вонр. проф. д-р Искра Тасевска Хаџи-Бошкова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

Филолошки факултет „Блаже Конески“

**Есејот како специфичен феномен**

**во творечките преокупации на Ерол Туфан**

Поставеноста на есејот во системот на жанровите претставува негово исклучително обележје и својство. Тоа произлегува од необичната поврзаност на фактичкото искуство и фикционалното преобликување, втемелена во неговата структура, што добива и своја карактеристична изразна компонента. Периферната поставеност на овој жанр среде класично (централно) поставените жанрови е нешто кое особено доаѓа до израз во еден несекојдневен меланж од содржински и изразни компоненти, каков што е поетскиот есеј. Тоа е доминантната обликотворна супстанца во која се структурирани поетските доживувања на дводомниот (македонски и турски) писател Ерол Туфан во неговата нова збирка *Несоници*, објавена во 2020 година од страна на издавачката куќа „ПНВ Публикации“. Изборот на оваа необична творечка форма (поетскиот есеј) несомнено сведочи за литературното искуство на авторот, со оглед на фактот дека тоа е негова четврта книга (која на некој начин ги дополнува неговите прозни есеистички искуства, повеќето пишувани во 90-тите години на 20 век и објавени во 2006 година, во збирката под наслов *Книгољубецот*). Овие факти сведочат за писателовата природна, но и развојна наклонетост кон овој жанр, која не е помала од неговите поетски преокупации, што е видливо и низ поетските збирки *Балкански син* (2013), *Камчето од Вардар* (2016) и двојазичната поетска збирка *Меланхолија/Melankoli* (2020). Во таа смисла, неговото творештво претставува суштински и неодминлив дел од развојот на македонската литература во 21 век, која е сѐ поразновидна и испреплетена со иновативни творечки пројави и тенденции.

1. **Есејот како творечка можност и „слобода“**

Доминантните студии за есејот како жанр ја потврдија неговата исклучителност и посебност, видливи уште од времето на неговото создавање. Тој претставува плод на времето на ренесансата, со оглед на иновативноста на овој културен период од развојот на човештвото, односно резултат на дејноста на Мишел де Монтењ, кој во 1580 година ги објавува првите две книги од неговите *Есеи*. Тие се дополнети со автобиографските есеи од третата книга, како и со други такви форми во четвртото издание, кое е објавено во 1588 година (Cohen 1993: 20). Мошне е интересен фактот дека Монтењ е авторот кој твори на соодветен начин, но и го дава терминот на жанрот, нарекувајќи го творечкиот облик во кој пишува „essai“ (обид, оглед, есеј), втемелувајќи ги на таков начин и неговите жанровски специфичности. Монтењ верувал во потенцијалот на овој жанр и го согледувал првенствено како средство за „испитување на моите природни способности, а не на оние стекнатите“ (Montaigne 1993: 159). Значењето на Монтењ како создавач, но и практикувач на овој жанр може да се согледа и пошироко, особено во врска со неговата улога на предвесник на подоцнежните тенденции на рационализмот и просветителството. Имено, во есејот насловен како „За канибалите“, кој претставува извод, односно компилација од неговите читателски искуства за Бразил, тој доаѓа пред Русо до неговата теза за „благородниот дивјак“, кој го подучува човекот за неговата сопствена културна и цивилизациска несовршеност. Монтењ е воодушевен од природната едноставност и изворноста на мислата на овие народи, која не е поматена од интелектуалната заблуда, поткрепувајќи го тоа со мислата на Сенека – тие се „свежи луѓе од рацете на боговите“.

Импресивната природа на есејот и неговата необичност е особено истакната во литературнотеорските расправи. Така, рускиот и американскиот теоретичар Михаил Епштејн ги доведува во врска романот и есејот, бидејќи нивната корелација е особено видлива во времето на ренесансата, сметајќи ги не само за „жанрови врсници“, туку и за „жанрови соборци“ (Епштејн 1997: 15). Тие не само што ја дополнуваат творечката мапа на ренесансата туку сведочат и за важноста на хетроглосијата (разнојазичноста), односно за говорните разновидности кои, според Бахтин, претставуваат едно од доминантните својства на романот (Bahtin 1989: 58-92). Ако земеме предвид дека фасцинантната помешаност на различните творечки и општествени акценти во романот на Рабле, *Гаргантуа и Пантагруел* (1552), кореспондира со потрагата на Монтењ за редефинирање на сопственото јас во контекст на различните општествени околности, тогаш ставот на Бахтин може слободно да се прошири и на својствата на есејот (како што посочува и Епштејн). Хибридната природа на есејот ја потврдува и македонската теоретичарка Катица Ќулавкова: „Облик на метафикција и на литераризирана теорија и херменевтика, на несистематска филозофија и фрагментирана белетристика“ (Ќулавкова 2007: 163).

Природата на есејот се проблематизира и во однос на доминантноста на индивидуалното искуство (главно во содржината). Во тој контекст, Епштејн посочува дека есејот недвосмислено кореспондира со автобиографијата, девникот и исповедта, но неговата специфичност се состои во фрагментарната природа на субјектот (Епштејн 1997: 13-14), бидејќи тој „секогаш може да се појави како ’не-јас‘ (...)“. Во тој контекст оди и промислувањето на Татјана Б. Ефтимоска за специфичноста на субјектот во есејот, бидејќи во него „меѓу спознавачот и спознанието постои знак на равенство. Но, кога конечно равенството ќе се постигне, спознанието не застанува таму; тоа ги преминува границите во циклично движење кое повторно се влева во свеста на она јас што спознава“ (apud Мојсова-Чепишевска 2011: 268). Во контекст на природата на спознанието стои и релацијата на расказот (новелата) и есејот. Така, Миливој Солар (Solar 1985: 58-59) забележува дека тие се разликуваат според материјалот со кој оперираат (епизоди од животот наспрема литературата или друг животен феномен како материјал), но и во однос на методот на заклучување за настаните – неможноста да се дофати смислата на фрагментираниот живот во расказот наспрема неможноста да се изведе конечно и потполно знаење од творечкиот потфат во есејот. Спознавачката свест во есејот ја предодредува необичната околност која се пројавува како некаков предуслов за есеистот, односно неговата „културна повеќестраност“, како што ја нарекува Епштејн, која овозможува тој да се пројави како сублимат од најразлични творечки и мисловни тенденции. Оттаму, во извесна смисла, потекнува и неговата креативна слобода.

1. **Поетскиот есеј на Ерол Туфан како повисок вид на рационализација**

Читателовото соочување со есејот претставува можност за преиспитување на темелните категории на пишувањето воопшто, како и на естетичките категории поврзани со него. Есејот со својата природа имплицитно упатува на феноменот на миметичкото, кој бара темелно превреднување. Како што укажува Адорно, уметничкото преобликување претставува „реакција на грдата ирационалност на рационалниот свет како поделен свет“ (Adorno 1979: 107). Тоа би значело дека миметичноста во делото е само едно од средствата со кои тоа го достигнува аристотеловскиот идеал на целосност и завршеност, што од друга страна не значи дека делото не е во критичка корелација со „стварноста“ по себе, онака како што ја рефлектира надворешниот свет. Во таа смисла, есејот не влегува во категоријата на дела кои се спротивставуваат на привидната хармонија на светот со сопствената ирационалност (во смисла на нешто кое го поткопува темелниот поредок). Тој се обидува, преку поинаквиот пристап кон материјалот од стварноста, кој често се манифестира преку научниот метајазик, да ги сопостави различните општествени и културолошки позиции, што води кон идеалот за „уметничко манифестирање на ирационалноста“. Таков е и ставот на Данило Киш кога вели дека „есејот го носи рационалистичкото јадро, кое поезијата и романот го носат во себе во матниот раствор од зборови и изрази“ (apud Зивлак 2000: 185).

Актуелноста на прашањата со кои се занимава есејот, како и неговата релативна едноставност и способност да поттикнува на подлабоко промислување, го прават есејот единствено читателско искуство, кое скоро и да нема друг соодветник од овој ранг. Спекулативноста на есејот неслучајно се доведува во врска со поезијата, па дури и со поезијата во проза. Во овој контекст, врз основа на разликата меѓу фикцијата (прозата/раскажувањето) и дикцијата (поезијата), која ја дава Жерард Женет, Бранислав Облучар заклучува дека „есејот е книжевен жанр кој со оглед на своите карактеристики ја негира вообичаената претпоставка дека ’духот не може истовремено да биде убеден и заведен‘ (...)“ (Oblučar 2014: 89). Читателовата позиција претставува нешто кое темелно го превреднува статусот на жанрот, но и на модусот есеј, бидејќи неговото својство да биде „антитоталитарна тотализација“ (Епштејн 1997: 69) во суштина се отелотворува низ свеста на читателот, кој е недвосмислено поттикнат да ги преоцени и промисли актуелните стојалишта за одредени прашања.

При пристапувањето кон творештвото на Ерол Туфан, читателот е најпрво соочен со фактот дека станува збор за автор кој се вградува во доминантните текови на македонската литературна традиција, како еден од оние творци кои го прошируваат сфаќањето на авторовата вдоменост (домовност). Како што забележува Науме Радически, јазикот и татковината претставуваат „најавтентичниот дом“ на творецот, „во татковината и во јазикот во кои се родил, писателот најсигурно и највистински е вдомен и домува дури и тогаш кога самиот се дели од нив“ (Радически 2011: 127). Ерол Туфан претставува еден од оние автори кои одлично ги практикуваат јазиците на различните културни средини во кои се втемелени, а кои се најчесто поблиски или подалечни на сосема релативен начин. Покрај на македонски и на турски јазик, Туфан пишува и објавува и на српски јазик, што ја дополнува претставата за авторовата хетеротопична вдоменост. Неговата фасцинација од есејот како медиум за изразување на природната наклонетост кон книгите доаѓа до израз и низ неговото поимање на „книгољубецот“, кој е принуден да прави селекција од граѓата, бидејќи тој „поседуваше многу книги – а на располагање само еден живот!“ (Туфан 2006: 7). Од друга страна, Туфан е недвосмислено импресиониран од биографиите на познатите личности, слично како и „хуманистот Цвајг“ од истоимениот есеј, кој претставува своевидно алтерего на авторот: „Хуманизмот на Цвајг не може еднострано да се врзе за неговото еврејско потекло, или пак за неговиот немирен дух кој постојано истражува. Тој се формира во европскиот центар на културата, во метрополата Виена (...) каде што во библиотеките, кафеаните и домовите покрај германските се наоѓале француски, италијански и англиски списанија и позначајни литературни изданија од областа на уметноста и културата“ (Туфан 2006: 24-25).

Поетските есеи во збирката *Несоници* на Ерол Туфан, на некој начин, ги апсолутизираат неговите претходни авторски стремежи. Сакајќи да упати на различните културолошки проникнувања кои се присутни во делото, Туфан го истакнува фактот дека на книгата *Несоници* не може да ѝ се забележи фокусираноста врз европоцентричната перспектива, бидејќи тоа не е научен труд, туку „книга – обид за поетска есеизација на лесно проверливи факти, направена од еден човек, која го изразува неговиот субјективен поглед на нештата“ (Димков 2020). Во таа смисла, тој е раководен од принципот на „кафе-културата“, кој условува материјалот да биде жив и податлив за разговор, размена и постојано преосмислување. Творечките несоници значат афинитет кон понирањето во непознатото и сензибилното, она кое е најпрво понудено за спознавање преку искуството, а отпосле практикувано и како знаење, па преобликувано во естетичка смисла. Клучната точка во создавањето на овие поетски есеи се состои во изборот кој е мошне свесен и го изразува поривот, односно желбата кон „моралното (етичко) усовршување на спознанието“ (Kant 1992: 42). Тоа, од една страна, ја содржи логичката јасност, а од друга страна како негова природна нужност се појавува естетската раскошност на стилот. Селекцијата како принцип се согледува и во ставот на Владимир Мартиновски: „Ерол Туфан нема претензија да ни ги раскажува исцело биографиите на творците, туку тој прави поетски медитации и есеизирани поетизации, втемелени врз несомнени (и лесно проверливи) факти од нивните животописи (...) суптилно ни посочува што е тоа што ги прави значајни, неодминливи и ненадминливи за колективното паметење и за културната историја на човештвото“ (Мартиновски 2020: 89).

Стуктурата на делото *Несоници* недвосмислено упатува на инхерентната и длабоко прочувствувана хармонија, која кореспондира со хармоничната поставеност на нештата во светот. 99. несоници на Туфан, врамени преку мотото преземено од есејот на Толстој за уметноста, во суштина, ја рефлектираат хибридната природа на неговата творечка замисла, во чие средиште е поставено спознавањето на вистината како врвен идеал на каков било вид разбирање. Како што забележува Венко Андоновски, „стихозбирката е една мала енциклопедија од 99 ’несоници‘ (кај Туфан, во неговата лична ars poetica подигнати на ниво на негов *книжевен жанр*)“ (Андоновски 2020: 93). Нумеричката симболика која се рефлектира низ ваквата поставеност на поетските есеи, според Андоновски, сведочи за „*епифаничноста*, односно *објавата на Бога*“ како ефект од читателско искуство од и со книгата. Интересно е дека книгата претставува своевидно симболичко средиште на спознанијата од различните уметности (вајарството, фотографијата, литературата, сликарството, архитектурата, филмот, музиката), што го одразува авторовиот енциклопедиски стремеж, дополнет со одредени филозофски промислувања и спекулации. Книгата истовремено поттикнува нужно интермедијално проникнување во нејзината суштина, кое е симулирано низ репродукциите од делата на македонскиот сликар Стефан Хаџи-Николов. Во почетокот, есеите неслучајно ја рефлектираат вечната тема за мимезисот во уметноста, која се промислува како ефект од играта на темнината и светлината во фотографијата: „Во нивните дневни / Очи барав ѕвезди / Одамна изгасени во / Вселената“ (Туфан 2020: 11). Тоа поимање на Зандер во есејот се поврзува со творечките ставови на Ансел Адамс за одразот и уметноста, видливо и низ сопоставувањето на творечките визии на Вокер Еванс и Јусаф Карш (натурализмот и идеализмот).

Првите десетина есеи во збирката на Туфан, кои се однесуваат на уметноста на фотографијата, недвосмислено ја потцртуваат примордијалната поставеност на другоста и нејзината нужност за продабоченото спознание. Тој Друг не се согледува само преку оние „изроди од луѓе“, по кои трага Арбус, како некаков вид абјекти, кои претставуваат и своевидна закана, туку тоа се и погледите кои како да господарат среде ужасната појава на непосакуваното. Овде е видлив потегот на есеистот, кој копнее кон достигнување на мултиплицираното, односно полицентрично себство, видливо во манирот на пресекувањето на текот на сопствената свест со објективниот тон на дистанцираниот набљудувач. Иако во повеќето случаи е јасно назначена дистанцата меѓу спознавачкиот субјект и предметот на анализа, често природата на есејот на Туфан ги поништува таквите граници, што е видливо во есејот за Мевлана: „Само оној којшто ќе се изгуби во / Неговите стихови, само тој / Ќе се пронајде себеси...“ (Туфан 2020: 33).

Поетскиот есеј на Туфан се обидува да продре во најдлабоките нијанси на творечката постапка на различните автори, со цел да го потцрта она што нив ги прави поинакви и специфични, првенствено во однос на традицијата кон која припаѓаат. Во раниот прозен есеј, посветен на Кафка (Туфан 2006: 14-17), Туфан се осврнува кон биографијата на овој автор во контекст на неговите творечки и идејни преокупации, кои ја доближуваат онаа страна од неговиот живот која најчесто останува затемнета. Овој есеј, како и подоцнежниот поетски есеј, на некој начин, ги потврдувааат авторовите професионални, но и поетички размислувања и ставови (веројатно не е случајно тоа што и Туфан е правник и писател, како Кафка, споделувајќи ја неговата максима дека „*Ништо не е толку сериозно / Во овој свет во којшто постои смртта*“). Запрашаноста пред фактичката вина на Јозеф К. за Туфан значи поттик за анализирање на „вината“ на писателот воопшто, којшто е осуден на последиците кои ги носи реализирањето на творечкиот порив. Таа актуализација на стремежот најчесто значи симболичка смрт, не само на авторот туку и на неговото дело (во материјална смисла), во корист на идејата која ја разбива застоената идеолошка средина. Оттука, и во структурна смисла не е случаен фактот што постулирањето на широкото подрачје на литературните творци, кои добиле свое место во збирката *Несоници* на Туфан, почнува со промислувањето на делото на Кафка (во 14. есеј), кое сега се согледува од аспект на неговата иманентна поетика. Во фокусот е поставено прашањето за алиенацијата на човекот и неизбежноста на системот кој ја уништува не само човековата, туку и творечката слобода, потцртани преку семоќниот процес кој се води не само против човекот, туку и против човештвото воопшто.

Во низата поврзани „поетски медитации“, односно во есеите посветени, или (подобро речено) инспирирани од творештвото на Гете, Данте, Хомер, Сервантес, Шекспир, Балзак и Достоевски, есејот се издигнува преку засилувањето на неговиот метакритички потенцијал. Така, иако литературната критика не би се согласила со фактот дека Гете, „Низ устата на младиот Вертер / Како да зборуваше за својот / Прекрасно поминат етаблиран живот“ (Туфан 2020: 20), првенствено поради тоа што тој низ таа визија го опишуваше отпорот кон мисловната неподвижност на тогашната средина, која ја оневозможуваше искрено сензибилната душа (граѓанската класа) да го реализира својот порив, ова упатување на Туфан отвора можност за промислување. Смислата на овој сегмент може да се протолкува во корист на следниот, во кој се забележува потцртувањето на силата на уметноста и нејзината апсолутна моќ, која дава „оддишка“ од строгоста и едноличноста на светот, ограничен од правните норми. Во овој есеј е несомнена корелацијата на автопоетичките ставови со иманената поетика на Гете, вклучувајќи го тука и широкото подрачје на субјективноста. Авторот прави интересно интертекстуалното поврзување на ликот на Фауст, изразен во делата на Марло и на Гете, што го потврдува Туфан како искусен читател, но и вешт литературен деец, кој умешно се движи по дискретните патишта на литературната историја. Тоа се забележува и во есејот посветен на Сервантес, особено при необичното понирање во творештвото на овој автор, преку негово позиционирање во општоевропскиот контекст. Иако Сервантес не е првиот кој го инаугурираше романот во европската средина, неговото значење е поливалентно, што Туфан го изразува преку одредени интригантни факти: „Дури и напиша драма *Нуманција* сместувајќи ги / Настаните во времето на римскиот / Војсководец Сципион... / Но драма е нешто друго, ќе му / Префрлеше Лопе де Вега, / Доминантниот автор во тоа време“ (Туфан 2020: 22). Таа необична склоност да се најде суштинското во едноставната (општопозната) забелешка може да се види и во есејот посветен на Шекспир, каде читаме: „За универзалноста на неговите карактери / Потврда повеќе е што 24 сателити на планетата Уран / Ги носат токму имињата на Шекспировите јунаци“ (Туфан 2020: 23).

Во редицата писатели посебно место заземаат жените писателки, од кои е неслучајно одбран еден пример од англиската викторијанска епоха (Џорџ Елиот), како и претходничката Џејн Остин. Уметничката вештина на Марија Ен Еванс (Џорџ Елиот), која се однесува на демаскирањето на „доминантниот лажен морал на машкото општество“, е доведена во корелација со нејзините „слободоумни врски“, сето тоа промислено во контекст на филозофските идеи со кои се напојувала авторката. Таквото потцртување на феминистичките идеи е видливо и во есејот за Џејн Остин, која „расчистува со романтизмот“ и го овозможува развојот на англиската литература кон реализмот. Во овој дел (од 30. до 40. есеј), посебно место зазема есеистичкото промислување на дејноста на Вирџинија Вулф, па иако тој есеј не е систематично или схематизирано поврзан со претходните две авторки од англиската литература, акцентот е повторно ставен на „улогата на жената во доминантно машкиот свет“ (Туфан 2020: 38). Тука е и демистифицирањето на едноставното сфаќање на Вулф како „латентна наследничка“ на поетесата Сафо, со сите импликации кои тоа ги подразбира. Среде овие есеи кои се однесуваат на културно разновидни писатели, своето место го наоѓа и сестраниот и национално неомеѓен суфистички поет Мевлана Џелаладин Руми (токму во 33. есеј), чија мистичност се преплетува со иманентната потрага по длабока смисла на есеистот Туфан, со женската сензибилност, но и со вечните прашања на човештвото воопшто. Тука се потенцира длабоката духовна врска на Руми со Шемси Тебризи, што на вистински начин ја објаснува дејноста на двајцата автори, потенцирајќи ја креативната сила на есејот, во кој истовремено се промислува, пресоздава и критички проценува. „Сонцето од Тебриз – ученик и учител / Во исто време ја разгоре желбата за пеење... / Обајцата создадоа толку стихови / Што ја обележаа целата епоха во Мала Азија... / И затоа во ова кратко обраќање до Руми / Во негов стил велиме дека / Само оној којшто ќе се изгуби во / Неговите стихови, само тој / Ќе се пронајде себеси...“ (Туфан 2020: 33).

Од есеите посветени на литературната вештина, кои бликаат со низата поетички, но и автопоетички импликации, сметаме дека посебно треба да се промислат есеите посветени на Мишел де Монтењ и на Штефан Цвајг. Тие несомнено сведочат за посебната наклонетост на Туфан кон есејот како творечки феномен, но и за необичната креативна вдоменост на авторот кој не е единствено и примарно писател. Есејот заведува со својата исклучителна природа и овозможува длабока саморефлексија за природата на творечкиот процес воопшто: „Беше доцна за поезија, ама не сакавме / Да го напуштиме флуидот во себе. Излезот го најдовме во оригиналната форма на Монтењ. / Имаше само едно дело од овој правник и градоначалник / Од Бордо, дело кое до ден-денес не е целосно / Воедначено, ама и такво нецелосно / Е ненадминато (...)“ (Туфан 2020: 39). Оној „здрав разум“, кој се одржува преку читањето на есеите на Монтењ, како и нивната инспиративност, како што истакнува Туфан, ја потцртуваат силата на неговото дело, кое било несомнено пред своето време. Есејот посветен на Монтењ највидливо ја рефлектира врската на есеизираното поливалентно јас со литературата, односно со феноменот за кој станува збор, бидејќи корелацијата веќе не е само еднострана (од стварноста и здравиот разум кон индивидуалниот живот), туку и повеќенасочна, движејќи се понекогаш и во обратен правец. За таа необична поставеност на есеистот среде животот сведочат стиховите посветени на големиот Цвајг, чија исклучителна творечка дарба го поттикнува есеистот Туфан да ја промисли не само интелектуалната, туку и емотивната (емпатична) врска на творецот со претходникот, но и со неговото дело. Есеистот, движејќи се по рабовите на материјалот кој го проучува, истовремено ги допира и границите на сопствениот живот, понирајќи во сеопштата разумност како човек осуден на сопствениот егзил: „Прогонот можеби го носеше во крвта / Како припадник на исфрлените од / Ветената земја, но тој мислам дека / Се самопрогони само поради сопствената ученост / И искрена човечност (...)“ (Туфан 2020: 41). Ова место недвосмислено сведочи за блискоста на поетскиот есеј на Туфан со есеизираната биографија, која нужно ја подразбира емпатичната врска со материјалот кој се иследува, барајќи истовремено и таков начин на читање на делото (Benton 2009: 38).

Мисловниот и спознавачки потенцијал на есејот доаѓа до вистинска афирмација некаде на средината од збирката, каде исклучително хармонично се сопоставуваат стојалиштата на Еразмо Ротердамски и Волтер, Сартр и Ками, но и на Еко и Бодлер. Низ дискретна иронија се истакнува необичното, неканонско дејствување на Еразмо, како и неговиот порив да ги помири противречните ставови на католицизмот и реформацијата. Сето тоа кулминира со ироничното потцртување на променетата перцепција на делото на Еразмо, кого денешната католичка и протестантска идеологија го препорачуваат „како клучна / Научна програма на европските универзитети“ (Туфан 2020: 42). Од друга страна, при сопоставувањето на Ками и Сартр, Туфан ја постулира специфичната зависност меѓу животот и делото на авторот, што се проблематизира и низ фактите кои се извлекуваат од неговата биографија. Така, тврдењето дека дури и смртта на Ками беше своевиден апсурд е изведено од спознанието дека во неговите дела „сѐ беше апсурд“. Слично, промислувањето на неговото разидување со Сартр се гледа како плод на нетрпеливоста на Ками, „Кој не прифаќаше филозофско образложени / Разумни толкувања“ (Туфан 2020: 45). Иако литературната критика би имала забелешка на ова промислување во корист на антиисториската перспектива на Ками, кој одби да заземе поактивна улога во тогашниот историски процес, чија рамка беше борбата за независност на Алжир, истакнувањето на оваа „антифилозофска“ перцепција на Ками оди во контекст на неговото несогласување со историското врамување и заробување на „човекот на апсурдот“, како резултат на поврзаноста на марксизмот и егзистенцијализмот во дадениот период. Мошне вешто, непомирливите творечки позиции, изразени низ есеите за различните писатели, Туфан ги хармонизира во есејот за Еко, чие дело е многу повеќе од промислување и практикување на литературата, односно нешто што бара исклучителна вештина на читање. Критичката острица на Туфан е често насочена и автопоетички, за што сведочи есејот за Сафо: „Нејзините песни само во придружба на лира / Можеа токму пред 2.500 години да / Го доловат она чувство што ние денес / Само се обидуваме да го преповторуваме / Но остануваме на обидот да создадеме *лирска поезија*“ (Туфан 2020: 68).

Како одреден далечен одглас на Хегеловата поделба на видовите уметности во неговите *Предавања од естетиката* (Hegel 1975), во есеите на Туфан се забележува недвосмислена поврзаност на класичната и романтичарската уметност, односно на вајарството од една страна и поезијата/литературата, сликарството и музиката од друга. На мошне интересен начин, во есејот посветен на необичната надареност на Леонардо да Винчи и неговата вештина да го поткопува принципот на мимесата („стварност ли е слика ли е“), оваа констатација се доведува во корелација со вестите од популарната култура, со што се хибридизира формата на есејот. „И една програма на Бил Гејтс потврди дека / Ликот на *Мона Лиза* 83 отсто оддава среќа / 9 отсто здодевност, 6 отсто страв и 2 отсто револт... / Математички израз на она што го гледаме...“ (Туфан 2020: 25). Со таков отворено дијалогичен, но и критички тон е потцртана констатацијата која ја читаме во есејот за Пикасо: „Велеше дека уметноста е лага која ни / Помага да ја откриеме вистината“ (Туфан 2020: 26). Несомнената поврзаност на различните видови уметности Туфан ја детектира и при отсликувањето на личноста на Микеланџело, во чиј творечки профил интерферираат напорите за создавање на импресивните скулпторски дела и оние насочени кон создавање на „над 300 сонети и мадригали“. Таа визија за ренесансната уметност, преточена низ идеалот на хармонизираното и симетрично човеково тело, кулминира во промислувањето на дејноста на сликарката Артемизија Џентилески, која „за модел го имаше своето тело и лик“. Сликарството, поради доминантно визуелната компонента и играта на боите како примарно средство, во историјата на човештвото најчесто ги инаугурирала модерните текови во уметноста воопшто, па Туфан не заборава да ни ја доближи врската на дејноста на Хокусаи со стрипот, како и зародувањето на поп-артот преку „сликите работени на фотографија“ на Енди Ворхол.

Стремежот на Туфан да ги засведочи својствата на различните уметности низ есеите се движи во рамките на нивните доминантни обележја, што се аргументира преку соодветно истакнување на нивниот однос кон феномените од постојниот свет и кон природата на уметноста воопшто. Така, во есеите посветени на различните композитори, следењето на нивната дејност е проникнато со одредени упатувања за општествените случувања во тоа време, но и со визуелните прикази на Хаџи-Николов, што поттикнува поливалентни интерпретации. Музиката е најголемиот отпор на човештвото кон природата на уметничката имитација, па тој факт е потцртан со доза на иронија во есејот посветен на Бах, кој „прв го воспоставува т.н. институционално творештво“. Музиката е истовремено идеaлната потврда за природата на поезијата воопшто, па оттука автопоетички прозвучува фрагментот посветен на Вагнер: „Ноќе не спијам / Фантазирам / Утрото треба да ја / Породам / Сериозноста на вистината / Дека ако може / Да лета Икар дење / Тогаш ќе полета / И мојот Холанѓанец ноќе“ (Туфан 2020: 73). Тој недостиг на интерпункција и/или недоследното бележење на стихот ја откриваат субверзивната моќ на музиката и поезијата, кои се творат исклучиво ноќе, во посебна пригода, кога се активира способноста „да ги ВИДАМ овациите и мислите“. Низ есеите, Туфан на мошне отворен начин полемизира со доминацијата на визуелното во културата воопшто, па веројатно како знак на одреден исклучок се внесените неколкумина актери и режисери, од кои е особено интересен есејот посветен на Одри Хепберн. Нејзината појава е сопоставена со онаа на Мерилин Монро, како два краја на еден само привидно случаен феномен во филмската уметност, при што е доминантно нивното изедначување со одредени симболи, користени од (пре)создавачкиот културен контекст.

Промислувањата на Туфан за симболичната уметност par excellence, односно за архитектурата и градежништвото, најавтентично го изразуваат дијалогот меѓу Истокот и Западот, кој е недвосмислено вграден во формалната и идејна структура на книгата. Делата на величествениот архитект Мимар Синан, меѓу кои се вбројува и џамијата посветена на Сулејман Величествениот, зборуваат за неговиот исклучителен и препознатлив стил на творење. Низ метафоричните стихови на Туфан избива неговата импресионираност од делата на овој автор, но и скриеното значење кое им е својствено: „Малкумина знаат за неговата / Неостварена љубов кон императоровата ќерка, која / Ја искажуваше преку цветот скриен негде меѓу / Лавовите и столбовите на архитектонските дела. / *Лалето е нужниот Синанов потпис* / И само упатените очи ќе го распознаат овој симбол“ (Туфан 2020: 28). Оваа визија за источниот градител се дополнува со размислите за познатиот Хиподам од Милет, чија склоност кон ред и хармонија ја истакнува дури и Аристотел, а Туфан полемички нѐ потсетува дека овие конструктивни принципи се применети и во „постземјотресно Скопје“. Визијата за импозантните градители на Туфан кулминира со есеите за градителските напори на Исидор од Милет и Антимиј Тралски, кои со градењето на Аја Софија создаваат импресивно дело кое сведочи за културната интеференција меѓу Истокот и Западот. Авторот не заборава да извлече паралела меѓу ова неодминливо општочовечко наследство и *Сината џамија* на султанот Ахмед I, како сведоштво за истрајноста на градбата среде земјотресите, кои не се секогаш и само природни непогоди. Како што забележува Мартиновски (Мартиновски 2020: 91), книгата се отвора со Роден, а завршува со енциклопедистот Денис Дидро, што сведочи за „енциклопедискиот карактер“ на ова дело. Поетската визија ја маркира несоницата на Мислителот (на Роден), како почетна инстанција од која поаѓа, за да кулминира со „просветлувањето“ на Дидро, кој со својот подвиг прави повеќе од потег против грубата референцијалност на изразот. „И го натера секого да чита член по член / Од значењето на поимите – зборовите како / основни алатки со кои го толкуваме животот“ (Туфан 2020: 87).

1. **Есејот и неговата субверзивна природа**

Тргнувајќи од заклучоците на Адорно за есејот како форма (Adorno 1991), можеме да согледаме неколку клучни елементи, низ кои повторно се расветлува специфичната природа на есејот. Во неговата суштина се врамени „среќата и играта“, па со тоа тој се спротивставува на изведувањето на дефиниции и конечни концепти од бесконечната игра на означувањето. Од една страна, тоа значи дека иако есејот носи одредена доза на спознание, тој е секогаш „радикален во неговиот нерадикализам“, што би значело дека местото каде се случува преиспитувањето е секогаш она внатре, во сферата на спознавачот или на делото. Тоа се потврдува и со фактот дека „тој е чист постмодернистички жанр по самата своја еклектичка сушност“ (Мојсова-Чепишевска 2011: 267). Низ поетските есеи на Туфан, есејот се спротивставува на зацврстените и суштински поими, земајќи го она што е нестабилно во спознанието како примарно и етаблирано, претворајќи ја свеста на творецот и на читателот во „арена за интелектуално искуство“. Во таа смисла, есејот е една од најхибридните жанровски форми, која бара многу повеќе од само вешто оперирање со поимската или изразната фактура на кој било јазик.

**Користена литература**

Андоновски, В. 2020. „Encyclopaedia poetica на 99 инкаранции на божеството“, Ерол Туфан *Несоници*. Скопје: ПНВ Публикации, стр. 93-99.

Димков, Т. 2020. „Интервју со Ерол Туфан: Творештвото е посег по бесмртноста“, *Слободен печат* 26.05.2020, https://www.slobodenpecat.mk/intervju-so-erol-tufan-tvoreshtvoto-e-poseg-po-besmrtnosta/

Епштејн, М. 1997. *Есеј*. Београд: Народна књига-Алфа.

Зивлак, Ј. 2000. „Поговор“, Данило Киш *Есеји (аутопоетике)*. Нови Сад: Светови, стр. 185-189.

Мартиновски, В. 2020. „Пофалба на творечките несоници“, Ерол Туфан *Несоници*. Скопје: ПНВ Публикации, стр. 89-91.

Мојсова-Чепишевска, В. 2011. *Игра и симулации*. Скопје: Галикул.

Радически, Н. 2011. *Пред алфа и пред делта*. Скопје: Македоника литера.

Туфан, Е. 2006. *Книгољубецот (придружуван со други есеи и прозни записи)*. http://makedonija.rastko.net/cms/files/books/4cab2bbc186e8

Туфан, Е. 2020. *Несоници*. Скопје: ПНВ Публикации.

Ќулавкова, К. 2007. „Есеј“, *Поимник на книжевната теорија,* прир. К. Ќулавкова. Скопје: МАНУ, стр. 163-164.

Adorno, T. V. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.

Adorno, T. V. 1991. “The Essay as a Form”, *Notes to Literature*, vol. 1, ed. Rolf Tiedemann. New York: Columbia University Press, pp. 3-23.

Bahtin, M. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.

Benton, M. 2009. *Literary Biography, An Introduction*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Cohen, J. M. 1993. “Introduction”, Michel de Montaigne *Essays*. London: Penguin Books, pp. 9-22.

Hegel, G. W. F. 1975. *Lectures on Fine Art*, vol. I. Oxford: Oxford University Press.

Kant, I. 1992. *Lectures on Logic*, ed. J. Michael Young. Cambridge: Cambridge University Press.

Montaigne, M. 1993. *Essays*. London: Penguin Books.

Oblučar, B. 2014. „’Kondicionalna istina‘ – esej kao književni žanr“, *Umijetnost riječi* LVIII, br. 1. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 75-90.

Solar, M. 1985. “Teorija novele”, *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija (I)*. Beograd: Rad, str. 37-83.