добро - вели Иван - ветроказ! - вели. - Ветроказот е лек за нежни жени. Жените, како жени всушност не се негуваат тие туку ја негуваат својата убавина, зашто таа е минлива. Жената секогаш е жена, но убавината не е секогаш убавина - вели Иван. - И, знаеш што, ама во доверба, да се разбереме, да не чуе злото, јас за жените имам подобро мислење, отколку за мажите, само што не им го кажувам тоа. Сега ти види

што ти е животот - вели и ја затвора торбата. - Со чај од ветроказ, Бапчо, жените порано си го миеле лицето наутро и навечер. Наутро, за да не им се познава ноќта; навечер - за да не им се познава денот. Ќе прашаш - што останувало тогаш за познавање? Стомакот, Бапчо! - вели Иван. - Затоа уште нè има на дуњава! - вели и брбори како да подлагнува; се спушта на колена токму во дланка со спориш. Подлагнува и кутрето, и мафта со опавчето. - И оваа билка е за жените - вели Иван, а Бапчо, кутрето со бела точка на челото, како да се смее, му капат лиги од устата. Застругува со ушите и се клати, небаре мирисот на билките го скокотка меѓу нозете. - Споришот е против женски болести - му шепоти Иван, демек во доверба. - Ниту една жена што пие чај од спориш, не може да биде феминистка, разбираш, жена во панталони, без коленици, разбираш - вели Иван, но кутрето не слуша, гребе со нозете, му се моча.

„Мочај во трњето! - вриснува Иван и со своето огромни рачиште, како со лопата го црпнува од споришот и го фрла удолу во тревата. Кутрето удира во гнил кутук, но брзо се снаоѓа, ја крева ногата на трупецот и потоа трчајќи подлагнува и се враќа. Подлагнува со него и Иван шмркајќи наведнат над еден невен. - Знаеш ли дека го забрзуваш спонтаниот абортус, друже немене! - лавнува тој. - Може ќе речеш, како тоа го забрзувам кога е спонтан; спонтаното е спонтано, и нема друго, демек научно ме посокуваш. Е, па, друже немене, дозволи, го забрзуваш, друже, за да биде спонтано спонтан, а кога е спонтано спонтан, тогаш уште повеќе станува спонтан! Како спонтани антикомунистички демонстрации, разбираш! Како спонтано спонтана демократија, разбираш. И нашата крвава револуција заврши како спонтан абортус, разбираш. Сега ти види што ти е животот“ - рече и ја нарами торбата.

„Ајде, Бапчо, напред во нови порази!“ - викна и заедно со кутрето еве штотуку го прегазил потокот што се спушта меѓу карпите со испоснички ќелии.

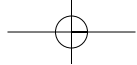
Мојот Стрмец доаѓа до работ на шумичката, и во лак ме крева високо над костените, а сетне од костените се симнува во манастирот и оттаму заедно со потокот паѓа низ карпите и тргнува удолу кон Дробник или кон Требник, не знам точно. На половина пат, како да заборавил нешто, се враќа назад, и, летајќи над потокот, доаѓа пак до карпите и од нив пак се крева високо, свртува зад костените и ме спушта врз една осамена бреза, токму во едно бледо листе на вршката. Оттука сетне шумно пропадна низ гранките, ги погали билките, ја расчешла тревата и го сема. Од врвот на брезата видов само уште како негде далеку зад реката Чичика ги разбушави круните на костените, им го растури патецот, сплете прци со гранките. „Колку време сега ќе треба да го че-



кам“, си велам, а листето под мене се нишка, се витка како да сака да се откачи од гранчето, како да сака и тоа да побара негде некој умен и убав ветер како Стрмец. „Зарем може листево да се заљуби токму во него“, си велам, но ништо не кажувам. А и нема време да се каже, зашто право кон нас доаѓаат Иван Брло и неговото разбрано куче. Ја спушти торбата, седна и се навали на стеблото. Тука, под брезата, беше послана дипло од мајчина душичка, па Иван можеше да легне и да се покрие со неа, ако сака. Кутрето клечи спроти него и го гледа право во очите, не го остава на мира.

„Слушај, Бапчо! - вели Иван а тоа зацвркува радосно и му ја лизнува раката. - Овде се ќе се повтори. Кога-тогаш, ама ќе се повтори. Овде сите сакаат да ја поправаат историјата, зошто не знаат да го живеат животот како живот; мислат дека животот е партија, дека живеенето е историја, но историјата не е живот за живеене, Бапчо“ - вели ставајќи малку мајчина душичка во торбата. Со истата рака го извади пиштолот, го сврте во градите и пукна. Куршумот удри во стеблото на брезата; главата на Иван падна врз торбата со лековите билки, а кутрето зацимоли лижејќи му ја раката во која ене уште го стега трофејниот пиштол. По белата кошула, како свилена вратоврска му се спушта широка далга крв. Во очите му шумолат две брезии, иако е само една. Можеби во нив и јас сум две, иако мислам дека сум една.

Пред да паднам беспомошно врз неговата топла, крвава кошула, негде од кај манастирот, да не чуе злото, дотрча мојот Стрмец; ме собра од работ на листето, ме крена високо над брезата, високо над Дробник, високо над Требник, и високо над оваа долина каде што Бог ги има опколени сите до еден. Боже, што би правела јас, обична глуварка, да го немав мојот Стрмец, мојот златен ветар!



Атанас Вангелов

## ARS NEMTURICA

### ГОЛОС ОГОРЧЕННОГО

Во јули 2006 г. списанието Акт (бр. 16) објави обемен текст од Санде Стојчевски, еден „голос огорченого литературора“ против мене, моите книги и пошироко. Видни редактори на Акт дознале за текстот дури кога излегол Акт. Докога знаеле: Санде, „тиже“ редактор во Акт, пријавил некои прејиви од бугарски. Се разотпишле „по одмори“, а потоа Акт осамнал со „голос“! Тука недостига нешто: тајно уфрлен „голос“ не доаѓа лесно до ударна реклама со ударен дизајн, а на ударно место во Акт. Друѓи се погрижија да ме воведат во грџи, top secret дејали: тој „голос огорченого“ бил само „делче“ од книга; била „веќе“ на тај кон печатница. Така, решив да чекам - печатница.

Книгата<sup>1</sup> се појави во април 2007 г. Дејали од таа книга зборуваат дека тој Санде дал усие по кирија за „голос“ од „роман“ на Боше Павловски - Убавицата и мародорет (2006). Со оглед дека одговорите<sup>2</sup> како што човек, кој гржи до себеси, одговора на контејнер криминални клевети, се покажа уште: треба да се одговара и на Санде-верзија од Боше- „роман“. И тој одговор е книга: кажува кои побуди се плочки за тај кон колосални заблуди. Таа треба да се појави во некој на оваа (2008) година. Книгата си е книга. Сега мислам вака:

#### Дообјаснување

Во овој број на Акт го објавуваме текстот „Ars nemturica“ на Атанас Вангелов како одговор на текстот „Атанас Вангелов и заиркиите“ од Санде Стојчевски, објавен во јули 2006 г. во Акт бр. 16.

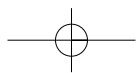
Во својот одговор Вангелов пренесува информација дека дел од уредниците на Акт за текстот на Санде Стојчевски дознале „дури кога излегол Акт“ и дека „тој бил тајно уфрлен.“

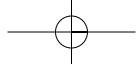
Не знам од каде почитуваниот Вангелов ја добил ова информација но таа не соодветствува со вистината. Затоа, како дообјаснување треба да се истакне дека текстот на Санде Стојчевски беше разгледан и прифатен за објавување, на состанок на кој присуствуваше целата редакција на Акт.

Брајислав Ташковски

читателите на Акт заслужуваат нешто увид во стручноста пошто на тој „зромкиј голос огорченого литературора“. Оти - има и што да се види кога се поотвора пошто со ајле белени и не помалку иразнини.

Може да се види, на пример, како Стојчевски, врз основа на колосално скромни и збркани увиди, сори со специјалисти од највисок ред во светов. И не само





шоа: шој им оржи оури колку арогантини, шолку и хистерични лекции по прашања кои нишу ги разбира, а нишу пак некогаш ќе ги разбере. **Цветан Тодоров**, велемејстор по литературни теории, завршил како - „прозелит“. **Симеон Хаџикосев**, сѐручњак од формати по античка и европски литературни, бил малку срѝ и многу чекан на „комунистичка критика“ во Бугарија.

Текстов кој го печатам во Акт го нареков Ars nemturica по причина што Сшојчевски со децени се убедува себеси дека литературата била: белина, празнина, шулина, оној дел од лејка кој е „обло“ ништо, а по кој и водата добивала форма. Значи, шоа „ништо“ било „е“! Литературата била, по шоа линија: „молк“, „шшина“, „немост“ и „немтур“. Ars nemturica ќе биде шогаши теџе кое учи како се прават „немости“ и „немтури“ од – лејки.

## ЕВОЛУЦИЈА КОЈА БУДИ БЕС

Цветан Тодоров спаѓа во редот водечки специјалисти по прашања за природата на уметничката литература во денешниот свет. Не пропушта, кога доаѓа до погодна можност, да зборува за својата интелектуална еволуција. Во намера да утврди главни фактори кои моделираат *шаква* еволуција? Можеби го прави тоа заради - „фактичката вистина“? Таа „вистина“ е главен инструмент во неговата научна работа. Му помага подобро да ја прочита „историјата на идеите“ во европската културна зона. Доби, исто така, важно место во неговата научната мисла по 1982. Инструментот го комбинира со друг, комплементарен, кој го нарече „вистина на разоткривањето“<sup>3</sup>. Тој му помага подобро да ги разбере крупните „идеи“ во европската традиција, кои станале скаменети сигурности. Треба да се „разнишаат“ токму тие сигурности, за да се ослободи потиснатата енергија на тие идеи кои го обликуваат европскиот модернитет. Најпосле: Тодоров одговора на замерки што идат од средина во која работи, но и од други места? Замерките велат: Тодоров развива некој вид *гејтерминизам* „со човечки лик“ кога стеснува *авиономија* на единка, за да направи место за *свеи* во светот<sup>4</sup> на истата – единка. Тоа е глас на антрополошкиот песимизам, во духот на ничеанско-хајдегеријанската мисла (кон неа се сврте крилото на радикалниот структурализам), кој доаѓа од делата на **Жак Лакан**, **Ролан Барт**, **Мишел Фуко** и **Жак Дерида**? Гласот има и своја верзија во американскиот деконструктивизам. Се слуша и од книгите на генерацијата „нови филозофи“ како **Финкелкрот** и **Анри Леви**, на пример.

Експрес-реакција на појавата од веќе клсичната *Критика на критиката*<sup>6</sup>, мошне добро зборува за пот-

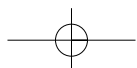


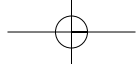
ресот кој го предзвика таа книга во крилото на радикалната структурална мисла. Откако секна изворот на маоистичкиот занес (и сама го прихранувашеше несвесно?) на револуционерната 1968 г., таа мисла си дочека „да се остварат нејзините идеали“ (**Крлежа**). Или - да заседна на оној академски трон, против кој отвори фронт со книгата *Критиката и висшната* (1966.) на Ролан Барт. Ете тогаш, **Бертран Поаро-Делпеш**, критичар на париски *Монд* кој стана академик по две години, публикува еден текст на ударно место во литературниот додаток на тој весник, под ударен наслов, со единствен збор: *Tiens!* Зборот кажува многу работи истовремено како, на пример: *штоо?, шак ли?, зар? види!, неверојатно!, ете ти сега! да не ти се верува!* итн. итн.

Кои се главните етапи на духовната еволуција на Тодоров?

Може, по кус начин и во груби црти, да се скицираат вака:

а) еден нагласен интерес за *стилои* на уметничко дело во време на неговите студии во Софија (до 1963). Фасцинација од егзактните методи на специјалист по версификација (**Јанакиев**) од една, и од полонистот **Динев**, од друга страна. Динев е „непартиен“. Динев се занимава со фолклористика, а службената идеологија (дијамат) нема некој интерес за неа. Таа наука работи со „народен дух“, од кој црпе свежина секоја национал-идеологија. Национал-идеологијата и комунизмот се, од друга страна, мошне добри пријатели. Тие се кооперативни, всушност, „од еден дол дренки“ (**Г. Тодоровски**). Афинитет кон тоталки - ете го прстенот за нивниот брак. Основата „класа“ во пролетерската идеологија е



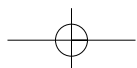


основата „нација“ во идеологијата етноцентризам. Двете работи се замена за омнисцентен и сеприсутен Бог. По револуцијата од 1789 г. *vive le roi!* еволуира во *vive le peuple*. Не царот, туку нацијата стана врховен авторитет, возвишена вистина и правда. Единката е должна да жртвува живот на олтарот-нација,<sup>7</sup> како што, во друго време, жртвувала живот за цар, земната форма на Бога. Нема, меѓутоа, опасности, за оној што проучува форми на „народен дух“ и структури според Јанакиев, да биде обвинет за антмарксизам, како што го стори тоа **Сталин** (1924) со руските формалисти: „станав, по сила на околностите, по малку лингвист затоа што ми дозволуваше тоа да побегнам од идеологијата; постапката беше блиска до егзактните науки, јас бев подобро заштитен.“ Блиску до егзактните науки не биле, во тоа време, литературните проучување, туку стилистиката, а во стилистиката, предноста била на страна на граматиката. „Кога ми успеваше да затворам текстови во граматички категории, мислев дека сум полош од нив (власта, семејните контролори), дека сум ја изиграл цензурата.“<sup>8</sup> Стилистиката и фолклористиката биле две зони во кои се практикувал пристап по свој избор. Тоа носело и чувство на слобода. Ете ги „околностите“ кои го туркаат Тодоров кон уметнички „иманенции“. Тој го прави тоа затоа што – мора; за да

изигра „цензура“; за да покаже дека нешто - може; дека толку *не можай* „семејните контролори“ колку што *може* - сам;

б) еден нагласен интерес за *композицијата* (синтакса) на уметничкиот текст. Тој интерес почнува со книгата *Литературата и значењето* (1967), а продолжува со *Грамајка на Декамерон* (1969) и *Поетиката на прозата* (1971). Свој удел во тој интерес секако имаат списите на руските формалисти. Французите не ги познаваат. Тодоров, по примерот на **Јакобсон** кој, во постојан ритам, внесува словенски лингвисти,<sup>9</sup> поети и прозаисти во западниот свет, публикува нивни списи во зборник: *Теорија на литературата* (1965)<sup>10</sup>. Тоа е по малку непријатно дури: не кажува ли, индиректно, дека тогашната верзија на парискиот структурализам открива работи кои пропуштила да ги прочита – одамна? Кон тоа треба да се додаде и - „духот на средината“ во која доаѓа Тодоров и решава да остане. **Жерар Женет**, човекот кој го воведо во кругот на Барт, го даде следниов опис на тој дух: „долго се гледаше литературата како порака без код, за да стане неопходно таа да се гледа еднаш како код без порака“.<sup>11</sup> Систематската и мошне плодна „кодна“ работа на Тодоров завршува (неочекувано?) со проучување идеи од списите на рускиот специјалист **Михаил Бахтин**. Од него печати избор на француски: *Михаил Бахтин, дијалогичкиот принцип* (1982). Бахтин му помага да се увери дека не се проучуваат стил и композиција по себеси и за себеси. Тие само помагаат подобро да се разбере едно уметничко дело, кое доаѓа од и живее во/за - зоната „интерперсонални односи“. Не само што подобро ја чита, туку и подобро ја искажува таа зона, во споредба со некои нему блиски дисциплини како, на пример, социологијата, психологијата и филозофијата. Тие им се обраќаат на професионални групи. Литературата им се „обраќа на сите“. Освен тоа, јазикот на литературата е јазик на „интензитети“ наспрема „рамниот јазик“ на предметните дисциплини;

в) во јасна и образложена форма, таа концепција за литературата се соопштува во неговата книга *Кријка на кријката* (1984), со која почнува *сисловната* фаза на Тодоров во напдно изјаснета форма: „литературата има црта на човечката егзистенција, таа е еден дискурс (толку полошо за сите оние што се плашат од крупни зборови), кој е ориентиран кон моралот и вистината“; „Литературата и моралот: ‘каков ужас’, ќе свика на тоа мојот современик; самиот јас кој откривав околу себеси литература што и служи на политиката, верував дека таа треба да прекине секаква врска со светот и да се зачува од каков и да е контакт со тоа што таа не е. Но врската со вредностите нејзе и е инхерентна: не само што не може да се зборува за егзистенцијата, а да не се биде упатен кон неа, туку самиот акт на пишување е акт на комуникација, нешто кое подразбира





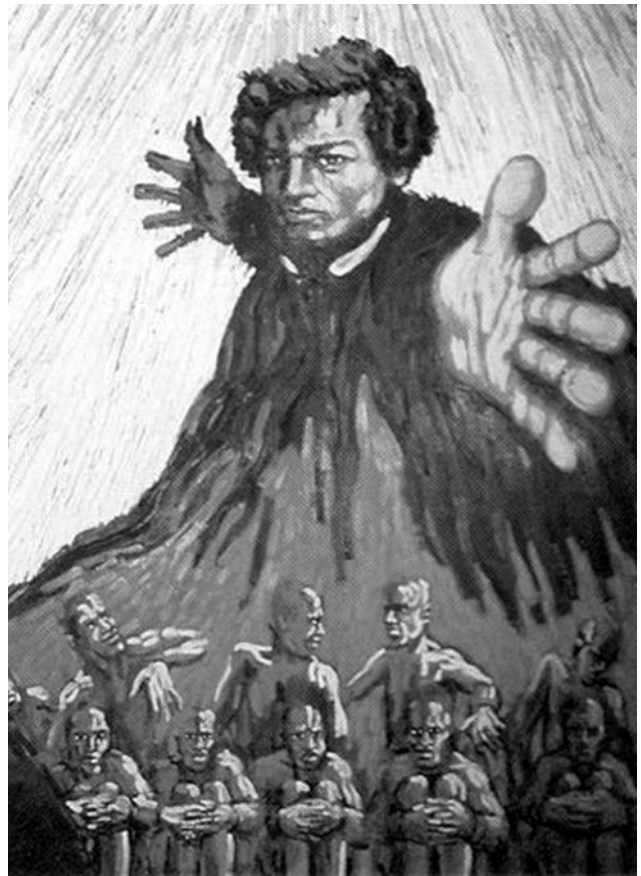
врска со општите вредности“<sup>12</sup>; „тоа што литературата не е одраз на надворешна идеологија не докажува дека таа нема никаква врска со идеологијата.“<sup>13</sup>

Десетина година подоцна, Тодоров не зборува веќе само за „врска“ на литературата со – светот, само за учество во тој свет. Литературата е не само свртена кон „моралот и вистината“ како кон „хоризонт“; како кон мера која одговара на имплицитно поставеното прашање: колку е таа блиска до својата природа, а колку ја изневерила? Просто, дали успеала или не да стане – литература? Дестина година подоцна (1995) Тодоров зборува за – „литературна мисла“ која, во извесна мера, има дури и предности по однос на мислата од сродни или нејзе блиски дисциплини:

„Литературната мисла е не само достојна да биде примена меѓу дискурсите на сознанието; таа има исто така посебни заслуги. Тоа што се искажува преку приказни или поетски формули им бега на стереотипите кои господарат над мислата во нашето време, или на силата на нашата лична морална цензура која се врши, во прв ред, врз тврдењата кои не успеваме експлицитно да ги формулираме; непријатните вистини – за човечкиот род кому припаѓаме, или пак за самите нас – имаат повеќе шанса да дојдат до израз во едно литературно дело, отколку во филозофско или научно. Литературната мисла не допушта емпириски или логички проверки, сигурно, но затоа пак таа ги разликува: нашиот симболички апарат за толкување, нашата способност за асоцијации чии постапки, последици, бранови на шок нè следат долго време по почетниот контакт; таа го прави тоа преку евокативно користење на зборовите и преку свртување кон приказни, примери, кон посебни случаи. Во таа смисла, литературните дела ја имаат предноста да им се обраќаат на сите, значи да бараат најголема интелегибилност; зошто да се бега од задоволството да се погледа како **Ла Рошфуко**, иако без никаква концесија кон леснината, го вели јасно тоа што со педантизам ни го кажува замрсениот дискурс на модерната психоанализа.“<sup>14</sup>

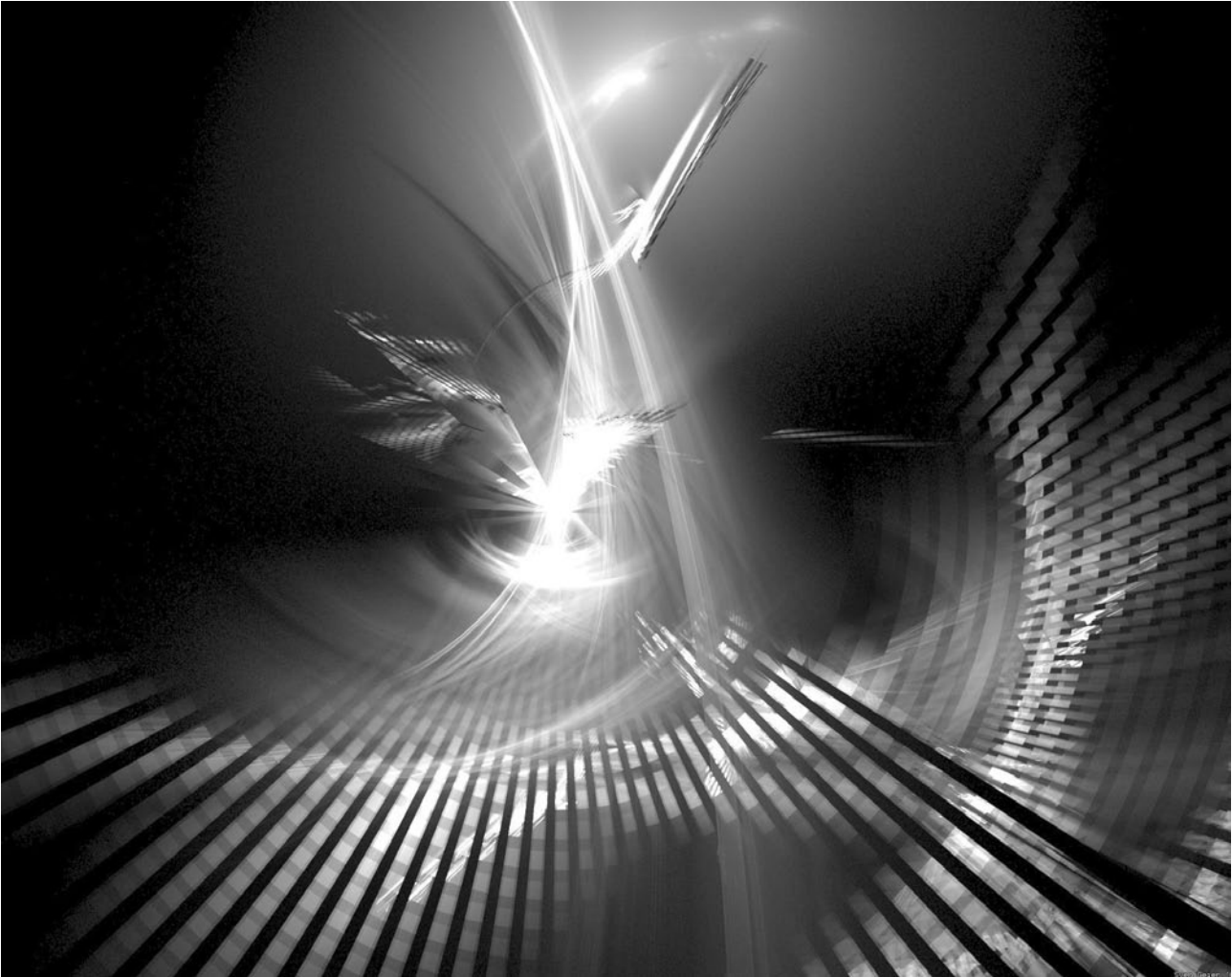
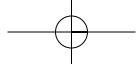
Кои се факторите што ја одредиле таа и токму таква – еволуција?

Колку што ми е познато, за првпат, во исцрпна и систематска форма, Тодоров зборува за таа работа во својата расправа *Дијалогска кришика*<sup>15</sup>, објавена во книгата *Кришика на кришиката*. Според податоците од таа расправа, до „промена“ дошло врз основа на непосредните контакти со две крупни интелектуални фигури, а имено **Артур Кестлер** и **Исаија Берлин**: „ако се принудувам да размислувам за својот интелектуален пат, на ум ми идат средбите кои придонесоа да се променам“; „се случила во Англија, земја во која ретко одам“; „во двата случаја се сеќавам, за несреќа, многу подобро за ефектите што го направиле врз мене искажаните зборови, отколку за самите зборови“.<sup>16</sup> Ефектите се следниве.



Авторот на романот *Нула и бескрајој* е човек со бурна и драматична биографија. Тој работи едно време за Коминтерната и Сталин. Близок до кругот на **Сартр** и **Мерло-Понти**, Кестлер се ризидува со нив по прашањето душа и фасада на комунистичката идеологија. Тоа го зближува со **Ками**, со кого печати книга против смртната казна. Живее многу опасно и бурно. Не бега, туку сее планетарни бури: самиот е – бура на две нозе. Зборува за болни, драматични вистини на доминантни идеологии во наративна форма, а по начин по кој го прави тоа Ками во својата книга-земјотрес *Побунетниот човек* (1951). Со страст со која некогаш работел за „победа на комунизмот“, сега работи за победа на „гнилиот“ капитализам. Артур Кестлер е живата, отровна негација на фигурата *аполиитичен* интелектуалец кој (мора да?) прифаќа животен стил со доминанта „фатализам и рамнодушност“. Таков стил практикувал и Тодоров во Бугарија, но и потоа: во периодот за кој го смисли изразот „транскултурација“ (потрбно време за конструкција на идентитет во нематична земја). Периодот завршува кон средината на 70-тите години.

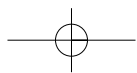
Еден (секој?) аполитичен интелектуалец станува „фаталист“ по диктат на стварност во која механизмот притисок (репресија и терор) овековечува (една) поли-



тичка елита. Почнува да верува дека тоталитарниот свет е надисториска, вечна, имобилна појава, божјо царство на земјата. Тој станува рамнодушен кон сè што е надвор од него (= свет) затоа што добро знае дека неговата вистина на смртник нема никакви шанси во конфликт со апсолутната, божја вистина на светот во кој живее. Знаењето бара од него да се откаже од легитимната потреба да „практикува слобода“, да ја смали (многу често до нулти-степен) областа на својата автономија или – да го снеса како *волја*, главниот белег на структурата личност. Токму таква „рамнодушност“ (=indifference) опиша Албер Ками веќе во 1951 год., како глас на „апсолутната негација“, за која го употреби името *нихилизам*.<sup>17</sup> Пораката е: еден аполитичен интелектуалец, каков што бил Тодоров во Софија и потоа во Париз (до средбата со Артур Кестлер и Исаија Берлин) е нихилист во активна или пасивна форма. Во прашање се две верзии врз една, идентична подлога. Подлогата е идеологијата нихилизам со извор во антрополошкиот песимизам<sup>18</sup> под формата антихуманизам.

Животниот стил на Кестлер е, меѓутоа, остра негација на тој „фатализам и рамнодушност“. Од друга страна, тој Кестлер не напаѓа, не притиска, не бара сојузник во својот собеседник. Тој не му го наложува својот модел како *добар* избор кој треба да се следи, затоа што наложувањето буди отпори и затоа што секој избор се раѓа и зрее внатре, во душата на единка: „имаше некој вид мирна сигурност“, „сетив дека неговата егзистенција е доказ за лажноста на тоа што го велеш“, „тој не ме напаѓаше во разговорот, не ми замери ништо“, „имаше тивка сигурност дека е во право затоа што беше – тој што е“.

Исаија Берлин (Литванец по потекло) кој емигрира во Британија каде што станува професор на Оксфорд, слуша предавање за **Хенри Џејмс** и за неговата уметничка техника. Предавање држи Тодоров кој имал пријател во здружение, на чие чело бил Исаија Берлин: „немав ништо прочитано од тој филозоф“, „ми ги раскажа своите спомени за **Пастернак** и **Ахматова**“. Потоа следува разговор во домот на Берлин. Тодоров сака да се се-



ти за зборови од тој филозоф: „ми кажа нешто како: ‘Да, Хенри Џејмс, да, да, структури на раскажувањето. А зошто не се заинтересирате за работи како нихилизмот и либерализмот во 19 век? Тоа е многу занимливо, знаете?’“<sup>19</sup>

Зборовите на Берлин ги разбира како вид „неодобрување“ за тоа што го работел тогаш, но и како јасна „препорака“ за тоа - што би требало да работи. Наспрема Кестлер кој не замерал ништо, а пак уште помалку препорачувал, филозофот од Оксфорд не се колебал, многу отворено, да го соопшти својот критички став. Тоа што било тогаш од особена важност се опишува со следниве зборови во *Дијалогска критика*: „не ги ставив, како по обичај [замерката и препораката на Исаија Берлин] во рубриката некомпетентност, злонамерност и страст“; „Тоа што го разбрав од ставот на Берлин беше дека литературата не е направена само од структури, туку - исто така, од идеи и од историја“; „а од Кестлер, дека нема ‘објективни’ причини да се избере одбивањето да се практикува слободата. Две евиденции секако, но за кои треба напор да се примат и да се направат свои“; „Тие ставови, меѓу сите други за мене непознати причини, ме одведоа кон ревизија на моите поими за тоа што е литература и што треба да биде критиката.“<sup>20</sup>

Напорот „да се направат свои“ толку прости евиденции кои велат дека литературата е стил, композиција и порака истовремено; кои велат дека стилот и композицијата ја даваат материјалноста на текст, а пораката - духовноста (семантички аспект; тоа што **Хајдегер** го вика друга „предметност“ со која се поврзала „предметноста на предмет“ = „фонема“<sup>21</sup>), му одзема полни десет години: ако се има предвид дека Тодоров ги среќава Кестлер и Берлин кон средината на седумдесеттите, а неговата расправа *Дијалогска критика* која ревидира погледи кон литературата и критиката се публикува во 1984. Оние „непознати причини“ имаат, исто така, свој удел, по многу нешта особен. Тој е важен по еден, исто така, особен начин, во споредба со оној што извира од „тивката сигурност“ на Кестлер, како и оној што иде од острите зборови на Исаија Берлин. Ефектен опис на тие „причини“ се дава на друго место, а по следниов начин: „единката може да го прави тоа што го сака, но таа *не избира свое - сака*<sup>22</sup>, тоа што го сака. Моето битие го избира моето прави, а кој го избира моето битие? Кога тргнувам од тоа што сум, јасно е, јас можам да ја практикувам својата слобода. Но јас не сум слободен да бидам тоа што сум. Слобода на волјата постои, но таа се исполнува по однос на едно претпостојно дадено, не во празнина.“<sup>23</sup>

Еден напор кој, како што се гледа, трае полни десет години, во кои се води долга, беспопштедна борба меѓу сили „за“ и сили „против“. Напор да се „направат

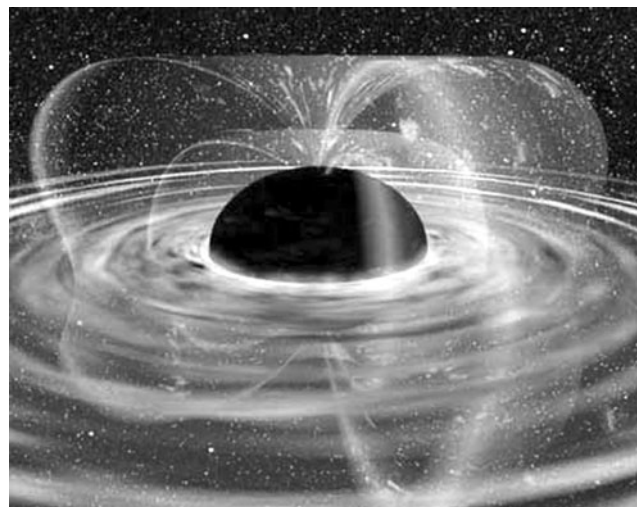
свои“ многу прости евиденции кои кажувале и ќе кажуваат: нема литература само со „стил“ и „композиција“. Тоа се две работи кои спаѓаат во сферата материјална димензија на литературата. Третата работа е токму онаа „другост“ за која германски филозоф користи формула: „делото е симбол“.<sup>24</sup> Стилот и композицијата: тоа се „ориентирани“<sup>25</sup> средства кон магистрална цел, а целта е - порака. Стапува на сцена колосална заблуда, заблуда за приказ и показ кога од средствата се прават цели, а од целите средства!

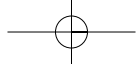
Тој духовен напор може да го допушти, но може и да го спречи оној што избира и оној што избрал - „битие“! Не помага тука волјата која избира свое „прави“. Се прашува духовниот склоп на човек за тоа, а тој варира од човек до човек. Кратко речено, една литература со смисла (а постои ли воопшто - без?), како и смислата на литературата (мора да) ја избира тоа што било веќе - избрано („претпостојно дадено“). Неговото е последно и тоа е непорекливо. По ист начин по кој друго „претпостојно дадено“, а по свои „непознати прчини“, убедува дека духовната страна на литературата (порака) била идеологија, а пак нејзината материјална (стил и композиција), „велика“ литература. Ајде да се послужиме тука со „интензивна“ дума која си има право на израз и глас, какво што си има и секоја - „рамна“:

„Маде во песок!“ (Т. Чаловски)

## ЕДЕН ОПАСЕН ПРОЗЕЛИТ

Друга била историјата на интелектуалната еволуција на Тодоров според тоа што ни вели книгата *За восхитливиот и за ѝораката* на Санде Стојчевски. Таа историја немала три, туку само две фази кои се исклучуваат. Токму затоа, не станува збор ниту за некоја еволуција





туку за две непомирливи интелектуални оптики во трајна борба: како проста бинарна опозиција, како „да“ и „не“, како „велика“ и „мала“, како литература „деспот“ и литература „измеќар“, кажано со речникот на Стојчевски кој покажува видни склоности кон вид „византизми“<sup>26</sup> за кои убаво збрува еден роман на **Јулија Кристева**.

Првите членови од таа опозиција ја даваат фигурата Цветан Тодоров до 1985 г., времето кога се печати превод на неговата книга *Поетика на прозајата* на бугарски јазик. Вторите членови ја даваат фигурата Тодоров по појавата на таа книга во неговата матична земја, со која не се согласува којзнае колку. Неговата земја држи до длабоки „корени“ на кои се крепи националното стебло. Тие се спуштаат во дално, матно минатото, а пак Тодоров тврди дека неговите корени биле во иднината: „моите ‘корени’ се моите деца, но тие се Французи; идејата дека и должам нешто на Бугарија за тоа што ми го дала, ми е туѓа; им должам само на пријатели и се трудам да го вратам долгот; веќе не сум во Бугарија – но Бугарија секогаш е во мене.“<sup>27</sup>

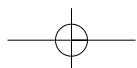
Еден од тие пријатели на кои им должел Тодоров би требало да биде, според шок-наодите на Санде Стојчевски, критичарот Симеон Хаџикосев<sup>28</sup>. Тој критичар му помогнал нему да го уништи својот авторитет на познат и признат специјалист по литература. Му помогнал така што го принудил да откаже канон на орто-формализам за да влезе во црква на догматаки марксизам.



Токму така вели Санде и додава мошне учено и поучно. Додава дека секоја промена не била спорна во принцип, иако била многу опасна во - принцип. Промената си имала лице и опачина: „легитимно право [е] на човек да се менува, значи да се надградува или да се девестира, во една или во друга насока...“<sup>29</sup> Лицето е „надградува“, а опачината – „девестира“. Нема, значи, муфте промени.

Менувањето на Тодоров било, според шок-дијагнозата на Стојчевски, со - „девестира“. Почнало тогаш кога Тодоров го прочитал предговорот кон својата книга *Поетика на прозајата*, преведена на бугарски, неговиот прв, мајчин јазик. Предговорот го напишал Симеон Хаџикосев, кој бил класика за „прјамалинејна“ марксистичка оптика по прашања за природата на литературата и особено за нејзината функција. Затоа и лесно можел тој критичар да идентификува некои „конфликтни точки“ меѓу базични начела на марксистичката доктрина од една, и начела на структуралната школа од друга страна. Во еден пристојно долг цитат од тој предговор во книгата *За восхитој...* се опишува токму таква „конфликтна точка“. Наведувам дел: „за разлика од структуралното литературознание, марксистичкото е *убедено*<sup>30</sup> во ‘образувачката’ способност на литературата, во нејзините можности да дава вистинита *жифформација* за социјалните процеси“; „литературата *не ирејендира* да биде ‘огледален’ или натуралистички одраз на животот, ниту негово подражавање, но нема сомнение дека таа претставува интерес за читателот *не само како ѝексјџуку и како сознание* за животот“.<sup>31</sup>

Тешко може да се рече дека човек кој (како што многу добро се гледа од посочениот навод) *ојшшува* поларитетни доктрини по прашањето природа на уметничко дело и неговата функција, претставува парадигма на „комунистичка критика“ која секогаш се „мурти“ спроти друга што спори со неа и ја оспорува со фактот „сомнение кон спознатливоста на реалниот свет преку литературата“.<sup>32</sup> Оној што опишува, не е во тоа што го опишува: тој е на дистанца. Нема опис без „егзотопија“ (Бахтин), нема начин човек да зборува за кит ако е во утроба на кит. Следниве детали од описот на Хаџикосев многу добро зборуваат за тоа дека, авторот на книгата *За восхитој...* има некој крупен, нерешлив конфликт со – себеси. Тој конфликт го тера да извртува и да деформира кристално јасна мисла од навод, за да направи привид дека, авторот на тој предговор, бил еден тврдо комунистички критичар. Дури и да е „таке“ (Т. Чаловски) треба секако да се има на ум следното: „комунистички“ не значи лош, а „капиталистички“ добар критичар по еден прост, автоматски начин. Не значи, затоа што „глупоста си е глупост и во социјализмот и во капитализмот“ (Крлежа). Може ли да покаже некој дека, на пример, описите на „новиот роман“ се лоши описи само затоа што авторот (**Лислен Голдман**) на тие описи



си остана орто-марксист, а пак опишите на кукулинскиот циклус романи од **С. Јаневски** кои ги направи **Георги Старделов** се описи за восхит само затоа што престанал да биде *cresco*-марксист и станал лирски херменевт,<sup>33</sup> како што самиот ја опишува, на погодно место, својата подновена критичка практика, „во духот на времето“?

Кога зборува за главниот концепт („одраз“) на марксистичкото „литерату-рознание“, бугарскиот критичар Симеон Хаџикосев се упатува кон атрибутот „е убедено.“ Тој атрибут доаѓа од сферата на класичната реторика. Имено, предмет на таа дисциплина е, во верзијата на **Платон**, *убедувањето* со извор во *иривио/слика* (*eikos*) наспрема *вистината* (*aletheia*) која, пак според Платон, доаѓа од „науката“ логика. Кратко речено, во перспективата на критичарот за кој станува збор марксистичкото „литературоведение“ работи со веројатности, не со фактички судови кои не се исто што и – вредностите. Затоа, пропозицијата „*Литературата има црпна на човечката егзистенција*“ може да биде вистина или заблуда. Тоа ќе се утврди откако ќе се подложи на тест на вистината. За тоа дали има вистина во тој суд е надлежна логиката, која знае да каже каква е врската меѓу аргумент и став. Но затоа пак: пропозицијата „*марксистичкото литературознание е убедено...*“ прави веќе проблеми. Убедувањето работи со сугестии. Тие, кажано со термини од реториката на **Аристотел**, извираат од скратениот силогизам, не од полниот како во логиката. Ете ја разликата меѓу *cresco* (верува) и *cogito* (знае). Оној што *верува* не само што не мора, туку и не толку ретко воопшто не сака да – *знае*. Не толку ретко, тој не им верува дури ни на сопствените очи, по причина што *croire est plus fort que voire*.<sup>34</sup> Тој е понесен, *очаран* (маѓосан), еден човек во *ex-stasis* (надвор од себеси), човек кој тогаш и само тогаш допира<sup>35</sup> „битие“. Или - општи со Богови, како што убедува и Платон во *Дијалози*. Тој очаран човек може да биде уште и многу искрен (коренот *кр/чр* ги дава: *cresco* во лат.; *искра*, *искрен*, *очаран* во словен. јазици) во својата *убеденост* која сепак малку помага да се разбере што е тоа уметнички текст.

Тоа што се рече за марксизмот како оптика кон литературата важи по истиот начин и за структурализмот. И тој бил, според Хаџикосев, „убеден“, само во – спротивното. Тој бил „убеден“ дека литературата немала никаква сознајна димензија; дека сите оние што бараат таква димензија од неа ја претвораат во средство. Тоа средство треба да им послужи за некои скриени цели. Оние што практикуваат таков вид литература не само што ја изневеруваат, туку и газат по нејзината душа. Така рекол Хаџикосев иако никаде не вели, во тоа што го дава Стојчевски од неговиот предговор. Така рекол затоа шта токму така му треба на Санде, а му треба по налог на пориви за кои ќе стане збор на друго место.

По ист начин Стојчевски постапува и со други детали кои му служат, на Хаџикосев, да оцрта карактерис-



тики на една или друга доктрина во предговор кон *Поетиката на прозата* од Тодоров. Тие детали се атрибутите „одраз“, „огледалност“ и „информација“. Хаџикосев ги дава под наводници во текстот на тој предговор и тие не се таму само заради украс. Мошне убаво кажуваат тие две работи истовремено: а) оној кој укажува на тие атрибути, се повикува на нивниот статус во доктрина-та за која расправа; б) дава до знаење дека имаат обособено (оказионално) значење во споредба со основното кое се бележи во речник. На пример: една информација (без наводници) може да биде точна или неточна. Една наводна информација е работа која личи на информација, а не е тоа токму затоа што – личи.

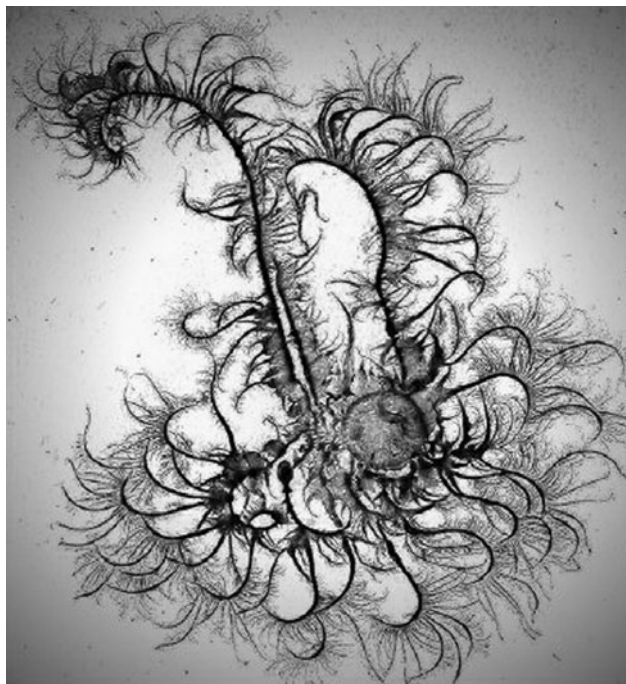
Завршниот дел од наводот јасно кажува дека таа доктрина, во нејзината основна верзија, нема добра врска со теоријата на „отражението“ (**Т. Павлов**). Поточно, кажува дека начелото *мимесис* од *Поетиката* на Аристотел упатува на некоја претстава за свет, не на светот како предметност. Ете зошто, според Хаџикосев, литературата не „претендира“ на принципот „огледалност“, „одраз“ и „подражавање“ (*imitatio*). Тоа зборува дека тој е добро упатен во *Поетиката*<sup>36</sup> на Тодоров каде што јасно стои дека категоријата *мимесис* на Аристотел многу повеќе работи со „јавно мислење“ и многу помалку со „стварност“. Не само што е добро упатен, туку Хаџикосев го уважува читањето на Тодоров на тоа место од *Поетиката* на Аристотел, кој виде важна, актуел-

на нијанса на односот дело-свет. Нијансата се состои во следново: едно уметничко дело не „подражава“ свет. Делто го имитира „тоа што се мисли дека е свет“.

И, најпосле, последното по редослед, а прво по важност.

Хаџикосев јасно вели дека, од перспектива на марксистичката критика, литературата е важна „не само“ како текст, туку и како „сознание“. Тоа не значи друго освен дека: стилот и композицијата од една (конфигурација на дело) и пораката од друга страна (единици по евокација во *Поетиката* на Тодоров) се подеднакво важни, дека се тоа конституенти. Да се каже, меѓутоа, дека - една марксистичка критика (барем во онаа верзија за која зборува Хаџикосев на она место од предговорот, на кое се повикува Стојчевски), држи *само* до содржина, но не и до *форма* на уметнички текст, значи да се каже дека таа ја игнорира материјалноста на еден уметнички текст; значи дека ја уважува *само* неговата духовност. Ете ти сега и парадокс на кој не му посветува ни најмало внимание книгата *За восхитот...*, кој не станува помал само затоа што Санде не сака или не може да го види! Парадоксот гласи: како може да се именува дијамат една доктрина која уважува дух, а не материја иако се колне во – обратното?! Таа доктрина уважува дух кога вели дека марксистичкото „литературознание“ ја разбирало уметничката литература „само“ како „сознание“, но не и како стил и композиција иако, кај Хаџикосев, многу убаво си стои: „нема сомнение дека таа [=литературата] претставува интерес за читателот *не само како текст туку и како сознание* за животот.“ Да се рече - тоа (а тоа, само тоа и токму тоа се вели кај Санде!) значи – што? Значи грубо да се фалсификуваат „прости евиденции“ за кои треба духовен напор ако сака некој да ги „направи свои“.

Полни десет години му требало на Тодоров да ги „направи свои“ оние евиденции кои од секогаш кажувале дека „литературата не е направена само од структури туку, исто така, од идеи и од историја.“ Многу убаво се гледа: на дело се тие исти „евиденции“ кога: на местото од „идеи“ ќе се постави изразот „сознание“; на место од „структури“ - „стил“ и „композиција“, а „контекст“ и „свет“ на место од „историја“. Стојчевски нема, меѓутоа, ни најмал проблем со тие „евиденции“. Нема, затоа што ни не гледа „евиденции“ иако манипулира со нив. Едни фаворизира, а други игнорира. Така прави затоа што само и - само така тој може да дојде до сликата (само во неговите очи!) супериорна ерудиција која грми од амвон на разјарено самољубје: Симеон Хаџикосев бил жив пример за „комунистичка критика“ која уште и ги „кара“ сите оние што гледале само стил и композиција, а дури потоа (и евентуално!) некоја порака во уметнички текст. Така гледале затоа што таа порака била нешто излишно и второстепено, нешто туѓо и валкано,



а по однос на читота на уметноста, по однос на - „чистата“ уметноста: „Ете така мислеа Цветан Тодоров и **Вангелов**, ама бугарската комунистичка критика им опре краци и започна да им се мурти, па и [...] да им префрла за нивното разбирање на природата на литературното дело“,<sup>37</sup> вели Санде кога фали фаза со „форма“ на Тодоров, а куди фаза со „смисла“, која довела до тешка „девастација“ во неговиот дух. Вели, ама има, во тоа велење, не помалку „девастации“ на „прости евиденции“ од редот на оние кај Симеон Хаџикосев, а за кои стана веќе збор.

Како „мислеа“ Тодоров и Вангелов?

Тие мислеле точно така како што сега - „миисли“ Санде Стојчевски, што треба да каже дека: тогаш тие биле во и со литературата, а сега се против таа литература во нејзината автентична, автономна форма; дека ги снемало кога излегле од таа автентика и автономност; дека ги голтнал мракот - „девастира“. Санде Стојчевски, кој „легитимно“ се менувал „во насока“ на суперструктура („надградба“), празнословје, ваканција и вакантност; кој многу благовремено се евакуирал и себеси од литературата (најдоброто што можело да го стори!) за да не рокне и тој како „тој“ во гладна *abime de l'oublie*; во која губел трага и глас текст кој сакал да станува - текст; ете, токму тој Санде сторил сè што требало да стори за да додржи глава на рамена од - „девастира“. Ама, сега, токму тоа „девастра“ прашува јасно иако скромно: како може, тој што пека по празнини, ваканции и вакантности, да презира „девастации“? Нели убаво се знае: врската е крвна меѓу која било „девастација“ и



која било вакантност или ваканција? Ако навистина презира, тогаш лаже тој кога вели дека љубел верно празнини и ваканцији! Ако сепак љубел верно, тогаш многу лаже кога вели дека презирал „девастација“! Туку, ајде да е само тоа и толку.

Стојат лошо работите (поточно – многу лошо!) и со она „точно така“ затоа што: а) Тодоров никогаш не мислел *точно* така како што Санде мисли дека мислел, б) што значи: човек не напушта мисла што ја немал кој б) ако сепак ја напуштил иако ја немал *точно* така, в) тогаш на тој Санде му требало време од некои 36 години „надградба“ г) за да стаса до едно „девастира“ – место, а на кое бил но веќе не е тој Тодоров, д) откако стасал, место да се урне во *ex-stasis* оти местото е „празнина“, „белина“, „немост“ и „немтур“, жива слика за чиста лирика со „ноумен“; г) тој се урива во архајски бес затоа што истиот Тодоров го оставил мошне сам иако со – „ноумен“; д) што кажува сега, од убаво поубаво, дека и тој архајски бес е една проста „инверзија“ (К. Л. Строс) на „горешта обич“.

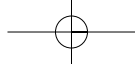
Кога сака да покаже Санде колку голема и чиста „обич“ имал Тодоров кон скриени структури во кои била душата на литературата, се повикува на цитат од расправа во која станувало збор за дело од средновековната литература. Тој цитат многу убаво кажувал дека литературата била форма, само форма и точка. Еве го и тој цитат во кој Тодоров го рекол *точно* што според Сандета: „основната тема на *Барањето на Светиот Грал* е самиот расказ (како и при секој друг расказ, но секогаш по различен начин). Конечно, *барањето на*

*Светиот Грал* не е само барање код или смисла, туку и барање расказ.“<sup>38</sup>

Како што Симеон Хаџикосев пишува, во својот предговор, дека читател бара од литературата не само „текст“ туку и „сознание“, така и Тодоров пишува дека литературата е „код“, „смисла“ и „расказ“. Од тоа што го вели Тодоров, Стојчевски изостави две третени, а го задржува само оној – „расказ“ за кој Тодоров вели дека бил „тема“ (=семантичка категорија) како и за секој „расказ“, а секогаш на „поинаков начин“. Кога се изостават цели две третини од мисла на специјалист која треба да послужи како авторитетна поткрепа за човек кој сака да убеди други дека литературата била форма и само форма, тогаш станува јасно дека тој врши насилство врз таа мисла, дека ја деформира или, благо речено, ја дотерува така за да влезе некако во неговиот калап. Кога си допушта некој такви насилства, може да го прави тоа по три основи: а) не е во состојба да види што вели мислата на оние авторитети на кои се повикува и кои треба да ја поткрепат неговата оптика – последица на колосално скромн увид во дисциплината литературна наука; б) е во состојба да види, меѓутоа, таа мисла не само што не е тоа што му треба, туку е далеку од радикалниот *нихилизам*, на што се сведува литературата кога од неа се ампутира „смислата“; в) мора да пристапи кон такви брутални насилства, видливи за обичен читател а не само за доволно упатен човек во прашања на литературата, по налог на некој темни пориви против кои здравиот разум може малку, или – ништо.

Сосем извесно е, за авторот на овие редови, дека кај Стојчевски станува збор за комбинација на трите работи во различни дози. Кога го вели тоа, тој го има на ум следново: ако е несомнено „колосално скромн“ неговиот увид во супспецијални прашања на литературната наука, тогаш во општи, не би можел да биде подолу од увид на „обичен читател“. Ако еден „обичен читател“ гледа дека, само по драстична деформација на мислата на Симеон Хаџикосев, може да се постави тој под рубриката „комунистичка критика“ во лошата смисла на тој збор, а пак дијалогската критика (Стојчевски воопшто не ја познава, иако тоа е веќе општо место за упатени луѓе) да ја оквалификува како „неомарксистичка“ и „прозелитска“<sup>39</sup>, тогаш, извесно е: не може ни Санде да не го види - тоа!

Мошне многу зборува, во тој поглед, самиот избор на квалификацијата „прозелит“. Изразот „прозелит“ непосредно вклучува религиозен контекст, во кој има *верници* и *ојџаџници*. Верата е, како што се знае, прашање на *догма*. Таа е по природа радикална: исклучува прашања и сомненија, не признава – *волја*. Волјата разликува сигурности. Не само што не ги слуша, туку секоја вера, како и фантош-верата на Санде во „белини“ и обли „празнини“ е крајно „нетрпелива“, арогантна и



милитантна. „Нетрпеливоста“<sup>40</sup> е доминанта за секоја догма која: изопштува, исклучува, отстранува од „стадо“. Таа фрла „анатема“ врз оние кај кои ослабела вера или ја загубиле. Такви анатемите има многу кај Санде: не само за Хадиќосев и Тодоров, туку и за Сартр, **Бодлер**, **Конески**, **Алексиев** и други. За авторот на овие редови најмногу, се разбира.

Има смисла да се опише догмата *нихилизам* во верзијата на Санде. Да се игнорира, значи да се прогласува догма за - литература. Не е тешко и да се погоди веќе: описот на тој догматизам не може а да не нè доведе до постојно, иако бледо, „анемично“ (**Митрев**) лице на нашиот модернизам во неговата прва, радикална верзија. Најпосле, нема тиква без корен. Таква е и оваа.

<sup>1</sup> Санде Стојчевски: *За восхитој и за ѝоракатиа*. – Скопје, *Макавеј* 2007.

<sup>2</sup> Атанас Вангелов: *Макитије на Моцарти од Жван. Појговор Венко Андоновски*. – Скопје, *Култура* 2007.

<sup>3</sup> *Post-scriptum: La vérité des interprétations* in *Les morales de l'histoire*. – Paris, *Hachette/Pluriel* 1997. , 211-221.

<sup>4</sup> Посебно за тоа: *Structure de la personne* in *La vie commune*. 135-160. ; *L'individu : pluralité et universalité* in *Le jardin imparfait*. – Paris, *Grasset* 1998. , 200-228.

<sup>5</sup> Детали за тоа во *Les racines nützschéano-heideggériennes* in François Dosse : *Histoire du structuralisme*. 1. *Le champs du signe, 1945-1966*. – Paris, *Éditions la Découverte* 1992., 421-438.

<sup>6</sup> *Critique de la critique*. – Paris, *Éditions du Seuil* 1984.

<sup>7</sup> „Спартанската песна: Ние сме тоа што бевте; ќе бидеме тоа што сте“ е по едноставноста, кратка химна за секоја татковина.“; „Една голема привлечност меѓу луѓе, свети по дух и со топло срце, создава морална свест која се вика нација. Како што таа морална свест ја докажува својата сила преку жртвите кои наложуваат абдикација на единедката во полза на една заедница, таа е легитимна, таа има право да постои.“ (Ernest Renan: *Qu'est-ce qu'une nation*. – Paris, *Agora/les classique* 1993. , 54, 56).

<sup>8</sup> *Devoires et Délices. Une vie de passeur. Entretien avec Cathrine Portvin*. – Paris, *Seuil* 2002., 41.

<sup>9</sup> За него *Боуен де Куртиене*, професорот на Крсте Петков Мисирков е не помала научна фигура од онаа на Фердинан де Сосир.

<sup>10</sup> Една година пред тоа (1964) Франција, благодарение на Белгиецот *Никола Риве*, музиколог кој станува лингвист и близок пријател на Тодоров, добива поширок увид во списите на Јакобсон преку книгата *Ојшита лингвистика*, во која се печати и статијата *Лингвистика и ѝоетиќа*. Јакобсон е и автор на предговорот кон *Теорија на лингвистичката* во превод и редакција на Тодоров.

<sup>11</sup> Gerard Genette : *Structuralisme et critique littéraire* in *Figures I*. – Paris, *Éditions du Seuil* 1976, 145 .

<sup>12</sup> *Critique...*, 188.

<sup>13</sup> *Ibid*, 189.

<sup>14</sup> *La vie commune*, 12.

<sup>15</sup> *Une critique dialogique* in *Critique de la critique* , 179-193.

<sup>16</sup> *Ibid*, 179.

<sup>17</sup> Albert Camus : *L'homme révolté*. – Paris, *Idée/Gallimard* 1972.: 17, 78.

<sup>18</sup> Никола Милошевиќ покажува дека модерниот антрополошки песимизам извира од филозофската мисла на Артур Шопенхауер: „Сосем поинаку го виде онтолошкиот статус на апсурдната, лишена од секаква смисла перспектива на историјата Хегеловиот голем современик и голем противник Артур Шопенхауер“ (*Прилози за филозофију и историје, Избрана дела*, 2. – Београд, *Службени листи СЦГ* 2003., 353.)

<sup>19</sup> *Ibid*, 180.

<sup>20</sup> *Ibid*, 181.

<sup>21</sup> Heidegger : *L'origine de l'oeuvre d'art* in *Chemins qui ne mènent nulle part*.- Paris, *TEL/Gallimard* 2006 (прво изд. 1962), 16.

<sup>22</sup> Јас истакнувам.

<sup>23</sup> *Devoires et Délices. Une vie de passeur. Entretien avec Cathrine Portvin*. – Paris, *Seuil* 2002. , 63 .

<sup>24</sup> Heidegger, 16.

<sup>25</sup> Roman Jakobson: *Structure linguistique subliminale en poésie* in *Questions de poétique*. – Paris, *aux Éditions du Seuil* 1973., 280.

<sup>26</sup> *Mewtre à Byzance*. – Paris, *Fayard* 2006 (прво изд. 2004 г.), 137.

<sup>27</sup> *Devoires et Délices*, 63.

<sup>28</sup> Специјалист по античка и западноевропска литература, доктор на филолошки науки и долгогодишен професор на софискиот универзитет. Објавил над 30 книги по прашања и дела од западноевропската и бугарската литература, меѓу кои и една обемна *Енциклопедија* во 2 тома за европската литература од V до IX век, како и две антологии (на провансалската и португалската поезија).

<sup>29</sup> *За восхитој...*, 53.

<sup>30</sup> Сите курзиви во наводот се мои.

<sup>31</sup> *За восхитој...*, 92.

<sup>32</sup> *Ibid*, 92.

<sup>33</sup> Во предговор (*Збор онајпрео*, 7-8) кон книгата *Десеј* Старделов објаснува дека таа претставувала „продолжување на книгата *Портрети и ѝофили* (1987) бидејќи“ била „и содржински и методолошки продолжување на истиот херменевтички пристап.“ (Скопје, *Македонска книга* 1993.)

<sup>34</sup> *Верува* е посилено од *гледа*.

<sup>35</sup> Станува збор за појавата *менерализација* на егзистенцијата која, во *Ојшита антропологија* на Ц. Тодоров се опишува по следниов начин: „Кој не се сеќава за моменти кога чувствуваме дека сме станале дрво, камен, бетон, кога се чини дека битието исцело се минерализира, кога немаме желба да зборуваме, кога одвај мрдаме и само по навика, кога другите не постојат [...] Таа состојба секако не збогатува, но и не е тоа што го бараме од неа; таа состојба врши врз нас дејство на стекнување повторна сигурност, дури и кога нејзината акција е негативна. Парадоксално, тоа е, исто така, нашето единствено непосредно искуство со бесконечноста, со апсолутното.“ (*La vie commune*.- Paris, *La couleur des idées / Seuil*, 1995, 69.)

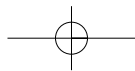
<sup>36</sup> *Poétique* in *Qu'est-ce que le structuralisme*. – Paris, *du Seuil* 1977.

<sup>37</sup> *Ibid*, 92.

<sup>38</sup> *За восхитој...*, 92.

<sup>39</sup> *Ibid*: 49, 53.

<sup>40</sup> Милошевиќ, *op. cit.* 225.





Лидија Димковска

## БАЛАДА ЗА БЕГАЛЦИТЕ НА ТЕТКА ЕЛЗЕ

Ладно е во Шлосберг. Печките се полни со нашите нокти и влакна. Лифтот со јаглен и кибрити остана заглавен среде фризерницата кај Градската порта.

таму бесплатно ни ги потстрижаа крките и сега се огледуваме едни во други, pH неутрални. Кога тетка Елзе ни ги доплетува папучите Си играме пикадо: таа со сината игла во нашето, Ние со црвената во нејзиното срце. Gruss gott. Фластерот ја сопира крвта во раната, а ја забрзува азилната постапка. И љубовта. Ке биде, вели тетка Елзе. Која прва ни рече: „Ајде, Европа не јаде луѓе“, и нè бодреше придушено, а градите ѝ се креваа како на доилка, потпрена до решетките на планината кога задишани ги заривавме челата во магичните коцки со воздух и не зневме дали бегството заврши или штотуку започна.

„Еве“, рече, „овде мрежата е отплетена, а потоа сè ќе биде добро, ова не се лисици, ова се само стегачи за раце што ги исплетов сама“.

Рачна изработка, црвен печат за квалитет. Стегач по стегач, во стисокот станавме нејзини и таа наша.

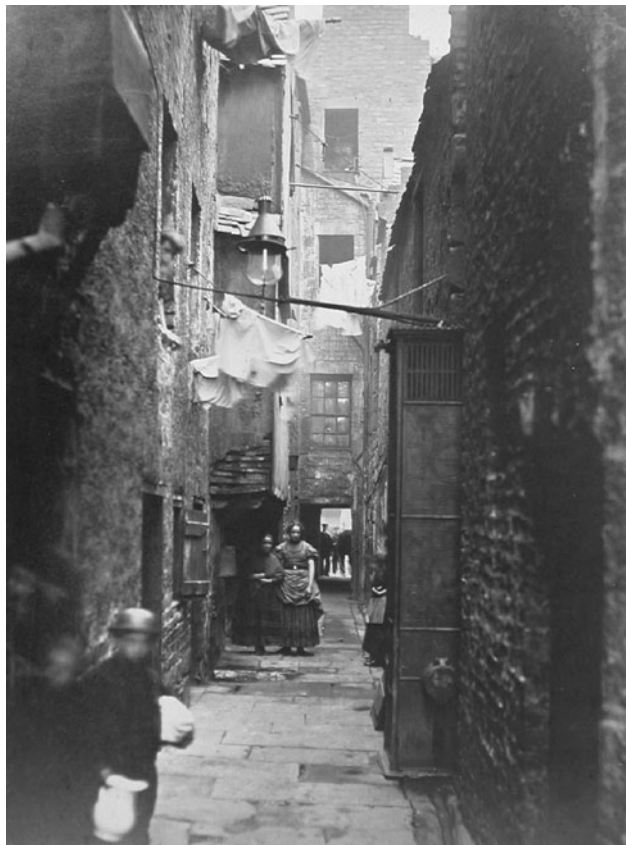
Границата беше само проширена вена што може да се прескокне.

Како ластик, како поле за плочка, или „Нека бие, нека бие...“

Во Шлосберг тепихот има седум полиња, За секој континент по една плочка и една за тетка Елзе. Животот е вежба за еден друг живот кој не чука на вратата на слабите ученици. За да нема повторувачи тетка Елзе пред спиење нè бакнува в чело, а ноќе од под покривката ни ги извлекува рацете како на илустрација во детско списание.

Околу чашиите со B complex В3 и В6 чинат Гордиев јазол од нашите црева. Наутро тетка Елзе нема повеќе првут, а ни ние рамни стапала. Јадеме штрудла со јаболка. Така било отсекогаш: да се остане во форма треба, да се залаже времето фрлено во спортската торба зад вратата.

Низ одакот им мавтаме на децата што во редици доаѓаат на настава по животни искуства. Ова, деца, се бегалци, вели учителката. А од што бегаат, учителке? Од надгробни фотографии.



Така Елзе околу вратот носи фотоапарат „Смена“. Во ветви алишта им мачкаме на децата бајат леб со три капки масло за јадење или со грст шеќер (за сè плати училиштето).

Децата јадат и блујат и потоа лижат сплескани бонбони од јагода што секој од нас долго ги чувал во џебот од тренерката.

Така современите деца се здобиваат со сеќавања, а ние не забораваме на нашите потекла.

Тетка Елзе им зема и ним мерка за стегачи за раце. Во црната чантичка на учителката со натпис „Ping Bag“ 40 дена отстојуваат мелени луспи од јајца, потоа ќе ги измеша со мајонез и кечап и со нив ќе ги смирува учениците што се кикотат во задната клупа: „Вчера вратата на трамвајот за малку ќе ѝ ја скинеш главата на мама па денес отиде на работа јавајќи ја шпанската дога“.

Нашите мајки одеа на работа со чорапи преку чизмите затоа толку далеку од дома стигнавме ние.

Градот висе над нас како полица што попушта под тешки

речници, ги земаме еден по друг и ги ставаме на глава трчајќи меѓу Херенгасе и Мура, бегалци in praesentia. Врз стегачот наместо часовник носиме рачен мерач на крвен притисок, јазикот е лифт меѓу љубовни систоли и дијастоли.

Нозете уште во детството го допреа дното, а некои и границата. Тагата е ортопедска грешка, вели тетка Елзе.

И ете, градскиот базен нè повикува на терапија: „Пливајте 40 дена како што пливал Исус во окото на Отецот, бидете витки и здрави, водата за бегалец е најдобра масажа, затоа Исус ја издржа Голготата, поминете го Божикниот пост во костум за капење, опуштете се, и Исус се опушташе кога газел по водата“. Ја гледаме прашално тетка Елзе, а таа го превртува песочниот часовник.

Време е папокот да се вовлече, јазикот да се испружи, во кесичката од новогодишното синдикално пакетче секој да си тури прашок за перење и малку пепел. Молбите се невестито напишани, машините за перење полни, но кој гледа - ќе види, а кој пере - врз јаже ќе се испружи.

Празници се сите денови во кои на новородените не им се појавуваме во соништата.

Тогаш улицата под замокот ја викаме нагалено поради годишнината на народниот херој.

На тетка Елзе ѝ е мило. Сега сте само мои; вели, но лека-полека ќе станете и нивни. А колку херои има отаде реката? За секој бегалец по еден прст од ногата и еден од раката.

Го посетивме градското родилиште. На големо платно во холот се врти рекламата за детето што плаче и се удира од подот заради чоколадо, а таткото црвенеа од срам. Ти реков, use a condom.



Два реда мешалки за бетон - мевови што се извиват во танц, Родилки што зреат со своите синови во инкубатор Додека девојчињата се раѓаат со моминско презиме. А ние сме бегалци не само зашто бегаме туку и за да бегаме.

Од ехото на зародишот во ходникот, од срцевото цик-цак, од кислородот во радијаторите. Тетка Елзе им дели на татковците легнати на боксовите стегачи за раце.

Убаво е кога рацете се стегаат прекрстени во столче. Седиме на нив и чекаме одговор.

Власта испраќа електронски пораки со црвен извизник. Сака да останеме бегалци, ранлива категорија што може да се протне низ иглени уши, нова марка на микрочипови.

Новинарите јавиле дека можеме, па носиме број ХС, ама папките се клинички случаи, дебелы XXXL. За папките ќе најдеме решение. Ќе ја испратиме тетка Елзе во црковната печатница, таму ќе ѝ ги истенчат досиејата на библиска хартија. Само миг е потребен и животот е веќе свет.

Па и не беше долго ова чекање.

А тетка Елзе во петок ги одмора забите од протезата што самее во пластично канче во бањата, сите прозорци и врати се затворени, вакуумот, вели, ги одржува и луѓето и апаратите долговечни, сркаме течна супа и сок од домати, генерално чистење на божјите наслаги, потоа исполегнати на подот придушено се смееме оти тетка Елзе всушност не излегува од дома за да не ја сретне по пат смртта

што секој петок се шмугнува од задниот влез на Кунстхале и може да се пикне во нашата папка.

Љубовта се мери во квадратни метри.

Ние сме бегалци, знаеме како да и побегнеме на смртта, но тетка Елзе нема искуство со мамене судбина.

И секој од нас со хартиите од папката и прави оригами во трендовски црно-бел дизајн со син печат во средината и с.р. потпис...

Божем завиткуваме учебници во листови од стар календар.

Дванаесет предмети - дванаесет месеци, а тетратките во целофанот што остана од теглите за зимница.

Сите бегалци на овој свет имаат и пол и сеќавања. Ќе се плотиме, ќе се множиме, ќе се делиме.

Во пасошот секој мора да е сам, дури и неродено дете, само ние сме свиткан список во пасошот на тетка Елзе.

Ако побегнеш не зборувај со туѓи луѓе во странство за секс и политика, ѝ беа рекле тетките по мајчина страна.

За првото ќе те затворат, за второто ќе те убијат.

И никој не зборува. А молкот е сам и секс и политика. Тетка Елзе ги шири рацете како Медеја

и не нè дава. „Затворени сме оти в петок не носам протеза, но кога човек е затворен со рамни на себе нема кој да го убие“.

Мудра и блага е тетка Елзе како слатка пченица. Со неа може да се живее во прогонство како во планинарски дом. Подот крчка кога сме надвор, огништето бревта, планината се претвора во рамница. Во петок и нашето себство се стерилизира.

Ама глеј, низ окцето на вратата со напукнато стакленце наеднаш продре оса, нè збрчи омаена околу главите, се вџаши од нашите „лего“ идентитети и трогната од временските разлики меѓу внатре и надвор ја касна тетка Елзе за вратот, над биоенергетскиот ѓердан.

Имавме став за смртта, но не знаевме што е тоа умирање во земја кај што умирањето е препорачана пратка, а смртта електронска порака, во нашите земји, пак, незалежена телеграма.

И еве ја тетка Елзе лежи врз нашите оригами и умира, а ние спаруваме крпени чорапи и плачеме, монистите од ѓерданот нè се зеници и лупи, слепите прогледуваат, но тетка Елзе не воскреснува, бегалец еднаш засекогаш бегалец останува.

Во капелата свештениците ги истегнуваат рацете кон Бога, еден-два-три-три, два-два-три-три, утринска гимнастика за цврсти мускули, духот и телото не се делат ни во молитвата, а ние мораме да се поделиме од тетка Елзе. Месојадна беше или вегетаријанка?, нè прашаа во управата, но не можевме да се сетиме. Кога беше едното не беше другото и обратно. Сега сте сирачиња, рече хостесата.

И со нокте ја затвори печката.

Вратата нè ги фати прстите.

Секој во својата уста си ги исцица своите.

Печатот врз нашите стегачи помодре.

Крематориумот е „еко“ и „веги“ систем.

Како од грнчарско тркало од него излегува вазничка со пепел.

Кому му е потребен во спалната ковчег со леш?

Гробот е месојад. Во нашите земји и најголем.

Божем пес што се вдомил кај месар.

Или градска месарница.

Само по инерција мртвите се ставаат во кутија, а не во хартија и пластично кесе. И гробот ги јаде, ги цвака, ги меле, лакомо, ненаситно, со отпетлана облека.

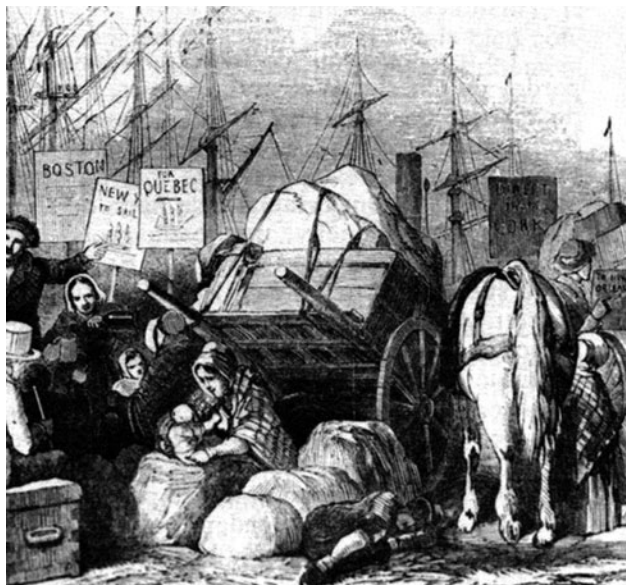
По некое ковче фрла зад капелата за среќа.

И потоа заспива до следната вечера.

А мртви има и на овој и во оној свет.

Од телото на тетка Елзе се стопли печката во Шлосберг. Последната ноќ во неа ќе ја потпалиме нејзината волница.

Ќе прпори огнот и ќе најавува гости што никој не ги чека.



Утре градските служби ќе нè раселат низ азилните центри на Европа.

Бегалец еднаш засекогаш без бегство останува.

А сега да јадеме земички со салама и кашкавал, Како на старите, добри погребни во родните земји (татковци и ден-денес имаме, но татковини не) кога приградските автобуси носеа кутии со бели земички, тие празнични дарови за ближните на мртвите. Сигурно испраќала и тетка Елзе. Без која нашата болка прска во очите на свештениците како мозолка.

И тетка Елзе никогаш повеќе нема да рече:

„Да ја започнеме седмицата со чиста тоалетна школка“.

Со чисто огледало во кое здивот е Божје послание.

Вкусни се овие земички, како компас во нашата судбина.

Лево од нас се гробиштата на месојадните,

десно на „веги“ мртвците,

лесно може да се провнеш во средината и да те снема, но каде човек да замине, во кое море да влезе брадосан,

а да излезе со масна кожа? Како да се стане продавач

на банани на плажа и уште повеќе, како да се извикне

“Vitamins for Seh Machine!” За секс и за политика

не се зборува во туѓа земја. Историјата е караоке:

го повторува она што животот го научил од книга.

После погреб сите ќе отидат на распродажба во голема

стоковна куќа за да се пресоблечат од црнината,

само ние голи ќе се пикнеме во големиот ковчег за

багаж Thule врз автобусчето на тетка Елзе, ќе го

спуштиме капакот врз нас, ќе се фатиме за стегачите

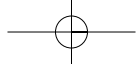
за раце и како оригами на ветре крај отворен прозорец

ќе полетаме и ние не нагоре, туку удолу, низ дурбинот

на сопствената крв, на заемната слобода.

Тетка Елзе, тетка Елзе, секој друг може да побегне,

само бегалецот не.



Кристијана Николовска

## НАЈСВЕЧЕНО „РАЗДЕНУВАЊЕ“ ОД ПОЕЗИЈА!

(Славе Ѓорѓо Димоски:  
*Мерач на зборовите*, УЛИС, Скопје, 2007)



Големите поезии ги носи *небојто*... Најчистите поезии... само „патуваат“, привремено се „вселуваат“ кај поетот и наполно *искапнени* од неговата *поетска вода*, стануваат уште почисти, исплакнати, преродени...

Така искапена, полиена со дожд-прочистувач, „соблечена“ од секаква „поетска облека“, наполно *гола* ... нѝ пристапува гордата, чудна, дива, нескротна

поезија! - на **Славе Ѓорѓо Димоски**. Оти неа ја мине низ млазови драматични исплакнувања, како низ *небесна поетска валалница* - искусник, „мерач на зборовите“.

Има ли *поэтика*, *поэтија* од внатрешната, интимна драма на *Ars Poetica* - чинот кој се „расчинува“, „разголупа“, до коска, во песната со расен полемички наслов: „Поле. Бојно поле?“ Оти таму:

*буквите од старите книги  
престорени во ситни пајаци  
го зајемнуваат небесниот свод.*

*фатен во мрежата стврвно  
го голтаат исконскиот озон.*

*а долу?*

*меѓу буквите си дробач на камен.  
уорен и стврлив, во себеси вглобен  
го преживуваат ударот на чеканот:*

*наезда на пајациите-букви го прекриваат  
шрејерливото поле. бојното поле?*

*Освоено бојно поле* е најновата поезија на Славе Ѓорѓо Димоски! *Триумфално освоена*, дотогашна: празнина, белина, ништотност.

„Над“ него? - во *освојувачки, машки* поход се буквите-пајаци „кои го затемнуваат небесниот свод“ - на самата поезија. За *небојто на поезијата* се пее тука! За највозвишеното можно *небо на сите неба!* И само тогаш поетот може да види или да „голта“ од „исконскиот озон“. Има ли поисконски озон од затемнувањето - преку походот на буквите-пајаци?

„А долу?“ - се прашува поетот. Таму го наоѓа „дробачот на каменот“ на *зборовите*. И со секој преживеан удар, *мислата* се „окаменува“ - кон *зборовен релјеф*. Мерачот на зборовите, делкачот на зборовните скулптури, ономатургот, изработувачот на имиња, мајсторот над мајсторите - им дава *тело* на своите букви.

Ете така разговара поетот Славе Ѓорѓо Димоски со сопственото „бојно поле“, така „до коска“ ѝ *влегува* и на својата поезија, и кога најмалку го чека, ... а потоа *му се отворила* како на маж - кој предолго го очекувала...

Го чека „мерачот свој, па и меркачот на зборовите“, кој сетилно и сензорно го чувствува „под себе, под својата мисла, под својата недородена реч“:

*белово шрејерливава страницата  
меково лизгање по површинава*

Така, маестрално „меко“ се „лизга“ неговата поезија! А текстот е *убав снег* по кој „мастилово“ „остава траги“. И тоа е само *снегот на поезијата* на Славе. Само неговиот снег, по кој се „грепка“ текстот. А сето тоа е во една нежна посвојна форма на членување: „белово“, „треперливава“, „страницава“, „меково“. Таа, *највисока можна интимност* со поезијата значи: не само граматички посесив, туку и животна припадност кон неа...

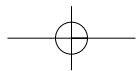
Тука Славе го освоил, дури и *моето место* на толкувач, и од таа (моја, позајамена) позиција, ѝ се обраќа на сопствената поезија..., која пак, дива, а послушна - само нему, нѝ се обраќа - нам. И тоа:

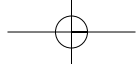
*меѓу нишките, во разбојов  
во ткаенинава*

\* \* \*

Но, зошто *вака* решив да пишувам за најновата поезија на Славе Ѓорѓо Димоски?

Оти има *нескромлива*, незаборавна „*печатливост*“ - „*едност*“, која не смее да се навреди со - *непоетски дијалог*. На врвната поезија, може само да се обидете да ѝ се приближите со „парче поезија“ или „поетски воздух-реплика“, оти таа е „здив“ кој бара да биде -





„вдишен“, а не торможен од аналитички изживувања и процедури. „Издисувањето“ на „поетскиот здив“ - е светочин и привилегија на доживувачот, од кого потоа „зрачи“ „издивот“ на самата „поетска вода“. Пред некои поезии - паѓаат на колена академските, интелектуализирани, усиленни херменевтики, оти не ѝ можат - ништо. Тоа е како да сакате *гола убавица-река* да ја облечете во крута теориска или методолошка „облека“ или „оклоп“. Ваквата *нескројничка*, која им бега, (дури) и на своите „калачиња“, личи на „река-реки“, кои речиси еротски го освојуваат просторот - кон сопствената зрела убавина, до чија возраст се израснува само кај - најрасните поети. Зрела, ферментирана, свесна за самата себе, Славевата поезија си пее „*Балада за љајочнајта врвка*“:

*си ја носам на рамена  
љајочнајта врвка  
да ме врзе уштите еднаш*

*да ме врати назад*

*во единствената  
слејта светлина*

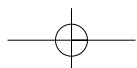
*да блесне мојот крик*

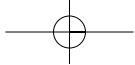
Најдете ми појака мисла-молња, појака слика-философема од „единственат/слепа светлина“ сега... Враќањето назад, кон *џрапрвата* и „единствена/слепа светлина“, е не само совршена, недостижна слика-оксиморон, туку е и потресно молневито самопризнание и самоосознавање... кон нашето *назад*... кон папочната врвка... кон најневозможната (исконска) мисија... кон *прасветлината, слејата светлина*, во која поетот сака „да блесне неговиот крик“. *Преосветлувањето, џреблеснувањето* е светиот нов чин, до кој патот на осветувањето се води преку - ново врзување на врвката. Таква е „*Баладата за љајочнајта врвка*“, таква е прапотребата за да се *џроблесне* преку само една можна *слејица-светлина*, од која раскошно растат - сите светлини на светот! Мајката на сите светлини - е таа! Утробата на мајката, утробата на поезијата, на мајката-поезија и на поезијата-мајка. Ке да е чедо на *мајката-поезија* нашиот славен Славе поет... оти си ја позна (и на слепо) ... „единствена/слепа светлина“ - од која *блеснува* неговиот крик.

А неговиот крик... се култивира, се скротува од дивината - во кристална поезија! Тоа е внатрешната драма-реплика на почетната песна *Ars Poetica*. „Поле. Бојно поле?“. Тоа е и невидливиот дијалог меѓу полемичкото: „освојувачко“ бојно поле - кон *најпред* (кон текстот, кон затемнувањето на незатемнетото), како освојувачки поход; а од друга страна, тоа е и најсетилното, нежно, атавистичко „враќање“ - *назад*, кон *џрасветлина*-

та слепа, кон највозвишениот чин (на осветлување на затемнетото). Па не е ли така и во *живојот*, како и во *џтекстој*? Не одиме ли во поход - кон: осенчување, затемнување, брчкање на *рамното* и *мазното* - кон осмислување на празнините - во *џтекстој*, (на неговото „бојно поле“)? - Но и - во *живојот* (и на неговото боиште)? ... Па не сакаме ли да се вратиме кон „исконскиот, прв озон“, кон „првото вдишување“, кон „првото голтање“ на светската светлина? - Оти *само еднаш и наеднаш* се прогледува *сејта светска светлина*... И тоа, додека сè уште сме слепи. Но, тогаш *самшито* - сме - *жива уметност*... кога „блеснува крикот“, а ние, „походници“ кон утробата на раѓањето на *речта* и на *живојот* - сфаќаме дека *џтаму* нè однел поетот, чија рака нè поведува.

Блеснува крикот на поетот „до гола коска“, како во истоимената песна, каде „го глода однатре“... „сверот од приказните на баба ти“. На тој свер, поетот итро му се умилкува, „за да живее - преживее“. Итроштина, перфидна стратегија на самоопстанокот и самопобедувањето. „*Умилкувањето на сверот*“, како тактика-стратегема е прастара игра на опстанувачите во „сверскиот век“. Веќе и наивна станува борбата за надитрување на сверовите





„вон себе“ ... Разголени се одбрамбените механизми, послатка е надитрувачката игра - во сопствениот невидлив ринг. Каде сверот со годиништа се крие, па се бара, каде нема поголем несвесен заштитник, кој подоцна сфаќа дека е - жртва и плен. И тоа на „сверот“ „кој те глода однатре“ и кој бара умилкување од нас. Пресметката со него - може да биде конечна, дефинитивна, расчистувачка, но и тактичка, дипломатска, оти - „доаѓа/од сверскиот век“.

Но, нема дипломатија со самата поезија овде, оти „мерачот на зборовите“ ги мери.

\* \* \*

Следна, антологиска „карта“ на која „игра“ поезијата на Славе, се потресните *посветини ѝесни*.

Вистинска свеченост - е песната „Симнување на крстој“

*дождовниите кайки се лизгаат  
се симнуваат од крстој на шайко ми  
кој овде почива веќе деценија*

*симнајшој од крстој  
не бил дождовна кайка  
но сега ми наликува на вода*

*постојано некаде истекува*

Страотно незаборавна слика! Лизгањето, симнувањето, истекувањето на сета *живојна и мртвојна* вода се води грандиозно виспрено... *Не сме биле кайка* - ама *сме постојано истекување(?)*. Или нема никогаш да си признаме: дека *сме биле кайка*, оти тогаш - *веќе сме (постојано) истекување*. Не е ли тоа некој фин, незнаен поетов (внатрешен) дијалог - со епохалното борхесовско: Бев и сум(?). Бевме ли капка? Сме ли истекување? - Би нè прашал **Борхес**, сега.

Би го прашал и поетот, на кого „снежна посестри-ма“ му е планината, едната, неговата, Галичица...

Таква потресна *снажна снага* има и јуначката песна за наојунакот наш - Паско. **Паско Кузман**. „*Предание за заливој на прчој*“ е маестрална конзервација на *подојшој и лејшој* на мисионерот на: подводната, подземната, надземната, *севременска* уметност на прчот-археолог, бестрашен патувач низ *севремињата*. Оваа *машка ѝесна*, ова јуначко предание за страстната подвиг на жедниот прч, планетарно ја „распукува“ досега *шака невидената драма*. Тоа е „внатрешната, ненапишана историја“ на еден подвиг. Вонсериски човечки подвиг. Оти нема *пооко* од Славеото да го види, нема *поосет* да го помириша и да го „вдиши“ настанот - кој е ред *јуначки да се ойее - во ѝесна!* Ваквите јуначки песни - отвораат „ново“ или „прастаро“ - јуначко време. Оти:

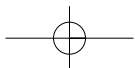
*прчој-археолог реве со којшојцајта  
по камените гради на галичица  
го бара изгубеното кралство  
ја бара белата орда*

Има ли по страстна, поеротизирана слика на достојниот подвиг на прчот-археолог, кој планината и карпите и земјата - ги соголува и љуби - како жена? Соголувањето на пластовите: историја, вистина, *нелага*, слевеи *времиња* - се рамни на виртуозното водење љубов - со Галичица, со карпата-жена, со почвата предлабоко - со утробата-земја-раѓачка, во речиси „луда од страст“ потрага по „изгубените кралства“, по „белата орда“... Свечено, а жестоко се води оваа песна, како драма во која „збеснува навредениот прч“... И тука *најсвечено* се „разденува“ *од ѝезија, од чиста славева ѝејска вода*, оти тој одеднаш решава - да го реши *небојто и поденебојто*, (сето)! - Го решава во песна, токму во оваа песна, дава *наредба* - рамна на *благослов*:

*- јарињата белиите ангели  
нека одај на небојто*

*нека бидат факли небесни*

*Наредбата, сестра на благословиј, - така изречена, така интонирана и доживена - е недостижна, идеал-*



на слика, драги мои, и за врвните поети! Замислете ја само сликата „над“ вас кога „јарињата белите ангели“ патуваат кон „небото“ и стануваат „факли небесни“! Е тука ќе речам: Браво Славе, тука би ја бакнала оваа слика да можам и би ѝ се поклонила! Но, сликата има хиперболизиран контрапункт: на оваа слика *наднебесна*, раскошно ѝ се распостила од *подземја*, дури од *подводната ковачница* опасната идеја за оковување на машкоста-клопотарец: „за да ни суну во ушите/за да нè потсетува“. Сунење на вековите е тоа, на епохите, ехото кое треба нè сочува - будни. Нам. На оние кои чекаме *чуда* од небесата, од подводјето, од подутробјето на земјата - од чудакот „прч-археолог“! „И од поетот! И нека суну таквиот подвиг“!

Нека се слави и Славевата ода за Охрид или Григоровиот монолог. Оти:

*ова е крајот на векови  
ми исчезнува Охрид.*

Само поетот-Славе гласно ќе признае дека на Григора, неповратно му бега, му исчезнува, му протекнува како проточна маса - неговиот и наш - Охрид. Виртуозот на прашањата, ќе праша:

*кој ми ги брои минутиите  
кој ме расинува на својот  
кој го заборава времето*

По вакво прашање: „Кој го заборава времето“, немам ни јас поголема реакција, освен да застамам малку, да поживеам во оваа философема-мудрица, и да продолжам, ако можам, кон следното прашање од вертикалатата-прашалница:

*кој го синува овој мрак  
над охрид*

*од кое време е овој мрак  
браќа скудоумни*

Во потрага по можна - архелогичка на мракот, по - *даширање* на неговата *стариост* или *возраст*, поетот и не е свесен колку *вдлабил* во најдлабоките философемски *езера*. Подлабоки и од неговото, охридското, оти да трага: по *возраст* на мракот, *по мракот* на мракот, по неговата *неминовна стариост* - значи да се вкуси и пие најсознајната вода - од сите води на светот!

... А тоа е така кај Славета, оти и „ветрот“ има свој „автор“, и „небото“ е „запис“, оти бара и од „девојчето мало и црно девојче“ да „му ги чува неговите петнаесет години“. Бара „да му го чува вкусот“, „да му ја чува правта“! ... „Не заради него, за себеси.“ - ѝ вели.

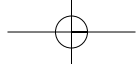
\* \* \*

Јас не сум девојчето, ама посакав, сега, заедно со вас, да „ја чувам младоста на оваа поезија“, „до го сочувам вкусот на неговата поезија“, оти знам дека никогаш нема да се стори *прав* - оваа раскошна, „една“, поезија. Секогаш ќе остане - чисто *небо*!

\* \* \*

Нема ништо да ја спитоми и скроти поезијата на Славе. Нека си остане дива!  
Браво Славе!

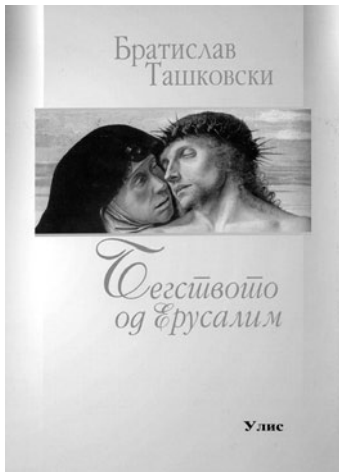




Венко Андоновски

## АПОКРИФНОСТА НА ПОЕЗИЈАТА

(Братислав Ташковски: „Бегството од Ерусалим“, УЛИС, Скопје, 2007)



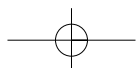
Станува сè поизвесно дека местото на **Братислав Ташковски** (1960) во современата македонска поезија може да се означи како клучно: кога се соопштува таа квалификација, се мисли пред сè на неговото влијание врз современите македонски поетски текови. Во развојот на еден национален книжевен организам, формациски постојат такви клучни места, таканаречени

„зглобови“ на книжевната еволуција, еден вид стилско-историски свртници, без кои не би било можно да се говори за регуларна книжевна еволуција. Нив ги препознаваме или во појавата на „генерации“ кои носат стилски пресврт во изразот или, пак, (поретко) во поединци (**Блаже Конески**, на пример). Кога говориме за македонската поезија, ние редовно посочуваме еден верификуван книжевен факт: на пример, шеесеттите и „генерацијата на шеесеттите“ („боговите“ на метафората: **П.М. Андреевски**, **Р. Павловски**, **П. Бошковски**, **Ј. Котески**, надреалистот **В. Урошевиќ**, како и метонимскиот „крал“ **Б. Ѓузел**) ги посочуваме како важен зглоб на националната поетска анатомија, затоа што го пресврте поимот на поетската реч и особено поимот на модернитетот, извлекувајќи го од зоната на слаткиот, сонорен, мелодиозен интимизам и рedefинирајќи го преку повишениот степен на фигуративно пишување (таканаречени „шок-слики“). Тој и таков, главно метафоричен модернитет, царуваше во нашата поезија до пред десетпетнаесет години, кога се јави нова свртница: генерацијата на постмодернитетот и цитатноста, генерацијата на поетскиот интертекст родена во методолошко-теориската сенка на деконструкцијата. Ташковски ѝ припаѓа на таа генерација, која главно, до ден-денес ја препознаваме најмногу и најчесто со делата на нејзината репрезентативна „тројка“: **Славе Ѓорѓо Димоски**, **Зоран Анчевски** и **Братислав Ташковски**. Сите тројца, во првите фази на својот растеж се хранеа од квасецот на модернизмот; но, се служеа со него за да го деконструираат во една прак-

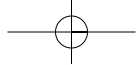
тична (не теориска) смисла. Односно, служејќи се со него, исцрпувајќи ги и исцидувајќи ги неговите последни форми, дојдоа до свеста дека модернитетот е потрошен и мртов; таа свест пак, секогаш е пречекорување на прагот на постмодерното и влез во - „новото“. Така, Ташковски стои на свртницата меѓу модернитетот и постмодерното во нашата поезија. А тоа е - повеќе од очигледно - важно стратешко место во развојот на една национална литература со забрзана еволуција.

По серијата одлични поетски книги, од кои претпоследната (*Големата љубовна ѝесна*, 2006) му ја донесе и наградата „Браќа Миладиновци“, еве го Ташковски повторно со одличен поетски ракопис: книгата „Бегството од Ерусалим“. Со неа, уште од воведните страници, Ташковски поаѓа едно од клучните места на постмодернитетот: моќта на постмодерниот текст да се однесува како апокриф по однос на некој претходен текст, односно - да се покаже на дело апокрифната интертекстуалност на поезијата. Во песната *За гревовиите*, читаем: „Прости господару, / погледнав туѓа жена. / Посакам младо сонце врз усните мои. / Ако ме казниш, / како да ја разберам убавината што си ја/ создал? / Зарем си ја дарил само на себе?! / Не. Никаде не си напишал, / ниту со збор, ниту со прст во песокта, / дека е така. / Затоа, во молитвата нема празнина - / ако е грев убавината / тогаш грешно си го создал светот!“

Сосема е очигледно дека песната е всушност критичка парафраза на она место од Светото Писмо кое говори за еден од смртните гревови: посакувањето на туѓата жена. Апокрифноста на оваа песна се состои во откривањето на еден темелен парадокс: ако убавината е грев, тогаш и самиот свет кој е од Бога создаден е гревовен, бидејќи е убав! Песната е полемична: таа нуди ново читање на светиот текст, ги разобличува „лажните“ негови интерпретации, станува против догматската херменевтика на Светото Писмо. Таа бара аргументи за таквите псевдо-интерпретации, но не ги наоѓа - никаде во Библијата не стои, ниту некаде Господ рекол „ниту со збор, ниту со прст во песокта“, дека убавината е грев. Песната е прослава на убавината, а апокрифната димензија на текстот лежи токму во ослободувањето на поимот на убавото, во неговото враќање од поседот на Сатана во Божји раце. Ташковски верува дека нечестивиот нема лиценца врз убавината и не е нејзин творец, како што нè застрашуваат многубројни лоши интерпре-







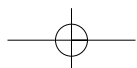
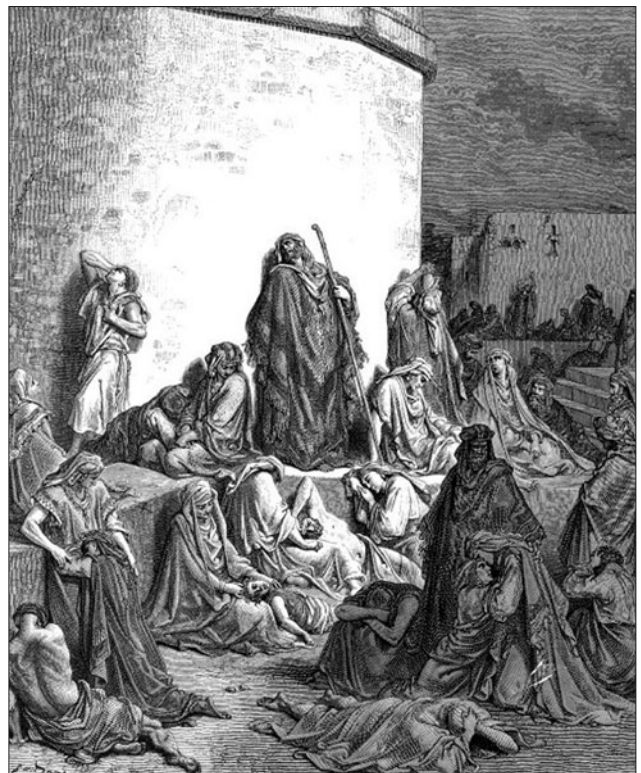
тации на Писмото. Така вели овој постмодерен псевдо-апокриф (тој е псевдо-апокриф затоа што всушност го брани Светото Писмо, иако изгледа дека со ваквата „ерес“ за убавината - го напаѓа).

Апокрифноста како темелно обележје на постмодерниот текст најчесто се препознава или преку фиктивен литературен цитат, или како реинтерпретација (ресемантизација) на постоен литературен цитат, но и во двата случаи ефектот е ист: „создавање фиктивна, апокрифна историја“<sup>1</sup> или митологија (архива, археологија). Во песната *Пред да кажеш*, на пример, се користи еден таков (псевдо?)цитат, кому не може со сигурност да му се утврди потеклото, но кој повторно ја брани истата линија - линијата дека убавината, љубовта и посакувањето - не можат да бидат грев. Во песната сериозно е развиен поимот на „прељубата“, бидејќи љубовта секогаш е една и иста: „Полека со казната. Не затегнувај го лакот./ Нека лебди уште малку./ Прашуваш што сум сторил?/ Сум посакувал. Знаеш?/ Да, така е;/ и еве, во храмот, цртам стари ангели/ да ми објаснат/ како созрева природата/ и да ми растајнат: ‘... дека од жениите си учел/ и си рекол да ѝ се простийат гревовиите/ бидејќи многу љубела..’“ Овој мистериозен цитат (толку видливо намерно ставен и во италики и во наводници) е најдобар пример за таа постмодерна игра со замаглување на границата меѓу „стварното“ и „фиктивното“ во цитатноста: од една страна, стануваме свесни дека тоа се зборови на Богочовекот (тој, значи, протстува оному кој многу љубел, а да се љуби многу значи да се прељубува), но од друга страна, знаеме дека дури и под претпоставка тоа да е навистина цитат од Светата Книга, тој таму се „протнал“ очигледно под заспаното око на цензурата, оти самиот посебе е апокрифен: како тоа - Тој, Синот, учел од жените? Што значи тоа? Каква е таа ласцивност? Кој е нејзиниот автор? Анонимот од Библијата или авторот на „*Бегството од Ерусалим*“? И зарем тој автор - дури и да се користи во „вистински“, постоен цитат - не „подметнува“ апокрифна диверзија во Светиот текст со самото тоа што ги лови тие инаку невидливи, ситни, апокрифни зрнца во него, кои ете, се протнале и покрај цензурата?!

Наместа, авторот и самиот верификува дека се служи со фиктивни, измислени цитати, односно со псевдоцитатност, како во песната *На крстој*: „Пред да издиши младиот Бог се запрашал: ‘дали е потребно тоа, / да те распнат за некој да верува во тебе?’/ Но, прашањето/ за малку ќе било протолкувано/ како контрареволуција и затоа./ како такво, нема пишуванa форма.“ Авторот и самиот е свесен за апокрифноста на прашањето што му го подметнува на Богочовекот, па затоа и тврди дека - прашањето не е никаде запишано. Се разбира, тоа е двојна иронија: апокрифната мисла е сепак запишана - и тоа токму во песната што е пред нашите очи!

Според тоа, убавината на *Бегството од Ерусалим* лежи пред сè во нејзиниот Ослободен Човек - а таков се очекува да биде имплицитниот читател („читателот - модел“ во сегашната терминологија на **Умберто Еко**<sup>2</sup>) на оваа стихозбирка. Тој Ослободен Читател, кој ја прославува Убавината без да стравува дека таа е грев - е основната компонента на оваа исклучителна поезија, која дури и апокрифното („зборопрестапното“) го сфаќа како богољубие: „Ако некогаш/ ме убиеш за законпрестапен збор/ мојата сенка никогаш/ нема да ти направи споменик./ Не знам каде е границата на гревот/ за да побегнам од таму, но/ ако не било така/ за љубовта требаше да пишувам лаги/ а за лагите оди“ (*Своно, збор, љубов*).

Така, во оваа поетска архива, во оваа поетска археологија, на дело е една лична, човекољубива, страствена и сетилно ослободена ресемантизација на крутиот, застрашувачки текст на религискиот кодекс: тоа е еден сосема човечки поглед на Светото писмо, ослободен од силниот притисок да се биде „безгрешен“, „бестелесен“ и „идеален“. Таа книга е едно мало ренесансно препрочитување на Библијата, а ла **Гото** и неговото враќање на сетилноста на лицата на светците. Оваа книга е ослободување од стегите на догмата и слободно читање на светото, без страв дека тоа свето ќе изгуби од својата светост доколку го погледнат човечки и грешни очи. И не само тоа, туку оваа книга тврди дека сè што се



прави со љубов, и сè што се прави во име на убавината значи, по дефиниција - верба во Бога. Таков е и чинот на пишувањето поезија: „Јас (зрнцето во зрното синап)/ не знам што барам тука, ако не верувам? / Како би ја разбрал убавината?“ (*Пишувам и верувам*).

Длабејќи по парадоксите на Светиот текст, Ташковски постојано го поставува истото прашање: прашањето за човековата природа на Богочовекот. Фактички прашањето гласи: зошто, во сите познати интерпретации на Светото Писмо толку се нагласува божествената димензија на **Христос**, а се потиснува онаа човечката, која е токму она што нам ни е повеќе слично со него? „Прашањето е следното: / Ако тој бил човек, а бил, / и во тоа се согласуваат сите, / тогаш надвор од неговото божество, / интересно е неговото однесување / кон слабостите човечки. / Посебно кон убавината и жената како / најголема победа на Креаторот, / во случајот како неоспорен библиски факт, / неговиот татко. / Дали тој во своите 33 години, / посебно во последните 3 години живот / никогаш не се запрашал за чинот на страста / и големината на голотијата / која била единствена / пред каснувањето на јаболкото.“ Таква силна апокрифна песна е и песната *Магдалена, жена, а не светилица*. Круната на таа глорификација на убавината која не е гревовна е нејзината споредба со светлината, во песната *За светилината*: „Светлината не може да има лик / таа секогаш ќе биде убавина. / ...А кога ќе ја препознаете / бегајте од сликите, / бидејќи таа не е сликата, / таа е силата што слика.“

Наместа, таа апокрифна тема наоѓа свој опозит во целосно „правословната“ и православна покорност и ортодоксија - тоа се случува кога поетот говори за своите корени или својата поезија, најсветите две нешта во неговата приватна аксиологија: „Јас пишувам со благослов / со порака од ангел на ангелски јазик“, вели тој во песната *Ангел, анџелски, анџелов*, а во песната *Во многу домови твои бев*, на утринска молитва, му се обраќа на Бога: „Но тука, тука си најголем, / во храмот Климентов, / во твојот дом македонски“. Кога Господ станува Македонец, апокрифното исчезнува од песната и таа добива свечен, патетичен, патриотски тон.

Тоа, апокрифното - го донесува првиот циклус од оваа книга, насловен „Во храмот“. Во вториот циклус ја следиме еволуцијата на тоа апокрифно постмодерно во она што може да се именува како класичен ирониски параграф: поставување на небесните нешта „во дрска споредба со земните“. Намерно ја користам оваа деветнаесеттовековна квалификација на Белградската духовна митрополија, изречена за стилот на нашиот **Кирил Пејчиновиќ - Тетоец**, затоа што и нему му беше префрлено дека е „апокрифен“ и „еретик“ по однос на суровата црковна догма. На пример, тој ирониски параграф го наоѓаме мошне јасно во првите стихови на песната

со оксиморонски, ироничен наслов *Хаос на небо* (Космосот, во религиозна перспектива е симбол на поредок и хиерархијата и никако не може да биде - хаос!): „Канцеларијата на Врховниот беше празна. / Ангелите користеа продолжен викенд...“ Јасна е двопланската иронична структурација: Врховниот може да биде само Врховен командант, а оние кои користат „продолжен викенд“ (војнички израз) можат да бидат само војници; прашање е колку се војниците - ангели. Ете ја играта со иронискиот параграф, кој, пак, и не е ништо друго туку - регистар на апокрифната реч! Песната иронизира со чинот на распувањето на Христа, односно - со „глувоста“ на небото, кое очигледно не реагира благовремено, поради „бирокуратски“ причини, па дозволува Богочовекот да биде распнат: „Потоа минаа секундите и се збрца клинот. / Небото го прими последниот повик / и веќе беше доцна; / тој (Габриел - заб. В.А.), како одговорен ангел, / не можеше ништо да стори. / Истото го потврдија и судиите, / (небесната бирокуратија е иста како земската) / констатираа само распетие.“



Сè во песната е насочено кон ирониски ефект: од изборот на темата, до „ловењето“ на грешката (прекинот) во комуникацијата меѓу небото и земјата, преку доцната реакција на „дежурниот“ ангел Габриел, сè до она: „констатираа САМО распетие“. Како да станува збор за истрага за паднат авион по преходна грешка на контролната кула! Таа Пејчиновичевска апокрифност ѝ дава посебен тон на поезијата на Ташковски, и многу често, ја доближува неа до поезијата на **Гане Тодоровски** и неговите прочуени делнични поетски иронизации со општеството и бирокуратијата. Таква е и песната *Анџелски райорит*, каде Врховниот, небаре на брифинг, слуша рапорт од ангелите и се информира од „дневниот печат“: „Врховниот, прелистувајќи го најновиот број на ‘Рајските новости’ / резигнирано резонира: / ‘Ова веќе преминува во навика / има ли нешто продуктивно, / писателски ако може?’“. Такви одгласи на иронијата а’ла Тодоровски (преименување на светите нешта со земни

зборови) наоѓаме и во други песни, како што е *На крстои* (целата испишана во ирониски регистар на речта), каде се говори дека „Пред да започне крахот/ нашиот Бог побарал/ предавникот да му прости/ (Да ја исполни одлуката/ на Рајскиот врховен комитет/ за милост и добрина)“. Очигледна е овде ирониската острица, која не е свртена кон небесните, туку напротив, кон - земните нешта. Се алудира на „ангелите“ и „боговите“ од нашите партии, затоа што партиите имаат Врховни комитети, а тие се оние кои „исполнуваат одлуки“ (каков прекрасен бирократски идиом вклопен во поезија). Горчината со која Ташковски се свртува кон идеологизациите на земјата и земните судови за тоа дали нешто е „ерес“ или „отпадништво“ - е основна состојка на песните во кои доминира иронискиот параграф. Таа горчина е посебно насочена кон превртливоста, предавството и парите - особено во песната *Крвавата нива*“, која е класичен пример за „пополнување“ на празните места („пукнатини“ или елипси - испуштања) во големата библиска нарација. Таа постапка на „фуснотирање“ и „дополнување“ на Библијата е класичен пример за постмодерен интертекстуален однос на комплементација: она што е познато како претходен текст (хипотекст) е дека Хакелдама или нивата на грнчарот ја купиле фарисеите со оние 30 сребреници кои **Јуда** им ги вратил по предавството на Исус (авторот тоа го соопштува во фуснота, за да биде познат хипотекстот); хипертекстот пак, или текстот на актуелната песна раскажува што се случило со таа нива потоа (значи, го кажува она за што Библијата - молчи). Така се пополнуваат, во неколку песни и елипсите на Светото Писмо. И во тие случаи доминира иронискиот параграф, односно проектирањето на света случка врз профаниот вокабулар на економско-политичкото: „Така пазарниот пристап кон нештата/ со векови го одржува постоењето:/ триесет парички/ за вистинско насочување на историјата.“ Такви песни кои се структурираат во зоната на интертекстот со Библијата се и особено импресивните: „Хаос под Гората (есеј за последната библиска збрка)“, каде повторно има игра со „неслучена нарација“ во Библијата - авторот го знае она што Библијата не го знае: „па така Врховниот помисли/ повторно да го разбуди Ное. /Но се сети дека вети тоа да не го прави“. Такви се и песните *За сребреници*, *А каде беше џолку години* и други.

Конечно, ако првата книга го најавува апокрифниот, а втората пред сè иронискиот регистар на речта, третата книга (циклус), под наслов *Историја на убавина*“ е прослава на женскиот принцип, женското тело, родноста и фертилитетот (мотиви познати и од претходните книги на Ташковски). За жената се вели дека „Нејзиниот почеток е совршенство/ таа е историја на убавината“, дека е природно таа „како убаво и единствено божество/ да сака/ и да биде мајка на сите живи.“ И тука

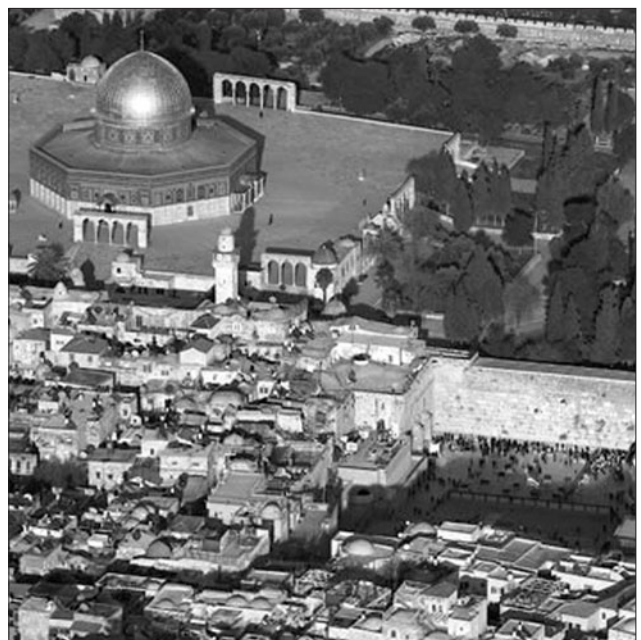
псевдо-цитатот игра важна структурна улога. На пример, на Синот, откако ќе ја види убавината на женското тело, му се става во устата (му се подметнува) ваков цитат: „Се запраша: *за коџо Тајко најправил џолку убавина?*“. Во овие песни го гледаме телесниот принцип, сетилното, голото, но во тесна врска со поимот на духовната убавина, особено во антологиските песни *Убавиите Еврејки јадаат смокви*, *Секогаш било така* (во која, по повод седум голи девојки нацртани на една вазна се вели - „Господ е убав и ја сака убавината“); *Нејзиниите млади ситијала*, *Голиите нозе грозјето го змечай* и *Историја на убавина*.

Кога сè ќе се сумира, произлегува дека „*Бегство од Ерусалим*“ е извонредно силна, возбудлива поетска книга со своја богољубива, псевдо-апокрифна философија, напишана во актуелен постмодерен манир, со стилска прецизност и леснотија што наместа оставаат без зборови. Тоа е, покрај *Големата љубовна песна*“ најдобрата книга на Ташковски досега и една од великите книги на нашата современа поезија. Таа е резултат на знаење, мудрост, поетско и животно искуство. Таа е зрело вино на мајсторот кој од глина ги пораѓа и двете нешта потребни за божествениот напиток - поезијата: и грозјето и посатката, во која сега го излева она што доволно долго и трпеливо го чекаше - своето божествено питие.

Фусноти:

<sup>1</sup> Svetislav Jovanov: Rečnik postmoderne. – Beograd, “Geopolitika”, 1999

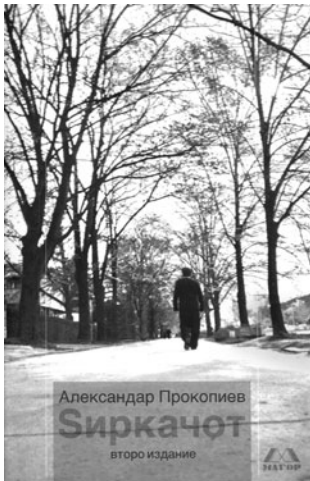
<sup>2</sup> Види: *Шест прашајки низ нарајивниите шуми* – Скопје, „Култура“.



Данило Коцевски

## РОМАН ЗА СИРКАЧОТ

(Александар Прокопиев: „Сиркачот“, МАГОР, Скопје, 2007)



**Александар Прокопиев**, познат по своите кратки прози и раскази како и неколкуте книги есеи, овој пат пред читателите се претставува со краткиот роман „Сиркачот“ (Магор, Скопје, 2007). „Сиркачот“ е роман напишан во постмодерен дух, со искршена, мозаична композициска структура. На места доминираат куси лирски пасажии, кои се мали бисери на поетската проза, но чија функција целосно се

разоткрива низ пошироко замислената романсекна целост. Фрагментарноста на места делува само како сегмент од таа целина, но таа всушност раскажувачки ја условува целата идејно-тематска и мотивска структурираност на дискурсот.

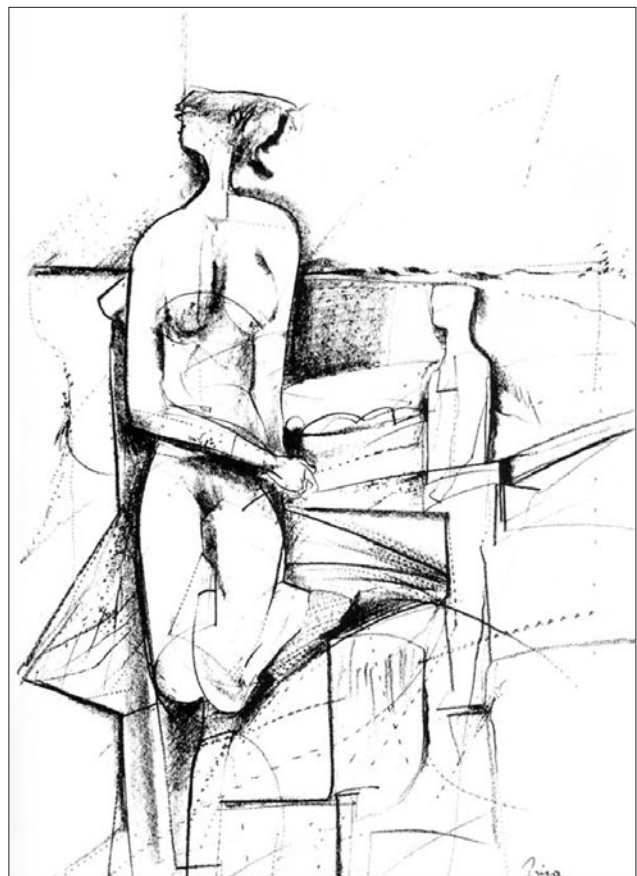
Сиркачот, главниот лик во романот, кој и самиот однаре е дисперзиран, низ една нагласено метонимиска ситуираност, го открива богатството на психолошките нијанси, осаменоста и оттуѓеноста на нашиот денешен човек особено од младата и средната генерација. Сиркачот е соочен со сите бездни на деструкцијата на вредностите денес, со иронијата и неодреденоста на зборот транзиција, апсурдите на војната од 2001 година, суптилната анализа на глобалистичките и анти-глобалистичките тенденции, честата хипокризија на странските мисионери и донатори, со отворена запрашаност пред моралните вредности на денешното постиндустријско општество. Но, Сиркачот е пред се „сиркач“ во онаа широка, сложена поставеност од самата модерна наратологија: Сиркач во сопствените, внатрешни дамари и несполуки, но и Сиркачот како отворена релација кон Другиот, кон феноменологијата на современиот свет и реалноста, она што е надвор од нас. Таа „подвижна точка“ на Сиркачот онака како што тој е ситуиран во романот, овозможува перманентно, брзо, преполно со резови „шетање“ низ повеќе наратолошки планови кои наизменично се мешаат и надополнуваат.

Еднаш е тоа планот на „урбаниот волк“ заталкан низ лавиринтите на градот во потрага по сопствениот

идентитет, другпат тоа се нагласените еротски сцени, но не и пренагласени, бидејќи изнајдена е мерата тие да бидат во функција на потрагата по истиот тој идентитет. Во тој меѓупростор „Сиркачот“ ја остварува својата цел: не доминира воајерско-еротската, туку напротив, метафизичката димензија бидејќи единствено преку неа може да се дофати комплексноста и „заумноста“ на човековата егзистенција.

Постмодерното ниво во овој роман најмногу се остварува преку метатекстуалноста. Метапрозата овозможува најмалку двоен ракурс на релацијата автор-текст. Авторот целосно ја „соголува“ постапката, со рефлексивната и перманентната свртеност кон она што го пишува, анализирајќи ја функцијата на главниот лик и неговото место во структурата на раскажувањето.

Користејќи го своето богато претходно искуство во доменот на раскажувачката проза и кусиот расказ, авторот во „Сиркачот“ ни открива суптилни дескрипции и посебна смисла за доловување на деталот, спротивставујќи ги постојано фрагментот и целината, со што се остварува своевидна релаксираност и неконвенционалност на дискурсот. Тоа се само неколку релевантни знаци и поводи кои ни даваат за право романот „Сиркачот“ да го означиме како успешен првенец на авторот.

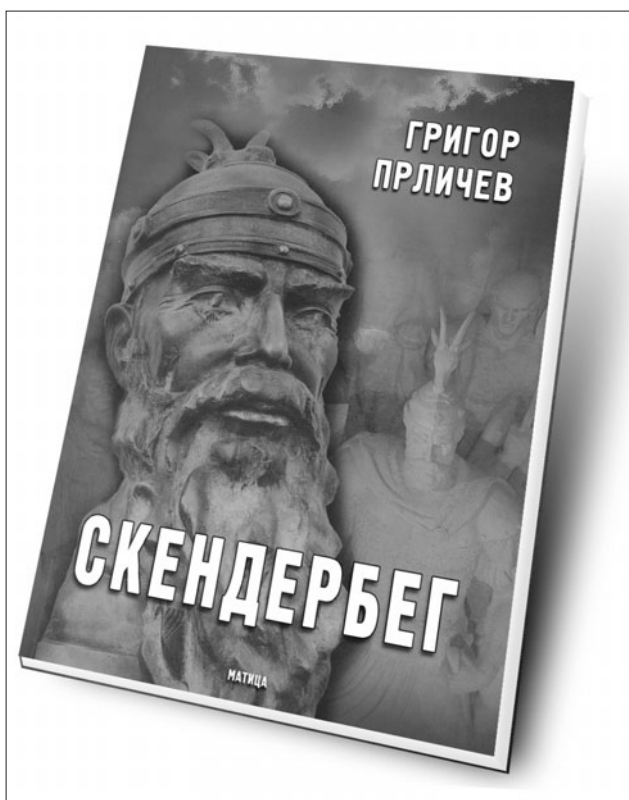


## ТЕМЕЛНИЦИ

Паскал Гилевски

### ПРЛИЧЕВ И НЕГОВИОТ „СКЕНДЕРБЕГ“

(„Скендербеџ“, Глигор Приличев - адаптација на македонски литературен јазик)



По големиот успех што **Григор Приличев** го постигнал со поемата „*Армиџолос*“ („*Сердарџи*“), станувајќи лауреат на знаменитиот Атински конкурс за поема во 1860 г., за следниот конкурс во 1861 г., со надеж дека ќе го повтори успехот, го напишал епот „*Скендербеџ*“ (или „*Скендербеџ*“, како што самиот го насловува според грчката форма на тој термин) и го предал на конкурсната комисија, чекајќи го, попусто, исходот на конкурсот. Но конкурсот, од сè уште недоволно разјаснети причини, не се одржал таа година, туку дури следната 1862 г, па епот не бил отпечатен, а само се споменува во разни рецензии и други написи (во „*Автобиографијата*“ на Приличев, во записи на **К. Скопаков**, на **Кирил Приличев**, синот на поетот, во фамозната рецензија на **Александрос Рангавис**, претседателот на конкурсната комисија итн.). Така, цел еден век ќе остане непозната за јавноста оваа епска творба со големи претензии.

Григор Приличев

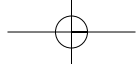
### СКЕНДЕРБЕГ

(Фрагменти)

За ликои стомувајќи си на многу чесни борци се фатив да го воспееам Скендербеџ - јунак славен, кој малку храбри војни во бишки предводејќи многубројна испобил Исмаилова војска, а верата Христосова ја утврдил и славел, и сенката на татака си нештокојна ја смирил ишто му се јојавувала во сонот негов често ко призрак мајен, сосем блед, три синови жалејќи, три искрооки младинци, на једна судба жриви, и тажела и плачела, за омазда молејќи. Неговиите возвишени и толку смели дела Клио, правдољубивата, ги оценила точно, а јас само ги воспееам во воспоржена јесна; в бој како го посрамотил Балабана - зол саирај. О, Музо медоречива, тевце на херои, пред твојот слуга засијани, кој брза сам кон поови, ишто твојите желби тламени ме изеле во часов и вреката ми избега од врелите ми очи, и лотите ми се исуши врз мојите кутри коски, и ако цветот овенал на свежото ми лице, и ситанав како призрак блед ишто талка в темни ноки и ако ради тебе јас сум фрлил светиски блага и имотна свршеница сум најиштил јас радо, волиебната Панакеја, невеста многударна и ако снавам со тебе по местиа сосем јустии, коинејќи оеноокно да ти го слушам гласот, ако од твојот сјаен зрак ми ослепе и видот, ти дај ми денес владарке за толку верна служба награда јосакувана и биди ми мил водач, бидејќи зедов на себе тирод пржестивен и мачен да воспееам маж доблестен и овенчан со слава од чие име тирейери и грамадниот Парнас, ишто многу го ојгале в колиби и талати, ред тевци красноречиви дур бил жив и по смртита, та често громко влегувал во твојовскиот оган стирејќи се ко тламен брз, со меч во десницата, и страв сејќи морничав во душманските редој, од огној жив излегувал. А на многу Ојоманки забулениите глави твој со тираур им ги покрил. Ти рака вооружај ми со брзо лесно перо и вдахни оган божестивен, окрили ми го умот, за да се вознесам во свети повозвишен и убав и пак од тие висини на земјата да слезам на твоите свети закони да ситанам слуга скромн







на Прличев, што е мошне значајна епизода во развојот на македонскиот литературен јазик и поетска практика, особено ако се земе предвид фактот дека тој не бил некој занесеник-аматер во лингвистичката област, туку страстен полиглот и врвен версификатор.

Ако „Сердарош“ е поубаво, посутпно и пограциозно напишано дело, тогаш „Скендербеџ“ е посилна, помонументална и подинамична поетска творба, полна со херојски восторг и сугестивност. Во „Сердарош“ е потенцирано лирското, а во „Скендербеџ“ епското пеене, па според тоа е поблиско до Хомеровото пеене, та со право некои го сметаат за извесен пандан на „Илијада“. Епот „Скендербеџ“ од Прличев е единствениот јуначки еп во нашата уметничка литература, а тука пред сè мислиме на преведената верзија од самиот автор, иако предадена на општославјански јазичен амалгам; но многубројните македонски зборови и изрази (се разбира, во дијалектна форма), суптно вткаени во целиот текст, имаат значајна улога со непреценливо значење, како од лингвистички, така и од поетички аспект, а на целото дело му даваат македонски карактер и дух. Особено импресионираат успешно (со мал исклучок) употребените кованици, како на пример, да наброиме само неколку од стотината: лебородни, лебојаден, многуветрен, благодумно, бедоносен, бездремно, долгосечни (копја), гороживни, богодвижен, богопустен, многулекарствен итн. Штета, си помислуваме со жалење, дека овој превод не бил публикуван во свое време за да им послужел инспиративно на нашите поети од поранешните периоди.

Освен тие јазички бисери, тук-таму посеани во текстурата на преводот, не можеме да не го забележиме неизбежното влијание на македонската народна песна, како што е случај и во „Сердарош“, што практично и се темели врз позната наша народна песна за Кузман капидан. Но и тука, во ова забревтано море од темни старославјански вокали или среде далечните еха на други славјански јазици, како молитвени фрагменти мелодично ќе засунат во нашите уши и многу вакви стихови:

„..... збор крилаш да му кажам,  
збор крилаш да му кажам, дарови да му дадам...“

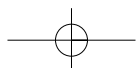
Во преводот на својот еп Прличев постапува како *автор*, со типично авторска предиспозиција и слобода, особено во скратувањето на првобитното дело (речиси за цела половина!), со што го оглободува текстот (грчкиот оригинал) од „развлеченоста за која изгледа, станал свесен, или не стигнал од некои свои причини да ги препее тие стихови“, како што ќе забележи и Г. Сталев. И додека, од една страна, Прличев извршил огромни скратувања, од друга страна тој обработил две загатнати а не реализирани епизоди во

*на Деметра алашките оржејки ги пој мишка,  
и редум восьомнувајќи сè што му рекол царош  
од шешки мисли оглушен, шрејерејки од немир,  
та некој крилест збор да не му избега од умош...*

Се одржува совет на муслиманските началници. Карахасан им го изложува својот сомнеж во врска со исходот на битката. Јакуп ги ободрува и им го повторува ветувањето што му го беше дал на Султанот да влезе во двобој со Скендер... Ненадејно им се појавува Синан Паша кој порано бил пратен од Султанот да ги варди границите со дванаесет илјади војници, но во еден ноќен напад на Албанците ја загубил речиси целата своја војска, како и својот мил брат Хасанбег и подробно им го опишува собитието. Во меѓувреме Тануш го воведува Емина како гостин во палатата на Скендербег. (Опис на сцената). Таму ќе има честување на сојузниците на Скендербег во кое присуствува и Дорика, сопругата на Скендербег, како и Емин. Во продолжение на вечерата Скендербеговиот певец Илија пее за тажното паѓање на Светиград. По вечерата Скендербег изгледа како да е исплашен од многубројните војски што ги испраќа Султанот еднопруго за уништување на Албанија. Со цел да го натера на мир Емин подробно и искрено му раскажува сè што се кажало и решило против него (против Скендербег) во палатата на султанот и ветувањето Јакупово. Тагата на Дорика. Секој од сојузниците го прима на себе подвигот да се бори против Јакупа. Скендербег благородно го отфрла нивниот предлог. Потоа гласникот го известува Скендербег за Динковото убивање. Страшен гнев го обзема Скендербега. Емин се исплашува и мисли дека и тој ќе настрада како што настрадал Динко. Скендербег го ободрува и му дозволува да си оди заедно со донесените дарови. Емин трогнат од великодушност на Скендербег, го моли да го задржи кај себе. Потоа сите одат на спиење. Цела ноќ злокобни знаменија ги ужасуваат Муслиманите.)

### *шесна шрејша*

*А весница насмеана на светлосини деној  
на небошо источнише ги отворила двери,  
и низ нив ја усшремила колесницата златина,  
мрак разбила, а вршиките ги позлатила горски,  
и брзи коњи йламени вчас почала да гони,  
небаре брза на шрејшшава. Та денес зло мачно  
и борба шешка крвава би шребало да гледа.*









иџераишурна иџиорија на современа Грција“ што во 1877 г., во превод на француски, ќе ја објави во Париз, а иста година и во Лајпциг, на германски јазик. Во таа книга тој ќе се осврне на двете поеми од Прличев, посебно истакнувајќи ја инвентивноста на „Сердарош“, каде што наоѓа, како што забележува, помалку јазички, стилски и метрички недостатоци отколку во „Скендербег“ и ќе констатира дека „... двете содржат убавини достоини за епската поезија.“ И ќе додаде: „... Поетот е добар познавач на древноста и тој ѝ дава нова сила на својата мисла и стил, понекогаш дури и со претерано архаизирање.“ Дека Рангавис навистина го ценел Прличева се гледа и од следниве мошне ласкави зборови, какви што за ретко кој друг современик напишал ригорозниот историчар на грчката литература: „Неговата версификација е убава, неговиот јазик здрав и поетски, а неговите епизоди мошне интересни и предадени со вештина.“

Дејствието на „Скендербег“ се одвива во двата противнички табора: во многукулата Круја, седиштето на Скендербег и во шаторот на Балабан-паша, кој е испратен од султанот за да го покори бунтовниот отпадник и својот логор го поставил под бедемот на Круја, а подоцна се префрла на бојното поле. Балабан, сакајќи да го заземе утврдениот град на Скендербег со итрина и без борба, го испратил **Емин** со скапи подароци за албанскиот јунак, но овој ги одбива, бидејќи не сака да прими подароци од омразениот паша, кој си ја сменил верата христијанска, а сега сака сверски да го нападне родниот крај. Како одговор, преку својот смел пратеник Динко, му испраќа на свирепиот паша (сатрап) орачки орадија, мотика, лемеш и срп, за да го потсети потурчениот Балабан на земјата каде што се родил и што го хранела. Разбеснетиот Балабан, и покрај умните совети на стариот **Карахасан**, наредува да го набијат на железен кол несреќниот Динко, што предизвикува порив на одмазда кај Скендербег, но сепак, не го убива пратеникот на Балабан, туку го задржува кај себе, а тој, во знак на благодарност, во разорот на битката што следи, ќе му го спаси животот на албанскиот водач, бранејќи го од турските борци. Во натамошниот тек на битката, во која поснопица гинат борци од двете завојувани страни, Скендербег ќе замавне со еден огромен камен, како митските јунаци, и ќе го убие Балабана, а тоа истовремено ќе ја означи победата на Албанците.

Тоа е темата на епот, а се однесува на третата опсада на градот Круја, една година пред смртта на Скендербег, во 1467 г., кога на чело на Османската империја се наоѓа **Мехмед Освојувачот**, син на **Мурат Втори**, во чија војска дваесетина години служел и Скендербег, сè до победоносната битка против унгарскиот принц **Јанош Хуњади** кај Ниш, кога го напушта Мурата, пак се враќа во христијанската вера и се населува во Круја, каде што пред тоа владеел татко му **Јоан Кастриоти**, поз-

оѓништитието на животиот и каде ишшо нечујно во гратиите неџрестџајно срцејто жешико бие, - крсти златен сџавил: гар оџ Пиа Туркоубиеџош, врховниот светишџел на вечниот гџрад Рим, коџо џраворечивџа Клио гџо нарекла Пиџ Виџори, Крстиот џред кој Скендербег се џоклонувал со џочии како џред жива лика овоџлошена на Христиџа, џа многу зрна оџаишл џоџ оџ оружје смџино, џривлекувајќи гџи на себе со семокна сила, оџбивајќи ја оџ Скендербег џребрџаџа гџибел... Тоџ џошџоа на бедраџа дебелџи џоџли бечви си наврел, џесни наџолу, а џошироки гџоре, и коџен џојас на џоловинаџа, златносџаен за заџишџа оџ смџиносни зрна, џразен џојас, џа Касџриот џо мразел оружјеџо оџноџино и џосле обул обувки оџ кожа, оџ воловска, џа на рамо меч нарашил. Агџарјаноубиеџ, а чиџа слава гџолема земџаџа ја џокрила, меч ишџо гџи џлашел џоџишџе замешани во биџики и аџскишџе оџлабочинџи со џоџанџи гџи џолнел, а џак на гџлава навлекол ишлем железен и сџаен ишџо дамна цароџ Ферџинанџо блаџоџарен оџ неџо му гџо џоџарил со ушџи многу изџаинџи џароџ и џџри гџолеми гџраџовџи, сџџроџни, високовраџинџи, Сиџунџи, како и Траниџа, а и Санџа Јоана за га би владеел со нив ко властџелин врховен и сџишџе внуџи неџовџи оџ роџ во роџ за навек, коџа џрез море џолетџал на неџовиот џовик и гџи џроџнал оџ Иџталиџа бесџџраишџишџе Келџи и сосема гџи џоразил во Бари и Ночера гџо заџврстџил џак џресџолоџи сџџи разнишан на цароџи и џоџ ишлем на гџлава гџо сџџавил џрочуџишџоџишџе вишџез а на гџребеноџи оџ ишлемоџи чаџџино џеро имал, сџџар и ценешџи симбол на неџовишџе царски џредџи.

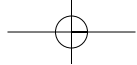
А коџа сџџа оџџрема на снаџаџа ја сџџавил оџ вишџо небо загџрмел врховниот боџ гџромко; честџивувајќи гџо сџџолбоџи цџврстџи на Христиџоваџа вера. Па врели солзи џрошџекле џо лицџето на Дорика ишџо оџваџ гџи заџржала џред џџоа на клеџкишџе и, кршејќи раџе свои, на Скендербег му рекла: „О, џџешко мене! Каков гџром оџ безоблачно небо ни џраџи гџолемиот боџ ко знамение сџџџраишџо и каква денес несреќа ме чека мене, Боже! Коленаџа ми се џџресџџи, а срцејто ми џџреџне во боџ га не џџе џовреџаџи ах, џџе бесни врази и сама га ме оџџавишџи во бесџџределна џџечал, со сирак наш мил џџрвенеџ, ишџо ни се роди оџцна. О! кон мене немилосџџив, гџосџоџару џџи најџраџ! Не цар блаџоџушџен џџебе џџи џарил живоџи вечен ни чеснаџа Воџзава џџе оџела на гџраџи, но џџаџџо џџоџ нависџџина бил Понџи, луџи, браношџумен, а маџка џџак, химерскаџа и сџџџудена џџланина.



Времето кога Прличев ги напишува двете свои ремек-дела е епоха на зрелиот европски романтизам. **Виктор Иго** во годината кога е напишан „Скендербег“ го објавува својот најпотресен роман „Клейници“, а **Жорж Санд** само десет години пред „Сердарои“ го публикувала својот популарен роман „Малечката Фадејша“, во Грција е на врвот од својата слава најголемиот грчки романтичар **Аристотелис Валаоритис**, во тоа време живеат и творат **Мажураниќ, Прерадовиќ, Јован Јовановиќ Змај, Еминеску, Јанош Арањ** и многу други, а меѓу нив голем е бројот на автори кои посегнуваат кон теми и личности од други народи. На пример, Прерадовиќ напишал драма за **Крале Марко**. Така и нашиот Прличев го одбрал јуначкиот Скендербег за јунак на својот голем еп, веројатно сакајќи преку неговиот хероизам да го изрази и сопствениот, а и општиот национален копнеж за слобода. Со големи симпатии авторот го обликува својот јунак, но во ниеден момент не го идеализира, не го митологизира, а го моделира со природни човечки карактеристики и движења, дури и кога го изделува и го истакнува од масите, само со цел да ја потенцира до извесен степен неговата улога на водач. Поетот намерно не го става во повеќе сцени, но неговиот дух е секогаш присутен, за него и за неговите дела другите раскажуваат, низ одлично вклопени реминисценции. Кулминација на тоа *очовечено* јунаштво е прекрасната и мошне трогателна епизода на разделбата со својата сопруга Дорика, која е исто така обликувана како обична жена што не може да ги запре солзите од помислата дека можеби во крвавата битка засекогаш ќе го загуби својот сакан човек, а кралски димензии има само нејзината духовност и нејзината храброст, во што потсетува на **Неда** од „Сердарои“, особено кога ќе ја каже репликата: „Јас прва и со радост во вечен би те внела бој.“ Присуството на Дорика го прави уште попривиден и човечки суптилен „страшниот“ јунак. Тој не со зборови, а со дела треба да го покаже своето јунаштво и така ќе им биде поблизок на оние што ги води.

За да ја постигне таа *човечка* димензија на јуначкиот лик, авторот го конфронтира со неговиот типичен антипод (душман) Балабан паша, во чиј лик се собрани сите негативни особини: омразата, свирепоста, човекомразјето, суетноста, но и скриената плашливост и паничност. Затоа тој е осуден на неизбежен пораз, а заедно со него и оние невини борци кои ги води, иако Севишниот бог се обидува да ги спаси. Во судбоносниот судир губат лошите, а победуваат праведните. Тоа е главната порака на овој херојски еп, што сега, со откриениот ракопис, ќе биде трајна вредност на нашата литература. А со нашиот превод на преводот, се надеваме, ќе придонесеме малку ова значајно дело на Прличев да биде што пошироко прифатено од нашата читателска публика.

*јас намено на Амурат гласнициите ги враќав и немарно проникнував во тревожните борби, никогаш не ме исплаши на оружјето огној. А откога со тебе јас во брачен сојуз станаив твојата светиа добрина ме порази и плени и чедото од ујроботи твој што бој ми го дарил, верувај ми ти, љубена, отштогаши пооруж станава, и мојата несипрашливост е послаба во мене и отштогаши ми слабее поранешната храброст, ме обзела мрзеливост нејозната и чудна, со гнасење даровиите на султаној ги фрлава, со скомраз ишам в' огној на оружје бронзоусто и страв ме фаќа штом ќе помислам на смртија сура. Но сејак мене плачевна ми достои војна се плашам многу од хулењата на мојот народ та да не би разгласиле дека пошкучен со дарој сум склучил мир со душманот на Христиовата вера и затоа сум должен јас да водам вечна војна сè додека сум жив против Агарјаниите горди бранејќи ја со сеја мој пресветата ни вера, од пашковината оштранувајќи свирей јарем одмаздувајќи ја крвта на тројцата ми браќа, а да ја чувам секогаш и таа слава скаја која по цел свет за мене се шири и се слуша, и да ме снајде зло, Судбината е неизбежна. Претчувствувам јасно и пред мене не е скриено: ќе дојде ден кога на Круја венецој ќе падне и многу свет ќе загине, луѓе што јас ги љубам, а меѓу нив и зетови и сестри благозливи и внуци в цуј расцупени, и машки и ред женски што ќе ги одвлекат во плен ил мртви ќе ги сиружат. Но, жив ми Бој, за сите нив јас толку не се плашам, колку што за тебе се грижам, орушке моја љубена! И ако некој гнасен враг од овој светол дворец те однесе во ројство ах, облеана во солзи, и пошто те принуди да оштитаиши од вера, од верата нејорочна, од верата Христиова, а ако оштитаиши, ќе те сили дом да му чистаиши во ројска руба, и со глава наведната долу и бедно вода да му црпаиши ти од бунар длабок и плени на деца од луѓа анама да переш, а некој ништоожник на оруж ништоожник ќе му рече: „Глеј, таа е сојругата на Скендер Туркоубиецој.“ Ќе рече некој така. А ти со срце печално ќе сронии солзи горешти по образите рујни, од својот оружар лишена, робинка од царица! Но црна земја студена вчас да би ме покрила да не ги видам твојите солзи во ден бедоносен, и крикот твој да не го слушам дури враг те влече!...*



*Јелена Лужина*

## БЕДИА БЕГОВСКА – АКТЕРКА ОД ФОРМАТ

Некогаш, не толку одамна, кога театарската критика, наместо кон рационалната аналитика, беше посклона/понасочена кон силна и емотивна фразеологија, маркантните и самосвојни актерки - од кои една е и **Бедиа Беговска!** - беа априорно квалификувани како „расни“ или „актерка од раса“. Изгледа дека квалификациите од овој тип беа и остануваат толку допадливи и/или сугестивни, што успеваат да го импресионираат дури и нашево постмодерно време, карактеристично, меѓу другото, и по еклатантната криза на критика, не само онаа театарска. Имено, и во значителен број на денешниве театарски критики (инаку, жанровски сè поретки, медиумски сè помалку експонирани и формативно сè полапидарни), за одделни маркантни актерки сè уште може да се прочита спомнатата суспектна квалификација оти се тие „актерки од раса“.

Што, воопшто, имплицира ваквата импресионистичка типологизација/квалификација, на која современите феминистки автоматски реагираат жестоко и, се разбира, со одбивност? Кон што цели? Што може да значи? Што одредува?

Макар што лично не чувствувам дека споманата квалификација (демек, „актерка од раса“) автоматски имплицира/подразбира и некоја посериозна театролошка „тежина“, сосема сум сигурна дека таа, сепак, подразбира и неколку работи релевантни за чувствителната актерска професија. Меѓу нив највисоко се позиционираат токму маркантноста/импресивниста на сценскиот настап, често „проследена“ и со физичката убавина. Секоја „актерка од раса“ многупати (безмалку секогаш!) е и убавица, чијашто сценска појава не може да остане незабележена дури ниту во ситуациите кога нејзиниот личен прилог кон колективниот театарскиот чин се ограничува на навидум мали и „безначајни“/епизодни задачи. Макар и само да стои во некој дел од сцената и да молчи, нејзината презентност - навидум пасивна! - не може а да не ја емитира директноста и сосема јасна порака: дека таа е тука и дека нејзиното постоење не останува незабележено.

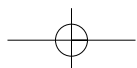
Убавината на Бедиа Беговска како да е тестаментарна: дури и името што ѝ го дадоа по раѓањето упатува на неа (*бехдиа*, арапски - исклучителна, посветена, занесна...). Убавината, а не само талентот, најверојатно била пресудна и при нејзиното иницијациско влегување во професионален театар. Некогашната Турска драма при Театарот на народните во Скопје, институција-

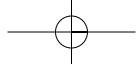


Бедиа Беговска

та која денес официјално се именува Турски театар, Беговска првпат ќе ја ангажира во мигот кога таа има само седумнаесет години. Имено, во 1968 г. режисерот **Мирко Стефановски** ќе ѝ го понуди/овозвозможи впечатливото дебитирање во ролјата во детската претстава, „*Хајду*“, што самиот ја поставува, доделувајќи ѝ ја ролјата на тетка Дета. Еден интригантен, навидум сосема бизарен театролошки факт - дека девојченцето Хајди, насловната ролја во истата продукција, тогаш ја играла актерката која за цели дванаесет години била постара од Бедиа Беговска! - несомнено ја потврдува (хипо)тезата за моќната комбинација на убавината и на маркантната сценска појава, којашто Стефановски веднаш ја препознал. Сметам оти токму таа препознатлива комбинација битно ја определила, дури и ја модерира идната успешна и долга кариера на актерката Бедиа Беговска.

Стапувајќи во театарот уште како гимназистка (најпрвин, во 1968 г., во полупрофесионален, а потоа, од 1971г. и во професионален ангажман), Беговска ќе се обиде по матурата да го продолжи своето образование - ќе се запише на Филолошки факултет во Скопје, со намера напоредно со глумата, да студира туркологија. По две години, во текот на кои интензивно игра во секоја претстава на Турската драма, дефинитивно ќе се откаже од студиите, оптирајќи за актерството како своја конечна/единствена професија.





Во текот на изминативе 38 сезони, колку што настапува на својата матична сцена ама повремено и гостува во продукциите на другите театри (станува збор за актерка кадарна суверено да игра на три јазици: турски, албански, македонски), Беговска одиграла безмалку осумдесет ролји. Половина од нив се главни, најмалку четвртина насловни или протагонистички: Јерма (1986) и Бернарда Алба (2003) на во двете славни пиеси на **Гарсија Лорка**, Хасанагиница (1979), Коштана (1987), Федра на **Жан Расин** (1997), Груша во „*Кавкаскиот круг со креда*“ на **Бертолт Брехт** (1989), Соланж во „*Слугинки*“ на **Жене** (1989), Мајка храброст во интригантната ресемантизација на песата со ист наслов и од истиот автор (1995), Јокаста во „*Цар Едип*“ на **Софокле** (2004),...



Бедиа Беговска во „Коштана“

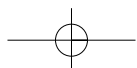
Доколку актерска актива на Беговска би ја проценувале по линија на помал отпор - само врз основа на егзактните статистички податоци, лесно би пресметале дека таа во секоја театарска сезона играла, во просек, по две нови (премиерни) ролји. Од друга страна, доколку го имаме предвид релативно малиот, оценувајќи според бројот на изведените претстави, прилично ограничен репертоар на театарот во кој Беговска го поминала цели актерски век, просекот од две нови премиери во секоја сезона треба да се смета за мошне респективен. Меѓутоа, доколку кариерата на Беговска ја проценуваме исклучиво од аспект на нејзиниот редок и сосема исклучителен потенцијал, неизбежно ќе заклучиме дека

е во прашање актерка којашто играла неспоредливо помалку отколку што навистина можела да игра. Оваа констатција не се однесува на бројот на одиграните ролји, туку, пред сè, на нивниот капацитет и/или квалитет.

Поинтересни и поиндикативни од статистичките, за актерската кариера на Беговска бездруго се информациите за категориите/квалитетите на ролјите што таа ги има одиграно. Веќе првиот поглед врз нејзината театрографија укажува на исклучително широк распон на тие ролји. Имено, во текот на изминативе четири децении, Беговска има одиграно буквално сè што може да се одигра, почнувајќи од традиционалните битови пиеси што горе-долу пасивно го рециклираат („прераскажуваат“) турскиот фолклор до радикалните постмодернистички постановки на неколкумина гостувачки режисери на кои таа им била најсигурна и најсмела соработничка.

Фотографиите што ги документираат нејзините театарски почетоци, имено: нејзините креации од помладите години, Беговска најчесто ја претставуваат костимирана во шарени димии, внимателно нашминкана и дотерана, застаната пред некој „носталгичен“ сценографски елемент кој сосема недвесмислено го одредува/„дескрибира“ квазиисторискиот спацио-темпорален контекст на изведената претстава. Дури и без позадабочена и подетална реконструкција на театарската структура, надворешните знаци укажуваат како се работи за некоја од многубројните „пиеси од народниот живот, со пеење и пукање“. Дури и нивните наслови упатуваат на утилитарната естетика на овие пиеси во кои Беговска учествува перманентно и мошне исполнително: „*Насрадин*“ (1971), „*Мавши и Мемши*“ (1972), „*Узурсуз*“ (1979), „*Хасанагиница*“ (1979), „*Алиш*“ (1984), „*Луѓата Емина*“ (1984), „*Коштина*“ (1987), „*Хурмуз и нејзините седум мажи*“ (1987)... За жал, тогашната театарска критика не им посветува особено внимание на актерските остварувања не само во тие, туку и во сите други театарски постановки реализирани во тогашниот Театар на народностите, чишто критичари главно беа насочени кон литерарниот аспект на театарскиот чин (анализа на драмскиот текст) и, донекаде, на аплицираната режисерска постапка. Во најголем број критики и рецензии што ги оставија тогашните театарски арбитри, актерите се најчесто спомнувани на самиот крај од текстовите, каде ги евидентираат по име и презиме и, евентуално, комплиментираат со некоја конвенционална атрибуција од општ тип. Како и најголем број нејзини колеги, ниту Беговска не може да се повика на некоја посериозна, теориска и фактички аргументирана валоризација на нејзиниот специфичен артизам, особено во првите две декади од нејзината долга кариера.

За среќа, некаде кон самиот крај на осумдесеттите, таа успешна кариера доживува индикативен пресврт, кој се случува токму во 1989 г. Во таа година Беговска



влегува во еден нов и, по однос на оние што дотогаш ги одработила, сосема нестандартен театарски проект: во претставата „Кавкаски круџ со креда“ на Бертолт Брехт, која на сцената на нејзиниот матичен театар ја поставува гостинот од Турција **Јудел Ертен**, таа ја толкува Груша. Претставата забележува голем успех, проследен со солиден број репризни изведби, натпросечен не само за претставите на Турската драма при Театарот на народностите. Истата година, по изведбата на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, освојува дури три награди, меѓу кои и награда за најдобро актерско остварување, што ја добива токму Бедиа Беговска. Има неколку аргументи кои забораваат во прилог на хипотезата дека токму „Кавкаски круџ со креда“ треба да се смета за клучна, дури и за пресвртна претстава во нејзината кариера:

По дведецениското театарско искуство и педесетина одиграни ролји од секаков вид, оваа зрела актерка, која само што не зачекорела во четириесеттите години од својот живот, се ослободува од сите стереотипи (но и ограничувања) со кои дотогаш морала да се справува. Можеби е бизарно да се констатира оти, дотогаш, едни од најголемите и најопсаните биле токму „ограничувањата“ што ѝ ги наметнувала нејзината исклучителна женска убавина. Започнувајќи од „Кавкаски круџ со креда“, Беговска се позачестено покажува дека таа убавина умеа да ја „потиснува“ во некој втор или трет план, демонстрирајќи дотогаш неискажана актерска сигурност, дури и супериорност. По однос на таканаречените надворешни карактеристики на ликовите што ги толкува, станува сè позабележително дека таа одби-



Бедиа Беговска во „Дервиш и смрт“

ра да биде облечена во крајно едноставни, понекогаш и сосема безлични костими и да ја шминкаат така што да изгледа „незабележлива“ и „секојдневна“. Така „подготвена“ за извршување на своите актерски задачи, вклучително и оние најкомпликувани, таа станува сè поекономична во движењата и во гестовите и се порационална и построга во користење на говорните изразни сретства (кои, инаку, ги владее навистина виртуозно). Мислам оти може да се констатира дека откривајќи го токму ваквиот „минималистички“ пристап кон актерството - и тоа во вистински миг: во четвртата деценија од својот живот и третата декада од својата кариера! - оваа актерка од формат најпосле ја осознава не само сопствената професија, туку и сопствената личност.

Досегнатата професионална и лична самосвест, ценам, целосно се искажа во неколку антологиски ролји што Беговска ги оствари во протег на изминативе петнаесеттина години. Од нив треба посебно да се издвојат: спомнатата Груша („Кавкаски круџ со креда“ од Бертолт Брехт, 1989), Севтеп („Стиари фотодографи“ од **Сумер Динчер**, 1992), Хамлет (во „Кралот Хамлет“ од **Шекспир, Виткјевич и Плавеvски**, 1995), Федра („Федра“ од Жан Расин, 1998), Косен Султана („Луѓето Ибрахим“ од **Туран Офлазоглу**, 1999), Просперо („Бура“ од Вилијам Шекспир, 2004)... Токму за некои од спомнатите ролји, Беговска има добиено неколку мошне респективни награди на македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп (за Груша, 1986; за Севтеп, 1992; за Косен Султана, 1999) и на Фестивалот Мали и експериментални сцени во Сараево (повторно за Косен Султана, 1999).

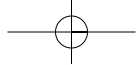
Макар што формално му припаѓа на ансамблот на денешниот Турски театар во Скопје, макар што - логично! - најголемиот дел од својот маркантен опус го има остварено на турски јазик, Бедиа Беговска несомнено ѝ припаѓа на интригантната целина на специфичниот - мултикултурален! - македонски театарски простор. Играјќи долго и мошне предано, истражувајќи ги своите актерски можности храбро и (многупати) ризично, готова да соработува/експериментира дури и со најрадикалните режисери (меѓу кои и со контроверзниот **Бранко Брезовец**, кому му станала омилена/„главна“ актерка), Беговска се изборила за статус на една од најголемите, најреспективни и најоригинални ѕвезди на современото македонско глумиште.

#### Корисна литература:

База на податоци на Институтот за театарологија при ФДУ, Скопје

Лужина, Јелена (ред.), 2002, Театарот на македонската почва - енциклопедија, Скопје: ФДУ - Институтот за театарологија





## Тодор Чаловски

### Еделвајс

(Појсеј на Пирин)

Дојдов тука  
среди бранување  
високо  
да го видам цвеќето  
што смирува  
но и вознемирува  
во допир со зборот  
со каменот  
со самиот себеси

Тече времето  
животот тече  
а околу лелејот  
вознесен  
од премногу страдање  
и жед по коренот  
не згрнува в дланки  
што зборуваат  
што охрабруваат

Закажувам средба  
пролетна  
без колебање  
сакајќи  
да ја вратам  
љубовта неистлеана  
одронета  
од сонот  
и рекамот на песната

### Койно

Убаво е да се биде на сигурно  
разгранет од страст и помисла  
по зборови ослободени од молк  
и тажно несеќавање

Убаво е од височина да блесне  
да се запоточи безбреговен сон  
што разгалува и остава траги  
длабоко во копното мое

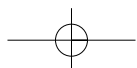
Убаво е да се куражи сонцето  
кое го врти виделото со себе  
ја дарува земјата со изгреви  
и ни уми време за памтење

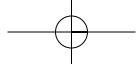
Не залудно го чекаме него  
загадочно од жед и биднина  
моќно да не жегне со восхитот  
недосеглив во своето можење

### Самовилец

Од памтивек тука  
мајсторот на природата  
си одбрал место за себе  
за да може да си отпочине  
човекот што ќе се намери

Со убаво помисла  
водата го отворила светот





од длабочина  
и подала раце кон изворот  
за да си ја изгасне жедта

Ноќе прелеан од жуборот  
ветрот го заигрува орото  
заедно со самовилата  
за да не пресуши никогаш  
на нечии убави усни

### *Зайомнејти сеќавања*

Само земјата ги памети  
нашите незгаснати допири  
нашите незаборавни размисли  
за зрното и семињата  
за прагот и сегашноста  
пред кои секогаш  
ти е отворен влезот  
за следниот пречек  
на свадбалените

Ние и сега по навик  
притаено и неизбежно  
го бараме покајувањето  
од изневерените очекувања  
со кои неотстапно  
ѝ се заветуваме на татковината  
дека ќе ја чуваме и дочуваме  
невознемирувана и незасрамена  
од никого, од ништо

Од некаде дојаздува  
возбудата што не можам да ја смирам  
дури длаби во мене  
како ноќен сврдел  
споменот за великоста  
на подвигот и гневот  
што плипоти во нејзините воздишки  
небаре далечен спомен

Не знам со што да ги потрупам  
недоразбирањата  
што наблегаат в душа  
што јаздат од некаде  
врз покривите, врз облаците  
и се лулеат на ветрот  
со нови ластари  
нови причини  
за постојано отковение  
и постојано вдахновение



### *Јајонско јаболко*

Не дека е поубаво и похранливо  
од нашето што стежнува набргу  
од премногу род и неистрошен восхит  
туку желбата да се посади и однегува  
на своја почва што ќе го збогати окото  
те тера да го милуваш како мало сонце

Го чекаш убаво да се разлисти  
потем есенум да си ја слече облеката  
оставајќи го голо и портокалово  
со чуден сјај што се открива меѓу гранките  
меѓу крилестите зборови  
од кои ја сеќаваш трпкоста необична

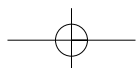
И отпосле пак наоѓаш оправдување  
дека постои блискост далечна  
меѓу обвивката на излупениот плод  
и резенките што си ги пресекол  
одвиткувајќи ја сушноста на обликот  
преку именувањето на плодот

### *Обид*

*(ирејијостивка)*

Се провира тагата  
низ тесната клучалка  
на забораената осама

И скалило по скалило  
решително зачекорува  
кон вратите на сонот



На меката постела  
вечноста подала раце  
и стрпливо мирува

Колку ли само верби  
утринум виснуваат  
во крошната на времето

и кротат тага и соништа  
пред кои запира погледот  
и сите наши бегства  
и палави скитања  
во коренот нѝ се запишани

нели?

### *Сѝарајѝа лиѝа*

Опиен од животот  
од извесноста на зборовите  
што го жедуваат своето време  
сѝ уште треперам  
под страта липа  
под сопствената сенка  
под пепелта своја  
и знам дека секој миг  
и секој ден  
ја наоѓаат својата смисла  
својата сетена внатрешност

Продолжувам да го наслушувам  
градскиот кикот  
татнежот што бие во моево срце  
и ко ненадеен дожд  
ме плиснува меѓу дрворедот  
и упрекот пролетен  
раскошниот восхит  
на цветот чудесен  
кој небаре доаѓа отаде денот  
отаде гласот  
со светлина што пее

О, свето дрво  
крику на неисчезнувањето  
шумолиш барајќи сведок  
за копнежот во моиве дланки  
неизмерно ист и овде  
под древново кале  
под истава клупа  
неуморно светот го боиш  
со безброј струни  
за да може да се разбудиш  
длабоко променет  
неотстапно свој

Затоа без двоума  
неотповикливо мечтаам  
крај ова стебло  
и овие булевари  
што го продолжуваат чекорот  
љубовта слепа до неумор

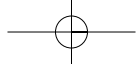
### *Злајѝоврв*

Не затоа што е посипан со злато  
ами затоа што нема во близина  
некој друг кој толку силно  
ќе ја разгласува светоста и убавината  
под неговото крило, под капата небеска

Скриен од окото на зли намерници  
тој раскошно нѝ го открива манастирот  
полн светлина однадвор и одвнатре  
па од самоти врв нѝ го шири восхитот  
ко да минуваат ангели во златни кочии

Никогаш не се заборава сината свезда  
што шета везден над планината  
ни птицата што го надлетува зданието  
од кое се крева сонот и возвишеното  
врз крилјата на Бога кој искачен на врвот  
свети и јасно нѝ го покажува патот





### Каранфил

Каранфиле филфиле море  
 цвеќе миризливо  
 со љубов те будам  
 во мигов возљубен  
 велејќи си:  
 треба да се внимава  
 утрото да не не најде  
 опиени од галеж  
 од премногу среќа  
 и резниња сон

Каранфиле филфиле море  
 цвеќе миризливо  
 што го боиш денот  
 со илјада желби  
 и прикриен сомнеж  
 дека моли огнот  
 да го бодри ветреџот  
 да не не раздени во дворот  
 преполн мераци  
 со мирис на каранфил  
 и насмевки од молк

### Понорница

Најпрво ми се чинеше  
 дека ако растам со зборот  
 полесно ќе го совладам мракот  
 што јачи од под земи  
 и налева страв во коските

Но тоа не било баш така  
 Вдашен од тажниот неистек  
 што понира длабоко од видот  
 очекувам да се појави таа  
 насамо: жива и здрава

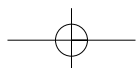
Отпосле ми стана јасно  
 дека убавината во осама  
 дебне долго и стрпливо  
 заробена барајќи се себеси  
 за да осамне како невеста

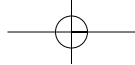
### Во Кукуш на џосџи

Кога попусто  
 ќе ме зароби  
 прелогата  
 од горешниот  
 посак на старите



места и краишта  
 кои само уште  
 во песните  
 нѝ се укажуваат  
 за живи  
 јас тргнувам  
 премален  
 од пуст копнеж  
 одново да се најдам  
 во Кукуш на гости  
 и без страв и предупреда  
 без претпазливост  
 дека не ќе сретнам  
 таму невеста младо  
 чиј глас го повти  
 поинаква слика  
 за стварноста  
 без умор  
 од историјата  
 освен умор  
 од убавината





## ПРОЕКТИ

Софија Тренчовска

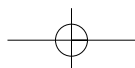
### ВИРТУЕЛЕН МАКЕДОНСКИ ХРОНОТОП

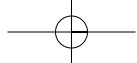
Пред три месеца (и веќе со повеќе од три илјади страници материјал) започна да се реализира уште еден голем и значаен проект за македонската култура и електронско издаваштво. Веб-порталот на *Проектот Растко - Македонија* (<http://makedonija.rastko.net/default.html>) ќе претставува електронска библиотека на македонската култура и традиција. И не само тоа. Нашата задача ќе биде зачувување, обработка, и дигитализација на позначајните (пред сè) пишани дела создавани низ повеќе развојни фази, кои ја отсликуваат нашата културната историја, па сè до најсовремените книжевни пројави. Исто така, ќе има место и за фотографијата, музиката, стрипот, филмот и другите сродни, хибридни и(ли) мултимедијални аудиовизуелни форми. Сè со цел за достоинствено и репрезентативно прикажување на нашето книжевно, историско и артистички вдахновено богатство преку интернет мрежата, а со хумана намера тоа да биде достапно во секој дом, до секоја канцеларија, до секој читател, истражувач и конзумент. На овој начин и македонската култура се приклучува кон иницијативата која го афир-

мира кириличното писмо и ја дисперзира балканско-славјанската култура во паневропската и прекуокеанската културолошка рамка. Притоа значајно е и тоа дека делата се објавуваат не само на јазикот на кој се создадени, на мајчиниот јазик - македонскиот литературен јазик, туку и со извесни паралелни, двојазични и повеќејазични преводи... Но најпрвин сакаме да создадеме посебна почит кон авторот на книжевното дело. И навика да се валоризира и вистински да се цени трудот, без премолчувања и негации својствени за некои темни агли на Светот. Единствено на тој начин ќе овозможиме поедноставна комуникација и пристапност на читателите до книжевните дела.

Оплеменувањето на идејата за овој интернет-потфат ќе беше речиси невозможна без упорноста и настојчивоста на големиот пријател на Македонија, **Зоран Стефановиќ**, Претседател на културната мрежа Растко.

И сигурно многумина ќе се прашуваат зошто е значајно интегрирањето на Македонија во оваа глобална мрежа, токму сега и симболично - токму одовде, од ма-





тицата на духовните врелоци и крстопати - од древниот Тивериопол/Астерион, сегашна Струмица. Затоа и не случајно како датум за почеток го одбравме 11 декември, денот кога македонските христијани чествуваат во знак на Светите 15 Тивериополски Свештеномаченици. Тој миг, тоа место, допрва ќе ја задолжуваат современата наука, а во оваа првична листа од текстови, евидентираме ретки ангажмани кои повикуваат на модерно посветеништво при истражувањата во оваа насока.

Македонија е светлина која нема да згасне. Тоа е античка земја на сонцето и светлината, која во својата вековна историја има многу светли и темни моменти, многу искушенија, премрежја и разнебитувања, но на оваа плодна почва без разлика на политичко-општествените неприлики, секогаш одново се раѓало новото семе на незаборавот. Враќајќи се назад кон корените, една од најзначајните страници од македонската историја, е зачетокот на славјанската писменост и литература, што упатува на тоа дека на оваа почва се поставени темелите на славјанската писменост. Светиот завет кој ни го оставаат светите браќа **Кирил и Методиј**, како и нивните ученици сцетите **Климент и Наум Охридски**, потоа сите преродбениците од првата половина на XIX век, претходниците на **Мисирков**, следбениците на **Конески** - сите некако ја содржат во себе синтезата дека јазикот и писменоста се светлината на човековото постоење. Во прогласот кон Светото Евангелие, Свети Кирил, вели дека „книгата е најскап дар во животот на народите“ и дека „душата без книги е мртва, таа е како уста без сладост“... Продолжувачот на кирилометодијевското дело, родоначалникот на средновековната македонска книжевност и основачот на македонско-славјанската црква, Климент Охридски, на македонската почва го основа првиот универзитет на Балканот, Охридската книжевна школа, која брзо добива свои медијатори и на територијата на сегашна Источна Македонија.

Следејќи ја трагата на своите учители, Климент како еден од првите творци на македонско-славјанскиот поетски јазик, како главна инспирација во своите слова ќе ја има светлината на сонцето, зраците и ѕвездите наспроти физичката и духовната темнина. Почнувајќи од светиклиментовата црква па сè до денес, духовното живеење на македонскиот народ се одликува со непрестан континуитет и традиција. Во последните години со возобновување на монаштвото, духовниот живот на македонските манастири и цркви доживува вистинска преродба. Затоа ние ќе третираме и богословски текстови на нашиот портал.

Вечната борба со светлината и темнината (забравот), ќе ја продолжат и денешните плодни и реномирани писатели кои ја преземаат улогата на просветители сред светските тенденции на разни антипропаганди и фалсификаторски устројства.

Следејќи ја натаму линијата на развојот, покрај постарите (основоположници) и последните мајстори на современата поезија и проза, ќе отстапуваме простор и за одбрани примери од драмската и филмската уметност, археологијата, со единствена цел - разоткривање на артефактите...

Затоа, нека овој наш проект, биде прилог во односот кон вредностите на македонското културно наследство и дигитализацијата на истото. Тука ќе нè води дигресиската констатација дека иако легални археолошки истражувања во минатото имаше малку, историјата и вистината не остануваат целосно закопани под земја.

Да го заштитиме и сочуваме она што е наше и да им го покажеме на соседите и Светот.

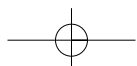
Да ги детектираме сличностите и разликите во традицијата и културата.

Да ги поврземе минатото и сегашноста преку електронската алка на незаборавот.

Да создадеме еден виртуелен македонски хроно-топ.

Со благородна мисла и со желба нашата дигитална библиотека да се збогати со повеќе репрезентативни македонски творечки дела и непроценливи културно-уметнички вредности.

*Прочка, 2008*



Ацо Гоџов

## ПОСТМОДЕРНА ЕКВИЛИБРИСТИКА: „ФАСЕТНИОТ“ РОМАН НА ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Делото „Природен роман“ („Естетисџивен роман“) на бугарскиот писател **Георги Господинов**, објавено во 1999 г., е меѓу ретките дела кои најдоа на соодветна рецепција во еден поширок контекст. Бугарскиот постмодернизам во „Природен роман“ има свој репрезентативен „примерок“, естетски конкурентен во еден поширок, европски и светски контекст. Романот се вклопува во онаа парадигма на балканскиот постмодернизам која унгарскиот теоретичар **Петар Крстев** ја одредува на следниот начин: „По иакој на средноевропскиите и источноевропскиите ујојиски сисџеми, радикално либералниот постмодернизам џи ионури оние иоими и иреџисџави иреку кои уметникоџи и мислителоџи на нашата еџоха можат да ја најишат истџоријата на сџаѓнирачкоџо време, ири шџо иреба да се наѓласи дека иџемаџа на и.н. сџаѓнирачко време ја корисџи за да џо дефинира социјализмот и неѓовиџе деформациџи.“<sup>1)</sup>

Постмодернизмот во балканските литератури, меѓу другото, е одреден од еден политички контекст, од третирање на т.н. трауматични теми од претходниот режим. Тој политички контекст, таа „пресметка“ со претходниот поредок не е доминантна, иако е присутна во природен роман. Се работи за постапка преку која постмодернистичкиот раскажувач го „архивира“ своето сеќавање, а социјализмот е дел од тоа сеќавање. Раскажувачот евоцира настан од ученичкиот период, кога еден негов соученик одбива да се зачлени во Комсомолот:

„Во седмо одделение еден мој соученик оббиваше да се зачлени во Комсомолоџи и еднаш, за време на џолемноџи одмор, во собата на заменик-дирекџорџи џо иовикаа неѓо, а и мене, како иреџисџавџел на одделениџо.“

Гледав како дирекџорџи се иодоѓа на ирсџи, за да не удира. По две ишланиџи на секој. Веќе немаше значење кој ќе беѓа, а кој не.<sup>2)</sup>

- Каде ќе беѓаше бе? - И самиџи си одговараше: - Во Италија. Да ми ја слушаше АББА, а?<sup>3)</sup>  
И во поглавјето 20:

„... иџајно кришџевање (џоѓоворено од мојата баба без знаење на мајка ми и иџајко ми, во иџоа време членови на иџаџиџаџа) во селската црква, иџовџорно сџрав, задоволсџиво и малку срам шџо се иџојавуваџи џол иџишџол иреџ иџоџи...“<sup>4)</sup>

Еден од клучните теоретичари на постмодерната, **Брајан Мек Хејл**, го дефинира посмодернизмот преку

тезата за онтолошката доминанта. Ако за модернизмот важи епистемолошката доминанта, постмодернизмот е одреден од онтолошката доминанта која не соочува со следните прашања: „<sup>1)</sup> Кој свет е овој? <sup>2)</sup> Шџо иреба во неѓо да се ирави? <sup>3)</sup> Коџо од моџиџе биџиџа иреба да џо сџори иџоа? <sup>4)</sup> Шџо е светџоџи? <sup>5)</sup> Колку видови светџови иџоџојат, како се изѓрадени и иџо шџо се разликуваџи? <sup>6)</sup> Шџо се случува коѓа ќе се конфронџираџи различни светџови, или коѓа ќе се ирекришат граниџиџе иџоџеу светџовиџе?“<sup>5)</sup>

Во романот на Георги Господинов се поставува прашањето под<sup>6)</sup>: Што се случува коѓа ќе се конфронтираат различни светови, или коѓа ќе се прекршат границите помеѓу световите? Во „Природен роман“ доаѓа токму до такво „прекршување“ на границата меѓу световите, и тоа преку темата за двојството. Уредникот на еден литературен весник добива извесен ракопис. Сметатќи дека се работи за ракопис на некој постар господин, еден од многуте самонаречени писатели кои му здодеваат, уредникот го одложува ракописот настрана. Го чита дури по една недела и, на негово големо изненадување, гледа дека се работи за еден од најдобрите текстови кои ги читал како уредник. Објавува дел од ракописот во списанието, но анонимниот писател не се појавува. Уредникот ќе се потруди и ќе го пронајде анонимниот писател во локалното паркче:

„Повџорно џо ирашав за имџо, охрабрен од неѓовоџо ирозборување.“

- Георѓи Госџодинов.

- Јас се викам иџака - речиси вреснав.“<sup>6)</sup>

Уредникот дознава дека анонимниот писател има исто име како неговото, идентична судбина како неговата; и тој се развел од неговата сопруга пред извесно време; и тој пишува раскази! Се работи за типична постмодерна онтолошка тема: двојникот, што ја имплицира темата за постоењето на паралелни светови. Можно ли е постоењето на паралелни светови? Можно ли е да биде укината границата меѓу тие паралелни светови?



Георги Господинов

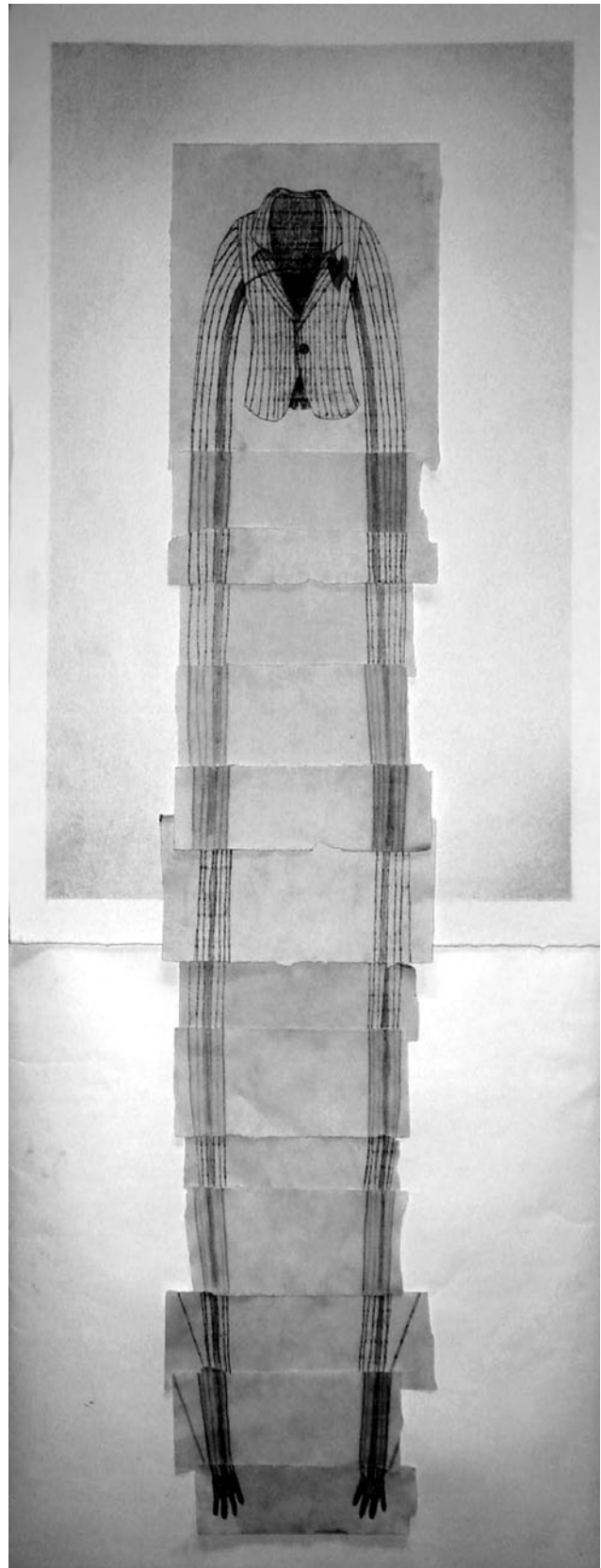
Интертекстуалноста и метатекстуалноста - тие клучни својства на постмодерната, се јавуваат во „Природен роман“ на Георги Господинов. Се разбира дека се работи за својство (стилски постапки!) кои не му се иманентни само на постмодернизмот; тие се среќаваат и во модернизмот, но во модернистичките дела овие својства - интертекстуалноста и метатекстуалноста - не се стилски доминанти.

Многу порано пред појавата на поимот интертекстуалност, **Михаил Бахтин** во своите студии, особено во неговата студија „За романот“, укажува на едно од генетските својства на романот како жанр: повеќејазичност. Притоа Бахтин не мисли на различни јазици (англиски наспроти руски), туку на нешто друго. Секој јазичен исказ е одреден од контекстот во кој се употребува. Во таа смисла може да се зборува за јазик на јавното мислење, јазик на официјалната идеологија, јазик на новинарството и сл. Романот како жанр се конституира токму преку преплетувањето на повеќе јазици, т.е. јазични свести во бахтиновска смисла. Тој е хибриден жанр во кој преминот од едно на друго јазично „ниво“ не е одбележан. Оттука дијалогичноста на романот, неговата повеќејазичност. Бахтиновата теза за повеќејазичноста ќе биде оној фон врз кој ќе се конституира теоријата на интертекстуалноста. Самото својство интертекстуалност - древно својство на литературата - најопшто може да се дефинира како однос меѓу два текста, или како однос на еден текст кон повеќе други текстови.

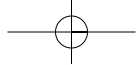
„Интертекстуалното е содржано во секој текст, бидејќи тоа е само меѓутекстовје на некој друг текст и не смее да се замени со потеклото на текстот: да се обидеме да најдеме ‘извори’, ‘влијанија’ на некое дело значи да паднеме во стапицата на митот за потеклото.“<sup>7)</sup>

Интертекстуалноста е одредена од цитирањето, од цитатот. Притоа, најопштата класификација на цитатите би се движела на релацијата: вистински цитати - шифрирани цитати; естетски цитати - неестетски цитати; орнаментални цитати - аргументални цитати; потполни цитати - непотполни цитати.

Во колкав обем е изразена интертекстуалноста во „Природен роман“ на Георги Господинов? И каков тип цитати се јавуваат? Индикативно е во таа смисла третото поглавје во кое раскажувачот размислува за романот кој сака да го напише, „роман составен од почетоци“, при што цитира почетоци од осум романи: „Дејвид Којерфилд“ на **Чарлс Дикенс**, „Аванјуршиџе на Гордон Пим“ од **Е. Алан По**, „Осировош со скриеношо богајство“ од **Роберт Л. Стивенсон**, „Бај Гањо“ од **Алеко Константинов**, „Војна и мир“ од **Л.Н. Толстој**, „Ана Каренина“ од **Л.Н. Толстој**, „Игра во жржја“ од **Ц.Д. Селинџер**. Се работи значи, за цитати кои, според горенаведената класификација, ги одредуваме како вистински, т.е. такви кои поседуваат надворешни цитатни







ПОСТМОДЕРНА ЕКВИЛИБРИСТИКА: „ФАСЕТНИОТ“ РОМАН НА ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

сигнали, во случајот - друг вид букви (курзив), но и точни податоци од каде потекнува цитираниот текст. Истовремено се работи за т.н. естетски цитати - сите тие и припаѓаат на уметнички (книжевни) текстови. Во групата на естетски цитати, кои се помалубројни во однос на неестетските цитати, влегуваат и цитатите од „Совршен ден за банана-риба“ од **Ц.Д. Селинџер**; „Чиста средата“ од **Т.С. Елиот**. Како неестетски, т.е. такви кои не им припаѓаат на книжевни текстови, се јавуваат цитати од: *Еден Модерен Французин*, **Емпедокле**, **Демокрит**, **Лине**, списанието „Природа“ од 1904 г., каталог на Народната библиотека, **Филоден**, **Лукијан**, **Чуанчи**, рецепт за супа од портокал, стар ирски рецепт, *Речник во психологија*, натпис во машки тоалет.

Она што го одредува цитатот како интертекстуална постапка е, имено, неговата, условно речено, „важност“. Се цитира нешто што е релевантно, важно, нешто што служи како репер и што треба да биде запаметено. Во својот „Природен роман“, Георги Господинов, го детронизира цитатот - се цитира натпис од машки тоалет, рецепт за супа и сл. Ваквата постапка е во функција на неговата естетска замисла да напише роман во кој баналното, приземното, тривијалното и „природното“ ќе имаат надредена позиција.

Една од релациите на кои може да се разгледува цитатот, е релацијата потполни/непотполни цитати. Потполните цитати се базираат врз принципот на идентичност, т.е. се однесуваат на оние случаи во кои фрагментот на туѓиот текст во целост може да му се придружи на изворниот контекст. Наспроти нив стојат непотполните цитати, т.е. оние каде што фрагментот на туѓиот текст само делумно може да му се придружи на изворниот контекст. Пример на непотполн цитат среќаваме кога раскажувачот размислува за една посебна книга, „воздушна книга“, која тој ја нарекува *Библија на мувиите*, и цитира извадоци од неа:

„1:1 Во почетокој/ беше/ воздухот. И/ Бог/ рече: Нека биде движење. И/ би/ движење.

1:2 Поштоа/ Бог/ ги создаде крилатата. Но, крилатата не носеа ништо, ами сами се носеа во вселената. И/ Бог/ рече: Нека биде кон крилатата и тело. И/ би/ тело.“ 8)

Имаме пример на непотполн цитат, т.е. случај кога цитатот не се совпаѓа целосно со изворникот. Георги Господинов се користи со постапката на пародиска стилизација - пародира делови од *Книга Библие* од *Св. Ариот Завей*.

Почетниот цитат во „Природен роман“, оној кој се јавува на самиот почеток, е во функција на експлицирање на поетиката на авторот. Цитатот е *Еден Модерен Французин* (1966, Париз):

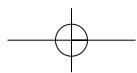
„Природната приказна не е ништо оружје, освен именување на видливојто. Оштуката произ-

лежува нејзината очигледна едноставност и штоа нејзино држење- до штој ситејен просито и условено од очигледноста на нештојта, штоа оддалеку делува наивно.“9)

Во „Природен роман“ не се јавуваат т.н. лажни цитати (псевдоцитати и парацитати), автоцитати (случаи кога авторот се цитира самиот себе), интермедијални цитати (цитирање на други уметнички медиуми, музика, филм, сликарство). Споредбено гледано, имајќи предвид некои други постмодерни дела, може да се рече дека во романот на Господинов немаме висок степен на интертекстуалност.



Меѓу стилските доминанти на постмодернизмот е и метатекстуалноста. Во основа се работи за наративна стратегија преку која се поништува миметизмот: оние единици во текстот кои може да ги означиме како метатекстуални, всушност не реферираат кон стварноста, не се одредени од принципот на претставување на таа стварност. Метатекстуалноста е постапка преку која литературата се открива како самосвесен чин; таа му дава на текстот артифициелен предзнак. Притоа, поимот





метатекстуалност може да се употреби во три случаи. Првиот случај, кога текстот упатува на сопствениот код, на неговите конвенции и правила, традиции. Во тој случај зборуваме за метатекстуални единици. Вториот случај, кога во раскажувачкиот текст се појавуваат фрагменти кои го коментираат самиот чин на раскажување, приказната, ликовите, накратко - кога текстот се коментира самиот себе. Оние фрагменти преку кои раскажувачкиот текст ја манифестира свеста за самиот себе, ги нарекуваме автореферентни. И, третиот случај - кога раскажувачкиот текст коментира други уметнички текстови (книги, филмови, слики итн.).

За романот на Георги Господинов е важен вториот случај, кога раскажувачкиот текст се јавува како коментар на самиот себе. Колку се, какви се тие автореферентни единици во „Природен роман“? За автореферентна единица може да се смета воведниот цитат кој го наведовме погоре, цитат со кој започнува романот и кој на некој начин го изразува поетичкото credo на авторот. Во третото поглавје среќаваме вакви коментари:

*„Нескромноста на мојата желба е во тоа да направам роман само од почетоци. Роман што непрекинато тргнува, веѓува нешто, стигнува до 17-та страница и повторно почнува.“<sup>10)</sup>*

*Роман, создаден од безброј мали честички, од прамајтери (ова сфаќај го како почетоци), што влегуваат во неограничени комбинации.“<sup>11)</sup>*

*Но нешто нема да биде опишано во Романот со почетоци. Тој ќе го дава само првиот импулс и ќе биде доволно деликатен да се повлекува во сенката на наредниот почеток и да ги остава ликовите сами да се среќаваат во зависност од настанот. Тоа јас би го нарекол Природен роман.“<sup>12)</sup>*

Трите цитирани автореферентни единици сосема јасно укажуваат на интенциите на раскажувачот (авторот?) за тоа каков би сакал да биде неговиот роман.

Метатекстуалноста во „Природен роман“ е во функција на назначување на поетичките принципи врз кои би се базирало делото.

Некои теоретичари на литературата ја одредуваат целата историја на книжевноста преку релацијата: реализам - маниризам. Јасно е дека во ваквата дихотомија, постмодернизмот може да се означи како маниризам. Наспроти линеарното раскажување стои непрекинато, дисконтинуирано раскажување. Тоа нè воведува во проблематиката на раскажувачките техники применети во романот на Господинов. За својот роман, раскажувачот ја употребува синтагмата „фасетен роман“, по аналогија со окото кај мувата кое има стотина мали очи, фасети, при што секоја фасета е шестоаголна и благо испакната. „Така мувата на светот гледа мозаично, или фасетно.“<sup>13)</sup>

„Фасетниот роман“ на Господинов применува една од раскажувачките техники кои се стилски доминанти во постмодерната: фрагментарноста. Романот е поделен на четириесет и девет фрагменти - фасети. Некои од нив се сосема кратки, содржат од две до три реченици, а некои подолги - со должина на расказ. Фрагментарноста како раскажувачка техника е антипод на големите приказни. Иако се работи практично за една формална особина на раскажувачкиот текст - делчиња наместо целина - во суштина се соочуваме со еден значенски аспект: фрагментите сугерираат отсуство на заокруженост, на смисла, на целина во крајна линија. Во тесна врска со фрагментарноста е раскажувачката техника позната како дисконтинуитет. Наведуваме дел од претпоследниот, четириесет и осми фрагмент:

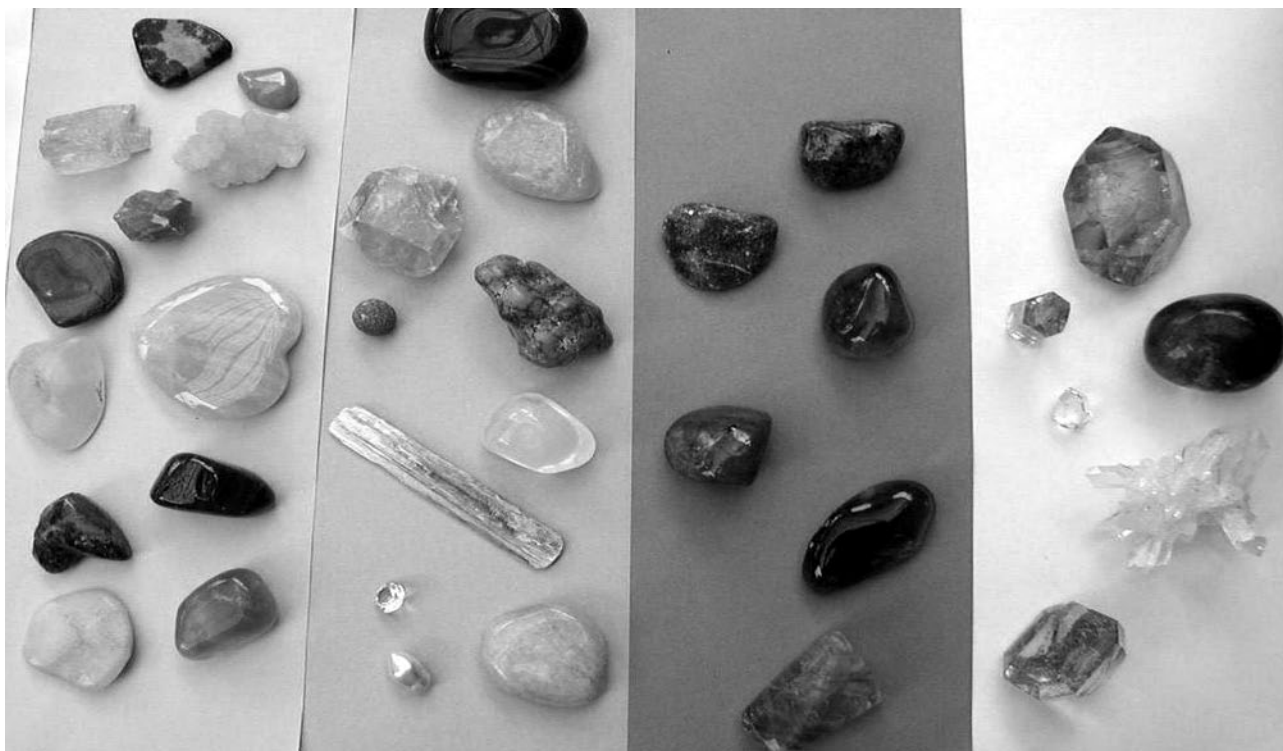
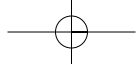
*„... честитиот празник забрането влегување со кучиња во провавничката барам провавачки Клинтон си заминува можеби чие е тоа девојче не не сакам до.“<sup>14)</sup>*

Зборовите се надоврзуваат еден на друг, но тие се дисконтинуирани, помеѓу нив не постои логичко - мотивациски ред, туку само монтажа на спротивставени фрагменти. Во фрагментот 8, присутна е раскажувачката техника пермутација. Раскажувачот при раскажувањето е нужно упатен на избор. Кога во раскажувачкиот текст вклопува две или повеќе комбинации кои меѓусебно се исклучуваат, тогаш зборуваме за пермутација. Раскажувачот дознава дека жена му е бремена. Наместо една, раскажувачот предлага две варијанти на реагирање во таков случај:

*„а) Мажот е изненаден, но среќен.*

*б) Мажот е непријатно изненаден.“<sup>15)</sup>*

Покрај фрагментарноста, улога на стилска доминанта има и раскажувачката техника претерување - раскажувачка техника преку која темите се водат до крајност, се варираат до екстремност, се експериментира



со нив сè додека раскажувањето не добие обележје на пародија. Варирањето на темата клозет е указателно во таа смисла. Домашен клозет, порцелански клозет, градски клозет, клозетот во филмот „Евџини приказни“ со **Брус Вилис**, клозетот во филмот „Касайски џици“, етимологијата на именката клозет, римскиот клозет, староарапскиот клозет, клозетот во речникот на **Најден Геров**, анегдота за Швеѓанецот кој пронашол змија - боа во клозет. На сличен начин се тематизираат мувите: синантропни муви, домашни муви (*musca domestica*), клозетски муви (*eristalis tenax*), сината месарка (*calipbora*), пофалното слово на **Лукијан** за мувите, очите на мувата, мувата во „Ион“ на **Платон**, Библија на мувиите...

Гледано во макроконтекст, романот земен како целина е парадигма на Бахтиновата теза за повеќејазичноста при која се преплетуваат повеќе јазици или јазични свести. Во фрагментот 29 (*Кон природната историја на мувиите*), и во фрагментот 9 (*Кон една природна историја на клозетот*) се „симулира“ јазикот на науката, академскиот дискурс. Наспроти тоа во фрагментот 00, се „симулира“ градскиот жаргон. Во фрагментот 34 се подражава јазикот на бајката, а во фрагментот 43 - библискиот јазик итн. Изобилство од јазици! На тоа изобилство од јазици мисли рецензентот на „Полиџика“ од Белград кога пишува за „вештото преминување низ различни стилови и жанрови“.<sup>16</sup>

И повторно Бахтин: „Романсиерот не знае за јазик кој би бил единствен, наивно (или условно) неоспорен

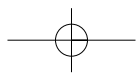
и беспрекорен. На романсиерот му е даден јазикот како раслоен и говорно разнолик“.<sup>17</sup>)

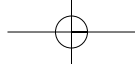
#### Фуснојти:

- <sup>1</sup> Крастев, Петер, „на Трагу прогуталог времена (ако деконструирате еден источњак?)“ во „Мостови“, УКП Србија, Београд, свеска II, бр. 110, јули 1997, стр. 380
- <sup>2</sup> Господинов, Георги, „Природен роман“, Темплум, 2004, Скопје, стр. 78
- <sup>3</sup> Ибид, стр. 80
- <sup>4</sup> Ибид, стр 73-74
- <sup>5</sup> Мек Хејли, Брајан, „Постмодерна проза“, во „Lettre internationale“, НИП Ѓурѓа, Скопје, март-јуни 1997, стр. 31
- <sup>6</sup> Господинов, Георги, „Природен роман“, Темплум, 2004, Скопје, стр. 13
- <sup>7</sup> Бартез, Роланд, „From Work to Text“, во *Moder Literary Theori*, стр 169

#### Литература:

1. Barthes, Roland. "From Work to Text" во: *Modern Literary Theory*, London, 1995.
2. Бахтин, Михаил. „О роману“, Београд, Нолит, 1989
3. Господинов, Георги. „Природен роман“, Темплум, Скопје, 2004.
4. Котеска, Јасна. „Постмодернистички литературни студии“. Македонска книга, Скопје, 2002.
5. Крастев, Петер. „На трагу прогуталог времена (Како деконструирате еден источњак?)“ во: *Мостови*, Београд, јули, 1997
6. Хејл, Брајан Мек. „Постмодерна проза“ во: *Lettre Internationale*, Скопје, НИП, Ѓурѓа, март-јуни, 1997





Оѓнен Коцевски

## КАБАЛАТА И ДЕКОНСТРУКЦИЈАТА НА ЖАК ДЕРИДА

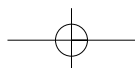
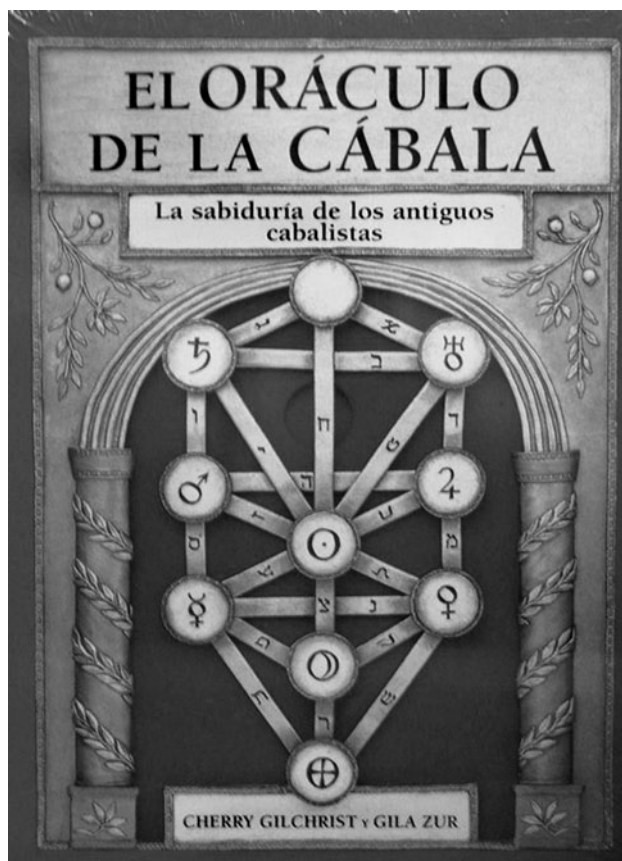


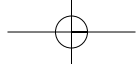
Можна ли е рационална согледба на парадоксите на Кабалата, како на пример: Бог го создава човештвото и човештвото го создава Бога, светот е истовремено реалност и илузија, Бог истовремено е и не е идентичен со светот, создавањето е во исто време негација, вредностите мора да бидат уништени за да бидат создадени? Мудреците на Кабалата често велат дека секој обид рационално да ги објаснеме овие парадокси е безуспешен, бидејќи јазикот со кој се служиме да ги објаснеме е заснован на логички закони, како што се законот на непротивречност и исклучен трет, кои се прекршуваат од страна на мистичните идеи. Слично како што квантната механика која трагајќи по суштината на фотонот, дојде до заклучок дека не можеме истовремено да ја откриеме брзината и местоположбата на оваа честица, бидејќи нашите инструментални капацитети се такви што внесуваат дихотомија во самите феномени, така и природата на нашиот изразен капацитет-јазикот е таква, што за да зборуваме за метафизичките и теолошките вистини во целост, неминовно мораме да употребиме низа контрадикторни искази, кои кога исцело ќе се промислат, стануваат идентични преку нивната разлачност. Процесите со кои јазикот оперира како што се сигнификацијата и репрезентацијата ја разбиваат вистината т.е. теолошката или метафизичка целина, што резултира во дихотомност или подвоеност меѓу она што сакаме да го именуваме и она што е, па оттаму произлегуваат и парадоксите како вистини за една целина која е разбиена од самите оперативни процеси на јазикот.

Претходно демонстриравме дека кога длабоко ќе ги промислиме нештата и нивната суштина, се раѓаат парадокси или противречности како неминовни нус-појави на мислата. Овие противречности според некои философи (како **Кант**, **Платон**, **Фреге**) укажуваат на постоење на некој „повисок свет“ во кој истите би биле решени. На пример, Кант сметал дека антиномиите посочуваат кон постоење на еден трансцендентен свет (ноуменот) „во кој ниту еден човеков ум не е привилигиран да влезе“. Други философи (**Хегел**, **Нилс Бор**) се држат до својот став дека овие антиномии не произлегуваат од стварите посебе, туку од светот на нашата мисла, односно јазик. Ова најдобро го објаснува Хегел во својот коментар на една од Зеноновите апории за движењето: „Нешто се движи, не затоа што во еден момент е овде, а во друг таму, туку затоа што во еден ист момент тоа нешто е овде и не е овде, бидејќи во тоа „овде“ нештото истовремено е и не е“<sup>1</sup>, укажувајќи на противречностите во умот, а не во стварите. Кантовото учење за постоењето на светот на ноуменот

е противречно на учењето за неговата несознавливост, бидејќи сè што се посочува, на некој начин мора да се знае, па според тоа постои елемент на знаењето во секоја ствар. За да кажам дека нешто постои, пред сè, значи да бидам свесен за тоа постоење, т.е. да биде објект на мојата свест. Со тоа се брише разликата меѓу свеста и битието, умот и стварноста. Но, трагајќи по апсолутното познавање на објектите на светот, и самиот Хегел западнал во парадокс, развивајќи еден дискурс кој ќе ја негира стварноста и самите објекти, во полза на една апсолутна, непроменлива идеја.

Надминувањето на разликите е определувачка карактеристика на постмодерната философија, посебно на философијата на **Жак Дерида**. Според него, фундаменталната дихотомија која ја воведува историјата на западната философија е разликата меѓу знакот и означеното. Оваа разлика е основна и ги воведува сите други разлики неопходни за практичниот живот, науката и културата, како што





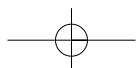
се разликите меѓу зборовите и стварите, субјектот и објектот, идентитетот и разликата, свеста и материјата и други, без кои не може да функционира ниту еден јазик и мисла. Целата историја на западната философија и метафизика е заснована на овие радикални разлики и на привилегиите што едните ги имаат во однос на другите, па така имаме материјализам (наспроти идеализам), објективизам (наспроти субјективизам), детерминизам (наспроти индетерминизам) и т. н. Главната особеност на философијата на Дерида е „да ги деконструира бинарните опозиции на западната метафизика (како Бог-свет, појава-суштина, внатрешно-надворешно, добро-зло, и т.н.) и да развие нови поими или модели кои би го избегнале традиционалниот систем на метафизичките опозиции“.<sup>2</sup> Секој пол од традиционалната метафизичка опозиција е детерминиран од својата спротивност, односно сите традиционални идеи и вредности стануваат отворени кон нештата кои се стремат да ги исклучат и преку начините на нивна интеграција се градат модели кои ќе ја избегнат стапницата на западната метафизика. Сиве овие опозиции не само што се разбираат (деконструираат) во постмодерната мисла, туку се разбираат и во Кабалата во која, како што беше посочено, секој симбол ги надминува главните спротивности присутни во западната метафизичка мисла. Со ставот дека сите поими се проникнати од нивните спротивности кои по правило треба да ги исклучат, дека суштинското нужно го надополнува појавното и обратно, како и дека надворешното е суштински составен дел на внатрешното, Дерида станува дел од една традиција, која ја застапуваат мистиците, и која повикувајќи се на идејата за *coincidentia oppositorum* или мистичниот парадокс, тврди дека еден исказ и неговиот спротивен исказ можат истовремено да бидат вистинити. Една импликација на ваквото гледиште е дека идеите имаат пробивливи граници и дека токму ваквата пробивливост или нивна пенетрација едни во други, го допушта нивното искажување како идеи.

Сепак, постои разлика меѓу дијалектиката на Дерида и онаа на мистицизмот. И самиот Дерида во едно интервју остро ќе се спротстави на ваквите споредби велјќи: „Јас не сум мистичен и нема ништо мистично во моето дело. Всушност, моето дело е деконструкција на вредностите на мистицизмот, т.е. на присуството, гледањето, на отсуството од знак, на неискажливото“.<sup>3</sup> Во мистицизмот, спротивностите се надминуваат во корист на едно повисоко единство или Бог, додека Дерида е крајно скептичен за секаков вид единство. За него, секој обид да се решат спротивностите на овој начин е „трик“, кој почитувајќи ги разликите во перспективите, теориите, културите и идеите, настојува истите да ги надмине во корист на посакуваното „апсолутно“ гледиште. Токму во ова се состои разликата меѓу неговата дијалектика и оние на Хегел и на Јунг кои гладуваат по тоталитети, изразени во метафизичкиот апсолут кај Хегел и индивидуизираното Јаство кај Јунг. Дерида ќе го нарече Хегел првиот фило-

соф кој генијално ја препознал „разликата“, и воедно последниот кој направил херојски обид неа да ја надмине. Но она што сите овие тројца философи го делат заедно е нивната неуморна потрага по спротивностите кои можат да се откријат во с’ржта на навидум чистите, неконтаминирани поими и идеи.

Деконструкцијата на Дерида на прв поглед е радикално спротиставена на секаков мистицизам, метафизика и теологија. Но, се поставува прашањето: зошто овој начин на расудување кој се залага за интеграција на сите видови спротиставени тенденции токму преку нивната различност, се обидува да ги спротстави токму овие нешта? Односно, дали деконструкцијата е доволно истрајна да го издржи самата своето деконструирање, без притоа да западне во апсолутизам? Во неговата изјава за поврзаноста со мистицизмот, не може точно да се утврди дали Дерида предвид ги имал сите видови мистицизам. Во мистицизмот на **Плотин**, на пример, доживувањето на Едното се објаснува со помош на присутноста која е „повредна од знаењето“ и гледањето кое „е работа на оној кој сака нешто навистина да види“ и кое стои наспроти разбирањето и мислењето. Ваквото мистично доживување е предмет на човечко непосредно согледување во кое Апсолутот или Бог на субјектот се претставува преку присуството или визијата, и Дерида веројатно предвид го имал токму ова доживување, на апсолутното и непосредно присуство на објектот кој е предмет на субјективно доживување. Но, во источниот мистицизам и во Кабалата посебно, доживувањето на Бога не се опишува на овој начин. Како што претходно видовме, кабалистичкиот Бог е прикажан како Аин (Ништост), и неговото доживување не е доживување на неговата присутност, туку пред сè доживување на сопствената негација, на негацијата на сопственото јас и негово воздигнување до Ништоста (Аин). Тоа претставува процес на целосно празнење на човековата свест и целосен недостаток од сетилност, перцепција и мисла. Значи, воздигнувањето на душата во Кабалата е истовремено и нејзин пад, преку нејзината понизност, побожност и почитувањето на моралните закони, таа создава садови во кои може да протекува Божјата светлина и на тој начин парадоскално се воздигнува. По сè изгледа Дерида немал право за сите форми на мистицизмот.

Додека мистиците и германските идеалисти меѓусебното проникнување на спротивностите го сметаат за средство за остварување и доказ за постоење на „повисоко единство“ во кое тие би биле решени, постмодернистите, меѓу кои и Дерида, проникнувањето на овие спротивности го сметаат за доказ за неможност на метафизиката да оствари целосна слика за светот. Деконструкцијата врши дисеминација и дисперзија на бесконечни значења и интерпретации без верба во некакво единство или очекување дека тие интерпретации можат или некогаш ќе бидат интегрирани во една единствена идеја или поглед на свет. Но кога одблиску ќе ја испитаеме самата деконструк-



ција, можеме да видиме дека таа посебе е нераскинливо врзана за идејата за единство. Она што го дефинира еден термин или една ствар, е неговата разлика од сè друго што не е како него, како и неговото место во бесконечно сложениот и неограничено проширувачкиот систем од разлики кои ја означуваат неговата единственост. Веднаш штом се запрашаме: „Различно од што?“, нѝ станува јасно дека за да се разбере еден термин или една ствар, значи истовремено да се разбере еден цел систем, цел свет, со што разликата меѓу деконструкцијата и мистицизмот почнува да се крши. Во оваа смисла деконструкцијата претставува инверзија на мистицизмот кој гледа единство во сите нешта, додека деконструкцијата гледа бесконечна разлика меѓу нив, неопходна тие да бидат искажани. Кога длабоко ќе ја промислиме суштината на деконструкцијата, ќе воочиме дека таа трагајќи по бесконечните разлики меѓу нештата, всушност на крајот завршува со нивното единство. Разликата е таа која сите нив ги обединува и поврзува заедно!

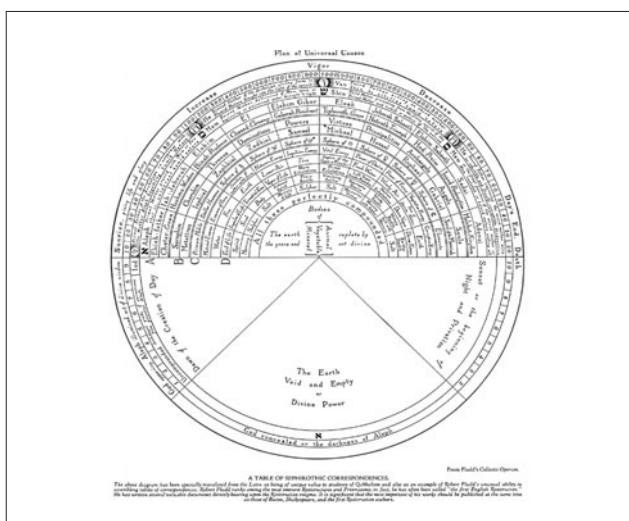
Она што Кабалата ја издвојува од сите други форми на мистицизам е нејзиното настојување подеднакво да ги уважи разликите меѓу овој свет и небесниот, човекот и Бога, воздигнувањето и падот, и нејзината доследност до ставот дека сите овие разлики се неопходни за изградување одреден поглед на светот. Кабалистите бараат единство кое истовремено ги опфаќа и зачувува разликите, и разлика како нужен предуслов за остварување на обединетото, бесконечно божество Еинсоф. Кабалата не тежнее кон некаков апсолутен, краен, конечен заклучок, што може да се види преку нејзините симболи на кршењето (деструкцијата, преиспитувањето) на сопствените ставови и обновата (реконструкцијата, повторната изградба) на истите. Токму тоа ја разликува од другите форми мистицизам. Кршењето на садовите и нивната обнова (Тикун) лежат во срцето на деконструктивниот проект на Дерида. А на прашањето зошто не можеме целосно

да ја објасниме и да ја разбереме деконструкцијата во рамките на нашиот јазичен апарат, ќе се обидеме да дадеме одговор во следното поглавје.

### Како да се искаже неискажливото или немоќта на јазикот да се искаже самиот себе

Јазикот е несомнено заснован на разлики. За да означиме нешто, ние мораме пред сè да претпоставиме разлика меѓу нашите зборови и предметот што се наоѓа од другата страна на нашиот јазик. Оваа разлика меѓу зборовите и стварите е основна претпоставка на јазикот, доколку знаците со кои се служиме не можеме да ги различиме од стварите кои се стремат да ги означат, ниту еден говор и ниту една мисла не би била возможна. Ваквиот став за јазикот го застапуваат таканаречените традиционални теории кои се држат до постоењето на апсолутна разлика меѓу знаците и нивните претпоставени објекти кои се наоѓаат во некој свет надвор и независно од јазикот. Но, во почетокот на 20-тиот век, одредени лингвисти и философи меѓу кои: **Сосир, Витгенштајн** и др., ќе развијат теорија според која јазикот во процесот на означување не се врзува директно за објектите или поимите, туку е повеќе функција на разлики меѓу зборовите чии значења не се строго фиксирани за објектите. Да се означи една ствар, според нив, значи да се означи местото и улогата што еден поим ја има во синцирот од јазични знаци и неговата разлика од сите други поими во еден јазичен систем, а не да се означи стварта посебе како трансцендентален или екстра-јазичен објект. Јазикот е функција на разлики меѓу зборовите, а не меѓу стварите. Овие критички теории, стојат во целосна спротивност со традиционалните метафизички сфаќања според кои врската меѓу зборовите и стварите мора да е апсолутна и строго утврдена. Да се тврди дека сме ја откриле суштината на светот и умот, според овие теории, значи дека сме ја откриле точната врска меѓу знаците во нашиот јазичен систем кои одговараат на таа суштина и секој обид да се тврди спротивното значи да се падне во стапницата на западната метафизика. Светот на стварите е целосно апсорбиран од светот на јазикот.

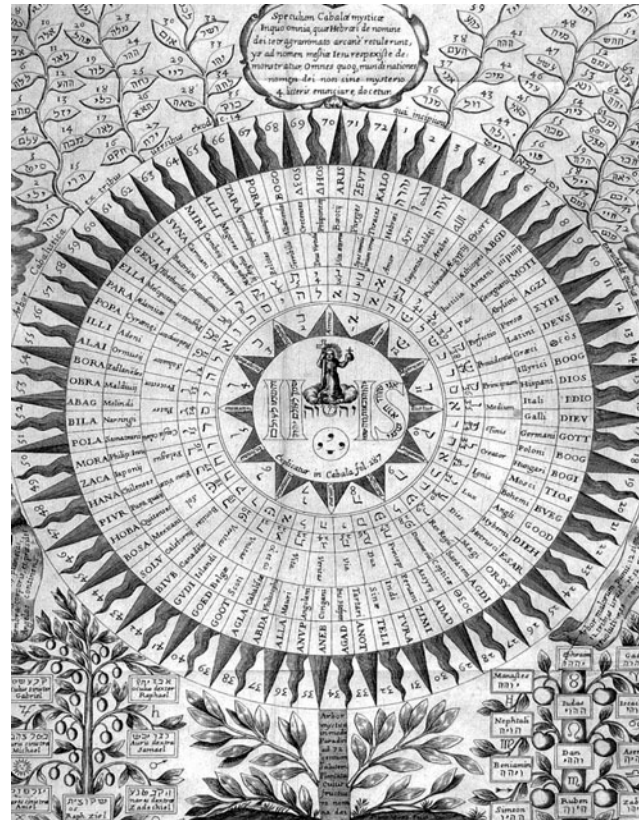
Несомнено е дека критичките теории на метафизиката се во право кога велат дека не постои апсолутна разлика меѓу зборовите и стварите и дека значењата се предмет на бесконечен број интерпретации од страна на различни субјекти во различни просторни и временски контексти. Ако разликата меѓу зборовите и стварите е апсолутна и значењата на зборовите строго се фиксираат за објектите, никакви интерпретации, толкувања и различни гледишта не би биле можни. И ако стварите лежат сосема одвоено и независно од јазикот, во некаков недостапен „трансцендентален или екстра-јазичен свет“, без никаква врска со нашиот јазичен и мисловен систем, тој исто така би ја изгубил својата функција. Но, од друга



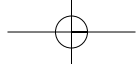
страна, метафизичките теории на јазикот се во право, бидејќи ако значењата на зборовите воопшто не се утврдени во објектите или поимите и подлежат на бесконечна интерпретација, невозможно е да стигнеме до цврста основа во значењето, односно нема да можеме да означиме ништо конкретно. Исто така, ако не постои никаква разлика меѓу зборовите и стварите, односно некаков знак дека моите зборови посочуваат на некаква реалност надвор од границите на мојот јазик, тогаш моето означување би било бесмислено. Критиките на метафизиката кои ја бришат разликата меѓу знакот и означеното и на тој начин отстрануваат секаква можност за метафизика, всушност, се темелат на самите нивни претпоставки за разликата која е апсолутна и ненадминлива. И двете теории иако спротиставени една на друга, заемно се условуваат и дополнуваат преку нивната разлика, и се подеднакво неопходни за правилното функционирање на јазикот.

Гледаме дека меѓу зборовите, знаците и нивните означени објекти, постои *coincidentia oppositorum*. Да тврдам некако постоење или одреден став, како на пример идентитет меѓу зборовите и стварите, значи да ја потврдам нивната разлика, пред сè, разликата меѓу мене како мислечки субјект и објектот на мојата мисла. Се чини дека не можеме никогаш да се ослободиме од оваа разлика, од која зависи употребата на самиот јазик. Од друга страна, видовме дека самата разлика е условена од можноста за нејзино надминување, односно идентитет. На философската сцена доаѓаат постмодернистите кои се обидуваат да го одврзат овој јазол. Според Дерида, разликата меѓу знакот и означеното е основната нишка од која е исплетена мрежата на сите останати разлики од кои е изградена целата западна метафизика. Додека употребата на јазикот е условена од разликата знак-означено, постоењето на самата разлика е условена од нејзиното бришење од страна на субјектот, т. е. од целите и интересите што тој субјект ги има во говорот. На пример, во овој текст во кој пишувам за Кабалата, несомнено текстот е означител, а Кабалата е објектот кој од него е означен. Меѓу нив постои апсолутна разлика. Но, тука Кабалата не е некаков трансцендентален објект или „битие посебе“ кое изглегува од текстот, туку е резултат од играта на разлики која зборот *Кабала* ја игра во него. Значењето на Кабалата овде не произлегува апсолутно од неговата разлика со овој текст, бидејќи и овој текст е игра на разлики со претходни текстови и системи и е објект на понатамошни означувања и толкувања од страна на разни читатели и толкувачи. Гледаме дека разликата меѓу текстот-знакот и од него означениот објект не е таква каква што беше. Означениот објект во мојот говор станува уште еден означител или збор кој своето значење го добива од местото и улогата која тој ја има во системот, што пак зависи од целите и интересите што субјектот ги има во говорот.

Несомнено, за да можам да ги разберам и означам објектите од светот и на тој начин тие да станат дел од



моето искуство, неопходно е да ги подредам под одредена категорија, класа или идеја. Без ваквата класификација и категоризација на објектите како дел од мојот јазик невозможно е секако нивно искуство. Но, исто така, кога искажувам одредено нешто, неопходно е тоа нешто да постои објективно и независно од мојот јазик. Секое мое посочување или искажување на објектите, на магичен начин, ги претвора од трансцендентални објекти, надвор од мојот јазик, во зборови кои своето значење го добиваат од нивната разлика со другите зборови во јазичниот систем, а не од нивната директна конфронатција со самиот објект. Ваквата алхемија на јазикот, иако создава илузија меѓу него и светот, сепак е нужна и неопходна за неговото функционирање, бидејќи само така може да го пренесе искуството за објектите. Материјализмот и идеализмот, рационализмот и ирационализмот, објективизмот и конструктивизмот, детерминизмот и индетерминизмот, се само дел од разликите врз кои почива западната метафизика и кои се резултат на ваквата илузија која ја создава јазикот. Нашите обиди да изразиме одреден став или идеја која ги надминува границите на оваа илузија (како совпаѓањето меѓу зборовите и објектите, т. е. деконструкцијата на нивната разлика), неминовно води кон формулација на низа парадоксални, противречни идеи, како на пример: „зборовите и објектите се различни“ и „зборовите и објектите се идентични“. Причината поради тоа е што



и самата деконструкција е идеја која е објект на мојата мисла, и која како таква, за да ја претставам, морам да употредам други идеи кои тој објект го претвораат во мноштво противречни, но сепак, меѓусебно зависни идеи. Препознавајќи го совпаѓањето меѓу зборовите и објектите како меѓусебно различни, но истовремено идентични, како и нужноста од привидот на разликата без кој ние не можеме да функционираме, добиваме интелектуална слика за една обединета целина која во себе ги обединува и плете разликите меѓу јазикот и светот, субјектот и објектот. Разбирањето на ваквата обединета целина со помош на деконструктивната анализа на разликата знак-означено, стои во спротивност со нејзиниот интуитивен (мистичен) увид, односно го враќа, обновува единството кое е разделено од оперативните процеси на јазикот и мислата. Деконструкцијата, според тоа, нѝ обезбедува рационален увид на целината која на некој начин му „претходи“ на јазикот, и која многу наликува на мистичното единство Еин-соф опишано во Кабалата.

Интересно, но кабалистите отсекогаш сметале дека јазикот, Бог и светот се интимно испреплетени. Фактот што Бог, според нивната традиција, го создал светот преку говорот („И Бог рече: нека биде светлина, и би...“), укажува дека чинот на создавањето за нив е повеќе концептуален, јазичен, отколку материјален, односно физички. Според **Шноер Залман** од Лијади (1745-1813), основачот на Хабад-хасидистичкото движење, Бог при чинот на создавањето, се повлекол себеси во јазикот, посебно во комбинациите на буквите кои ги сочинуваат „десетте изговори на создавањето“.<sup>4</sup> Ваквото негово повлекување (simsum) во јазикот, вели Залман, претставува истовремено сокривање и откривање на неговата суштина.<sup>5</sup> Јазикот (звучите на говорот и буквите на писмото) е средството со кое Бог се повлекува себеси, односно го сокрива своето единство со светот за да создаде „илузорно“ независен, свет на мноштво „илузорни“ разлики. Но јазикот е исто така и средството со кое Бог, преку своето повлекување и разликата се открива себеси на човекот. Како што Бог во себе го сокрива своето единство со светот за да создаде разлика, двојство и независност, така и јазикот во себе ги сокрива објектите кои треба да гизначи, за да ја создаде можноста за нивно означување. Без ваквата „илузорно“ независна класа на објекти која треба да јазначи, процесот на означување и познание на објектите би бил невозможен. Светот на објективноста не може да се замисли без субјектот, кој во процесот на негово означување го повлекува своето присуство, за подоцна да се открие преку него. Доколку субјектот не го повлече своето присуство и целосно се открие на објектот, илузијата која го овозможува постоењето на различните објекти и која за нас е единствената реалност, би престанала да постои, а со тоа би престанала да постои и можноста за самото реално, објективно постоење. Откривањето на оваа илузија како нужна реалност без која не е можно никакво реал-

но познание, е чекор напред кон враќање на изгубеното единство настанато со актите на божјото повлекување. Како што повлекувањето на Бога (simsum) го сокрива неговото единство и ја создава фундаменталната разлика меѓу знакот и означеното, јазикот и светот, познанието на оваа разлика и обидите на човекот за нејзино надминување го враќа неговото единство (Тикун). Интелектуалните, духовните и другите напори на човекот да се надмине разликата, според кабалистите, не само што го враќаат примарното единство, туку учествуваат и во самото комплетирање и создавање на Бога!

Бидејќи секое наше мислење и секој наш збор има смисла само во рамките на диференцијалната матрица која го овозможува значењето, се поставува прашањето: како да се именува оваа разлика која го овозможува самото именување, а притоа да не се заплеткаме во нејзините номинални ефекти? Нејзиното именување треба да дојде надвор од овие ефекти, но дали е можно да се именува нешто надвор од јазикот и мислата? Многу порано, уште пред лингвистичкиот пресврт на философите лингвисти од 20-тиот век, мистиците, вклучително и кабалистите, го имаат разгледувано овој проблем. Тоа е проблемот на именувањето на теолошкиот Апсолут. Бог не можеме да го означиме, бидејќи со тоа тој ќе стане уште еден објект и со тоа дел од самата разлика која се обидува да ја трансцендира. Исто така, не можеме да го употребиме ниту како знак, бидејќи самата идеја „Бог кој означува“ е јазична и според тоа веќе постоечка во матрицата на означители. Затоа мистиците велат дека Бог не може да се искаже, ниту целосно да се разбере, бидејќи неговото повлекување (вклучително и во овој момент) ја создава можноста нештата да се искажат и разберат. Тој може само да се доживее, бидејќи неговото единство му претходи на јазикот и логичките закони, кои можат да се употребат само во односите меѓу различни нешта. Според кабалистите, ова доживување произлегува пред сè од верата и чувствата на човекот кои произлегуваат од исполнувањето на Божјите закони, кои овозможуваат манифестација на Божјата реалност во неговиот живот. Во надминувањето на спротивностите, како и во препознавањето на разликите меѓу светот, човекот и Бога, како услов за нивната поврзаност и меѓусебна зависност, ние ги правиме првите чекори во разбирањето на Бога како обединета целина и со тоа првите чекори кон неговото доживување.

*(Текстот е извадок од поголема целина)*

Фусноти:

<sup>1</sup> Hegel, "Nauka Logike".

<sup>2</sup> Christina Howells, "Derrida: Deconstruction from Phenomenology to Ethics", p. 82.

<sup>3</sup> Интервју со Дерида на Германското радио од 1986, а кое е транскрибирано во книгата на Florijan Rocer: Französische Philosophen im Gespräch, p. 74.

<sup>4</sup> Zalman, Likutei Amarim-Tanya, p. 319 (Shaar ha Yichud VehaEmunah 7).

<sup>5</sup> Ibid.

