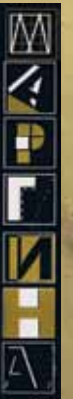


**MAN**  
**#4-5**  
Темплум, Јуни-Јули, 94



МАРГИНА Бр. 4-5,  
јуни-јули 1994  
Редизајн 2010

\*\*\*\*\*

МАРГИНА, редакција:  
Жарко Трајаноски, Венка Симовска,  
Абов Горан, Бане, Г.Н.Ом  
Графичко уредување: КОМА  
Издавач: КОМА/ТЕМПЛУМ

Илустрација на корицата: Ева Хан

\*\*\*\*\*



# СОДРЖИНА

## УМЕТНОСТА И НАЦИОНАЛНИОТ ИДЕНТИТЕТ (КРИТИЧКИ СИМПОЗИУМ)

6

## ПСИХОТЕРАПИЈА, НЕКОИ ДРУГИ ПРОБЛЕМИ КРЕАТИВНО НЕДОРАЗБИРАЊЕ:

- ◎ НЕМА БЕГАЊЕ ОД ЈАЗИКОТ - STEVE DE SHAZER 24
- ◎ ДЕКОНСТРУКЦИЈА И ТЕРАПИЈА - MICHAEL WHITE 40

## РУСКА "АЛТЕРНАТИВНА" ПРОЗА

66

- ◎ ОСКВЕРНУВАЧОТ НА ГРОБОВИ - ВЈАЧЕСЛАВ ПЈАЦУХ 67
- ◎ ХАРОН - АЛЕКСАНДАР ТЕРЕХОВ 73
- ◎ ЧУДЕН РАСКАЗ - СЕРГЕЈ МЕДВЕДЕВ 79

## "ЛОКАЛНА СЦЕНА"

82

- ◎ ШЕСТ ПИСМА, КЕЛН-СКОПЈЕ, 1989. - СТАНКОВСКИ/  
ВУЛКАНСКИ 84
- ◎ ПОЕТОТ И СИРЕНИТЕ; "РАЗГОВОР" СО ЕНЦЕНСБЕРТЕР  
(СПЕЦИЈАЛНО ЗА "МАРТИНА", ОБРАД САВИК) 90
- ◎ ПРОФИЛ - ФАБРАБЕНД:  
НАЈГОЛЕМИОТ НЕПРИЈАТЕЛ НА НАУКАТА - JOHN  
HORGAN 96

## ЛИШАН (ВТОР ДЕЛ)

- ◎ БИОГРАФСКО ДОСИЕ 101
- ◎ БРАЧНА ПОНУДА - ФРЕНСИС ЊУМАН 103
- ◎ ПРАШАЊЕ НА ПЕРСОНАЛИТЕТОТ - ИВ АРМАН 122

## МАРГИНА, ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ (3)

“Маргина” (= Темплум) е паразит врз големото тело на Сорос-чудовиштето кое (питомо, неспретно, чудесновишно, промислено, обои по желба) чекори кон некаква си идеалистичка анаформоза од утопија, гибсоновски наречена дистопија или бодријаровски: скиомахија (борба со сенка). *Сеџи се кој си, кој е џвојоџ инџерфејс, кои се џвоиџе динамички инџуџи и ауџџуџи шџо џе одржувааџ!* Може и побенигно: Маргина/Темплум е една птичка што дреме врз дебелокожестиот носорог, гребејќи се од него како од извор но едновременно и штитејќи го од гадните вошки. *Сеџи се кој си, кој е џвојоџ инџерфејс!* Сорос-проектот е холистички круг од (фамозните слотердијковски) идеализам, морализам и ресентиман: руски кукли матрјошки: *Сеџи се!* Најскапите слики на светот (Пикасо, Ван Гог, Моне, Матис, по 40-50 милиони долари) или опишуваат сиромаштија или сликарите ги правеле без две пари в џеб. *Сеџи се кои се џвоиџе динамички инџуџи и ауџџуџи!*

Секој проклет долар добиен во Маргина/Темплум свртен е триесет пати и го буши џепот ко радиоктивно желевец забравено во облеката на смотаниот, вечно осуден на беда и глупост, Хомер Симпсон. *Сеџи се!* Башка повеќе жежи затоа што “културата” (во чие опкружување се обидува да дише на шќрги и да биде одвај видливо, ко Челичната Шепа, ова ситно, наказно телце по име Маргина/Темплум, некакво си хибридче од пар култури, и затоа опасно) речиси дека е на ниво на племенска култура, без критериуми, релации, фидбек, самопрогласена, самобендисана, без најобична рецепција (а камоли “критична!”), култура во која бавењето со книги или е работа на примитивни социјалистички профитери-гребатори или најџрн идеализам кој за кратко време ишмукува толку што човек се претвора во школка, во ехо на згазен молител.


И кога во таква една култура (во која илјадници луѓе проживеале цели страшни паразитски животи на “културни работници”, обезбедувајќи си го до своите втори и трети колена тоа страшно влијание и семеј на нивото на ова бачило во кое се прпелкаме) некој ќе завриска: крадци!, доларите истекуваат!, време е за пар бројки: (а пред тоа, фала богу, мантрата: *Сеџи се кој си, кој е џвојоџ инџерфејс, кои се џвоиџе динамички инџуџи и ауџџуџи шџо џе одржувааџ!*): “Маргина” досега од “Фондот отворено општество на Македонија” (дефетистички, но сигурно со дебели причини преименуван во “Хуманитарна фондација Сорос, Македонија”) за објавените пет броја (во четири книги) добила 2 250 американски долари. Не апострофирајќи го квалитетот на објавените текстови (ма зошто да не!: апсолутно

супериорен во однос на било која конкуренција овде, во Македонија!) факт е дека се публикувани (во тие пет броја) околу 900 (авторски) страни текст, повеќе од стотина графички прилози, два стрипа од по четириесетина страници, и плус е направена дискета со првиот хипер-текст во Македонија, скромно но направен професионално и со многу дух (за септември планираме многу поамбициозен хипер-текст, на 5 МБ, со 500 страни текст, звук и педесетина слики). Тоа за “Маргина”.

Случај “Темплум”, бројки: до сега “Сорос” на “Темплум” за објавување на **триесет (30) книги** му има дадено 15 000 ам. долари. За веќе подготвени пет книги “Темплум” деновиве треба да добие уште три илјади (3 000) ам. долари. Во тие 35 книги има повеќе од 3, 000 страни текст и повеќе од 300 графички прилози. Замислете ја таа книга (а поефтино е да се замисли во едни корици наместо во 35!) за таа сума! (Најбедна монографија чини двојно повеќе) Затоа: *Сеџи се!*

Дефинитивно: мачно е да се пита. А посебно е мачно да се пита во едно општество каде питањето и грабањето се основни конститутивни елементи, цемент што не допушта да се распадне оваа ужасна бетонска градина во која е закопана, ширејќи неподнослив смрад, нашата мајка (*в. го славниоџи роман на Мекјуен*). Маргина/Темплум чувствуваат огромна, несомерлива благодарност и одговорност кон Сорос-проектот. Но, Маргина/Темплум исто така бараат да не бидат третирани ко послуга од задниот влез, или статистички бројки за пумпање на нечи извештаи. Ние навистина веруваме во концептот за Отворено општество. Ние навистина веруваме дека на Македонија, во потрагата кон една сериозна, длабока (и во длабочина и широчина) и коресподентна со светот култура, ѝ претстои широко премерување и проблематизирање на сите досегашни вредности (не затоа што го променивме политичкиот систем туку затоа што тоа е перманентна задача на било која култура: проблематизирање и чување!)

Ако има помош - пеки, супер! Ако нема, Маргина/Темплум се префрлуваат на системот за вонредни околности: илегална и шапирограф. Ние играме заедничка игра. Ако тоа не ви е јасно грабнете ги сите тие машини, факсови, компјутери, печатници, радио-станции, теве-куќи и опичите ги тастерите, типките, нек зуи, нек се земља тресе, ние ионако ќе се прешалтуваме на други фреквенции, друг систем. Поздрав за сите светски чувари на благомото и поздрав за сите глутници што талкаат и душкаат наоколу, со ококорени очи: *Сеџи се...*



илустрација: Perry Kulper

# УМЕТНОСТА И НАЦИОНАЛНИОТ ИДЕНТИТЕТ

Во последно време, речиси како некаква нова идеолошка матрица, во ова безглаво тетеравење кон (национален) идентитет, главно допирајќи од центрите “што произведуваат свест” (читај МТВ, “Нова Македонија”, некои издавачки куќи), се слуша отприлика следнава конструкција (која неинвентивно, во разни варијанти, неуморно се повторува каде ќе се стигне): “Македонија можеби е мала, кривка, дипломатски и политички недоволно “шлифувана”, но затоа пак македонската култура е сосем рамноправна во светот, гордост на мак. народ.” Обично дискурсот е токму таков: патетичен, “деветнаесетовековен”, без никакви пореални параметри, без дури ни добронамерна критичност а камоли некакво проблемско продлабочување на вредностите на таа култура. А вистината е: токму како што мак. политика и мак. производи ни оддалеку не се ниту релевантни ниту конкурентни на некаков си европски пазар кон кој гравитираме, така и мак. култура нема доволно силни личности, ниту низ творештвото, ниту како силни каризми околу кои се “ројат” луѓе и идеи.

“Маргина” денес, со овој симпозиум *Уметноста и националниот идентитет* (објавен во Art in America, 1991.) само ја почнува оваа голема и важна тема, особено за нас, во Македонија. Пак опасно се лажеме. Порано ја лакираа и пакуваа политичката крвна слика, денес онаа културната. Купишта новинари од сферата на културата едно дрдорат по кулоарите (“ужас!”), а друго во нивните весници, радија и телевизији. Нашето мислење, во “Маргина”, е дека дури и политиката ни е подобра од културата. А за воопшто нешто да почне да се движи, треба барем да се лоцираат и артикулираат главните проблеми. Овој симпозиум тоа го прави. Наскоро и овде, кај нас, “Маргина” ќе организира слична дебата, со барем приближно исто толку компетентни луѓе.

# Уметност и национален идентитет: симпозиум на критичари

Peter Schjeldahl

Националноста е една од најзначајните и најинтересните работи за секого, па затоа и за секоја уметност. Таа влијае на содржината и на карактерот на уметноста барем во онаа мера во која влијае и родот (gender), дури или можеби посебно тогаш кога уметникот се обидува намерно да ја трансцендира. Модерниот израз на протераните - Пикасо, Набоков, Бекет - е често случај на националност поттикната од раздалеченоста. Сепак, националноста редовно се сузбива од страна на многу интелектуалци, можеби поради тоа што таа ги понижува претпоставките за универзален разум кои им овозможуваат на интелектуалците престиж во вработувањето. Како и сексот, националноста е многу голем, примитивен, сеопфатен факт на животот кој не дозволува никакво друго гледиште вон сопствените рамки. Таа го презира “дискурсот”, барајќи ги услугите на поезијата.

Омаловажувањето на националноста веќе не е можно. Од разделените Советски републики па сè до микро-националистичките американски мултикултуралисти, таа е најпредизвикувачката идеја која денес ветува вредност и смисла на човековите животи. Капитализмот и демократијата не можат да ветат вредност и смисла. Глобалниот триумф на овие прагматични системи остава вакуум, еднаш веќе пополнет со снитата на алтернативните економии и политики, кој емоционалните барања за националност брзаат да го заземат. Во согледувањето на овој развој, гледајќи ја надежта во него, а истовремено забележувајќи ја и заканата, можеме да започнеме со некои дистинкции.

Националното чувство не е автоматски и национализам, понекогаш политички епифеномен на националноста. “Национализмот” со премолчен акцент на неговите најгрозни асоцијации е застрашувачки збор кој се користи за да се спречи секаква потврда на важноста на националноста.

Нациите не се држави. Светот е полн со нации без држави - Палестинци, Курди, Сики - и најголемиот дел од насилствата во

светот произлегува од овие бездржавни нации. Советскиот Сојуз, Југославија и Либан, од друга страна, се земји без национална кохеренција и исто така се непостојани.

Во културата, алтернатива на националното не е универзалното, таа е космополитско, софистицирано општење и меѓусебно опрашување со националните квалитети. Тоа било отсекогаш така, па дури и во најдобрите времиња на интернационализмот. Малевич, Мондријан и Полок беа исто толку руски, холандски и северно-американски, колку и вотката, ветерната мелница и “quarter” тркачките коњи.

Осумдесттите години кои во уметничкиот свет на Њујорк започнаа со италијанската, германската и француската “инвазија”, беа ера на космополитизација на националната уметност. Главниот пророк беше Анселм Кифер. Киферовата имагинација повторно ја обедини Европа пред тоа и вистински да се случи, пред источните германци, охрабрени од Горбачов, да го срушат Берлинскиот Сид, овозможувајќи старите мразулци на студената војна да се стопат насекаде. Кифер го направи германството повторно достапно на имагинацијата. Тој ги отфрли сите табуа од него. Киферовото дело отелотвори една свест верна кон најдоброто и сурова кон најлошото од германското минато со тоа удостојувајќи го за заедничка иднина. Кифер можеби не го измени светот, но тој му даде на секого кој беше загрижен навестување зошто и како - и кон каде - светот би се изменил.

Меѓу најдалековидите уметници во Америка се: Ерик Фисчл од почетокот на деценијата и Мајк Кели од нејзините последни години. Тие го навестија опаѓањето на националното - како што се гледа во осакатената високо-средна-класна конфигурација во случајот на Фисчл и во тажната ниско-средна во случајот на Кели - но со одреден обем на метафигури од американски тип. Нивните замисли беа во согласност со безнадежно хетерогените нации зачувани заедно со помош на неколку ливчиња хартија од 18 - от век и со помош на Холивуд. А Џеф Кунс ја одигра завршницата во американски-препознатливата “мултинационална” корпоративна култура .

Ова се рефлексии за урнеците. Понатаму нема да ги разгледувам националните карактеристики во скорешната уметност. Направете го тоа сами. Карактеристиките не се опскурни, туку само игнорирани.

Симболизирањето на националните теми и квалитети не ги прави уметниците главни, туку главните уметници ги обликуваат подлабоките вистини за нив и нивниот свет, кои денес нужно ја вклучуваат вистината за националноста. Што сега може да ѝ се спротивстави на националноста како примарен елемент кој ги



поврзува и одделува човечките групи? Господ е мртов, повторно. Ленин очекува да биде погребан. Идн и Утопија се градови на духовите. Само еден духовен принцип кој одговара на човековите потреби за идентификување може да ги исцели раните предизвикани од дехуманизираните глобални економии и политики.”Мистичните акорди на меморијата” се метафора за националноста на Абрахам Линколн, која сега може да се искористи. Ако не ја познаваме и критикуваме таа двосмислена музика, нема да му дадеме никаква корисна смисла на светот што се раѓа и на уметноста која го изразува.

**Peter Schjeldahl** е поет и критичар од Њујорк чија најнова колекција на есеи ќе биде објавена оваа есен од *University of California Press*.



На одреден степен од развојот на секоја национална група постои потреба за национализам. Востановувањето на национализмот вклучува давање повторен сјај на нечие минато, изнаоѓање на традиции и преземање на културните, географските или политичките територии кои биле земени од други. Национализмот исто така вклучува, во оваа фаза, воспоставување институции кои се приближуваат кон, или ќе станат институции на, државата. Создавањето и зајакнувањето на идентитетот во политичка смисла се исто така фундаментални во оваа фаза. Проблемот е тоа што национализмот може многу лесно да стане замрзнат предмет.

Во случајот на денешните постколонијални земји, кај многу од нив во Третиот свет, национализмот може да стане оправдување за многу работи, како на пример за: укинувањето на личните слободи, еднопартискиот систем, диктатурата на армијата, култот на водачот и различните форми на екстремна ксенофобија. Франц Фенон рече дека важна работа за национализмот на угнетениот народ е тоа што кога еднаш ќе ги утврди своите цели, би требало да развива социјална свест која е многу различна од националната свест. Оваа конверзија е многу тешка и не постојат многу актуелни примери за неа.

Во случајот на Палестинците, тешко е да се избегне извинувањето кое многумина од нас сметаат дека треба да го направат заради нашиот национализам. Затоа што тој е веројатно последниот и најнескротениот нереализиран национализам на дваесеттиот век. Од него Палестинците не можат да се откажат. Сепак, мислам дека

е важно во еден ваков, многу тежок контекст, да се обидеме да бидеме критични и да не заборавиме дека критичката свест е понекогаш поважна од солидарноста.

Освен во случаите на народите како што се Палестинците, Јужно-африканските црнци, Порториканците или Курдите, национализмот е во целост негативна сила бидејќи тој поттикнува политика на војни и ксенофобија. Национализмот му дава на прашањето на идентитетот поголемо значење од она што јас сметам дека е потребно. И ако промовирате политика на идентитетот, тогаш за вас не постои друг начин за однесување кон идентитетите различни од вашиот, освен да се натпреварувате со нив. Таквата политика беше шаблон уште од деновите на модерниот европски империјализам. Тоа што сега ни е потребно е нов шаблон.

Многу западни писатели за национализмот - тука мислам на луѓето како Ели Кидори, Хју Ситн - Вотсон, Ерик Хобсбаум и другите - без разлика дали се тие лево или десно ориентирани, настојуваа да го преувеличуваат нивото до кое постои разлика помеѓу национализмот од видот кој можете да го најдете во земјите како Германија и Франција од една страна и Египет и Индија од друга. Тие докажуваат дека во постколонијаните земји идеите за нацијата се во голема мерка позајмени од запад.

Суштината на расправата на Ибн-Калдун, арапски социолог од 14-от век кој многумина го сметаат за татко на социологијата, е студија за она што ние би го нарекле "национализам". Тој тоа го нарече *asabiya*, што значи групна солидарност. Тој објаснува како се формирале династиите, како тие изградиле институции, како луѓето се преселиле од селските подрачја во градовите, како создале институции на моќ и како постепено династиите се губеле, а се создавале нови. Многу е тешко да направиме разлика помеѓу теоријата на Калдун за *asabiya*-от и модерната западна концепција за нацијата.

Целиот концепт на национален идентитет и институциите на моќ - т.е. авторитетот, демографијата, географијата - се прилично универзални. Тие можат да се најдат насекаде, во претколонијалниот, колонијалниот и постколонијалниот свет. Затоа ние не можеме да правиме разлика меѓу западни и не-западни или меѓу колонијални и постколонијални нации. Сепак, постои тенденција во постколонијалниот свет - најмногу поради тоа што многу од притисоците од колонијалниот или империјалниот период се сè уште присутни - да се преувеличува национализмот. Ова не е вистинито само во постколонијалните држави, туку беше вистина и во нацистичка Германија и е вистина и денес во една централно-европска земја како Романија.

Од шеесеттите години па наваму го видовме неуспехот на идеологијата на “лонецот за претопување”“. Оваа идеологија подразбира дека различните историски, културни и социоекономски заднини би можеле да ѝ бидат подредени на поголема идеологија или на социјален амалгам како што е “Америка”. Овој концепт очигледно не проработи, бидејќи парадоксално Америка ја поттикнува политиката на ривалство. Тоа го видовме за време на борбите за цивилни права каде што доминантниот поим беше оспорен од група која беше угнетувана, маргинализирана и во голема мерка заборавена. Всушност, тоа беше атак на концептот според кој на црнчката историја би требало да ѝ се прости и да се заборави. “Лонецот за претопување” подразбираше дека Црнците треба да ја остават нивната историја зад себе и да станат дел од поголемото општество. Секако, тоа не се случи. Црнците мораа да се борат за да ги изменат законите, социјалните практики, сопствените гледишта и идеолошките структури. Нивната борба ги засили и другите маргинализирани бирачи - жените; етничките, малцинските и подредените групи; хомосексуалците - кои сега се борат за сопствените права.

Администрациите на Реган и Буш гледаа на сите вакви активности како на грешка која беше делумно резултат на либералните Воренови и Бургерови судови. Најголем дел од барањата, навистина беа за индивидуални права. Во последнава деценија настана значајна регресија бидејќи силите од десното крило се обидоа да ги присвојат овие заслужени социјални и политички победи. Сега имате напад на мултикултурализмот. Иако мултикултурализмот не е универзален лек за сите наши проблеми, јас го сметам за важен чекор. Тој не би требало да стане карикатурален израз или тежиште на нападите за “политичка коректност”.

Мислам дека можете да ги видите позитивните ефекти што ги имаше мултикултурализмот во менувањето на нашиот поим на општество во скорешниот развој на западно-европските држави. Во еден долг период овие земји беа хомогени. Но, сега има голем број на популации кои имигрираат во Франција, Британија и Италија. Веќе не може да се каже дека во Франција има само Французи. Нациите и државите сега претставуваат збир на различни популации. Сè повеќе овие европски земји наликуваат на САД од почетокот на дваесеттиот век. Фундаменталната вистина за денешниот политички и социјален живот е дека сите држави се мешани хибриди. Оваа тензија помеѓу идејата за хибридна и за хомогена држава е голем социјален и политички проблем кој треба да биде решен.

Откако ги изложивме двете спротиставени тврдења на мултикултурализмот и на неговите непријатели, сега мораме да ја

расчистиме улогата на интелектуалците. За време на Заливската криза не постоеше организирана интелектуална дискусија за војната. Во периодот по студената војна, разгледувањето на улогата на САД во светската политика ретко ги вклучуваше интелектуалците. Но, ова се проблеми кои мора да се решаваат заедно со интелектуалците, а не само од страна на бирократијата на Rand Corporation.

*-интервјуто го водеше Морис Бергер .*

Edward Said е професор по хуманитарни науки на Колумбија универзитетот. Тој е автор на голем број на книги како на пример: Ориентализам (1978), Палестинско прашање (1979), По последното небо (1986) и Музички елаборати (1991).

## Guy Brett

Сè во моето искуство ме насочуваше кон тоа да го одбијам национализмот - посебно “националната уметност”. Во периодот од две или повеќе децении ја видов лажливоста на имиџот на уметничката активност во Британија, имиџ кој беше создаден според диктатот на националните институти како што е Тејт галеријата на Британскиот совет.

Составот може да се измени (и бирократскиот и уметничкиот), но процесот на “национализација” со сета сила продолжува понатаму, колку и вешто да е воден и какви и оправдувања да даваат неговите приврзаници поради нивната селективност.

Овој резултирачки имиџ има многу погрешни гледишта според кои “националното” е цврсто поврзано со “институционалното”. Овде би сакал да наведам само два примери. Прво, актуелното негирање на фактот дека уметничката креативност во Британија (посебно во Лондон) беше процес на реципроцитет и борба помеѓу уметниците од многу националности. Промовирајќи се себеси како главен уметнички центар, Лондон не успеа да заживее според неговиот вистински космополитизам и современост (овде уметничките институции главно не се разликуваат од образовните системи кои сè уште се структурирани на национална основа и како што вели Edward Said, “сè уште не сонувале” за начините на кои сме денес помешани заедно).

Другиот аспект кој ме загрижува е негирањето или недоволното внимание кон смелите експериментирања кои се изведоа во Лондон, посебно оние иновации на границите на уметничките форми и стилови. Ова негирање ја разоткрива желбата за

поддржување, често на начини кои се толку упорни колку што се и неинвентивни, на категориите на сликање и скулптура на Beauh-Arts, и на конзервативната хиерархија на уметничките форми воопшто.

Националните институции имаат посебен, често напишан *modus operandi* во Британија. Селективноста е под големо влијание на феноменот на обединувањето и на владеењето на “старите училишни врски”, што е извонредно силно и моќно во создавањето на имиџот на британската уметност за извоз. И секогаш, посебно упорно во Англија, се прави поделбата помеѓу “имањето” и “немањето”. Естаблишментот останува доминантен поради зачленувањето на неколку порано маргинализирани групи во клубот, но тој никогаш не спроведувал “отворена политика”.

Национализмот подразбира исто толку шовинизам, колку и хомогеност. Ова би можело да изгледа како директно противставување на политиката на уметноста, речиси по дефиниција. Ако уметноста е парадигма на виталноста, таа се развива со движење, мешање, критичко разликување, докажување, еластичност и заемна продуктивност. Не дека нацијата е статички елемент. Таа всушност може да се разгледува како процес кој се случува во време, со кој она што некогаш било предмет на несогласување станува официјална политика, либералните идеи се претвараат во нови облици на конформизам и непокорните елементи се хомогенизираат. Во повеќе случаи земјата може да ги претстави како “национални фигури” уметниците кои некогаш ги сметала за “несакани туѓинци” - луѓето кои ја искористиле својата досетливост дури и за да си обезбедат место за живеење.

Секако, европско - американските уметнички центри никогаш немаат потреба грубо да ги опишуваат нивните активности во поглед на националниот шовинизам. Тие се во состојба да ја објаснат нивната селективност со термини како “универзални” стандарди за квалитет, или како модернистички или постмодернистички правци, или како било што друго. Ништо не е пречекано со толкав презир од “официјалното”, “владиното” учество на периферните земји во настаните како што се биеналињата, можеби заради причината што моќните земји сметаат дека на тој начин се спротиставуваат на одразот на сопствениот имиџ. Парадоксот овде - или двојната врска - е тоа што, додека моќните го сметаат за универзално она што е всушност нивен национален интерес, земјите кои што биле понижувани од колонијализмот мораат да си ја бранат сопствена национална историја со цел да си обезбедат место во универзалната култура. “Универзалноста” ретко се употребува со значење “мноштво”. Нашите уметничко-историски светски мапи се сè уште во голема мерка еднонасочно разгранување од една фиксна референтна точка поставена на Запад. Би можеле да зборуваме на

пример за “модернизам во Латинска Америка”, со оглед на тоа што би требало да зборуваме, или учиме, како што тоа го рече чилеанскиот уметник Еугенио Дитборн за “Латинска Америка во модернизмот”.

Каталогот од изложбата (одржана скоро во Оксфорд), што го претставуваше индискиот поет и сликар Рабиндранат Тагоре, објави некои делови од есеите на Тагоре за национализмот. Многу од неговите забелешки, иако пишувани многу одамна во периодот од 1901 - 1916-та година, изгледаат сосема соодветни и денес. Тагоре бил преокупиран со “апстрактната” природа на нацијата. Индија во нејзиното искуство со британскиот колонијализам била покорена не од народ, туку од нација, далечен апстрактен ентитет. Тагоре направил разлика помеѓу “народ” и “нација” која понатаму ја споредил со разликата меѓу природната (или социјална) личност - родителот, љубовникот, пријателот - и професионалната личност - доктор, војник, бизнисмен. Идеалот на личноста во неговата или нејзината професионална личност е “себичноста”. Ако се однесува на нациите, оваа разлика би значела дека нациите можат само да заплашуваат други нации и “една од желбите” на моќната нација “е да тргува со слабостите на остатокот од светот” - фраза која има чудни резонанци во денешните денови на таканаречениот - нов поредок на светот.

Привлекува внимание тоа што анализите на Тагоре за безличната, “апстрактна” природа на колонијалната моќ не се одраз само на стекнатото искуство од другите колонизирани народи, туку тие исто така укажуваат на она што сè повеќе и повеќе станува генерално искуство за сите нас во државите со модерни нации. Според неодамна издадената книга “Коментари за спектакуларното општество” од Гај Деборд, денес живееме во клима на “општа тајност, лаги на кои не може да им се одговори”. Оваа клима нè опкружува до тој степен што веќе не сме сигурни кој всушност ја води државата. Доменот на тајност расте со зголемувањето на доверливите документи, на привилегираните, на местата до кои не е дозволен пристап, на супервизијата и оружјето на далечинско управување, на еуфемизмите, на донесувањето одлуки од специјалисти и професионалци за менаџмент и.т.н. Провокативното претставување што го направил Деборд за сегашната состојба на работите се однесува на мафијата, која откако (или додека) се разгледува како антитеза на јавниот морал и социјалното добро, “сега стои како модел за сите напредни комерцијални претпријатија”.

Многу е тешко да се каже дека визуелниот уметнички свет е имун на оваа клима, било надворешно, како импликација на некои негови врски со деловните или националните интереси, или

внатрешно, како микрокосмос на истиот конфликт на вредности.

Guy Brett е писател од Лондон. Тој е автор на Низ нашите очи: Популарната уметност и модерната историја (1987) и Трансконтинентално: Девет латино-американски уметници (1990).

## Homi K. Bhabha

Одреден број на современи критички теории укажуваат дека од оние кои ја издржале казната на историјата - потчинување, доминација, дијаспора, деградирање - ги учиме нашите најголеми лекции за живеењето и размислувањето. Денешните постколонијални дискурси се вкоренети во специфичните истории на културно разместување, без оглед дали е тоа “средниот премин” од ропство кон платезен договор, “напуштање на курсот” на “цивилизираничката” мисија, проблемот со сместувањето на повоената миграција од Третиот свет на Запад или пак сообраќањето на економските и политичките бегалци во рамките и надвор од Третиот свет. Ваквите истории на преселби, сега придружени и со територијалните амбиции на глобалните медиумски технологии, го прават прашањето за постколонијалната култура многу комплексно.

Постколонијалната перспектива, онака како што се развива според културните историчари и литературните теоретичари, се izdelува од традицијата на социологијата на недоволна развиеност (или од теоријата на “зависност”). Постколонијалната перспектива им се спротивставува на обидите за употреба на холистичките облици на социјалното објаснување. Јас се сомневам во традиционалниот либерален обид за преговарање со цел за заедничко собирање на малцинствата врз основа на она што им е заедничко и што е консензуално. Во моите списи, јас ѝ се спротивставив на мултикултуристичката замисла дека можете хармонично споите неодреден број на култури во еден убав мозаик. Не можете едноставно да ги прикачите една со друга различните културни традиции за да добиете некој прекрасен, нов културен тоталитет. Тековната фаза на економска и социјална историја ве прави свесни за културните разлики, не на славеничкото ниво на шареноликоста, туку секогаш кога станува збор за конфликт или криза. И ќе видите дека хармонизирачкиот пристап на “културна шареноликост” кон проблемот за културните разлики всушност не ви дозволува да се справите со кризните моменти при неговото артикулирање.

Од последните години на 18-от век па натаму, колонизираните земји мораа да формираат сопствени културни форми преку

хибридизирање на домашната култура со културата на колонизаторите. Очигледно, ова понекогаш успеваше, а понекогаш не. Понекогаш, резултатот беше бледа сенка на господарот од метрополата. Тука имаат удел и стратегиите на отпор, идентификување и мимикрија. Меѓутоа, мимикријата може да биде субверзивна: се користи јазик кој е мешавина со јазикот на господарот, со цел да се отфрли наметнатата доминантна идеологија.

Хибридизацијата може да се набљудува во Индија каде штотуку бев. Таму, индо-муслиманскиот конфликт, кој е секако застрашувачки, сепак произведуваше една култура на метропола способна да се справи со етничката разноликост. Ова не е за да се минимизира индо-муслиманската ситуација, туку за да се каже дека индиското дисјунктивно колонијално и постколонијално искуство создаде нови форми на живот кои се функционални, без санирање на културните разлики. Многу појави на културна или етничка вознемиреност денес се продуктивни, на некое ниво, во услови на различни културни ентитети кои населуваат ист национален простор. Фундаментално е какво ќе биде искуството на современите национални општества во однос на ова.

Мислам дека не можеме да го елиминираме поимот на нацијата во целост, во време кога во многу делови од светот - во Јужна Африка, во Источна Европа - луѓето навистина живеат и умираат за таа форма на општество. Вие не можете комплетно да ја напуштите нацијата како идеја или како политичка структура, но можете да ги обелодените нејзините историски ограничувања за нашето време. Ние можеме, а и би требало да ги осудиме и нациите и национализмите кои им се наметнуваат на популациите на тотално несоодветни начини.

Често има смисла тоа дека денес живееме во комплетно транснационален свет. Всушност, тоа и е вистина, но светот е транснационален само во таа смисла кога самиот збор ве тера да преиспитате што би можело да се подразбира со терминот “нација”. Нацијата постои како некој вид постојан раздразнувач. Денес, кога ќе се употреби зборот “нација”, многу повеќе сме свесни за тоа што таа не прави и како таа не функционира, отколку за тоа како таа навистина дејствува.

*-интервјуто го водеше Brajan Wallis.*

Homi K. Bhabha е предавач на универзитетот во Сасекс. Тој е издавач на “Нација и нарација”(1990) и автор на колекцијата на есеи наречена “Локацијата на културата”



## Coco Fusco

По втората светска војна, американската апстрактна уметност беше меѓународно оценета како највисок израз на нашата национална култура. Поволно избивајќи на виделина за време на еуфоријата од нашата победа во битката, оваа уметност беше промовирана како форма на визуелна репрезентација супериорна во однос на сите други, посебно во однос на социјалниот реализам. Зад ова шовинистичко тврдење стоеја идеолошките мотиви на Студената војна; “нашата” апстракција, нашиот модернизам, нашиот формализам станаа индикатори дека САД беа на прво место во светот. Уште повеќе, се покажа дека нашето општество од типот на “лонеч за претопување”, си го одреди својот идентитет, така што нашите уметници можат да се посветат на повозвишени цели од пропагандните.

Во меѓувреме, национализмот го гледавме како проблем на уметниците раштркани по другите делови на светот. Национализмот навистина не се сметаше за американски проблем сè додека тој, како крехот и рап музиката, не ги погоди белите предградија. Сегашните етнички тензии во Советскиот Сојуз и Источна Европа покажуваат дека постоечките субкултури не можат успешно да се трансформираат во некој вид на фосилизиран фолклор во интерес на “националното” единство - без оглед на тоа дали таквата замисла за единство е наметната од Левицата или од Десницата. Во САД, ниту Црниот историски месец, ниту Хиспанската традиционална седмица, ниту пак мумификацијата на Природните американски култури не успеаа да им стават крај на културните барања и “политиката на идентитетот” на растечката разнолика популација. Всушност, овие “субкултури” станаа модел за развивање на племенските чувства на белите културални продуценти.

Три децении по *Brown v. Board of Education*, се подигна цел хор од барања кои повикуваа за десегрегација на најголемите уметнички институции и изложби, и на самиот уметничко-историски канон. Црни уметници ја претставуваат нацијата на меѓународни биеналиња и на филмски фестивали. Коалицијата од Американците домородци, Латиноамериканците и Американците прогресивци е подготвена, во предвечерјето на петстолетието, набрзина да го рedefинира “откривањето” кое доведе до “основање” на оваа нација.

Додека во голема мера аполитичката глетка на разноликост продолжува некогаш да забавува, а други да иритира, чекорот наназад е веќе направен. На обоените луѓе, жените и хомосексуалците јавно им се префрла за “грешното презентирање” на националниот

дух, за повредување на националните вредности и за уништување на националното единство. Публикациите кои имаат зацртано промовирање на светогледот на тврдокорните бели јапии (Time, Newsweek, New York, New York Times, Esquire, на пример) содржат голем број на темати во кои борбено расположените членови на некогаш заштитената елита си ги кршат главите од бранот на промени, потоа обвинувајќи ги оние кои се сомневаат во системот и кои со тоа, по импликација, ги изневеруваат американските индивидуалистички вредности. Во меѓувреме, порастот на холивудските филмови режирани од црни режисери беше прогласен како инстант рецепт за национален хаос, додека постојаниот прилив на акциони филмови зашеметува со белите суперхерои кои ја програмираат американската младина да убива на команда за да ја спаси оваа величествена нација од мрачните непријатели како што се Садам Хусеин и Мануел Антонио Нориега.

Се разбира, не е секоја реакција на белците за демографски измени и поместувања во поимите на национална култура обоена со параноја. Во времето кога “Танцот со волците” конкурираше за наградата на Академијата, оние кои навистина сакаа да бидат во тек со настаните знаат дека учеството во ова веќе започнато национално преиспитување зависи од нивната идентификација со оние “другите”, маргинализираните. Во овој процес на обратна асимилација, белите американски уметници ги полнат своите студија со дрангулии од странство и прават олтари, изведуваат рап музика, облекуваат домородечка церемонијална облека, си ги менуваат имињата, стануваат експерти за високо специјализираните “примитивни” ритуали и “традиционална” музика и заминуваат во досега непокриените соседства за да ги придобијат “останатите”.

Некои дури се осмелуваат да шират метафори со кои го изедначуваат нивното искуство како жени и/или уметници со малтретирањето на робовите. Многумина прават трудољубиви напори во развивањето на свесноста за недоволната развиеност на нивната бела раса, за прв пат откако нивното поранешно постоење како снабдувачи со “универзалните вредности” ги направи ваквите рефлексии одвај потребни, ако не и потенцијално штетни. Како што се покажува со новите “мултикултурни” походи од неколку бели медиумски уметници, тие напори обично се поврзани со несогласувањето со оние “другите”, расистите, без разлика дали се тоа силувачот Порториканец на- Ивона Рајнер, Бил Брендоните бездомници црнци и латиноамериканци, или пак Џонатан Робинсоновиот “India-bilia” калеидоскоп. За една нација во која доминацијата на белата раса била историски предидирана на негирањето на разликата (и на експлоатацијата и искоренувањето

на не-белите народи ), “официјалната” претстава на Америка за самата себе е еквивалентна на културната *petit mort* - израз кој истовремено означува и крајно задоволство и антиципација на смртта.

**Coco Fusco** е писателка и кустос; таа редовно објавува во “Гласот на селото” и во “Нацијата” како и на други места.



## Tadayasu Sakai

Да се биде запрашан за националниот идентитет во јапонската современа уметност е соодветно на чувството на патникот без пасош од кого е побарано објективно да се идентификува себеси. Националниот идентитет се потпира на претпоставката за меѓународно признати вредности, но во денешниот свет на брзи промени и испревертени поими, тешко е да се држи чекор со времето и истовремено да се остане на веќе постоечките вредности.

Додека уметноста денес е современ феномен кој што зазема свое место во глобалното капиталистичко општество, многу јапонски уметници негуваат посебен естетски израз развиен низ вековите на постоењето на земјата, посебно од средината на 17-от до средината на 19-от век, кога Јапонија беше затворена за надворешниот свет. Јапонската наклонетост кон посредноста и непотполноста претпоставува хомогена култура која ќе може да чита помеѓу редови, а збирот на стандардни уметнички форми и методи кои се развивале со текот на времето овозможуваат квалитетот да биде точно измерен, што му одговара на едно до детали раслоено општество.

Во 1986-та година, како избраник за биеналето во Венеција, отидов во Италија со скулпторот Isamu Wakabayashi, кој изработува предмети или инсталации од железо, олово и бакар кои што прават алузија на шуми ; и со Masafumi Maita кој за биеналето направи “свет простор” со железни куполи. Isamu Noguchi ги претставуваше САД таа година и тој понекогаш го посетуваше јапонскиот оддел и разговараше со скулпторите и со мене. Се сеќавам дека еднаш рече дека неговата работа е многу повеќе “јапонска” од скулптурите во јапонскиот оддел. Потеклото на Noguchi - половина американско, половина јапонско - можеби го направило него посебно чувствителен на прашањето за националниот идентитет. Велејќи дека неговата работа е повеќе јапонска отколку онаа на јапонските уметници, Noguchi сигурно го идентификуваше јапонството како естетски, а не како географски или политички фактор.

Можеби возраста на Noguchi беше некаква поткрепа за односот

кон јапонството. Времињата се изменија, па и за нас кои сме во Јапонија, традиционалната јапонска уметност е ограничувачка бидејќи ѝ недостасува универзалност; таа нема никакви врски со глобалната современа уметност, туку е наменета и е врамена во една единствена култура. Јапонските современи уметници мораат да најдат начини да го поврзат ова наследство во еден поширок поим, бидејќи овој “пасош” не е повеќе од важност дури и во рамките на Јапонија.

Tadayasu Sakai е критичар на уметност и заменик директор на Музејот за модерна уметност Камакура. Тој е исто така избран за јапонски претставник на биеналето што се одржува во Сао Паоло.

## Robert Storr

Скорешниот десетдневен трансатлантски налет ми остави впечаток каков што никогаш порано не сум имал можност да почувствувам за тоа колку е целиот континент во постојана промена. “Европа” се соединува на начини за кои Џин Монет никогаш не ни помисли, иако нејзините составни држави ги искусиле грчевите на ксенофобичното насилство и периферната балканизација. Тоа не е “новиот поредок на светот”, туку стариот свет целиот испомешан.

Во овој контекст, изгледа дека пластичните уметности во целост се движат поспоро од политичките настани. Секако, тие изгледа се помалку достапни од другите медиуми - филмот, литературата, музиката, танцот - а уште помалку од популарната култура. Јас го испланирав моето патување така да меѓу другите работи ја видам и големата “Метрополис” претстава во Берлин. Во обидот да се најави времето што на доаѓа за Европа - или пак само следната деценија - беше направена досадна и разочарувачка претстава. Мешавината од меѓународно признати уметнички ѕвезди и неколку дебитанти, не прикажа ништо од хаотичниот живот на улиците. И секако претставата не им беше рамна на Bili T. Jones (на турнејата по Франција), или на Fela (на турнејата во САД) или на “Мојата убава перачка” (сега многу гледана на телевизиските екрани).

За Европејците, како и за нас, национализмот значи нешто различно. Наместо едноставното природно наследство, важен е посебниот начин на кој еднаш разделеното наследство се помешува на соодветно место и под постоечките притисоци. Земајќи го предвид можниот обем на елементи кои учествуваат, резултантните хибриди ќе бидат скоро неограничени, гарантирајќи дека наместо хомогенизација на светската култура по прво ќе има бесконечно многу различни џамлии.

Повлекувањето кон старите традиции ќе биде актуелизирано, но таквиот импулс е импулс на очај и замислената сигурност и утеха ќе бидат од краток век. Европејците сега се неизбежно предодредени да бидат космополити, тоа е она што ним им е најмногу заедничко. Тоа е исто така она што и ние против својата волја мораме да го делиме со нив. Како Славниот Рим, или Шпанија пред протерувањето, или како многу делови од континентот во времињата меѓу империите или за време на империите во кои паѓаа границите, тоа што ќе ја разликува една земја од друга, еден регион од друг, ќе биде специфичното адаптирање што таа го направила кон новата флуидна реалност. На долги и кратки патеки има да биде збркано, неодредено и чудесно.

Robert Storr е креатор на современи ликовни дела и скулптури во Музејот за модерна уметност.

## Јиржи Шевчик и Јана Шевчикова

Уметноста на поранешниот Источен блок може да се интерпретира според двоен код, барем во случајот на Чехословачка. Едниот код кореспондира со искуството на современиот свет на западната уметност, а другиот се повикува посебно на нашето општество и неговата историја. Во сегашнава ситуација на плуралитет на уметничките јазици, со користењето (и функционирањето) на двете наведени нивоа на пристап, се појавува една продуктивна тензија и се открива колку е комплексно прашањето за нашиот национален идентитет денес.

Од 1948 година па до доцните 70-ти години, претпочитано средство за уметничко изразување во Бохемија беше модернистичкиот јазик наследен од предвоениот период. Овој јазик зачува сèшто сметавме дека е вредно пред социјализмот (од кубизам до надреализам) кога постоеше континуитет на развој со остатокот од Европа од почетокот на овој век. Тој алудираше на една традиција различна од социјалистичката, а со неговото користење уметниците се поставија себеси во опозиција на официјалната култура. Всушност, тоа беше замаскирувачки субверзивен маневар и важно средство за изразување на болното национално искуство, посебно по 1968 година.

Сепак, кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години, напорот да се задржи овој модерен европски идентитет значеше враќање кон надминатото минато. Со попуштањето на структурите во 80-тите години - што значеше поголем пристап кон западните уметнички списанија, меѓу другите работи - дојде до израз помладата генерација која беше наклонета кон пост-

модернизмот. Сепак, неговото прифаќање кај нас беше во голема мера површно поради тоа што во Чехословачка не постоеја услови за вистинско разбирање на постмодернизмот. Младата генерација сè уште е ограничена од остатоците од скриените морални тврдења на нивните претходници, чувствата на автентичност и.т.н.

Проблемот на националниот идентитет во Источна Европа е длабок и нема да биде решен во блиска иднина. Цели 40 години поимот на национален идентитет во Чехословачка беше третиран како сомнителен и беше прикриван од страна на погрешната, официјална, советска верзија на реалноста. Сега, кога сидовите паднаа, врската со постарата модернистичка традиција е проблематична: со исчезнувањето на нејзината субверзивна, антирежимска содржина таа го загуби скоро комплетното значење за нас.

До скоро, ние го баравме нашиот идентитет во минатото, во сеќавањето, но сега сме ослободени од илузијата дека е можно да ѝ се вратиме на модерната. Сè додека многу сериозно се занимаваме со прашањата кои и што сме биле за време на последните 40 години, нема да бидеме во можност да се ослободиме од потребата да ги средуваме сметките. И нашата уметност нема да функционира целосно во сегашноста. Овој проблем нема да биде решен едноставно со враќање на имотот на неговите претходни сопственици или преку одделување на комунистите од некомунистите. Ниту пак ќе си помогнеме себеси ако ги прескокнеме минатите 40 години и со полно срце го прифатиме јазикот на современата западна уметност.

Сепак, постмодерната култура допре до нас. Автентичноста, оригиналноста - кои за нас беа критериуми за препознавање на вистинскиот уметник од официјалната сфера - се согледани како наивни илузии од понапредните западни цивилизации. И ние самите можеби наскоро ќе согледаме дека овие вредности се илузија. Но колку и успешно западните визии за унитарен постмодерен глобален свет - управуван од “дигитализираниот свет на компјутерот”, “хипер-реалноста на симулакрумот”, “суперобјективизацијата на субјектот” и “телеприсутноста на еден свет без просторна длабочина” - да можат да го доловат искуството на бестелесната сегашност, тие не можат да се применат на нашето искуство и на нашиот развој.

Дури и ако нашата уметност случајно влезе интернационалната “mainstream”, таа сигурно ќе биде обоена за некое време од многу посилната емоционална врзаност со нашата специфична лоцираност, нашето минато и нашата иднина. Ние живееме во

култура каде сеќавањето, нарацијата, романтичните приказни и надежта за промени сèуште функционираат и каде што една егзистенцијалистичка врзаност за едно одредено место сеуште не го изгубила своето значење. Ова може да биде позитивно за нашата уметност, бидејќи овие емоции вклучуваат спонтани реакции на природниот свет, донесувајќи чувства кои сèуште не се избришани од светот на телевизиските екрани и од потрошувачката рекламна машинерија.

Јиржи Шевчик е главен кустос во Градската галерија во Прага.

Јана Шевчикова е историчар на уметност на Прашката академија за убави уметности.

превод: **Амелија Панева**  
Art in America; September 1991

## ПСИХОТЕРАПИЈА, НЕКОИ ДРУГИ ПРОБЛЕМИ

Steve de Shazer  
КРЕАТИВНО НЕПОРАЗБИРАЊЕ,  
НЕМА БЕГАЊЕ ОД ЈАЗИКОТ

Кога започнав да спроведувам терапија со брачни двојки и семејства (пред околу 20 години), актуелен збор беше “комуникација”. Кога ќе беше запрашан, во што е проблемот, секој велеше “ние не комуницираме”. Набргу излегуваше дека тие мислеле “тој или таа не се согласува со мене”. Луѓето сè уште велат “ние не комуницираме” и се плашам дека се во право - она што тие го соопштуваат (communicate) кога велат “ние не комуницираме” воопшто ништо не соопштува бидејќи, како што Вацлавик (Watzlawick, Beavin, and Jackson, 1967) вели, “не е можно да не се комуницира”. Секогаш кога ќе ги чујам луѓето како велат дека не можат да комуницираат, си припомнувам на една реченица од социјалниот сатиричар Том Лерер (Tom Lehrer): “Би сакал сите луѓе кои се жалат дека не се способни да комуницираат да бидат барем толку учтиви да замолкнат.”

Пред некој ден сфатив дека сега “разговор” стана актуелен збор. Една брачна двојка, обајцата професори, дојдоа на третман кај мене. Кога запрашав, “Што ве донесе?” тој рече, “Никогаш не разговараме”. Таа веднаш не се согласи. Тие





продолжија и на крај, (како што би рекол татко ми), имав мака како да дојдам до збор. Мене, можеби наивно, она што тие го правеа ми изгледаше и звучеше како разговор. Всушност, тие се натпреваруваа кој ќе земе збор. Испадна дека она што тие навистина го мислеле е дека никој не може да го убеди другиот да ги промени сопствените идеи или однесување. Во текот на средбата бев збунет од професоровото тврдење дека тие не можеле да разговараат. Вистинскиот проблем, како што мене ми изгледаше е - тие не можат да комуницираат!

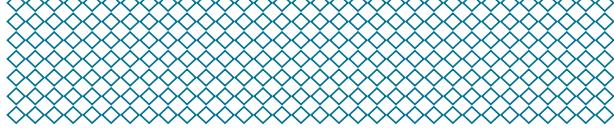
Ова беше обврзната воведна шега, иако - како повеќето мои шеги - не беше нешто особено. Затоа, да се преправаме како да не се случи.

Денеска, сакам да упатам на три сродни “општи места”. Првото се зборовите “терапевски разговори” и можеби она што некои од нас го имаа на ум кога го прочитавме насловот на оваа конференција. Потоа, ќе зборувам за употребата на јазикот во терапијата, јазикот на проблеми, и посебно, како зборовите употребени да опишат еден проблем посочуваат директно на тоа како да започнеме да градиме решение. На крај, ќе зборувам за тоа што може да биде корисно доколку ја гледаме терапијата како разговор.

\* \* \*

Долго време бев фасциниран од одредени типови загатки, делумно мистериозни, кои се вградени во јазикот што го употребуваме. На пример, името на оваа конференција е “терапевтски разговори”. Секој од нас ова го чита на различен начин, па така и различно му значи на секој од нас. И колку секој од нас погрешно го разбира тоа не е наша вина - ако тука



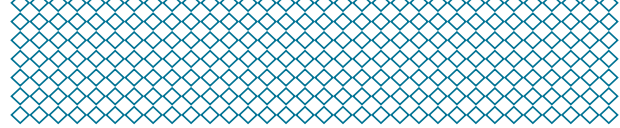


воопшто има вина, таа е само во начинот на кој јазикот функционира. Иако овде се престигнувам себеси, сакам да назначам дека намерно ја употребувам фразата “погрешно разбира”. Тоа е затоа што заклучив дека е невозможно да се дојде до ниедно “вистинито” значење за кој и да е збор, како што е невозможно да се дојде до вистинската интенција на оној што го употребува (авторовата), дури и ако јас сум оној што го употребува.

Еден начин на кој можеме погрешно да го разбереме насловот е да го читаме како да значи дека на конференцијата ќе има разговори за терапијата. Ако го читате на тој начин, тогаш читањата на формалните написи и задолжителните јавни настапи како што е овој - во кои јас стојам зборувајќи овде додека вие седите таму и слушате (или барем се преправате) - можат да ви изгледаат во најмала рака несопадливи. Треба да бидеме под страшна присила за ова да го означиме како “разговор”. Најпосле, општо се смета дека разговорите вклучуваат двајца или повеќе луѓе кои наизменично земаат збор и кога секој мора да чека прилично долго време за да дојде на ред. Затоа, се надевам дека нема премногу луѓе да го прочитаат насловот на овој начин. Се разбира, на конференциите разговорите за терапијата всушност спонтано се случуваат: во холовите, во баровите и слично. Тоа се всушност места каде што е главната акција на повеќето конференции. Но ниедна конференција не може да се организира според принципот на организација “биди спонтан”.

Следното можно читање ми дојде на ум кога се сетив што рече нашата секретарка кога првпат виде една терапевска средба од зад огледалото: “Глупости, тие ништо друго не прават освен што зборуваат!” Како мудар остроумен набљудувач, таа ги погоди вистинските зборови на вистинско место. Ова читање сугерира дека на конференцијата ќе се соберат луѓе кои мислат дека разговорите се *per se*



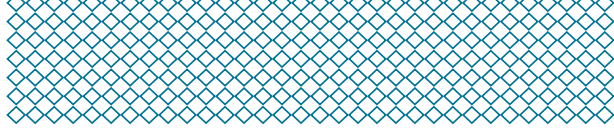


терапевски, на потрадиционален начин, луѓето кои мислат дека терапевтските врски *per se* се факторот кој лекува во целата терапија. То ест, терапијата е разговор. Ова може да се сфати како разговорот да е објаснување на терапијата, исто толку колку што парадоксот понекогаш бил гледан како објаснување на терапијата. Можеби некои од вас го прифаќаат ова гледиште и јас можам само да се надевам дека вашите очекувања се исполнети или ќе се исполнат. Како и да е, јас не го споделувам тоа гледиште.

Третото читање или подобро третото погрешно читање е засновано на граматиката на насловот: зборот “терапевски” е придавка која ја модифицира именката “разговор”. Ова ни сугерира дека на оваа конференција може да се соберат луѓе кои спроведувањето на терапијата го гледаат како разговорна активност; интерактивна, конструктивна активност: терапијата опишана *како* разговор.

“Постои голема разлика помеѓу “терапијата е разговор” и “терапијата *како* разговор”. Ако терапијата е разговор, тогаш - според едно од правилата на граматиката и логиката за значењето и употребата на зборот “е” - разговорот е терапија. Затоа, ова имплицира дека било кој разговор ќе помогне. Терапевтот дури и нема потреба да знае нешто друго освен како да води разговор, слично на разговорот што тој или таа може да го води во ресторан.

Како и да е, ако го читаме насловот да значи дека терапијата може да биде согледана и опишана како разговор, тогаш треба да погледнеме како овој специјален вид на разговор ги исполнува терапевтските цели и како оваа гледна точка ни помага нам и на нашите клиенти да работиме заедно. Во овие рамки, нашето учење за терапијата, нашата конструкција на терапевтското настојување неопходно го вклучува нашиот однос кон јазикот. Нема бегане од ова. Ова е поради тоа што разговорот



секогаш се случува во јазикот. (Според тоа, не ни е потребен глупавиот, псеудо - збор “јазиковање”). Ако спроведувањето на терапијата треба да се смета како разговорно, тогаш потребно е терапијата да се согледа како нешто што секогаш се случува во јазикот. Затоа ни е потребно да научиме како се користи јазикот во терапијата. Бидејќи како што философот од 18 век Кондијак (Condillac), (во Дерида, 1987, стр. 103) напишал: “Дали сакате да ги научите науките со леснотија? Почнете со учење на вашиот сопствен јазик”.

Не можеме да знаеме сигурно што Кондијак подразбирал под “наука”, но тој сигурно го немал ограниченото значење што ние сега го имаме за тој термин. Тој најверојатно го употребил со многу пошироко значење. (Патем, пред да западнеме во некоја непотребна тешкотија, јас не сум во состојба да тврдам дека терапијата е “научна”. Мојата позиција не може да оди подалеку од тоа. Всушност, јас сметам дека традиционалната врска помеѓу науката и терапијата е една од оние идеи кои ги хендикепираат терапевтите, теоретичарите, истражувачите како и клиентите.

Подготвен сум да се обложам дека многу од вас си велат себеси дека го познаваат сопствениот јазик. “Јас секако доаѓам во искушение да го тврдам истото но не сум сигурен дека јазикот што јас мислам дека го знам и јазикот што вие мислите дека го знаете е еднакво на сè она што треба да се знае за нашиот јазик. Постојат многу различни приоди кон јазикот, три од нив можат да ни помогнат да научиме подобро да го употребуваме јазикот во терапијата:

1. Во традиционалното Западно мислење, на јазикот се гледа како на некој начин да ја претставува реалноста. Ова се засновува на замислата дека постои некаква реалност таму надвор, која треба да се претстави. Затоа јазикот може да се проучува гледајќи колку добро ја ре-презентира таа реалност.





Ова секако води до идејата дека јазикот може да ја претставува “вистината”, кое води кон една понатамошна идеја дека може да се развие една наука за значењето гледајќи зад и под зборовите - приод обично нарекуван “структурализам” (изложен од Фројд, Чомски и Селвини Палацоли помеѓу другите).

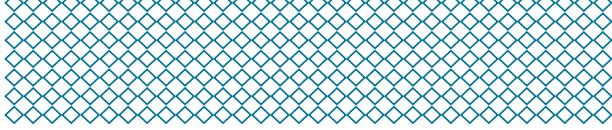
2. Од друга гледна точка, Будистите би рекле дека јазикот го спречува нашиот пристап до реалноста. Тоа значи тие исто така мислат дека постои некаква реалност таму некаде. Затоа ова едноставно ги води будистите до идејата за медитација која се користи за да ги одалечи од јазикот, доведувајќи ги во допир со реалноста.

3. Третото гледиште, можеби почнувајќи со Кондијак и продолжувајќи преку Жак Дерида (Jacques Derrida, 1978), е дека јазикот е реалноста. За да го објасниме ова со термини поблиски до терапевтите, идејата дека нашиот свет е јазик, сугерира едно “конструктивистичко гледиште”, иако оваа перспектива е поширока и подобро изградена од она што типично се подразбира во терапевтскиот свет со терминот “конструктивизам”. Накратко, современите философи гледаат како го уредивме светот во нашиот јазик и како нашиот јазик (што доаѓа пред нас) го уредил нашиот свет. Затоа, како Кондијак, тие веруваат дека нам ни е потребно да го проучуваме јазикот за воопшто да би можеле да проучуваме нешто друго.

\* \* \*

Не можете да го решите проблемот со истиот начин на мислење кој го создал проблемот.

*Алберт Аншјајн*



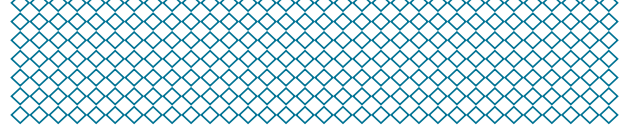
Сите факти му припаѓаат само на  
проблемот, не на неговото решение  
*Лудвиг Витгенштајн (Tractatus 6.4321)*

На прв поглед јас сум во искушение да кажам дека би сакал попрво себе овде да се цитирам отколку Ајнштајн или Витгенштајн. Последниот цитат во извесна мерка дури и звучи како нешто што јас би можел да го кажам. Во основа се сложувам со она што го вели Витгенштајн ако го употребуваме терминот “проблем” на вообичаениот начин на кој го употребувавме. Така според Џон Викланд (John Weekland) и неговите колеги (пр. Vatzlawik, Veakland, and Fisch, 1974), “проблем” може да се дефинира како “уште повеќе од истото” нешто што не функционира. Во тој случај, правењето уште од нешто што не функционира, му припаѓа само на проблемот и не е дел од решението. Тогаш е јасно, радикалната дистинкција помеѓу проблемот и решението изгледа како корисна идеја. Исто така и идејата дека “фактите” ѝ припаѓаат само на проблемската страна. Оваа втора идеја, имплицира дека не е потребно да се познаваат фактите за да се дојде до решението. Но, таа го остава прашањето: Ако “фактите” припаѓаат само на една страна од дистинкцијата, каков вид на “не-факти” припаѓаат на страната на решението?

Како што имам кажано на друго место (de Shazer, 1988, 1991), потребно е да ја имате идејата за решението пред да ја имате идејата за проблемот. Сакам да кажам, ако “х” го сметаме како “проблем”, тогаш некој би требало прво да биде способен барем да замисли дека “не-х” или отсуството на “х” е можно. Инаку “х” би бил само еден животен факт со кој треба на некој начин да се соочиме.

Досега, Витгенштајн и јас го третиравме терминот “проблем” и поимот на проблем како тој да е некое “нешто”. Затоа, терминот “проблем” беше употребуван како да има унифицирана дефиниција,





т.е., “чист проблем”. Ова е во ред бидејќи тоа е начинот на кој зборот обично се користи, но тоа може и да нè доведе до забуна.

Затоа ајде да не го следиме мнозинството на теоретичари и да не бидеме фобични на подробности и ситници: наместо тоа, да го свртиме нашето внимание кон еден посебен проблем:

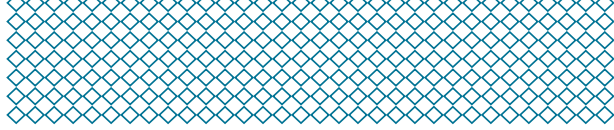
*егзибиционизам*. Сексуална девијација во која главното сексуално задоволство и уживање произлегува од изложувањето на гениталиите пред личност од спротивниот пол.(ICD-9-CM)

Дефиницијата од речникот е речиси иста но ниедна од овие дефиниции не ни го понудува она за што зборуваат клиентите; т.е., клиентите велат дека на разголнување ги гони некаква присила:

неможност да се одолее на импулс, нагон, или искушение да се изведе некоја акција која ќе ѝ наштети на индивидуата или на другите. Импулсот може но не мора свесно да се потиснува, а чинот може но не мора да е предмислен или планиран. (ICD-9-CM)

Вебстеровиот речник ја дефинира “присилата” малку поинаку од “неодолив импулс да се направи некој неразумен чин”. Постојано имав слушано за “неодоливиот импулс да се разголиш” од разни клиенти. Тие велат дека разголнувањето е неволно чин. Кога зборував со нив за ова тие ми рекоа дека можат да го добијат поривот дури и 10 пати дневно. Кога ќе кажеа дека разголнувањето е “и неодоливо и неволно”, јас тогаш ги запрашував за тоа како наоѓаат време за разголнување 10 пати дневно. Сите со кои што досега зборував рекоа дека некако успеваат да надминат некои од поривите.

Така, бидејќи можат *йонекогаш* да го



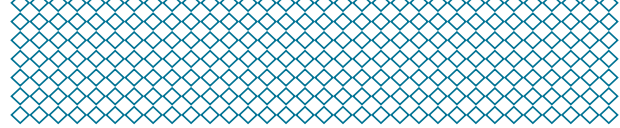
надминат поривот, се покажува дека поривот не е веќе неодрлив а соголнувањата воопшто не се неволни. Ова значи дека разголнувањето е всушност волно сè додека се одлучуваат да му се препуштат на поривот по прво отколку да продолжат да се борат против него. И, се разбира надминувањето на поривот е исто така волно бидејќи се покажа дека е можно да му се одолее.

Поедноставно кажано, излегува дека зборовите употребени да го опишат “проблемот” автоматски имплицираат други зборови кои директно посочуваат на тоа како да се започне со конструирање на решението. “Неодоливо” посочува на “одлука и избор”, “неволно”, посочува на “волно” итн. Кога зборовите се сметаат за “факти” тогаш зборовите употребени да го опишат “проблемот” припаѓаат само на проблемот. Но зборовите кои овие автоматски ги имплицираат му припаѓаат само на решението. “Не-фактите” за кои не зборувавме како за дел од проблемот се зборовите употребени кога се зборува за решението. Јасно е дека овој начин на размислување не е ист како начинот на размислување што го создава проблемот.

Очигледно парот неволно/волно води до идејата за припишување на симптом правејќи го неволното во нешто волно. И дијагностичкиот прирачник води до наивната и погрешна идеја дека актот на разголнување е неволен, и затоа некои луѓе ќе помислат дека разголнувањето е симптом кој треба да се припише. Но не е баш етички да се припише еден нелегален чин. Покрај тоа самиот чин е волен, како што се покажа. Добро, што со припишувањето на поривот бидејќи тој очигледно е неволен? Истата етичка тешкотија се појавува бидејќи тоа може да води до еден нелегален чин. Покрај тоа, бидејќи ненадминувањето на поривот се случува само понекогаш, го завршуваш припишувањето на уште од истото нешто што не функционира.







Се покажува дека еден друг пар на зборови е често употребуван во оваа ситуација: непредвидлив/предвидлив. Разголувањето обично се опишува како нешто предвидливо а исклучоците (т.е., надминувањата на поривот) се опишуваат како непредвидливи. Откривме дека кога бараме од клиентите да ги предвидат исклучоците се зголемува нивната фреквенција. Тоа што исклучоците се случуваат почесто ги прави попредвидливи. Кога еднаш клиентот ќе почне да се сомнева во предвидливоста на поривот и кога ќе стане посигурен во надминувањето на поривот, тогаш поривот исчезнува. На овој начин едната половина од парот се користи за да се поткопа другата половина. Предвидливоста (на исклучоците) ја поткопува непредвидливоста (во врска со исклучоците) додека во исто време непредвидливоста (на разголувањето) ја поткопува предвидливоста (во врска со разголувањето). Ова секако не е истиот начин на размислување што го создаде проблемот.

Оваа сцена го илустрира функционирањето на зборовите во терапијата. Кога ги проучуваме разговорните аспекти на терапијата откриваме дека и клиентите и терапевтите употребуваат многу зборови и поими без да размислуваат за тоа како всушност функционираат тие зборови и поими. Западните јазици секогаш биле структурирани во однос на дихотомии или поларитети: предвидливо/непредвидливо, волно/неволно, машко/женско; говор/пишување, присуство/отсуство, проблем/решение и така натаму. Делумно секој термин е дефиниран и/или има значење во однос на опозитниот. Некој не може да упати на едниот термин без имплицитно да упати на другиот термин. Уште повеќе, како што Дерида (1978) укажува, на овие опозитни термини обично не се гледа подеднакво па така вториот термин е фалична или лоша верзија на првиот термин и затоа таа е потисната. Исходот



е традиционалното преовладување на доброто над злото, на волното над неволното, на машкото над женското, на говорот над пишувањето, на присуството над отсуството, на проблемот над решението. Сите парови од спротивности се поврзани на овој начин и разликите помеѓу членовите од парот, како што се “предвидливо/непредвидливо” или “волно/неволно” се точно истиот вид на разлики кои терапевтите и клиентите може да ги употребат за да направат разлика.

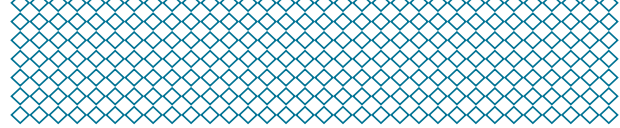
\* \* \*

Можеби изгледа педантно, но јас сакам да почнам да зборувам за тоа што може да биде корисно во гледањето на терапијата како разговор преку разгледување на терминот “разговор”. Што подразбирате под “разговор”? Речникот сугерира некои значења. Покрај тоа, бидејќи зборовите/поимите автоматски ги носат со себе нивните опозити, -кои, делумно, делуваат како некој вид автоматски ограничувачи на значење - да го погледнеме парот “разговор/не-разговор”

*Разговор*: - општествен однос; зборување заедно, неофицијален или фамилијарен говор; вербална размена на идеи или информации.

Така, преку согледување на тоа што разговорот не е, излегува дека не-разговорот не е тишина туку попрво не-говорење *заедно*, еден асоцијален или антисоцијален однос. Може да биде и невербална размена на идеи или вербална размена на не-идеи. Или некој говор - еднонасочен проток на идеи и информации, пр., традиционалните замисли за терапевтите како луѓе кои имаат привилегирано знаење за нивните клиенти, за она што им задава болка и како тоа да се поправи.





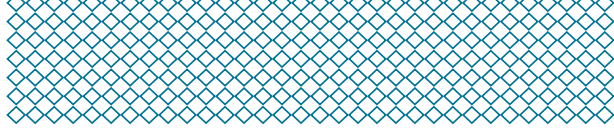
Терапијата не е говор, таа не е предавање, и таа не е еднонасочен проток на идеи и информации. Таа е некој вид размена или интеракција. Гледајќи што не е “разговорот” можеме барем да добиеме некои идеи за тоа што значи зборот и како да го употребиме.

Од дефиницијата од речникот можеме да видиме зошто некои луѓе кои ја употребуваат метафората “разговор” тврдат дека не се експерти - што се надевам е лажно тврдење. Инаку, зошто да им наплатуваме на клиентите?

*Експерти* 1. многу вешт; некој кој има голема извешбаност и знаење од некоја специјална област. 2. на или од некој експерт; како, експерт(ско) гледиште.

Секако, сакам да ја зачувам идејата дека јас сум некој вид експерт - во првата смисла на терминот. Имам големо знаење за (а) зборувањето за проблемите и како тие се случуваат, (б) зборување за решенијата и како се доаѓа до нив, и (в) како јазикот функционира; уште повеќе, како што би можел да каже австралискиот терапевт Брајан Кејд (Brian Cade), знам многу за (г) она што не функционира. Исто така знам многу за тоа (д) откаде доаѓаат материјалите за конструкција на решенијата - тие доаѓаат од клиентите. Всушност, јас гледам на клиентите како на експерти - тие знаат многу што јас не знам. Затоа, терапевтскиот разговор е заедничко зборување помеѓу експерти кои споделуваат и разменуваат идеи и информации во јазикот.

Ќе забележите дека го привилегирав терминот “терапевтски” во овој контекст, користејќи го само за да го модифицирам “разговор” и со тоа да го ограничам опсегот на проблемот. (Ваквото привилегирање на еден термин е препорачлив трик на философите и теоретичарите. Секогаш постои надежта дека никој нема да го забележи. Бидејќи работам како “терапевт” по струка, при моето



осврнување на јазикот морав да погледнам што значи терминот “терапија”). Што значи терминот “терапевски” во контекст на “терапевска комуникација” или “терапијата како разговор”? Да започнеме со гледање во речникот.

*Тераписки*, што помага во лекување или за здравје; лековит; преокупиран со откривање и примена на лекаства за болести.

Бре! Ова секако не е дефиницијата што сакам да ја користам. Фала богу што зборот “терапија” и поимот на терапија - како што се дефинирани во речникот - не се структурно детерминирани или цврсто поврзани заедно. Наместо тоа, можеме да го следиме советот на Витгенштајн и да се осврнеме на начинот на кој го употребуваме зборот за да откриеме што тој значи.

Техниката на разгледување на имплицираните опозити се чини не укажува брзо на нешто корисно или интересно, па затоа јас пробав поинаков пристап.

Под “терапија” тесаурсот дава список со околу 40 термини, вклучувајќи ги “противотров”, “лекување”, “лек”, “медицина”, “рецепт”, “помагало”. Овие зборови се “уште од истото”, во погрдната смисла на фразата. “Помагало”, во речникот, посочува пак на терапија, а листата на “помагало” (*remedy*) во тесаурсот се покажа интересна бидејќи 34-то објаснување на таа листа е “решение”: Јас можам да прифатам дефиниција како оваа:

*Терапија*, се занимава со пронаоѓање, “откривање”, и примена на решенија и/или резултати; замен, кооперативен, соработнички разговор помеѓу два или повеќе експерти.

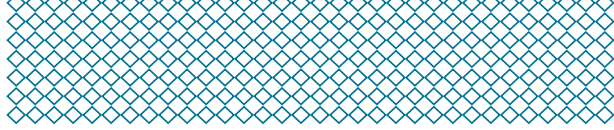
Тоа е за начинот на кој мојот тим и јас го употребуваме зборот.



\* \* \*

*Неманишџионадвородџерајискаџа средба.* Кога првпат почнав да го употребувам терминот “разговор” во врска со спроведувањето на терапија (de Shazer, 1988) сè што имав на ум беше дека она што едноставното набљудување го открива, е дека најголем дел од времето терапевтите и клиентите наизменично зборуваат. И тоа е скоро сè што тие работат. Ништо мистериозно не е вмешано, ништо не е прикриено. Сè што сакав да кажам е дека на терапијата може да се гледа како на разговор, односно, некои луѓе во текот на говорењето си даваат еден на друг збор. Нема намокрени постели, нема гласови без луѓе, нема депресији. Има само *зборување* за намокрени постели, *зборување* за гласови без луѓе, *зборување* за депресији. Нема семејни системи, нема семејни структури, нема психи: само зборување за системи, структури и психи. Кога треба да се спроведе терапија, спроведувањето на терапијата е сè што е, затоа, нема ништо вон терапевтската средба што може да ни помогне да разбереме што се случува во неа. Дури и во нашите следни студии имаме само разговор за резултатите. Ние никогаш *немаме* резултати, само описи на резултатите. Како што вели Витгенштајн (во поинаков контекст), “Го имаш тоа што го имаш, и тоа е сè (што имаш)”.

Сè што сакав да направам, со мојата употреба на терминот “разговор” беше да укажам на нешто што е очигледно, нешто што било вешто скриено на површината на нештата така што никој да не го види. Терапијата ја вклучува употребата на јазикот. Терапијата е во јазикот и затоа ни е потребно да погледнеме на употребата на јазикот во терапијата. Но наместо да го гледаат јазикот на дело, наместо да ги гледаат разговорите, терапевтите традиционално ги гледаат системите, структурите, врзаностите,

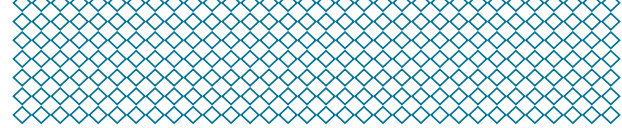


заплетеноста, психите, расцепот, нечистите игри, и други жални имагинации. Според моето гледиште терапијата не е ништо друго туку јазик, клиентот и терапевтот секогаш употребуваат јазик. Ова, исто така, било скриено на површината на нештата додека терапевтите, под влијание на нивните научни рамки бараа нешто длабоко и скриено.

Не ни помислував кога почнав да го гледам спроведувањето на терапијата како разговорна активност, дека тоа ќе ме доведе до задлабочување во современата философија (de Shazer, 1991). Не сакав да го направам ова бидејќи се плашев дека философијата ќе ме присили да побарам нешто зад и под дијалогот. Премногу често философијата е длабоко вовлечена во “читање помеѓу редови” а мојот истражувачки тренинг и моето читање на Витгенштајн ме научија да избегнувам читање помеѓу редови бидејќи, за жал, таму може да нема ништо. Многу одамна се откажав од философијата бидејќи мислев дека поголемиот дел од неа е премногу опскурен за да биде од некоја корист во тековната дејност на терапевтите. Пред околу 25 год. кога студирав философија се обидов да му го објаснам Хајдегер на татко ми (откако направи грешка што ме праша). Кога завршив тој рече, “Сфаќам. Философијата му прави на човековиот ум, она што маталката за јајца им го прави на јајцата”. Има многу мудрост во тоа. Така повеќе или помалку ја оставив философијата настрана, за подоцна повторно да бидам вовлечен во неа, клоцајќи и викајќи цело време. Бев многу колеблив, но научив да го следам патот по кој ме водат нештата, па започнав да ја читам современата философија и бев многу изненаден кога го открив тоа што го открив.

Поголемиот дел од современата философија вклучува критика на јазикот и поглед на начинот на кој всушност јазикот функционира. (Таа не се занимава со хипотетичните состојби и фантазии за начинот





на кој јазикот е претпоставен да функционира но не функционира.) И, се надевам разјаснив, дека барем дел од неа е непосредно релевантен за нашето спроведување на терапијата. Но без грижа, нема да ви препорачам да излезете да купите некои книги и да почнете да го читате Лудвиг Витгенштајн и/или Жак Дерида, ако не од некоја друга причина од таа што вториот е прилично тежок да се разбере било на англиски или француски. Едноставно, јас ги засновав моите забелешки на размислувањето што го направив кое е засновано на погрешното читање на нивното дело.

\* \* \*

Во овој момент би сакал да го продолжам нашиот разговор надевајќи се дека вашиот ред да слушате и мојот ред да зборувам заврши во исто време.

*Превод: Љујка Трајаноска*



## MICHAEL WHITE ДЕКОНСТРУКЦИЈА И ТЕРАПИЈА

Од страв дека некои читатели можеби ќе бидат разочарани, пред да продолжам со својата дискусија за деконструкција и терапија, должен сум да ве информирам дека овој текст не се однесува на деконструкција на знаењата и практиките на специфични и етаблирани модели на терапија, ниту пак за деконструкцијата на било кое посебно тераписко “движење”. Поточно, во овој текст сакам да прикажам одредени тераписки практики гледани низ призма на деконструкцијата.

Бидејќи првиот и најважен интерес во мојот професионален живот е во врска со она што се случува во терапискиот контекст, на почетокот на овој текст ќе презентирам неколку тераписки случаи. Би сакал да го нагласам фактот дека, поради ограничениот простор, описите на случаите се малку прилагодени. Тие не го претставуваат адекватно променливиот тераписки процес - растежите и падовите на авантурата наречена терапија. Од овие причини, забележливо е поедноставување во овие описи кое во самата работа не постои.

### *Еми*

Еми, на 23 години, побара помош во својата борба со anorexia nervosa\*. Овој проблем ја измачува веќе подолго време и се опира на многуте обиди за негово разрешување. Прво заедно ги разгледавме ефектите коишто anorexia nervosa ги имаше во разните области од нејзиниот живот - вклучувајќи ги социјалните, емоционалните, интелектуалните, и секако, физичките. Резултат на овој преглед беше тоа што на обајцата ни стана очигледно до кој степен anorexia nervosa ѝ создава тешкотии да биде успешна во било која од овие области.

Потоа уште долго време детално го истражувавме влијанието на анорексијата врз односот на Еми со другите луѓе. Не бев изненаден кога

.....

\*Ментална анорексија –одбивање да се земе храна, интензивно губење во тежина, пореметување на телесната слика, опсесивна грижа за тежината и страв од дебелеење.



дознав дека таа постојано се споредувала себеси со другите, дека постепено ѝ се всадувало чувство дека постојано е вреднувана од другите. Покрај тоа, таа била принудена да го обвие својот живот со вел на таинственост, и да се изолира од останатите.

Како влијаела *anorexia nervosa* на ставот и односот на Еми кон самата себе? Што барала од неа? Најверојатно, барала да внимава на себе, да се контролира себеси. Ми станаа јасни активностите со кои таа се обидела да го вообличи телото во прифатлива форма - во “послушно тело”. Таа го казнувала своето тело за неговите прекумерности.

Потоа почнавме да истражуваме како била вовлечена во овие различни активности, процедури и ставови; во ова самодисциплинирање во согласност со половите карактеристики; во хиерархискиот и дисциплински однос кон сопственото тело. Во текот на ова истражување, Еми успеа да го идентификува развојот на тоа вовлекување преку семејниот, културниот и социјалниот контекст. Во нашите понатамошни дискусии, *anorexia nervosa* се појави како отелотворување на тие ставови, практики и контексти.

Низ овој терапевтиски процес, *anorexia nervosa* беше “демаскирана”, и Еми значително се оддалечи од неа. Различните активности прифаќани без разговор и ставовите врз кои *anorexia nervosa* “го темелеше својот опстанок”, веќе не ја детерминираат нејзината личност. Дали Еми ќе сака да продолжи да се подложува на тврдењата на *anorexia nervosa* за нејзиниот живот, да продолжи да се покорува на барањата кои таа ги поставува? Или можеби повеќе ја привлекува идејата да им се спротивстави, и идејата да го преземе животот во свои раце?

Еми не се двоумеше да изјави дека сака да воведо промени во својот живот, па заедно ги разгледавме достапните докази за тоа дека е во состојба тоа да стори: настаните кои укажуваа на отпор кон “управувањето со себе”. Ова доведе до идентификација на различни настани кои имаа анти-аноректичка природа. Ја замолив Еми да ги вреднува овие анти-аноректички состојби: Дали таа ги смета за попривлечни и пожелни правци на развој во нејзиниот живот, или пак за тривијални и непривлечни? Одговарајќи на ова, Еми ги оцени овие правци на развој како најпосакувани во својот живот. Потоа разговаравме за причините поради кои ги преферира токму овие правци на развој.

Како што се чинеше дека Еми сè посилно ги поддржува овие анти-аноректички активности, јас ја охрабрував да ми помогне да ја разберам основата на тие активности во нејзиниот живот. Исто така ја поттикнував, врз основа на овие посакувани правци на развој, да размисли и да каже што смета дека е важно во нејзиниот живот. За време на разговорот, Еми почна појасно да ја артикулира пожелната верзија на она што би можела да биде, онаа која ги вклучува алтернативните сфаќања за животот. Оваа верзија постепено ѝ стануваше сè достапна.

Со артикулирањето и извршувањето на оваа алтернативна и преферирана верзија на она што таа е, Еми почна да презема различни чекори во ангажирањето на другите во својот проект на промена. Јас од моето искуство знам дека, “работата на терен” е интегрален дел на секој ваков проект. Ја замолив Еми да идентификува кој, од сите луѓе кои ја познаваа може да биде најмалку засегнат од оваа нејзина нова појава. Таа одлучи да почне со повторно запознавање со оние кои беа “далеку” и контактираше со неколку пријатели од училиштето кои не ги имаше видено неколку години. Кога почувствува дека има успех со нив, таа премина на подиректната социјална мрежа, којашто ги вклучуваше нејзините роднини,

кои почна да ги поканува за време на терапијата. Во терапевската ситуација, овие роднини значително учествуваа во прифаќањето и во вреднувањето на преферираните тврдења на Еми за нејзиниот живот и на способноста на Еми да го одвои својот живот од *apogexia nervosa*.

## Ен и Џон

Џон и Ен, пар кој се разделува, побараа терапевска помош за да ги решат своите големи конфликти околу обврските и односот со децата, и околу распределбата на имотот. На почетокот на првата средба, тие започнаа со силна расправија, секој презентирајќи различни ставови и контраставови; само повремено фрлаа кратки погледи кон мене. По некое време, јас ги прекинав, им се заблагодарив на двајцата што беа толку отворени во врска со своите проблеми и што толку јасно ми демонстрираа како стојат работите.

По извесна пауза, Џон и Ен започнаа нова рунда на обвинувања. Повторно морав да ги прекинам, објаснувајќи им дека разбираам како се чувствуваат во врската и дека понатамошни демонстрации за тоа нема да бидат неопходни. Беше потребно да ги прекинувам уште два пати пред да се уверат во она што го зборувам.

Во кратката пауза што уследи, ги прашав до кој степен оваа форма на комуникација - спротивставувањето кое тие така јасно го демонстрираа - е доминантна во нивниот однос. Како тоа се одразува на доживувањето на другиот и на нивниот однос? И како влијае врз реакциите на другиот? Како оваа спротивставувачка форма на комуникација го замаглува нивното расудување?

По заедничкото разгледување на степенот до кој ваквата спротивставувачка форма ги диктира позициите во нивниот однос, ги запрашав дали овој начин станал префериран начин на однесување. Дали им се чини прифатлив? Дали овој начин да бидат заедно најмногу им одговара? Дали овој начин на однесување кон другиот е како скроен за нив? Дали сметаат дека ваквиот начин ги збогатува нивните животи?

Двајцата изјавија дека не го преферираат тој начин на однесување, но не можеа да не додадат дека им се чини дека другиот партнер го преферира. Како тогаш се однесуваат на тој начин? Не верувам дека самите го измислиле.

Ги поттикнував да ми помогнат да разберам како биле вовлечени во оваа форма на реагирање во конфликтни ситуации, и да го идентификуваат развојот на таквиот начин на комуникација. Дали некогаш порано биле сведоци на такво однесување? Како биле запознаени со овие техники на комуницирање, и кои ситуации за првпат ги довеле до примена на тие техники? Во кој контекст сметаат дека овој начин е вообичаен, и кој начин на размислување ги поткрепува? Како дошло до тоа?

За време на разговорот, како што Џон и Ен ги артикулираа своите искуства за оваа спротивставувачка форма, стана очигледно дека нивниот однос не се состои единствено во таквото однесување - тие се во состојба и поинаку да размислуваат за него. Ги прашав дали сакаат она што останало од нивниот однос да биде и понатаму детерминирано од овие форми, или

пак повеќе сакаат да интервенираат и да влијаат на развојот на настаните - да определат како ќе се развива (она што останало од) нивниот однос на начин кој и на двајцата би им одговарал? Обајцата одговорија дека сакаат да се ослободат од диктатот на спротивставувачките форми на однесување.

Потоа баравме потпорна точка, основа на обидот за промена на нивниот однос и успеавме да откриеме неколку области на однесување кои не беа поддоминација на спротивставувачките форми на однесување. Едната се однесуваше на степенот до кој тие беа способни да ги избегнат таквите форми на однесување во тек на поголемиот дел на интервјуто. Дали на Џон и Ен таа форма на интеракција им изгледа позадоволителна? Дали се оптимисти во врска со понатамошниот развој на тој однос? Или повеќе им се допаѓа веќе усвоениот начин на меѓусебно однесување?

Кога се определија за поинаков начин на меѓусебно однесување, ги прашав што мислат за тоа да останат заедно на овој начин, и што би било позитивно во оваа промена. По ова, поставив неколку прашања кои ги охрабрија да ми раскажат за позитивните моменти во нивниот однос. Одговарајќи на тие прашања, Ем и Џон се сетија на еден пар со кој се дружеле во почетокот на својот брак. Тој пар посведочи за неколку ситуации во кои тие биле во состојба успешно и разумно да ја разрешат расправијата. Испитувањето на искуството на овој пар за односот помеѓу Џон и Ен доведе до реактивирање на старите знаења за реагирање во конфликтни ситуации; иако овој процес не е без замки, тие сега се во можност да ги решаваат расправиите околу обврските, односот со децата и имотот.

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА

Овие описи на терапевската работа отсликуваат поголем број случаи со кои често се сретнуваме. Верувам дека најголемиот број од овие практики се во врска со она што може да се означи како “деконструктивистичка метода”, која што ќе биде објаснета во понатамошното излагање.

Би сакал да ја започнам мојата дискусија за деконструкцијата со едно признание - јас не сум академик туку, додека да најдеме подобар збор, терапевт. Мојот став е дека невклученоста во академскиот свет допушта одредена слобода, вклучувајќи ја слободата да се прекршат некои правила - на пример, да се употребува терминот деконструкција на начин којшто можеби нема да биде во согласност со неговото точно Деридијанско значење, - и да се повикам на автори за кои не може воопштено да се смета дека ја застапуваат деконструктивистичката метода.

Во согласност со мојата послободна дефиниција, деконструкцијата треба да работи со процедури кои се субверзивни во однос на реалноста, и практиките, прифатени без никакво сомневање (земени здраво-заготово): тие така наречени “вистини” кои се одвоени од условите и од контекстот на нивното создавање; тие откинати начини на зборување кои ги кријат своите пристрасности и предубедувања; тие одомаќени навики и односи на личност. Многу од методите на деконструкција ги доведуваат

во прашање, овие вообичаени и секојдневни, земени здраво-за-готово реалности и практики, со тоа што ги објективизираат. Во таа смисла, методите на деконструкција се методи кои “го егзотизираат одомаќеното”.

*Социологот којшто одбрал да го истражува својот социјален свет во неговиот најлесен и познат аспект не би требало, како што би го направил тоа етнологот, да го одомаќи егзотичното, туку, ако можам да секулирам со изразот, да го егзотизира одомаќеното, со прекинување на социјалниот интимен однос со начините на живото, кои дури остануваат неизнати за него бидејќи се премногу блиски. Всушност движењето кон изворност, и вообичаеност, во својот, би требало да биде кулминација на движењето кон туѓинство и необични светови. (Bourdieu, 1988, str. xi-xii)*

Според Бурдије (Bourdieu), егзотизирањето на одомаќеното преку објективизирање на вообичаениот и прифатен без никакво сомневање свет го олеснува “повторното самоприфаќање”. Осврнувајќи се на ова, јас не верувам дека тој предлага суштински поглед на себе, таков што индивидуите би се “пронашле” себеси. Тој повеќе сугерира дека преку објективизација на секојдневниот свет, би можеле да станеме посвесни за степенот до кој одредени “начини на живот и мислење” го обликуваат нашето постоење, и дека тогаш би можеле да бидеме во позиција да избереме други “начини на живот и мислење”.

Ако делото на Бурдије може да се смета за деконструктивно, тогаш тоа е такво во една специфична смисла. Неговиот примарен интерес е степенот до кој местото на индивидуата во социјалната структура - на пример, во академскиот свет - го одредува нејзиниот став за животните прашања.

Но, можеме исто така да ја разгледуваме деконструкцијата и на други начини: на пример, деконструкцијата на личните приказни и на доминантните културни влијанија врз животот на индивидуата; деконструкцијата на културно доминантните индивидуални и релациони практики; и деконструкцијата на дискурзивните практики на нашата култура.

Деконструкцијата е претпоставена на она што генерално се означува како “критички конструктивистичка”, или, ако повеќе сакате, “конституционалистичка” перспектива на светот. Според оваа перспектива, животите на луѓето се обликувани од значењето кое тие му го припишуваат на сопственото искуство, од нивната позиција во социјалната структура, од јазичните и културните практики на индивидуата и на нејзините релации со другите. Оваа конституционалистичка перспектива се разликува од доминантните структуралистички (однесувањето ја одразува структурата на умот) и од функционалистичките (однесувањето им служи на целите на системот) перспективи во светот на психотерапијата.

Во дискусијата што следува, ќе се задржам на деконструкција на нарациите (па, потоа на деконструкцијата на модерните практики на моќ; и на крајот, на деконструкцијата на дискурзивните практики. Јас верувам, како и Мишел Фуко (Michael Foucault, 1980), дека доменот на знаење е

домен на моќ, и дека доменот на моќ е домен на знаење. Така, со оглед на фактот дека значењето е во релација со знаењето, и практиките се во реалција со моќта, јас верувам дека значењето, структурите и практиките се неразделни во своите конститутивни аспекти.

## НАРАЦИИ

### Значење

Идејата дека значењето е она што индивидуите му го припишуваат на своето искуство како нешто конститутивно во нивните животи, ги охрабрило социолозите да ја истражуваат природата на рамките кои ја олеснуваат интерпретацијата на искуството. Многу од тие социјални научници тврдат дека приказната или нарацијата, е она што ја дава првата рамка за ваквата интерпретација, за активноста на создавање-на-значење: дека преку нарациите или приказните на индивидуите за сопствените животи и за животите на другите, тие го осмислуваат искуството. Не само што нарациите го определуваат значењето што индивидуата му го припишува на искуството, туку овие приказни во голема мерка одредуваат кои аспекти од искуството на индивидуата ќе се селектираат и ќе бидат изразени. Уште повеќе, со оглед на тоа дека при создавањето-на-значење, активностите се замислуваат однапред, нарациите ги детерминираат реалните ефекти, т.е. ги обликуваат животите на индивидуите.

Оваа перспектива не би требало да се меша со онаа која вели дека нарациите функционираат како одраз на животот, или како негово огледало. Наместо тоа, наративната метафора вели дека индивидуите ги живеат своите животи преку приказни - приказните го обликуваат нивниот живот, тие имаат реални, не имагинарни, ефекти - и на тој начин му даваат структура на животот.

Во литературата за семејна терапија постојат многу примери на комбинирање на наративната метафора со различните конверзациски/лингвистички метафори. Бидејќи тие метафори припаѓаат на различни гледишта, и бидејќи некои од нив меѓусебно се разликуваат, овде ќе презентирам некои размислувања за наративната метафора со кои се надевам дека попрецизно ќе ја определам.

### Наративна структура

Зборувајќи за текстовите, Брунер (Bruner, 1986) претпоставува дека приказните се составени од две нивоа - “ниво на акција” и “ниво на свесност”. Нивото на акција е составено од (а) настани кои се меѓусебно поврзани во (б) посебни секвенци преку (в) временска димензија - минато, сегашност и иднина - и во согласност со (г) специфична тема. Во текстот, нивото на акција му овозможува на читателот увид во тематскиот развој на настаните со текот на времето.

Нивото на свесност е составено од интерпретации на ликовите во нарацијата, и од оние на читателите, кога тие на покана од писателот,

навлегуваат во свесноста на ликовите. Нивото на свесност ги дава значењата изведени од ликовите и од читателите преку “размислување” за настаните и темите кои се откриваат преку нивото на акција. Во ова ниво доминираат перцепциите, мислите, спекулациите, реализациите и заклучоците, и многу од нив се во однос со:

- (а) определувањето на желбите и на склоностите на ликовите,
- (б) идентификацијата на нивните лични квалитети и на карактеристиките на нивните односи
- (в) појаснувањето на нивните намери - на пример, нивните мотиви и нивната цел - и
- (г) определувањето на вредностите и верувањата на ликовите.

Кога нивните желби, квалитети, намери и верувања ќе бидат доволно елаборирани низ текстот, тие ќе се обединат во “определувања” кои го детерминираат посебните правци во животот - “животните стилови”.

Ако претпоставиме дека постои идентичност помеѓу структурата на текстот и структурата на нарациите или приказните коишто индивидуите ги живеат, и ако прифатиме дека е во наш интерес да ги градиме нашите животи преку нарации, тогаш би можеле да ги разгледаме деталите за тоа како индивидуите ги живеат своите животи преку нивото на акција и нивото на свесност.

### **Дејтерминираносѝ**

Кое е потеклото на овие нарации или приказни кои се конститутивен дел на животот на индивидуата? Приказните кои луѓето ги живеат се ретко, ако воопшто, “радикално” конструирани - суштината не е во тоа тие да произлезат, така да кажам, “од тагата”. Нашите културно достапни и погодни нарации за индивидуата и за меѓусебните односи, се создавале историски внатре во контекстот на социјалните структури и институции. Неизбежно, постои каноничка димензија во нарациите.

Така, тие се неизбежно обликувани од нашите доминантни културни сфаќања. Овие сфаќања не се за откритијата во врска со “природата” на индивидуите и нивните односи, туку тие се конструирани сфаќања кои определуваат одредени специфични правци и односи. На пример, доминантните Западни сфаќања поставуваат високи индивидуални и полово различни спецификации за начините на постоење во светот.

### **Недејтерминираносѝ внатре во дејтерминираносѝа**

Доколку нарациите на индивидуите за нивните животи ги ограничуваат значењата што тие му ги даваат на искуството, како и аспектите на искуството коишто ги избираат за изразување, и ако тие значења имаат специфични и реални ефекти во животите на тие индивидуи, тогаш имаме јак аргумент за

детерминираност. Тој аргумент е уште појак ако се земе предвид степенот до кој таквите приказни се канонички и дотолку одредени од средината колку и од индивидуата, како и тоа дека тие се историски создадени во контекстот на специфични институции и социјални структури.

Но, и покрај фактот дека овие приказни внесуваат одредена детерминираност во животот, тие ретко успешно излегуваат на крај со сите непредвидени околности кои искрснуваат во “животот како таков”. Исто како и текстовите во однос на вистинскиот живот, приказните коишто ги живеат индивидуите се полни со празнини и недоследности кои постојано се натрупуваат. Последица од овие празнини, недоследности и контрадикторности е одредена недетерминираност во животот; токму тие празнини, недоследности и контрадикторности се она што ја поттикнува индивидуата активно да се ангажира во изведувањето на единствено значење или, како што вели Брунер (1990) во “создавањето-значење”.

Така, кога го разгледуваме предлогот дека животот е создаден со постојано раскажување и прераскажување на искуството, ние го разгледуваме процесот на “недетерминираност внатре во детерминираноста”, или на она што Герц (Geertz, 1986) го нарекува “копирање коешто создава”:

*Клучното прашање (невкусно и изведено од заблуда) го поставува Лајонел Трилинг (Lionel Trilling), есеистичар од осумнаесеттиот век: - “Како се случи сити ние да почнеме како Оригинали а завршуваме како Копии?” - и открива ... одговор кој е изненадувачки уверлив: “Копирањето е тоа кое создава”. (сѝр. 380)*

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА НАРАЦИЈАТА

### Екстернализирачки разговори

За деконструкција на приказните на индивидуата, јас предложив објективизирање на проблемите за кои индивидуата бара терапија (на пример, White, 1984, 1986, 1989; White и Epston, 1990). Оваа објективизација овозможува екстернализирачки, наместо интернализирачки разговори за она што индивидуата го смета за проблематично. Од овие екстернализирачки разговори произлегува нешто што би можело да се нарече контра-јазик или, како што Дејвид Епстон (David Epston) неодамна предложи, “анти-јазик”.

Овие екстернализирачки разговори го “егзотизираат одомаќеното”, на тој начин што со нив индивидуите ги идентификуваат личните приказни и културните сфаќања коишто ги живеат; тие приказни и знаења ги водат нивните животи и го одредуваат нивниот идентитет.

Екстернализирачките разговори се иницираат со поттикнување на индивидуите да дадат опис на ефектите на проблемите врз нивните животи. Тоа значи ефектите врз нивните емоционални состојби, односите со семејството и со врсниците, социјалните односи и односите на работа, и т.н., со посебно акцентирање на тоа какво е влијанието врз нивниот “поглед” на самите себе и односите со другите. Така, индивидуите се

повикани да го скицираат влијанието што тие “погледи” или перцепции го имаат врз нивните животи, вклучувајќи ги тука и нивните интеракции со другите. Ова често е проследено со истражување на тоа на кој начин индивидуата била вовлечена во тој начин на доживување на работите.

Низ екстернализирачките разговори, нивните лични приказни веќе не се приказни за нивниот идентитет и за вистината на нивните односи со другите - овие лични приказни веќе не ги цементираат нивните животи. Индивидуите доживуваат одвојување, и отуѓување во однос на нив. Во просторот создаден со ова одвојување, тие се слободни да истражуваат алтернативни и преферирани ставови за правецот во кој можат да се движат нивните животи.

### **Посебни излези и алтернативни нарации**

Како се создаваат и/или реактивираат тие алтернативни знаења? Кои се почетните точки на овие различни начини на живеење на индивидуите? Со тоа што индивидуите се одделуваат од доминантните или “тотализирачки” нарации кои се составен дел на нивните животи, им станува полесно да се ориентираат кон аспектите на искуството кое е во контрадикција со тие знаења. Такви контрадикторности секогаш се присутни, тие се многубројни и разновидни. Првобитно, следејќи го Гофман (Goffman), јас укажував на овие контрадикции како на “посебни излези” (White, 1988a, 1989; White и Epstein, 1990) тие обезбедуваат премин кон она што може да се смета за алтернативна територија во животот на индивидуата.

За еден настан да содржи посебен излез, мора да биде оквалификуван како таков од самата индивидуа. Следејќи ја идентификацијата на настаните кои се кандидати за статус на посебен излез, важно е тоа што индивидуата е повикана да ги вреднува тие настани; дали се оценети како значајни или како небитни? Дали тие настани имаат посакувани ефекти, или не? Дали овие правци на развој се чинат привлечни на индивидуата? Ако овие настани се оценети како преферирани излези, од индивидуата се бара да опише зошто верува дека тоа е така.

Кога ќе се утврди дека одредени настани се оквалификувани како посебни излези, со тоа што се оценети како значајни и како преферирани, терапевтот може да го олесни создавањето и/или реактивирањето на алтернативните нарации со ориентирање на клиентот кон посебниот излез како кон мистерија. Овие нарации се загатки коишто може да ги реши само индивидуата, на иницијатива на терапевтот. Со тоа што индивидуите ја преземаат задачата за разрешување на таквите мистерији, тие директно се ангажираат во раскажувањето на нарации и во создавањето-значење.

За да го помогне овој процес, кој го нарекуваме “реавторизирање”, терапевтот може да постави многу различни прашања, вклучувајќи ги оние кои може да се наречат прашања на “нивото на акција” и на прашања од “нивото на свесност”. Прашањата од нивото на акција ги поттикнуваат индивидуите да пронајдат посебни излези за редоследот на настаните кои



се одвивале со текот на времето во согласност со главните теми. Прашањата од нивото на свесност ја охрабруваат индивидуата да го изрази и да го определи значењето на правците на развој кои се случуваат во нивото на акција.

### Прашања од нивото на акција

Прашањата од нивото на акција можат да се однесуваат на минатото, сегашноста и иднината, и се ефикасни во воведувањето на алтернативни нивоа кои се протегаат низ овој временски домен. Во дискусијата што следува, поради просторната ограниченост, ќе се концентрирам главно на оние прашања кои повторно воведуваат и генерираат алтернативни историски нивоа, значи, тие прашања се историзација на “посебните излези”. Некои прашања од нивото на акција кои се ориентирани кон иднината ќе бидат опишани во примерите што ќе ги презентирам.

Прашањата кои ги историзираат посебните излези се посебно ефикасни во воведувањето на алтернативни нивоа на акција. Тие прашања ги поврзуваат преферираните правци на развој од сегашноста со оние од минатото; тие ја охрабруваат индивидуата да го идентификува развојот на посебните излези сместувајќи ги во одделни секвенци од настани кои се одвиваат со текот на времето. Честопати тие прашања им помагаат на индивидуите да го скицираат развојот на алтернативните нивоа на акција до степен до кој тие можат повторно да станат достапни и да им претходат на нивоата на активност од претходните доминантни и “заситени-со-проблеми” нарации коишто индивидуите ги имаат за своите животи.

Прашањата од нивото на акција можат да се сосредоточат како на блиското минато така и на поодамнешниот развој. Прашањата кои го воведуваат неодамнешниот развој на посебниот излез главно се поврзани со непосредните околности:

- Како се подготвивте за преземање на тој чекор? Кои подготовки беа потребни?
- Пред да го направите тој чекор, дали за кратко погледнавате наназад? Ако сте го сториле тоа, како ви успеа да престанете да го правите тоа? Гледајќи наназад во така значаен момент, што забележавте дека правите а што би можело да го помогне овој успех?
- Можете ли да ми опишете што претходно се случувало? Кои биле околностите на ова достигнување? Дали некој друг дал свој придонес?
- Што мислевте тогаш? Дали се советувавте себеси на поинаков начин? Што си кажавте што ви помогна во таа ситуација?

Терапевтот може да го поддржи учеството на други луѓе во генерирањето /реактивирањето на алтернативните и преферираните нивоа на акција.

Вклучувањето на членови од околината, на индивидуи кои историски учествувале во формирањето и во дистрибуцијата на доминантната нарација од животот на индивидуата може да биде од голема помош. На пример, останатите членови од семејството можат значително и автентично да учествуваат во овие алтернативни нивоа на акција:

- Што мислите, како им успеа на вашите родители да делуваат заедно соочувајќи се со оваа криза?
- Можете ли да посведочите за нешто што Хари неодамна го правел, а што може да објасни како му успеа да го преземе овој чекор?
- Што направи Сара за да го постигне овој успех? Како се подготвила за ова постигнување?
- Дали би сакале да ми ги објасните околностите во кои се случуваат промените во животот на вашиот син? Дали некој друг има учество во тоа, на кој начин?

Следните прашања даваат примери за воведувањето на поодамнешни настани во посебниот излез. Ова вклучува идентификација на настаните и искуствата кои имаат помалку директна врска со него. Исто како и при примената на скорешните настани, добро е да се ангажираат, како коавтори, други индивидуи кои историски учествувале во формирањето и дистрибуцијата на доминантната нарација која се отфрла во овој процес на ре-авторизација.

- Што можете да ми кажете за вашето минато а што би ми помогнало да разберам како успеавте да го преземете овој чекор?
- Дали сте свесен за некои минати постигнувања коишто можат, на некој начин, да обезбедат позадина на скорешните промени?
- На што можете да ми укажете во вашиот досегашен живот што би можело да ми даде барем некаква индикација дека за вас постоела и таква можност?

Овие примери даваат само некои од можностите за ангажирање на индивидуите во создавањето / реактивирањето на алтернативните нивоа на акција, и јас сум убеден дека не е можно да се исцрпат можностите за овој вид на интеракција. На пример, можно е да се воведат прашања кои ја охрабруваат индивидуата да го повика скорешното минато и дамнешната историја на настаните кои ги антиципираат тековните последици.

Како што индивидуите почнуваат да ги артикулираат преферираните настани во овие алтернативни нивоа на активност, и како што стануваат сè поангажирани во уредувањето и поврзувањето на овие настани во посебни секвенци низ времето, можат да бидат поттикнати експлицитно да ја именуваат на овој начин сугерираната алтернативна тема или

контратема. Именувањето на алтернативна тема или контратема е многу важно, помеѓу другите работи, и затоа што, (а) значајно учествува во чувството на индивидуата дека нејзиниот живот оди напред по патот кој таа го одбрала; (б) овозможува да се припише значење на настаните или искуствата кои инаку би останале незабележани или за нив би се сметало дека се од мала важност; (в) го олеснува правременото одредување (средба-по-средба) и поврзување на настаните кои се случуваат за време на терапевските средби и (г) ѝ дава на индивидуата чувство дека знае кој може да биде следниот чекор во избраната животна насока.

Алтернативната тема или контратема често се именува сосем спонтано во процесот на оваа работа. Кога тоа не се случува, терапевтот може да помогне со поставување прашања кои ќе ја поттикнат индивидуата да генерира описи, споредувајќи ги со претходната доминантна тема. Преку овие прашања, индивидуите кои се загрижени заради “губење на нивниот однос” (преходна доминантна тема), можат да утврдат дека промените во алтернативното ниво на акција сугерира дека тие се на пат кон “повторно воспоставување на нивниот однос” (алтернативна тема или контратема). Индивидуата која заклучува дека “само-занемарувањето” имало големо влијание на нејзината/нејзиниот живот (претходна доминантна тема) може да дојде до заклучок дека промените на алтернативното ниво на акција одразува дека тој/таа се ангажирала во “проектот на само-поддршка” (алтернативна тема или контратема).

### Прашања од нивојќо на свесноси

Нивото на свесност овозможува индивидуите да ги преиспитаат промените во развојот кои се одвиваат преку алтернативно ниво на акција и да определат кои се можните нови сознанија за:

- (а) природата на нивните предиспозиции и желби,
- (б) карактерот на различните квалитети на индивидуата и на нејзините односи со другите,
- (в) структурата на нивните внатрешни состојби,
- (г) содржината на преферираните вредности, верувања, и конечно,
- (д) природата на нивните определувања.

Прашањата од нивото на свесност ја помагаат артикулацијата и извршувањето на овие алтернативни предиспозиции, желби, лични квалитети, односи со другите, внатрешни состојби и верувања, и тоа кулминира во “ре-визија” на личното животно определување. Тоа се прави преку изведување на значење во нивото на свесност на тој начин што:

*... верувањата и желбите на луѓето стануваат доволно кохерентни и добро организирани за да заслужат да бидат наречени живојни одредувања или “начини на животи”, и на овакашата кохеренција се гледа како на “диспозиции” кои ја карактеризираат индивидуата. (Bruner, 1990, стр. 39)*

Следните прашања даваат пример само на некои од формите коишто можат да ги имаат овие прашања од нивото на свесност. Тие ја повикуваат индивидуата да размислува за промените кои се одвивале во поскоро или подамнешно минато на нивото на акција.

- Да размислиме за момент за овие промени. Кои се новите заклучоци околу тоа каков е вашиот вкус?
- Што ви кажуваат овие откритија за тоа што сакате во животот?
- Разбирам дека сте посвесни за позадината на овој преоден момент во животот на Марија. Како тоа се одразува на сликата која што вие ја имате за неа како личност?
- Кои од овие промени ви укажуваат на тоа што вам како на личност ви одговара?
- Се чини дека сега и на двајцата нѝ е повеќе јасно како сте се подготвиле за овој чекор. Што ви открива ова за вашите мотиви, или за целите кои ги имате во животот?

Со одговарањето на прашањата од нивото на акција и од нивото на свесност, индивидуите се ангажираат во пре-живувањето на искуството и нивните животи се “пре-раскажани”. Се генерираат и/или се реактивираат алтернативни знаења за себе и за односите со другите; алтернативните начини на живеење и мислење стануваат достапни. Преку овој реавторизирачки дијалог, терапевтот ја игра главната улога во соочувањето со било кое рано враќање кон она каноничното, што би можело да укажува дека посебниот излез е само-објаснувачки.

### **Прашања за доживување на искуството**

Прашањата за доживување на искуството (White, 1988b) во голема мерка го олеснуваат реавторизирањето на животите и односите, и често тие се попродуктивни од оние прашања коишто бараат од индивидуите подиректно да размислуваат за своите животи. Ови прашања ги поттикнуваат индивидуите да објаснат како замислуваат дека другите луѓе ги доживуваат.

(а) ја повикуваат индивидуата да посегне наназад во складираното преживеано искуство и да изрази одредени аспекти кои биле заборавени или занемарени со текот на времето, и

(б) ја активираат имагинацијата на индивидуата така што станува можно алтернативно доживување на себе.

Следуваат некои примери на овие прашања за доживување на искуството. Во примерите, овие прашања се ориентирани прво на алтернативните нивоа на акција и второ на алтернативните нивоа на свесност. Дадени се и примери на прашања кои ги охрабруваат индивидуите да ги доведат во прв план “интимните особености” на идните промени во развојот во нивоата на акција и на свесност.

Се разбира, овие прашања не се поставуваат нагло и без внимание. Тие израснуваат од контекстот на дијалогот, и секое од нив треба да биде чувствително усогласено со одговорите на претходните прашања.

(а) • Ако јас бев набљудувач на вашиот живот кога вие бевте помлад, што мислите дека би можел да посведочам во прилог на подоброто разбирање за тоа како сте успеале да го постигнете она што неодамна го постигнавте?

• Што мислите дека ова мене ми кажува за тоа што сте сакале во вашиот живот, и што сте се обидувале да постигнете?

• Што мислите дека би можело ова да ми открие за она што за вас е највредно?

• Ако успеете да го задржите ова знаење за тоа кои луѓе ви се најблиски во текот на следните една или две недели, како би можело тоа да се одрази на вашиот начин на живеење?

(б) • Од сите луѓе коишто ве знаат, кој би бил најмалку изненаден со тоа што сте го преземале овој чекор на соочување со проблемите на вашиот живот?

• Што можат тие да посведочат дека сте правеле, во изминатиот период, што би им овозможило да претпостават дека вие би можеле да преземете ваков чекор во овој момент од вашиот живот?

• Што мислите дека ова им кажувало, во тоа време, за вашите способности?

• Што би можеле тие да претпостават за вашите цели со преземањето на ваква акција во овој момент од животот?

- Кои активности би си ги довериле себеси, земајќи го предвид она што во овој момент го знаете за себе?

(в) • Би сакал да ги разберам основите на овие постигнувања. Од сите луѓе коишто ве познаваат, кој би бил во најдобра позиција да прикаже некои детали кои би ми биле од помош?

- Како би можеле тие да увидат кои промени во животот вие најмногу ги посакувате?

- До кои заклучоци тие би можеле да дојдат во врска со вашите намери за промена врз основа на ова?

- Што би можело ова да каже за тоа кој животен стил вам најмногу ви одговара?

Овие примери служат само како вовед во некои од можностите за поставување прашања кои го охрабруваат реавторизирањето на животите во согласност со преферираните приказни. Помеѓу многуте можности е и поставувањето прашања кои можат да ги доведат во преден план идните промени во развојот во нивото на свесност. Овие прашања го поттикнуваат размислувањето за идните настани во алтернативното ниво на акција. На пример:

- Доколку се видите себеси како го преземате овој чекор, дали тоа би ја потврдило вашата преферирана слика за себе?

Овие прашања можат да бидат следени од понатамошни прашања од нивото на акција, и така натаму. На пример:

- Во што би бил променет вашиот живот со тоа потврдување?

## Други структури

Во формулирањето на погодни прашања, на терапевтот може да му биде од помош да се осврне на другите структури, на пример оние кои произлегуваат од антропологијата, литературата и драмата. На пример, понекогаш посебните излези укажуваат на моментите на промена за кои е тешко да се најде било каков претходник во далечното минато. Под вакви околности индивидуите можат да бидат охрабрени да ги скицираат овие посебни излези во рамки на “церемонија на преминување” која ги структурира промените во животот преку состојби на одделување,

иницијација, и реинкорпорација (van Genner, 1960).

Алтернативно, посебните излези под овие околности можат да бидат скицирани во рамките на “социјална драма” која ги структурира промените во животот преку состојбите на стабилност, слом, криза, опоравување и нова стабилност (Turner, 1980).

Преку ова позајмување на структурите од литературата, открив дека ре-визијата на мотивот на реактивирањето на алтернативните приказни и знаења е посебно “ослободувачка” за индивидуата. Честопати укажувам на Барк-овата (Burke) демонстрација на мотивот како рамка за оваа работа:

Ние ќе користиме пет поими како генерирачки принцип во нашето истражување. Тие се: Дело, Сцена, Извршител, Средство, Цел. Во заокружената изјава за мотивите, вие морате да кажете нешто што ќе го именува делото (се именува она што се случило во реалноста или во мислите), и потоа да се именува сцената (позадината на делото, ситуацијата во која тоа се случило); исто така, морате да укажете која личност или тип на личност (извршител) го извршила делото, кои средства или инструменти тој користел (средство), и која била целта . . . секоја комплетна изјава за мотивите би нудела некој вид одговор на овие пет прашања: што е сторено (дело), кога или каде е сторено (сцена), кој го сторил (извршител), како тој тоа го сторил (средство) и зошто (цел). (Burke, 1969 стр. xv)

Со поставување на прашања за искусување на искуството, можат да се истакнат посебни дела, сцени, извршители, средства и цели. Ова има “драматично” учество во архелогитата на алтернативните сознанија за личноста и за нејзините односи со другите.

Следува еден пример за поставување прашања, образуван според таа структура.

(а) Добро, значи вашата тетка Мевис би можела да биде во најдобра позиција да предвиди едно такво постигнување. Дајте ми еден пример на настан во вашиот живот на кој таа била сведок и којшто би можел да ѝ помогне да го предвиди ова постигнување.

(б) Како таа би ги опишала околностите под кои се случил настанот?

(в) Дали таа била свесна за другите кои можеби учествувале во настанот?

(г) Што мислите дека би рекла кога би била замолена точно да опише како тоа се случило?

(д) Како таа би ги определила вашите цели при остварувањето на ова постигнување? Што можела тогаш да заклучи за вашите намери во животот?

## Дискусија

Со ризик дека ќе згрешам, сакам да истакнам дека овие прашања од нивото на акција и од нивото на свесност не се едноставно прашања за она што се случило, за минатото. Тие го историзираат посебниот излез. И пристапот на реавторизирање којшто овде го опишав не е едноставно процес на “укажување на нашите позитивни страни”. Овој пристап активно ги ангажира индивидуите во разоткривањето на загатките коишто терапевтот не може да ги реши.

Кога предавам за ваквиот начин на работа, следејќи го Брунер (1986), често пати им сугерирам на терапевтите да визуализираат аркада. Таа поседува извонредни особини на издржување на тежина со специфичното уредување на камењата во облик на клин. Секој од тие камења е сместен на единствен начин; секој камен ја зазема својата позиција во однос на камењата од сите негови страни, а тој со својата позиција го овозможува посебното уредување на камењата во неговата околина.

Нивото на акција може да биде претставено како аркада. А посебниот излез може да биде претставен како еден од овие клиновидни камења, чие постоење подразбира дека се наоѓаат на своето место во посебна класа и редослед на настаните коишто се одвиваат, и истовремено учествуваат во посебното одвивање на настаните со тек на времето, во двете негови насоки. Прашањата кои го контекстуализираат посебниот излез значајно учествуваат во истакнувањето на деталите за единствениот ред на настаните во кои тој се наоѓа.

Втората аркада може да се замисли дека се наоѓа над првата. Нивото на свесност може да биде претставено со овој, и преку размислувањето, да биде во интеракција со првиот лак, со нивото на акција, преку размислувањето.

Можеби пристапот што овде го опишав за деконструкција на нарациите и знаењата со кои индивидуите живеат, не се сосема различни од работата на Дериде на деконструкција на текстовите (1981). Намерата на Дериде беше да се поткопаат текстовите и да се тестира привилегираноста на специфичните знаења со методите кои “ја деконструираат спротивноста . . . да се отфрли хиерархијата во даден момент”. Тој ова го постигна со развивање на деконструктивни методи кои:

(а) ги истакнуваат скриените контрадикции во текстовите, правејќи ги видливи потиснатите значења - “отсутните но имплицирани” значења,

(б) ги потенцира знаењата “од другата страна”, они кои се сметаат за секундарни, изведени, и безвредни.



## ПРАКТИКИ НА МОЌ

Мишел Фуко голем дел од својата работа ја посвети на анализата на “практиките на моќ” преку кои се конституира модерниот “субјект” (Foucault, 1980, 1984). Тој ја истражува историјата на “уметноста на управување со луѓе” почнувајќи од седумнаесеттиот век и презентира детали за многу индивидуални и интерперсонални практики. Преку тие практики индивидуите ги обликуваат своите животи во согласност со доминантната животна определба, и тие можат да се сметаат за техники на социјална контрола.

## Конститутивна моќ

Концепцијата на Фуко (1980), беше дека модерната моќ е конститутивна или “позитивна” по својот карактер и ефектите, а не репресивна или “негативна”, не е моќ која се потпира на забрани и ограничувања.

Тој смета дека централниот механизам на овој модерен облик на моќ е продуктивен, наместо ставот дека тој е контролирачки или рестриктивен, - животите на луѓето всушност се формираат преку овој облик на моќ. Во согласност со Фуко (1979), практиките на овој облик на моќ навлегуваат и ги фабрикуваат животите на индивидуите на најдлабоките нивоа - вклучувајќи ги нивните гестикации, желби, обликот на телото, навиките, и т.н. - и тој ги споредува овие практики со некој вид на “дресура”.

## Локални поплики

Намерата на Фуко беше да ги изложи процесите на моќ на микро-ниво и на периферијата од општеството: во клиниките, затворите, семејствата и т.н. Според него, овие локални места се тие во кои се усовршуваат практиките на моќ; затоа таа моќ може да има свои глобални ефекти. Тој тврди, дека во тие локални места делувањето на моќта е најевидентна.

За Фуко овој модерен систем на моќ е децентрализиран и “прифатен” а не централизиран и зададен од највисоките нивоа. Според тоа, тој се залага напорите за трансформација на односите на моќ во општеството да се насочат кон овие практики на моќ на локално ниво - до нивото на секојдневието и востановените социјални практики.

## Техники на моќ

Истражувајќи го развојот на механизмите и институциите преку кои овие практики биле усовршувани, Фуко (1979) го идентификува

Бентамовиот (Bentham) Паноптикум како “идеален” модел за овој облик на моќ, за “технологиите на моќ, кои го определуваат управувањето со индивидуите и нивното потчинување на одредена цел или доминација, едно објективизирање на субјектот”. (Foucault, 1988, стр. 18). Јас ја дискутирав Фукоовата анализа на овој модел и на друго место (White, 1989). Овој модел воспоставува систем на моќ во кој:

- изворот на моќ е невидлив за оној којшто таа моќ најсилно ја доживува,
- индивидуите се изолирани во своите искуства на потчинување,
- индивидуите се субјекти на “посматрање”,
- за индивидуите е невозможно да определат кога се изложени на надгледување и испитување а кога не се, и според тоа тие мораат да претпостават дека секогаш се надгледувани,
- индивидуите се поттикнувани постојано да се вреднуваат себеси, да се контролираат себеси и да работат на своите тела и души за да ги направат послушни,
- моќта е автономна сè додека тие кои учествуваат во потчинувањето на другите, следствено, се “инструменти” на моќта.

Фукоовата анализа на Паноптикумот ни дава опис на тоа како механизмите и структурите на овој модерен систем на моќ всушност ги вовлекува индивидуите да соработуваат во потчинувањето на сопствените животи и на објективизирањето на нивните тела; за тоа како стануваат “доброволни” учесници во дисциплинирањето, во контролирањето на сопствените животи. Механизмите на овој модерен систем на моќ ги вовлекува во она што Фуко го определува како “технологии на селф, кои им овозможуваат на индивидуите да ефектуираат, самите или со помош на другите, одреден број на операции на своите тела и души, мисли, однесување, и начин на постоење, така што се трансформираат себеси за да постигнат одредена состојба на среќа, чистота, мудрост, совршенство, или бесмртност” (1988, стр. 18).

### Трик

Сепак, оваа соработка ретко е свесен феномен. Делувањата на оваа моќ се преправаат или се маскираат бидејќи тие оперираат со одредени норми кои се означени со статус на “вистина”. Тоа е моќ која се остварува во врска со знаења кои создаваат посебни вистини, и водат кон посебни и “коректни” заклучоци за тоа како би требало животот да биде “остварен”, “ослободен”, “рационален”, “различен”, “индивидуализиран”, “сопствен”, “само-содржан” и така натаму.

Описите на овие “посакувани” начини на постоење всушност се илузорни. Според Фуко, сите тие се дел од трикот кој прикрива што навистина се случува: овие доминантни вистини всушност се определување на животите и на односите на индивидуите; тие правилни заклучоци за посебни начини на постоење се всушност пропишани начини на постоење.

Практиките на модерната моќ, изложена во детали од Фуко, се посебно подмолни и ефикасни. Тие ги поттикнуваат индивидуите да го прифатат своето сопствено потчинување, да комуницираат со своите сопствени животи преку техниките на моќ кои ги обликуваат, дури и нивните тела и гестикации, според одредени “вистини”. Индивидуите не можат да ги согледаат начините на кои овие вистини ги формираат, како делување на моќта, туку напротив, ги доживуваат како остварување, ослободување.

## Дискусија

Оваа анализа на моќта на многумина ќе им биде тешка за прифаќање, поради сугестијата дека многу од аспектите на нашите индивидуални начини на однесување за кои тврдиме дека се израз на нашата слободна волја, или за кои тврдиме дека се против наметнатите начини на однесување, не се она што на прв поглед се чини. Всушност, оваа анализа би покажала дека многу од нашите начини на однесување ја одразуваат нашата соработка во контролирањето и надгледувањето на сопствените животи, и животите на другите, во согласност со доминантните културни сфаќања.

Бавејќи се со анализите на “технологиите на моќ” и на “технологиите на селф”, Фуко не тврди дека тие се единствените изрази (форми) на моќта. Всушност, во врска со оваа тема, тој предлага проучување на четири технологии: технологии на производство, технологии на знаковни системи, технологии на моќ и технологии на селф (Foucault, 1988).

Иако во овој текст јас го следев Фуко во истакнувањето на технологиите на модерниот “позитивен” систем на моќ, верувам дека и другите анализи на моќ, вклучувајќи ги и оние кои се однесуваат на Бурдиеовите мисли за структурата на социјалните системи на моќ и конститутивните ефекти на овие структури врз животните ставови, се многу релевантни во разгледувањето на секојдневните ситуации со кои се соочуваат терапевтите.

Другите размислувања за областите на моќ би го вклучиле степенот до кој сè уште постои некоја од структурите кои ги претставуваат претходните системи на владеечка моќ, и степенот до којшто институционалните нееднаквости - тие од структурна природа и тие кои се однесуваат на нееднаквоста на можностите - доминираат во нашата култура.

Во својата анализа на Бенетамовиот Паноптикум, Фуко обрнува внимание на структурата која е во сржта на неговото делување. Разгледувајќи ги импликациите на оваа структура во смисла на нееднаквост, на едно друго место сугерирав дека, во нашата култура, се чини дека

мажите сè почесто се “инструментите” на нормализирачкото набљудување, додека жените почесто се субјектите на ова набљудување (White, 1989). Оваа исто така го забележале и други автори (пр. Hare-Mustin, 1990).

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРАКТИКИТЕ НА МОЌ

Во терапијата, објективизирањето на овие вообичаени и општоприфатени практики на моќ значајно учествува во нивната деконструкција. Ова се постигнува со вклучување на индивидуите во екстернализирачки разговори за овие практики. Со демаскирањето на практиките на моќ, индивидуите се во можност да заземат став кон нив и да се спротивстават на нивното влијание врз нивните животи.

Овие екстернализирачки разговори се иницирани со поттикнување на индивидуите да ги опишат ефектите од овие практики во нивните животи. Посебно значење му се придава на тоа, што тие практики им наметнувале на индивидуите во врска со нивните односи со самите нив и во односите со другите.

Преку овие разговори индивидуите се во состојба:

- (а) да го одредат степенот до кој овие практики се составен дел од нивните животи како и од животите на другите,
- (б) да ги идентификуваат оние индивидуални и интерперсонални односи коишто можат да бидат оценети како исцрпувачки,
- (в) да го признаат степенот до кој тие биле вовлечени во ова контролирање на сопствените животи и, исто така, природата на нивното учество во контролирањето на животите на другите, и
- (г) да ја истражат природата на локалните, регионални политики.

Со овие екстернализирачки разговори индивидуите нема повеќе да ги чувствуваат овие практики како автентични начини на нивното постоење. Тие повеќе не се идентификуваат со овие практики, и почнуваат да чувствуваат одредено отуѓување од нив. Индивидуите сега се во позиција да развиваат алтернативни и преферирани индивидуални и интерперсонални односи - контрапрактики. Во терапијата, заедно со овие луѓе јас учествував во спротивставувањето на различните практики на моќ, вклучувајќи ги и оние кои се однесуваат на:

- (а) технологиите на селф - самопотчинувањето преку дисциплина на телото, душата, мислите, и однесувањата

во согласност со утврдените начини на постоење (вклучувајќи ги различните делувања кои ги обликуваат телата според карактеристиките на полот);

(б) технологиите на моќ - потчинување на другите преку техники како што се изолација и надзор, и преку постојано вреднување и споредување.

Заедно со една група луѓе учествував во деконструкцијата на одделните начини на живот и мислење, преку преиспитување на конститутивните ефекти на специфичните ситуации во нивните животи во областите на моќ кои имаат облик на социјални структури. Тие луѓе сега се способни да се спротивстават на овие ефекти, како и на структурите за кои сметаат дека се неправилни.

### Примери

Можеби би требало накратко да се навратиме на случајот на Еми. Еми била вовлечена во одредени практики на само-управување - “технологии на селф”. Таа ги прифатила овие практики како форма на самоконтрола и како суштински во трансформирање на нејзиниот живот во некој прифатлив облик - кој би бил израз на нејзината самоактуализација. За своето учество во активностите на потчинување на сопствениот живот, таа смета дека тоа се активности на ослободување.

По вклучувањето на Еми во екстернализирачките разговори за *apogehia nervosa* преку истражување на нејзините реални ефекти во животот, таа почна да идентификува различни практики на само-управување - дисциплинирање на телото - и само-определувања кои биле вградени во *apogehia nervosa*. *Apogehia*-та повеќе не беше нејзиниот спасител. Трикот беше откриен, и практиките на моќ беа демаскирани. Наместо да продолжи со прифаќањето на овие практики, Еми почувствува дистанца од нив. *Apogehia nervosa* повеќе не ѝ зборуваше за нејзиниот идентитет. Тоа отвори простор Еми да започне активности кои ги подриваат реалностите создадени под нејзино влијание, и активности на истражување на алтернативни и преферирани индивидуални и интерперсонални односи.

### ПРАКТИКИ НА ЗНАЕЊЕТО

Професионалните дисциплини се успешни во развојот на јазичните практики на техниките кои сугерираат дека токму тие имаат пристап до “вистината” за светот. Овие техники ги поттикнуваат индивидуите да веруваат дека оние што се бават со овие дисциплини имаат пристап до објективниот и непристрасен опис на реалноста и човечката природа.

Ова значи дека одредени говорници, оние извежбани во специјални техники - кои најверојатно се однесуваат на способностите на умот да

комуницира со реалноста - се привилегирани да зборуваат со авторитет кој ги надминува границите на нивните лични искуства. (Parker и Shotter, 1990, стр.7)

Овие јазични практики воведуваат начини на зборување и пишување кои се сметаат за рационални, неутрални, и респектибилни, истакнувајќи ја довербата во авторитативниот опис и имперсоналното експертско мислење. Овие практики ги одвојуваат перспективите и мислењата на говорниците и на писателите. Презентацијата на сознанијата на говорникот и писателот е лишено од информации коишто можат на читателот да му дадат податоци за условите при создавањето на експертското мислење.

Овие практики на зборување и пишување воспоставува описи на сознанија кои се сметаат за “глобални и единствени” (Foucault, 1980), описи кои ги маскираат историските битки поврзани со нивното достигнување, како и мултиплицирањето на отпорите кон нив. На индивидуите им е тешко да се спротивстават на овие глобални и единствени знаења бидејќи јазичните практики кои ги сочинуваат вклучуваат вградени забрани за прашањата (коишто можат да се појават) во врска со нивниот социо-политички контекст.

Поради недостапноста на овие критични информации, читателите чувствуваат одредена “исклученост”. Тие ги немаат неопходните информации за тоа како се добиени изразените мислења, и ова драматично го намалува опсегот на можни реакции. Читателите можат или да ги прифатат, или да протестираат против нив. Дијалог помеѓу две различни нивоа на гледање не е можен.

За членовите на професионалните дисциплини кои сметаат дека имаат пристап до објективното знаење, критичкото размислување не е можно. Така тие го избегнуваат соочувањето со моралните и етичките импликации на нивните практики на знаење.

*Ојисот кој не содржи критичко размислување за позицијата од која тој се артикулира не може да има други принципи освен интересот придружен со неанализираниот однос што истражувачот го има со тој објект. (Bourdieu, 1988, стр. 15)*

Отворената, нејасна, привремена и променлива природа на светот преку овие вистинитосни дискурси, се преведува во затворена, одредена, непроменлива и постојана. Другите начини на зборување/ пишување се нејасно прикажани или, се исклучуваат бидејќи тие се сметаат за инфериорни. Тие “инфериорни” начини на зборување/ пишување единствено се признаваат ако се потврдени и придружени со “соодветно” почитување на потврдените начини на зборување/ пишување.

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРАКТИКИТЕ НА ЗНАЕЊЕ

Терапевтите можат да дадат свој придонес во деконструкцијата на експертските знаења, со тоа што ќе се сметаат себеси за “коавтори” на алтернативни и преферирани знаења и практики, и со конкретни усилби да воспостават контекст во кој клиентите се привилегирани како примарни автори на овие знаења и практики. Следуваат некои од “терапевските” практики образувани според оваа перспектива. Тие воопшто не ги исцрпуваат можностите, а Дејвид Епстон и Јас дискутиравме за други такви терапевски практики на други места (пр. Epston и White, 1990; White и Epston, 1990).

Терапевтите можат да ја минираат идејата дека тие имаат привилегиран пристап до вистината со давање поддршка на индивидуите во обидот за разбирање. Ова може да се постигне со тоа што на индивидуите им се назначува степенот до кој учеството на терапевтот во терапијата е зависно од фидбекот (повратната врска) на клиентот во врска со неговите искуства за терапијата. Потврдено е дека искуствата на клиентите за терапијата имаат суштинско значење за нејзино водење, и дека тоа е единствениот начин на кој терапевтот може да знае кој вид на терапевска интеракција може да помогне а кој не.

Ова уште повеќе доаѓа до израз, ако терапевтот ги вклучува клиентите во разговор за причините што некои од идеите кои се јавуваат за време на интервјуто ги интересираат повеќе од некои други идеи. Што е она што им изгледа значајно или од помош за некои посебни перспективи, реализации, заклучоци, и т.н.?

Терапевтите можат да се спротивстават на идејата дека тие се експерти со постојано поттикнување на индивидуите да ги проценуваат реалните ефекти на терапијата во нивните животи и односи, и самите да определат до кој степен овие ефекти се пожелни ефекти а до кој степен тоа не се. Фидбекот кој се појавува при ова им помага на терапевтите чесно да се соочат со моралните и етичките импликации на своите практики.

Терапевтите можат да ја доведат во прашање идејата дека поседуваат објективен и непристрасен опис на реалноста, и да ја поткопаат можноста дека индивидуата ќе биде подложена на наметнување на идеи, со поттикнување на клиентите да ги интервјуираат во врска со интервјуто. Како резултат на ова, терапевтот е во состојба да ги деконструира одговорите (вклучувајќи ги прашањата, коментарите, мислите), сместувајќи ги во контекст на своите лични искуства, имагинација и внатрешни состојби. Тие можат да се опишат како услов на “транспарентност” во терапевскиот систем, и тој е дел од контекстот во кој индивидуите се способни да одлучат, самите за себе, како ќе ги примат реакциите на терапевтот.

Ако терапевтот работи со тим на котерапевти, на крајот од средбата овој тим заедно со клиентите учествува во интервјуирање на терапевтот

во врска со разговорот. Покрај поставувањето прашања за одделни реакции на терапевтот, членовите на тимот можат да бидат повикани да разговараат за размислувањата на терапевтот околу актуелниот процес на терапијата во текот на разговорот.

Оваа транспарентност на практиката претставува предизвик на општо-прифатената идеја дека за да ги има своите сакани ефекти, делувањето на терапијата треба да се чува во тајност, идејата дека ако луѓето знаат што прават терапевтите, тогаш терапијата нема да успее. Проверувајќи ги овие практики со клиентите, научив дека според нив, вклучувањето на одговорите на терапевтот и на тимот е многу значаен фактор во постигнувањето на промените во нивните животи.

## ЗАКЛУЧОК

Тераписките практики на кои јас укажувам како на “деконструктивни” помагаат во воспоставувањето на чувство на “делотворност”. Ова чувство произлегува од искуството на впуштање во животот и од чувството на способност да се игра активна улога во сопствениот живот - да се влијае на промените во животот според посакуваните цели и намери. Ова чувство на лична делотворност се воспоставува преку развивање свесност за степенот до кој одредени начини на живот и мислење го обликуваат нашето постоење.

Тераписките практики на кои укажувам како на деконструктивни им помагаат на индивидуите да се одвојат од начините на живот и мислење за кои оцениле дека се исцрпачки за нив и за другите. Тие предизвикуваат љубопитност кај терапевтот и кај клиентите, за алтернативните модуси на постоење. Тоа не е било каква љубопитност. Тоа е љубопитност за тоа како работите можат да бидат поинакви, љубопитност за тоа што се наоѓа зад тотализирачките приказни на индивидуата за животот, и надвор од доминантните индивидуални и интерперсонални практики.

За да ја акцентирам љубопитноста во терапискиот процес како нешто сосема ново, ќе го споменам Чекин-овото (Gianfranco Cecchin, 1990) “преобликување на неутралноста”. Ќе завршам со еден од прекрасните придонеси на Фуко за оваа тема:



Љубовићноста е ѿрок којшћо бил жигосан ѿ ред од Християнствойћо, од философијаћа, дури и од одредени научни сфакања. Љубовићност, ѿвршиност. Покрај сѐ, зборой ми се дойага. Мене ѿој ми сугерира на нешћо сосем ѿоинакво; ѿој буди “немир”; ѿој ја буди грижаћа за она шћо ѿостћои и за она шћо би можело да ѿостћои; сћремност да се ѿронајде чуднойћо и единственоћо во нашећо ойкружување; одредена неуморност да се ѿоћкоааћи нашиће вообичаеностћи и да се ѿогледне ѿоинаку на исћиће работћи; ревност да се разбере она шћо се случува и она шћо веќе се случило; случајност насћроћи штрадиционалнйће хиерархии на важно и сушћинско. (1989, сћр. 198)

Превод: Трајче Панковски

извор за шћекстћовиће за ѿсихотерапйја:

Therapeutic Conversations,

ed. by Stephen Gilligan & Reese Price, W. W. Norton & Company, New York, 1993.



# РУСКА “АЛТЕРНАТИВНА” ПРОЗА



илустрација: Egon Zakuska

Наскоро “Темплум” ќе објави една антологија на Руската “алтернативна” проза, во која ќе бидат застапени 14, главно помлади автори.

“Маргина” одбра три раскази од таа антологија; Медведев и Терехов не се многу познати ниту во Русија, а Пјацух веќе е етаблиран, иако стилски прилично неформален автор.

Руската литературна сцена, многу витална и необична (виталноста ја градеше во самиздатските визби), “Маргина” ќе настојува да ја промовира и понатаму.

Расказите ги преведе распна-тиот (меѓу страшниот и патети-чен Достоевски и повесело трагичните “алтернативци”) Павел Попов.

## **ВЈАЧЕСЛАВ ПЈАЦУХ** **ОСКВЕРНУВАЧ** **НА ГРОБОВИ**

Кон крајот на педесетите години на гробиштата на Донскиот манастир, кој е во близина на издавачката куќа “Мисла” и токму наспроти лудницата Соловјев, можеше да се забележи еден необичен маж. Беше тоа типичен претставник на својата епоха: носеше зимски капут од чоја, необично долг и широк, темносин шешир од филц со спуштен обод, широки пантолони со високи манжетни и светли плитки чевли, воочливо слични на ортопедски; околу вратот поради некоја причина му висеше кинески пешкир. Судејќи според изразот на лицето, тој беше интелектуалец, иако, од друга страна, требаше да се биде внимателен поради густата брада што оддалеку потсетуваше на иње и очигледно беше одвратна за допирање како тркалото за острење.

Презимето на тој човек беше Сухов - така барем го нарекуваа манастирските чувари. Со што се занимаваше тој и дали воопшто со нешто се занимаваше - тоа е обвиткано со превезот на темнината. Најверојатно не се занимаваше со ништо, бидејќи внатре во ѕидините на Донскиот манастир можеше да се види и наутро, и преку денот, и навечер, единствено ако непрекинато работел во ноќната смена... Но, дури и да работел во ноќната смена, неговата основна работа беше... па така директно наеднаш не можеш ни да се сетиш како да ја наречеш таа професија; со еден збор, беше тоа толку жесток процес што тешко се формулира, и кој е полесно да се раскаже.

Ако во мислите се вратите во педесетите години и ако замислите дека стапнувате врз територијата на Донскиот манастир низ портата на кулата што е свртена кон прехранбената продавница, она што прво ќе ви падне во очи е една маркантна личност која нервозно се шетка од железниот турски топ до стражарата на манастирскиот чувар и обратно. Тоа и е фамозниот Сухов.

При средбата со него најнапред ќе се почувствувате малку непријатно, бидејќи тој, забележувајќи ве, ќе направи еден потполно ненормален израз на лицето; просто ќе имате такво претчувство дека тој човек токму сега ќе пријде и ќе рече нешто грозно, како: “Квинтилиј Вар, врати ги легиите!” Но, потоа на неговото лице се појавува некаков стратешки израз, потоа засилено-рамнодушен, и вам како да ви е полесно.

Можеби дури ќе успеете и да го заборавите додека се шеткате меѓу несмасните надгробни споменици од осумнаесеттиот век, понекогаш налик на вазни, што можат да се добијат на некоја уметничка лотарија, но почесто личејќи на облаци вкаменета пена од прашок за перење; потоа меѓу надгробните споменици од деветнаесеттиот век, интересни поради мешањето на рускиот класицизам и уште по нешто руско, се чини, духот на апсолутизмот и, најпосле, помеѓу надгробните плочи од последниве децении, неромантични, каков што е обичниот алат. Меѓутоа Сухов незабележливо ве следи, што би се рекло по стапките, и го демне моментот кога е можно да бидете изненадени. На пример, вие сте застанале крај гробот на некоја исчезната позната личност, за која некогаш нешто сте читале, но токму што - тишина; вие стоите, слушате како над главата ви воздигнуваат темните крошни, како вознемирено гака јато врани и едновремено се потсеќате - тоа и е моментот за изненадување. Сухов однекаде ви доаѓа од зад грб и ви зборува со таков тон како да ви прави услуга:

-Овде почива правот на Михаил Матвеевич Херасков, угледен поет од епохата на дворските преврати...

-Ах, како е занимливо! - извикнувате емотивно, но не затоа што тоа е стварно занимливо, туку затоа што морате да прикриете дека смртно сте се исплашиле.

-Беше голем измамник...

На тоа вие веќе ништо нема да кажете, само ќе го

погледнете Сухов со вџашеност во очите.

-Да, да! - потврдува Сухов. -Беше голем измамник Михаил Матвеевич, што се вели, од главата до петиците.

-Интересно, од каде такви податоци? - ќе прашате, затоа што тоа навистина е интересно.

-Од баба ми не се, сигурно! - вели Сухов. -Требаше да се преврти секаква литература...

Потоа настанува кратка пауза, во текот на која Сухов се прави како да се присеќава на нешто, и потоа почнува да вергла.

-На пример, таков одвратен факт - почнува тој и ненадејно се преобразува: зазема некаков антички став, бледнее, станува сè помрачен, а во неговите очи, кои наеднаш се отворени неприродно широко, се пали чудна мешавина од пакост, тага и демонски начела. -Царицата Ана Ивановна во една прилика науми да се подбие со Херасков дозволувајќи му да пишува стихови само под еден услов: секоја нова песна да ја носи држејќи ја во забите и одејќи на четири нозе низ сите дворски анфилади! И што мислите вие? Ги носеше! Во заби, на четири нозе!... Державин, Гаврил Романович, му зборуваше: “Па како, Мишка, не ти е срам! Зошто ја срамиш професијата на рускиот поет?” А тој одговара: “Срам ми е, Гаврил Романович, но што да се прави: не можам да не пишувам...”

-Дозволете, според мое мислење тој факт не му се случил на Херасков туку на Тредјаковски - ќе речете во тој случај, доколку сте начитан човек, на што Сухов одговара секогаш исто: “Работата е нејасна”; ако не сте начитан човек, вие само ќе кимнете со главата, само можеби малку ќе се солидаризирате: “Ете како се подбивале со поетите во времето на царизмот”.

-И обрнете внимание на епитафот - продолжува Сухов:  
-беше таков измамник, што дури ни епитафот никој не сакаше  
да му го состави, жената го состави тој епитаф:

*Овде е ѝравој на Херасков; ожалосѝенајѝа сојруга*

*Со солза чувсѝивиѝелна ѝризнание му оддава... -*

ќе прочиташ и ќе плукнеш од негодување!

Тука Сухов навистина плука, и тоа толку заразно што,  
какво и да е вашето мислење кон женскиот епитаф, вие  
добивате желба да му се придружите.

-А сега да појдеме до гробот на уште еден никаквец - вели  
Сухов и, фаќајќи ве грубо за лактот, ве доведува до следниот  
надгробен споменик. -Ве молам да укажете достојна почит:  
Шервуд Василиј Осипович, академик на архитектурата. Ја  
подигна зградата на Историскиот музеј, за која може да  
се рече: глупост, стврдната во камен. Јас извонредно го  
замислувам текот на неговото размислување: дај, мисли, да  
изградам нешто поголемко и што почудно, можеби нема да  
сфатат дека е глупост, па и како глупак ќе се прославам. Патем  
Василиј Осипович му доаѓа како внук од сестра на истиот  
оној Шервуд-Верном кој го предаде Јужното друштво на  
декабристите. Воопшто му се чудам на тој свет: што сè луѓето  
не измислија за да се прослават - тоа е потполно несфатливо!

-Што е, е - кој би знаел зошто зборувате во истото време  
додека Сухов упорно ве влече кон соседниот гроб.

-Овде, чесно речено, лежи просто лудак - соопштува тој  
со незадоволен тон - но лудак, знаете ли, со здив на гнилеж;  
сакам да кажам дека одеднаш не можеш да разбереш дали  
тој навистина е лудак, или е, што би се рекло, премногу  
“префриган”. Од една страна, тој направи персонална  
завера против апсолутизмот и речиси десет години се  
подготвуваше за вооружен преврат, но, од друга страна, ја  
сврте работата така како и што му доликува на еден лудак.  
На пример, својата спахиска куќа ја обиколи со земјен

бедем, од кметовите формира цела војска, која ја облече во специјални униформи, и, што е особено интересно, со домашните контактираше исклучиво со посредство на “меморандуми” - така тој ги нарекуваше своите писмени наредби. Историјата сочува еден од нив, меморандумот број 52. “Редовот на музичката капела Јегор Пономаренко наредувам службено да го пратат на економката Акулина по предметот десет аршини јаже од кудељ. Со наведеното јаже од бунарот треба да се озвлече ведрото, што таму упаднало поради неспретноста на слугата Филимон. А слугата Филимон поради неспретноста да се спроведе низ строј од четири луѓе пет пати поради камшикување. Забелешка: По стапувањето на сила на пресудата слугата Филимон треба да се затвори во визбата и да се држи на леб и вода”. Еве што мислам јас: не, тој тип не беше прост, водеше таква политика за, што би се рекло, и волците да бидат сити, и овците на број. Но, да тргнеме понатаму...

И вие одите понатаму, но веќе преку волја. Вам некако ви е незгодно, се чувствувате непријатно, како да сте ги намокриле нозете, па сепак го следите Сухов, како осуденик.

-А ова е, молам да се обрне внимание, гробот на Ана Василиевна Горчакова, родена сестра на генералисимусот Суворов-Римникси. На постаментот од споменикот епитаф:

*Овде почива ѝравојѝ на онаа шѝо слава и сребро*

*Среде свејѝојѝ минлив во живојѝојѝ овој не бараше...*

тоа, се разбира, е лажга. Слава таа навистина не бараше, но што се однесува до “среброт”, тогаш тука, што би се рекло, пази да не! Жестоко алчна беше жената, поалчен од неа веројатно е само фараонот Хуфу, кој, помеѓу другото, се прослави и со тоа што својата ќерка ја прати во јавна куќа за таа исто така да може да даде прилог за градењето на

пирамидата. Освен тоа, Ана Василиевна беше нестабилна во морален поглед и се одликуваше со суровост што се граничеше со садизам. Тука единствено беше надмината од фамозната Салтичиха. Патем, нејзиниот гроб е тука блиску, сакате да го погледнете?

-А што има да се гледа - велите вие и се преправате дека гледате на саатот - се знае: Салтичиха...

-Во тој случај на вашето внимание можам да го понудам гробот на Жуковски, таткото на руската авијација. Татко, тоа, се разбира, е речено снажно, поточно би било - очув...

-А чиј е овој гроб? - ќе го прекинете, бидејќи до крајност ве замори толкавото количество на арамилак направен од тие бивши луѓе, закопани под вашите нозе на законската длабочина од 1,50 метар, а вас сепак нешто ве влече кон непознатите и можно е чесни покојници. -Некаков Гвоздев...

-Токму така! - вели Сухов. -Гвоздев Александар Василиевич! Озлогласен никаквец! Беше еден од основачите на Серуското осигурително друштво Саламандер.\* Поради исплата на осигурување тој лично спалил четири куќи за издавање заедно со станарите. Куќите му припаѓаа нему, но беа книжени на подалечната тетка...

-Господе мил! колку е саатот! - велите одеднаш, бидејќи веќе не сте во состојба да ги слушате тие чудни говори.

Тогаш на Сухов му се случува обратна преобразба: тој на ваши очи се смалува и се стемнува. На крајот уште ќе ве погледне крајно внимателно, потоа ќе плукне пред себе и ќе си замине.

Едно време вие гледате по него и во себе си го велите она што го зборуваат сите негови жртви, токму: "Каков е овој, сепак, загадочен човек!... Оди тука, критикува... Но зошто тој тоа го прави? Ама зошто?..."



## **АЛЕКСАНДАР ТЕРЕХОВ**

# **ЖАРОН**

Дедо Васја беше колхозник со одликувања. Владата за Денот на победата го даруваше со свилени кошули. Тој живееше во селото, во кое имаше срушена црква.

Даските ги земаа три куќи подолу, кај Жмуркови - дебели, прекриени со лак. Жмурков тропна со прстот по лакот:

- Синот го женевме. Нови се!

Една даска на две столици и ете клупа за гостите.

Ги носеа даските и поштарката Лида, која трчаше меѓу куќите како чамец, праша:

- Кај кого е ова?

- Кај нас. Дедо Васја умре.

Дедо Васја лежеше во гробот со вовлечена глава и плеќи, со силно истакнатите јагодици на лицето и со впаднатите очи, клепките како семе од тиквите. Во рацете гореше свеќа.

Прозорецот го симнаа - ветрот ја поддувнуваше белата завеса во куќата. По небото леташе црната птица, по полето трчаше девојче и мавташе со рацете:

- Пеперутка! Пеперутка!

- Кај ќе ја фатиш! - се смееше мајката.

По раката на дедо Васја ползеше мравка.

Гробот го изнесоа низ прозорецот - засвири музиката. Соседите се фатија за оградата со рацете. Музичарите стоеја.

На воздухот, лицето на дедо Васја имаше боја на репка - како старо тесто, веѓите наместа сосем црни.

Одеа по патот полн со дупки. Ги даруваа со бомбони рацете што ќе им се сретнеа. Главата на дедо Васја се нишаше лево-десно.

Покрај јамата, селската пијаница Роза ја нафрла земјата како крст врз белиот чаршаф, јас на челото на дедо Васја го ставив ливчето со молитва, а во рацете му ставив икона.

- Бакнувајте! Венчето и иконата... Кој не сака, нека си оди!

И партиските исто, бакнувајте! - наредуваше таа.

Синот на дедо Васја со скршен глас рече:

- Нашиот татко мина долг живот. Нему не му требаа перестројка или екологија - тој секогаш чесно заработуваше. И макар понешто од тоа им остави на своите деца. За тоа му благодариме.

Земјата леташе врз капакот на гробот.

- Христос воскрес од мртвите... - извика Роза и заплака. - Барем децата останаа, а јас немам никого...

Долу, го дочекаа стивнувањето на гласовите и го довлекоа гробот до реката, која блескаше покрај.

Капакот летна по вториот удар - дедо Васја седна во гробот во свечениот црн костим, крчеше со устата без половина заби.

Некој патем го прочита хартијчето што му падна од челото, го одбележа во книгата, ја тутна молитвата во џебот на дедо Васја: "Немој да ја загубиш".

Кај нив пловеше чамец со веслач.

- Тоа е Харон. Тој ги вози мртвите души - му шепнаа на дедо Васја, кој во последните пет години лошо слушаше.

- Рибар ли е, или што?

Беше студено. По реката, како рибите превртени на грб, пливаа санти лед. Стутканите од ладното луѓе го повлекоа чамецот до брегот и како мовче, фрлија чифт даски што блескаа со лакот.

На дедо Васја му го одврзаа крпчето на нозете, нозете не го болеа повеќе - тој ги рашири рацете и плашејќи се да падне, се смести на крмата, внимателно седна и го загледа лицето на веслачот, во закопчаната до грло облека и со качкет на главата. На предниот дел од чамецот гореше свеќа. По брегот трчаше куче - лаеше.

- Студено е - рече дедо Васја - и од реката влече. Длабоко е овде?

Човекот беше концентриран на веслата, намуртен во лицето кое беше здрвено од ветрот.

- Нема дно - на крајот рече тој.

Дедо Васја не го чу, а се плашеше да го потпраша уште еднаш. Брегот се сокриваше во темнината. Свездите не се гледаа. Водата беше црна.

- Одамна не сум бил на чамец, кхм-кхм - се накашла дедо Васја. - Откако нè раскулачија, ниту еднаш. Јенисеј е исто голема река, кхм-кхм...

Нозете, заради кои дедо Васја пред смртта не можеше да стане - сега воопшто не го болеа, тој дури и седеше слободно.

- Мене заради брат ми... И тој е Калашњиков, само Фјодор, кога активистот нè попишуваше, тој мене ми го препиша дуќанот на брат ми. А дуќанот точно на меѓата стоеше. Обајцата и нè намести: Казахстан па Сибир. Сите умреа, само јас останав жив. Само јас жив!

Човекот се замори и извлече две цигари од кутијата: за себе и за дедо Васја:

- Земи.

Дедо Васја не пушеше многу - кашлаше, но не смееше да се откаже:

- Фала другар, а ти од каде си?

- Земјак сум ти - гласно рече човекот штом се досети дека дедото е наглув.

- Аха! - се израдува дедо Васја и веднаш му излета - и како е овде, кај вас;

- Секако.

- Така значи... - рече дедо Васја. - Види, види...

Човекот повторно завесла и одненадеж запре:

- Стари!

- Што ти треба?

- Што е она, мамичето твое?

- О господе, каде?...

- Онаму.

Дедо Васја колку што имаше сили, се загледа во речната темнина и нерешително рече:

- Мост, веројатно. Железничарски. Кхм, откаде тој кај вас? Јас такви мостови во воздух дигав, во војната, кога бегавме...

Човекот продолжи силно и спокојно да весла.

- Таму и ми испомрзнаа нозете. Од тогаш ме болат.

Човекот ги фрли веслата и со сила се фати за своите нозе под колениците. Едвај нишајќи се, тој стегнато праша:

- Па кој к.. ги рушевте?

- За непријателот да не остане - едноставно одговори дедо Васја. - По болницата мене во куварите ме ставија, најстар бев таму, од третата година на раѓање. До Берлин бев. Сакавме оној Хитлер да го убиеме, а тој седна во авион и избега... Ти одамна овде работиш?

- Не. Овде долго не работат.

Темнината пред нив стана погуста, свеќата напола догоре.

- И, како работата? Добра е?

- Видов и подобра - тивко одговори човекот, со мака сместувајќи ги нозете поудобно.

- Боли - сфати дедо Васја. - Еве кај нас, столар имаше во Озера, е тој знаеше да лечи: во житни никулци и со стоено масло... Може, ќе го сретнам овде, ќе те запознаам со него. Јас исто сум столар, треба ли овде? - лицето на дедо Васја започна да светлее заедно со спомените. - По Германија, веднаш кај себе дојдов. За целото село куќи правев, па и сандаци ако треба, исто јас. Само плакети од властите

шеснаесет парчиња, па и кошули ми подарија, старата досега не знае што да им прави. А оној кој ме селеше, тој страшно умираше, не го пушташе никако, можеби дека црквата ја сруши, а и воопшто...

Човекот климна.

Брегот беше низок, без трева, по него шеташе ветрот, на полето жените копаа во земјата, покрај малото пристаниште трите нејасни фигури ги криеја брадите во јаките, наведнати од ветрот.

- Студи - повтори дедо Васја. - Да умираш е потопло.

Човекот со шапката го забриша лицето и уште посилено завесла кон брегот. Чамецот веќе им го закачија со чакли и го влечеа кон пристаништето. Тој рече не гледајќи:

- Ајде, дедо, оди. Ене ги начелниците. Ај со здравје.

- Фала ти и тебе, ме донесе доовде - одговори станувајќи дедо Васја. - Дојди некој пат. Можеби, нешто ќе ти направам, таму, столче или масиче, или што... Ако нозете ме држат, барем ќе играм...

Човекот се оттурна со веслото од пристаништето и сосем се сврте.

- Оди ваму - го викна дедото наведнатиот човек во црната капа со нашиен жолт крст. - Дај исправите.

- Што? - праша дедо Васја, тресејќи се со небричената брада.

- Документите дај ги - му дошепнаа на дедото од зад грбот.

Дедо Васја ја подаде растрепената од ветрот молитва од џебот, мислејќи каде ли го виде ова лице.

Жената што копаше на полето, се поткрена и ги гледаше држејќи ги со рацете краевите на својата марама.

- Упокој господи... така значи... душата, аха. Калашњиков Василиј Максимович. Откаде си?

- Озери.

- Пилипчук, што е тоа Озери? - праша наведнатиот без да се сврти.

- Село, обично... Црквата им е срушена, во воздух ја кренаа - се прозевна Пилипчук, затворајќи ја устата со дланката со истетовиран син број на зглобот. - Едно, триесеттина куќи ќе има.

- Аха, штом е срушена, нема што да разговараме - реши наведнатиот. - Оди ваму, дедо, стој овде.

Дедото го одведеа неколку чекори налево, го свртеа, го оставија со грбот кон купот од земја.

- Не сум Фјодор. Јас сум Васил Калашњиков - споро рече дедото Васја и заплака.

Наведнатиот плукна и го подигна црниот нагант. Екна истрел.

Дедо Васја се фати со рацете за жешките гради и повика со цела сила, како животно, паѓајќи долу, врз купот од ладни тела.

На реката, истрелот надалеку се слуша. Човекот во чамецот споро се исправи, ги оддели рацете од болните колена, стана и со дива клетва скокна во ладната вода.

Чамецот струјата го повлече надолу - тој бргу срасна со темнината, слабо тропајќи со страните во ледот, се судри со парот даски кои пливаа како крст.

## **СЕРГЕЈ МЕДВЕДЕВ** **ЧУДЕН РАСКАЗ**

Вчера јас застрелав уште еден репортер. Тој како зајак се препелкаше во снегот и стивна, со незгодно подвитканата под себе нога. Жал ми е за него, загина млад. Го паметам својот прв новинар, симпатичен дебелко од некој германски весник. Западните кореспонденти за сè дознаваат први. Јас на шега го повикав кај себе, го почестив со чај и слатко. Тој добро говореше руски и се нешто се шегуваше. Се напи две шолји, го вклучи диктафонот, но лентата снимил само мои истрели и шумот на телото, кое падна на подот. Германските адвокати од сите сили се мачеа, но нашата јурисдикција рече: не. Не е виновен. Пукаше во самоодбрана. Тоа сеуште беше во она време, кога тие секојпат решаваа, дали да се покрене судска постапка за убиство. Потоа одмавнаа со рацете. Де јуре, јас сум во право, еднаш и засекогаш.

А сè започна од мојата наредна пријателка. Ние со неа бевме заедно веќе десеттина дена и таа мене добро ми здодеа. Кому нема да му здодее девојка со светла коса и сини очи? Каква мода, што, во Германија да не сме? Стави контактни леќи и обој ја косата. Не посака. Си ми здодеала, вела, ќе одам во викендичката, ќе живеам таму сам. Немој да доаѓаш, ќе те убијам, вела. Не ме послуша, дојде. Гледам низ прозорецот, ете ја оди, влече торба со храна. Така и ја убив.

Осаменоста тешко се здобива. Тоа го сфатив уште во детството, кога останував сам дома и ме мачеа телефонските јавувања. Малку е да се извади телефонот од мрежата, треба уште да се разбие со чекан, а оние делови, кои не се кршат, треба да се расфрлаат на сите страни. Дури тогаш ќе пристигне спокојот. Се вратија родителите, јас добив ќотек. Лежев во креветот, ги голтав солзите и чувствував дека открив нешто многу битно. Од светот не можеш да се сокриеш, треба светот да се сокрие од тебе.

Сега јас пораснав, имам чувство на сопствено достоинство, викендичка со градина и подрум со муниција. Тие долго не можеа да сфатат дека мојата осаменост не се зборови, туку сурова реалност. Тие доаѓаа наваму и паѓаа во мојата градина како Швабите под Сталинград. Поштарот со телеграмата, пријателите од градот, новинарите. Не можам да се сетам на сите.

Со мојата одбрана раководи полковникот. Макар што е во пензија, работата си ја познава. Тоа тој ми помогна да ги исечам јаболкниците околу куќата и да ги поставам рефлекторите, тоа тој ги постави стапиците и јамите, во кои запаѓаат ноќните посетители, тоа тој ме снабди со оружје. Полковникот е одличен. Тој и досега би служел, но се повреди во експлозија на некој таен објект и од тоа време тој е молчелив и замислен. Неговите роднини го сместија во соседната викендичка, каде тој за нив ги чува компирите и прасенцето. Полковникот ми носи храна и оружје, за што му дозволувам да седи со мене на масата. Ние седиме и молчиме, полковникот ја гали ногарката од масата. Некогаш тој започнува да мрмори и тогаш мрморам и јас. Му завидувам на шубарата.

Во последно време ме оставија намира. Вчерашниот новинар беше првиот човек во текот на бројните месеци. Или можеби години, јас го загубив броењето на времето. Но секако, пред тоа добро се помачив. Најмногу грижи носеа туристите. Имаше многу безлични провинцијални групи, кои доаѓаа во валкани автобуси. Тие не викаа, не паничеа, туку ја прифаќаа смртта трпеливо и безлично, како таа да влегува во планот на екскурзијата, меѓу посетата на локалната тврдина и етнолошкиот музеј. Русите се велик народ. Странците беа внимателни, со своите моќни објективи запираа покрај оддалечената борова шума. Нивните шарени јакни добро се гледаа низ оптичкиот снајперски нишан. Еднаш покрај куќата



леташе хеликоптер со телевизиските сниматели: навистина, тие не можеа да знаат дека полковникот ми набави “Стингери”. Хеликоптерот падна дур трепнеш, како сандак. По оваа историја, тие се смирија и започнаа сè поретко да се појавуваат.

Сега сум сам. Полковникот не се брои, тој не припаѓа во нивниот свет. Ако од нивниот свет нешто и остана, тоа се стражарите зад шумата. Паралелно со мојата одбранбена линија тие изградија сопствена, на растојание од три километри од мојата викендичка и не пуштаат никого. Со мислата на бодликавата жица и на моторизираните патроли ми се враќа спокојството. Останатите не се сокрија од нив ниту во сибирската тајга, а јас си седам во викендичката крај Москва и знам дека тие нема да дојдат затоа што се плашат. Тивко е. Денес е студено и слушам како снегот паѓа од гранките и како пукаат дрвјата во шумата. Срцето ми работи рамномерно и бучно. Моите денови се прекрасни и еднакви. Наутро ги проверувам стапиците и сигнализацијата, го чистам оружјето, попладне седам покрај прозорецот и размислувам. Со темнината преминувам на креветот, размислувам и неосетно паѓам во сон. Моите снитшта се празни како белото поле зад прозорецот, а ако и видам во нив човек, како оди во снегот, се препознавам себеси во него.

Ме вознемирува само едно: светот сепак постои зад шумата. Што да правам со него? Границите, налик на нивната бодликава жица, се глупави. Осаменоста бара нешто поголемо. Еднаш јас ќе дојдам до последното оружје, полковникот ќе ја донесе актовката со шифри, знам дека ќе може, и тогаш светот ќе сфати дека ние сме богови, кои посакаа повторно да останат сами. Кога сè ќе биде готово, ние со полковникот ќе излеземе на мократа зелена ливада, ќе ги собереме од тревата шаховските фигури и ќе ги распоредиме врз таблата.

илустрација: VALERO DOVAL



# “ЛОКАЛНА СЦЕНА”

Писмата\* Келн-Скопје од 89 г., што се пред вас (драги (“маргиналци”) и творјани), се наоѓаат тука од три причини: првата и апсолутно доминантната е онаа естетската; станува збор за една комплексна, измамнички автореференцијална и во крајна линија лирска во своите пајажинести структури, приказна, всушност Дијалог (воспоставување *Разлики* што искри *Креација!*) меѓу два прилично различни духа чиј што фантазмогориски набој се судира на тоа чудно поле на епистоларната проза; втората причина е обидот едновременно да се воспостави како разликата меѓу тоа “fin de siècle време” (кога медиски суптилно дозираниот но континуирано експандирачкиот фашизам на Милошевиќ и неговата клика од глупаци, слуги и разбојници, почнуваше да се прелева преку чашата и полека да ги разјадува ионака тенките шевови на “вештачката творба”) и ова време (на нов почеток, како во нов век, на некој начин, без доволно артикулирани репери и со многу неизвесност), така и сличноста, што можеби најмногу се согледува во таа потенцирана артифициелност, маниризам можеби, ескапизам дури, што, на некој начин, самата уметност и е, гледана од тој беден политикантски агол; третата причина (зошто токму овие “декадентни” писма, кога и Вулкански и Станковски имаат дела многу “позаводливи”, “попримерени” на овој сегашниов - “нововековен” - контекст) се надоврзува на втората: кои сме и што сме со тој багаж што го имаме во главата? Вулкански тогаш беше Југословен и пишуваше и мислеше (што е едно те исто) на тој југословенски начин. Кога балканскиот касап од Србија (заедно со неговото кроатско побратимче) покажа дека таа земја била само халуцинантен тунел, соба со криви огледала, и воопшто голема измислица и измама - се најдовме во небрано, така ли, или барем затечени. И затоа - за да се фати контактот, да се лоцира, а не да се пришива! - откинатиот опаш - Вулкански го даваме во “оригинал”, на (сф)југословенски. Станковски исто така не сакаше да менува ништо, ниту лексички ниту синтаксички. Документи, брат, концептуализација (низ една тотално мртва форма ко што е пишувањето! Каква заебанција!) на животот.

И така, денешната Бамбочада испадна хаос. Фала му на бога, можеби тоа се должи и на фактот што Филонус (кој ионака, трепкајќи во оваа рубрика, одвај и да постоеше) дефинитивно не постои.

Уште и пар зборови за денешните девиси што ги изложуваме пред вашите (творјански) монструозни очи: Вулкански во меѓувреме стигна начисто да се прешалта на македонски и дури објави (специјален, луд!) речник на македонски зборови, за цело време шетајќи низ градот со своите три црвливи маски и не вадејќи го од уста неговиот неприкосновен херој Даркмен, а потоа и Дишан (три маски), Џојс (забележете какво огромно влијание врз трите писма на Вулкански има тој апсолутно најдобар писател во 20 век!), Набоков, главно сè некакви џиновски фалсфикатори. Станковски исто моментално шпарта низ Скопје, здебелен ко лилјак наждран од невестински коси (секој понеделник се пушта од една висока зграда и лета со своите огромни несмасни крилја чиј што шум вие го слушате таму некаде во етерот), и понатаму во сликањето фура циклуси (сега актуелен: Хитлер), и понатаму (со својот антагонистички компањон) се обидува да го објави “најдоброто уметничко дело по сломот на комунизмот, единственото дело што доволно широко ги сублимира сите аспекти на овој апокалиптичен крај на веков”, фамозниот стрип “Лабрис, тунел на стравот и ужасот” кој, во мали дози, веќе една година излегува во Австрија, додека Сорос (единствениот реален културен спонзор во Македонија) ту дава ту не дава пари, очајно обидувајќи се да балансира меѓу незаситните (подолго време клинички мртви, и можеби поради тоа така скапи) државни “културњаци” (култур-трегераши, поточно) и оваа шепа јад од другата страна, тнр. “алтернативци”, кои според сите природни закони мора да ги има и мора да добијат шанса, но ете, ниту ги има баш, ниту пак македонскиот Сорос е доволно јак да престане да ја купува сопствената стабилност од купиштата прегазени лешинари (в. *сѝр.* 2, 3, 4).

Ете, дури и круг направивме, ко кај Кортасар. И сега престанете да го вртите тој зоетрап во рацете, се исклучувам, чуварот на оваа *laterna magica* гаси светло. Тоа се вика координираност.

\* Овие шест писма имаат многу наслови: *Олеографски приказни*, *Грбавецојџи* и *Невестџајџа*, *Во сенкајџа на војнајџа*, *Дијалог*, итн.

# СТАНКОВСКИ / ВУЛКАНСКИ, ШЕСТ ПИСМА

## I дел

Во станот на мr. Васкоп постојат чудесни нешта. Тука е фотографијата на малиот македонски град во кој сум роден, мапа на Лондон, куп книги за Alexander tehnick, голем глобус; карта на астролошките созвездија, препарирани мажјак на павијан со искезана челюст.

Тука никогаш не е досадно, ниту недостасува инспирација.

Седнувам на масата и гледам наоколу, секој предмет, секој агол води во некаква приказна.

И еве почнувам, тргнувам по патот напола интересен напола ужасен.

## РАСПРОДАЖБА

Крупен човек со несфатливо вешти покрети по име Фјодор влегува во продавница за износена облека. Тој ден се продаваат панталони и сукњи - комад 3 ДМ. Доколку се купат 2 пара цената паѓа на 2,5 по парче. Во фоајето на продавницата поставени се неколку тезги со купишта изгужвани панталони и сукњи. Фјодор ги засукува ракавите на својот капут при што од нив испаѓаат мали шаки како во ракун спремни со невидена силовитост и спретност да се нурнат во купот.

Рачињата продираат, се завлекуваат секаде. Од дното на тезгата успева да извади дречаво жолти сомотски панталони; но не е задоволен, повторно ги потопува во тоа губриште на бившите марокански, југословенски, турски, пакистански итн. покривачи на гениталии... Две турски гастарбајтерки со завист ја посматраат неговата жестока вештина. Конечно пронаоѓа пар карирани панталони со три мали дупки на кутелот. Ги одмерува строго и ги трга на страна - поклон за неговиот пријател сликар. Продолжува да брсти. Прстите му се вешти како на тајландски хирург-шарлатан. Од големото аморфно штофено тело на тезгата извлекува парчиња како црева, ги одмерува и повторно ги враќа во утробата на неговиот нем расчеречен пациент. Неговата ревност полека попушта кога одеднаш нешто во купот му го привлече вниманието. Во неговите треперливи, што од умор што од среќа, рачиња се превиткува скокотливо некаква сукња во цигански бои. Ја здиплува сукњата и оди до касата да плати. Шапките од зидот кокетно го посматраат. Он заканувачки ги погледнува при излегувањето. Надвор врне ситен невротичен дожд. Фјодор ја дига крагната на својот капут и со брз чекор се губи зад аголот.

Таа вечер за прв пат ја облече сукњата. На својот пријател сликар, кој привремено го дели покривот со него, му вели дека во неа се чувствува подуховно - како монах или самурај; во арсеналот на споредбите е и принцот Чарли, облечен во килт. Следниот ден ја облече сукњата уште откако стана, и цел ден ја носеше на себе. Беше чудно молчалив. Денот го мина дома чистејќи го подот од губре и собирајќи ги паричките од 10 фенинзи со кои заедно со неговиот пријател сликар играа фанга.

Утредента уште во самите мугри Фјодор ја опашува сукњата на своето голо орјашко тело. Стои до прозорецот и набљудува како сонцето изгрева од зад монументалното здание на Келнската катедрала. "Сончевите денови се ретки овде" - вели. И тоа беше се што изрече тој ден. Остатокот од денот и вечерта ги помина во сериозниот молк на "Дисциплина Аркана". Сепак, пред да заноќи се случи нешто чудно. Откако ја изеде својата порција шпагети со сос од патлиџани, грашок и шампињони, од салветата што му беше приложена до чинијата направи десетина мали топки и со некаков ластик кој на кој знае кој начин се најде во близината, се обиде да го гаѓа својот пријател сликар, на што овој се навреди и побегна. Изутрината повторно сличен испад. Фјодор станува, ги соблекува своите пижами, својот долен веш и ја опашува сукњата. Го зема ластикот и со остатокот од хартиените топчиња го гаѓа својот пријател сликар, на што овој панично се буди и шокирано зее но насмеаниот и разигран Фјодор. "Ова го правам за твое добро" - вели, и повторно "Дисциплина Аркана" цел ден.

Вечерта доаѓаат две жени. Фјодор е прописно облечен, но сепак врз него е и сукњата. Жените го гледаат зачудено, но како мислат дека тоа е некаков трик со кој треба да бидат изненадени - се "соживуваат" со "играта" и почнуваат да се смеат. Овде заборавајќи да додадам дека Фјодор кој ги сака жените исто така и ги почитува, што е реткост кај мажите во денешно време. Имено, со неверојатна нежност и брижност им ги поттура столиците под задникот, кога овие се спремаат да седнат. Задниците на овие две жени беа тврди и обли, што е една навистина пријатна одлика за билокоја жена помеѓу 14 и 50 години. Овие две жени зборат германски што му е совршено блиско на Фјодор, но неговиот пријател сликар не разбира ни збор од нивниот разговор и затоа скромно седи во најтемниот агол од просторијата и пуши. Фјодор оди во кујната да пронајде свеќи и жените одеднаш се чувствуваат осамено.

*(Продолжува во следното писмо. Поздрави: Ацо и Фјодор)*



## дел II

Значи, двете жени се досадуваат додека нашиот Фјодор бара свеќи во кујната. Во таквите моменти човека го опфаќа снажно емпатиско чувство и е во состојба се да стори за да ги извлече (жените) од тоа мирисање на Булгаковскиот пекол. Но ништо не се случува всушност бидејќи кога човек мирува тогаш и знае дека чувствата се само мисли, а јаките чувства се само безброј пати повторувани мисли. Фјодор се враќа: во рацете држи еврејски свеќник, а запалените свеќи му го осветлуваат голото тело. Сукњата е тука, опашана преку слабините, и го покрива до потколениците. Но, материјалот на сукњата е ретко ткаен и нешто се подназира помеѓу неговите нозе. Жените го гледаат ова чудовишно событие без збор, без гест; само ширум отворени очи во чии зеници се одразува феноменот на Фјодора како неверојатно Бабилоноско божество. Вечерата протекна језиво мирно. Фјодор ги поапа своите две порции шпагети, подригна задоволно, се завали во столицата повремено драпкајќи се помеѓу нозете. Имаше израз на одсутно задоволство. Можеби блажено умираше од досада. Можеби мислеше на големи пари... При светлоста на свеќите двете жени изгледаа како модистички кукли. Вилиците механички им се отвараа за да внесат по некоја шпагета во шокираните ждрела. Фјодор веќе беше безнадежно недофатлив во своите желби и својот респект уперени навнатре. Неговиот дигестивен систем, неговите органи се всушност лавиринтот Лабрис за кој еднаш неговиот пријател пишуваше во дале-чните јужни краишта. Фјодор е дебел Ван Гог - мислеше многу тивко неговиот пријател сликар кој пуши. Мислите на двете жени се недофатливи поради шокираноста и стравот, но Фјодоровиот пријател сликар ги виде како цитатолошко, дадаистичко надреалистички форми, што не му беше премногу тешко зошто долго долго во детството имаше гледано надреалистички и дадаистички репродукции, а исто така работеше на илустриранјето на “Лабрис”, дело на Фјодоровиот пријател писател. Двете жени конечно станаа. За тој чин им требаше невообичаено многу време - беа збунети во своите очекувања, беа како два Фред Астери пред да падне дожд врз нив, за да почнат да играат, или тоа беше Џин Кели или Џ. Кели е само поновата верзија; знам само дека Шејла со трите црнци е најновата, иако попримично стара, во однос на да речеме малата Кирстен со големи цицки и со глас на оперска певица.

Овде животот се мери со корупките на изедените банани. Будалштините се утеха во ноќите посипани со вештачки звезди. Едно дете во Франфурт на Мајна го прашува случајниот уметник минувач дали знае да нацрта стопало без да гледа во било чие стопало. Уметникот вели дека може. Детето неверливо гледа во него. Неповерението тешко и децата го издржуваат. Затоа го нагазува својот скејборд и одпловува во толпата собрана на плоштадот пред една црква во близината на Кармелитеклостер. Фјодор занокнува во својата сукња. Лебдее во постелата како дух. Веќе може и да лета. Лебдењето е првиот симптом на летањето. Повеќето време го проведува во постела. Сепак, сите се плашат од него. Од време на време доаѓа по некоја жена и му носи банани на Фјодора.

Фјодоровиот пријател сликар случајно на патот пронајде беџ со полуизлуштена банана направена од жолти и бели леѓо коцки. На беџот во горниот агол пишува “Alles banane” - се е банана. Го закачува беџот на себеси. Се чувствува посигурно. Мисли - беџевите те прават посигурен. Понекогаш мисли дека сето тоа е глупост но не е доволно јак да прекине со сето тоа. Но доволно е јак да пронајде храна и да јаде. Мисли дека тоа не е којзнае каква сила, но не е потполно сигурен, а се додека не е потполно сигурен тогаш има шанси тоа да е некоја сила, и така се раѓа апетит во него. Ги јаде бананите на Фјодор.

Сега Фјодор веќе не излегува од својата сукња и од креветот. Ќе пролебдее малку низ собата. Понекогаш неговиот пријател сликар го наоѓа заспан во левиот или десниот горен агол на просторијата. Тогаш како балон нежно го враќа во постелата. Се плаши да отвори прозор за да Фјодор случајно не одлета над стреите Келнски и да не се насукна на врвот на Келнската катедрала каде што живее малиот но недопирилив бог на рационалноста и мајсторството, кој е многу кавжлив и терсене иако има долга бела брада како Дедо Мраз.

Фјодор е сè повеќе во воздух; имено, неговите лебдења се се подолги. Неговиот пријател сликар го врзува со долга врвка околу стомакот за да може од време на време да го симне од таванот и да го нарани со каша од банани која ја спрема три пати дневно. Се обидува да напише писма до Фјодоровиот пријател писател и Фјодоровиот пријател доктор за да ги праша дали знаат нешто за оваа болест на лебдење за која тешко се осмелува да го испише зборот “болест” но сепак го испишува - повеќе од страв отколку од потреба. Се сеќава дека во едно од поглавјата за Толоси неговиот пријател писател пишуваше нешто за овие феномени, но тоа беше така одамна што едвај и да се сеќава на тоа.

Најпосле се случи нешто страотно. Нешто што ја отежна целата ситуација. Едно попладне, лебдејќи на триесетина сантиметри од плафонот Фјодор пушти ветар. Низ просторијата од под неговиот задник се разлетаа стотици банкноти од по 1000 марки.

*(Ѓродолжува; уоздрави од Ацо и Фјодор)*

Robert Vercruyssen Goeie  
S<sup>e</sup> Barthuis  
Malonne  
Belgium

**“Ali kad čovek bolje razmisli, i da je prihvatila, nikada ne bih zamenio senkom.”** (Boulanger)

**“Ali kad čovek bolje razmisli, i da je prihvatila, nikada ne bih zamenio senku svećom.”** (Pandalf Vulkanski)

Prvo što gospodin Fjodor ugleda kad se probudi jeste zidna slika u drvetu, delo njegovog prijatelja, slikara, iz vre-mena kada se (marljivo, kroz cikluse, kako jedino ume) bavio antikom (taj slikar, možda nalik Minotauru, “...ništa drugo do ozverani strah od savršenstva”), i u smislu tehnologije i u smislu tema: Ahil kako oplakuje mrtvu amazonku koju je ubio u boju i Tersit, na drugoj strani leša (leš kao zev, kao praznina između dva stanja reči) koji mu se ruga, tako razmaknutih usana na čas nalik gospodinu Fjodoru, ali onda već sam (Tersit), t. j. pored Ahila koji polako podiže pogled, i otprilike kao da zna (Tersit) da će biti ubijen od tog istog sada pogruženog junaka (Ahila), što mu ne smeta da se i dalje sprda s tom lepotom mrtvog koju Ahil... - sve se to dešava u ogledalu, s druge strane zida gde spava Fjodorov prijatelj, slikar, koji dobija sve Fjodorove snove uglavnom tako: malo unakažene, iskrivljene, kroz tanku opnu vlastite mašte, i osećajući (slikar, čim se probudi) da je fina gumena kožica već navučena, već je strpan u taj mehur o koji se ogleda čudovišni fjo-dorski svet (debeljuškast, s ogromnim kukama-udovima koje čupkaju tanku neprobojnu skramu, a ponekad je zatežu kao lastiš i otpuštaju u lice onog što tu prebiva, tog slikara, koji onda jadno padne na dupe pa se pridigne i tužno, kroz te mehuraste prozorčice posmatra velike iskežene Fjodorove oči kako mu govore: Тебе ништо не ти е јасно но еден ден ќе ти се разјасни само: Моќен е и дедел и вистински Фјодор е тоа, tako da - već rasanjen i upravo oblačeći kratke pantalone i majicu s iscrtanom leptir-mašnom i dugmetima što mu Fjodor kupio - taj slikar odlazi do pisaćeg stola, pogleda kroz te “nabore u tkivu vremena”, kroz rupice (taj prozor, zapravo zakamuflirano platno na kojem Fjodor neprekidno pušta taj crtani film, da bi obradovao svog pri-jatelja) što mu je opet Fjodor izbušio, da diše u uvek (jer taj vremenski otsečak, taj krug vodenice u mišijoj eksperimen-talnoj kućici) mutno kelnsko nebo, i reši (slikar) da napiše pismo svom (i Fjodorovom) prijatelju piscu koji preko noći živi balsamovan po tajnim hodnicima egipatskih piramida, dok danju po istočnjačkim pijacama (u Kairu i Delhiju recimo) prodaje one iste plastične figure grčkih junaka koje je Fjodor jednom prilikom misteriozno pronašao u jednoj kelnskoj antikvarnici; ОЛЕОГРАФСКИ ПРИКАЗНИ, stavlja kao naslov taj slikar, a onda počinje da svoje krhko telo rasplinjava u nebrojene uzbuđljive doživljaje Barona Fjodora i njegovog pomoćnika Grbavca.

Za to vreme gospodin Fjodor (otkako je bio u kupovini i spremio sve što treba) mirno srkuće svoju kašicu od banana obogaćenu mlevenim leblebijama i festacima što im redovno šalje Pandalf Vulkanski. Tek u 12 45 (vreme kad se njihov balsamovani prijatelj budi u svojoj piramidi) gospodin Fjodor se seti: Majkl Fjuri!, čudovište što smo sinoć porodili, i brzo trči u laboratoriju (biblioteku) da zaviri... - ali ispod ćebeta u kavezu - ništa, samo izgrickane koštice, dva tri kao izbljuvana pera i poslednji drhtaj ljuljaške, ili se to uzbuđenom Fjodoru koji već trči u sobu svog prijatelja, slikara, samo učinilo. “Stvarati - tkati živo odelo božije”, piše na tabli okačenoj na slikareva vrata, što znači da radi, ali toliko uzbuđen Fjodor da prosto ulećući, da bi se, videći svog prijatelja u majici što mu je on lično, Fjodor, kupio, vrlo raznežio, i mirno, posramljen, izašao.

“Erekcija znanja” splasne. Most-duga od kukica reči nalik boromejskim čvorovima se sruši, rasprši u tačke-reči-boje-kapi, koje onda padaju na zemlju, pa ih lepimo u ove kolažne albume, uz neophodni prostor, razume se, za sledeću dominu, za sledeće parče slagalice, продолжува, zapisuje taj slikar, dok Pandalf posmatra jato me-hura-selica (maleni lebdeći Fjodori) koji strpljivo čekaju da ih vrh piramide deflorira, pa da se vrate kući.

### III дел

И така стана обичај секое празнење на Фјодоровите црева да резултира со неколку стотини илјади марки профит. Никако веќе не можеше да се предвиди кога и каде ќе одле-бдее и кога и каде ќе го пристегне. Тук или тамо по некое купче банкноти од 1000 ДМ. сведочи за неговите лебдеечки прошетки и неговите ненадејни профилакси. Неговиот пријател сликар ги собира овие купчиња на едно место - тоа го прави со лопатче и метла, направа слична на оние кои по Келнските улици ги користат сопствениците на кучиња како израз на нивната добра волја да се сочува чистотата на градот. Откако купот достигна висина од пола човек, Фјодоровиот пријател сликар го нагнете во едниот од двата бидермаерски шифоњера.

Фјодор спие. Во сон ја голта кашата од банани. Личи на циновско бебе паднато од звездите. Зачудо мириса пријатно иако неговиот пријател сликар не го избеаљал веќе се недели. Мириса на богата госпожа Сенка. "Госпожа Сенка" според дефиницијата на Фјодоровиот пријател писател е жена која мириса пријатно. Според неговиот пријател писател постојат две врсти на госпожи Сенки; првата врста е сиромашни госпожи Сенки кои мирисаат пријатно но не толку пријатно како втората врста, а тоа се богатите госпожи Сенки. Но ниту првата ниту втората врста госпожи Сенки не може да дефецира банкноти од по 1000 ДМ., и тоа е она што всушност го прави Фјодора толку редок помеѓу госпожите Сенки. И така секој ден - еден вид прилично деликатна нега за Фјодора чиј разум, како се чинеше, веќе не е тука со нас. И никој, а поготово неговиот приј. сликар, не очекуваше ништо ново.

Но ненадејно, едно утро, будејќи се он го виде Фјодора пред себе како со сета своја тежина гази врз подот. Моќен е и дебел и вистински Фјодор е тоа. Дури и го чу како вели - доле нозе боси, горе кур аждаја. Ги навлече папучите и се шумгна во клозетот. Неколку минути подоцна силовито се отвара вратата на спалната соба и бупнува Фјодоровата глава; неишишана, неизбричена, црвена, со разгорачени очи и со уста спремна да каса. -Каде се моите пари!!! Неговиот пријател сликар станува и му го отвара шифоњерот кој е преполн со банкноти од по 1000 ДМ. Фјодор е повторно мало дете. Ги вади парите надвор, ги фрла врз себе - "се прска со нив како слон" -, скока врз купот, гуга како бебе, па плаче (од радост) па пее песнички и мавта со малото дебело опавче (фиктивно). Одеднаш се вкочанува, очите му се подзатвараат и полека, полека со лице растегнато во израз на опасност се врти кон не. при. сликар. -Ова е мое! - вели. Станува божем покајнички. Нервозен е. Вратите траскаат зад него - бара нешто летајќи од просторија во просторија. Конечно го снеса во собата каде ги чуваше своите бизнис одела и машини. Се враќа после десетина минути со долг, долг партал; имено, тоа е импровизирано јаже направено од многу кравати врзани една за друга. -Биди мирен - вели Фјодор приобјајќи му на својот пр. сликар. -Ова го правам за твое добро. Сигурно не сакаш да бидеш мртов. Има толку нешта пред тебе. Сети се на тајните вечери што ги сликаш во Македонија, имаш уште 12 слики! - И се прекрстува. -Без нив твојот живот е ништо. Неговиот пријател сликар не ни помислува на противење. Фјодор го врзува неговото истоштено тело за столицата и му ја запушува устата со чорап. -Добро - вели Фјодор и насмевката е повторно на неговото лице. Набрзо наоѓа куфер, го празни од силната облека и почнува со најголема концентрација да ги брои и реди парите во него. -12 583 000 ДМ., добро е добро - потпевнува Фјодор и полн со љубов го штипува овенатиот образ на неговиот пр. сликар. Отрчува во клозетот. Неколку минути штама, потоа низ ѕидовите допираат Фјодоровите псовки, па шумот на минијатурниот клозетски водопад. Со брз чекор влегува во собата и се устремува кон куферот. Го отвара и гледа во хартиените цигли. Ги гали замислено. Зема неколку банкноти и погледнува кон нег. при. сликар. Гледа долго. Во погледот светнува искра на љубов, почитување?... Но набрзо се гаси. Гледа во банкнотите, издвојува една, а останатите ги враќа во куферот. Се облекува и излегува.

По половина час се враќа. Во рацете држи голема кеса од која вади блок за осмооделенци и комплет водени бои со неколку четки и мали лимени кантичиња за вода. -Не можам да те оставам туку така. - Вади и две пакетчиња чипс. -Ова ти е да преживееш додека не почнеш да правиш пари од својата уметност - вели. -Имаш материјали, имаш се. Фјодор се облекува. Го натеза на себе своето најубаво одело и се шкروпи со својот најубав парфем. Избричен е и потшишан и во внатрешниот џеп има авионска карта за Рио. -Одам сега - му вели на својот при. сликар; тебе ништо не ти е јасно, но еден ден ќе ти се разјасни само; морам да проживеам пред да се замонашам; ова не се многу пари, поготово ако трошиш многу; сè е тоа глупо, но вреди да се проба, нели; три или триесет години провод, што е тоа во однос на вечност - еден момент, нели? Чудни се патиштата... Го зема куферот и излегува. Вртењето на клучот во бравата и штама. Нег. при. сликар конечно може да го исплука смрдливиот чорап и да ги разврзе рацете. Станува од столицата, се протега и оди кон прозорот. Надвор е ладен сив ден што најавува дожд. Гледа извесно време кон врвот на катедралата, а потоа доаѓа до блокот, откинува еден лист, ги полни лимените канчиња со боја и почнува да мачка. Конечно едно спокојно Келнско попладне. (крај)

*Поздрав од Ацо и Фјодор*



Robert Vercruyssen Goetie  
S<sup>e</sup> Barthuis  
Malonne  
Belgium

***Bilo je to vreme neke biserne tuge, onakve koja je nalik ogledalima koja gube živu. (Boulangier)***

A Majkl Fjuri? [ta se desilo sa Senkom Majkla Fjurija?!

"Rominja inje", uvek vlažne kelnske ulice (kao da zaista treba obaviti devet krugova oko ovog carstva Mrtvih, pre no što bude dozvoljeno da se razlijemo u okean?), a kad podigne oči ka svetiljci odozgo se može videti odsjaj pahulje ("pahuljaste oči"), dok se on ceo (taj slikar, proprijum ove priče-čudovišta) otslikava u baricama, pre no što ih razmrskana šljapkajući nogama, te lokve u kojima se nežno grickaju svetlost i senka, vodeći nekakvu infuzorijsku ljubav; čak je i vazduh takav, razrezan u dronjke, i kao da korača kroz "rese vazduha", otprilike takva čudna težina i lakoća istovremeno, jednostavna labirintska (stigska) šara (to tumaranje) ili šahovska polja, otprilike kao razgovor ("svađa") između onih prozračnih slika Zigmara Folkea sa antičkim citatima Julija Paolina, odakle se upravo vraća (sa izložbe), taj slikar, tražeći i po zidovima ono što su na čas, pre samo dve večeri, sa svog prozora ugledali on i gospodin Fjodor. "Unutrašnje krvarenje melanholije", kako kaže gospodin Fjodor koji je ovaj put ostao kući da spremi večeru i odgleda televizijsku diskusiju na temu: Hijazam u filmovima strave i užasa, pa da onda pričamo sa gospodinom slikarom gde li je mogla da nestane ona goluždrava kugla najsićušnijeg života koju smo nazvali "Majkl Fjuri" po pseudonimu jednog našeg prijatelja-pisca. Kao uvod u svađu (razgovor) prikazuje se film "Mrtvi" u kome je glavni lik sedamnaestogodišnji mladić Majkl Fjuri, e zato da bi malo pošakljali "bebu palu sa zvezda", gospodina Fjodora koji upravo secka holističko čudo prirode: luk, koji ga podseti na početak: kineske kugle od slonovače. S leve strane - Evropa, s desne - Amerika, a ta hala kao čioda od plave tačke u nekakvom Pandalfskom itinereru, piramide tamo katedrale ovde, s malenim udubljenjima na sredini (Sever i Jug, "svađa" između Miroa i Hičkoka u tunelu, dok ih tutnjajući voz ne prekine) ne bi li se sklonili kad protutnji voz - otprilike to, čak i bačeni mravi, recimo, u te bare, samo tanke grafitne ljuspe, "kao u utrobi maćehe", kako kaže gospodin Fjodor, taj slikar, odbijajući te ovamo te onamo o te kelnske zidove u kojima je jednom davno (pre osamdeset godina) nestala princezina zafrljačena cipela, a onda i cela princeza (Senka princeze), i Majkl Fjuri, i gospodin Džojš i Pandalf Vulkanski svi mi ceo svet, s te strane, splasnute prorešetane mešine otkako obeležili put (mrvama krvi kojima smo napunjeni) i koje gospodin Haron natovaruje kao spljeskane meduze ili probušene balone (koje onda gospodin Hefest krpi i napumpani lebdimo u raju kao viršle po drveću ili gizdave šećerlame u vidu pevčiča...) - ponekad ja i gospodin Fjodor kao Tidej koji sisa mozak iz otkinute Melanipove glave, te neprestane supstitucije, s tom nekom krhkom antičkom dekoracijom kao pozadinom, isprepletene zmije, ili jedna jedina, dok tamo (kući) baš pričaju o doktoru Kaligariju, na veliko zadovoljstvo napudrane zvezdane bebe koja je našla vremena i da se okupa inspirisana jednim kasapljenjem u kadi.

Onda zvonce. Penelopa odloži pređu i ide da otvori. Odiseju, svakako, samo što Fjodor tako ne želi da se igra, imaš ključ, imam veštice za ledima, a jesi li pronašao Majkla Fjurija i drugi lepi razgovori. Odisej štipne Penelopin debel-juškast obraščić, ona mu zauzvrat čupne bradu, i idu da zajedno proprate kraj: Pandalf Vulkanski (učesnik u diskusiji; maksimalov demon takođe; "on je kao neka kuća sa mnogo soba, a svaka soba sa mnogo vrata" - kaže najavljiivačica, devojka bradata), dok mu stavljaju lance i zakivaju ga u sanduk, kaže (Pandalf) u prineseni mikrofoni: A da sad proverite da se u kavezu slučajno ne nalazi... Gospodin Fjodor odmah otrči u laboratoriju, i stvarno, iza rešetaka krotko leži to telašce pod zanjihanom ljujaškom koja senkom crta zebrine linije po sklupčanoj hrpici. Mada... Gospodin Fjodor upali svetlo i ide da vidi dali ta nepokretnost... Baš kad gospodin Fjodor štapićem dotakne to opervaženo ništa, njegov prijatelj, slikar (nakon što je Pandalf euforično izašao iz potopljenog sanduka) disforično (mada možda pre: glad, ili umor, taj trenutak recimo prepoznavanja), iz fotelje, isključujući televizor.

## ПОЕТОТ И СИРЕНИТЕ

(средба со  
Х.М.Енценсбергер)

специјално за “Маргина”, по повод  
неодамнешното гостување на  
Енценсбергер во Белград, со многу  
проникнувачки хумор, извештај  
праќа првиот постмодернистички  
герилец (“у глави, у глави,  
виртуелно стваран”) на Балканот:

Обрад Савиќ

Неодамнешната средба и разговорот со угледниот германски поет и писател, Ханс Магнус Енценсбергер помина во духот на славната изрека на Селан - ‘поезијата не се наложува, таа се изложува’ (poezija se ne nameće, ona se eksponira’ - ‘la poesie ne s’impose pas, ele s’expose’ - “die Poesie zwingt sich nicht auf, sie setzt sich aus”). . Во една платонска љубов кон јазикот, веднаш, на самиот почеток на нашиот разговор, Енценсбергер раскошно демонстрираше како може уверливо да се именува и исправно да се брани самата литературна кауза. Од страстната енергија на неговото мислење се пробиваше цврстото уверување дека литературниот дискурс е нераскинливо поврзан со гестот на смелото настапување, со духот на отвореното самоекспонирање.

Бидејќи се најдовме во временски теснец, во некаква си говорна трка со времето, веднаш преминавме на одлучувачките прашања, кои, додуша, му се опираат на брзото кажување. Така, загрижени за она најитното, разговорот веднаш го сосредоточивме на акутниот проблем на распаѓањето на конвенционалните жанрови, и во врска со тоа, на кризата на литературната постапка. Укинувањето на строгата разлика помеѓу текстуралните родови се обидуваме да ја формулираме на една речиси невидлива, философско-литерарна граница, на едно место кое би можело да биде подрачје на најплодни сретнувања, меѓупросторот на стилизацијата на новиот, хибриден дискурс. Енценсбергер молчаливо се согласи дека треба да проговориме од ова гранично подрачје кое ни ја овозможува приликата да учествуваме во возбудливата размена на философскиот и литерарниот темперамент. Во теориски жар веднаш се обидовме посебно да го лоцираме овој проблем во философскиот и литерарниот контекст, за ова прашање обрзувачките теориски расправи помеѓу Жак Дерида и Јирген Хабермас. Нашето повикување на деконструктивистичкото нивелирање на родовата разлика помеѓу философскиот и литературниот текст не наиде на одобрување. Поетот остана сосема рамнодушен кон идејата дека медиумот на писмото би можел да му овозможи на текстот темелна автономија, со тоа што ја израмнува општата разлика помеѓу дословниот и фиктивниот дискурс. Воопшто не се впушташе во заводливото преплетување на философските и литературните жанрови, кои на крајот се влеваат во струјата на “општо случување на текстот”. Всушност обратно, во смело самоекспонирање Енценсбергер инсистираше не само на родовата разлика туку и на жанровскиот примат на литературниот текст, особено при споредбата со тестаментарното пишување на философите. Нашиот соговорник не е од оние писатели кои би флертувале со философски приказни, барајќи во нив паразитска шанса за личен прилог. За разлика од новите текстопишувачи, тој енергично се залагаше за своето темелно уверување дека литературата е судбински поврзана со “светот на животот”. Литературата, според него, се експонира автентично само во тоталната солидарност со граничните прашања на егзистирањето. Од друга страна, дискурзивно пишуваната философија воопшто не е погодна да ги артикулира горливите прашања на времето, нејзината рефлексивност не ги допира акутните проблеми. Додека ние се повлекуваме сомневајќи се, Енценсбергер елегантно го поентира својот поетски став. За разлика од философите, кои живеат од репродуктивната економија на теориските знаци, “литературата полноправно се движи во шума, во светот како во џунгла, низ која мора храбро да се пробива”. Пред горливите проблеми на светот,

литературата нема време за теориско ценкање со философијата. Ако литературата е жив пергамент кој од секунда во секунда ја бележи хрониката на “светот на животот”, тогаш таа не може да има никаква обврска кон теориските барања. Затоа што, според Енценсбергер, “философските теории делуваат како волшебни сирени, пред чие заводливо пеење писателите би морале да ги затнат ушите за да зачуваат барем минимум од онаа животна наивност која ѝ е толку неопходна на литературата”. Овде ни се пристори дека нашиот соговорник ја објави до реставративен сјај старата фигура на поетот како сведок а можеби и на писателот како нов културен херој. Така преземениот литературен мандат, изречен во снажниот гест на автобиографско експонирање, тешко можеше да се оспори. Макар што со овој став теориски не се солидаризиравме, имавме чувство дека секое понатамошно инсистирање на дополнително аргументирање би делувало како непотребна философска итроштина. Брзо го напуштивме ова подрачје, во кое токму литератите и поетите се поставени на престол како “автентични сведоци на времето, одвнатре, за разлика од философите, кои се набљудувачи од страна”.

И покрај тешкотиите со микрофонот, настојуваме без пауза, во постојана трка со времето, сместувајќи се сега во доменот што доби повластено место од нашиот соговорник, да го покренеме прашањето за жанровскиот статус на т.н. епски дискурс. Ја користиме приликата дискретно да го воведеме Енценсбергер и да го соочиме со домашната литературна сцена на која се наметна една анахрона литературна постапка која задоцнето ја обновува, во голема мера старата и наивна форма на реалистичкиот роман. Нападното присуство на преживеаниот книжевен стил го илустрираме на примерот, или попрво на моделот, на Ќосиќевата постапка, која, без ограда, се темели на репрезентативната функција на пишувањето. Лесната читливост и масовната рецепција на Ќосиќевата лектира ги натера неговите литерарни опоненти да го наречат, не без идеолошка сенка, “социјалистичкиот Јаков Игњатовиќ”. Додаваме дека Добрица Ќосиќ во извесна смисла е голем српски писател, можеби и татко на “националистичкиот Билдунгсроман”, чиј плебејски гениј не се исцрпува во јазичко-создавачката сила на неговата проза. Во оваа прилика не навлеговме во Ќосиќевите спорни излети во политиката и полемичкото тежиште го ставаме на неговата еминентно писателска пракса. Дека неговиот литературен текст на безброј места се пресекува со реалноста, која е надвор од него, е факт лишен од секаква контроверза. Спорна е меѓутоа околноста што нашиот автор наивно се обидува токму со помош на “референцијалната илузија да го произведе ефектот на стварното. Неговата опширна и сосема досадна реалистичка нарација, преполна со конкретни детали и залудни описи, го гуши регресивно литерарниот знак претворајќи го во конотативно огледало на реалноста. Таков романескен реализам, го предупредуваме Енценсбергер, паѓа под нивото на формално стилските придонеси на есџиг модерната. Ќосиќевиот наративен модел речиси провинцијално им се опира на естетичките принуди на софистицираните литерарни техники. Како воопшто некој може да има авторска претензија на “*poiveau roman*” а да не завладеал со новата “логика на симболи” која стои во темелот на веќе реализираниот проект на европската литературна модерна.

За разлика од нашиот, специфично философски “ресентиман”, Енценсбергер е многу потолерантен кон Косиќевата литературна промоција на епскиот дискурс. Таквиот литературен анахронизам даржливо го смести во интерпретативната фигура НЕИСТОВРЕМЕНОСТ. Од неговиот збиен коментар проговорува специфичната еснафска солидарност: макар што не ги одобрува, тој настојува да ги разбере оние литературни проповедници на епскиот дискурс кои, како залутан пустиник, ја преспале симболичката бура, па безнадежно се обидуваат да ја воскреснат оддуваната референцијалност. Притоа внимателно ни го свртува погледот кон необичната литературна жилавост на застарената реалистичка постапка која го пронашла своето секундарно прибежиште во заостанатите културни зони и национално-литературни провинции. Уште повеќе, маскиран во комерцијална и тривијална литература, овој писателски анахронизам, во најново време, нападно се рекламира на европската литературна сцена. Наспроти нашиот упатен аналитичар, остануваме резервирани во однос на ставот дека ЛИТЕРАТУРНАТА ДИЈАХРОНИЈА може да обезбеди алиби за задоцнетите и преживеаните форми на епското раскажување. Во споредба со фолклорно-племенската литература на Таџикистан, нè теши нашиот соговорник, српскиот егзотичен писател и литературен херој се котира сосема добро. Тој е можеби симболичен глас на несреќната нација која испаднала од големата историја а својата улога можеби еднаш ќе ја пронајде во малата.

Додека Енценсбергер благовремено ги проверува своите следни обврски, ја користиме приликата, барем на кратко, под силното влијание на Таџикистанската утеха, да го свртиме вниманието на случајот со Данило Киш, кој покажно ѝ одолеа на принудата на сомнителното предание и на насилството на нејзиното натамошно пренесување. Со неверојатниот литературен шарм ја надвлада “роднокрајната литературна траума”. Жалната надменост на епската нарација му беше туѓа, и за разлика од неговите современици, не беше заинтересиран за конјуктурно заверижување во провинцијалната литературна провинција. Со нескриени симпатии констатиравме, дека токму Данило Киш беше еден од оние исклучителни писатели кој локалната, југословенска книжевност, ја направи светска.

Макар што разговорот забрзано се доближуваше до крајот, не можевме да му одолееме на искушението да го соочиме нашиот гостин со полемичката теза за глобалниот распад на големиот бран на критичка мисла во Европа. Со оваа интервенција, секако, не сакавме да го поткопаеме моралниот углед и интелектуалната репутација на Енценсбергеровиот, смел ангажман. Сакавме само да го чуеме неговиот авторски коментар на провокативната хипотеза за потрошените критички ресурси, кои, отсекогаш, ги кредитираа ангажираните проекти. Значи, накратко образложуваме, дека целиот циклус на критичката мисла е далеку зад нас, дека спаѓа во разнишаната традиција на европскиот дух. Во некој вид волшебна наивност, критичкиот дух отсекогаш, вампирски го оживуваше својот “предмет” кој сакаше да го докрајчи. Минатиот труд на негацијата реверзибилно се покажа како припитомена афирмација. Критичките модели се чини го одиграа својот асимилиран пораз. Од експлозивната енергија на критичката традиција на деветнаесеттиот и дваесеттиот век, денес преостана само

театрални одречувања, ритуални негации. Потенцијално, разрушувачките ефекти на критичката енергија лесно се инвестираат во средиштето на инсталираниот систем. Нам денеска ни е јасно, дека токму критичките процедури се оној метаконтролен регулатор, кој го перпетуира стариот систем, со тоа што му обезбедува непречен прилив на нова социјална енергија. Можеби излезот од оваа критичка стапица во која се најдовме не без наша вина е во поинаквата стратегија, која повеќе не сака наменски да го сервисира туѓиот, туку се обидува да изгради свој нов, паралелен свет. Овој стратешки пресврт ни се стори побезболан и поекономичен.

Енценсберговата реакција е одмерена: се обидува да го релативизира нашето неиздиференцирано отпишување на критичката традиција. Подготвено ги отфрлува радикалистичките барања на критиката и нејзината нормативна надлежност. “Во голема мера, досегашната социјална критика беше инфизирана со идеолошки модели, кои повратно ја загушуваа. Извиканата критика на идеологијата повратно се покажа како чисто идеолошка. Во опасна близина на цензурата систематски беше кастрирана.” Теоретско-практичниот ангажман мора да се растовари од оној преземен мандат - историското легитимирање на критиката - кој ги влече своите корени од свенатата традиција на просветителството. Јасно ни е дека Енценсбергер сепак нема намера да ја отфрли, тој по прво би сакал да ја ограничи глобалната амбиција на традиционалниот концепт на критика. Преживеаните вредности на критичкиот гест според него се зачувани “во внатрешната напнатост на духовната дејност”, во оној вид негативност која го поттикнува неговиот натамошен напредок. На ова место анализите ни се вкрстуваат и влеваат во заедничко уверување: ние зборуваме на крајот, во последната етапа на лажно вдахновение на критичката свест, чии последни импулси можат да се спасат само под услов фрагментарно да се развластат, прецизно да се локализираат и формално да се дисциплинираат. Макар што вековните соништа, глобалните критички утопии, никогаш не се остварија, споменот на нив се чини е сочувван во самосвесниот партикуларизам на малите нарации. Имаме разлог да се надеваме дека денес можеме да се задоволеме со овие микролошки перспективи кои би можеле конечно да ги потиснат застрашувачките амбиции на критичкото нивелирање, инаку, издиференцираните слики на светот. Во спротивно, критичката култура ќе го доживее својот целосен распад, токму на политичката сцена, значи, на општествениот полигон, кој отсекогаш беше егзотичното средиште на нејзиното ритуално исчезнување.

Внатрешниот ритам на разговорот ни диктира тежиштето на непретенциозните и растоварени анализи да го поместиме на проблемот на кризата на интелектуалниот ангажман во посткритичката култура. Токму во моментот на објавата на смртта на критичката традиција, злостниот дух на интелектуалците воскресна со новиот сјај на прекумерно баналниот ангажман. Откако критиката разочарано се повлече а ангажманот ѝ се препушти на стихијата, намесничкиот лик на интелектуалецот делува сосема бизарно. Тој е денеска жална пародија на некогашниот “мислител на подиум”, промискуитетниот палјачо на јавната сцена. Реторичкиот топос на овој модерен шаман е наштелуван

на колективно заведување, на масовна навигација во насока на една фантомска, инсценирана слика на светот. Сите оние, кои живеат во “сенката на молчаливото мнозинство” веќе сега се фактички заложници на неговиот, насекаде присутен и заводлив јазик. Интелектуалците денес се, навистина, високостилизирани спикери со “обредни знаци на потчинетост”. Енценсбергер се согласи дека класичната позиција на ангажираниот интелектуалец е речиси неодржлива. Таа е виртуалното место на распадот на критичката мисла, привилегираниот простор на неговата одложена смрт. “Ми се чини дека фигурата на интелектуалецот беше специфична конструкција во која отсекогаш постоеше еден илузорен момент, од кој никогаш не се ослободивме.” Според поетовиот суд, ни претстои голема ревизија на “социјалната конфигурација на интелектуалецот”, јавен ремонт на една веќе преживеана фигура на културен херој. За нас, ангажираниот интелектуалец е сепак несрејна совест на критичкиот знак. Доколку навистина сака да сочува нешто од својот преостанат углед, интелектуалецот мора доброволно да се изложи на ризикот на самопародирачкото демитологизирање. Наместо критички да ја подрива тугата, би можел забрзано да се пренасочи иронично да ја поткопува својата, заслепувачка моќ. Доколку завладее со оваа нова, симболичка енергија на измолкнување, веќе нема да биде заплетен во играта, на оние невидливи облици на власт, во кои тој е истовремено и објект и инструмент. Можеби најавената десакрализација ќе стане негова идна антисудбина. На Енценсбергер му се чини дека сме отишле предалеку, дека еднонасочно сме ја нагласиле само едната, ироничната страна на саморефлексијата која инаку спаѓа во минимумот на секој култивиран ангажман. Предложената стратегија на интелектуалната самоиронија му изгледа како некаква лекомислена игра, помодно жонглирање зад кое стои замајувачката неодговорност на постмодерната! Ни советува да го свртиме вниманието на фактот дека “не може да се табуизира ниту еден момент или страна на бинарната структура, да речеме, на трагикомедијата. Имаме право да бидеме сериозни и очајни, и истовремено, несериозни и весели”. Енценсбергеровиот урамнотежен резон ни делува како инверзивно ехо на онаа инцестуозна дијалектика на доброто и злото, која веќе одамна е докрајчена во заемна рамнодушност. Можеби излезот е, додаваме, на некоја трета страна, која парадигматично ја сугерираше Адорно: “Осаменоста е единствен начин на кој интелектуалецот може да го зачува своето достоинство”. Оваа максима на нашиот соговорник му се чинеше премногу патетична: “Од искрената самоизолација не треба да се прави никаква доблест. Изнуденото повлекување нè неутрализира и пренасочува во празен простор. Во овој вакуум, изолационен меур, сакаат да се најдат само оние интелектуални осаменици кои сè уште сонуваат за својата исклучителна и неминлива величина”.

На ова место, одеднаш, без каков и да е ритуал го прекинуваме нашето пријателско муабетење. Дури на излезот од хотелот Палас, дознаваме дека Енценсбергер се брза, на веќе закажаниот состанок, со претставниците на српскиот PEN Центар. Патем, во брз од, разменуваме кратки информации за Слотердајк и теоријата на фракталите, морфологијата на африканската бајка и швајцарските сирења, за одложената демократија и разрушеното Сараево. Во *Француска 7* нè дочекува Предраг Палавестра со, несомнено, проверените патриотски сили. Воздивнавме со олеснување: нашата делегација е

во репрезентативен состав; успехот е загарантиран. Што друго да се очекува од суперсоничната постава на српските писатели, предводена од, божествениот новинар и писател; литературен деец и теоретичар; директор и уредник; сануовец и пеновец; добитник на Априлската награда на Сараево и Октомвриската награда на Белград, со еден збор, растерувач на мракот и пријател на мирот. Со многу лежерен шарм, со кафе и неизбежната ракија, високолитражните Срби, на самиот почеток, чисто онака дипломатски, му ставија на знаење на Енценсбергер дека штотуку пристигнал во храмат на српската опозиција, во дисидентското светилиште. На нашата гордост и немаше крај, кога од прва рака ја дознавме, ексклузивната вест, дека токму во *Француска 7* е подготвен и реализиран планот за распаѓање на Источниот Блок. Кое литературно братство на светот може да се пофали со вакво антикомунистичко педигре? Треба да се биде горд! Значи дури откако просторот беше прелиминарно посветен, можеше да се помине на светиот говор, возвишеното проповедање на “српскиот национален интерес”. Нашите лежерни и самодоверливи писатели се фасцинантни, не ѝ се гледа крајот на нивната “дива фикција”, новиот литературен жанр, со кој ингениозно ја задолжија, старата поетика на фалсификување. Чувствуваме страстно задоволство, специфично локална наслада, додека пред нас се одигруваат колективни ритуали на транспаренција. Пред неумоливата, татковинска вистина, која инаку, е општо позната, макар што тоа сè уште никој не го знае, бидејќи сè уште не се прочуло, Енценсбергер потполно занеме; делува како залутан молекул на една непријателска територија, која Србите секој момент ќе ја освојат. Уиграните настапи на нашите литературни воајери се немилосрдни и сурови: со националната вистина нема компромис или ценкање. Вистината е Српска или ја нема. Сè треба да се каже објективно и непристрасно: Србите се недолжни жртви на “новиот светски поредок”. Заверата е глобална и делува дифузно на сите фронтови, од Обединетите нации и НАТО Пактот, преку УНИЦЕФ и УНПРОФОР, до Ватикан и Масоните. На топ листата на домашните предавници, на водечката позиција, сè уште е, неизбежниот Тито. Неправедно наметнатите санкции веќе ги загрозуваат виталните српски интереси и тоа од празните аптеки до полните болници. Наметнатата смрт опасно се шири по нашите простори, по светите српски земји. Енценсбергер е на мака, моралната и човечка супериорност на нашите литерати е несомнена. Германскиот поет ангажирано молчи, како да учествува во локалниот натпревар “Седум дена досада”. Без сомнение, во однос кон светската заедница српскиот PEN Центар се наоѓа во состојба на радикална резигнација. Би требало да внимаваат што прават, вистината е на наша страна. Со восхит и нова надеж го напуштаме овој состанок, на кој овластените ѕвезди на нашиот PEN, тие мајстори на вдохновениот консензус, му покажаа на Енценсбергер дека Запад површински размислува, а дека Србите длабински си вообразуваат. Нека знае нашиот гостин дека отсекогаш сме биле земја на длабоки бездни.

За редакцијата: Обрад Савиќ, Зоран Јанковиќ

Ѓревод: Жарко Трајаноски



Во 1987 *Nature* објави еден есеј во кој двајца физичари се жалеа на растечкиот јавен скептицизам во однос на науката. Физичарите го обвинуваа овој подмолен тренд на четворицата философи кои ги нападнаа традиционалните поими на научна вистина и прогрес: Карл Р. Попер, кој изјави дека теориите никогаш не можат да се докажат туку само да се фалсификуваат; Имре Лакатош, кој тврдеше дека научниците го игнорираат доказниот материјал за фалсификувањето; Томас С. Кун, кој се залага за тоа дека науката е попрво политички отколку рационален процес; и Пол К. Фаерабенд.

Физичарите го издвоија Фаерабенд како “моментално најлошиот непријател на науката”. што всушност и е. Неколку децении Австријанецот (по раѓање) Фаерабенд (на англиски се изговара *fire-AH-bend*) водеше војна против она што тој го нарекуваше “тиранијата на вистината”. Со деконструирање на такви научни настани како судењето на Галилеј пред Ватикан и развојот на квантната механика, тој инсинуираше дека не постои никаква логика во науката; научниците ги откриваа и се придржуваа до теориите поради крајно субјективни дури и ирационални разлози. Според Фаерабенд, нема објективни стандарди со кои може да се востанови вистина. “Сè може да помине”, вели тој.

Секогаш е премногу лесно да се редуцира Фаерабенд на збирштина од срамни говоркања. Тој ја споредуваше науката со вуду и магија, а биолозите кои изведуваат експерименти на животни со нацистите. Тој ги бранеше обидите на фундаменталистичките христијани да имаат своја верзија за создавањето која ќе се изучува паралелно со теоријата за еволуцијата во јавните училишта. Тој го заврши воведот од своето дело *Who's Who* со изјавата “Водечките интелектуалци со нивните стремежи за објективност ... се криминалци, а не ослободители на човештвото”.

Зад овие провокации лежи една сериозна порака: човечката страст да се пронајдат апсолутните вистини, колку и да е благородна, премногу често кулминира во тиранија на умот, или уште полошо. Само еден екстреман скептицизам во однос на науката - и отвореност кон другите модуси на знаење и начини на живот, колку и да ни се туѓи - можат да



ни помогнат да ја избегнеме оваа опасност. Фаерабенд го изразува ова гледиште во еден парадокс во својата книга од 1987 *Farewell to Reason*: “Најдоброто образование е она што ги прави луѓето имуни на систематските обиди за образување.”

И покрај - или поради - неговите реторички испади, Фаерабенд наиде на широк прием. Неговата прва книга, *Against Method*, беше преведена на 16 јазици откако беше публикувана во 1975 и остана главен извор за философијата на науката. Дури и некои научници пројавуваат неволен восхит. Физичарот Хајнц Р. Пагелс го нарече Фаерабенд “философ панкер” но додавајќи, “Веројатно некои од Фаерабендовите погледи на науката се коректни доколку можеме да ја гледаме нашата наука од перспектива илјада години од сега.”

Навистина необично, но 69 годишниот Фаерабенд, секогаш и се измолкнуваше на јавноста. Дури и пред да се повлече во 1990 од универзитетот Беркли во Калифорнија и од сојузниот институт за технологија во Цирих, каде што држеше поврзани состаноци, тој ретко прифаќаше интервјуа - дури ретко и одговараше на телефон. “Никогаш нема да го фатиш”, ме уверуваше еден поранешен колега. Иако постојано му се јавував во Цирих, кога беше дома, тој не ми одговори.

Откако му пратив писмо барајќи интервју, Фаерабенд ми напиша одговор. Тој планирал да ги посети пријателите во Њујорк. Можеби би можеле да се сретнеме таму? Во писмото имаше и една фотографија на Фаерабенд, облечен во престилка и искезен, наведнат над мијалник полн со чинии. Писмото даваше објаснување: “Би сакал да ја искористиш приложената слика, која ме покажува при мојата омилена активност: миење чинии за жена ми во Рим.”

Конечно го сретнав Фаерабенд во еден луксузен апартман во Петтата Авенија кој му припаѓаше на некој поранешен студент кој мудро ја беше напуштил философијата. Тој се оттурна од столот и застана искривено да ме поздравува, како да му е вкочанет грбот. Неговото лице, дури погаволско во живо од фотографијата во *Nature*, чудесно оживеа, а и неговиот глас и рацете. Тој тврдееше, се потсмевнуваше, се умилкуваше и шепотеше - зависно од неговото гледање или стојалиште - а рацете ги извртуваше како диригент.

Неговата надменост беше зачинета со себемаловажување. Се нарекуваше себеси “мрзелив” и “дрдорко”, а кога го запрашав за неговата “позиција” во однос на нешто, тој се сепна. “Ако имаш позиција, секогаш нешто те навртува”, рече, вртејќи со невидливиот навртувач на масата. “Имав гледишта кои толку жестоко ги бранев, а потоа ќе откриев колку биле глупави, и ќе се откажев од нив!”

Со една попустлива насмевка, оваа претстава ја гледа Фаерабендовата жена, Грација Борини, четириесетгодишна Италијанка, физичар(ка) чиј манир е толку смирен колку што е Фаерабендовиот жесток. Борини, која го сретнала Фаерабенд додека студирала медицина на Беркли една деценија порано и која се омажила со него шест години подоцна, се вклучува во разговорот спорадично - на пример, откако го запрашав него зошто смета дека некои научници му се толку многу налутени.

“Немам поим”, возврати невинно со широко отворени очи. “Зарем тие се налутени?”

“Јас бев налутена на почетокот”, се уфрли Борини, објаснувајќи дека таа прво чула една карикатура на Фаерабендовата порака од некој непријателски расположен физичар. Дури откако го сретнала и ги прочитала неговите книги таа сфатила колку биле суптилни неговите гледишта. “За ова мора да напишеш”, ми рече, “за огромното недоразбирање”. “Ах, заборава, таа не е мој претставник за печат”, скокна Фаерабенд, започнувајќи потоа да се брани себеси. “Јас одам во екстреми но не во екстремите за кои сум обвинет”, рече тој. На пример, тој не бил против науката, како што тврделе некои. “Науката обезбедува фасцинантни приказни за универзумот”, забележува тој. Всушност, тој тврдеше, модерните научници се до последно делче исти со таквите древни забавувачи како раскажувачите на митови, трубадурите и дворските будали.

Не треба да нè изненадува тоа што Фаерабенд покрај наука студирал и глума и пеење додека растел во Виена. Тој си се предочувал себеси и како оперска ѕвезда и како астроном. “Ги поминував попладневните часови вежбајќи пеење, вечерите на бина, а потоа доцна во ноќта ги набљудував ѕвездите”, тој рече. Потоа доаѓа војната. Германија ја окупира Австрија, и во 1942 год. Фаерабенд се запишува во офицерска школа, надевајќи се, залудно, дека тренингот ќе трае повеќе отколку војната. Борејќи се против (всушност бегајќи од) Русите во 1945 год., тој бил погоден во рбетот. “Не можев да станам, и сè уште се сеќавам на оваа визија: Ах, ќе бидам во инвалидска количка тркалајќи се наваму натаму помеѓу полиците со книги. Бев многу среќен”.

Тој постепено си ја возобновил способноста за одење, со помош на стап. Продолжувајќи ги своите студии на универзитетот во Виена, од физика се свртува кон историја, поради досада се враќа на физика, повторно умира од досада, и конечно се задомува во философијата. Неговата способност да изложува апсурдни позиции со помош на чиста вештина доведе до растечко сомневање дека реториката попрво отколку вистината е клучна за изнесувањето на еден аргумент. “Самата вистина е реторички термин”. Истурајќи ја брадата, тој потсмешливо интонира: “Јас трагам по вистината’. Човече, каква сјајна личност.”

Во рамките на една деценија по докторирањето во 1951 година, Фаерабенд ги запозна сите свои колеги непријатели на науката. Тој и Лакатош заедно студираа кај Попер на Лондонската економска школа во педесеттите години. “Тој ми беше најдобриот пријател”, вели Фаерабенд за Лакатош, кој умре во 1974 година. Фаерабенд го запозна Кун откако премина на Беркли во 1959 година. Иако тој прими некои аспекти од гледиштата на своите колеги, најпосле ги отфрли како премногу конзервативни. Тој ја заработи Поперовата вечна омраза подбивајќи ѝ се на неговата теорија на “критички рационализам” како “малечок здив на топол воздух во позитивистичката шолја чај”. Она што Кун го нарекуваше “нормална наука”, во која научниците ѝ се приврзани на една доминантна парадигма, Фаерабенд го нарекуваше “бајка”. Тој исто така тврдеше, на ужас на Кун, дека неговиот космополитски модел на

науката може исто така да се примени и на организираниот криминал.

Фаерабендовиот скептицизам се продлабочи во шеесеттите години кога сè поголем и поголем број мексикански, африканско-американски и индијански студенти започнаа да го посетуваат Беркли. “Кој бев јас да им кажам на овие луѓе што и како да мислат?” се сеќава на размислувањата во својата книга од 1978 година *Science in a Free Society*. “Нивните предци развиле самосвојни култури, колоритни јазици, хармонични погледи за односите помеѓу човекот и човекот и човекот и природата чии остатоци се жива критика на тенденциите за одвојување, анализа, само-центричност инхерентна на западната мисла”. Неговата задача, сфати тој, “беше онаа на многу рафиниран, многу софистициран гонич на робови”.

Решението на кризата беше да им се покаже на студентите дека за знаењето може да се суди само во контекст. Таканаречените примитивни општества како Кунг во Африка, забележува Фаерабенд, “опстојуваат среќно; ним не им требаат никакви направи. Тие опстануваат во околина во која секоја западна личност кога би влегла би умрела за неколку дена. Сега вие можете да речете дека луѓето во ова општество живеат подолго, но прашањето е “Каков е квалитетот на животот”? А ова не е решено”.

Фаерабенд и го забавува и го загрижува верувањето на некои физичари дека се приближуваат кон една “теорија на сешто”. “Нека си ги имаат своите верувања, ако тоа ги усреќува, но да им се вели на малите деца “Токму ова е вистината”, значи да се оди далеку”. Фаерабенд тврди дека самата замисла дека “оваа едnodневна мушичка, човечкото суштество, ова мало парче ништо” ја открива тајната на постоењето е “луда”. “Она што тие го сфатиле е еден поединечен одговор на нивните акции, а реалноста која е зад тоа се смее:”Ха, ха! Тие мислат дека ме откриле”.

Неможноста да се спознае реалноста е една тема од книгата што Фаерабенд сега ја пишува чиј работен наслов е *The Conquest of Abundance*. “Светот навистина изобилува”, објасни тој, “а сите потфати се состојат во сосекувањето на тоа изобилство. Најпрво, перцептивниот систем го сосекува ова изобилство, или не ќе можеме да преживееме. Потоа и философите и научниците го сосекуваат.” Еден застрашувачки аспект на човечкото мислење е уверувањето - отелотворено во религијата - дека универзумот има некакво си трансцендентно значење. “Се родив како римо-католик”, вели Фаерабенд. “Потоа, многу кратко, бев жесток атеист, а сега мојата философија има поинаков изглед. Не може само универзумот да направил едно “бум!” и да се развил. Има ли нешто друго? Мора да има!”

Книгата може да обелодени еден покроток Фаерабенд. “Ќе ја признаам вината што бев суров” во минатото, рече тој. Изрази жалење, на пример, за некои “непристојни нешта” што ги беше кажал за некои негови колеги философи. “Денес не би бил таков, бидејќи денес размислувам за личноста за која што пишувам. Освен ако типот не е вистинско копице: тогаш не му се мислам.” Тој дури и се наврати на *Who's Who* за да го избрише неговото упатување кон интелектуалците како “криминалци”.

“Размислував така долго време”, рече тој за цитатот, “но последната година го прецртав, бидејќи има многу добри интелектуалци”. Се заврте кон Борини, “Мислам, еве ти си еден интелектуалец”. “Не”, му возврати незаинтересирано таа. “Јас сум физичар.” Тој ја отфрли нејзината забелешка. “Што значи ‘интелектуалец’? Тоа можеби, значи човек кој повеќе размислува за нештата отколку другите луѓе”.

Споменав дека еден друг философ ми кажа дека Фаерабендовата врска со Борини го направила многу посмирен. Обајцата се насмејаа. “Па добро, кога ќе станеш стар, не можеш а да не бидеш смирен, но таа секако ми го измени животот”, рече тој. “Бев женет три пати порано, но сега за прв пат сум толку среќен што сум женет”.

Борини блеска. Но кога запрашав дали Фаерабенд навистина ужива во миенето чинии, како што тврдеше, таа профрче. “Еднаш во сто години!” рече таа. “Како тоа еднаш во сто години!” викна тој. “Ги мијам чиниите секој ден!” “Еднаш во сто години”, Борини одлучно повтори. Уште еднаш реторичкиот испад го вовлече Фаерабенд во тешкотија.

-John Horgan  
Scientific American  
May 1993

*Превод: Жарко Трајаноски*

# МАРСЕЛ ДИШАН

Со своето дело и живот, Марсел Дишан направи вистинска револуција во модерната уметност. Овој пат “Маргина” ќе се обиде што повеќе да го осветли токму животот на Дишан. Првиот текст е пренесен од германскиот часопис Art, а вториот текст е понов, по повод минатогодишната ретроспектива на Дишан во Венеција, и објавен е во Art in America.

Таткото на неговата мајка бил сликар, неговата мајка исто така. Обата негови брата, Гастон (1875) и Рејмон (1876), се откажале од студиите по право и медицина и се посветиле на сликарството. Хенри Роберт Марсел Дишан е роден на 28. VII. 1887 во Блејнвил-Кревон (Нормандија) како син на еден писар. Својата прва слика ја насликал на 15 годишна возраст: ‘Тогаш, сè уште го посетував лицејот во Руен. Двајца мои другари исто така почнаа да сликаат. Разменувавме мислења за импресионизмот, кој тогаш беше револуционерно уметничко движење...’

По матурата Марсел Дишан заминува за Париз кај братот Гастон. Од него тој на 11 годишна возраст научил да игра шах. На Монмартр ќе научи да игра и билијард. Овие игри му причинуваат многу поголемо задоволство отколку часовите во приватната академија Јулијан. Не го положува приемниот испит во Ecole des Beaux-Arts (школа за убава уметност) и се враќа во Руен (каде се наоѓаат неговите родители и трите сестри). Се вработува како волонтер во една печатница. Есента 1905 г. во Руен и Ој служи краток воен рок, како привилегија за неговиот уметнички статус. Како “признат уметнички работник” ги претставува делата од дедо му како свои.

Во 1906 год. тој е повторно во Париз. Црта карикатури за списанијата: “Le Rire”, “Le Sourire”, “Le Temoir”, “Le Courrier Français”. Во 1908 изложува во ‘Салонот на независните’ и во ‘Салонот на есента’, каде неговиот помлад брат, чие уметничко име е Рејмон Дишан-Вилон, работи како потпретседател. Преку своите браќа стапува во контакт со Алберт Глајцес, Хуан Гри, Фернинанд Леже, Метцингер Жан, Франц Купка и Роџер де ла Фреснај. Се спријателува со сликарот Франсис Пикабиа.

Во областа на уметноста, Дишан се открива себеси преку Сезан, кој во 1911 год. прави обиди со кубизмот: ‘Неговите теории ме привлекоа заради неговиот интелектуален став.’ Сепак, Дишан не останува да биде ‘само интерпретатор на една теорија’. Во сликата ‘Акт, скала за надолу бр. 2’ од 1912 г. Дишан го користи принципот на кубистите за расчленување на формата, го комбинира со печатоците здобиени за време на студиите на ‘историја на фотографијата’ кај Жил-Етјен

Мари, Едвард Мејбриџ и Томас Еткинс, како обид нешто да се сугерира преку сликарството.

Колегите на Дишан го отфрлаат “Актот” како забуна и гледаат на кубизмот со потсмев. Неговата слика може да остане во “Салонот на независните” само со изменет наслов. Но, Дишан ја зема назад. Патува во Барселона и Минхен. Таму самиот си забранува: “Марсел, нема веќе сликање, барај друга работа”. Се враќа во Париз; се вработува како помошник библиотекар во париската библиотека Сент-Женевјев и не слика воопшто: “Јас бев заинтересиран и за идејата, не само за визуелната продукција”.

Се задлабочува во текстовите на инспираторот на надреализмот Рејмонд Расел (1877-1933), ги проучува правилата на случајното и перспективата и ја завршува волонтерската работа во библиотеката. “Во 1913 г. имав една успешна идеја, тркало од велосипед да се прицврсти наместо ногарка од маса и да се набљудува при вртењето.”

Она “успешното” дојде до израз во 1916 г. Во 1915 за време на првата светска војна, Дишан ќе отпатува во Њујорк. Таму бидува примен како авторитет “пред сè” - вели еден негов пријател - “заради младоста и прогресивноста”. Во Луис и Валтер Аренсбергови наидува на богати домаќини и купувачи, во Мен Реј на еден конгенијален соборец и се запознава со сликарката Катрин Софи Дрејер.

Јавноста сè уште добро го памети “Armory Show” од 1913г. првата сеопфатна презентација на европски авангардни уметници во Соединетите Држави, каде за “Актот” на Дишан се расправа најмногу. Потоа печатот го претставува како “иконоборец”.

Давајќи часови по француски за 2 долара од час и работејќи во библиотеката на францускиот институт, заработува пари да купи лопата за снег на која ѝ дава наслов “Во исчекување плускавци на рацете”. Зема еден челичен чешел и го поврзува со еден бесмислен текст: “3 или 4 капки од горе немаат никаква врска со дивоста”. Овие објекти како и тркалото од велосипедот ги означува како “Ready-mades”.

Било очигледно дека објектите се “природни” и дека не се сметаат за уметнички дела сè додека Дишан, во 1917г., во една галерија во Њујорк, не ги изложи. Тогаш тие добија уметнички карактер. Од 1917 г. Дишан се потпишува со псевдонимот “Р. Муг”. Анонимно ја испраќа сликата “Извор” на изложбата организирана од “Сојузот на независни уметници”. Организаторите го потиснуваат неговото дело. Ова подоцна ќе се објави заедно со многуте реплики.

Со еден револуционерен гест, Дишан јасно покажа дека сè, буквално сè, може да биде уметност. Дека таа доаѓа од свеста, а не од својствата на делото. Подоцна тој ќе напише: “Бидејќи и самите туби за бои, кои уметниците ги користат се производ на Ready-made”.

Борбата на Дишан за идеите “против” уметноста го забрза појавувањето на Дада, го поттикна надреализмот и ѝ го покажа патот на авангардата во 70-тите години, од објективната уметност до поп-артот (Енди Ворхол: “Сè е убаво”), од минималистичката уметност до концептуалната.

10 год. по првиот Ready-made, Марсел Дишан повторно потпишува едно дело со карактер на манифест.

Криптичниот наслов зборува за комплексната структура за Големото стакло: “Дури и невестата се разголува пред очите на неженетите.” Идејата за тоа ја добива патувајќи кон Минхен. Оттогаш почнува да работи на програма каде “човечкиот калап”, “окуларните орудии”, “чоколадните трошки” или “женскиот натрапник” играат улога на симбол во скиците, текстовите и сликите. Во 1915 г. започнува со сопствениот вовед за “Големото стакло”. 1923 г. ја губи волјата и на крајот се откажува.

Првиот човек на надреализмот, Андре Бретон, вели: Пред нас имаме една механичка, цинична интрерпретација на феноменот љубов: преодот на девицата во жена како тема за спекулација без чувства, како барање на суштината на некоја друга планета... Ниедно уметничко дело досега не ми се чинело толку рамномерно рационално и ирационално.”

Овде сепак постои една метода: “Сè на Сè” - пишува Дишан “креативниот акт не се пренесува само преку уметникот; гледачот го донесува делото во допир со надворешниот свет. Оној чии внатрешни турбуленции се дешифрираат и интерпретираат со својот придонес го заокружува креативниот акт.” Од оваа желба за соучество на публиката се раѓаат импулсите за хепенинг и перформанс; и за Џозеф Бојс (“Секој човек е уметник”).

По “Големото стакло”, Дишан експериментира со филмот и оптичките инсталации (што води кон кинетичка уметност). Се враќа во Париз и во јуни 1927 г. се жени со ќерката на еден индустријалец. Во јануари 1928 г. се разведува. Неговата уметничка продукција мирува извесно време. Во 1937 г. прави самостојна изложба во Чикаго. 1960 г. е првата музејска изложба во Европа (Цирих, организирана од Макс Бил). Првата ретроспектива се одржува во Пасадена во 1963 г. Неговата прва монографија излегува во 1959 г. Дотогаш тој ги подучува уметниците од помладите генерации за идеите на ироничните претходници.

Од 1942 г. повторно живее во Њујорк. Во 1954 г. се жени со Алексина (Тини) Сатлер. Во 1955 г. станува државјанин на САД. “Непродуктивните” денови ги користи за играње шах. Станува член на француската национална екипа. ќе напише дури и учебник за шах. Сјаен е во игрите со зборови. “Rose Selavy” - (хомоним на “eros s est la vie”) е неговиот псевдоним. Како организатор учествува во изложбите на неговиот пријател Константин Бранкуси, во прегледот на Дада и во “Societe Anonyme Inc.” во Њујорк, кој самиот го основал во 1920 г. Умира на 2.Х. 1968 г. за време на престојот во Париз.

На 7 VII 1969 г. Музејот на уметностите во Филаделфија ги открива инсталациите на Дишан 1. “Светлечки гас 2. Водопад”. Тие се многу мистериозни и извонредни исто како и “Големото стакло”. Преку дупките на една гнила дрвена врата набљудувачот може да види легнат акт со разголена полност. Така, Дишан настапува како воајер. На оваа слика работел тајно во едно недостапно ателје скоро 20 год.

*Превод: Биби (госпожица Филонус)*

# Френсис Њумен

## БРАЧНА ПОНУДА

По повод минатогодишната изложба во Палацо Граси, авторот открива некои досега необјавени биографски податоци за Марсел Дишан. Текстот што следи истовремено е коментар на изложбата во Венеција и осврт на односот меѓу приватниот живот на Дишан и темата на сексот во неговото дело.

Пролетта 1926 година Марсел Дишан престојуваше неколку дена во Венеција со американската колекционерка Кетрин Дрејер. Единствен визуелен документ што го имаме за неговиот престој таму е една фотографија на уметникот, седнат во гондола, што ја снимила Дрејер: облечен во костум и вратоврска, седи удобно, но со некој збунет израз на лицето. Ако можеме да судиме според содржината на поштенската картичка што му ја испратил на францускиот колекционер, моден креатор и библиофил Жак Дузе, неговите први впечатоци за Венеција не биле баш најповолни. “Не го разбирам овој град”, пишува тој, “каде што сè патува освен гулабите.” (1)

Околу 67 години подоцна, со отворањето на големата изложба на неговите дела во Палацо Граси на Гранд Канал, Дишан - во извесна смисла - се врати во Венеција. Ако неговата прва посета на овој град помина скоро незабележана, овојпат градот, со сиот свој сјај, му укажа гостопримство на уметникот чии идеи радикално го изменија курсот на уметноста на двесеттиот век - не само во Италија, туку и во целиот западен свет.

Уште пред да стигнат до Палацо Граси, посетителите на Венеција можеа да ги видат зелените натписи што висеа на мостовите низ целиот град со името “Марсел Дишан”, амбициозно најавувајќи ги датумите на изложбата (од 3 април до 16 јули), како и многу слични плакати излепени на секоја станица на “вапорето-т”. (*мал ѝараход шџо ѝлови ѝо каналиџе на Венеција - заб. на ѝрев*). Имајќи го во обзир градот домаќин, човек помислува дека организаторите на изложбата можеле да ја употребат фотографијата на Дишан во гондола за плакатот или за насловната страна на каталогот на изложбата, но наместо тоа, ни беше репрезентирана колор репродукција на Дишановото ремек-дело, “*Невестџаџа соблечена гола од нејзиниџе додворувачи*”, попознато под името “*Големоџо сџакло*”, со фотографија на еден венецијски залив во позадината. Јукстапозицијата е во согласност со желбата на уметникот нештата од природата да бидат гледани низ заплетканите детали на неговата сложена конструкција, дело кое има интенција да претставува механичка метафора за меѓучовечките сексуални односи.

Во оригиналот, кој што Дишан го започна во 1915 година, и намерно недовршен го потпиша 1923, горниот дел од стаклото - наречен “Невестински дел” - е одделен од долниот “ергенски дел” со три

---

парчиња стакло, поставени хоризонтално: според белешките на Дишан за ова дело, овие три парчиња треба да ја претставуваат облеката на невестата. На плакатот, хоризонталата прикладно е добиена со линијата на допирот на водата и небото, односно со хоризонтот на сцената. Но кога сексуалните конотации на тоа стакло се разгледуваат во светлината на католичкото воспитување на Дишан, тешко е да се поверува дека токму таа фотографија - на која е прикажана познатата Санта Марија дела Салуте од десна страна, а од лева во далечината се гледа Ил Реденторе - е одбрана потполно случајно.

И како што сугерираше и самиот плакат, *“Големојџо Сџагло”* беше во фокусот на изложбата во Палацо Граси, но оригиналот беше премногу кршлив за да може да се транспортира од Аренсберг Колекцијата од музејот во Филадельфија, каде што сега се наоѓа (закован е на постамент, цементиран на подот). Затоа, наместо него, на изложбата беше изложена потполно верна реконструкција што неодамна ја направи Улф Линде, поранешен директор на Музејот на модерната уметност во Стокхолм. (претходната реконструкција што тој ја направи во 1961 се оштети - како и оригиналот - при транспортот). Оваа реконструкција беше поставена на масивна дрвена рамка, со иста форма и димензии како и постаментот врз кој делото за прв пат беше изложено во јавноста на меѓународната изложба на модерна уметност во музејот на Бруклин во 1926 година. Изложбата ја организираше Кетрин Дрејер (која во тоа време го поседуваше *“Стаклото”*, што претходно го купила од колекционерите Марсел и Луиз Аренсберг, Дишановите најверни мецени за време на неговиот престој во Њујорк).

Ако се има во вид нивото и дострелот на изложбата во Палацо Граси ( 250 експонати, од најраните платна на Дишан, до студиите на неговите последни дела), и обемот на придружниот каталог (повеќе од 600 страници) лесно може да се заклучи дека изложбата е една поголема ретроспектива, слична на четирите досегашни ретроспективи посветени на овој уметник (Музејот во Пасадена - 1963, Галеријата Тејт - 1966, Музејот во Филадельфија - 1973, центарот Жорж Помпиду - 1977). Колку што изложбата беше исцрпна, исто толку и нејзините организатори - Понтус Хултен (консултант за современа уметност во Палацо Граси) и Џенифер Гоф - Купер и Жак Камон (трудољубиви Дишанови изучувачи цели 15 години) - беа брзи во пренагласувањето дека намерата не им била да



направат преобемна ретроспектива. Изложбата и каталогот се така уредени да го презентираат животот и опусот на уметникот на еден јасен и систематичен начин, избегнувајќи ги елаборираните теоретски конструкции и произволните интерпретации што ги карактеризираа студиите за Дишан во последните три декади, и кои всушност го спречуваа нашето разбирање на делата на овој уметник. Во намера да ја оствари оваа цел, изложбата не беше презентирана во линеарен, хронолошки манир, туку беше поделена на тематски сектори. Напредувајќи од една во друга просторија на двата ката на Палацо Граси, посетителите можеа да видат како пред нив идеите постепено се развиваат, движејќи се низ простори поделени меѓусебно не само со физички бариери - прегради, паравани, итн. - туку и со разликите во концепцијата, идеи што ја водеа еволуцијата на делата на Дишан низ неговите најважни и најкомплексни фази.

Изложбата почнува од една просторија со натпис “убавината на рамнодушност” - Дишанов израз за однесувањето за кое тој тврдеше дека го прифатил одбирајќи ги “редимејдите”, секојдневни предмети подигнати на ниво на уметнички дела само со моќта и вредноста на уметниковиот избор. Единствен предмет изложен во оваа просторија беше Дишановата “Полица за шишиња” и не поставена на постамент, како што традиционално се поставуваат скулптурите, туку обесена со јаже на таванот, имитирајќи го на тој начин методот на штедење на простор при складирање на редимејдите, што самиот Дишан го користел во своето атеље.

Оригиналната верзија на “полицата” е загубена или размонтирана кратко време по нејзиното создавање во 1945 год.; на изложбата беше презентирана со една копија која Линде ја направи за Moderna Museet. На сличен начин, во следната просторија од изложбата, познатото “Велосипедско тркало” (1913) на Дишан, кое како и “Полицата за шишиња” исчезна по кратко време од своето настанување, беше претставено со реплика на Линде, направена во 1961 год.

Поради реткоста, кршливоста и кратковечниот квалитет на делата на Дишан, секој обид тие да се изложат на разбирлив начин (надвор од непосредните рамки на колекцијата Аренсберг, во Музејот на уметноста на Филадельфија) неизоставно се потпира на реконструкции, реплики, копии и едиторски трудови. (2) Ова особено важи за редимејдите, од кои повеќето биле сметани

---

за безвредни па затоа и исфрлени (дури и од самиот автор). Онаму каде што тоа било можно организаторите на изложбата во Палацо Граци се обидувале да обезбедат реплики, како оние на Линде за Музејот на модерната уметност, изработени во раните 60-ти. Од репликите, “Трчалото од велосипед” што го направил Ричард Хамилтон во 1964 (кое исто така беше вклучено во изложбата) е најнеобично во изгледот, со оглед на тоа што наместо права вилушка има искривена и наместо бело столче има небоен, грубо обработен дел од селски мебел. На оние на кои им е познат оригиналот на овој редимејд комбинацијата им изгледа донекаде чудна, но бидејќи генералниот изглед и есенцијалниот концепт на оригиналот се задржани, не му пречело на Дишан, потпишувајќи ја конструкцијата, да ѝ го признае статусот на реплика. Повеќето од редимејдите нам ни се познати од едисијата што ја подготви Артур Шварц во 1964, каде сите дела се базираат или на фотографии на изгубените оригинали или на самите оригинали, доколку тие се сочувани. (3)

Во Линдевата реплика на “трчалото” столчето и трчалото изгледа како да прават сенка на сидот, но повнимателните набљудувачи забележуваат дека сенката е всушност илузија, внимателно нацртана со молив на сидот од страна на Андре Рефреј, француски уметник кој пред 15 години подготви серија од 12 илустрации во гваш-техника, кои го прикажуваа животот на Дишан, а кои беа наменети за ретроспективната изложба во центарот Помпиду. Сенките се исклучително важни за Дишан, кој не само што ги користел како метафорички модел за да го изрази постоењето на четвртата димензија, туку и цел живот ја задржал фасцинацијата со сенките што ги фрлаат неговите редимејди. Тој ги фотографирал во 1918 и, на изложбата отворена во Париз, една година пред неговата смрт издејствувал сенките на неговите редимејди да бидат исликани директно на сидовите на галеријата. (4)

При крајот на животот Дишан дошол до заклучок дека идејата за редимејд е веројатно најзначајна идеја која ќе произлезе од неговиот опус. На прашањето кое е негово најзначајно дело Дишан одговорил: “До овој момент, јас би рекол, *“Три стандардни зайирања”* (1913). (5) Сепак идеите внесени во основата на ова дело - предизвик и непослушност кон конвенциите - се особено евидентни во “Големото стакло” и делата поврзани со него, како и, во различна мерка, скоро во сите

други дела што авторот ги направил во преостанатите години од својот живот.

Но на изложбата, пред да се запознаат со темата на “Големото стакло”, гледачите поминуваат низ една мала просторија со натпис “Хомофони” (зборови што слично се читаат но различно се пишуваат). На прв поглед се чини дека оваа просторија е посветена на прегледот на литературните изворишта на Дишан, зашто во една витрина е изложен примерок од романот на Рајмонд Расел, “*Импресији од Африка*”, и списанија отворени на страниците со фотографии на сцени од театарската претстава работена според овој роман. Овој театарски настан што Дишан го гледал во пролетта 1912 год. претставува доживелица од пресудно значење - како што подоцна објаснува самиот уметник - во формирањето на најраните размисли за “Големото стакло”. Во друга витрина во истата просторија беше изложен еден предмет, досега непознат во литературата за Дишан: “*bilboquet*”, играчка што се користи во една детска француска игра, која се состои од дрвена прачка со украсена дрвена рачка забодена во неа. Но на топката на овој *билбоке* Дишан ги издлабил следните зборови:

“Билбо, ке / Сувенир од Париз / На мојот пријател Бергман / Дишан 1910.”

Што можеме да дознаеме од овој чуден артефакт? Каталогот ни кажува дека Макс Бергман е германски сликар кој се сретнал со Дишан во Париз 1910 година (на изложбата, дневникот на Дишан беше изложен во истата витрина и отворен на истата страна на која е забележана нивната прва средба). Понатаму сме информирани дека за кратко време двајцата сликари станале блиски пријатели и уживале во бројните заеднички обиколки на париските барови. Мора да било чудно пријателство, а со оглед на тоа што Бергман се специјализирал во сликање крави, сигурно делеле многу малку заеднички интереси. Како и да било, Дишан агилно се трудел да му го покаже на својот нов германски пријател “*La vraie vie parisienne*”, и дознаваме дека една вечер Дишан го одвел својот пријател во еден бордел на Пигал, квартал и ден денес прочуен по своите црвени светла. Исто така во врска со ова познанство, ако не и уште позначајно и пресудно е тримесечното Дишаново патување во Минхен, летото 1912 година. Тоа беше периодот кога тој ги почна своите истражувања за “*Невестата и додворувачите*” - тема што ќе го преокупира следните 15, 16 години. Подоцна, кога во

---

едно интервју Дишан го коментираше ова патување објаснува дека патувал во главниот град на Баварија во посета на еден сликар на крави кого го запознал пред неколку години во Париз.

Дури ни неговото блиско пријателство не го објаснува мотивот на изборот и испишаната посвета на оваа необична играчка како подарок на својот пријател. За било кој друг уметник, ваквиот гест лесно би можеле да го пренебрегнеме, но како што знаеме, три години подоцна Дишан ќе почне со трансформација на обичните секојдневни предмети само со обично ставање на својот потпис на нив. Дали треба да заклучиме дека ова е неговиот прв редимејд. Покрај тоа тој мора да имал специфична причина да го одбере токму овој предмет и да му го посвети на својот пријател како сувенир од Париз. Дали билбоке-то е нешто што единствено ги одразува сеќавањата на некои нивни заеднички искуства. Знаејќи какви биле тие доживувања, човек паѓа во искушение да нагаѓа: дали обликот на предметот, или движењата што се прават при играњето со него (дршката треба да се забодува во топката), на некој начин ги сугерираат настаните што се случиле онаа вечер кога заедно излегле на Пигал, или можеби предметот е буквална илустрација на старата француска поговорка “c’est un veritable bilboquet” (грубо преведено: He’s a giddy-headed guy; или: “Му лета паметот”)?

Со исклучок на овој необичен предмет, речиси сите други предмети изложени на изложбата беа познати од поранешните публикации за Дишан, иако некои од нив не беа досега изложени. На пример, познато е дека Дишан во 1912 година на ѕидот на своето атеље во Rue Hippolyte нацртал скица на “Големошо Сџакло” во потполна големина. Делото подоцна било уништено или едноставно преобоеено кога уметникот го напуштил ова атеље. Како и да е, врз база на една сочувана копија на паус, Анре Рефреј, за оваа изложба, верно го “реконструира” цртежот од атељето на Дишан и го постави на ѕидот од /галеријата. На изложбата исто така беа изложени и неколку други подготвителни студии, како и реконструкцијата во потполна големина на делото “Цейелин со воденица во соседни метални” (1913-1915) (“Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals”) и “Девет шеќерни рељефи” (1914-15 - “Nine Malic Molds”), Ричард Хамилтон ги изработи за изложбата во Тејт галеријата во 1966.

Како важно дополнение на редимејдите,

изложена во истата просторија со нив, беше последната композиција на Дишан, работена во маслена техника, “Tu m’” дело кое од него го откупила Катрин Дрејер во 1918 година, за да го пополни празниот простор над полицата за книги во нејзиниот апартман во Њујорк. Иако сликата е крајно комплексна - во себе обединува елементи на кои уметникот работел неколку години - на Дишан никогаш не му се допаѓала. Тоа може да се однесува на нејзиниот безобразен наслов, кој ако се комплетира, би гласел “Tu m’emerdes” (*во слободен превод: “госаген си како ѝролив”*).

Неговото незадоволство од ова дело се должи и на фактот што тоа толку очигледно зависи од идеи претходно развивани во други негови дела, така што во него е неизбежен извесен степен на повторување, постапка од која Дишан се згрозуваше.

Мал дел од денешната публика го дели ова негово мислење. “Tu m’” останува едно од визуелно најатрактивните дела од опусот на Дишан, дело чија драматска композиција и залажливиот илузионизам прават од него пригодна завршница на делот од кариерата на Дишан во кој тој се бави со сликарство, зашто по ова дело тој реши никогаш повеќе да не слика. Но аспектот на ова негово дело кој ќе изврши најголемо влијание врз уметниците на поп-генерацијата е прикачувањето на одредени предмети на површината на сликата: клинот остава впечаток како на него навистина да се закачени делови од облека, трите вистински безопасни игли се чини како да ја закрпуваат илузорната пукнатина на средината на композицијата. Најзабележлив предмет е четката за чистење шишиња што штрчи нанапред под прав агол на површината. Како што често се забележува, овој елемент тематски е поврзан со “Полицата за шишиња” (1914); но и како формален склоп кој одигра важна улога на историски преседан за една подоцнежна генерација сликари, особено Роберт Раушенберг и Џаспер Џонс, уметници кои отворено го нагласуваа пионерското влијание на Дишан.

Познато е дека организаторите на оваа изложба наидоа на голем отпор при обидот да ја позајмат оваа важна слика, што уште еднаш потсетува на тоа колку тешко ќе биде уште еднаш да се собере толку сеопфатна поставка на делата на Дишан. Иако Јел очигледно попуштиле и се сложиле да ја позајмат “Tm’”, сепак не дале да се изложи нивната оптичка моторизирана конструкција “Ротирачка стаклена чинија” (1920) на ризиците на

---

транспортот, па така, наместо неа позајмена е една реконструкција направена по смртта на Дишан, а сега во сопственост на Музејот на современата уметност на Лос Анџелес. Се разбира, од суштинско значење беше да се обезбеди соработка со Филаделфискиот музеј на уметноста, кој ја позајми, покрај многуте други и прославената *“Сиријскизетта која слегува ѓо скали”* (1912). Музејот на современа уметност од Њујорк беше подеднакво дарешлив во своите позајмици; иако одби да учествува со делото *“Да се гледа одблиску, со едно око, скоро цел час”* (1918), детална студија на стакло за еден дел од *“Големоѓо сѓакло”* (дело кое како и *“Големоѓо сѓакло”* е многу осетливо и кршливо), музејот се согласи да ја позајми својата голема моторизирана конструкција од 1925, *“Роѓирачка хемисфера (ѓрецизна оѓѓика)”*.

Машината, којашто се состои од вртлива полусферична купола во која се насликани серија концентрични кругови во спирален облик, беше сместена во една просторија во Палацо Граси специјално подготвена за оваа прилика; на ѕидовите што го окружуваат делото декоративни фризови од малтер со привлечни теми, конфигурирани во тондо-формати сочувани од оригиналниот ентериер на зградата. Не само што кружниот облик на *“Ротирачката хемисфера”* наоѓа свое ехо во овие тондо-а, туку и нејзините пулсирачки движења можат да се поврзат со нејзините теми, како што и самиот Дишан во една прилика го изедначи својот интерес за оптика и четврта димензија со сексуалниот чин. (6)

Покрај скоро постојаното истражување на темата на сексот од страна на Дишан, зачудува фактот што историчарите на уметноста никогаш досега не го истражувале личниот однос на уметникот кон жените. Додека приватните животи на Пикасо, па дури и на Матис биле предмет на детални студии, приватниот живот на Дишан е речиси игнориран. Постојат повеќе причини на кои може да им се припише ваквото запоставување; по сѐ изгледа дека Дишан бил исклучително затворен и срамежлив по природа. Како резултат на тоа, разбирливо е што поголем дел од неговите интимни познанства со жени никогаш не прераснале во посериозна емотивна врска. Навистина, тој повеќе пати предупредувал една од своите девојки, Беатрис Вуд, млада актерка која што ја сретнал во Њујорк во 1916 (и која се уште е жива), никогаш да не ги меша сексот и љубовта, што според неговото

мислење таа го правела во нејзината неуспешна врска со неговиот пријател Хенри Пјер Рош. (7) Ваквото предупредување открива зошто неколкуте жени кои интимно го познавале Дишан го опишале како неспособен да се вљуби. А и неговиот прв брак од 1926 со Лидија Сарацен-Левазор, ќерка на еден богат автомобилски индустријалец, по се изгледа немал никаква врска со љубовта и се завршил со развод по само шест месеци. Зошто уметникот се согласил на овој сојуз, кој ги изненадил дури и неговите најблиски пријатели, кога неговиот презир кон бракот бил добро познат? Јасно е дека бракот бил резултат на спогодба, таква со која ќе се задоволат барањата на мајката на невестата, која не сакала да му даде развод на својот маж пред нивната ќерка да се омажи. На Дишан не му било тешко да го рационализира овој аранжман, затоа што, како што им објаснил на пријателите, неговата жена била финансиски независна и немало да претставува пречка на неговиот разуздан начин на живот.

На оваа изложба постои и еден предмет кој послужи како живо сведоштво за Дишановата приврзаност кон барем една личност, Марија Мартинс (1900-1973), бразилска вајарка која Дишан веројатно ја запознал неколку години по доселувањето во Њујорк, во 1942. (8) Насловено како “Pausage fautif (1946, “Своеглавиош ѝејсаж”), ова дело е направено како специјален додаток на луксузната едиција на неговото “Boite-en-Valise” - портабл музеј што Дишан го проектирал во 30-тите години и почнал да го продава во раните 40-ти, како некој вид минијатурна збирка од своите најважни дела. Како што покажува посветата на кутијата, овој конкретен примерок на *вализе*-то ѝ бил посветен на Марија Мартинс и ѝ бил даден на 6 април 1946. На прв поглед, оваа сцена изгледа сиромашно апстрактна, дело направено од вискозен пигмент, пуштен да тече од садот кој се наоѓал на постамент. Визуелно, не се разликува многу од експериментите што во тоа време неговите современици, тогашниот бран американски сликари, апстрактните експресионисти, ги изведувале во Њујорк. Но тактилната и визуелната привлечност на овој уметнички стил не била од голем интерес за Дишан, кој го сместувал во категоријата на уметност создадена првенствено за задоволување на очите, што тој ја нарекувал “ретинална”. Дури кога Марија Мартинс го изнајмила својот примерок на “куферчето” за изложбата на Дишановата “Фонџана”, одржана четири години пред тоа во Менил Колекцијата во Хјустон, потврден е хемискиот

---

состав на “Своеглавиоѝ ѝејсаж” (дотогаш беше само претпоставуван од страна на Еке Бонк, германски уметник и професор кој бил запознат со делото и во тоа време пишувал книга за него.) (9) Направен е во потполност од сперма која несомнено му припаѓала на самиот Дишан; една трогателна и брилијантна порака за жената која ја сакал, но знаел дека не може да се ожени со неа (таа веќе била мажена и била мајка на три деца). Не е проблематично дека Дишан во ова дело сакал медиумот да биде истовремено и негова порака.

Освен повремени спомнувања на фактот дека таа е сопственик на неколку дела поврзани со “Etant done...”, (1844-46), името на Марија Мартинс не се појавува на ниедна од претходно објавените монографии и биографии за Дишан. Бидејќи таа беше жена на една угледна јавна личност, нејзината врска со Дишан им беше позната само нас неколкумина најблиски пријатели (и не беше разјаснета ниту на изложбата во Палацо Граси, ниту во придружниот каталог). Родена и порасната во Бразил, Мартинс се школувала на една француска школа во Рио Де Женеиро и течно зборувала француски. За да избега од својот несреќен брак отишла во Париз, каде нејзиниот татко веќе живеел во прогонство. Тука се запознала и се омажила за бразилскиот дипломат Мартинс Перера Соса. Следејќи го својот маж на повеќе дипломатски мисии, таа по неколку години живее во Копенхаген и Токио, сè до преселувањето во Брисел 1936 година, кога нејзиниот маж е наменуван за амбасадор во Белгија. Тука му асистира на белгискиот скулптор Оскар Џасперс и кај него ја изучува вештината на дрворезот.

До своето преселување во Вашингтон во 1939 год (нејзиниот маж работи како амбасадор во САД до 1948 година), таа е веќе релативно афирмирана вајарка. Во 1941 година приредена ѝ е самостојна изложба во уметничката галерија Коркоран, а набргу потоа изнајмува атеље во Њујорк. Следните десет години често патува помеѓу двата града обидувајќи се да да ги усогласи своите обврски како мајка и како жена со својата уметничка кариера. Во Њујорк извесно време работи со Карл Лајпцич и учи графика кај Стенли Вилијем Хаутер во неговото познато атеље 17 (кое за време на војната е преселено од Париз во просториите што му ги обезбеди New School of Social Research, во Њујорк). Во овој период стилот драматично ѝ се менува, со внесување на елементи од Надреализмот, и што



набргу ќе го привлече вниманието на Анри Бретон.  
(10)

Покрај скулптури Мартинс исто така правела и накит, кој како и некои нејзини вајарски дела, содржи органски форми обликувани во експресивен манир. Во 1944 била објавена фотографија со нејзините дизајни преку цела страница на списанието *Вог*, снимена со двојна експозиција, што остава впечаток дека сликата е гледана низ стакло, што нè наведува на тоа идејата за оваа фотографија да му ја припишеме на Дишан. Како се сретнале Дишан и Мартинс останува непознато, иако е веројатно дека се запознале во уметничките кругови кои се собирале во галеријата на Пеги Гугенхајм во Њујорк, во текот на Втората светска војна. Во текот на четириесеттите Мартинс била чест гостин на надреалистичките активности, користејќи го само своето лично име. Репродукции на нејзини скулптури биле објавувани во повеќе надреалистички публикации и учествувала на поголемите надреалистички изложби. Дури и во 1960 Бретон ќе ги вклучува нејзините дела во надреалистичките изложби, иако во тоа време таа веќе подолго живее во Бразил. Таму таа ќе стане важна фигура во промоцијата на Модерната уметност, помагајќи при организацијата на Првото Биенале, 1951, во Сао Паоло. Поголемиот дел од преостанатите години на својот живот таа ќе го мине пишувајќи написи и книги за своите патувања низ светот.

Покрај “*вализе-то*” на Марија Мартинс, многу други примероци од Дишановата луксузна едисија беа изложени на оваа изложба, вклучувајќи еден посветен на Кетрин Дрејер, и уште еден на чилеанскиот сликар Роберто Мата Ехаурен, кој заедно со Дрејер ја напиша првата книга за “*Големојџо сџакло*” (12). Една од најголемите простории на најгорниот кат на Палацо Граси беше искористена за изложување на Дишановото “*вализе*” и голем број оригинални слики репродуцирани во оваа комплицирана и прецизна збирка, обесена по сидовите што го опкружуваат експонатот. Уникатниот предмет содржан во *вализе-то* на Мата беше познат (од списокот што го објави Бонк во својата книга за “*вализе-то*”) но овде беше изложена за прв пат; оваа полуапстракција (13) направена од примероци од влакна од косата, од градите, од под мишките и од гениталната зона, аранжирани по вертикала со само една тенка линија што наговестува контура на тело, и неколку исто така бледи линии кои

---

асоцираат на формата на пенис во ерекција. Со релативна сигурност можеме да претпоставиме дека овие влакна, како и примероците на сперма, му припаѓаат на самиот автор и дека со тоа можеби сакал делото да се сфати како автопортрет. Дали Дишан имал намера да создаде нешто што само Мата би го разбрал. Или, со оглед на тоа што влакната се залепени со просирен селотејп на позадината на едно парче плексиглас, дали можеби имал намера да направи една далечна референца на *“Големојто сџакло”* (и дали можеби себеси се гледал како еден од додворувачите заробени под нејзината површина).

За денешната публика се разбира не е веќе неопходно да ги поврзува пораките на Дишан со конкретни личности. Иако овие дела веројатно биле наменети за затворен круг соодветни приматели, Дишан бил доволно интелигентен да знае дека еден ден тие ќе се изменат, но не додека не ги изгубат сите можни консеквенци врз животите на оние на кои им се наменети - како во случајот со *вализето* на Марија Мартинс. На пример, врз база на цртежите кои исто така беа вклучени на изложбата во Палацо Граси и насловени како *“Etant Donnes: Maria, la chute d’ eau et le gaz d’ clairage”*; земајќи ги предвид: *“Марија, ѓагош на водашја и гасош за осветлување”* (1947), заклучуваме дека Марија Мартинс можеме да ја сметаме за инспирација за споменатото табло на кое Дишан работел во тајност последните дваесет години од својот живот. Се разбира, невозможно беше да се транспортира оригиналот, кој како и *“Големојто сџакло”* е трајно инсталиран во галериите на Музејот на уметностите на Филадельфија. Сепак делото беше адекватно репрезентирано со голем број подготвителни работи (вклучувајќи ги претходно споменатите цртежи), како и со еден прекрасен колаж на фотографии од ФМА (позајмена на подолго време од Мадам Дишан) и тродимензионална рељефна студија изработена во кожен пергамент од Moderna Musset. Последново дело во случајов беше единственото директно поврзано со *“Etant donn s...”* кое беше изложено за време на животот на Дишан (беше прикажано без никаков коментар во галеријата Тејт на ретроспективната изложба од 1966 ).

Дури и ако посветата на цртежот укажува на можноста Марија Мартинс да послужила како прв модел за *“Etant donn s...”* што можеме да сфатиме од таа информација? Со оглед на начинот на кој *“Големото стакло”* и *“Etant donn s...”* биле

реализирани за да бидат во меѓусебна концептуална врска - ова последново е визуелна манифестација на елементи што само апстрактно били дадени во претходното - може да се рече дека ваквото согледување е од пресудна важност за нашето разбирање на двете дела. Се разбира, темата на сексуалната фрустрација - која е само една од подтемите на “Големото стакло” (додворувачот никогаш не остварува физичко единство со својата невеста) - може лесно да биде поврзана со “Етант Доне...” со оглед на тоа што ја знаеме врската на ова дело со Марија Мартинс, жената со која Дишан никогаш нема да може да оствари сигурна и трајна врска.

Се разбира дека е погрешно да се гледа “Етант доне...” како нешто малку повеќе од обичен визуелен документ за врската меѓу Дишан и Марија Мартинс. Не само што таблото зависи од теми кои Дишан ги начнал во претходните свои дела, туку и во финалната верзија тој свесно ги отстранил сите преостанати лични референци во “Етант доне...” и неколку години по конечното прекинување на нивната врска (нејзиниот маж го преселил целото семејство во Бразил) Дишан изгледа дека го сменил идентитетот на женската фигура, менувајќи ѝ ја бојата на косата така што повеќе да одговара на бојата на косата на неговата идна жена Алексина Матис (позната како Тини), со која се оженил во 1954.

Изложбата во Палацо Граси не ќе беше можна без потполната соработка на мадам Дишан, која се заинтересира и во последен момент издејствува позајмици на некои од најважните експонати на оваа изложба. Таа исто така љубезно ги позајми делата од својата лична колекција, почнувајќи со трите коњчиња-играчки што Дишан ги изработил од сечени картони и ги исликал уште како дете. Иако се дело на неговата рака, овие мали фигури тешко можат да бидат групирани заедно со неговите зрели трудови; како и да е, исто како што и *билбоке*-то може да се гледа како најава на неговиот понатамошен развој, овие играчки го документираат неговиот ран интерес за игри, преокупација што ќе остави трага и врз неговата уметност и врз неговиот живот, со шахот како еден екстрем, и уметничките игри, односно, неговото одбивање да ги игра - како друг.

Најголем дел од делата вклучени на оваа изложба имаа свои репродукции во придружниот каталог, но поради необичниот начин на кој материјалот е организиран, не е лесно

---

да се пронајдат. Како и изложбата, и каталогот е тематски организиран (наместо хронолошки). Решен е како публикација со две лица: од едната страна насловена како “орега”, поместени се повеќето репродукции на слики, скулптури, цртежи и соодветниот документарен материјал изложен на изложбата; а од другата - со наслов “vita”, снабдени сме со информации од животот на уметникот - од ден во ден - над 3600 одделни настани распоредени по астролошките знаци, насловен како “Ефимеридите на (или за) Дишан”, 1887-1968, кои претставуваат извадок од едно исцрпно истражување спроведено последниве 18 години од страна на Џенифер Гог-Купер и Жак Камо. Нема сомнение дека проучувачите на Дишан ќе ги сметаат информациите од овој дел за највредно нешто во каталогот. Подеднакво е сигурно дека повеќето ќе ги сметаат за најконтраверзни. Одредени детали се толку безначајни што ќе наидат на мал или никаков интерес кај обичниот читател, а поради применетиот систем на организација на текстот, информациите за одредени настани од животот на Дишан, тешко е, ако не и невозможно, да се пронајдат доколку каталогот не се прочита во потполност (иако е од некаква помош индексот на делата). (15)

Меѓу безбројните нови работи кои ги дознаваме за животот и уметноста на Дишан од Ефемеридите, најизненадувачко и најинтересно е тоа што Дишан имал ќерка за која знаел но која ја сретнал дури две години пред да умре. На забавата приредена при отворањето на една изложба во галеријата Луј Каре во Париз, на 23 јуни 1963 година Дишан се сретнал со Жана Саре, жена со која бил во интимна врска пред 55 години и која позирала за една од фигурите во неговата слика “Грмушка” од 1911; Дишан ја прашувал за минатото, а особено се интересирал за нејзината ќерка родена 1911. Таа му кажала дека нејзиното име е Ивона и дека во согласност со желбите на својата мајка, станала сликарка. Дишан и неговата жена се договориле да се сретнат со ќерка ѝ по неколку дена во нејзиното атеље на Монмартр. “Тини е многу трогната од нејзината неверојатна ментална и физичка сличност со Дишан, особено во рацете,” забележале сведоците на оваа средба. Сепак сличноста не била случајна. Денес со сигурност се знае дека сликарката што Дишан ја посетил на Монмартр е негова ќерка, денес жена на 80-тина години, која жали единствено што нејзиното познанство со татко ѝ траело толку кратко (тој умрел две години по нивната средба).

Иако е нагласена оваа информација, сепак многумина нема да согледаат како еден новоткриен детаљ од приватниот живот на Дишан може да има консеквенци во неговата уметност. Други пак, напротив, може да гледаат на работита сосема поинаку. Исто како што може да се покаже дека темите на недостижноста и сексуалната фрустрација биле пресудни за концепцијата и создавањето на “Етан доне..” -елементи за кои знаеме дека се одраз на приватниот живот на уметникот - не е ли исто така можно сознанието дека постоењето на ова дете извршило влијание врз почетните идеи за темата и изгледот на “Големото стакло”, кое покрај другото е започнато во 1912 година, една година по раѓањето на ова девојче? Во свеста на Дишан раѓањето на детето можби се идентифицира со Жана Саре како невеста, иако во тоа време таа веќе била мажена за друг човек (за агент на една осигурителна компанија кој го одгледал девојчето како свое). Дали е коинциденција тоа што по една година Дишан ќе ги започне своите истражувања за едно дело чија централна тема е неуспешниот обид на додворувачот да ја добие раката на својата љубена?

Очигледно, степенот до кој еден одреден настан од животот на уметникот има влијание врз неговиот креативен процес е невозможно да се утврди со прецизност. Во случајот на Дишан, обидите за психолошко исчитување на неговиот живот и неговата уметност се покажаа како исклучително безуспешни, пред сè затоа што тој внимателно ги држел во тајност информациите од својот интимен живот. Правени се некои чудни анализи кои зборуваат повеќе за самите нивни автори отколку за Дишан. А и самиот уметник допринесол во конфузијата околу неговите дела, изјавувајќи дека интерпретацијата на секое негово дело треба да се смета за интегрален дел од самото дело. Ова особено доаѓа до израз во едно писмо што Дишан ѝ го испратил во 1957 на Американската федерација за уметност од Хјустон: “Гледачот го доведува делото во контакт со надворешниот свет преку своето дешифрирање и интерпретирање на неговите внатрешни квалитети и”, вели тој, “допринесува во креативниот чин”. (16)

Но дури и да ја прифатиме Дишановата хипотеза, сè уште можеме да чувствуваме потреба да ја доведеме во прашање вредноста и/или кредибилитетот на одредена интерпретација - особено ако имаме причина да се сомневаме во способноста на интерпретаторот да ги дешифрира

---

фактите, или ако сметаме дека податоците што тој/таа ги има на располагање се неточни или недоволни. За вториов проблем, несомнено обилното количество информации презентирани во придружниот каталог многу ќе допринесат во подобрувањето на состојбата и сигурно ќе служи како непроценлив извор за понатамошни напори за разбирање на овој уметник и на неговиот опус.

И покрај сите признанија за организаторите за вклучувањето на практично сите информации за животот и уметноста на Дишан што им биле достапни, нивната изложба сепак има значителни слабости - не успева да открие еден од најважните елементи во делата на Дишан: неговата суптилна смисла за хумор. Со исклучок на неколку документарни фотографии - како онаа славната на која Дишан чучнат на клупа во еден парк во близина на Париз прави ѓволеста гримаса на ококорено исклештен монструм - на кои се назира само трага на овој аспект на уметникот.

Можеби во ниеден друг детаљ не доаѓа толку до израз Дишановата инспирација од хумористичното, како во последната епизода од неговиот живот - една од оние што не може да се контролира. Само неколку дена пред отворањето на изложбата во Палацо Граси, г-ѓа Дишан даде едно ексклузивно интервју за еден италијански новинар. Во неврзаниот разговор таа му раскажала на репортерот како умрел нејзиниот маж, што никогаш дотогаш не го направила. Досега знаевме само толку дека Дишан мирно починал една вечер откако претходно уживал во пријатната вечера со некои пријатели. Но според мадам Дишан, она што навистина се случило било многу повпечатливо. Скоро секоја вечер пред легнување, објаснува таа, таа и нејзиниот маж имале обичај да си читаат на глас еден на друг смешни приказни. По читањето на вицовите си легнувале в кревет со смеење. Таа вечер, на 2 октомври 68 г. на Дишан му бил редот да чита, и како и обично, на поентата и двајцата бурно се засмеале. Но таа вечер, додека се смеел, Дишан мирно ги затворил очите и починал. (17) Умрел смеејќи се!

Се разбира, од оваа приказна можат да се извлечат различни заклучоци. Скоро да звучи премногу добро за да биде вистинито. Таа е исто така неверојатно слична со приказната за смртта на Пјетро Аретино, познат ренесансен сатиричар, кој толку силно се засмеал по една шега по вечера, што паднал од столот, си го скршил черепот и умрел.

За Дишан, се чини, единствената смрт што му одговарала е да умре со насмевка на лицето. Каков крај, подобар од овој, може да има еден уметник чии контраверзни идеи поставија основа за некои од највжештените полемики во историјата на уметноста на дваесеттиот век?

*Би сакал да му се заблагодарам  
на Кларенцо Кајџуљо од Палацо Граси, за  
сврџливото одговарање на многубројните мои  
прашања во врска со изложбата.*

#### РЕФЕРЕНЦИ

1. Marcel Duchamp, поштенска картичка, 23 мај, 1926 (Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, Universités).

2. Технички, секој предмет направен со интенција за повторување на физичкиот изглед на оригиналното уметничко дело е копија. Во делата на Дишан, прашањето за репликите очигледно се комплицира од особениот карактер на редимејдите. Додаток на конфузијата е и тоа што во литературата за Дишан термините “реплика”, “копија” и “едиција” се користат на различни начини и се однесуваат како на реплицирањето на редимејдите, така и на останатите дела.

Би сакал да ја предложам следнава дистинкција. Општо земено, терминот “реплика” треба да се користи за предмет направен со намера повторно да се изработи примерок на даден редимејд; предметот треба да биде одбран, или физички конструиран од самиот Дишан со намера за имитирање на изгледот на оригиналот. Во одредени случаи репликите се направени од друг уметник, но за време на животот на Дишан и со негово одобрување и авторизација (како што се делата во едицијата на редимејдите што ја изработи Артуро Шварц). Репликата, иако ѝ е дадена природа на редимејд, не мора да значи дека е и веродостојна копија на оригиналот; некои реплики прават варијации во дизајнот на оригиналот.

Терминот “реконструкција”, од друга страна, подразбира прецизна и веродостојна копија на оригиналот, и не треба да се применува за редимејдите. Се однесува на процесот применет во правењето на втор примерок од одредена слика, скулптура, или дело на стакло, на кои големината и изгледот на оригиналот се реплицирани и објектот е верно реконструиран во поглед на тоа што ги повторува процесите и техниките употребени од самиот автор во изработката на оригиналот.

Кога се однесува на редимејдите, терминот “копија” треба да се резервира за оние направени по смртта на Дишан, дури и кога се направени со одобрение на неговите наследници(?).

Сите овие категории понатаму се компликуваат од фактот што некои копии се направени врз база на одредени реплики, вклучувајќи ги и оние од едицијата на Шварц. Според мислењето на авторот, дела од овој вид треба да се сметаат за еквивалент на механичките реконструкции. Како и документарните фотографии, тие можат да бидат совршено погодни за изложбени цели, но не би требало да имаат комерцијална вредност поголема од трошоците за нивното произведување.

---

3. Овие фотографии се објавени со текст на Gogh-Соопер и Camnot во една книшка во мал формат, опремена во стилот на книгите за деца, и насловена како *La Vie Illustrè de Marcel Duchamp*, (Илустрирана биографија на Марсел Дишан), Paris, Centre Nationale d'Art, et de Culture Georges Pompidou, 1977.

4. "Readymades et éditios de et sur Marcel Duchamp", 7 јуни 1967. За Дишановите "Shadows of Readymades", 1918, види ја репродукцијата во Marcel Duchamp, на Anne d'Haarnoncourt и Kunanston McShine, Philadelphia Museum of Art, 1973, стр. 285.

5. Цитирано во "Marcel Duchamp," од Katherine Kuh во списанието *Artist Voice*, 1962, стр. 81.

6. Во едно писмо до Serge Stauffer, Дишан го опишал сексуалниот чин како "четиридимензионална состојба par excellence" (види во писмото датирано за 28 мај во книгата на Stauffer "Marcel Duchamp: Die Shriften, Zürich, Ragenbogen Verlag, 1981, стр. 266).

7. Како што изјави Беатрис Вуд во конверзација со авторот, 3 март 1993, Калифорнија.

8. Во хронологијата што ја подготвил самиот Дишан тој за година на нејзиното раѓање ја дава 1910 (копија од Artist file, Library, Museum of Modern Art). Ова е во контрадикторност со фотографиите на уметникот објавени во некои списанија во текот на 40-тите. Според некои посигурни извори таа е родена на 7 август 1900 (види на пример EJ "Марија во Adam Biro и Rene Passeron: Dictionnaire général Du Surréalisme et de ses environs, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, стр. 256).

9. Види Villiam Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston Fine Arts Press, 1989, кат. бр 12, стр 170.

10. Според Бретон, тој за прв пат ги видел нејзините дела во 1943; види го неговиот есеј "Marija" во Marija exh, кат. на галеријата Julien Levy, New York, 1948, (повторно објавено во *Le Surréalisme et la Peinture* од Бретон, Paris, 1965, стр. 318 -21). Промената во стилот на Мартинс може да се демонстрира со споредба на трите нејзини скулптури сочувани во колекцијата на Museum of Moderna Art, New York: "Christ", (1941) е скоро 2 метра висока фигура изработено во едноделно парче дрво, а *The impossible, The road, The shadow, Too long i Too narow* (1946), се бронзени скулптури јасно инспирирани од мистиката и се во инхерентно надреалистички стил (за репродукции види во: *Painting and S2culpture in Modern Art*, на Alfred H. Var, 1977, стр.313).

За некои биографски детали изнесени овде, должник сум ѝ на Ненси Дефенбах, која го истражуваше животот и опусот на Марија Мартинс неколку години пред тоа, и ми овозможи да ја консултирам хронологијата што таа ја подготви. Благодарен сум му и на Калвин Томкинс, кој подготвува биографија на Марсел Дишан, и кој љубезно ме снабди со додатни информации за врската на Дишан со Мартинс. Сакам исто така да ѝ се заблагодарам на Нора Мартинс Лобо, која ги потврди овие информации за мајка ѝ и даде многу корисни сугестии.

11. Бретон вклучи две од нејзините скулптури во *International Surrealist Exhibition, D'Arcy Galleries, Њујорк*, 28 ноември - 14 јануари, 1961. Каталози на многу други вакви изложби се чуваат и во Artists File на MOMA.

12. Katherine S. Dreier и Matta Echaurren, *Duchamp's Glass: An analitical reflection*, 1944.



13 . Во каталогот на оваа изложба ова дело носи наслов Tifs, француски збор за примероци од човечка коса.

14. Jennifer Gough-Cooper, Jacques Caumont: Marcel Duchamp, со вовед на Pontus Hulten, Milan, Bompiani, 1993.

15. Информација за ова има во каталогот, за датум 26 јуни, 1966.

16, Тој текст е објавен неколку месеци откако е примен (види: Marcel Duchamp, "The Creative Act," Art News, 1957, стр. 29).

17. Интервју со Leonneta Bentivoglio, "La Repubblica", 3 март 1993.

извор: Art in America, 93.  
превод: *Жарко Јордановски*

# YVES ARMAN ПРАШАЊЕ НА ПЕРСОНАЛИТЕТОТ

Фотографија во  
позадина:  
Марсел Дишан  
Големошо сџакло

Најважно прашање во врска со Дишан е: кога работи намерно, а кога не? (BEN)

Дишан никогаш не беше репродуктивен на својот производ. (BEN)

Чек. Фрлениот конец. Мона Лиза. Музичките ноти извадени од шапка. Стакло. Сликата на пушки-играчки. Нештата кои ги наоѓаше. Значи, сѐ што се гледа, секој објект, заедно со процесот на гледање во него, е Дишан. (JOHN CAGE)

Сметам дека во Џаспер Џонс го пронајде својот вистински духовен син; всушност, Џаспер Џонс на овој или оној начин, во своите слики внесуваше некаква слика која потсетува на Дишан. (LEO CASTELLI)

Ќе ги поврземе, исто така, во нивната ненадејна голоотија, анатомскиот Леонардов цртеж на вулва и изложувањето на истиот орган во околината на Филадельфија, "Etant Donnes"... или она што е дадено да се види, во рамките на давинчиевскиот пејсаж подеднакво мистериозен како и оној во којшто седи Мона Лиза, тоа е енигмата на една поинаква насмевка, во овој случај вертикална, врз која не фрла сенка никаква влакнавоност на инаку анонимното суштество што ни се нуди. (JEAN CLAIR)

Доста ми е од изразот "глупав како сликар". (MARCEL DUCHAMP)

Можеме да видиме како се гледа; не можеме да слушаме како се слуша. (MARCEL DUCHAMP)

Тоа дали господин Mutt (псевдонимот на Дишан за таа прилика) ја направил "Фонтаната" со сопствени раце или не, не е важно. Тој ја ИЗБРАЛ. Го зел вообичаениот предмет и го поставил на тој начин што неговото употребено значење се губи под новиот наслов и новиот агол на набљудување - за тој објект создал нова идеја. (MARCEL DUCHAMP)

Уметноста е создадена од низа индивидуалци кои се изразуваат себеси, тоа не е прашање на напредокот. Напредокот е само наша голема претензија. (MARCEL DUCHAMP)

Шаховската партија е многу пластична работа. Таа се конструира. Тоа е механичка скулптура: со шахот се создаваат убави проблеми, а таа убавина се создава и со главата и со рацете. (MARCEL DUCHAMP)

Сликаството го сметам како средство за изразување, а не како цел. Средство за изразување како било кое друго, а не цел која би исполнила цел еден живот. (MARCEL DUCHAMP)

Целокупното негово постоење беше обележано со разни "Зошто" и "Како", секогаш мудро заклучени со обичното "можеби" или "зошто да не". (PIERRE CABBANNE)

Еден од начините да се пишува музика е: проучување на Дишан. (JOHN CAGE)

Што се однесува до Дишан, може сѐ да се очекува, ништо не беше невозможно. (LEO CASTELLI)

Се сеќавам, еднаш во Десеттата улица дојде и седна покрај мене, велејќи: "Да разговараме"; и, се разбира, тоа не го сторивме. (JOHN CAGE)

Кажете дека тоа не е Дишан, свртете го тоа, и еве го. (JOHN CAGE)

Ако може да се говори за двете големи влијанија на американското сликарство, можеме главно да споменеме две имиња: тоа се Пикасо и Дишан, сето останато е споредно... (LEO CASTELLI)

...Верувам дека Дишановото творештво навистина е единствено кое може во потполност да задоволи а да не биде навистина видено. (JEAN CLAIR)

Она што мина низ просторот помеѓу Марселовите уши значеше дека слепиот може да биде сликар кога ќе посака. (WILLIAM COPLEY)

Му се воодушевувам на ставот што го сочинува спротивставувањето на инвазијата со скрстени раце. (MARCEL DUCHAMP)

Принуден сум да си противречам за да го избегнам поводот за сопствениот вкус. (MARCEL DUCHAMP)

Сликата која не шокира, не е вредна за работа. (MARCEL DUCHAMP)

Реципрочен ready-made - да се служиме со Рембрант како што се служиме со даската за пеглање. (MARCEL DUCHAMP)

Ако сакате граматичко правило: прирокот фонетски се совпаѓа со субјектот: На пример: Le negre aigris, les negresses s'aigrissent ou maigrissent. (Црнецот се скиселува, црнкињите се скиселуваат или ослабнуваат. Фонетската игра со зборови се губи во преводот; заб на прев.) (ROSE SELAVY)

Меѓу нашите артикли на убава метална стока, ја препорачуваме славината која престанува да тече кога не ја слушаме. (ROSE SELAVY)

За мене постои повеќе од да, не или индиферентност: тоа е - на пример - отсутност на тој вид испрашување. (MARCEL DUCHAMP)

Ако се занимавав со алхемија, тоа беше на единствениот начин кој денес е прифатлив: тоа не го ни знаев. (MARCEL DUCHAMP)

Уметноста е прашање на персоналитет. (MARCEL DUCHAMP)

Нема место за вкус во механичкиот цртеж. (MARCEL DUCHAMP)

Сликаторот, каков што јас го познавам, каков што бев и јас, е олфактивен тип; тоа значи дека наутро станува, има потреба за појадок, иако често не го јаде, но највеќе чувствува потреба да го осети терпентинот. И таа олфактивна потреба, потреба за појадок, го поттикнува на сликање. Од олфактизмот до ретинално задоволство, има само чекор и често кај сликарите останува на тоа. (MARCEL DUCHAMP)

Се интересира за човечката сексуалност на посебен начин, на ист начин како што се интересира за водената енергија или за електрицитетот... Тоа е форма на енергија, тоа е форма на човечка енергија и активност која го интригира. *Голомојо сџакло* јасно се занимава со тоа. (ANNE D'RHARNONCOURT)

Otto Hahn: "Некои луѓе сметаат дека авторизирајќи ја репродукцијата на вашите редимејди, го негирате својот херојски став со презир кон трговијата, став кој го држевите четириесет години; со други зборови, го уништите митот."

Марсел Дишан: Ах, се жалат, квичат! Мораат да кажат: "Тоа е страшно, подлост, срам." Ќе им одговара да ме затворат во категорија, во формулар. Но, тоа не е мојот дух. (OTTO HAHN/MARCEL DUCHAMP)

Дишановото творештво во целина би можело да се чита како шаховска табла на која секој пешак зазема стратегиска положба. Тоа ја појаснува реткоста на потезите и неможноста за повторување. (ROBERT LEBEL)

Што повеќе го појаснуваат, дотолку станува необјасниво. (KIM LEVIN)

Уметноста за Дишан е тајна која треба да се подели и да се прати како порака меѓу заговорниците. (OCTAVIO PAZ)

Единствената убавина која го интересира Дишан е убавината на "рамнодушност". (OCTAVIO PAZ)

Кога ѝ додава тенки мустаки на Мона Лиза, тој вели: "Не се хипнотизирајте со вчерашните насмевки. Измислете насмевки на иднината". (H.P. ROCHE)

Дишан знаеше дека, кога веќе не е можно да се напредува, динамичките контрадикции на креацијата му го препуштаат местото на задоволството, повторувањето. (ARTURO SCHWARZ)

Уметничкото дело за него станува "прецизно сликарство", оплеменето само со "убавината на рамнодушност". (ARTURO SCHWARZ)

Кога ќе запрашате што е тоа зен, повеќе нема да го има. Кога ќе прашате што е тоа Дишан, веќе го нема Дишан. Кога ќе запрашате што е тоа стил, веќе нема стил. (JUDY TOMKINS)

Она што сакам да го кажам е дека уметноста може да биде лоша, добра или индиферентна; но, без оглед на употребената придавка, треба да ја нарекуваме уметност: лошата уметност сè уште е уметност како што лошата емоција сè уште е емоција. (MARCEL DUCHAMP)

Секој збор кој ви го говорам е глупав и виновен. (MARCEL DUCHAMP)

Со него шегата беше многу сериозна работа. (PETER FRANK)

Како што невестата која, разголена но не и силувана, виси во својот стаклен кафез, додека ергенот под него ја дроба својата чоколада, Дишан е изолиран и сам со својата голема уметност која ја сметаше за не-уметност. (RICHARD HAMILTON)

Се најде во парадоксална состојба, уметник чии дела беа барани, а тој се задоволуваше со тоа бесплатно да им ги подели на своите пријатели, или намерно им ги продаваше по ниски цени. (ROBERT LEBEL)

Се прашувам, што мислел Марсел говорейќи за парарелигиозната вредност? (ULF LINDE)

Единствените закони кои го интересираат се законите на отстапка кои се однесуваат само на еден случај, во само една можност. (OCTAVIO PAZ)

Фотографијата на Дишан од 1945 година од мене е оддалечена еден метар и ме гледа. Тој поглед им вели, особено на младите: Кој си ти? Што ни носиш? Не можеш да ме измамиш. Биди чесен. Одговори ми со едноставни зборови, не со празни. Барај се. Најди се. Биди свој. Не наседнувај на работи на кои другите наседнуваат. Одбегнувај го било кој вид на стадо. Не повторувај никогаш, без оглед на бисовите. Не голтај туѓи парчиња, тие лошо се варат, и тоа се забележува. Забавувај се, инаку ни здодеваш. (H.P. ROCHE)

Всушност, Дишан својот став го поткрепува со следното: "да се доведе Декартовото сомневање многу подалеку отколку што тоа го стори картезијанизмот: сомневање во самиот себе, сомневање во сè. На прво место, никогаш да не се верува во вистината." (ARTURO SCHWARZ)

Марсел Дишан никогаш не се одвои од својата смисла за хумор, тоа беше "sel du marchand". (*солџа на трговецот, анаграмот на Марсел Дишан*). (ARMAN)

Не престанав да сликам. Секоја слика мора да постои во главата пред да се стави на платно и секогаш нешто се губи кога е преобразена во слика. Повеќе сакам да ги видам моите слики без таа кал. (MARCEL DUCHAMP)

Наместо да ја тераме публиката да дојде до уметничко дело, ние ја бараме нејзината поддршка... публиката од сè прави просечност. Уметноста нема ништо заедничко со демократијата. (MARCEL DUCHAMP)

Неговиот изглед на љубезен и безделнички набљудувач кој полека го пуши своето луле во очигледно празното атеље, не можеше веќе да измамува: тоа не беше инерција туку спокојство. (ANNE D'RHARNONCOURT)

Спротивставувајќи им ги фините закони на хуморот на оние закони со репутација, тој директно фрла на нив сомневање кое се однесува на нивните апсолутни вредности. Ги прави апроксимативни, така што стануваат систем чија произволност станува очигледна. (ROBERT LEBEL)

Наспроти луцидноста и инстинктот, тој го поставува инстинктот на луцидноста: невидливото не е темно или мистериозно туку е транспарентно... (OCTAVIO PAZ)

извор: Quorum, 2, 1988. (од книгата "Marcel Duchamp, plays and wins, joue et gagne", на Yves Arman)  
превод: Леа

