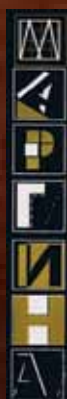
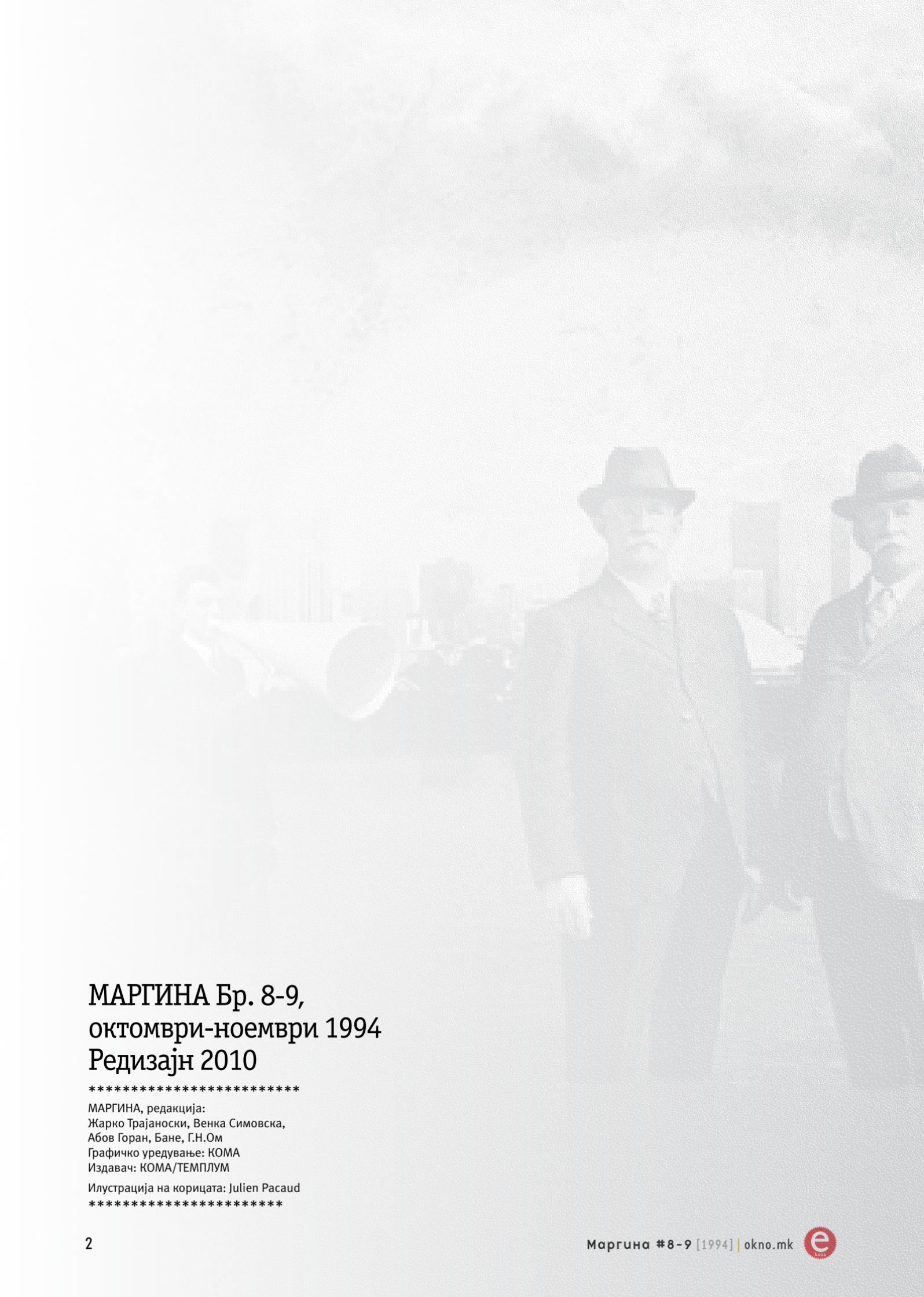


МАР 8-9 | ина





МАРГИНА Бр. 8-9,
октомври-ноември 1994
Редизајн 2010

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

Илустрација на корицата: Julien Pasaud

СОДРЖИНА

Бодријар	5
КУЛ МЕМОРИС	8
СПИРАЛЕН ТРУП	16
стрип: CHARLES BURNS	21
преведување	
TRANSLATION STUDIES	22
питер гринавеј	36
маус - втор дел	67
АРТ СПИГЕЛМАН - ИНТЕРВЈУ	93
стрип: MILLET	102
"локална сцена"	103
ПАВЕЛ ПОПОВ - ДВА ЕСЕЈА	104
СИНИША ГОРЊАК - МЕДИТАЦИЈЕ ХВАТАЧА ВАЗДУХА	111
ГОРАНЧО АТАНАСОВСКИ - ПЕСНИ	116
дрога	
ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА ДРОГИ	120
ДРОГИТЕ И ТВОРЕШТВОТО - СТЕВАН ПЕТРОВИЌ	137
дубравка угрешиќ - АМЕРИКАНСКИ ФИКЦИОНЕР (2)	149
марсел дишан (4)	167
КАТАРИНА МАТИН - ANEMIC-CINEMA	169
МАУРИЦИО КАЛВЕЗИ - ДИШАН И УЧЕНОСТА	182
ботеро	189
СОЛНАЖ ОЗИАС ДЕ ТИРЕН - ВЕСЕЛОТО МАЈСТОРСТВО НА БОТЕРО	191
МАЛ КАТАЛОГ	196
џон гарднер - СТИЛСКИ ВЕЖБИ ЗА МЛАДИ АВТОРИ	204
стрип: CAPELLE	207

И ЗБОРИ, И ЗБОРИ, И ЗБОРИ - ЦАБЕ?!

(упатства како се употребува демократија)

1. Немојте да штедите на сапунот, добро измијте ги ушите. Тргнете ги сите талози на телевизиската нечистотија, па дури тогаш гласајте. Направете го тоа според сопствената совест и бидете сигурни - сеедно ќе згрешите!

La Voce, на италијанските гласачи

2. Еден од патиштата кон поднослив живот / е секој во себе да го спречи злото, / а најдобриот начин злото да победи / е добрите луѓе да не прават ништо!

Лешек Колаковски

3. ГЛАСАЊЕ - Инструмент и симбол на моќта на слободниот човек да направи будала од себе и да ја упропасти својата земја.

Емброуз Бирс, Ѓаволов речник

4. Пропагандата е вештина ѓаволот да се фотографира без рогови и со две здрави нозе.

Ханс Каспер (германски сатиричар)

5. Добро е да се создаде демократија за народот, но многу е поважно народот да се воспита за демократија.

Шарл Монтескје

6. За правдата слушавме, неправдата ја видовме!

Руска пословица



МАРФИЕВИ ИЗБОРНИ МУДРОСТИ

1. Најлошото губре настојува од ТВ екранот да го потисне обичното губре.

2. Најдобар начин да успееш во политиката е да најдеш толпа народ што оди некаде и да застанеш на чело.

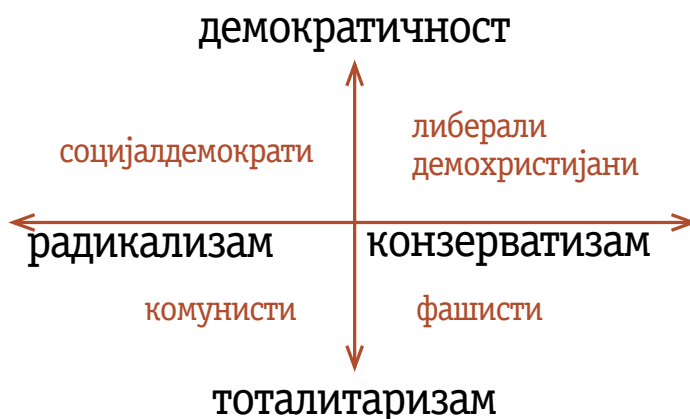
ДВАТА ПРВИ ПОЛИТИЧКИ ПРИНЦИПИ

1. Без оглед што ви зборуваат, никогаш не ја зборуваат целата вистина.

2. Без оглед за што зборуваат, зборуваат за пари.

TROUBLE TOWN

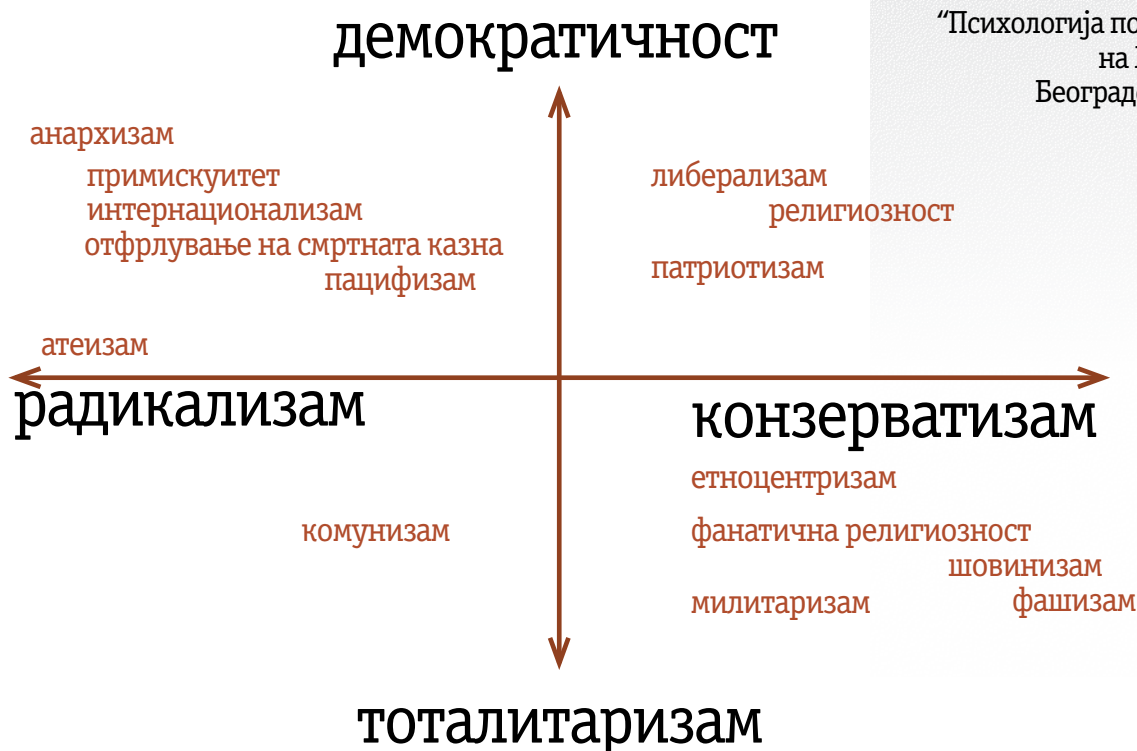
Типичниот распоред на партиите во поголемиот дел од демократските земји се одвива според две димензии: радикализам-конзервативизам (што е вредносна дефиниција за она што вообичаено се нарекува левица, односно десница) и демократичност-тоталитаризам. Еве како партиите се распоредуваат во вака дефинираниот политички простор:



Профилот на политичката понуда искажан

во партиските програми е директен одраз на политичките побарувања на избирачкото тело. Основните димензии можат, значи, да се посматраат и како доминантни координати на вредносните определби во популацијата. Но, додека димензијата радикализам-конзервативизам може директно да се интерпретира во термините на вредносните системи, димензијата демократичност-тоталитаризам го подразбира и ставот кон државното уредување, односно определувањето за одредена општествена форма на уредување.

Според мислењето на Ханс Ајзенк (*Psychology of Politics, London, 1954*), еден од првите кој сериозно се занимавал со истражувањата за вредносните ориентации и политичките определби, втората димензија ја претставува проекцијата на особините на личноста на поединецот врз областа на социјалните случувања. Имено, се работи за два типа темпераменти: едниот е нежен, чувствителен, толерантен, а другиот - суров, ригиден, безобзирен. Еве како, според истражувањата на Ајзенк, се распоредуваат одредени политички ставови во однос спрема овие две базични димензии:



од книгата
“Психологија посткомунизма”
на Миклош Биро;
Београдски круг, 1994,

Во книгите на Бодријар речиси по правило (слично како кај Дерида) не постојат никакви предговори, поговори, коментари или “објаснувања” како тој всушност треба да се чита.

Бодријар е толку автореференцијален и толку многу упаѓа во “туѓите” дискурсни зони (литература, филозофија, ниту е ваму ниту е таму!), што и ова уводче, еве, веќе испарува...

Во зрачењето на една реченица на Еклезијаст, се чини, се состои голем дел од “учењето” на Бодријар: **“Симулакрумот никогаш не е она што ја прекрива вистината, туку вистината прикрива дека ја нема. Симулакрумот е вистина”.**

Една од најпровокативните личности на светската интелектуална сцена, за почеток ја имате во Маргина (почнуваме со едно многу пикантно делче од *“Прозирноста на злошо”* кое на многумина ќе им ја подигне температурата; потоа, во избор и во фин, мек превод на Деспина Ангеловска следува спуштање со *Кул Меморис*; третиот есеј е од трета книга, *“Симулации и симулакруми”*, и веќе, во скратена форма, пред неколку години, беше објавен во *“Студентски збор”*, со уредничка ограда дека тоа што таму го пишува не се однесува на нашиот универзитет; го објавуваме пак поради слатката можност да речеме дека токму се однесува на нашиот беден универзитет); во следниот број (можеби!) тематот за Бодријар продолжува, а доколку имаме среќа, наскоро ќе бидат и неговите први книги на македонски...

МЕНУВАЊЕ НА ВОЛЈИТЕ (извадок)

На секој начин, подобро е да се биде надгледуван од некој друг отколку да се надгледуваш себеси. Подобро е да се биде угнетуван, искористуван, прогонет и манипулиран од некој друг, отколку тоа да си го правиш самиот себеси.

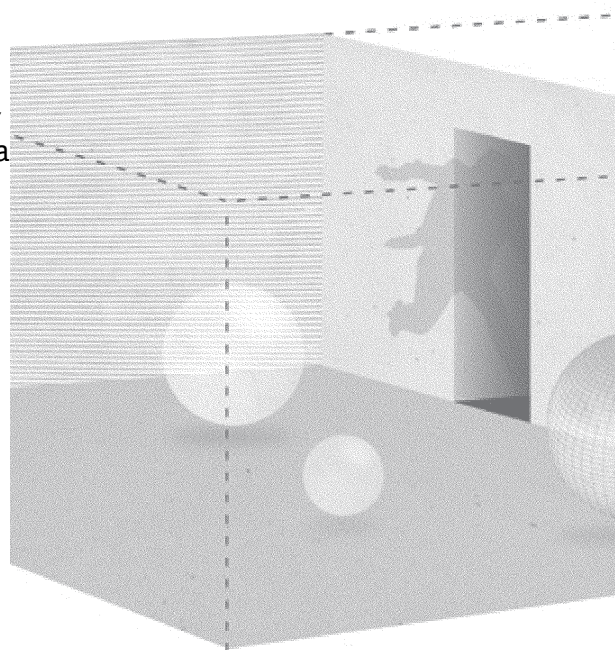
Во таа смисла, секое ослободително или еманципаторско движење кое има за цел поголема автономија, то е едно длабинско уфрлување на сите облици на контрола и принуда во име на слободата, е една форма на назадување. Какво и и да е она што ни доаѓа отстрана, па дури и тоа да е најцрно искористување, фактот дека тоа доаѓа отстрана

е позитивно својство. Тоа е добродетта на отуѓувањето, што подоцна се оплакува како факт за себе-развластеноста - при што оној Другиот станува наследен непријател, бидејќи тој го контролира нашиот отуѓен дел. Оттаму една искривена и исто така сосем упростена теорија за разотуѓувањето како враќање на сопственоста на субјектот над волјата и желбата. Во таа перспектива, сè што на субјектот му доаѓа од него и според него самиот е добро, бидејќи е автентично, а сè што доаѓа отстрана се смета за неавтентично, бидејќи е вон дофатот на неговата сфера на слобода.

Треба да се нагласува токму спротивниот став и да се прошири парадоксот. Исто како што е подобро да се биде надгледуван од некој друг, сè уште е подобро да се биде среќен, или несреќен, по пат на некој друг а не (со) себеси. Секогаш е подобро во нашиот живот да зависиме од нешто што не зависи од нас. Таа претпоставка ме ослободува од секое ропство. Јас не морам да му се покорувам на нешто што не зависи од мене, вклучувајќи го тука и моето сопствено постоење. Слободен сум од своето раѓање, можам да бидам слободен и од својата смрт, во истата таа смисла. Освен оваа, никогаш и немало вистинска слобода. Оттаму се раѓа секоја игра, секоја страст и секое заведување: од она што ни е потполно туѓо, а што сепак има моќ над нас. Од она што е Друго и коешто треба да го заведеме.

Оваа етика на пренесување на правото подразбира една филозофија на суптилноста. Суптилноста е една суштинска мајсторија, факт дека не живееме од сопствената енергија, од сопствената волја, туку од онаа што суптилно ја *пошкраднуваме* од другите, од светот, од оние што ги сакаме и од оние што ги мразиме. Ние живееме од изнудената енергија, од украдената енергија, од заведената енергија. И самиот Друг постои само во тоа заобиколно и недофатливо движење на фаќање, заведување, пренесување на правото. Да му се довери на некој друг работата на желбата, верувањето, љубовта, одлучувањето - не значи одрекување, туку тоа е стратегија: правејќи ја од него својата судбина, вие оттаму ја црпите најпрофинетата енергија. Препуштајќи му ја на некој знак или настан грижата за вашиот живот, вие од него суптилно ја поткраднувате формата.

извадок од есејот *Менување на волјите*, од книгата *Прозирноста на злошото* (La Transparence du Mal, Jean Baudrillard, 1990.)



COOL MEMORIES

Јужно од Рио Гранде, отаде границата со Соединетите Американски Држави, започнува проклетството. Целиот јужно американски континент сè уште живее во времето на жртвувањето на царствата кои пропаднале со доаѓањето на Шпанците и Португалците и кои никогаш нема да престанат со своето пропаѓање.

Во крајот на грабливците, грабањето продолжува, ако не грабаат повеќе колонизаторите, тогаш грабаат интернационалните мафии. Од друга страна, тука по договор се всадило, како кај Индијанците уште од шеснаесеттиот век, корупција и расипување, во среќното и секогаш ново прифаќање на колосалниот пораз.

Како што во Америка опстојува примитивната сцена на "фронтиер"-от на слободата, на енергијата и на оперативноста, овде се овековечила спротивната примитивна сцена на жртвувањето, на апсолутниот очај поради освојувањето, очај кој преминал во вените на целиот народ, од вените на Индијанците до оние мелезите и на крај на целото население, вклучувајќи ја и белата раса, очај кој како да признава дека овој континент е безнадежен и осуден на скандалот на екстерминацијата.

Планетарно наоѓалиште на хлорофил и на кокаин, на кислород и на целосна расипаност на материјалот и на духовите.

Никој не очекува вистински да се извлече. Можеби желбата за извлекување, за откачување од примитивната сцена, никогаш не ни постоела, освен кај еден тенок слој, политички и интелектуален слој, епифеноменален. Па дури и тука, однесувањата се проблематични.

Сè е замислено, проектирано според модерните норми (план, програма, организација), а потоа, во психолошкиот миг, интересирањето за резултатот престанува. Тоа е како докажување на она кое би требало да се направи, но без желба за негово остварување. Се разбира, работите тогаш одат кон полошо, но не треба да верувате дека луѓето поради тоа се несреќни, напротив, тоа е само уште еден доказ за немањето излез.

Истото важи и за личните односи: широкоградост, патетична чувственост, а истовремено незаинтересираност, немарност - исто толку "чувствена" можеби колку и изразите на срдечност? Но не: всушност ништо не треба да биде осигурано, за играта да биде можна. Односот кон времето е ист со односот кон парите и кон другите: роковите, состаноците, паричниот курс, сето тоа е намерно оставено да лебди. На сите им одговара состојбата на парична нестабилност, на постојана временска нестабилност. Тоа е игра, тоа е судбина. Сите економски планови, сите планови за стабилизација се овде осудени на пропаст, и тоа со таква сигурност што не се работи веќе ни за пропаст, туку за претстава, претстава која станува конкуренција на фудбалот, на



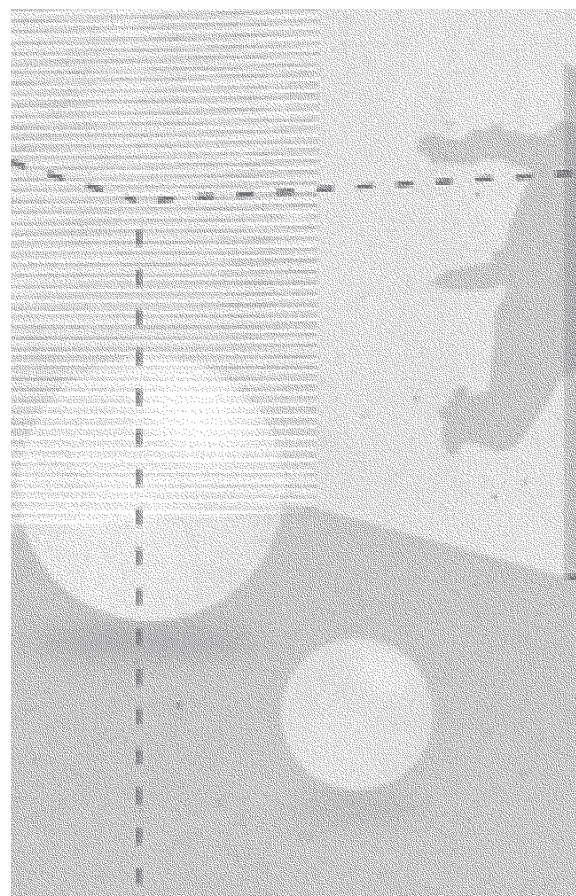
самбата, на култовите, на “јого де бико”-то. Тоа е вистинскиот Бразил, како што вели Муниз Содре, а не оној лажниот што сакаат да го натераат да функционира според моделот на западните технодемократии. Таква каква што е, оваа земја е веројатно осудена весело и секогаш одново да го повторува жртвувањето, ритуалниот канибализам, на сите свои вредности. Зошто не? Оваа длабока рамнодушност за сè што се презема, оваа ѝнесвестица во функционирањето (како во ритамот на самбата) произлегува можеби од краткиот спој помеѓу ритуално-примитивниот свет на бавнотијата, каде циклусот се извршува сам од себе, и модерниот свет на брзината и на забрзувањето. Неповрзаност на резултатот: движење, одење право напред, па ненадејно повторно обземање од замрениот вирус на мрзливоста. Губењето интерес за резултатот на акцијата не произлегува од недостиг на решителност или на енергија, туку од тоа што еден дел од таа енергија останува заробена во претходниот циклус, кому му се останува верен. Од таму и смиреноста со којашто Бразилците гледаат врз неуспехот на своите проекти или програми. На ништо не му е одредено да оди право кон целта, никој не може да претендира да ја доведе операцијата до својот крај. Крајот, останатото, разрешувањето, треба да ѝ бидат препуштени на случајноста, на ѓаволот, на фаталноста. Преправањето дека овој огнен, проклет удел е под контрола, преземањето одговорност за тоа, е сосема апсурдно и осквернувачко. Циклусот е оној којшто наредува, тој е како земјиниот свијок. И мрзливоста, незаинтересираноста, се всушност само тивко издигнување, во срцата, на овој енигматски удел којшто го уништува секој проект и дава наредба на секоја работа да ѝ се остави шанса за неуспех.

(стр. 270)

Мошне е лесно човек да се навикне на австралијанското или американското живеење бидејќи се работи за нулти степен на начин на живеење. Но нулти степенот е истовремено и оној на уништување на сите други, а искушението на леснотијата е она на смртта.

(стр. 259)

Каде и да било, дури и во Калифорнија, ништо нема подеморализаторско дејство од тоа да се биде тука кај што другите се одредени да престојуваат и да излеземе нечепнати, полни со лукава радост што ги препуштаме на нивната судбина. Па дури и нивната локална среќа се чини наредена според некое тајно помирување. Таа во секој случај никогаш не ја достигнува слободата на заминување. Токму тука, чувствуваме дека животот не е доволен, и дека треба животот да се премине. Дека не е доволно градот да сме го виделе, треба да сме го преминале. Дека не е доволно



идејата да сме ја мислеле, треба да сме поминале преку. Тоа е единствената шанса да се премине и смртта исто, без таа да биде дефинитивна.

(245-246)

Влегувам во собата и ја затворам вратата толку полека што таа не ни забележува (ни вратата, ни жената која е во собата). Имам чувство дека сум сведок на сопственото отсуство. Бесчујно излегувам од собата.

(235)

Комунизмот беше успеал да отуѓи цели генерации од етиката на работењето, да ја убие во нив и најмалата желба за работа, да ги направи мрзливи. Овој историски скандал ќе се заврши. Цела Европа ќе работи во конзерва, но прашањето останува: не требаше ли да претпочитаеме извесна доза на мрзливост, поврзана со доброволното служење, некаков безволен и апатичен етос, наспроти нашата пресилена утопија на оперативноста? Наспроти нашата сомнителна мрзливост и хистеричниот активизам?

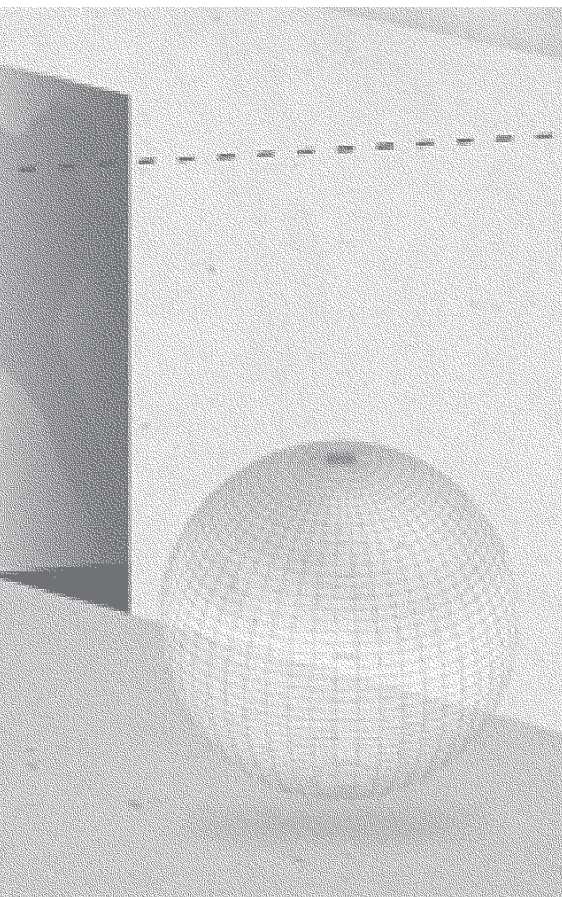
(277)

Сосема се согласувам со Салиери кога се буну против Господ кој на човештвото му ја подарил божествената музика на Моцарт, со единствена цел да нè исмее и да нè нурне во очајание. Салиери станува бранител на човекот против божјата неправда. Ова е проблемот и на Големиот Инквизитор од БРАЌАТА КАРАМАЗОВИ. На Христос, кој се вратил на земјата, му вели: "Раководиме со човештвото на негово најголемо задоволство, за тоа човештвото ја платило цената на својата просечност. Не растурај ја оваа повредлива рамнотежа со неразумни ветувања." И одново го осудил Христоса да умре.

Салиери не е ниска душа: потребна е гордост, не за да му се биде љубоморен на Моцарт, туку за да се предизвика и да се праша Господ: без да се залажуваме, зошто не сум Моцарт? Бидејќи Господ се пошегувал со нас фрлајќи ни го Моцарт во вид на вулгарно суштество, кое не го носи ни знакот на милоста божја. Господ си игра со нас и тоа е неподносливо. Моцарт треба да биде уништен.

А предизвикувањето на Бога доаѓа само од благородна душа и ја надминува немата и безрезервна восхит пред божјите творби. Нема повеќе да ги имаме овие проблеми со Неуронскиот Човек на Шанзо, кој се издига на хоризонтот како Последниот Човек на Ниче, со својата кортикална и синоптичка избледеност. Збогум Моцарт, збогум Салиери, нема повеќе милост, но нема повеќе ни предизвик, тоа е решението на модерната наука за нерешливото очајување поради различноста меѓу луѓето.

(160)



Нашето хоризонтално лудило, она на генетската конфузија, на измешаните прописи и мрежи, на биолошките и молекуларните аномалии, она на аутизмот - спротивно на некогашното “вертикално” лудило, психичко лудило, трансцедентално лудило на шизофреничарот, она на отуѓеноста, на немилосрдната проуирност на алтеритетот. Денес пак станува повеќе збор за чудовишните варијанти на идентитетот, оној на изофренот, без сенка, без трансцеденталност, без друго, без слика, идентитетот на автистот, кој како да си го раскинал двојникот и си го голтнал братот близанак (напротив, “близнакувањето” е некој вид на аутизам за двајца). Идентитарно, ипсоманијачко, изофреничко лудило. Нашите чудовишта се сите автистиманијаци. Произлезени од некоја замислена комбинација (макар и генетска), скусени за сексуален и наследен алтеритет, удрени од наследена бесплодност, тие се осудени само да си изградат одново алтеритет отстранувајќи ги сите Други (Франкенштајн - но тоа е и проблемот на расизмот). Компјутерите се исто така машини-автисти и самци, она поради кое страдаат и се одмаздуваат е страшната тавтологија на нивниот сопствен јазик.

Насекаде тоа е хоризонталното лудило наспроти вертикалното.

(233)

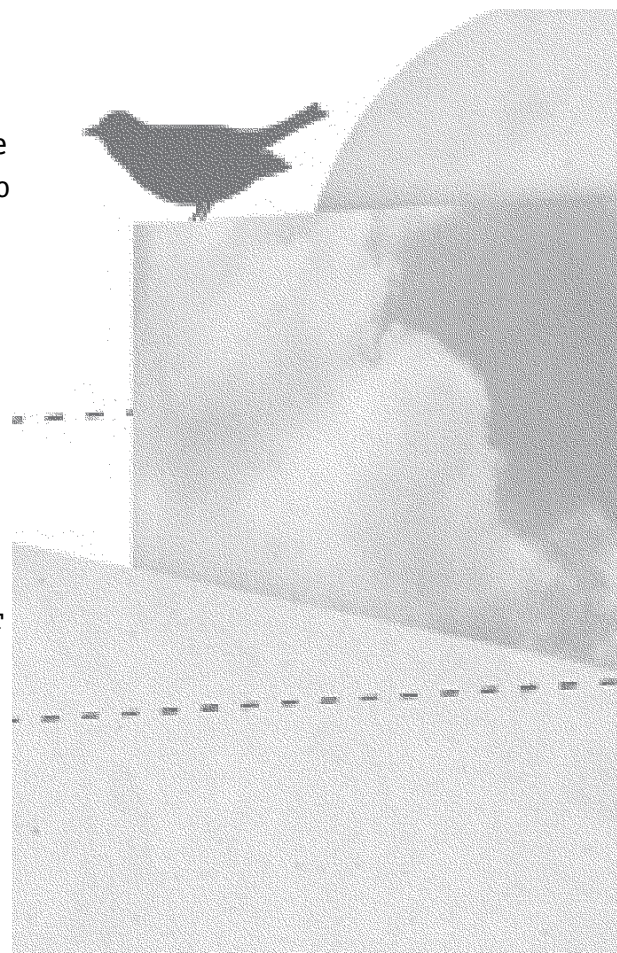
Машината за обработување на текст како вештачки рај на пишувањето. Компјутерот како вештачки рај на интелигенцијата. Минителот како вештачки рај на сексот. Како пејсаж кому фото-објективот автоматски би му го поправил релјефот, уште од сега е невозможно, на некои компјутери, да се направат правописни грешки. На некои други дури, невозможно е да се разменат идеи, машината поправа сама по себе.

(220)

Интелектуалците се осудени на изумирање со појавата на Вештачката Интелегенција како увездите на немиот филм со појавата на звучниот филм. Сите ние сме Бастер Китон-овци.

(276)

Муви во авионот, тоа е реткост. Лесна, научно-фантастична тегоба. Ги набљудувам како се множат секој миг, го опседнуваат авионот, го задушнуваат просторот. Метеж од муви кои се намножуваат според геометриска прогресија. Патниците попуштаат пред бесниот рој и завршуваат раскинати. Тежината на авионот се зголемува од минута на минута. На крај тој се смачкува во шумата, но мувите си побегнуваат благодарјќи на својата леснотија. (218)



Уште еднаш филозофијата го привлекува светот кон својот кревет за да си направи детенце од неговите подолни работи. А светот пак нема повеќе желба да легне во креветот на филозофијата, но детето сепак се роди со помош на телепатија. Модерната филозофија го роди ова посмртно дете, на кое што веднаш му беше направена трансфузија на крвта (и покрај ризикот), пред да го однесат на крстилницата на слабата мисла. Истовремено, од сателитите на задгробниот свет, детето го доби последниот хајдегерски благослов и си летна, кон светлината над алпските врвови, кон седмото филозофско небо.

(257)

Новите романиери се задоволуваат со обичното пренесување на ништожноста на светот во белотијата на пишувањето. И додавајќи го во филигран вулгарното намигнување на пост-модернизмот (не сме ние наивни). Во таа смисла тие не претставуваат повеќе некаква литература на ништожноста (она што било експерименталното бело пишување од некогаш) туку ја претставуваат ништожноста на литературата. Истата несреќа му се случи и на сликарството: "Bad painting" е навистина лошо сликарство - и на филозофијата: "pensiero debole" е навистина дебилна мисла.

(239)

Пост-модерната е првиот навистина универзален канал, како џинсот или кока-колата. Ги поседува истите квалитети во Ванкувер или во Занзибар, во Чикаго или во Будимпешта. Пост-модерната како општ вербален блуд.

(268)

Кажано е дека веројатноста некој мајмун да го исчuka ХАМЛЕТ на машина за пишување е сосема мала. Но, таа не е само мала, таа е нула, па и бетер од нула, бидејќи да постоеше и најмала шанса мајмунот да успее, тоа ќе значеше дека ХАМЛЕТ е само уште една веројатност помеѓу милијарда други, што е будалштина. Тоа е всушност сонот на дебилните статистики, дека со исцрпување на веројатностите една по една, ќе стасаме да го создадеме ХАМЛЕТ. Но тоа е незамислено: ХАМЛЕТ не му припаѓа на полето на веројатноста, тој е истовремено крајно неверојатен и крајно неопходен. Како што и веројатноста, за светот да биде она што е, е не само сосем мала, туку нула, па дури не е ни нула, таа нема смисла. Светот е она што е, и точка. И таков каков што е, тој е од најголема неопходност. Веројатноста тој да биде друг, или дека ХАМЛЕТ можел да не постои, е единствената шанса што им преостанува на просечните за повторно да ја измислат на своите

компјутери. Всушност, тоа е онаа на мајмуните (немам ништо против мајмуните, ова е само метафора).*

(249)

* заб. на ѓрев. single-мајмун

singer - имитирање, изопачување, карикирање

Одбегнувањето на повторувањата произлегува од чувството на гордост. Тоа е всушност некакво залажување дека другите ни обрнале потполно внимание, што ретко се случува. Додека пак, повторувањето десет пати на истата приказна, произлегува од чувството на преголема скромност: ова е однесување како другите воопшто да не не слушале, што не е ни секогаш така.

(276)

Она што бива уништено уште побрзо од озонскиот слој, е суптилниот слој на иронија којшто не штити од зрачењата на глупоста. Но можеме и обратно да кажеме, дека исчезнува тенката суптилна трака на глупоста којашто не штити од убиствените зрачења на интелигенцијата. Нашето лачење на информации е такво што ги загадува и горните слоеви на менталната атмосфера со своите нераспадливи отпадоци, уништувајќи го малку по малку видот на Белов (Bellow) ремен којшто не заштитува (слично на целосното распрснување на тајната во вештачката интелигенција.

(238)

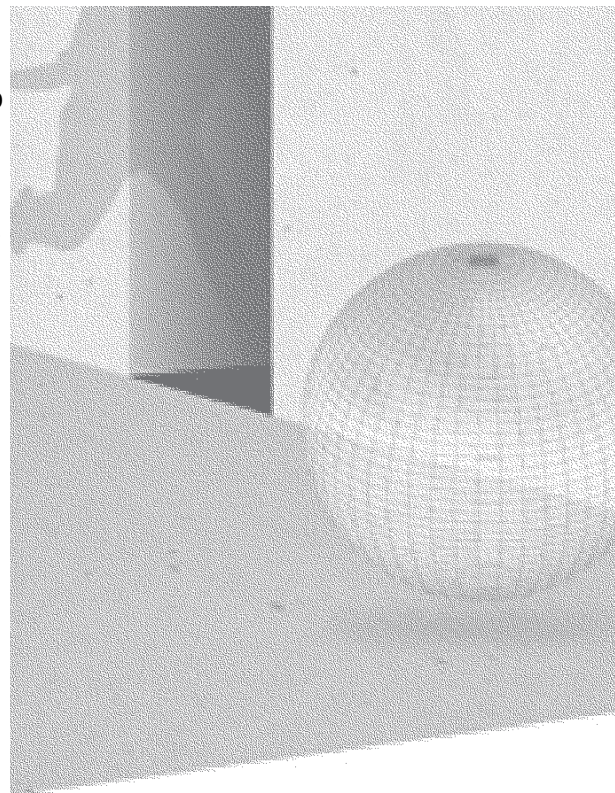
Се вели дека глупавоста е навреда, но мислам дека објаснението е поголема навреда. Го разбираам мошне добро она што ми го објаснуваат, но длабоко во себе сум сојузник на оние кои никогаш нема да разберат. Во мене дреме простак кој се клешти на ова разбирање и бескрајно ја исмева интелигенцијата. Со оние што разбираат, склопувам договор на интелигенција, но со другите, во исто време, тајно потпишувам пакт на глупавост. Интелектуалецот, или оној кој се претставува за таков (нема други), е оној кој го прекршил овој пакт на глупавост, и мисли дека од неа е ослободен. Токму на овој начин тој го допира самото дно на глупоста.

(177-178)

Изненадувањата на мислата се како оние на љубовта: се трошат. Но може да се продолжи долго, и во овој домен, со исполнувањето на својата брачна обврска.

(172)

Потребно ли е навистина да се тераме да мислиме? Понекогаш изгледа дека другото искуство, она на патетичното исцрпување на мислата и на енергијата за пишување, е поново и почудесно.



До каде може да оди ова одвикнување?

(212)

Така функционира досадата, како болно опсесивен паразит на телефонската мозочна линија која нè поврзува со животот. Тоа е како нешто кое во некое коше на животот никако не привршува со умирање, како оној човек на Буцати кој, враќајќи се дома ноќе, поминувајќи низ ходникот, згазнува лебарка. Човекот не успева да засpie, жена му блада во сон, петелот пее среде ноќ, кучето се измачува. Човекот станува и во ходникот наидува на лебарката која сè уште прета. Ја згазнува дефинитивно. Куќата се стишува, жената одново заспива, кучињата молчат, сè се смирува.

(213)

Два скапоцени моменти, две скапоцени илузии: во претчувството за жена и за нејзиното поседување - илузијата на задоволството - и во сосема свежото искусување на нејзината загуба, додека сè уште сме маѓепсани, во илузијата на загубата.

Помеѓу двете, ни се чини дека не се случува ништо.

(235)

Оние на кои секогаш им се случува нешто. Настанот, необичното, ним им приоѓа за миг како материјална привлечност.

Доволно е да се оди со нив по градот за да се изродат секакви перипетии. Има тука некакво блудство, некаква магија. А мене сосема ми недостига таков демонски порив. Освен еднаш кога ја "помирисав смртта", ништо никогаш не се случило во мојата поблиска околина. Таму кај што поминува, судбината замолкнува. Единствената дарба што ја поседувам, е да ги растројувам машините, посебно електронските. Поседувам негативен, инерцијален флуид. Се разбира, добар дел од она што им се случува на овие демонски суштества произлегува од хистеријата на контакт, но сепак им се случува нешто. Го сметам ова за неправедно, некои други да бидат способни единствено за стерилизирање на околината, за пропуштање на настанот, за бегане и од најлошото и од најдоброто.

Долго си префрлав поради овој мој недостаток на аура, на ѓаволштина, последица или ефект на лажлива рамнодушност. Во недостиг на судбина, преостанува само да се иронизира со нештата - беден надомест. Грижата на совест нараснува до самоуништување, јас морав да си признаам дека концептуалната имажинација произлегува од дното на немоќта и на наследната неплодност. Одмазда на фаталното (о, стратегии!).

Потоа си помислив дека мора да има некаква мајсторија во толку жилавата рамнодушност. Некаков обратен демон на рамнодушноста, на инерцијата и на апатијата - блед отсјај на демонот на ентропијата, кој ги насочува нештата кон



максималната можност и кон апсолутната рамнотежа. Ако ја следиме оваа логика парадоксот се шири како пустина... ах, пустината, еве нешто што силно го доживеав. Но, тогаш, сето останато е оправдано, бидејќи доволна е само една пасија за да се оправда постоењето. Да, но токму, тоа е пасијата на празнотијата.

(216)

Денес, понеделник, откако ги напишав сите статии, откако одговорив на сите писма (најпосле!), откако ја поминав тезата и ја откачив Америка - денеска за прв пат по десет години, дваесет години можеби, станувам свесен дека немам што повеќе да правам. Ниеден проект, ниедна обврска. Сè што чекаше, беше завршено, и сè што ќе дојде отсега па натаму ќе биде како некое дополнително постоење, одделено од првото со овој миг на леснотија, на празнотија, на зачудување и на олеснување - единствен миг, без сомнение, што треба да се поздрави патем и во чија што чест запазив едноминутно молчење.

(202)

Овој дневник е суптилна матрица на мрзливост.

(202)

Извадоци од КУЛ МЕМОРИС 1 и 2 (1984 и 1987-1990)

превод: Десџина Ангеловска

СПИРАЛЕН ТРУП

Универзитетот се изопачил: не е функционален на општествениот план на пазарот и вработувањето, нема ни културна суштина, ниту пак научна целисходност.

Нема дури веќе ни власт во вистинската смисла на зборот: и таа се изопачила, изродила. Од таму, невозможноста повторно да се разгорат огновите од 68-та: да дојде до повторно преиспитување на науката во судирот со самата власт - експлозивните контрадикции меѓу знаењето и власта (или откривањето на нивното шурување, што се сведува на исто) на универзитетот, а со самото тоа, со симболичната (повеќе отколку политичка) зараза, во севкупниот институционален и општествен поредок. Тој пресврт го означи текстот *Зошто социолози?*: корсокакот на знаењето, вртоглавицата на незнаењето (то ест, во ист момент, апсурдност и невозможност да се акумулира некоја вредност во рамките на знаењето), се движи како некое апсолутно оружје против самата власт, за да ја урне сообразно на идентичното вртоглаво сценарио на отстапување. Тоа беше ефектот на мај, 68-та. Невозможен е денес, кога самата власт, по науката, исчезнала, станала недофатлива. Самата отстапила. Невозможен е офанзивен пробив во една веќе исчезната институција, без научна содржина, без структура на власта (освен некоја архаична феудалност која што управува со еден симулакрум на машинеријата чија што намена ѝ е непозната, и чие што преживување е вештачко, како и понатамошното постоење на касарни и театри). Смисла има уште само она што го забрзува распаѓањето, нагласувајќи ја пародичната, привидна страна од игрите на умирачките наука и власт.

Штрајкот прави потполно спротивно. Тој го препородува идеалот на можниот универзитет, фикцијата на сечиот пристап до извесна култура (која е непронајдлива и нема повеќе смисла), тој го заменува функционирањето на универзитетот како негова алтернативна критика, како негова терапевтика. Тој сеуште сонува за некоја суштина и некоја демократија на науката. Левицата, впрочем, денес секаде ја игра таа улога: правдата на левицата повторно вдахнува со некоја идеја за правда, некое барање за логика и општествен морал, еден гнил апарат кој се распаѓа, кој ја губи секоја свест за својата легитимност и скоро самиот од себеси се откажува од функционирање. Левицата е таа која што ја излачува и очајнички ја репродукува власта, бидејќи таа ја посакува, па, значи, верува во неа и ја воскреснува таму каде што системот ја поништува. Бидејќи системот постепено ги поништува сите свои аксиоми и сите свои институции и постепено ги остварува сите цели на историската и револуционерна левица, оваа е приморана да ги обновува сите механизми на капиталот за да може еден ден да ги освои: од приватната сопственост до малото претпријатие, од армијата до националната величина, од пуританскиот морал до малограѓанската култура, од

правдата до универзитетот - сè треба да се сочува од она што се губи и исчезнува, од она што самиот систем, во својата суровост, се сложуваме, но и по својот иреверзибилен импулс, го ликвидирал.

Од таму парадоксалната, но нужна инверзија на сите термини на политичката анализа.

Власта (или она што ја заменува) веќе не верува во универзитетот. Поправо, таа знае дека тој е само една зона на удомување и надзор за цела една генерација, таа, значи, тука нема што да селекционира - својата елита ќе ја пронајде на друго место или на друг начин. Дипломите не служат за ништо: зошто би одбивала да ги дава, подготвена е, впрочем, да ги дава секому - па зошто тогаш таа провокантна политика ако не треба да се кристализираат енергиите околу една фиктивна оска (селекција, работа, диплома итн.), околу еден веќе мртов референцијал во распаѓање.

Распаѓајќи се, универзитетот може да направи уште многу зла (распаѓањето е симболично решение - не политичко, туку симболично, значи, за нас субверзивно). Но затоа би требало да се појде од самото тоа распаѓање, а не да се сонува за препород. Би требало тоа распаѓање да се претвори во жесток процес, во насилна смрт, по пат на исмевање, предизвикување, повеќекратна симулација која што ритуалот на смртта на универзитетот би го понудила како модел на распаѓање на севкупното општество, заразен модел на напуштање на секоја општествена структура, во кој смртта конечно би го извршила своето пустошење кое што штрајкот очајнички се обидува да го оствари, во дослук со системот, успевајќи во најдобар случај да ја претвори во бавно, успорено изумирање, кое што дури веќе не е ни можно наместо некоја субверзија, некоја офанзивна реверзија.

А тоа е оноа што успеало во мај, 1968. Во еден сеуште релативно ран момент од процесот на растворувањето на универзитетот и културата, студентите, далеку од желбата да го спасуваат мебелот (воскреснуваат изгубен предмет на некој идеален начин), одговорија дофрлајќи ѝ го на власта предизвикот на тоталната, моментна смрт на институциите, предизвикот на детериторијализацијата, многу поинтензивна од онаа што ја предизвика системот, и повикувајќи ја власта да одговори на тоа тотално свртување на научната институција, на тоа тотално откажување од акумулацијата на едно дадено место, на таа, во крајна линија, намерна смрт - не беше тоа криза на универзитетот, не е тоа некој предизвик, тоа е, напротив, игра на системот, но е смрт на универзитетот - на тоа власта не можеше да одговори, освен со сопственото распуштање (можеби само за секунда, но ние тоа го видовме).

Барикадите на 10-ти мај делуваа дефанзивно, како да бранат една територија: Латинскиот квартал, старата "работилница". Но тоа не е точно: зад тој привид стоеше мртвиот универзитет, стоеше мртвата култура, чии што предизвик беше дофрлан до

властите, и во ист момент евентуално нивната сопствена смрт - преобразба во непосредна жртва, што поправо беше самата долгорочна операција на системот: ликвидација на културата и науката. Барикадите не беа подигнати да ја спасат Сорбона, туку на другите во лице да им биде фрлен нејзиниот труп, како што црниците од Ватс и Детроит на јавноста демонстративно ѝ укажуваа на урнатините на своите квартави кои самите ги беа запалиле.

Со што денес може да се мавта во демонстрациите? Дури ни со урнатините од науката, културата - и самите урнатини се упокоени. Ние тоа го знаеме, седум години се занимававме се жалост заради Нантер. Годишната 68. е мртва, повторлива само како фантазам на жалост. Она што би било нејзин еквивалент по симболичката жестина (што значи од онаа страна на политичкото) би била истата операција која направи незнаењето, распаѓањето на знаењето да го изврши ударот против властите - повторно да ја пронајде таа чудесна енергија, но на сосем друг ниво, на повисока спирала: да постигне невласта, распаѓањето на власта да удри против - поправо, против што? Во тоа е проблемот. Тој е можеби нерешлив. Власта се губи, власта се изгубила. Насекаде околу нас постојат уште само кукли на власта, но махиналната илузија на власта уште управува со општествениот поредок, зад која расте отсутниот, нечитлив ужас на контролата, ужасот на некој конечен код, чии што микроскопски терминали сме сите ние.

Да се напаѓа претставништвото исто така веќе нема многу смисла. Доста е јасно дека сите студентски судири (како и пошироко, на нивото на глобалното општество) околу претставништвото, делегациите на власта, од истата причина, сега се уште само фантомски перипетии кои се, меѓутоа, сеуште доволни, од очајание, да го заземат првиот план. По патот на не знам кој Мебиусов ефект и претставништвото исто така се свртело против самото себеси и целиот логички свет на политичкото со самото тоа се растурил, отстапувајќи му го местото на еден бесконечен свет на симулација во кој одеднаш никој повеќе не е представен ниту претставува било што, во кој сè во ист момент се акумулира и растура, во кој дури исчезнал осовинскиот усмерувачки и спасоносен фантазам на власта. Тоа е за нас сеуште неразбирлив и непрепознатлив свет, со некаква злокобна искривеност, на која што жестоко ѝ се спротивставуваат нашите ментални правоаголни координати, научени на линеарниот бескрај на критиката и историјата. Тука, меѓутоа, треба да се бори, ако дури и тоа уште има некаква смисла. Ние сме симулант, ние сме симулакруми (не во класичната смисла на "привиди"), конкавни огледала озрачени од општественото, зрачење без светлосен извор, власт без корен, без дистанца, и во тој тактички свет на симулакруми ќе мораме да се бориме - без надеж (надежта е слаба вредност), но исполнети со пркос и занес. Бидејќи, не треба да се одбива интензивната привлечност која избива од тоа растопување на сите инстанции, сите оски на вредност, секоја аксиологија, вклучувајќи ја и политичката.

Таа глетка, која што е истовремено глетка на агонија и апогеј на капиталот, далеку ја надминува глетката на робата која што ја опишале ситуационистите. Таа глетка е нашата главна сила. Ние кон капиталот веќе не сме во некој неизвесен или победнички однос на силите, туку во политички, а тоа е токму фантазмот на револуцијата. Ние сме во еден однос на предизвици, заведувања и смрт кон тој свет кој веќе не е никаков свет, затоа што му недостасува осовински центар. Предизвикот со кој ни се заканува капиталот во својот делириум - безобзирно укинувајќи го законот на профитот, вишокот на вредноста, производната целисходност, структурите на власта, и пронаоѓајќи ја повторно на крајот од својот процес длабоката неморалност (но и привлечност) на примитивните ритуали на разорување, тој предизвик треба да се прифати во едно лудо натпреварување. Капиталот е неодговорен, иреверзибилен, неминовен како вредност. Тој самиот е способен да ни ја пружи фантастичната глетка на своето распаѓање - над пустината на класичните структури на капиталот лебдее уште само фантомот на вредноста, како што фантомот на религијата лебдее над одамна обесветениот свет, како што фантомот на знаењето лебдее над универзитетот. На нас е повторно да станеме номади на таа пустина, но ослободени од махиналната илузија на вредноста. Ќе живееме во тој свет кој за нас ја поседува сета вознемирувачка необичност на пустината и симулакрумот, со својата веродостојност на живи фантоми, скитнички и симулирачки животни кои што капиталот, кои што смртта на капиталот ги направи од нас - бидејќи пустината на градовите е рамна на песочната пустина - џунглата на знаковите е рамна на шумската џунгла - занесот со симулакрумот е рамен на занесот од прородата - останува уште единствено омамувачката заводливост на еден умирачки систем, во кој работата ја покопува работата, во кој вредноста ја покопува вредноста - оставајќи некој недопрен простор исполнет со страв, без проодени патеки, непрекиден како што го замислил Батај, каде што само ветерот го подига песокот, каде што ветерот бдее над песокот. Што значи сето тоа во областа на политиката? Значи мошне малку. Мораме да се бориме и против длабоката привлечност која за нас ја има агонијата на капиталот, против инсценирањата на сопствената агонија која што ја приредува капиталот, а во која ние сме вистинските смртници. Да му се препушти иницијативата на сопствената смрт значи да му се препуштат сите предности на револуцијата. Опкружени со симулакрумот на вредноста и фантомот на капиталот и власта, ние сме многу повеќе разоружени и повеќе немојни отколку кога сме опкружени со законот на вредноста и робата, бидејќи системот се покажа способен да ја интегрира сопствената смрт и бидејќи ни е одземена одговорноста за неа, што значи дека ни е украден пазарот на нашиот сопствен живот. Таа врвна итрина на системот, итрина на симулакрумот на неговата смрт, со помош на кој не одржува во живот поништувајќи ја по пат на апсорпција секоја можна негативност - таа итрина може да биде запрена само со уште поголема итрина. Како предизвик или имагинарна наука, единствено некоја патафизика на симулакрумот може да не извлече од стратегијата на симулација на системот и да не изведе од смртниот ќорсокак во кој тој не затвара.

Мај 1976.

превод: Г.Н.Ом

Првиот чекор што мора да се прифати, кон едно испитување на процесите на преведување, е дека иако јадрото на преведувањето е во лингвистичката активност, тоа посоодветно ѝ припаѓа на *семиотиката*, науката што ги проучува знаковните системи или структури, знаковните процеси и знаковните функции (Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London 1977). Покрај поимот нагласен од тесноградиот лингвистички приод, дека преведувањето подразбира пренос на значењето содржано во едно множество јазични знаци во некое друго множество јазични знаци со компетентно користење на речникот и граматиката, процесот исто така подразбира едно цело множество од вонлингвистички критериуми.

Едвард Сапир тврди дека 'јазикот е еден водич во општествената реалност' и дека човечките суштества се на милост и немилост на јазикот кој станал медиумот на изразување за нивното општество. Тој тврди дека искуството е во голема мера определено од страна на јазичните навики на заедницата, и дека секоја одделна структура претставува одделна реалност:

Никогаш не ќе се најдат два доволно слични јазика, за да може да се смета дека ја претставуваат истата општествена реалност. Световите во кои што живеат различните општества се разделени светови, а не истиот свет само излепен со различни налепници.

Тезата на Сапир, поткрепена подоцна од Бенџамин Ли Ворф, се однесува на неодамнешните гледишта развиени од Советскиот семиотичар, Јуриј Лотман, дека јазикот е *моделирачки систем*. Лотман ги опишува литературата и уметноста општо земено како *секундарни моделирачки системи*, со што укажува на фактот дека тие се изведени од примарните моделирачки системи на јазикот, изјавувајќи исто така одлучно како Сапир или Ворф дека "Ниеден јазик не може да постои сè додека не е натопен во контекстот на културата; и не може да постои ниедна култура што ја нема како свој центар структурата на природниот јазик". Тогаш, јазикот е срцето во телото на културата, и токму од интеракцијата помеѓу овие два фактора произлегува постојаноста на животната енергија. Исто како што хирургот, при операција на срцето, не може да го занемари телото што го опкружува срцето, така и за преведувачот е погубно да го обработува текстот во изолација од културата.

Видови на преведување

Во својата статија "За лингвистичките аспекти на преведувањето", Роман Јакобсон разликува три вида преведување:

- (1) интралингвално преведување, или *преизразување* (интерпретација на вербални знаци со помош на други знаци во истиот јазик).
- (2) интерлингвално преведување или *прочно преведување*

(интерпретација на вербални знаци со помош на некој друг јазик).

- (3) интерсемиотичко преведување или *трансмутирање* (интерпретација на вербални знаци со помош на знаци на невербален знаковен систем).

Откако ги востановува овие три типови, Јакобсон веднаш преминува на укажување на главниот проблем кај сите нив: дека, додека пораките можат да служат како адекватни интерпретации на кодни единици или пораки, кај преведувањето редовно среќаваме непотполна еквивалентност. Дури и очигледната синонимност не пренесува еквивалентност, и Јакобсон покажува како интралингвалното преведување мора да прибегне кон една комбинација од кодни единици за да го интерпретира во целост значењето на една единствена кодна единица. Оттаму некој речник на таканаречените синоними може да го даде *совршен* како синоним за *идеален* или *возило* како синоним за *превоз* но во никој случај не може да се каже дека постои комплетна еквивалентност, бидејќи секоја единица во себе содржи множество од непреносливи асоцијации и конотации. Бидејќи комплетната еквивалентност (во смисла на синонимност или еднообразност) не може да биде замена за која и да е од неговите категории, Јакобсон изјавува дека сета поетска уметност, според тоа, е технички непреведлива:

Можно е само креативно транспонирање: или интралингвално транспонирање - од еден поетски облик во друг, или интерлингвално транспонирање - од еден јазик во друг, или конечно, интерсемиотичко транспонирање - од еден систем на знаци во друг, на пример, од вербална уметност во музика, танц, филм или слика.

Она што Јакобсон овде го кажува е прифатено од Жорж Мунен, француски теоретичар, кој преведувањето го согледува како низа операции чие поаѓалиште и краен продукт се *значења* и *функции* во рамките на една дадена култура. Така, на пример, англискиот збор *pastry*, доколку се преведе на италијански јазик без оглед на неговото значење, нема да биде во состојба да ја врши својата функција на смисла во реченицата и покрај тоа што е во речничка смисла 'еквивалентен'; затоа што *pasta* има сосема поинакво асоцијативно поле. Во овој случај преведувачот мора да прибегне кон една комбинација од единици за да пронајде некој приближен еквивалент. Јакобсон го дава како пример рускиот збор сир, кој грубо е преведен на англиски како *cottage cheese* (пресно сирење). Во овој случај, тврди Јакобсон, преведувањето е само една адекватна *интерпретација* на една туѓа кодна единица и тука еквивалентноста е невозможна.

Превод: Жарко Трајановски

ИСТОРИЈА НА ТЕОРИЈАТА НА ПРЕВЕДУВАЊЕ

Ниту еден увод во Translation Studies не би бил комплетен кога оваа дисциплина не би ја земал на разгледување во историска перспектива. Но, просторот што го бара таква една иницијатива е премногу голем за да може адекватно да се покрие во само една книга, а камоли во само едно поглавје. Тоа што можеме да го сториме тука, колку што просторот и времето ни дозволуваат, е да погледнеме наназад барајќи ги зачетоците на одредени базични линии на *ѝрисѝаѝ* кон оваа проблематика во разни периоди од историјата на европската и американската култура и да ги разгледаме промените кои земале место во улогата и функцијата на преведувањето. Така, на пример, дистинкцијата помеѓу *збор за збор* и *смисла за смисла* преведувањето, која е поставена уште од времето на Римското владеење, остана да биде главна точка за дискусии помалку или повеќе сè до денес, додека релацијата помеѓу преведувањето и појавата на национализмот допринесе да се расветли значајноста на разликувањето на културните концепти. Прогонувањето на преведувачите на Библијата во времето кога научниците заедно ги преведуваа и репреведуваа грчките класици и римските автори, е важна алка од ланецот на причинско последичните врски кои имаа придонес за развивањето на капитализмот и падот на феудализмот. На истиот начин и херменевтичкиот пристап на големите англиски и германски романтичари-преведувачи е поврзан со менувањето на концептите за улогата на индивидуата во социјален контекст. Сепак, не можеме посебно да не го истакнеме фактот дека изучувањето на преведувањето, посебно од диахроничен аспект, е витален дел на литературната и културната историја.

Проблемите при изучувањето на историјата на преведување во етапи

George Steiner, во книгата *After Babel*, литературата на теоријата, практиката и историјата на преведувањето, ја дели на четири етапи. Првата, како што вели тој, се протега од изјавите на Цицерон и Хорациј за преведувањето, па сè до публикацијата *Essay on the Principles of Translation* на Aleksandar Fraser Tytler во 1791. година. Централна карактеристика на овој период, е “immediate empirical focus”, “моменталниот емпирички фокус” врз забелешките и теориите кои потекнуваат директно од практичната работа на преведувањето. Штајнеровата втора етапа, која го опфаќа и издавањето на *Sous l'invocation de Saint Jerome* на Ларбо (Larbaud) во 1946-та година, е

окарактеризирана како период на теорија и херменевтичко истажување, со развојот на речникот и методологијата во приодот на преведувањето. Третиот период е означен со издавањето на првиот текст за механичкото преведување од 1940-та година, и е обележан со воведувањето на структуралната лингвистика и теоријата на комуникација во студиите за преведувањето. Четвртиот период, во коегзистенција со третиот, своето потекло го води од раните шеесети и е окарактеризиран со “реверзија на херменевтиката, и со речиси метафизички истражувања во преводот и интерпретацијата”; накратко со визија за преведувањето како широко поле во чии рамки спаѓаат и други дисциплини.

Класичната филологија и компаративната книжевност, лексичката статистика и етнографијата, социологијата на јазикот (на масата) на одредена класа, формалната реторика, поетиката, студиите за граматиката се комбинирани со цел да се разјасни актот на преведувањето и процесот на “меѓусебниот живот на јазиците”.

Но, колку и оваа теорија да нуди интересни решенија во поделбата, сепак ја илустрира тешкотијата со која се соочуваме при диахроничното изучување на преведувањето. Според Штајнер, првиот период опфаќа распон од 1700 години, додека последните два периода само триесет. Покрај неговите навистина добри коментари за скорешните резултати на оваа дисциплина, карактеристиките што тој ги дава за првиот период се подеднакво актуелни и денеска во склопот на работата од индивидуалните опсервации и полемики на преведувачите. Неговата четворна поделба е најблаго кажано високо идиосинкрзиска, но сепак успева да избегне една голема стапница: периодизацијата или *компарацијата* на книжевната историја. Поделбата со точно одредени дати е практично невозможна, бидејќи, како што назначува Лотман, човековата култура е динамичен систем, така што, секој обид да се лоцираат етапите на нејзиниот развој со точно утврдени временски граници е во противречност со нејзината динамичност. Убав пример за тешкотиите кои произлегуваат од ваквиот пристап, е проблемот со дефинирањето на временските граници на Ренесансата. Постои голем дел од литературата во кој се обработува проблемот дали Петрарка и Чосер биле средновековни или ренесансни писатели, дали Рабле бил средновековен *post hoc* ум или Данте можеби ум на Ренесансата два века порано. Истражувањето на преведувањето во таква смисла не би било од никаква корист.

Сепак, постојат одредени концепти кои преовладуваат во разни временски периоди и кои можат да бидат документираны. T.R. Steiner прави анализа на англиската теорија за преведувањето во периодот од 1650-1800, почнувајќи со Sir John Denham и завршувајќи со William Corwer, истражувајќи го и водечкиот концепт на осумнаесеттиот век, кој преведувачот го третира како сликар (отсликувач) или имитатор. Andre Lefevere изработи компилација со собрани изјави и документи кои ги следат трагите на етаблирањето на германската традиција на преведувањето, почнувајќи со Лутер па преку Готшид и Гете, до Шлегел и Шлајхермахер, за на крајот да заврши со Розенцвајг. Нешто помалку систематичен, но сепак концепт кој се држи до временски граници, може да се најде во анализата на Ф.О Матисен за четворицата големи англиски преведувачи од шеснаесеттиот век (Hoby, North, Florio i Philemon Holland), додека методологијата што ја користи Timothi Webb во неговата студија за Шели како преведувач, содржи внимателна анализа на неговата работа како преведувач во релација со останатиот негов опус и со современите концепти за улогата и статусот на преведувањето. Ваков вид на студии, кои не се ограничени со крути претстави за етапите, туку кои имаат за цел систематично да ги истражуваат промените во концептите на преведувањето, со голема почит кон системите на знаци што ја конституираат дадената култура, се од голема важност за студентите на Translation Studies. Ова е навистина богато поле за понатамошни истражувања. Како и да е, сите студии за минатите преведувачи и преводи се главно фокусирани на прашањето за *влијанието*: за последиците што продуктот, текстот на ЈЦ ги трпи во одреден културен контекст, многу повеќе отколку на самиот процес на креацијата и на теоријата на сè она што лежи зад процесот на креирање. Така, на пример, и покрај големата литература за значењето на преведувањето во развитокот на Римскиот литературен канон, сè уште нема систематска студија за римската теорија на преведување, на англиски јазик. Тврдењата на Матисен дека “со изучувањето на елизабетанските преводи можеме да ги видиме средствата преку кои Ренесансата дошла во Англија”, сè уште не се подржани ниту со едно единствено научно истражување.

BOBED VO TRANSLATION STUDIES

Во 1978-та година, во краткиот додаток на собраните дела од Louvain Колоквиумот одржан 1976-та година, на тема *Литература и Превод*, Andre Lefevere предложи името Translation Studies да биде усвоено за научна дисциплина која ќе се занимава со “проблемите кои произлегоа од зголемената продукција и дескрипција на преведувањето”. Оваа книга е обид да се направи нацрт на полето што го опфаќа оваа дисциплина, да се покажат резултатите од досегашната работа и да се укажат правците во кои би требало да се вршат понатамошните истражувања. Но, најмногу од сè оваа книга е обид да се истакне важноста на оваа дисциплина која со полно право се здоби со статус на посебна наука, не како споредна гранка на компаративните студии по книжевност или пак како посебно поле на лингвистиката, туку како широко и комплексно поле со многу далекусежни правци.

Релативно новото прифаќање на терминот Translation Studies може да ги изненади оние кои досега претпоставувале дека таквата дисциплина постоела под широко распространетиот термин “превод” (“преведување”), посебно во склоп на процесот на учење странски јазици. Но, всушност, систематското проучување на преведувањето е сè уште во повој. Поточно, поради неговата суштинска функција во процесот на изучувањето на странските јазици, тоа сè уште не било изучувано посебно. Она што најчесто го подразбираме под терминот *преведување* е пренесување на одреден текст од изворниот јазик (ИЈ) во јазикот-цел (ЈЦ), на тој начин што површинското значење на обата текста треба да биде еквивалентно и структурата на текстот на ИЈ да биде задржана колку што е можно повеќе, се разбира не до таму сериозно да ја наруши структурата на текстот на ЈЦ. Лекторот дури тогаш може да ја оцени компетентноста на преведувачот, со посредство на продуктот на ЈЦ. Но тука целиот процес и завршува. Акцентот е ставен врз разбирањето на синтаксата на јазикот што се изучува, преводот се користи како средство за демонстрација, а не за разбирање.

Оттука е разбирливо зошто ваквиот ограничен концепт оди рака под рака со нискиот статус што го ужива преведувачот, ставајќи акцент на разликата помеѓу писателот и преведувачот обично на штета на вториот. Hilaire Belloc го резимираше овој проблем во *Taylorian lecture On Translation* уште 1931-та, неговите зборови се актуелни и денес:

Уметноста на преведувањето е изведена уметност. Поради ова никогаш не ѝ бил признат статусот на оригинално дело, таа е

оставена во милост на буквите. Ваквиот однос на потценување на нејзините вредности лошо се одрази во практиката, снижувајќи го бараниот стандард, во некои случаи влијаејќи и на самата уметност. Кореспондентното недоразбирање на нејзината суштина е додадено врз деградацијата што ја трпи: ниту е сфатена нејзината важност ниту проблемите и нејзината комплексност.

Преведувањето е прифатено како секундарна активност, повеќе “механички” отколку како “креативен” процес, секој што има макар елементарно познавање на јазикот на кој се преведува се смета за доволно компетентен; со други зборови, професија со низок статус. Дискусиите водени околу проблемите при преведувањето се исто така водени на ниско ниво; студиите кои имаат “научен” пристап кон оваа проблематика обично се индиосинкретични судови за сосема случајно одбрани преводи на делата на големите писатели како Хомер, Рилке, Бодлер или Шекспир. Она што е цел на анализите во таквите студии е самиот *ипродукт*, крајниот резултат од процесот на преведувањето, но не и самиот процес.

Моќната Англо-Саксонска анти-теориска традиција се докажа (за несреќа) откако се интегрираше со завештението на зборот “преведувач-слуга” што се појави во деветнаесеттиот век, во англиските говорни подрачја. Во осумнаесеттиот век постоеја одреден број на студии за теоријата и практиката на преведувањето на повеќе Европски јазици, а во 1791 е публикуван и првиот теоретски есеј за преведувањето на Англиски јазик, *Essay on the Principles of Translation* на Alexander Tyler. Иако во раните години на деветнаесеттиот век оваа дејност беше ценета и се сметаше за сериозен и корисен метод во процесот на истражување и обликување на стилот на писателот, многу повеќе отколку што тоа било пракса во изминатите векови, постоеше уште една струја со тенденција да направи пресврт во статусот на преведувачот. Ова се јави како резултат на зголемениот број на “преведувачи-аматери” (меѓу кои и голем број Британски дипломати) чија единствена цел беше, да се пренесе содржината на делото запоставувајќи го истражувањето на формалните карактеристики на текстот. Концептот на национализмот и националниот јазик остави трага на меѓукултурните односи заострувајќи ги до таа мера, што на преведувачот повеќе не се гледаше како на креативен уметник, туку како на еден од елементите во релацијата господар-слуга, заедно со текстот на ИЈ. Во таа цел, Hence Dante Gabriel Rosseti 1861. година изјави дека работата на преведувачот во себе носи стремеж на себе-лишување и задушвање на сопствените креативни импулси, сугерирајќи дека често преведувачот ќе се

послужеше со идиоми на својата епоха и со свои сопствени, за да го разубави текстот, но само кога неговото би му припаѓало нему; често по некоја каденца ќе му послужеше, но за структурата на авторот - и по некоја структура, но за авторовата каденца...

Како екстремно спротивно мислење ќе ја дадеме изјавата на Edward Fitzgerald кој пишувајќи за Персијската поезија 1851. година, вели: "Вистинско задоволство ми е да си земам толкава слобода кај Персијците, кои (барем јас така мислам) не се доволно Поети за да заплашат некого со толкав екскурс, и чии дела навистина бараат малку Уметност да се обликуваат".

Овие два става, од кои првиот воспоставува хиерархиски однос во кој ИЈ ја игра улогата на феудалец-врховен господар барајќи безусловна лојалност од преведувачот, а вториот воспоставува хиерархиски однос во кој преведувачот е ослободен од било каква одговорност кон инфериорната култура на ИЈ од текстот, коегзистираат паралелно со зацврстувањето на колонијалниот империјализам во деветнаесеттиот век. Оттука произлегува и двосмисленоста со која преводите се оценуваат во дваесеттиот век.

Понатамошната евиденција на конфронтираните ставови околу преведувањето може да се извлече од начинот на кој образовниот систем во голема мера се потпира врз преведените текстови во процесот на учење, без да се обиде да го проучува процесот на преведување. Оттука, сè поголем број на британски и северно-американски студенти кои ги читаат преведени делата на грчките и латинските автори, или ја учат значајната проза од деветнаесттиот век или драмските текстови од дваесеттиот век, ги третираат преведените текстови како да се напишани на нивниот јазик. Тука е и најголемата иронија на целата оваа дебата; сите тие големи научници кои ја одбиваат потребата за научно истражување на процесот на преведувањето, поради неговиот низок статус во академскиот свет, во исто време им предаваат голем број преведени дела на студенти кои зборуваат еден јазик.

Завештанието што го остави деветнаесеттиот век значеше и голем дел од времето што студиите за превод на англиски јазик го посветија на проблемот за соодветен термин кој би го дефинирал самиот процес на преведувањето. Некои научници, како што е примерот со Theodore Savory, го дефинираа преведувањето како "уметност"; некои, како Ерик Јакобсен, го дефинираа како "вештина" "занает"; додека други, веројатно прифаќајќи поразумно решение, го преземаа терминот "наука" од Германците. Хорст Френц оди дотаму што го усвојува терминот "уметност", но квалификувајќи го преведувањето ниту како креативна уметност ниту како уметност која

имитира, туку како некаков склоп помеѓу овие две. Ова посебно нагласување на терминологската дебата што се води на англиски јазик, повторно нè навраќа на проблематиката на *English Translation Studies*, каде системот на вредности го води главниот збор во изборот на терминот. “Вештина” би имплицирало и нешто понизок статус од “уметност” сугерирајќи на аматерство, додека “наука” би можело да алудира на механистички приод и да го омаловажи мислењето за преведувањето како креативен процес. Во сите случаи, целта на таквата дебата е бесполезна и може само да го одврати вниманието од централниот проблем, - пронаоѓање на терминологија која може да биде употребена во систематското изучување на преведувањето. Досега, на англиски јазик, е направен само еден обид да се обработи прашањето на терминологијата, со публикацијата *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* на Антон Попович во 1976-та година, дело кое ја поставува, иако само во скелетна форма, базата на методологијата на проучување на преведувањето.

Од раните шеесетти, се случија значајни промени на полето на *Translation Studies*, како широкото прифаќање на изучувањето на лингвистиката и стилистиката во литературната критика, кои придонесоа за развивањето на методологијата на критиката и воедно за актуализирање на работата на Рускиот Формалистички Круг. Најголемите чекори што беа направени на полето на Translation Studies во дваесеттиот век, беа поттикнати од подготвителната работа на одредени групи кои работеа во Русија во 1920-та година, а веднаш потоа и од Прашкиот лингвистички кружок и неговите ученици. Делото на Волошинов за Марксизмот и филозофијата, делото на Мукаржовски за семиотиката на уметноста, Јакобсон, Прохаска и Леви за преведувањето, сите тие поставија нов критериум за основање на теоријата на преведувањето и докажаа дека таа е далеку од обична дилетантска трка во која секој што има макар минимално познавање од друг јазик може да земе учество; напротив, преведувањето, како што кажува Рандолф Кирк, “е една од најтешките задачи што еден писател може да ги преземе на себе”. Во изјавата на Levy е убаво изложено дека процесот на преведување бара многу повеќе од само практично познавање на два јазика:

Преведувањето не е монистичка, туку интерпенетрациска композиција и конгломерат на две структури. Од една страна се семантичката содржина и формалната контура на оригиналот, а од друга целокупниот систем на естетски карактеристики, тесно поврзани со јазикот на кој се преведува.

Акцентот што се става врз лингвистиката и раните експерименти со механичкото преведување во педесетите години, доведе до

рапиден развој на *Translation Studies* во Источна Европа, додека требаше многу повеќе време оваа дисциплина да се појави во англиските говорни подрачја. Кратката студија на Ј.Ц. Катфорд од 1965 година, го зачна одговорот на прашањето за проблемот на лингвистичката непреводливост сугерирајќи дека:

Во *преведувањето* разликуваме алтернативи на ЈЦ за значењата на ИЈ: под тоа не подразбираме пренос на значењата од ЈЦ во ИЈ. *Преносот* во овој случај, со себе носи вградување на значењата од ИЈ во текстот на ЈЦ. Овие два процеси мораат да се разликуваат во секоја теорија на преведувањето.

Со ова, тој отвори ново поглавје во дебатата околу преведувањето на англиски. Но, и покрај тоа што оваа теорија е важна за лингвистите, таа е сепак ограничена поради тесната теорија за значењето што ја имплицира. Дискусијата за клучните концепти, за еквиваленцијата и културната непреводливост, мораше да помине долг пат, сè до издавањето на книгата на Катфорд.

Од 1965. година наваму, постигнат е голем прогрес во *Translation Studies*. Работата на научниците во тогашните земји: Германија, Израел, Чехословачка, Советскиот Сојуз, Германската Демократска Република и Соединетите Американски Држави, укажа на итната потреба од јасно дефинирани училишта за *Translation Studies*, кои својот акцент ќе го стават на разни аспекти од ова широко поле. Уште повеќе, специјалистите за преведување се користеа со резултатите постигнати во други маргинално сродни области. Работата на италијанските и советските семиотичари, успехите во граматологијата и наратологијата, напредокот во изучувањето на билингвизмот и мултилингвизмот и процесот на учење на јазикот кај децата, сето тоа можеше да се искористи во *Translation Studies*.

Поради тоа, *Translation Studies* е дисциплина која истражувајќи во новата област ги премостува големите јазови помеѓу огромните подрачја на стилистиката, литературната историја, лингвистиката, семиотиката и естетиката. Но, во исто време, не смееме да заборавиме дека оваа дисциплина е, пред сè, цврсто врзана за својата улога во практичната употреба. Кога Андре Лефевр се обиде да ја дефинира целта на *Translation Studies*, тој сугерираше дека намерата се состои во тоа да се “создаде сеопфатна теорија која ќе може да служи како директива во процесот на преведување”, и додека некои можеби се прашуваат за спецификацијата на оваа изјава, неговата јасна намера да ја поврзе теоријата со праксата е неспорна. Потребата од систематско изучување на преведувањето произлегува од проблемите што се сретнуваат при самиот процес на преведувањето, така што, колку е неопходно тие кои работат на ова поле своето практично искуство да го пренесуваат

преку теориски дискусии, толку е битно и зголеменото теориско искуство да може да се користи при преводот на текстови. Да се раздвои теоријата од практиката, да се постават научниците наспроти практичарите како што е случајот со други дисциплини, би била вистинска трагедија.

Иако, *Translation Studies* со својот интерес покрива огромна област, сепак грубо може да се подели на четири полиња, со одреден степен на меѓусебно преклопување. Две од нив се *ориентирани кон продукцијата*, односно акцентот го ставаат на функционалните аспекти на текстот на ЈЦ во релација со текстот на ИЈ, додека другите две полиња се ориентирани кон самиот процес, односно, акцентот го ставаат врз сè она што се случува за време на процесот на преведувањето.

Првата категорија ја опфаќа *Историјата на преведувањето* и е составен дел на литературната историја. Во активностите кои се вклучени во ова поле спаѓаат и сите истражувања на теориите за преведувањето во разни периоди од историјата, критичката реакција, практичниот процес на извршување и публикување на преводите, улогата и функцијата на преведувањето во одреден период, методолошкиот развој на преведувањето и далеку најопштиот тип на изучување кој врши анализа на делата од индивидуалните преведувачи.

Втората категорија, *Преведувањето во културата на ЈЦ*, ја проширува работата над поединечни текстови или автори со тоа што ја вклучува и работата врз влијанијата на текстот, авторот или жанрот, на апсорпцијата на нормите од преведениот текст во системот на ЈЦ и на принципите на селекцијата внатре тој систем.

Третата категорија, *Преведувањето и лингвистиката*, ги вклучува студиите кои својот интерес го ставаат врз компаративниот аранжман на лингвистичките елементи помеѓу текстот на ИЈ и текстот на ЈЦ, земајќи ги во предвид фонемските, морфемските, лексичките, синтагмичките и синтаксичките нивоа. Во оваа категорија спаѓаат студиите за: проблемите на лингвистичката еквивалентност, за значењата кои се тесно поврзани со јазикот, за лингвистичката непреводливост, за механичкото преведување, и.т.н. и студиите за проблемите на преведувањето во не-литературните текстови.

Четвртата категорија, послободно наречена *Преведувањето и поетијата*, ја опфаќа целата област на литературното преведување, и во теорија и во пракса. Студиите можат да бидат генерални или жанровски, вклучувајќи ги и истражувањата на посебните проблеми во преведувањето на поезијата, драмските текстови или либрета и на усвоените проблеми во преведувањето кое се користи во кинематографијата, сеедно дали се работи за синхронизација или за титл. Во оваа категорија

спаѓаат и студиите за поетиката на пооделни преведувачи и компарацијата меѓу нив, студии за проблемите во формулирање на поетиката, и студиите за интеррелацијата на текстот на ИЈ и текстот на ЈЦ и на автор-преведувач-читател. И врз сето тоа, доаѓаат студиите кои се обидуваат да ја формулираат теоријата за литературното преведување.

Фер би било да споменеме дека многу повеќе се работи во првата и третата категорија е многу повеќе распространета, отколку во останатите две, и покрај тоа што не постои доволно систематичен пристап во изучувањето на историјата на преведувањето и повеќето од истражувањата на преведувањето и лингвистиката се изолирани од главниот тек на студиите за преведување. За студентите на овие студии е важно да бидат свесни за овие четири генерални категории, и тогаш кога работат на специфично поле, со цел да ја избегнат фрагментацијата.

И, за крај, се разбира, главниот проблем кој го чека секој оној што е заинтересиран за *Translation Studies*: прашањето на евалуацијата. Премногу често, во дискусиите за својата работа, преведувачите ги избегнуваат анализите на нивните методи концентрирајќи се на изнесување на слабостите на другите свои колеги. Критичарите, пак од друга страна, често вршат проценка на преводот од едниот или другиот аспект на две ограничени гледишта: од тесните погледи кон верноста на преводот (оценка којашто може да биде направена само во случај критичарот да ги познава двата јазика) или од точка на третирање на текстот на ЈЦ како дело на нивниот сопствен јазик. И, иако втората позиција има јасно оправдување, потврда - на крајот, битно е едно дело да биде разбирливо, драмата да може да се игра, а поемата да се чита - арогантниот став на критичарите со кој тие оценуваат дали еден превод е добар или не, од чисто монолингвистичка позиција, повторно укажува на неблагодарното место што го зазема преводот *vis-a-vis мейтајтекстџош* (дело изведено од, или што содржи, веќе постоечки текст), каков што е и литературниот критицизам, сам по себе.

Во својот познат одговор на критиката за своите преводи на Хомер, Френсис Њуман изјави:

“Научниците се трибуналот на Ерудицијата, но кога се работи за Вкусот, обичната, но сепак образувана публика е единствениот вистински судија, и токму нејзе и се обраќам. Дури, ни сите научници заедно, а уште помалку поединечно, немаат право да даваат завршен збор за прашањето на вкусот”.

Овде Њуман прави дистинкција помеѓу проценка базирана врз чисто академски критериум и проценка базирана врз други елементи, сакајќи да укаже на тесната поврзаност на проценката со културата. Преводот е интимно поврзан со контекстот во

којшто се создава, оттука и дискусијата за дефинитивен превод нема никаква цел. Во својата корисна книга *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*, Андре Лефевр прави компарација на преводот на Катуловите 64 Песни, но не со цел да направи компаративна евалуација, туку да ги покаже проблемите а во одредени моменти и предностите на одреден метод. Бидејќи, не постои универзален канон по кој текстовите би биле проценувани. Постојат цели системи на канони кои постојано се преместуваат и менуваат, така што секој текст е во континуиран дијалектички однос со овие системи. Оттука, не постои ултимативен превод, не постои ултимативна поема или новела, и секоја проценка може да биде дадена само со земање предвид на самиот процес на креирањето и на неговата функција во даден контекст.

Со текот на времето, критериумот за процесот на преведувањето и функцијата на текстот на ЈЦ, трпеше големи промени. Посебната грижа за репродуцирање во “period flavour”, со користење на архаизми во преведените текстови, во деветнаесеттиот век, често го правеа текстот на ЈЦ непристапен за читателот, многу повеќе од самиот текст на ИЈ. Во седумнаесеттиот век, спротивно на француската тенденција сосема да ги галицизира Грците, одејќи до детали во мебелот и облеката, германските преведувачи остро се спротивставија на ваквите стремежи. Ренесансниот Хомер на Чепмен е далеку од контролираната верзија на Поуп, ремек дело од осумнаесеттиот век. Сепак, да ги споредуваме со цел да ги сместиме во хиерархиска структура, не би имало никаква смисла. Проблемот на евалуација во преведувањето, тесно поврзан со веќе споменатите проблеми на нискиот статус на преведувањето, им овозможува на критичарите да дадат своја изјава за преведените текстови од позиција на лажна супериорност. Развојот на *Translation Studies* како научна дисциплина би требало на некој начин да го подигне нивото на дискусиите за преведувањето и ако воопшто постои некој критериум за проценување на преведувањето, тој да биде етаблиран внатре во самата дисциплина, а не однадвор.

Превод: Нора Палмер

Извор: Translation Studies

(за попрецизни информации за литература, консултирајте го Георги Стојанов од ЕТФ - моментално во Бугарија - кој скржаво ни даде пар фотокопии за подготвка на тематив)



тематот го подготви Пандалф Вулкански

Англискиот филмски режисер Питер Гринавеј (Peter Greenaway - 1942), веќе петнаесетина години несомнено се наоѓа во врвот на европскиот нов авторски филм. За разлика од некои современи режисери кои сопствената позиција на алтернативни творци ја оправдуваат со своето уживачко и разорно впуштање во општите феномени и изразите од општествените маргини, Гринавеј му е посветен на потиснатото дејство на моќта на сликата и приказната од баштината на западната европска култура. Класификаторската вештина, енциклопедизмот, цитатите и илузионистичките игри од историјата на сликарството неодвојиво се од неговото авторско писмо.

Гринавеј е писател-сценарист на сите свои дела. Долгометражните филмови: *“Договорош на Цршачош”* (1982), *“300”* (1985), *“Сшомакош на еден архишекш”* (1987), *“Давењешо по броеви”* (1988), *“Гошвачош, крадецош и неговаша љубовница”* (1990), *“Книгите на Просперо”* 1992), *“Бебето на Макон”* (1994), направени се со една доследна прецизност, со зачудувачка организација, бизарности и хумор. Актуелноста на овој исклучителен уметник последните години и месеци е проследена и со неколку книги и неколку значајни изложби кои го прикажуваат Гринавеј во уште покомплексна светлина.

ПИТЕР ГРИНАВЕЈ



Никола Шуица ДАВЕЊЕ ПО БРОЕВИ

Ударниот почеток на филмот “Давење по броеви” е ланец од слики што ја подвлекува традицијата на учените резултати од рационалистичката логика по пат на детска игра која се состои во именување и броење. Навигаторот под отворениот ведар ноќен свод е едно предадолесцентно девојче. Скокот преку јажето се изведува за секоја видена увезда со нејзиното посебно, вистинско или измислено, име. Во зората на својата женственост, пред надоаѓачкиот можен стереотип на своето однесување, со биолошкиот влог и со меланхолијата, тоа човечко суштество носи еден костим познат преку седумнаесет-вековните “инфанти” од сликите на Веласказ. Како што скоковите се завршуваат со бројот 100, бидејќи “сите други стотини се исти”, сликата на увездената бездна е следена со музика и со звукот на заплискувачка вода.

Во согласие со начелата за барокната драма и естетиката на алегоричката, ликовите во овој, а и во минатите филмови на Гринавеј, се однесуваат како да се наредени според загадочните правила на причинско-последичните врски. Светот како Природа и Светот како Историја, тие нивни нееднаквости и смелите обиди за предвидување се прашања во темелите на цивилизацијата. Како што овој режисер доследно ги искажува особените на комплексен играч со многу прецизни, постоечки правила, така континуитетот на мотивите, темите и личностите порасна до еден опсесивно сложен систем. Гледачот ќе треба со едно посветено внимание, постепено, низ духовити, морбидни и хуморни наоѓања, да влезе во тој систем, направен од нешта што се предизвикани и создадени од сите (зборови и) нешта. Уредениот свет од многу слики сфатени во полната тежина на едно повеќеслојно читање нè насочува основната филмска постапка на Гринавеј да ја одредиме како едно вештачко видување. Тоа е и причината што еден дел од наведените увезди на веласкезовското девојче ги носат имињата на мајсторите на создавањето на вештачкото, авторите на сликарските фантазии какви што се Бош, па холандскиот сликар Фабрициус, современиот ироничен играч Китај или пак стрип-цртачот на соновидните патеписи на малиот Немо, Виндзор Мек Кеј. Затоа неговите филмски приказни имаат мошне сложени заплети, каде што документите, историските податоци и плодовите на фантазијата се јавуваат fino избалансирани. Текот на приказната лавиринтски е спроведен низ одблесоците од стварноста, табеларните листи и редиците на застанати слики. Статичните слики како што се снимките на архитектонски

и скулпторски дела, па сликите во масло, фотографиите или фотокопиите, на Гринавеј не му служат како одморишта за филмската приказна и како укажувања за можните паралелизми. Примерите од сликарството какви што се деталите на жени од Вермеровите слики или Бројгеловиот пано со 84 човечки игри, се структури што се однесуваат кон целиот филмски опус на режисерот. Јазикот на броењето како една наследена космичка граматика исто така е дел од тој поредок, каде што метафорите имаат врзивна улога во чувањето на разни наследства но и служат да предизвикаат иновации и провокативност. Ласцивната, дрска и морбидна нота ги наелектризира речиси сите долгометражни филмски приказни на Гринавеј. Злосторствата како предодредености, женското сојузништво и заговорите, биолошката зададеност, искористувањето на животните, некрофилијата, хиерархијата на протагонистите по пат на физичките (и физиолошки) особини, шифрираното обележување со бои - сето тоа е дел од една опширна програма. Таквите фигури и барокната драматичност на сликите создадени под влијание на европското илузионистичко сликарство демонстрираат една доследност ретка во современиот авторски филм. Интригиран со можноста на "животот кој ја имитира уметноста", режисерот интелектуалната храброст ја дополнил со ироничната оптика во однос на физичкото исчезнување. Смртта како првобитна загатка, се привлекува низ собите на лавиринтот на Гринавеј, без класичните и конвенционални начини на своето филмско манифестирање, по пат на напнатост. Барокната свеченост по повод човечкото преминување во непознатото обележана е со споменични градби или ликовно јасни симболи на предмети како некакви амблеми на протагонистите. Во филмот "Давење по броеви" правот на секој од удавените мажи, во длабочината на водата е следен со некој значаен предмет. Играта со културните нивоа на предметите по пат на амблеми, го допира и раширеното толкување на фетишите и општата космичка предметна заситеност. Сведувајќи ја слоевитоста на своите филмови и на четвороаголникот на праелементите и на нивното дејство, Гринавеј ги допира и антрополошките видови на ритуалот во уредувањето на цивилизациските игри. Елементот на водата, кој се јавува непрекинато, дури и кога е мошне потиснат или само како алузија во неговите куси и долгометражни филмови, заканувачки е врзан со насилната смрт со давење. Логичките можности што ги содржат кинематографските достигнувања на овој уметник доведуваат до контраст помеѓу хуморот, апсурдот и неизбежните обиди за немирење со дадената судбина.

Никола Шуица

ВЕЛОТ НА ВОЛЈАТА ЗА ЈАДЕЊЕ

(по повод “насилната и еротична љубовна приказна сместена во кујната и салата за ручавање на еден отмен ресторан”)

Насловните ликови на филмот на Гринавеј “Тотвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник”, по истиот ред откриваат: еден итар мајстор-естет, еден тиранин-незналица, неговата угнетена и снажна женка и нејзиниот резигниран истражувач. Цврсто вообличената филмска оркестрација проникната е со една богата барокна постапка со примери од европската наративна и ликовна традиција, со кои режисерот оперира како со некакви поединечности и варијации на трагата на еден запрепастувачки механизам. Оваа “Opera Gastrocephalographica” составена е од прочистени но амалгамирани слоеви. Праволиниското филмско раскажување го врзуваат математички прецизните анегдотски примери, што го нарушува вообичаениот филмски тек и општите места на филмскиот заплет. Геометриската подлога е едно од сталните начела кое во драматургијата и мизансценот на насловниот квартал режисерот го издвојува од моделот на јакобинската драма на одмазда, како еден горчлив напад врз традиционалните сфаќања за сексуалноста, земањето храна, алчноста и насилството. На систематизираната филмска сцена, човечкото тело и со повеќе од метафора ја отсликува сопствената биомеханичност која пак во себе содржи подеднакво ужасни и црнохуморни одлики. “Целиот филм е како прехрамбен канал, од устата до анусот”, вели Гринавеј оправдувајќи го гадењето на гледачите кои по европските премиери во октомври 1989. се најдоа навредени и скандализирани.

Позитивистичкиот механички материјализам ретко во некое современо филмско остварување е поткрепен со толку одломки на денешнината, особено затоа што осумнаесетовековната поставка во филмот Гринавеј континуирано ја спроведува. Амблематичноста и зададеноста на ликовните, наративни и психолошки фиксаци е поливалентна низ засилениот интензитет на четирите лика и вкупно шесте меѓу четирите главни филмски простори.

Во март 1989. финовската сала на Elstree студиото кај Лондон на снимањето беше поделена на потполно ист начин како

што пред гледачите се движи фар-камерата на Саша Вирни: 1) фасада со монтажна метална конструкција, неон и циради над полумрачниот автопарк со изгладнетите кучиња далматинци што завиваат; 2) влезот во кулисите на пепелнозелената кујна со две правоаголни маси, огнот од шпоретот и големите лонци со облаци пареа, одаите преполни со висечки садови, со букети на пердувести животни, распукано овошје и морски животни; 3) црвеноцрниот вулгарно отмен ресторан “L’Hollandais” во тактилната сценографија на затвореност и топлина од тешкото кадифе, свилата, златните монограми и викторијанските вазни преполни со холандски лалиња, додека уидот беше украсен со репликата на сликата “Банкеџ на офицериџе на гилдаџа Св. Ѓорџи од Харлем” настаната 1616. година. Четвртиот простор беше изграден настрана од патеката на каерата: тоалетите со блескава белина како полигон за прељуба и едноставен заплет за којшто ни зборува и насловот. Прецизното структурирање на амбиентот е во служба на инсистирањето на Гринавеј филмот да се разбере како организам, а драматургијата да има аналогии на тело. Концептот на слика, обоеност и означување толку се разликува од опсесивната и незапирлива раздрдореност на американската ТВ драматургија во европскиот филм или од оние рецидиви од европскиот авторски филм каде што компонирањето на претставата исчезнало. Да се чита филмскиот есеизам на Гринавеј без ирониска репрезентација е неоправдано. Играта со артифициелноста се реализира од кадровите на паркиралиштето, фасадите и уидовите низ кои минува камерата преку музиката на Мајкл Нојман (пеењето на “Miserere” во кујната и пурчеловската репетитивност), сè до анегдотата со првиот дијалог на жената на крадецот и нејзиниот љубовник, собирачот на книги. Дијалогот се одвива по неколку неми водења љубов, како почеток на процесот на нивниот “озвучен филм”: - Еднаш гледав филм во кој главниот јунак не зборуваше повеќе од половина саат. Кога тоа го направи, јас го загубив интересот.

- Дали тоа тначи дека ќе престанеш да се интересираш за мене? - додаде таа.

- Ова е сосема инаку - вели тој. - Она беше само филм.

На овој, како и на бројни други примери, од процесуалното нижење на 92 изложени биографии во првиот долгометражен филм “The falls”, до документарните наоди за животните или за колективниот африкански обред во филмот “ZOO”, стварноста станува интензивен феномен внатре во вештачката претстава. Во нив е овозможен увид во заборавените хиерархиски композиции по пат на архетипските и амблематски одлики на протагонистите. Хиерархиските поставки за филмот “Тотвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник” паралелно се

материјални, семантички и историски. Целта на хуморниот пристап на режисерот е во упорното и амбициозно укажување на случајностите и нужностите како разоткривања на алегоричните и иронични законитости на односите и светот. Свечената посветена вечера е локација за четирите насловни лика која не се разликува од едно воено поле со биолошки зададени правила. Бидејќи според режисерот (но и според Хераклит) сите нешта се насочени кон сите нешта, анатомијата на хиерархијата на луѓето собрани во ресторанот во еден европски историски контекст е потпомогната со сликата на Франс Халс и со еден алузивен наод - книгата посветена на настаните во текот на француската револуција. Прехрамбените супстанции на рафинираниот француски Готвач (на служба во ресторан наречен во слава на холандската трговско-градска класа од 17 век) повеќе се гастрономски досетки достојни за Лотреамоновите Малдоророви пеења. Перверзните состојки од менито во својот сервиран изглед стануваат загатки за јазични но и композициски дешифрирања. Процесот на трансформација на природните состојки, полнењето на животинските тела, се фасцинантни задоволства, врвен општествен обред што му импонира на новокласниот сопственик на ресторанот, свирепиот* Крадец. Гаргантуовскиот но и макабричниот обред се одвива во ресторан со сличен штимунг, како епилог кон европската консументска култура. Така филмското време на стилизираната геометриско-гастрономска сплетка е сведено на обредни целини. Во десет слики мениите ги најавуваат вечерите во кои се одвива сообраќајот на материјалната размена, како влегувањето и излегувањето на храната, така и на човечките тела и алузивните дескриптивни реплики. Касетирањето и обележувањето на наративниот тек и во овој случај е една од режисеровите непрекинати стратегии на броење или врамување (на пример, изработката на 12 цртежи во филмот "Уговорот на Цртачот"). Ликот на Готвачот на прв поглед изгледа потиснат и пасивен пред енергетските изливи на Крадецот или пак како соработник на сокриените Љубовници. Неговото преплетување со дејствието е многу посуптилно, се одвива со допирањето на храната, кое е причина за собирањето на гостите, и, најпосле, тој е оној што со гледањето го спасува барем споменот за страсната врска, по убиството на Љубовникот. Како сведок на телесните и душевни предавања се појавува самиот Готвач, со приказната која воајерски патува по деловите на нивните тела, набројувајќи ги местата на средбите и телесните допири.

Со тој нов тип на опис се спасува од заборав бујноста на едно искуство, но и се поткрепува листата на мотивот на загубата и физичкото исчезнување (експлицитна како носечка во филмот

“ZOO”, како и во “Стомакот на еден архитект” и “Давењето по броеви”). Убиството на Љубовникот е изведено во една доследно иронична орална пракса во петтиот простор на филмот, во оставата претрупана со книги, еден вид тажна библиотека која претходно служеше како љубовничко засолниште. Од задушнувањето со страниците на книгата за француската револуција произлегува очебијната иманентност на темата што ликот ја проучувал, како и неговиот собирен простор како место веќе заградено со смртта, теророт и истребувањето внатре во страниците од насобраните томови. Каталогот од на тој начин расфрланите умножени случаи внатре во книгите со кои останува опкружен задушениот леш прераснува во еден вид на надреалистичка, либрофагиска закана. Освен неколку крупни кадри, поголемиот дел од сцените е компониран во широкиот лак на масата за вечера и плановите на кујнската послуга, кадешто е остварена раздалеченоста и контролирано растојанието. Раздалеченоста како маниристичко средство и знак за сублимација често дејствието на долгометражните филмови на Гринавеј го одвојуваше од поширокото прифаќање на гледачот, од вообичаената наизменична смена на психолошки убедливите кадри кои осигуруваат непосредност. Посредното прикажување низ такви оддалечени поставки помага артифициелноста на метафората на општествениот собир на маса да стане театарски простор за јазични комбинации, а оттаму и иконографското искривување на сликите. Континуирано дрскиот настап на брадестиот Крадец е изградуван од богатите претстави за монструозното. Газењето и угнетувањето на Жената, вулгарните вицеви и арогантниот тон што го манифестира тоа суштество во темен костум на Жан-Пол Готје, веќе по првите неколку моменти смислено предизвикуваат отпор. Триумфалното насилство еден дел од британската критика го виде како алузија на ројалистичката сила. (...) Потпирајќи се врз наследството на јакобитската драма, на Жари и Арто во слоевите што извираат од движењата на крупниот злосторник, Гринавеј хуморно го допрел и оперскиот мизансцен. Бесната потрага по Љубовникот се случува во една френетична, разбивачка и апсурдна брканица низ кујната. Крупниот план фиксира едно изобличено лице над пареата и лонците од кои се подигнуваат капаците, а барањето на жртвата е проследено со врисоци: “Ќе го убијам! Ќе го изедам!” Таквиот ариосо го употполнува неговиот идентитет во тоа амбивалентно хуморно дејство. Угнетената @ена иронично ја заокружува неговата идеолошка аура во најдиректно вжештениот дуел, додека го опишува својот “гинеколог” со одлики коишто на овој другиот, како шовинист, расист и антисемит, најмногу

му пречат: - Тој е Евреин од Етиопија, мајка му е католичка, бил затвореник во Јужна Африка, црн е како пик-ас, а веројатно ја пие и сопствената урина!

Борбеноста на женскиот лик е прикажана со помалку зајадливост отколку завереничкиот трио на хероината Циси Колпитс од филмот "Давење по броеви". (...) Со самата одлука на мажот да му го послужи зготвеното тело на својот Љубовник и со завршниот истрел кој го запечатува неговиот прв залак, таа ја употполнува осудата и ропството над своето и над туѓите тела. Со тоа женскиот лик го помага тој саркастичен удар на Гринавеј како една целисходно изведена доследност на тематски опсесии што континуирано ја проникнуваат неговата работа. Така таксиномиите, водата, пејсажите, птиците во воздух или во готвачки лонец, близанците, женското сојузништво, сите типови телесни реакции, внесувањето на храна и геометризирањето кадарот со архитектура, стомак или наместена маса - се чинови на една сепроникнувачка цивилизациска посвета. Од стојалиштето на денешните постмодернистички интерпретации на уметничките позиции, следот на тие фантазии е еден галантен но и вулгарен *coup de grace*.

Четири носечки идентитети се чини дека произлегуваат од еден грижливо избран ланец. Нивното потекло режисерот го наоѓа во потпирањето врз англиската книжевна баштина. Чосеровите "Кенџербериски приказни" и алегоријата над еснафски или физогномски насловените играчи се појавува во "Давење по броеви" низ Смутовото набројување на правилата на играта "Крикет на обесениот": - Најважни членови на играта се Императорот, Вдовицата, Судијата, Обесениот, Духот, Црвената Кралица, Дебелата Дама, Глупчото, Близанците, Човекот од кинескиот сервис за чај, Дивјакот, Готвачот, Генералот, Затвореникот, Питачот, Крадецот и Свештеникот. "Помеѓу еден вид промашени тарот-карти, средновековна општествена хиерархија и ликови од комедија дел арте", трагата ми ја потврдува и самиот Гринавеј, во март 1989. "Давење-то по броеви" своите поаѓалишта секако ги има во народните преданија и во симболиката на пејсажните игри и правила, Миметичките и дидактички својства на ликовите и односите што ги донесе квартетот "Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник" ја отвораат вратата кон алегоричниот ужас на земските закони и појавниот свет.

Пјер Енгал

НАСЛЕДСТВОТО НА ПОРОКОТ, ИЛИ КРАЈ НА ВЕКOT

(ИЛИ: ЗА НАЦИОНАЛНОТО КАЈ КОСМОПОЛИТИТЕ)

(кон филмот “Уговорот на Цртачот”)

Џиновските маси од коса, вистинска или лажна, прекумерните кадрици, алиштата со исклучителна белина, огромните набори околу рацете, нозете или вратот, пердувите и перлите, брокатот и чипката, лентите и ширитите, повеќе украси отколку облека, повеќе богатство отколку украси, претрупаност повеќе од ред; па потоа завеси, кадифе, свила, лентички за коса и карнери: целиот тој наметлив сјај и шаренилото на декорот делумно се придушени со неколкуте бледи лица, зајадливи, со ситни очи и зли усти. Луксузот што ги опкружува служи само затоа за да ја покаже нивната морална нискост, ситноста среде тоа изобилие. Свеќници ги осветлуваат собите и салоните каде што се движат овие суштества со одмерени чекори и театрални движења, претоварени со облека. И самите простории имаат премногу декор, завеси, бои, тапети, позлати, кристали и паравани, а на масата натрупана до таван има по некоја наказна гримаса или двосмислена игра со зборови. Луксузот што овде го гледаме, дури и ако делумно ни се допадне, секако има сосем особен стил. Само прозорците се отворени за да може да се дише и гледаат кон убаво дотераните тревници, однегуваните стебла со високи крошни, на фонтаната и куќичката во паркот. Вон тие уидови, на чистинката опкружена со шумичка, на камениот пиедестал истрошен од времето една фаунска прилика се клешти меѓу зеленилото. Тоа е голиот Пријап.

Ете, тоа е перверзниот свет на филмот “Уговорот на Цртачот”, чиешто дејствие се одвива 1694. година. Еден друг, исто така рафиниран и корумпиран “крај на векот” е илустриран со цртежите на Обри Бердсли. Порочната убавина на Бердслиевите илустрации за “Месалина”, “Лизистрата” или за “Опасните врски” има повеќе од една допирна точка со цртежите од филмот “Уговорот на Цртачот”. Фантазијата на филмот во неговата бујна декаденција е типична за поимот “крај на векот”.

Оние што го толкуваа филмот, а посебно исклучителната сложеност на сценариото, го споредуваа со енигматската уметност на Борхес. Не се знае во која мера Борхес со својата “Историја на бесчасието” влијаел врз сродните појави во британската уметност, но најдиректниот пример за големата англиска декаденција се наоѓа во @олтата книга, која ја следи и филмот. “Измореното предвечерие на 19 век и сиот гнил сјај на стаклените градини и баловите под маски” - така декаденцијата ја опишува Борхес во својот есеј за Оскар Вајлд. Не знаеме ништо за влијанијата врз културата на Питер Гринавеј, но очигледно е дека неговиот естетизам е англосаксонски и дека отровната

убавина на тој естетизам се доведува во врска со уште еден нов крај на векот сто години по Вајлд и Бердсли.

Под угледот - порок. Во општеството толку строго во однос на човековото однесување, кадешто викторијанскиот дух доминира наметнувајќи една речиси детска срамежливост, уметноста станува шокантна, безначајна, неморална и изопачена како забранетото овошје. И не им треба многу на чувствителните духови, заразени со штетните влијанија од континентот, па да ѝ се препуштат на провокацијата докрај. Можеби поради буржуаската строгост на госпоѓа Тачер се јавува ново цутење на уметноста отаде Ла Манш. Како и неговите претходници, така и Питер Гринавеј од уметноста прави стапица во која може да се најде и самиот. Бидејќи, на крајот сепак добиваат Островјаните. Оној кој пречи, господинот Невил, човек што дури не му ни припаѓа на високото друштво, нема да може долго да биде безочен, иако ни оние што ќе го убијат не се баш некои господа иако им се соучесници на селските благородници. Меѓу нив забележуваме сомнителни странци; еден зет, Германец, близнаци напудрани и нашминкани како клонови-хермафродити, и чишто имиња ги слушаме само како одек: браќата Пулең, Французи. Британскиот морал е спасен! Само една прилика исчезнува меѓу сенките на паркот демнејќи ја следната шанса, следната декаденција: Пријап секогаш е жив бидејќи никакви закони не се грижат околу неговото постоење.

Vivian Wu во филмот The Pillow Book Фотографија: Mark Guillamot



Горан Гоциќ

300, СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ, ГОТВАЧОТ... - ПАРАЛЕЛИ

(...)

Интересно е користењето на животните во филмовите на Гринавеј. 300 речиси целосно им е “посветен” на животните: во рамките на неговата колажна сценографија се појавуваат нпр. логоа на фирми што употребуваат животни (Камел, Самсон), видео снимки и филмови за животни, цела митологија врзана за нив (Леда и Лебедот), а најмногу нивното физичко распаѓање (додека во ДАВЕЊЕТО ПО БРОЕВИ се појавуваат убиени животни). Ова најнапред можеме да го доведеме во врска со општата тема на распаѓањето и гниењето на живата материја, што во некои филмови Гринавеј го поврзува со деградацијата, нпр. во СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ и во “ГОТВАЧОТ...”, кадешто љубовниците во еден камион полн со гнило месо (декаденција) заминуваат кон новиот живот, испрани со водата и со благословот (прочистување) на Готвачот. Без намера да бидеме тенденциозни, мотивот на животните кај Гринавеј евентуално можеме да го поврземе со британскиот тренд на вегетеријанство, па дури и како ироничен коментар на традиционалната островска врзаност за куќните галеничиња... Слична, но повеќе надреалистичка саркастичност, наоѓаме и кај групата Монти Пајтон (крави што паѓаат од небото итн.). Гринавеј е ироничен и кон некои други островски опсесии, нпр. кон злоупотребата на деца (...), или кон расизмот...

Доколку ракот, како што тврдат некои, исклучиво е психосоматска болест развиена во реакцијата кон надворешниот свет, односно како реакција на организмот кон себе, тогаш Креклајт (Kracklite) во СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ умира од неприлагоденост. Очигледно е дека, паралелно со раното појавувањето на неговите симптоми во филмот, неговата болест не е последица на настани што тука се прикажани; Креклајт болеста ја донесува со себе, бирајќи го Рим како своја “духовна татковина” за место на својата смрт. “Сите споменици во Рим, како колонадите, Колосеумот, се однесуваат на смртта и славата. Симболите на архитектурата ги слават и ги испитуваат прашањата на исчезнувањето и смртта. Сите западни градби ја обележуваат и слават смртта, од Кеопсовите пирамиди преку европските цркви и катедрали” (Гринавеј). Низ самиот третман на темата евидентно е дека за Гринавеј, кому обата родители му умреа од рак на стомакот, СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ е најличен филм. Овој филм, би рекле, е

неговиот најсовршен кинематографски израз на темата на гадењето како внатрешна реакција на надворешниот свет. Занимливо е како самото гадење - еден од централните мотиви во опусот на Гринавеј - може да биде дадено како исказ кој не е надворешно, физички манифестиран. Утробата на Креклајт се распаѓа а неговите животни соништа се распрснуваат среде физичката убавина која ниту режисерот ниту снимателот не се обидуваат да ја намалат, туку ја слават. Смртта на неговиот јунак и неговото гадење (односно сопствената смрт и сопственото гадење) за авторот не се доволни причини светот да го види или да го прикаже грдо. Распаѓањето на телото е дадено среде вечноста на архитектурата. Дури и самото гниење во филмот 300 е стилизирано така да не изгледа дегутантно, а размената на материите во СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ е прикажана исклучително сугестивно (сцената со Креклајт и кучето, како и унисоната смрт и раѓањето на крајот од филмот). Иако човечкото тело кај Гринавеј е изложено на разни понижувања, терано на повраќање (сите филмови), унаказено (УГОВОРОТ НА ЦРТАЧОТ, 300), убивано (сите филмови), изложено на гниење (300, СТОМАКОТ...), па дури и прекриено со екскрет, испечено и понудено на послужавник (ГОТВАЧОТ...), низ визуелниот третман тоа секогаш е величано (извонредната фотографија на Саша Вирни), односно претставено е како градба за уметничко дело, па така често и наоѓајќи се во извесен контрапункт со сценаристичката замисла. Дури со својот избор на актерите за СТОМАКОТ... Гринавеј не ја следи ембрионалната симболика на американскиот филм, каде што секој негативен лик мора да биде грд. Приказната на Вилијам Велман како во почетокот на дваесетите го научил занаетот режирајќи филмови од две ролни - "Сцената покажува правлива улица пред салунот; едно кученце лежи на скалите; херојот излегува, го погалува кучето и се качува на коњот; арамијата излегува, го шутира кученцето и го јавнува коњот. Драмата може да почне. За помалку од минута, публиката веќе реши сè околу симпатиите и антипатиите" - можеме да ја сметаме за пример на елементарна симболика која не го вклучува културното наследство. Од друга страна, маниризмот на Гринавеј овде не го споменуваме како нешто негативно: неговиот манир во голема мерка е негов сопствен изум, и така барем авторски е легитимен. Симболиката на Гринавеј исто така можеме да ја сметаме за развиена, не затоа што априори е "уметничка" или затоа што "уживањето" во неа следува по разрешувањето на нејзините загатки и алузии, туку затоа што произлегува од една постоечка културна традиција којашто авторот добро ја познава и затоа што органски е инкорпорирана во самата структура на неговите филмови.

Едновременно, таа структура е функционална и без “упливот” во сите конотации на симболите на Гринавеј, што значи дека тие не си се самите себеси цел. Иако ги користи цитатите многу повеќе од поголемиот дел негови современици, тој тоа го прави помалку наметливо.

Во филмовите на Гринавеј се појавуваат сите “репродуктивни” медији, почнувајќи од оние најексклузивните, прикажани во самиот чин на создавањето, како што е цртањето во УГОВОРОТ НА ЦРТАЧОТ и внимателната калиграфија во СТОМАКОТ..., во најдословната смисла на авторовиот “потпис” бидејќи станува збор за неговите цртежи и неговиот ракопис, до репродуцирањата по пат на видео- и филмски камери, грамофони (300), фотоапарати (СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ, ДАВЕЊЕ ПО БРОЕВИ) и, како што вели Гринавеј, “најбаналните слики” добиени со фотокопир (СТОМАКОТ...). Уметноста на Гринавеј во голема мера е уметност на цитати, пред сè од ликовната традиција; тука се, значи, меѓу другите, Караваџо, Жорж де ла Тур (УГОВОРОТ...), Вермер (300), Бројгел, Рубенс (ДАВЕЊЕ ПО БРОЕВИ), Веласкез, Халс (ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ...); кога пак станува збор за труповите од животни и за полжавите врз мртвите тела тешко е да не се сетиме на Буњуел. Гринавеј исто така често користи и “name masks”, како што е случај со Креклајт од СТОМАКОТ..., што фонетски звучи исто како црацлигхт* (“пукнатина во светлината”), или давајќи му го на хирургот од филмот 300 името на Ван Мегерен, генијалниот фалсификатор на Вермер (чијашто една слика - како Вермерова - стигна и во Националниот музеј). Ова пак нè наведува кон уште еден од лајтмотивите на Гринавеј, а тоа е прашањето за оригиналите и копиите во уметноста. Во FALLS тој го наведува, како енциклопедиски податок, случајот со (измислениот) сликар Капичи, кој “на своите ученици им дал да ископираат една слика. Некои копии беа лоши, некои ексцентрични, две не се разликуваа од оригиналот, а една дури беше и подобра”. Самиот Гринавеј својата литературна предлошка толку ја модификува што тој на некој начин станува подобар или “подобар”, како што е случај со драмата THE DUCHESS OF MALFI (Војвотката од Малфи, 1614,) на Џон Вебстер која беше инспирација за ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ, НЕГОВАТА ЖЕНА И НЕЈЗИНИОТ ЛЮБОВНИК, кадешто, како што тврди Шон Френч, “различните простории изгледа дека претставуваат различни етапи од историјата, едно архитектонско исмејување на човечкиот прогрес. Кујната со своите мртви природи и со искубаните животни е 18 век, салата за ручавање со својата околина - 19 век, а купатилото со висока техника - доцниот 20 век”.

Според мене, филмот е мошне богат медиј, неверојатно богат, кој е потполно во состојба да излезе накрај со повеќеслојните значења како во буквална така и во метафоричка смисла. Меѓутоа, се чини дека филмот ендемски е вештачки. Кога и да се обиде да ја прикаже стварноста или она што би можеле да го наречеме натурализам, филмот е осуден на пропаст. Според тоа, оној филмски стил што јас би сакал да го следам е оној што прифаќа одредена доза на “извештаченост”. Сакам да ги користам сите можни изразни средства што се во некоја врска со другите уметнички форми коишто постоеја во Европа - сликарството, на пример, кое исклучително ме интересира - за да можам да го остварам тој вид на идеален филм. Тој идеален филм за мене е нешто исклучително добро напишано, занаетчиски добро направено во сите свои делови за сите дисциплини да можат максимално да бидат искористени. Резултатот треба да биде забава со големо З, бидејќи, според мене - доколку режисерот не забавува, тој само губи време. Постојат, меѓутоа, многу начини на забавување, и ние не мораме исклучиво да се забавуваме создавајќи го искуството на емоционалната катарза. Постојат други начини за воспоставување на комуникација. Јас би сакал да мислам дека моите филмови пред сè се обраќаат кон некои такви проблеми. За мене сето тоа е експеримент, бидејќи ниеден филм не е конечен. А секој филм што го работам е есеј кој го има за цел достигнувањето на тој специфичен приод кон филмот.

Гринавеј, изјава во Кан, 1988.

Еми Фајн Колинс и Бредли Колинс ПОТОПУВАЊЕ НА ТЕКСТОТ

Во “Книгите на Просперо”, екстравагантна филмска адаптација на “Бура” (The Tempest), режисерот Питер Гринавеј (Peter Greenaway) ја реинтерпретира Шекспировата последна грама низ врвоглави уметничко-историски алузии.

Една од омилените слики на Гринавеј е Wedding Feast at Cana на Веронезе. Тоа е, како што самиот изјави на собирот на историчари на уметноста минатата година во Courtauld институтот, слика за “гужвите и архитектурата... огромно богатство, блескавост, предмети, светло... еден вид насликана енциклопедија на човековото движење, на материјалните животни задоволства, каде темата е периферализирана”. Со истите зборови би можел да се опише и “Книгите на Просперо” (Prospero’s Books), неговата сопствена филмска адаптација на Шекспировата драма “Бура”. Разликата е во тоа што филмот, наскитен и заводлив е дури уште позбиено повеќеслоен отколку платното на Веронезе.

Контурите на Шекспировиот заплет само се науираат. Просперо - грофот од Милано и неговата ќерка, Миранда, се жртви на заговор предводен од братот на Просперо и кралот на Неапол. Наоѓајќи се случајно на расипан брод, Просперо, неговата ќерка и неговите сакани книги, се укотвуваат на далечен маѓепсан остров. Во овој нов свет, Просперо, воден од книгите, воспоставува волшебено кралство, чии поданици се добриот призрак Ариел и зловолниот монструм Калибан. По 12 год. Просперо предизвикува бура којашто треба да ги збрише неговите стари непријатели од брегот на островот. Просперо бара одмазда, но простувањето и помирувањето неочекувано триумфираат, и Миранда се мажи со убавиот син на кралот на Непал.

Гринавеј, наместо да ја појасни оваа необична приказна, веднаш го конфронтира гледачот со збунувачка визуелна и аудитивна буица од неокласични сцени, врвоглави играчи, компјутерски генерирани видео слики, Елизабетски стихови и сензационални звучни ефекти. Дури и оние малкумина познавачи на филмот, на кои им се блиски и драмата и склоноста на Гринавеј кон пиротехника, веројатно се борат со високо идиосинкретичната глума - како Просперо, Џон Гилгуд (John Gielgud) извонредно ја изведува секоја димензија на карактерот - како и со украсувањето на Шекспировата приказна. Во првите 15 минути од филмот Гринавеј се покажува во својата најтипична

варијанта. Додека Просперо ја подига бурата што ќе ги донесе непријателите во неговите раце, режисерот создава цел опсег на водени слики за да ја долови бурата што надоаѓа. Како што капките ритмично се распрснуваат, копијата на Леонардовото блокче со цртежи на вирови се материјализира. Просперо се наводенува во својот домашен базен, неговото пенкало разлива во водата сино мастило, црвени цртежи на олујни облаци се вртат, жив вистински дожд истура, и сеќавајќи се на млазовите од фонтаните, Ариел моча. Налик на кинематографски Џенифер Бартлет (Jenifer Bartlett), Гринавеј поставува секоја можна варијација на темата вода, од најлитерарна до најапстрактна, за да создаде кумулативен ефект.

(...)

Иако ниту една не е експлицитно прикажана, Гринавејовата реинтерпретација на “Бура” содржи три суштински нови идеи. (Сите се објаснети во придружната книга, исто така насловена “Книгите на Просперо”, којашто се смета за иконографски толкувач на филмот.) Првата е да се прикаже Просперо како еден вид драмски писател со натприродни способности, којшто симултано ги пишува дијалозите, ги одигрува сопствените делови и деловите на другите и ја произведува акцијата во филмот.

Втората е да ја замисли и претстави секоја од волшебните книги што Просперо ги зел со себе од својата библиотека кога побегнал од Милано.

Третата е да го претстави Просперовиот остров како продукт на еkleктична имагинација на ренесансен образован човек, затруен од сопственото знаење за (меѓу другото) класичната антика. Овие замисли водат кон разни изненадувања. Од самиот почеток на филмот гледаме двајца Просперовци, обајцата ги игра Гилгуд - едниот којшто го пишува текстот на драмата што ја гледаме и вториот којшто учествува во дејствието. (Сосема спротивно, Ариел го играат четворица актери на различна возраст.) Сценографијата, архитектонски каприци во духот на Hubert Robert и Ledoux, содржи колонадни атриуми, засводени премини, обелиски, пирамиди, дури и прецизна копија на Микеланџеловото скалило од Лоренцовата библиотека. “Олошот” што го посетува Просперо се состои од голи или одвај облечени мажи, жени и деца, што ги носат атрибутите на нереиди, менади, кентаури и олимписки богови. Конечно, надреалистичните книги на Просперо често го преплавуваат целиот екран, страниците од книгите вријат од компјутерски анимирани илустрации и реални објекти.

Ваквите уметнички иновации успеаја да ги налутат и пуристите и оние што се поавантуристички настроени. “Трозно”, мрмореше

John Simon во National Review, "Зашеметувачки", лелекаше J. Hoberman во Village Voice. Но всушност самата драма и критичката традиција оправдаа голем дел од слободата што си ја допуштил Гринавеј со "Бура". Упатените долго време го сметаа Просперо за полуавтобиографски двојник на Шекспир; двајцата се, конечно, извежбани мајстори и искусни инженери за драматични ефекти. Уште повеќе, самата драма е толку тенка во заплетот а богата со фантазија, магија и егзотичност што тешко може да се обвини Гринавеј што ѝ се препуштил на својата раскошна имагинација. Дури и непрекинатото и понекогаш здодевното поигрување со реалноста и илузијата во филмот имаат јака основа во "Бура". Меѓутоа, Гринавеј некои теми ги доведува до таков степен што повеќе има врска со неговите сопствени опсесии отколку со оние на Шекспир. На пр., режисерот никогаш не ни дозволува да заборавиме дека драмата, пред сè е текст. Постојано го гледаме и го слушаме Просперо како бучно го потопува своето перо во блескавата мастилница и како ги исчкртува дијалозите од драмата со елегантна, калиграфска рака. Овие фрази, често лебдејќи преку филмските слики, заедно со непрекинатиот монолог на Гилгуд, го чинат примарен јазикот, а не дејствието на карактерите. И сликите од книгите не се помалку застапени (т.е. секаде се присутни). Покрај ненадејните монументални крупни планови од страниците на магичните книги на Просперо, гледаме безброј излитени томови наредени долж уидовите, наредени на полиците, натрупани како објекти на мртва природа. Во сцена по сцена, страниците како разнесени од виорот се разлетуваат по екранот. Со книгите се ракува грижливо, но и се осквернуваат насилнички - тие се палени и поливани, врз нив се моча и повраќа.

Гринавеј сака да го потсети гледачот дека филмот не може да ја "зароби" реалноста директно, на непосреден начин, повеќе одошто пишувањето. На неговата art-house публика едвај да ѝ е потребно да биде потсетувана дека филмовите и драмите се "текстови". Постои и алузија на Фукоовата теза дека "да се каталогизира значи да се доминира". Просперовите книги, во кожа поврзани, носејќи наслови како: *"Книга на Земјата", "Книга на јазиците", "Уверството на минатите, сегашните и идните животи"*, се пародија за природо-научните филозофи што посакуваат да го класифицираат и да го подредат светот. Гринавеј, згора, го населува островот со неколку американски Индијанци, моделирани според илустрациите на цртачот и истражувачот John White од 16. век. Сепак во оваа година на ревизионирање на Колумбо и на страсните дебати за мултикултуралноста што се во пораст, Гринавеј е изненадувачки колеблив во проширувањето на славната тема од "Бура"

за господарот наспроти робот и колонизаторот наспроти колонизираниот. Неговиот Калибан е прилично конвенционален и Индијанците се магловити, едвај препознатливи. Но ако Гринавеј ги избегнува очигледно политичките теми, тој сигурно ужива во својата амбивалентност кон книгите на Просперо и кон културата што тие ја претставуваат. За разлика од Шекспир, Гринавеј живо го драматизира Просперо како го исполнува ветувањето “потопување на мојата книга”. Филмот завршува со тоа што Просперо ги фрла своите скапоцени томови во огромен базен, којшто цврчи и блицнува при паѓањето на секој том во водата. Иако ова би требало да претставува непризнавање на празните интелектуални дејности, се сомневаме дека Гринавеј искористил уште една прилика да создаде шокантен филмски материјал. Многуге сцени во коишто водата уништува бесценети ракописи - често изгледа како да гледаме монсун што ја погодува Амброзиската библиотека - се слики што најмногу вознемируваат, но и најдолго се помнат. Навистина, Гринавеј е поуспешен во истражувањето на визуелните можности на неговата “книжна” тема одошто во поставувањето на длабоки прашања за дискурзивната природа на театарот, филмот или моќните релации. Користењето на компјутерска графика “paint box” за да ги прикаже Просперовите волшебни книги, му дозволува да го третира филмскиот екран (екранот на “подвижните слики”) како површина од страница и да создаде широк опсег на ефекти. Користејќи ја електронската игла, Гринавеј може да ја промени мирната слика во статична или подвижната слика во секвенци како оние на Мејбрид, да генерира чкртки и бројки, да произведе архаично писмо и геометриски дијаграми, и да прекрие факсимили од стари гравури со променливи колоритни палети. Резултатите, иако радикални за комерцијален филм, не се навистина визуелно толку иновативни: тие потсетуваат на познатите традиции во колажот и во сликарските трансформации на фотографиите и пишувањето во 20 век. (Швитерс, Ворхол, Раушенберг).

Оваа графичка густина води кон екстремизирана варијација на темата “книга”, а токму тоа го чини Гринавејовиот филм да функционира идеално како видео книга. “Книгата на Просперо” бара да биде “прочитана” и препрочитувана, премотувана напред, враќана наназад и стопирана на видеолентата. Всушност, многуге пофини слики од филмот, на пример мелодичното пеење на Нептун и морската нимфа од “Книгата за водата”, се целосно читливи само ако се “замрзне” кадарот (тие се совршено читливи само на ХДТВ (високо-квалитетен филмски испис) со којашто работел Гринавеј за време на продукцијата). Поврзана со литературните обиди на Гринавеј да покаже дека

драмата/филмот е “текст”, е неговата употреба на огледала за да го врами дејствието. Овие огледала служат како екран-во-екран, одразувајќи ги мислите, спомените и имагинативните размислувања на волшебникот. Гледаме на пример, нариснати морнари во огледалото пред Просперо кога тој ја разгорува бурата, и го гледаме него како се појавува како војводата од Милано кога му го раскажува своето минато на Мирандо. Постојат најмалку две причини за ова: првата е често декларираната склоност на Гринавеј кон антиреалистичното кино. Слично на оптичката решетка низ којашто гледачот го гледа поголемиот дел од “Договорот на цртачот” (The Draughtsman’s Contract, 1982), огледалото секогаш го засилува вградувањето на филмот; втората е неговата склоност кон колажната естетика. Додека еден поконвенционален филм би употребил едноставен флешбек, “Книгите на Просперо” експериментира со суперпозиција и симултаност. Глетките од “сегашноста” ги окупираат само маргините од огледалната рамка, додека сцените од минатото или од фантазијата на Просперо се одигруваат внатре (во рамките).

Во интервјуата, Гринавеј укажува на својот интерес за “вишокот на информации” што го карактеризира барокното сликарство од 16. и 17. век. Неговиот интерес за барокот не лежи толку многу во идеализирањето на Италијанските католички уметници, туку во поземските, посекуларни уметници од Север (ова јасно го покажа во филмот од 1989 г. “Тотвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник” со закачување на огромна репродукција од “Сиражарската гилда на Св. Георѓи во Харлем” на Frans Hals, на уидот од ресторанот каде што се одвива поголемиот дел од дејствието. Во “Книгите на Просперо”, пригушената светлина, кицошките костими и повремениот виџети - како на пример крвавата креација на анатомскиот театар - потсетуваат на Рембрант. Крупните планови на сочната храна или на лежерните површини на музичките инструменти сугерираат на *меменџо мори* на Pjetr Klaesc или Jan de Him. А полничките, русокосите, со бисери накитените нереиди што му помагаат на Фердинанд кога се дави веројатно испливале директно од Рубенсовиот циклус Marija de Medici. Потоа Гринавејовото инсистирање на материјалната опипливост - неговата склоност кон румено месо, меснати тела, неизделкани лица и таквите телесни постапки како плукање или мочање - пред сè потсетуваат на разгоропадената, висцерална уметност на Џекоб Џорданс.

Гринавеј ретко постигнува оригинален изглед во своите филмови (и покрај тоа што го имаше искусниот кинематограф Саша Верни (Sacha Vierny - Hiroshima Mon Amour, Last Year at Marienbad, Belle de Jour). Иако поставата и сценографијата се

инвентивни, тој не развива чувство за нијанси во светлината. А токму тоа, квалитетот на светлината (исполираната блескавост на дождовниот неонски град во *Blade Runner*, кртата и цврсто врамената чијароскуро во месечевите пејзажи во *2001*, Кодакхромната бистрина на приградските тревници во *Blue Velvet*), игра главна улога во создавањето на диференциран визуелен свет. Гринавеј пречесто работи со мрачен, сенковиден а во “Книгите на Просперо” - со дречливо црвено нијансиран спектар. Клаустрофобичното бледило, што во најдобар случај сугерира на “ќелиската светлина” на *Caravaggiisti*, не е ублажена ни со пејсажи ни со екстериери. (Тука можеби одиграле улога буџетските ограничувања за локацијата на снимање).

Гринавеј се покажува способен за преведување на историско-уметничкото во филмското, но многу сцени од филмот не претставуваат ништо повеќе од овековечување на слики од коишто тој самиот бил фасциниран. Има нешто кич во неговите филмски варијации на “*Раѓањето на Венера*” од Ботичели, и “*Час во анаџомија од g-р Тулџ*” од Рембрант. Се потсетуваме на комичната фантазија на Албинус, во “*Смеене во џемнинаџа*” од Набоков, при анимирањето на холандското жанр-сликарство - “сè оддеднаш се враќа во живот со малиов маж во црвено кој го спушта бокалот, девојкава со послужавникот што слободно се вртка”. Се разбира, естетиката на антиреалистичниот филм на Гринавеј лесно му обезбедува начин да ја оправда наметливата употреба на историско-уметничките извори. Ако се вклопува, во ред; ако пак испаднат несварливи, повторно е во ред, зашто ќе го потсетат гледачот на артифициелноста на правењето филм. Неговото “продавање” на висока уметност е помалку проблематично во справувањето со костими и физиономии. Хиперцивилизираната афектираност во облеката на кралот на Непал и неговите придружници, смешните набрани околувратници огромни колку воденици и потпетиците високи како копаните на венецијанска куртизана, се во совршен контраст со дивјачката голотија на Калибан и останатите островјани. И капата на грофот, од оние што се ставаат на глава со цел да се размислува, и големата како планина, величествено извезена наметка, неизбришливо ја дефинираат опремата на волшебникот којашто останала недефинирана во Шекспировата драма.

Иако овие костими се хиперболични, анахрони и неконзистентни - зошто еден војвода од Милано би носел капа на венецијански гроф, или неаполски благородник би носел холандска наметка? - тие се метафорично делотворни. Исто така, Гринавеј има експертско око за фацијални типови. Тој потполно ја искористува збрчканата розеста кожа на Гилгуд, неговите јазлести црти и

пердвеста бела коса, за да го отслика портретот на кралскиот волшебник како секуларен Св.Јеремија. Неговиот најмлад Ариел, едно циркуско дете наречено Орфеј, изгледа диво и ѓаволесто палаво како дивиот Купидон во *Allegory of Venus, Cupid, Folly and Time* на Бронзино.

Сепак, доминантна црта на “Книгите на Просперо” е неоправданото атакување на чувствителноста на гледачот, очигледно не само во речиси тоталното непочитување од страна на Гринавеј на потребата на публиката за кохерентна нарација. Ариеловото мокрење, на пр., почнува како интересен фројдовски коментар за инфантилните корени на желбата да се разгори бурата, но толку често се повторува што сугерира дека не е ништо повеќе од лична детска потреба на режисерот да го малтретира гледачот. И грмотевиците што се појавуваат секојпат кога Просперо прави магија предизвикуваат повеќе главоболка одошто стравопочит.

Дури и така, Гринавеј изгледа свесен за секое делче од својата опскурност и неумереност. Како што забележа тој за заводливата енигматичност на *“Triumph of Virtue”* на Мантења - “Сите најинтересни осликувања на алегоријата имаат вишок на самопрепорачување... Многу детали се фино двосмислени. Дали постои доволно алегорично значење за да биде пошироко препознатливо, или Мантења со своите интервенции делото го прави премногу лично? Не ми е непозната таа дилема”. А ниту на критичарите и публиката на Гринавеј.

Пандалф Вулкански ГРИНАВЕЈ - ФИЛМСКИ ШЕКСПИР

Дејствието на најновиот филм на Гринавеј *The baby of Mason* (*Бебешо на Макон*) е сместено во 17 век, во простор изделен на типично “гринавеевски” начин (неколку сценски платформи поврзани меѓу себе на начин карактеристичен за театарот, но овој пат, за разлика од филмот “Тотвачот, крадецот...”, поврзаноста на различните сцени се одвива и по вертикални патишта). Таа прва, генерална асоцијација на театар (која е лајт-мотив, нишка која го поврзува целиот филм) сепак е мамка, илузионистички трик на Гринавеј, еден од многуте во таа толку забрзана, драстична и морбидна игра на раѓање-убивање, што гледачот го губи “стварносниот компас” (да, чиновите завршуваат, декорот се менува, публиката аплаудира, но мртвите глумци не стануваат!) и веќе не е способен строго да ги разликува линиите кои, прво, ја разделуваат самата комплексна театарска сцена, потоа оние линии што ја разделуваат таа метастазирачка “сцена” (многу поголема од самата себе!) од публиката во “театарот” (многу поголем од самиот себе), а на крајот гледачот (а кој гледач???) има проблеми дури и себеси да се лоцира на некаква си мета (филмска) позиција, бидејќи една од основните стратегии на Гринавеј е разнишувањето на било кој “стабилен” агол на гледање. Грандиозното финале на филмот со стотици генијално искористени статисти, каде што се користи возењето на една висока кран-камера која една по друга ни ги открива неколкуте сцени и неколкуте публики, е најдобар пример за претходно изреченото: вистински крај на низата од набљудувани-набљудувачи нема; и нашето око е само дел од таа низа.

Освен таа доминантна “театарска” сценографија (извонредно богата, со треперливи сенки по уидовите и суптилните менувања на светлината - ден, ноќ, божја светлина?!) Гринавеј ужасно многу црпи и од сликарството, посебно она од 17 век, и тоа како од она црковно, религиозно сликарство, така и од - низ многубројните филмски портрети и мртви природи - световното сликарство. Дури, филмот може да се посматра како една огромна олтарска композиција, налик на онаа на Гриневалд или браќата Ван Ајк, каде што централното пано го зазема богородицата со детето (од Макон).

Сепак, основната креативна постапка на Гринавеј е потполно филмска, и дури, според користењето на технологијата, по пост-продукциските услови во кои работи, Гринавеј е еден

од режисерите (како Кјубрик, на пример) кој има особено чист филмски ракопис; точно дека кај Гринавеј има многу “литература”, многу “сликарство” и многу “театар”, но сето тоа, фино сублимирано, токму и ја создава величественоста на филмот како уметност!

Инаку, самата приказна во “Бебето на Макон” е едноставна и заличува на некаква апокрифна варијанта на Новиот завет: една грда, стара жена (под маска) раѓа особено продуховено дете; нејзината убава и интелегентна ќерка (маестрална улога на) го користи детето за сопствена промоција, но и за добробит на градот Макон; се покажува дека детето има многу помоќни способности отколку што претпоставувала итрата ќерка-девица; обидот таа да ја загуби својата невиност од страна на еден локален високодостојник завршува со смрт на младичот; девојката сфаќа дека детето е тоа кое ја предизвикало смртта и таа го убива детето; за казна, осудена е да биде силувана од цела чета војници; таа умира, а низ целиот филм присутната публика (измешана со актерите на театарската сцена) на крајот вели “Каква добра глумица!” Принцот кој ја смисли казната за несреќната девојка го тешат: “Тоа е само претстава... Не потресувајте се...” Тој вели: “Само претстава? Беше принц, умре, тоа ќе го кажете кога јас ќе умрам! Тоа е само претстава!” “Господине, бидете благодарни за музиката, многумина од нас умираат во тишина”, му вели една девојка на принцот и тоа е како некаков тестаментарен, автореференцијален хумор на самиот Гринавеј.

Она што е битно за приказната е тоталната деструкција на било каква бајковитост (било каква детерминираност, предвидливост?!), и, консеквентно, потполната деструкција на христијанскиот мит. Од гледна точка на Гринавеј христијанството делува како театар помешан со паганство. Дури и критичноста на еден Буњуел кон христијанството (а посебно кон црквата) делува бенигно во однос на огромната субверзивност на Гринавеј. Но, од друга страна, кај Гринавеј дури ни најморбидните нешта (на пример, она ужасно врискање на силуваната девојка, кое некои критичари го гледаат како алузија на силуваните жени од Босна) не се голо транспарентни, туку секогаш се контаминирани со некаква илузионистичка игра, некаков артифициелен вел. На секој приговор, има одговор: “Па, тоа е само претстава”, а вам желудникот сеедно ви се грчи и одвај се воздржувате да не го прекинете гледањето. Гринавеј (за тоа има сè помалку двоумења) веројатно е апсолутен филмски гениј (“чудовиште негде меѓу Шекспир, Франс Халс и Кјубрик”, како што вели Вулкански), но, од друга страна, Гринавеј оди толку далеку во своите субверзивни игри што веќе немате тло. Целото големо

знаење што го има (вклучувајќи го тука и она побизарното, што така фино го отсликува неговиот маниристички сензибилитет: за разни детски игри, пагански обреди, необични симетрии, јазични игри...) на Гринавеј како да му служи само за да го здружи под валјакот на своите моќно апокалиптички филмови. (“Бебето од Макон” почнува со следниве зборови, кои се како некаква рамка за една голема олтарска слика: “Приносите се слаби... @ивотните јалови... Овоштарниците бедни... Реките пресушуваат... Мажите и жените престанаа да си играат во креветите. Копулацијата е сериозна работа, без резултат. Освен болеста, и тагата.” Еден друг важен дијалог во филмот се одвива на следниов начин: “Ја гледам најсмелата и блескава иднина пред нас”; “Јас пак ја гледам најсмелата и опасна иднина пред нас”; “гледам слава”; “јас пак гледам бесчастье”; “го гледам падот на нашите непријатели... го гледам задоволството на нашите непријатели... ќе бидеме богати... ќе бидеме кутри... среќата ќе биде моја... бедата ќе биде твоја... ќе имам злато... ќе имаш смрт... А зошто не и за тебе? Затоа што јас тогаш веќе ќе бидам мртов.”)

Како и да е, има навистина премногу слоеви за читање кај Гринавеј (“Бебето на Макон”, на пример, може да се сфати и како филм кој медитира над фамозното транс-историско непријателство меѓу иконофилите и иконофобите?!), но тонот на апокалипсата секогаш е доминантен, не давајќи му кој знае колку простор на, од друга страна сепак прекрасно рафинираниот хумор на Гринавеј, многу суптилно ужлебен меѓу “литерарното” и филмското”; сарказмот, велам, сепак доминира и често дотура прав врз ионака распаднатите кулиси на еден одамна умрен свет. “Естетика - да, етика - не”, како да вели Гринавеј, длабоко свесен дека токму игнорирањето на досегашниот, “христијански”, етички концепт (полн со лицемерие, одминати вредности, петрифицираност) може да значи барем назнака за еден друг, посоодветен на ова време на дезориентираност, па и ако го наречеме “естетика”, тој нов концепт, таа нова вера.

На крајот, не можам да завршам а да не го спомнам она фантастично троминутно возење на камерата (без рез), кое следи по едно апсолутно генијално делче во филмот (целото трае околу пет минути, и се одвива во паузата меѓу вториот и третиот “чин” на таа “театарска пратстава”) и кое делумно потсетува и на “Тотвачот, крадецот...”

Ако не ви се смачи по триесет минути, ако не ви се смачи по шеесет минути, по деведесет - на крајот ќе бидете восхитени! За вакви филмови оценки не важат, затоа што нема со што да се споредуваат! Гринавеј полека станува уметност за себе...

Питер Гринавеј делови од интервјуто со Никола Шуица, 1989.

Што ве донесе во подиректна врска со филмската работа?

ГРИНАВЕЈ: Покрај тие влијанија (“Седмиот печат” на Бергман, Ален Рене со филмот “Минатата година во Мариенбад”, Борхес... - заб. на ѝрев.), од практична страна, не знаев како да почнам и бев во недоумица, како многу луѓе што денес ги среќавам. Влегов во работата мошне плашливо, како помошник во просториите за монтажа на документарни филмови во Лондон. Наскоро почнав да соработувам и во ЦОИ (Централното одделение за информации). Таму работеа луѓе одговорни за создавањето на британски програми што ги праќаа низ ТВ мрежите по целиот свет и на еден начин беа пропаганда за британскиот начин на живот. Често беа правени филмови кои беа бизарни, необични и се однесуваа на некои бесмислени нешта во општеството.

Значи, тие филмови се однесуваа на општествените необичности и тешкотии?

ГРИНАВЕЈ: Да, меѓутоа политички беа неутрални, бидејќи се занимаваа со прашања: колку има овчарски кучиња во селата на јужен Велс, колку има јапонски ресторани во Ипсвич, информации од банална природа. Често настануваа цели надреалистички ситуации, како кај Лотреамон, “се среќаваат чадор и машина за шиене на операциона маса”. Сосема несвесно доаѓаше до здружување на потполно различни предмети и појави. Беше тоа сосема ненамерно и, мислам, направено наивно. Тие беа страшно заинтригирани со колекционарството и со архивските работи, како и со статистика, на еден филмски начин. Опфаќањето на снимените состојби и настани, нивното класификување во еден систем, методата за која пишувавше и Мишел Фуко, беа во служба на тоа пропагандно одделение. Бев фасциниран поради сериозните, но и хумористичките страни на сето тоа. Покрај познавањето на литературата, битни беа и сознанијата за европското сликарство, бидејќи сум мошне заинтересиран за постренесанското време, уметноста на контрареформацијата и барокот. Особено се интересни и пропагандните страни околу самото сликарство (римокатоличката црква, творците како Бернини). Додавајќи го кон сето тоа практичното искуство на работата во филмот, врз документарците, една пост-кавалкантиевска и пост-гирсоновска грижа за тоа колку нештата се вистинити е веродостојни. Колку

филмските фикции се повистинити од документарните филмови, и слични прашања. Врзувајќи го сето тоа за мојата желба за играње со статистиката и со листите на работите, ете тоа би била заднината на целата моја филмска работа. (...)

Најдобриот пример за концентрација на различните пристапи е вашиот прв долгометражен филм, трочасовниот "The falls", снимен на 16 мм. Тоа е визуелна енциклопедија од изјави и реакции на деведесет и две измислени биографии - сведоци на еден насилан непознат настан. Филмот се појави 1980., а неодамна прочитав една Ваша изјава дека сакате га го доснимувате и пак да го монтирате.

ГРИНАВЕЈ: Верувам дека тој филм е нешто најинтересно и најиновативно што сум направил. Во тоа време бев под влијание на композиторот Џон Кејџ, кој беше заинтересиран за такви нешта какви што се "случајноста" и "алеаторните механизми". Долго бев восхитен со неговата плоча Неодредености (Indeterminacy), замислена во 1942., годината кога сум роден. Тоа беше збирка раскази. Во текот на шеесетите на одреден начин бев припадник на едно авторско движење коешто се обидуваше да прави ненаративни филмови и да создава една таква кинематографија, во што требаше да се вклопи и моето сликарско образование. Меѓутоа, Англичаните отсекогаш биле сметани за наративни сликари, што во европски контекст беше сфаќано како лошо и понижувачко. Според тоа европски втемелено мислење, успешното сликарство не смее да биде наративно. Тоа јас го оспорувам. Додека бев во уметничкото училиште, бев токму обвинуван за премногу литерарност во моите сликарски дела. Ако ја отфрлите нарацијата, доаѓате до одредени тешкотии. Тогаш ја губите можноста да најдете стратегии со помош на кои би го обединиле материјалот. Структурата исчезнува, па станува неминовно самите да ја пронајдете. Јас ја наоѓам во смислата на алфабетот, во нумеричките системи, равенки, обележувањето со бои...

Да се создаваат филмови без нарација, според мене е ќорсокак. Убеден сум дека секоја уметничка форма што се движи во времето, неопходно мора да биде наративна, да има почеток, средина и крај. Системите можат да бидат многу прости, како броењето од еден до десет, што исто е нарација. The falls за мене е пример за спротивниот начин, и дејство. Ако почнете да читате некој сложен роман, после три страни претставени ви се, на пример, седумнаесет ликови, 43 ситуации, што никако не можете да го контролирате. Доаѓа до еден вид исчезнување на нарацијата, бидејќи не успевате да владеете со информациите. Во филмот се претставени 92 главни личности, но тука ги има многу

повеќе, покрај стотици настани и поединости. Сакав да направам структура што ќе се одликува со механичност, бидејќи веќе во првите четири секунди можете да претпоставите што ќе се случува во филмот, после тоа ништо друго не преостанува. (...)

“Причината и последицата” - во смисла на 18 век и вашиот интерес за него, според Дејвид Хјум, кој зборува за тоа во Истражувањето за човечкиот разум - секогаш се испреплетени со целиот тек на вашите визуелни и наративни заплети, по пат на броеви, јазични игри и цитати од историјата на сликарството.

ГРИНАВЕЈ: Особено ме привлекуваат поклопувањата. Бидејќи, ако нешто се појави еднаш, тоа е случајно, ако се случи двапати, тоа е поклопување, а трет пат - станува збор за намера. Затоа често се користам со бројот три, со трикратноста, како во кабалата или при повикувањата на светиот дух. Сите мои филмови пикираат на намерна употреба, и тоа стана моја стратегија. Не сум посебно заинтересиран за психолошката наратива во смисла на 20 век, од која произлегува создавањето на еден типичен американски филм. Оттаму еден од моите рани ликови би можел да биде и писателот Хајнрих фон Клајст, кој се дистанцираше од тој, денес мошне раширен, тип на наратива.

Постапката на Клајст се препознава во неговото откажување од праволинискиот тек на приказната, низ еден сплет од важни и неважни настани во времето, токму низ цел еден систем од напнатости.

ГРИНАВЕЈ: Тој напиша и еден сјаен расказ за лисабонскиот земјотрес, според кој еден ден ќе снимам и филм.

Времето по Њутн или Милтон, времето на владеењето на Вилием Орански во Англија, потоа оние неколку десетлетија пред француската револуција - сето тоа има директно влијание врз вашите филмови. Најдобар пример за тоа е филмот Уговорот на Цртачот, кој од 1982. веќе има култен статус.

ГРИНАВЕЈ: Кога филмот се појави, често беше нагласувано дека јас сум само обичен манирист. Познато е дека таквото уметничко изразување е постренесансен феномен. Претпоставувам дека првиот манирист бил Микеланџело. Тоа е еден интересен преоден период, а ми се чини дека зборот “преод” стана дури синоним за маниризмот. Постојат три големи маниристички етапи: првата е од околу 1540. до 1620. година, што ја спојува високата ренесанса со времето на контрареформацијата. Втората етапа е онаа што ја споменуваме, по историскиот календар, од

Луј 14 до Француската револуција - време на политичкиот и уметнички маниризам. Од високиот барок до неокласицизмот, пак, имате такви имиња какви што се Ле Брен, Жак Луј Давид, а секако и архитектот Етјен-Луј Буле.

Него го одбравте за невидлив јунак на вашиот филм Стомакот на еден архитект...

ГРИНАВЕЈ: Така е. А што се однесува до третиот период, ми се чини дека токму го проживуваме, тој се чувствува во текот на нашите шеесети, преку седумдесетите и денес. Синоним за овој наш маниризам, се разбира, е постмодернизмот. Пак сме во преодно време. Исчезнаа Пикасо, Стравински... времето на превратнички личности мина. Затоа овие времиња сега се фасцинантни.

(...) Веќе долго време јас сум исполнет со сликарството на златното време во Холандија, периодот од 1600. до 1670. година. Тогаш настануваа и трагедиите, како драмата *Војвојкаша од Малфи*. Во филмот *Гошвачош, Крадецош, Неговаша Жена и Нејзиниош Љубовник* таквата трагедија е пренесена во нашето време, со посебно внимание за сите аспекти на човечката телесност.

Тоа е доследно изложено во сите Ваши долгометражни филмови.

ГРИНАВЕЈ: Да, бидејќи телото ги манифестира сите физиолошки дејствија со јасна експресија - ждригање, копулација, земање храна, повраќање. Да не се изоставуваат таквите дејствија, тоа се вклопува во мојот концепт на согледувањето на телото. Оттаму доаѓа до спротивставени спојувања, како, на пример, земањето на англискиот пејсаж како едно мошне лирично место, но кое истотака го содржи и човечкото тело кое мора да се движи и реагира. Имам нов проект Аусбергенсфелд, што е името на местото кадешто се случила измислена битка, а се споменува и во филмот Уговорот на Цртачот и директно се занимава со анатомија. Главен лик е холандскиот анатом од 16 век, Везалиус, кој направил некои одлични цртежи на човечкото тело. Заплетот го замислив во вистински европски воени околности, кадешто овој анатом трага по човечката душа, верувајќи дека оваа е опиплива како црниот дроб или бубрегот. Тој ја има можноста да прегледува мртви тела донесени од военото поле, што е работа која најтесно се однесува на телесноста.

Во секој од филмовите, на гледачот му давате нешто и од сопствената ликовна работа. Цртежите во Уговорот на Цртачот, постелите врз фотокопиите, фотографиите и

полароидите, испишувањето на пораки за архитектот Буле на римските разгледници. Дали ги подготвувате за секој нов филмски проект?

ГРИНАВЕЈ: Да, но тоа не би требало да биде како Хичкоковото појавување. Сакам секој од моите филмови да биде со самоповратно дејство, луѓето да кажат: јас само гледам филм, бидејќи тоа не е ниту исечок од животот, а не ниту прозорец кон светот. Затоа во нив, преку ликовните дела, постои одреден степен на вештачко. Им се восхитувам на оние уметнички дела што се потврдуваат самите себеси. Тие можат да предизвикаат и лоши влијанија, ако сте невнимателни, но в ред е доколку воспоставите рамнотежа. Така, уживам во сликите каква што е *Сирелачката и гилда на св. Јорџи* од Франс Халс, кадешто можете да го пронајдете и автопортретот на самиот сликар. Во холандското и англиското сликарство тоа беше честа појава. Авторот објавуваше дека неговата слика е вештачка творба, и дека и тој самиот е дел од неа, што е мошне духовито. Така моите ликовни дела се вклучени во филмовите, како еден вид потпишување. (...)

Покрај општите референци, во филмовите Вие користите и сосема приватни аналогии. Мотивите нараснаа во јасни опсесии: водата и давењето, птици, катастрофи од историјата на природата, тајни заговори. Целате кон крупни историски феномени, социолошки и антрополошки, во европската култура.

ГРИНАВЕЈ: Сигурно се сложувате дека главните прашања на европската култура, и на филмот секако, речиси отсекогаш, се сексот и смртта. Тие често се прикажани инаку, но во основа сè се однесува на тоа. Сексот и смртта се трајни, универзални теми. Тоа што се занимавам со нив не ме прави особено оригинален, бидејќи сите се бават со тоа. А бидејќи и јас сум производ на “лудите шеесети” (*svingin’ sixties*) во Лондон, за мојата генерација сексот престана да биде централен, па така смртта ја презема и ја создава новата “порнографска граница”. На луѓето им е јасна нејзината близина и неизбежност, па и моите филмови се спекулации и размислување за тоа. Можеби не толку за некои состојби кога смртта ги зема блиските, или оние што ги почитувам, колку размислувања за загубата и исчезнувањето. Секој филм е есеј за тоа. Филмот *300* се однесува на физиолошкото проучување на животните, врзан е за Дарвин и природниците што се занимаваа со животната средина во минатиот век.

Човечките игри и нивните скриени правила се прецизно разработени во вашите филмови, особено во вашите поставки на некои понеобични или измислени игри. Филмот Давење по броеви е претрупан со нив, а насловите како Замоците од шпил карти в зори, Големата Игра на Смртта, Крикет на обесениот, веројатно асоцираат на игрите и правилата на судбината, на еден ментален Тарот.

ГРИНАВЕЈ: Не смееме да заборавиме дека создавањето и гледањето филмови исто така е една од игрите. Што се однесува до игрите во тој филм, нивното постоење има еден пророчки, еден амблематски и еден метафорички слој. Од девојчето што го прескокнува јажето и ги брои увездите именувајќи ги, до цела една приватна енциклопедија на игри што ги регистрираат и изведуваат таткото и синот. Во игрите може да се влезе на стотици начини. Учесниците и натпреварувачите што ги запознаваат зачудувачките правила припаѓаат на различни хиерархии и докажуваат дека, без оглед на тоа што игрите претежно се наменети за децата, значењата се далекусежни. Целта на сите овие ритуали, конвенции, маскирања, собирања, системи од правила и приоди, е еден од парадоксите што самиот живот го воздигнуваат до уметност.

Снимател на поголемиот број на вашите филмови е Саша Вирни (Vierny), кој му беше постојан снимател и Алан Рене, а соработуваше и со Буњуел и со Раул Руиз. Се чини дека успевате да го најдете најсоодветното решение што се однесува до композицијата на кадарот.

ГРИНАВЕЈ: Тој е извонреден мајстор на текстурата и на поетичното користење на светлото. Се користи со мошне малку средства, но тоа навистина е размислување за сликата; сигурен сум дека тој би можел да направи нешто сосема особено сликајќи само стари весници и свеќа.

Питер Гринавеј

НОВИ 1001 ПРИКАЗНИ

Џеб

Еден зоолог се жени со госпоѓицата Кенгур на која најнапред ѝ одредува да живее во стајата зад куќата. Откако минаа три години тој веќе ја беше толку припитомил и обучил што можеше слободно да ја воведе во куќата. Една година подоцна за прв пат имаа брачни односи и беа мошне среќни. Нивниот сексуален живот стана толку возбудлив и инвентивен што зоологот сè повеќе задоцнуваше на работа додека наскоро сосем не престана да оди и даде отказ. Своите денови парот ги минуваше в кревет. За да заработи за живот, човекот почна да прави цртежи со перо и секогаш ист туш направен од притоката на една австралиска река која самиот тој си ја измисли. Непродадените цртежи ги закачуваше на уидовите од спалната соба. По 14 години совршена слога и бурен емотивен живот, женката умре. Човекот стана луд од тага. Држејќи ги рацете во крзнениот муф по цел ден клечеше пред мапата на Западна Австралија. Умре ненадејно, три недели подоцна, пред една зоолошка градина, чијшто сопственик беше еден австралијански домородец.

Клише

Еден проучувач на природата фотографираше, меѓу другото, мртов пес на плажата. Трупот беше покриен со муви бидејќи тука се наоѓаше веќе цела седмица. Фотографот дојде дома, го извади филмот од апаратот и го прати на развивање во една прочуена лабораторија. Кога работата беше завршена, филмот и фотографиите му беа вратени на испраќачот. Проучувачот на природата го отвори малиот пакет и внимателно ги разгледа негативите. Додека ги споредуваше негативите со направените фотографии, тој едниот од нив го стави во устата, меѓу заби. Тоа беше негативот на мртвиот пес од плажата. Истата вечер проучувачот на природата умре поради инфекција. Една недела подоцна, полицијата го откри неговото тело прекриено со муви и го фотографира.

Филолог

За практично да ги провери своите јазични проучувања, еден филолог ги замени имињата на нештата. Исклучувајќи ја неделата како ден за експерименти, тој побара од својата жена и ќерка меѓусебно да ги заменат имињата додека тој самиот го смени своето име со името на синот. Сакаше да докаже дека всушност ниту нештата ниту луѓето не се потполни заробеници на своите имиња и дека не мора да значи дека, ако некоја личност или објект го променат името, тоа обврзно води и кон промена на нивната суштина. Така, на пример, за време на вечерата која всушност беше појадок, семејството седнуваше на масите наредени врз столот за да го испразнат корнфлексот од лончињата. Во желбата да

задржи одредена логика во замислите и да ја сочува екстраваганцијата на својот сопруг, жената на филологот, која во неделата беше негова ќерка, инсистираше да се усвои принципот замената на имињата на предметите да се извршува според класификацијата на родови и да се усклади со употребата во секојдневниот говор. Меѓутоа, беше невозможно сирењето да се замени со круша, плимата со осеката, држалката со секира, мелодрамата со драма, песот и мачката, денот и ноќта, и лебот со путерот. Така, за да ја продолжи играта, филологот беше принуден да пречекори некои ограничувања поставени од неговата сопруга. Наскоро се пројави потреба од помошна литература која беше составен дел на истражувањата и филологот воодушевено се фрли на работа. Почна да работи и во неделата, а бидејќи замислите сè уште не беа дефинирани во неговата глава, немаше можност да ја вежба превртената конверзација што ја беа вовеле. По осумнаесет месеци работа со еден интензивен и документиран жар филологот им се оддаде на односите со своето семејство. Наспроти сите преземени мерки, примената на заменувањето на имињата и понатаму беше ужасно конфузна, без оглед на совршено разработената теорија на овој научник. Куќата набрзо беше урната, мачката отруена, синот исфрлен од училиштето, жената во лудница, а филологот во затвор поради инцест. Само ќерката се извлече затоа што ги беше заменила неделата и понеделникот, што впрочем беше дозволено, а секој понеделник беше нормален.

Питер Гринавеј

The falls (синопсис, 16 мм, 1980.)

Вовед

Деведесет и две личности во овој филм имаат презимиња што почнуваат со буквите FALL.

Овие имиња се земени од најновиот Именик што на секои три години го издава Комисијата за истражување на Силниот Непознат Настан (СНН). Презимињата се наведени според абecedниот ред онака како што стојат во Именикот и претставуваат избор од преостанатите деветнаесет милиони имиња.

The falls

Интересирањето за можностите една филмска енциклопедија да им биде соперник на Каталозите на целиот свет (Whole Earth Catalogues) од раните седумдесети години и уживањето во составувањето списоци поради нив самите, беа идеи што им претходеа на разни проекти обединети во филмот "The falls". Доколку амбициозната филмска енциклопедија на Светот се заканува Светот да го направи одвишен и доколку деловите од списоците всушност и не можат да се класификуваат, дотолку подобро.

Во Борхесовата "Небеска продавница на корисно знаење" животните се поделени на следниов начин: 1) оние што му припаѓаат на Царот, 2) балсамирани, 3) дресирани, 4) прасенца, 5) сирени, 6) фантастични, 7) кучиња пуштени од ланец, 8) оние вклучени во оваа класификација, 9) оние што скокаат како луди, 10) безбројни, 11) нацртани со фино четче од камилско влакно, 12) и така натаму, 13) оние што штотуку ја скршиле стомната, и 14) оние што од далечина изгледаат како муви.

Според оваа пред-децимална класификација заедничкиот фактор за животните единствено се категориите осум и можеби десет - "вклучените во оваа класификација" и "безбројните". Така во почетокот требаше да биде и со жртвите во филмот "The falls". Но, во тој случај, ќе беше изоставена убедливата истражувачка метода на Тортон Вајдлер во книгата "Мостот на светиот крал Луис" (The Bridge of San Louis Rey) - една скрупулозна студија на биографиите, напишана со цел да ја оправда случајноста кога пет личности што не се познаваат страдаат при рушењето на еден висечки мост во Перу. Беше потребно да се измисли несреќа со висечки мост за филмот "The falls" и така беше пронајден Силниот Непознат Настан - скратено СНН - за да можат деветнаесет милиони личности да се бутнат во една ненадејна, далекусежна и несфатлива катастрофа. Како Султанот на Шехерезада, СНН ќе обезбеди оправдување на едно место да се собере разновидна збирка од анегдоти, факти, апокрифи, фикции, визуелни, музички и аудио фрагменти, непотполни проекти, недовршени филмови, моментни грижи и намери. А за тоа беше потребно многу повеќе од илјада и една ноќ.

Првобитниот податок за Силниот Непознат Настан требаше да се чува во Именикот на СНН на Последниот ден - збирка од досијеата на тие деветнаесет милиони жртви која ќе содржи медицински и лингвистички податоци, куса биографија и можеби некои обиди да се објасни зошто жртвата била жртва. Настанаа асоцијации - не само на Теоријата за одговорноста на птиците; СНН, за кого би можело да се расправа - во филмот има места за различни мислења - блиско е поврзан со успорената метаморфоза на човекот во птица.

Бидејќи филмското разгледување на секоја од деветнаесетте милиони жртви на СНН - како мапата во природна големина - би им се потсмејувало на човечките напори, се сметаше дека е добро полето да се скуси, ако не и намерата, и да се пронајде, по пат на случаен избор, претставник на жртвите чиешто искуство би помогнало да се објасни овој феномен. Изборот по абecedен ред е доволно случаен, бидејќи инаку според кој друг систем Хад, Хитлер, Худини и Хемпстед би се класификувале во една категорија? Свесни за значењата на овие четири букви ФАЛЛ (пад), решено е како жртви да се изберат сите оние лица во Именикот чиешто презимиња почнуваат со тие букви. Се покажа дека такви личности има 92, што се поклопува со бројот на познатите јазици од СНН, а и со бројот на елементите што постојат во природата. Како и нивните сопственици, деведесет и двете филмувани биографии се разликуваат меѓусебе по ритмот, содржината, стилот, расположението и намерата. Некои се иронични, некои патетични, некои весели или разуздани, трагичари или педанти, некои зајадливи и куси, други преопширни, еден или двајца се генијални. Некои биографии се цензурирани - што не зачудува со оглед на некои, можеби, чувствителни места во нивните животи. Биографиите се наредени по абecedен ред во рамките на еден материјал кој полека се надоградува, а податоците непрекинато се акумулираат и создаваат еден дискурзивен, отворен и незавршен есеј за природата на СНН и, бидејќи набрзо станува очигледно дека податоците во голема мера се филмски, тие исто така даваат материјал и за есеј за природата на филмската уметност и филмските конвенции, за раскажувањето и за други нешта.

Филмот се завршува со ена секвенца каде што се слуша хорската химна на СНН - која постепено настануваше во текот на филмот "The falls" - и чијашто изведба е прожектирана врз уште еден екран. Нема сомневање дека сте гледале филм - а можеби само гледавте филм за филмот.

Превод на Шексџовише: Г.Н.Ом, Венка Симовска и Криси Наумовски

извори: Кворум 1/90, Књижевна реч 353-354 / 89г. и Art in America June/92

сите цртежи (колажи, скици за филмовите...) дадени во тематов се дело на Питер Гринавеј

Питер Гринавеј е роден 1942 година, во Англија. Студирал сликарство и првата своја изложба ја имал во Lords Галеријата 1964 година.

На филм почнува да работи како монтажер во 1965 година и следните единаесет години ги минува монтирајќи филмови, вклучувајќи ги и многубројните документарни филмови за Централната информативна служба.

1966-та година, започнува да ги реализира своите сопствени филмови. Оттогаш тоа станува негова главна професија, покрај сликањето, пишувањето и илустрирањето книги.

ФИЛМОВИ:

- 1966 Tranin
tree
- 1967 Revolution
Five Postcards From Capital Cities
- 1969 Intervals
- 1971 Erosion
- 1973 Прозори (Windows)
Water
Water Wrackets
- 1976 Goole Bu Numbers
- 1977 Драг телефону (Dear Phone)
- 1978 1 - 100
Прошетка низ "Н" (A Walk Through N)
прикажан на фестивалите во: Лондон, Единбург,
Њујорк, Чикаго, Мелбурн, Хонг Конг
награди: "Хуго", на фестивалот во Чикаго
Vertical Features Remake
прикажан на фестивалите во: Единбург, Њујорк,
Чикаго
- 1980 THE FALLS
прикажан на фестивалите во: Лондон, Единбург,
Берлин, Чикаго, Мелбурн, Сиднеј
награди: BFI i "L, Age d, Or", Белгиската
кралска кинотека, Брисел
- 1981 Art of God
прикажан на фестивалите во: Единбург, Мелбурн,
Сиднеј, Чикаго, Њујорк
награди: Мелбурн, Сиднеј Zandra Rhodes
прикажан на фестивалот во Чикаго
награда: "Хуго", на фестивалот во Чикаго

- 1982 Договор на цртачот (The Draughtman's Contract)
прикажан на фестивалите во: Единбург, Венеција
Лондон, Њујорк, Берлин (Forum), Ротердам,
Сиднеј, Мелбурн
- 1983 Four American Composers
(документарен филм за Канал 4 Телевизијата,
за композиторите Џон Кејџ, Роберт Ешли,
Филип Глас, Мередит Монк)
- 1984 Прскање (Making A Splash)
A TV Dante - Canto 5
- 1985 Inside Rooms - The Bathroom
- 1986 ZOO (A Zed and Two Noughts)
прикажан на фестивалите во: Лондон, Ротердам,
Берлин, Њујорк, Токио
- 1987 СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ (The
Belly of an Architect)
прикажан на фестивалите во: Кан, Единбург,
Њујорк, Монреал, Чикаго
награди: Брајан Донахју, награда за најдобра
маска во Чикаго
- 1988 ДАВЕЊЕ ПО БРОЈКИ
(Drowning by Numbers)
прикажан на фестивалите во: Кан, Единбург,
Барселона, Рио де Жанеиро, Њу Делхи, Торонто
награда: Питер Гринавеј, Награда за најголем
уметнички придонес, на фестивалот во Кан
- 1989 ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ, НЕГОВАТА ЖЕНА И НЕЈЗИНИОТ
ЉУБОВНИК (The Cook, the Thief, His Wife
and Her Lover)
прикажан на фестивалот во Венеција
- 1992 КНИГИТЕ НА ПРОСПЕРО (Prospero's books)
1994. БЕБЕТО НА МАКОН (Baby of Macon)

MAUS II



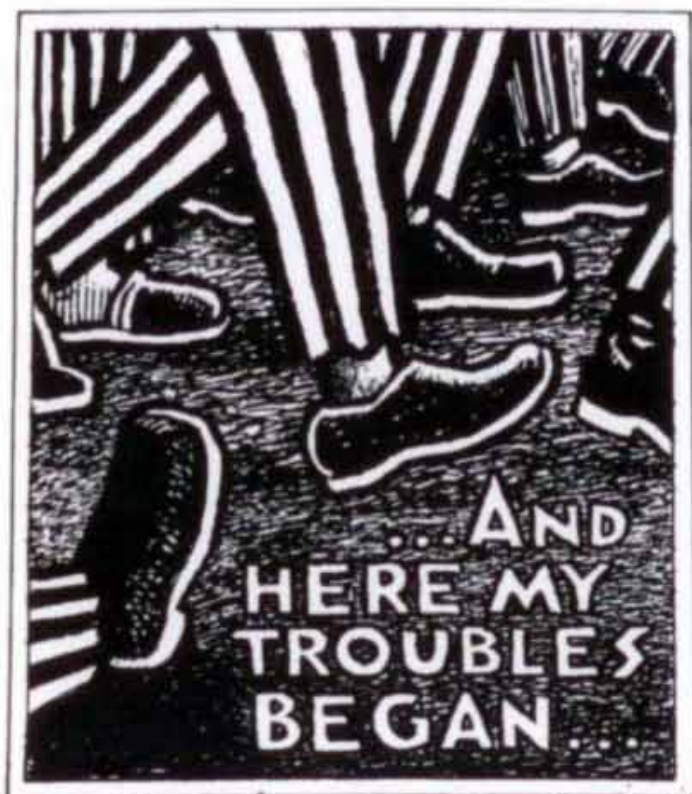
**НИКОГАШ ДОСЕГА НЕ СМЕ ВИДЕЛЕ ПОСНАЖНА
И ПОУСПЕШНА НАРАЦИЈА ЗА ХОЛОКАУСТОТ.**

Wall Street Journal

**ЕПСКА ПРИКАЗНА РАСКАЖНА
ВО МАЛЕШКИ СЛИКИ.**

New York Times

...ПОЧНУВААТ МОИТЕ НЕВОЛЈИ...









И ТАКА...

СЛУШАЈ, ИЗВИНИ
ШТО ИЗБУВНАВ
ПРЕД МАЛКУ...

ДА. СИДОВИТЕ СЕ ТЕНКИ,
СОСЕДИТЕ МОЖАТ СЕ ДА
СЛУШНАТ.



ФРАНСОАЗ И ЈАС СЕ ГРИЖИМЕ ЗА ТЕБЕ
СЕГА КОГА МАЛА ЈА НЕМА, НО НЕ МОЖЕШ
ДА ОЧЕКУВАШ ДА СЕ ПРЕСЕЛИМЕ КАЈ
ТЕБЕ ЗА СТАЛНО...



ШТО ЗА СТАЛНО! ЈАС САМО САКАВ ДА УЖИВАТЕ
ОВДЕ СО МЕНЕ ПРЕКУ ЛЕТОТО... ВЕКЕ СЕ Е
ПЛАТЕНО, НЕМА НИКАКВИ ИЗДАТОЦИ.



ЌЕ СЕ СНАЈДЕШ
ЛИ СЕГА САМ
ОВДЕ?

САМ ЌЕ СЕ
СНАЈДАМ ПОЛЕСНО
ОТКОЛКУ СО МАЛА,
ВЕРУВАЈ.



ДОЈДИ. СИТЕ ТРОЈЦА
ЌЕ СЕДНЕМЕ ЗАЕДНО
НАПРЕД.

ЗНАЕШ...СИНОКА
ЧИТАВ ЗА
АУШВИЦ...



НЕКОИ ЗАТВОРЕНИЦИ ШТО РАБОТЕЛЕ ВО ГАСНИТЕ
КОМОРИ СЕ ПОБУНИЛЕ УБИЛЕ ТРОЈЦА СС-ОВЦИ И
ГО КРЕНАЛЕ ВО ВОЗДУХ КРЕМАТОРИУМОТ.

ДА. ПОРАДИ
ТОА СИТЕ БЕА
ПОГУБЕНИ.



И ЧЕТИРИТЕ МЛАДИ ДЕВОЈКИ ШТО ДУШКАА ПО РЕЗЕРВИТЕ, ЗАРАДИ ТОА ГИ
ОБЕСИЈА БЛИЗУ ДО МОЈАТА РАБОТИЛНИЦА. ТИЕ ЌЕ БЕА ДОБРИ ПРИЈАТЕЛКИ

НА АЊА, ОД СОСНОВИЕЦ. ВИСЕА
ДОЛГО, ДОЛГО ВРЕМЕ, И МММ.



УШТЕ САМО НЕКОЛКУ НЕДЕЛИ И НЕМАШЕ ДА ВИСАТ. КРАЈОТ
БЕШЕ МНОГУ БЛИЗУ, ТАМУ ВО АУШВИЦ.





ТОГАШ ОНА МОМЧЕ ОД КАНЦЕЛАРИЈАТА ВТРЧА...



НА КРАЈОТ, НЕ БОМБАРДИРАА, НО НЕ МОЖЕВМЕ ДА ЗНАЕМЕ. ОСТАВИВМЕ СЕ, БЕВМЕ ТОЛКУ ИСПЛАШЕНИ, ДУРИ И ЦИВИЛНАТА ОБЛЕКА ШТО ЈА НАБАВИВМЕ. И ИСТРЧАВМЕ НАДВОР!



ЦЕЛА НОЌ СЛУШАВ ПУКОТНИЦИ, ОНИЕ ШТО ЌЕ СЕ ИЗМОРЕА, КОИШТО НЕ МОЖЕА ДА ОДАТ БРЗО, ГИ УБИВАА.



И НА ДНЕВНА СВЕТИНА, ДАЛЕКУ НАПРЕД, ВИДОВ.

НЕКОЈ СЕ ПРЕВРТУВАШЕ, СКОКАШЕ, СЕ
ПРЕПЕЛКАШЕ 25 ИЛИ 35 ПАТИ И ПРЕСТАНА.



КОГА БЕВ МАЛ ЕДЕН НАШ СОСЕД ИМАШЕ
КУЧЕ ШТО ПОБЕСНА, ПОЧНА ДА КАСА.

КУЧЕТО СЕ ПРЕВРТУВАШЕ, ЦВИЧЕЈЌИ, ПРЕД
ДА ЗАМОЛЧИ.



ЕДНО ОД МОМЧИЊАТА СО КОЕ БЕВМЕ НА ТАВАНОТ РАЗГОВАРАШЕ СО ЧУВАРОТ...

ПССТ...СЛУШАЈ, ВОЈНАТА Е НА КРАЈ. НЕКОИ ОД НАС
САКААТ ДА ИЗБЕГААТ ВО ШУМАТА. МОЖЕМЕ ДА ПЛАТИМЕ...



ПОДЕЛИ ГО ОВА ЗЛАТО СО ЧУВАРИТЕ
НАПРЕД И НАЗАД. САМО НЕ ПУКАЈТЕ
КОГА ЌЕ ПОТРЧАМЕ



ЌЕ ВИ ДАДЕМЕ СИГНАЛ ПОДОЦНА НОЌЕСКА,
И ЌЕ ПУКАМЕ НАД ВАШИТЕ ГЛАВИ.



ПРЕКУ ЦЕЛИОТ ДЕН ТИЕ ОРГАНИЗИРАА...

НОЌТА ИМАШЕ МЕШАНИЦА. 8 ИЛИ 9 ПОТРЧАА...

СЕ Е НАМЕСТЕНО ВЛАДЕК.
ПОМОГНИ НИ ДА ГИ
ИСПЛАТИМЕ ЧУВАРИТЕ И
ДОЈАД СО НАС.

АХ. КАКО МОЖЕТЕ
ДА ИМ ВЕРУВАТЕ НА
ГЕРМАНЦИТЕ!



И, СЕ РАЗБИРА. НЕ
МОЖЕШ ДА ИМ ВЕРУВАШ...



ТАКА МАРШОТ ПРОДОЛЖУВАШЕ И
ПРОДОЛЖУВАШЕ, МАРШИРАВМЕ ДО БЕСКРАЈ.
ОНИЕ ШТО НЕ ПАДНАВМЕ, МАРШИРАВМЕ.

ТАКА ДОЈДОВМЕ ДО ГРАС - РАСЕН.



ОВДЕ ИМАШЕ МАЛ ЛОГОР, БЕЗ ГАСНА КОМОРА.



ИМАШЕ ИЛЈАДНИЦИ ЗАТВОРЕНИЦИ
ОД СЕКАДЕ, КОИ БЕА ВРАЌАНИ
КОН ГЕРМАНИЈА.

НАСЕКАДЕ ИМАШЕ МЕШАНИЦА И УДИРАЊЕ. УЖАС!



ВАМУ ВИЕ ГОМНАРИ! ДОВЛЕЧКАЈТЕ
ЈА СУПАТА ОД КУЈНАТА. ПО ДВАЈЦА
НА СЕКОЈ КОТЕЛ.

ОДРЕДИЈА 20 ОД
НАС ЗА ТОА.



ГЛЕДАШ ШТО СЕ
СЛУЧУВА ОВДЕ,
СТОЈ СО МЕНЕ!

ГРАБНАВ ЕДНО МОМЧЕ
ШТО БЕШЕ СЕ УШТЕ
ЈАКО КАКО МЕНЕ.

ПОВЕЌЕТО НЕ МОЖЕА НИ ДА
ЈА ПОДИГНАТ. БЕА СЛАБИ ОД
МАРШИРАЊЕ И ИЗГЛАДНОСТ.



БРЗО!
БРЗО!

ОД НАЗАД СЕ СЛУШАШЕ ВИКАЊЕ И ПУКАЊЕ. НЕ ГЛЕДАВ.



МРЗЛИВИ КОПИЛИЊА! ГЛЕДАЈТЕ
ГИ ОНИЕ ДВАЈЦА КАКО ТРЧААТ!

ДОБИВМЕ ЕКСТРА ПОРЦИЈА СУПА ЗА ОВА. ПОВЕЌЕТО
НЕМАА СРЕЌА ДА БИДАТ СЕ УШТЕ ЈАКИ.

УТРИНАТА НЕ ГОНЕА ДА МАРШИРАМЕ ПАК, КОЈЗНАЕ КАДЕ...



ГРАДОТ НИЗ КОЈ ПРОАГВМЕ БЕШЕ ПРАЗЕН, НЕМАШЕ ЛУЃЕ. ВО ДАЛЕЧИНАТА, ЗДОГЛЕДАВМЕ ВОЗ.

БЕШЕ ТОА ВОЗ ЗА СТОКА, ЗА ЖИВОТНИ.

НЕ ТУРКАА СЕ ДОДЕКА НЕ СЕ НАПОЛНИ.



ВНАТРЕ!
БРЗО!
БРЗО!



ЛЕЖЕВМЕ ЕДЕН ВРЗ ДРУГ, КАКО
ЧКОРЧИЊА, КАКО САРДИНИ.



СЕ ИЗБУТКАВ ДО АГОЛОТ ЗА
ДА НЕ МЕ СМАЧКААТ...

ВИСОКО ГОРЕ ЗДОГЛЕДАВ
НЕКОЛКУ КУКИ ЗА ЗАКА-
ЧУВАЊЕ, ВЕРОЈАТНО НА
ЖИВОТНИТЕ



СЕ УШТЕ ГО ИМАВ ТЕНКОТО
ЌЕБЕ ШТО МИ ГО ДАДОА.

СЕ ИСКАЧИВ НА НЕЧИИ
РАМЕНИЦИ И ДОБРО ГО
ЗАВРЗАВ.



ТАКА МОЖЕВ ДА СЕ ОДМАРАМ
И ПО МАЛКУ ДА ДИШАМ.

ОВА МЕ СПАСИ. МОЖЕБИ
25 ЛУЃЕ ПРЕЖИВЕАЈА ОД
ОВОЈ ВАГОН СО 200.

ТАКА ВОЗОТ ОДЕШЕ, НЕ ЗНАЕВМЕ КАДЕ,



И ТОГАШ ЗАСТАНА.

ДЕНОВИ И НОЌИ, НИШТО.



НИ ХРАЊА НИ ВОДА, САМО
ВИКОТНИЦИ ВНАТРЕ.

ЛУЃЕТО ПОЧНАА ДА УМИРААТ, ДА ГУБАТ СВЕСТИ...



МОИТЕ НОЗЕ! НЕКОЈ
МЕ УДИРА!

ЛЕЛЕ!

НЕМАШЕ МЕСТО ДА СЕ ПАДНЕ...АКО
НЕКОЈ ПАДНЕСЕ, ГО ГАЗЕА.

ТОЈ УДИРАШЕ СО НОЖ ПО НИВНИТЕ НОЗЕ,
НО КАКО И ДА Е, УМИРАШЕ.

НЕКОИ ИМАА ШЕЌЕР, НО ТОЈ ГОРЕШЕ.

ГРЛОТО, САКАМ ВОДА,
ВОДА! ДАЈТЕ МИ МААКУ
СНЕГ.

МОЖАМ ДА
ДОФАТАМ САМО
МААКУ, ЗА МЕНЕ.



ЈАС ГЛАВНО ЈАДЕВ СНЕГ ОД ПОКРИВОТ.



ТЕ МОЛАМ!
ТЕ ПРЕ-
КОЛНУВАМ!

ОК. ДАЈ МИ МААКУ ШЕЌЕР,
ЌЕ ТИ ДАДАМ МААКУ СНЕГ.



ТАКА ЈАДЕВ ШЕЌЕР И ГИ
СПАСИВ НИВНИТЕ ЖИВОТИ.



ВОЗОТ СТОЕШЕ, БЕЗ ДА МРДНЕ, НЕ ЗНАМ КОЛКУ ДОЛГО, БЛИЗУ ЕДНА НЕДЕЛА...



ТОГАШ, ЕДЕН ДЕН, ОТВОРИЈА...

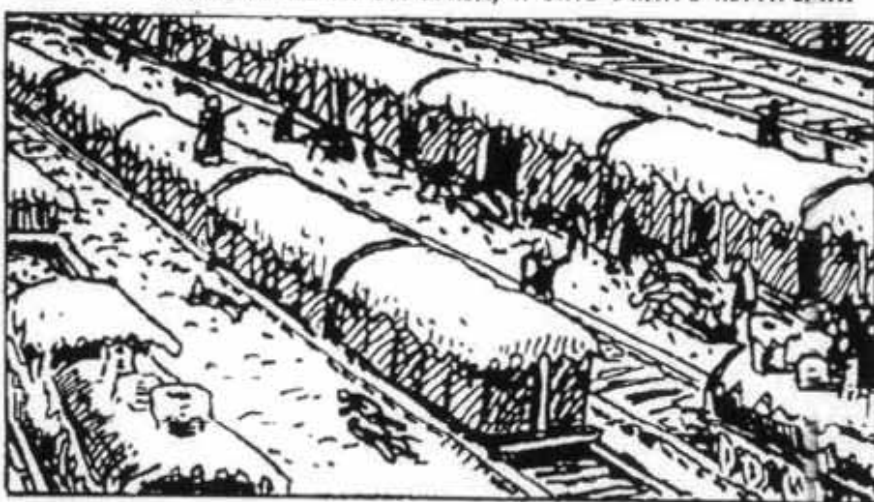
ИСФРАТЕТЕ ГИ
МРТВИТЕ, И
ИСЧИСТЕТЕ СЕ!

АКО МРТВИОТ ИМАШЕ ЛЕБ, ИЛИ, ПОДОБРО,
КОНДУРИ, ГИ ЗАДРЖУВАВМЕ...

НАДВОР ИМАШЕ МНОГУ ВОЗОВИ, СТОЕЈА СО НЕДЕЛИ,
ВООПШТО НЕ ГИ ОТВОРИЈА, И СИТЕ ВНАТРЕ ИЗУМРЕА...



ВЕКЕ НЕ МУ БЕА
ПОТРЕБНИ



ПОВТОРНО НЕ
ЗАТВОРИЈА.
БЕВМЕ
СРЕКНИ, СЕГА
ИМАШЕ МЕСТО.

БЛИЗУ ДО ВРАТАТА ГИ ТРУПАВМЕ НОВИТЕ
МРТВИ. СЕКОЈ ДЕН ГЕРМАНЦИТЕ ОТВАРАА
"КОЛКУ МРТВИ"? И ГИ ФРЛАВМЕ. НАСКОРО
ИМАВМЕ МЕСТО ДУРИ И ДА СЕДНЕМЕ.

ТОГАШ ВОЗОТ ПОВТОРНО ПОЧНА ДА СЕ ДВИЖИ...
ВНАТРЕ МНОГУМИНА УМИРАА И НЕКОИ ПОЛУДЕА.



ОТВОРИЈА ЗА ДА ГИ
ИСФРАЛИМЕ МРТВИТЕ.



ТОА БЕШЕ
ЦРВЕН КРСТ!...

ДА! ЕДНА ДЕВОЈКА НА СИТЕ НИ ДАВАШЕ ОБЕД - МАЛКУ
КАФЕ И ПАРЧЕ ЛЕБ...



ТОГАШ, ПОВТОРНО НЕ НАТРУПАА ВО ВОЗОТ ДА УМРЕМЕ, И
ПАТУВАЊЕТО ПРОДОЛЖИ...



ОД СИТЕ ЛОГОРИ ВО
ЕВРОПА, СИТЕ НЕ
ДОНЕСОА ВО ГЕРМАНИЈА.



БЕШЕ ПОЧЕТОК НА ФЕВРУАРИ, 1945.
НЕМАШЕ ХРАНА И БЕШЕ ПРЕНАТРУПАНО-
ГЛЕДАЈ КАДЕ ОДИШ!



АХ! ПРОДАВНИЦАТА Е
ТАМУ, НЕ СВРТЕ НА
ВРЕМЕ!



ЕВЕ. СЕГА ЌЕ ЈА ВРАТИМЕ
ХРАНАТА.

НЕ ДОАЃА ПРЕДВИД! НЕ ОДАМ
ДА ВРАЌАМ ОТВОРЕНИ КУТИИ И
НАЧНАТА ХРАНА.



ШТО Е ТУКА СРАМОТА? ТОА Е
ХРАНА ШТО НЕ МОЖАМ ДА ЈА
ЈАДАМ. ТОГАШ ЧЕКАЈТЕ МЕ ВО
КОЛАТА, САМ ЌЕ ОДАМ.



СЕ ОБЛОЖУВАМ ДЕКА
БЕЛЕЖНИКОТ НА АЊА Е
ИСПОЛНЕТ НА ДВЕТЕ
СТРАНИ ОД ЛИСТОТ.

ХМ. НЕ СЕ
СЕЌАВАМ.
ЗОШТО?



ПА, АКО ИМАШЕ ПРАЗНИ
СТРАНИ, ВЛАДЕК НИКОГАШ
НЕМАШЕ ДА ГО ЗАПАЛИ.

ЕЈ! СЕ ГЛЕДА
НИЗ
ПРОЗОРЕЦОТ.



ДА. ВЛАДЕК И
УПРАВНИКОТ
ВИКААТ ЕДЕН НА
ДРУГ.

СЕГА -
УПРАВНИКОТ СИ
ОДИ.



ВЛАДЕК СЕ ВЛЕЧЕ
ПО НЕГО.

ПОНИЖ-
УВАЧКИ.





ВОЗИ СЕГА НАЗАД
ДА МУ ТЕЛЕФОНИ-
РАМЕ НА АДВОКА-
ТОТ ЗА МАЛА.

ДАХО...РАСКАЖУВАШЕ
ДЕКА БЕШЕ
ПРЕНАТРУПАНО ВО ТОЈ
ЛОГОР.



ДА. ТОА БЕШЕ КАМП - УЖАС! КОЛКАВ УЖАС,
НЕ МОЖАМ ДА ВИ КАЖАМ...ОВДЕ, ВО ДАХО,
ЗАПОЧНАА МОИТЕ ПРОБЛЕМИ.



БЕВМЕ ЗАТВОРЕНИ ВО БАРАКИ, СЕДЕЈЌИ НА СЛАМА, ЧЕКАЈЌИ САМО НА СМРТТА.



ВО СЛАМАТА, ИМАШЕ ВОШКИ,

ОД ВОШКИТЕ СЕ ДОБИВАШЕ ТИФУС.

ДОБИВАВМЕ САМО ЛЕБ И
СУПА, НО ПРВО ТРЕБАШЕ ДА
ЈА ПОКАЖЕШ БЛУЗАТА.



АКО ИМАШЕ ВОШКИ, НЕ ДОБИВАШ СУПА. А ТОА БЕШЕ НЕВЕРОЈАТНО. СЕКАДЕ ИМАШЕ ВОШКИ.

И, НЕКА МИ ПРОСТИ ГОСПОД, АКО НЕКОЈ
ДОБИЕШЕ СУПА, А НЕКОЈ ГО ТУРНЕШЕ.



КАКО ДИВИ ЖИВОТНИ СЕ ТЕПАА ДО
КРВ.



НЕ МОЖЕШ ДА ПРЕТПОСТАВИШ КАКО
ИЗГЛЕДА, ДА БИДЕШ ГЛАДЕН.



СЕ ОБИДУВАВ ДА ЈА ВЛОШАМ НА НЕКОЛУ ДЕНА НЕКОЈ ДОАЃАШЕ
ИНФЕКЦИЈАТА.



ЗНАЕШ, ЗА БОЛНИЦАТА ИМАВ СЛУШНАТО ДЕКА Е РАЈ.



ОД БОЛНИЦАТА МОРАВ ДА ОДАМ ВО УЖАСНАТА БАРАКА, ПО ЦЕЛИ ДЕНОВИ СТОЕВМЕ НАДВОР.



СЕКОЈ ДЕН МЕ ПРОНАОЃАШЕ.



СО НОВАТА ХРАНА ДОБИВ ЕДНА ИДЕЈА.



ЈА ИСПРАВ МНОГУ, МНОГУ ВНИМАТЕЛНО.



ИМАВ СРЕЌА, НАЈДОВ ПАРЧЕ ХАРТИЈА...



ЈА ОДВИТКУВАВ САМО КОГА ДЕЛЕА СУПА.



СТАРАТА БЛУЗА ЈА КРИЕВ ВО ПАНТАЛОНИТЕ. ЈА ПОКАЖУВАВ НОВАТА.



НО ПО НЕКОЛУ НЕДЕЛИ ТОЛУ
СЕ РАЗБОЛЕВ ШТО НЕ МОЖЕВ
НИТУ ДА ЈАДАМ...



ДОБИВ ВИСОКА ТЕМПЕРАТУРА И
НЕ МОЖЕВ ДА СПИЈАМ. ТИФУС.



НОКЕ МОРАВ ДА ОДАМ ВО ТОАЛЕТОТ ДОЛУ. СЕКОГАШ БЕШЕ
ПОЛНО, ЦЕЛИОТ ХОДНИК, СО МРТВИ НАТРУПАНИ ТАМУ. НЕ
МОЖЕШЕ ДА СЕ ПОМИНЕ...



МОРАШЕ ДА СЕ ОДИ ПРЕКУ ГЛАВИТЕ, И ОВА БЕШЕ СТРАОТНО ЗАШТО БЕШЕ ЛИЗГАВО, КОЖАТА, ТИ
СЕ ЧИНЕШЕ ДЕКА ПАЃАШ. И ОВА СЕ СЛУЧУВАШЕ СЕКОЈА НОК.



СЕ УШТЕ БЕВ ЖИВ КОГА ПОВТОРНО ДОЈДЕ БОЛНИЧАР.



МНОГУМИНА НЕ ПОЖИВЕАЈА ДОВОЛНО ДОЛГО ЗА ДА УМРАТ ВО БОЛНИЦА.

ТАМУ ЛЕЖЕВ ТОЛКУ СЛАБ ШТО НЕ МОЖЕВ ДА МРДНА НИТУ ДА ОДАМ ВО ТОАЛЕТ НАДВОР ОД КРЕВЕТОТ.



БАРАВ ПОМОШ ОД ОНИЕ КРАЈ МЕНЕ, НО ЗА НЕКОЛУ ЧАСА ТИЕ БЕА МРТВИ И ДОЈДОА ДРУГИ.

ДОБИВАВ СУПА И ЛЕБ, НО БЕВ ПРЕМНОГУ СЛАБ ДА ЈАДАМ.



ГИ СТАВАВ ПОРЦИТЕ ПОД ПЕРНИЦА.

ЕЈ, ИМА БАЈАТ ЛЕБ ВО ОВОЈ КРЕВЕТ.

ПА ЗЕМИ ГО, НЕМА ДА МУ ТРЕБА ВЕКЕ.



ВРЕСНАВ, НО БЕЗ ГЛАС



ММУХ
ММУХ.

БЕВ ПРЕМНОГУ СЛАБ ДА ВИКАМ...

ЈА ЗЕМАВ КОНДУРАТА И СИЛНО ЧУКАВ.



ПРЕСТАНИ СО ТАА ВРЕВА.

ЗАДРЖИ ГО ТВОЈОТ ПРОКЛЕТ ЛЕБ.



НЕ МОЖЕВ ДА ЈАДАМ, НО ИСЕКОВ ПАРЧЕНЦА ЗА ДА ПЛАКАМ ЗА ПОМОШ ДА СТИГНАМ ДО ТОАЛЕТОТ.

ТАКА. ТЕМПЕРАТУРАТА СПАДНА
И НЕШТО НОВО ДОЈДЕ.



ВНИМАНИЕ!...

СЕКОЈ ДОВОЛНО ЈАК ДА
ПАТУВА, НЕКА СЕ
ПОСТРОИ НАСТРАНА.



ЌЕ БИДЕТЕ РАЗМЕНЕТИ КАКО
ВОЕНИ ЗАРОБЕНИЦИ НА
ШВАЈЦАРСКАТА ГРАНИЦА.



ДАЛИ СОНУВАМ?

САКАА ДА ГИ ПРАТАТ БОЛНИТЕ, НО ОНИЕ
ШТО МОЖАТ ДА СТАСААТ ЖИВИ.



БЕВ МНОГУ СЛАБ, НО ЗА ЛЕБОТ ИМАВ
ДВАЈЦА ПРИЈАТЕЛИ ШТО МИ ПОМОГНАА.



АКО МЕ ПУШТЕА САМО ЗА СЕКУНДА,
НОЗЕТЕ НЕ МЕ ДРЖЕА.

НО НЕКАКО ЈА ПОМИНАВ
КАПИЈАТА...



БОЖЕ!
ВОЗ.



ОВА НЕ БЕШЕ ВОЗ ЗА ЖИВОТНИ,
ВИСТИНСКИ ВОЗ ЗА ПАТНИЦИ - ВОЗ ЗА
ЛУЃЕ!

МИСЛЕВ, ОВОЈ ВОЗ МОРА ДА Е ЗА ГЕСТАПО, НО НЕ!





КАКО МОЖЕШ ДА ГЕНЕРАЛИЗИРАШ И ДА
КАЖЕШ ДЕКА СИТЕ ЦРНЦИ КРАДАТ. ТОА Е-



ПРЕСТАНИ! ТИ НЕ
ГИ ЗНАЕШ НИВ.

НЕМАВ ВИДЕНО ЦРНЦИ КОГА ЗА ПРВ
ПАТ ДОЈДОВ ВО ЊУ ЏЕРСИ, РАБОТЕВ
ВО КОНФЕКЦИЈА



НО ТАМУ ГИ ИМАШЕ НАСЕКАДЕ. АКО
ОСТАВЕВ НЕШТО ВРЕДНО САМО ЗА МИГ,
ТИЕ ГО КРАДЕА.



НО, ТИ.

ЗАБОРАВИ!
БЕЗНАДЕЖЕН Е.

ПУФ!...



ПОДОБРО ДА
ЗАБОРАВИМЕ.



АХ. ГЛЕДАЈТЕ ДЕЦА.
ДОМА СМЕ. ДОМЕ,
СЛАТКИ ДОМЕ - ВЕЌЕ.



СЕГА МОЖЕМЕ ДА НАПРАВИМЕ УБАВ РУЧЕК
ОД НОВИТЕ НАМИРНИЦИ.

БОЖЕ ФАЛА ШТО ВАШЕТО ЦРНЧИШТЕ
НЕ ГИ ЗЕМА.



ИНТЕРВЈУ ИСТЕНЧЕНО ЧУВСТВО ЗА РАМНОТЕЖА

Она што го гледам овде на масава дава одговор на едно од моите прашања - Дали сè уште работите за The New Yorker?

Да, иако токму во моментот се расправам со нив околу некои промени во ова парче што треба да биде објавено во следниот број. Тоа е извадок од една книга која штотуку ја завршувам и која ќе биде објавена во Ноември од *Ланџеон* - тоа се илустрации за една поема која веќе сите ја заборавија, но која постигна скандалозен успех во 1928 год. Се вика *Диваџа забава* (The Wild Party).

Кој е авторот?

Џозеф Монкур Марч (Joseph Moncure March), којшто, всушност сосема случајно, е првиот уредник на The New Yorker.

Насловот ги сугерира лудите дваесетти, Clara Bow, и.т.н

На некој начин - всушност, Клара глумеше во филмот со истото име што беше снимен неколку години подоцна. Но, како што веќе реков иако тие ја исфрлија и морам повторно да ги натерам да ја вратат, "Мојата желба да ја илустрирам *Диваџа забава* израсна од нешто повеќе од очајничката желба за невиниот хедонизам на дваесеттите, иако признавам, чувствувам огромна носталгија за сите децении кои му претходат на моето раѓање. Веќе барем двапати сме живееле во секоја декада на овој век. Во посмодерниот момент, можеме да ги видиме сите истовремено - аскетизмот на триесеттите, геноцидот на четириесеттите, рамните потпетици на седумдесеттите, - вртоглаво се движиме низ милениумот, како да тонеме и при тоа го гледаме сето наше минато.

Можеби Марчовата перфектно јасна, зачудувачка невиност скаменета внатре во земниот цинизам е она што толку добро оддекнува во нашите деведесетти. И така. Тоа се работите околу поемата што ја чинат прилично...надвор од сега и од тогаш".

Она што сега го прочитавте ги става рамните потпетици и геноцидот во исто рамниште.

Ова го напишав после Спилберговата *Шиндлерова листа*. Мислам дека филмот го става геноцидот и ниските чевли во слична - периферна зона на приоритети.

Што му забележувате на филмот?

Тој прави мелодрама чија цел е евтина катарза, меѓу другото и преку инкорпорирање на централната фигура која е праведна и широкограда

- прилично периферен карактер за да се користи за илустрирање на суштината на она што се случува.

Освен тоа, овој филм нема чувство на вина во врска со прикажувањето на драматичните работи, како на пример секвенците со туширањето,...или што и да е. Тој ги драматизира заради евтино растеретување, без оглед што друго се тврди за него.

Сметате ли дека таа категорија на сцени или акции едноставно не смее да биде прикажана драматично?

Не, не сум толку категоричен како Claude Lanzmann, кој смета дека од овие настани не може да се прави фантастика. Сметам дека кога човек ќе навлезе во оваа територија се здобива со наследство кое бара истенчено чувство за рамнотежа за да не се повредат духовите на минатото. А според мене, ова префинето чувство за рамнотежа не е карактеристика на Спилберговата естетика.

Тешко е да се дефинира дали Маус е фантастика или не.

Тој беше на двете страни на листата на бестселери на New York Times; значи... тој е или ниедно, или двете. Сметам дека онаму каде што тоа е важно, тој не е фантастика. Со други зборови јас сум нерешителен во врска со мојот журнализам. Од друга страна, тој е структуриран на начин кој изгледа, да речеме, како роман. Мислам дека постои поле во кое овие категории не се посебно значајни, додуша, тоа е една тесна, на некој начин демилитаризирана зона, но којашто е многу е важна, бидејќи меморијата нема математичка прецизност. Ако читате мемоари од некој кој го преживеал Холокаустот, како историчар можете да забележите несогласување помеѓу она што е раскажано и записите реконструирани најпрецизно можно. Дали тоа ги прави мемоарите фантастика?

Би рекол дека сеќавањето има свои фикции. Секој, за да го осмисли своето искуство, мора да му наметне структура...

Па, тоа е исто така вистина за историчарот кој го обликува во реченици, што е потенцијално исто толку илузорно како и сеќавањето. Но исто така, не е поблиску до реалноста ако работите се постават изолирано и суво како на пример "Овие денови се случи ова", но колку што побрзо навлегувате понатаму, влегувате во проблематична зона каде морате да експериментирате, низ вашиот прозен стил можете да направите да звучи вистинито како математичка равенка.

На крајот, извор на информациите често е меморијата којашто во зависност од природата на раскажувањето има елементи кои се непроверливи. Оттаму произлегува дека откривањето на тоа што е вистина а што не е, не е животна задача.



Дел од стрипот *Maus*

Во “Нацијата” (The Nation) неодамна напишавте дека Маус направи сојуз со Хитлер. Што мислевте со тоа?

Дека влегов во неверојатна метафора, користејќи животни, бидејќи таа дојде со територијата што ја наследив од она што се случи. Хитлер создаде таксономија на луѓето во која имаше *Наглуѓе* и *Поглуѓе* (Übermenschen and Untermenschen), и како резултат на тоа мојата перцепција не е нешто ново. Таа е обид да се постави невозможна метафора, и потоа да се работи со неа и да се види дека не функционира. Тој е гнил соработник! Постојат оние места каде мојата приказна едноставно не функционира бидејќи користам животни. Постои една секвенца во првиот дел на Маус во која татко ми ми вели, или поточно, Владек му вели на Арт дека се криел во приземјето со Ања додека стаорци цивкале наоколу. Тој ѝ се спротивстави на Ања тврдејќи дека тоа не биле стаорци, туку глупци. Тоа навистина ја зафркнува метафората ако користиш глупци како раскажувачи. На тоа место морав многу јасно визуелно да покажам дека метафората не функционира, па на таа страна има многу реалистичен глодар во преден план, што покажува дека останатите глодари можеби не се глодари.

Ми се чини дека визуелниот јазик на Маус е многу затворен - во споредба со другите ваши дела, во смисла дека стремите кон изглед што е штедлив, концизен, дури примитивен.

Сакав нешто непретенциозно и недекорирано, па она што го барав (кратко го барав), беше нешто што ја има непосредноста на ракопис или дневник, и нешто од прецизноста на правењето мапи. Делумно до ова стигнав со цртање во истата димензија во која делото ќе биде репродуцирано. Стрип-цртачите обично цртаат во многу поголеми димензии за да се

минимализираат несигурностите што можат да се појават. Она што го сакав овде е односот *еген* : *еген* со страницата и со читателот. Не сакав многу простор за срања, па работејќи во мало, немав многу место за украсување. Така она што е таму мораше да биде важно, или да се изостави - што е дел од она што всушност стрипот и претставува.

Издание како што е Raw има многу специфична читателска публика. Наспроти меинстрим публиката на The New Yorker. Игрите ли посебни улоги цртајќи за едните и за другите?

Па, главната улога е тоа што морам да се однесувам како адвокат и да ја бранам сопствената работа, да бидам подготвен во секој момент да дадам отказ и да се повлечам, зашто не сум навикнат - и навистина нема - да се потчинувам на произволната уредничка контрола. Убавата работа околу уредувањето на Raw е што ја наметнувам мојата сопствена произволна уредничка контрола. Значи, разликата е *ex post facto*, ако е тоа она што ме прашувате. Не е вградена во почетокот на она што ќе го работам.

Но во однос на пристап кон публиката?

Можеби подсвесно. Треба да се земат во предвид повеќе фактори, рангирани на скала. Raw е поважен - во тоа дали нешто ќе се појави и како луѓето ќе го примат и какви ќе бидат нивните реакции, иако поимот публика во целина е проблематичен за секој што се бави со нешто, а тоа важи и за мене.

На пример, вашата насловна за Св. Валентајн 1993, излезе дека е прилично јавна интервенција во градскиот живот, на начин што не го антиципиравте?*

Секако дека го антиципирав. Навистина знаев - не знаев до која мерка - но знаев дека кај некои луѓе ќе предизвика барем подигање на веѓите, а на некои дури и ќе им се крене косата на глава. Не е потполно изненадување тоа што луѓето беа извадени од рамнотежа.

*Во 1993 год. Спигелман направи екстремно провокативна насловна страна за The New Yorker, со што уште еднаш ја демонстрираше својата генијалност. Насловната беше темпирана за "Денот на вљубените", (Св. Валентинајн), и прикажува бакнеж меѓу Евреин - Хасид и Црна девојка (според фризура, со потекло од Карибите), во време кога во New York се случуваа изразито насилни конфликти меѓу Хасидите и Црнциите од Бруклин. Реакцијата на насловната беше бурна, и од страна на Евреите и од страна на Црнциите, сите сметаа дека се длабоко навредени. (п. п)

Можноста за тој вид на намерна провокација е нешто што Raw не би го дозволил, едноставно затоа што...

...неговите читатели се посебни.

Да. Баш така.

Тоа е веројатно вистина. Затоа велам дека постои свесност за публиката на некое ниво, некоја претпоставка за комплицираноста на публиката на Raw, што не можам автоматски да ја претпоставам за публиката на The New Yorker. Мислам, ја сметав оваа насловна за пакосна месијанска слика. Но, на истиот начин, како во старите времиња, еден ловец може да нацрта успешен лов на бизони на уидот, со надеж дека тој ќе се реализира. Овде има метафоричко соединување свесно за невозможност за остварување на тие слики, но и покрај тоа се обидува да ги надмине специфичните тешкотии за да создаде слика на, да речеме, лавови и јагниња како лежат заедно.



Кој видел лав како лежи со јагне, така насилно рушејќи едно табу?

И јагнињата веројатно идејата за лавови и јагниња како лежат заедно би ја сметале за нарушување на тоа табу, пред да станат јагнешко. Бев свесен дека табуто е прекршено, но беше интересно тоа што е толку тешко да се лоцира каде точно е табуто. Ја споменахте *“Наџијаџа”*, во која ги опишав одговорите. Washington и The New York Times, мислам, ја протолкуваа сликата многу различно, едниот ги опиша усните на евреинот како “ласцивни”, а другиот како “претерано стегнати” - што индицира дека проблемот не е таму каде што тие го лоцираа, бидејќи не сум можел да ги нацртам усните истовремено и такви и такви. Моја ограниченост. Можеби проблемот е дали евреинот воопшто има усни.

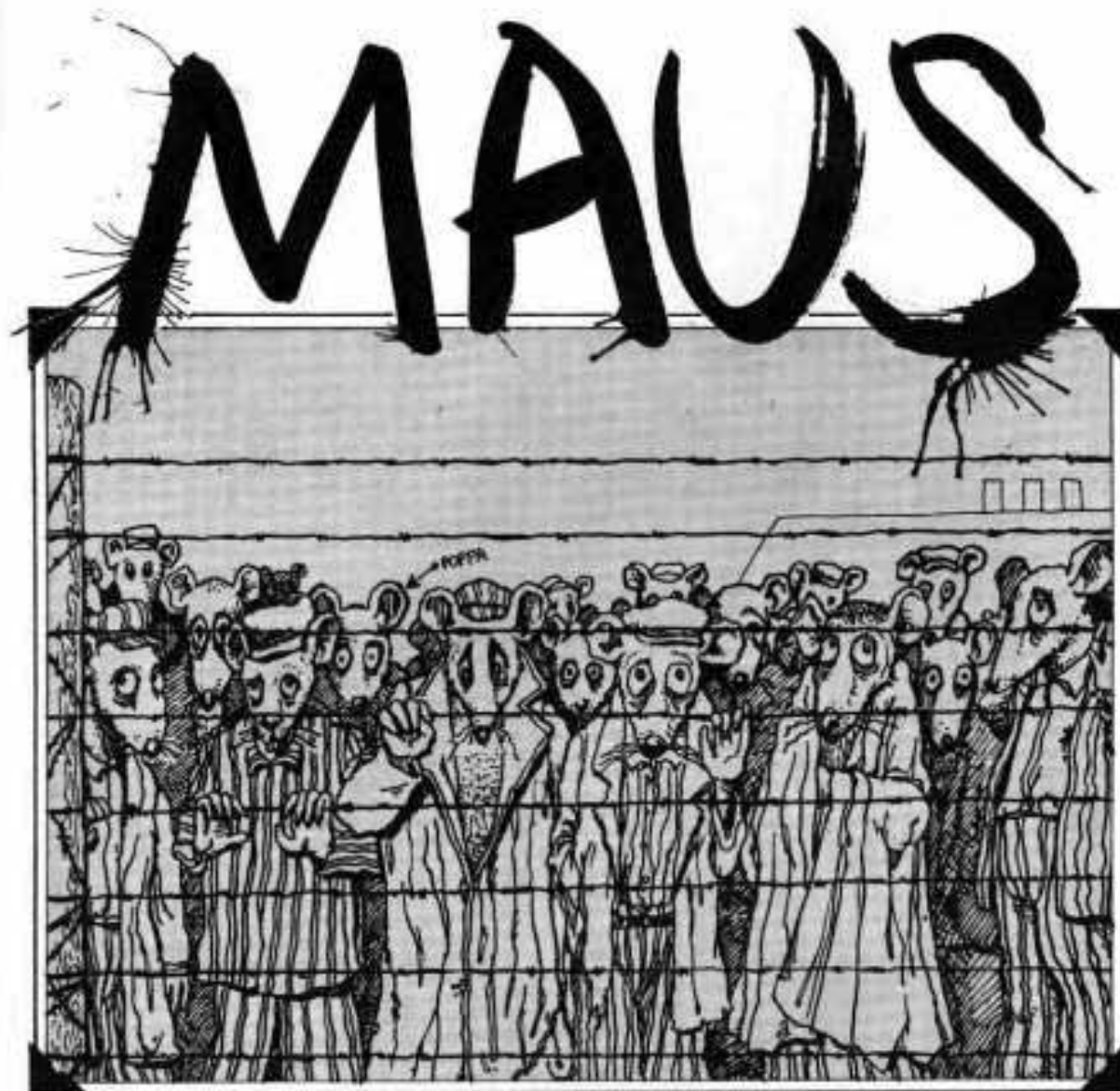
Размислувате ли за други “романсиерски” проекти налик на Маус?

Имате проблем, ако е тоа воопшто проблем, да следите што во моментот сè уште стои како оригинална работа?

Оф, после Маус е тешко да се продолжи. Каде и да одам, ќе имам 250 кг. Мауси кои ме душкаат, тоа е вистина. Од друга страна, претставата продолжува. Дури и *Диваџа забава* е нешто сосема различно, за тоа сум потполно свесен. Таа е декоративна, нема трајна социјална вредност, тешко дека ќе се најде Евреин во приказната. Таа е нешто друго.

Barry Schwabsky: Art Press, september, 1994

превод: Венка Симовска



ЛОКАЛНА СЦЕНА

Павел Попов МАРГИНАЛИЈА ЗА ЕДНА ТРИЈАДА

Павел Попов на Темплум-фановите им е познат како преведувач од руски на книгите Руска “алтернативна” проза и Владимир Набоков, Поезија. Освен тоа - и сега во тоа можете и да се уверите - Павел е еден од ретките македонски истражувачи на словенската митологија и компаратистика. Но, покрај знаењето Павел во себе поседува и една чудна, делумно бизарна нота, што неговите “есеи” ги прави за нијанса поинтригантни.

Во митологијата на Индијанците од Северна Америка постои циклус од митови, сврзани со јунакот “Црвена глава” (веќе според бојата на неговата коса - лисеста); *нашаму сѝ. К. Леви Сѝрос “Митологикиѝе”*.

Племето Blackfoot: девојката се обидува да се омажи со Црвената глава, во што и успева благодарение на своите магични помошници; но истата девојка го послуша советот на јазовецот и го убива Црвената глава на спиење.

Племето Crow: момчето ја бара раката на девојката, која ја дава својата согласност под услов идниот младоженец да ја донесе косата на Црвената глава; момчето поаѓа на пат, со помош на магичните помошници успева да му се приближи на Црвената глава и да се омажи со него - откако ќе се престори во “девојка”; момчето го убива Црвената глава и му ја одзема косата по што може да се ожени со саканата девојка.

Племињата Arapaño и Kiowa: убав и мрзелив младич не сака да се буди рано наутро; да може да спие колку сака тој треба да убие неколку канибали со лисеста (црвена) боја на косата; на сцена повторно стапуваат магичните помошници со чија помош младичот ги убива канибалите и сега е слободен да спие до доцна.

Со целиот циклус на митовите сврзани со Црвената глава, истиот тој Црвената глава се наоѓа во неутрална положба во однос кон останатите ликови на митот: тој не е магичен помошник, не го движи дејствието, далеку е да биде од главните протагонисти. Неговата улога е улогата на насилната жртва:

- сврзана со определената промена на социјалната положба на главните ликови на митот (rites de passage според Ван Генеп);

- сврзана со некои сосем прагматични прашања.

Црвената глава е “ниту ваму, ниту таму”, од него се одзема најбитното - скалпот со црвената боја: неопходно насилство во ритуалната практика.

Чандоџа упанишада:

“Црвената боја на горечкиот оган е бојата на огнот, белата боја на огнот е бојата на водата, црната боја на огнот е бојата на земјата. (...) Вистина се само трите бои (или облици).” Натому, под истиот систем на трите бои: црвено, бело и црно - се споменува сонцето, месечината и секавицата (молњата). Најбитните небесни појави заедно со молњата и горечкиот оган (како медијатори) се вклопени во тријадата црвено, бело, црно и натаму Упанишадата вели:

“Старите кои го знаеле ова, го рекле истото (...) Благодарение на трите бои, тие знаеле сè.

За сè што било црвено тие знаеле дека ја има бојата на огнот, за сè што било бело знаеле дека ја има бојата на водата, за сè што било црно, тие знаеле дека ја има бојата на земјата. За сè што било непознато, тие знаеле дека е некоја смеса од овие три нешта”.

Црвеното - белото - црното како основна компонента во составот на светот (?):

Во културата на Тера Амата (ок. 23.000 год п.н.е.) е забележана истата тријада со потврдена сакралност во таа култура и карактеристична (не само на визуелен план, од аспект на впечатливоста на боите во оваа комбинација) сосем можно, за homo sapiens воопшто, што делумно се потврдува со сликарството на горниот палеолит; освен тоа: некои римски обреди, во кои на боговите од трите видови им се жртвуваат животни со црвена, бела и црна боја на крзното; некои хетитски ритуали за повикување на духови (духовите се појавуваат од црвениот, белиот и синиот пат).

куса забелешка: модро - сино - плаво:

Словенското “модар” генетски корелира со литовското *madaras* со значење на “нешто валкано, нечистотија”. Нечистотијата се собира под ноктите и одовде: “Колку црното под ноктите” - во значење на некое мошне мало количество, но во јужнословенската екумена фразеологизмот се појавува во мошне скратен облик: “нокот” или “црно”; во делот од западното словенско население квантитативната вредност на црното под ноктите преминува во експресивно-квалитативна оценка: кој има црно под ноктите, тој има грев на душата. Напоредно со ова, на северот од Русија се задржа и замената црно - сино: “сино под ноктите” со натамошната разработка на “сино” во сосем специфичното значење на валкано, правливо и.т.н. Освен тоа, во знак на жалење по покојникот, темната сина облека честопати ја заменува (пропишаната) црна. Синото е постојаниот епитет на морето: “сино море” - да, но хипотетски: “модро море” или “плаво море” - едноставно, не звучи. Впрочем, старото грчко име на Црното море - Pontos ахеѝнос сосем наведува на мисла за “прекуморското” потекло на терминот: Pontos ахеѝнос во буквално значење е - Сино море (веројатна е иранската компонента на името). Индоевропското потекло на “плаво” е несомнено, како што е несомнена и двојноста: “плаво” како бојата на морската површина и “плаво” како бојата на зрелото жито - плава коса т.е. коса со боја на зрелото жито. Односот плаво - плаво е однос меѓу germ. *blau* наспроти латинското *flavus*: германскиот термин ја означува токму бојата на морската површина, додека латинскиот ја означува бојата на зрелото жито. Накрај, “плаво” е етноним: во ст. рус. летописи е забележан етнонимот “Половци” - веројатно, Кумани (Хазари?)

мала меѓуигра со знамињата на народите

Знамиња со сина, бела и црвена боја (во различен редослед) имаат следниве словенски држави:

Русија, Чешка, Словачка, Словенија, Хрватска, Србија, Црна Гора. Знамиња во кои едната боја недостига или е заменета со друга: Полска (црвено-бело, недостига сината); Белорусија (црвено-бело-црвено, недостига сината); Украина (сино-жолто: жолтата боја е гранична вредност и на белата, и на црвената боја - затоа не може да се рече дека некоја боја недостига, напротив); Бугарија (бело-црвено-зелено: сината е заменета со зелената, која е повторно некаква си гранична вредност на сината: тоа е токму бојата на морето/плодноста). Знамињата на државите населени со словенско население гравитираат кон тријадата сино-бело-црвено која секако, се пројавува во различен облик/редослед на боите. Исклучок од правилото: Македонија и Босна и Херцеговина, во кои (во обете држави) несловенскиот фактор има мошне силно влијание во формирањето на знамето како државен знак.

малку географија

Најистакнат пример:

Во картите на фра Мауро (ум. во Венеција во 1457) се говори за Russia Bianca, Russia rosa, Russia nera; то-ест, за Бела Русија, Црвена Русија и Црна Русија. Овие карти ги разгледуваше своевременио, Кноблех во контекст на односите меѓу Русија и Византија; тој вели дека терминот Russia rosa посочува на врска меѓу источното словенско населено подрачје и Константинопол како центар на православното христијанство. Кноблех се засниваше врз изразот Kizil alma (“црвено јабољко”) со кој Куманите ги означува христијанските цркви и адекватно, градови. Што е до Russia Bianca Кноблех тврди дека станува збор за делот од словенската екумена, кој се наоѓа на Запад (географски) и кој (во тоа време) се уште не го беше прифатил христијанството (можно е, сосем коректна мисла: постојат сведоштва за “бел” во смисла “западен” применливо кон Хрватите, кои навистина географски се наоѓаа далеку позападно од Киев како центар на Русија и Константинопол како центар на Православието). Северната Русија е Russia nera, Црна Русија - земја на мракот, во која ноќта трае половина година.

Односот црно-бело во географски план го посочува односот на северот и југот, при што белото може да стане црвено: белото е светлина, црвеното е топлина што се изедначува со денот, версус црното како ноќта. Затоа и во централна Азија: пустините Каракум (“Црн песок”) и Кизилкум (“Црвен песок”) - дали тоа е само бојата на песокот или точна географска определба на местото на пустината на макрокартата? Незалуд Фазлалах Рашид ад-Дин во својата “Огуз - нама” вели:

“Кил-барак е земја во темната (т.е. северна) страна на светот, (во нејзина близина се наоѓа) границата на Кара Хулун, то-ест Земјата на мракот”.

Андреј Бели, боите и малку теософија (I)

“Бог е светлината и нема во него никаква темнина”. Светлината се разликува од боите што ги содржи. Бојата е светлина која во некаков однос е ограничена со темнината, одовде и произлегува феноменалноста на бојата. Бесконечноста може да биде симболизирана со бесконечноста на боите што го сочинуваат зракот на белата светлина. (...) Ако белата боја е симбол на отелотворената целина на битието, тогаш црната боја е симбол на хаосот, на небитието. Црната боја феноменално го определува злото како начело што ја нарушува целината на битието, кое на битието му дава призрачен карактер”.

Андреј Бели, боите и малку теософија (II)

“Сивата боја се создава во односот меѓу црната и белата и дотолку повеќе можната за нас определба на злото се состои во релативната средина и

двосмисленост (подвлеков јас). Реалното делување на злото го осознаваме од карактерот на сивата боја, тоа делување се состои во доведувањето до суштина на односите без актери. Логиката на таа просечност (и.т.н., и.т.н.) Зракот на вечната светлина ја покажува вистинската нијанса на оваа сивост. Во сите романи на Достоевски се сретнуваат “нечистите” крчки во кои се водат најбитните, апстрактни и страшни разговори меѓу главните ликови за најновите судбини на руската и на космичката историја. И се чувствува дека токму пошлоста и сивилото на овој лакејски смердјаковски мизансцен им придава на разговорите особен блесок, како небото пред ударот на молњата (..) Одненадеж, се се обојува со огнениот блесок на црвеното. Од физиката е позната особината на белиот зрак да се обојува црвено, со поминувањето низ запрашената полипроуирна средина со извесна густина и дебелина. Во односот на белиот зрак кон сивата средина се создава впечатокот на црвената.

Андреј Бели, боите и малку теософија (III)

“Релативноста на црвената боја е своевидно теософско откритие. Овде, непријателот се покажува во последната достапна суштина, во црвено-крвавата боја на пеколниот оган: “Ете го големиот црвен змеј со седум глави и десет рогови”. Пророкот Исаија: “Ако вашите гревови бидат како црвеното, ќе ги обелам како снег”. Во црвеното, слеани се ужасот на огнот и трновиот венец на мачеништвото. Незалуд Исус слегуваше во Пеколот, во црвеното, за низ борба да го ослободи патот, слободен за сите”. (“Светите бои” во “Арабеските”)

малку физика, малку метафизика

Постои строго определена и сосем јасно изразена тенденција кај индоевропските (и не само индоевропските) народи, за свети бои да ги одбираат токму оние бои, чијашто бранова должина - ѝ не ја надминува брановата должина на зелената светлина. Тоа е: кругот на жолтата боја, портокаловата, црвената и виолетовата боја како универзална форма на пројавата/појавата на светото, божественото, апсолутно трансценденталното. Оваа тенденција дава интересна можност за разгледување на зелената боја која боја на состојба “пред светлоста”, на невиноста (младоста): спореди лат. *virgo* “девица” со *viridis* “зелено”. и накрај: во виното (можеби) е вистината

Можеби е чудна игра на случајот, што токму виното како мошне стар ритуален и оргијастички напиток ја има поделбата на: црвено, бело и црно вино - иако самата таа поделба е во извесна мера условна, таа сепак останува интересна како факт или како случајно совпаѓање.

Павел Попов

МАРГИНАЛИИ ЗА ВРЕМЕТО

= праволиниско време =

Праволиниското време не зависи од човекот, тоа започна да тече од Биг Бенг наваму - гарантен рок на целокупниот космос, секако со Ајнштајнови исклучоци и модификации, кои не ја исклучуваат основната специфика за праволиниското време: невозможността човекот да има некакво влијание врз него. Затоа го оставаме да си тече во некој свој (некаков?) ред.

= циклично време =

Ова време започнува од моментот, кога громовникот Indra го уби својот противник, змејот Vritra - во термините на IE митологијата: момент, од кого започна првиот вител на цикличното (кружно) време. Веќе и самиот поим време verito постојано се сврзува со поимите вртење, вретено, врата, воопшто: кружно движење околу една оска, со што се формира единствено семантичко поле. Но што беше пред громовникот да го убие својот противник, пред митолошкиот Биг Бенг? Во тоа не-време постоеше не-ред, во кој Митра/Варуна во почетокот, воспостави ред за подоцна од тоа пра-време (Ur-Zeit) да се формира човековото време. Во суштина, секој IE ритуал (обред) претставува враќање кон максималниот скрален чин, воспоставувањето на поредокот во максимално скралниот момент, чин по кој лошо појдените нешта се враќаат во нормала, или воопшто земено, тоа е

= една сосем божествена активност =

Прагматичноста на ритуалот ја определува неговата централна положба во човековиот живот и се вкоренува во тоа, што со негова помош се решава основната задача - гаранција на преживувањето на колективот... Ритуалот е прагматичен пред се, затоа што тој претставува главна операција за зачувувањето на "својот" (мој, на нашата заедница) космос, за негово управување и регулација, за негова контрола... Само во ритуалот се постигнува доживувањето на целовитоста на битието и целовитоста на сознанието за него, што наведува на идејата за божественото како носител на тој благодет... (В. Н. Тојоров)

Во "Ритуалот на Старата жена Tunnari" (хетски ритуали, KUB XXIV, 9, I) се вели меѓу другото: ... (старата жена ја преде волнената нишка): кој и да го маѓепса овој човек и го стори жолт-зелен hahlah hiskit сега јас ја тргнувам оваа магија и му го враќам тоа жолто-зелено на неговиот господар".

= За што се работи? =

Вртењето на вретеното на Старата жена е вртењето на “времетраењето” на магијата, штом предивото (времето во кое магијата е делотворна) заврши, вретеното престанува да се врти, времето (на магијата) одмина и таа може да се тргне од магепсникот. Значи магепсаноста е само прашање на времето - буквално; тоа е минлив момент.

= Момент =

М. претставува разлика меѓу (најчесто) синхронизираниот тек на праволиниското (космичко, “научно”, објективно и.т.н.) време: допирна “точка” (“точка” во наводници, затоа што најчесто моментот на бездимензионална точка од геометријата) на тангентата на првото време со кружницата на второто време. Димензиите на моментот се сосем различни, така на пример, моментот на создавањето на светот во Библијата трае шест (човечки ли? Божји ли? земни ли?) дена, сосем на ист начин како што објективно не се точни изразите: “еден човечки век” - кој не трае стотина свртувања на Земјата околу Сонцето; - “уф, колку беше долг денот” - кој не потраја подолго од пропишаните 24 часа и цела низа останати изрази и фразеологизми, сврзани со индивидуалните сфаќања на времето. Впрочем, кога се работи за времето, се чини дека не постои ниту еден доволно прецизен исказ во јазикот, со кој строго би се дефинирале границите на различните индивидуални временски моменти.

= моменти и инструменти =

До XX век или поточно до појавата на Ајнштајн и неговата Општа теорија на релативитетот, со која се утврдува праволиниското време како конституент на космосот и на човековото битие воопшто, сите мерни инструменти за времето имаа кружна форма: почнувајќи од римските солариуми, преку песочните часовници кои се в р т е а околу својата оска и завршувајќи со прочуените јајца-часовници на Фаберже (јајце: форма со неверојатно богати митолошки асоцијации). Со појавата и со развитокот на Ајнштајновата теорија, започнаа да се појавуваат мерни инструменти за времето со најразлична форма - времето престана да се сфаќа како појава со кружен облик, што и се одрази во дизајнот на часовниците. (Впрочем, појавата и ширењето на компјутерите-сметачи придонесе - се совпадна? - со појавата на часовници со бројки наместо бројчаник: следно ново влијание).

= обид за одговор =

Зашто времето е циклично?" ...Луѓето велеа дека сите вредности се срушени; но, во мене се разбуди вечноста, таа оживеа и ги бараше своите права... Таа вечност слезе од небото, ни се лепеше за образите, за рацете, за стомаците и накрај, не закопа. Каква проклета работа беше таа!" (*Мишима, "Златниот ѝавилјон"*)

За далекуисточните народи (Зен), вечноста е посакувана- за ИЕ народи, вечноста е проклетство, пекол - стравот од бесконечното пеколно измачување ја породил претставата за времето како циклична појава, првите се стремат во вечноста, вторите се стремат надвор од вечноста - а во суштина, се движат по истата патека, кружна, само во спротивни насоки.

= еден сосем пристоен модел на времето =

секако се бројаниците. Да потсетиме: на нишка се нанижани зрна (чиј број е различен), тие се неопходниот атрибут во многу дејствија сврзани со различните богослужби (христијанство, ислам и.т.н.) и нивните корисници се најчесто, сакрално одбележани особи - свештеници, ации и слично. Во текот на дејствието, особата - корисник на бројаниците одвојува едно по едно зрно (на пример: едно зрно одговара на една молитва или на една реченица од молитвата, то-ест едно зрно претставува еден временски момент) додека не дојде до последното, кога дејствието започнува со повторувањето - веќе во новиот круг или подобро речено, вител на времето.

Етимолошката анализа на поимот "бројаници" не дава резултати, освен можеби според развојната линија:

изброено

подредено

осветено - броењето претставува составен дел од многуте ритуали, а рускиот назив за "бројаници" - "четки" (се чита: чотки) со игра на созвучја "чет" од првиот збор со "чет" - парен потсетува имено на броење: пар - непар. Се што е изброено, е подредено; се што е подредено суштински е осветено, затоа што во подреденото (со корен: ред - ист корен како во *rita* - "ритуал, обред") не може да постои ентропијата на не-редот - хаосот. Како и да е, корисникот на бројаниците го брои - времето, го разделува истото на моменти кои подоцна ги составува во целина - акт на креација, творештво, создавање.

= момент за спомен =

е сувенирот како предмет. Ако се елиминира секоја друга функција на сувенирот (естетска, идеолошка, психолошка и.т.н.), сувенирот претставува најчисто отелотворување на времето и местото воедно.

Дури и повеќе од тоа, честопати врз сувенирот се бележи имено времето на стекнувањето на истиот (што ретко кога е случај со предмети, кои ја немаат таа намена). Оваа “временска” знаковна функција на сувенирот се проширува врз секој предмет - објект, кој (за мене) означува еден момент - макар тоа да е посвета на некоја книга, то-ест нешто што не мора да има материјална вредност и израз (како следниот натпис: 21 февруари, на пример). Целта на сувенирот е да предизвика идентично расположение (сеќавање, емоција...) како и “првиот пат” и затоа неговата вредност е материјално немерлива.

= времето на предметот =

“... Континуитетот на нашиот живот се одржува така, што е окружен со цврстата состојба на супстанцата на времето, кое траеше извесен период. Да ја земеме за пример малата фиока, која столарот ја направи за потребите на некое домаќинство. По извесно време, вистинскиот облик на таа фиока е надминат и како што ќе одминат децениите и вековите, нам ни се чини дека времето се стврдна и го зазеде тој облик. Еден определен мал простор, кој во почетокот беше заземен од определениот предмет сега го зазема стврднатото време. Во суштина, тој стана инкарнација на дух од извесен вид” (*Мишима, повторено*)

= центарот на кружницата на времето - можна појава на центарот на светот во неговите различни пројави: светското дрво, аџис мунд; околу која се врши ротацијата на времето =

Синиша Горњак МЕДИТАЦИЈЕ ХВАТАЧА ВАЗДУХА

Скопје доби нов интересен жител (Синиша Горњак е роден 1969. во Нови Сад, а поради познатите причини веќе две години живее во Скопје), а македонската млада поезија добива (наистина, на туѓ јазик, но добива!) еден нешто поинаков импулс, еден така, тивок бочен ветер во тие прилично издишани едра, еден здив во кој далечно се чувствуваат сличности, сите оние посредни и непосредни ужаси што ги проживувавме (проживуваа), и кои дури допрва ќе треба да ги разбираме и сублимираме. А тоа нам - било како на личности, било гледано низ една колективна, "македонска" призма, токму за да фатиме контакт со тој фантом на идентитет каков и да е и каде и да е, кој едновременно е и нашиот најголем култ и најголем страв - ни е повеќе од потребно.

Аббе Бузони (од рецензијата за Темплум-книгата)

ДОДАТОК КОН "МЕДИТАЦИЈЕ" (еден од многуте можни)

"Медитациите" траат во замрзнатите моменти, издвоени од налудничавиот тек на времето, оставени настрана, тешки, јасни, голи како човечка коска. Осудени на не-време тие го творат монолитното јадро на перцепцијата на внатрешното, обложено со мекото, треперливо сало на мојата креативност. Како канцерозни, паразитски клетки ја напаѓаат (не) стварноста, се дебелат со нејзиното летаргично месо и (не)стварноста полека издишува. Остануваат некои зборови, слики, бескрајното чекање на нешто (чувствувааш?) неизбежно, нечие доаѓање, увонење на телефонот, адреналин, будењето на мрачниот увер, убиство на времето, ненадејно отворање на вратата... остануваат валканобелите уидови обременети со тишина, ги голтаат погледите и те оставаат самиот на себеси, безброј прашиности утра кога се откажуваш од својата НАМЕРА, а стакленото око ти го нацелало грбот, подготвено да го испука бесмислениот истрел... остануваат меките, пренатални допири на темнината, ококорените, црни пукнатини на времето меѓу скаменетите бранови на празнината, пополноќните прошетки низ мртвиот град и она скокотливо чувство на необјаслива слобода што ја чувствувааш додека чекориш по пустите улици (стариот Витмен тоа чувство го знаеше подобро од мене)... остануваат порозни делови од едно филтрирано сеќавање. Максимиот

самоубиствен сатори еден дождлив понеделник, 34 таблети за спиење право во спознанието на не-будењето. Два дена подоцна, на погребот, стојам во толпата чувствувајќи се напуштен, дури и измамнички предаден. Додека минувам крај гробот, фрлам еден примерок на Бардо Тодол во него. “Теснотијата ми налегнала врз кревкиот грб”... Марсовата хероинска екстаза на паднат анѓал (го викавме Марс поради истоимените чоколадца кои просто извираа од неговите џебови) и сите картонски ликови нанижани на гнилиот конец на заборавот и зафрлени во криогенските бунари на сеќавањето... и, да... останува старото напукнато огледало коешто одразува празна лушпа, или еден фаќач на воздух во треперлив скок преку бездната на небитното. И додека канцерозните клетки на “медитациите” бавно го убиваат пивтиестото месо на (не)стварноста, иднината е само низа на трошни црвоточни денови, а сегашноста полузадушено се превиткува во пајаковата мрежа на минатото, јас останувам да плувам внатре себеси низ правливите патеки на ништото, отсликувајќи ја бескрајната космичка празнина.

ZABORAVLJEN SEBI

II

bih: vidim dalje
od drugih
tebe zaboravljam sebe

odlepim se sa prozora
pa se vratim
noć me neda

onjušim vazduh
gustinom mi struji
kroz nozdrve
začuden
da sam bio tamo
kuda treba da idem

tebi zaboravljen sebi

biću: hodam kroz
dodire
negde bruji uzdah
ili beše
jauk

plafon mi srče teme
žudno mi beli vlasi
moja jazbina
me ne mili
noću je drugo
rasplinem se u tišini

i dalje
pupčanom vrpcom mesto opasača
i još dalje

tebi zaboravljen sebi
negde sam ostao

III

prestaću: neko viknu
 pogrdi
 pogrbi me
 srce mi zgnječi
 namreška mi drhtavu kožu

 sad samo ponekad udahnem
 ne izdahnem
 već sam bio tamo
 kuda sam trebao da odem
 i dalje
 praznim umom mesto torbe
 i još dalje
tebi zaboravljen sebi

 negde sam ostao
 oduvek sam bio

DOGOD SAM GODOG

Da li sluzavi ispljuvak narednih
dana, ogledalo posuvraćeno žutim
zubima ili umilno kevtanje pasje
duše beše bliže nego sama pomisao
garotirana crnom slutnjom
prepodobnog raba božjeg mene

Dogod sam sužanj nisam

TV ROBLJE

Slikom načet svaki
kao i prethodni
nahrani urušavanje stvarnosti

Svojim letargičnim mesom
praznim putem um naj(t)eži

4:10 A.M.

Pomislim:
 snažno izražen
 kroz vrisak

 prazninom odjekujem

DOVRŠAVANJE

Ravno iz praznog
(zategnem kožu)
urokljivim jecajem
kroz prozirno lice orgazma
širok mi trag

nikud odlazim
prevrnem (ili) istrulim
(beše?) sebe
dovršim iz mene

Атанасовски Горанчо

ПЕСНИ

Г. Атанасовски е млад поет и ова му е прво објавување; неговата поезија има одредени слабости, но нејзината вредност се состои во снажниот и автентичен бес и револт, во прилично неартикулирана форма толку карактеристичен за помладите скопјани.

Во

Во овој миг ќе ве разбудам
и сонливи ќе ве одведам
на избиралиштето на шутови
со изрезбани глави
Во печатени мозоци
да бидете среќни
во лајна и блуежи.

Јас не сум

Јас не сум
уште една алка во синцирот
Јас не сум
уште една капка во океанот
Јас не сум
уште една тула во уидот
Јас не ја барам смислата на животот
Јас не ги барам идеалите
Јас не сум
осуден да живеам за да умрам
јас умирам за да живеам!

Излез од лавиринтот

Судрување со гордиот немир
борба со двојната острица
Посегање по својата совест
Излез од лавиринтот
Својственост на судирот
Можност за одбирање
Посегање по својата мисла
Излез од лавиринтот
Бегање од сивиот ден
Уживање во длабочините
Посегање по својата суета
Излез од лавиринтот
Чувство на безнадежност
желба за неограниченост
Посегање по својот живот
излез од лавиринтот.

Бегство

Својствениот допир на медузата
Предизвикот на фиктивниот молк
изгубеност во своите мечти.
Последен воз до светлиот уид
се случува да ја промашиш станицата
тоа е дел од неоформеноста
сладок е крајот кога го нема
добро е да имаш сопствена бездна
а немоќта да ја криеш во џебот
секогаш е денот посветол од сонцето
држи во преградка две птици
едната го носи гласот на стихот
другата е само обична птица
Два дена го сонувам патот
дел од него е покриен со сомот
дел се губи во празнината
своглаво го напуштам празниот стол
на него останува мојата трага
мирис на изгубеност во етерот
чуден е овој глас.

На средина

Месечината е далеку
Сонцето уште подалеку
јас сум негде на средината
повеќе кон темнината.
Над мене се увездите
Под мене бездната
јас сум негде на средината
повеќе кон темнината
Над мене е небото
Под мене е земјата
Јас сум негде на средината
повеќе кон темнината
Над мене е сонот
под мене реалноста
јас сум негде на средината
повеќе кон темнината
Разбудете ме!

Имагинативна стварност

Со себе носам бури и насмевки
спротивности кои немаат значење
Верувам во лажни вистини
и дозволувам да бидам шут
Би создавал нашминкани прасиња
но тие се раѓаат такви
имаат стаклени очи, памучни уши
и дрвени нозе.
Сум градел и поинакви долини
преплавени со отсечени јазици
пробиени ушни тапанчиња
распукани черепи и истурени мозоци
Сето тоа го најдов наоколу
Во мојот, Во твојот, Во било чиј град
среде парковите без трева и земја
среде згради и улици од бетон и асфалт.

Далеку

Далеку од вистината
Далеку од светот
Длабоко во земјата
Длабоко во бунарот
Доцна е за прашања
Доцна е за исправки
Денот завршува
Денот е последен
Доста залажувања
Доста неми говори
Дојде како сенка
Дојде за да избега
Држи оган во рацете
Држи нескротлив ветар
Дел од него исчезнува
Дел за празни верувања
Далеку го носи патот
Далеку ќе бие увоното.

Денес

Сакате да сте искри разиграни над жарот?
“Трчаме” низ полето незнаејќи го правецот и насоката
“Играме” на килимот исполнет со страв и стрес
“Ние” чувствуваме потреба по скалила и врвови
“Сакаме” само да погледнеме и да се видиме разиграни над рулетот
Додека топчето застанува над нулата и банката собира сè
Да бидеме војници во непостоечки војни
Работници и питачи во ред за дневни потреби
деца занесени во “фантастичниот” свет на игрите
птици со врзани крилја во железни стеги
ланци на вратот и пропишани норми.
“Сакаме” само да заспиеме и да се разбудиме во истиот кревет
крај нас убавица без наметка со еден збор во усните
FUCK!?
Да ги имитираме животните како се требат
Борба за простор и идиличен мир
“Сакаме” богатство, слава, “безгрижен живот”
да пливаме во просторот и збираме поени за рејтингот
А на крај
Родител сум, горд сум? Зар? Запознај се?!



Велот на морализаторството и сензационалистичките прилози по разните медиуми направија информациите за дрогите и ризикот што тие го носат со себе да станат достапни како за родителите така и за нивните корисници. Слоганот “Едноставно речете не” не е баш едноставен одговор за проблемот на дрогите, посебно кога толку многу луѓе велат *ga*. Во овој број пренесуваме една интересна енциклопедија од британскиот часопис Time Out.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА ДРОГИ

АЛКОХОЛ (ALCOHOL)

Форма: течна. Алкохолните пијалоци главно се состојат од вода и етил алкохол (или етанол) кој се добива со ферментација на овошје, зеленчук и житарици. Дури и жестоките пијалоци што се најсилни алкохолни пијалоци, содржат околу 50% вода. Алкохолот што се произведува од дрво (метил алкохолот) се користи во некои жестоки пијалоци и за медицинска употреба.

Времетраење на дејството: неколку часа, во зависност од дозата.

Законски статус: да се дава алкохол на деца под пет години е казниво по закон. Во Северна Ирска младите под 18 години имаат забрана да престојуваат на места кадешто се точи алкохол, додека во Британија оние над 14 можат да влезат, но не и да консумираат алкохол, сè додека не станат полнолетни. Пијанството на јавни места се казнува па и тогаш кога се во прашање овластени простории, исто како и нарушувањето на јавниот ред и мир и возењето во пијана состојба. Алкохолот не е дозволен во возови, автобуси и минибуси кои одат на спортски настани и на места кои се посебно заштитени со законот; во Ковентри (Coventry), на пример, забрането е консумирањето на алкохол на отворени јавни места.

Историја: традицијата на пиење вино и пиво во Велика Британија се негувала со векови. Во 1945 год., е донесен акт според кој судот добил право да ги затвори местата каде што се точело пиво и коишто често биле поврзани со политичка агитација. Во доцните години на деветнаесеттиот век и почетокот на дваесеттиот, алкохолот не бил достапен за младите генерации. Рестрикцијата била воведена за да ја спречи штетата што пиењето можело да ѝ ја нанесе на воената индустрија. Денес 90% од возрасната популација консумира алкохол и, покрај забраната со закон, познато е дека 60% од децата помеѓу 13 и 17 год. купуваат алкохол, и околу една третина од истата група консумираат алкохол барем еднаш неделно, иако се работи за мали количества и дома. Според правилата за рекламирање, забрането е рекламирањето на жестоките пијалоци, како и рекламите наменети за младите кои во себе носат пораки кои го поврзуваат пиењето со возење кола, или кои поттикнуваат прекумерна употреба на алкохол.

Позитивни искуства: во умерени количества, алкохолот во поголем број случаи прави луѓето да се чувствуваат помалку инхибирани, релаксирани и среќни.

Негативни искуства: алкохолот создава навика која мошне брзо се развива, што значи дека количеството потребно да се постигне саканиот ефект се зголемува. Тешко е да се предвиди ефектот што алкохолот може да го има при краткотрајни употреби. Понекогаш и во мали количества предизвикува агресија и брзи промени на расположението.

Поголеми дози предизвикуваат лоша координација, пречки во говорот, невообичаени екстремни на емоциите и промени во расположението. Во големи количества алкохолот може да предизвика дупло гледање, губење на чувството за рамнотежа и губење на свеста. Мамурлакот се јавува кај оние кои го земаат во неумерени количества. Симптомите се: главоболка, гадење, вознемиреност, анксиозност и дехидрација. Во ефектите при долготрајна и константна употреба, посебно кога станува збор за големи количества, се јавува зависност, пореметувања во функциите на стомакот и црниот дроб, како и оштетувања на мозокот. Алкохолот што се содржи во жестоките пијалоци помешани со метил и оној што се употребува во медицината (првиот е често користен од тешки алкохоличари поради популарните цени) е посебно токсичен, понекогаш предизвикува слепило, кома и смрт.

Совет: обидете се да го одбегнете неумереното пиење, пијте сокови или вода во паузите. Една од главните причини за мамурлакот е дехидрацијата - пиејќи не-алкохолни пијалоци и воопшто многу течност пред и за време на мамурлакот ќе ги ублажите симптомите.

АМФЕТАМИНИ (AMPHETAMINES)

Форма: Главниот вид на уличниот амфетамин е амфетамин сулфат, белкаст прашок (повремено содржи сивкасти или розеникави траги) кој обично се шмрка со цевка или се внесува интравенозно, но исто така се голта (завиткан во хартија од цигари или помешан со пијалок) или се меша со тутун и се пуши. Ретко се наоѓа во Велика Британија, но затоа е доста популарен во Соединетите Држави, посебно на Западното крајбрежје. Метедринот е посилен, бел прашок во нешто покристална форма, кој може да се шмрка, да се внесе интравенозно, да се голта или пуши чист или помешан со тутун во стаклени лулиња - "sucking the dick". Ајс (Ice) е метадрин, од форма на прашок претворен во цврсти кристали кои потоа се пушат.

Времетраење на дејството: До шест часа, во зависност од начинот на земање и од јачината на производот.

Законски статус: Спаѓа во класата Б, со исклучок кога се зема интравенозно; таков пример се капсулите метадрин. Во тој случај спаѓа во класата А.

Историја: Амфетамините се пронајдени од еден германски хемичар во 1887-та година, но за првпат се употребени како назални деконгесенти во дваесеттите години на овој век. Во триесеттите години за првпат беа презентирани во форма на пилули и како средство за инхалација во Соединетите Држави, за наскоро да бидат употребувани рекреативно како освежувачи. Докторите продолжија и понатаму да ги препишуваат слободно, со нив лекувајќи - од разни депресии до диети за добивање во тежина, со што само ја зголемија нивната рекреативна употреба, посебно

на амфетамините Дринамил (пурпурни срца или сини), Декседрин (дексијс), и Дурофет (црни бомбардери) кои ги преплавија улиците и црниот пазар. 1964.година, после вревата што ја кренаа медиумите, илегалното поседување на амфетамините стана казниво со закон. Од седумдесеттите години па наваму, амфетамините ретко се добиваат на рецепта, а ретко и кој од уличните амфетамини се фармацевтски произведени. Обично се произведуваат во добро сокриени лаборатории и тоа најчесто од аматери.

Позитивни искуства: Амфетамините го подигаат расположението, ја повишуваат издржливоста (вклучувајќи ја и сексуалната моќ) и ја елиминираат потребата за спиење. Често познати како кокаин на сиромашните, амфетамините се најевтини кикери што воопшто можат да се најдат. Бидејќи спаѓаат во дрогите од класата Б (освен во форма за интравенозна употреба) казните за поседување се помалку строги отколку за поседување на кокаин.

Негативни искуства: Дури и во мали количества, амфетамините го забрзуваат пулсот и крвниот притисок и можат да предизвикаат екстремна вознемиреност, претерана осетливост, нервоза, импотенција и во некои случаи, делириум, паника, халуцинации и чувство на прогонување (амфетаминска психоза). Иако после употребата на една доза ефектите траат од три до четири часа, корисниците можат да се чувствуваат исцрпено, уморно и депресивно во следните неколку дена. Како последица од долготрајната употреба се јавува зависност и толеранција (корисниците се приморани да ја зголемуваат дозата), и во оваа фаза нуспојавите се чест случај. Тие можат да се задржат понекогаш и со месеци после последната употреба. Иако поголем број луѓе кои земаат амфетамини не искусиле сериозни физички последици, освен ако се навистина толку среќни па купиле роба која или е неверојатно чиста или помешана со некоја друга токсична материја, овердоузот е чест случај. Неговите симптоми се: екстремна стимулираност, забрзан пулс или забрзана работа на срцето, остри болки во градниот кош, тешкотии во дишењето, тресење, потење, грчење на мускулите и воопшто вкочанетост. При ваквите симптоми медицинската помош е неопходна. Доста често, амфетамините можат да предизвикаат и сериозни проблеми во работата на срцето.

Совет: Во случај на зголемена анксиозност или престимулираност, не дигајте паника, останете мирни и најдете некој седатив кој ќе го ублажи дејството на амфетаминот. Амфетамин сулфат е многу лесно да се добие (хемиската основа која е потребна се содржи во сите индустриски средства за чистење), и од сите дроги, веројатно е најнечист продукт, обично содржи само 5% до 10% од чистата дрога. Во најголем број случаи се меша со прилично нештетни супстанции, иако повремено се наоѓаат и доста токсични материји. Затоа, ако веќе морате да купите, купете од некој што го познавате или од веќе проверена роба. При интравенозна употреба не користете заеднички игли поради ризик од Сида. За срцеви болни и

за оние со проблеми во крвниот притисок, не се препорачуваат никакви стимуланси.

АМИЛ НИТРИТ (AMYL NITRITE) БУТИЛ НИТРИТ (BUTYL NITRITE)

Називи: поперс, амил.

Форма: течност, се продава во шишенца; се вади капакот и аромата се инхалира низ уста, или, што е почесто, низ нос. Во неа може да се потопат и цигари кои потоа се сушат (најчесто на свеќа), и се пушат, сега со додатна сила. Постои случка во која Стивен Милиган (Steven Miligan), пратеник во Парламентот на Британија, е најден мртов со кеса преку главата и со портокал во уста кој претходно бил натопен во амил.

Времетраење на дејството: до три минути.

Законски статус: сива зона. Иако не е строго легално, не постои успешен случај на кривично гонење за продажба на нитрити, бидејќи проблемот сè уште не е покриен со законот за дроги.

Историја: амил нитритот е откриен 1857-та година, а веќе 1867-та бил употребуван во терапијата на ангина, поради способноста да го намалува притисокот со проширување на крвните садови што ја носат крвта до срцето. Сè уште се употребува со таа цел, иако ретко. Амил што сега најмногу се продава во Британија е послабиот бутил нитрит.

Позитивни искуства: слаба зашеметеност, со чувство на исклученост од светот. Бидејќи е мускул-релаксант, често се употребува меѓу хомосексуалците при анален секс. Но, неговата популарност на геј-сцената опадна, како поради застарениот имиџ и поради лошите нус-појави, така и поради новата дрога која зема сè поголем замав, Екстази. Некои луѓе го земаат амилот во комбинација со Екстази. Тера и на смеење.

Негативни искуства: може да предизвика главоболка и треба строго да се одбегнува од луѓе кои имаат низок крвен притисок, анемија или проблеми со срцето. Ја иритира сензитивната кожа и “гори” кога случајно ќе дојде во допир со носниците. Постојат неколку смртни случаи поврзани со поперсот, но во сите случаи, жртвите или ја пиеле течноста или имале проблеми со срцето. Постојат големи причини да се верува дека амилот е еден од предизвикувачите на канцерогениот *Кајосиев сарком* кај серопозитивните хомосексуалци. Тоа е оттаму што некои од продуктите во нитритот што влијаат на метаболизмот, се канцерогени и поради фактот што, како и повеќето дроги, го ослабнуваат имунолошкиот систем. Врската со сигурност сè уште не е утврдена. Да напоменеме и тоа дека поперсот мириса полошо отколку да сте седнале до некој стар прдлив скитник.

Совет: ако и покрај сè сте решиле да пробате, земете ги предвид советите за крвниот притисок.

БАРБИТУРАТИ (BARBITURATES)

Форма: таблети, пилули, еликсир, инекции.

Времетраење на дејството: од три до шест часа.

Законски статус: се издаваат само на рецепта. Ако се дилаат или произведуваат, односно злоупотребуваат, тогаш се сметаат за илегални и припаѓаат во класата Б.

Историја: барбитуратите се хипноседативи, што значи дека смируваат. Се произведуваат во големи количества од 1903, а станаа широко популарни за рекреативна употреба во шеесетите години; денес се потиснати од други, многу помоќни дроги.

Позитивни искуства: барбитуратите по своите карактеристики се многу слични на алкохолот и затоа често одат заедно во комбинација. Со само една или две таблети се добива чувството на релаксираност.

Негативни искуства: корисниците можат да станат агресивни, напнати или депресивни. Од време на време се губи контролата на говорот и координацијата. Поголеми дози предизвикуваат смртност поради депресија на респираторниот систем. Лесно доаѓа до овердоуз: десетина таблети можат да ве убијат, а ако ги мешате со алкохол доволни се и пет. Интравенозната употреба може да предизвика гноење и гангрена во случај по грешка да се вшприца во артерија. Психолошката зависност е чест случај и наглото прекинување може да предизвика смрт. Тешките зависници се подложни на боледување од пнеумонија и бронхитис.

Бремените жени кои користат барбитурати раѓаат деца со последици. Стручњациите велат дека интравенозната употреба на барбитуратите е најопасен начин на уживање, земајќи ги предвид сите останати дроги.

Совет: внимавајте и немојте никогаш да ги мешате со алкохол, освен ако не сакате да го прекратите животот. При интравенозна употреба немојте да разменуваат игли поради ризик од Сида.

БЕНЗО - ДИАЗЕПИН (BENZO - DIAZEPINES)

Форма: таблети или капсули, со исклучок на темазепамот кој може да се прима интравенозно.

Времетраење на дејството: од три до шест часа.

Законски статус: се издава само на рецепта, сè друго се смета за илегално. Поседувањето без рецепта не е казниво сè додека не се работи за злоупотреба и противзаконско производство.

Историја: најчесто препишувана дрога, околу 16 милиони регистрирани само за 1992 година. Оваа бројка е сепак помала во споредба со 30-те милиони уживатели на бензо-дiazepин регистрирани во 1979-та година.

Позитивни искуства: ви остава чувство на смиреност и релаксираност, но без поголем хај. Со исклучок на Валиумот кој предизвикува чувство на лесна еуфорија.

Негативни искуства: летаргија. Одредени количества можат да

предизвикаат смртоносен овердоуз. Континуираната употреба води до развивање толеранција и зависност, а обидите да се прекине со употреба можат да предизвикаат болест и раздразливост. После редовна употреба, ненадејните прекинувања можат да бидат опасни.

Совет: избегнувајте, особено за време на бременост. При интравенозна употреба немојте да разменуваат игли поради ризик од Сид.

ВОЛШЕБНИ ПЕЧУРКИ (MAGIC MUSHROOMS)

Форма: свежи или исушени печурки кои понекогаш се ставаат во јадење, како во омлет на пример, или од нив се прави чај. Најпопуларниот вид на халуциногена печурка што се наоѓа во Британија, е *Liberti Cup*, која вирее во периодот од Септември до Ноември. Потребни се околу 20 до 30 печурки од овој вид за халуциногено искуство, но затоа, само три или четири се доволни да предизвикаат чувство на еуфорија.

Времетраење на дејството: од четири до девет часа.

Законски статус: законот делумно е во недоумница со оваа дрога.

Поседувањето е легално и покрај тоа што печурките во себе содржат псilocин и псilocибин кои се класифицирани во групата на А дроги. Кривично се гонат само обидите да се дојде до овие дроги. Друг вид на халуциногена печурка е *anapita muscaria* која не е покриена со законот.

Историја: една од најстарите дроги користени за рекреација и која сеуште е популарна, уште пред илјадници години се користела во Азија и Јужна Америка. Често била користена од членовите на племињата како средство за пристап во спиритуалниот свет. Нејзината употреба во Европа зема замав само пред 20 години, отткако почна да се трага по органска алтернатива за ЛСД.

Позитивни искуства: исто како кај ЛСД, со тоа што се јавува интензивирање чувство на радост и напади на смеење.

Негативни искуства: и кај печурките се искусуваат лоши филмови и стомачни проблеми. Но, најголемата опасност лежи во погрешните видови печурки. Постојат неколку вида кои изгледаат идентично со *Liberty Cup* и кои можат да бидат фатални и во помали дози. Шетањето по шуми и собирањето печурки во ладно есенско утро, може да биде многу досадно, посебно ако не најдете ништо.

Совет: види кај ЛСД. Купете книга која ќе ви помогне да ги идентификувате вистинските и избегнувајте ги отровните печурки.

ГХБ

Форма: ГХБ е кратеница за хидроксibuтират и се наоѓа како проуирна безбојна течност во шишенце или капсула.

Времетраење на дејството: до 12 часови, иако се разликува значително во завиност од дозата.

Законски статус: законски, но моментално е на повторно разгледување.

Историја: ГХБ е развиен во Америка како анестетик. Се наоѓа природно како маслена киселина во човековото тело, а исто така, мали количества има и во некои овоштии меѓу кои и гуава. Во осумдесеттите е користен меѓу бодибилдерите како хормонски стимулант за зголемување на масата. Забранет е кога се открило дека употребата предизвикува еуфорија, релаксација, халуцинации и имуност на болка. Ова не ја спречило дрогата да се појави на Калифорниската рејв сцена - дури има и гласини дека оваа дрога е вмешана во смртта на Ривер Феникс.

Позитивни искуства: Еуфорија и релаксација.

Негативни искуства: амнезија, губење на контролата на мускулите и нивно грчење, низок крвен притисок, губење на телесната тежина, вртоглавица, повраќање, проблеми со дишењето и екстремна неконтролирана поспаност. Симптомите на овердоуз се веќе споменати, а можни се и забавувањето на работата на срцето, одземеност, кома и гушење.

Совет: Бидејќи ГХБ се продава во пластични шишенца, тешко е да се регулира дозата. Ако веќе сакате да користите ГХБ, внимавајте од кого купувате.

ЕКСТАЗИ (ECSTASY)

Форма: таблети, понекогаш и во форма на капсули, но капсулите се сомнителни, бидејќи често содржат есид или спид наместо екстази. Неодамна на пазарот се појави и во форма на прашок, чист МДМА (метилендиоксиметамфитамин).

Времетраење на дејството: Во зависност од јачината (чистотата) дејството е од 2 - 8 часа.

Законски статус: дрога од А класа, казните се исти како да ве фатиле со хероин.

Историја: Екстази се прави од МДМА природна супстанција која се наоѓа во одредени оревчести плодови на малајското дрво и во масло од сасафрас. МДМА е произведен во Германија каде за прв пат е откриен неговиот потенцијал како средство за слабеење. Иако е патентиран, никогаш не е влезен во комерцијалното производство, но во седумдесеттите години неговата употреба како помошно средство во психотерапијата, стана тренд во Соединетите Држави.

Позитивни искуства: Како и многу други дроги, ефектот зависи од ситуацијата во која ја употребувате. Многу луѓе поради својството на оваа дрога да дава големи налети на енергија, ја користат како стимуланс за да играат со часови. Други пак, сакаат да ја земаат во помирни ситуации и да уживаат во својството на дрогата за комплетно опуштање на телото и изострувањето на чувството на допир. Поради оваа причина дрогата е доста популарна за земање пред и за време на секс. Нејзиното

релаксирачко својство се развива и во анусот, правејќи дури и најгрубата пенетрација да не предизвика особен бол: чувството на релаксација доаѓа ненадејно, така што повеќето луѓе мораат да седнат кога дрогата ќе го постигне ефектот; оттука и непрегледните редови за сепареа во ноќните клубови. Некои корисници тврдат дека екстази ги прави необично среќни и отворени.

Негативни искуства: намалувањето на инхибициите наведува многу луѓе, особено меѓу хомосексуалците, да заборават да употребат кондом за време на секс, со што се зголемува опасноста од пренесување на вирусот на СИДА. Од оваа причина во Sunday Times излезе контраверзен натпис каде рекреационите дроги како екстази се наведени како еден од важните причинители за ширењето на СИДА-та. Аргументите на овој напис одат до таму што говорат дека инфекцијата со ХИВ не мора да заврши со СИДА, но стилот на живеење кој во себе ја вклучува употребата на вакви дроги и поминување на цели викенди во играње го слабеа имунолошкиот систем. Многу корисници на екстази се жалат на континуирани симптоми на настинка. Иако екстази може да го зголеми уживањето во сексот, преголема количина создава еквивалент на алкохолен замор и ејакулацијата е речиси невозможна дури и при најнасилни обиди на мастурбација. Исто така, земање екстази во подолг временски период (поради тоа што дрогата го намалува апетитот) доведува до губење на телесната тежина. Во ноќните рејв клубови е лесно да се забележат луѓе кои изгледаат како скелети од преголема употреба на оваа дрога. Пошироко гледано, луѓето на екстази имаат обичај многу да дрдорат и можат со саати да ви зборуваат колку бескрајно ве сакаат. Во некои случаи е можно дрогата да индуцира напади на паника, несоница, депресија и бидејќи го зголемува пулсот и крвниот притисок, луѓе кои се осетливи на овие ефекти, сериозно можат да се разболат. По неколку луѓе секоја година умираат од екстази, иако причините за ова сè уште не се сосема јасни. Изгледа дека причините за смртноста се резултат на дехидрација и прегрејување предизвикани од часовите минати во играње во ноќните клубови, иако постои и можност некои луѓе да се алергични на оваа дрога. Некои велат дека односот меѓу бројот на оние што земаат екстази и оние кои умираат од неа не е поголем од односот на фаталните алергични реакции предизвикани од легитимните лекарства. Недостатокот на испитување на подолгосежните последици од екстази оневозможува да се открие дали дрогата има поопасни последици по здравјето.

Совет: Бидете внимателни од кого купувате, а ако е можно обидете се да купувате само од еден дилер. Погрижете се додека сте под дејство на дрогата да земате многу течности и ако сте редовен консумент правете паузи поголеми од една недела за телото да може да закрепне. Ако забележите дека ви се потребни сè повеќе таблети да го постигнете ефектот, не ја зголемувајте дозата, едноставно престанете да земате најмалку неколку недели.

КАНАБИС (CANNABIS)

Форма: канабисот може да се добие во три форми: марихуана, во облик на растение, вклучувајќи ги цветовите на женските растенија (најважната психоактивна состојка во канабисот е ТХЦ или тетрахидроканабинол, која е концентрирана во горниот дел на растението); смола од канабис (или хашиш), компримиран кафеавкаст или црн прашок кој се загрева и дроби при употреба; и многу ретко, канабисово масло, густа, темно кафена, леплива супстанца добиена кога растението ќе се изложи во специјални растворувачи. Се купува спакувана во хартија или пластична фолија и се отстранува со загреан нож. Сите видови можат да се пушат (помешани со тутун или чисти) или да се јадат (најчесто во колачи).

Времетраење на дејството: Околу два часа.

Законски Статус: Класа Б.

Историја: Растението Cannabis Sativa потекнува од Азија, а првобитно е одгледувано од Кинезите. Неговото стебло долго време било користено за производство на јачиња, плетени облеки од грубо платно, а неговите семки, кога ќе се истолчат, се употребувале за производство на сапун, боја, и во кулинарството како масло. Поради прилагодливоста на растението и можноста да расте на места со тропска и умерена клима, растението брзо се раширило од Азија во Европа. Се претпоставува дека во Северна Америка го донеле Шпанците. Западната медицина за прв пат почнала со употреба на канабисот во 1840-тите и низ целиот деветнаесетти век бил употребуван како лек за сè, од менструални болки, главоболки и несоница до труење со стрихнин и делириум тременс. Во последно време, канабисот е признат како ретко успешен лек за глауком во Америка, како контроверзен лек за опуштање на мускули при лекување на склероза мултиплекс и лек за апетит при третирањето на болните од СИДА. За разлика од Индија, каде за прв пат се откриени ефектите и каде е употребуван во ритуални цели, во западниот свет последниве педесетина години стана популарен како рекреационо средство. Криминализиран е во 1925-та година.

Позитивни искуства: Канабисот предизвикува зголемено чувство на задоволство, релаксација и радост. Корисниците тврдат дека предизвикува зголемување на мисловната способност, изострување на сетилата и понекогаш, ако се употребува во многу големи количества, халуцинации. Канабисот е можеби најбезбедна од сите нелегални супстанции, не создава зависност и после употребата нема мамурлак. До сега никој не умрел од преголема доза на канабис, но се смета дека смртоносна доза на марихуана е 1,5 лбс ако се изеде одеднаш, што е доволно цела една армија да го види Господ.

Негативни искуства: Со споменатата зголемена мисловна способност најверојатно ќе им здосадите на сите околу вас, при што можете да искусите жестока параноја. Физичките ефекти не се баш пријатни, како: закрвавени очи, зголемен пулс, снижување на крвниот притисок, суво грло и уста, замор и "munchies" неконтролиран порив да се изеде сè до што

може да се дојде.

Совет: Пушењето може лесно да се регулира, но не и јадењето. Ако сакате да го конзумирате во храна, тогаш подгответе се за подраматични ефекти.

КЕТАМИН (KETAMINE)

Форма: капсули и таблети, иако во болниците ги има и во течна форма.

Често прашокот од здробените таблети се вшмркува како кокаинот.

Времетраењето на дејството: до 24 часа.

Законски статус: законски, иако владата ја надгледува неговата употреба за да утврди дали треба да го прогласи за контролирана дрога.

Историја: за првпат е произведен во Соединетите Држави од Parke-Davis како анестетик за повредените трупи на бојните полиња и за итни хирушки интервенции. Се употребува и во ветерината. Во Велика Британија почна да се продава од 1992 година но, и покрај тоа што постоеја претпоставки дека ќе ја замени Екстази, очекувањата не се исполнија, можеби поради недоволните залихи. Во Соединетите Држави, посебно во Њујорк, е доста присутна во клубовите. Хемиски е блиска до ПЦП (angel dust).

Позитивни искуства: прави да се чувствувате слободно, ги отстранува сите инхибиции, иако повеќето од луѓето уживаат во инсуларниот свет на халуцинации што го создава дрогата. Доста добро се меша со Екстази и кога почнува да се расчистува, некои луѓе тврдат, ефектите исчезнуваат речиси во истиот момент.

Негативни искуства: може да предизвика агресија кај луѓето. Чувството дека мислите ви се сосема независни може да предизвика паника и луѓето обично зборуваат за паѓање во “К-дупки” - состојба кога не можат да се помрднат. Со исчезнувањето на дејството дрогата може да предизвика лоши соништа. Утврдено е дека поголеми дози можат да предизвикаат инфарктна состојба.

Совет: исто како и со ЛСД, паметно би било да имате друштво покрај себе, во случај на проблеми да можат веднаш да реагираат, ако е потребно.

КЕТ (КНАТ)

Форма: грмушка која содржи природен амфетамин, обично се продава како куп гранки завиткани во листови, за да се задржи влажноста. Активната состојка се содржи во материја која се цвака како мастика.

Времетраење на дејството: до шест часови.

Законски статус: легална во Велика Британија, но забранета во Америка, Канада, Норвешка, Шведска и Швајцарија. Црниот пазар зема сè поголем замав; дрогата од Лондон се шверцува во останатите земји и се препродава по многу повисоки цени, се разбира таму каде што е нелегална. Во Европа, сè поголем број луѓе се приведуваат секоја година за трговија со кет. Се

Инаку, листовите традиционално се употребуваат во салати.



Во почетокот обата производи биле продавани како лекови.

Позитивни искуства: кофеинот е мек стимулант кој може да ви помогне да останете будни и во приправност.

Негативни искуства: може да предизвика несоница, кај сензитивните луѓе раздразливост, ждригање и да го вознемири stomакот. Ѓо повишува крвниот притисок и поради тоа не се препорачува за луѓе со висок притисок. При долготрајна употреба се создава зависност.

Совет: пробајте да натопите бисквит во вашата шолја. Мошне е вкусно.

КОКАИН (COCAINE HIDRO-CHLORIDE)

Форма: бел прашок кој може да се шмрка, пуши, вшприцува интравенозно или да се мачка врз забите и непцето.

Времетраење на дејството: 30 - 60 минути.

Законски статус: Класа А.

Историја: Уште 2500 п.н.е. во Јужна Америка било познато цвакањето на лисјата од грмушката на кока (Erythraxylon coca). Инките ова растение го сметале за свето и го употребувале во религиозните церемонии и во медицината. Во Европа, коката почнала да се употребува во средината на деветнаесеттиот век, кога германските хемичари Фридрих Гедак и Алберт Нојман го изолирале главниот алкалоид од лисјата на растението, познат како кокаин. Се зборувало дека е чудотворен лек и како таков се употребувал во лекови, алкохолни и безалкохолни пијалоци, а можел да се купи во секоја аптека. Во втората половина на деветнаесеттиот век, на пример, се ставал (според желбите на Рускиот цар, Сара Бернар и тогашниот принц од Велс, Едвард) во виното Vin Mariani, а во 1886 излегол и првиот безалкохолен пијалок што содржел кокаин, Кока-Кола. Во Кока-Кола имало кокаин сè до 1903-та и таа и денес сè уште содржи де-кокаинизирани екстракти од истото растение. Продажбата на кокаин е забранета во 1914-та, а во Англија 1917-та година.

Позитивни искуства: За кратко време, кокаинот прави да се чувствувате како да сте го освоиле светот. Корисниците доживуваат зголемено чувство на возбуда, задоволство, самодоверба и енергија. Дрогата, исто така, ја намалува потребата за спиење и јадење и поради тоа што нема јасни надворешни манифестации, промените во расположението и однесувањето ретко кој ги забележува.

Негативни искуства: Кокаинот го забрзува дишењето, пулсот, го зголемува крвниот притисок и температурата на телото. Некои луѓе (многу мал број) по долга употреба на оваа дрога, имаат проблеми со дишењето кои се толку опасни што можат да предизвикаат смрт; други се жалат на пре-стимулација. Иако долго се мислело дека од кокаинот може да се развие само психолошка, сега се смета дека со постојана употреба може да се развие и физичка зависност. Иако со константната употреба не се развива толеранција, првобитната еуфорија преоѓа во нервоза, немирност,

хиперсензитивност, несоница и губење на телесната тежина. Кај некој корисници кокаинот, дури и во мали количества може да предизвика чувство на немир, агресивност и иритабилност. Како што е случај и со амфтетамините, овердоуз од кокаин е реткост. Неговите симптоми се: јака болка во градите, тешко дишење, треска, грчење на мускулите и вкочанетост.

Совет: Слаб седатив понекогаш може да ги намали непријатните реакции на кокаинот. Никогаш не употребувајте користена игла при интравенозна употреба поради опасноста од СИДА.

КРАСТАВИ ЖАПЧИЊА (TOADS)

Форма: одредени видови на жапчиња кои се убиваат и им се дере кожата. Кожите се чуваат во фрижидер неколку дена додека не станат ронливи, а потоа се прави прашок кој се пуши. Обично се меша со ментол за да го маскира одвратниот мирис. Кожите содржат буфотенин кој е халуциноген. Други видови на жапчиња, вклучувајќи ги и барските, лачат халуциногени сокови кои се лижат.

Времетраење на дејството: од три до четири часа.

Законски статус: поседувањето е легално, иако можете да бидете кривично гонети за произведување на халуциногеник. Можете да бидете обвинети и за сурово однесување со животните.

Историја: иако ги има и на британскиот пазар, сепак се најпопуларни во Соединетите Држави каде барските жаби живеат слободно во природата.

Позитивни искуства: можат да те претворат во прекрасен принц. Види кај ЛСД.

Негативни искуства: потребно е одредено искуство за да се натера жапчето да пушти сок и да се знае колку е доволно да се земе. И покрај тоа што е природна супстанција можете да страдате од лоши искуства исто како кај ЛСД.

Совет: внимателно одберете го вашето жапче. Вечер помината во лижење на не-халуциногена амфибија може да предизвика нечист јазик и големо разочарување.

КРЕК (CRACK/ FREE BASE COCAIN)

Форма: Крекот е мало бело или жолто каменче на freebase кокаин - прашокот на обичен кокаин хидрохлорид се раствора во вода и се загрева најчесто помешан со сода, за да се ослободи кокаинот од солите. Крекот се пуши од луле, или се загрева на тенка фолија и се вдишуваат гасовите.

Времетраење на дејството: Меѓу 15 - 30 минути.

Законски статус: Класа А.

Историја: Има разни мислења за тоа кога и како крекот се употребил за прв пат. Најверојатно преку начинот за тестирање на чистотијата на кокаинот помеѓу дилерите. Оттука па натаму, крекот прераснал во дрога за широка потрошувачка посебно во седумдесеттите, кога корисниците почнале сами да го произведуваат. Појавата на крекот по улиците на Америка направи хаос во светот на криминалот имајќи ја предвид ниската цена и зависноста што ја создава. Крекот го добил своето име од таму, што при пушење кристалите потпукнуваат. Поради својата ниска цена и екстремното развивање на зависност и според изјавите на некои од корисниците кои веднаш се вљубиле во дрогата, крекот набргу стана проблем број еден во Америка.

Позитивни искуства: крекот предизвикува еуфорија која трае од една до две минути, проследена со 15-минутно чувство на интензивно задоволство.

Негативни искуства: Физичките ефекти на крекот се слични со ефектите од кокаинот, но се поекстремни поради чистотијата на дрогата. Крекот го забрзува дишењето, го зголемува крвниот притисок, пулсот и температурата, отстранувајќи го заморот, потребата за спиење и апетитот. Спуштањето од крек е многу посурово. Како што ефектите на дрогата минуваат корисниците се чувствуваат уморни, депресивни и напнати. Главоболките, болките во мускулите, истоштеноста и зголемената чувствителност на светло и звуци ги тера корисниците да земат повторно, откако првата доза ќе престане да делува. Интензивната еуфорија проследена со непријатното спуштање прави зависноста да се развие брзо. Овердоузот е реткост, но имало смртни случаи од инфаркти по земање на дрогата.

Совет: Ако веќе сте решиле да земате крек, подгответе се за многу непријатно спуштање.

ЛСД

Форма: понекогаш се наоѓа во форма на мали пилули, познати како микрозрна (microdots), обично спакувани во пластика. Почесто се наоѓаат во форма на квадратчиња од импрегнирана хартија, со големина колку ноктот на малиот прст. Обично се декорирани со симболи како што се Бетмен, петел, атом, јаготка или пингвин каков што го наоѓаме на книгите.

Времетраење на дејството: од пет до 24 часа, во зависност од јачината.

Законски статус: спаѓа во дрогите од класата А.

Историја: откриен од Алберт Хофман, хемичар кој работел во Женева. Синтетизиран од паразитските габи кои растат на ржта. После првите разочарувачки тест-резултати, работата на него била одложена сè до 1943-та година, кога Хофман започнал нови истражувања, ја испробал дрогата на себе и го искусил првиот трип воопшто. Во педесеттите и шеесеттите години дрогата била употребувана во психотерапијата на алкохоличарите

и зависниците од дрога и им била давана на пациенти со сериозни заболувања за полесно да се соочат со смртта. Рекреационата употреба на дрогата доведе до законска контрола 1966, а 1968 терапевтската употреба на ЛСД беше укината. Во шеесеттите години, за време на испитувањата со дрога коишто американските универзитети ги правеа за воената и известувачката служба, двајца психолози од Харвард - Тимоти Лири и Ричард Алперт, тврдеа дека ЛСД е “хемиски клуч” којшто ги отвора портите на мозокот за нови искуства. Терминот “психоделично” е кованица на уште еден истражувач на ЛСД - Хемфри Осмонд.

Позитивни искуства: она што ја прави оваа дрога толку привлечна и истата таа работа што буквално ги “фрикнува” нејзините корисници при првата употреба е: способноста за халуцинирање. Ако сте спремни привремено да ја загубите главата, тогаш навистина ќе уживате во прекрасните и необични глетки и бои.

Негативни искуства: ако ве фати паника од сензациите можете да имате “bed trip” и светот да ви изгледа застрашувачки. Таквото чувство може да остане долго по исчезнувањето на дејството на дрогата. Луѓе со психолошки проблеми можат после тоа да страдаат од сериозни напади на вознемиреност. Според изјавите на некои луѓе, флешбекови се јавуваат дури и неколку дена по земањето на ЛСД, но тоа е повеќе на психолошка основа, отколку што е последица од земањето на дрогата. Неколку часа од изминувањето на дејството, можете да се чувствувате депримирано, премотивно, со чести изливи на плачење. Можете исто така да паднете и во стапица константно да ги давите сите околу себе со вашите неверојатни и единствени искуства на ЛСД.

Совет: Немојте никогаш да земате ЛСД ако сте вознемирени или депресивни, бидејќи дрогата ќе игра на овие карти. Не се препорачува да бидете сами, наместо тоа најдете луѓе ќе се грижат за вас ако биде потребно. Постои мит дека сокот од портокали го неутрализира дејството на ЛСД. Не е точно. Тоа е така затоа што едноставно толку сте отворени за сугестии кога сте на ЛСД, што да ви кажат дека чоколадните бисквити можат да ви помогнат да ја контролирате дрогата, вие ќе поверувате и навистина ќе ви успее. Иако многу луѓе мешаат Екстази и Есид, внимавајте! Би било навистина глупаво да мешате ЛСД со алкохол.

МЕСКАЛИН (Mescaline)

Форма: мескалинот обично се зема орално во форма на капсула и, многу поретко, интравенозно. Прашокот на мескалинот има кристална форма. Пејотл копчињата (пејотл е мескалин во својата природна форма) можат да се сомелат, а потоа да се изцвакаат или пушат.

Времетраење на дејството: помеѓу два или три часа додека се достигне кулминацијата, ефектите обично траат до 12 часа во зависност од неговата чистотија.



Законски статус: Класа А.

Историја: мескалинот е халуциноген амфетамин кој може да се добие синтетички, или од пејотл кактусот (*Lophophora Williamsii*) кој успева во Мексиканската пустина и на Американскиот југо-запад. Откако главите ќе се исечат и исушат, формираат тврди, кафеави дискови или “копчиња” кои се цвакаат. Ацтеките и Толтеките цвакале пејотл за време на религиозните церемонии поради неговите халуциногени дејства. Постоело верување дека има и лековити својства и својство кое овозможува претскажување на иднината. Колку што е познато, во 1896. година мескалинот за првпат бил одвоен од пејотл-кактусот, а независно е синтетизиран 1918. Како еден од првите халуциногеници репродуцирани во лабораторија, мескалинот широко се употребувал во експерименталните терапии за лекување на алкохолизмот, неврозата, психозата и други оболувања. Дрогата посебно привлече големо внимание после искуствата на Алдос Хаксли, а нешто подоцна и на Вилјам Бароуз, кои со наклонетост гледаа на неа.

Позитивни искуства: неговите корисници зборуваат за добро чувство, проследено со висока сензитивност и понекогаш со халуцинации.

Негативни искуства: мескалинот ја забрзува работата на срцето, го повишува крвниот притисок и температурата на телото. Чести бранови на ладно и топло, мачнина во стомакот која ве тера на повраќање и губење на апетитот. Се губи концентрацијата, кожата може да стане сува и постојано да ве чеша. Бед трипот може да предизвика паника со интензивно чувство на страв и дезориентација. Бидејќи мескалинот е доста скап за производство, дрогата обично ја мешаат со ЛСД, амфетамини и многу поретко со ПЦП. Иако мескалинот не создава навика, толеранција се развива за релативно кратко време.

Совет: Бидејќи е потребна големо количество за халуциногена доза (4 000 пати активно е послаб од ЛСД), мескалин-капсулите се многу големи. Лошите искуства можат да се ублажат со лесен седатив. При интравенозна употреба не користете заеднички игли поради ризик од sida.

ОПИУМ И ОПИЈАТИ (OPIUM AND OPIATES)

Форма: опиумот може да се пуши или да се голта иако опијатите кои се во форма на прашок, можат да се шмркаат, пушат или да се мешаат со вода и да се внесат интравенозно. (Види кај хероинот, најшироко распространет опијат, поради што и одвоивме посебно место во овој прилог)

Времетраење на дејството: до десет часа, во зависност од дозата и начинот на употреба.

Законски статус: законски е казнива употребата на оваа дрога, честата посета на места каде што се пуши опиумот, како и поседување на прибор за употреба или производство на опиумот. Спаѓа во дрогите од класата А; другите опијати, како што е кодеинот, во класата Б, А некои послаби форми како што се дисталгетиците, во класата Ц.

Историја: опиумот е исушеното млеко од афион и во себе ги содржи морфеинот и кодеинот (од морфеинот понатаму се добива хероин). Сите овие три дроги отсекогаш биле употребувани како средства за ублажување на болки. Во минатиот век опијатите можеле да се купат во бакалниците без рецепта како чудотворни лекови за голем број болести. Откако го открија нивниот потенцијал за рекреативна употреба и можноста работничката класа да ѝ се препушти на првобитната верзија на “*вклучи се, исклучи се, ошкажи се*”, владата вовеле контрола 1868. година. Денес постојат многу синтетички опијати какви што се петидинот и метадонот, најчесто препишуван супститут на хероинот. 1992. година во Велика Британија се регистрирани 25,000 зависници на опијати. Опиумот во неговата сива форма практично и го нема во Британија.

Позитивни искуства: помали дози предизвикуваат еуфорија, а поголеми дози - поспаност, а понекогаш и кома. (*За дејшали погледни во посебниот дел за хероинош*) Дури и најсилните опијати не секогаш создаваат навика, што зависи од самата личност; има луѓе кои се повремени корисници со нормален “начин на живот”. Најголемите опасности лежат во користењето нечисти игли при интравенозна употреба или кога се земаат големи дози по период на апстиненција.

Негативни искуства: констипација, зависност, смрт. Телото развива толеранција на опијатите така што корисниците мораат да ги зголемуваат дозите. Постои една точка каде што престанува да се јавува вообичаената еуфорија и кога корисникот мора да зема одредена доза за да биде нормален. Откажувањето може да предизвика криза која се манифестира со тешки потења, треска, лошење и повраќање, познато под името “cold turkey”. Бремените жени можат да родат недоносени деца.

Совет: немојте да користите интравенозен начин на употреба, но ако веќе сте решиле, немојте да користите веќе употребувани игли, поради ризик од сида.

ПЦП

Форма: ПЦП се наоѓа во облик на таблети, прашок и течност. Често се пуши, помешан со марихуана, тутун или магнонос, но исто така може да се вшприца или шмрка.

Времетраење на дејството: земен во мали дози ПЦП трае само неколку часа, но во поголеми дози дејството може да трае и по неколку дена.

Законски статус: Класа А.

Историја: Дрогата фенциклидин, позната како ПЦП, за прв пат е развиена во педесеттите и првобитно е употребувана како анестетик за животни. Истражувањето за можната употреба со луѓе е прекинато во 1965-та кога е откриено дека пациентите кои ја земале доживувале делириум. Приближно, во исто време, ПЦП се појавува во форма на таблети по улиците на Сан Франциско. Од дилерите е опишан како “мирољубива дрога”. Покрај фактот што ефектите се сè друго освен мирољубиви, дрогата се проширила експлозивно. Во Њујорк ПЦП таблетите се продавале како алва. За разлика од тогашниот популарен психоделик ЛСД, луѓето што користеле ПЦП сè почесто доживувале лоши трипови така што дрогата постепено исчезнала. Сепак, во седумдесеттите повторно се појавила во форма на течност, кристален прашок и пилули. Не е чудно што сепак ретко кој сакал да ја купи и така повторно исчезнала. Поради своите карактеристики ПЦП од време на време се појавува како примеса во поголеми количества на марихуана, хероин и ЛСД.

Позитивни искуства: Кога се зема во многу мали количества, ефектите се слични со пушењето марихуана. Производителите тврделе дека ПЦП-то е синтетички ТХЦ, главниот психоактивен елемент на марихуаната.

Негативни искуства: ПЦП делува како моќен анестетик, стимулант, депресант и халуциноген во исто време. Мали дози создаваат ниско ниво на интоксикација. Корисниците имаат нејасен говор и слаба координација. Поголеми дози иницираат поекстремни реакции како: зголемен пулс и притисок, треска, потење, гадење и “зомбиев од”. Големи дози на ПЦП можат да предизвикаат екстреман пад на крвниот притисок, крутост на мускулите, губење, кома и смрт; жестоките агресивни испади се исто така чести. Долготрајни ефекти се: флешбекови и психоза, кои можат да траат и со недели. Спуштање од ПЦП може да трае со недели, па дури и месеци.

Совет: За разлика од други халуциногени дроги каде пријателите можат да помогнат при лоши трипови, корисниците на ПЦП се толку параноидни што не може да им се помогне. Најдобро е, ако сте со некој кој е на лош трип од ПЦП, да го однесете во болница. Никогаш не користете туѓи игли поради опасноста од СИДА.

РАЗРЕДУВАЧИ И ГАСОВИ (SOLVENTS AND GASES)

Форма: лепак, боја, отстранувачи на лак за нокти, средства за суво чистење, аеросоли, плин за запалки. Гасовите од овие продукти се вдишуваат преку нос или уста.

Времетраење на дејството: 15 до 45 минути.

Законски статус: Законски.

Историја: За прв пат почнале да се употребуваат во педесеттите години во Соединетите Држави.

Позитивни искуства: Можат да предизвикаат чувство како кога се зема дрога или како кога сте многу пијани. Корисниците - и 10-те проценти на учениците од средните училишта кои барем еднаш пробале - се чувствуваат еуфорично, емотивно и пријателски. Најчесто овие чувства можат да се контролираат.

Негативни искуства: Некои корисници доживуваат депресија, мамурлак и главоболки кога ќе престанат ефектите. Ова може да трае и цел ден. Чести се и смртните случаи. Според некои тврдења во Британија се случуваат по три смртни случаи на деца секоја недела, додека 1990-та година беа регистрирани 149 смртни случаи на луѓе кои умреле од овие средства (од хероин, на пример, тогаш имало 94 смртни случаи). Причините за смрт се разни: кога се земаат на опасни места, како на пример врвови на згради; при давање од сопствената повраќаница или при гушење со пластична вреќа која што се употребува за вдишување на гасовите и се става преку глава. Децата исто така, умираат од срцеви напади предизвикани од аеросолите и средствата за чистење. Ако ваква течност влезе во устата може да дојде до гушење или труење. Сепак, најголемиот број на смртни случаи е резултат на инхалирање на токсичен бензин за запалки. Долгата употреба на овие средства може да резултира со оштетување на црниот дроб, бубрезите, оштетувања на мозокот и оловно труење. Толеранција бргу се развива, поради што со секое земање се зголемува и дозата.

Совет: Ризикот останува, но нема причина за грижа сè додека избегнувате аеросоли, бензин за запалки и течности за чистење; никогаш не вдишувајте со пластична вреќа преку глава.

ХЕРОИН

Форма: најчист, хероинот е бел ситен прашок, иако уличниот хероин има кафеавкаста нијанса. Хероинот може да се вшприца интравенозно, да се шмрка, пуши во цигара или на сребрена фолија - *“бркајќи го змејош”* (кинески). Исто така може да се проголта, но за тоа се потребни многу големи количества што многу корисници би го коментирале како непотребен трошок.

Времетраење на дејството: Се разликува до крајности во зависност од начинот на кој се зема, чистотијата на дрогата и зависноста на корисникот,

но најчесто помеѓу 30 минути и три часа. При интравенозна употреба дејството настапува моментално и со експлозија од задоволство (rush), што не е случај при пушење или шмркање.

Законски статус: Класа А.

Историја: Хероинот е дериват на морфиумот и за прв пат е синтетизиран во лабораториите на Баер во 1874. Кога го откриле се мислело дека е најсигурна материја за смирување на секакви болки и дека ќе направи револуција во медицината, од кадешто доаѓа и неговото име. Во почетокот се произведувал во југо-источна и југо-западна Азија, а од неодамна и во Мексико. Немедицинската употреба на хероинот за прв пат е забранета по Првата Светска Војна. До 1968-та година на сите, со исклучок на мал број специјалисти, им било забрането да препишуваат хероин на зависници, за што се отвориле специјализирани клиници. Во седумдесеттите се зголемува нелегалното производство на хероинот, а во осумдесеттите се појавува хероин за пушење и цените нагло паѓаат, со што хероинот станува сè повеќе рекреациона дрога.

Позитивни искуства: Хероинот потиснува секаква физичка болка создавајќи чувство на еуфорија. Корисниците се чувствуваат топло, заштитено од сите болки и поспано.

Негативни искуства: кај ненавикнати корисници хероинот може да предизвика гадење, повраќање и чешање. Хероинот најбргу предизвикува зависност кога се вшприцува, но исто така и при шмркање и пушење толеранцијата рапидно се зголемува, поради што корисниците мораат да ја зголемуваат дозата. Дури и кога се вшприцува физичката зависност не се појавува веднаш, така што доста корисници се во можност да го употребуваат одвреме навреме во подолги временски периоди без посебни последици. Ако сте употребувале хероин подолго време и нагло сте престанале се појавуваат кризи кои се манифестираат со потење, истоштеност, несоница, течење на носот и повраќање. Уличниот хероин рапидно варира во чистотијата така што и искусните корисници можат да настрадаат од овердоуз. Симптоми се: екстремна поспаност, испрекинато дишење, студена и бледа кожа и кома.

Совет: како резултат на големиот процент на нечист хероин кој расте последнава деценија, случаите на овердоуз се сè почести. Затоа, ако сте со некој што има симптоми на овердоуз, ставете го настрана и повикајте брза помош. Постојат супстанции кои го поништуваат дејството на хероинот. Никогаш не употребувајте туѓи игли при вшприцување поради опасноста од СИДА.

ТУТУН (ТОВАССО)

Форма: сушени листови од растение кое вирее насекаде во светот. Еден од најголемите извозници на тутун се Соединетите Држави. Се продава во форма на цигари и тутун за виткање на цигари или за луле. Бурмут е тутун

во прав што се шмрка. Тутунот содржи никотин, главниот причинител на ефектите од оваа дрога.

Времетраење на дејството: секое вовлекување на дим предизвикува моментален стимулативен ефект кој брзо потоа се губи. Дејството трае додека се пуши, а потоа исчезнува сè до следната цигара.

Законски статус: продажбата на тутун на лица под шеснаесет години е строго забранета во Велика Британија. Казните за тоа се 1 000 фунти. Децата не се казнуваат за купување, поседување или пушење. Рекламата за цигари не е дозволена на телевизија и изложена е на многу комплицирани и опширни рестрикции. Рекламите не смеат да бидат насочени кон младите луѓе или на било кој начин да бидат поврзани со успешноста, женственоста, или сексуалната потенција.

Историја: тутунот во Англија е донесен во втората половина на шеснаесеттиот век и, уште од самиот почеток предизвика контроверзни судови за своите ефекти. Во 1625-та година кралот Џејмс I, долго време главен опонент на тутунот, откако ја увиде неговата потенцијална економска важност, ја прифати неговата широка употреба воведувајќи мерки во регуларната трговија со тутун, во корист на британските американски колонии. Огромниот приход што се добива од трговијата со тутунот ги ублажува реакциите за неговите штетни ефекти. Од педесетите години на овој век и со воведувањето на филтерот и полесните видови на цигари се намали и бројот на заболени кои имаат проблеми со респираторниот систем. Сепак, се проценува дека пушењето е одговорно за најмалку 100 000 смртни случаи годишно во Британија.

Позитивни искуства: димот од цигарите содржи катран, никотин, карбон моноксид и други гасови. Никотинот, благ стимулант, е причината за ефектите на тутунот врз луѓето. Една или две цигари предизвикуваат симптоми на стимулација. Пушачите пушат за да го ублажат стресот и вознемиреноста и да му одолеат на чувството на замор и монотонија.

Негативни искуства: цигарите го забрзуваат пулсот, го зголемуваат крвниот притисок и го намалуваат апетитот. Можно е почетниците некое време да чувствуваат мала вртоглавица или лошење, познато како “cigarette rush”. Толеранцијата се развива за многу кусо време. Во последиците од долготрајна употреба спаѓаат и веројатноста од срцеви заболувања, згрушувањето на крвта, инфарктот, бронхијалните инфекции, слабата циркулација и ракот на белите дробови, грлото и устата.

Совет: ако веќе морате да пушите, обидете се да пушите што помалку и префрлете се на цигари со помал процент на катран и никотин.

Превод и подготвка на шемајош: Нора Палмер



Стеван Петровиќ ДРОГИТЕ И ТВОРЕШТВОТО

Грчкиот филозоф Сократ, во својата позната одбрана пред судот вели: “После државниците, им се обратив на поетите... Земајќи ги нивните песни, и тоа оние за кои ми се чинеше дека се најизработени, почнував да истражувам во што е смислата на тие песни, за да научам нешто од нив. Се срамам, граѓани, да ви ја кажам вистината, но сепак морам. Искрено да кажам, речиси сите присутни умееја подобро од нив да го објаснат она

што тие самите го беа опеале. За кратко време сфатив дека и кај поетите она што тие го опејуваат не е плод на нивната мудрост, туку на некоја природна дарба или вдахновение, како што е случајот кај врачевите и пророците...". Очигледно дека уште мудриот Сократ насетил дека творештвото е тешко доловлива дејност на мозокот и често акт на изменета состојба на свест. Се разбира, Сократовото мислење треба претпазливо да се прифати, бидејќи модерната поезија и литературното творештво воопшто, е тешко да се проучуваат независно од уште некои фактори, каде што влијанието на свеста и несвесното, како и на здравјето и болеста, не се секогаш подеднакво застапени.

Поновите истражувања, засновани на современиот научен пристап на личноста, во многу што успеаја да го тргнат велот на тајната од творештвото, но и понатаму го поддржуваат ставот дека творештвото, првенствено уметничкото, во суштина е абнормална состојба, бидејќи во моментите на интензивно вдахновение ги има сите карактеристики на присилно невротично дејство, кога творецот чувствува дека извесни идеи му се наметнуваат со некоја натприродна сила така што делото не е сосема негово туку и на некоја мистична сила која му го диктира стихот (Блејк), мелодијата (Моцарт), линијата или обликот (Микеланџело), коишто треба да се извлечат од дотогаш неорганизираната материја и да им се даде форма. Аналитичките психолози многу често кај творците откриваа знаци на душевно страдање или ментална неускладеност, па уметничката креација ја сфаќаа како некој вид компензација на незадоволените базични желби на личноста. Како токму непотполниот живот да ја поттикнува имагинацијата. Како природата грубо да се пошегувала со генијалните - од една страна богато ги надарила, а од друга тешко ги казнила. Дека творечкиот процес е често многу близок до онирично-халуцинантните состојби се знаело одамна, многу порано од современите медицинско-психолошки истражувања. Во литературната историја се познати многу писатели кои своите најдобри дела ги создаваат во состојби на изменета свест, кога се губи јасната граница меѓу здравјето и болеста. Тоа, можеби, ги навело некои од познатите аналитичари, како што е на пример, В.Стекел (W.Steckel), да ја бранат тезата според која секој творец е помалку или повеќе невротичен и дека актот на создавање, како и неврозата, се одигрува на истиот психопатолошки терен, што претпоставува дека уметничкото дело е невроза или неврозата е уметничко дело. Ваквиот медицински модел на професионален прејудициум, модерната психологија не може да го прифати, бидејќи творецот, иако во текот на процесот на создавањето поминува низ епизодични состојби на душевна абнормалност, ретко губи доверба во себе, додека невротичарот или друга душевно болна личност не верува ниту во себе ниту во светот.

Сепак, творците им припаѓаат на оние ретки среќници кои имаат пристап во душевните сфери, што не е случај со секој смртник. За жал, сфаќајќи ја краткотрајноста и безначајноста на своето биолошко постоење, човекот-творец, често нетрпелив во своите настојувања да ги дочека плодовите на

своите вдохновенија некаде во иднината, се обидува да го забрза своето уметничко созревање и раѓањето на своето дело, неретко користејќи и вештачки поттикнувачки средства. Уште од митскиот бог Бахус, па низ културната историја на сите народи, како црвена нишка се провлекува интересна и сè уште недоволно испитана појава - нагонска и страсна желба да се земаат средства кои ја менуваат состојбата на конвенционалната свест. За примитивниот човек, природата била исполнета со сили на кои тој, поради непознавање на причинско-последичните односи во светот кои го окружувале им придавал мистично значење. Очигледно дека камената секира, лакот или стрелата, човековите први орудија, биле неефикасни во оваа нерамноправна борба, и човекот, за да го обезбеди својот духовен мир, бил присилен во доменот на фантазијата да побара некој алтернативен свет, праведен и незагрозувачки, кој постои како антитеза на овој во којшто поминуваме поголем дел од својот живот. Најпрвин природата се потрудила да му обезбеди на човекот заборав или доживување на нешто ново преку сон. Меѓутоа, илузијата на сонот трае кратко и човек повторно се враќа од своите храбри патувања во будна состојба, очаен и преплашен. Сепак, идејата за некој друг свет не го напушта и тој продолжува да трага по него. По природа љубопитен, трагајќи, веројатно по храна, еден ден наидува на билка која, на негово изненадување, веќе после неколку залаци предизвикува изменета состојба на свеста, којашто обилува со халицикации, каде што не постои тага, болка и страв. Доживувањето е восхитувачко и раѓа желба повторно да се доживее. Човекот прв пат во својата историја доаѓа до личен впечаток дека душевното доживување може да се предизвикува по желба, а дека дрогата е најлесен начин да се дофати друга реалност, било како засолниште било како инспирација за уметничко творење. Овој нов свет, од онаа страна на секојдневната реалност, во толкава мера може да биде сличен на уметничката имагинација и поранешните искуства на уметникот, што создава илузија дека се работи за иста појава. Тоа е веројатно една од причините што творците неретко посегнуваат по дрога или алкохол, верувајќи дека овие супстанции творењето го чинат побрзо и полесно, а имагинацијата ја збогатуваат со нови содржини, сакајќи што побрзо да создадат дело кое и инаку е предодредено да се роди, само нешто подоцна. Овие чудесни материи, како што покажува искуството, на необичен начин коегзистираат со уметноста и ја следат како зла судбина од нејзиното настанување до денес.

И покрај сеопштата желба на човекот за “вештачките раевии”, без оглед дали се реализира во текот на животот или не, таа секогаш е присутна и би можело да се каже дека е повеќе правило отколку исклучок. Сепак, интересен е обидот да се одговори на прашањето зошто во поново време експериментите со вештачки поттикнувачки средства најпрво ги започнуваат творците во уметноста. Долга е листата на големи уметници кои во одредени периоди од животот експериментирале со дрогите. Да ги наведеме само најпознатите: Колриџ (Coleridge), Томас де Квинси (Thomas

de Quincey), Бодлер (Baudelaire), Елизабет Браунинг (E. Browning) и Кокто (Cocteau) земаа опиум; *Жерар де Нервал (Gerard de Nerval), Теофил Готје (Th. Gautaire), Бодлер, Артур Рембо (A. Rimbaud), Александар Дима (A. Dumas), Делакроа (Delacroix) и Ален Гинзберг (A. Ginsberg) уживаа хашиш; Олдос Хаксли (A. Huxley), *Жан-Пол Сартр (J-P. Sartre) и Јејтс (Yeats) пробале мескалин; Вилијам Џејмс (W. James) и Гинзберг имале искуства со азот-оксидулот, Анри Мишо доживувал многу интересни сензорни впечатоци под дејство на ЛСД-25, додека Вилијам Бароуз (W. Burroughs) бил долгогодишен хероиноман. По сè судејќи, изгледа дека особено привлечни за уметниците се промените во состојбите на свеста доживевани под дејство на дрога, бидејќи им ги отвораат вратите на несвесните полиња на човековата психа, а тоа се всушност најавтентичен резервоар на креативните потенцијали во уметноста.

При секој обид да се пријде барем на малку посериозен начин во проучувањето на односите помеѓу материите кои ја менуваат состојбата на свеста и уметничкото творештво, уште на самиот почеток мора да се направи разлика помеѓу уметниците кои создавале под влијание на дрога и оние уметници кои со неа имале само краткотрајни искуства, повеќе како експеримент и како проверка на некои свои претпоставки, отколку поради императивната потреба да земаат дрога поради поттикнување на творечките способности. Описите од нивните доживувања под дејство на дрога можат да бидат многу корисни за психологијата на креативноста, а на некој начин и за нив самите, како и за другите творци, но нивното творештво, по овие искуства, сосема сигурно не може да се смета за она што денес жаргонски се нарекува “dope” литература, којашто ја создаваат редовните уживатели на дрога кои се и уметнички надарени. Еден од најсјајните и истовремено најраните обиди да се проучат ефектите на психоактивните супстанции врз творечкиот процес ги направи Елдрич (Aldrich, 1944). Елдричовата студија, објавена под насловот *“Ефектите на синтетичката материја слична на марихуаната врз музичкиот шален мерен со Seashore шесетти”*, тврди дека експериментално е утврдено дека употребата на марихуана предизвикува слобода на изразување кај музичарите до таа мерка што ги “вознесува до нови врвови на виртуозноста”. Елдричовото мислење дека марихуаната ја подобрува способноста на музичарите за изведба на џез или свинг долго била прифатена и помеѓу музичарите и во стручната литература. Под дејство на марихуана, се менува доживувањето на временскиот тек. Променето е и доживувањето на просторните дистанци. Ваквото пореметување на перцепцијата на времето и просторот под дејство на марихуана изгледа дека е посебно привлечно за џез музичарите. Искривеното перцепирање на времето им помага да свират побрзо и секогаш поинаку од последниот пат. На тој начин, музиката може да добие во интерпретативен поглед, бидејќи истата композиција никогаш не се свири на идентичен начин.

Поп и џез музичарите несомнено на повеќе начини се поврзани со употребата на марихуаната верувајќи во значајните можности на оваа

супстанца во подобрување на креативноста, изведувачките способности и способноста за импровизација, што е многу важно кога е во прашање џез музиката, којашто како музичка форма не е толку изведувачки ограничена во споредба со класичната музика, во која изведувачот мора стриктно да се држи до нотниот текст. Од друга страна, Виник (Winich, 1960), иако ја согледува несомнената врска помеѓу дрогата и поп или џез музиката, не е многу убедлив кога се обидува да ги доведе во прашање позитивните ефекти на марихуаната врз квалитетот на музичката интерпретација, во однос на проценката на некои други музичари.

Мошне е важно, особено ако се земе предвид општо прифатениот став на еден дел од младата публика којашто има позитивен однос кон марихуаната, иако ретко или никогаш не ја користи, дека марихуаната е во тесна врска со многумина најдобри поп музичари, вклучувајќи ги и Beatles и Rolling Stones. Меѓутоа, иако многу рок и поп музичари редовно користат марихуана непосредно пред концерти и музиката ја изведуваат во состојба на повеќе или помалку изменета свест (во добра или во лоша смисла, сосем е сеедно), поизострена перцепција на звукот и благо изменета психо-моторика, односно изменети можности од инструментот да се извлече саканиот звук на оптимален начин, сè уште не може сосема децидирано да се тврди дали марихуаната ги подобрува или оштетува музичките перформанси на музичарите. Исто така, со оглед на различните пристапи како на естетичарите на рок и поп музиката, така и на психолозите кои првенствено се заинтересирани за психичките процеси вклучени во komponирањето и изведувањето на оваа музика, сè уште е тешко да се одговори на прашањето дали рок музиката е хемиски индуцирана, со директното влијание на хемиски потентните материи врз невронската активност на мозокот или, пак, е автентично човечка творба само поттикната со хемиски материи, додека сиот понатамошен процес се одвива според сите законитости на оригиналната творечка активност, карактеристична за творци кои не користат вештачки поттикнувачки средства. Се чини дека овие два процеси е тешко да се раздвојат, иако е сосема сигурно дека дрогата сама по себе не е креатор, туку само поттикнувач. Значи, таа само им олеснува на некои личности да се ослободат од инхибициите и да го изнесат на површина она што веќе го носат во себе во некоја специфична естетска форма. Де Квинси (Thomas de Quincey) во своите *Исјоведи* со право тврди дека дрогата човекот "го поттикнува само во рамките на природните граници на неговата личност и, за да донесеме суд за чудата коишто ги создава дрогата, би било бесмислено да се распрашуваме кај некој продавач на волови, бидејќи овој, опиен, ќе гледа само волови и пасишта...". Меѓутоа, не е исклучено дека дрогата, освен ослободувањето на инхибициите, има и моделирачки ефект на естетската форма, збогатувајќи ја или осиромашувајќи ја, или пак, менувајќи ја на начин којшто може да се дефинира како: нов, оригинален, необичен, бизарен, и.т.н. Проценувана со естетските мерки, рок музиката сосема сигурно има одредени вредности, кои се објективни,

без оглед дали ја вреднува естетичар на музиката или лаик; исто така, што не е без значење, оваа музика, создадена под дејство на психоактивни дроги, подобро и побогато ја доживуваат оние коишто самите ги уживаат истите дроги. Очигледно, психоделичната музика комуницира со звучни симболични пораки коишто можат да ги разберат само личности кои самите доживуваат идентични или слични промени на состојбата на свеста, или пак, личности кои имаат природно развиен т.н. психоделичен сензибилитет. Поради тоа рок музиката, за разлика од т.н. сериозна музика, во себе носи поинаков облик на креативност - создавање на нови стандарди, вредности, како и скриени облици на комуницирање внатре во психоделично ориентираната супкултура. Рок музиката во овој контекст може да се сфати како синтетичка естетска форма на нови искуства, бидејќи ѝ претходи психоделична промена на свеста во која личноста привремено ја напушта конвенционалната свест и патува во себе, низ просторите на несвесното. Оваа предност на уметничкото доживување на нов начин истовремено е и нејзина најголема мана, бидејќи за разлика од генуината уметност, којашто допира речиси до секој човек, таа е резервирана само за оние кои мораат претходно да се доведат во иста состојба на променета свест и на нови естетски вреднувања. Бодлер (Baudelaire) на едно место во својата позната *Поема за хашишот* вели: "...односите меѓу поимите стануваат лабави, а основната нишка што ги поврзува вашите замисли е толку истенчена што имате впечаток дека единствено вашите соучесници можат да ве сфатат. Меѓутоа, што се однесува до тоа - нема никакви докази: можеби само мислат дека ве сфаќаат и илузијата е взаемна".

Музиката како уметничка форма има еден од најсилните впечатоци во раните сензорни состојби на психоделичното доживување. Поради тоа е вообичаено учесниците на ЛСД сесиите со себе да носат музика која најмногу ја сакаат. Тука можат да се слушнат сите музички правци и облици - од барок до модерен џез, од индиски ситар до електронски инструменти. Меѓутоа, главната музика на шеесетите беше "acid rock", која ја имаше истата функција како и ритуалната музика на пејотлот и на халуциногените печурки. Бендовите како Greatful Dead, Doors, Beatles, Rolling Stones, Jefferson Airplane, Mothers of Invention, Dylan и други, кои својата музика ја компонираа и изведуваа под дејство на дроги, ги втиснаа своите психоделични доживувања во културата на младите и врз нив имаа слично влијание како прави курандероси.

Tomas de Kvinsi може да се означи како основоположник на модерната "dope" литература со своето дело *"Исцелов на еден уживател на опиум"*, коешто настанало како директен резултат од неговите искуства со лауданумот, препарат на опиумот кој е воведен во терапијата на болни состојби уште од времето на Парацелзус (Paracelsus). Де Квинси, поради неподносливите болки во стомакот, од кои страдал речиси сиот живот, почнал да зема лауданум уште од младоста. Меѓутоа, набрзо увидел дека опиумот не само што ги смирува болките туку и предизвикува

состојба на еуфорија, поради што уште повеќе се врзал за оваа дрога за која во почетокот многу малку знаел. “Интересни се разликите во еуфоричната структура на алкохолот и опиумот. Додека алкохолот ги разврзува јазлите и ги кине инхибициите создавајќи експитации и добро расположение во друштвото, и привидно подигајќи ја душевната и телесната снага на опиениот, опиумот омамува многу посилено и ги отстранува непријатните впечатоци, предизвикува еуфорија, која стреми да се проживее во осаменост, потиснувајќи го истакнувањето на личноста” (Flury). Очигледно, ваквите состојби ѝ одговараа на личноста на де Квинси, наклонета кон контемплација и кон изолиран облик на мислење. Во таа смисла, тој во своите *Исјоведи*, покрај останатото, ги пишува и следниве редови: “Еве го мелемот за сите човечки страдања, еве ја тајната на среќниот живот во моментот на нејзиното откривање. Среќата сега може да се купи за еден пени и да се чува во џебот од елекот. Во шишенце може да се поседува портабл екстаза, а духовен мир да се добие по пошта...”

Како во времето на де Квинси да не постоеше закон против наркотици, голем број луѓе го земаше овој препарат на опиумот. Меѓу нив имаше и поети како Колриџ, Краб (Crabbe) и Томсон (Thompson). Најпознатиот меѓу нив Самјуел Тејлор Колриџ, се претпоставува дека својата позната поема *Кублај Кан* ја напишал после будење од опиумски сон, во кој јасно го видел легендарниот град Ксанаду (Xanadu), кој бил соудан од славниот монголски кан и кинески цар. Ова е еден од најтипичните примери во кои вештачки предизвиканата визија речиси во целина е пренесена како содржина во книжевно дело, и каде односот помеѓу дрогата и творештвото е очигледна.

Англиската поетеса Елизабет Барет Браунинг, уште како дете била тешко повредена во една несреќа, па во текот на целиот свој живот земала лауданум за да ги олесни неподносливите болки. Без сомнение, широката примена на лауданумот во Англија има големо влијание врз литературата на оваа земја.

Меѓутоа, влијанието на де Квинсиевата книга беше огромно и во меѓународни размери. Алфред де Мисе (Alfred de Musset) и Шарл Бодлер го објавија преводот на де Квинси, слободно адаптирајќи го оригиналниот текст, вклучувајќи ги и сопствените искуства со виното, хашишот и опиумот. Истовремено, во Америка поетот Ф.Лудлов (Fitzhugh Ludlow) жедно го читал де Квинси, експериментирајќи со сите дроги до кои можел да дојде во една локална аптека, запишувајќи ги своите искуства. Најдолго се задржал на хашишот. После сè, го составил првиот американски прирачник за употреба на рекреациони дроги - *The Hasheesh eater* (1857).

Многу години подоцна, уште еден великан, Жан Кокто се обидува да ги спознае тајните на опиумското искуство и, очигледно задоволен со доживеаното, во 1930. година, во книгата *Опиум* пишува: “Некои зборуваат за робувањето на опиумот. Меѓутоа, правилноста со која тој го наметнува течењето на времето не е само дисциплиниран тек на случки, туку истовремено и ослободување. Ослободување од празните разговори

и од другите луѓе кои седат околу вас”. Меѓутоа, тешко е да се процени влијанието од Коктоовите искуства со опиумот врз неговото творештво.

Меѓу бројните психоактивни супстанции кои ја менуваат состојбата на свеста, поради своите специфични фармаколошки својства и едноставност во примената, посебно интересирање предизвика наркотичкиот гас азотен оксидул. Овој наркотик познат и под името “весел гас”, нешто повеќе од два века после неговото откривање, стана традиционално присатен меѓу творците, уметниците и филозофите. Познатиот американски филозоф и психолог Вилијам Џејмс 1882 година за азотниот оксидул го запиша следното: “Кај мене, како и кај секоја друга личност со која имав прилика да разговарам, основниот тон на доживувањето е страотно изразеното чувство на силни, метафизички илуминации.” После овие доживувања, до крајот на животот останал со уверување дека хемиските средства можат да предизвикаат мистични состојби на свеста и побогат духовен живот, што делумно може да се сфати и како израз на неговата личност, длабоко заинтересирана за религија и мистицизам, особено пред крајот на животот, кога и експериментирал со дрогите. Во 1961 година Ален Гинзберг во збирката песни *Кажиш и други песни* ја вклучил и песната *Весел час*, како сведоштво за личната средба со овој наркотик.

И покрај големиот број на дроги кои творците низ историјата ги користеа за поттикнување на креативноста, сметам дека психоделичните дроги имаат посебно значење за творештвото, првенствено затоа што, во една фаза на своето делување, нудат најсодржински и непознати искуства, кои надарените личности можат потоа да ги транспонираат во уметничка форма, без оглед на цената што ја плаќаат, а таа неретко може да биде висока, што ќе го видиме од подоцнежните излагања. За подобро да го разбереме психоделичното творештво потребно е подетално да се задржиме на психоделичното доживување, обидувајќи се да осветлиме некои од посебните карактеристики на овој вид на изменета состојба на свеста. Не смееме, притоа, да ги занемариме ни сопствените искуства на творците, кои тие самите најдобро ги имаат опишано, без оглед дали се согласуваме со нивната интерпретација.

Современата наука психоделичните доживувања ги смета за специфичен облик на вештачки изменета состојба на конвенционалната свест, која може да се доживее на два различни начини како:

1. екстатично - трансцендентална реакција и
2. панична или реакција слична на психоза.

Иако често не може да се предвиди, посебно кај почетниците или под неповолни околности, кој облик на психоделично искуство личноста ќе го доживее под дејство на дрога, најзначајно за творештвото може да биде екстатично - трансценденталното доживување. Личноста во оваа состојба станува весела и еуфорична. Ова со време станува сè поинтензивно и се опишува како радост, блаженство, мир или магично задоволство. Се доживува и чувство на длабок увид во сопствената личност, живот или реалност. Ваквата состојба овозможува сосредоточување на поедини

детали меѓу мноштво од други. Сето внимание може да биде насочено само на една идеја или објект. Необичните временско-просторни односи не се во конфликт. Оваа состојба на тотална будност Мајстер Екхарт (Meister Eckhart) ја нарекува "the new moment". Се разбира, тој притоа мислел на идентична состојба на тотална сосредоточеност којашто некои личности можат да ја доживеат спонтано. Оваа безвременска состојба, нејаствен однос со перцепираното, го доживеале многумина. Кога тоа ќе се случи, објектот е проникнат со чувство на длабоко значење. Раздвоеноста помеѓу оној што гледа и виденото исчезнува.

Личноста често доживува синестезии - вкрстено преместување на сензацијата од еден сетилен моделитет на друг. Може, на пример, да се каже дека боите предизвикуваат звуци, а звуците калеидоскопски спектар на најразновидни бои, дури и со затворени очи. Ова води во карактеристичен облик на уметност во којшто многу типови на стимулација се здружени поради стимулација, повторно будење или интензивирање на психоделичното доживување, за време на кое нормалните критички матрици на мислењето стануваат дезинтегрирани и поместени кон попримитивни и спонтани реакции, иако субјективно имаат карактер на естетско доживување. Во таа смисла описите на овие состојби под дејство на хашиш од страна на двајца познати француски поети се многу илустративни. Теофил Готје прилично интроспективно и самоаналитички ги објаснува и прецизира своите халуцинации и синестетички искуства: "Мојот слух извонредно се разви: Слушав звук на боја: зелени, црвени, сини и жолти тонови доаѓаа во таласи кои јасно се разликуваа". Бодлер доживува слична состојба и кажува: "Нотите стануваат броеви, а ако имате и малку дарба за математика, мелодијата и звучниот склад што го слушате задржувајќи ја својата сладострасна и сетилна карактеристика, се претвора во широки аритметички операции во кои броевите раѓаат броеви и чии фази и настојувања ги следите неверојатно лесно и снаодливо, токму како изведувач".

Идентитетот комплетно се губи, а јаството се соединува со се она што е вон него, со чувство *unio mistica*. Вообичаениот однос јас - ти, субјект - објект исчезнува. Екстензијата на оваа состојба без доживувањето на Јас може да кулминира во единство или заедништво со божественото. Света Тереза, Рама Кришна, Мајстер Ехарт, свети Јован Крстител и многу други ги опишаа ваквите значајни случувања, се разбира предизвикани со некоја друга метода, којашто вообичаено ја нарекуваме спонтана.

Ако се обидеме описите на спонтаните визии да ги споредиме со психоделичните доживувања, сличностите се бројни а разликите мали. Тоа значи дека дрогата поттикнува изменети состојби на свеста, во суштина единствени, а патиштата до нив се различни, според тоа, и творечкиот процес не е посебен продукт на психофармаколошкиот ефект на дрогата, туку е само поттикнат на своевиден начин, исто така како што може да настане спонтано, како што и најчесто е случај во творештвото. Алан Вотс (Alan Watts) смета дека речиси нема разлики во квалитетот на природното

и со дроги предизвиканото доживување, само што дрогите можат да го забрзаат доживувањето и дозволуваат можност за манипулација и претерано исцрпување на невронската активност на мозокот.

Понекогаш просветлувачката промена на состојбата на свеста може да се јави на начин каков што опишува Абрахам Маслов (Abraham Maslow) кога зборува за “врвното доживување” (“peak experience”), состојба која не е толку ретка и којашто секој од нас може да ја доживее барем еднаш во животот, што остава неизбришлива трага и нè насочува во понатамошниот тек на животот. Оваа состојба почнува ненајавено и ненадејно во вид на восхитеност, блаженство и екстаза од животот на обичните луѓе, преплавано со блесоци на убавина, љубов, духовно - сексуално искуство, совршенство, стравопочитување, естетско или креативно чудење, увид или визионерско доживување, како што во своето творештво го соопштува, да кажеме, Вилијам Блејк (William Blake). Тоа е исто што и сатори во зен будизмот, мокша или самадхи во хиндуизмот, како и други мистички, пророчки и религиозни искуства на исток и на запад. Маслов кажува дека: “личностите коишто имаат врвни доживувања живеат во царството на битието, поезијата, естетиката, симболите, трансценденцијата, мистичката, личната, неинституционалната, религија и крајното доживување”. Токму поради оваа необична сличност помеѓу “врвното доживување”, кое се јавува спонтано, ретко или никогаш во животот, и психоделичното доживување, кое може по желба да се повика со помош на дрогите, ова последното е толку привлечно за многу личности наклонети кон поезија, музика, сликарство, филозофија и религија.

И во секојдневниот живот, состојбите на будност и конвенционално чиста свест се несомнено неопходни поради голото преживување во светот на бројни опасности коишто мораме да ги совладаме, да правиме со нив компромис или да ги заобиколиме. Науката и технологијата на модерното време бараат, пред сè, здрав разум и постојана будност. Меѓутоа, продорите на изменетата свест се неопходни од време на време. За уметноста, искуството на ментална абнормалност е значајно. Најголемиот број на творци ова го знаат многу добро. Верлен (Verlaine), Ван Гог (Van Gogh), Колриџ, Бодлер и Едгар Алан По (Е.А.Пое) оставија трагични сведоштва за своите напори да ги разбијат бариерите меѓу разумот и реалноста.

Под дејството на психоделичните дроги се зголемува и се изострува концентрацијата за одредена задача, способноста за визуализација на проблемите во нивниот најширок контекст, се редуцираат инхибициите, се зголемува енергијата и одлучноста, а сето тоа му е неопходно на уметникот за време на творечкиот процес. Во оваа состојба, исто така, се зголемува и чувството на идентификација со објектите и предметите. Бодлер, којшто очигледно повеќе пати го доживеал тоа искуство, го опишал во *Поемаџа за хашиш* на следнов начин: “понекогаш се случува личноста да исчезне и објективноста во вас да се развие така неприродно што посматрајќи ги предметите од надворешниот свет, забораваат дека и самите постоите и наскоро се стопувате во нив. Погледот ви застанува

на дрвото свиено од ветрот. За неколку моменти, она што во мозокот на поетот би била само природна појава - претстава, во вашиот ќе стане реалност. Вие на тоа дрво ќе му ги припишете вашите страсти, вашиот копнеж или вашата тага, цвилењето на неговите гранки, нивното повивање, ќе станат дел од вас, вие ќе се поистовестите со тоа дрво". Истото доживување го имал и Олдос Хаксли за време на својот познат експеримент со мескалинот, додека набљудувал една столица во собата: "поминав неколку минути - или неколку векови - не само лизгајќи со погледот по тие бамбусови ногарки, туку бев и дел од неа - или подобро, бев во неа, или, да бидам уште попрецизен, бев небитие во тоа битие, кое беше столица.

Харман (Harman) и неговите соработници успеаја врз основа на сопствените истражувања на психоделиците (ЛСД, мескалин, псilocибин, канабис и други), да ја откријат нивната способност да го олеснат решавањето на проблеми по пат на влијание врз "илуминационата фаза", којашто многу теории за креативниот процес ја земаат како клучна во дистинктивна смисла, за време на решавање на сложени и долготрајни операции. Пет (Pet) и Бол (Boll) 1968. година го концептуализираа творечкиот процес во четири фази, коишто сукцесивно се надоврзуваат една на друга: подготовка, фрустрација, увид и верификација. Според оваа концепција, подготовката го покрива времето во кое проблемот се скицира и времето во кое се вложуваат индивидуални напори да се откријат и одберат најразвиените вештини и знаења, неопходни за негово решавање. Фрустрацијата делумно може да се одвива и за време на подготовката иако има поакутен тек. Оваа фаза ја одликуваат зголемена емоционалност, немир, а понекогаш дури и напуштање на проблемот. Увидот е критична фаза, кога решенијата често се јавуваат "во вид на блесок", и можат да бидат проследени со големо восхитување. Конечно настапува трезвената состојба на "верификација", кога "брилијантниот увид" мора да биде соочен со неприкладната реалност.

Пет и Бол веруваат дека марихуаната, во најмала рака се однесува како еден дел од овој креативен процес - фазата на увид за време на која субјектот доживува чувства на разбирање на работите и восхит поради тоа откритие но, затоа што основата не била подготвена, целокупната ситуација е лажна. Личноста која зела дрога не може да го манифестира своето ново "разбирање" бидејќи не постои ништо што би можела да го верификува во однос на реалноста. Меѓутоа, во случаите каде генуината креативност е здружена со употребата на канабис, Пет и Бол веруваат дека ваквите личности се однапред подготвени за своите задачи и биле креативни и пред употреба на дрогата. Ваквиот заклучок е потполно во согласност со наодите од поранешните студии: кога дрогите им се даваат на неподготвени и некреативни личности, резултатот ќе биде убедливо негативен - иако личноста во тој момент може да се чувствува многу покреативно. Но, во случаи каде личностите од порано биле креативни и подготвени, резултатот ќе покаже позитивен пораст на креативноста.

Сосема е извесно дека психоделиците за својата популарност треба да им

заблагодарат на признатите уметници како што се Бодлер, Готје и Хаксли. Меѓутоа тие своите креативни можности ги искажаа пред да дојдат во било каков контакт со овие супстанции.

Истото е и со В. Бароуз, иако тој додава и некои нови аргументи кога вели дека својот роман Гол Ручек (Naked Lunch) го напишал на свесно ниво, отворен со канабисот, што го пушел за време на пишувањето, и дека многу сцени во оваа книга потекнуваат директно од употребата на оваа дрога (W. Burroughs, 1961). Тој исто така открил дека мескалинот може да му користи на уметничкиот сензибилитет, особено со повишеното естетско доживување на музиката и визуелната уметничка форма. Уште повеќе, Бароуз тврди дека психоделичното доживување не е минливо искуство на измената состојба на свеста и дека бројни доживувања можат да се повикаат во сеќавањето многу подоцна.

За интересирањето на уметниците за материите кои предизвикуваат психоделични промени на свеста можеби најголема заслуга има Олдос Хаксли, кој вели: "...едно сончево мајско утро проголтав четири десетини од грам мескалин растворен во вода и седнав да ги чекам резултатите", потајно надевајќи се дека ќе успее да ги посети световите кои на Блејк, Сведенборг (Swedenborg) или на Јохан Себастијан Бах им беа дом. Овој експеримент е изведен 1953. година под супервизија на познатиот научник Хемфри Осмонд (Humphry Osmond) кој подоцна ќе стане пријател со Хаксли. Целата конверзација којашто Хаксли ја водел за време на експериментот внимателно е снимана магнетофонски а Осмонд сè бележел. Од овие документи се гледа дека половина час по земањето на мескалинот за Хаксли почнале да се отвораат, да ја употребиме Блејковата фраза, "вратите на чистата перцепција". Личноста на Олдос Хаксли, филозоф и мистик по лично убедување, човек чиј вид сериозно бил оштетен со долгогодишното неизлечиво очно заболување, била како создадена за мескалински визији. Дрогата на Хаксли не му донесе ништо значајно ново, но го интензивираше неговото доживување на светлото и ги осветли поранешните религиски и филозофски верувања. Своите повеќечасовни искуства предизвикани од мескалинот ги изнесе во својот краток есеј *Враќањето на перцепцијата*. Доживувањата кои одат од сублиминални до речиси кошмарни, Хаксли навистина сјајно ги опиша. Иако вљубеник во мескалинот, нов духовен сакрамент кој создава можности за ново доживување на светот, писателот на неколку места како да поставува одредени сомневања во неговата универзалност. Така, на пример, утврдува дека под дејство на мескалинот "волјата пати од длабоки промени во смисла на вложување. Кој земал мескалин, не гледа причина да работи било што...". Или, нешто подоцна, прво констатира - после перцепцијата на столот во собата, дека "вака секој би требало да ги гледа работите онакви какви што тие навистина се", а веднаш потоа поставува сомневање: "...кога некој би гледал постојано вака, никогаш не би посакал да работи ништо друго...во тој случај, што со другите луѓе? Што со човечките односи?" Сепак, за Хаксли, ЛСД-25 и мескалинот се неурохемиски средства за едукација и просветлување. Во

неговиот премескалински роман *Убавиот нов свет* дрогата, сома, која предизвикува еуфорија и халуцинации, во основа ги смирува оние кои ја земаат и на тој начин ги штити од штетните последици на разните политички притисоци. Искуството со психоделиците го одвело Хаксли до мокши, екстракт од печурка кој служи како психоделичен сакрамент во неговиот роман *Осирис*, како идеен проект за “идната” психоделично-општествена култура. Она најмногу што може да го пружи овој дел од Хакслиевиот книжевен опус е субјективното искуство на неговиот автор, но единствено и според тоа неприменливо на други луѓе. Како такво, тоа нема карактер на објективна вистина. Сепак, книжевниот авторитет на писателот и невообичаената тематика која произлегува од автентичното доживување направија *Враќањето на Њерцејџија* да стане барана литература, особено меѓу младите, и таа на одреден начин ја подготви психоделичната експлозија на шеесеттите години.

Поетот Ален Гинсберг, иако далеку од тоа да се откаже од марихуаната како рекреативно средство, убеден е и во нејзината вредност во уметноста. Тој опишува како неговите сопствени перцепции се енорно повишени откако пуши марихуана: како уште од самиот почеток на уживање на марихуаната сфатил во колкава мерка станал осетлив на сликите на различните уметници како што се Кле (Klee), Сезан (Cesane) и Рембрант (Rembrandt) и како ова посебно доживување под дејство на марихуаната, еднаш доживеано, останало во нормалната свест, иако неговата нормална свест сега има многу поширок опсег. Гинсберг понатаму тврди дека поголемиот дел од современите американски и британски уметници веќе со години пушат марихуана.

Меѓутоа, не сите уметници имале пријатно искуство со психоделиците. Некои доживувале збунетост и анксиозност набргу после внесувањето на дрогата, необични промени на телесната шема, онироидни состојби, визуелни дисторзии и илузии, како и впечаток дека губат контрола над своите телесни процеси, мисли и емоции. Така, познат е случајот кога Хавелок Елис (Havelock Ellis) го наговорил познатиот поет Јејтс (W.B. Yeats), да проба мескалин и кога овој халуцинирал разни чудовишта и змејови додека гледал во шарениот столб за огласи негде во Челзи. Уште попознат е случајот со Сартр под дејство на мескалинот. За да се обезбеди од непредвидливите непријатности и опасности по психичкиот интегритет, тој дрогата ја зел во една болница, во присуство на неколкумина лекари, инаку негови долгогодишни пријатели и истомисленици. Кога неговата животна сопатничка, познатата писателка Симон де Бовоар (Simone de Beauvoire) телефонираше во болницата неколку часови по земањето на дрогата и прашала како се “забавува” Сартр, тој ѝ одговорил дека штотуку води загубена битка со дијаболична риба и дека има многу непријатни доживувања. Сликвито ѝ опишал како чадорот се претвора во мрша и како кондурите со метаморфоза се претвораат во костури на лице, потоа во ракови, полипи и “гримасирачки работи”, што ги гледал со крајот на окото. Куќите шашливо го гледале и чкрипеле со забите. Оваа состојба подоцна ја

описал како “раб на хронична халуцинаторна психоза”.

Психоделичните дроги, со оглед на тоа што нудат, пред сè богато визуелно доживување можат да бидат многу привлечни за личности кои се бават со визуелен медиум. За сликарите психоделичните дроги се интересни од неколку аспекти. Нив, пред сè, ги интересира дали дрогите можат да ги поттикнат креативните потенцијали и да го збогатат творештвото со нови теми и содржини. Од друга страна, заинтересирани се да разберат на кој начин дрогата влијае на репродуктивните способности, дали ги усовршуваат или осиромашуваат. Многу од нив започнуваат експеримент со различни дроги и стекнуваат одредени искуства. Во таа смисла, францускиот поет и сликар Анри Мишо (Henri Michaux) за психоделичните доживувања го кажува следново: “како да го опишам# Очигледно многу тешко, бидејќи, за да бидам способен за тоа, би морал да поседувам питорескен стил кој јас едноставно го немам, исткаен од изненадувања, бесмисла, изненадни блесоци, удари и противудари, лизгање и лакрдија”.

Ејдетските слики се посебно поглавие во психоделичното доживување. Ејдетската слика како облик на ментално претставување ги има сите карактеристики на актуелно гледање на она што се случува. Овие слики речиси секогаш се во живи бои, коишто се опишуваат како богати, брилијантни, треперливи, светкави или натприродни - и коишто со својата убавина го надминуваат сето она што личноста го видела пред тоа. Сликите често претставуваат личности, животни, архитектура и пејсажи. Чудни креатури кои потекнуваат од легендите, фолклорот, митовите или бајките, се јавуваат во чудесниот декор. Стари замоци и храмови се јасно прикажани, а исто така и фигури и случки од историското минато. Сите овие слики можат да изгледаат убедливо вистинити, со жив впечаток за бројни замрсени детали, кои далеку го надминуваат сето она што поединецот го дозволува како постоечко во неговиот арсенал на свесно знаење. Нивоата на искуствата можат, исто така, да проникнат во симболичниот свет на митовите и легендите, архетиповите, божествата и бајките. И, иако опсегот на овие можности за доживување кај секој поемец е различен и ограничен, сепак психоделичното доживување им отвора нови психолошки видици и огромни можности за креативни рекомбинации и дескрипции во уметничка форма.

Сликите направени под дејство на психоделици често се споредуваат со сликите на надреалистите бидејќи на прв поглед предизвикуваат асоцијации на заедничко потекло, во што има одредена вистина. Имено, двата пристапа кон сликарството се упатени кон најдлабоките слоеви на човечката душа и одејќи сè повеќе од онаа страна на рационалноста покажуваат дека остварената ирационалност и парадокс можат да имаат зачетоци во други, не помалку длабоки типови на значења кои можат да ги ускладат и смират очигледните спротивности како што се животот и смртта; реалното и имагинарното; минатото и иднината. Некои психоделичното сликарство го споредуваат дури и со творештвото на Кле, Блејк, Бројгел и Хиеронимус Бош, уметници кој поседувале таканаречен

психоделичен сензибилитет, црпејќи ги своите инспирации и содржини од истите предели на несвесното, но без употреба на дрога, што значи дека до креативното несвесно може да се допре и по други, помалку опасни патишта.

Бројот на уметниците кои низ историјата сè до денес, повремено или постојано земале вештачки поттикнувачки средства поради стимулирање на креативноста е голем, а нивните искуства се многу значајни. Врз основа на нивните сведоштва, напишани или јавно изречени, кои се, навистина, понекогаш контрадикторни, можат да се изведат извесни основани претпоставки за тоа како и кај кои личности дрогата делува на творештвото, иако сè уште сме далеку од тоа да можеме да изведеме некои генерализации.

Така, на пример, не може да се заобиколи фактот дека транснормалните облици на свеста, кои спонтано се јавуваат во текот на творечкиот чин, дури и кога се поттикнуваат со помош на вештачки средства, можат да бидат корисни за личности кои во себе носат креативни можности, бидејќи доведуваат до напуштање на конвенционалните психички граници, до распад на категоријалните функции и идеационите бариери кои нормално ја одредуваат перцепцијата на времето, просторот и нашиот однос со физичкиот свет. Некои автори со право поставуваат прашање зошто, меѓу останатото, дрогите не би се користеле како средство за продирање во длабочините на душата, со што би се ослободиле можностите за имитирање кои се блокирани благодареејќи на постојаните церебрални навики на нашата западна цивилизација. Рожак (Theodore Roszak) ја поставува дилемата: “можеби искуството со дрогата донесува значајни плодови кога се темели во зрела и култивирана свест... Нема ништо заедничко помеѓу човек со искуството на еден Хаксли со неговата интелектуална дисциплина, и петнаесетгодишно момче кое паѓа вдишувајќи авионски лепак. Во првиот случај имаме талентиран ум кој мудро се движи кон културна синтеза, а во другиот непромислено дете...”.

Наспроти ваквите сфаќања има и такви коишто тврдат дека употребата на дрогата е штетна за креативноста. Ваквото мислење го делат не само научници туку и самите творци кои лично имале богати искуства со дрогите. Во таа смисла прилично убедливо звучат зборовите на Бодлер, кој во својата *Поема за хашишот* на едно место вели: “кој прибегнува кон дрогите за да може да мисли, наскоро нема да може да мисли без дрога. Можете ли да замислите колку е страшна судбината на човек чија парализирана фантазија не би можела да работи без помош на хашиш или опиум”.

Фридман (Freedman) тврди дека вистинската природа на хемиски предизвиканото искуство е таква што ја оштетува било која насочена активност со репродуцирање на ефикасноста на интегративните и синтетичките функции. Промената на сензорниот влез, забележување на мали вообичаено занемарливи детали, перцептивни искривувања и интезификациите не се уметност; абнормалната блескавост не е исто што и

убавината, и навистина, примитивната перцепција, присутна кај животните и кај луѓето, е посугестивна од живоста на распарчување и дискриминација на целината. И, на крајот, можеби е најзначајно тоа што креативноста ја опфаќа не само перцепцијата туку, и капацитетите за нејзино преведување во уметнички форми, што значи капацитет којшто најчесто е оштетен под дејство на дроги.

Со искусните корисници на дрога се случува друго, бидејќи тие најчесто не работат за време на директното делување на дрогата, туку создаваат, односно ги транспонираат своите психоделични перцепции во уметнички форми дури по некое време, откако ќе дојде до опоравување на когнитивните и моторни функции. Поради тоа, сликата направена на “трип” има пред сè психолошко значење но помала естетска вредност, бидејќи се работи со погруба уметничка техника и во отсуство на сублимација. Слика правена врз основа на сеќавање на психоделичното доживување повеќе е уметничка креација, бидејќи е работена во согласност со уметниковите претходни, односно со вродените вештини и квалитети на духот. Според тоа, заблуда е дека некреативни и неталентирани поединци можат, под директно влијание на дрога, на чудесен начин да се трансформираат во творци.

Уште Бодлер забележал дека “дрогата на поединецот не му открива ништо што тој не би бил самиот, т.е. тој, поединец. (...) Секој син под дејство на дрога ќе биде вистински син на својот татко”. Затоа дрогата е опасна и често меч со две острици. Личност која е духовно сиромашна, соочена под дејство на дрога со своето вистинско лице, може да падне во депресија, бидејќи не може да ја прифати вистината којашто го навредува нејзиното самољубие и замислената слика за себе. Од друга страна, креативната личност ќе има богато и содржајно доживување, коешто може да ја поттикне подоцна да обработува нови теми на поинаков начин. Меѓутоа, дрогата може да биде опасна и за креативните уметници, бидејќи поседува способност брзо да ги празни и исцрпува креативните потенцијали. Освен тоа, несвесните содржини често излегуваат на површина недоволно подготвени и во оригинален облик, кој сè уште не е зрел за уметничка експресија. На тој начин дрогата можеби го интензивира духовниот живот на уметникот за одредено време, но во значајна мерка и го скратува. Дури и кога помага, дрогата има своја висока цена.

Конечно, дрогата не ги одредува вокационите канали на уметникот, на креативецот не му го одредува изборот на естетските форми на уметничкото дело, туку само ги нагласува, или пак, го кочи веќе постоечкиот избор кој бил присутен или се насетувал уште пред земањето дрога. И покрај тоа што често поттикнува многу комплексно доживување во кое учествуваат скоро сите сетила, дрогата сама по себе не одредува кој ќе стане поет, музичар, сликар или архитект. Во изборот на облиците на уметничкото изразување очигледно учествуваат некои други диспозициони фактори со психолошко потекло, сè уште недоволно познати, кои дрогата само ги енергизира или збогатува со нови содржини,

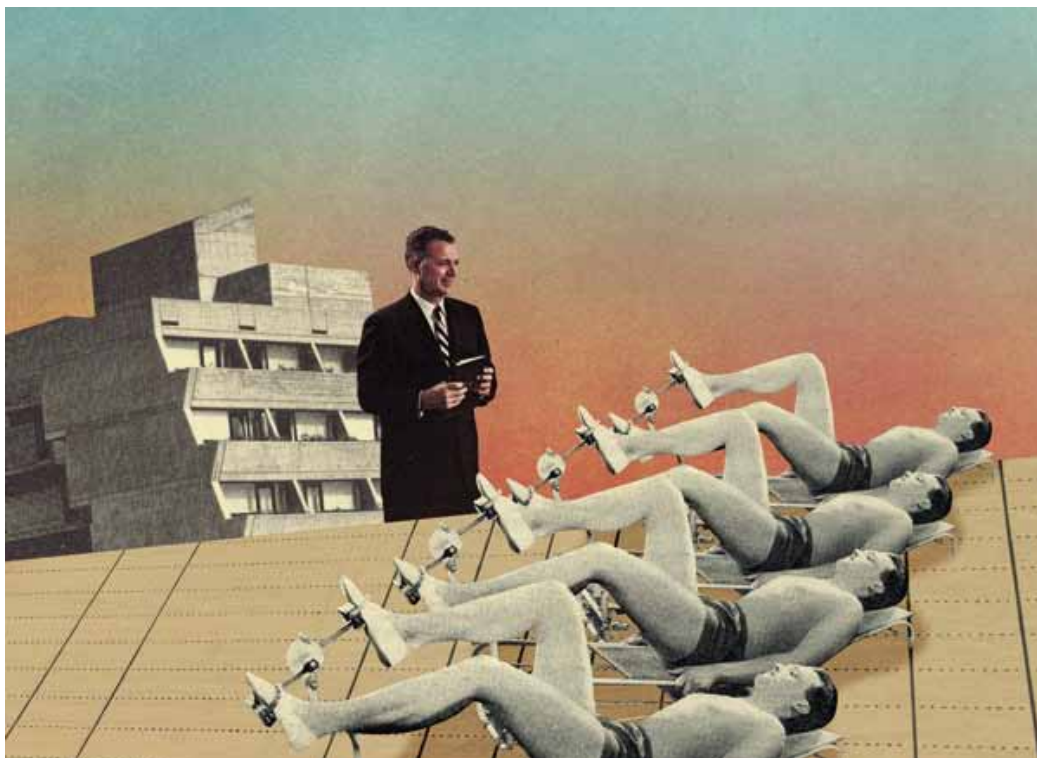
олеснувајќи им на бројните несвесни содржини да допрат до оној дел на личноста, познат како Јас, од кој можат да бидат препознаени во симболична или конкретна форма. Меѓутоа, треба да се нагласи дека сетилните искуства предизвикани со дрога многу често се доживуваат изолирано, поради оштетување на синтетичките функции на мозокот и дека неопходниот гештalt во текот на делувањето на дрогата тешко непосредно се доживува во својата неопходна неделивост на финалното доживување на формата. Поради тоа е јасно дека под дејство на дрога ниту уметникот како креатор, ниту реципиентот како сведок на креацијата нема да можат на целосен начин да ја сфатат убавината на архитектонското дело или музичката симфонија како збиен израз на поединечни запазувања, хармониски созвучја, акорди, златен пресек и.т.н. Во таа смисла убаво вели Кристијансен (Christijansen): “крајната цел на уметничката замисла не е да ги забавува нашите сетила. Главното во музиката е - нечујно, во пластичните уметности - невидливо и неопипливо”. Во секој случај, уметноста поттикната со дроги не е автентична и спонтанa форма на уметност и при тоа не треба да занемариме уште еден факт: дека меѓу уметниците има многумина кои се премногу слаби за такви психички авантури, со оглед на своите личности и општествената неускладеност, без оглед на талентот кој го поседуваат, поради секогаш присутниот ризик да лизнат во лудило.

Доживувањето поттикнато со дроги може да биде интересно за психологијата и психијатријата и некои сродни науки, бидејќи потекнува од некои длабоки и тешко достапни предели на човековата душа, но има помало значење за уметничкото творештво, кое во својата суштина е спонтан и автентичен, длабоко човечки акт.

Превод: Нора Палмер

во следната Маргина: уметниците и дрогата

Цртежите од овој темат се од Dame Darcy



EEW

Му завидувам на “западниот” писател. Го замислувам својот колега, западниот писател, како елегантен патник кој патува без багаж.

Себеси се замислувам како патник со голем багаж, патник кој очајнички се обидува да се ослободи од својот товар, но тој упорно се влече по него како самата - судбина.

Мојот загребски забар со “природен талент да задава болка” пред неколку месеци ме прашуваше што тоа јас правам во неговата ординација, то ест зошто не сум на - фронт.

- Како тоа мислите?

- Вие сте писател, така ли?

- Се чини дека сум...

- Тогаш би требало да бидете на фронт. Малку да видите како изгледа крв!

- Јас се плашам од крв...

- Вие се плашите?! Во овој момент кога луѓето гинат за татковината, вие мирно ги поправате своите кариеси и изјавувате дека крв не ве интересира?! - вика мојот загребски забар и налутено мавта со дупчалката над мојата глава.

Пред неколку месеци, на забарската столица, за прв пат ми падна на ум дека целиот свој живот правев сè за да го сочувам правото на својата единствена привилегија. Привилегијата да бидам - писател. Одбивав да бидам член на партии, организации, комисији и жирија, избегнав да бидам лев и десен, горен и долем. Бев заколнат аутсајдер. Го одбивав членството

АМЕРИКАНСКИ ФИКЦИОНЕР
ДУБРАВКА УГРЕШИК

во планинарското, феминистичкото и нуркачкото друштво. Писателот, мислев, не смее да има ни Татковина, ни Вера, ни Народ, ни Народност, писателот не смее да служи на Институција и на Нација, ниту на Бога ниту на \аволот, писателот мора да има само еден идентитет - своите книги, мислев, само една татковина - Литературата (Каде ли сум го собрала тоа?)

Исплашена од така моќниот аргумент како што е забарската дупчалка, му попуштив на својот забар и - ја напуштив земјата. Ако веќе ништо не можам да сторам за татковината, си мислев, барем ќе го зачувам правото на својата слобода, ќе ѝ го обезбедам правото на својата литература да не служи на никого и на ништо, освен на самата себе. Кринот на своето кринство, литературата на својата - литерарност. Мојата Литература, мојата Убава Книжевност, мојата Belles Lettres, повторував во себе, стискајќи ја во раката својата единствена лична карта - моите книги...

Штом ја преминав границата, цариниците на културата почнаа грубо да лепат врз мене идентификациски етикети: *комунизам, Источна Европа, цензура, рејресија, железна завеса, национализам* (Србин или Хрват?) - истите оние етикети од кои во својата земја успеав да ја заштитам својата литература.

- Што мислите за комунизмот? - ме прашува американската новинарка. - Знам, било страшно - додава трогнато кривејќи го лицето - но во период на транзиција самиот феномен бара реартикулација...

Ја слушам и не им верувам на своите уши. Од каде таа знае дека било *страшно*, и колку лесно ги изговара сите тие зборови: *комунизам, транзиција, посткомунизам*...

- Јас не сум политиколог, јас сум писател... - велем.

- Затоа и ве прашувам, бидејќи сте писател, интелектуалец, претставник на посткомунистичка земја...

Боже, си мислам, кога само би знаела дека писателите, преземајќи ги улогите на политичари, во мојата земја се виновни за војната исто колку и генералите, бидејќи исто така биле прашувани, а тие спремно одговарале...

- Да разговараме за книжевност - велем.

- Здодевните прашања за книжевноста да им ги оставиме на западните писатели. Вие како источноевропски писател и интелектуалец сигурно дека имате да кажете многу поинтересни нешта од литературата...

Понекогаш на овдешните собири се сретнувам со своите колеги, "источњаци", EEW (East-European Writer), и гледам како се прилагодуваат кон однапред зададениот стереотип, како спремно дрдорат за *sensorship*-от (иако самите не ја искусиле цензурата), како дрдорат за посткомунизмот, за секојдневието на својата тажна Источна Европа, како зборуваат за демократија и *транзиција*, како предлагаат мерки за излез од кризата (од национализам до агрикултура!), како спремно ги прифаќаат идентификациските етикети што ги носат како беџови, како се фаќаат

едни за други - Русите за Унгарци, Унгарците за Чеси, Чесите за Полјаци, Полјаците за Романци, Романците за Бугари - како сите сложно да сакаат да ја откорнат таа голема и интересна посткомунистичка репка.

Овде понекогаш ги сретнувам и своите земјаци, и ги гледам како брборат за екс-Југославија, за војната и причините за неа (откако побегнаа од војната и од причините!), како персонално се изјаснуваат, како стануваат *глас на народот*, ја прифаќаат улогата од која дома побегнале, а сега, ете, спремно ја прифаќаат; гледам како се прилагодуваат, како ги моделираат сопствените биографии и повеќе не знаат што е вистина, а што новостекнат *image*...

Ги гледам своите колеги, тие испотени патници, како се борат со багажот: во секоја рака по неколку куфери, на лицето им ја читам подготвеноста да земат уште некој.

- Американскиот пазар е заситен од источноевропски писатели - ми вели уредникот на една издавачка куќа.

- О? - вела.

- Јас лично веќе немам намера да печатам ниту еден - вели.

- Но каква врска има тоа со моите книги - вела, нагласувајќи го зборот - книги.

- Вие сте источноевропски писател - одговара нагласувајќи го секој збор.

- Вистинска штета што не сте кубански писател - срдечно ми вели издавачот од друга издавачка куќа.

- О?

- Американскиот пазар во овој момент е отворен кон етницитетите, особено кон Кубанците, Порториканците, воопшто кон Средна Америка...

- Интересно - вела.

- Имате ли некаква врска со Кина?

- Не...

- Штета. И тоа би помогнало. Кинески доселенички роман, тоа е сега во мода.

- За жал, во моментот не можеме да ги издадеме вашите книги - со искрено жалење во гласот ми вели уредникот на третата уредничка куќа. - Вие пишувате, како да кажам, "чиста" литература. Од морална гледна точка не би било во ред да објавиме такво нешто, сега кога вашата земја е во војна... Имате ли нешто воено?

- Јас се плашам од крв - вела и се сеќавам дека истата реченица ја изреков пред неколку месеци.

- Жал ми е, навистина ми е жал - искрено вели уредникот.

- Но каква врска имате вие со војната во Југославија? - вела.

- Да се објави нешто друго во овој момент би значело дека сме куќа која е рамнодушна кон политичките настани во светот - убедено вели уредникот.

Овде во Америка, стискајќи ги во раката своите книги, својот единствен ID (кој, се чини, не вреди), ја чувствувам сета трагикомичност на EEW, етикетираниот источноевропски писател, кој своите несреќни татковини ги влече со себе како задолжителен багаж, што секако, дури овде е присилен да го влече. Патем се чувствувам како некаков женски Дон Кихот кој сè уште е засегнат за својата Убава Книжевност, во време кога таа го менува својот лик, кога нештата се мерат со етикети, а не со содржина, во време кога и Литературата ја прекриваат со имињата на нејзините произведувачи. Armani, Eco, Toshiba...

На некоја party ми приоѓа уредно избричен маж, вртејќи чашка во раката. Го препознавам лицето на американскиот уредник.

- Велат дека сте писател... - се смешка.

И чувствувам, да, чувствувам како го отфрлам од себеси целиот свој товар, како од мене се одлепуваат и се лупат етикетите. Елегантно се исправам и вела.

- Грешка сте. Јас сум дактилографка.

- О? - вели уредникот со насмевка и се оддалечува вртејќи ја чашката во својата рака.

Некаде од некој агол благодарно ми се смешка мојата Убава Книжевност, мојата невидлива Belles Lettres... И јас се смешкам, и подигајќи ја чашката во вис, неодредено наздравувам во празно...

TRASH

Во книгата за Гогољ Набоков говори за *пошлостта*. *Пошлост* е руски збор што Набоков заради богатството од значења им го претполага на англиските варијанти како што се cheap, inferior, sorry, trashy, scurvy, tawdry и слично. Како пример за *пошлост* Набоков го зема Ѓогољевиот опис на некој Германец. Тој значи, Германецот, безуспешно ѝ се додворувал на некоја девојка која секоја вечер седела на балконот, плетела чорапи и уживала во убавиот поглед на езерото. Германецот на крајот смислил стратегија со која ќе го освои срцето на девојката. Секоја вечер се соблекувал, скокал во езерото и пливал пред очите на љубената истовремено гушкајќи ги двата лебеда, коишто ги подготвил специјално за таа прилика. Благодарение на овој трик со лебедите, младичот на крајот го освоил срцето на девојката. Додека оваа *пошлост* во чист облик предизвикува само добронамерен потсмев, онаа другата - која што, како што вели Набоков, е особено снажна и ојака, кога лажноста не е очигледна и кога се смета дека вредноста кои таа ги имитира му припаѓаат,

со право или не, на највисокојто ниво на уметноста, мислите или чувствата - се чини, предизвикува тегобност.

Во шизофрената глава на граѓанинот на бивша Југославија се прекршуваат не само две стварности, онаа минатата и оваа сегашната, туку и два вида на кич: оној стариот, мртов веќе одамна, и овој новиот, кој никнува врз стариот, сметајќи на тоа дека реципиентот ја потиснал во заборав првата претставка.

Државниот социјалистички кич во новите политички времиња е заменет со нов кич, со оној што Данило Киш еднаш го нарече - лицитарско срце. Обата се популистички (бидејќи самата суштина на кичот е популистичка), а бидејќи со својата заводничка стратегија се насочени кон народот, двата се, пред сè, врзани со - фолклорот.

Денес кога Југославија се распаѓа (а процесот сè уште трае без оглед на тоа што владите на новите држави јавно ја прогласија и ја потпишаа клиничката смрт) со фрчење на гранати, пукотници, кукање, лелек и траскот, во мојата раздвоена свест одекнуваат фрагменти од фолклорни мелодии: црногорски, македонски, хрватски, српски, албански... Симболот, што како талог заостанал во моето сеќавање, е орото кое со години се изведуваше во свечените државни прилики. Орото го играа претставници на народите и народностите на Југославија, облечени во своите народни носии. Сите сложно играа сè: танцуваа, ситнеа, потскокнуваа, цупкаа, се тресеа, и слично. Тоа оро - симболичната круна на Југославија, разбирлива за сите писмени и неписмени Југословени - денес се престори во својата спротивност, во смртоносна јамка. Денес бившите танцовачи на југословенското оро со истиот танцовачки жар, на звуците од истите тамбури и кавали, се убиваат еден со друг.

Граѓанинот на бивша Југославија сè уште не го заборавил својот некогашен, државен кич, монументалните претстави во кои главна и единствена улога имаше колективното тело. Она коешто за својот претседател беше готово да се престори во збор, парола, цвет, во раскошна слика на стадионската трева. Граѓанинот ги памети своите спектакли, па така и оној последниот посветен на Тито. Анонимниот социјалистички дизајнер го замислил лебедовиот пој: голема Титова скулптура од стиропор. Одненадеж задува силен ветар и за малку го однесе стиропорскиот Кинг Конг, а заедно со него и живите работници кои со сето срце се обидоа да го запрат Титовиот лет во небо.

Како што секоја трагедија се претвора во фарса, така и сите бивши југо-симболи се претворија во својата спротивност: Титовата штафета (симболот на братството и единството) во братоубиствена палка, пушка или нож - оружје со кое претставниците на југо-народот се требат еден со друг. Градовите и селата низ кои поминувала Титовата штафета денес се рушат како кули од карти, речиси по истиот редослед, од север кон југ. Колективното човечко тело се претвори во колективно човечко месо, бившите Југословени денес се - *човешко месо*. Фактот дека едни гинат како

Хрвати, други како Срби, а трети како Муслимани, по прашањето на смртта, се чини, не е многу битен.

Во сосема пореметениот, испокршен свет се мешаат фрагменти од поранешните и сегашните режими, мелодии што еднаш веќе сме ги чуле, но во некој нов аранжман, симболи кои веќе сме ги виделе, но во некој нов дизајн. Во новата стварност, која наликува на фантазмагоричен кошмар, кичот покажа најголема издржливост, најбрзо се трансформираше и одново заживеа во својот неуништив сјај. Во земјата што се распукна се скрши и кичот, како дел од нејзината монолитна идеолошка стратегија: секоја страна од урнатините ги извлече соодветните делови и ги залепи во своите нови стратешки чудовишта.

Хрватската, католичка варијанта на кичот се редизајнира себеси мешајќи ги Башчанските плочи и плетери, католичките светци и крстови, лицитарските срца и народните носии. Од урнатините, кои некогаш беа заедничка куќа, за спомен го зеде Тито, којшто нагло воскресна во ликот на новиот хрватски претседател. Хрватскиот претседател носи бели сакоа како и Тито (убеден дека ги носи како Европа); им дели на децата праски од својата градина (Тито од своите градини им праќаше на југословенските деца кошнички со мандарини); го бакнува, го штипка за образите и го крева во вис (секако, пред телевизиските камери) секое дете што ќе му се најде на патот (и Тито со задоволство ги цмакаше децата). На редизајнираните државни спектакли новиот претседател е поактивен од Тито. Додека овој мирно седеше оставајќи го народот да ги изведува своите вештини пред него, новиот претседател и самиот активно учествува. Така, опкружен со млади девојки во хрватски носии, на јавната приредба за денот на хрватската независност хрватскиот претседател изведува пантомима, патетично ставајќи дукат во празната селска лулка (симбол за новородената држава).

Другата страна пак, српската, своето чудовиште го креира од елементите на хистеричното православие, мешајќи ги православните икони со опинците, фолклорниот лелек со четничките ками и брадестите убијци. Подеднакво ги мешаат и историските времиња: епските песни со фантомите на непризнаените кралеви, овие пак со црвените комунистички увезди, гуслите со борбените труби, трубите со топовските цевки. Од урнатините, што некогаш беа заедничка куќа, српската страна го извлече сивото одело на комунизмот и го натегна врз својот претседател. Српскиот претседател - во тој кошмар од елементи, каде што злосторствата се прават во име на (православниот) Бог, масакрирањето на другите во име на борбата против фашизмот, каде што никнуваат концентрациони логори во името на стравот од сопственото истребување - се претвора во чудовишна икона од која секој миг беснее Хитлеровиот поглед, Садамовото мрсно чело.

Иако денешниот кич налик на удвоена фотографија се прекршува над поранешниот, тие сепак се разликуваат. Социјалистичкиот кич

прокламираше своја идеологија: братство и единство, интернационализам, социјална еднаквост и технички прогрес. Националистичкиот кич ги прокламира своите темелни идеи: национален суверенитет и привилегираност на еднката втемелена на соодветна крвна група. Социјалистичкиот кич имаше проекција за иднината, па според тоа и силна утописка димензија. Националистичкиот кич своите содржини ги црпи од страсната внурнатост во “суштината на националното битие” и како таков свртен е кон минатото и лишен од утописката димензија. Клучните симболи на социјалистичкиот кич беа врзани за работа и прогрес (оттаму во иконографијата она мноштво железници, возови, рудници, патишта, фабрики, и скулптури на прегрнати работници и селани). Клучните симболи на националистичкиот кич се врзани со националниот идентитет (оттаму во иконографијата она мноштво од грбови, витези, католички и православни крстови, скулптури на историски јунаци). Обата кича притоа се користат со истата стратегија на заведување.

Постои, се разбира, уште една битна разлика. Социјалистичкиот државен кич е создаван во мир, во земја пред која беше иднината. Овој нов кич како шеќерен прелив ја покрива грозната воена реалност. Националистичкиот кич во воениот кошмар ја засилува стратегијата на заведување и како вирус навлегува во сите пори на дневниот живот, претворајќи го ужасот на реалноста во - ужас на *пошлоста*. Тажните гласови на репортерите, долгите кадри, сликите на мртви тела, погребни, лешеве завиткани во национални знамиња, ритуалните примања на воените одликувања, толку слични на примање гости, ужаси проследени со балканско новокомпонирани дрдња, шлагери што со фолклорно дерење му се закануваат на непријателот дека ќе биде уништен, сиот тој новокомпонирани патриотски фалш, таа кичерска пропагандна индустрија на војната - сето тоа се крчка во балканскиот лонец помеѓу трагедија и фарса, страдалништво и рамнодушност, сочувствување и цинизам, гроза и пародија.

Новонастанатиот кич необично потсетува на Гогољевиот пливач во езерото кој ги гушка двата лебеда во езерото и ја заведува убавата девојка на балконот. На Гоголевата слика треба да ѝ се додадат неколку детали: во езерото пливаат лешеве, давеници, врз езерото паѓаат гранати, пловат запалени куќи, мртви деца, крш. Суштината на танцот со лебедите и натаму останува непроменета: **заведување**. Нашите пливачи - избрани и самонаречени балкански властодршци и нивните следбеници - ја заведуваат Европа која плете чорапи на балконот, и своите народи коишто изгладнети и осиромашени седат на брегот. Ѓолемите, намуртени, испотени глави на нашите балкански пливачи уиркаат од водата и не се обуираат на непримената сценографија. И како секогаш, заведувањето ја постигнува својата цел. Народите на брегот, секој на својата страна, воодушевено ракоплескаат, ја примаат претставата за “суштината на своето национално битие”, за нешто убаво, големо и вистинито, го примаат поразот за -

триумф. Бидејќи во *царството на пошлоста*, вели Владимир Набоков, мислејќи притоа на книжевноста, *триумфот не го носи книгата шукучишачката публика*.

-Дали мислите дека кичот е типичен производ на комунистичките системи? - ме запраша мојата американска студентка по предавањето за романот на Кундера, *Непоносливоста неснощија на постоењето*.

Наивното прашање на студентката прецизно ја изразува заводливата природа на кичот. Ретко сме свесни за својот сопствен кич. Тој е околу нас, го вдишуваме како воздух, живее со нас како наше секојдневие, од грдо се претвара во убаво, од карикатура станува естетска норма.

За американскиот кич не знам многу. Не ги познавам сите негови лица. Знаам само дека во Америка кичот, ѓубрето, trash-от, е највкусен. Понекогаш ја замислувам Америка како гигантска смукалка, машина за рециклажа, која впицува сè на што ќе најде а назад исфрла заводливи вреќи со ѓубре. Trash-от овде е подигнат на ниво на космички принцип: ѓубрето се произведува за да се конзумира, ѓубрето се фрла за да се произведува повторно. Trash-от е насекаде, trash-от е генетската шифра на човечкиот вид кого што Америка најјасно го препознала. Неговата сила е во неговата неуништивост, во неговата еластичност, можностите за трансформација и мимикрија, во неговата - рециклабилност. Силата на ѓубрето ја сочинува нашата потреба од него. Тоа е во нас, неуништиво како мрсните клетки. Можете да слабеете колку што сакате, но мрсните клетки се секогаш тука, чекаат на својот миг за ревитализација. Trash-от е експанзивен, trash-от има упорна душа и пустински навики. Во екологијата процесот се нарекува - *десертификација*. Во културната екологија процесот се нарекува trash-изација.

Paul Fussell, еден од најлуцидните современи американски “културни еколози”, се одлучува за нова, проширена дефиниција за ѓубрето, за BAD. Обичното лошо или *bad* се разликува од Фуселовото BAD. Значи, што е BAD? “Тоа е нешто лажно, недоделкано, недуховито, неталентирано, празно или досадно, а за коешто Американците можат да се убедат дека е генијално, убаво, паметно или фасцинантно.” Впрочем, да се идентификува BAD, да се биде секогаш на штрек, го овозможува задоволството човек да се чувствува жив во време кое “ври од разуздана празнина и ѓубре”. Fussell вели дека нештото кое очигледно е лошо не останува лошо за долго, бидејќи некој ќе се сети, и *bad* ќе се воздигне во BAD, ќе биде фалено насекаде како вредно, како посакувано.

Колку и да се трудат антрополозите, културните еколози како Paul Fussell, “медиум-еколозите” како James B. Twitchell, разноразните експерти за науката за ѓубрето (*garbology*), *ѓубре*, *кич*, *junk*, *trash*, *bad*, се слични лица на истиот незапирлив процес. Во распадатото, фрагментарно,

постмодерно време кое ги брише сите граници и хиерархии, кое со својата општа огледало-структура им дава право на сите и на сите право на сè, во време на персонализација, време на исчезнување на границите помеѓу *високо* и *ниско*, помеѓу уметност и неуметност, во време на рамнодушна консументска булимија, во време на атрофија на чувствата - на ѓубрето сите врати му се ширум отворени, ѓубрето навлегува во сите пори на животот.

Една вечер враќајќи се со автомобил од некој концерт, мојот пријател Норман и јас останавме опсипени од сликата која изнурка од некој мрачен подвозник и удри во автомобилското стакло налик на ненадеен кошмар. Во мракот на подвозникот нè дочека еден куп кадифени панди, кои го чекале својот превозник. Панди во сите големини, со лица на добронамерна црно-бела смрт, испофрлани на куп како лешеве, тој кадифен кич кој во мрачниот подвозник го искези своето гротескно наличје - ни се причини како некој вид резиме, холограмски блескот на нашата глобална иднина.

Ѓубрето во Америка е највкусно. Ако веќе треба да се одбира меѓу *кич*, *џошлосџ*, *trash*, меѓу *bad* и *BAD*, го одбирам едноставното, непретенциозно ѓубре. *Trash*, ѓубрето кое не ја крие својата природа, кое е еднозначно и вулгарно. Кога добивам желба за такво ѓубре, купувам *pop-corn* и “*Weekly World News*”, својот омилен американски весник, се сместувам во фотелја и читам. Ритмично уфрлам *pop-corn* во уста и ненаситно го голтам своето четиво: тука можам да дознаам дека *Elvis Presley* е жив, за тоа впрочем, сведочи жупникот *Sam Beatty*; дознавам дека *Gary Cormier* изградил подморница во својата гаража; дека *Claude Marquely*, ограбувач на банки убиен пред неколку години, и понатаму ограбува како дух оставајќи им ги своите отпечатоци на немоќните полицајци; дознавам за мртвите домашни галеници кои се враќаат дома како духови; се информирам за рускиот убиец кој распарчил стотина жени и деца; за животни кои реагираат на *UFO* сигнали; за тоа дека *JFK* е жив; за тоа дека најслабата жена на светот во моментот е трудна; дека човекот замрзнат во 1936. година оживеал; можам да се информирам за тоа како да стапам во контакт со својот ангел чувар; да дознаам дека идната година вонземјани ќе ја нападат земјата, а тоа ми го гарантира астрономот *Martin Stack*; можам да прочитам за најдобриот хирург на светот, *dr.Enriquo de Pareda*, кој е слеп; за *Gary Kosowski*, професорот кој ги убил своите колеги во училиштето со божикни бомбони премачкани со отров; можам да се инструирам за тоа како да се телефонира од гроб во гроб; да дознаам сè за столицата на смртта која од 1702. наваму има убиено 63 луѓе; за *Wes Haskins*, кој јаде по три кутии цигари дневно; за мртвите тела на кинеските астронаути кои се вртат околу земјата; за сите докази што го потврдуваат животот по смртта, за човечките саламандери; за *Ruth Lawrence*, која секоја секунда е подебела за еден грам; за тоа како лунарниот земјотрес за некој ден ќе ја преполови

Месечината; за познатиот хермафродит Ann Malreaux која самата себеси се оплодила и сега очекува дете; можам да ја прочитам автентичната исповед на канибалот на кого децата му се најомиленото јадење на менито бидејќи имаат вкус на риба... А кога сето тоа ми здосадува, можам според советите на swami Sudhanami Bundara просто да одлетам од весникот. Треба само да бидам релаксирана, да се визуелизирам себеси како летам, да го запрам здивот, да се сосредоточам на движењата, да ја визуелизирам дестинацијата и да се обидувам да останам во воздух што подолго...

BODY

Златножолтиот сок од портокал се лее во чашката осветлена од сонцето; густ и сладок карамел лази по ритчињата розев сладолед; патентот на фармерките со остар звук, се повлекува нагоре, кон папокот оросен со златести капки пот; сочниот задник го покажува својот крушковиден облик; капе густот кetchup и ја намокрува жедната тестенина; бисерните заби се забодуваат во јаболкото со сочна експлозија; водопади од свилени локни се сливаат низ нежни женски раменици; овесни снегулки со нечујни експлозии паѓаат во млечно море од порцелански брегови; и сè е така juicy, и сè е така crispy, ммм, и сè е така crunchy, мmmm, и сè е така fluffy, мmmm, и сè е така delicious, оxxx, и сè е така irresistible...

Ги обожавам американските ТВ-реклами. Американските ТВ-реклами се дајцестирана, совршено дизајнирана идеологија на американското секојдневие. Тие ги артикулираат и истовремено ги опслужуваат темелните содржини на американскиот живот. А темелните содржини на американскиот (на секој, само што другите не се сетиле!) живот се - тело. BODY! Тело што се храни, оди, тело што спие, тело што се движи. Таа едноставна порака - т е л о - се слева од телевизиските екрани распрсната во карневалско шаренило од слики.

Американските реклами го артикулираат и истовремено го опслужуваат секој дел од телото посебно. Најчесто и пред сè ѝ се обраќаат на - *устџаџа*. Тие му порачуваат на Американецот кои снегулки ќе ги бутне во уста, кои кекси ќе ги соцвака, која конзерва ќе ја проголта, кој пијалок ќе го испие, кои бомбони ќе ги грицка... Тие го учат Американецот со што да го нахрани своето тело.

Ако едниот дел од рекламата ревносно се занимава со *полнење*, другиот вредно е зафатен со - *празнење*. Рекламите за средства против непријатни грчеви се заменуваат со оние за хамбургерите, рекламите за таблетки против надуеност со оние за колачите, рекламите за лаксативи со оние за сокови, реклами за хемороиди со оние за сирења...

Додека еден дел од рекламата го третира телото како машина за варење на храната, друг дел се занимава со тоа како тоа сито тело да се доведе во оптимален облик: како да го истенчи, како да му го симне

одвишното сало, како да го обликува, како да го направи динамично (*Move your body!* - наредува еден од рекламните слогани), како да го истренира, како да го доведе до совршенство.

Американската знаменитост Jane Fonda со патетична сериозност го рекламира сопствениот пронајдок - евтино, пластично скалило за обликување на ножните мускули - со истата онаа патетична сериозност со која некогаш одамна протестираше против војната во Виетнам.

Ако во *New York Times* фотографијата на убавото тело со наслов "Body Consciousness" (што и да значи тоа) по големина за неколку пати ја надмавнува фотографијата на свежи лешеве некаде во Босна, тогаш е сосема н о р м а л н о Американец (а тоа ми се случи мене) да прави вежби додека вие одговарате на неговите прашања за "таа војна на Балканот". Или вашата соговорничка (а тоа ми се случи мене) да потскокне од столот во ресторанот и сосема природно да направи неколку вежби за истегнување на 'рбетот, додека вие зборувате за постмодернизмот за кој таа, вашата соговорничка, инаку е животно заинтересирана.

Работата околу телото уште не е завршена. Американските ТВ-реклами натаму во обилни количини му порачуваат на Американецот како тоа свое сито и убаво истренирано тело - да го негува (*Nourish it inside, nourish it outside!* - порачува двосмислено ритмичниот ТВ-слоган). Рекламите зборуваат за кожата, косата, забите, нозете, лицето... Американскиот телевизиски екран фрчи од пени за капење, шампони, мириси, помади...

Откако слушна дека сум од "Источна Европа", една Американка веднаш ме запраша срдечно:

- А постојат ли кај вас *body-shops*?

Мојот студент Аљоша од Иркутск ми раскажа една случка. Пред студентите од Советскиот Сојуз (бивш) да се раштркаат по американските универзитети, американските организатори на студентската размена организирале за нив некој вид краток "брифинг". Американската страна му подарила на секој студент сапун, пешкир, деодоранс и ливче со инструкции за однесување во Америка. Во инструкциите, во првиот параграф пишувало дека Американците се "чист" народ, дека секојдневно се тушираат (и по неколку пати!) па се молат советските студенти и самите да се придржуваат кон тоа, да користат деодоранси и секој ден да ја менуваат долната облека.

Постои, значи, (чиста) Америка и - *others*. На границата меѓу тие два света го замислувам Woody Allen како цариник. Зошто токму него? Затоа што истиот некаде го има опишано својот ноќен кошмар во кој некои луѓе се обидуваат насилно да влезат во неговиот стан за да го - шампонираат!

Работата околу телото уште не е готова. Сега треба да се доведе во ред најблиската околина. Бројните реклами му порачуваат на Американецот како да го исчисти просторот околу себе: со што кујната, со што купатилото, со што прашината, со што прозорците, со што садовите,

со што постелнината, како и со што WC школката... Ова во женскиот дел од публиката провоцира длабок, детски сон за куќата на куклата, па не е чудо што една Њујорчанка, изнајмувајќи му го станот на мојот земјак му ја покажала јастучницата и чаршавот и со просветителски тон му рекла: Ова е јастучница, ние Американците ова го ставаме на перница, а ова е чаршав, ние Американците ова го ставаме на кревет.

А кога конечно сè е чисто - *in* и *out* - американските реклами му порачуваат на Американецот како тоа свое сито, истренирано, однегувано, чисто тело да го смести во - автомобил. Единствена реклама која се однесува на не-телесната сфера на животот на Американецот е онаа што го учи како најевтино и најефикасно да телефонира! Останатите човечки дејности, судејќи, се разбира, по ТВ-рекламите, сосема се запоставени. Само мал број на рекламни пораки се однесуваат на патувања (одмор за телото!), избор на кредитни картички (со кои телото ќе плати сè што конзумирало) и слично.

Во американската култура телото се третира како - Неговото Величество Тело. Американската идеологија на телото ќе направи сè за да ја тргне и да ја поништи старомодната *повеќезначност*, што сама по себе ја носи идејата на телото. Така ќелавите, а веднаш по нив и бујнокосите, мажи кои се провлекуваат низ екранот ќе бидат лишени и од најмалата пародична нијанса: рекламите за перики и за трансплантација на косата се реклами како и сите други. Рекламите со градести убавици ќе се провлечат покрај кадровите со илјадници извадени силиконски дојки фрлени на куп, но никому нема да му падне на ум овие кадри да ги доведе во иронична врска. Со рекламите за блескави заби одат реклами за лепаци за вештачки вилици: совршениот дизајн на едните и на другите ја поништува помислата за ироничната спротивност.

Америка во својата идеологија на телото му го укинува правото на неговата карневалско-гротескна амбивалентност. На ТВ-екранот се провлекуваат сцени од натпреварувањето за најдебела Американка или најгрдо лице на Америка, но телевизијата - моќниот моделар на колективното мислење - ќе ја поништи било која иронично-субверзивна порака. Натпреварот за најдебела Американка нема да биде толкуван како карневалски бунт на грдото тело против убавото, или барем како негова логична спротивност, туку попрво ќе биде налик на административно допуштање на демократската Америка на постоењето на алтернатива, варијанта. А и самите учеснички на натпреварот ќе се однесуваат не како *грди* туку како - *алтернативно* убави жени.

Од иронија ќе бидат лишени идеите родени од истата таа идеологија, колку и да се бизарни: идеи за хибернација на телото, за препарирање на телото и сл. Така правниците во серијата *L.A. Law* со најголема сериозност ќе го третираат случајот на клиентот кој по смртта сака да биде препариран!

Во својата идеологија на еднозначно тело Америка решително ги

отстранува сите спротивности: болест, стареење, смрт, грдотија, физичко пропаѓање. Како длабоко инфантилна култура, својата идеологија на телото Америка ја гради врз инфантилни механизми (впрочем, само на телото ли му е потребна сатисфакција?). Тоа општо американско тело наликува на бебе кое се храни, ждрига, кака, мочка, ги прави првите чекори - и притоа доживува воодушевено одобрување на околината. Инфантилното ниво го задоволуваат речиси сите реклами: најексплицитна е на пример, онаа што рекламира средства против дизентерија (или опстипација, сеедно). Мажот со загрижено лице оди на работа, жената со лице кое "сè знае и сè разбира" - му ги подава таблетките. Во друг кадар мажот телефонира од работа дома: од неговото лице се избришани сите траги на навредената измаченост: тој е насмеан, опуштен, сигурен (не трча секој час во WC). Браво, аплаудира лицето на жената. Браво, аплаудира милионската американска ТВ-публика.

Секоја телесна победа во американскиот пионерски мит, стар полни 500 години и сè уште млад, доживува одобрување од околината. Michael Jackson - жива гумена кукла, симбол за американското тело кое самото себе се дизајнира и редизајнира, тело кое метаморфозира, кое од црно станува бело, тело кое тежнее кон вечност - доживува општ аплауз. Браво Мајкл, браво победничко тело.

Willard Scott, стогодишна старица која секој ден оди на курс по танцување, кокетно истакнувајќи го старечкото stomache, добива аплауз од Америка. Што е тајната на долговечноста? (What's the secret of living so long?), Американците ја прашуваат Willard Scott. И никому не му паѓа на памет да го постави прашањето за целта. What's the purpose of living so long? Долговечноста е цел сама по себе. Браво, Willi! Браво, долговечно тело!

Избилдувани мажи и жени - коишто речиси без иронија ги нарекуваат beefcakes (говедски колачи) - добиваат аплауз од околината. Браво тело!

На најпрометните улици во New York може да се види осамен младич кој застанува, ја остава торбата, вади од неа тегови и билдува. Ноќе во New York можат да се сретнат осаменици во спортска облека како застанувајќи покрај огради, скали, бетонски блокови, не обуирајќи се на ништо и никого, ги истегнуваат своите тела. Осамени вежбачи во њујоршката ноќ ги вежбаат своите мускули. И како никој да не им треба, како да си се самите на себе доволни. Можеби несвесно емитуваат сигнали, можеби потреперувањето на нивните мускули, по неколку светлосни години, ќе предизвика нежна вибрација на некоја друга планета.

Осамени вежбачи, самураи, оние што ги напуштиле санкционираните места: фитнес центрите, парковите, плажите, отворените и затворените вежбаишта, и се раштркале по американските простори - само ја радикализираат идејата за убаво, здраво, динамично и аутистично тело. Бидејќи американското тело со никого не комуницира и не служи за

ништо.

Американската идеологија на телото му го укина, имено, на тоа предизвикувачко тело, правото на дружење, на неговата сексуална функција, му го укина на тоа привлечно тело - правото на сексуална привлечност. Укинувањето на функцијата го институционализираше законот за harassment: секоја и најнаивна помисла на сексуална употреба на телото може да биде казнета. Менталната кастрација на сексуалната ослободи простор за нови - функции.

Новата реклама за патиките *Reebok* промовира женско, снажно и независно тело, подготвено за најтешки физички потфати. *Life is short, play it hard*, порачува слоганот. Рекламата како да сугерира нова функција на телото, воинствена. Како да со некоја идна Америка ќе владеат снажни жени, воинки кои наместо оружје ќе носат *Reebok* патики.

Со менталната кастрација на сексуалната функција на телото отворен е простор за нови естетски функции. Асексуалното тело станува - скулптура. Отфрлениот фетиш на дојката (дар од раскошната природа или силиконската индустрија) денес е заменет со фетишот на раката за која самите сме одговорни. Скулптурираната рака, како впрочем и секој уметнички објект, брзо пронајде свои промотери, свои филозофи, критичари, свои уметнички работилници. "Self-determination", вели Radu, уметничкиот директор на студиото за физичка култура на Manhattan. "Discipline and power", порачува Pasquale Manocchia, личниот тренер на Мадона. Pump-up естетиката, селф-детерминацијата, се нови термини, а телесната убавина уште еднаш ја доживува својата редефиниција. "Убавината денес е мускул кој се движи - живо, активно, грациозно ткиво, налик на кобра", вели естетичарот Radu.

Во пореметениот, сексуално кастриран или просто, новиот систем на вредности - може да се случи погледот на мисирката полничка како харемска убавица, која лежи оптегната (секогаш на грб!) во фризовите на американските самопослуги, да предизвика црвенило, а погледот на набилданиот мускул - лиги на уста! Нешто не е во ред? И нели е тоа причината заради која харемската мисирка безуспешно ја виткаат во најлонски обвивки кои впрочем, уште повеќе ги истакнуваат нејзините облини? Нешто не е во ред? Сè е во ред. Една од логичните претпоставки која произлегува од американскиот систем на пореметени функции на телото е - канибализмот. Кога веќе телото не може да послужи за едни цели, може за други, зар не? Впрочем, кому би му паднало на памет да изеде гладно африканско дете, пожолтен Кинез, исушен Турчин кој пуши по сто цигари на ден, или несреќник кој масакрирал луѓе на Балканот. Но американското тело, убаво, здраво и така бесцелно... со тие бицепси и трицепси, палаво, активно и грациозно како кобра... Ммм, тоа е така *juicy*, така *fluffy*, така *crispy*, ммм, *irresistible*...

Замената на целината со дел, на телото со фетишот на раката, се допира, впрочем, со гурманските принципи на канибализмот. Ниеден

канибал досега нема изедено целина, дури ни Чикатило.

Андреј Чикатило, руски канибал кој изел 56 лица, во американските медиуми добил голем публицитет. *"I am a mistake of nature, a mad beast"*, изјавил во американската верзија канибалот од Ростов. Чикатило понатаму изјавил дека неговиот канибализам е резултат на "сексуалната неадекватност и репресивниот советски систем" (*sexual inadequacy and repressive Soviet system*). Чикатило (заедно со George Bush) не само што му зададе последен удар на комунизмот, туку внесе нов, политички аспект во софистицираната американска канибалистика на "тивките јагненца" и "американските психопати".

Неговото Величество Тело...

Доаѓам од земја во која телото е само евтина мета. Овде, се разбира, веднаш се стрчав на *aerobic*, нарачав нордиски *track*, ги наполнив кујнските шкафчиња со *slim-fast*, а и *tight-master*-от порнографски се валка во некој агол... А потоа сфатив дека е предоцна и - се откажав. Престара сум, индоктринирана, научена дека телото ништо не вреди, дека е само мета. Дневната пракса во мојата страшна земја тоа го докажува. Со човечки тела во мојата земја го губрат земјиштето, со нив хранат кокошки и свињи, со тела се полнат јами за да може еден ден повторно да никне црното, дебело семе на злото.

Па сепак, не се откажав целосно.

Неодамна во својот локален весник прочитав оглас. Roger Parazian од блискиот Rocky Hill во својата работилница "Eden" огласува необични услуги...

И така, кога ќе умрам, ве молам, кремирајте ме, а пепелта не во урна туку во рацете на мајсторот Parazian. Мајсторот ветува дека со мојот прав - ќе полни куршуми. Јас, непоправливо мрзливата бубачка, конечно ќе имам задоволувачко тело: витко, лесно, заводливо, аеродинамично и опасно... Конечно ќе бидам "риба како куршум"! А каде ќе завршам - во срцето на остарениот љубовник, во телото на непријателот, или во некоја пријателска дива патка - сосема е небитно. Бидејќи телото е вечно. Само духот е минлив.

Драг Норман!

Во Загреб, 1. август 1992

Има ли живот пред смртта? Неодамна се сетив на оваа романска прашувалка од музејот на комунистичкиот црн хумор и за прв пат сериозно се замислив околу неа.

- Нема - рече мајка ми решително. - Постои само преживување.

Овде зборот *да се ѓреживее* сосема го замени зборот *живоѓ*. Само некако да преживееме, воздивнува мојата сосетка. Главно е да сме живи, веќе некако ќе се преживее, вели мојот познаник. Во овие времиња најважно е да се преживее, бодро заклучува госпоѓа Michelina. Госпоѓата Michelina ја преживеала втората светска војна, првата независна држава Хрватска, комунистичка Југославија, втората независна држава Хрватска, новата војна, и веројатно знае што зборува.

За воопшто да дознае што е преживување, човек пред сè треба да остане жив. А ако се живи и неговите најблиски, ако освен тоа има и покрив над главата, и ако успеал да ја совлада помислата на самоубиство, тогаш граѓанинот на независна, меѓународно признаена држава Хрватска може да започне со преживувањето во мирновременски услови!

- Најважно е да не се нервираш и да не јадеш свинско месо - вели мајка ми. По неколкумесечно отсуствување од Загреб, послушно ги прифаќам сите совети.

- Зошто? - прашувам.

- Затоа што луѓето зборуваат дека во закланите свињи месарите пронаоѓаат златни ланчиња, прстени, златни забни круни... - конспиративно вели мама, а потоа мирно додава:

- Впрочем, јас и онака не јадам месо.

- Зошто?

- Затоа што е скапо.

Луѓето кои се подготвени за преживување се чудна сорта. Ако човек случајно се најде во лудница, не е препорачливо да се потпира на логиката на надворешниот свет, треба да се прилагоди и да го почитува лудилото како нова норма на однесување? Можеби токму тоа, адаптабилноста, ги прави луѓето кои практикуваат преживување - чудна сорта.

На лицето кое се решило на преживување пред сè му се потребни лични

документи. Личните документи го ублажуваат општото чувство на живеење во Лимб, со личните документи веќе можат да се донесуваат и животни одлуки. По долгите часови изминати во опашката за основниот животен документ, легитимација, конечно дојдов до шалтерот.

- Националност? - вресна службеничката.

- Анационална - одговорив.

- Тоа не постои! - вресна.

- Претпоставувам, имате, некоја рубрика за ... останати?

- Немаме! Признајте што сте и доста ме гњавите! - рече службеничката овојпат обраќајќи ѝ се на опашката, токму како во советските прирачници за тоталитарен бонтон.

- Сигурно е Србинка, па се плаши да каже - искоментира некој во опашката зад мене.

- Србинка ли сте? - запраша службеничката.

- Јас сум анационална. Неопределена... - дообјаснив.

- Како може некој во оваа војна да биде неопределен? - врисна службеничката.

- Не сум неопределена во војната, туку во рубриката "националност".

- Ама признајте дека сте Хрватка и решен проблем - добронамерно шепна чекачот зад мене.

- Не можам - реков. - Сè додека еден граѓанин на оваа држава заради една националност политички, општествено и човечки е адекватен, одбивам да бидам сведена на било која - му го објаснив својот став на чекачот, горда што успеав така згодно да го формулирам.

- Слушајте, имам еден френд, Србин, кој се пријави како Циган. Кажете дека сте Циганка, тоа е О.К. - инсистираше да ми помогне добронамерниот чекач.

- Јас сум - останати! O-T-H-E-R-S ! - овојпат и јас дрекнав, и од некоја си причина го засилив својот став на англиски.

- Луѓето овде чекаат, а вие сте уште и безобразна! Ќе ви ги напишам вашите "останати" и одете по ѓаволите! - службеничката уште еднаш ѝ се обрати на целата опашка и јас ја добив неопходната легитимација, која потврдува дека од сега па натаму јас сум граѓанка на Хрватска.

Наскоро ќе добијам и нов пасош. Заради еднодневното седење во гигантската змијовидна опашка, каде што секој миг станувавме од столовите за да се помрднеме понапред, хрватскиот пасош ќе ми биде особено сладок. Таа темносина книшка со црвено-бел грб само одново потврдува дека сум родена тука кај што сум родена, а поради долготрајната борба за него ќе го ценам како да е пасош на државата Луксембург. Освен што, за разлика од државјанинот на Луксембург, со својот секаде ќе ги преминувам границите како - OTHERS!

Со оглед на тоа дека не сум бегалец и дека сè уште имам работно место, моите шанси за преживување во мирот, се значително зголемени.

Месечната плата внимателно ја распоредувам на леб и млеко. Стан, струја, греење и телефон не плаќам. Весници не купувам. Месо не јадам. Наместо овошје и зеленчук грицкам американски витамини. Облеката им ја раздадов на бегалците, поубавите работи ги изедоа молци. Чевли речиси и не ми требаат, никаде не излегувам. Наместо козметика користам остатоци од вистинско далматинско масло, лани го купив од барба Бино на островот Брач. Научив да не се жалам. Пред некој ден сепак прозборев, ѝ се пожалив на сосетката, помада, велама, не можам да купам, ете, велама, на што паднавме, на маслиново масло...

- Бидете среќни што сте жива, имате покрив над глава и не сте инвалид. Замислете да сте биле на фронт и сега да се тркалате во инвалидска количка - вели строго сосетката.

- Боже, навистина...

- Или можеби сакате да ви дојде Милошевиќ!? - вели сосетката со страшен глас, внесувајќи ми се во лицето.

- Не, тоа никако, чувај боже... - велама.

- Па оние грозни Срби да ве силуваат и да ве мачат по логорите, а, тоа ли сакате!? - се разжестува сосетката сè повеќе.

- Тоа би било страшно... - велама и чувствувам како треперам.

- Или можеби би сакале и понатаму да живееме во затворот на народите, а?!

- Каков затвор на народите?

- Па бившата, Југа....

- Не, никако, не во затвор... - велама.

- Ете, гледате, кога сè ќе се собере, нам ни е фантастично! - вели мојата сосетка.

- Навистина - велама помирено.

И, ни самата не знам зошто, ѝ ставам во рацете шишенце со маслиново масло.

- Земете - велама трогнато.

- Благодарам - вели. - Ќе се најде за салата од компири.

Во кино не одам, книги не купувам. Во кино би можела да пукне некоја бомба, велат. Што се однесува до книгите, речиси и ги нема, книжарниците се речиси празни. Во војна културата не е на приоритетно место, природно, знам, не се бунам. Иако за време на војната на сите им е необично мило кога ќе се спомне културата, писатели. Ете и самиот наш претседател никогаш не ги демантира новинарите кога му се обраќаат: "Вие сте, господине претседателе, доктор на науки, историчар, книжевник..." Претседателот само благо се смешка, иако нема напишано ни едно ретче. Мислам, поетско ретче. Сите посткомунистички држави од непозната причина сакаат водачите да им се писатели. Ете и Добрица Ќосиќ е писател, и Радован Караџиќ, познат како основател на логорот за требење на Хрватите и Муслиманите во Босна, поет и љубител на Whitman, половината

од српскиот парламент се писатели. Што се однесува до нашиот претседател, ни тој не ја крие својата љубов кон литературата. Штом некој писател кој му е драг на новиот демократски режим ќе умре, претседателот веднаш се појавува на телевизија и лично изјавува сочувство.

Книги, велам, не купувам, нема што. Во излозите на книжарниците патриотско-туристички и едвај по нешто друго. Имињата на авторите не ги препознавам. Се заклучува дека понекој хрватски војник, загинат или преживеан во одбраната на татковината, бил и поет.

- Ќе ти ја печатиме книгата ако донесеш барем 200 килограми хартија - ми вели пријателот, издавач.

- Каде да најдам 200 килограми хартија?

- Не знам, тоа е твој проблем, ти си писател - ми вели издавачот.

Понекогаш со носталгија се сеќавам на една дамнешна тоталитарна година што ја поминав во Москва. Моите пријатели - сликари, писатели, интелектуалци - живеаа во среќна опозиција на режимот, сите дисиденти, сите во подземје... Колку креативен и возбудлив живот беше тоа! Овде сите плутаме на површина, ма какво подземје, демократски гласавме за демократска влада, самите одбравме... И што ми е мене, луда ли сум, што би сакала јас, преку леб погача, ги измешав времињата, зарем веќе не ги разликувам демократските од тоталитарните системи!?

Ќе преживеам, мислам, нема да излегувам надвор, нема со никого да се гледам, ќе стврднам... Со задоволство забележувам како врз моето срце се нафаќа соодветна коричка на рамнодушност. Секој миг експлодира по некоја српска куќа, кој им е виновен кога граделе на наше, нека видат малку како е кога се урива покривот над главата, повторувам веќе слушнати реплики, и го гледам љубезното одобрување на околината. Никој не се мурти, никој не коментира, сите сложено кимаат со главите. Како целата држава, мојата слатка мала Хрватска да се претворила во училишен хор и секој ден послушно вежба хорско пеење. А диригентот е, се знае...

Повеќе не се нервирам, решив да преживеам. Гледам како малите тивки патриоти ги преместуваат кириличните книги во подрумите, на своја рака, се разбира, но еден ден потомците ќе им бидат благодарни. Гледам како во некое училиште го менуваат името Иван Ѓоран Ковачиќ, хрватски поет кој ја има напишано најсилната и најубавата воена поема во хрватската книжевност. Училиштето сега има ново име, некоја дата поврзана со храбрите хрватски бранители. Доста ни е од тие претставници на југо-комунистичката култура, велат заговорниците на новите културни акции. Имате право, велам, и ја ставам книгата од Иван Ѓоран Ковачиќ на полицата зад некои други книги. Ѓо повторувам гестот како постмодерен цитат, речиси со носталгија. Научив како се прави тоа, за време на оној

едногодишен престој во Москва. Таму половина од руската авангардна книжевност можеше да се сокрие зад Лениновите дела.

Гледам како ги уриваат спомениците: оној на Никола Тесла во Глина, на Иво Андриќ во Вишеград, на жртвите на фашизмот на Брач. Гледам како на истиот остров му подигаат споменик на Genscher. Danke, Deutschland, danke, Genscher. Градовите, цели градови ни се срушени до темел, а јас се нервирам заради таму некој си споменик. Впрочем, природно е во демократијата луѓето да градат споменици какви што сакаат и да ги урнат оние што не им се по волја.

- Ние секогаш сме граделе, тоа нү е во гените. Ако патем, случајно и срушиме нешто, тоа не е наш обичај, тоа го научивме од оние дивјаци, Србите. - вели мојата сосетка.

- Во право сте - велам, потсетувајќи се на својата одлука да преживеам.

Месо навистина не ми недостасува. Холестеролот значително ми се намали. На преживувањето се навикнав, сосема убаво ми оди од рака. Навистина, малку потешко ми паѓа кога гледам дека животот, оној што преостана, се претвори во исцрпувачка симултанка од стварносни трагедии и кичеви. Малку се гушам од телевизиските сцени во кои претседателот на државата на вдовиците и мајките на загинатите војници свечено им врачува ордени. А тие, мајки и вдовици, скромно го земаат купчето метал и, глеј', во знак на благодарност за погинатиот маж или син некоја од нив ја бакнува раката на претседателот! Но ако се потрудам, ако замижам на едното око, ќе преживеам.

Понекогаш ми се смачува кога ќе видам мешавина од страв и обожување на лицето на народот, толку бесрамен јавен копнеж на стадото за водач, но ако замижам на двете очи, и тоа некако ќе го преживеам. Понекогаш ме обзема и гадење кога ќе слушнам како моите сограѓани сè почесто својот демократски избран претседател нагалено го викаат "татко", "тате", "стари", заборавајќи дека "стари" уште пред неколку години го викаа Тито, но и со гадењето ќе излезам на крај.

Понекогаш ме боцка во пределот на срцето кога ќе видам како народот, биејќи се во градите со својата илјадагодишна историја, така лесно го прифаќа ритуалниот, кичест фалсификат, и со тоа е готов да ги чкртне оние години кои биле негова лична историја, неговиот мал, личен живот. Малку ми е потешко кога ќе го видам медиското дизајнирање на **државата** како жртва, додека во исто време **човечките** жртви се толку бројни и анонимни. Тешко ми е, велам, но и со тоа некако ќе излезам на крај.

Преживувањето, велам, нешто потешко ми оди од рака кога на телевизија гледам сцени во кои сите учесници, како глумци во вампирски филмови,

покажуваат крвчиња кон камерата. Мажи со раскопчени кошули за да се види крстот подобро, жени со оголени вратови и ... Ние сме правоверни, ние сме лојални, ние сме западна култура, ние не сме уверови гладни за крв како нашите непријатели - крвчињата панично ѝ сугерираат на публиката. Но и со тоа, велам, ќе излезам на крај. Не сум глупава, знам што се приоритети. Крвче помалку или повеќе, дребулија во споредба со губењето живот. А крвчето понекогаш ме потсеќа на својата спротивност - на металната идентификациска плочка околу војничките вратови која по смртта на војниците им ја ставаат во уста. На непријателските војници, се разбира.

- Вие не носите крст? - ме прашува познаничката.

- Не - велам.

- Зошто, бевте комуњара?! - вели срдечно. Крвчето околу нејзиниот врат ја проследува репликата со праведен, златен блесок.

Преживувањето станува неподносливо кога помислувам на лудаците кои и понатаму стојат на кормилото на разбиениот брод, на сите оние страшни, испотени балкански властојупци кои се поиграле со милиони животи. Преживувањето е неиздржливо кога помислувам на **личните** трагедии, на оние илјадници кои ги загубија животите, на оние кои исчезнаа, на оние кои се раселени, на оние кои избегаа, кога помислувам на жртвите по логорите, на децата, на оние кои го преживеале пеколот, на оние во Босна кои пеколот сè уште го живеат, на оние кои допрва ќе го живеат, на крвниците кои до неодамна беа само добри соседи, на жртвите од кои некои и самите ќе бидат крвници. Се потам кога помислувам на илјадници и илјадници **лични** судбини, на таа страшна, крвава монтажа на **личните** животи. Кој ќе го плати тоа, која ли нова држава ќе ги залечи раните, кој нов пасош ќе ја надокнади загубата на детето, која државна граница може да ги врати животите, се прашувам...

- Немој да се прашуваш, бидејќи така никогаш нема да преживееш - вели мајка ми со некој непознат, скаутски тон.

Еден мој познаник се разболе од тешка болест. Сакам да преживеам, рече. Мојот познаник преживеа, но при тоа многу се промени. Има отсутен поглед, неспособен е да ги прими дразбите од надворешниот свет, раката му е цело време на пулсот. Го мери, ја прислушува работата на своето срце. Повремено преку неговото бледо, испрано лице поминува сенка на омраза. Ги мразам здравите, вели едноставно.

Состојбата на преживување е состојба на емоционален, социјален и морален автоматизам, победата носи трајно оштетување, некој вид бесчувственост.

Пред некој ден од Задар ми се јави една пријателка, поминала таму цела една воена година. О, сега е подобро, вели, имаат вода и струја секој втор ден, само што луѓето умираат, се опуштиле па умираат, да, сега е

неспоредливо подобро, вели, и телефоните работат, и писмата, фала богу, доаѓаат, само што поштарите умираат, веќе двајца умреа во последниов месец...

Војната е пекол бидејќи има илјада лица, коишто како на удвоени фотографии се прекршуваат едно преку друго. Јас, која сè уште сметам на тоа дека сум писател, се чувствувам беспомошна, немам начин да ги уловам сите негови гримаси. Стеснета, стварноста овде се меша во сите свои облици и можеби токму затоа преживувањето е мачно. И можеби токму затоа секој обид стварноста да се смести на хартија е уште еден пораз за секој писател.

Понекогаш така, кога веќе не сакам да преживувам, одлучувам дека следниот месец наместо леб и млеко ќе купам бензин и ќе се запалам на главниот загребски плоштад како Jan Palach.

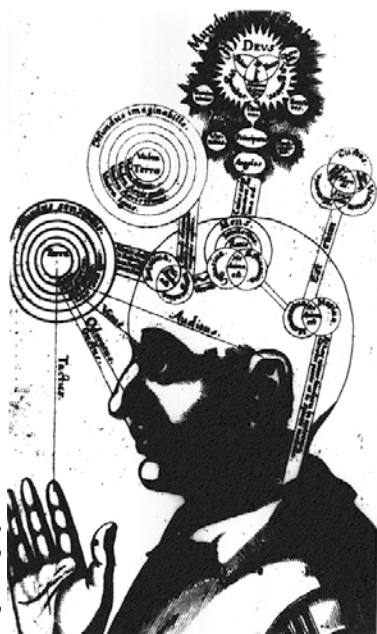
- Цитат - со презир ќе рече упатениот набљудувач. - И Jan Palach се запали.

- Навистина - ќе рече друг. - А зошто го направи тоа...?

А ако не се запалам, ако добриот вкус ја победи желбата за самозапалување, ако пак желбата за преживување го победи добриот вкус, ако, значи, преживеам, ќе се видиме, најверојатно, во некој иден живот...

Твојата Д.

превод: Бугимка Појовска



Писмо на Тристан Цара (1922-1923)

Стар мој,

ги видов твоите статии во Vanity Fair, а исто така и во Secession, но сè уште не и онаа кај Manson.

Постои можност за еден голем проект, кој најверојатно би донел нешто пари -

да се направат или посебно да се излијат и да се закачат на мал ланец четирите букви ДАДА. Потоа, да се направи сосем мал проспект (околу три страници, на сите јазици) - во овој проспект би ги наброиле доблестите на дадаистот: со еден збор, инсигнијата за еден долар или приближно толку во другите валути би ја купувале луѓето од сите земји - чинот на купувањето на оваа инсигнија купувачот би го посветил како дадаист. Ние, се разбира, би му објасниле дека постојат три типа на дадаисти - анти-дадаист, продадаист и неутрален дадаист. Но, што и да се мисли, винсигнијата би штитела од одредени болести, од многу животни неволји, нешто како мали розови пилули што лечат сè. Се разбира, првата и единствена примедба е цената на праќањето на тие три илјади проспекти. Правењето на металните букви не би било скапо. Клучот за почетниот успех е предизвикувачкото нижење на зборовите во проспектот, кој, мислам, би требал да биде резиме на една подолга илустрирана брошура, што би се праќала заедно со инсигнијата.

Би препорачале инсигнијата да се носи како нараквица, значка, копчиња за манжетна или игли за кравата. Би имало модели во сребро, злато и платина, што, се разбира, би чинело повеќе од еден долар. Во секој поголем град ќе постои агент. Доколку ти би ја раширил работата во Европа, јас би се погрижил за Соединетите Држави.

Секако верувам дека ова би предизвикало вистинска контраверза

меѓу сериозните дадаисти, но исто така добро би дошло финансиски. Ако ова те интересира, би требало да се обидеш да напишеш нацрт на проспекто. Доколку имам идеи, ќе ти ги пратам. Можеби би можеле да почнеме на мало, со оглас во некој провинцијален весник или ревија.

Ја сфаќаш мојата идеја. Никаква “уметничка” литература, само чиста медицина, универзална панацеа, фетиш, на некој начин: ако имаш забоболка, ќе отидеш до својот забар и ќе го прашаш дали е дадаист.

Ако си ги исцрпил аргументите во дискусијата: дада е најдобар одговор на било кој тип на “зошто” итн.

Доколку идејата те интересира, секако јави ми си - спомни му ја на Мен Реј (Man Ray), ќе го развесели. Ако мислиш дека е занимлива, би можел пошироко да размислувам за ова.

Ќе го погледнам Shadowland, каде што е Крејмберговата (Kreymborg) статија за Дада. Можеби и од тебе да ја земам.

Marcel Duchamp, 1947 Broadway, N.Y. City

КАТАРИНА МАРТИН

Anemic-Cinema на МАРСЕЛ ДИШАН

Невозможно е да се преведат деветте лингвистички конфигурации на Дишановиот филм Anemic-cinema. Не само што тие фрази константно се користат со алитерација и со игра на зборови, туку и Дишановиот специфичен јазик може да се сфати само за време на прикажувањето на филмот. Обидувајќи се да го приближиме лингвистичкиот аспект на Дишановите дела на оние кои не го зборуваат францускиот јазик, ја отфрлив вообичаената метода на преведување и титлување на извесен број англиски зборови врз оригиналниот филм. Имено, ова што следува претставува опис на тие девет изрази во нивната врска со филмот, со Дишановото оеувге, и во врска со францускиот јазик како целина. Дишан со помош на Мен Реј, во Франција од 1924-1926 година, снимаше филм. Од 1915-1921 година живееше во Њујорк, каде го биеше лош глас поради користењето на помошните редимејди (“readz-mades”). Едноставно речено, реди-мејд е некој предмет извлечен од контекстот, кој во извесна смисла е конвенционален, а преместен во нов и поинаков контекст, тој радикално ја менува својата функција. Со необичното редување на елементите се негира големата енергија на нивниот традиционален контекст, така што со помош на тие ослабувања уметникот добива слобода во своето оригинално изразување. Беше потребно релативно малку време да се соберат реадз-мадес, но, во исто време, секој од нив е манифестација на долг интелектуален процес. Иако е разбирливо дека Anemic-cinema не е резултат на секојдневна работа во студио, во овој седумминутен филм е оправдан фактот дека филмот бил создаван две години. Покрај Дишановото, наводно, дрско потсмевање на уметничката работа, овој филм

е сериозен и целосен развој на истите оние интереси кои се среќаваат во неговите други поголеми дела. Филмот *Anémic-cinéma*, ни помага да ја поврземе идејата на писоарот од 1917 година како објект *D'art*, па според тоа може да се ужива во фалусоидниот предмет од 1951 година, наречен *object dard-dard*, што во францускиот сленг значи пенис. Дишан темелно ги разработил реадз-мадес, и самото негово творење за него претставуваше еден вид рандеву: ...планирањето на моментот што доаѓа (тој и тој ден, датум, момент) за да се внесе нов реадз-маде. 1916 година, тој напишал серија од четири разгледници, во кои ја следеше веќе постојаната синтакса, но, сепак ги измени зборовите, така што резултат на сето тоа беа реченици кои немаа никакво значење. Тоа, според неговите зборови, беше многу тешка задача, бидејќи секој збор, ако со него се сугерира значењето, мораше да го замени со некој друг. Не беше ни најмалку случајно што тие разгледници ги нарече *Randeyvous du dimanche* или неделни состаноци. Дишан беше фасциниран од јазикот и имаше некакви планови во врска со создавањето на сосем нов јазик. Напиша дека еден од неговите планови се темели на поклопувањето на звуковите: "Ако сакате граматичко правило: глаголот по својот звук се совпаѓа со субјектот: на пример, *Le negre aigrít, les negresses aigrissent ou maigrissent*, итн." Филмот *Анемиц цинема* е една од реализациите на тој план.

Секој збор којшто Дишан го одбира за филмот, претходно е веќе употребен и поради тоа функционира како објект *trouve*. Во *Анемиц цинема*, Дишан ја следи вообичаената синтакса, но, видлива причина за неговиот избор на зборовите повеќе е во врска со алитерацијата и претопувањето на тоновите во звучна целина, отколку со вистинско и јасно значење на зборовите. За оној којшто го зборува францускиот јазик овие фрази ќе звучат бесмислено, но, гледачот сепак ќе се обиде да се занимава со нив онака како што обично го употребува јазикот. За човекот зборовите се повеќе од ортографски слики или фонетска целина, и поради неизбежната лингвистичка конвенција, зборовите како симболи на јазикот, не можат да се одделат од значењето. Оној којшто го гледа *Анемиц Цинема*, ќе се бори при читањето и така ќе создаде субјективна модулација на зборовите. Бидејќи претопувањето на тоновите во звучна целина веќе е нагласено во фразите, тоа ги поттикнува склоповите на слободни асоцијации, па Дишан почнува нова употреба на игрите со зборови.

Зборовите "водат" инает како неодредени, а исто така и неразбирливиот јазик на уметникот многу вешто ги искористува веќе традиционалните дефиниции.

Играта на зборови сама по себе претставува суптилен коментар за функциите на јазикот, каде распоредот на согласките ги сугерира бројните потенцијални значења, а во исто време ѝ се потсмева на конечната дефиниција. Занимавајќи се со јазикот како сеопфатно конкретно фонетско единство, играта со зборови ја доведува во прашање вредноста на јазикот како апстрактна метафора. Деветте лингвистички конфигурации на

филмот се напишани во форма на спирала со ротирачки дискови и се прикажуваат одделно меѓу секој од десетте “оптички дискови”, кои се вртат во круг. Во 1926 година, сликата која спирално кружи, менувајќи се од графичка во вербална, сама по себе, претставува игра со слики и титлови на немиот филм, менувајќи се еден по друг. Оптичките дискови наликуваат на Дишановите “ротирачки листови” од 20-те и 30-те години. Според нив се нацртани неконцентричните примери со поинаква форма, кои со ротирање создаваат илузија на спирално движење, собирајќи се кон средиштето и повторно ширејќи се кон рабовите на дискот, така што перспективата која истовремено се губи во просторот, се проектира од платното во насоката на гледачот. Дишан напишал дека би бил разочаран ако овие дискови се сметаат за “секакви само не оптички”, а се чини дека и зборовите на заглавието *Anemic-cinema*, треба да се сфатат едноставно и само како зборови. Но, истовремено мора да се има на ум Дишановиот ироничен хумор. Карактеристично е, на пример, што тој се претставил себеси како “Дишач”, ако францускиот збор за дишење, *resperer*, го подразбира и *aspierer*, “да се аспирира, да се тежнее” и *en spirale*, “во спирала”.

Насловот на делото во потполност се совпаѓа со амбивалентното движење и перспективата на спиралните слики. *Anemic* е речиси *cinema* ако се прочита нанзад; во првиот кадар на филмот, двата збора кои се напишани, се наведнуваат еден кон друг, движејќи се околу вертикалната оска, рефлектирајќи се напред и назад, како движење на спирала.

Дишан симултаната рефлексивност ја замислил како пример за бесконечноста и често, за да ја реализира таа идеја, во својата работа користел стакла или огледала. Како пример за филмот, конструирал посебен екран, направен од транспарентно стакло, слично на она кое се употребува за изработка на прозорци во бањите, со сребрена рефлектирачка фолија на заднината. Проектираното светло најнапред продрира во екранот, пред неговото рефлектирање во насока на гледачот, работејќи го она што навистина го сугерира сликата на филмот: светлината патува внатре-надвор, добивајќи некоја непозната димензија.

Тоби Мусман напишал дека оптичките дискови се темелат на: “... концепција по која двајца гледачи, спротивни еден на друг, кои го гледаат филмот во исто време, сето тоа време додека трае филмот, тие нема да го доживеат филмот на потполно еднаков начин. Доживувањата на гледачот на филмот, ќе осцилираат со оглед на неговите оптички способности, за кои можеме да претпоставиме дека широко варираат како и било која од останатите физички карактеристики.” Истата можност на варирање мора да биде присутна во доживувањето на јазикот. Значењето се доживува произволно во склоп со моменталните чувства на гледачот, и кон неговите или нејзините поединечни склопови од лингвистички асоцијации. Мусман исто така напишал дека “набљудувачот” нема доволно можности при категоризирањето на оптичката игра, ниту има време

за физичко прилагодување на она што го доживува окото. И јазикот, замрсен и сугестивен, се појавува на екранот само во одредено време, додека трае филмот, за тие седум минути, и со упорност на недофатливото спирално движење, набљудувачот веројатно нема да биде во состојба да го протолкува доживувањето на самиот филм. Фрагментите на изменето значење, се појавуваат на површината на свеста, но, обидите да се именува и контролира нешто остануваат безуспешни, и сите тие микро размислувања остануваат измешани во материјата која мозокот континуирано ја обработува. Широкиот избор на значењата кои Дишановиот јазик ги остава недокажани, потсетува на многу различни слики, но тие, како посебни делови од филмот, не можат одделно да се распознаваат. Гледачот не може да го собере тој површен материјал во визуелните слики, кои претставуваат филмски приказ или да ги испреплетат тие зборови со линеарниот премин во структурата на нормалната реченица.

Во *Anemic-cinema*, дефиницијата ја сугерираат ортографијата и претопувањето на тоновите во звучна целина, но, филмот сепак останува беззвучен. Набљудувачот субјективно ги чита и ги слуша зборовите, така што можеби дури и несвесно создава различни асоцијации. Гледачот се наоѓа во затемнета соба која служи за проекција, и бидејќи скриеното значење на филмот е набиено со интензивна сексуалност, тој или таа, гледајќи го, и самите не знаат зошто би можеле да се соблазнат.*

Истовремено, додека гледачот субјективно го доживува филмот, тој или таа се потчинуваат на творецот на филмот. Уметникот има контрола, а гледачот нема. Доследен на развојот на 20-от век, Дишан увидел дека уметникот не може повеќе да тврди дека тој претставува статична "слика", туку дека наместо тоа, мора да се заинтересира за двосмисленоста и движењето, така што гледачот е општествено принуден критички да набљудува, да категоризира и да интерпретира. Но, Дишан оди многу подалеку, бидејќи предвидувајќи ги различните субјективни реакции на набљудувачот како соучесник и творец на уметничко дело, тој ја задржува контролата, па дури го искористува самиот набљудувач. И, повторно мора да се има на ум Дишановиот хумор.

ANEMIC, што е дел од насловот, во францускиот јазик го среќаваме единствено како анаграм на зборот *CINEMA*. *Anémique* е тој збор кој значи анемичен или нездрав. *Anime*, уште една игра на зборови, значи жив.

BAINS DE GROS THE POUR GRAINS DE BEAUTE SANS TROP DE BENGUE.

Овој именски склоп може да се подели во три групи на зборови:

Bains de gros the
pour grains de beauté
sans trop de bengue.

Надоврзувајќи се еден на друг, звуците наликуваат на спирала. И асоцијациите се надоврзуваат една на друга, така што најадекватен

дијаграм на сето тоа би била нивната сопствена ротирачка спирала. Консонантите се усогласени по групи од по три: б-, гр-, т-, гр-, б-, т-, тр-, б-, г-. Исто така и вокалите се многу вешто усогласени, така што првите две фрази се повторуваат (се римуваат), а во последната варира поредокот на исти звуци. Целата фраза, значи, е како три пати по три, број и збир кој го фасцинира Дишан и според него, со ова се искажува бесконечност - еден претставува целина, два претставува пар, а три е "земен како рефрен кој трае" (бројот е математичко траење).

Буквалниот, иако донекаде смешен превод, би изгледал вака: Капење во простачки чај против младежи без премногу БЕНГУЕ.

Првата фраза веќе претставува пример за опсценост која се подразбира, но, сепак не е вистински присутна. Во фразата BAINS DE GROS THE, зборот GROS, како именка, претставува сленг за дефекација, како на пример во идиомскиот израз *faire son gros*. Crotte, по многу нешта има исто значење како и GROS THE, претставува поблаг сленг за истата работа. Фонетската алузија речиси е неизбежна, а гледачот едноставно сепак има време, можеби само да почувствува нешто валкано, иако не знае точно што. Бидејќи суфиксот -те служи за изразување на емоциите (нпр. *liberte, fraternite, egalite, groste*), играта со зборови со GROS THE води до *groste*, лесно може да се измисли збор кој ќе ја претставува стерилната чувствителност, "vulgari-tea".

GROS значи мрсен или дебел и непрефинет или вулгарен. Тоа исто така значи народен, бидејќи тој збор трговците го користат за нивната трговија на големо. *Du gros rouge* претставува сленг за евтино црно вино, и поради тоа оваа фраза истовремено би можела да има и иронично значење: простачки чај. Во Франција, долго време, чајот е третиран како премногу отмен пијалок и бидејќи таму луѓето пијат кафе, пиенето чај би можело да изгледа делумно снобовски. Низ целата оваа фраза, отменоста и простотијата наизменично се сугерирани, потенцирајќи се меѓусебно низ спротивност, исмејувајќи се со сарказам и простотија, и таа двократна димензија се однесува на амбивалентната перспектива на спиралната оптика на филмот.

BAINS претставува средство за капење, нешто очигледно чисто, но тоа повеќе е промрморено отколку искажано. Од DE GROS THE потекнува вулгарниот сленг *deecrotter* (во буквална смисла: серење), лицкање. Дишан го зел псевдонимот *Roze Selavy*, со кој го потпишал овој филм, откако со истиот тој псевдоним се потпишал на разгледницата која му ја испратил на својот близок пријател Пикабија ("*Pis qu 'habilla Rose Selavy*"). Оваа игра на зборови не може буквално да се преведе освен како многу тесна врска помеѓу името *Picabia* и псевдонимот *Rose Selavz*, бидејќи двојното *r* пред себе мора да има вокал. Тоа всушност претставува тесно сврзување така што може да се имплицира сексуалната врска меѓу нив. Иако *Pis qu 'habilla* не е литературен француски збор, тој го сугерира зборот *ricquer*, што значи убод, и *habille*, што значи вешт, така што овде

се очигледни сексуалните алузии. Моралното обвинение и чувството на вина сепак се присутни, бидејќи *pis* значи најлош, а *habille* значи облечен. Псевдонимот често е преведуван како “*Eros, c’est la vie*”, додека Роберт Лебел го интерпретира како “*arose, c’est la vie*” и го поврзува со маличната функција.

Ова појаснување го вклучив бидејќи *baigner*, односно капење (од *BAIMS DE GROS THE*), е синоним на зборот *arroser* што значи влажење. Овој синоним се однесува на псевдонимот и на маличната функција. *Baigner*, капење, значи уште и допирање, обвиткување, така што се добива впечаток предизвикан од круговите на оптичките дискови кои се наоѓаат во спирално движење.

DE GROS THE ја сугерира јамата *grotte*, што може да биде и вагина, и поради тоа *BAINS DE GROS THE* (соковите на вагината), веќе претставува алузија на сексуалниот однос. *Dans le bain* (буквално: во бањата), секако е идиом во вистинското вплеткување во нешто, така што, само што сме продреле во спиралите, веќе сме вовлечени во првата фаза од нејзината имплицирана вулгарност, па неизбежно и во сексуалните конотации на целата фраза. Поради предлогот *POUR* што значи за, наменето за, примачот на *BAINS DE GROS THE* е *GRAINS DE BEAUTE*! Иако *GRAINS DE BEAUTE* значи бемка или брадавица, истиот идиом може да се однесува и на убави жени или, можеби, проститутки. Исто така како што кафето е поврзано со чајот, играта со зборовите *grains de beau the* (буквално: зрна од вкусен чај), се добива впечаток дека е поврзана со вулгарниот идиом *grains de cafe*, што значи клиторис.

...*SANS TROP DE BENGUE*, “без премногу бенгве”.

BENGUE е, можеби, игра на зборови која е во врска со *bain*, средство за капење, и *gay* - педер, а исто така и пијаница. Тоа исто така е и мелем *Ben Gay*, кој го пронајде францускиот доктор *Bengue*, со сите еротски конотации што го сочинуваат тој мелем, чијшто денешен еквивалент е “*Deep heat*” (голема горештина); *Ben Gau* се рекламира во Америка во вид на карикатура на зелено цуце (наречено *Peter Pain of all names*, Петар Бол од секој вид), кое прободено во болно место отскокнува поразено, и додека малечката жена ги масира неговите болни мускули со *Ben Guz* мелемот, тоа вреска: “Проклетство, повторно наседнав!” Очигледно е дека таквата реклама, како и онаа за лаковите “Саполин”, би можела да ја заскокотка Дишановата фантазија.

Во меѓусебниот однос на римите *GROS, BEAU i TROP*, *gros* и *beau* се спротивности, додека *trop* значи премногу, така што дури и овде спиралата се движи внатре-надвор.

L'ENFANT QUI TETE EST UN SOUFFLEUR DE CHAIR CHAUDE ET N'AIME PAS LE CHOUFLEUR DE SERRE CHAUDE.

И оваа реченица може да се подели на тричлени склопови на зборови.

L'enfant que tete

est un souffleur de chair chaude
et n aime pas le chou-fleur de serre chaude.

Буквално би го превеле вака: Детето кое цица е цицач на врело месо и не го сака цутот од жешката стаклена куќа.

Оваа реченица би можела да има исклучително нежен призвук. L'enfant значи дете, кажано милозливо, souffler значи нежно цицање, воздигнување или шепотење; cher, мила, е игра со зборови со CHAIR, месо; CHOU, мила, е нагалан назив, како и FLEUR, цвет (на пример petite fleur); serrer значи прегрнува.

CHAIR CHAUDE, “жешко месо”, се однесува на мајчините гради, па според тоа претставува површинско значење нешто како - детето цица затоа што не сака зеленчук. CHAIR CHAUDE дословно значи врело месо, а soffler уште значи и да се дува врз храната која е премногу жешка. Хомонимот chere (од идиомот bonne chere) претставува отмен израз за квалитетна и скапа храна. Истовремено, souffleur подразбира и дување врз повредено место (на жешка рана), така што CHAIR CHAUDE би било болно место. Оваа фраза темелно ги поврзува отменоста, горештината, храната, сексуалноста, детето и мајката со болката. Дефиницијата станува необична како што се перспективите на оптичката спирала.

TETE, исто така, зад себе привлекува повеќе импликации:

1. доење, цицање, споменување на цицањето во контекст полн со сексуални алузии мора да го подразбира инцестот, што исто така претставува внатрешно спирално движење. (Во врска со овие теми, интересно е да се напомене дека според француското народно предание, децата се раѓаат од CHOU-FLEUR, односно главата на цветот.)

2. Локање

3. Глава

4. Игра со зборови, les tettes, дојки

5. Исто така, TETE е особено поврзано со ET N 'AIME PAS, “којшто не сака”, подразбира тврдоглавост (нпр. tetu - тврдоглав) и tete de lard (идиом) - глупчо, а исто така и честа навреда: “grose tete”. Овде повторно имаме збир на дефиниции кои дејствуваат заедно во многу различни димензии.

Souffler е сленг за измама. Хомонимот од CHAIR, месо, е cher chere - збир. Бидејќи во францускиот јазик било која придавка може да стане именка со додаток на член, chaude може да биде и жешка жена. CHOU-FLEUR се поврзува со SOUFFLEUR што може да се раздели на sou-fleur, “цвет за паричка”, што би била проститутка. SERRE CHAUDE, жешка стаклена куќа, би претставувало бордел. Вака земена, реченицата би гласела: Детето кое цица е измамник на некоја жешка и скапа личност, која не ги сака проститутките од борделот.

Реченицата содржи снажни навестувања за хомосексуалноста и оралниот секс, а и тесното преклопување на зборовите е граматичка паралела на сексуалниот однос. Faire choux-choux е сленг за хомосексуалниот однос. Souffler најчесто се користи со цел да се истакне оралниот секс

во идиомите како *souffler dans la canne, souffler dans le merliton*, итн. TETE, глава, со сите импликации од првата фраза, може да се поврзе со CHOU-FLEUR од последната фраза, каде што CHOU означува глава. FLEUR, исто така, може да означува и гениталии, а CHOU-FLEUR со стопувањето на тоновите е поврзано со SOUFFLEUR, “цицач, пушач”. Кога би им ги замениле местата на зборовите TETE и EST (реченицата сè уште би звучела речиси исто), тогаш реченицата би гласела: детето кое е ја цица цицалката на жешкото месо...

Дишан рекол: “Би сакал да ја зграпчам идејата онака како што вагината го зграпчува пенисот.” *Serrer* значи зграпчување, а потоа... *ET N’AIME PAS LE CHOU-FLEUR DE SERRE CHAUDE* би значело: ... кој не ги сака расцутените гениталии во жешката сексуална преградка.

И Лебел и Шварц пишуваа за Дишановиот интерес за алхемијата. *Souffler* е оној којшто го бара каменот на мудроста и Дишановото трагање лежи во недофатлива спирала.

SI JE TE DONNE UN SOU, ME DONNERA-TU PAIRE DE CISEAUX?

Формата на оваа реченица е едноставна. Буквалниот превод е лесен:

Ако ти дадам паричка, ќе ми ги дадеш ли ножиците?

Во колоквијалниот француски, иако тоа е граматички неправилно, за ножици никогаш не се вели чифт ножици, освен кај столарите и трговците со алатки. Се вели *un ciseau* во еднина. Дишановата верзија може да биде и јазично валкање, влијание на англискиот јазик. Тоа е најверојатно намерна употреба на зборот PAIRE. Субјектот на реченицата го сочинуваат чифт луѓе (јас, ти; ти, јас;), а чифт ножици се однесува на чифт бедра, чифт нозе. “Ако ти дадам паричка, дали ќе се ебеш со мене?”

Во Големото стакло исто така се среќаваме со чифт ножици. Тие се насликани со бајонет, кој се дига кон нив од чоколадната брусилка. Ова последното е проуирна алузија, бидејќи *la baionette* претставува сленг за пенис, а и Дишан пишувал за чоколадната брусалка во своите Белешки и проекти за Големото стакло: “*Principe adage de lapontaneite (qui explique le myt. giratoire de la brozeuse de sans autre secours). Le celibataire broise son chocolat lui meme-*”; преведено: Главна поговорка на спонтаноста (која го појаснува кружното движење на брусалката без никаква помош). Ергенот сам си ја дроби својата чоколада.

Треба ли да се појасни дека тоа најчесто е интерпретирано како машка сексуалност насочена кон себе. На ова би му било потребно појаснување дека ножиците ја претставуваат женската сексуалност, но Дишановиот дијаграм го порекнува физичкото или сексуално соединување. Тој ја отсликува сексуалноста повеќе како онанија за двајца, во која секој партнер се обидува да си ја задоволи сопствената потреба, но наместо тоа наидува на бесконечно кружно движење околу самиот себе.

Симболот на ножиците (а исто така и бајонетите), претставува фрустрација и агресија, чувство на вина и кастрација или смрт; иако во реченицава се

содржани овие силни сексуални односи, јасната структура и значењето остануваат банални и фактички.

ON DEMANDE DES MOUSTIQUES DOMESTIQUES (DEMISTOCK) POUR LA CURE D'AYOTE SUR LA COTE D'AYUR.

Ова е напишано во стилот на оглас. Буквалниот превод ќе гласи: Се бараат припитомени комарци (половина товар) заради терапија со нитроген на француската ривиера.

Зборовите “moustiques domestiques demi-stock”, за прв пат се појавуваат во недоглед испишани од задната страна на жетонот од една мала коцкарница во Монте Карло; шемата ја дизајнираа Дишан и Мен Реј, на 1 ноември 1924 година.

DES MOUSTIQUES

DOMESTIQUES (DEMI-STOCK) е алитерација повторно заснована на формулата 3x3, или три пати по три слогови. LA CURE D'AYOTE i LA COTE D'AYUR се две групи од по три слога, чии звуци се поклопуваат.

INCESTE OU PASSION DE FAMILLE, A COUPS TROP TIRES.

INCESTE OU PASSION DE FAMILLE наједноставно може да се преведе како: инцест или семејна страст. Passions е прво лице множина, несвршено време од глаголот passer, преминување. Тоа може да биде во смисла на “Преминување на девица во невеста” (наслов на една од сликите на Дишан, ... “наслов кој не претставува губиток на невиноста туку пред сè премин од еден лик во друг... дијалекталното сфаќање на именката “passage”, поврзано со преобразбата, има длабоко значење за Дишан”), или тоа може да значи исчезнување или смрт на семејството.

A COUPS TROP TIRES, е многу тешко да се преведе поради тоа што и COUPS и TIRES се повеќесмислени зборови со многу значења; COUPS е “удар, несреќа, брза акција, поробување”; TIRES е “развлечен, извлечен”. A COUPS TROP TIRES може да значи и спасен во неволја.

Tirer un coup е вообичаено во идиомите, tirer un coup de fusil - “да се испука куршум од пушка”, што Шварц го поврзува со раздевичувањето. И играта со зборови со COUPS TROP TIRES е а souteau tire, “со извлечен нож”. Ножот би го симболизирал пенисот, а смртоносното оружје како што се ножиците или бајонетот би ја изедначило смртта со инцестот.

Има уште една игра со зборови, а тоа е “a coups trop tires”, со премногу истегнати вратови. Во Големото стакло Невестата е наречена Pendu femelle. Оваа изрека е важна, но тешко може да се преведе. Pendu е глаголска именка која значи виси или висечки предмет, предмет што виси. Femelle е суштество од женски род, но, зборот има вулгарно значење. Поимот значи нешто како кучка, благодарение на тоа што обично се употребува поврзан со животните. Фразата Pendu femelle сепак не имплицира омраза кон жените. Бидејќи се сметаат за сексуални објекти на општества со кои долго доминираше мажот, се сметаат за одговорни за судбината на мажот

поради инцестот и копнежот меѓу членовите на семејството, што за возврат станува извор на сексуалната агресија на мажот. На тоа обвинување би му била потребна фразата *Femelle pendue*, каде што *femelle* е субјект, а *pendue* е атрибут. *Pendu femelle* е висечки предмет кој во овој случај е во женски род. Тој предмет може да биде од било кој род, бидејќи обата пола се фрустрирани - на Дишан тоа, се чини, не му е важно.

Во овој случај, *pendu* (висечки) и играта со зборови а *coups trop tires* (со премногу истегнати вратови), укажуваат на состојба на сексуална фрустрација. Во Големото стакло полов акт никогаш не се случил.

Невестата останала незадоволена, т.е. извисена. Страстите во семејството би можеле, значи, да бидат природно премолчени струења, кои не се реализираат во нормално семејство.

Гушењето, исто така, е поврзано со тешкото дишење и сексуалното задоволување. Во некои примитивни култури, мажите изведуваат ритуали, со кои му се приближуваат на гушењето за да постигнат ерекција. Се разбира, за да го избегнат самоубиството, мора да знаат кога да запрат. А *coups tires*, "со премногу извиени вратови", го поистоветува инцестот со асфиксijата и со Дишановиот план произлезен од изразот *couper le gay*: "да се прекине доводот на плин": да се создаде општество во кое единката мора да плати за воздухот што го вдишува (мерење на воздухот; пакување на воздухот и разреден воздух); во случај плаќањето да не се извршува редовно, се оди кон едноставно задушвање, ако е неопходно (да се прекине доводот на воздух).

Сите овие пренагласени значења сепак се веќе смешни, бидејќи изразот *un coup* претставува едноставен сленг за свршување. А *coups trop tires* е интересно преиначување на фразата (*trop*: премногу), а значи сношај кој е премногу конзумиран или многу сношаи.

ESQUIVIONS LES ECCHZMOSES DES ESQUIMAUX AUX MOTS EXQUIS.

Да побегнеме (мудро и со малку презир) од модриците на Ескимите што имаат одбрани зборови.

Оваа реченица за првпат е напишана во 1924 година, во ваков облик: *Rose Selavz et moi estimons les ecchzmoses des esquimaux aux mots exquis*. *Rose Selavz* и јас, високо ги цениме модриците на Ескимите кои поседуваат одбрани зборови. Таа реченица се појави на насловната страна на *The Little Review*, N.Z.XL No. 1, пролетта 1925 година. Таа година, Дишан ја изгравирал таа реченица на работ на својата скулптура наречена *Rotative demisphere*. Реченицата е составена според правилата на синтаксата, а алитерацијата се засновува на трите слогови од секоја од четирите групи на зборови, создавајќи ја така спиралата на звукот. Сепак самата реченица, како и разгледниците од 1916 година, нема никаква очигледна смисла.

ESQUIVONS, "мудро да избегаме", подразбира презир.

LES ECCHZMOSES се многу грди, тешки модреници, бидејќи полесните повреди од тој вид се нарекуваат *les bules*. Тие модреници се одвратни и

одбивни. Нивното споменување овде носи одредена сексуална конотација, која фрла сенка на психолошката сексуалност како на нешто перверзно. Логично е дека Ескимите се луѓе кои на Французите им изгледаат студено и егзотично. Овде тие поседуваат MOTS EXQUIS, каде што EXQUIS - “одбрано”, на француски сугерира нешто што е возвишено и во исто време диво сензуално. Ескимите, иако се одговорни за големата болка, сепак се исклучително интересни. Можно е да претставуваат прекрасни а сепак студени и недофатливи сексуални објекти: или, сеуште на естетско или интелектуално ниво, AUX MOTS EXQUIS би можело да се однесува на заводливата префинетост. Но, бидејќи и сублимната “естетска” убавина (exquis) и одвратната телесност (ECCHZMOSES) истовремено одредуваат иста именка, тие се неразделни, така што концепциите на естетското и физичкото во овој контекст мораат да бидат дефинирани врз таа основа. MOTS EXQUIS, “одбраните зборови”, се градбата на филмот, а употребените зборови навистина се префинети и се темелат на сензуалното. Тие се зборови на интелектуалното, така што EXQUIMAUX AU MOTS EXQUIS можеби е уметничката активност во овој филм. Модифицирана со зборот ECCHZMOSES, уметноста станува облик на насилна еротика на умот, која произлегува од незаситените желби кои се примамливи, а сепак потчинувачки, болни и перверзни.

Сепак, индикацијата ESQUIVONS - “да избегаме мудро и со презир” - ќе ја надмудри таа перверзна привлечност, било да е таа телесна или естетска. Со карактеристична иронија, Дишан ни ги претставил и играта со зборови и филмот, додека во исто време ја опишува својата сопствена уметничка активност како ништожност - “јас сум оној којшто дише” - и вели дека се откажал од своите проекти (нпр. сликањето и Големото стакло), поради тоа што сето тоа му станало здодевно. Во тие опишувања на самиот себе, тој, секако, доследно лажел и правејќи го тоа се забавувал: херметички ги запечатил своите директни изјави како и својата идеализација, одредувајќи го што е можно повеќе своето размислување за тие желби.

Кога веќе говориме за тоа, objet dard е dildo (вибратор), кој делото го претвора во игра со зборови со многу димензии и многу забавно тврдење или објект во функција на уметноста.

(... Тоа, дека сега лежи недостапен во музејската колекција, идниот уметник го лишува од потребата да го нагрди со мустаќи... R.I.P!)

AVEY VOUS DEJA MIS LA MOELLE DE L'EPEE DANS LE POELE DE L'AIMEE?

Дали некогаш си ја ставил сржта на мечот во рерната на својата сакана? LA MOELLE обично е дел од идиомот moelle d'épine (коскена срж”), што звучи слично како и MOELLE DE L'EPEE. LA MOELLE (“срж, јадро”), центар, нешто суштинско, главна преокупација. Тоа исто така е и сленг за пенис, а L'EPEE (“меч”) исто така има фалички референции.

Таа игра со зборови подоцна била напишана во Morceaux moisés (Лошо напишано - игра со зборови со Morceaux Choisis, Одбрани дела), 1939

година, како: "...dans le poil de l'aimée." Во оваа игра на зборови, хомонимот од POELE ("рерна"), поил ("крзно"; "влакна на телото"), е вообичаен жаргон за нешто што е голо и за вагина. L'AIMÉE ("сакана") е женски род. Тој израз ретко се употребува, тоа е особено поетски збор за љубовник (-ичка), така што овде повторно имаме иронична јукстапозиција на вулгарниот жаргон и литературниот јазик.

"Дали некогаш си го ставил пенисот на мечот во затоплената вагина на својата сакана?"

LE POELE исто така претставува чаршав со кој се покриваат умрените или драперија на мртвечки сандак. L'AIMÉE звучи како lame: "везено во злато" (...dans le poele lame - под навезениот мртвечки покров). Сексуалните теми се преплетуваат со навестувањата на смртта. L'ÉPÉE ("меч"), како оружје го зајакнува овој впечаток, и самиот збор ја сугерира играта со зборови, la paix - "мир" (конечно... Requiescat in Pace). Играта на зборови со lame, исто така е поврзана со L'ÉPÉE, бидејќи lame значи "острица, меч". Le poil de lamee, иако не сосем граматички, може да значи оној кој е расечен или прободен, однесувајќи се на саканата или саканиот, додека lame во сленгот е збор за дрска, преслободна девојка.

LA MOELLE DE L'ÉPÉE сугерира la moelle de l'épée, или пенис на шпионот или voyeur-от (воајер). Тоа мора да се однесува и на самиот набљудувач и на процесот на гледање на овој филм - ANEMIC-CINEMA. Морам да обрнам внимание и на читателот и на самата себе, бидејќи сега веќе и ние сме вклучени во тој процес.

Од DÉJÀ MIS произлегува играта со зборови déjà amis ("Веќе пријатели"), како и играта со зборови за забрана, jamais ("никогаш"), каде што и едната и другата асоцираат на инцест.

Во алхемијата, L'ÉPÉE е огнот на хемичарот, кој гори во непрекинатата револуција на сексуалната спирали.

PARMI NOS ARTICLES DE QUINCAILLERIE PARESSEUSE, NOUS RECOMMANDONS LE ROBINET QUI S'ARRÊTE DE COULER QUAND ON NE L'ÉCOUTE PAS.

Ова исто така намерно е сложено, за да звучи како реклама: Меѓу нашите артикли од лиено железо, ја препорачуваме славината која сама се затвора кога никој не ја слуша.

Алузијата е очигледна. LE ROBINET ("чешма, славина"), се однесува на пенис, а реченицата го изразува Дишановиот став за сексуалниот нагон како за заморена функција и органски фатализам, како за интелектуална и физичка преокупација која ние, сакале или не, ниту можеме да ја избегнеме ниту да ја негираме.

L'ASPIRANT HABITE JAVEL ET MOI J'AVAIS L'HABITE EN SPIRALE!

Целата реченица е анаграм од слогови, групирани околу ET MOI. Првиот слог е адекватен на последниот и така натаму: L'AS:ALE, SPIR:SPIR, ANT:EN, HABITE:HABITE, JAVEL:J'AVAIS L'. Потполно е адекватно што оваа "игра со

зборови, во огледало” е последна од серијата во филмот ANEMIC-CINEMA.

Во книгата која ја напишал Роберт Лебел, оваа реченица е погрешно препишана како: “L’aspirant habite Javel et moi j’avais la bite en spirale”. Ниту Лебеловото la bite, ниту Дишановиот л’хабите не се зборови на стандардниот француски јазик. Сепак, реченицата може едноставно да биде преведена вака: Амбициозниот живее во Javeleu, а јас, јас живеам во спиралата.

J’AVAIS L’HABITE има корен во францускиот глагол habite, “населување, домување”, веројатно како и англискиот израз “to have a habit” (да се има навика). Тоа исто така го сугерира англискиот збор “beat” (ритам), сексуален ритам, свртување и движење на оптичките спирали. Но, најголемиот дел на алузиите се однесува на “la bite”, што претставува француски збор во жаргонот за пенис: ...“а јас, јас имав свој пенис во спиралата”.

Аспирацијата (L’ASPIRANT), е поврзана со амбицијата и со дишењето, цицањето и фелациото: значи, се однесува на “souffler” и на движењето на спиралата внатре-надвор. Инспирацијата, што е сугерирана само со согласки од L’ASPIRANT и EN SPIRALE, значи исто и во францускиот и во англискиот јазик, и тоа е вообичаен жаргон за сексуалната инспирација. JAVEL е место (град) од кое доаѓа “eau de Javel” - Јавелска вода - производ особено распространет во Франција. Јавел може буквално да биде онаа течност, жолтеникава и кисела, која се употребува како и CLOROX. Во вулгарен сленг, “blanc d’oeuf et Javel” (бели јајца и Јавел), се однесуваат на вагината во скандалозно дрска смисла.

“Амбициозниот човек кој живее во Јавел”, може да се однесува делумно на сексуалната активност (или на она што Лебел го опишува како малична функција).

Ако живеењето во Јавел се однесува на постојаните физички и сексуални нагони, или на постојано отворената славина, тогаш може да се заклучи дека нужна последица е опасното задушување, бидејќи дишачот или оној кој аспирира, живеат во Јавел. (Овде повторно е присутна темата на задушување, асфиксацијата).

...“а јас, јас имав пенис во спиралата”, изгледа, значи, како бекство (ESQUIVONS). Во оваа реченица ET MOI е паралелно, па според тоа и во контраст со L’SPIRANT (“оној кој аспирира, дише”; “дишач”). Ако Javel претставува телесност која задушува, спиралата може да значи буквално уметничко и разумно, како обид да се презре телесноста. Дихотомијата помеѓу физичкото и духовното е толку стара и традиционална колку што е стара, нпр., католичката црква во Франција, а сепак Дишан, додека укажува на таа дихотомија, ја уништува со комплексниот однос на спротивставените елементи. Односот кон спиралното кој е сексуален - “имав пенис во спиралата” - му се спротивставува на давењето на дишачот во Javel, а сепак не е ниту вистинско бекство, ниту барем одвоена алтернатива, туку

рефлектирана слика.

Низ целиот ANEMIC-CINEMA, ја забележуваме оваа амбивалентна перспектива, веднаш во анаграмот, во огледалото, во играта со зборови и во спиралата која се врти. Во цврсто поврзаните фрази, линеарното претопување на тонови и вертикалната дисонанција, создаваат единствен спој на лингвистички линии кои се движат во времето една врз друга, како спирала. Така секој составен дел на работата е потполно искористен, па линеарноста експлодира и се ослободува за да може динамично да функционира во создавањето на повеќедимензионалноста внатре во самиот елемент, што ја одржува несфатливата бесконечност.

Факт е дека Дишан ја одбира еротиката како тема која е апстрактна за неговото творештво, така што природно го нагласува впечатокот, бидејќи ако и постои нешто што не ја поттикнува рамнодушноста туку, напротив, ја возбужда длабоко продирајќи дури и во митот, тогаш тоа е човечката сексуалност заедно со инцестот и смртта.

Се чини дека Дишан истражува внатре во ова амбивалентно, лингвистичко и оптичко движење, во претставувањето на двократно сексуалниот идентитет или дури и остварувањето на андрогеноста, што би претставувало апсолутно спојување и перфекција. Така се стекнува впечаток дека тој се обидува да загосподари со моментот на оргазмот и неговото контролирање, па со помош на иновативната техника да го претвори тој дел од екстазата во вечност. Тоа француско опфаќање и во поезијата и во идиомите, традиционално се смета како смрт (*la petite mort*, “смрт во мало”, претставува идиом за оргазам).

Ваквиот идеализам мора да страда, а Дишан не ни дава никакво решение; тој слободно ја признава својата сопствена сексуална фрустрација како главна тема на својата работа, како нпр., неговата игра со зборови со *literature: lits reatures* - “кревети и промашувања” (или само промашување). Тој сепак не го изразува својот цинизам како очај туку, намерно создавајќи величествена илузија - ANEMIC-CINEMA, и како комплетен уметник, сè држи под контрола.

Овој филм е направен 20-те години, кога сексуалната апстиненција беше најсигурното средство за контрацепција и кога различните стандарди и во Франција и во Америка беа поизразени отколку денеска. Тоа беше и време кога Фројд силно влијаеше на уметноста, така што Дишан, додека радикално ја употребуваше техниката на поинаква перцепција, беше во исто време свесен за притисокот и екстернализацискиот процес на психоанализа.

ANEMIC-CINEMA го одредува редоследот на реакции, а истовремено ги забранува традиционалните оградувања, категоризации и контроли. Очигледно потсмевајќи му се на оној што вообичаено се нарекува перверзен, во рамките и сексуалните обичаи и перспективи на гледањето, тој ингениозно ги нападнал и уништил овие статички конвенции. Филмот открива една голема илузија на кружни движења и идеалистички желби, поттикнати и нерешливи од внатрешноста на набљудувачот, а сепак се негира додека ја навредува и умножува фрустрацијата на гледачот. Самиот уметник незабележано ги избегнува (ESQUIVER) тие илузии кои ги создава со директна и очигледно посебна преокупација, оптиката и консонатизмот на дисковите. Кога Марсел Дишан ни тврди такво нешто, истовремено ни ги претставува и сликите и одразувањата кои се рефлектираат и повторно ја создаваат недофатливата уметност на величенствениот ум.

превод: Леа

MAURICIO CALVESI

Дишан и Ученоста

Бидејќи сум поттикнат на пишување за Дишан, мислам дека од мене се очекува накусо да го појаснам своето видување на овој исклучително сложен уметник, кој дотолку бара и комплексна интерпретација. А бидејќи на кусите излагања на нешто посебно сложено им се заканува опасност, јас ќе се обидам да ја назначам почетната точка за едно можно исчитување, разликувајќи ја темелната “експликација” (филолошка), и “интерпретацијата”, и ќе назначам, на едно чисто филолошко ниво, уште понекој нов значаен момент. Во своите проучувања на Дишан, на кои ги упатувам читателите што сакаат подетално да се запознаат со одредени гледишта (Дишан *invisible*, Roma, Officina, 1975, *Essendo dati*: 1. *la feme* 2. *il sesso*, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli 1978), заклучив дека алхемијата е еден од основните клучеви за да се сфати неговата уметност. Веќе пред мене, некои други автори ги препознаа алхемиските содржини, поврзувајќи ги со авторовото несвесно, повеќе или помалку по примерот на Јунг, кој, како што е познато, ги разоткриваше сличните содржини во соништата на своите пациенти. Јас, напротив, велам дека алхемијата беше јасно присутна кај Марсел Дишан, и дека било каквата алузија кај него беше потполно намерна, во рамките на таквото интересирање за езотеричното, карактеристично за надреалистичкото движење.

Всушност, сметам дека овој заклучок, ако се впуштиме во подлабока анализа на Дишановите двосмислени дела и неговите коментари за нив, е неизбежен. Би сакал да укажам на фактите кои се наметнуваат при внимателното исчитување на неговото ремек-дело, познатото “Толемо Стакло”; меѓутоа, како што набрзо може да се забележи, алхемиската “експликација” само е една од можностите за “интерпретација”

на “Толемото Стакло”, интерпретација која останува, повторувам, исклучително комплексна или (што всушност е исто) изнијансирана.

“Толемото Стакло” очигледно претставува нешто, иако не е јасно што, ниту до која мерка тоа прикажување е безмалку “произволно”, како што тоа некои го мислат, во смисла на испреплетените “бесмислени” облици.

Дишановите назнаки во поглед на “Толемото Стакло” речиси и не постојат, и се сведуваат на сибилски фрази. А ништо помалку од сликата, не е загадочен ниту насловот (*La mariee mise a nu par ses celibataires meme*), кој би можел и поинаку да се прочита, следејќи го принципот на двократното хомофоно читање, кое Дишан често го користеше. Еден од неговите идоли, Рејмонд Расел, како исходште ги користел хомофоните или речиси хомофоните фрази како: *Ma chandelle est... = Marchande zelle*, или исто така, *Les lettres du blanc sur le bandes du vieux billard* (Бело испишани букви врз бандите на стариот билјар) = *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux* (Писма кои ги напишал белец, а се однесуваат на стариот одметник).

“Нарацијата”, вели Расел, “се поклопува со развитокот кој може да го усклади првото значење (земено како почеток) со второто (земено како крај)”.

Од *La mariee mise a nu par ses celibataires* (*Невестџаџа која ја соблекоа нејзиниџе џросџаџи*) добиваме: *La Marie est mise a nue par ses celi-batteurs* (т.е.: *Марија на облакоџ ја џосџавија нејзиниџе небески удирачи*).

Зборот *meme* претставува израз кој поврзува, кој повикува на повторно читање, и кој, изговорен на крајот може да звучи и како *tet* (магичен збор кој асоцира на мајчинство и на водата). Марија “крената на облак” е Богородица на Вознесението и, навистина, како во традиционалните иконографии поврзани со Вознесението на блажената Девица Марија, “Толемото Стакло” е поделено на два дела, земен и небески: на горната половина, облакот со трите квадрати (облакот на Светото Тројство), ја прифаќа “*mariee*” или “*Marie*”; на долната половина паралелопипедот во перспектива (во средината се наоѓа Марија која се вознесува), потсетува на празен саркофаг од сцената “*Вознесениеџо на Марија*”, околу кој се собираат сите присутни. Една од првите скици за “Толемото Стакло” прикажа потполно поинаква сцена, поврзана со насловот: *невесџа која во свадбенаџа ноџ ја соблекувааџ дваџа џросџи*. Кои, на крај, ќе бидат *celli-batteurs* (небески удирачи)? Тие укажуваат на одредена врска со Дишановото одредување на “Толемото стакло” како “земјоделска машина” и како “парна машина”, врз основа на *en maçonnerie* (масонерија, но и фрамасонерија). Но, како сето тоа да се доведе во врска, што ги поврзува овие фигуративни и вербални слики? Дали тоа, всушност, е “масонерија на делото”, или, подобро кажано, “масонски темел”, т.е. херметичен и филозофски, оној кој тоа го објаснува? Во јазикот на алхемијата, удирачката за пченица (“небеското” - бидејќи алхемијата е “небеско земјоделство”), Вознесението на Богородица, соблекувањето на невестата

- сето тоа се метафори кои имаат исто значење: чистење - уситнување на нештата и нивно претворање во сребро и злато, или подобро во “камен на мудреците” кој се споредувал со кристалот.

Би било преопширно да се навлегува во значењето на алхемијата, во бесконечниот процес кој, претворајќи го (симболично) неблагородниот материјал во злато, ја постигнува светлината и соединувањето со помош на темнината и расчленувањето - тој процес асоцира на урамнотежување на нескладноста внатре во идеалот на длабокото соединување на спротивностите (митскиот мотив на андрогинот), но, исто така го предвидува цикличното и дијалектичкото повторно добивање на контрастот, во една непрекината трансформација, чијашто точка на исчезнување, перманентно оддалечувајќи се, е Утопија (златото, каменот на мудроста). На ист начин би било преопширно да се навлегува во деталите на “Толемото стакло”, или Дишановите забелешки во врска со него.

Подобро е да се насочиме кон проблемот на различните “интерпретации” кои можат да се изведат од горенаведените “експликации” на “Толемото стакло”. Оваа експликација во суштина е објективна, судејќи според потврдите кои се наоѓаат во делото; што значи не може да се замени со друга. Но, експликацијата (која се темели само на иконографијата и надворешните податоци - тука тоа се насловот и забелешките), сè уште не е “интерпретација”, која, освен тоа, мора да ја земе во предвид лингвистичката инфлексija, пораката што ја носи стилот, кој пак е сосем особен а воедно и иноваторски. А интерпретациите, иако се засноваат на објективната експликација, можат да бидат значајно различни и изнијансирани.

Токму поради тоа што не ја сакал интерпретацијата на своето уметничко дело, која истовремено би била затворена и бесконечно отворена за имагинацијата на гледачот, Дишан не сакаше да дава посебно јасни нагласки за можните поаѓалишта за исчитување; прикриеното појаснување во насловот и иконографијата претставуваат потврда дека тој го избрал најотворениот и со противречја најбогатиот образец: токму алхемискиот образец.

Интерпретациите на “Толемото стакло”, всушност, се сите оние (бескрајно призматични) интерпретации, кои можат да се изведат од алхемијата, но, умножени се со можните толкувања во врска со Дишановата наклонетост кон алхемијата и нејзините “филозофски” теми. Можат да се создадат претпоставки за поголемата или помалата наклонетост кон мистичните содржини, можеме да се запрашаме дали Дишан ја користи алхемијата само како игра или надворешен поттик, како просто оправдување, или пак се работи за нешто подлабоко. Можеме да се запрашаме каква улога во сите овие односи играат иронијата, мистификацијата, криењето, вештото манипулирање, деструктивната критика или чистото насладување во илјадагодишното здание на “ученоста”; истото можеме да го кажеме и за

двосмисленоста на митската архетипска тема на хермафродитот, присутна во Дишановиот трансвестизам, за Мона Лиза со мустаки итн.; можеме да се запрашаме дали би било добро да се преиспита извесното уживање во профаноста или, напротив, провоцирањето на публиката третирана како куп “лаици”? На овој сплет на двосмислености се накалемуваат различните толкувања за Дишан-еротоманот или аскет, Дишан - една фрустрирана и повлечена, или можеби огорчена и задоволна личност, изопачено или заблудено суштество или само “философ” и научник, кој го практикува инцестот и во животот (љубов кон сестрата) и чисто метафорички (алхемиското соединување на “братот” и “сестрата” кои се некакви спротивностите што се слични една со друга). “Une interpretation mecaniste, suicie, du phe nomene amoueux - напиша Бретон за “Толемото стакло” -aux confins de L’erotisme de la speculation philosophique, du lyrisme et l’hunour”. Всушност, заемната привлечност меѓу машкиот и женскиот пол (Невестата и Младоженецот во делото на Дишан), може на алхемијата да ѝ даде аспект на архетипско или филозофско искуство на љубовта, едно доживување на срејна или несрејна љубов (зашто алхемијата е место на соединувањето), но, исто така и на едно непрекинато и фрустрирачко одложување на љубовта - поради тоа другите критичари мислат дека “Толемото стакло” ја претставува историјата на онанистичката љубов без крај - токму она што е крај - непостоењето на крај на љубовта кон знаењето или на филозофската љубов кон “Ученоста” (кризата на идентитетот на современиот интелектуалец).

Не се наоѓаме пред содржина која може лесно да се одгатне, како што е случај со “орфизмот” на Делонеј или Кандински и на сето она што е мистично и интелектуално а што го подразбира орфизмот, туку пред една комплексна разновидност, колку интелектуална толку и психоаналитичка. Фактот дека Аполинер во 1912 година го смести Дишан меѓу приврзаниците на орфизмот, ја потврдува Дишановата насоченост кон “херметичкото”. Но, неговото интересирање за алхемијата (забележливо е и кај Бретон, Арто и другите надреалисти), не може да се сфати само како духовен баласт. Тоа интересирање може да се доведе во врска со (како корозија) гадното абеење на уметничкиот јазик, кое Дишан го признаваше откажувајќи се од “сликањето”, заплеткувајќи ги сè повеќе традиционалните конотации на уметничката постапка и стремејќи се кон (менталниот и оперативниот) постојан “развој”, од онаа страна на зачмаените и утешителни “суштини” за “делото” како објект.

Навистина, по Толемото стакло, Дишан сè повеќе се оддалечуваше од концептот за дело кое претставува грижливо разработено произведување на објект, со цел да им се посвети на низата несредени постапки кои во минатото биле сфатени како вистинска провокација или глупост, кои се својствени за дадаизмот; но, дури и овие постапки, по мое мислење, се здобиваат со одредена “смисла” во рамките на алхемиските или другите (помеѓу филозофските и научните) кодекси.

Овде не можам накусо да ги синтетизирам “Експликациите” на различните уметнички постапки на Дишан по “Толемото стакло”, на кои ме наведоа овие кодекси, бидејќи секоја од нив бараше поподробно излагање. Наместо тоа, накусо ќе се задржам на едно дело, *Anemic-cinema*, во кое пронајдов нови битни елементи кои ги потврдуваат и понатаму ги развиваат претпоставките кои веќе ги наведов во својата книга, и за кои, ми се чини, дека ја појаснуваат (а како полезен извор им послужи делото на Атанасиус Кирхер /Kircher/) уметничката постапка на Дишан, кој е слободно инвентивен, но често е и строго насочен кон истовремено забавните и “длабокоумни” принципи на езотеријата.

Филмот *Anemic-cinema* (1925-1926) е снимен во соработка со Мен Реј и Марк Алегре. Прикажува десет дискови во движење, во девет од нив претставени се игри со зборови, напишани со бели букви на црна подлога, спирално наредени; со овие игри со зборови, десетте дискови се заменуваат со апстрактни мотиви, со чие вртење се создаваат нови оптички спирали. Игрите со зборови на прв поглед се апсурдни, но јас претчувствував, гледајќи го тоа како целина, дека овој изум е направен по примерот на кабала. Навистина, кабалата се темели на комбинација на бројки и букви, кои на ликот наречен “небесно тркало”, кое го прикажал Енел (Трилогиите *de la Rota ou Roue Celeste*, Lyon, P. Derain, 1960), се мрдаат токму кружно. Аналогно на тоа, и *Ars Comprendios* од Рејмон Лил, автор за кого алхемичарите сметаа дека е приврзаник и прататко, Франц Бретано, вака го опишува: “На низата концентрични дискови кои посебно кружеа, се испишуваа различни поими, од кои се добиваа најразлични комбинации за време на ротирањето. Во рамките на Дишановото сугерирање на кабалистичкиот принцип, и покрај тоа, може да се забележи и алузијата на точно одредените текстови на Атанасиус Кирхер, познат германски исусовец од XVII век, теолог, ерудит и негувател на тајните науки од кабалата па сè до египетските мистерии. Во расправата наречена “*Mundus subterraneus*”, Кирхер разговара со Парацелзус за алхемијата, науката за металите, со која, како што вели и самиот, тој се занимавал, но без некои позначајни и охрабрувачки резултати. Една од илустрациите во книгата прикажува необичен изум, чија смисла е да пропушта свеж воздух во рудниците во кои се наоѓаат и од кои се вадат металите. Се работи за голема цевка на чиј врв се наоѓа тело кое се врти благодарение на ветерот, изум кој е наречен “*Machina anemica*”. Во овој случај *anemica* е придавка, која нема никаква врска со анемијата, туку со грчкиот термин “*anemos*”, кој значи ветер, дух (оттаму, на пример, потекнува зборот анемометар, но, етимолошки го создава зборот анима). Се чини дека би било исправно да се заклучи дека Дишановата игра со зборови не алутира, што би било бесмислено, на “анемичниот”, бескрвен филм, туку со многу префинето значење, се однесува на кружното движење на дисковите, кои ги анимира таинствениот ветер или “здив”, на ист начин како што на Кирхеровата илустрација ротирачкото тело на “*Machine anemic*” се

придвигува со помош на здивот на ветрот, прикажувајќи ја небеската глава. Од друга страна, на насловната страна на делото “Mundus subterraneus”, се прикажува светот како топка со која управува раката на господ и која се врти со помош на здивот од дванаесет луѓе, на кои им одговараат дванаесетте месеци во годината или пак, знаците на хороскопот. Како коментар за сево ова служат стиховите на Вергилиј (*Енеида*, 6, 726-7): “Spiritus intus alit, totamque infusa per artus mens agitat molem”. Очигледно е теолошкото значење на прикажаното, во кое здивот на дванаесетте ветрови, мистичното, натприродно дишење, всушност е “spiritus”, “Mens” кој “agitat molem”.

Таквиот здив ги придвигува и дисковите во Anemic-cinema, како што е вообичаено, со полуиронична и полузаговорничка алузија, помеѓу “игривоста” и “духовноста”. Но, Дишан мораше да го познава најпознатото дело на Кирхер, насловено како *Ars magna lucis et umbrae*. Поаѓајќи од една натприродна визија за светлината, исусовецот езотерик, ги проучува нејзините појави и примени, сè до *laterna magica*, за која се смета дека тој ја открил. Се наоѓаме токму на почетоците на филмот, а со тоа се разјаснуваат мистичките и псевдомистичките алузии на Anemic-cinema, алузии на “здивот” како дух, и светлината на проекцијата како магија или срж.

Laterna magica, која Кирхер ја опишува, располага со осум ротирачки дијапозитиви т.е. дискови, а на уидот проектира тркалезен лик, токму како Дишановите дискови. На другата илустрација, светлината која се рефлектира на концентрично-конкавното огледало, проектира круг на кој можат да се прочитаат зборовите од посветата - следниот инспирирачки мотив за Дишан. Во рамките на кругот кој го претставува светот, ги гледаме концентрично поставените зборови кои го сочинуваат насловот на книгата и посветата на надвојводата Фердинанд, исто како на насловната страна на *Ars magica*.

На насловната страна на подоцнежното Кирхерово дело *Regnum naturae magneticum*, се појавуваат и други натписи кои се запишани во дисковите. Така, еден натпис на трите концентрични ленти, во рамките на ротирачкото тркало на кое е прикажано око на господ, се појавува во неговата “карта на одбивањето на магнетната игла”.

Конечно, на насловната страна на неговата *Artimologie*, вселенската топка со крилја е опкружена со броевите на кабалата, што покажува дека Кирхер добро го познавал принципот на “небеското тркало” (токму архетипот на бројките и буквите на кабалата). Изгледа дека анализата на играта со зборови, испишани на Дишановите дискови, ги поткрепува префинетите и забавни езотериски алузии, бидејќи поголемиот дел од нив за нас сè уште е неразбирлив.

L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale. “Аспирант” е оној кој аспирира, можеби кој нè упатува на идејата на дишењето, на “духот” и “здивот”; се наметнува “Javel”, збор кој силно нè потсетува на најважното

Име на сите кабали, Jahve (Le nom sacree de Jahve - напишал Енел - appelle a la vie et anime les noms qui rayonnent en formant une sphere d'influence comparable a um champ magnetique). А што се однесува до вториот дел од реченицата, "et moi j'avais l'habite en spirale", се поставува прашањето зашто е "habite", а не е "habit" или "habitation"? Но, читајќи го сево ова по принципот на хомофонија, "j'avais" како "Jahve", веднаш се наметнува смислата "et moi, Jahve, (je) l'habite en spirale" - и јас, Јахве, ја наметнувам спирално (т.е. одвнатре, како што во рамките на ротацијата го правам со спиралното вртење на дисковите).

L'enfant qui tete est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le choufleur de serre chaude.

Со зборот "souffleur", повторно се раѓа алузија на здивот, на оној што дише, на ликот кој го сретнуваме најчесто во мистичко-езотериските Кирхерови расправи. Но, чинот на дишењето (сврзувајќи го животот со "anima" или "anemos": Anemic-cinema) е својствен за творецот. "Јахве, Господ, од земјиниот прав создаде човек, и во ноздрите му вдахна здив на животот". (Книга за настџанувањеџо). "Оној кој на месото му вдахновува топлина" всушност; но, ако субјектот е "l'enfant qui tete", момче кое цица, зарем не се работи за христијанскиот Господ, кој традиционалната иконографија обично ни го прикажува прилепен за градите на Богородица? Сигурно дека ликот на момчето што цица, сам по себе тоа го може; поетски, да зборува како детето "дише" во градите, давајќи му тркалезна форма на месото, на начин својствен за стаклодувачот; но, во секој случај, двосмисленоста и инсистирањето на "здивот" остануваат.

Со хомофоно читање од "souffleur de serre chaude", што по мое мислење претставува само уште еден доказ за тајниот механизам кој "Толемото стакло" го толкува како алхемиско возвишување: "La mariee mise a nu", "La Mariee est mise a nue", "par ses celibataries", "par ses celi-batteurs". Дали "зелката од стакленикот" е во некаква смешна врска со легендата за децата кои се раѓаат под зелката, или нешто друго, и дали претставува мешавина на алузија и глупост, тешко е да се каже.

On demande des moustiques domestiques (demo-stock) pour la cure d'azote sur la cote d'azur.

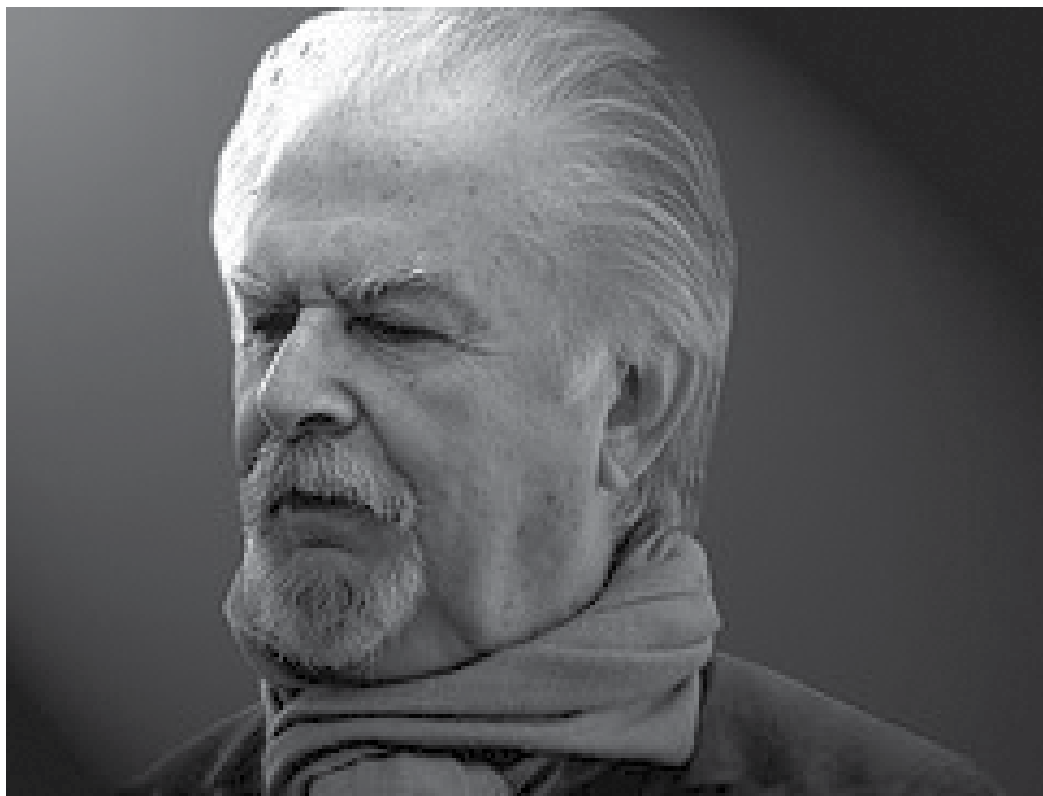
Изгледа дека референциите кои се однесуваат на Кирхер и на мистиката на "тркалото", здивот и светлината, кои ги среќаваме во Anemic-cinema, се од корист за претпоставката (која веќе ја развив) во врска со можното исчитување на последната Дишанова игра со зборови, запишана на вториот диск. Според таа претпоставка (за чии детали ве упатувам на својата книга), "moustiques domestiques" веројатно претставува магичен звук на кој, поради римата, целта му е да ни го сугерира дополнувањето кое е неопходно за вториот дел од реченицата: "Demi-stock de mystikue", додека "la cure d'azote sur la cote d'Azur" упатува на воздухот како основен елемент на алхемискиот опус, благодарение на кој може да се заслужи "cote d'azur" (Азурниот брег), т.е. Небото. На Cote d'Azur (Азурниот

брег) се наоѓа Монте Карло, седиштето на езотерискиот рулет кој го инспирира второто Дишаново дело кое, во еден дел се темели на оваа иста игра со зборови, и што е лесно да се заклучи, на истиот принцип на кабалистичкото тркало на кој алудираат и дисковите на Anemic-cinema. Исчитувањето на Anemic-cinema ни помага да го откриеме, како што веќе реков, едниот од најзначајните механизми во Дишановата инвенција, кој е инспириран од интересниот багаж на езотеричното, филозофско-филозофичкото, мистичко-мистериозното-мистифираното значење. Поаѓајќи од овие извори на инспирација, а преку слободните асонанции и од фантастичните и случајни комбинации во кои длабоката смисла е поврзана со бесмислицата, тој продолжува и понатаму до една подоцнежна и аристократска “мистификација”: токму “мистификација” на уметноста. Растегната помеѓу иронијата и тајниот компромис, Дишановата уметност се протега сè до “јазикот” и “однесувањето”, за да може да ја истакне (потполно лаички), сопствената идентификација со животот, со постоењето и состојбата на човекот, постоење и состојба двосмислени и неразбирливи, преоптоварени со значења и вредности, но, истовремено бесмислени и парадоксални, со надареност и потсмев подарени од претпоставениот и мошне скриен Творец, кого уметникот неодредено го имитира.

Превод: Леа



Марсел Дишан: Илјада струни



Ако сте отвориле Art News, Art in America, Art Flesh, Kunstforum... последниве години - веројатно оттаму ве записнал еден од најдобрите и најнеобичните современи уметници, колумбиецот Ботеро, ренесансниот мајстор за 21-от век.

Сега ве запискува и од Маргина...

Соланж Озиас де Тирен ВЕСЕЛОТО МАЈСТОРСТВО НА ФЕРНАНДО БОТЕРО

Ботеро е уметник на Ренесансата.

Со ова, не велиме едноставно дека тој ја сака Ренесансата и дека е исполнет со неа, особено по неговото живеење во Фиренца (во која допатува од Колумбија преку Шпанија и Париз), каде денес минува долги часови копирајќи ги мајсторите на Кватроченто, откривајќи ги тајните на нивните техники.

Освен тоа, тој самиот честопати говореше и пишуваше, колку им должи на Мазачо, Учело, Мантења, Андреа дел Кастањо, Пјеро дела Франческо ("Јас бев сосем вљубен и пленет од периодот Кватроченто"), пренесувајќи го тоа и во своето сликарство, така што на едното од неговите познати платна можеме да го видиме како води пријателски разговор со Пјеро дела Франческа...

Ние одлично знаеме дека творештвото на Ботеро се разликува од живописот на нашиот век (од кого тој сепак презема некои технички методи) - со својата среќна пластичност, со непоколебливата точност така карактеристична за Ренесансата. Додека уметниците: кубисти, не-

фигуративисти, апстракционисти и останатите со нив задлабочени во својот тмурен внатрешен свет, во својата тага, секогаш замислени, во својата драма, секогаш во движење - го пренесоа и го отелотворија во сликарството доживувањето на она ново Средновековје, за кое говореше Словенот Берѓаев пред војната, Латиноамериканецот Ботеро го открива веселото спознавање, пластичната хармонија, новото видување на светот во кој, се чини, смртта не постои. Затоа, тој го преобликува живописот на Кватроченто сосем налик на тоа, како што италијанските мајстори некогаш го преобликуваа античкиот живопис и скулптура.

Исто така, очигледно е дека за да се разбере Ботеро потребно е да се познаваат и да се чувствуваат таквите вредносни категории на културата на Ренесансата, какви што се: меланхолијата, “сатурнизмот”, неоплатонизмот; треба да се гледа светот на луѓето во заемните врски и во заемната меѓусебна проникнатост. Во тој свет, уште не се случи класичната поделба на субјект и објект, материјата уште не го пронајде својот предметен израз, не стана податок, не се скрати, таа, напротив, се наоѓа во состојба на експанзија...

Но, пред сè, според нас, Ботеро како уметник на новата Ренесанса одново ја откри перспективата, другата перспектива, не обратната и не деформираната, туку, како што веќе беше речено, ботероморфната перспектива во која фигурите ја преземаат формата на просторот, се зголемуваат како просторот и самите го оформуваат просторот... Човечките суштества повеќе не се наоѓаат во просторот, тие самите се простор, тие се совпаѓаат со него доколку тоа е можно. Како во големите реки, како во Нил, овде постои нешто налик на слободен тек, на еманација на суштествата која се шири зад нивните сопствени граници, во која единството се проширува во чекор. И ние повторно си спомнуваме за неоплатониците (за кои толку често говорат во контекст на Ботеро), кои го гледаа светот и времето како можна цел на единството. Суштествата не се раскриваат зад границите на самите себе, едноставно, се чини тие едвај ја дочекаа оваа нова перспектива за да го заземат своето вистинско место. Како во прастарата физика, тие со себе го носат сопственото место, својата точка на рамнотежа која повеќе не претпоставува никакво поместување.

Тоа е имено нова димензија, нова перспектива измислена од Ботеро, не е едноставно проширување на нашиот вообичаен поглед врз нештата. Штом го стори ова откритие, тој можеше лесно да се зафати со живописот на минатото и, така да се рече, да го преосмисли неговиот историјат во проекција на оваа нова димензија. Одовде е неговата љубов за копијата, во која тој, се чини, на секој чекор се запрашува себеси: “Во што ќе се претвореше Веласкез или Леонардо да Винчи во оваа нова перспектива?” Така тој ги преобрази платната на Мазачо, Рубенс, Караваџо, Дирер, Енгр, Мане, Моне, Бонар и другите.

Проширувајќи го своето видување на светот врз сите големи дела на минатото, тој ни дава час од историјата на живописот; ние се гледаме во

двојна димензија и сфаќаме, ренесансните, класичните и современите уметници во себе веќе ги носеа зачетоците на Ботеро...

БОТЕРО Е ВО ПРАВО, НИЕ НЕ СМЕ

Ние сме свикнале да го гледаме просторот поаѓајќи од нас самите, од нашиот внатрешен свет, од нашата невинистинита длабочина; ние сокриваме, ние маскираме, ние лажеме затоа што сакаме да ги притаиме нашите чувства, сокривајќи се во аголот на итрата непристапност; сето она што е прифатено да се нарекува психологија, сето она што “нема место да постои” во социјалниот свет, околу што се кодира и се формира нашето “јас”. Премногу добро образовани во нашата стара Европа, ние природно веруваме дека постојат мисли, кои упорно ѝ се противат на секоја екстериоризација. Премногу учтиви, сите ние во некоја мерка сме следбеници на Пруст или Бергсон; мислиме дека во нас постои нешто, што не може да го пронајде излезот во просторот, некоја “должина” која во својата природа е повеќе музичка, отколку што е ликовна, која во суштина не може да се замисли.

За Ботеро, сè “има место да постои”, фалшивата затвореност треба да се предаде, да се отвори; потребно е таа да се покори и да ја презеде формата затоа што, како што велеше Монтењ, ние немаме “никаква врска со битието” и, значи, можеме да го насликаме само “пасажот”. Но, кога внатрешниот свет накрај ќе му се предаде на просторот, внатрешната извештаченост треба да биде видена и пројавена. Се разбира, ние знаеме од искуствата на сатирата, карикатурата, пародијата дека нашите пријатели луѓе лесно се сметаат себе си “подебели” отколку што навистина се во културна и социјална смисла; но за Ботеро, не одговара ниту една од овие категории, затоа што неговиот свет потполно го игнорира злото помнење и лошата намера.

Кај Ботеро, социјалната комедија не гаѓа грижи на совеста, неговите ликови се среќни накрај да бидат јавно, официјално, без никаков срам она што тие се во длабочината на душата; тие накрај се совпаѓаат со самите себе и тоа ги прави среќни. Нивната самоувереност ги чува, ги смирува, тие се дебелеат додека би можеле да се распаѓаат и да умираат. Овие суштества се прикажани во целата самодоволност на коконата, тие повеќе не ја чувствуваат потребата да се споредуваат себе си со она што тие треба да бидат, ним повеќе не им треба огледало. Во таа смисла, светот на Ботеро е свет на сликичката, на “лубок” и во исто време, тој е толку сложен во својата конструкција; тоа е народен свет затоа што во таа “служба” за која веќе говоревме, народот не го познава лажниот срам, тој отворено говори за сè, за своите наклоности, своите желби, своите форми; него не го вежбаат во непотребните чувства, затоа што тоа ќе значеше да се посомневаш во среќата да бидеш она што си. Тој свет е весел и сетилен, тој се насладува во формата, но без извитопереност, затоа што нема што да се открива онаму каде што ништо не се сокрива.

Овде е победен психологизмот кој во XIX век ја уби народната уметност. Во исто време, Ботеро е нашиот последен класик или, можеби, првиот класик на новиот свет затоа што тој среќно го создаде јазикот во кој техничката и уметничка основа се проникнуваат, создавајќи го чувството на бесконечна леснотија на формата. Како и сите вистински класици, без оглед на своите најдлабоки познавања тој не е интелектуален, туку формален; неговиот поглед на свет е секундарен во однос кон геометријата на фигурите и кон нивната местоположба. Хиератички, ритуални кај него не се суштествата, туку формите, кои ја сугерираат сетилноста, јаснотијата и поврзаноста со среќните кукли, кои се појавуваат во неговиот свет. Задоволството е форма, методата е исто така форма и успехот на творбата зависи од формата.

“Задачата - вели Ботеро - се состои во определувањето, кога ја гледаме сликата да знаеме кој е изворот на нашето задоволство”. Едгар По, подоцна Пол Валери, мислеа дека светот му се потчинува на универзалниот закон; за нив апсолутната цврстина претставуваше апсолутна вистина.

За Ботеро, По и Валери на сликарството!, цврстината ја означува густината и сврзаноста, тој создава еден свет во кој може да се биде отворен, тежок и опширен без да се впадне во масивност, во кој “празникот на формата” ја организира хармонијата на површините.

Класична и народна, античка и хиератичка, европска и латиноамериканска, уметноста на Ботеро претставува музеј, претстава, празник на разновидните форми, весело знаење што го загубивме и кое тој ни го враќа.

БИОГРАФИЈА

Фернандо Ботеро е роден на 19 април 1932 година во градот Меделин во колумбиските Анди. Неговиот татко Давид бил трговец и патувал по целиот реон на коњ, кој тогаш бил единственото транспортно средство. Тој умрел кога Фернандо имаше само четири години.

1938 - 1949 Основно, подоцна средно училиште на језуитите во Меделин. На 12 години, Фернандо бил испратен од својот вујко, познатиот “Афисионадо” на коридата, во училиште за матадори. Првите цртежи на уметникот прикажуваат бикови и тореадори.

Првпат Ботеро ги изложува своите дела во 1948 година. Тој е вдохновен од уметноста на претколумбовата епоха, од црквите во стилот на барокот и од уметници како Хозе Клементе Ороско, едниот од основоположниците на мексиканската школа на монументалниот живопис. Неговите цртежи започнуваат да се појавуваат во весниците. Во периодот на жестоката граѓанска војна во Колумбија, во која се судрија либералите и конзервативците, интелектуалците на таа земја ги открија за себе Федерико Гарсија Лорка, Пабло Неруда, гватемалскиот писател Мигуел Астуријас, перуанскиот писател Сесар Ваљехо. Ботеро ги открива за себе Дали и Пикасо. Него го истерале од колеџ поради неговата статија, посветена на тие двајца уметници.

1949 - 1952 Ботеро ги плаќа своите часови во лицејот Сан Хозе де Мариниља цртајќи за периодиката. Во 1951 година, по два месеци работа за една театарска труппа, Ботеро се населува во Богота, центарот на колумбиската авангарда. Неговата прва изложба, во 1951 година во галеријата Лео-Матис му донесе парични средства, кои тој ги искористи за патување во Тола, на брегот на Карпиското Море. Овде тој слика под влијание на Јоген, како и на “синиот” и “розов” период на Пикасо. Изложбите на неговите дела, организирани во текот на 1952 година му носат успех и му дозволуваат во август истата година да ја посети Европа. Пред сè, тој доаѓа во Шпанија, една година минува во Мадрид, заработува за живот копирајќи ги старите мајстори. За овој период на својот живот, тој подоцна ќе рече: “Во годините на школувањето, секој си го бара својот стил, јас, пред сè, го барав мајсторството”.

Потоа следи Париз: разочаран од современата уметност, Ботеро ги минува деновите во Лувр, проучувајќи ги старите мајстори.

1953 - 1954 Во Фиренца, во Академијата Сан Марко, во музеите на Венеција, Сиена и Равена, тој ја проучува уметноста на италијанската Ренесанса.

1955 Откако изложбата на неговите италијански дела мина мошне неуспешно, уметникот заминува во Мексико.

1956 Патување во Мексико. Во *“Мртвата природа со манголина”* Ботеро го пронаоѓа својот сопствен начин на прикажување на телото.

1957 Уметникот има изложби во Вашингтон и во Богота. “Епископот кој спие”, негово прво религиозно дело.

1958 Ботеро е поставен за професор по сликарство на Уметничката академија во Богота. Прва награда на IX Салон на колумбиската Уметност за сликата *“Собајта на младенциште: во сјомен на Маншења”*. Успех на неговата прва изложба во галеријата Грес во Њујорк. Хугенхајмова награда.

1959 - 1965 Сликарски дела вдохновени од Леонардо да Винчи и од Веласкез. Ботеро сега живее и работи во Њујорк. Неговиот живопис некојпат го критикуваат заради реализмот, но Музејот на современата уметност во Њујорк му ја купува сликата *“Мона Лиза на возраст од 12 години”*.

1966 - 1972 Ботеро ги изложува своите дела во Европа, патува по Италија и Германија, на свој начин ги интерпретира Дирер и Мане. Тој ги утврдува своите латиноамерикански корени: “Јас би сакал да бидам способен да сликам сè, дури и Марија Антоанета, но со надеж дека сè што ќе сторам, ќе биде исполнето со латиноамерикански дух...” Тој живее меѓу Колумбија, Њујорк и Европа.

1973 - 1974 Ботеро се населува во Париз. Започнува да се занимава со скулптура.

1975 - 1983 Изложби во Париз, во Европа, во САД, во Јапонија. Се занимава со скулптура во Пјетрасанта, Италија.

1984 - 1985 Не слика речиси ништо, освен сцени од коридата.

1986 - 1990 Изложбата под наслов *“Corrida”* се поставува во Милано, Неапол, Палермо, Кноке-ле-Зут, Коро, Каракас. Неговите скулптури се изложуваат во Лос Ангелес и во Мексико. Големи ретроспективни изложби во Германија: Минхен, Бремен и во Швајцарија: Мартини.

1991 - 1992 Три значајни ретроспективни изложби: Фиренца, Виена, Рим...

превод: Павел Појов

Ботеро

Мал Каталог

Бања, масло (197 x 125cm), 1993





Балерина

Детаљ од триптихот "Атеље", масло (257 x 160цм), 1990



СТИЛСКИ ВЕЖБИ ЗА МЛАДИ АВТОРИ

(Џон Гарднер ги намени овие вежби на своите студенти од отсекогаш за книжевно творештво. Тие се печатени во книгата "The Art of Fiktion", која неодамна излезе во издание на Alfer A. Knopf, а овој исечок го пренесува часописот *Harpers* од март 1984.)

Смислата на овие технички вежби е во следното: повеќето книжевни почетници ги потценуваат тешкотиите кои треба да се совладаат за да се стане уметник; тие не сфаќаат или не веруваат дека големи писатели се обично оние кои, слично на концертните пијанисти, знаат во сè што работат да се служат со разни технички средства. Знаењето не е замена за талентот, но талентот потпомогнат со големо техничко знаење го сочинува книжевниот мајстор. Посебно денес, кога конкуренцијата при објавувањето книги е веројатно најголема, за писателот е многу корисно да ја запознае техниката на пишувањето. Писателот кој ќе се помачи со овие вежби ќе сфати, при пишување на приказна или роман, дека на располагање му стојат разни можности во секој момент од творењето, а ќе биде во подобра позиција и да избере најдобро решение - или да смисли некое ново.

Во сите овие вежби, треба да се избегнуваат евтини решенија, општи места и недуховити шеги. Со други зборови, не губете време.

1) Напишете параграф кој ќе се појави во приказна или роман, непосредно "пред" откривањето на лешот. Можеби би можеле да го опишете и начинот на кој разни личности ќе му пристапат на лешот кога ќе биде пронајден, или местото на злосторството, или двете. Целта на оваа вежба е да ја развие техниката која веднаш ќе го привлече читателот кон следниот параграф и ќе предизвика во него желба да тргне понатаму, бидејќи го приврзавме неговото внимание кон овој параграф, токму поради неговата занимливост. Ако не се извежбаме да пишуваме вакви параграфи, кои му претходат на дејствието, не можеме никогаш да постигнеме вистински суспенс.

2) Опишете предел виден со очите на старицата чиј одвратен и неподнослив маж штотуку починал. Не споменувајте го ниту мажот ниту смртта.

3) Опишете предел виден со очи на птица. Не споменувајте ја птицата.

4) Опишете зграда видена со очите на човекот чиј син штотуку е убиен во војна. Не споменувајте го синот, војната, смртта или старецот кој ја набљудува куќата. Потоа опишете ја истата зграда, по исто време и во истиот период од денот, видена со очи на среќен љубовник. Не споменувајте ја ниту љубовта ниту саканата личност.

- 5)** Напишете почеток на некој роман служејќи се со сезнајниот авторски глас, така што сезнајниот авторски глас ќе го направите јасно видлив, влегувајќи во мислите на една или повеќе личности, откако сте го препознале нивниот глас. При тоа, за сиже користете или некое кратко патување или доаѓање на некое туѓо лице во нова средина (пореметување на постојаниот ред на нештата - вообичаен почеток на романот).
- 6)** Напишете дијалог во кој двете личности имаат некоја тајна. Не откривајте ја тајната, дозволете читателот да ја насети. На пример, дијалогот може да биде помеѓу мажот кој штотуку ја загубил работата, но немал храброст тоа да ѝ го соопшти на својата жена, која пак го крие љубовникот во спалната соба. Целта на вежбата: да им се даде индивидуален начин на говор на двата карактера и да се создаде замрсен дијалог врз основа на чувствата кои не се директно изразени. Имајте на ум дека во дијалогот, по правило, секоја пауза мора да биде покажана на овој или оној начин, или низ раскажување (на пр. “таа застана”) или низ гестови или низ некој рез што означува пауза. И имајте на ум дека гестикацијата е составен дел на секој дијалог. Понекогаш, на пример, наместо да одговориме, го свртуваме погледот на страна.
- 7)** на две страни (или повеќе) скицирајте некој лик, служејќи се со предмети, предели, временски состојби итн., со што би му помогнале на читателот да го согледа тој лик. Не употребувајте споредување (“таа беше како...”). Целта на вежбата: да се создаде уверлив лик, служејќи се не само со духот, туку и со елементите на свесното и несвесното.
- 8)** Напишете две страни (или повеќе) некој драматичен исечок (дел од приказна), служејќи се со предмети, предели, временски состојби итн., за да ги истакнете особеностите на двата карактера, како и односите меѓу нив. Целта на вежбата: исто како и под број 7, но сега не правете иста сценска позадина итн. За време на вечерата, на пример, еден од ликовите побргу ќе ги разгледува работите на масата, друг ќе се интересира за некои други предмети или ќе гледа низ прозорецот.
- 9)** Немојте да правите грешка против добриот вкус, опишете ја личноста **а)** која оди во бањата, **б)** која повраќа, **в)** која убива дете.
- 10)** Опишете, без иронија, некој лик во моментот кога жестоко се брани.

Превод: Игор Ангелков

Њ