

РАСКОШНАТА РАЗНОЛИКОСТ НА РОМАНСИЕРСКИОТ СВЕТ НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ

д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Институт за македонска литература, Скопје

Клучни зборови: Влада Урошевиќ, роман, хибридноста, научна фантастика, детективски роман, роман бајка, култ кон знаењето

Keywords: Vlada Urošević, novel, hybridity, science fiction, detective novel, fairytale novel, cult of knowledge

Како ретко кој автор, сфатено во најшироката смисла на зборот, Влада Урошевиќ не само што шест децении активно е присутен на македонската книжевна и уметничка сцена туку, без да претераме, можеме да констатираме дека е речиси подеднакво успешен во разновидните книжевни жанрови и уметнички практики во кои го пројавува своето креативно љубопитство. Имајќи ја честа по повод 60-годишнината од објавувањето на неговата прва збирка поезија, „Еден друг град“ (1959), да зборувам за романсиерското творештво на Урошевиќ, пред сè би го нагласила неговиот неспорен талент, широка наобразба и своевидниот култ кон знаењето што го негува тој во сите сегменти на неговото творештво. Станува збор за несекојдневна личност, која ја обележува не само македонската туку и европската, пред сè, книжевна сцена од втората половина на 20 век и првите две децении на 21 век. Судејќи според неговото најново дело, романот „Маџун“, речиси сме сигурни дека и натаму ќе ја предизвикува љубопитноста на публиката.

Романсиерскиот опус на Урошевиќ го сочинуваат шест романи: првиот „Вкусот на праските“ (1965), специфичен роман што во тогашната книжевна сцена внесе нов дух, релативизирајќи ги просторно-временските граници, потоа „Мојата роднина Емилија“ (1994), во кој авторот си поигрува со жанровските одредници, па следуваат: „Дворскиот поет во апарат за летање“ (1996), од книжевната критика одреден како научната фантастика, „Дива лига“ (2000), дефиниран како криминалистички ро-

ман, „Невестата на змејот“ (2008), именуван од самиот автор како роман бајка и „Маџун“ (2018), роман за меморијата на детството. Станува збор за повеќе од петнаесет години плодна романсиерска работа, чија доминантна карактеристика е жанровската **хиприднос**. Зашто, ако во првиот и во последниот роман се надминува поделеноста меѓу фактот и фикцијата, ако во вториот се тежнее кон надминување на строгата жанровска поделеност, а во следните три поделеноста на т.н. елитна и популарна книжевност, тогаш она што најкратко може да ја одреди заедничката точка на сите романи е поместувањето на зададените граници.

Трагајќи по константите во романсиерското творештво на Урошевиќ, ќе констатираме дека во него „сè се меша, сè е созвучно со сè, и овоземното и оностраното“ (Капушевска-Дракулевска, 2019), па тие можат да се дефинираат како состојба на „нешто помеѓу“ **реално и имагинарно**, без оглед на нивната жанровска и тематската одреденост. И, кога станува збор за реален настан, како што е земјотресот во Скопје во „Вкусот на праските“, и кога ги сопоставува детскиот и светот на возрасните како во „Мојата роднина Емилија“ и „Маџун“, и кога трага по корените на цивилизацијата во „Дива лига“, и кога го опишува светот по апокалиптичните промени во „Дворскиот поет во апарат за летање“ или кога светот на бајката го твори опкружувањето во кое дејствуваат ликовите, значи, и кога станува збор за жанрови каде што имагинарното, оностраното и/или фантастичното влегува во жанровските рамки на делото, но и кога тие не се очекуваат, факцијата и фикцијата се присутни паралелно.

Третата константа на романите на Урошевиќ би ја дефинирале како постојана **потрага по новото и по експерименталното**. Ако за „Вкусот на праските“ веќе е констатирано дека е тој првиот македонски постмодерен роман, за „Мојата роднина Емилија“, првиот македонски роман на преминот меѓу расказот и романот, или да го парафразираме самиот автор – шеснаесет затворени раскази што сочинуваат еден отворен роман, „Невестата на змејот“ – првиот македонски роман бајка, а „Дива лига“ и „Дворскиот поет во апарат за летање“ – првиот македонски детективски и научнофантастичен роман, кои си играат со популарните жанри, тогаш првичноста може да се одреди и како доминантна карактеристика на неговиот романсиерски опус.

Романот „Вкусот на праските“ се појави во атмосфера на штотуку стивнатата полемика меѓу реалистите и модернистите, полемика преку

која македонската книжевност си го бараше своето право на модерност и разноликост. Во тој контекст, а по повод записите од Париз, Георги Старделов ќе рече: „Влада Урошевиќ секако е еден од најзначајните претставници на македонскиот модернизам, кој се спротивстави на закостеноста на книжевното писмо. Кај него модерното е сфатено како стремеж за уметничка слобода и за естетска европеизација, за нова стварност и за нов сензибилитет, за раскошен и распеан поетски артизам“ (Старделов, 2005, 55). Во тоа време македонската книжевна критика ниту имаше можности ниту алатки да ги проследи, да ги опише и да ги процени суптилните карактеристики на овој роман, означувајќи го како изразито модернистички. Многу години по неговото објавување критиката повторно се зафати со негово толкување, за недвојбено да го означи како постмодернистички. Така, тој се одредува како „нетипичен за своето време и средина“, роман што го „антиципира оној модел на ‘арс комбинаторички’ прозен дискурс кај нас, кој својата вистинска афирмација ќе ја доживее две децении подоцна, во рамките на постмодернистичката ориентација“ (Капушевска-Дракулевска, 2019), како роман со кој „домашната литература замириша на постмодернизмот“ (Ќорвезировска, 2019). Слични ставови искажува и Венко Андоновски, сметајќи дека „*Вкусот на ѝраскиџе* е првиот постмодерен колажиран прозен дискурс во нашата проза, што покажува висок стремеж кон правилото на жанрот – роман (...) еден особено важен модел за нашата проза, што оживеа две децении подоцна, во делата на средната и младата генерација македонски прозаисти“ (Андоновски, 2000: 234).

Приказната на романот е едноставна: ликот Драган, со намера да се запише на факултет, доаѓа во градот (читателот претпоставува дека е тоа градот Скопје). Тој пристигнува три месеци порано, време што е доволно да се вљуби во сосетката Олга, и загинува во земјотресот. Сакајќи на некаков начин да остане во контакт со Драган, Олга решава да замине во неговиот роден град (град со езеро, па читателот претпоставува дека е тоа Охрид), таму се запознава со Зоран и со него ја реализира неостварената љубов со Драган. Крајот упатува на тоа дека романот треба да се чита и на метафорично ниво; паралелно со љубовното дејство се соопштува дека двајца археолози ископуваат паричка со ликот на Олга.

Романот се одвива во атмосфера на летна жештина. „Асфалтот се топеше и, обидувајќи се да истече низ некоја невидлива удолница на улицата, ја развлекуваше својата површина како кожа на некое убиено,

полураспаднато претпотопно животно. Под прашливиот цврст пласт се укажуваше леплива, полноќна и отровна магла. (...) Летото доаѓаше со блесок на изненада, на скриено разгоруван пожар, на долго подготвувана болест“, забележува нараторот на романот. Летната омарнина ги заматува границите на објектите и го прави ликот несигурен во реалноста на пејзажот што го опкружува. Во таквата несигурна, замаглена атмосфера, стварното и имагинарното не се разделени и служат како вовед во темата на постоењето паралелни светови и времиња, тема што подоцна ќе стане стожерна во романот „Дворскиот поет во апарат за летање“. Но, за разлика од овој роман, „Вкусот на праските“, слично како и „Маџун“, е сместен во реален простор и време, она што ни е познато од секојдневното искуство. Сепак, тие не се еднакви со оние искусствено доживеаните во овоземниот живот, туку се очудени: во „Вкусот на праските“ преку атмосферата на летото, во „Маџун“ преку детската перспектива и сеќавањето. Летната атмосфера е и услов за одвивање на дејството и упатство за читателот. На ниво на толкување, таа е предлошка за темата на паралелни светови и времиња, а на ниво на структура врши повеќе функции: внесување на митските структури во секојдневието преку земјотресот и есхатолошката тема, недоверба во перцептивната моќ на сетилата на ликот и, конечно, еден вид оправдување за подоцнежните коинциденции.

Едно од уверливите толкувања на романот, кое го посочува и Капушевска-Дракулевска, е можноста ликот Драган и ликот Зоран да се доживеат како еден лик, т.е. ликот Зоран да се поима како реинкарнација на ликот Драган. Или, како што изјавува самиот ликот Драган:

„Предци: јас не сум јас; јас сум други... Чиј пат повторувам, чиј страв? И чија крв треба да продолжам, чија далечна волја да продолжам, продолжувајќи се?“ (Урошевиќ, 1965:96)

Урошевиќ, како и Слободан Мицковиќ во романот „Кара севда“, ја варира љубовната тематика низ времето и просторот. Но, за разлика од Мицковиќ, кај кого љубовниот четириаголник од времето на османлиското владеење во Македонија се повторува во современоста во иста трагична верзија поради ненаучената лекција, кај Урошевиќ љубовта е еден вид сила што ја победува смртта. И за двата романа карактеристично е поигрувањето со хронотопските димензии, кои произведуваат мноштвото коинциденции. За карактеристиките на просторот и на времето во романот на Урошевиќ, Капушевска-Дракулевска ќе констатира: „...просторот и времето во овие романи егзистираат како отворени, хиперструк-

тури; во некој чуден паралелизам опстојуваат и конкретни географски локалитети и имагинарни топоси, и историски, фактички настани и внатрешни, психолошки искуства, и светови ‘вон’ и светови ‘во’ човекот, таа сублимирана пресечна точка на хронотопските координати“ (Капушевска-Дракулевска, 2019). Или, како што вели ликот Драган:

„Мене сè ми се има веќе случено, рече Драган. Историјата на земјата се повторува во мене. Кружења околу невидливи оски: создавање на небесни тела, кружен тек на водата, движење на материјата и енергијата...“ (Урошевиќ, 1965:14–15)

Ако кај Јаневски во трилогијата „Кучешко распетие“ митското време циклично се повторува, кај Урошевиќ митското вибрира меѓу некогашното, сегашното и идното за да упати на можноста од постоење паралелни простори и времиња, кои оставаат трага како на настаните така и на ликовите од сегашноста. Со романот „Вкусот на праските“ авторот како да сака да посочи на тоа дека видливото, опипливото, перцептивното или реалното не е единственото уверливо постоење на нештата. Зад нив или, подобро, меѓу нив, најмногу во она што го именуваме со коинциденција, се чита трагата од претходното, од повеќеслојната, затскриена, невидлива реалност, која најчесто ја именуваме како имагинативност.

Првиот роман на Урошевиќ, означен и како лирска проза, ја навести неговата трајна преокупација со, да ги наречеме, преодите. Романите „Дворскиот поет во апарат за летање“ и „Дива лига“ ја потврдуваат таа одредба. Оти, ако зад научната фантастика се крие и една специфична потрага по „скриената“ историја на цивилизацијата, а зад „Дива лига“ осмислен метанаративен исказ за раскажувањето приказни, воопшто, тогаш можеме да констатираме дека новината и експериментот споменати на почетокот во овие романи го добиваат својот конкретен лик – да се отиде од онаа страна на познатото преку нешто што нема да има јасни, цврсти граници и на тој начин да се открие можното. Па, така, научната фантастика кај Урошевиќ не е само научна фантастика, како што ни детективскиот роман не е само тоа.

Во „Дворскиот поет во апарат за летање“ еден од ликовите вели: „Има многу нешта околу нас што доаѓаат од различни времиња. Како да ти објаснам: повеќе начини на живеење постојат истовремено речиси на иста почва. Не постои повеќе единствена цивилизација. Сеге секој живее сам за себе. Сакам да речам – секоја заедница. Всушност – секоја може да си одбере време, епоха, култура, обичаи, изглед на облеката, оружје – зависи од вкусот, но и од она што ќе се најде. Едни живеат во еден век,

други во друг и тоа никому не пречи. И ништо заедничко повеќе не ги врзува“ (Урошевиќ, 1996: 139).

Посочениот цитат ни нуди едно од можните места за влез во романот. Од исказот на ликот се заклучува дека е просторот зададен, т.е. конкретизиран, додека времето е релативизирано, опционално, изборно. Ако за „Вкусот на праските“ можевме да говориме за хронотоп како времепростор, односно суштинска пониженост на времето и просторот, во „Дворскиот поет во апарат за летање“ времето нема значење, а просторот станува доминантен. Всушност, романот на Урошевиќ преку жанрот научна фантастика го тематизира прашањето: Што ќе се случи ако вертикалната временска оска се минимизира до степен на укинување?

Користејќи се со постмиметичките стратегии на репрезентација, а пред сè, со интертекстуалноста, Урошевиќ во овој роман ја варира темата на паралелни светови од претходниот, со темата на светови во светот или плурални светови. Паралелните светови во „Вкусот на праските“ се светови што се надополнуваат, постојат како можност за надоместување на празнината, нивните граници или не се допираат или се лесно преминливи. Темата на плурални светови, пак, светови што делат ист простор, меѓу нив го воведува конфликтот и ја проблематизира границата. Ако во првиот роман се имагинира, се конструира нов, мистичен свет, во вториот светот онтолошки се проблематизира, па тој ни се открива како несигурен и опасен.

Дејството на романот се одвива по некоја катаклизма (сметаме дека авторот намерно не кажува што се случило и тоа од две причини: прво, затоа што и не сака да навлегува во причинско-последични односи и, второ, затоа што сака да укаже на некои денешни глобални состојби), по која луѓето живеат во анархија. На случајно преживеаните остатоци од минатото никнуваат разнородни општествени заедници, кои често потсетуваат на средновековните, каде што односите владетел – поданик имаат цврсти хиерархиски граници. Видливата присутност на предметите од техничко-технолошкиот развој и едноставното правило дека секоја заедница си ја избира својата епоха, време и култура во која сака да живее, навестуваат дека станува збор за хаотичен свет, кој е во судир. Сепак, изборот е ограничен на она што останало, т.е. она што ја преживеало катаклизмата. Таквиот свет го опкружува и главниот лик, поетот Игор Трол. На својот пат до ветениот Град, низ пејзаж што наликува на отпад и крш, тој се сретнува со еден специфичен вид варвари, кои чуваат дел од знаењето на предците, манипулирајќи со него за да ја наметнат својата

волја. Станува збор за една „цивилизациона анархија во која егзистираат одделни групи во очигледна меѓусебна нетрпеливост и со можност за номадско маневрирање во бескрајниот простор“ (Ѓорѓиева-Димова, 2015). Така, жанрот на научната фантастика е и форма, во која се собираат во себе цитатите од корпусот на светската култура, кои егзистираат синхронно и симултано во просторот. Сепак, не станува збор за некој уреден систем кој би можел да биде репрезент на некоја идна можна култура, туку за делумно запаметени „културни фрагменти“ (Џејмсон 1988, 208) од веќе постојните култури, кои се хетерогени и случајни, често и непознаени, и токму затоа ја губат смислата. Тие „цитатни низи им припаѓаат на различни регистри и на различни епохи“ (Ѓорѓиева-Димова, 2015:205), како: елементи од масовната/популарната култура (стрипови, филмови и алузии на имиња од познати филмации), предмети од технолошки уреди, како: антени, камери, грамофони, тв-приемници, тенкови и сл., но и цитати од книжевноуметнички дела („Големиот Гетсби“ од Ф. С. Фицџералд, „Одисеја“ од Хомер, „Попладнето на еден фаун“ од С. Маларме, Леди „Магбет“ од В. Шекспир). „Симултанизмот на овие цитати е обезбеден преку монтажното каталогизирање, кое е спроведено низ рамнодушната вредносна и толкувачка оптика: се укинува временско-просторната сукцесивност, се елиминира физичката и вредносната логика, се негираат принципите на каузалност и на хиерархија. Физичкото време претрпува промени во своето основно значење“ (Ѓорѓиева-Димова, 2015:203). Иако констатациите се сосема соодветни, сепак, ми се чини дека доминантното прашање е: Што преживува од светската културата, што се памети, а што исчезнува или се заборава? Каква е меморијата на постапокалиптичната доба и дали катастрофата е поврзана токму со културната меморија? Се чини дека романот е наративизирана историја за можните последици на техничко-технолошкиот развој, комерцијализацијата на културата и губењето на традиционалните вредности. Во таа смисла, тој е и политички роман, во најпозитивната смисла на зборот. Роман – порака за можната иднина на светот.

Се чини дека Урошевиќ со романот „Дворскиот поет во апарат за летање“ не ја завршил својата визија за можната иднина на светот. „Невестата на змејот“, во еден свој дел, може и да се протолкува како негово продолжение. Имајќи ја предвид претходната констатација за врската на романот со современата стварност, би можело да се рече дека „Невестата на змејот“ ја варира темата на меморијата, директно повикувајќи се на фолклорот, односно на традицијата. Во прилогот „Архе-

типската шема на патувањето и на иницијациската тајна (Едно читање на романот *Невесџајта на змејот* од Влада Урошевиќ), Трајче Танески детално укажува на бајковитата матрица на романот, кој ја чува врската со длабинскиот мит, односно архетипот (Танески, 2015:209). Тој ја констатира бајковитата структура на романот, дефинирајќи ја почетната нарушена хармонија (грабнувањето на Летка од змејот), решението на нејзиниот брат и главниот јунак Денко да ја спаси, пронаоѓање на помошниците: учениот стаорец Mus Rattus, осата Сумбарка, Келешот од анос и Патенталија – оној што чита секако писмо. Следејќи ја бајковитата матрица, по низа перипетии, братот јунак треба да ја изврши задачата, т.е. да ја најде сестрата и да ја врати дома, по што јунакот се трансформира и се воспоставува нарушената хармонија. За да ја исполни задачата, јунакот мора да поседува некоја способност, во случајов познавањето на немуштиот јазик. Сепак, нетипично за бајката, јунакот е со недостаток – нема доволно образование за да го пронајде скривалиштето на змејот, па помошникот Пантелија ја има улогата на негов духовен водич. Оттука, Танески изведува заклучок дека станува збор за духовна преобразба на ликот.

Имајќи го ова предвид, а со оглед на прикажаниот свет во романот, таа духовна преобразба ќе ја донесеме во релација со просторната организација во романот. Просторот во романот е поделен на Горна и Долна Земја. Границата меѓу двата простора не е непробојна: од Горна Земја се влегува во Долна Земја преку стара, напуштена воденица, а од Долна во Горна преку мелница над која е испишано: „Електрична мелница за сите видови брашно ‘Еропа’“. Живеалиштето на Змејот, кој најчесто, па и во романот на Урошевиќ, е симбол на закана, се наоѓа во Горна Земја, простор каде што се раѓаат приказните, каде што постои алхемија, стари книги и ракописи, народни носии, забранети за увоз во Долна Земја. Во Долна Земја, пак, се креира историјата, тоа е место резервирано за рекламите, кока-колата, мобилните телефони, проституцијата, криминалот... Преоѓајќи од Долна во Горна Земја, ликот јунак треба да ја доживее својата духовна трансформација со помош на Пантелија, односно да се стекне со образование. Јунакот ја извршува својата задача, за што сведочат подоцнежните мемоари. И, сè би останало во рамките на индивидуалната бајка, да не се случува иронично поништување. Слично како и во романот „Благородникот“ на Ермис Лафазановски, кој го пародира фолклорниот код, пронајдената и спасена сестра, наместо да се радува на својата слобода, изјавува: „Мене ми нема живот

без него, залипа Летка. Јас го сакам!“, со што се посочува на заводливоста на западноевропскиот начин на живот. И, наместо хепиенд, карактеристичен за секоја бајка, романот „Невестата на змејот“ завршува без завршница. Одговорот на претпоставеното прашање: И, што се случува потоа? – наместо шематизираното: „И до крајот си живееја среќно,“ сметаме дека дава „Дворскиот поет во апарат за летање“.

Постмодерното мешање на жанровите можеби најдоследно се изведува во романот „Дива лига“, значаен за македонската книжевна историја од два аспекта: прво, тој ја збогатува македонската романсиерска сцена со нов вид роман – детективски и, второ, тој си поигрува со самите жанровски одредници на детективскиот роман, како што тоа го прави и со фолклорната матрица. Во текстот „Жанровските координати на романот *Дива лига* од Влада Урошевиќ“, Владимир Мартиновски, покрај тоа што прецизно ги опишува карактеристиките на детективскиот роман, заклучувајќи дека тој „целосно се вклопува во оваа актуелна тенденција (тематизирање на самиот чин на трагање по смислата и скриеното значење, забелешка Л.Г.Ј.), особено ако се има предвид фактот дека главниот лик во романот истовремено игра неколку ‘улоги’, како: 1) детектив, 2) читател, 3) толкувач и 4) писател“ (Мартиновски, 2013). Оттука, повикувајќи се на укажувањата на Жан Бесиер дека во текот на дваесеттиот век детективскиот роман постепено добива статус на еден вид метажанр: потрагата и разрешувањето на енигмата својствена за детективската истрага го имплицира и го тематизира чинот на трагање по смислата и скриеното значење, карактеристичен како за процесот на создавањето на книжевниот текст така и за процесот на неговото „читање“ и толкување, тој заклучува дека романот „покажува битни обележја на метадетективска проза“. Романот ја раскажува приказната за невработениот археологот Бојан, кој професионално засегнат од актуелната нелегална, дива трговија со артефакти, си дава задача да ја разоткрие и да ја расветли оваа појава. Во намерата му помага неговата девојка Маја. „Оттука, задачите што се исправаат пред главниот лик се состојат во одгатнување, дешифрирање, декодирање, реконструирање и толкување на цела низа различни семиотички практики од бројни древни култури и цивилизации: од култови, религиозни верувања, иницијационски ритуални практики и езотерични учења (кабала, алхемија, астрологија), преку писма, ликовни дела, фрагменти од артефакти, до археолошки и воени мапи и карти, шифрирани записи, тајни знаци што стануваат интегрален дел од романескното ткиво...“ (Мартиновски, 2015:192)

Се чини дека приказната е само надворешната страна или првото значење на романот. Условно, како што е тоа случај и со „Дворскиот поет во апарат за летање“, тој може да се протолкува и како алегорија за потребните компетенции што треба да ги има современиот читател за да може да допре до второто, длабинско или алегорично значење на текстот. Како што археологот Бојан мора да ги препознае текстовите и нивните системи од текстовите од минатото, така и читателот што сака да влезе во втората, длабинска приказна, треба да ги препознае палимпсестните наслаги на текстот што е пред него.

И, како што во бајковитиот роман „Невестата на змејот“ авторот си игра со елементите на фолклорот за да укаже на богатата книжевна традиција, која под налетот на комерцијализацијата на културата малку по малку се заборава, а можните последици од тоа ги проектира во научнофантастичниот „Дворскиот поет во апарат за летање“, во „Дива лига“, земајќи за предмет на обработка „културолошка тема“, односно укажувајќи на тоа „дека на почвата на толку богата земја како што е Македонија, постоеа цивилизација уште пред Александар Македонски и тоа египетската цивилизација, па во потрагата по откривањето на оваа цивилизација романот прераснува во некој вид детективска потрага по оваа древна цивилизација“ (Константиновиќ; 2002, 414), како да ја довршува приказната и го посочува лекот за манипулациите, криминалот, доминацијата на моќта, неправедната геополитика на големите сили и наметнувањето на западната култура и американизацијата. Во романот нараторот констатира: „Како и секогаш во овие простори, знаците се допираа, се мешаа и се преплетуваа, носејќи ги своите пораки од далеку и мрморејќи ги на уво на оној што беше спремен да застане и да ги слуша (...) Но, слоевите тука се мешаат, преземајќи белези од минатото и пренесувајќи ги кон други времиња, преплетувајќи се во еден тешко разбирлив палимпсест“ (Урошевиќ, 2000: 85–87). Препознавањето на тие различни знаци и знаењето што овозможува нивно дешифрирање е втората можност која светот ќе го спаси од културната фрагментација и анархија. Оттука, трите посочени романи можат да се читаат и како трилогија во која авторот сериозно се зафатил со тематизација на современите културни тенденции и нивните можни исходи.

Иако навидум роман кој е различен од претходнит, е или можеби се допира до романот „Мојата роднина Емилија“, романот „Маџун“ ми се чини логично продолжение на авторските преокупации. Еве зошто.

Ми се чини дека по „Големата вода“ (1971) на Живко Чинго и „Зора зад аголот“ (1984) на Димитар Солев, сè до објавувањето на романот „Маџун“ (2018) од Влада Урошевиќ, во македонската прозна продукција не се појави позначаен роман раскажан од детска перспектива. Можеби и затоа првата асоцијација при неговиот прочит е ликот Лем, детето наратор во „Големата вода“. Иако безимениот наратор на „Зора зад аголот“, кој светот го гледа прекршен низ импровизираниот перископ и по применетата наративна техника е сличен на безимениот наратор на „Маџун“, чиј светоглед е дефиниран од бујната детска имагинација, која реалноста ја прекршува како перископот на нараторот од романот на Солев, сепак, асоцијациите поврзани со „Големата вода“ и „Маџун“ беа поинтензивни. Од аспект на романсиерскиот опус на Урошевиќ, „Маџун“ како да нè враќа на неговите почетоци, на ликот на безимениот наратор од збирката затворени раскази или отворениот романот „Мојата роднина Емилија“ (1994). Зашто, „Маџун“, слично на неговиот претходник „Мојата роднина Емилија“, детската перспектива ја користи како наративна стратегија што ги конфронтира, или ги сопоставува, сеедно, светот на децата и светот на возрасните. Првиот свет, целиот во потрага по тајните, мистични, мистериозни врски со нештата од појавниот свет, вториот целиот предаден на осмислување на егзистенцијата. Основната намера и во двата е да се долови атмосферата на едно време. И тоа не од аспект на објективен набљудувач, кој од дистанца ќе опише што се случувало точно за да осветлат некои „црни места“ во историјата. Напротив, и двата ја ползуваат детската перспектив за ја засилат чувствената страна, да го вовлечат читателот во настаните за тие лично да го засегнат. Оттука, светот на децата и светот на возрасните не се одвоени; границата меѓу нив е пропустлива, порозна, па некогаш двата света се спојуваат, како што е тоа случај со просторот означен како лабораторијата на дедото во „Маџун“ или домашниот простор во „Мојата роднина Емилија“. Двата, преку личното, мајсторски ја доловуваат атмосферата на еден период (сегашен и историски) и на одредено место – Градот, со сите нијанси на градското живеење. Слично на „Мојата роднина Емилија“, и во „Маџун“ детската перспектива е онаа раскажувачка алатка со чија помош се трага по невидливите, тајни врски на појавното во светот.

Но, ако за „Мојата роднина Емилија“ токму оваа одредница е пресудна, за „Маџун“ е недоволна. Урбаната атмосфера, која е мајсторски доловена, тука е важна, но не и пресудна. Во „Маџун“ Урошевиќ не дава

слика на сегашниот, ововремен Град, како што е тоа случај со претходниот, туку ја користи детската перспектива и раскажувањето во прво лице за да се врати во минатото, да ги зачува неговите вкусови, мириси и нијанси, неретко користејќи го и личното искуство, па на одреден, индиректен начин се надоврзува на трилогијата од аспект на тематизирање на политиките на меморијата. Притоа, се чини дека сега Урошевиќ применува нова стратегија – го повикува личното искуство како еден вид верификатор на точноста на раскажаното. Оттука, иако не е автобиографски, туку користи елементи од личната историја на авторот, романот може да се смета и за посебен вид мемоарска проза. Самиот автор изјавува: „Не сакам да кажувам дека ‘Маџун’ е мој автобиографски роман, но секако имам моменти од моето детство.“ Слично на „Големата вода“, која е документ за едно одминато време, и „Маџун“ сведочи, на некои места и со јасна иронија, за нешто што треба да биде запаметено. Првиот сведочи за човековата глупост за да нè потсетува дека ограничениот ум произведува трагични последици, вториот за носталгичната врзаност за времето на детството и вредностите што полека, но сигурно се забораваат. Романот негува специфична култура на сеќавање, видена во рамноправното учество на историското, биографското (личното) и фактичкото и на мистичното, мистериозното и таинственото. Со него писателот како да се враќа кон фантастиката или, поточно, кон мистичното на „Мојата роднина Емилија“, сфатени во најширока смисла на зборот, т.е. кон пронаоѓањето на тајните, невидливи врски меѓу предметите, суштествата и појавите во овоземниот свет, светот што нè опкружува. Сепак, „Маџун“ на е фантастичен роман, во него мистичното се користи за да се долови атмосферата на минатото на Градот, онаа што останала во сеќавањата на возрасен човек од времето на детството. Мистичното како да произлегува од големата временска дистанца меѓу доживеаното и раскажувачкото јас, од нештата што се неповратно исчезнати и кои, токму затоа што се различни од сето она што го воспоставува редот на денешницата, се чинат мистични, фантастични. Сепак, Урошевиќ нема намера да го претстави минатото како нешто фантастично. Напротив, тоа е тука и реално, во сеќавањата на детето, легитимирано со кулинарските рецепти и со рецептите за лекови, рекламите и пропагандниот материјал од тоа време. Овие „исечоци од стварноста“ од минатото се тука, слично како и детаљот во реалистичната проза, да ја потврдат веродостојноста на опишаното и во сегашноста да

ги вратат вкусовите на минатото. За него можеме да констатираме дека е совршен пример за „меморијата на вообразбата“ (Ќорвезировска. 2019).

Страста за хибрид кај Урошевиќ е страст за експеримент, за нов начин на гледање на старите нешта, за инаков модус на постоење, конечно, за нова форма, која на крајот праќа нова порака. Последниот негов „хибрид“ промовира, како што вели Лидија Капушевска-Дракулевска во предговорот на книгата, „исклучителна култура на сеќавање која го проникнува историското и личното (индивидуално) време, големите и малите наративи, факцијата и фикцијата“. И тоа не е случајно. Писателот ненаметливо, суптилно ги сопоставува двете временски рамнини, минатото и сегашноста (на пример, кога зборува за Големиот народен готвач и за моделите во модните списанија, кои се „толку фешан“). Пишувајќи за едно засекогаш завршено време, тој како да сака да потсети на некои традиционални вредности на кои се гледа со носталгија. Токму свесноста за неможност на нивното присуство денес, ја раѓа иронијата и кон минатото и кон носталгичната врзаност за него.

На некои места, кои и не се толку ретки, иронијата сосема исчезнува. Станува збор за случките поврзани со коментарите и реакциите на имиња и настани од светската култура и Знаење. Романот како да нè соочува љубопитност кон откривањето, изгубена засекогаш, и Знаењето на денешниот човек, па и на денешната литература. Наспроти ваквиот тренд, „Маџун“ трага по она што не го знае, го пренесува она што го знае. Тој е и еден своевиден „култ кон Знаењето“ (Ќорвезировска) и тоа од секаков тип: од тоа кои продукти се потребни да се направи врвен кулинарски производ, до тоа кој е Абраксас. Според бабата, тој е „како Натемаго – со змии наместо нозе“, според Енциклопедијата што ја чита дедото, тоа е „космолошко суштество од гностичките учења... ја содржи во својот лик севкупноста на светското време... севкупноста на светскиот простор... севкупноста на духовниот свет...“ (Урошевиќ) Со тоа „Маџун“ како да ја продолжува темата за образованието, започната во „Невеста на змејот“, акцентирајќи ја љубопитноста што води кон Знаењето. Љубопитност што води кон откривање и разбирање, најчесто на непознати и доволно провокативни зборови, што е доволна причина нараторот да ги „користи како тајни сили со чиешто повторување отвора или затвора цели светови и дневни намери“. (Ќорвезировска. 2019). Токму овој пример може да послужи за анализа на романсиерското кредо на Урошевиќ, за еден вид негов манифест за романот: романот бил, е и треба да биде спој на популарното и елитното (знаење, постапки, техники, тематики...).

Избраната „јас“-форма и очудената перспектива на детето раскажувач е подредена на замислата да се раскаже (нелинеарна, мозаична) приказна. Поделен на три целини: *Рајојѝ на дејѝсѝвојѝо*, *Сјајојѝ на дејѝсѝвојѝо* и *Крајојѝ на дејѝсѝвојѝо*. Ако во првите два дела сè тече спокојно, подредено на секојдневните интереси на детето наратор, на одлуката да се прехранува единствено со маџун, со третиот дел, оној што следува по посетата на циркусот Медрано, сè се менува: ритамот се забрзува, сликите и околностите се менуваат. Претстои преселба, и тоа итна, се менува начинот на живеење. Оттука, Корвезироска со право констатира дека романот може да се одреди и како „роман на промената или поточно роман за меморијата за промената, условена не од одрастувањето, туку од околностите, семејни и историски, кои ја условуваат и промената на погледот“.

Композицијата на романот е фрагментарна и мозаична, но, сепак, уредена, така што романот оддава впечаток дека сè е однапред замислено и подредено во совршена стилистичка и композициска целина. Така, фрагментарноста тука нема цел да ги измеша нештата до непрепознавање, туку да ја долови атмосферата на предвоеното време, во кое личното и историското се доближуваат, се надополнуваат со затскриени, но „читливи“ релации; фантастиката и реалноста како да ја маркираат границата на она што е и она што би можело да биде. Токму овие елементи ја градат атмосферата на романот од самиот почеток до крајот, како негов главен лик, опишана и доживеана од нараторот и придружена од ликовите на присутните баба и дедо, тетки и вујковци и отсутните родители. Во таа атмосфера посебно место имаат деталите, па така преку детаљот речиси до совршенство е предадена атмосферата на жештината, на здодевноста и на љубопитството, соединувањето со природата, култот кон растенијата и животните, кон домашната храна, кон Знаењето и наобразбата, кои, пак, ја поттикнуваат љубопитноста да се истражат динамичните релации на навидум неповрзаните нешта. Или, кажано поинаку, „тоа е атмосфера на ситуации со цврсто воден дисконтинуитет, со ‘губења’ и ‘наоѓања’ на деталите како клучеви за разбирање на романот“ (Корвезироска), роман што се карактеризира со „мајсторски опис, леснотија на раскажување приказни, сликовитост и алузивност“ (Капушевска-Дракулевска), нешто што македонската романсиерска продукција ја збогатува со нов начин на раскажување на автобиографското, мемоарското и историското, истовремено придонесувајќи за нов начин на негување на културата на сеќавањето.

Наместо заклучок, би констатирале дека константна карактеристика на досегашниот романистички опус на Урошевиќ е хибридноста, колажирањето (Андоновски), т.е. примена на „арс комбинаторичкиот прозен дискурс“ (Капушевска-Дракулевска). Во првите два писателот си игра со жанровите, па имаме своевидно мешање на прозниот и лирскиот исказ, т.е. на расказот и на романот, другите три, на овој или на оној начин, се врзуваат за популарните жанрови: со научната фантастика, со детективскиот роман и со бајката, а во „Маџун“ хибридноста се огледува преку мешањето на факцијата со фикцијата. Хибридноста е и начин авторот да ги претстави сопствените ставови за денешната културна ситуација и за состојбата на светот, да ги проектира можните последици и евентуалните излезни решенија, да ги посочи сопствените поетички ставови и, како и секоја добра книжевност, да претставува коректив на стварноста.

Литература:

- Андоновски, Венко. (2000). „Постмодерната ластовица“, во: *Дешифрирања*, “Штрк”, Скопје.
- Bakić, Ilija. Postmodernistička postapokalipsa. <http://www.art-anima.com/c14-prikazi/vlada-urosevic-dvorski-pesnik-u-napravi-za-letenje>
- Ѓорѓиева-Димова, Марија. (2015). „Книжевни каталози“, *Скопје Манускрипти*, бр.1-2 достапно на: http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2017/03/Manuskript_.pdf
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. (2019) „Категоријата „хронотоп“ во романот *Вкусот на ѝраскиџе* од Влада Урошевиќ“, <https://lektira.mk/kritika/kategorijata-hronotop-vo-romanot-vkusot-na-praskite-od-vlada-uroshevikj/>, објавено 23 мај 2019 год. и *Мираж* број 05
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. (2018). Белешка кон книгата Маџун.
- Мартиновски, Владимир. (2013). „Жанровските координати на романот *Дива лиџа* од Влада Урошевиќ“, во *Мираж*, Скопје, достапно на <http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/242-5/komparativni-poetiki/308-2013-04-23-12-53-52>
- Мартиновски, Владимир. (2015). „Интержанровските проникнувања во романите *Дива лиџа* и *Невесџаџа на змејот* на Влада Урошевиќ“. Скопје, *Манускрипти*, бр.1-2 достапно на: http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2017/03/Manuskript_.pdf

- Старделов, Георги. (2005). *Македонско сонце*, бр.593
- Танески, Трајче. (2015). „Архетипската шема на патувањето и на иницијационската тајна (Едно читање на романот Невестата на змејот од Влада Урошевиќ)“. Скопје, *Манускрипти*, бр.1-2 достапно на: http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2017/03/Manuskript_.pdf
- Ќорвезировска, Оливера. (2019). Раскажувачки Абраксас; стакато-интерпретација. <https://lektira.mk/kritika/raskazhuvachki-abraksas-stakato-interpretacija/>
- Урошевиќ, Влада. (1965). *Вкусот на ѝраскиџе*. Скопје: Култура
- Урошевиќ, Влада. (1994). *Мојата роднина Емилија*. Скопје. Култура
- Урошевиќ, Влада. (1996). *Дворскиот џоеџ во аџарџи за леџање*. Скопје: Култура.
- Урошевиќ, Влада. (2000). *Дива лига*. Скопје.
- Урошевиќ, Влада. (2008). *Невестата на змејот*. Скопје: Магор.
- Урошевиќ, Влада. (2018). *Маџун*, Скопје. Магор.

THE OPULENT VARIETY OF THE NOVELISTIC WORLD OF VLADA UROSEVIKJ

Loreta Georgievska-Jakovleva

Summary

The hybridity as a means to achieve a new form, emphasize one's own poetic views and describe the current conditions of culture, locally and globally, is the main feature of the novelistic work of Vlada Urosevikj, consisting of six parts "The Taste of Peaches" (1965), "My Cousin Emilija" (1994), "The Court Poet in a Flying Machine" (1996), "Wild League" (2000), "The Bride and the Dragon" and "Madzhun" (2018),

This hybridity manifests itself in the relativisation of the borders between faction and fiction, present and past, reality and imagination. Urosevikj's opus is characterized by variety of genres and postmodern parody and playfulness with the genre rules, i.e., with genre manipulation. Looking at the history of Macedonian novel, we can conclude that Urosehvikj enriches Macedonian prose works by introducing popular genres, such as detective, science-fiction novels and artistic fairytales. The evident palimpsest in Urosevic's work points to a specific cult of knowledge and education.

